

The background of the entire cover is an impressionistic landscape painting. It features a hazy, atmospheric scene with soft, blended colors of green, blue, and yellow. In the foreground, there are dark, silhouetted trees or bushes. The overall style is painterly and evocative, typical of Impressionism.

cpo

Max Bruch
Violin Concerto 3 · Romanze
Konzertstück

Antje Weithaas

NDR RADIOPHILHARMONIE
Hermann Bäumer

NDR



Antje Weithaas (© Giorgia Bertazzi)

Max Bruch (1838–1920)

Violin Concerto No. 3 op. 58 in D minor 40'01

- | | | |
|---|-----------------------|-------|
| 1 | Allegro energico | 18'53 |
| 2 | Adagio | 11'58 |
| 3 | Finale. Allegro molto | 9'10 |

Konzertstück op. 84 in F sharp minor 18'15

- | | | |
|---|----------------------|------|
| 4 | Allegro appassionato | 8'54 |
| 5 | Adagio | 9'21 |

6	Romanze op. 42 in A minor	10'30
---	----------------------------------	--------------

T.T.: 68'50

Antje Weithaas, Violin

NDR RADIOPHILHARMONIE

Hermann Bäumer



Max Bruch, 1883

Das Ende vom Lied: Geschlossener Kreis und offene Form

*Tue von dir den verkehrten Mund
und laß das Lästermaul ferne von dir sein.
(Sprüche 4, 24)*

»Die Aufzählung der Hauptwerke Bruchs läßt die Vielseitigkeit und die Kraft seines künstlerischen Strebens erkennen; und eine nähere Kenntnißnahme rechtfertigt die Erwartung, die man sich von dem Talente des Komponisten von vorn herein gemacht hat. Man gewahrt ein entschiedenes und reiches Erfindungstalent, eine durch Schule und Studium erworbene Sicherheit der Gestaltungskraft und volle Herrschaft über die technischen Mittel seiner Kunst; man erkennt ferner eine glückliche Gabe, sich in den gewählten Stoff mit seinem ganzen Geiste zu versetzen und ihm nach den inneren Voraussetzungen desselben gerecht zu werden, sowie endlich einen glücklichen Blick für das Wirkungsvolle, einen glücklichen Takt in Vermeidung des Unklaren und Subjektiven«.

1868 und 1869 brachten die *Ergänzungsblätter zur Kenntniß der Gegenwart* fünf große Beiträge des promovierten Juristen, Oberlehrers und Musikwissenschaftlers Hermann Deiters, in denen der emsige Mitarbeiter des Periodikums mehrere »Lebende Komponisten« vorstellte. Nachdem er Johannes Brahms, Theodor F. Kirchner, Woldemar Bargiel und Carl Reinecke abgehandelt hatte, widmete er sich zuletzt dem Schaffen des gerade einunddreißigjährigen Max Bruch – und das mit einem insgesamt wohlwollenden, naturgemäß auf die Vokal-kompositionen des gegenwärtigen Sondershausener Hofkapellmeisters abgestellten Blick, dem nicht nur die definitiven Erfolgsstücke der jüngsten Zeit wie *Frithjof* op. 23, *Schön Ellen* op. 24 und *Salamis* op. 25

sorgsamer Betrachtung wert erschienen, sondern auch die inzwischen bereits »Historie« gewordene *Oper Loreley* op. 16, um die der junge Mann vor einigen Jahren wie mit einem Stier gerungen hatte: Man wird Deiters aus heutiger Sicht keineswegs nachsagen können, daß er sich einer sonderlichen Parteilichkeit schuldig gemacht hätte, als er unter anderem »eine spezielle Anlage zum Kräftigen und Plastisch=Klaren in der Natur des Komponisten« entdeckte, ihm bei der Würdigung der Eichendorff-Vertonung über *Die Flucht der heiligen Familie* op. 20 »Feinheit und Takt in der künstlerischen Behandlung und Anordnung« attestierte und bei dem Dramatiker Bruch »das Geschick in Erfassung der gegebenen Situation und der Erfindung von Motiven und Sätzen« erkannte, »die dem Gesamtcharakter derselben angepaßt sind, ihre Bühnenwirkung beleben oder hervorrufen, und dabei musikalisch sicher und fest geformt sind.«

Dem durchaus hochachtungsvoll portraitierten Manne vom Rhein genügt das nicht. Obwohl der Artikel mit elf Druckspalten alle vorherigen Teile der Serie deutlich übersteigt (Brahms wurde mit guten fünf, Kirchner mit sieben, Bargiel mit sechs, Carl Reinecke mit acht-einhalb Kolumnen bedacht) und nichts den Verdacht weckte, es könne Deiters ein »fanatischer Brahmsianer« gewesen sein, wie Max Bruch lästerte: Als im Folgejahr das neue *Musikalische Wochenblatt* des Leipziger Verlegers und Redakteurs Ernst Wilhelm Fritsch gleichfalls eine ausführliche Darstellung plant, legt Bruch den allergrößten Wert darauf, »daß dieselbe nicht von einem halben Freunde oder ganzen Gegner, sondern von einem Manne gemacht wird, der mir wie kein Anderer, mir seit Jahren menschlich und künstlerisch nahe gestanden hat, der überall gern erkennt, wie ich zu allen Zeiten im Einzelnen irrend oder treffend, suchend oder findend, würdige Ziele mit allem Eifer und mit Aufbietung aller

meiner Kräfte erstrebt habe».

Der also Adressierte ist der wohlhabende Krefelder Musikenthusiast Rudolf von Beckerath, der mit seiner Gemahlin Laura seit rund zehn Jahren die Geschicke des fünf Jahre jüngeren Max Bruch nicht nur verfolgt, sondern auch helfend, ermutigend und tröstend beeinflusst hatte. Schon der erste (erhaltene) Brief vom 14. Januar 1861 zeigt unmißverständlich, daß Bruch wußte, was er an Beckerath hatte: Wild entschlossen, von Emmanuel Geibel die Verwendungsrechte für das Libretto zur *Loreley* zu erhalten, die der Dichter, nachdem das Buch von Felix Mendelssohn abgelehnt worden war, kategorisch jedem anderen Tonkünstler verweigert hatte, fragt er Beckerath nach praktisch-taktischen Vorschlägen, wie man der Sturheit des beleidigten Poeten beikommen könne – begreiflicherweise übrigens, denn schließlich hatte er seine Oper ja bereits beendet, als er des rechtlichen Problems überhaupt erst gewahr wurde.

Zwar sind die beiden Männer erst seit dem Frühjahr 1865 »per Du«, und mit der »lieben Freundin« Laura siezt sich Bruch noch bis zum November 1873, als die Beckeraths längst in Rüdesheim leben und »in Wein machen«. Doch die Vertraulichkeit des Wortes ist bereits gegeben, als die Anrede noch eine förmlichere Distanz hätte vermuten lassen. Bruch teilt dem Ehepaar die privatesten Empfindungen mit, gibt ihm Einblick in seine schöpferischen Erwägungen und persönlichen Zweifel, braucht gelegentlich das briefliche Gegenüber offenbar, um sich über sich selbst und seine Ziele klar zu werden: Wenn in Ermangelung des realen Partners die Gedanken nicht beim Sprechen entstehen können, wie's Heinrich von Kleist erlebte, so doch wenigstens nach der Art Hermann Burgers beim Schreiben. So schön wäre es freilich, wenn wir auch die Briefe der Eheleute besäßen. Die aber wurden radikal vernichtet, nachdem – nun ja, wie auch sonst? – Max Bruch am 9. Februar 1877 mit

seiner scharfen Feder selbst dieser langen Freundschaft ein Ende bereitet hatte. Gerade im Hochgefühl eines gelungenen *Arminius* aus Zürich nach Wiesbaden gekommen, wo er Pablo de Sarasate kennen- und als phänomenalen Interpreten seines g-moll-Konzertes schätzen lernte, wäre es dem leicht entzündlichen Explosionskörper lieb gewesen, wenn Freund »Rudex und Gemahlin der grandiosen Aufführung des Opus 26 beigewohnt hätten.

Doch: »Es ist mir äußerst *schmerzlich* – das muß ich Dir ganz offen sagen – daß auch diesmal wieder Niemand von Euch hier war; und doch ist Wiesb. so nahe. Die Wahrheit ist [wenn ich mich an Thatsachen halten will] daß Ihr zu allem, wobei ich *nicht* beteiligt bin, hierher reist, wäre es auch nur eine Kammermusik-Soirée, – und daß Ihr, obwohl seit Jahren in Rüdesheim [es sind tatsächlich nur 30 km], bei *allem* gefehlt habt, wobei ich hier beteiligt war. Odysseus ist zweimal hier gegeben worden, und zwar das 1. Mal in sehr vortrefflicher Weise, – Ihr wart nicht hier. – Den Friithof, den Ihr überhaupt sehr selten gehört habt, gab ich am 4. Decbr. mit Massen, Du warst in Rüdesheim, schriebst aber ab; und nun muß ich *wiederum* unter der großen Masse, die Sarasate's herrlichem Vortrag meines Concertes andächtig lauschte, gerade *den* vermissen, *den* ich so *besonders* gerne darunter gesehen hätte, einen so *alten* Freund und Gesinnungsgenossen [...] Alles in mir sträubt sich gegen den Gedanken, der schon öfter in mir auftauchte, daß feindliche Einflüsse gegen mich wirken; *wenn* es aber nur »Pech« ist, so muß ich doch aufrichtig sagen, es ist ein so großes und *ewiges* Pech, daß ich es nicht recht begreifen kann. Deine *Zeit* gestattet Dir doch, nach Karlsruhe und Mannheim zu reisen, um die Sinfonie von *Brahms* zu hören; bin *ich* so sehr bei Dir gesunken, daß Du wegen eines alten Freundes nicht einmal eine Eisenbahnstunde fahren willst? ... «

Mag sein, daß die einst so herzliche Beziehung schon ihren ersten ersten »Knacks« im Zuge der bis dahin letzten Verlobung erhalten hatte, die Bruch im Herbst 1873 eingegangen war. Das damalige Ziel seiner Heiratspläne war die 1854 geborene, aus gutsituiertem Krefelder Hause stammende Amalie (»Lally«) Heydweiller, deren verwitwete Mutter auf einem guten Batzen saß wie Fafner auf seinem Hort und nicht mit ansehen wollte, daß ihr Kind mit einem Musikanten ohne gesicherte Einkünfte ins Verderben rannte. Der verliebte – und anscheinend schwärmerisch wiedergeliebte – Künstler setzte Himmel & Hölle in Bewegung, rechnete Aufführungshonorare zusammen, bat seinen Verleger Fritz Simrock (vergebens) um feste Honorarzusage und zog natürlich die Beckeraths mit ins Boot, was desto leichter war, als gewisse familiäre Beziehungen bestanden, die auf eine positive Einflußnahme hoffen ließen. Alles war umsonst: Die »Affaire« ist im Juni 1874 vorbei. Rudolf von Beckerath sorgt dafür, daß Mutter Heydweiller die an sie gerichteten, in finanziellen Dingen sehr offenerzigen Briefe des Beinahe-Schwiegersohnes zurückgibt. Lally verlobt sich Anfang des nächsten Jahres mit einem anderen Beckerath. Bruch leidet sehr: »ein Tropfen *Lethe* wäre das Beste«.

Erst Jahre später, am 3. Januar 1881, segelt Max Bruch wirklich in den Hafen der Ehe ein, als er nach viermonatiger Verlobungszeit die Sängerin Clara Tuczak heiratet. Die stammt aus einer österreichischen Musikerfamilie – Tante Leopoldine war eine berühmte Sopranistin – und war, wie sich alsbald herausstellt, in jeder Hinsicht die Richtige für den damaligen »Director der Philharmonic Society in Liverpool«. Beim Beginn dieses häuslichen Glücks sind die Beckeraths Vergangenheit. Es ist jedoch nicht von der Hand zu weisen, daß Bruch, so »fertig« er jetzt auch mit den Freunden war, eine tiefe Wehmut über die eigene Zerstörungskraft nicht verbergen konnte. Ich

halte es sogar für möglich, daß das 1893 entstandene *In Memoriam* für Violine und Orchester, von dem am Ende des vorigen Teils (**epo** 777 846–2) die Rede war, stillschweigend dem Andenken Rudolfs von Beckerath gewidmet ist: Einen programmatischen Zusammenhang mit den höchst offiziellen Ereignissen des »Dreikaisersjahres« hatte Bruch nachdrücklich bestritten, indessen er zugleich einen persönlichen Verlust aus dem Jahre 1888 andeutete – und so wäre es sicherlich nicht allzu verwerfen, die großangelegte Trauermusik als Nachruf zum fünften Todestag des einstigen Vertrauten aufzufassen, der nur fünfundfünfzig Jahre alt geworden war.

Rührend ist der zweimalige Versuch Bruchs, mit der verwitweten Laura wieder in Kontakt zu treten. Aus dem ersten der zwei späten Briefe (vom 31. Juli und 3. Dezember 1894) wird ersichtlich, daß er die einstige Szene noch deutlich vor sich hat: »An dem Tage, wo ich damals [...] Rud. von Wiesbaden aus schrieb, war ich schon krankhaft irritiert, ungewöhnlich erregt u. fühlte mich unwohl; u. schon am folgenden Tage in Bonn [...] mußte ich mich mit einem schweren Anfall von *Diphtheritis* legen. Ich schwebte zwischen Leben und Tod [...] – *In den Tagen* nun, wo es mir sehr schlimm ging und meine Umgebung ganz und gar von der Pflege absorbiert war, muß *Rudolfs Antwort* eingetroffen sein – denn ich *glaube*, er hat geantwortet. Ob sie verlegt worden ist, – ob sie vielleicht nach einem anderen Ort adressiert war und mich deshalb nicht erreicht hat – ich weiß es nicht; *ich habe sie nie gelesen*.«¹⁾

Von Zwist und Zerwürfnis ist noch nichts zu spüren, als Bruch seinen treuen Rudolf gewinnt, »in der *relativ* besten existierenden Musikzeitung ... (sie taugen aber alle nichts im Grunde)« ein schriftliches Bildnis erscheinen zu

lassen, das die seismographisch registrierten Unzulänglichkeiten des Dr. Hermann Deiters ausmerzen soll. Und als das *Musikalische Wochenblatt*²⁾ gegen Ende seines ersten Jahrgangs (Nrn. 49–51) das Resultat abdruckt, ist der Komponist überaus zufrieden: Geschmückt mit einem Portrait des Künstlers als junger Mann, hat sich Beckerath auf insgesamt 13½ Druckspalten zu 55 Fünfziger-Zeilen (oder 48.915 Zeichen) in lesenswertem Tonfall über das bisherige Leben & Wirken Bruchs derart »sorgsam, eingehend, verständig und warm« verbreitet, daß wirklich nichts zu bekräfteln bleibt – außer, daß »es mich nicht wundern [sollte], wenn diese Biographie offene Angriffe seitens meiner vielen Gegner (aus Neid, Dummheit oder Princip) hervorrufen würde!« Vorausgegangen waren aber auch tiefstschürfende Auskünfte und Kursvorgaben, aus denen erhellt, wie sehr Max Bruch daran gelegen war, ins rechte Licht gesetzt zu werden.

Äußerliche Präliminarien verstehen sich dabei von selbst: daß er Beckerath das relevante *Ergänzungsblatt* schicken ließ und eine Liste seiner bisher gedruckten Kompositionen zusammenschrieb (worin interessanterweise die dritte Symphonie in E-dur als op. 38 figurierte, obwohl sie erst viel später, nach dem *Achilleus* unter der Nummer 51 fertiggestellt werden sollte). Die detaillierten Einblicke in seine Ausbildung, seine schöpferischen Motivationen und die kaum sonst eingestanden Unsicherheiten jedoch, die die Briefe jener Wochen kennzeichnen, sind wahrhaft Goldes wert. »Du weißt,« heißt es am 25. September 1870, »daß Du völlige Freiheit hast, in dem Aufsatz auch weniger Gelungenes zu bezeichnen, und vom Standpunct des historischen Forschers aus, ganz objektiv zu urtheilen; das Beste und Erfreulichste ist und bleibt doch, daß ich mich bis jetzt dem Rechten und Wahren immer mehr *genähert* habe und so Gott will, auch immer mehr nähern werden. Das meinst Du doch auch?«

Am 16. Oktober setzt er sich innerhalb eines tabellarischen Lebenslaufes selbstkritisch mit seiner *Loreley* auseinander (»es war nicht möglich, daß ich mit 22. Jahren [...] die Theater- und Orchestertechnik sicher genug beherrschte, um immer *genau* die Wirkungen zu erzielen, die ich im Sinne hatte«), und er fragt sich, worin denn eigentlich »die grosse, unversiegbare Schönheit der Werke« liege, »die man als ›classische‹ bezeichnet? Waren die alten *grossen* Meister Menschen oder Götter? War Ersteres der Fall – nach welchen Grundsätzen sind sie den eigentlich verfahren, wie haben sie ihr Talent verwerthet? Wie haben sie es angefangen, *Tausende* zu beglücken und zu erheben, – und warum können wir Modernen das nicht mehr? Was ist Wahrheit? Was ist Schönheit? Soll man sich immer und ewig damit begnügen in unserer Zeit, auf ein paar besonders präparirte Musikanten, oder auf eine einzelne Clique zu wirken?« Die Volksliedstudien, das Streben nach echten Melodien und das Bemühen, »unsagbare Eindrücke in die strengen Formen der großen Instr. Musik zu bannen«, wie er's in seinem Erfolgskonzert op. 26 so triumphal vermocht und eben erst in der zweiten Symphonie op. 28 erneut gewollt hatte – wir werden Zeugen einer Selbstgestaltung, deren Konturen sich wieder beim Schreiben auszuprägen scheinen. Bruch öffnet den Brief am nächsten Tag noch einmal, um in einem langen Postscriptum weitere Erwägungen und Bedenken preiszugeben: wie er nach *Frithjof* und *Schön Ellen* das bestimmte Gefühl gehabt, in dieser Richtung »nichts Neues und Bedeutsames mehr leisten« zu können; und wie er dann erkannte, »daß der in der Luft liegende, durchaus nothwendige Fortschritt darin bestehen müsse, dem *melodischen* Element das *polyphone* als gleichberechtigt beizugesellen [...] Da dies ohne Zweifel das *Richtige* ist, so gehe ich von jetzt ab in *allen* Arbeiten hauptsächlich darauf aus, beide Factoren immer inniger

zu verschmelzen«.

Da könnte er einem glatt sympathisch werden, der begeisterte Sucher mit seinen Visionen. Wenn er nur nicht immer gleich wieder so ausfallend um sich bisse und mit seinem »Lästermaul« (Sprüche 4, 24) die giftigsten Epitheta versprühte. »Wenn Du es mit Deinem Gewissen vereinigen kannst, so laß den Namen des alten Esels [Heinrich Carl] Breidenstein in Bonn, der mir im Jahre 1849 leider! einige Harmonie-Stunden gegeben hat, ganz weg aus Deinem Aufsatz. Er war einer der unzähligen traurigen Mißgriffe, die [...] bei meiner Erziehung geschehen sind«, lesen wir beispielsweise unter dem Datum des 14. September 1870, und im Postskript vom 17. Oktober bekommt nicht nur die Stadt Koblenz ihr Fett weg – »ein Hunde-Orchester, mittelmäßiger Chor, Dilettanten-Arroganz« – , sondern auch der Kölner Lehrer Ferdinand Hiller, zu dem Bruch, wie immer wieder deutlich wird, in einem besonders zweifelhaften Verhältnis stand. Daß die unschöne Neigung zur beiläufigen Grobheit ein Indiz tiefsitzender Zweifel sein könnte, soll nicht unterschlagen sein: »Hemmend u. gefährlich war [...], daß fast alle Lehrer stets bei mir zu viel voraussetzen. Viel Positives habe ich mir erst selbst aneignen müssen«, gesteht er am 17. Oktober und verrät damit etwas Grundlegendes über die Gefahren, denen das Wunderkind leicht erliegen kann: Neben der, durch die moderne Idee von der »Chancengleichheit« weithin verbreiteten Unterforderung des Talents kommt es gern vor, daß der Lehrer die schnelle Auffassungsgabe generell vermutet und so den Schüler über echte Miß- oder Unverständnisse großzügig hinwegrauschen läßt. Diese zunächst unscheinbaren Lücken unterhöhlen im Laufe der Zeit den Boden, sorgen für einen unsicheren Stand und enden nicht selten, wofern sie sich mit einem ohnehin leicht reizbaren Naturell verbinden, im Nitroglyzerin aus vermeintlicher Arroganz, Argwohn und Angriffslust,

das den Weg in die Einsamkeit sprengt.

Dazu Moritz Hauptmann: »Die kunsttheoretische Kenntniss wird der technischen Befähigung Hilfe leisten können, überhaupt dem Künstler erst die Durchbildung verleihen, die ihn zum Meister macht; bei der Production selbst hat sie unmittelbar keinen Antheil. – An das Wissen wird der Künstler wenigstens nur dann sich wenden, wenn das unmittelbare Können ihn verläßt, wenn das Rechte sich nicht mehr ungesucht einstellen will und wenn er über die eigene Unklarheit Klarheit suchen muss. – Das sind nicht die glücklichsten Momente des Producirens und der Production; sie stellen sich aber ein, – dem Nichtwissenden zur Verzweiflung am Gelingen, dem Wissenden zum Nachdenken und zu bewusster Ausmittlung des Gesuchten.« [3]

Zum Abschluß der dreiteiligen Reihe mit Max Bruchs sämtlichen Violinwerken schienen mir diese Betrachtungen – so »subjectiv« sie auch sind – durchaus angebracht. Denn während sich der Bogen schließt und wir uns mit zwei der drei hier versammelten Kompositionen ganz direkt zum ersten Programm (*cpo* 777 833–2) zurückbegeben, wird das eigentümliche Phänomen allmählich immer transparenter. Vorausgesetzt, daß man bereit ist, die alles übertrumpfende Popularität des Violinkonzerts einmal kategorisch auszublenden, fernerhin die Absonderlichkeiten des Charakters so differenzierend zu betrachten wie wir's ja im Falle der meisten Großen und Halbgroßen tun, weil wir uns sonst um fast Alles brächten, was den Namen Kunst verdient – vorausgesetzt also eine sorgfältige Trennung des wesentlichen Wesens von all den Schrullen und Sparrn, die uns als Splitter im Auge des Nächsten auffallen, werden wir in der Fülle dessen, was Bruch uns hinterließ, noch manch

dauerhaft bereichernde Kostbarkeit entdecken. Und sei es auch nur eine »Kleinigkeit« wie die **Romanze**, die inmitten der Turbulenzen um Lally Heydweiller verfaßt wurde: »Sie erinnern sich vielleicht«, schrieb er am 6. März 1874 an Joseph Joachim; »daß ich mich im vorigen Jahre mit dem Gedanken trug, ein zweites Violinkonzert zu schreiben; dasselbe sollte mit einem breit angelegten Andante beginnen, welches schon zur Zeit Ihrer letzten Anwesenheit in Bonn skizziert war. Nachdem ich nun kürzlich dies Andante erweitert, beendigt u. instrumentiert habe, will es mir (und Andern) scheinen, als wenn dasselbe ein abgeschlossenes Stück sei und die Ausdehnung zu einem Concert weder verlange noch zuließe. Ich habe es deßhalb vorläufig »Romanze« genannt (vielleicht fällt Ihnen ein anderer, besserer Titel ein!) und wünschte sehr, daß Sie es bald kennen lernten, womöglich mit Orchester probierten und mir, wie früher beim Concert [op. 26], Ihre aufrichtige Ansicht sagten ...«

Was der »collegialische« Freund und unermüdete Ratgeber von dem Stück hielt, weiß ich nicht. Und die Ansichten späterer Autoren teile ich nicht: Weder empfinde ich hier, wenn sich die Ausführenden nur recht ins Zeug legen, auch nur die geringste Langeweile, noch stört es mich, daß darin gegenüber dem ersten Konzert kein »Fortschritt« zu erkennen ist: »Wir sind weit davon entfernt, die Bedeutung der wenigen Symbole, die wir benutzen, erschöpft zu haben«, befand Ralph Waldo Emerson in *The Poet*. Und hier, in der *Romanze*, die zeitweilig so stark nach Robert Schumann duftet, daß ich geneigt bin, sie für eine (vielleicht unbewußte) Hommage zu halten – in dieser als Opus 42 zwischen den abendfüllenden Vokalwerken *Odysseus* op. 41 und *Arminius* op. 43 erschienenen Liebesgeschichte will mir Emersons These, wonach »jedes Wort einst ein Gedicht« war, klingendes Ereignis werden. Für Max Bruch war's

jedenfalls keine Nebensächlichkeit: Er revidierte nach einem Probespiel im März 1874 die Orchestration, feilte mit dem Widmungsträger Robert Heckmann⁴⁾ an der Solostimme und bat, der lieben Gewohnheit gemäß, auch Joseph Joachim um konkrete Vorschläge, bevor er schließlich sein Imprimatur erteilte.

Während diese *Romanze* wie ein freies, weil selbständiges Präludium zum zweiten Violinkonzert anmutet, besteht zwischen dem *Adagio appassionato* op. 57 (gleichfalls auf der ersten CD der Serie) und dem **Violinkonzert Nr. 3 d-moll op. 58** ein entschieden engerer Zusammenhang. Das Hauptthema der eloquent-dramatischen, am Ende in den höchsten Höhen der Solovioline sich träumerisch verlierenden Szene ist nahezu identisch mit dem zweiten Thema aus dem Kopfsatz des dritten Violinkonzerts ([1] ab 1'00, Solo ab 3'30) und hat hier wie dort – dies als wohlgemeinte Warnung! – alle Ingredienzien eines Ohrwurms. Bemerkenswert ist vor allem, daß Max Bruch für beide Konzerte einen inneren Einschwingvorgang (mal als *Andante*, mal als *Adagio*) sowie einen äußeren Anstoß benötigt. War es im Falle des Opus 44 die erste Begegnung mit Pablo de Sarasate, so ist es jetzt die Aufführung des ersten Violinkonzerts, mit der Joseph Joachim bei Bruchs Breslauer Abschiedskonzert im April 1890 einen kolossalen Eindruck sowohl beim Komponisten als auch beim Publikum hinterlassen hat.

Ohne Reibungsverluste wird die Arbeit freilich nicht getan. Im Sommerurlaub und vor dem Umzug der Familie nach Berlin-Friedenau (im September 1890) schreibt Bruch ein »Konzert Allegro in d-moll«, das er eigentlich separat herausbringen und Joachim widmen will. Doch im Gespräch mit diesem kommt man zu der »Überzeugung, daß es sich durchaus zu einem Konzert eigne und es wurde die naturgemäße Erweiterung zu einem vollständigen Konzert beschlossen. Diese Idee ist also

ganz neuen Datums,« versucht der taktierende Komponist seinen Verleger Simrock zu beschwichtigen, der sich bei Zeiten die Rechte sowohl an diesem neuen Werk und an dem *Adagio appassionato* sichern will: Er sorgt sich, daß Bruch beide Schöpfungen wegen der geplanten Dedikation – Simrock und Joachim »können nicht miteinander« – in einer anderen Firma unterbringen wird. Es erübrigt sich, die hin- und hergehenden Worte zu zitieren: Sie haben bestes Bruch-Format. Überdies müssen wir zugeben, daß der Schönheits- und Wahrheitsucher sehr wohl weiß, wann er welche politischen Hebel zu ziehen hat: Joachim »ist mir, wenn ich hier beim Kultusminister etwas erreichen will, absolut nötig«, rechtfertigt er gegenüber Simrock seine Winkelzüge – und kann sich freuen, als ihm im November '91 tatsächlich von höchster Stelle angeboten wird, von Heinrich von Herzogenberg die Meisterschule für Komposition an der Königl. Akademie der Künste zu übernehmen. Damit geht ein Sitz im Senat der Institution einher ...

Inzwischen hat sich das neue Konzert angeschickt, einen Platz im Repertoire zu erobern. Nach Fertigstellung des »Rohlings« kann Max Bruch mit Joseph Joachim und dem Berliner Hochschulorchester im Februar 1891 die beiden ersten Sätze ausprobieren, worauf die üblichen Revisionen beginnen: Ausformulierung und Bezeichnung der Solostimme, Änderungen in der Orchestration, und »ich finde wieder meine alte Erfahrung auf's Neue bestätigt, daß es nichts Subtileres giebt, als die Instrumentierung eines Violinconcertes. Ich glaube aber, daß jetzt alles in Ordnung ist, u. daß nunmehr die Sologeige auch an den pathetischen oder leidenschaftlichen Stellen überall auf's Schönste zur Geltung kommen wird«, meldet Bruch am 1. März. Dann ist noch der Bogenstrich für das Hauptthema des Finales zu klären – Joachims Rat folgend wird alles *staccato* genommen –, und eine gute Woche vor der offiziellen Premiere geht das komplette

Stück in Berlin noch einmal über die Hochschulschulbühne.

Am Sonntag, den 31. Mai 1891, ist es soweit: Bei einem Festkonzert, in dem insgesamt achthundert (merke: 800!) Sänger & Sängerinnen aus Düsseldorf, Rheydter, Mönchengladbacher, Neusser, Bonner und Barmer Chören auftreten, dirigiert Max Bruch Teile aus dem *Lied von der Glocke*, *Frithjof*, *Achilleus* und *Feuerkreuz* sowie die Uraufführung seines jüngsten Violinwerkes. Der virtuose Protagonist Joseph Joachim erringt, wie der Komponist es ausdrückt, keinen Erfolg, sondern einen Triumph. »Trotz allem, was von Seiten der radicalen Partheien seit Jahren geschieht, hat doch auch diejenige Musik, die auf dem *melodischen Princip* basiert und es mit der *Reinheit* und *Bestimmtheit* der *Formen* *erst nimmt*, noch immer ihr Publikum – und zwar ein sehr großes,« frohlockt er am 9. Juni in seinem Dankeschreiben an den Geiger, der seinerseits noch ganz im Banne des künstlerischen Erlebnisses steht, als er erwidert: »... wie beschämen Sie mich durch Überschätzung dessen, was mir kollegialisch zu thun gegönnt war! Welchem Violinspieler würde es nicht Genuß gewähren, ein neues Violinconcert von Ihnen herauszubringen und noch obendrein die Ehre zu haben, als Pathe zu fungieren? Da ist die Bemühung an sich schon der schönste Lohn. Mögen meine alten Knochen noch lange zu Diensten stehen!« Gegenüber dem Veranstalter verzichtet er sogar auf die Erstattung der Auslagen, da die »Freude ein neues Concert von Bruch zu spielen [...] mir die Reise nach Düsseldorf als Erholung [hat] erscheinen lassen ...«

Am 23. Oktober 1891 bringen Karl Halir und die Kapelle des 134. Infanterie-Regiments in Leipzig unter Emil Paur das Konzert nach Leipzig, am 2. November dirigiert Hans von Bülow die Novität in Hamburg, am 9. des Monats in Berlin beim zweiten Philharmonischen Konzert (hier wie dort mit Joachim). Und auch Pablo de Sarasate nimmt sich bald des Werkes an. Max Bruch

kann also rundum zufrieden sein mit der Resonanz – desto mehr, als er feststellen kann, daß auch dieses, erstmals nach traditionellen Mustern zugeschnittene Konzert »unsagbare Eindrücke« und »strengste Formen« gegliedert miteinander verbindet. Ob es der Einfluß des ungeliebten Konkurrenten Johannes Brahms war, wie vielfach zu lesen ist oder nicht vielmehr die natürliche Folge der eigenen »classischen« Zügelung, die sich besonders im Kopfsatz mit Schumannscher Explosivkraft verbindet und im Finale spektakuläre Kapriolen nicht ausschließt, sei dahingestellt.

Die Zufriedenheit währt nicht lange. Nach der Berliner Aufführung beschwert sich Max Bruch bei Simrock: »Er packt zwar den ersten Satz ungeheuer energisch an und spielt vieles dann ganz großartig, überschnell aber die Figuren, namentlich in der Durchführung, und der Satz verliert dadurch an Haltung. – Im Adagio denke ich für mich sämtliche Figuren als ganz zart hingehaucht; er spielt sie zu schnell und zu leidenschaftlich, etwas nervös. Wir haben uns über die Behandlung dieser mittleren Partie nie recht einigen können. Sarasate wird das alles viel mehr in meinem Sinn spielen.« Von wegen! »Pablo spielt die beiden ersten Sätze sehr schön, abgesehen von dem etwas zu schnellen Tempo der ersten Melodie des Adagio; das Finale aber kann man nicht ärger diskreditieren als er es tut durch das wirklich wahnwitzige Tempo. Bei dieser Hetzjagd war ich ganz trostlos. Ich habe ihm aber eindringliche Vorhaltungen gemacht und hoffe nicht ganz vergeblich gepredigt zu haben. So ist das wirklich nicht gedacht. Er verhetzt das Stück genau so, wie das Finale des Mendelssohn-Konzerts«, nörgelt er am 2. Februar 1892.

So macht er's immer, so macht er's bei jedem. Wenn Sarasate sich nicht um seine *Serenade* op. 75 kümmert, fließen ihm die Tiraden (s. *cpo* 777 846–2) so leicht aus der Hand wie ein paar Jahre später, als er sich – nicht zu

Unrecht – echauffiert, daß von seinen Konzerten nichts in die Violinschule übernommen wurde, die Joseph Joachim und Andreas Moser kürzlich veröffentlicht hatten. Und bald kriegt auch die amerikanische Geigerin Maud Powell (1867–1920) ihr Fett weg. Sie hatte am 8. Juni 1911 das neue **Konzertstück fis-moll op. 84** beim Norfolk-Festival in Connecticut aus der Taufe gehoben und dabei, wie sie anschließend telegraphierte, einen schönen Erfolg erzielt. Eine paar Wochen darauf lärmt Bruch: »Maud Powell macht Streiche, die ich ihr nicht zugeutraut hätte. Zuerst kabelt sie mir nach der 1. Aufführung am 8. Juni (Norfolk): ›Great success‹. Dann aber schreibt sie mir am 20. Juni, sie könne das *Konzertstück* im nächsten Winter nicht in ihren Orchester-Konzerten spielen, weil es – mit einem Adagio schließt (hear, hear!!!). Auch habe sie das Adagio allein, um die Hälfte gekürzt, in eine Maschine hineingespielt (!!!) Ich habe ihr darauf gründlich die Wahrheit gesagt!«

Wie das geklungen hat, können wir uns leicht vorstellen. Und auch der Empfänger des Protestschreibens, der junge Amerikaner Arthur M. Abell, der als Korrespondent des New Yorker *Musical Courier* in Berlin weilte und die Entstehung des aktuellen Konzerts hautnah miterlebte, dürfte zu dieser Zeit das aufbrausende Temperament in all seiner ganzen emotionalen Bandbreite geläufig gewesen sein – das allerdings, im Lichte der späten Werke besehen, auch sein Gutes hatte. Nicht einmal das ganz späte Oktett für Streicher des Achtzigjährigen will resignieren, obzwar das begreiflich gewesen wäre: Der frühe Tod des Sohnes Hans, der ein großer Maler hätte werden können; der verlorene Krieg; das Wissen, daß die eigene Kunst der Welt abhanden gekommen war ...

Das *Konzertstück* vollendete Max Bruch im November 1910. Widmungsträger ist Willy Hess, der sich als Konzertmeister des Boston Symphony Orchestra zuletzt noch mit Erfolg für die *Serenade* eingesetzt hatte und,

nunmehr zurück in Berlin, durch Bruchs Fürsprache als Violinlehrer und Dirigent des Hochschulorchesters eine Anstellung erhalten hatte. Eben hatte er noch in Manchester mit dem Hallé-Orchester unter Hans Richter das dritte Violinkonzert aufgeführt, als sich ihm die Möglichkeit bot, mit einem seiner Berliner Geigenschüler dem Komponisten die Arbeitsversion des neuen »Geigenwerks« vorzuführen. Am 5. Januar 1911 folgte eine Privatsitzung für Bruch mit den Berliner Philharmonikern, und bei diesem Termin einigte man sich schließlich auch auf den definitiven Titel des zweisätzigen Stückes, an dem Zeit und Alter vorübergegangen sind. Mit welch muskulöser Wucht, mit welch trotzigem Elan springt nicht das *Allegro appassionato* los, worin der Solist noch einmal mit Doppel- und Dreifachgriffen, mit wilden Sprüngen und Läufen zusammenfassen darf, was den deutschen Meister des romantischen Violinkonzerts seit gut vier Jahrzehnten kennzeichnet – ehe die Stimmung völlig umschlägt, um in einem Abgesang den Schlußpunkt hinter die Geschichte zu setzen: Nach dem leidenschaftlichen *Allegro in fis-moll* wendet sich die Musik nach Ges-dur, nach der kolossalen Kraftentfaltung wird sie »einfach wie ein Volkslied«. Genauer: Sie wird Volkslied. *My little red lark of the mountain* heißt die irische Weise aus dem County Armagh, mit der sich Max Bruch von dem Genre seiner größten Instrumentalerfolge verabschiedet – eine Hommage an die keltischen Lieder, die er so sehr liebte, an die Melodie als die Wurzel all seiner Musik, und eine Liebeserklärung an die Sängerin, mit der er seit dreißig Jahren verheiratet ist. Ob ihm klar war, daß er mit dieser »Arietta« dem *Konzertstück* prinzipiell dieselbe offene Form gab wie weiland Ludwig van Beethoven seinem Opus 111, oder ob er einem unterbewußten Impuls folgte, wer wollte das sagen? Daß er jedoch seine Clara gern »meine kleine Lerche« genannt hat – daran konnte sich der Sohn Ewald noch erinnern

[...] Wenn sie sich am Ende in den Lüften verliert, verstummen wir. Und vergessen, daß es uns Max Bruch so oft nicht leicht gemacht hat.

Eckhardt van den Hoogen

1) Meine Lese-Empfehlung: *Max Bruch – Briefe an Laura und Rudolf von Beckerath*, hrsg. v. Petra Riederer-Sitte. Essen 1997.

2) Die vollständigen Artikel von Hermann Deiters und Rudolf von Beckerath finden Sie auf der Website: www.proclassics.de/komponisten

3) Moritz Hauptmann, *Die Natur der Harmonik und der Metrik*. Zur Theorie der Musik. Leipzig 1853, S. 15

4) Der Geiger Robert Heckmann (1848–1891) spielte bereits als Vierzehnjähriger im Mannheimer Orchester und war später Konzertmeister in seiner Heimatstadt Köln, wo er ein eigenes Quartett ins Leben rief. Mit seiner Gemahlin Marie Hertwig (1843–1890) verheiratet er unter anderem der ersten Violinsonate von Johannes Brahms und mit Julius Butts der Sonate von Richard Strauss zur Uraufführung.

Antje Weithaas

Ihr Charisma und ihre Bühnenpräsenz fesseln, ohne sich je vor das Werk zu drängen: Unprätentiös und immer der Musik den Vortritt lassend durchdringt Antje Weithaas jedes Detail im Notentext mit einer zwingenden musikalischen Intelligenz und einer beispiellosen technischen Souveränität.

Als Solistin hat Antje Weithaas bereits mit Klangkörpern wie dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, den Bamberger Symphonikern, den großen deutschen Radio-Orchestern sowie internationalen Spitzenorchestern wie Los Angeles Philharmonic, San Francisco Symphony, Philharmonia Orchestra, BBC Symphony und den führenden Orchestern der Niederlande, Skandinavien und Asiens gearbeitet. Zu ihren Partnern am Dirigentenpult zählten dabei Künstler wie Vladimir Ashkenazy, Sir Neville Marriner, Marc Albrecht, Yakov Kreizberg, Sakari Oramo und Carlos Kalmar.

Höhepunkte der Spielzeit 2015/16 waren Antje Weithaas' Auftritte als Solistin mit dem Orchester des Theaters La Fenice Venedig unter Antonello Manacorda (Brahms) sowie mit Beethovens Violinkonzert mit der Dresdner Philharmonie unter Dmitrij Kitajenko und in ihrer eigenen Einstudierung mit dem MDR Leipzig. Mit der Camerata Bern standen Aufführungen von Brahms' Violinkonzert und diverse Auswärtskonzerte an. Als künstlerische Leiterin des Kammerorchesters ist sie seit der Saison 2009/10 für dessen musikalisches Profil verantwortlich und leitet vom Pult der Konzertmeisterin aus sogar großformatige Werke wie beispielsweise die Sinfonien Beethovens.

Ende August 2016 wird der letzte Teil ihrer Kompletteinspielung aller Werke für Violine von Max Bruch veröffentlicht (**cpo**). Ebenfalls noch 2016 kommt auch der dritte, finale Teil der Gesamteinspielung der Sonaten

und Partiten für Violine solo von Bach und Ysaÿe auf den Markt (Cavi-music).

NDR Radiophilharmonie

Vielfalt, Qualität und Tradition – das sind die Markenzeichen der **NDR Radiophilharmonie** aus Hannover. Mit 86 hochqualifizierten Musikern erreicht das Rundfunkinfonieorchester Niedersachsens eine beeindruckende programmatische Vielfalt: so stehen neben dem großen klassisch-romantischen Repertoire auch die Alte Musik, Crossover-Projekte, Filmmusik und ein weitgefächertes Konzertangebot für Kinder und Jugendliche im Zentrum der musikalischen Arbeit des Orchesters.

Entsprechend groß ist das Spektrum der internationalen Spitzenkünstler, mit denen die **NDR Radiophilharmonie** zusammenarbeitet. Zu ihnen zählen neben führenden Musikerpersönlichkeiten der Klassikszene wie Anne-Sophie Mutter, Hilary Hahn, Rudolf Buchbinder, Andris Nelsons, Gustavo Dudamel, Kristjan Järvi oder Cornelius Meister auch Spezialisten für Alte Musik wie Reinhard Goebel, Giuliano Carmignola und Philippe Jaroussky. Und auch große Namen aus der Welt des Pop, Rock und Jazz waren und sind immer wieder zu Gast, namentlich Al Jarreau, Chet Baker, Dominique Horwitz, Herbert Grönemeyer oder Ute Lemper.

Diese Vielfältigkeit hat bei der **NDR Radiophilharmonie** Tradition: 1950 als Orchester des Senders Hannover im damaligen NWDR gegründet, reichen die Wurzeln des Ensembles bis in die 1920er-Jahre zurück, als Hannovers erster Radiosender in Betrieb ging. Aus den besonderen Anforderungen des Rundfunks heraus war die künstlerische Exzellenz in einer Vielzahl von musikalischen Stilen von Beginn an wesentlicher Bestandteil der künstlerischen Arbeit.



Hermann Bäumer (© Kassara)

Als ein musikalischer Botschafter Hannovers und Niedersachsens steht die **NDR Radiophilharmonie** auch international in hohem Ansehen. In der jüngeren Vergangenheit präsentierte sich das Rundfunkorchester bei Konzertreisen u.a. in Japan und Südamerika, zur Jahreswende 2013/2014 gastierte die **NDR Radiophilharmonie** in China. Besonders hervorzuheben sind zudem wiederholte Gastspiele beim Pisa Festival, den Clubhaus-Konzerten in der Schweiz oder dem norwegischen Bergen International Festival. Im Oktober 2011 gab das Orchester sein umjubeltes Debüt in der ausverkauften Royal Albert Hall in London, im März 2012 gastierte die **NDR Radiophilharmonie** erstmalig beim Abu Dhabi Festival.

Seit Beginn der Saison 2014/2015 ist Andrew Manze Chefdirigent des Orchesters.

Hermann Bäumer

„...ein erfrischend wenig mit der eigenen Wirkung (...) beschäftigter, dafür offenkundig penibel an der Musik interessierter Dirigent.“

Dresdner Neueste Nachrichten am 12.03.2015
über das Debüt mit der

Sächsischen Staatskapelle Dresden

Hermann Bäumer ist seit der Spielzeit 2011/2012 Chefdirigent des Philharmonischen Staatsorchesters Mainz sowie Generalmusikdirektor des dortigen Staatstheaters. Seine durchdachten und einfallsreichen Programme sowie die Auseinandersetzung mit außergewöhnlichem musikdramatischem Repertoire beschenken ihm großen Zuspruch von Publikum und Fachpresse. Als einstiger Berliner Philharmoniker weiß er um die Raffinesse guter Orchesterarbeit und wird für seine bescheidene und der Musik verpflichtende Art von Orchestern auf der ganzen Welt geschätzt.

Er dirigierte Orchester wie die Sächsische Staatskapelle Dresden, die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, die Stuttgarter Philharmoniker, die Bamberger Symphoniker, das Bayerische Staatsorchester München, das Rundfunksinfonieorchester Berlin, das Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, das hr-Sinfonieorchester, das WDR Rundfunkorchester, das Ensemble Resonanz in Hamburg, das Radiosinfonieorchester Oslo, die Norwegian National Opera, das Helsinki Radio Orchestra, das Iceland Symphony Orchestra, das Sinfonieorchester St. Gallen und das New Japan Philharmonic Orchestra.

In der Saison 2015/16 gastierte Hermann Bäumer u. a. bei der Staatskapelle Halle, beim Sinfonieorchester St. Gallen, bei der Robert-Schumann-Philharmonie in Chemnitz, bei den Hofer Symphonikern, bei den Aachener Symphonikern oder auch bei den Qingdao und

Guiyang Symphony Orchestras in China.

Hermann Bäume ist ein begnadeter Entdecker und Wiederentdecker für rares Repertoire. Am eigenen Haus in Mainz standen in 15/16 unter anderem Zemlinskys *Der Zwerg* und Poulencs *Dialogues des Carmelites* auf dem Spielplan.

In der Saison 2005/06 uraufführte Hermann Bäume – damals als GMD am Theater Osnabrück – unter großer Beachtung von Presse und Publikum Alex Nowitz' *Bestmannoper*; unter nicht minder großer Aufmerksamkeit stand in der Saison 2007/08 Gounods *La Nonne Sanglante* auf dem Spielplan. Weitreichenden Zuspruch erhielt 2013 in Mainz auch Hans Werner Henzes *Prinz von Homburg*.

Er leitete Kurt Weills *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* an der Komischen Oper Berlin sowie die Uraufführung der Oper *Rotter* von Torsten Rasch in der Inszenierung von Katharina Thalbach an der Kölner Oper.

Mit der NDR Radiophilharmonie nahm Hermann Bäume in 2006 August Ennas *Heiße Liebe* für **cpo** und mit dem Iceland Symphony Orchestra Jón Leifs *Edda I* für das Label BIS auf. Zu weiteren CD-Aufnahmen gehört die Ersteinspielung des besagten *Wundertheater* von Henze mit den Osnabrücker Symphonikern sowie die Sinfonien Nr. 1 und 2 von Karl Höller mit den Bamberger Symphonikern. Ein weiteres Projekt war die Kompletteinspielung der Symphonien von Josef Bohuslav Foerster mit den Osnabrücker Symphonikern (ECHO Klassik 2009 für den ersten Teil). Im Dezember 2009 erschien d'Alberts *Sejungfräulein* und die Sinfonie op. 4 und im Sommer 2010 Gounods *La Nonne Sanglante*, die mit dem Preis der Deutschen Schallplattenkritik 3/2010 ausgezeichnet wurde (**cpo**).

Aktuelle Aufnahmen beinhalten Werke von Christian Wilhelm Westerhoff (Symphonieorchester Osnabrück, **cpo**) und von Friedrich Gernsheim (Staatsorchester

Mainz, **cpo**) sowie eine hervorragend besprochene Einspielung der Violinkonzerte Bruchs mit der Geigerin Antje Weithaas und der NDR Radiophilharmonie (**cpo**).

Darüber hinaus ist Hermann Bäume landesweit besonders geschätzt für die Zusammenarbeit mit zahlreichen Jugendorchestern wie beispielsweise dem Bundesjugendorchester, der Jungen Deutschen Philharmonie und dem LJO Rheinland-Pfalz.

The Rhinelander Takes his Final Bow: Full Circle and Open Form

*Put away from thee a froward mouth,
and perverse lips put far from thee.*
(Proverbs 4:24)

»The enumeration of Bruch's principal works demonstrates the versatility and strength of his artistic endeavor; and closer acquaintance justifies the expectation entertained from the very beginning about the composer's talent. One observes a decided and rich inventive talent, a firm exercise of creative power acquired through schooling and study, and a complete command of the technical means of his art; furthermore, one recognizes a happy gift for infusing the chosen material with his entire spirit and for doing justice to it in keeping with the intrinsic premises of the same, and finally a good eye for what is highly effective, a happy tact in the avoidance of what is unclear and subjective.«

In 1868 and 1869 the *Ergänzungsblätter zur Kenntnis der Gegenwart* brought out five major articles by the doctor of jurisprudence, senior teacher, and musicologist Hermann Deiters in which this periodical's diligent associate member presented a number of »Living Composers.« After he had treated Johannes Brahms, Theodor F. Kirchner, Woldemar Bargiel, and Carl Reinecke, he finally turned to the oeuvre of Max Bruch, who was a mere thirty-one years old at the time – and did so while taking what on the whole was a well-intentioned look at it, naturally focusing on the vocal compositions of the then Sondershausen court music director. Not only the decided successes of the most recent years like *Frithjof* op. 23, *Schön Ellen* op. 24, and *Salamis* op. 25 were deemed worthy of careful examination but also the opera *Loreley* op. 16, by then »a thing of the past,« the

bull the young man had attempted to get by the horns some years before. From today's perspective Deiters can in no way be criticized for having made himself guilty of the charge of »special interests« when he discovered among other things »a special talent for powerful and vividly clear expression in the composer's character,« certified that he had »finesse and tact in artistic elaboration and arrangement« while honoring his Eichendorff setting of *Die Flucht der heiligen Familie* op. 20, and recognized in the dramatist Bruch »the talent for grasping the given situation and the invention of motifs and numbers that are adapted to the overall character of the same, enliven or evoke their stage effect, and in the process are firmly and solidly formed musically.«

This was not enough for our man from the Rhine, who very much had been portrayed with high respect – even though this article consisting of eleven printed columns was clearly longer than all the previous parts of the series (Brahms was honored with a good five columns, Kirchner with seven, Bargiel with six, and Carl Reinecke with eight and a half) and nothing in it might arouse the suspicion that Deiters was a »fanatical Brahmsian,« as Max Bruch pejoratively put it. When during the following year the Leipzig publisher and editor Ernst Wilhelm Fritzsche's new *Musikalisches Wochenblatt* likewise planned a thorough portrait, Bruch attached great importance to having the same »produced not by a half friend or by a whole opponent but by a man who for many years has humanly and artistically stood close to me like no other, who everywhere gladly acknowledges how I at all times, whether erring or succeeding, seeking or finding here or there, have pursued honorable goals with complete zeal and while summoning all my powers.«

The man who met these requirements was the well-to-do Krefeld music enthusiast Rudolf von Beckerath,

who with his wife Laura for some ten years not only had followed the fortunes of Max Bruch, who was five years his junior, but also had influenced him with help, encouragement, and consolation. Already the first (extant) letter of 14 January 1861 unmistakably shows that Bruch knew what he had in Beckerath. Wildly resolved to secure from Emmanuel Geibel the rights for use of the libretto to *Loreley*, which the poet, after Felix Mendelssohn had rejected the text, categorically refused to offer to any other musician, Bruch asked Beckerath for practical and tactical suggestions for getting around the insulted poet's obstinacy – by the way, understandably so, since Bruch had completed his opera before he had at all become cognizant of the legal problem.

The two men had been on familiar *du* terms only since the spring of 1865, and Bruch continued to use the formal *Sie* for his »dear friend« Laura until November 1873, when the Beckeraths had long resided in Rüdesheim and were involved in the wine business. Nevertheless, intimacy on the verbal level already existed even when the form of address would have suggested a politer formal distance. Bruch communicated his most personal feelings to the Beckeraths, offered insights into his creative considerations and personal doubts, and occasionally apparently needed a »pen pal« in order to achieve clarity about himself and his goals. When for lack of a real significant other, thoughts cannot be articulated in spoken form, as was Heinrich von Kleist's experience, then at least, in the manner of Hermann Burger, they should be formulated in writing. Now if we also had the letters from the Beckeraths – now that would be documental bliss! But they were radically destroyed – well, how could it be otherwise? – after Max Bruch had taken pen in hand to end this long friendship on 9 February 1877. In high spirits after the success of *Arminius*, Bruch had just returned from Zurich to Wiesbaden,

where he met Pablo de Sarasate and learned to value him as a phenomenal interpreter of his Violin Concerto in G minor, and the highly inflammable firework of a man would have been happy if his friend »Rudel« and his wife had attended the magnificent performance of his Opus 26.

But: »It brings me *extreme pain* – this I must tell you very openly – that this time too neither one of you was here; and yet Wiesbaden is so close by. The truth (if I stick to the facts) is that you travel here for everything in which I am *not* involved, even if it is only a chamber music soirée, and that, though for years you have been in Rüdesheim [in fact only thirty kilometers away], you have been absent from *everything* in which I have been involved here. *Odysseus* was given here twice and the first time very outstandingly – you were not here. On 4 December I presented *Frithjof*, which you only rarely have heard, with masses; you were in Rüdesheim but wrote declining the invitation; and now among the great mass of people who devotedly listened to Sarasate's splendid performance of my concerto I *once again* had to miss the *one whom I would especially gladly* have seen among them, *such an old friend* and kindred spirit. [...] Everything in me resists the idea that already has often occurred to me, namely that inimical influences are working against me; but *if* it is merely 'bad luck,' then I nonetheless must honestly say that it is such great and *enduring* bad luck that I cannot really understand it. Your time nonetheless permits you to travel to Karlsruhe and Mannheim to hear the symphony by *Brahms*; have I sunk so much in your estimation that you did not even want to travel one hour by train on behalf of an old friend?«

It may be that what was once such a warm relationship had already suffered its first serious »blow« during the course of Bruch's last prior engagement, which he had entered in the fall of 1873. At the time the goal of

his marriage plans was Amalie (»Lally«) Heydweiller, a young lady from a well-to-do Krefeld family who had been born in 1854 and whose widowed mother was sitting on a pile of money like Fafner on his hoard and did not want to watch her child hasten to her ruin with a musician without guaranteed sources of income. The artist-in-love – and apparently his feelings were rapturously required – moved heaven and earth, added up his performance fees, asked his publisher Fritz Simrock (in vain) to agree to the set payment of fees, and of course rallied the Beckeraths to his cause – which was all the easier since certain family connections were involved here and made him set his hopes on their positive influence. Everything was in vain: the »affair« was over in June 1874. Rudolf von Beckerath saw to it that Mother Heydweiller gave back the letters very candidly dealing with financial matters sent to her by her almost-son-in-law. At the beginning of the following year Lally became engaged to another Beckerath. Bruch suffered greatly: »a drop of *Lethe* would be the best.«

It was only years later, on 3 January 1881, that Max Bruch truly entered the haven of nuptial bliss when he married the singer Clara Tuczek after an engagement of four months. Now she was from an Austrian family of musicians – her aunt Leopoldine was a famous soprano – and was, as it immediately turned out, in every respect the right girl for the then »Director of the Philharmonic Society in Liverpool.« When this domestic bliss began, the Beckeraths were persons of the past. However, it cannot be dismissed that Bruch, even as »through« as he was with these former friends even then, could not hide his deep sense of melancholy remorse about his own destructive power. I even think that it is possible that the *In Memoriam* for violin and orchestra composed in 1893 and mentioned at the end of the previous installment in this series (**epo** 777 846–2) was dedicated – without

an open acknowledgment by the composer – to the memory of Rudolf von Beckerath. Bruch vigorously denied that it was linked programmatically to the most highly official events of the »Year of the Three Emperors,« while at the same time he hinted at a personal loss from 1888. And so it would not be overly bold to regard this magnificently dimensioned funeral piece as a memorial commemorating the fifth anniversary of the death of his former confidant, who only lived to be fifty-five.

Bruch's attempt on two occasions to resume contact with the widowed Laura is moving. From the first of the two late letters (31 July and 3 December 1894) it is apparent that he still clearly recalled the former scene: »On the day that I then [...] wrote to Rudolf from Wiesbaden, I was already morbidly irritated, unusually excited, and did not feel well; and immediately on the following day in Bonn [...] a severe attack of *diphtheria* forced me to take to bed. I hovered between life and death [...]. Now *during the days* that I was very ill and my surroundings were completely saturated with medical care, *Rudolf's answer* must have arrived – for I *believe* that he answered. Whether the letter was misplaced – whether it perhaps was sent to another address and therefore did not reach me – I do not know: I *never read it.*« (1)

Nothing like a falling out or a final split was as yet in evidence when Bruch got his loyal Rudolf to agree to have printed »in the *relatively* best existing music journal ... (fundamentally, however, not a one of them is worth anything)« a written portrait that was supposed to annihilate the seismographically registered insufficiencies of Dr. Hermann Deiters. And when the *Musikalisches Wochenblatt* toward the end of its first year (Nos. 49–51) printed the result, the composer was very

content. Adorned with a portrait of the artist as a young man, Beckerath's article consisting of a total of 13½ printed columns, each with fifty-five fifty-lines (or 48,915 characters), reported in a readable tone about Bruch's previous life and work so »carefully, thoroughly, understandably, and warmly« that truly nothing remained to carp about – except the fact that it »[should] not surprise me if this biography would occasion open attacks on the part of my many enemies [out of envy, stupidity, or principle]!« It had been preceded, however, by the most deeply-delving sources of information and guidelines indicating just how very much Max Bruch was intent on having his personal record shown in a proper light.

It practically goes without saying that preliminaries in written form played a role here, that Bruch had the relevant *Ergänzungsblatt* sent to Beckerath and compiled a list of his previously published compositions (where, interestingly, the Symphony No. 3 in E major figures as op. 38, even though it would be finished only much later, after *Achilleus*, as No. 51). The detailed insights into his education, his creative motivations, and the feelings of uncertainty that he hardly ever admitted having elsewhere but typifying the letters of those weeks are truly invaluable. »You know,« we read on 25 September 1870, »that you have *complete freedom* in the article also to indicate what is *less* successful and from the standpoint of a historical researcher to judge very objectively; the best and the most pleasing nonetheless is and remains that I so far have always *approached* what is right and true and if God so wills it also will approach it more and more. But that is your opinion too, isn't it?«

On 16 October he occupied himself self-critically with his *Loreley* in the midst of a tabular curriculum vitae (»it was not possible for me when I was twenty-two years old ... to have a firm enough command of theater and orchestra technique always *exactly* to produce the effects

I had in mind«); and he asks himself wherein does it lie, »the great, inexhaustible beauty of the works that one designates as 'classical'? Were the old *great* masters men or gods? If the former was the case – in accordance with what principles did they actually operate, how did they put their talent to use? How did they begin to gladden and elevate *thousands* – and why can we moderns not do that any more? What is truth? What is beauty? Shall one forever and ever satisfy oneself in our time with having an effect on a couple of especially prepared musicians or a single clique?« His folk song studies, effort to find genuine melodies, and ambition »to capture ineffable impressions in the strict forms of great instrumental music,« as he so triumphantly did in his successful Concerto op. 26 and again had wanted to do in his Symphony op. 28 – we witness a self-fashioning with contours once again seeming to take shape during the writing process. Bruch opened the letter again on the next day in order to articulate further considerations and doubts in a long postscript: how after *Frithjof* and *Schön Ellen* he had the definite feeling that he would »no longer« be able »to achieve anything new and significant« in this field; and how he then recognized »that the very necessary progress in the air must consist in uniting the *polyphonic* element as an equal with *melodic* element [...]. Since this is without doubt the *right* way to go, from now on in *all* my works I will mainly set out to blend both factors more thoroughly together.«

How he could sympathize with his fellow human beings – our enthusiastic seeker with his visions! If he only would not then always immediately so maliciously try to bite everything within mouth's reach and pour out the most venomous epithets from his »froward mouth« (Proverbs 4:24). »If you can reconcile it with your conscience, then entirely omit from your article the name of that old ass [Heinrich Carl] Breidenstein in Bonn, who

in 1849 – unfortunately! – gave me some harmony lessons. He was one of the *countless* sad blunders that [...] occurred during my education,« as we read, for example, on 14 September 1870, and in the postscript of 17 October not only the city of Koblenz gets a scolding – »a lousy orchestra, mediocre choir, dilettantish arrogance« – but also the Cologne teacher Ferdinand Hiller, with whom Bruch, as again and again becomes clear, was on particularly troubled terms. The fact that Bruch's unbecoming tendency toward momentary outbursts of crudity might be an indication of deep-seated doubt should not be suppressed: »It was *inhibiting* and dangerous ... that almost all teachers always expected too much from me. I first had to acquire for myself *much* that was positive,« he conceded on 17 October and thus revealed something fundamental about the dangers to which the child prodigy risks being exposed. Along with the insufficient development of talent spread far and wide to the tune of the modern idea of »equality of opportunity,« it often happens that teachers generally assume that a certain pupil has a quick mind and thus generously let her or him hurry over genuine misunderstandings and even »nonunderstandings.« Over the course of time these

initially inconspicuous gaps undermine solid ground, make for shaky footing, and not rarely end up producing – insofar as they come with the added ingredient of an easily excitable disposition – a nitroglycerine consisting of arrogance, maliciousness, and aggressiveness exploding a path through to loneliness.

Moritz Hauptmann stated on this point: »Knowledge of the theory of art can promote e technical capability and first lend the artist the thorough formation that makes him a master; in the production itself it does not have any direct participation. – To *knowledge* the artist at least will turn only when direct *capability* abandons him, when what is right no longer comes about without being

sought and when he has to seek clarity about his own lack of clarity. – These are not the happiest moments of producing and production; but they do occur – for the one who lacks knowledge, to the point of despairing of success; to the one who has knowledge, for reflection and the conscious ascertainment of what he is seeking.« (3)

These observations, as »subjective« as they may be, seem to me to be very much in order here for the conclusion of the three-part series featuring Max Bruch's complete works for violin. While we come full circle and very directly find our way back to the first program (**epo** 777 833–2) with two of the three compositions gathered together here, the peculiar phenomenon with which we are dealing gradually becomes more transparent. Provided that we are ready categorically for once to bracket out the all-surpassing popularity of Bruch's violin concerto and furthermore ready to view his peculiarities of character just as distinctively as we of course do the in the case of most greats and semigreats because otherwise we would forfeit practically everything that merits the name of art – which means: provided that we are ready to engage in a careful separation of the essential nature from all the whims and beams that occur to us as specks in our neighbor's eyes, then we will be able to discover in the wealth of what Bruch bequeathed to us many an enduringly enriching gem. Even if it is only a »trifle« like the *Romanze* composed in the midst of the turbulences concerning Lally Heydweiller: »You perhaps recall,« Bruch wrote on 6 March 1874 to Joseph Joachim, »that during the past year I was thinking about writing a second violin concerto; the same was supposed to begin with a broadly designed andante that was sketched already at the time of your last stay in Bonn.

Now after I had expanded, concluded, and instrumented this *andante* not too long ago, it seemed to me (and to others) as if the same were a self-contained work and no longer required or permitted expansion into a concerto. Therefore for the time being I have called it 'Romanze' (perhaps another, better title will occur to you!) and would like very much for you soon to become acquainted with it, if possible to try it out with an orchestra, and to communicate your honest opinion to me as earlier in the case of the concerto [op. 26].«

I do not know how Bruch's »collegial« friend and tireless advisor regarded this piece. Nor do I share the views of later authors. Here I do not feel – when the performers really put their collective shoulders to the task – even the slightest boredom; nor does it bother me that in it not the least »progress« since the first concerto is recognizable. In *The Poet* Ralph Waldo Emerson wrote, »We are far from having exhausted the significance of the few symbols we use.« And here, in the *Romanze*, the music at times so very much sounds like Robert Schumann that I am inclined to regard it as an act of homage (perhaps not a conscious one); in this love story occurring as Opus 42 between the full-length vocal works *Odysseus* op. 41 and *Arminius* op. 43 Emerson's thesis that »Every word was once a poem« seems to become a musical event. In any case, for Max Bruch it was not a matter of minor importance: he revised the orchestration after a trial performance in March 1874, polished the solo part with the dedicatee Robert Heckmann, (4) and in keeping with a cherished custom also asked Joseph Joachim for concrete suggestions prior to finally giving it his imprimatur.

While this *Romanze* suggests a free prelude, free because it is independent, to the second violin concerto, there is a decidedly closer relation between the *Adagio appassionato* op. 57 (likewise on the first CD of this series) and the Violin Concerto No. 3 in D minor op. 58.

The main theme of the eloquent and dramatic scene at the end dreamily losing its way in the highest heights of the solo violin is practically identical to the second theme from the first movement of the third violin concerto ([1] from 1'00; solo at 3'30) and in both cases – this is a well-intentioned warning! – has the ingredients of a hit. It is above all remarkable that Max Bruch required an internal transient effect for both concertos (in one case as an *Andante*, in the other case as an *Adagio*) as well as an external circumstance. If in Opus 44 it had been his first encounter with Pablo de Sarasate, then now it was the performance of the first violin concerto with which Joseph Joachim made such a colossal impression at Bruch's Breslau farewell concert in April 1890 – both on the composer and on the public.

Of course Bruch's work did not proceed without frictions. During his summer vacation and prior to the family's move to Berlin-Friedenau (in September 1890) Bruch wrote a »Concert Allegro in D minor« that he actually wanted to publish separately and dedicate to Joachim. However, in conversation with Joachim the two became convinced »that it is very suitable for a concerto, and the decision was made in favor of its natural expansion into a full concerto. This idea is thus of very recent date.« This is how the tactician Bruch attempted to calm his publisher Simrock, who wanted to secure the rights in good time both for this new work and the *Adagio appassionato*. He was worried that Bruch would submit these two creations of his to another publisher because of the dedication: Simrock and Joachim »cannot work together.« Here we need not quote the words that were exchanged back and forth, but they have the best Bruch format. Moreover, we have to admit that this seeker of beauty and truth knew very well what political lever he had to pull: Joachim »is absolutely necessary for me if I want to achieve anything here with the Minister of

Culture.« This is how he justified his clever maneuvers to Simrock – and he could be happy when in November 1891 an offer was made to him from the highest authority to succeed Heinrich von Herzogenberg as the head of the master school in composition at the Royal Academy of the Arts. And the job came with a seat in the same institution's senate.

In the meantime the new concerto had set out to secure its place in the repertoire. After the completion of the »rough draft« Max Bruch had the opportunity to try out the first two movements with Joseph Joachim and the orchestra of the Berlin Academy of Music in February 1891. Thereupon the usual revisions got underway: the elaboration and detailed specification of the solo part, changes in the orchestration, and »I again find my old experience confirmed that there is nothing subtler than the instrumentation of a violin concerto. However, I believe that now everything is in order, and that now the solo violin even in the highly emotional and impassioned passages everywhere will distinguish itself.« This is what Bruch reported on 1 March. By that time only the bowing in the main theme of the finale remained to be clarified – in keeping with Joachim's advice everything was taken *staccato* – and a good week prior to the official premiere the complete work once again was performed at the music academy.

On Sunday, 31 May 1891, the time had come for the official premiere. At a festival concert at which a total of eight hundred (that's right: 800!) female and male singers from Düsseldorf, Rheydt, Mönchengladbach, Neuss, Bonn, and Barmen choirs appeared, Max Bruch conducted parts of the *Lied von der Glöcke*, *Frithjof*, *Achilleus*, and *Feuerkreuz* as well as the premiere of his most recent composition for violin. The virtuoso protagonist Joseph Joachim scored, as the composer put it, not a success but a triumph. »Despite everything that for years

has transpired on the side of the radical party, music that is based on the *melodic principle* and is *serious about purity* and the *clarity of forms* also continues to have its public – and a very large one,« Bruch jubilated in a letter expressing his gratitude to the violinist, who for his part continued to be spellbound by the artistic experience when he replied, »... how you embarrass me with your overestimation of what we were privileged to accomplish collegially! What violinist would not regard it as a pleasure to bring out a new violin concerto by you and, what is more, have the honor of functioning as its sponsor? Here the effort itself is the finest reward. May my old bones long continue to stand at your service!« He even turned down the concert organizer's offer to reimburse him for his expenses because the »joy of performing a new concerto by Bruch [...] made the trip to Düsseldorf appear to me to be a holiday excursion.«

On 23 October 1891 Karl Halir and the Band of the 134th Infantry Regiment under Emil Paur presented the concerto in Leipzig, and Hans von Bülow conducted the new work in Hamburg on 2 November and during the second Philharmonic Concert in Berlin on 9 November (in both cases with Joachim). Pablo de Sarasate also soon incorporated the work into his repertoire. Max Bruch therefore could be thoroughly pleased with this resonance and all the more so when he ascertained that this concerto too, for the first time designed in keeping with traditional models, successfully combined »ineffable impressions« and »the strictest forms.« Whether it was the influence of his beloved rival Johannes Brahms, as we often read, or not rather the natural consequence of his own »classical« restraint, which in particular in the first movement is combined with Schumannian explosive power and in the finale does not exclude spectacular capers, will be left open here.

The composer's contentment did not last all that long. After the Berlin performance he complained to Simrock, »Although he tackles the first movement with tremendous energy and then plays much very magnificently, he is too fast in the figures, to be specific, in the development section, and as a result the movement loses some of its staying power. – In the Adagio I for my part regard all the figures as very tenderly infused; he plays them too fast and too passionately, somewhat nervously. We could never really reach an agreement about the treatment of this middle part. Sarasate will play everything much more the way I want it.« But this was not at all the case! On 2 February 1892 he griped, »Pablo plays the first two movements very beautifully, apart from the tempo taken somewhat too swiftly in the first melody of the adagio; but the finale could not be more maliciously discredited than he did with the really insane tempo. During this hot pursuit I was completely inconsolable. I urgently remonstrated with him and hope not to have preached entirely in vain. It was not really intended to be like this. He speeds through it exactly as in the finale of the Mendelssohn concerto.«

This is how Bruch always was, just the way he was with everybody. When Sarasate did not pay proper attention to his *Serenade* op. 75, the tirades just as easily flowed from his pen (cf. *epo* 777 846–2) as they did a few years later when he – not without justification – was irritated to learn that no selections from his concertos had been included in the violin course published shortly before by Joseph Joachim and Andreas Moser. And soon the American violinist Maud Powell (1867–1920) got a piece of his mind. On 8 June 1911 she had premiered the new *Konzertstück* in F sharp minor op. 84 at the Norfolk Festival in Connecticut and had scored a wonderful success – as she informed the composer by telegraph. A couple of weeks later Bruch went ballistic:

»Maud Powell plays tricks of which I would not have believed her capable. First she cables me 'Great success' after the first performance on 8 June (Norfolk). But then she writes to me on 20 June that she cannot play the *Konzertstück* next winter in her orchestral concerts because it – concludes with an adagio (hear, hear!!!). And then too that she played the adagio alone, abbreviated by a half, into a machine (!!!). Thereupon I gave her a full piece of the truth!«

We can well imagine how this truth must have sounded. And the recipient of the above protest letter, the young American Arthur M. Abell, who was residing in Berlin as the correspondent of the New York *Musical Courier* and experienced the composition of Bruch's most recent concerto at close range, at the time also must have been familiar with the composer's hotheaded temperament in its full emotional breadth – which, however, in respect of his late works, also had its good side. Not even the very late octet for strings by the eighty-year-old composer is about to give in to resignation even though such would have been understandable: the early death of his son Hans, who might have been a great painter; Germany's defeat in World War I; the knowledge that the world had lost track of his own creative art.

Max Bruch completed the *Konzertstück* in November 1910. The dedicatee was Willy Hess, who had recently scored a success for the *Serenade* as the concertmaster of the Boston Symphony Orchestra. Now back in Berlin, he had received a post as a violin teacher and conductor of the college orchestra with an endorsement from Bruch. He had just performed the third violin concerto with the Hallé Orchestra under Hans Richter when he had the opportunity to perform the working version of the composer's new »violin work« for him with one of his Berlin violin students. On 5 January 1911 a private appointment was held for Bruch with the Berlin

Philharmonic, and during this meeting an agreement was reached about the definitive title of the two-movement work in which time and age are forgotten. With what muscular force, with what defiant élan the *Allegro appassionato* does indeed spring forth, while the soloist once again sums up with double and triple stops, with wild leaps and runs, what had distinguished the German master of the romantic violin concerto for a good four decades – before the mood completely changes in order to conclude the story with a farewell song: after the impassioned Adagio in F sharp minor the music modulates to G flat major; after a colossal display of might it becomes »simple like a folk song.« Or, more precisely: it becomes a folk song. »My Little Red Lark of the Mountain« is the name of the Irish tune from County Armagh with which Max Bruch bids farewell to the genre of his greatest instrumental successes – a tribute to the Celtic songs that he loved so very much, to melody as the root of all his music, and a declaration of love to the singer to whom he had been married for thirty years. Who might say whether he knew that with this »arietta« he intended to give the *Konzertstück* the same open form that Ludwig van Beethoven once had done in his Opus 111 or was following a subconscious impulse? We do know, however, that he was fond of calling his Clara »my little lark« – his son Ewald could still remember this fact. When the bird loses itself in the breezes at the end, then we fall silent. And forget that Max Bruch so often has not made things easy for us.

Eckhardt van den Hoogen
Translated by Susan Marie Praeder

(1) My book tip: *Max Bruch – Briefe an Laura und Rudolf von Beckerath*, edited by Petra Riederer-Sitte, Essen, 1997.

(2) The complete articles by Hermann Deiters and Rudolf von Beckerath are available online (website: www.proclassics.de/komponisten).

(3) Moritz Hauptmann, *Die Natur der Harmonik und der Metrik. Zur Theorie der Musik*. Leipzig, 1853, p. 15.

(4) The violinist Robert Heckmann (1848–91) was performing in the Mannheim Orchestra when he was a mere fourteen years old and was later the concertmaster in his native Cologne, where he founded his own quartet. He premiered Johannes Brahms's first violin sonata with his wife Marie Hertwig (1843–90) and Richard Strauss's sonata with Julius Butts.

Antje Weihaas

Her charisma and stage presence are absolutely captivating. However, violinist Antje Weihaas always defers to the music, gets to the heart of it with musical intelligence and an unprecedented technical sovereignty.

As a soloist, Antje Weihaas already played with orchestras such as the Deutsche Symphonie-Orchester Berlin, the Bamberger Symphoniker, the German Radio orchestras and international top orchestras such as the Los Angeles Philharmonic, San Francisco Symphony, Philharmonia Orchestra, BBC Symphony and the leading orchestras from the Netherlands, Scandinavia and Asia.

Highlights of the 2015/2016 season as a soloist were her performances with the orchestra of the theatre La Fenice Venice under the baton of Antonello Manacora (Brahms: Violin Concerto) and with Beethoven's violin concerto with the MDR Leipzig and the Dresdner Philharmonie under the Baton of Dmitrij Kitajenko. With the Camerata Bern, she performed the Violin Concerto by Brahms, among other things. The Camarata Bern is a chamber orchestra and Antje Weihaas is responsible for its musical profile since 2009/2010 and leads the orchestra from the position of concertmaster – even large-scale works such as the Beethoven Symphonies.

In August 2016, the last part of her complete recording of works for violin by Max Bruch will be released (cpo). And towards the end of 2016, the final part of all sonatas and partitas by Bach and Ysaÿe is planned to be published (CAvi-music).

NDR RADIOPHILHARMONIE

Variety, quality, tradition: those are the hallmarks of the North German Radio Philharmonic of Hanover. With eighty-six highly qualified musicians, Lower Saxony's radio symphony orchestra achieves an impressive variety in its programs: at the heart of its activities is not only the great classical-romantic repertoire, but early music, crossover projects, film music, and a wide range of concerts for children and young people.

Equally large is the range of top international artists who work with the NDR Radio Philharmonic. Among them are such leading figures of the classical scene as Anne-Sophie Mutter, Hilary Hahn, Rudolf Buchbinder, Andris Nelsons, Gustavo Dudamel, Kristjan Järvi, and Cornelius Meister, as well as such early music specialists as Reinhard Goebel, Giuliano Carmignola, and Philippe Jaroussky. Even big names from the world of pop, rock, and jazz have been frequent guests of the orchestra, including Al Jarreau, Dominique Horwitz, Chet Baker, Herbert Grönemeyer, Rajaton, Ute Lemper, and Die Prinzen.

Diversity has a long tradition at the NDR Radio Philharmonic. Founded in 1950 as the orchestra of the Hanover branch of the Northwest German Broadcasting System [NWDR], its roots date back to the 1920s when Hanover's first radio station went on the air. Proceeding from the special demands of radio broadcasting, artistic excellence in a wide range of musical styles was a key component of its artistic work from the very beginning.

Today the NDR Radio Philharmonic enjoys worldwide esteem as a musical ambassador for Hanover and Lower Saxony. In recent years it has appeared on concert tours of Japan and South America, and it made a long tour of China at the end of 2013 and the beginning of 2014. Further highlights include

its frequent guest appearances at the Pisa Festival, the Clubhouse Concerts in Switzerland, and the Bergen International Festival in Norway. In October 2011 it gave its rousinglly acclaimed début at the sold-out Royal Albert Hall in London, and in March 2012 it made its premier guest appearance at the Abu Dhabi Festival.

Since the 2014–15 season the new principal conductor of the NDR Radio Philharmonic is Andrew Manze of Great Britain.

Hermann Bäumer

„... a conductor refreshingly unconcerned with his own image, yet clearly scrupulously involved with the music.”

The Dresden Neueste Nachrichten 12.03.2015
on Bäumer's début with the Dresden Staatskapelle.

Hermann Bäumer has been Principal Conductor of the Philharmonisches Staatsorchester Mainz and Music Director of the city's Staatstheater since the 2011/2012 season. His thoughtful and imaginative programming, together with a willingness to confront lesser-known operatic repertoire have won him the plaudits of audience and press alike. As a former member of the Berlin Philharmonic he understands the subtleties of working successfully with an orchestra and is valued by orchestras the world over for his modest manner and commitment to the music.

He has conducted orchestras such as the Dresden Staatskapelle, the Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, the Stuttgart Philharmonic Orchestra, the Bamberg Symphony Orchestra, the Bavarian State Orchestra, the Berlin Radio Symphony Orchestra, the Bavarian Radio Symphony Orchestra, the Frankfurt Radio Symphony Orchestra, the WDR Radio Orchestra, Ensemble Resonanz in Hamburg, the Norwegian Radio Orchestra, the

Norwegian National Opera, the Finnish Radio Symphony Orchestra, the Iceland Symphony Orchestra, the St. Gallen Symphony Orchestra and the New Japan Philharmonic Orchestra.

In the 2015/2016 season Hermann Bäumer was guest conductor of the Staatskapelle Halle, the St. Gallen Symphony Orchestra, the Robert Schumann Philharmonic Chemnitz, the Hof Symphony Orchestra, the Aachen Symphony Orchestra and both the Qingdao and Guiyang Symphony Orchestras in China.

Herman Bäumer has a talent for discovering and rediscovering seldom-heard repertoire. On the programme in Mainz for 15/16, for example, were Zemlinsky's *Der Zwerg* and Poulenc's *Dialogues des Carmélites*.

In the 05/06 season, as Music Director of the Theater Osnabrück, Hermann Bäumer gave the première of Alex Nowitz's *Bestmannoper* to great public and critical acclaim. The programming of Gounod's *La Nonne Sanglante* was received with equal interest in the 07/08 season, and in 2013, Hans Werner Henze's *Prinz von Homburg* in Mainz met with universal approval. He directed Kurt Weill's *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* at Berlin's Komische Oper and the première of *Rotter* by Torsten Rasch in a production by Katharina Thalbach at Cologne Opera.

In 2006 Hermann Bäumer recorded August Enna's *Heiße Liebe* with the NDR Radiophilharmonie for the label **cpo** and Jón Leif's *Edda I* with the Iceland Symphony Orchestra for the label BIS. Further CDs include the first recording of Henze's *Wundertheater* with the Osnabrück Symphony Orchestra, the first and second symphonies of Karl Höller with the Bamberg Symphony Orchestra, and the complete symphonies of Josef Bohuslav Foerster with the Osnabrück Symphony Orchestra, the first part of which won an ECHO Klassik award in 2009. In December of the same year, d'Albert's

Seejungfräulein and *Symphony op.4* were released, followed in Summer 2010 by Gounod's *La Nonne Sanguante* (**cpo**), which was awarded the German Record Critics' Award (Preis der deutschen Schallplattenkritik) 3/2010.

Recent recordings include works by Christian Wilhelm Westerhoff (Osnabrück Symphony Orchestra, **cpo**) and Friedrich Gernsheim (Staatsorchester Mainz, **cpo**) and a highly-praised disk of Bruch's violin concertos with Antje Weithaas and the NDR Radiophilharmonie for **cpo**.

Hermann Bäumer is also particularly respected for his work with numerous youth orchestras including the German National Youth Orchestra, the Young German Philharmonic and the Rhineland-Palatinate Youth Orchestra.



Hermann Bäumer (© Felix Broede)

cpo

Max Bruch
Violin Concerto 2 · Scottish Fantasy
Adagio appassionato
Antje Weithaas

NDR RADIOFILHARMONIE
Hermann Bäumer

NDR

Already available: **cpo** 777 833–2. Pizzicato. lu 06 / 2014: »Antje Weithaas zeigt, dass da jedoch weitaus mehr Musik ist als nur verstaubte Theorie. Das Zweite Violinkonzert wird sehr gestisch und auch sehr einfühlsam gespielt, kontrastreich also. Daraus entsteht ein Spannungspotenzial zwischen zartschön und leidenschaftlich, das dem Werk Größe und Nachhaltigkeit gibt.«



cpo

Max Bruch
Violin Concerto 1 · Serenade
In Memoriam

Antje Weithaas

NDR RADIOPHILHARMONIE
Hermann Bäumer

NDR

Already available: **cpo** 777 846-2. klassik-heute.com 07 / 2015: »Max Bruch verlangt nach Interpreten mit einem zutiefst beseelten und jederzeit hoch gespannten Atem, nach Interpreten mit der Fähigkeit zu einer äußerst subtilen, sich eng am Notentext orientierenden Tongebung, um der Farbigkeit seiner Tonsprache wirklich gerecht werden zu können. Antje Weithaas, die NDR PHILHARMONIE und Hermann Bäumer lassen diesbezüglich keine Wünsche offen.«



Antje Weithaas (© Giorgia Bertazzi)

cpo 777 847-2