

Bernhard Stavenhagen

(b. Greiz, 24. November 1862 - d. Geneva, 25. December 1914)

Concerto for Piano and Orchestra B-minor op.4

Bernhard Stavenhagen was born in Greiz on November 24th, 1862. His first music education took place in his native town under Wilhelm Urban; at the age of 12, when his family moved to Berlin, he studied with Theodor Kullak and was exceptionally admitted to the Hochschule, where he studied composition and theory with Fiedrich Kiel and piano with Ernst Rudorff. Being an offspring of Reinecke's piano school, Rudorff had a rather conservative approach to piano technique, promoting the principle of the "calm hand". During his Berlin period, Stavenhagen was awarded the Mendelssohn Prize for his pianistic activity (1880).

After the success in Berlin of Liszt's students Friedheim and d'Albert, Stavenhagen moved to Weimar in 1885, where he soon became one of Liszt's favourite students. There he established friendly relationships with other students of Liszt, including Moritz Rosenthal, Emil Sauer and Arthur Friedheim, with whom he visited Xaver Scharwenka in Leipzig. He followed the master in most of his last journeys (including those to Rome, Budapest, Paris, London and Bayreuth), acting as his secretary but also performing many of his works in important venues. Their friendship is documented by several photographs which show the intense affection between the old master and his young student, who was later to write interesting memories about Liszt's performance and teaching, and to record a few of Liszt's piano works, among others the *Hungarian Rhapsody* n.12; on several of these rolls he added the remark "according to personal memory of Liszt" (1905). His performance of Wagner/Liszt's *Isolden Liebestod* is an important document of the practice of a-synchronisation of both hands in piano performance of the late Romantic Era ¹, although Rattalino heavily criticises the nature and extent of Stavenhagen's interventions on the text, in the virtuoso style, as documented by his surviving recordings ².

On April 10th, 1886, Stavenhagen was chosen as the soloist in Liszt's *First Piano Concerto* during an all-Liszt programme at London's Crystal Palace, which was followed, six days later, by a Liszt-marathon for solo piano marking Stavenhagen's solo debut in London. The impressive programme (especially in consideration of the pianist's young age at that time: he was only twenty-three) included *Funérailles*, *Sposalizio*, the BACH Fantasy and Fugue, both *Legends*, two Paganini Etudes, a Petrarch Sonnet and the *Huguenots* Fantasy. This programme was considered as standing at the crossroads of "two cultures, combining 'abstract' pieces, studies and transcriptions".³ When Liszt died on July 31st of the very same year, Stavenhagen was at his bedside, and he read the funeral oration at the master's memorial service. He was later to edit many works by Liszt, and it was Stavenhagen who gave the title *Malédiction* to the work by Liszt which is now known with this name.

The following ten years saw Stavenhagen touring central Europe, Russia and North America: he performed the *Konzertstück* by Weber at the Crystal Palace in 1886, being praised for his "rare technical ability". However, there is a funny anecdote about Stavenhagen's habit of changing the titles of the pieces he played more often. When asked by a young lady to write a line on her autograph books, Stavenhagen turned to Rosenthal for inspiration, and he acidly suggested that Stavenhagen, having to write just one line, could simply write down his repertoire⁴.

Already in 1887, he was invited again to London to perform Liszt's *First Concerto* at the Crystal Palace: Stavenhagen gradually became one of the most important international virtuosos of his time and was particularly appreciated for his Chopin interpretations: for Hanslick, he was simply "the perfect pianist", and he was highly appreciated by Hans von Bülow, who conducted him in Beethoven's *Third Piano Concerto* (19 and 23.01.1899), in a programme featuring works by Bizet, Strauss, Wagner, Saint-Saens and a few of Liszt's solo piano works

performed by Stavenhagen. The cadenzas written by Stavenhagen for Beethoven's *Second* and *Third* Piano Concerto were highly appreciated at his time and are sometimes used by pianists until now. In 1890 (the year of his marriage with singer Agnes Denninghof, 1860-1945), the first important official recognition came for Stavenhagen, who was appointed the Court Pianist to the Grand Duke of Weimar and received the Order of the White Falcon two years later; in 1895 he became Kapellmeister of the Hofoper, where he premiered six new operas within eighteen months: such artistic choices, which promoted many works of contemporary composers elicited strong disagreement, and eventually led to his resigning in 1898. The very same year, however, he became Court Music Director in Munich, following Richard Strauss' directorship, and maintained the appointment until 1902.

In 1901, he had become Director of the *Akademie der Tonkunst* in Munich, following von Perfall's directorship and preceding Felix Mottl and Hans Bussmeyer; here he taught many students who were to constitute the next generation of performers and conductors, among which Ernest Hutcheson and Édouard Risler, thus handing down the Lisztean tradition into the 20th century. Having left the post in Munich in 1903, from 1904 to 1907 he was active as a conductor and music director in Weimar, and later in Geneva, where he also became director of the piano master class at the Conservatory. In Geneva, too, he continued his activity in favour of contemporary music, with works by Richard Strauss, Antonin Dvořák, Hans Pfitzner, Gustav Mahler, Claude Debussy, Maurice Ravel, Paul Dukas, Ferruccio Busoni (who was a good friend of Stavenhagen), Mily Balakirev, Sergei Taneev and Arnold Schoenberg, among others. Under Stavenhagen's management, which was defined as "splendid", the "Popular Concerts" at Geneva had become "a veritable school of musical education"⁵.

His interest in contemporary works is demonstrated by Stavenhagen's foundation of the *Moderne Abende*, a cycle of concerts featuring modern works; the effectiveness of his activity

for the promotion of new music is demonstrated by Carl Orff's enthusiasm after having listened to Debussy's *Nocturnes*. He had also been interested in Scriabin's works ⁶, and had been one of the first to perform Brahms's op. 116 ⁷: Stavenhagen's mother-in-law had been a good friend of Brahms during their youth. Stavenhagen remained in Geneva until his untimely death by pneumonia in 1914; his body was later transferred to Weimar and buried there ⁸.

Although reminiscences of most of the greatest composers of his time are discernible in Stavenhagen's compositional output, undeniably the impact of Liszt's style was the strongest and most influential: his *Piano Concerto in B-minor op. 4* is a perfect example of how the principles of cyclic form and thematic/motivic elaboration had a strong impact on Stavenhagen's style. For Hinson, it is an "impassioned transposition of the spirit of the Liszt symphonic poem to the three movement concerto format ⁹". This Concerto, composed in 1893, was the first of three composed by Stavenhagen; however, one of them is lost, and the other survives as a two-piano reduction manuscript. The concerto was performed together with Mahler's First Symphony at one of the very first performances of the *Titan* (3.6.1894 in Weimar), during a gigantic concert in which other works by Liszt, Rubinstein, Wagner and Bulow were performed. Stavenhagen, as reported by his former student Klaus Pringsheim, had been one of the first German conductors who actively promoted the music by Gustav Mahler. This concerto is close in style to those by Christian Sinding (op. 6) and Moritz Moszkowski (op. 59); it was published in 1904 by Ries & Erler and Edwin A. Fleischer, lasting approximately 25 minutes. Hinson appreciates particularly the "complex harmonic and structural scheme" which "is cleverly carried out", as well as the "memorable" melodies, especially the "lofty, widespread, almost Brahmsian main idea, which threads through the two outer movements ¹⁰". Stavenhagen's concerto was recorded by the American pianist Michael Pontin in the 1970s for Vox, with other

concertos by late Romantic composers. This work, featuring a large orchestra which is masterfully exploited by Stavenhagen in a very refined orchestration, is in a highly virtuoso style which explores the whole range of technical options of the post-Lisztian pianism. Although the work is clearly indebted to Liszt both concerning the formal organisation (evidently inspired by Liszt's B-minor Sonata) as well as the motivic elaboration, Stavenhagen succeeds in reconciling the "modern" approach with elements derived from the style of Brahms.

Throughout the Concerto, an extensive emotional palette is employed by the composer, ranging from the solemn pathos of the opening motif to moments of genuine playfulness, from an important fugato and Baroque-like section to episodes of pure tenderness and religious mysticism.

The second movement, in particular, includes a beautiful chorale which clearly refers to the slow movement of Brahms's *First Piano Concerto*, and which alludes to the Romantic idea of the Baroque style. Among the numerous exquisite ideas of this piece, Stavenhagen inserted a quotation of Wagner's *Isolden Liebestod*, which was, incidentally, a favourite of his own concert repertoire in Liszt's transcription. The *Leitmotif* technique is extensively used by Stavenhagen and gives extraordinary unity to the Concerto. The third movement, which acts as the "recapitulation" in the gigantic sonata form of the Concerto, is therefore strictly linked to the first movement; it is characterised by a frequent use of chromaticism, often highlighted by octave scales in the piano part, and by many quotations from the preceding movements, including a dreamy fragment inspired by the second movement's atmosphere.

Stavenhagen here employs an impressive range of modulations, some of which are extremely skilful; in the final coda, the homage to the close of Brahms's *Second Concerto* could not be more evident, and once more acts as an ideal link between the apparently opposing worlds of Liszt and Brahms.

¹ Cf. Kenneth L. Hamilton, *After the Golden Age*, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 148.

² Piero Rattalino, *Da Clementi a Pollini*, Milan, Giunti/Ricordi, 1983, p. 57.

³ John Williamson, review of *Franz Liszt* by Alan Walker, “Music and Letters”, vol. 81, n. 2 (2002), p. 302.

⁴ Cf. Mark Lindsey Mitchell, Allan Evans, *Moriz Rosenthal in word and music: a legacy of the nineteenth century*, Bloomington, Indiana University Press, 2006, p. 109.

⁵ Frank Webb, *Switzerland of the Swiss*, New York, Charles Scribner’s Sons, 1901, p. 107.

⁶ Cf. Faubion Bowers, *Scriabin, a biography*, second edition, Mineola, Dover Publications, 1996, p. 123.

⁷ Cf. Michael Musgrave, Bernard D. Sherman, *Performing Brahms: early evidence of performance style*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 325.

⁸ Cf. Elgin Strub-Ronayne, *Berhnard Stavenhagen: Pianist, Dirigent, Komponist und letzter Schüler von Franz Liszt*, in “Das Orchester”, n. 3 (1987).

⁹ Maurice Hinson, *Music for piano and orchestra: an annotated guide*, Bloomington, Indiana University Press, 1993, p. 275.

¹⁰ Cf. *ibid.*, p. 275.

Bernhard Stavenhagen

(geb. Greiz, 24. November 1862 - gest. Genf, 25. Dezember 1914)

Konzert für Klavier und Orchester in h - Moll op.4

Bernhard Stavenhagen wurde am 24. November 1862 in Greiz geboren. Seine erste musikalische Ausbildung erhielt er in seiner Geburtsstadt von Wilhelm Urban; im Alter von 12 Jahren, nach dem Umzug seiner Familie nach Berlin, wurde er zunächst von Theodor Kullak unterrichtet und war an der dortigen Hochschule sehr anerkannt. Dort studierte er Komposition und Theorie bei Friedrich Kiel sowie Klavier bei Ernst Rudorff, der als Anhänger der Schule Reineckes eher einen konservativen Ansatz der Klaviertechnik vertrat und das Prinzip der „ruhigen Hand“ förderte. Während seiner Zeit in Berlin wurde Stavenhagen der Mendelssohn - Preis für seine pianistischen Aktivitäten verliehen (1880).

Nach dem Berliner Erfolg der Liszt-Schüler Friedheim und d'Albert zog Stavenhagen 1885 nach Weimar, wo er schnell einer von Liszts Lieblingsschülern wurde. Dort ging er freundschaftliche Beziehungen mit anderen Liszt-Schülern wie z.B. Moritz Rosenthal, Emil Sauer und Arthur Friedheim ein; mit letzterem stattete er Xaver Scharwenka in Leipzig einen Besuch ab. Er begleitete seinen Lehrer bei den vielen seiner späten Reisen (u.a. Rom, Budapest, Paris, London und Bayreuth), war sein Sekretär, führte aber auch viele Werke Liszts bei wichtigen Veranstaltungen auf. Die Freundschaft wurde durch zahlreiche Fotos dokumentiert, die die starke Zuneigung zwischen dem alten Lehrer und dem jungen Studenten zeigen. Stavenhagen schrieb später interessante Memoiren über Liszt's Aufführungen und seinen Unterricht und spielte einige von Liszt's Klavierwerken ein, darunter die *Ungarische Rhapsodie Nr. 12*; bei einigen dieser Aufnahmen merkte er „nach Liszt's eigener Erinnerung“ an (1905). Seine Aufführung von Wagner/Liszts *Isoldes Liebestod* ist ein bedeutendes Dokument für die Anwendung des asynchronen

Gebrauchs beider Hände in der Klavierliteratur der Spätromantik¹, obwohl Rattalino Art und Ausmaß von Stavenhagen's Eingriffen in den Text, wie sie in den erhaltenen Aufnahmen dokumentiert sind, stark kritisiert.²

Am 10. April 1886 spielte Stavenhagen den Solopart in Liszt's *1. Klavierkonzert* während eines reinen Liszt-Konzertprogrammes im Crystal Palace in London. Sechs Tage später gab Stavenhagen mit einem Liszt-Marathon-Klavierabend sein Solodebüt in London. Das eindrucksvolle Programm, insbesondere in Anbetracht des jugendlichen Alters des Pianisten – er war zu diesem Zeitpunkt erst 23 Jahre alt – beinhaltete *Funérailles*, *Sposalizio*, die BACH-Fantasie und Fuge, beide *Legenden*, zwei Paganini-Etüden, ein Petrarca-Sonnett und die *Hugenotten*-Fantasie. Dieses Programm galt als Wegscheide zwischen „zwei Kulturen, die ‚abstrakte‘ Stücke, Studien und Transkriptionen miteinander kombinieren“³. Als Liszt am 31. Juli desselben Jahres starb, saß Stavenhagen am Sterbebett; auch hielt er die Traueransprache bei Liszt's Gedenkgottesdienst. Stavenhagen edierte zahlreiche Werke Liszt's. Er war es, der Liszt's Komposition *Malédiction* ihren Namen gab. Die folgenden zehn Jahre reiste Stavenhagen durch Europa, Russland und Nordamerika. Er führte das *Konzertstück* von Weber 1886 im Crystal Palace auf und wurde für sein „außergewöhnliches technisches Können“ gefeiert. Indessen gibt es eine lustige Anekdote über Stavenhagen's Angewohnheit, Titel von Stücken, die er häufiger spielte, zu ändern. Als er von einer jungen Dame gebeten wurde, eine Zeile in ihr Autogrammbuch zu schreiben, wandte sich Stavenhagen zur Inspiration an Rosenthal, der säuerlich vorschlug, dass Stavenhagen, wenn er nur eine Zeile schreiben dürfe, einfach nur sein Repertoire notieren könne.⁴ Schon 1887 wurde er erneut nach London eingeladen, um Liszt's *1. Klavierkonzert* im Crystal Palace aufzuführen. Allmählich wurde Stavenhagen einer der bedeutendsten Virtuosen seiner Zeit, der besonders für seine Chopin-Interpretationen geschätzt wurde. Für Hanslick war er einfach „der perfekte Pianist“. Auch Hans von

Bülow schätzte ihn sehr und dirigierte ihn in Beethoven's *Drittem Klavierkonzert* (19. und 23.1.1899). Das Programm enthielt zudem Werke von Bizet, Strauss, Wagner, Saint-Saëns sowie einige von Liszt's Kompositionen für Klavier solo, die Stavenhagen spielte. Seine Kadenzen zum zweiten und dritten Klavierkonzert von Beethoven waren zu seiner Zeit hochgeschätzt und werden noch bis heute von Pianisten eingesetzt.

1890 – im Jahr seiner Hochzeit mit der Sängerin Agnes Denninghof (1860-1945) – erhielt Stavenhagen seine erste wichtige Anstellung als Hofpianist beim Großherzog von Weimar, zwei Jahre später wurde ihm der Hausorden vom Weißen Falken verliehen. 1895 ernannte man ihn zum Kapellmeister der Hofoper, an der er innerhalb von achtzehn Monaten sechs neue Opern uraufführte. Derlei künstlerische Entscheidungen, die Aufführungen zahlreicher Werke zeitgenössischer Komponisten zu fördern, riefen heftige Unstimmigkeiten hervor und führten letztendlich 1898 zu seinem Rücktritt. Noch im gleichen Jahr wurde er als Nachfolger von Richard Strauss Hofmusikdirektor in München und behielt diese Anstellung bis 1902. 1901 wurde er in Nachfolge von Perfall und als Vorgänger von Felix Mottl und Hans Bussmeyer Direktor der *Akademie der Tonkunst* in München. Hier unterrichtete er viele Studenten, die die nachfolgende Generation von Musikern und Dirigenten bildeten (z.B. Ernest Hutcheson und Édouard Risler, die somit die Traditionen Liszts ins 20. Jahrhundert hinübertrugen). Nachdem er diese Stellung 1903 verlassen hatte, war er von 1904 bis 1907 Dirigent und Musikdirektor in Weimar und später in Genf, wo er ebenfalls Leiter der Klavier-Meisterklasse des Konservatoriums wurde. Auch in Genf engagierte er sich weiterhin für zeitgenössische Musik mit Werken von Richard Strauss, Antonín Dvořák, Hans Pfitzner, Gustav Mahler, Claude Debussy, Maurice Ravel, Paul Dukas, Ferruccio Busoni (der ein guter Freund Stavenhagens war), Mily Balakirev, Sergeij Taneev und Arnold Schönberg. Unter Stavenhagens Leitung, die als „hervorragend“ bezeichnet wurde,

entwickelten sich die Abonnementskonzerte in Genf zu „einer echten Schule für musikalische Erziehung“. ⁵ Sein Interesse an zeitgenössischen Werken schlug sich auch in der Gründung der *Modernen Abende* nieder, einem Konzertzyklus mit aktuellen Werken; die Wirkung seiner Förderung der neuen Musik zeigt auch an Carl Orffs Enthusiasmus, nachdem dieser eine Aufführung von Debussys *Nocturnes* gehört hatte. Darüberhinaus zeigte Stavenhagen Interesse an den Werken Sricabins ⁶, und war einer der ersten, der Brahms' op. 116 aufführte ⁷ (Stavenhagens Schwiegermutter war eine enge Jugendfreundin Brahms'). Stavenhagen blieb bis zu seinem frühzeitigen Tod 1914 (er starb an einer Lungenentzündung) in Genf. Seine sterblichen Überreste wurden später nach Weimar überführt und dort beigesetzt. ⁸

Obwohl Reminiszenzen an die meisten großen Komponisten seiner Zeit in Stavenhagens Kompositionen unverkennbar sind, sind die Auswirkungen des Lisztschen Stils zweifellos die stärksten und einflussreichsten. Sein *Klavierkonzert in b-Moll op. 4* ist ein exzellentes Beispiel dafür, wie Prinzipien der zyklischen Form und thematisch-motivische Ausarbeitung starke Auswirkungen auf Stavenhagens Stil hatten. Für Hinson ist es eine „leidenschaftliche Transposition des Geistes der Lisztschen Sinfonischen Dichtung in die drei Sätze der Konzertform“. ⁹ Dieses Konzert, 1893 komponiert, ist das erste von dreien aus der Feder Stavenhagens; allerdings ist eines davon verschollen und das andere nur als Manuskript in der Fassung für zwei Klaviere überliefert.

Das *Klavierkonzert op. 4* wurde zusammen mit der *Ersten Sinfonie* von Mahler bei einer der ersten Aufführungen des *Titan* (3.6.1894 in Weimar) gemeinsam mit Werken von Liszt, Rubinstein, Wagner und Bülow gespielt. Stavenhagen war, so berichtete sein ehemaliger Schüler Klaus Pringsheim, einer der ersten deutschen Dirigenten, der aktiv die Musik Gustav Mahlers unterstützte. Das Konzert ist nah am Stil der Werke von Christian Sinding (op. 6) und Moritz Moszkowski (op. 59). Es wurde 1904

von Ries & Erler sowie Edwin A. Fleischer veröffentlicht und dauert ca. 25 Minuten. Hinson schätzte besonders „die komplexe Harmonik sowie die kluge strukturelle Anlage“ und die „einprägsamen“ Melodien, insbesondere die „weite, erhabene, fast brahmsische Hauptidee, die sie in den beiden Außensätzen wiederfindet“.¹⁰ Stavenhagens Konzert wurde in den 1970er Jahren vom amerikanischen Pianisten Michael Ponti zusammen mit weiteren Konzerten spätromantischer Komponisten für Vox eingespielt.

Das Werk erfordert ein großes Orchester, welches Stavenhagen meisterhaft mit äußerst raffinierten Orchestrierung einsetzt. Der hochvirtuose Stil nutzt die gesamte Bandbreite technischer Möglichkeiten der Post-Lisztschen Klavierkunst. Obwohl das Werk formal (offensichtlich von Liszt's *b-Moll-Sonate* inspiriert) als auch in motivischer Verarbeitung eindeutig Liszt verpflichtet ist, gelingt Stavenhagen die Verbindung eines „modernen“ Ansatzes mit Elementen, die von Brahms abgeleitet sind. Durch das Konzert hindurch verwendet der Komponist eine grosse Palette emotionaler Ausdrucksformen, vom feierlichen Pathos des Eröffnungsmotivs bis hin zu Momenten genuiner Verspieltheit, von einem bedeutenden Fugato und barocken Abschnitten bis hin zu Episoden reiner Zärtlichkeit und religiöser Mystik. Insbesondere der zweite Satz enthält einen schönen Choral, der sich eindeutig auf den langsamen Satz von Brahms' erstem Klavierkonzert bezieht und der auf die romantische Idee im barocken Stil anspielt. Unter den zahllosen erlesenen Ideen fügte Stavenhagen ein Zitat von Wagners *Isoldes Liebestod* ein, das übrigens in der Transkription von Liszt ein Favorit in seinen eigenen Konzertprogrammen war. Die Leitmotivtechnik wird von Stavenhagen ausgiebig eingesetzt und gibt dem Konzert eine außergewöhnliche Geschlossenheit. Der dritte Satz, der die Reprise des Konzertes in einer riesigen Sonatenform darstellt, ist deshalb streng mit dem ersten Satz verbunden. Er ist durch den häufigen Gebrauch von Chromatik, oft hervorgehoben durch

Oktav-Tonleitern im Klavierpart sowie viele Zitate aus den vorhergehenden Sätzen einschließlich eines verträumten Fragments, das durch die Atmosphäre des zweiten Satzes inspiriert ist, gekennzeichnet. Stavenhagen setzt hier eine eindrucksvolle Bandbreite von Modulationen ein, von denen einige sehr geschickt sind. In der abschließenden Coda könnte die Hommage an den Schluss von Brahms' zweitem Klavierkonzert nicht offensichtlicher sein und fungiert erneut als ideale Verbindung zwischen den scheinbar gegensätzlichen Welten von Liszt und Brahms.

Übersetzung: Anke Westermann

¹ Vgl. Kenneth L. Hamilton, *After the Golden Age*. Oxford: Oxford University Press, 2008, S. 148.

² Piero Rattalino, *Da Clementi a Pollini*. Milan: Giunti/Ricordi, 1983, S. 57.

³ John Williamsson, Rezension zu: Alan Walker, *Franz Liszt*. In: *Music and Letters*, vol. 81 (2002), Nr. 2, S. 302.

⁴ Vgl. Mark Lindsey Mitchell / Allan Evans: *Moriz Rosenthal in word and music: a legacy of the nineteenth century*. Bloomington: Indiana University Press, 2006, S. 109.

⁵ Frank Webb: *Switzerland of the Swiss*. New York: Charles Scribner's Son, 1901, S. 107.

⁶ Vgl. Faubion Bowers: *Scriabin, a biography*. 2. Aufl., Mineola: Dover Publications, 1996. S.123.

⁷ Vgl. Michael Musgrave / Bernahrd D. Sherman: *Performing Brahms. Early evidence of performance style*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, S. 325.

⁸ Vgl. Elgin Strub-Ronayne: *Bernhard Stavenhagen. Pianist, Dirigent, Komponist und letzter Schüler von Franz Liszt*. In: *Das Orchester* 35 (1987), Nr. 3, S. 262-268.

⁹ Maurice Hinson: *Music for piano and orchestra. An annotated guide*. Bloomington: Indiana University Press, 1993, S. 275.

¹⁰ Vgl. *ibid.*, S. 275.

