

## **Anton Urspruch**

(b. Frankfurt am Main, February 17, 1850 – d. Frankfurt am Main, January 11, 1907)

### **Concerto for Piano and Orchestra op. 9**

#### **Vorwort**

Anton Urspruch's vocation to art came probably as no surprise: there was a creative vein in his family which showed itself soon in the composer-to-be. Anton was born on February 17<sup>th</sup>, 1850, in Frankfurt am Main. His father, Carl Theodor, was a jurist and a writer, who worked as a redactor at the Frankfurter Journal; among Anton's ancestors, however, there was a famous actor, Philipp Jakob, as well as a celebrated soprano, Antonietta Helene Succarini, who had probably sung under Wolfgang Amadeus Mozart's baton in 1790. Carl Theodor's family came from a Protestant tradition, whereas his wife was Jewish (although she was baptized in 1845). Indeed, Anton's first artistic efforts were not in the musical field: he dedicated himself to painting before realising that his greatest talent was as a musician.

Thus, he began his musical education under Martin Wallenstein, followed by Ignaz Lachner (1807-1895), principal conductor in Frankfurt at that time, and eventually by Joachim Raff: Anton met him in Wiesbaden, before Raff's appointment as a Professor of Piano in Frankfurt. Their first lessons took place privately in Wiesbaden, and their relationship was always characterised by mutual friendship and esteem. Such was Raff's concern for Anton's future, that he first promoted his career through concerts in the surroundings, and later introduced him to Liszt, who had been Raff's own teacher.

In turn, Urspruch was to become one of Liszt's favourite students: on May 24<sup>th</sup>, 1871, Anton wrote from Weimar to Hassel-Barth, the Frankfurt concertmaster, describing Liszt's incredibly warm welcome. Liszt's commentaries were indeed very gratifying for Urspruch, who received high praise both for his playing and for his own compositions. During Urspruch's stay in Weimar, he went

to his teacher's every day, and they played together at length (up to six whole hours!). Urspruch dedicated to Liszt one of his first compositions, a "Sonate quasi Fantasia" for piano duet: in August of that same year 1871, Liszt performed it with Frau von Mackharoff, thus showing how highly he thought of his young student.

Urspruch participated in Liszt's Weimar master classes for five years, during which he met with many international fellow students, performed for friends and colleagues and gave public concerts (his performance of Schumann's *Symphonic Studies* in 1872 was memorable and was enthusiastically commented by the Weimar elite).

In 1873, Liszt taught at the Hofgärten thrice a week; Urspruch met at his courses other pianists such as Laura Kahrer, Martha Remmert, Kathie Gaul, Georg Leitert, Berthold Kellermann (who would later teach music to the Wagner family), Josie Bates and a young American, Amy Fay. When Vincent d'Indy reported his memories about that time in Weimar, he mentioned the mornings, when lessons, debates and discussions took place; the afternoons and evenings, spent "in the company of the twelve apostles", one of whom was Urspruch.

Young Anton had barely finished his education under Liszt's supervision, when his former mentor Raff invited him to teach at the famous Hoch Konservatorium in Frankfurt, where he was the director, in September 1878. At first, the twenty-eight-year old pianist was appointed a Professor of piano (the piano faculty was led by none other than Clara Schumann, to whom Urspruch would later dedicate his Cello Sonata); among his colleagues, there was another very young teacher, Carl Fälten, and a disciple of Wagner, namely Josef Rubinstein. Thus, representatives of the Lisztean school such as Urspruch and Bernhard Cossmann were placed side by side with exponents of the opposing party such as Clara Schumann and Julius Stockhausen.

Fälten and Urspruch, who were among the youngest faculty members, promoted the insertion of “new music” within the walls of the rather conservative institution; it should be said, however, that Clara Schumann was in turn responsible for the promotion within the Conservatoire of works by Scarlatti, Schubert, Mendelssohn, Brahms and by her late husband.

Moreover, under Raff’s direction, the Hoch Konservatorium had sought to propose a complete and thorough musical education to its students: Raff deprecated the supposed “ignorance” of some of his great contemporaries (Wagner to name but one), and wished to raise a generation of cultivated and creative musicians.

A little time later, Raff requested Urspruch’s assistantship for his own class of music theory and composition, in consideration of the noteworthy results that his former student had already obtained as a composer as well: his first important works (among which a Piano Trio, a Symphony and the Piano Concerto reprinted in this publication) were unanimously recognised as the first fruits of an undoubtedly talented musician.

Urspruch’s period at the Hoch Conservatory thus marked the development of his compositional activity, with piano works, Lieder cycles and a series of Variations and Fugue on a Theme by Bach for two pianos: Liszt appreciated his student’s output, and (in a letter dated 23.2.1873) he encouraged him not to despise this youthful works. These were highly valued also by the publishing market: Urspruch’s first compositions were printed by Schott, Breitkopf, Steyl & Thomas and by the Hamburger publisher Alwin August Cranz. He was to become, in March 1881, Urspruch’s father-in-law: at 31, Anton got married with Emmy Cranz, to whom he was to dedicate his Symphony op. 14. In the following years, the couple had four daughters: it has been reported that his family was Urspruch’s *raison d’être* and that he was a very loving father and husband.

In 1882, after Raff’s death in June, the Directorship of the Hoch Konservatorium was left vacant for a while; the names of Franz

Wüllner and Max Bruch were taken into consideration, but eventually Bernhard Scholz was chosen. His musical concept was radically conservative: Urspruch, who had succeeded Raff as Professor of Composition, was requested to leave the class to the new director. The ensuing disagreement with Scholz, as well as their different musical concepts, brought Urspruch (together with some of his colleagues, i.e. Max Schwarz, Maximilian Fleisch, Gotthold Kunkel and Bertrand Roth) to leave the Conservatoire. In April 1883, a new and rival institution had been founded by Fleisch and named after Raff; Bülow was its honorary president. Urspruch left the Hoch Konservatorium for this newly established “Raff Konservatorium”, where he would remain as a teacher until his death. His teaching activity was impressive: among his many famous students, we shall mention Alfred Hertz, a celebrated conductor, as well as Walter Damrosch and Marco Grosskopf. The musical life in Frankfurt seemed to profit from the two Conservatories’ rivalry: in 1885 young Richard Strauss had just arrived, on Bülow’s invitation, and wrote to his father that conductor Fritz Steinbach and Urspruch were among the first acquaintances to whom he was introduced.

We can get an idea of the inspiring atmosphere at the artistic salons in Frankfurt by briefly mentioning a gathering which took place on November 13<sup>th</sup>, 1894, at Clara Schumann’s home: the musical elite of the city had been invited to celebrate Johannes Brahms’ imminent departure from Frankfurt. Urspruch, who at that time taught musical theory to Schumann’s grandson Ferdinand, was among the guests; the company included most of the faculty of both Conservatories (Ernst Engesser, Lazzaro Uzielli, Iwan Knorr, Hugo Heermann, Naret Koning, Gustav Erlanger and Johann Hegar, according to Ferdinand Schumann’s witness). Julia Uzielli sang some of Brahms’ Lieder; Schumann’s works for clarinet and piano were performed, with Clara Schumann (who was 76 years old!) accompanying Richard Mühlfeld; eventually, Mühlfeld and

Brahms performed the two Clarinet Sonatas which Brahms had recently composed and dedicated to Mühlfeld himself.

Ferdinand Schumann also reports that Brahms shared Urspruch's viewpoint on the principles of music education: both criticised "conservatories in which practically only piano-playing was taught", and they maintained that this approach could not educate "real musicians".

In the meantime, Urspruch was writing some of his masterpieces, most of which included singing. He maintained that the human voice was the most perfect of all instruments, and the only that could achieve the fullness of musical and artistic expression. Thus he composed "Frühlingsfeier", op. 26 (1890), whose text was one of Klopstock's Odes, scored for solo tenor, choir and orchestra: contemporary reviewers write of an "enthusiastic" and "most favourable reception" of this work in its several performances.

His first operatic attempt had been "Der Sturm" (1888), on a libretto by Pizzarri based on Shakespeare's *Tempest*; Otto Dessoff had conducted the première in Frankfurt. By unanimous consent, however, Urspruch's theatrical masterpiece was the comic opera "Das Unmöglichste von allem", on the composer's own libretto inspired by a play by Lope de Vega. The work was premiered in 1897 in Karlsruhe, under F. Mottl's baton: a great success greeted both the opera and its composer in this occasion and in the following performances, in such venues as Darmstadt, Leipzig, Cologne, Prague etc. The puzzling title corresponds to the play's moral, i.e. that nothing is more impossible than to control a woman who is in love; Urspruch's music reflects the composer's eclectic and wide-ranging culture, with influences by Wagner and Verdi recognisable within a Mozartean theatrical approach.

In the following year 1898, Urspruch's Oratorio "Ave Maris Stella" op. 24 was performed in Düsseldorf with great success: its dedicatee was Johannes Brahms, to whose musical ideals Urspruch was certainly very close – although, as we have seen, he was by no means hostile to Liszt and Wagner.

Indeed, Urspruch's greatest source of inspiration was gradually becoming more and more clear: it was to be traced in the ancient Christian music, from Gregorian chant to 15<sup>th</sup>-century polyphony. It was rather uncommon, at his time, for a Protestant Christian to have such a great interest in Catholic Church music: he was frequently to be seen in the Catholic Cathedral of Mainz, attending services and giving his expert advice to the Cathedral Choir.

We can get a glimpse of his position by reading his own words on music and modernity, published by the Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung: "Modern people, modern artist – a sad-sounding word! It reminds us so strongly of our transience. For only what has its origin in fashion – this fashion stigmatized by Schiller as impudent – is 'modern', and fashion is fashion today because yesterday it was not and tomorrow it will not be. Therefore, everything based on fashion is not modern, it is decaying. So, be not so proud, modern musician, of your present-day music!"

Urspruch's increasing interest in Catholic Church music was encouraged by his friendship with father Gregor Böckeler, a monk at the famous cloister of Maria Laach, who had formerly studied under his guide.

Thus, Urspruch's musicological research unveiled important treasures of ancient music, which he studied at Maria Laach and at the abbey of Beuron; he participated in an important Choral Congress in Strasbourg, and eventually published a seminal paper on Gregorian chant and choral music (1901), which was to become enormously influential in the following years. Suffice it to say that it was translated into Italian and given by Cardinal Respighi to Pope Pius X, who invited Urspruch and his family to a private meeting in Vatican to discuss the perspectives of renewal in Catholic liturgy; the Pope presented him with a medal, witnessing to the Pontiff's esteem for the German composer.

Such travels to Italy became regular for Urspruch, who went there almost once a year, and remained in contact both with the highest

Catholic prelates and with many of the most important Italian musicians of the time (among whom Sgambati).

Those closest to Urspruch maintained that his interest on Church music was due not only to aesthetic reasons, but also to his profound religiosity: his nature had been a deeply spiritual one since his youth, and he constantly read and studied books on religion and philosophy during his whole life.

Urspruch's two major unfinished works are significantly linked to religious themes: he was composing a four-part Kyrie for a mass, in which he wished to create a new musical language out of the interaction of Gregorian plainchant and ancient polyphony; and he had just completed the instrumentation of his third and last opera, "Die heilige Cäcilie".

At the end of 1906, Urspruch had had a heart attack, from which he had apparently recovered; he was visited by Siegfried Ochs, conductor of the Berlin Choir, who came to discuss the possible performance of the opera's first act in oratorio form. Sadly, however, Urspruch died a few days later, on January 11<sup>th</sup>, 1907, after another cardiac arrest.

Urspruch's personality was complex and fascinating: he could move with the utmost ease between comic operas and deeply religious subjects; his immense culture included an impressive knowledge of international literature in several original languages (he could quote by memory from Shakespeare, Calderón de la Barca and Lope de Vega) and he had an endearing personality, with a mild character and the tendency to be as kind with the others as he was strict with himself.

His musical style is characterised by a similar eclecticism and by his deep knowledge of both the old and the contemporary repertoire: one of his first important works was an homage to Bach, whose influence remained crucial during the whole compass of Urspruch's life. Notwithstanding this, his own language is not a merely conservative one: his tone palette is rich and brilliant; his mastery in the compositional technique is neither Brahmsian nor

Wagnerian, although he was inspired by both; some of his passages sound like anticipations of Rachmaninov and Skrjabin. In short, he successfully created his own style and his own language, where a blend of virtuosity and spirituality express the very soul of the late-Romantic era.

His Piano Concerto, reprinted here, is one of his first successes as a composer. In the letter to Hassel-Barth quoted above, where Urspruch narrated his exciting meeting with Liszt, he added in a post-scriptum that the Concerto was to be premiered the following year, at the Karlsruher Musikfest, with Liszt conducting. Eventually, the premiere took place in Kassel, but Liszt showed his esteem and encouragement in a few friendly lines dated June 12<sup>th</sup>, 1872; four months later, in October, the Concerto was performed in Leipzig and Amsterdam, always with great success.

Although the form is very classical (from the initial *tutti* framing the canonical three piano solos to the cadenza of the first movement), the style is all but old-fashioned: the piano part is extremely difficult and conspicuous, with a totally idiosyncratic use of the piano technique. Doubtless, Urspruch made use of several Lisztean technical solutions, but he combined them in a very personal approach; the frequent use of scales and broken chords does not create monotony by virtue of the work's serene brilliance and expressive mood. The instrumentation (as well as the piano writing) is rich and luxuriant: once more, Urspruch managed to combine a formal mastery reminiscent of Mendelssohn and Brahms with a sound palette typical of his more recent time.

This superb and highly demanding work is therefore a more than welcome addition to the virtuoso pianist's repertoire, and the present reprint will undoubtedly contribute to the deserved fame of an unjustly forgotten composer.

*Chiara Bertoglio, 2013*



## **Anton Urspruch**

(geb. Frankfurt am Main ,17. Februar 1850 - gest. Frankfurt am Main, 11. Januar 1907)

### **Konzert für Klavier und Orchester op. 9**

#### **Vorwort**

Anton Urspruchs Berufung zur Kunst kam nicht von ungefähr: eine kreative Ader, die in seiner Familie lag, machte sich bei dem zukünftigen Komponisten bemerkbar. Anton wurde am 17. Februar 1850 in Frankfurt am Main geboren. Sein Vater Carl Theodor war Jurist und Autor, der als Redakteur beim Frankfurter Journal arbeitete; unter Antons Vorfahren gab es bereits einen berühmten Schauspieler, Phillip Anton, wie auch eine gefeierte Sopranistin, Antonietta Helene Succarini, die anscheinend schon unter Wolfgang Amadeus Mozart im Jahr 1790 sang. Karl Theodors Familie entstammte der protestantischen Tradition, während seine Frau Jüdin war (obwohl sie 1845 getauft wurde). Tatsächlich fanden Antons erste künstlerische Betätigungen nicht auf dem Feld der Musik statt: er widmete sich der Malerei, bevor ihm klar wurde, dass seine Talente auf dem Gebiet der Musik lagen. Seine musikalische Ausbildung begann bei Martin Wallenstein, gefolgt von Ignaz Lachner (1807 - 1895), der zu jener Zeit Chefdirigent in Frankfurt war, und führte schliesslich zu Joachim Raff: diesem begegnete Anton zum ersten Mal in Wiesbaden, vor Ruffs Ernennung zum Professor für Klavier in Frankfurt. Der erste Unterricht fand privat in Wiesbaden statt, und ihre Beziehung war charakterisiert durch gegenseitige Freundschaft und Wertschätzung. So sehr war Raff an Antons Weiterentwicklung interessiert, dass er zuerst seine Karriere durch Konzerte in der unmittelbaren Umgebung förderte und ihn später Liszt vorstellte, Ruffs eigenem Lehrer.

In der Folge wurde Urspruch zu Liszts Lieblingsschüler: am 24. Mai 1871 schrieb Anton aus Weimar an Hasel - Barth, den Frankfurter Konzertmeister und berichtete von der warmherzigen Aufnahme durch Liszt. Tatsächlich waren die Kommentare seines

Lehrers sehr zufriedenstellend für ihn, und ihm wurde grösstes Lob für sein Klavierspiel und auch seine Kompositionen zuteil. Während Urspruchs Aufenthalt in Weimar besuchte er seinen Lehrer täglich, um ausgiebig miteinander zu musizieren ( bis zu sechs Stunden am Tag!). Urspruch widmete eine seiner ersten Komposition Liszt, eine Sonate quasi Fantasia für zwei Klaviere: im August des gleichen Jahres 1871 führte Liszt diese Werk gemeinsam mit Frau von Mackharoff auf und zeigte damit, wie hoch er seinen jungen Studenten schätzte.

Urspruch nahm fünf Jahre an Liszts Meisterklassen teil. Dort traf er mit zahlreichen internationalen Studenten zusammentraf, mit Freunden und Kollegen konzertierte er und gab öffentliche Konzerte (seine Aufführung von Schumanns Symphonische Studien im Jahr 1872 war erinnerungswürdig und wurde von der Weimarer Elite enthusiastisch kommentiert).

1873 hielt Liszt dreimal in der Woche Unterricht in den Hofgärten ab; während dieser Kurse lernte Urspruch viele Pianisten kennen, darunter Laura Kahrer, Martha Remmert, Kathie Gaul, Georg Leitert, Berthold Kellermann (der spätere Musiklehrer der Wagner - Familie), Josie Bates und eine junge Amerikanerin, Amy Fay. In den Erinnerungen an seine Weimarer Zeit berichtet Vincent d'Indy über die Vormittage, an denen Unterricht, Debatten und Diskussionen stattfanden; den Nachmittag und Abend verbrachte man „in der Gesellschaft der zwölf Apostel“, zu denen auch Urspruch gehörte.

Kaum hatte der junge Urspruch seine Ausbildung bei Liszt abgeschlossen, als ihn sein alter Lehrer Raff im September 1873 einlud, am berühmten Hoch - Konservatorium, dessen Direktor er war, zu lehren. Der 28 - jährige Pianist wurde zum Professor für Klavier ernannt (die Klavierfakultät wurde von keiner Geringeren als Clara Schumann geleitet, der Urspruch später seine Cello - Sonate widmen sollte); unter seinen Kollegen befand sich ein anderer, sehr junger Lehrer, Carl Fälten, und der Wagnerschüler Josef Rubinstein. So lebten hier Vertreter der Listzschen Schule

Seite an Seite mit Vertretern der anderen Partei wie Clara Schumann und Julius Stockhausen.

Fälten und Urspruch, die zu den jüngsten Mitgliedern der Fakultät zählten, setzten sich für den Einbezug der „Neuen Musik“ innerhalb der Mauern der sehr konservativen Lehranstalt ein. Es sollte nicht unerwähnt bleiben, dass sich im Gegenzug Clara Schumann für die Förderung der Werke von Scarlatti, Schubert, Mendelssohn, Brahms und ihres späteren Ehemanns einsetzte. Raff missbilligte die „Ignoranz“ einiger seiner grossen Zeitgenossen (Wagner, um nur einen zu nennen) und wünschte, eine Generation von kultivierten und kreativen Musikern heranzubilden.

Wenig später bat Raff seinen ehemaligen Schüler, ihm in seiner eigenen Klasse für Musiktheorie zu assistieren, in Anbetracht von dessen bemerkenswerter Entwicklung, die Urspruch bereits auch als Komponist gelungen war: seine ersten wichtigen Werke (darunter ein Klaviertrio, eine Symphonie und das hier wiederveröffentlichte Klavierkonzert) waren einhellig als die ersten Früchte eines unzweifelhaft talentierten Musikers anerkannt.

Urspruchs Zeit am Hoch - Konservatorium war durch die Entwicklung seiner Aktivität als Komponist gekennzeichnet, mit Werken für Klavier, Liederzyklen und einer Reihe von Variationen und Fugen über ein Thema von Bach für zwei Klaviere: Liszt schätzte Urspruchs Werke sehr und ermahnte ihn in einem Brief vom 23. Februar 1873, seine jugendlichen Stücke nicht zu verschmähen, die nicht zuletzt bei den Verlagshäusern begehrt waren: Urspruchs erste Werke wurden von Schott, Breitkopf, Steyl & Thomas und dem Hamburger Verleger Alwin August Cranz veröffentlicht, der im März 1881 Urspruchs Schwiegervater wurde: mit 31 Jahren heiratete Urspruch Emmy Kranz, der er seine Symphonie op. 14 widmete. In den folgenden Jahren bekam das Paar vier Töchter: es wird berichtet, dass die Familie Urspruchs

Lebenselixier war und er ein sehr liebevoller Vater und Ehemann war.

1882, nach Raffs Tod im Juni, blieb der Direktorenposten im Konservatorium für einige Zeit unbesetzt; wohl waren die Namen von Franz Wüllner und Max Bruch im Umlauf, aber man entschied sich schließlich für Bernhard Scholz. Dessen musikalisches Konzept war radikal konservativ: Urspruch, der Raff als Professor für Komposition abgelöst hatte, wurde aufgefordert, seine Klasse dem neuen Direktor zu überlassen. Das anschließende Zerwürfnis mit Scholz und auch ihre unterschiedlichen künstlerischen Konzepte führten dazu, dass Urspruch (gemeinsam mit einigen seiner Kollegen wie Max Schwarz, Maximilian Fleisch, Gotthold Kunkel und Bertrand Roth) das Konservatorium verliess.

Im April 1883 war eine neue und konkurrierende Institution von Fleisch gegründet worden, der sie nach Joachim Raff benannte; Bülow war ihr Ehrenpräsident. Urspruch verliess das Hoch - Konservatorium, um an dieses neugegründete Raff - Konservatorium zu wechseln, an dem er bis zu seinem Tod arbeitete.

Seine Tätigkeit als Lehrer war beeindruckend: unter seinen berühmten Studenten finden sich Alfred Hertz, ein gefeierter Dirigent wie auch Walter Damrosch und Marco Grosskopf.

Das musikalische Leben Frankfurts schien von der Rivalität der beiden Lehrinstitutionen zu profitieren: 1885 schrieb der junge Richard Strauss, der gerade auf Bülows Einladung in die Stadt gezogen war, an seinen Vater, dass der Dirigent Fritz Steinbach und Urspruch zu seinen ersten Bekanntschaften gehörten, denen er vorgestellt worden war.

Um einen Eindruck von der inspirierenden Atmosphäre in den Frankfurter Künstlersalons zu bekommen, wollen wir kurz ein Treffen erwähnen, das am 13. November 1894 in Clara Schumanns Heim stattfand: die musikalische Elite Frankfurts war eingeladen, um Johannes Brahms bevorstehenden Weggang aus Frankfurt zu feiern. Urspruch, der zu jener Zeit Theorielehrer von

Schumanns Enkel Ferdinand war, befand sich unter den Gästen; die Gesellschaft bestand aus den Fakultäten beider Konservatorien (Ernst Engesser, Lazzaro Uzielli, Iwan Knorr, Hugo Heermann, Naret Koning, Gustav Erlanger und Johann Hegar, wie Ferdinand Schumann berichtet). Julia Uzielli sang einige Lieder von Brahms; Schumanns Werke für Klarinette und Klavier wurden aufgeführt, mit Clara Schumann (inzwischen 76 Jahre alt!) als Begleiterin von Richard Mühlfeld; schliesslich führten Mühlfeld und Brahms die beiden Klarinettensonaten auf, die Brahms jüngst komponiert hatte und die Mühlfeld selbst gewidmet waren.

Ferdinand Schumann vermerkt ebenfalls, dass Brahms Urspruchs Meinung über die Prinzipien der Musikerziehung teilte: beide kritisierten „Konservatorien, in denen praktisch nur das Klavierspiel gelehrt wurde“, und behaupteten, dass aus diesem Verfahren keine „wirklichen Musiker“ hervorgehen würden.

In der Zwischenzeit schrieb Urspruch einige seiner Meisterwerke, die meisten von ihnen mit Gesang. Er war der Ansicht, dass die menschliche Stimme das perfekte aller Instrumente sei und nur mit ihr der musikalische und künstlerische Reichtum in seiner Fülle auszudrücken sei. So entstand „Frühlingsfeier“, op. 26 (1890), deren Text eine von Klopstocks Oden war, besetzt mit Solo - Tenor, Chor und Orchester: zeitgenössische Kritiker beschreiben eine „enthusiastische“ und „höchst wohlwollende Aufnahme“ dieses Werks in seinen zahlreichen Aufführungen.

Sein erster Versuch für Opernbühne war „Der Sturm“ von 1888, auf ein Libretto von Pizzarri nach Shakespeares Tempest; Otto Dessoff dirigierte die Premiere in Frankfurt. Nach einhelliger Meinung aber war die komische Oper „Das Unmöglichste von allem“ Urspruchs Meisterstück für die Opernbühne, mit einem Libretto des Komponisten, inspiriert durch ein Schauspiel von Lope de Vega. Das Werk erlebte seine Uraufführung 1897 in Kassel unter dem Dirigat von Felix Motto: ein grossartiger Zuspruch erwartete die Oper und ihren Komponisten zu dieser

Gelegenheit und anlässlich der folgenden Aufführung an Orten wie Darmstadt, Leipzig, Cologne, Prague etc..

Der rätselhafte Titel korrespondiert mit der Moral des Stücks, die besagt, dass nichts unmöglicher sei, als eine verliebte Frau im Zaum zu halten. Urspruchs Musik reflektiert die vielseitige und weitreichende Kultur des Komponisten, mit Einflüssen von Wagner und Verdi, unverkennbar angesiedelt innerhalb einer theatermässigen Herangehensweise von Mozart.

Im folgenden Jahr wurde mit grossem Erfolg Urspruchs Oratorium "Ave Maris Stella" op. 24 in Düsseldorf aufgeführt: der Widmungsträger war Johannes Brahms, dessen musikalischen Idealen Urspruch sehr nahe stand - obwohl er, wie wir gesehen haben, Liszt und Wagner keineswegs feindlich gesinnt war.

Im Laufe der Zeit wurde Urspruchs grösste Inspirationsquelle deutlicher: es war die alte christliche Musik, vom gregorianischen Gesang bis zur Polyphonie des 15. Jahrhunderts. Zu seiner Zeit war es ungewöhnlich, dass ein protestantischer Christ ein so grosses Interesse an der katholischen Kirchenmusik zeigte: oft sah man ihn in der Mainzer Kathedrale, wo er Gottesdienste besuchte und dem Chor der Kirche fachmännische Ratschläge gab.

Wir bekommen einen Eindruck von seiner Geisteshaltung in seinen eigenen Worten über Musik und Modernität. veröffentlicht in der Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung: "Moderner Mensch, moderner Künstler – ein fast traurig klingendes Wort! Es gemahnt so sehr an das Vergängliche. Denn, 'modern' ist nur, was in der Mode – dieser mit Recht von Schiller als frech gezeisselten Mode – seine Ursache hat, und Mode ist darum heute Mode, weil sie gestern keine war und morgen keine mehr sein wird. Modern, nicht modern, müsste darum Alles heissen, was sich in ihr gründet. Thue darum nicht so stolz, moderner Musiker, mit deiner Musik der Gegenwart"!

Urspruchs wachsendes Interesse an der Musik der katholischen Kirche wurde gefördert durch die Freundschaft zu Vater Gregor

Böckeler, einem Mönch aus dem berühmten Kloster Maria Laach, der unter seiner Führung studiert hatte.

So entdeckte Urspruch anlässlich seiner musikwissenschaftlichen Forschungen wichtige Schätze alter Musik, die er in Maria Laach und an der Abtei zu Neuron studierte; er nahm an einem wichtigen Chorkongress in Straßburg teil und veröffentlichte eine grundlegende Schrift zum gregorianischen Gesang und zur Chormusik (1901), die in den folgenden Jahren ausserordentlich einflussreich werden sollte. Selbstverständlich wurde sie ins Italienische übersetzt und von Kardinal Respighi an Papst Pius X übergeben, der Urspruch und seine Familie zu einem privaten Treffen in den Vatikan einlud, um die Perspektiven einer Erneuerung der katholischen Liturgie zu diskutieren; als Zeichen seiner Schätzung des deutschen Komponisten verlieh ihm der Papst eine Medaille.

Solche Reisen wurden für Urspruch zur Regel, und er besuchte Italien mindestens einmal im Jahr und blieb in Kontakt mit den höchsten katholischen Prälaten und wichtigsten italienischen Musikern jener Zeit (darunter auch Sgambati).

Vertraute Urspruchs behaupteten, dass das Interesse an der Kirchenmusik nicht allein auf künstlerischen Beweggründen beruhte, sondern auch auf seiner grundlegenden Religiosität: von Natur aus war er seit seiner Jugend tief spirituell veranlagt, und während seines ganzen Lebens las und studierte er Bücher über Philosophie und Religion.

Urspruchs wichtigsten unvollendeten Werke sind ausdrücklich mit religiösen Themen verbunden: er komponierte ein vierteiliges Kyrie für eine Messe, in dem er beabsichtigte, eine neue musikalische Sprache aus der Interaktion von gregorianischem Gesang und alter Polyphonie zu entwickeln; auch hatte er gerade die Instrumentierung seiner letzten und dritten Oper "Die heilige Cäcilie" vollendet.

Ende 1906 erlitt Urspruch einen Herzinfarkt, von dem er sich aber erholte; Siegfried Ochs, der Dirigent des Berliner Chores, besuchte

ihn, um eine mögliche Aufführung des ersten Aktes seiner Oper in Oratorienform zu besprechen. Nur wenige Tage später verstarb der Komponist am 11. Januar 1911, nach einem weiteren Herzanfall.

Ursprungs Persönlichkeit war komplex und faszinierend zugleich: er konnte mit Leichtigkeit von der komischen Oper zu den tiefsten religiösen Themen umschalten; ausserordentlich kultiviert sprach er zahlreiche Sprachen (aus dem Gedächtnis zitierte er Shakespeare, Calderón de la Barca und Lope de Vega), und er hatte eine gewinnende Persönlichkeit, mit mildem Charakter und der Tendenz, anderen gegenüber so zuvorkommend zu sein, wie er sich selbst gegenüber streng war.

Sein Stil zeichnet sich durch Vielseitigkeit und profundes Wissen im alten und neuen Repertoire aus: eines seiner ersten wichtigen Werke war eine Hommage an Bach, deren Einfluss Zeit seines Lebens bedeutend blieb. Trotzdem war seine Sprache nicht ausschliesslich konservativ: die Klangpalette war reich und brilliant, seine Meisterschaft in den Kompositionstechniken lehnte sich weder an Brahms noch Wagner an, obwohl ihn beide inspirierten; einige Passagen klingen wie eine Vorwegnahme von Rachmaninow und Skriabin. Erfolgreich schuf er eine musikalische Sprache, in der sich in einer Mischung aus Virtuosität und Vergeistigung die spätromantische Seele ausdrückt.

Sein Klavierkonzert, das hier wiederveröffentlicht wird, war einer seiner ersten Erfolge als Komponist. In dem zitierten Brief an Hasel - Barth ergänzte Urspruch im Postskriptum, dass das Konzert unter Liszt Dirigat im nächsten Jahr auf den Karlsruher Musikfest uraufgeführt werden solle. Schliesslich fand die Premiere in Kassel statt, und Liszt drückte seine Schätzung und Ermutigung in ein paar Zeilen vom 12. Juni 1872 aus: vier Monate später fanden weitere erfolgreiche Aufführungen in Leipzig und Kassel statt.

Obwohl formal sehr klassisch angelegt (vom einleitenden Tutti, das die üblichen drei Klaviersoli einrahmt, bis zur Kadenz des



ersten Satzes), aber der Stil ist alles andere als altertümlich: der Klavierpart ist extrem schwierig und bemerkenswert, mit einer unverwechselbar eigenen Klaviertechnik. Zweifellos benutzte er zahlreiche Lisztsche Techniken, aber er verband sie in ganz eigener Weise; der fortgesetzte Gebrauch von Arpeggios und Skalen erzeugt keine Monotonie dank der heiteren Brillanz und ausdrucksstarken Stimmung des Werkes.

Dieses überlegene und ausserordentlich herausfordernde Werk ist eine mehr als willkommene Ergänzung des virtuoson Klavierrepertoires, und der vorliegende Reprint wird unzweifelhaft ein Beitrag zum verdienten Ruhm dieses zu Unrecht vernachlässigten Komponisten sein.

*Chiara Bertoglio, 2013*

## **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 Spätromantik<sup>1</sup>, obwohl Rattalino Art und Ausmaß von Stavenhagen's Eingriffen in den Text, wie sie in den erhaltenen Aufnahmen dokumentiert sind, stark kritisiert.<sup>2</sup>

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“<sup>3</sup>. 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.<sup>4</sup> 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 Tradition 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“. <sup>5</sup> 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 <sup>6</sup>, und war einer der ersten, der Brahms' op. 116 aufführte <sup>7</sup> (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. <sup>8</sup>

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“. <sup>9</sup> 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“. <sup>10</sup> 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

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

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

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

<sup>4</sup> 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.

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

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

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

<sup>8</sup> 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.

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

<sup>10</sup> Vgl. *ibid.*, S. 275.