



**EMIL VON SAUER**

**Piano Concerto No. 1**

**CONRAD ANSORGE**

**Piano Concerto Op. 28**

**OLIVER TRIENDL**

**Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin**

**ROLAND KLUTTIG**

The pupils of  
**FRANZ LISZT**



Deutschlandfunk Kultur

A black and white photograph of two men, Emil von Sauer and Conrad Ansoerge, in formal attire. Emil von Sauer is in the foreground, looking slightly to the left. Conrad Ansoerge is behind him, looking towards the camera.

# EMIL VON SAUER (1862 - 1942)

## Concerto for piano and orchestra No. 1 in E minor

- 1 I. Allegro patetico ..... [12:24]
- 2 II. Scherzo. Molto vivace ..... [6:59]
- 3 III. Cavatina. Larghetto amoroso ..... [7:32]
- 4 IV. Rondo. Tempo giusto ..... [4:32]

# CONRAD ANSORGE (1862 - 1930)

## Concerto for piano and orchestra in F major, Op. 28

- 5 I. Molto moderato ..... [14:52]
- 6 II. Adagio ..... [06:20]
- 7 III. Sehr heftig ..... [10:26]

**OLIVER TRIENDL** piano

Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin

**ROLAND KLUTTIG** conductor

## Wege der Liszt-Rezeption: Conrad Ansoerge und Emil (von) Sauer

Franz Liszt war zu Lebzeiten eine internationale Persönlichkeit, die in ihrem öffentlichen Auftreten in mancherlei Hinsicht den Starkult unserer Tage vorwegnahm. So war er in späteren Jahren stets von Jüngern (heute würden wir Groupies sagen) umgeben, die sich von ihm den letzten Schliff ihrer pianistischen (seltener kompositorischen) Fähigkeiten erhofften. Emil von Sauer und Conrad Ansoerge gehörten zur letzten Generation von Liszt-Schülern, die beide als Klaviervirtuoson wie als Komponisten das Liszt'sche Erbe, wenn auch auf höchst verschiedene Weise, ins 20. Jahrhundert hinübertrugen.

I. **Emil von Sauer** (Hamburg 1862 - Wien 1942) erlernte das Klavierspiel zunächst von seiner Mutter, die vor ihrer Ehe selbst eine angehende Konzertpianistin gewesen war. Als das überragende Talent ihres Sohnes offenkundig wurde, arrangierte sie ein Treffen mit Anton Rubinstein, der dafür sorgte, dass Emil von 1879 bis 1881 in Moskau von Nikolai Rubinstein unterrichtet wurde. Nach dessen Tod ging Sauer zunächst nach London, wo er sich durch Klavierstunden über Wasser hielt, bevor er 1884/85 seine Ausbildung zum Konzertpianisten bei Franz Liszt in Weimar abschließen konnte. Nach ersten Erfolgen wurde er in den 1890er Jahren zum Sächsischen Hofpianisten ernannt; 1901 übernahm er die Meisterklasse für Klavier am Wiener Konservatorium der Musikfreunde, die er (mit Unterbrechung) bis zu seinem Lebensende leitete. In diesem Zusammenhang hat er sich auch als Herausgeber von Werken Chopins und Liszts, aber auch Scarlattis, Schumanns und Brahms' Verdienste erworben. Im Zentrum seiner Tätigkeit stand aber stets eine bis ins hohe Alter ausgeübte, intensive Konzerttätigkeit, die ihm als Pianist Weltgeltung verschaffte. Noch 1938 spielte er in Paris (zusammen mit Felix Weingartner) als letzter lebender Liszt-Schüler dessen beide Klavierkonzerte für Schallplatte ein. Zu diesem Zeitpunkt stand das Urteil der Nachwelt über Sauer schon fest: Laut übereinstimmenden Aussagen von Busoni und Weingartner gehörte er, zusammen mit Alfred Reisenauer und Eugen d'Albert, zu den drei größten pianistischen Begabungen, die Liszt ausgebildet hatte und sei zugleich der Einzige gewesen, der es mit Liszts unvergleichlicher Anschlagkultur annähernd aufnehmen konnte.

Weniger ambitioniert war sein Wirken als Komponist. An Kammermusik und Sinfonik oder gar Opern (wie d'Albert) hat sich Sauer nie versucht, sondern stets auf Klaviermusik beschränkt. Und auch hierbei zeigt sein Schaffen - es umfasst 2 Klavierkonzerte, zwei Klaviersonaten, 30 Konzertetüden und eine kleinere Anzahl von Salonstücken und Klavierliedern -, dass es ihm vor allem um hochvirtuose Klaviermusik ging. Und in der Tat war sein hauptsächliches Motiv in Weimar der Wunsch, bei Liszt die durch den Tod Nikolai Rubinstains unterbrochene Ausbildung zum Klaviervirtuoson abzuschließen. Dass Liszt selbst den Status des Virtuosen-Komponisten längst hinter sich gelassen und sich zu einem Avantgarde-Komponisten entwickelt hatte, war für Sauer nicht von Bedeutung. Tatsächlich hatte er, wie er in seinen Memoiren ausführte, anfänglich sogar Mühe, sich mit der für ihn neuen Tonsprache Liszts zurecht

zu finden. Zwar hatte er diese Tonsprache schnell für sich adaptiert, jedoch ohne dadurch zu einem hartgesotteten Jünger der „Zukunftsmusik“ zu werden. Letztlich verstand er sich, das zeigt auch sein pianistisches Kernrepertoire, primär als (auch komponierender) Klaviervirtuose.

Diese Grundhaltung zeigt sich gerade in dem hier eingespielten und dem Andenken Nikolai Rubinstains gewidmeten Klavierkonzert Nr. 1 e-Moll, das Sauer selbst am 27. Mai 1900 im Rahmen des alljährlichen Musikfestes des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Bremen (Dirigent: Karl Panzner) aus der Taufe hob. Das Stück errang einen großen Publikumserfolg; die Kritik reagierte verhalten. Stellvertretend zitiert sei die Kritik des Kölner Lokalanzeigers nach der Kölner Erstaufführung im Gürzenich am 3. August 1900: „Das viersätzigte Werk beginnt etwas großspurig mit einem Allegro patetico (3/4 e-Moll), bei dem Sauer etwas stark nach Rubinstein schielte. Der zweite Satz, ein Vivace im flincken 3/8 Takt, soll ein Scherzo sein. Aber wo bleibt der Humor? Für Abwechslung sorgt indes ein idyllisches Trio. Eine süßschmachtende aber fließend fortgesponnene Kantilene liegt dem folgenden Teil Cavatine (Larghetto C-Dur) zu Grunde. Der letzte Satz ist ein agiles Rondo (2/4 E-Dur) im Stil von Hummel oder Field und hat mehr Humor wie das Scherzo und macht sich, etwas modern frisieret, recht gut. Das Konzert ist offenbar auf ein internationales Publikum ausgerichtet. In der Erfindung ist das Werk nicht gerade neu, wohl aber in der Form. Der Aufbau ist sehr geschickt bewerkstelligt. Wäre Sauer Architekt, so würde man ihn als einen begabten Facadenbauer rühmen. Sehr dankbar und sachkundig ist das Klavier behandelt; das Orchester hebt das Klavier mehr als es es deckt oder verdunkelt, und selbst im stark instrumentierten Forte behauptet sich das Klavier als Sieger. In der Gegenüber- und Zusammenstellung dieser beiden Faktoren ist manches Neue wahrzunehmen.“

Diese Auslassungen des Kritikers treffen auch im historischen Rückblick die Eigentümlichkeiten von Sauer: Konzert recht gut; lediglich in puncto „Neuartigkeit der Form“ wäre zu ergänzen, dass Sauer damit eigentlich auf das Modell von Henry Litoffs fünf zwischen 1844 und 1867 entstandenen Concertos symphoniques zurückgreift, siehe unten schon Liszt zu seinem epochalen, 1848 komponierten 1. Klavierkonzert Es-Dur inspiriert hat (und das nicht grundlos Henry Litoff gewidmet wurde). Ursprünglich auf Liszt zurück geht, dass Sauer in dem Schluss-Rondo auch Motive aus den vorangehenden Sätzen anklingen lässt, so dass sich zumindest oberflächlich der Eindruck einer zyklischen Form ergibt, auch wenn diese hinter Liszts strenger Konstruktion in dessen eigenen Klavierkonzerten weit zurückbleibt. Trotz der Vorbehalte der Kritik entwickelte sich Sauer 1. Klavierkonzert zu einem Publikumsrenner und gehörte bis zum 1. Weltkrieg zu den meistgespielten zeitgenössischen Klavierkonzerten. Erst im Zeichen der musikalischen Moderne geriet es allmählich in Vergessenheit. Gleichwohl nimmt es einen wichtigen Platz in der Musikgeschichte ein: als Beispiel eines für die Zeit 1900 „modernisierten Virtuosen-Konzerts“ wurde es zu einem Modell, an das spätere Komponisten (Prokofiew, Ginastera) mit ihren dann modernen Mitteln erfolgreich angeknüpft haben.

II. Nur sieben Tage jünger als Sauer war **Conrad Ansoerge** (1862 Buchwald/Schlesien – 1930 Berlin), der in mancherlei Hinsicht als Antipode Sauer gelten kann. Über Ansoerges musikalische Kindheit und Jugend ist wenig bekannt. Er trat erst ins Rampenlicht der Öffentlichkeit, als er sich 1881 als Klavierstudent in Leipzig am Konservatorium einschrieb, wo er bereits im Frühjahr 1883 sein Konzertexamen ablegte. Schon in der Studienzeit spielte er vor Kommilitonen eine Frühform jener Klavier-sonate f-Moll, die er 1884 als Opus 1 veröffentlichte und die klar nach dem Modell von Liszts Klavier-sonate h-Moll geformt wurde. Es ist daher nicht verwunderlich, dass Ansoerge nach Abschluss des Studiums in Leipzig zu Liszt nach Weimar wechselte, wobei sein Interesse nicht nur dem Klavierspieler sondern auch dem Komponisten Liszt (und dessen bis dessen kaum rezipiertem experimentellen Spätwerk) galt. Von Weimar aus machte er sich (zunächst im deutschsprachigen Raum) einen Namen als vielversprechender Nachwuchspianist, bis er im November 1887 den Sprung über den Atlantik wagte und in New York, dessen Musikleben damals fest in deutscher Hand war, niederließ. In den nächsten vier Jahren konzertierte er in allen Musikmetropolen der USA. Dabei trat Ansoerge sowohl als Pianist wie auch als Komponist in Erscheinung. Höhepunkt seiner kompositorischen Tätigkeit war am 15. April 1890 die Uraufführung seiner Orpheus-Sinfonie in New York, die als Pendant zu Liszts Faust- bzw. Dante-Sinfonie konzipiert wurde. (Ansoerge sah in Orpheus primär den Sänger und Begründer der griechischen Orphik, dem es durch seine Musik gelungen war, selbst die Götter zu erweichen und der darum die ideale Projektionsfigur für die Kunstreligion des 19. Jahrhunderts abgab).

Ansoerge war kein Tastenakrobat und schon in den Kritiken der amerikanischen Jahre wird betont, dass seine eigentliche Stärke in der geistvollen Interpretation klassischer Meisterwerke läge. Es ist darum nicht verwunderlich, dass ihm die ganz spektakulären Erfolge in den USA versagt blieben. Ende 1891 kehrte er wieder nach Europa zurück, wobei seine erste Anlaufstelle neuerlich Weimar sein sollte; 1895 zog er in das damals noch selbständige Charlottenburg bei Berlin, in dem er bis zu seinem Tod am 13. Februar 1930 wohnhaft blieb. Seinen Lebensunterhalt verdiente er als Pianist und als Klavierlehrer. In Berlin unterrichtete er abwechselnd am Eichelberg'schen und am Scharwenka-Konservatorium. Vor dem 1. Weltkrieg gab er überdies Sommerkurse in Königsberg und ab 1921 unterrichtete er auf Einladung von Alexander von Zemlinsky auch an der Deutschen Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag. (Seine berühmtesten Schüler waren Wilhelm Furtwängler, Selim Palmgren und Eduard Erdmann). Als Pianist trat er vorwiegend durch Soloklavierabende, zumeist im deutschsprachigen Raum, in Erscheinung. Dabei pflegte er ein auffällig kleines Kernrepertoire, das an vorderste Stelle von Beethoven, gefolgt von Schubert, Liszt und Chopin geprägt war. Wie schon in den USA erwarb er sich dabei seitens der Kritik den Ruf, ein Meister der Interpretation und ein „Philosoph am Klavier“ zu sein. Tonaufzeichnungen für Welte-Rollen und (derzeit leider nicht abspielbare) Hupfeld-Rollen bestätigen diese Einschätzung.

Völlig getrennt und in der breiten Öffentlichkeit weitestgehend unbekannt verlief dagegen seine kompositorische Entwicklung nach seiner Rückkehr in die alte Welt. In Wei-

mar machte er die Bekanntheit von Harry Graf Kessler, der ihn in die damals moderne Kunstszene einführte, wobei Ansoerge sich insbesondere von dem expressiven Jugendstil, der im Umkreis der Kunstzeitschrift PAN gepflegt wurde, angezogen fühlte. Ansoerge wurde zum musikalischen Aushängeschild dieser ansonsten eher von Literaten und Malern geprägten Bewegung, wobei für Ansoerge insbesondere die persönliche Begegnung mit Richard Dehmel und Stanislaw Przybyszewski prägend wirkte. Ansoerge wurde so zum ersten Komponisten, der sich an die Vertonung dieser neuartigen Form von Lyrik heranwagte. Ansoerge vermochte dies - und darin liegt zuvörderst seine musikhistorische Relevanz begründet - indem er den musikalisch-experimentellen Stil von Liszts Spätwerk mit dem literarischen Experiment des Prosaaverses verband. Derartig moderne Kunst stand im völligen Gegensatz zu den etablierten Kunstformen des Wilhelmischen Kaiserreiches, so dass Ansoerge es gar nicht erst wagte, damit vor eine breite Öffentlichkeit zu treten. Seine Werke erklangen in Berlin ausschließlich im Umkreis der Berliner Sezession oder in der am Wannsee gelegenen Villa des Zementfabrikanten und Kunstmäzens Johannes Guthmann, die dieser zu einem fixen Treffpunkt der Berliner Kunstavantgarde gemacht hatte. Publiziert wurden seine Werke durch den Drei-Lilien-Verlag, einem kleinen Autorenverlag, der das Steckenpferd des Musikkritikers Max Marschalk (Schwager Gerhart Hauptmanns) war. Eigens erwähnt werden muss auch der von 1903 bis 1910 existierende Wiener Ansoerge-Verein. Ursprünglich als Fan-Club des Komponisten Ansoerge gegründet, entwickelte sich dieser rasch zu einem Zentrum der Wiener Kunstavantgarde, in dessen Rahmen viele Werke Schönbergs, darunter 1908 dessen epochales 2. Streichquartett fis-Moll op. 10, mit dem er die Grenze zur Atonalität überschritt, zur Uraufführung kamen. Ansoerge und Schönberg waren sich schon 1901 begegnet, als Schönberg als musikalischer Leiter des Kabarets „Überbrett!“ erstmals nach Berlin kam. Ansoerge erkannte die Begabung Schönbergs und wurde auch zu dessen Förderer. So stellte er beispielsweise den Kontakt zum Drei-Lilien-Verlag her, in dem dann die ersten Werke Schönbergs im Druck erschienen. Im historischen Rückblick darf Ansoerge für die Zeit der Jahrhundertwende als der musikalisch avancierteste Komponist des deutschsprachigen Raumes gelten. In dieser Position wurde er erst nach 1908 durch Arnold Schönberg abgelöst. Wobei, da Schönberg im Gegensatz zu Ansoerge den Skandal nicht scheute und den Schritt in die musikalische Öffentlichkeit wagte, die Vorreiterrolle Ansoerges bis heute nicht wirklich ins allgemeine musikhistorische Bewusstsein gedrungen ist.

Als Komponist arbeitete Ansoerge langsam und mit großer Akribie. Den Kern seines Schaffens bilden, für einen Pianisten erstaunlich, circa 75 Klavierlieder. Hinzu kommen drei Sonaten und drei Serien von 3 Traumbildern für Klavier, ein Streichsextett, zwei Streichquartette, eine Cello-sonate, die Orpheus-Sinfonie, das Concert für Klavier mit Begleitung des Orchesters op. 28, sowie die 1908 vollendete „Tondichtung nach Johannes Schlaf“ op. 25, an der er seit etwa 1899 gefeilt hatte und der er schließlich den Übertitel „Requiem“ gab. Unmittelbar nach dem Requiem begann er mit der Arbeit am Concert, von dem er bis Anfang 1914 den ersten Satz vollendet hatte. Ähnlich

wie Busoni fühlte sich Ansorge im Krieg unfähig, weiterhin zu komponieren. 1919 nahm er die Arbeit an dem Concert wieder auf und fügte einen zweiten und dritten Satz hinzu, freilich nicht ohne den ersten Satz gründlich zu überarbeiten bzw. etwa zur Hälfte gänzlich neu zu komponieren. Die Uraufführung erfolgte am 24. November 1924 in München mit Ansorge am Klavier unter der Leitung von Sigmund von Hausegger. Briefliche Ausführungen Ansorges belegen, dass dem Stück ein Programm zu Grunde liegt, das er aber nicht öffentlich machen wollte. Das lässt grundsätzlich zwei Möglichkeiten zu, das Stück zu deuten: entweder als Klavierkonzert im herkömmlichen Sinne oder als Tondichtung für Orchester mit obligatem Klavier (ähnlich den etwa zeitgleich entstandenen „Noches en los jardines de España“ - Impresiones sinfónicas von Manuel de Falla).

Als Klavierkonzert genommen, folgt es dem Modell von Beethovens 4. Klavierkonzert G-Dur, das zum Repertoire des Pianisten Ansorge gehörte. Es verbindet in Liszt'scher Manier eine zyklische Anlage mit der herkömmlichen Abfolge dreier Konzertsätze, die als (lockerer) Sonatensatz, kantables Adagio und Rondo-Finale angelegt sind. Wie schon bei Beethoven wird das Klavier eher obligat behandelt; die Formgebung basiert nicht auf dem Wechselspiel von Solo- und Tuttipassagen und auch die Abfolge dramatischer Höhepunkte steht nicht im Vordergrund. Ausdrucksmäßig stellt sich eher der Eindruck einer vorwiegend lyrisch geprägten Fantasie ein. Satztechnisch freilich ist das Stück dicht gearbeitet, wobei Ansorge, wie eigentlich in allen seinen Werken mit Motivzitate (meist von Beethoven stammend) arbeitet. Diese werden allerdings nicht plakativ als Leitmotiv herausgestellt, sondern eher subkutan und nur für geschulte Ohren hörbar eingestreut. (Offenbar haben diese Motivzitate für Ansorge selbst eine inhaltliche Bedeutung.) Damit rückt denn auch die zweite mögliche Lesart als programmatische Tondichtung näher. Dabei gibt es zwei Anhaltspunkte: Zum einen wählt Ansorge die für ein Klavierkonzert eher seltene Pastorallart F-Dur (die allerdings nur selten gestreift wird). Zum anderen ist der Titel „Concert“ (ähnlich dem „Requiem“ in dem Stück nach Schlaf) doppeldeutig: Dieser kann als Gattungsbezeichnung verstanden werden und ein Klavierkonzert meinen, aber auch als Überbegriff (concertare = zusammenstimmen) verstanden werden. In diesem Zusammenhang ist es hilfreich, auf die Sommer-Soireen zu verweisen, die Ansorge in der schon erwähnten Guthmann-Villa abhielt. Man traf sich dazu im engen Freundeskreis beim Eintreten der Dunkelheit, um zunächst an der im Freien aufgestellten Tafel zu speisen. Punkt Mitternacht ging Ansorge in die Villa und spielte bei geöffneten Fenstern (vornehmlich Schubert). Man kann das prosaisch als Candlelight-Dinner mit dezenter Hintergrundmusik beschreiben; im Kontext der versammelten Künstler war das aber wohl eher als kultische Handlung einer Versammlung von Anhängern einer Kunstreligion gedacht, die sich durch das Zusammenstimmen (Concert) von Natur- und Kunstschönheit das Erleben eines Gesamtkunstwerkes erhofften. In Verbindung zu Ansorges gut bezeugter Faszination für den altgriechischen Orphismus wird man, bei aller gebotenen Zurückhaltung, vermuten

dürfen, dass sein Concert in dieses kunstästhetische Umfeld gehört und (zumindest für ihn selbst) die musikalische Evokation einer arkadischen Landschaft beinhalten sollte. Einer arkadischen Landschaft freilich, in der nicht Pinien oder Zypressen in das gleißende Licht der Mittelmeersonne getaucht werden, sondern eine nordische Variante, in der das sich im nahegelegenen See widerspiegelnde Mondlicht über Kiefern dämmert, untermalt vom Säuseln des Wassers und durchdrungen vom harzigen Duft der Kiefernzapfen.

Ansorges Konzert wurde bei der Premiere nur ein Achtungserfolg zuteil. Recht eigentlich kam es zehn Jahre zu spät. Was zu Beginn des Jahrhunderts als moderne und avancierte Musik gegolten hätte, wurde nach dem 1. Weltkrieg und im Zeichen der antiromantischen Neuen Sachlichkeit schon als traditionell empfunden. Aufschlussreich ist hier eine (positive) Kritik, die am 6. März 1928 anlässlich der Stuttgarter Erstaufführung des Werkes in der Süddeutschen Zeitung erschien: „An zweiter Stelle des Programms stand das von seinem Schöpfer mit höchster seelischer Kraft wunderbar klar und eindringlich gespielte, seine Wurzeln bis in die deutsche Klassik, vor allem aber in die Romantik senkende F-Dur-Klavierkonzert Conrad Ansorges, dessen zyklischer Aufbau aus festlichem Beginne über weltverlorenes Sinnen (ein ursorigineller herrlicher 2. Satz!) und zuckendes Sich-Aufbäumen stürmischer Gedanken in die (im Ausdrucke erweiterten) Anfangsregionen seines psychischen Lebens zurückleitet. Nichts von Schein, Pose und bloßem Flimmer. Ansorge, der Pianist und Schüler Liszts hat uns von jeher das Bild eines gegen alles Virtuosenhaft-Aufdringliche und Eitle gerichteten echten aufrechten Künstlers gezeigt. Der Hörer hat bei ihm immer das beglückende Gefühl, das da einer zu ihm spricht, dem höchste Kunst alles, das Artistische, Nichtige, Zufällige der gesuchten Außenwirkung und Einfangen des Publikums durch die grosse Mode des gespielten Tiefsinns ein Greuel ist. Aber Ansorges Kunst ist deshalb keine objektiv-kühle und akademische. Im Gegenteil lebt in ihm ein tiefer, vornehmer und kluger Geist, der Gegengewicht und Ausgleich in reichem Gefühlsleben findet“. Zwar hat der Kritiker durchaus ein Gespür für künstlerische Qualität von Ansorges Arbeit, die er gleichwohl als letzten Ausläufer der musikalischen Romantik zuschlägt und gegen die zeitgenössische Kopf-Musik ins Feld führt. Was fehlt, ist jegliches Gespür dafür, dass etliche Komponisten der 1860er und 1870er Generation, insbesondere aus der Neudeutschen Richtung, für sich selbst in Anspruch genommen hatten, die Epoche der Romantik überwunden zu haben. (Für Max Bruch etwa war Strauss' Salome der musikalische Untergang des Abendlandes, und Max Reger sagte von sich selbst, dass er musikalisch unentwegt nach links reite). Denn anders als in Frankreich standen im deutschsprachigen Raum ja keine Schlagworte wie Fin de Siècle oder Impressionismus zur Verfügung, die es erleichtert hätten, die Musik dieser Generation in ihrer Eigenartig- und Eigenwertigkeit zu erfassen und gegenüber der Romantik bzw. der Neuen Musik der 1920er Jahre abzugrenzen. Dabei ist es bis heute geblieben. Aber das sollte nicht daran hindern, das hier erstmals eingespielte Concert Ansorges unter eben diesen Auspizien zu rezipieren.

Michael Wittmann

### On Liszt's Path: Conrad Ansorge and Emil (von) Sauer

Franz Liszt was a personality that in many ways presaged today's cult of celebrity. He certainly ticked all the boxes, including being surrounded by disciples (nowadays we would speak of groupies, perhaps), hoping to receive the final touches for their pianistic (and sometimes compositional) abilities from him. Emil von Sauer and Conrad Ansorge are among the last generation of Liszt-students who, both in their individual, very different ways, carried the Lisztian torch into the 20<sup>th</sup> century as piano virtuosos and composers.

**Emil von Sauer** (Hamburg 1862 - Vienna 1942) was first taught to play the piano by his mother, a concert pianist before her marriage. When the enormous talent of her son became evident, she arranged a meeting with Anton Rubinstein, who organized for Emil to be taught by Nikolai Rubinstein in Moscow, from 1879 until 1881. After Nikolai's death, Sauer went to London, where he made a living giving lessons himself, before being able to continue and conclude his own studies as a concert pianist with Franz Liszt in Weimar. After some initial success, he was appointed a court pianist in Saxony. In 1901 he took over the masterclass for piano at the conservatory of the Society of Friends of Music in Vienna which he would lead, with some interruptions, until the end of his life. As part of this activity, he edited the complete works of Chopin, Liszt, Scarlatti, Schumann, and Brahms. But at the center of his career were also his activities as a concert pianist, which he pursued into old age and for which he attained worldwide fame. In 1938, at that point being the last living Liszt student, he recorded Liszt's Piano Concertos under Felix Weingartner. At that point, his legacy had long been secured. According to Busoni and Weingartner, he – together with Alfred Reisenauer and Eugen d'Albert – was one of the three greatest pianistic talents that Liszt had ever taught... and the only one who could rival his teacher's legendary sense of touch on the keyboard.

Sauer was less ambitious as a composer. He did not attempt to write chamber- or symphonic music, much less operas (as did d'Albert), but concentrated himself solely on music for his instrument. The works that he has left – two piano concertos, two sonatas, two concert études, and several smaller salon pieces and piano songs – show, that he was mainly interested in highly virtuosic piano music. Presumably, his main goal in Weimar appears to have been to conclude with Liszt the studies that had been interrupted by Nikolai Rubinstein's death. The fact that Liszt had long left his virtuoso/composer phase behind and had become an avant-garde composer, seems to have mattered little to Sauer. In the beginning, he writes in his memoirs, he even had difficulties finding his way amid the new way in which Liszt composed. And while he adapted to this style soon enough, he hardly became a disciple of this 'music of the future'. Ultimately, he saw himself as a – albeit composing – virtuoso-pianist, something that is also borne out by the works he had in his repertoire.

The general attitude certainly shows in his *Piano Concerto No.1 in E minor*, which he dedicated to the

memory of Nikolai Rubinstein and which he premiered on May 27<sup>th</sup>, 1900, as part of the annual music festival of the General German Music Association (which Liszt had founded), with Karl Panzner as the conductor. The work became an audience favorite; the critics' response was more muted. The review in the Cologne paper *Kölnner Lokalanzeiger*, which followed the first performance in Cologne at the Gürzenich Hall on August 3<sup>rd</sup>, 1900, is representative of the professionals' attitudes: "The four-movement work opens a bit grandiloquently with an Allegro patetico (3/3 E-minor), in which Sauer is ogling Rubinstein a bit much. The second movement, a Vivace in brisk 3/8, is meant to be the scherzo. But where's the humor? The idyllic Trio, granted, brings some diversion. A sweetly languishing, yet nicely flowing cantilena is at the center of the following Cavatina (Larghetto, C major). The last movement is an agile Rondo (2/4, in E major) in the style of Hummel or Field, has a bit more humor than the Scherzo and, dressed up in a somewhat modern guise, makes a good enough impression. The concerto is evidently aimed at an international audience. It's not particularly novel in matters of inventiveness but at least in form. It is very nicely structured. Were Sauer an architect, one might praise him as a talented creator of facades. The piano part is written very professionally and very grateful for the soloist; the orchestra does more lifting of the orchestra than it does covering or muffling it, and even in the richly orchestrated Forte sections, the piano always comes out triumphant. In the way these two aspects are put together and juxtaposed, many a new thing can be enjoyed."

Even with hindsight, this review manages to describe the peculiarities of the Sauer's concerto quite accurately. Only as far as the "novelty of form" is concerned, one might add that Sauer really just drew on the model of Henry Litoff's for the five *Concertos symphoniques* that he wrote between 1844 and 1867 and which had already inspired Liszt for his epochal first piano concerto in E-flat major from 1848. (Liszt dedicated it to Litoff for a reason.) Sauer's move to have the finale-rondo pick up motifs from the preceding movements, which gives at least a superficial impression of things coming full circle, meanwhile, was a Lisztian invention – although Liszt goes much further in his stringently composed piano concertos than does Sauer. Despite the reserved response from critics, Sauer's first piano concerto became a hit with the paying public and until World War I, it was one of the most-often performed contemporary piano concertos. Only at the dawn of musical modernity did it recede into the background. Still, it takes an important place in music history as an example of a 'modernized' virtuoso-concerto. As such, it had become a model for later composers (Prokofiev, Ginastera) who built on it in their own ways.

**Conrad Ansorge** (1862 Buchwald/Slesia - 1930 Berlin), who might be said to be an antipode to Sauer in some regards, was only seven days younger than the latter. We know little about Ansorge's childhood and musical upbringing. He first stepped into the public light when he enrolled as a piano student at the Leipzig Conservatory in

1881, from which he graduated less than two years later, in the spring of 1883. Already then he performed an early version of his Piano Sonata in F minor (which he would publish as his Opus 1 in 1884) to his fellow students – a work quite obviously modelled on Liszt’s B minor Piano Sonata. It can therefore not surprise that after his studies in Leipzig, he transferred to Weimar, to study with Liszt, whom he appreciated not only as a pianist but also as a composer – including his experimental late works, which get little play to this day.

In Weimar, he made a name for himself (at least in the German-speaking realm), as a promising young piano star. Then, in November of 1887, he decided to cross the Atlantic and move to New York, where the musical establishment was dominated by his compatriots. In the next few years, he performed in all the musical metropolises in the United States. When doing so, Ansoerge introduced himself as a pianist as well as a composer. A highlight of his work as a composer was the premiere of his *Orpheus Symphony* in New York on April 15<sup>th</sup>, 1890, which was written as a companion of sorts to Liszt’s *Faust-* and *Dante* Symphonies. (Ansoerge saw Orpheus primarily as the singer and founder of Greek Orphism who had managed to propitiate the Gods with his music and who therefore was an ideal projection surface for the 19th-century idea of art-as-religion.)

Ansoerge was not particularly a keyboard virtuoso and reviews from his American years often pointed out that his true strength was really the profound interpretation of classical masterpieces. It cannot surprise then, that he did not achieve the truly spectacular successes in the US that he might have been hoping for. Late in 1891 he returned to Europe where he first moved to Weimar and then, in 1895, to Charlottenburg near (and not yet part of) Berlin, where he earned a living as a pianist and pedagogue and remained until his death on February 13<sup>th</sup>, 1930. In Berlin, he taught both at the Eichelberg- and Scharwenka conservatories. Before the outbreak of World War I, he also taught at the Königsberg Conservatory and from 1921 onward, he also taught at the German Academy for Music and the Performing Arts in Prague at the invitation of Alexander von Zemlinsky. His most famous students were Wilhelm Furtwängler, Selim Palmgren, and Eduard Erdmann. As a pianist, he mostly performed recitals, generally in the German-speaking realm. He nurtured a conspicuously narrow repertoire with Beethoven at its center, abutted by Schubert, Liszt, and Chopin. As in the US, he earned himself a reputation as a master of interpretation and a “philosopher at the keyboard”. Sound recordings on Welte-Mignon and (currently unplayable) Hupfeld piano rolls support this assessment.

On returning to the old world, his career as a composer developed quite separately from his pianistic career and largely hidden from the broader view of the public. In Weimar, he met Harry Graf Kessler, who introduced him to the modern art scene where he was particularly drawn to the expressive *Jugendstil* as promulgated by the arts magazine *PAN*. Ansoerge became the musical poster child of a movement made up mostly of writers and painters. Meeting the likes of Richard Dehmel and Stanislaw Przybyszewski, meanwhile, were formative occasions for

Ansoerge. He became the first composer to tackle the new poetry of the movement and set it to music. Ansoerge was able to do so, by combining the musically experimental style of late Liszt with the literary experiments of the *PAN* group. Such modern art stood in quite some contrast to the established art forms of the Wilhelminian era and Ansoerge didn’t even begin to bother to present the results to a wider public. His works were heard exclusively among the inner circles of the Berlin Secession or in the villa of Johannes Guthmann, a concrete baron and patron of the arts who made is home on the shores of Lake Wannsee a hub of Berlin’s avant-garde art scene. The works were published by the small artist-owned publisher “Drei Lilien”, which was the branch office of the music critic Max Marschalk (Gerhart Hauptmann’s brother-in-law).

The Vienna Ansoerge Society, which existed from 1903 to 1910, also deserves special mention. Originally founded as a fan club for the composer Ansoerge, it quickly developed into a center of the Viennese artistic avant-garde, where many of Schoenberg’s works were premiered, including his epic Second String Quartet in F sharp minor, op.10, in which he crossed the border into atonality, in 1908. Ansoerge and Schoenberg had already met in 1901 when the latter first came to Berlin as musical director of the *Überbrettli* cabaret. Ansoerge recognized Schoenberg’s talent and became a supporter of his. It was also Ansoerge who introduced Schoenberg to the “Drei Lilien” publisher, which went on to publish Schoenberg’s earliest works. Looking back, Ansoerge might be said to have been the most musically advanced composer in the German-speaking world at the turn of the century. He was only superseded in this position by Arnold Schoenberg around 1908. Unlike Ansoerge, however, Schoenberg did not shy away from scandal – in fact, he relished a good scandal and was happy to confront the musical public. Because Ansoerge decidedly did not, his pioneering role in music has not penetrated the general music-historical consciousness to this day.

As a composer, Ansoerge worked slowly and meticulously. The core of his work, which is astonishing for a pianist, consists of around 75 piano pieces (“*Klavierlieder*”). Further, there are three sonatas and three series of 3 *Traumbilder* (“Dream Images”) for piano, a string sextet, two string quartets, a cello sonata, the forementioned *Orpheus Symphony*, the Piano Concerto op.28, and the “Tone Poem after Johannes Schlaf” op.25, completed in 1908, after working on it since around 1899 and which he eventually gave the subtitle “Requiem”. Immediately after Requiem, he began work on the concerto and completed the first movement early in 1914. Like Busoni, Ansoerge was unable to continue composing during the war. In 1919 he resumed work on the concerto, adding a second and third movement, though not without thoroughly revising the first movement, recomposing about half of it from scratch. The premiere took place in Munich on November 24<sup>th</sup>, 1924, with Ansoerge as the soloist under the direction of Sigmund von Hausegger. Ansoerge’s letters reveal that the piece has a program, which he did not, however, want to make public. This allows two ways of interpreting the piece: either as a piano concerto in the traditional sense or as a tone poem

for orchestra with obligato piano (similar to Manuel de Falla’s *Nights in the Gardens of Spain*, which was written at about the same time).

Taken as a piano concerto, it is modelled on Beethoven’s Fourth Piano Concerto, which was central to the pianist Ansoerge’s repertoire. Composed in a Lisztian style, it combines a cyclical structure with the traditional sequence of three concerto movements: a (none to rigorous) sonata movement, a “cantabile adagio”, and a rondo finale. As with Beethoven, the piano is treated “obligato”; the form is not based on the interplay of solo and tutti passages, nor is the sequence of dramatic climaxes particularly dominant; the impression is more of a predominantly lyrical fantasy. The work is course densely constructed, as is the case with all of Ansoerge’s compositions, and he works with motif quotations (mostly from Beethoven). These are not, however, presented as a leitmotif, but subtly interspersed, audible only to trained ears. Allegedly, these motif quotations had considerable meaning for Ansoerge.

This brings us to the second possible reading of the work as a programmatic tone poem. There are two clues to be found: firstly, Ansoerge chose, nominally at least, the pastoral key of F major, which is rare for a piano concerto (although it spends little actual time in that key). Secondly, the title “*Concert*” (similar to “Requiem” in the piece after Schlaf) is ambiguous: it can be understood as a genre designation to mean piano concerto. But it can also be understood as an umbrella term, from “concertare”, via the Latin for “cooperate” or “to be in harmony together”. In this context, it might be helpful to point to those summer soirees that Ansoerge held in the Guthmann villa mentioned above. In the evening, friends would meet to dine at the table set up outside. At exactly midnight, Ansoerge went into the villa and played (Schubert, usually) with the windows open. In prosaic terms, this could be described as a candlelight dinner with subtle background music; in the context of the assembled artists, however, it was more likely intended as the cultic act of a gathering of followers of an art religion who hoped to experience a *Gesamtkunstwerk* through the harmony (“*Concert*”) of natural and artistic beauty. In connection with Ansoerge’s well-attested fascination with ancient Greek Orphism, one can assume, that his “Concert” belongs to this artistic aesthetic environment and was intended (at least for him) to include the musical evocation of an Arcadian landscape. A landscape, that is, in which pines or cypresses are not bathed in the glaring light of the Mediterranean sun, but a Nordic variant in which moonlight, reflected in the nearby lake, shimmers beneath the pines, accompanied by the

murmur of the water and permeated by the resinous scent of pine cones.

Ansoerge’s concerto was a modest success at its premiere and it probably came ten years too late. What might have been considered modern music at the beginning of the century was already considered traditional after World War I, with the spirit of anti-romantic New Objectivity being the new measure of all things. A (positive) review that appeared in the *Süddeutsche Zeitung* on March 6<sup>th</sup>, 1928, on the occasion of the work’s premiere in Stuttgart is revealing: “Second on the program was Conrad Ansoerge’s F major piano concerto, played with the greatest spiritual power, wonderfully clearly and forcefully, by its creator; its roots going back to German classicism, but above all to romanticism. It has a cyclical structure that leads from a festive beginning via ‘lost-to-the-world’ reflection (a truly original, wonderful second movement!) and a convulsing insurgence of blustery thoughts back to the nether regions of his psychological life. There is no pretence, no posing or mere twinkling. Ansoerge, the pianist and pupil of Liszt, has always shown us the image of a genuine, upright artist who is opposed to everything virtuoso-like, obtrusive, and vain. The listener always has the happy feeling that someone is speaking to him, for whom the highest art is everything, but to whom the artistic, the trivial, the accidental of external effect, and capturing the audience through the great fashion of feigned profundity are anathema.

Still, Ansoerge’s art is far from being objective, cool, or academic. To the contrary: There lives within him a deep, noble and intelligent spirit, which finds balance in a rich emotional life. The critic in question certainly showed some sensitivity for the artistic quality of Ansoerge’s work, even as he lumps it in with the last offshoots of musical Romanticism, using it to get a dig in against contemporary, academic music. What is missing is any susceptibility to the fact that several composers of the 1860s and 1870s generation, particularly from the New German school, claimed to have overcome the Romantic era. (For Max Bruch, for example, Strauss’ *Salome* was the musical downfall of the West, and Max Reger said of himself that musically, he was “constantly moving to the left”). Unlike in France, there were no keywords such as *Fin de siècle* or *Impressionism* available in the German-speaking world, which would have made it easier to grasp the music of this generation in its uniqueness and intrinsic value that distinguished it from Romanticism or the “New Music” of the 1920s. This has remained so to this day. But it should not prevent Ansoerge’s concerto, recorded here for the first time, from being heard under exactly these auspices.

Michael Wittmann  
(Translated by Jens F. Laurson)



Man kann sich kaum einen engagierteren Fürsprecher für vernachlässigte und selten gespielte Komponisten vorstellen als den Pianisten **Oliver Triendl**. Sein unermüdlicher Einsatz – vornehmlich für romantische und zeitgenössische Musik – spiegelt sich in fast 150 CD-Einspielungen. Der Umfang seines Repertoires ist wohl einzigartig und umfasst etwa 90 Klavierkonzerte sowie Hunderte von kammermusikalischen Stücken. Viele davon hat er erstmals auf die Bühne gebracht bzw. auf Tonträger dokumentiert.

Solistisch arbeitete Oliver Triendl mit zahlreichen renommierten Orchestern, u.a. Bamberger Symphoniker, NDR-Radio-Philharmonie, Gürzenich-Orchester, Münchner Philharmoniker, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Deutsche Radio Philharmonie, Münchner Rundfunkorchester, Staatskapelle Weimar, Münchener, Stuttgarter und Württembergisches Kammerorchester, Kammerorchester des Bayerischen Rundfunks, Orchestre de Chambre de Lausanne, Mozarteum-Orchester Salzburg, Tonkünstlerorchester Niederösterreich, Netherlands Symphony Orchestra, Tschechische Staatsphilharmonie, National-Sinfonieorchester des Polnischen Rundfunks, Sinfonia Varsovia, Sinfonietta Riga, Georgisches Kammerorchester, Camerata St.Petersburg, Zagreber Solisten, Shanghai Symphony Orchestra.

Als leidenschaftlicher Kammermusiker konzertierte er mit Musikerkollegen wie Ana Chumachenko, David Geringas, Ilya Gringolts, Frans Helmerson, Sharon Kam, Isabelle van Keulen, Pekka Kuusisto, François Leleux, Lorin Maazel, Paul Meyer, Sabine und Wolfgang Meyer, Charles Neidich, Arto Noras, Christian Poltéra, Alexander Sitkovetsky, Baiba Skride, Christian und Tanja Tetzlaff, Radovan Vlatković, Jan Vogler, Antje Weithaas, Carolin und Jörg Widmann sowie den Quartetten Apollon musagète, Artis, Atrium, Aury, Carmina, Danel, Gringolts, Keller, Leipziger, Mandelring, Meta4, Minguet, Prazák, Schumann, Signum, Sine Nomine, Škampa, Talich und Vogler.

Oliver Triendl - Preisträger mehrerer nationaler und internationaler Wettbewerbe - wurde 1970 in Mallersdorf (Bayern) geboren und absolvierte sein Studium bei Rainer Fuchs, Karl-Heinz Diehl, Eckart Besch, Gerhard Oppitz und Oleg Maisenberg.

Er konzertiert erfolgreich auf Festivals und in zahlreichen Musikmetropolen Europas, Nord- und Südamerikas, in Südafrika und Asien.

[www.oliver-triendl.com](http://www.oliver-triendl.com)

One can hardly imagine a more devoted champion of neglected and rarely played composers than pianist **Oliver Triendl**. His tireless commitment – primarily to romantic and contemporary music – is reflected in almost 150 CD recordings. The scope of his repertoire is surely unique, comprising some 90 piano concertos and hundreds of chamber music pieces. In many cases, he was the first to present these works on stage or to commit them to disc.

As a soloist Triendl has performed together with many renowned orchestras. The list includes the Bamberg and Munich Symphonies, Munich Radio Orchestra, Berlin Radio Symphony Orchestra, NDR Radio Philharmonic, Gürzenich Orchestra, Munich Philharmonic, German Radio Philharmonic, German State Philharmonic of Rhineland-Palatinate, Staatskapelle Weimar, Munich, Southwest German, Stuttgart, Württemberg and Bavarian Radio Chamber Orchestras, Orchestre de Chambre de Lausanne, Orchestre Symphonique de Bretagne, Mozarteum Orchestra of Salzburg, Tonkünstler Orchestra Vienna, Netherlands Symphony Orchestra, Czech State Philharmonic, Polish National Radio Symphony Orchestra, Sinfonia Varsovia, Polish Chamber Philharmonic, Sinfonietta Riga, Georgian Chamber Orchestra, St.Petersburg Camerata, Zagreb Soloists and Shanghai Symphony Orchestra.

The avid chamber musician has concertized with fellow musicians such as Ana Chumachenko, David Geringas, Ilya Gringolts, Frans Helmerson, Sharon Kam, Isabelle van Keulen, Pekka Kuusisto, François Leleux, Lorin Maazel, Paul Meyer, Sabine and Wolfgang Meyer, Charles Neidich, Arto Noras, Christian Poltéra, Alexander Sitkovetsky, Baiba Skride, Christian and Tanja Tetzlaff, Radovan Vlatković, Jan Vogler, Antje Weithaas, Carolin and Jörg Widmann. He performed with Apollon musagète, Artis, Atrium, Aury, Carmina, Danel, Keller, Leipzig, Mandelring, Meta4, Minguet, Prazák, Schumann, Sine Nomine, Škampa, Talich and Vogler String Quartets.

Triendl, a native of Mallersdorf, Bavaria, where he was born in 1970, and a prizewinner at many national and international competitions, studied under Rainer Fuchs, Karl-Heinz Diehl, Eckart Besch, Gerhard Oppitz and Oleg Maisenberg.

He has concertized with success at festivals and in many of Europe's major music centers as well as in North and South America, South Africa, Russia and Asia.

[www.oliver-triendl.com](http://www.oliver-triendl.com)

Das **Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin** feierte im Oktober 2023 sein 100. Jubiläum. Mit der Geburtsstunde des öffentlichen Rundfunks in Deutschland begann auch die Geschichte des Rundfunk-Sinfonieorchesters Berlin. Seit diesem Tag haben Rundfunkpioniere wie Otto Urack, Bruno Seidler-Winkler, Kurt Weill und Paul Hindemith sowie Chefdirigenten wie Eugen Jochum, Sergiu Celibidache, Hermann Abendroth, Rolf Kleinert, Heinz Rögner und Rafael Frühbeck de Burgos einen Klangkörper geformt, der „hautnah“ wie kaum ein anderes deutsches Orchester die Hochs und Tiefs der deutschen Geschichte im 20. Jahrhundert durchlebt hat.

Im 21. Jahrhundert folgte auf Marek Janowski (2001 bis 2016) im Jahre 2017 Vladimir Jurowski, der als Chefdirigent und Künstlerischer Leiter den Übergang vom ersten ins zweite Jahrhundert der Orchestergeschichte maßgeblich prägt.

Zahlreiche Dirigent:innen gaben ihr jeweiliges Berlin-Debüt mit dem RSB, die heute zu den internationalen Größen zählen: Andris Nelsons, Yannick Nézet-Séguin, Vasily Petrenko, Jakub Hrůša, Alain Altinoglu, Omer Meir Wellber, Lahav Shani, Karina Canellakis (von 2019 bis 2023 Erste Gastdirigentin des RSB), Kazuki Yamada, Thomas Søndergård, Antonello Manacorda, Edward Gardner, Nicholas Carter und andere.

Namhafte Komponist:innen des 20. und 21. Jahrhunderts traten ans Pult des Orchesters oder führten als Solist:innen eigene Werke auf: Paul Hindemith, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Hans Pfitzner, Sergei Prokofjew, Richard Strauss, Arnold Schönberg, Igor Strawinsky, Wladimir Vogel, Kurt Weill und Alexander Zemlinsky sowie in jüngerer Zeit Krzysztof Penderecki, Berthold Goldschmidt, Peter Maxwell Davies, Friedrich Goldmann, Peter Ruzicka, Jörg Widmann, Daniel Schnyder, Matthias Pintscher, Siegfried Matthus, Heinz Holliger, Thomas Adès, Brett Dean und Marko Nikodijević.

Nahezu alle Sinfoniekonzerte des RSB werden vom Hör-

funk übertragen, namentlich vom Deutschlandfunk und vom Rundfunk Berlin-Brandenburg, den tragenden Sendern der Rundfunk Orchester und -Chöre GmbH, der das RSB institutionell angehört. Darüber hinaus realisiert das RSB zahlreiche Studioaufnahmen, oft mit wertvollen Repertoire-Raritäten.

Live ist das RSB national und international präsent. Seit mehr als 50 Jahren gastiert es regelmäßig bei deutschen und europäischen Festivals, in Fernost und in Musikzentren weltweit.

In October 2023, the **Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin** celebrated its 100th anniversary. The history of the Orchestra also began with the birth of public radio in Germany. Since that day, radio pioneers such as Otto Urack, Bruno Seidler-Winkler, Kurt Weill and Paul Hindemith as well as chief conductors such as Eugen Jochum, Sergiu Celibidache, Hermann Abendroth, Rolf Kleinert, Heinz Rögner and Rafael Frühbeck de Burgos have formed an orchestra that has experienced the highs and lows of German history in the 20th century more closely than almost any other German orchestra.

In the 21st century, Marek Janowski (2001 to 2016) was succeeded in 2017 by Vladimir Jurowski, who as Chief Conductor and Artistic Director will play a key role in shaping the transition from the first to the second century of orchestral history.

Previously, conductors who have made their Berlin debuts with the RSB have gone on to become international stars: Andris Nelsons, Yannick Nézet-Séguin, Vasily Petrenko, Jakub Hrůša, Alain Altinoglu, Omer Meir Wellber, Lahav Shani, Karina Canellakis and others.

Renowned composers of the 20th and 21st centuries took to the podium of the orchestra or performed their own works as soloists: Paul Hindemith, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Hans Pfitzner, Sergei Prokofiev, Richard Strauss,

Arnold Schoenberg, Igor Stravinsky, Vladimir Vogel, Kurt Weill and Alexander Zemlinsky and, more recently, Krzysztof Penderecki, Berthold Goldschmidt, Peter Maxwell Davies, Friedrich Goldmann, Peter Ruzicka, Jörg Widmann, Daniel Schnyder, Matthias Pintscher, Siegfried Matthus, Heinz Holliger, Thomas Adès, Brett Dean and Marko Nikodijević.

Almost all of the RSB's symphony concerts are broadcast on radio, namely by Deutschlandfunk and Rundfunk Berlin-Brandenburg, the main broadcasters of Rundfunk Orchester und -Chöre GmbH, of which the RSB is an institutional member. In addition, the RSB realises numerous studio recordings, often with valuable repertoire rarities.

The RSB has a national and international live presence. For more than 50 years, it has performed regularly at German and European festivals, in the Far East and in music centres around the world.



**Roland Kluttig** war seit der Saison 2020 Chefdirigent der Oper Graz und der Grazer Philharmoniker. Nachdem er in den Jahren zuvor an diesem Hause schon erfolgreich Neuproduktionen von Paul Dukas „Ariane et Barbe Bleu“ und Karol Szymanowskis „Król Roger“ geleitet hatte, begann die Saison 2020/21 mit einer Produktion von Mieczyslaw Weinbergs Oper „Die Passagierin“, die auch auf CD und DVD erschienen ist. Als Einspringer feierte er bei den Salzburger Festspielen 2021 mit einer Aufführung von Morton Feldmans Oper „Neither“ und dem RSO Wien einen grandiosen Erfolg.

Von 2010 bis 2020 war Kluttig Generalmusikdirektor am Landestheater Coburg, wo er insbesondere mit seinen Dirigaten von „Lohengrin“ und „Parsifal“ für Schlagzeilen sorgte, mit neuen Konzertformaten das Publikum begeisterte und für sein Dirigat von Beethovens „Fidelio“ zum Dirigenten des Jahres bei der alljährlichen Umfrage der „Opernwelt“ nominiert wurde.

Roland Kluttig leitete außerdem die Neuproduktionen von „Salome“ in der Regie von Kirill Serebrennikow und „Le nozze di Figaro“ an der Staatsoper Stuttgart, einem Haus dem er in den Jahren 2000 bis 2004 als Kapellmeister und Assistenzdirigent engagiert war und seit 2012 regelmäßig gastiert. Außerdem dirigierte er an der Hamburgischen Staatsoper („Die tote Stadt“) und leitete Neuproduktionen unter anderem an der Oper Frankfurt („Euryanthe“), der Opera du Rhin Strasbourg (einen Kurt Weill Abend), der Oper Leipzig („Die Liebe zu drei Orangen“) und der schwedischen Norrlandsoperan („Peter Grimes“ und „Wozzeck“).

Im Konzertbereich hat er mit einem Repertoire von Rameau bis Lachenmann Orchester wie das Konzerthausorchester Berlin, das Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, die Hamburger Symphoniker, die Dresdner Philharmonie, das Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, das hr Sinfonieorchester Frankfurt, London Philharmonia, Radiosinfonieorchester Helsinki, Copenhagen Philharmonic, Prague Philharmonia, Seoul Philharmonic oder das Orchestre Philharmonique de Luxembourg dirigiert.

Kluttig hat in Dresden studiert, Meisterkurse bei Dirigenten wie Peter Eötvös oder John Eliot Gardiner belegt und wurde vom Dirigentenforum des Deutschen Musikrates, der Akademie Schloss Solitude und der Herbert von Karajan Stiftung gefördert.

**Roland Kluttig** has been chief conductor of the Graz Opera and the Graz Philharmonic since the 2020 season. After he had successfully directed new productions of Paul Dukas's *Ariane et Barbe Bleu* and Karol Szymanowski's *Król Roger* at this house in previous years, the 20/21 season began with a production of Mieczyslaw Weinberg's opera *The Passenger* which has been recorded and released on CD and DVD. His stepping in at the Salzburg Festival in 2021 with a performance of Morton Feldman's opera *Neither* and the RSO Vienna was a great success. From 2010 to 2020, Kluttig was general music director at the Landestheater Coburg, where he made headlines in particular with his conducting of *Lohengrin* and *Parsifal*, inspired the audience with new concert formats and was nominated as conductor of the year for his conducting of Beethoven's *Fidelio* of the *Opernwelt* Magazine.

Roland Kluttig also directed the new productions of *Salome* directed by Kirill Serebrennikow and *Le nozze di Figaro* at the Stuttgart State Opera - a house where he was engaged as Kapellmeister and assistant conductor from 2000 to 2004 and has been a regular guest since 2012. He also conducted at the Hamburg State Opera (*Die tote Stadt*) and directs new productions at the Frankfurt Opera (*Euryanthe*), the Opera du Rhin Strasbourg (a Kurt Weill evening), the Leipzig Opera (*Die Liebe zu Drei Oranges*) and the Swedish Norrlandsoperan (*Peter Grimes* and *Wozzeck*).

In the concert field, he has performed with a repertoire ranging from Rameau to Lachenmann with orchestras such as the Konzerthausorchester Berlin, the Berlin Radio Symphony Orchestra, the Hamburg Symphony Orchestra, the Dresden Philharmonic, the Bavarian Radio Symphony Orchestra, the Frankfurt Radio Symphony Orchestra, London Philharmonia, Helsinki Radio Symphony Orchestra, Copenhagen Philharmonic, Prague Philharmonia, Seoul Philharmonic or the Orchestre Philharmonique de Luxembourg.

Kluttig studied in Dresden, attended master classes with conductors such as Peter Eötvös and John Eliot Gardiner and was supported by the conductors' forum of the German Music Council, the Akademie Schloss Solitude and the Herbert von Karajan Foundation.



Recording: Berlin, RBB, Saal 1, 12.-13.12.2019; 04.-06.07.2022

Recording Supervision: Wolfram Nehls • Recording Engineer: Henri Thaon • Recording Technicians: Susanne Beyer, Rafaela Gräff, Gabriel Schostak, Paul Thiele

Publishers: mph Musikproduktion (Sauer); MW Musikverlag (Ansorge) • Coverfoto: © viking75 / stock.adobe.com • Design: Paolo Zeccara

Producers: Stefan Lang (Deutschlandfunk Kultur), Johannes Kernmayer (Capriccio)

Oliver Triendl photo: © Jordi Farrus • RSB photo: © Peter Meisel • Roland Kluttig photo: © licht-schein / Sebastian Mare

Co-Production Deutschlandfunk Kultur - Capriccio

© 2019/2022 Deutschlandradio

©+© 2025 Capriccio, 1040 Vienna, Austria

[www.capriccio.at](http://www.capriccio.at)



# EMIL VON SAUER (1862–1942)

## Concerto for piano and orchestra No. 1 in E minor

- |     |                                  |         |
|-----|----------------------------------|---------|
| [1] | I. Allegro patetico              | [12:24] |
| [2] | II. Scherzo. Molto vivace        | [6:59]  |
| [3] | III. Cavatina. Larghetto amoroso | [7:32]  |
| [4] | IV. Rondo. Tempo giusto          | [4:32]  |

# CONRAD ANSORGE (1862–1930)

## Concerto for piano and orchestra in F major, Op. 28

- |     |                   |         |
|-----|-------------------|---------|
| [5] | I. Molto moderato | [14:52] |
| [6] | II. Adagio        | [6:20]  |
| [7] | III. Sehr heftig  | [10:26] |

**OLIVER TRIENDL** *piano*

**Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin**

**ROLAND KLUTTIG** *conductor*

Recording: **Berlin, RBB, Saal 1,**  
**12.-13.12.2019; 04.-06.07.2022**

Recording Supervision: **Wolfram Nehls**

Recording Engineer: **Henri Thaon**

Recording Technicians: **Susanne Beyer,**

**Rafaela Gräff, Gabriel Schostak, Paul Thiele**

Publishers: **mph Musikproduktion** (von Sauer);

**MW Musikverlag** (Ansorge)

Producers: **Stefan Lang** (Deutschlandfunk Kultur),

**Johannes Kernmayer** (Capriccio)

Coverfoto: © **viking75 / stock.adobe.com**

Design: **Paolo Zeccara**

**Co-Produktion Deutschlandfunk Kultur –  
Capriccio**

© **2019/2022 Deutschlandradio**

©+© **2025 Capriccio, 1040 Vienna, Austria**

**www. capriccio.at**

**Made in Germany**

C5511

DIGITAL  
**CAPRICCIO**  
D D D

The pupils of  
**FRANZ LISZT**

Total Time  
**63:19**

Deutschlandfunk Kultur

**RSB** Rundfunk  
Sinfonieorchester  
Berlin

**ROC** Rundfunk  
Orchester  
Chöre

LC 08748