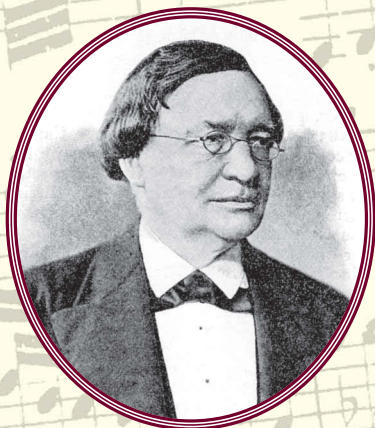


The Romantic Piano Concerto ~ 51



Taubert

Piano Concerto No 1, Op 18

Piano Concerto No 2, Op 189

(First recording)

Rosenhain

Piano Concerto in D minor Op 73

(First recording)



Howard Shelley

**TASMANIAN SYMPHONY
ORCHESTRA**

hyperion



CONTENTS

TRACK LISTING

 *page 3*

ENGLISH

 *page 4*

FRANÇAIS

 *page 11*

DEUTSCH

 *Seite 16*

The Romantic Piano Concerto ~ 51

WILHELM TAUBERT

(1811–1891)

- Piano Concerto No 1 in E major** Op 18 (1833) [22'45]
- [1] Allegro vivace [7'04]
 - [2] Andante con moto [8'41]
 - [3] Allegro molto vivace [6'57]

- Piano Concerto No 2 in A major** Op 189 (c1874) [23'38]
- [4] Andante cantabile — Allegro marcato [9'58]
 - [5] Andantino [4'51]
 - [6] Allegro vivace e leggiero [8'48]

JACOB ROSENHAIN

(1813–1894)

- Piano Concerto in D minor** Op 73 (?c1842) [24'54]
- [7] Allegro non troppo [12'15]
 - [8] Andante [6'47]
 - [9] Presto spiritoso [5'49]

HOWARD SHELLEY piano / conductor
TASMANIAN SYMPHONY ORCHESTRA



ONE should enjoy this ephemeral, serene offering.' As Robert Schumann reviewed Felix Mendelssohn's second piano concerto, we might also describe the three delightful works on this disc. Contained herein are the two piano concertos by Wilhelm Taubert, as well as one of the two works for piano and orchestra by Jacob Rosenhain. Both composers were near exact contemporaries with Mendelssohn (born 1809), Frédéric Chopin and Schumann (both 1810), Franz Liszt (1811), and Richard Wagner and Giuseppe Verdi (1813).



Wilhelm Taubert (1811–1891) was a German conductor, composer and pianist active in Berlin. At the age of twenty he was made assistant conductor and accompanist of the Berlin court concerts. In the next decade, he served as Generalmusikdirektor of Königlische Schauspiele under Mendelssohn and Giacomo Meyerbeer, and was also court Kapellmeister until 1869; he continued to conduct the royal orchestra until 1883. He was also highly regarded as a teacher at the Royal Academy of Arts from 1865.



Taubert was part of a Berlin circle of musicians that included the baritone and writer Eduard Devrient, librettist of two of his operas; Devrient also sang in some of Mendelssohn's early works. Surviving correspondence between Mendelssohn and Taubert reveals Mendelssohn's perception of his colleague's work as lacking 'impetus and spirit', which may have prevented Taubert from achieving lasting success as a composer of large works. However, his graceful, almost popular style was well suited to Lieder and short character pieces, such as the *Minnelieder* Op 16 for piano. This work has been favourably compared with Mendelssohn's *Lieder ohne Worte*, and there is some dispute as to who influenced whom. The *Kinderlieder* Opp 145 and 160 are still performed today. Taubert also composed chamber music, piano sonatas and large orchestral works. As well as the two piano concertos on this disc, he also wrote a violin concerto and a *Bacchanale, Divertissement*



brillant for piano and orchestra Op 28. As editor of the *Neue Zeitschrift für Musik*, Robert Schumann reviewed many of Taubert's compositions, and indicative of the high regard in which Taubert was held is the review of his Piano Duo Op 11 in the *Neue Zeitschrift's* inaugural issue of April 1834. Schumann also asked Taubert to contribute to the journal.

Composed by his early twenties, Taubert's **Piano Concerto No 1 in E major Op 18** is dedicated to his (and Felix and Fanny Mendelssohn's) Berlin piano teacher, Ludwig Berger. Schumann heard Taubert's Op 18 performed by the composer on 4 November 1833. The work affected Schumann deeply at that time, and he made a number of notes to himself about the concerto. Two years later, after the score had been published, Schumann reviewed Taubert's Op 18 in the *Neue Zeitschrift für Musik* (issue 4, 1 April 1836). Here he recalled many of the positive aspects of his first impression of the work (more of this below), but also found too many similarities to Mendelssohn's Piano Concerto No 1 in G minor Op 25 (composed in 1831, and published in 1832). Mendelssohn's Op 25 has been credited as a ground-breaking concerto, shattering the previous formal paradigm that had been codified in Mozart's concertos (all of which had been published by the early 1800s), and then essentially used by every composer since, including Hummel, Beethoven, Field, Dussek, Kalkbrenner, Weber et al. In a line-by-line comparison of the scores, Schumann noted the parallels between Mendelssohn's Op 25 and Taubert's Op 18, and credits Mendelssohn as the original.

It is true that there are many similarities: both concertos feature unified tutti/solo expositions, rather than the standard Mozartian form of concerto first movements, wherein the orchestra states their own 'exposition' of the work's thematic material, all largely in the tonic, followed by a separate presentation (the 'real' exposition) by the



soloist and orchestra of this thematic material, but now including a large scale modulation to the dominant (in a major-key concerto) or relative major (in a minor-key work). Instead, a brief tutti begins both the Mendelssohn and Taubert concertos. Both Mendelssohn's Op 25 and Taubert's Op 18 expositions include second-group digressions to distant key areas. Both include a clever trick of deceiving the listener into expecting that the second tutti is about to occur, but it is then withheld. This is accomplished by the soloist stating a series of virtuosic passages and trills over the dominant of the new key, which, in a Mozart or Beethoven concerto, would resolve to the new key in a blaze of pyrotechnics, and the commencement of the second tutti, confirming the new key. However, both the Mendelssohn and Taubert pieces lead seamlessly into a brief development or bridge section, through several keys, before the recapitulation. Neither concerto includes a cadenza; both prominently feature transitions that bond the movements together—a strategy probably borrowed from Beethoven, for example in the 'Emperor' Piano Concerto (No 5) where the second movement flows directly into the finale, and from Carl Maria von Weber, whose *Konzertstück* of the early 1820s connects all four movements together (both pieces were performed by Mendelssohn, and perhaps Taubert as well).

These similarities, however, do not negate the marvelous and distinctive music contained within Taubert's Concerto, as Schumann was quick to point out (in his 1836 review of the published score, Schumann proclaimed: 'Without waxing lyrical, I would call this Concerto one of the most excellent.') The luxuriant, pastoral quality of Taubert's E major opening theme in the brief tutti (which, in this progressive, organic design, will reappear later in the movement as the second theme and again in the finale) is quite fetching. The masterful orchestration, highlighting individual solo winds, is particularly

appealing; the octave doublings of flute and oboe seem to echo those used by Mendelssohn in the *Hebrides Overture* (premiered in 1832). Indeed, the beautiful, sustained-note theme of the second movement, in the distant A minor, is initially scored for a plaintive, solo oboe, which Schumann noted with approval and admiration. Of particular note is the dramatic, deceptive unison resolution (after a passage in A major) to the flattened sixth, F major (track [2] at 6'52), before returning to the A minor tonic shortly thereafter.

The subsequent finale begins in E minor, and is full of sparkling virtuosic display for the pianist, weaving filigree around tutti thematic statements. This progresses to a statement of this same material in the relative major (G), confirmed by a large tutti section (track [3] at 2'41), which then returns back to the tonic. The music progresses, development-like, through several keys before arriving at E major, signaled by an *Adagio* fermata over the dominant, where the horns enter, *a tempo*, with a restatement of the opening theme and texture of the first movement (at 5'00). We can see in retrospect that Taubert has created a cyclic design, by tying together the thematic material of the finale with that of the opening movement (which, again, Mendelssohn did in his Op 25), which the soloist then weaves together with the primary theme of the finale.

Nearly half a century separates Taubert's first concerto and his **Piano Concerto No 2 in A major Op 189** (c1874). Now in his sixties, there had not been the type of significant changes to the form of the genre that had occurred around the time of the composition of his first concerto, with Mendelssohn's Op 25 (and Taubert's own Op 18) revealing profound changes to the form of the concerto. However, to be sure, the concertos of Moscheles, Chopin, Schumann, Liszt, Alkan, Rubinstein, Litolff, Brahms, Tchaikovsky, and a plethora of others had manifested developments in the areas of harmonic





WILHELM TAUBERT

expansion, cyclic development, and, of course, increased virtuosity.

In Taubert's Piano Concerto No 2 the composer now expands the design to incorporate a 54-bar *Andante cantabile*—again featuring a unified tutti/solo presentation of thematic material—that serves as an introduction to the subsequent *Allegro marcato*. The incredibly beautiful, soaring cello melody of this *Andante* (track 4 at 1'56) is of particular note. Perhaps Taubert was aware of the salient use of this instrument in the second movement of Clara Wieck's Piano Concerto in A minor Op 7 (1836), as well as Schumann's own masterpiece in the same key, Op 54 (1846). Interjections of distant, chromatic mediant

areas show the composer's thorough command of colourful, chromatic harmonic juxtapositions, and the closing section of this introduction is hauntingly beautiful. Again, Taubert's masterful command of orchestration is present throughout this concerto, with the frequent interjections of various solo winds.

The *Allegro marcato* (track 4 from 4'49) is in F sharp minor (the relative of A major, the home key as established in the *Andante*), progressing to the soloist's entry with the primary theme (at 5'10). It is highly virtuosic, though this is nothing new at this late date, of course. Several changes of key lead us through the transition section, before the statement of the secondary theme in E major (the dominant of the relative major, at 6'20). Here, the movement merges into a developmental passage, with restatements of the earlier thematic material now presented in several different keys. The primary theme returns in F sharp minor at the recapitulation (at 7'25), and it becomes apparent that Taubert has constructed a sort of rhapsodic, whirlwind journey through many keys, with statements of the primary thematic material in various guises. As in his Op 18, gone are any vestiges of a formal end of the exposition, which, instead, merges seamlessly with the development. The secondary theme returns in A major (at 8'18) before quickly moving to the F sharp minor tonic (at 8'49), largely retracing the exposition's harmonic shifts, but now leading towards the home key. The movement is capped with a lengthy transition to the dominant of D major, the key of the subsequent *Andantino*.

The rather brief *Andantino* in $\frac{3}{8}$ begins with a tutti, shortly joined by the soloist. The music turns subsequently to F sharp minor, recalling the key of the previous movement. D major soon returns to round out a ternary design.

The finale, *Allegro vivace e leggiero*, is cast in A major. Following statements of the primary theme in this key by both the soloist and orchestra, and a transition to the





dominant (E major), the secondary theme is introduced by the piano. Revealing the cyclic design mentioned previously, Taubert now restates his initial theme of the entire concerto in this dominant key, creating a span across the complete design, followed by yet another earlier connection, the secondary theme of the *Allegro marcato*, now stated in E major (track 6 at 3'02). The subsequent material of the exposition is now restated in the recapitulation, in the home key.

* * *



Jacob Rosenhain (1813–1894) began his career in Frankfurt, and then moved to Paris in 1837 by way of London. In Paris (where he remained for over thirty years), he became a prominent figure in the musical scene, particularly through his chamber-music evenings, attended by Cherubini, Rossini and Berlioz.



During his over eighty-year life, Rosenhain composed in many genres, including four operas, an oratorio and three symphonies. He also wrote many other orchestral and chamber pieces, and a plethora of works for solo piano, including variations based on famous contemporary operas tunes. He was friends with Felix Mendelssohn, and Ignaz Moscheles. Early essays in the *Neue Zeitschrift für Musik* reveal Robert Schumann's enthusiasm for Rosenhain's Piano Trio No 1 Op 2 (1836) and the *Douze études caractéristiques* Op 17 (1839).

Rosenhain wrote two concertos for piano and orchestra, including the A minor Concertino Op 30 (reviewed rather tersely by Schumann in the *Neue Zeitschrift* in July 1843), and the work included on this disc, the **Piano Concerto in D minor Op 73** (probably composed in the 1840s and published later). In the spring of 1836 Schumann corresponded with Rosenhain asking if he would like to be the Frankfurt correspondent for the *Neue Zeitschrift für Musik*. Schumann's esteem for the

younger composer was based on his admiration for Rosenhain's Op 2 Piano Trio, in which he detected considerable promise. However, he noted that 'the later works of this richly talented young man ... hardly stand comparison to this excellent beginning'. And after Rosenhain moved to Paris in the late 1830s, Schumann blamed what he perceived to be that city's bad influence with regard to developing as a composer of more serious works.

Schumann may have not been particularly approving of Rosenhain's D minor Piano Concerto, since it is fairly conservative in its form, offering little that had not been heard before. Still, there is much gorgeous and masterful music within its traditional three-movement form. The first movement, *Allegro non troppo*, begins with a relatively abbreviated first tutti featuring effective orchestration that highlights the bassoon, flute, clarinet, oboe and French horn. The solo exposition restates most of this thematic material in D minor, and then moves to the relative major, F, as we would expect in a Mozart concerto (more exotic and remote key areas were exploited by Rosenhain's contemporaries). The second group is presented in this key (with marked similarity to the first theme, indicating a monothematic construction). Like the works of many other composers in the 1830s and '40s (Ries, Field, Moscheles, Mendelssohn, Wieck and Schumann), the second group features a chromatic digression to the flattened III and flattened VI tonal areas (i.e., in F major, the keys of A flat major and D flat major), before returning to F major for the conclusion of the first solo section, and the beginning of the second tutti in this key. The tutti provides a seamless transition to G minor, for the beginning of the development in this key, featuring a new theme, developed by both piano and orchestra. Next, a section in A flat major marked *quasi recitativo e rubato* features lovely concertante statements by various solo instruments within the orchestra, building to *fortissimo*





exchanges between the full tutti and solo. The orchestra seems to begin a false recapitulation with the first theme in the distant key of F sharp major (marked *pp*, *dolcissimo*), but this melts down to the tonic after just a few bars. Rosenhain constructs a 'reverse' recapitulation, with the second group appearing first. The movement concludes with some exciting exchanges between the soloist and orchestra before a solo clarinet accompanied by the piano closes out the movement. There is no cadenza.

A lovely *Andante* in B flat major follows. The dotted rhythm of much of the thematic material of the first movement recurs, perhaps reflecting an effort to create an organic, cyclic design across the three movements of this concerto. Following a presentation of thematic material in the tonic, and a modulation to the dominant, the middle section of this movement, in D minor, also features the marking *quasi recitativo*.

The spirited finale, *Presto spiritoso* in D major, offers the opportunity for much virtuosic display, with rapid triplet figures and cascading passagework. After a statement of the second group in the dominant, the music leads to a section marked *même mouvement* in $\frac{3}{4}$, in the dominant minor, featuring solo clarinet, and then progressing through several time changes. Again, solo instruments within the orchestra are prominently displayed. Full orchestral tutti in F major with punctuation from the soloist follow, before a concluding return to D major.

STEPHAN D LINDEMANN © 2010

The author acknowledges his debt to the work of Claudia Macdonald, whose excellent *Robert Schumann and the Piano Concerto* (New York and London, 2005) has provided much invaluable information on which these notes have drawn.

Recorded in Federation Concert Hall, Hobart, Tasmania, on 21–24 April 2009

Recording Producer BEN CONNELLAN

Recording Engineer VERONIKA VINCZE

Piano STEINWAY & SONS

Booklet Editor TIM PARRY

Executive Producers SIMON PERRY, MICHAEL SPRING

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMX

HOWARD *Shelley*



© Robbie Jack

As a pianist, conductor and recording artist Howard Shelley has enjoyed a distinguished career since his highly acclaimed London debut in 1971, performing each season with renowned orchestras at major venues around the world. Much of his current work is in the combined role of conductor and soloist. He has been closely associated with the music of Rachmaninov and has performed and recorded complete cycles of his solo piano works (Hyperion, CDS44041/8), concertos and songs. His recordings of Mozart and Hummel piano concertos have also won exceptional praise.

As conductor Howard Shelley has performed with many leading orchestras. His long association with the London Mozart Players included a substantial period as their Principal Guest Conductor. He has also been Principal Conductor of Sweden's Uppsala Chamber Orchestra and works closely with the Camerata Salzburg, Orchestra di Padova e del Veneto in Italy and the Tasmanian Symphony Orchestra in Australia with whom he has recorded several discs for Hyperion.

In 1994 an Honorary Fellowship of the Royal College of Music was conferred on him by HRH The Prince of Wales. Howard Shelley is married to fellow pianist Hilary Macnamara, and they have two sons.

For Hyperion, Howard Shelley has recorded many discs in the Romantic Piano Concerto series. As conductor he has recorded symphonies by Louis Spohr and Haydn's 'London' symphonies with the Orchestra della Svizzera Italiana. He has also recorded a widely acclaimed survey of the complete piano sonatas by Muzio Clementi, in six two-disc volumes.





Also available from Howard Shelley and the Tasmanian Symphony Orchestra

JULIUS BENEDICT (1804–1885) Piano Concertos Opp 45 & 89

WALTER MACFARREN (1826–1905) Concertstück in E minor

CDA67720

‘Recommended with every enthusiasm: 70 minutes of unalloyed pleasure’
(*International Record Review*)

HENRI HERZ (1803–1888) Piano Concertos 1, 7 & 8

CDA67465

‘This is charming, tuneful music, deftly orchestrated by a man who obviously knew his Chopin, Rossini and, in the nocturne-like slow movements, John Field’ (*The Sunday Times*)

HENRI HERZ Piano Concertos 3, 4 & 5

CDA67537

‘A disc that looks on the bright side of life’ (*BBC Music Magazine*)

FERDINAND HILLER (1811–1885) Piano Concertos 1–3

CDA67655

‘[The Concerto No 2 in F sharp minor] is one of the gems of the genre’
(*Gramophone*) ‘All in all, another triumph in this ear-opening series’
(*International Record Review*)

FRIEDRICH KALKBRENNER (1785–1849) Piano Concertos 1 & 4

CDA67535

‘Shelley’s effortless bravura would surely have awed and piqued the composer himself’ (*Gramophone*)

IGNAZ MOSCHELES (1794–1870) Piano Concertos 2 & 3;

Anticipations of Scotland

CDA67276

‘Two concertos in richly textured performances, full of decorative appeal and romantic melody’ (*The Daily Telegraph*)

IGNAZ MOSCHELES Piano Concertos 1, 6 & 7

CDA67385

‘Shelley’s expertise, his immaculate charm and brio cast a brilliant light on every page ... An exemplary issue’ (*Gramophone*)

IGNAZ MOSCHELES Piano Concertos 4 & 5; Recollections of Ireland

CDA67430

‘Imagine Paganini’s Rossinian verve, Schumann’s poetic sensibility and Mendelssohn’s gentle humanity rolled into one, and you won’t be far from the sound-world of these wonderful concertos’ (*Classic FM Magazine*)





TAUBERT & ROSENHAIN *Concertos pour piano*

« PROFITONS donc de ce cadeau brillant et fugitif. » Ce sont les termes employés par Robert Schumann à propos du second concerto pour piano de Felix Mendelssohn, et l'on pourrait aussi les appliquer aux trois charmantes œuvres présentées dans ce disque : deux concertos pour piano de Wilhelm Taubert, ainsi qu'une des deux œuvres pour piano et orchestre de Jacob Rosenhain. Ces deux compositeurs sont des contemporains presque exacts de Mendelssohn (né en 1809), Frédéric Chopin et Schumann (tous deux en 1810), Franz Liszt (1811), et Richard Wagner et Giuseppe Verdi (1813).

Wilhelm Taubert (1811–1891) était un chef d'orchestre, compositeur et pianiste allemand, actif à Berlin. À l'âge de vingt ans, il a été nommé chef d'orchestre assistant et accompagnateur des concerts de la cour de Berlin. Au cours des dix années suivantes, il a été Generalmusikdirektor du Königlische Schauspiele sous Mendelssohn et Giacomo Meyerbeer ; il a également été Kapellmeister de la cour jusqu'en 1869 ; il a continué à diriger l'orchestre royal jusqu'en 1883. En outre, il jouissait d'une excellente réputation d'enseignant à l'Académie royale des arts, où il a exercé à partir de 1865.

Taubert faisait partie du cercle de musiciens berlinois auquel appartenait le baryton et écrivain Eduard Devrient, librettiste de deux de ses opéras ; Devrient a aussi chanté dans certaines œuvres de jeunesse de Mendelssohn. La correspondance entre Mendelssohn et Taubert révèle que Mendelssohn trouvait que l'œuvre de son collègue manquait d'« élan et d'esprit », ce qui explique peut-être pourquoi Taubert n'est pas passé à la postérité comme compositeur d'œuvres d'envergure. Néanmoins, son style élégant, presque populaire, convenait bien aux lieder et aux courtes pièces de caractère, comme les *Minnelieder* op. 16 pour piano. Cette œuvre a été comparée en termes positifs aux *Lieder ohne Worte* (« Romances sans

paroles ») de Mendelssohn ; lequel a influencé l'autre, c'est un sujet de controverse. Les *Kinderlieder* opp. 145 et 160 sont encore joués de nos jours. Taubert a aussi composé de la musique de chambre, des sonates pour piano et de grandes œuvres orchestrales. En ce qui concerne les œuvres concertantes, en dehors des deux concertos pour piano présentés dans ce disque, Taubert a également écrit un concerto pour violon et une *Bacchanale, Divertissement brillant* pour piano et orchestre op. 28. Robert Schumann, qui était rédacteur en chef de la *Neue Zeitschrift für Musik*, a fait la critique de nombreuses œuvres de Taubert. La critique de son Duo pour piano op. 11 dans le premier numéro de la *Neue Zeitschrift*, en avril 1834, indique à quel point Taubert était apprécié. Schumann a aussi demandé à Taubert d'écrire dans le journal.

Composé par Taubert alors qu'il avait un peu plus de vingt ans, son **Concerto pour piano n° 1 en mi majeur op. 18** est dédié à son professeur de piano berlinois (également celui de Felix et de Fanny Mendelssohn), Ludwig Berger. Schumann a entendu l'op. 18 de Taubert joué par le compositeur le 4 novembre 1833. Cette œuvre a profondément touché Schumann à cette époque et il a écrit plusieurs notes personnelles sur ce concerto. Deux ans plus tard, après la publication de la partition, Schumann a fait la critique de l'op. 18 de Taubert dans la *Neue Zeitschrift für Musik* (n° 4, 1^{er} avril 1836). Il y évoque un grand nombre des aspects positifs qu'il y avait perçus à la première écoute de l'œuvre (voir plus bas), mais trouve aussi trop de similitudes avec le Concerto pour piano n° 1 en sol mineur op. 25 de Mendelssohn (composé en 1831 et publié en 1832). L'op. 25 de Mendelssohn a été reconnu comme un concerto révolutionnaire, faisant voler en éclats le paradigme antérieur codifié dans les concertos de Mozart (tous publiés au





début des années 1800) et utilisé par l'ensemble des compositeurs depuis lors, notamment par Hummel, Beethoven, Field, Dussek, Kalkbrenner, Weber et quelques autres. Dans une comparaison ligne par ligne des partitions, Schumann a noté les parallèles entre l'op. 25 de Mendelssohn et l'op. 18 de Taubert, et il pense que celui de Mendelssohn est l'original.

Il est vrai qu'il y a de nombreuses similitudes : les deux concertos présentent des expositions tutti/solo unifiées, au lieu de la forme standard mozartienne du premier mouvement de concerto, où l'orchestre procède à sa propre « exposition » du matériel thématique de l'œuvre, essentiellement à la tonique, suivie d'une présentation séparée (la « véritable » exposition) par le soliste et l'orchestre de ce matériel thématique, mais qui comprend alors une grande modulation harmonique à la dominante (dans un concerto de tonalité majeure) ou au relatif majeur (dans une œuvre de tonalité mineure). Dans les concertos de Mendelssohn et de Taubert, il n'y a qu'un bref tutti initial. Les expositions de l'op. 25 de Mendelssohn et de l'op. 18 de Taubert comprennent des digressions du second groupe dans des tonalités éloignées. Les deux comportent un tour habile consistant à faire croire à l'auditeur qu'un second tutti est sur le point d'arriver, mais il est différé. C'est le soliste qui expose une série de passages virtuoses et de trilles à la dominante de la nouvelle tonalité, ce qui, dans un concerto de Mozart ou de Beethoven, se résoudrait à la nouvelle tonalité dans un embrasement en forme de feu d'artifice, et au commencement du second tutti, confirmant la nouvelle tonalité. Cependant, les œuvres de Mendelssohn comme de Taubert mènent sans heurts à un court développement ou pont, au travers de plusieurs tonalités, avant la réexposition. Aucun des deux concertos ne comprend de cadence ; dans les deux, des transitions, qui enchaînent les mouvements les uns aux autres, occupent une place

importante—stratégie probablement empruntée à Beethoven, par exemple dans le Concerto pour piano n° 5 « l'Empereur », dont le deuxième mouvement débouche directement sur le finale, ou à Carl Maria von Weber, dont le *Konzertstück* du début des années 1820 comporte quatre mouvements enchaînés (les deux œuvres ont été jouées par Mendelssohn et peut-être aussi par Taubert).

Néanmoins, ces similitudes ne sauraient réduire à néant la musique merveilleuse et caractéristique de ce concerto de Taubert, comme Schumann l'a vite souligné (dans sa critique de la partition publiée, en 1836, Schumann affirmait : « Franchement, je dirais que ce concerto est l'un des meilleurs »). Le côté luxuriant et pastoral du thème initial en mi majeur dans le bref tutti (qui, au sein de cette conception organique progressive, réapparaîtra plus tard dans le mouvement comme second thème, ainsi que dans le finale), est tout à fait ravissant. L'orchestration magistrale, qui met en valeur les instruments à vent solistes, est particulièrement séduisante ; les doublures à l'octave de flûte et de hautbois semblent rappeler celles qu'utilise Mendelssohn dans l'ouverture *Les Hébrides* (créée en 1832). En effet, le magnifique thème en notes soutenues du deuxième mouvement, dans la tonalité éloignée de la mineur, est écrit à l'origine pour un hautbois solo plaintif, que Schumann a remarqué avec approbation et admiration. La résolution à l'unisson, dramatique et trompeuse (après un passage en la majeur) à la sixte bémolisée, fa majeur (page 2 à 6'52), avant de revenir peu après à la tonique la mineur, est particulièrement intéressante.

Le finale qui suit commence en mi mineur, débordant de virtuosité étincelante pour le pianiste et tissant une trame autour d'expositions thématiques tutti. Vient alors l'exposition de ce même matériel au relatif majeur (sol), confirmé par une large section tutti (page 3 à 2'41), qui revient ensuite à la tonique. La musique progresse,





comme un développement, au travers de plusieurs tonalités avant d'arriver à mi majeur, ce que souligne un point d'orgue *Adagio* sur la dominante; les cors entrent alors, *a tempo*, avec une réexposition du thème initial et de la texture du premier mouvement (à 5'00). On peut déceler après coup que Taubert a créé un modèle cyclique, en reliant le matériel thématique du finale à celui du premier mouvement (ce que, une fois encore, Mendelssohn a fait dans son op. 25), avant que le soliste le mélange au thème principal du finale.

Près d'un demi-siècle sépare le premier concerto de Taubert de son **Concerto pour piano n° 2 en la majeur op. 189** (vers 1874). Il était alors âgé d'une soixantaine d'années, mais la forme du genre n'avait pas connu de changements aussi importants que ceux qui s'étaient produits à l'époque de la composition de son premier concerto, l'op. 25 de Mendelssohn (et le propre op. 18 de Taubert) révélant de profonds bouleversements quant à la forme du concerto. Toutefois, les concertos de Moscheles, Chopin, Schumann, Liszt, Alkan, Rubinstein, Litolf, Brahms, Tchaïkovski et d'une pléthore d'autres compositeurs avaient certes manifesté des développements dans les domaines de l'expansion harmonique, du développement cyclique et, bien sûr, d'une virtuosité accrue.

Dans le Concerto pour piano n° 2 de Taubert, le compositeur élargit maintenant le modèle pour incorporer un *Andante cantabile* de cinquante-quatre mesures—à nouveau une présentation tutti-solo unifiée du matériel thématique—qui sert d'introduction à l'*Allegro marcato* suivant. La mélodie élancée et d'une incroyable beauté de cet *Andante*, confiée au violoncelle (page 4 à 1'56), est particulièrement intéressante. Taubert avait peut-être pris conscience du rôle essentiel de cet instrument dans le deuxième mouvement du Concerto pour piano en la mineur op. 7 (1836) de Clara Wieck, ainsi que dans le propre chef-d'œuvre de Schumann à la même tonalité,

op. 54 (1846). Des interjections dans des domaines médians chromatiques et distants montrent la profonde maîtrise du compositeur en matière de juxtapositions harmoniques chromatiques aux couleurs pittoresques, et la dernière section de cette introduction est d'une beauté lancinante. Une fois encore chez Taubert, il y a une maîtrise magistrale de l'orchestration du début à la fin de ce concerto, avec de fréquentes interjections de divers instruments à vent solistes.

L'*Allegro marcato* qui suit (page 4 à partir de 4'49) est en fa dièse mineur (le relatif de la majeur, tonalité d'origine établie dans l'*Andante*), progressant jusqu'à l'entrée du soliste avec le thème principal (à 5'10). Il est très virtuose, ce qui n'est bien sûr pas nouveau à cette date avancée. Plusieurs changements de tonalité nous mènent à la transition, avant l'exposition du thème secondaire en mi majeur (la dominante du relatif majeur, à 6'20). Ici, le mouvement fusionne dans un passage de développement avec des réexpositions de matériel thématique antérieur maintenant présenté dans plusieurs tonalités différentes. Le thème principal revient en fa dièse mineur à la réexposition (à 7'25), et on découvre que Taubert a construit une sorte de voyage rhapsodique tourbillonnant au travers de nombreuses tonalités, avec des expositions du matériel principal sous différentes formes. Comme dans son op. 18, tout vestige de fin formelle de l'exposition a disparu; à la place, elle fusionne sans heurts avec le développement. Le thème secondaire revient en la majeur (à 8'18) avant de passer rapidement à la tonique fa dièse mineur (à 8'49) en retraçant dans une large mesure les changements harmoniques de l'exposition, mais en allant maintenant vers la tonalité d'origine. Le mouvement se referme sur une longue transition à la dominante de ré majeur, tonalité de l'*Andantino* qui suit.

L'*Andantino* assez court à 8 commence par un tutti, vite rejoint par le soliste. La musique passe ensuite en





fa dièse mineur, rappel de la tonalité du mouvement précédent. Mais on revient bientôt en ré majeur pour compléter une conception ternaire.

Le finale, *Allegro vivace e leggiero*, est en la majeur. À la suite d'expositions du thème principal dans cette tonalité par le soliste comme par l'orchestre, et d'une transition à la dominante (mi majeur), le thème secondaire est introduit par le piano. Révélant la conception cyclique déjà mentionnée, Taubert réexpose alors son thème initial de tout le concerto dans cette tonalité dominante, créant une travée dans l'ensemble du plan, suivie d'un autre lien antérieur, le thème secondaire de l'*Allegro marcato*, maintenant exposé en mi majeur (page 6 à 3'02). Le matériel suivant de l'exposition réapparaît alors dans la réexposition, à la tonalité d'origine.

* * *

Jacob Rosenhain (1813–1894) a commencé sa carrière à Francfort, puis s'est installé à Paris en 1837 en passant par Londres. À Paris (où il est resté plus de trente ans), il est devenu une personnalité importante de la scène musicale, en particulier grâce à ses soirées de musique de chambre, auxquelles ont assisté Cherubini, Rossini et Berlioz.

Au cours d'une vie de plus de quatre-vingts ans, Rosenhain a composé dans différents genres, notamment quatre opéras, un oratorio et trois symphonies. Il a également écrit de nombreuses autres œuvres pour orchestre, de la musique de chambre et une pléthore d'œuvres pour piano seul, dont des variations sur des airs d'opéras contemporains célèbres. Il s'est lié d'amitié avec Felix Mendelssohn et Ignaz Moscheles. Les premiers essais de Robert Schumann dans la *Neue Zeitschrift für Musik* révèlent l'enthousiasme de ce dernier pour le Trio avec piano n° 1 op. 2 (1836) et les *Douze études caractéristiques* op. 17 (1839) de Rosenhain.

Rosenhain a écrit deux œuvres concertantes pour piano et orchestre : le Concertino en la mineur op. 30 (qui a fait l'objet d'une critique assez laconique de Schumann dans la *Neue Zeitschrift* en juillet 1843), et l'œuvre présentée dans ce disque, le **Concerto pour piano en ré mineur op. 73** (probablement composé dans les années 1840 et publié plus tard). Au printemps 1836, Schumann a correspondu avec Rosenhain, lui demandant s'il aimerait être le correspondant à Francfort de la *Neue Zeitschrift für Musik*. L'estime de Schumann pour le jeune compositeur reposait sur l'admiration qu'il portait au Trio avec piano op. 2 de Rosenhain, qui lui a permis de détecter un avenir prometteur. Toutefois, il a noté que « les œuvres postérieures de ce jeune homme très talentueux ... soutiennent difficilement la comparaison avec cet excellent début ». Et lorsque Rosenhain s'est installé à Paris à la fin des années 1830, Schumann a fustigé ce qu'il percevait être la mauvaise influence de cette ville pour le développement d'un compositeur d'œuvres plus sérieuses.

Peut-être Schumann n'a-t-il pas tellement approuvé le Concerto pour piano en ré mineur de Rosenhain, car il est assez conservateur sur le plan formel, offrant peu de choses nouvelles. Pourtant, il y a beaucoup de musique magnifique et magistrale dans sa forme traditionnelle en trois mouvements. Le premier, *Allegro non troppo*, commence par un tutti initial relativement court avec une orchestration efficace qui met en valeur le basson, la flûte, la clarinette, le hautbois et le cor. L'exposition soliste reprend la majeure partie de son matériel thématique en ré mineur, puis passe au relatif majeur, fa, comme on s'y attendrait dans un concerto de Mozart (les contemporains de Rosenhain s'aventuraient dans des tonalités plus exotiques et plus éloignées). Le second groupe est présenté dans cette tonalité (avec une similitude marquée du premier thème, qui souligne une construction mono-





thématique). Comme les œuvres de nombreux autres compositeurs dans les années 1830 et 1840 (Ries, Field, Moscheles, Mendelssohn, Wieck et Schumann), le second groupe présente une digression chromatique dans les zones tonales de la tierce et de la sixte bémolisées (c'est-à-dire, en fa majeur, les tonalités de la bémol majeur et de ré bémol majeur), avant de revenir en fa majeur pour la conclusion de la première section solo et le début du second tutti dans cette tonalité. Le tutti fournit une transition sans heurts vers sol mineur, pour le début du développement dans cette tonalité, avec un nouveau thème développé par le piano et l'orchestre. Ensuite, une section en la bémol majeur marquée *quasi recitativo e rubato* comporte de charmantes expositions concertantes confiées à divers instruments solistes au sein de l'orchestre, montant à des échanges *fortissimo* entre le tutti complet et le soliste. L'orchestre semble commencer une fausse réexposition avec le premier thème dans la tonalité éloignée de fa dièse majeur (marquée *pp, dolcissimo*), mais elle se fond à la tonique après quelques mesures seulement. Rosenhain construit une réexposition « inversée », où le second groupe apparaît en premier. Le mouvement s'achève sur quelques échanges passionnants entre le soliste et l'orchestre, avant qu'une clarinette solo accompagnée par le piano conclut le mouvement. Il n'y a pas de cadence.

Vient ensuite un bel *Andante* en si bémol majeur. Le rythme pointé d'une grande partie du matériel thématique

du premier mouvement revient, reflétant peut-être un effort pour créer une conception organique, cyclique, au travers des trois mouvements de ce concerto. Après une présentation du matériel thématique à la tonique et une modulation à la dominante, la section centrale de ce mouvement présente aussi l'indication *quasi recitativo*, en ré mineur.

Le finale plein d'entrain, *Presto spiritoso* en ré majeur, ouvre la voie à des grands déploiements de virtuosité, avec de rapides figures en triolets et des traits en cascade. Après une exposition du second groupe à la dominante, la musique mène à la section marquée *même mouvement* à $\frac{3}{4}$, à la dominante mineure, avec un solo de clarinette ; puis elle poursuit son chemin au travers de plusieurs changements de mesure. Une fois encore, les instruments solistes de l'orchestre sont mis en valeur. Viennent ensuite des tuttis de tout l'orchestre en fa majeur avec une ponctuation du soliste, avant un retour final en ré majeur.

STEPHAN D LINDEMANN © 2010

L'auteur doit beaucoup au travail de Claudia Macdonald, dont l'excellent *Robert Schumann and the Piano Concerto* (New York et Londres, 2005) lui a fourni beaucoup d'informations précieuses dans lesquelles il a puisé.

Traduction MARIE-STELLA PÂRIS





TAUBERT & ROSENHAIN *Klavierkonzerte*

„**S**O freue man sich der flüchtigen heiteren Gabe.“ Diese Worte von Robert Schumann aus seiner Rezension des zweiten Klavierkonzerts von Felix Mendelssohn könnten auch für die beiden Klavierkonzerte von Wilhelm Taubert und eines der beiden Werke für Klavier und Orchester von Jacob Rosenhain gelten. Beide Komponisten waren Zeitgenossen von Mendelssohn (*1809), Frédéric Chopin und Robert Schumann (beide *1810), Franz Liszt (*1811) sowie Richard Wagner und Giuseppe Verdi (beide *1813).

Der deutsche Dirigent, Komponist und Pianist Wilhelm Taubert (1811–1891) begann seine Laufbahn im Alter von zwanzig Jahren als Dirigent und Klavierbegleiter der Berliner Hofkonzerte. Im folgenden Jahrzehnt wirkte er als Musikdirektor der Königlichen Oper unter Mendelssohn und Meyerbeer sowie bis 1869 auch als Hofkapellmeister. Die Königliche Hofkapelle dirigierte er bis 1883, und ab 1865 war er auch hoch geachteter Lehrer an der Königlichen Akademie der Künste.

Taubert war Mitglied in einem Berliner Musikerkreis, dem auch der Bariton und Schriftsteller Eduard Devrient angehörte, der zwei Opernlibretti für Taubert verfasste und in einigen frühen Werken von Mendelssohn auftrat. Aus überlieferter Korrespondenz zwischen Mendelssohn und Taubert erfahren wir, dass Mendelssohn fand, das Werk seines Kollegen mangle „Impetus und Geist“, was Tauberts anhaltendem Erfolg als Komponist umfangreicher Werke wenig dienlich gewesen sein mag. Sein graziöser, fast volkstümlicher Stil eignete sich jedoch gut für Lieder und kurze Charakterstücke wie die *Minnelieder* op. 16 für Klavier, die mit Mendelssohns *Lieder ohne Worte* vorteilhaft verglichen wurden, und es bleibt ungeklärt, wer sich von wem inspirieren ließ. Die *Kinderlieder* opp. 145 und 160 werden heute noch aufgeführt. Taubert komponierte auch Kammermusik, Klaviersonaten

und umfangreiche Orchesterwerke. Neben den beiden hier eingespielten Klavierkonzerten schrieb er ein Violinkonzert und ein *Bacchanale, Divertissement brillant* op. 28 für Klavier und Orchester. Als Herausgeber der *Neuen Zeitschrift für Musik* rezensierte Robert Schumann viele Werke von Taubert, und sein hohes Ansehen wird deutlich aus der Rezension seines Klavierduos op. 11 in der Erstausgabe der *Neuen Zeitschrift* im April 1834. Außerdem wurde Taubert von Schumann eingeladen, Beiträge für seine Zeitschrift zu schreiben.

Taubert komponierte sein **Klavierkonzert Nr. 1 in E-Dur op. 18** im Alter von etwas mehr als zwanzig Jahren und widmete es seinem Berliner Klavierlehrer Ludwig Berger, der auch Felix und Fanny Mendelssohn unterrichtete. Schumann hörte Tauberts Aufführung dieses Konzerts am 4. November 1833, war tief beeindruckt und machte sich einige Notizen darüber. Nach der Veröffentlichung der Partitur rezensierte Schumann das Werk in der *Neuen Zeitschrift für Musik* (Nr. 4 vom 1. April 1836) und benannte zahlreiche positive Eindrücke seines Hörerlebnisses (siehe unten), stellte aber auch zu viele Ähnlichkeiten mit Mendelssohns 1831 komponiertem und 1832 veröffentlichten Klavierkonzert Nr. 1 in g-Moll op. 25 fest. Mendelssohns Werk gilt als bahnbrechendes Konzert, da es die Formschemata sprengte, die von Mozarts damals bereits ausnahmslos veröffentlichten Konzerten etabliert und von Hummel, Beethoven, Field, Dussek, Kalkbrenner, Weber und anderen im wesentlichen übernommen worden waren. Schumann verglich die beiden Konzerte Zeile für Zeile, stellte zahlreiche Parallelen fest und bescheinigte die Originalität von Mendelssohns Konzert.

Sicherlich gibt es viele Ähnlichkeiten: Beide Konzerte haben vereinheitlichte Tutti/Solo-Expositionen anstelle von Mozarts Formschema für den ersten Satz, in dem das





Orchester seine eigene „Exposition“ des Themenmaterials (überwiegend in der Tonika) vorstellt und dem die „eigentliche“ Exposition des Themenmaterials durch Solist und Orchester folgt, diesmal jedoch einschließlich einer umfangreichen Modulation zur Dominante bei einem Konzert in Dur oder der parallelen Dur-Tonart bei einem Werk in Moll. Demgegenüber beginnen die beiden Konzerte von Mendelssohn und Taubert mit kurzen Tutti, und beide Expositionen enthalten eine zweite Gruppe von Ausflügen in entfernte Tonarten; beide verwenden einen raffinierten Kunstgriff, der den Hörer ein zweites Tutti erwarten lässt, das jedoch vom Solisten mit einer Reihe von virtuosen Passagen und Trillern über der Dominante der neuen Tonart zurückgehalten wird. Ein Konzert von Mozart oder Beethoven würde mit einem Feuerwerk zur neuen Tonart auflösen und zum zweiten Tutti mit der Bestätigung der neuen Tonart überleiten, während Mendelssohn und Taubert vor der Reprise nahtlos zu einem kurzen, mehrere Tonarten durchlaufenden Durchführungs- oder Brückenteil überleiten. Keines der beiden Konzerte enthält eine Kadenz; beide verbinden die Sätze durch auffällige Überleitungen, was wahrscheinlich von Beethovens Klavierkonzert Nr. 5 übernommen wurde, wo der zweite Satz unmittelbar zum Finale überleitet, und von Carl Maria von Webers *Konzertstück* op. 79 (1821), wo alle vier Sätze nahtlos ineinander übergehen. Beide Werke wurden sowohl von Mendelssohn als auch von Taubert aufgeführt.

Diese Ähnlichkeiten tun jedoch, wie Schumann sich 1836 in seiner Rezension der veröffentlichten Partitur zu erklären beeilte, der herrlichen, individuellen Musik dieses Konzerts keinen Abbruch: „Ohne Blumen zu reden, das Concert heiße ich eins der vorzüglichsten.“ Sehr eindrucksvoll ist die opulent-pastorale Qualität des einleitenden Themas in E-Dur im kurzen Tutti, das in dieser progressiven, organischen Gestalt später im Satz

als Nebenthema sowie im Finale zurückkehrt. Besonders ansprechend ist die meisterhafte Orchestrierung mit Hervorhebung einzelner Soloblasinstrumente; und die Oktavenverdopplung von Flöte und Oboe klingt an das von Mendelssohn in seiner 1832 uraufgeführten Konzertouvertüre *Die Hebriden* verwendete Echo an. Das herrliche Thema des zweiten Satzes in der entfernten Tonart a-Moll mit seiner ausgehaltenen Note erscheint zuerst als klagendes Oboensolo, das von Schumann geschätzt und bewundert wurde. Besonders erwähnenswert sind die dramatische, nach einer Passage in A-Dur täuschende Unisono-Auflösung nach F-Dur (Track [2], 6'52) und die kurz darauf folgende Tonika in a-Moll.

Das Finale beginnt in e-Moll mit funkelnd-filigraner, die thematischen Aussagen des Orchesters umrankender Virtuosität des Solisten und schreitet fort zu einer Darstellung desselben Materials in der Paralleltonart G-Dur, die von einem langen Tuttiabschnitt (Track [3], 2'41) bestätigt wird, um dann zur Tonika zurückzukehren. Es folgt eine Art Durchführung durch mehrere Tonarten bis zum von einer *Adagio*-Fermate über der Dominante angekündigten E-Dur, wo die Hörner *a tempo* mit einer Wiederholung des einleitenden Themas und der Struktur des ersten Satzes (5'00) einsetzen. Nun erkennen wir, dass Taubert einen Kreis geschlagen hat, indem er, wie auch Mendelssohn in seinem Klavierkonzert Nr. 1, das thematische Material des Finale mit dem des ersten Satzes verknüpft und dann vom Solisten mit dem Hauptthema des Finale verweben lässt.

Das **Klavierkonzert Nr. 2 in A-Dur op. 189** entstand um 1874, also erst ein knappes halbes Jahrhundert später, als Taubert mitte Sechzig war. In diesem Zeitraum hatte das Formschema des Genres keine so beträchtlichen Veränderungen erfahren wie zur Zeit des ersten Klavierkonzerts und der bahnbrechenden Veränderungen der Konzertform durch Mendelssohn und Taubert, wenngleich





die Konzerte von Moscheles, Chopin, Schumann, Liszt, Alkan, Rubinstein, Litolff, Brahms, Tschaikowsky und einer Fülle weiterer Komponisten die harmonische Expansion, die zyklische Durchführung und natürlich die Virtuosität vorantrieben.

In seinem Klavierkonzert Nr. 2 erweitert Taubert die Struktur nun um ein 54 Takte langes *Andante cantabile*, wiederum mit einer vereinheitlichten Tutti/Solo-Präsentation des thematischen Materials, das als Einleitung zum *Allegro marcato* fungiert. Besonders bemerkenswert ist die unglaublich schöne, sich aufschwingende Cello-melodie dieses *Andante* (Track [4], 1'56). Möglicherweise kannte Taubert die auffällige Verwendung dieses Instruments im zweiten Satz von Clara Wieks Klavierkonzert in a-Moll op. 7 (1836) ebenso wie Schumanns Meisterwerk in derselben Tonart (op. 54, 1846). Mit eingeschobenen Passagen von entfernten chromatischen Medianten beweist der Komponist seine vollkommene Beherrschung farbenreicher harmonischer Gegenüberstellung, und der Schluss dieser Einführung ist von unvergesslicher Schönheit. Das ganze Konzert ist geprägt von Tauberts meisterlicher Orchestrierung mit häufigen Einwüfen von Bläsersoli.

Das anschließende *Allegro marcato* (Track [4], 4'49) in fis-Moll (Paralleltonart der vom *Andante* definierten Grundtonart A-Dur) schreitet zum Einsatz des Solisten mit dem Hauptthema (5'10) fort. Es ist höchst virtuos, was auf dieser Entwicklungsstufe des Genres nicht mehr überrascht. Mehrere Tonartwechsel führen uns durch die Überleitung zum Nebenthema in E-Dur (der Dominante der parallelen Durtonart, 6'20). Hier geht der Satz in eine Entwicklungspassage mit der Rückkehr früheren, nun in mehreren verschiedenen Tonarten vorgestellten Themenmaterials über. Wenn das Hauptthema in der Reprise in fis-Moll (7'25) zurückkehrt, wird deutlich, dass Taubert eine Art rhapsodischer Wirbelwindreise durch zahlreiche

Tonarten mit Präsentationen des thematischen Hauptmaterials in verschiedenen Verkleidungen konstruiert hat. Wie schon in seinem Klavierkonzert Nr. 1 sind alle Spuren einer formalen Beendigung der Exposition verschwunden, die vielmehr nahtlos in die Durchführung übergeht. Das Nebenthema kehrt in A-Dur zurück (8'18), bevor es schnell zur Tonika von fis-Moll überleitet (8'49) und damit weitgehend die harmonischen Verschiebungen der Exposition zurückverfolgt, doch diesmal zur Grundtonart führt. Der Satz schließt mit einer längeren Überleitung zur Dominante von D-Dur, der Tonart des folgenden *Andantino*.

Das recht kurze *Andantino* im Sechachteltakt beginnt mit einem Tutti und einer kurzen Einlage des Solisten und geht dann zum fis-Moll des vorherigen Satzes über, doch bald kehrt D-Dur zur Abrundung einer dreiteiligen Struktur zurück.

Das Finale, ein *Allegro vivace e leggiero*, steht in A-Dur. Nach der Präsentation des Hauptthemas in dieser Tonart durch Solist und Orchester und einem Übergang zur Dominante (E-Dur) wird das Nebenthema vom Klavier eingeführt. Taubert präsentiert nun sein einleitendes Thema des gesamten Konzerts in dieser dominanten Tonart als Brücke über den gesamten Aufbau, und dann folgt eine weitere vorherige Anknüpfung mit dem Nebenthema des *Allegro marcato*, diesmal in E-Dur (Track [6], 3'02) folgen lässt. Das anschließende Material der Exposition kehrt nun in der Reprise in der Haupttonart zurück.

* * *

Jacob Rosenhain (1813–1894) begann seine Laufbahn in Frankfurt am Main und ging 1837 über London nach Paris, wo er mehr als dreißig Jahre lang blieb und vor allem durch seine von Cherubini, Rossini und Berlioz besuchten Kammermusikabende zu einer prominenten Figur des Musiklebens wurde.



In seinen mehr als achtzig Lebensjahren komponierte Rosenhain in vielen Genres, darunter vier Opern, ein Oratorium und drei Sinfonien. Außerdem schrieb er viel Orchester- und Kammermusik und eine Fülle von Soloklavierstücken zum Beispiel als Variationen über berühmte zeitgenössische Opernmelodien. Er war mit Felix Mendelssohn und Ignaz Moscheles befreundet, und Robert Schumann äußerte sich in seinen frühen Essays in der *Neuen Zeitschrift für Musik* begeistert über Rosenhains Klaviertrio Nr. 1 op. 2 (1836) und die *Douze études caractéristiques* op. 17 (1839).

Rosenhain komponierte zwei Konzerte für Klavier und Orchester: das Concertino in a-Moll op. 30, das von Schumann in der *Neuen Zeitschrift* vom Juli 1843 recht schroff rezensiert wurde, und das hier eingespielte **Klavierkonzert in d-Moll op. 73**, das wahrscheinlich schon in den 1840-er Jahren komponiert, aber erst später veröffentlicht wurde. Im Frühjahr 1836 hatte Schumann an Rosenhain geschrieben und ihn eingeladen, als Frankfurter Korrespondent für die *Neue Zeitschrift für Musik* zu schreiben. Schumann schätzte den jungen Komponisten aufgrund seines vielversprechenden Klaviertrios op. 2. Später bemerkte er dann allerdings, dass „die jüngeren Werke dieses hochbegabten jungen Mannes ... kaum einem Vergleich mit diesem ausgezeichneten Anfang standhalten“. Nach Rosenhains Übersiedlung nach Paris Ende der 1830-er Jahre machte Schumann den nach seiner Auffassung schädlichen Einfluss dieser Stadt auf Rosenhains Entwicklung als Komponist ernsterer Werke verantwortlich.

Schumanns Vorbehalte gegenüber Rosenhains Klavierkonzert in d-Moll gelten vielleicht der Tatsache, dass es eine recht konservative Form hat und wenig Neues bietet, doch die traditionelle dreiteilige Form enthält viel herrliche, meisterhafte Musik. Der erste Satz, ein *Allegro non troppo*, beginnt mit einem relativ knappen

ersten Tutti in wirkungsvoller Orchestrierung unter Hervorhebung von Fagott, Flöte, Klarinette, Oboe und Waldhorn. Die Exposition des Solisten wiederholt den größten Teil dieses Themenmaterials in d-Moll und geht dann zur Paralleltonart F-Dur, wie wir dies von einem Mozart-Konzert erwarten würden, während Rosenhains Zeitgenossen weiter entlegene, exotische Tonartenbereiche erforschten. Die zweite Gruppe wird in dieser Tonart mit deutlicher Ähnlichkeit zum ersten Thema präsentiert, was auf eine monothematische Konstruktion schließen lässt. Wie die Werke vieler anderer Komponisten der Dreißiger und Vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts (Ries, Field, Moscheles, Mendelssohn, Wieck und Schumann) enthält die zweite Gruppe einen chromatischen Ausflug in die Tonalbereiche $\flat$ III und $\flat$ VI (d.h. in F-Dur, As-Dur und Des-Dur), bevor sie für den Abschluss des ersten Soloabschnitts und den Beginn des zweiten Tuttiabschnitts nach F-Dur zurückkehrt. Das Tutti liefert einen nahtlosen Übergang nach g-Moll für den Beginn der Durchführung in dieser Tonart mit einem neuen, sowohl vom Klavier wie vom Orchester entwickelten Thema. Der folgende Abschnitt *quasi recitativo e rubato* in As-Dur enthält liebliche konzertante Soli verschiedener Orchesterinstrumente, die sich zu einem *fortissimo*-Dialog zwischen Orchester und Solist steigern. Das Orchester setzt mit dem ersten Thema in der entfernten Tonart Fis-Dur scheinbar zu einer falschen Reprise (*pp, dolcissimo*) an, doch versickert sie schon nach wenigen Takten zur Tonika. Rosenhain konstruiert nun eine umgekehrte Reprise, in der die zweite Gruppe zuerst erscheint. Der Satz schließt ohne Kadenz mit einem interessanten Austausch zwischen Solist und Orchester und einem vom Klavier begleiteten Klarinettensolo.

Nun folgt ein liebliches *Andante* in H-Dur. Der punktierte Rhythmus eines Großteils des Themenmaterials aus dem ersten Satz kehrt zurück, womit





Rosenhain vielleicht versucht, eine organische, zyklische, alle drei Sätze überspannende Struktur zu schaffen. Nach einer Präsentation von Themenmaterial in der Tonika und einer Modulation zur Dominante folgt der Mittelteil dieses Satzes *quasi recitativo* in d-Moll.

Das geistreiche Finale *Presto spiritoso* in D-Dur bietet reichliche Gelegenheit zu Virtuosität mit schnellen Triolen und rauschenden Passagen. Eine Aussage in der zweiten Gruppe in der Dominante geht in einen Abschnitt *même mouvement* im Zweivierteltakt in der dominanten Molltonart mit einem Klarinettensolo über und durchläuft

dann mehrere Tempi mit erneuten prominenten Soli aus dem Orchester. Es folgt ein vom Solisten punktiertes Tutti in F-Dur vor der abschließenden Rückkehr nach D-Dur.

STEPHAN D. LINDEMANN © 2010

Der Autor ist Claudia Macdonald zu Dank verpflichtet, aus deren ausgezeichnetem Werk *Robert Schumann and the Piano Concerto* (New York und London, 2005) viele wertvolle Informationen für diese Anmerkungen stammen.

Übersetzung HENNING WEBER



21

pp *f* *pp* *fp* *cres* *fp* *p*

dolce www.hyperion-records.co.uk