

e-po

Weber · Crusell · Berg
Bassoon Concertos
Dag Jensen

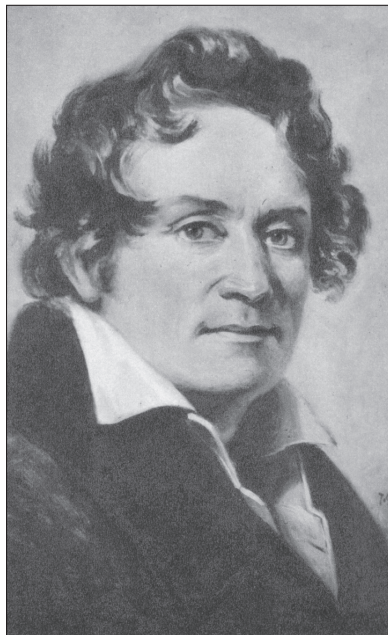
Kammerakademie Potsdam



GEBRÜDER MÖNNIG
EST. 1870



Carl Maria von Weber in 1821, by Caroline Bardua



Bernhard Henrik Crusell in 1826, by Johan G. Sandberg

Carl Maria von Weber (1786-1826)
Concerto for Bassoon and Orchestra in F major, op. 75 **18:00**

- | | | |
|---|-----------------------|------|
| 1 | Allegro ma non troppo | 8:39 |
| 2 | Adagio | 4:36 |
| 3 | Rondo, Allegro | 4:45 |

Bernhard Henrik Crusell (1775-1838)
Concertino for Bassoon and Orchestra in B flat major **18:15**

- | | | |
|---|--|--|
| 4 | Allegro brillante – poco adagio – Allegro – Allegro moderato – Variazione
– Variazione II – Più mosso – Polacca | |
|---|--|--|

Carl Maria von Weber
Andante e Rondo Ungarese op. 35 **9:59**

- | | | |
|---|---------------------|------|
| 5 | Andante | 4:20 |
| 6 | Allegretto Ungarese | 5:39 |

Olav Berg (* 1949)
Concerto for Bassoon and Orchestra* **17:11**

T.T.: 63:29

Dag Jensen, Bassoon
Kammerakademie Potsdam
Dag Jensen • *Gregor Bühl

Kammerakademie Potsdam:

1st violin: Suyeon Kang (concertmaster & leader Weber and Crusell), Julita Forck, Timoti Fregni, Teresa Haase, Matthias Leupold, Vlad Popescu, Laura Rajanen, Sarah Wieck

2nd violin: Christiane Plath (principal 2nd violinist), Danilo da Silva Ferreira, Thomas Kretschmer, Renate Looch, Kristina Lung, Maressa Portilho, Johannes Rosenberg, Meike-Lu Schneider

viola: Christoph Starke (principal violist), Ralph Günthner, Julia McLean, Sebastian Steinhilber, Dorian Wetzel

violoncello: Jan-Peter Kuschel (principal cellist), Jule Hinrichsen, Karolin Spegg, Alma-Sophie Starke

double bass: Tobias Lampelzammer (principal double bassist), Anne Hofmann, Johannes Ragg

flute: Bettina Lange, Avner Geiger

piccolo flute (Berg): Julija Bojarinaite

oboe: Jan Böttcher, Jorge Luis Delgado (Weber, Crusell), Birgit Zemlicka-Holthaus (Berg)

clarinet: Daniel Kurz, Sophie Pardatscher

bass clarinet (Berg): Julius Engelbach

bassoon: Christoph Knitt

bassoon and double basson: Florian Bensch

horn: Aaron Seidenberg, Martin Lab (Weber, Crusell), Daniel Dubrovsky (Berg), Jakob Hutterer (Berg), Sara Caldú García (Berg)

trumpet: Julie Bonde, Pedro Cases Sánchez

trombone (Berg): Martin Majewski, Till Krause

percussion (Berg): Cristian Betancourt, Fabian Musick

piano (Berg): Philip Mayers

timpani (Weber, Crusell): Friedemann Werzlau

Eine Frage des angemessenen Drucks – oder: Die Relativität der Zeit

Das Fagott gilt gemeinhin als der Spaßmacher unter den klassischen Klanggeräten. Es kann gackern, unwillig knurren, im tiefsten Keller bassöse Arien anstimmen und im nächsten Moment in schwindelerregenden Höhen krähen, wie jeder weiß, der auch nur einmal Igor Strawinskis *Sacre du Printemps* gehört hat. Doch darin erschöpft sich das ohnehin erstaunliche Ausdrucksspektrum des »Doppelrohrblätlers« keineswegs: Seine Lyrik ist geradezu betörend, und als seriöser Erzähler weiß es von wundersamen, ergreifenden Dingen zu singen.

Die ganze, durchaus »fagottliche« Bandbreite des Instruments – von der perlenden Virtuosität langer Sechzehntelketten und der kesseln, koketten Sprunghaftigkeit und der kantablen Innigkeit eines französischen Couplets bis hin zu den zerklüfteten, eindringlichen Monologen moderner Linien und Motive – hat Dag Jensen in seinem neuen konzertanten Recital aufgefächert. Dabei wollen die beiden frühromantischen Klassiker aus Deutschland und Finnland sowohl äußerlich als auch innerlich durchaus zu dem norwegischen Gegenwarts-komponisten Olav Berg (* 1949) passen, der sein neues Opus ausdrücklich für die geplante Aufnahme seines Landsmannes verfaßte – wie einstmal Carl Maria von Weber und Bernhard Henrik Crusell *ihre* konzertanten Werke mit behender Feder zu Papier brachten, weil die Virtuosen, die sie mit auf ihre Tourneen nehmen wollten, bereits auf gepackten Koffern saßen. Davon ist in den hier versammelten Werken freilich nichts zu spüren. Was man indes von Anfang bis Ende fühlt, ist ein allen gemeinsamer Sinn für die Bühne, auf der der Protagonist sämtliche Register ziehen darf: mal Schau=Spiel, mal Schauspiel, komisch oder wehmütig, gesellig oder in einsamer Kontemplation ...

Da in unseren Breiten die Persönlichkeit des Romantikers Carl Maria von Weber weithin (und nicht allein seines »Freischützen« wegen) bekannt ist, wollen wir dem ältesten der drei hier versammelten Komponisten den Vortritt lassen, und das desto bereitwilliger, als er trotz einiger inzwischen wieder recht häufig gespielter Klarinettenwerke noch immer nicht seinem Range gebührend aufgefaßt wird.

Die Rede ist von dem finnischen Beethoven-Zeitgenossen Bernhard Henrik Crusell, der am 15. Oktober 1775 in Uusikaupunki geboren wurde. Daß die Schweden, die in dieser Gegend lange das Sagen hatten, daraus Nystad machten, sei am Rande bemerkt – wie auch die Tatsache, daß die Vorfahren unseres Komponisten eigentlich Kruusi geheißen hatten, bevor man sie sprachlich »eingemeindete«. Doch ganz gleich ob Kruusi oder Crusell, der Knabe, von dem hier die Rede ist, war schon in jungen Jahren der Musik im allgemeinen und der Klarinette im besonderen zugetan – mit dem Effekt, daß er bald die ersten praktischen Erfahrungen im Orchester sammeln konnte und es bis zum Klarinetisten des königlichen Hofes in Stockholm brachte. Hier wurde er zeitweilig von dem berühmten Abbé Georg Stadler unterwiesen, bei dem auch Josef Martin Kraus, der »schwedische Mozart«, und Carl Maria von Weber wertvolle Kenntnisse erwarben. Crusell verfügte sich studienhalber nach Berlin und endlich ans Conservatoire de Paris, wo er neben seinem Leibinstrument auch Komposition studierte. Wieder daheim, stieg er zum musikalischen Leiter der königlichen Leibgarde auf, und dieses Amt bekleidete er nahezu drei Jahrzehnte.

Bei seinem Tode am 28. Juli 1838 hinterließ Bernhard Crusell eine beeindruckende Zahl an Kompositionen, darunter viele virtuose Sachen für Holzbläser – zu nennen sind hier vor allem drei Klarinettenkonzerte sowie mancherlei Kammermusik, in der die Klarinette



eine nicht unbedeutende Rolle spielt. Erst heute wird man allmählich darauf aufmerksam, daß sich sein Schaffen darin nicht erschöpft hat – insbesondere die Vokalwerke der späteren Jahre harren noch der Wiederentdeckung, und wenn alles nur annähernd so fesselnd ausgefallen sein sollte wie sein großes Melodram *Den sista kämperen* (»Der letzte Krieger«), dann dürften noch einige Überraschungen bevorstehen. Die erste finnische Oper *Lilla slavinan* (»Die kleine Sklavine«) wäre gewiß einen Versuch wert ...

Sein Fagottkonzert schrieb Henrik Crusell im Jahre 1829 für den Fagottisten Frans Carl Preumayr (1782-1853), den jüngsten dreier Brüder aus Deutschland, die das auch damals schon sehr vielseitige Instrument brillant beherrschten. Der »Auftraggeber« wird sich nicht sonderlich um die Erfüllung seines Wunsches bemüht haben, denn er war nicht nur ein geschätzter Kollege des Komponisten, sondern zugleich – sein Schwiegersohn. Das *Concertino pour le Basson composé pour mon gendre M^r Preumayr* hatte einen sehr konkreten Grund: Preumayr stand unmittelbar vor einer langen Tournee, die ihn in die alte Heimat sowie nach Frankreich und England führen sollte. Nachdem er das Werk am 24. September '29 bei einem Stockholmer Kirchenkonzert aus der Taufe gehoben hatte, machte er sich auf den langen Weg – in der Gewißheit, ein rundum gelungenes »cheval de bataille« (»Schlachtroß«) mit sich zu führen. Virtuos im weitesten Sinne des Wortes und Tonumfangs, zugleich so kantabel und eloquent, wie man es sich nur wünschen kann, auf der Linie des europäischen Geschmacks und doch von einer recht originellen Form, mußte das Stück ein Erfolg werden. Exposition eines Allegro-Satzes; als Andante das modische Couplet »Oh, vous avez des droits superbes« aus François Adrien Boieldieu's *Le nouveau seigneur du village*, in dem der Solist nach Herzenslust singen und das er hernach in zwei

munteren Variationen mit seinen Perlenketten garnieren darf (womit dann zugleich das »Scherzo« im musikalischen Diskurs untergebracht wäre); und endlich, nach einem mächtigen dramatischen Ausbruch des gesamten Orchesters ein *alla polacca*, das dem solistischen Vortänzer die elegantesten Schritte gestattet – daraus resultiert ein »Schau-Spiel« von höchstem Unterhaltungswert, ein kleines Bühnenstück von derselben Art, wie sie ...

... Carl Maria von Weber im Laufe seines kurzen Lebens mit ungeheurer Fantasie für sich selbst oder besonders geschätzte Kollegen komponiert hat: Nicht allein das vielgespielte, programmatische *Konzertstück* für Klavier und Orchester, sondern auch die »regelmäßig« gebauten Konzerte für Klavier, für Horn und für Klarinette wecken in sensiblen Gemütern stets den Eindruck szenischer Handlungen, bei denen das Orchester eine vernehmliche Doppelaufgabe als Dialogpartner und Kulisse zugleich erfüllt.

Das Konzert für Fagott und Orchester entspricht diesem Konzept in jeder Hinsicht. Auch diese Kreation, die später die Opuszahl 75 erhielt, entstand nicht aus purer Lust und Laune, sondern unter jenem damals noch durchaus üblichen Termindruck, der großen Geistern nicht selten große Dinge abgewann. Carl Maria von Weber war im Herbst 1811, nach zehntägiger Reise von Basel herkommend, eben erst in München eingetroffen, als er sich auf Allerhöchsten Wunsch des bayerischen Königspaars veranlaßt sah, für den Hofmusiker Georg Friedrich Brandt (1773-1836) eine Komposition zu verfassen – innerhalb kürzester Frist, wie wir aus einem Brief an den Bruder Gottfried erfahren. Am 14. Oktober hatte er sich nach dem erfolgreichen Basler Konzert vom Vortage in die Kutsche gesetzt, am 24. war er in München eingetroffen: »Hier mußte ich nun sogleich Anstalten zu meinem Concert machen, weil das Orchester bald abonnierte Concerte giebt, zu meinem Concert mußte ich noch





eine große Overture aus *D moll* neu bearbeiten von meinem alten Rubezahl [NB: *Der Beherrscher der Geister*] und wollte auch noch ein neues Concert für mich schreiben, wovon ich aber nur das Rondo fertig brachte *Es dur ...*« – das alles bis zum 9. November, dem Probentag. Bevor er dann wieder auf Reisen ging, hatte er noch »ein ganzes Fagott Concert, 6 kleine Duette für die Königin und eine große Tenor Arie« zu schreiben: »es ist unbegreiflich, wie ich in Arbeit sizze und schaudert mir die Haut, wenn ich an Alles noch zu vollenden denke.«

Der geglückten Premiere des Werkes am 28. Dezember 1811 konnte er nicht beiwohnen. Die erste klingende Begegnung mit seiner gelungenen Schöpfung bot sich ihm erst am 19. Februar 1813 in Prag, und auch diesem Ereignis war eine Arbeitsphase vorausgegangen, um die wir Heutigen, die wir so gern unsern »Brenn-Aus« reklamieren, ihn nicht beneiden werden. Diesmal hatte er – derweil die Vorbereitungen der Veranstaltung auf Hochtouren liefen – nicht vier Tage Zeit, um für Georg Friedrich Brandt ein neues Konzertstück zu Papier zu bringen, sondern nur deren drei. Was Wunder also, daß er sich geschickt aus der Affaire zog, auf eine »Concertino per la Viola« zurückgriff, das er vier Jahre zuvor für seinen Bruder Fritz geschrieben hatte, und dieses »gänzlich umgeschmolzen für Fagot« der Öffentlichkeit vorstellte. Dieses *Andante e Rondo un-garese*, das er in der umgearbeiteten Fassung mit der Opuszahl 35 versah, hat sich einen Platz im Repertoire erobert, und das verdientermaßen: Bei rechtem Lichte besehen, werden wir hier in *statu nascendi* eine Form entdecken, die einige Jahrzehnte später für Furore sorgen sollte – oder wäre es völlig verfehlt, in dem zwischen durch dramatisch verdichteten *Andante* mit seinem quasi beethovenischen Schicksalsmotiv ein *Lassú* und in dem nachfolgenden Rondo ein *Frisz* zu hören, wie sie jede »ordenliche« Ungarische Rhapsodie verlangt? Carl

Maria von Weber wird sich freilich über die Zukunft der Musik keine großen Gedanken gemacht haben: Er war froh, wenn er, »über Hals und Kopf« wie der Salzburger Wunderknabe, seine Pensa absolviert hatte und das *Jetzt* bewältigte, auch wenn er zu den 24 Stunden, die ein Tag hat, noch die Nacht hinzunehmen mußte. Immerhin reichte es ab und zu noch für einige Revisionen wie im Falle des Opus 75, das der Komponist unter dem Eindruck der Prager Aufführung revidiert hat – allerdings erst neun Jahre später. Wir wissen, was bis dahin alles geschehen ist ...

Exakt zweihundert Jahre, nachdem Carl Maria von Weber seinem Fagottkonzert die definitive Gestalt verliehen hatte, begann der 1949 in dem norwegischen Dörfchen Kvelde geborene Olav Berg mit seinem (zweiten) Fagottkonzert. Auch ihm lief die Zeit davon, wie wir aus seiner nachfolgenden Unterhaltung mit Dag Jensen erfahren, auf den das neue Werk zugeschnitten ist. Und das, obwohl die Zeit-Räume, von denen wir hier hören, völlig anders dimensioniert sind. Bevor sich Berg entschloß, sich ganz und gar der Komposition zu widmen, war er Trompeter in der Musikkapelle der königlichen Marine in Horten gewesen (1973-1979). Derweil hatte er fünf Jahre Unterricht bei Antonio Bibalo (1922-2008) genossen, zwölf Monate bei Lennox Berkeley studieren können und so das Rüstzeug erworben, dessen ein Tonkünstler des späten 20. Jahrhunderts bedarf – wobei er eine eigenständige Arbeitsweise an den Tag legt: Für gewöhnlich improvisiert er am Klavier, bis er auf musikalische Ideen oder Motive stößt, die ihn ansprechen und die er dann erst notiert. In diesem Stadium der »Entdeckung« sammelt er die musikalischen Zellen, mit denen er dann zu »komponieren« beginnt. Nach





diesem Prinzip entwickelte er binnen weniger Monate auch das neue Fagottkonzert, über das der Komponist und sein Interpret miteinander sprachen:

Dag: Lieber Olav, als die Idee zu dieser CD aufkam, hatte ich ja schon ein fertiges Konzert von Dir in der Schublade. Als ich Dich anrief, um Dir von meinen Plänen zu berichten, war ich äußerst überrascht über Deine Reaktion. Denn Du hast sofort ausgerufen: DAS nimmst Du nicht auf! Ich komponiere Dir ein ganz neues Konzert!

Olav: Ja, ich war mit dem ersten Konzert überhaupt nicht zufrieden, und es war keine Frage, ich musste ein völlig neues Konzert für Dich komponieren. Das war riskant, denn am 22. Mai 2022 fand dieses Gespräch statt, und die Aufnahme war schon für Januar 2023 angesetzt!

D: Weil die Vorbereitungszeit äußerst knapp für mich hätte werden können, hast Du mir das Werk scheinweisenweise zugesendet. Wo immer ich gerade war, kamen Schnipsel an, und ich konnte anfangen daran zu arbeiten... Und ich vergesse nie den Abend, als Du mir in Feierlaune mitteiltest, dass der letzte Takt geschrieben war.

O: Obwohl ich mich umgehend an die Arbeit gemacht hatte, habe ich Tag und Nacht daran gearbeitet – und es geschafft das Stück in fünf Monaten fertig zu machen!

D: Es muss doch ein großer Stress für Dich gewesen sein in so kurzer Zeit ein Konzert schreiben zu müssen, mit Termindruck und dem hohen Anspruch einer Tonträgerproduktion...

O: Diesmal war es hilfreich, dass ich schon Skizzen für ein Kammermusikwerk für Saxophon, Streichquartett und Klavier hatte. Davon konnte ich ein Thema nehmen, das ich ins Fagott legen konnte, und der Anfang war gemacht.

D: Das ist sehr interessant, denn das erklärt vielleicht, warum Du die Solostimme oft recht virtuos in die hohe Lage notiert hast.

O: Jein ... Letztendlich kann nur ein sehr kleiner Teil mit dem Saxophon-Werk in Verbindung gebracht werden, nämlich der allererste Anfang. Dass ich die hohe Lage des Fagotts sehr viel nutze, hat damit zu tun, dass das Fagott nach meinem Empfinden in dieser Lage fabelhaft klingt und besonders schön singen kann. Vielleicht geht es in diesem Konzert sehr oft in die hohe Lage, aber ich nutze trotzdem das volle Register bis nach ganz unten aus. Zum Beispiel lasse ich das Fagott sehr gerne mit den Kontrabässen verschmelzen.

D: In der gemeinsamen Vorbereitung hast Du oft die Form des Werkes erwähnt.

O: Richtig. Das Werk besteht aus vielen relativ kurzen Episoden. Am Anfang ertönt eine Art chromatische Figur, die im Laufe des Stückes immer wieder auftaucht, dabei allerdings ständig neue Formen annimmt. Ich nutze keine langen Linien, und dennoch gibt es einen musikalischen Überbau, der – wie ich hoffe – ein großes Ganzes ergibt. Innerhalb der großen Einheit bleibt es aber eher episodenhaft.

D: Du schreibst keine Programmusik, sondern bleibst der absoluten Musik treu.





At the recording session (© Gebrüder Mönning)



O: Richtig, ich versuche – ganz banal gesagt – die Musik so zu komponieren, dass sie für den Interpreten gut ausführbar ist und die klangliche Wirkung ganz klar zur Geltung kommt. Meine persönlichen Gefühle spielen beim Komponieren wenig Rolle. Ich sehe meine Arbeit als Handwerk, und ich möchte ein guter Handwerker sein. Meine Musik ist eher impressionistisch mit expressionistischen Elementen, oder expressionistisch mit impressionistischen Färbungen, je nachdem, wie man es sehen mag. Für mich sind die Zuhörenden Mitschaffende. Das, was das Publikum erlebt, ist entscheidend. Es wird keine zwei Zuhörer geben, die ein und dasselbe Werk auf die exakt selbe Weise erleben. Es gibt Raum für verschiedene Empfindungen. Ich gebe nie Hinweise, wie oder wonach gehört werden soll.

D: Das stimmt. Wenn ich Deine Musik spiele, habe ich immer sofort Ideen, was sie ausdrücken kann. Sie macht es mir als Interpreten leicht zu assoziieren. Und Du hattest schon immer ein besonderes »Händchen«, wenn Du für Orchester schreibst. Dein Farbenreichtum kennt keine Grenzen.

O: Ja, der Orchestersatz ist mir ein besonderes Anliegen. Man kann sagen, dass das Orchester viel mehr ist als nur begleitendes Element. Die Balance zwischen Solist und Orchester ist extrem wichtig. Das Fagott ist ja nicht sehr lautstark, also gilt es eine delikate Verbindung zu schaffen ...

D: ... die Du durch sehr feine Instrumentierung und mit beeindruckenden und immer wieder neuen Klangfarben sehr schön komponiert hast. So muss man als Solist niemals forcieren, sondern fühlt sich vom Orchestersatz wunderbar getragen und unterstützt. – Durch die verschiedenen Werke, die Du in der Vergangenheit für

mich geschrieben hast, gab es für mich – aber vielleicht auch für Dich – eine Art Lernprozess, der nun in dieses Fagottkonzert gemündet ist.

O: Auf jeden Fall. Es begann schon 1992 mit dem Solostück »Vertigo«. Dann kam die Sonatine, das Doppelkonzert, das Trio, und schließlich das Konzert. Durch diese nun bald 30 Jahre ist also Einiges entstanden. Ich habe mit der Zeit das Gefühl bekommen, dass wir, wie man in Norwegen sagt, den »gleichen Blutkreislauf« haben. Wir sprechen so gut wie nie darüber, wie Du meine Werke spielen sollst, Du machst es perfekt. Die Chemie stimmt einfach.

D: Lieber Olav, vielen Dank für dieses Gespräch und für die vielen Jahrzehnte Freundschaft und fruchtbare Zusammenarbeit.





Dag Jensen wurde in Horten, Norwegen geboren. Seinen ersten Fagottunterricht bekam er von Robert Rennes mit elf Jahren. Danach studierte er bei Torleiv Nedberg an der Norwegischen Musikhochschule in Oslo.

Bereits mit 16 Jahren bekam er seine erste Anstellung als Kontrafagottist beim Bergen Philharmonischen Orchester. Dort übernahm er nach kurzer Zeit die stellvertretende Solofagott-Position. Neben seiner Orchester-tätigkeit studierte er weiter bei Prof. Klaus Thunemann in Hannover.

Er war von 1985 bis 1988 Solofagottist der Bamberger Symphoniker und von 1988 bis 1997 in der gleichen Position beim Kölner Rundfunk-Sinfonieorchester. Seit seiner Gründung im Jahre 2003 war Dag Jensen bis 2005 Solofagottist im Luzern Festival Orchestra unter Claudio Abbado. Auch Seiji Ozawa holte ihn als Solofagottist in das Saito Kinen Festival Orchestra.

Dag Jensen ist 1. Preisträger beim Musik-Wettbewerb der Jugend-Sinfoniker, Norwegen, und wurde zweimal Gewinner beim ARD-Wettbewerb in München, 1984 und 1990.

In Deutschland musizierte er als Solist mit den Rundfunksinfonieorchestern in München, Stuttgart und Köln, sowie mit dem Württembergischen Kammerorchester, Heilbronn. Auch im Ausland ist er ein gefragter Solist und ist u.a. mit der BBC Symphony, den Sinfonieorchestern von Birmingham und Prag, dem Oslo Philharmonic Orchestra, der Camerata Academica Salzburg unter Sándor Végh, dem Mito Chamber Orchestra unter Seiji Ozawa und dem Norwegischen Kammerorchester unter Iona Brown aufgetreten.

Einen wichtigen Platz in seinem künstlerischen Wirken nimmt die Kammermusik ein. Er ist Mitglied im Bläserensemble Sabine Meyer und im Ensemble Villa Musica. Bei zahlreichen Festivals im In- und Ausland, u.a.

Schubertiade in Feldkirch, Österreich, »Spannungen – Musik im Kraftwerk« in Heimbach und »Glasbeni September« in Maribor, Slowenien ist er regelmäßig zu Gast.

Zahlreiche Werke auf CD, sowohl mit Klavier als auch Kammermusik und Fagottkonzerte, dokumentieren sein künstlerisches Schaffen.

Von 1997-2011 war er Professor an der Hochschule für Musik und Theater, Hannover, und seit 2011 hat er eine Professur an der Hochschule für Musik und Theater München inne. Zudem ist er seit 2009 Professor für Fagott an der Norwegian Academy of Music Oslo, Norwegen.

Seit ihrer Gründung im Jahr 2000 zeichnet sich die **Kammerakademie Potsdam** (KAP) durch elektrisierende Musikerlebnisse, vielfältige Programme und den unbedingten Willen für allerhöchste künstlerische Qualität aus. Mit großer Leidenschaft und unbändiger Neugier bewegt sich das Orchester der Landeshauptstadt und Hausorchester des Nikolaisaals durch vier Jahrhunderte Musikgeschichte und erspielte sich einen Ruf weit über die Stadt- und Landesgrenzen hinaus. Die erneute Verleihung des OPUS Klassik als Orchester des Jahres 2022, verschiedene Konzertreihen für alle Altersgruppen in Potsdam und Brandenburg, Gastspiele in den großen Konzertsälen Deutschlands und Europas, preisgekrönte CD-Aufnahmen und die 2018 gegründete erste Orchesterakademie Brandenburgs zeugen vom Erfolg und Innovationsgeist des Orchesters.

Seit der Saison 2010-11 ist Antonello Manacorda Chefdirigent und Künstlerischer Leiter der KAP. Er folgte auf Michael Sanderling, Andrea Marcon und Sergio Azzolini.





Kammerakademie Potsdam (© Beate Wätzel)





Gregor Bühl ist ein international gefragter Opern- und Konzertdirigent. Mit seiner Neueinstudierung des Ring-Zyklus an der Königlichen Oper Stockholm fand er internationale Aufmerksamkeit.

In den letzten Spielzeiten war Gregor Bühl regelmäßig an der Königlichen Oper Kopenhagen, der Hamburgischen Staatsoper und der Stuttgarter Staatsoper mit *Fidelio*, *Butterfly*, *Trovatore*, *Cenerentola*, *Rigoletto*, *Pique Dame*, *Elisir d'amore*, *Les Contes d'Hoffmann* und *Tosca* zu hören. Eine regelmäßige Zusammenarbeit verbindet ihn ferner mit dem Staatstheater Hannover, wo er in den vergangenen Spielzeiten mehrere Neuproduktionen leitete, darunter die deutsche Erstaufführung von Manfred Trojahn's *Orest* und eine vielbeachtete Produktion von Verdis *Traviata*.

Für das Label Capriccio hat Gregor Bühl in den vergangenen Jahren die Orchesterwerke von Walter Braunfels mit dem RSO Wien und der Deutschen Staatsphilharmonie eingespielt. Die vierte und letzte CD der Reihe wurde mit dem Preis der Deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet. Seine CD Aufnahme mit Sharon Kam und dem London Symphony Orchestra erhielt ebenfalls den deutschen Schallplattenpreis.

Sein Nordamerika-Debüt gab er an der Canadian Opera Company in Toronto mit *Fidelio* und sein

Südamerika Debüt am Teatro Colón in Buenos Aires mit einer Produktion von Lehárs *Lustiger Witwe*. Gastdirigate führten ihn u.a. an die Opéra National de Montpellier, die Deutsche Oper Berlin, die Oper Leipzig und an die Semperoper Dresden. Seine Konzertverpflichtungen führten ihn nach Deutschland, Skandinavien, Osteuropa und Israel.

Seine erste Dirigiervpflichtung hatte er als Assistent von Gerd Albrecht an der Hamburgischen Staatsoper, bevor er 1995 als Erster Kapellmeister an das Staatstheater Hannover ging. Während der sechs Jahre, die er diesem Haus verbunden war, dirigierte er ein breitgefächertes Repertoire, das nicht nur die großen deutschen und italienischen Opern, sondern auch wichtige zeitgenössische Werke umfasste.

Gregor Bühl wurde 1964 geboren und begann sein Dirigentenstudium an der Düsseldorfer Musikhochschule bei Wolfgang Trommer. Er nahm an Meisterkursen bei Ferdinand Leitner, Gary Bertini und Gerd Albrecht teil. 1995 wurde ihm der zweite Preis des Nikolai Malko Dirigierwettbewerb in Kopenhagen verliehen und 1993 der Kulturpreis der Berenberg Bank in Hamburg. Von der Deutschen Stiftung Musikleben und DAAD erhielt er Stipendien.

www.gregorbuehl.de



Gregor Bühl (© Peter Hillmann)



A matter of the right amount of pressure - or: the relativity of time

The bassoon is generally regarded as the court jester among the sound-makers. It can cluck, reluctantly snarl, strike up a bassy aria in the lowest basement and in the next moment crow at breathtaking heights, as anyone who has ever heard Igor Stravinsky's *The Rite of Spring* knows. But the astonishing spectrum of expression of this "double reeder" by no means ends there. Its lyricism is enchanting, and it can sing as a serious narrator of miraculous and poignant stories.

Dag Jensen presents a thoroughly "bonny bassoon" in all its breadth – demonstrating the effervescent virtuosity of long sixteenth note passages, the jauntily coquetish leaps and the lyric ardency of a French couplet, and rugged, forceful monologues of modern lines and motifs – in this recording of his new concertante recital. Both the content and structure of two early Romantic classics from Germany and Finland fit well to the work of Norwegian composer Olav Berg (*1949), who wrote his new opus expressly for his fellow Norwegian's planned recording – just as Carl Maria von Weber and Bernhard Henrik Crusell once quickly sketched out *their* concertos for virtuosos who wanted to take their pieces with them on tour and who were already waiting with packed bags. Of course no trace of this can be heard in the pieces presented here. But what is felt from beginning to end is a common use of staging where the protagonist can pull out all the stops – at times acting, depicting, waxing comical, melancholic, gregarious or in lonely contemplation...


Because the persona of the Romantic composer Carl Maria von Weber is known for the most part (and not only for his "Freischütz"), I would like to start with the oldest of the composers presented here, even more

eagerly so, since despite being known for several of his more frequently-performed clarinet works, he has not yet been given his proper due.

The composer in question is Beethoven's Finnish contemporary Bernhard Henrik Crusell, who was born on 15 October 1775 in Uusikaupunki. Just as an aside, the Swedes, who long controlled the area, called the city Nystad – and the composer's ancestors were originally called Kruusi before their names were "Swedified". But no matter whether he be called Kruusi or Crusell – the boy in question was quite attached to music in general and the clarinet in particular – so that he was soon able to acquire his first practical orchestral experience and eventually became clarinetist at the royal court in Stockholm. There he studied for a time with the renowned Abbé Georg Stadler. Josef Martin Kraus, the "Swedish Mozart" and Carl Maria von Weber also acquired valuable insights from him. Crusell went on to Berlin to continue his studies and finally to the Paris Conservatoire, where he studied composition as well as the clarinet. After returning home, he became the music director of the King's Guard, remaining in this position for almost thirty years.

Until his death on 28 July 1838, Bernhard Crusell left behind an impressive number of compositions. These include many pieces of high virtuosity for woodwinds. Among them, his three clarinet concertos are especially noteworthy, as well as chamber music in which the clarinet plays a prominent role. It is only today that we are beginning to realize that his output has not been fully explored. The vocal works of his later years in particular are still waiting to be rediscovered, and if they are nearly as enthralling as his great melodrama *Den sista kampen* ("The Last Warrior"), then there are still some surprises to come. The first Finnish opera *Lilla slavinan* ("The little slave") is certainly worth a try...





Henrik Crusell wrote his bassoon concerto in 1829 for bassoonist Frans Carl Preumayr (1782-1853), the youngest of three brothers from Germany who had mastered this multi-faceted instrument brilliantly even at that time. The “customer” did not have to do very much to acquire the concerto. Not only did the composer hold him in high regard as an esteemed colleague – he was his son-in-law as well. There was also a very specific occasion for which he wrote *Concertino pour le Basson composé pour mon gendre M^r Preumayr*. Preumayr was about to embark on a long tour to his home country as well as to England and France. After the premiere of the work on 24 September 1829 at a church concert in Stockholm, he left on his journey – with the certainty that he had a successful “cheval de bataille” (“war horse”) along with him. It is a work of virtuosity in the broadest sense of the music and tonal range. At the same time it is as cantabile and eloquent as can be. It was in line with the European tastes of the time but also in quite an original form, so the piece just *had* to be a success. The exposition is an *allegro* movement; the *andante* is from the popular couplet “Oh, vous avez des droits superbes” from François Adrien Boieldieu’s *Le nouveau seigneur du village*, where the soloist sings his heart’s desire and afterwards plays embellishments like pearls (putting the following “Scherzo” in the musical discourse); and finally, after the powerful and dramatic orchestral outburst, in the *alla polacca*, the soloist serves as the solo dancer, making the most elegant of steps. The result is a play, a highly entertaining miniature theatre piece of the same brilliance as these steps...

... In the course of his short life, Carl Maria von Weber composed either for himself or for colleagues he held in high regard. The frequently-performed, programmatic *Konzertstück* for piano and orchestra as well as the “conventionally” written concertos for piano, for

horn and clarinet evoke depictions of scenes where the orchestra plays the role of both a dialogue partner and at the same time a backdrop.

The *Concerto for Bassoon and Orchestra* fits in with this concept in every way. The work, which later became his Opus 75, was not created by pure desire or because he happened to be in a good mood, but due to the deadline pressure that was usual at the time, which more often than not begot great things from great minds. Carl Maria von Weber had just arrived in Munich in the autumn of 1811, after travelling ten days from Basel, when he felt compelled to write a composition for the court musician Georg Friedrich Brandt (1773-1836) at the most fervent request of the Bavarian King and his wife. He only had a very short period of time to accomplish this, as we can read in a letter to his brother Gottfried. On 14 October, he started travelling by carriage after a successful concert in Basel the previous day, arriving in Munich on the 24th. “Here I had to make arrangements for a concerto of mine at once, since the orchestra was to soon play subscription concerts. In addition to my concerto, I had to revise my great overture in *D Minor* in consultation with my old Ruebezahl (NB: *the ruler of the spirits*) and I wanted to write a new concerto for myself, but I only managed to complete the rondo in *E-flat Major*...” – He had to do all of this by 9 November, when the rehearsal took place. Before he left again, he had to write “an entire bassoon concerto, 6 short duets for the queen and a great tenor aria”. “It is unfathomable how much work I have and it gives me the shivers when I think about all that needs to be completed.”

He was not able to attend the successful premiere of the piece on 28 December 1811. He first heard his successful creation on 19 February 1813 in Prague. This event was also preceded with a phase of work that people today, so fond of complaining of “burnout”, would



not envy. This time, he did not have four days to write out the new *Konzertstück* for Georg Friedrich Brandt, but only three, since preparations for the performance were already in full gear. Thus it was a miracle that he deftly managed to save himself from the affair by pulling out his “Concertino per la Viola”, which he had written four years before for his brother Fritz, and presented it to the public as a “completely revised version for bassoon”. This *Andante e Rondo ungarese*, Opus 35 in the revised version, has conquered a place in the repertoire, and deservedly so. Looking at it from the right angle, we will discover *in statu nascendi* a form that was to cause a sensation a few decades later – or would it be completely wrong to hear a *Lassú* in the dramatically compressed *Andante* with its quasi-Beethovenian motif of fate and *Friss* in the following rondo, as every “proper” Hungarian Rhapsody demands? Carl Maria von Weber naturally would not have given much thought to the future of music. He was glad to keep his “head above water” in completing the task before him and mastering the *now* as the Salzburg wunderkind, working through the night only to realize that the day merely has 24 hours. At least he still did a few revisions from time to time as in the case of Opus 75, which the composer reworked, even if it was only nine years after he heard the performance in Prague. And we know what had happened by then...

Exactly two hundred years after Carl Maria von Weber made the final revision of his bassoon concerto, Olav Berg, born in 1949 in the Norwegian village of Kvelde, began working on his (second) bassoon concerto. He was also on a tight schedule, as you can read in the following interview with Dag Jensen, for whom the new work was written. This although the time frame in

question has a completely different dimension. Before Berg decided to completely dedicate his life to composition, he was a trumpet player in the music corps of the Norwegian Royal Navy in Horten (1973-1979). He studied for five years with Antonio Bibalo (1922-2008) and for twelve months with Lennox Berkeley, thus acquiring the tools that an artist needs in the late 20th century. As a composer, he has developed his own method of working. Usually he improvises on the piano until he finds musical ideas that appeal to him. He then writes these down. At this stage of “discovery”, he collects musical cells with which he begins “com-posing”. According to these principles, he developed his new bassoon concerto within a few months, which the composer and the work’s interpreter discuss in the following interview.

Dag: Dear Olav, when I had the idea to record this CD, I already had a finished concerto of yours on my music stand. When I called you to tell you of my plans, I was extremely astonished at your reaction. Because you immediately exclaimed, “Don’t record THAT! I’ll write a brand new concerto for you!”

Olav: Yes, I was not happy with the first concerto at all, and there was no question in my mind that I should compose a brand new concerto for you. That was risky, because our conversation took place on 22 May 2022 and the recording was already planned for January 2023!

D: Because my preparation time would have been extremely limited, you sent me the work in bits and pieces. Wherever I was, I received a snippet from you and I could start work on it ... and I’ll never forget the evening that I felt like celebrating when you told me that you had finished the last bars.





Olav Berg at the recording session (© Gebrüder Mönning)



O:

Although I started work immediately, I worked on it night and day – and I managed to complete the piece in 5 months!

D: It must have been a lot of stress for you to write a concerto in such a short period of time given the deadline pressure and the high demands of a recording...

O: This time it was helpful that I already had sketches ready for a chamber music piece for saxophone, string quartet and piano. I was able to take one of the themes for the beginning of the bassoon concerto.

D: That is very interesting. Maybe that explains why the solo part is in the high range and requires virtuoso playing.

O: Yes and no ... ultimately, I only used a very small part of the saxophone piece, just the very beginning. The fact that I often use the high range of the bassoon is just because I feel that the bassoon sounds fabulous in this range and can sing up high especially beautifully. Maybe I used the high range quite a bit in this concerto, but I do use the entire register of the instrument, going all the way to the pedal range. For example, I really like to hear the blend between the bassoon and the double basses.

D: As we prepared the piece together, you often mentioned the form.

O: That's right. The work is made up of many relatively short episodes. At the beginning, a kind of chromatic figure sounds, which appears again and again throughout the piece, taking on new contours each time.

I do not use any long lines, but despite this there is an overall musical framework which - I hope - serves to create a cohesive whole. But within this greater unity, the episodic structure remains.

D: You do not write program music, you are an adherent of absolute music.

O: That is correct. I try – to say it bluntly – to compose music in a way that the interpreter can perform it well and so the timbre of the music is clear and effective. My personal feelings only play a marginal role in my compositions. I see my work as a craft and I want to be a good craftsman. My music is quite impressionist with expressionist elements, or expressionist with impressionist colours, depending on how you want to look at it. To me, the listeners also part of the composition process. What the audience experiences, is crucial. No two listeners will experience a particular work in exactly the same way. There is space for different perceptions. I never give indications on how or where to listen.

D: That's right. When I play your music, I immediately have ideas as to what it can express. It is easy for me as an interpreter to make associations.

And you have always had a special talent writing for orchestra. The wealth of colours you can create knows no bounds.

O: Yes, the orchestral parts are very important to me. I can say that the orchestra is much more than an accompanying element. The balance between the soloist and the orchestra is crucial. The bassoon cannot play very loud, so a delicate environment needs to be created to make good connections.





D: ... which you have composed beautifully with very subtle orchestration and impressive and ever-changing timbres and colours. The soloist never has to force, but feels wonderfully supported and sustained by the orchestra. - Through the various works that you have written for me in the past, I have gone through a kind of learning process – maybe you have too – that has led to this bassoon concerto.

O: Definitely. It began back in 1992 with the solo piece *Vertigo*. Then the *Sonatine*, the double concerto, the trio and finally this concerto. So over the course of almost 30 years, quite a few things came together. Over time I had the feeling that we were on the “same wavelength”. We almost never talk about how you should play my pieces, you already play them perfectly. The chemistry is simply there.

D: Dear Olav, Thank you for this interview and for the many decades of friendship and fruitful collaboration.

Dag Jensen was born in Horten, Norway and began bassoon lessons at the age of eleven with Robert Rønnes. He later studied with Torleiv Nedberg at the Norwegian Academy of Music in Oslo. He won his first orchestral position with the Bergen Philharmonic Orchestra at the age of sixteen and was promoted to co-principal of the same orchestra soon after. He continued to study with Prof. Klaus Thunemann in Hanover.

He was principal bassoonist of the Bamberg Symphony Orchestra from 1985 to 1988 and held the same position in the Cologne Radio Symphony Orchestra from 1988 to 1997. He is a member of the Saito Kinen Festival Orchestra and the Mito Chamber Orchestra, both with Seiji Ozawa as artistic director. From 2003 to 2005 Jensen was the principal bassoonist when Claudio Abbado founded the „Luzern Festival Orchestra“.

Dag Jensen won a first prize at the Norwegian Youth Music Competition and twice won the coveted ARD Music Competition in Munich, in 1984 and 1990.

His numerous solo appearances with renowned orchestras including, among many others, Bavarian Radio Symphony Orchestra, Cologne Radio Symphony Orchestra and South German Radio Symphony Orchestras, the Mito Chamber Orchestra, Japan, the Royal Swedish Chamber Orchestra, Camerata Academica, Salzburg, English Chamber Orchestra, Württemberg Chamber Orchestra, KBS Symphony Orchestra Seoul, Oslo Philharmonic Orchestra, BBC Symphony Orchestra Manchester, Prague Symphony Orchestra and the Norwegian Chamber Orchestra with conductors like Seiji Ozawa, Jeffrey Tate, Sandor Vegh, Serge Baudo, Christopher Hogwood, and Iona Brown have taken him throughout Europe and Asia.

Chamber music plays an important part in his musical life, and he is a member of the Sabine Meyer Wind Ensemble and of the Ensemble Villa Musica. He is also a regular guest at several music festivals.





His artistic career is well documented on CD, with piano accompaniment as well as chamber music works and bassoon concertos.

Dag Jensen was Professor at the Hanover Academy of Music and Theatre from 1997 to 2011, and since 2011 he has been Professor at the University of Music and Performing Arts Munich. He is also Professor at the Norwegian Academy of Music, Oslo.

Since its establishment in 2000 the **Kammerakademie Potsdam** (KAP) has distinguished itself with electrifying musical experiences, multifaceted programs, and absolute commitment to the very highest artistic quality. It is with great passion and boundless curiosity that this orchestra from Brandenburg's state capital with its home base in the city's Nikolaisaal covers four hundred years of music history and has earned renown far beyond Potsdam's city limits and Germany's borders.

Its renewed selection for the OPUS Klassik prize as the "Orchestra of the Year" in 2022, various concert series for all age groups in Potsdam and Brandenburg, guest performances in prestigious concert halls in Germany and Europe, prizewinning CD recordings, and the founding of Brandenburg's first orchestra academy in 2018 attest to the orchestra's success and innovative spirit.

Antonello Manacorda has been the KAP's principal conductor and artistic director since 2010/11, succeeding Michael Sanderling, Andrea Marcon, and Sergio Azzolini.

Gregor Bühl gained international attention when he launched the highly acclaimed new "Ring des Nibelungen" cycle at the Royal Opera House in Stockholm.

In recent seasons Gregor Bühl has appeared regularly at the Royal Opera in Copenhagen, the Hamburg

State Opera and the Stuttgart State Opera in *Fidelio*, *Butterfly*, *Trovatore*, *Cenerentola*, *Rigoletto*, *Pique Dame*, *Elisir d'amore*, *Les Contes d'Hoffmann* and *Tosca*. He also has a regular collaboration with the Staatstheater Hannover, where he has directed several new productions in recent seasons, including the German premiere of Manfred Trojahn's *Orest* and a highly acclaimed production of Verdi's *Traviata*.

In recent years, Gregor Bühl has recorded Walter Braunfels' orchestral works with the Vienna RSO and the Deutsche Staatsphilharmonie for the Capriccio label. The fourth and last CD in the series was awarded the Preis der Deutschen Schallplattenkritik. A CD recording with Sharon Kam and the London Symphony Orchestra received also the Preis der Deutschen Schallplattenkritik.

Bühl made his North American debut at the Canadian Opera Company in Toronto with "Fidelio" and his South American debut at the Teatro Colón in Buenos Aires with a production of Lehár's "Merry Widow". Guest conducting engagements have taken him to the Opéra National de Montpellier, the Semperoper Dresden – where he conducted the rarely performed Strauss adaptation of Mozart's *Idomeneo* –, the Deutsche Oper Berlin, the Leipzig Opera, among others. His extensive concert engagements have taken him to Germany, Scandinavia, Eastern Europe and Israel.

Gregor Bühl was born in 1964 and began his conducting studies at the Düsseldorf Musikhochschule with Wolfgang Trommer. He participated in master classes with Ferdinand Leitner, Gary Bertini and Gerd Albrecht. In 1995 he was awarded the second prize of the Nikolai Malko Conducting Competition in Copenhagen and in 1993 the Culture Prize of the Berenberg Bank in Hamburg. He has received scholarships from the Deutsche Stiftung Musikleben and DAAD.

www.gregorbuehl.com





At the recording session (© Gebrüder Mönning)



Dag Jensen (© wildundleise.de)

cpo 555 576-2