



Max
REGER

Four Tone Poems after Arnold Böcklin

Reger, arr. Levin: Variations and Fugue on a Theme by J.S. Bach

J.S. Bach, arr. Reger: O Mensch, beweine' dein' Sünde gross

Klaudyna Schulze-Broniewska, Violin

Brandenburgisches Staatsorchester • Ira Levin



Max Reger (1873–1916)

Orchestral Works

Max Reger's *Variations and Fugue on a Theme by J.S. Bach, Op. 81*, composed within a few weeks over the summer of 1904, mark the first in a series of major variation cycles on themes by revered predecessors which are now among his best-known works. *Op. 81*'s richness of tone reveals Reger's background as an organist, and seems to far exceed the scope of the instrument; the immediately subsequent *Beethoven Variations, Op. 86* continued the trend in being scored for two pianos, while the next work in the series, the *Variations and Fugue on a Theme by Hiller, Op. 100*, was written for full orchestra.

The theme is taken from the prelude to the aria *Sein' Allmacht zu ergründen* ('To fathom his omnipotence') for oboe d'amore and continuo, from Johann Sebastian Bach's *Himmelfahrtskantate, BWV 128*, written for the Feast of the Ascension; it is highly complex, with a wealth of abundant melody and harmony. The first notes of the oboe melody are the same as the chorale *Wer nur den lieben Gott läßt walten* ('He Who Allows the Dear Lord to Rule') and are immediately echoed in the bass: this theme supplies the thematic significance of the whole work, and the flowing movement of the parts sets the tone for the overall concept of the piece.

The presentation of the opening theme already announces a Romantic view of Bach, with its nuanced, polished dynamics and full piano sound, one at odds with the prevailing historicism of the time. Of the 14 variations, the first few begin by strictly adhering to the theme, before the theme goes on to be progressively dismantled, at times only reappearing in brief, elusive phrases; only in the final variation does the theme re-emerge with full force. In contrast to Reger's supreme idol after Bach, Johannes Brahms, the logic here is not so much single-minded as dominated by bursts of imagination: the flow of the variations is governed by a calculated sequencing of tempo, dynamic shifts, depth of scoring and proximity to, or distance from, the theme. Most of all this sequencing is dictated by the character of the variations and devoted to

the principle of alternation and variety; alongside *scherzo*-style pieces some of the variations are mystically restrained, while bombastic, strutting pieces sit next to quiet movements, and playfully improvisatory pieces are accompanied by reflective character pieces. The concluding double fugue, opening with a quiet, strongly chromatic main theme and continuing with a livelier counter-theme, before ultimately combining both, is a masterpiece of polyphonic design, with its emphatic use of the art of intensification, and veiled, enchanting play on interconnections: 'The theme of the fugue is only loosely connected to the Bach theme; the fugal theme is born, as it were, from the spirit of the original Bach theme!' Reger explained in 1905.

Reger's conviction that the *Bach Variations* were 'the greatest thing I have yet written; I really think that with these variations I have produced a devilish piece of music!' (in a letter to Karl Straube of August 1904) was matched by the reaction from audiences: in December 1904 he wrote to his publisher 'after *Op. 81* people were yelling: there was unparalleled joy'. So his piece went on its triumphal march through Germany and its neighbouring countries, and to this day it has only been the difficulty of performing the work that has stood in its way.

The idea of making an orchestral version of this work, and in the process also making adjustments to its structure, might have seemed a foolhardy one, had not Reger himself provided an excellent example of such a treatment, keen arranger that he was. After performing his *Beethoven Variations* almost 150 times as a virtuoso concert piece, in the summer of 1915 he went on to prepare an orchestral version that transformed not only the instrumental feel of the work but its very character: he shortened four of the 12 variations and rearranged the order of the others, thus necessitating transpositions in the keys of two of them. It is more than conceivable that, had Reger lived to see the following summer, he would have subjected the *Bach Variations* to a similar treatment: here too, the sonorities cry out for a comparable approach

and the development in Reger's technique, which was far from inevitable and could always have taken a different path, allows for a similar intervention without risking any loss of meaning.

One of Ira Levin's key aims was to bring this 'incredibly creative and colourful work' to a wider audience by means of his orchestration and to take the opportunity to use real instruments to bring greater clarity to the work's intricate structure. He also wanted to intensify the sound beyond the possibilities of the piano, and when for instance he uses percussion to heighten the climaxes, going as far as to use tam-tams, bass drum and cymbals, he uses nothing that Reger had not already used in his *Die Toteninsel, Op. 128* ('Isle of the Dead'). He maintains the chronological order of variations, while discarding four of the 14 (*Nos. 6, 7, 11 and 12*), which with the exception of the *sostenuto* variation *No. 12* are all similar in character to one or more of the remaining pieces. This allows him to reduce the work's overall length to a suitable concert length of 25 minutes. He achieves both analytical clarity and richness of sorority by means of astute distribution of the melodic phrases across the instruments, deploying nuanced dynamics and articulation in the process. For ease of legibility of the individual parts, he notates using 6/4 time, rather than the 6/8 time generally preferred by Reger; he also makes the average tempo slightly slower. The resulting work still has the same typical piano figurations.

Levin's arrangement belongs in a long tradition to which Reger himself frequently paid homage throughout his life, one which only fell out of favour in the era when an 'objective' idea of original sound held sway. Today it seems that the dictatorship of non-negotiable laws, where traditions are ossified for ever, as if in a museum, has finally been overcome – and this allows us to enjoy the subjective viewpoint of a musician who is equally proficient in making arrangements for piano and orchestra.

Reger transcribed Bach's famous chorale prelude *O Mensch, bewein' dein' Sünde gross* in 1915 in Jena. It is a straightforward arrangement, transposed from E flat major into D for ease of playing by the strings. This is one of Bach's lushest chorale preludes, and so it would seem obvious that it would appeal to Reger. However, he made

a small change to the last chord of the penultimate bar which actually makes his version less chromatic than Bach's. Perhaps this is an example of the simplification Reger sought at the end of his life.

It was during his tenure as court Kapellmeister at Meiningen (1911–14) that Reger had his first opportunities to explore experiments in sound with an orchestra of his own. Whereas earlier in his career he had been accused of excessively heavy orchestration, his aim was now a kind of malleable structure, one he thought he had first truly achieved in his *Mozart Variations*, in which, as he himself noted in 1914, 'every note was calculated for sonic effect': to this end he sought to ensure that every individual part was precisely nuanced in its phrasing and dynamics. At the same time he was experimenting with quasi-symphonic forms, with no apparent logic to his selection of musical forms: *Op. 123* recalls the *concerto grosso* form of the Baroque era, the *Romantic Suite Op. 125* offers a slice of German impressionism, while the *Vier Tondichtungen* ('Four Tone Poems') are atmospheric pictures inspired by paintings of Arnold Böcklin (1827–1901). As a young man Reger already felt a close affinity with the Swiss symbolist painter, who also inspired many of his contemporaries; for instance, he dubbed the variation movement of his *String Quartet, Op. 74 Der geigende Eremit* ('The Hermit Fiddler'), in allusion to Böcklin's painting, originally titled *Der Einsiedler* ('The Recluse') – a work that for Reger encapsulated the symbolic ideal of the musician who could concentrate exclusively on his vocation, far from worldly distractions. He cited the same painting as inspiration for a tribute in the *Larghetto* of his *Orchestral Serenade, Op. 95*. It seems therefore that the stimulus for his *Op. 128* was a similar one. Böcklin and Reger both made death a central and lifelong theme of their work, looking it squarely in the eye: their motto was 'as long as I paint (or compose), I am alive'. Both were also linked by a particular kind of humour, often missed: the oscillations between pathos and irony within a Böcklin painting, the sudden shifts from the sublime to the ridiculous (and vice versa) can also regularly be encountered within the confined contexts of Reger's music.

The sequence of 'four orchestral mood pictures' corresponds to the movements of a symphony distinguished on the one hand by their different instrumental scoring, but at the same time interlinked by thematic connections. The chromatic line, both upwards and downwards, plays a key role in this motivic structure: it is charged with a range of wildly varying emotions, sometimes careering high spirits, sometimes melancholy. Reger supplied his almost deaf employer, the Duke Georg II, with very vivid descriptions: he said that the reflective opening movement *Geigender Eremit* ('Fiddling Hermit'), with its recitative-like violin solo that extends throughout the entire movement, was 'portrayed ... with a bitter sweetness ... in the softest, most tender colours'. Böcklin's *Spiel der Wellen* ('Play of the Waves') inspired Reger to write a *Scherzo* that with its sparkling flute solos and undulating, chromatic string writing and brighter scoring 'sounds very delicate, almost "incorporeal"' and whose forced jollity repeatedly sinks into a *pianissimo*.

The expressive focus is the slow movement, inspired by Böcklin's *Isle of the Dead*, in which the wan sounds of muted strings and muffled winds, underscored by the funeral kettledrum with its characteristic triplet rhythm and

with the harmonies of liturgical tonality ('Palestrina harmonies'), as Reger put it, express 'bleak, desolate despair', which soon shifts to 'violent eruptions of pain' on bass drum, cymbals and tam-tam, and 'finally, a great transfiguration'. Here Reger, with his chorale-like chordal sounds, expresses resignation in the face of the inevitability of death.

The turbulent *Vivace* finale, inspired by Böcklin's *Bacchanal*, is, in Reger's words, 'incomparable in its savagery, frenzy and Dionysian spirits', and one musician thought that at the end it seemed as though 'the gods themselves were hopelessly intoxicated'. Levin's interpretation expresses Bacchanalian inebriation using the swiftest tempos possible, while also ensuring supreme clarity of the individual parts, often contrapuntally treated. Reger would have enjoyed the almost indecent syncopation of the tenor and bass trombones as they surge, *fortissimo*, into the third bar, and the same goes for the repeated pithy rhythms that seem to echo the stubbornness of drunkards.

Susanne Popp

English translation: Saul Lipetz

Max Reger (1873–1916)

Orchesterwerke

Max Regers innerhalb weniger Sommer-wochen des Jahres 1904 komponierte *Bach-Variationen* für Klavier op. 81 bilden den Auftakt zur Reihe der großen Variationszyklen über Themen verehrter Vorgänger, die heute zu seinen berühmtesten Werken zählen. Mit seiner Klangfülle verrät Opus 81 Regers Herkunft von der Orgel und scheint den Rahmen des Instruments zu sprengen; die nahtlos folgenden *Beethoven-Variationen* op. 86 wurden konsequenterweise für zwei Klaviere geschrieben, während der nächste Schritt mit den *Hiller-Variationen* op. 100 zum Orchester führte.

Das Thema bildet das Vorspiel der Arie „Sein' Allmacht zu ergründen“ für Oboe d'amore und Continuo aus Johann Sebastian Bachs *Himmelfahrtskantate*, BWV

128; es ist hoch komplex und von großem harmonischen wie melodischen Reichtum. Die ersten mit dem Choral „Wer nur den lieben Gott lässt walten“ identischen Noten der Oboenmelodie, die der Bass sogleich imitiert, gewinnen motivische Bedeutung im ganzen Werk, die fließende Bewegung der Stimmen ist vorbildhaft für dessen Gesamtkonzeption.

Schon der Themenvortrag zeugt mit nuanciert ausgefeilter Dynamik und vollem Flügelklang von einer romantischen Bachauffassung, die dem damals aufkommenden Historismus widersprach. Von den 14 Variationen beginnen die ersten noch streng thematisch; danach wird das Thema zunehmend demontiert und oft nur noch in kurzen Phrasen schemenhaft zitiert; erst in

der letzten Variation erscheint es mit größter Kraft noch einmal vollständig. Anders als bei seinem neben Bach größten Idol Johannes Brahms herrscht hier eine weniger zielstrebige als fantasieartige Logik, die den Fluss der Variationen durch eine kalkulierte Abfolge des Tempos, der dynamischen Kurven, der Satzdichte, der Themennähe und -ferne und speziell des Charakters regelt und dem Prinzip von Abwechslung und Vielfalt verpflichtet ist: Neben scherzoartigen gibt es mystisch verhaltene, neben bombastisch auftrumpfenden sehr ruhige, neben spielerisch improvisatorischen tief nachdenkliche Charakterstücke. Die abschließende Doppelfuge, die zunächst ein ruhiges und stark chromatisches Hauptthema, dann ein bewegteres Gegenthema durchführt und beide schließlich kombiniert, ist ein Meisterwerk polyphoner Gestaltung, emphatischer Steigerungskunst und versteckten Beziehungszaubers: „Das Thema der Fuge steht nur lose im Zusammenhang mit dem Bach'schen Thema; es ist das Thema der Fuge sozusagen aus dem Geist des Bach'schen Themas heraus geboren!“ (Reger, 1905).

Regers Überzeugung, die *Bach-Variationen* seien „das Beste, was ich bis jetzt geschrieben habe; ich glaube damit ein verurteiltes Stück Musik geschrieben zu haben!“ (August 1904 an Karl Straube), entsprach die Publikumsreaktion: „nach op 81 schrielen die Leute; das war ein Jubel sondergleichen“ (Dezember 1904 an seine Verleger). Und so trat das Werk seinen Siegeszug durch Deutschland und die Nachbarländer an, dem bis heute allein seine hohe Interpretationshürde entgegensteht.

Die Idee, diesem Meisterwerk eine Orchesterfassung zu geben und dabei auch in seine Struktur einzugreifen, erschiene allzu kühn, hätte nicht Reger als leidenschaftlicher Bearbeiter selbst ein Beispiel dafür gegeben. Denn nachdem er die *Beethoven-Variationen* nahezu 150mal als grandioses Konzertschlussstück aufgeführt hatte, fertigte er im Sommer 1915 eine Orchesterfassung an, die neben dem Klanggewand auch die Disposition des Werks veränderte: Er kürzte vier der zwölf Variationen und stellte die Reihenfolge der übrigen um, was Transpositionen zweier Variationen nötig machte. Gut möglich, dass er sich im folgenden Sommer, den er

nicht mehr erleben sollte, in ähnlicher Weise der *Bach-Variationen* angenommen hätte – die Klangfülle schreit hier wie dort danach und die Entwicklungstechnik Regers, die nicht zwangsläufig ist und immer auch anders hätte verlaufen können, erlaubt ein solches Vorgehen ohne Sinnverlust.

Ira Levin geht es darum, dieses „incredibly creative and colourful work“ durch seine Orchestrierung einem größeren Publikum nahezubringen und die Chance zu nutzen, mit realen Stimmen größere Klarheit der intrikaten Struktur zu schaffen. Auch möchte er den Klang über die Möglichkeiten des Klaviers hinaus intensivieren – wenn er zur Verstärkung der Höhepunkte im Schlagwerk zusätzlich zu den Pauken Tamtam, große Trommel und Becken einsetzt, geht er jedoch nicht über Regers *Toteninsel* aus Opus 128 hinaus. Er streicht bei Beibehaltung der Reihenfolge vier von vierzehn Variationen (Nr. 6, 7, 11 und 12), die bis auf die *sostenuto-Variation* Nr. 12 dem Charakter verbliebener Variationen ähnlich sind; damit reduziert er die Länge auf konzertverträgliche 25 Minuten. Beides – analytische Klarheit und Klangfülle – erreicht er durch kluge Verteilung der melodischen Phrasen auf die Instrumente mit nuancierter Dynamik und Artikulation. Der besseren Lesbarkeit der Stimmen halber notiert er statt im bei Reger vorherrschenden 6/8 Takt im 6/4 Takt; auch reduziert er das Tempo im Durchschnitt maßvoll. Doch erhält das Ergebnis die typischen Klavierfigurationen.

Levins Bearbeitung steht in einer langen Tradition, der auch Reger zeitlebens huldigte und die erst in Zeiten des „objektiven“ Originalklangs in Ungnade geriet. Heute scheint die Diktatur unumstößlicher Gesetze und musealer Versteinerung überwunden und erlaubt uns, an der subjektiven Sicht eines als Pianist wie als Dirigent gleichermaßen versierten Bearbeiters Freude zu haben.

Bachs berühmtes Choralvorspiel *O Mensch, bewein' dein' Sünde groß* hat Max Reger 1915 in Jena bearbeitet. Es handelt sich dabei um ein einfaches Arrangement, das er von Es-dur nach D-dur transponierte, um den Streichern die Ausführung zu erleichtern. Das Stück ist eines der opulentesten Choralvorspiele Bachs und scheint Reger beinahe zwangsläufig fasziniert zu haben.

Gleichwohl nahm er am letzten Akkord des vorletzten Taktes eine kleine Änderung vor, wodurch seine Fassung tatsächlich weniger chromatisch ist als das Bach'sche Original. Vielleicht ist das ein Beispiel für die Vereinfachung, die Reger gegen Ende seines Lebens anstrebte.

Als Meininger Hofkapellmeister (1911–14) bekam Reger erstmals Gelegenheit zu Klangexperimenten mit dem eigenen Orchester. Wurde ihm vorher zu dichte Instrumentation vorgeworfen, verfolgte er nun mit nuancierter Dynamik und Phrasierung jeder Einzelstimme das Ziel plastischer Gestaltung, das er in den *Mozart-Variationen* erreicht sah, in denen „jede Note auf Klang berechnet“ sei (Reger, 1914). Zugleich erprobte er mit großer Diskontinuität den Weg an der Sinfonie vorbei: Opus 123 knüpft an das *Concerto grosso* des Barock an, die von Eichendorff-Gedichten inspirierte *Romantische Suite* op. 125 bietet ein Stück deutschen Impressionismus, die *Vier Tondichtungen* op. 128 sind von Gemälden Arnold Böcklins (1827–1901) angeregte Stimmungsbilder. Schon der junge Reger hatte eine enge Verbindung zu dem Schweizer Vertreter des Symbolismus, der auch viele seiner Zeitgenossen inspirierte; so hatte er den Variationssatz seines Streichquartetts op. 74 mit Hinweis auf dessen Gemälde „*Der geigende Eremit*“ – original „*Der Einsiedler*“ – beschrieben, das für ihn Sinn- und Wunschbild des fern des Weltgetümmels ganz auf sein Schaffen konzentrierten Musikers war. Dasselbe seitdem über seinem Schreibtisch hängende Gemälde nannte er auch als Reverenz für das *Larghetto* seiner *Orchesterserenade* op. 95. So ist vermutlich von ihm der Anstoß zu seinem Opus 128 ausgegangen. Böcklin wie Reger thematisierten zeitlebens den Tod und blickten ihm unter dem Motto, „so lange ich male/komponiere, lebe ich“, mit ihrer Kunst ins Auge. Beide verband aber auch ein lange erkannter Humor: Das oft innerhalb eines Bildes von Böcklin anzutreffende Schwanken zwischen Pathos und Ironie, das Umschlagen von Erhabenheit ins Komische und umgekehrt ist auch in Regers Musik auf engem Raum anzutreffen.

Die Abfolge der „vier Orchester-Stimmungsbilder“ entspricht den Sätzen einer Symphonie, die sich

entsprechend den Gemäldefarben zwar durch individuelle Besetzung unterscheiden, doch durch motivische Verbindungen miteinander vernetzt sind. Eine große Rolle spielt dabei die chromatische Linie auf- und abwärts, sie wird mit verschiedenstem Ausdrucksgehalt mal in torkelndem Übermut, mal mit melancholischer Geste beladen. Reger hat seinem fast tauben Dienstherrn Herzog Georg II. sehr bildhafte Beschreibungen gegeben: Der reflektierende Eröffnungssatz *Geigender Eremit* mit einem durch den ganzen Satz ziehenden rezitativen Violinsolo sei von einer „herben Süßigkeit“ und in „zartesten, weichsten Farben“ gemalt. Böcklins *Spiel der Wellen* inspiriert Reger zu einem Scherzo, das mit glitzernden Soloflöten und wellenartig geführten chromatischen Streichern im aufgelichteten Satz „sehr fein u. fast 'körperlos' klingt“ und dessen aufgesetzte Fröhlichkeit wiederholt im *pianissimo* versinkt.

Ausdrucksschwerpunkt ist der langsame, von Böcklins *Toteninsel* angeregte Satz, in dem fahle Klänge sordinierter Streicher und gedämpfter Bläser, von der Begräbnispauke im charakteristischen Triolenrhythmus unterlegt, mit kirchentonalen (Reger nennt sie „Palästrina“-) Harmonien „öde, trostloseste Verzweiflung“ ausdrücken, die rasch zu „rasenden Schmerzensausbrüchen“ mit großer Trommel, Becken und Tamtam wechseln: „am Schluss dann eine große Verklärung.“ Hier drückt Reger mit choralartigen Akkordklängen Ergebnisse in die Unausweichlichkeit des Todes aus.

Das turbulente Vivace-Finale über Böcklins *Bacchanal* sucht nach Reger „an Wildheit, Taumel u. dionysischer Laune seinesgleichen“, einem Musiker sei es erschienen, als seien am Schluss die „Götter gar arg betrunken“. Levins Interpretation lässt die Trunkenheit des *Bacchanals* in höchstem Tempo und mit dennoch größter Klarheit der oft kontrapunktisch geführten Stimmen erstehen. An den fast unanständig synkopisch und *fortissimo* in den dritten Takt hineinfahrenden Tenor- und Bassposaunen hätte Reger ebenso seinen Spaß gehabt wie an den wiederholten pointierten Rhythmen, die der Hartnäckigkeit Betrunkener entspricht.

Susanne Popp

Klaudyna Schulze-Broniewska



Photo: Will Fraser

Klaudyna Schulze-Broniewska was born in 1968 in Poznań. At the age of nine she made her stage debut as a concert soloist. She studied at the Moscow Tchaikovsky Conservatory and graduated in 1992 with the title 'Excellent', subsequently completing three years of solo studies under Grigorij Fiejgin, having already appeared regularly as a concert soloist. She later travelled to Poland, Russia and Spain. In addition to First Prize in the 1984 National Zdzisław Jahnke Violin Competition and Third Prize in the 1993 'Pablo Sarasate' International Violin Competition, she reached the semi-finals in the renowned International Tchaikovsky Competition in 1993. Since November 1995, Klaudyna Schulze-Broniewska has been the concertmaster of the Brandenburgisches Staatsorchester in Frankfurt. Her solo repertoire is dominated by works by Polish and Russian composers. At the Musikfesttage an der Oder in 2006 she performed the world premiere of *Poème for violin and orchestra* by Simon Laks.

Brandenburgisches Staatsorchester



Photo: Will Fraser

Founded in 1842, the Brandenburgisches Staatsorchester (BSOF) is one of the leading orchestras in Germany. Principal conductors Nikos Athineos, Heribert Beissel and Howard Griffiths shaped the current profile of the BSOF. Former general music director Howard Griffiths (2007–18) introduced major education projects for German and Polish students. In addition to the major philharmonic concert series in Frankfurt (Oder) and Potsdam, smaller concerts in the state of Brandenburg increasingly take place for new audiences. The BSOF regularly performs in the Berliner Philharmonie and the Konzerthaus Berlin. It has undertaken tours of Japan, Israel, Russia, Poland, Italy, Spain, Switzerland and others. Since 2010 it has been the guest orchestra in Bayreuth at 'Wagner for Children'.

Since 1993, the orchestra has recorded numerous albums, including many first recordings of forgotten or rarely played works of the 19th and 20th centuries, many of which have won awards. Jörg-Peter Weigle is the new general music director and artistic director from 2018–19. www.bsdf.de

Ira Levin



Ira Levin, the newly appointed music director of the Theatro Municipal of Rio de Janeiro, the largest opera house in Brazil, is known internationally for the great versatility of his musical activities. He has conducted over 1,200 performances of 90 operatic titles, and is equally at home in concert, with a vast symphonic repertoire. He has worked with many leading instrumentalists, singers and stage directors and conducted at important opera houses and orchestras worldwide. He is an award-winning concert pianist and was the pupil of the legendary Jorge Bolet at the Curtis Institute of Music. His over 40 publications include orchestrations of major works by Brahms, Liszt, Busoni, Franck, Reger, Rachmaninov and Respighi. He was principal guest conductor of the Teatro Colón in Buenos Aires, artistic director of the Theatro Municipal in Sao Paulo and the Cláudio Santoro National Theater in Brasília, principal conductor of the Deutsche Oper am Rhein and Bremen Opera and principal guest conductor of the Kassel Opera. He has recorded albums conducting the London Symphony Orchestra, the Royal Scottish National Orchestra and the Symphony Orchestra of Norrlands Opera, as well as of his own piano transcriptions.

www.iralevin.net

In 1904 Max Reger wrote what was to be the first in a major sequence of variations on themes by his great predecessors. The *Variations and Fugue on a Theme by J.S. Bach* was written for piano but its richness and virtuosity exceed the scope of the instrument. Ira Levin's orchestration clarifies the structure, intensifies climaxes and reduces its length. The *Four Tone Poems* explore the paintings of the symbolist Arnold Böcklin and form symphonic mood pictures that veer from delicacy to Bacchanalian frenzy.



Max
REGER
(1873–1916)

❶ **Variations and Fugue on a Theme by J.S. Bach, Op. 81 (1904)** **26:03**
(arr. I. Levin, 2015)*

Johann Sebastian Bach (1685–1750):

❷ **O Mensch, bewein' dein' Sünde gross, BWV 622 (1708–17)** **5:25**
(arr. M. Reger, 1915)

Four Tone Poems after Arnold Böcklin, Op. 128 (1913) **24:45**

❸ **Der geigende Eremit ('The Hermit Fiddler')** **7:23**

❹ **Im Spiel der Wellen ('In the Play of the Waves')** **3:54**

❺ **Die Toteninsel ('The Isle of the Dead')** **8:54**

❻ **Bacchanal** **4:24**

***WORLD PREMIERE RECORDING**

Klaudyna Schulze-Broniewska, Violin ❸

Brandenburgisches Staatsorchester • Ira Levin

Recorded: 12 ❷–❹ and 13 ❶ May 2016 at the Konzerthalle 'Carl Philipp Emanuel Bach',
Frankfurt, Germany • Executive producer: Will Fraser • Producer and editor: Christian Starke

Booklet notes: Susanne Popp • Publisher: Edition Tilli ❶

This recording was made possible thanks to sponsorship from Fugue State Films.

A co-production with Fugue State Films and Maximum Reger.

With thanks to Edition Tilli who kindly made the scores and material available for the recording.

Cover: *Spiel der Wellen* ('In the Play of the Waves') (1883) by Arnold Böcklin (1827–1901)

© & © 2019 Naxos Rights (Europe) Ltd