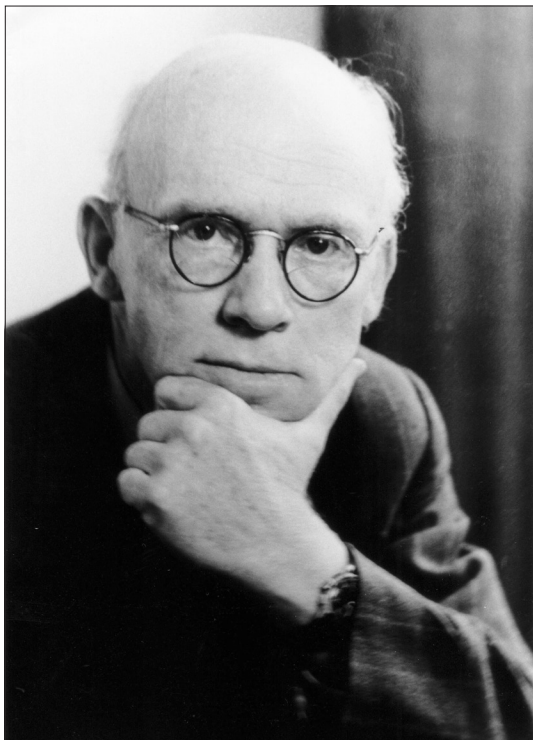






WALTER BRAUNFELS (1882–1954)

WALTER BRAUNFELS
ORCHESTRAL SONGS | VOLUME I

VALENTINA FARCAS | KLAUS FLORIAN VOGT | MICHAEL VOLLE
STAATSKAPELLE WEIMAR

HANSJÖRG ALBRECHT

WALTER BRAUNFELS (1882–1954)

ORCHESTERLIEDER VOLUME I

- | | |
|---|-------|
| [1] Vorspiel und Prolog der Nachtigall op. 30,3 (1913) | 08:16 |
| für Koloratursopran und Orchester | |
| Text: Walter Braunfels nach Aristophanes konzipiert für die Oper <i>Die Vögel</i> | |
|
Zwei Hölderlin-Gesänge op. 27 (1916–18) | |
| für Bariton und Orchester | |
| Text: Friedrich Hölderlin | |
| [2] An die Parzen | 04:13 |
| [3] Der Tod für's Vaterland | 11:31 |
|
[4] Auf ein Soldatengrab op. 26 (1915) | 04:21 |
| für Bariton und Orchester | |
| Text: Hermann Hesse | |
|
[5] Abschied vom Walde op. 30,1 (1913) | 05:13 |
| für Tenor und Orchester | |
| Text: Walter Braunfels nach Aristophanes konzipiert für die Oper <i>Die Vögel</i> | |
| (dort „Schlussgesang des Hoffegut“) | |

Don Juan op. 34 (1922–24)

Eine klassisch-romantische Phantasmagorie für großes Orchester

über die „Champagner-Arie“ aus Mozarts Oper *Don Giovanni*

- | | |
|--|--------------|
| [6] Einführung & Thema | 03:23 |
| [7] Variation 1: Allegro | 02:59 |
| [8] Variation 2: Allegro | 03:51 |
| [9] Variation 3: Allegro con brio | 03:25 |
| [10] Variation 4: Mäßig | 04:24 |
| [11] Variation 5: Mäßig – Bewegt | 06:31 |
| [12] Variation 6: Andante | 04:37 |
| [13] Variation 7: Presto | 05:24 |
| total | 68:15 |

VALENTINA FARCAS Sopran

KLAUS FLORIAN VOGT Tenor * | **MICHAEL VOLLE** Bariton

* (mit freundlicher Genehmigung von Sony Classical)

STAATSKAPELLE WEIMAR

HANSJÖRG ALBRECHT Dirigent

VON LIEBE, KRIEG UND EINER AUSSERGEWÖHNLICHEN EHEFRAU

Hintergründe zu den Orchesterliedern von Walter Braunfels (1882–1954)

Ein Raunen steigt auf, wenn diese Namen fallen: Constanze Mozart, Alma Mahler, Yoko Ono. Von den Frauen großer Musiker ist meistens nur die Rede, wenn sie ihren Mann sexuell betrogen, ausgenutzt, ihn aus Sicht seiner Verehrer auf Abwege gebracht haben oder alles zusammen. Bereits der Verdacht reicht aus. Die Frau des Komponisten Walter Braunfels, 45 Jahre lang, bis zu seinem Tod, skandalfrei mit ihm verheiratet, kennt folglich kaum einer. Und doch hat sie stärker auf sein Schaffen und seinen Stil eingewirkt, als irgendeine andere Kompositengattin auf das Werk ihres Mannes. Wie Alma, geborene Schindler, bei Alexander Zemlinsky hatte Bertel, geborene Hildebrandt, bei Max Reger Komposition gelernt. Wie Alma kam Bertel aus einem Künstlerhaus mit Geld und Bedeutung, das durch Hausgeist und Gäste Humus für üppiges Ideenwachstum war. Bertel war wie Alma eine willens-

starke Frau, die genau wusste, was sie wollte, ob das die Wahl des Partners anging oder die eigene Rolle in der Partnerschaft.

Der mit dem Ehepaar Braunfels eng befreundete Dirigent Hellmut Schnackenburg sagte über die Tochter des damals europaweit berühmten Bildhauers Adolf von Hildebrandt, sie sei größtes Glück und Unglück zugleich für ihren Mann gewesen: Glück in puncto ihrer überströmenden Güte und Geistigkeit, Unglück infolge ihres Verhaftetseins in der Klassischen Welt. Das eigentliche Wesen von Braunfels, meinte der Freund, sei skurril, verstiegen, dämonisch-ironisch gewesen, wie er es in seiner ersten Oper *Prinzessin Brambilla* auslebte, er selbst hörbar ein Jünger Wagners. Sie hingegen war durchaus romantisch, konnte Wagner, obwohl sie sein Können anerkannte, nicht ausstehen, und war auf Ethik und Harmonik des Daseins bedacht.

Die Durchsetzungskraft dieser Frau, die sich selbst Braunfels als Ehemann ausgesucht hatte und sich für ihn vom bereits fest versprochenen Wilhelm Furtwängler trennte, war allerdings nicht zu unterschätzen; Schnackenburg wurde wie viele andere von ihr zum katholischen Glauben bekehrt. Auch Walter Braunfels, Sohn eines Juden und einer Protestantin, galt es noch zu missionieren, nicht nur in Fragen der Religion. Im Jahr seiner Hochzeit mit Bertel 1909 wurde *Prinzessin Brambilla* (op. 12) nach E.T.A. Hoffmann uraufgeführt, phantastisch, erotisch und exzessiv, ein Jahr später bereits die *Offenbarung Johannis* (op. 17), innerlich, keusch und andächtig. In ihrer fast fanatisch zu nennenden Gläubigkeit und mit der, wie ein anderer Vertrauter sagte, Stechtechnik einer Mücke, die sich unablässig tiefer in das Opfer einbohrt, wirkte Bertel leise und stetig vor allem auf ihren Ehemann ein, der bei sich das Lodernde diagnostizierte und die Gefahr des an sich selbst Verbrennens. In späten Jahren sprach er von der Synthese seiner widerstreitenden Kräfte, die Bertel zu verdanken sei. Doch gerade die Orchesterlieder, die zwischen 1913 und 1924 entstanden, zeigen Braunfels als einen Komponisten,

der sich keineswegs in friedlichem oder gar selbstzufriedenem Einklang mit sich und der Welt befand.

1913 begann Braunfels *Die Vögel*, eine Komödie von Aristophanes, zu einem Libretto zu verarbeiten und vertonte *Vorspiel und Prolog der Nachtigall* sowie den *Abschied vom Walde* als Orchesterlieder. Bekannt gemacht hatte diese junge Form zu dem Zeitpunkt bereits Gustav Mahler mit seinen *Liedern eines fahrenden Gesellen*, den *Kindertotenliedern* und dem *Lied von der Erde*; zum Skandal gemacht hatte sie Arnold Schönbergs Symphonische Dichtung auf Richard Dehmels *Verklärte Nacht*. Das erste große Werk dieser Gattung hatte aber schon 1830 ein Held des jungen Braunfels geschaffen, Hector Berlioz, der Revoluzzer. Der hatte in seinem ersten Orchesterlied, dem Zyklus *Lyrische Melodien* (op. 2), vorgeführt, was diese Gattung an neuen Möglichkeiten bot, an expressiven bis exzessiven. Für die ersten beiden Orchesterlieder nutzte Braunfels vor allem die Möglichkeiten, durch ein irisierendes Farbenspektrum der Instrumentierung die Zuhörer in eine andere Welt zu entrücken, wie die Liebe es mit den Liebenden macht.

Doch Berlioz hatte auch vorgeführt, wie durch

den Orchesterklang dem Lied eine Dramatik in die Glieder gejagt werden konnte, die dem Klavierlied versagt war. Tief berühren, das vermochte ein Lied zur Klavierbegleitung ebenso gut. Aber jenes Mitgeschleiftwerden vom Schicksal, dieses Hin- und Hergeworfenwerden zwischen Todesangst und Hoffnung, höchstem Triumph und abgründtiefer Verzweiflung, das ließ sich mit einem Orchester ungleich intensiver vermitteln. Einen Opernkomponisten musste das reizen.

Im April 1915 wurde Braunfels als Soldat eingezogen. Wie viele seiner Generation bedauerte er, dass er nicht aufs Schlachtfeld geschickt wurde, wo Aktivität und Charakter doch eine größere Rolle spielen. Im selben Jahr vertonte er eine Dichtung von Hermann Hesse, *Auf ein Soldatengrab* für Bariton und Orchester, op. 26. In den Kriegsjahren 1916 bis 1918 vertonte er Gedichte von Bertels Idol Friedrich von Hölderlin, *An die Parzen* und *Tod für's Vaterland*, kurz nach dem Einzug der napoleonischen Truppen in Württemberg verfasst, als zwei Gesänge für Bass und Orchesterbegleitung (op. 27). 1918 wurde Braunfels an die Front versetzt, erlebte aus nächster Nähe das blutige Gemetzel, wurde

selbst verwundet und konvertierte nach diesen Erfahrungen zur katholischen Konfession. Im Dezember 1918 dann endlich die Uraufführung dieser drei Orchesterlieder. Im Programm war nachzulesen, dass Braunfels das letzte Werk einem vom Krieg ermordeten Dichterfreund und vielen anderen Gefallenen gewidmet, außerdem wo und wann er es komponiert hatte. Wer meint, das könne keinen im Publikum kalt gelassen haben, irrt. Es muss Braunfels wehgetan haben, dass ein Kritiker das als leere Wichtigtuerei aburteilte. Was nützt uns die Konstatierung, die Braunfels offenbar für wichtig hält, dass Opus 27 *Im Waldlager Neu-Württemberg an Weihnachten 1916* komponiert worden ist? Aus Taten beurteile man den Mann, nicht aus Nebenumständen! Die Taten überzeugten ihn gar nicht. Dass sich Braunfels ausgerechnet diese beiden Hölderlin-Gedichte vorgenommen habe, Perlen des natürlichen Rhythmus, wie er lobte, und darum von vornherein unkomponierbar, deute das Unangemessene seines Unterfangens an. Ihn hat eben nur das Äußerliche und das patriotische Ethos, nicht die Poesie des Gedichts gereizt! Doch ein Kollege meinte: Braunfels ist einer der ganz wenigen unserer Komponisten,

die noch einen vollen und großen Ton anzuschlagen wissen. Und fand, dass er bei den beiden aus dem eigenen Erleben des entsetzlichen Krieges hervorgewachsenen Gesängen, also dem *Soldatengrab* und dem *Tod für's Vaterland*, musikalisch den Stier bei den Hörnern packt, alle Gefühle entfesselt und alle Gewalten des Orchesters. Also genau das, was Braunfels mit den Mitteln des Orchesterliedes erreichen wollte. Dass er durch besagte Gewalten die Stimme des Solisten zudeckte, verzieh ihm der Kritiker. An die menschliche Stimme habe er ebenso wenig gedacht wie Beethoven bei seinen Streichquartetten an Schuppanzighs ‚elende Geige‘: ihm war's nur um die Idee zu tun.

Es scheint, als spiegle sich in der Polarisierung von Kritik und Publikum das Innenleben des Komponisten. Mystisch hatte die Kriegserfahrung Braunfels werden lassen, aber seinen Jähzorn hatte er sich ebenso erhalten wie die Lust am Exzessiven und Dämonischen. Einen wie Berlioz konnten Heilige nicht verjagen. Ein starkes Jahr nach Kriegsende, am 19. Januar 1920, wurden in Zürich die *Phantastischen Erscheinungen eines Themas von Berlioz* uraufgeführt, komponiert zwischen 1914

und 1917, kompromisslos modern.

Am 30.11.1920 machte die Münchner Uraufführung von *Die Vögel* nach Aristophanes, mit einer Starbesetzung unter Bruno Walter, Braunfels über Nacht berühmt. Die beiden Orchesterlieder von 1913 hatte der Komponist eingebracht und an vielen Stellen deren entrückten Ton aufgenommen. Doch während er mit *Prinzessin Brambilla* noch einen Quertreiber wie Frank Wedekind entflammt hatte, applaudierte ihm nun das etablierte Münchner Publikum, nicht eben für avantgardistische Experimentierfreude berührt.

1922 beeindruckte Braunfels, Bertel wie Gott gefällig, durch sein *Te Deum*, Bruckners *Te Deum* sicher ebenbürtig, und wie dieses durchdrungen von gläubiger Hingabe des Künstlers. Bruckner wurde im Elternhaus von Bertel, anders als Wagner, gelitten, sogar geschätzt. Bruckner ist mein Wagner!, hatte Bertels Vater sich begeistert. War der Dämon gezähmt – durch Bertel, den Krieg oder Gott?

Als Kenner von Mozarts Werk und als virtuoser Mozart-Pianist musste Braunfels die Dämonie in dessen Musik verspürt haben, die viele so gerne und gründlich überhören, jene Getriebenheit, die

eine Sehnsucht nach Erlösung erzeugt. Braunfels war ein Komponist, der schon jung in Abgründe geblickt hatte; gerade diese Dimension von Mozarts Musik mochte ihn gebannt haben.

Am 13. November 1924 wurden in Leipzig Braunfels' *Don Juan-Variationen* op. 34 für großes Orchester uraufgeführt, das den Gassenhauer der Oper, *Finch'han dal vino* durchspielte, wegen der falschen deutschen Übersetzung nicht als Rotwein-, sondern als Champagner-Arie bekannt. Kein Orchesterlied im strengen Sinn, sondern ein Lied ohne Worte, eine Arie für Orchester. Am Pult stand mit Wilhelm Furtwängler ein Dirigent, der dem Komponisten noch zwei Jahre vorher Briefe geschrieben hatte, die keine ideale Zusammenarbeit verhießen. „Übrigens höre ich, dass Sie sich unterschiedlich mokant über mein ‚sog. Komponieren‘ geäußert hätten ... Ich hätte von Ihnen ... dergleichen nicht erwartet.“ Es scheint fraglich, ob den Adressaten Braunfels der Nachsatz beruhigt hat: „Aber ich habe mich daran gewöhnt: meine Haltung als Dirigent gegenüber dem Komponisten Br. wird dadurch nicht beeinflusst.“ Ohne Frage aber hat dieses gemeinsame Projekt, ausgerechnet der großen Arie

von Mozarts Frauenverführer gewidmet, Braunfels wie Furtwängler an die Zeit erinnert, zu der sie als Liebhaber um Bertel Hildebrandt konkurrierten, eine Zeit, in der Braunfels zwischen Leidenschaft und schlechtem Gewissen schleuderte. Die Reaktion auf das Stück war wiederum alles andere als einhellig. Es unterliege keinem Zweifel, dass man es mit Kunst aus zweiter Hand zu tun hat, kommentierte ein Rezensent in der Konzertchronik, und moierte die Heftigkeiten einer überlebten Orchesterpalette. Doch als Furtwängler das Werk eine Woche später mit den Philharmonikern in Berlin aufführte, nannte es die Vossische Zeitung bereits „unterhaltsam“ und meinte, es werde seinen Weg durch die Konzertsäle machen. Den machte es, im Eilschritt, beschleunigt von zwei weiteren Kult-Dirigenten, Clemens Krauss und Fritz Busch. Kurz danach hörten die Kritiker in den *Don Juan-Variationen* bereits „Schönheiten ersten Ranges“ aufgehen, nannten das Finale einen Dithyrambus auf das Leben, priesen Klangpracht und Wirkungsgewalt.

Wohin ihn sein Weg ohne Bertel geführt hätte? Das fragte sich Braunfels selbst, das fragten sich seine Freunde und Feinde. Anders als Alma hatte

sich Bertel nie zurückgesetzt gefühlt als Komponistin a.D., vielmehr wohlgeföhlt in der Rolle einer sachkundigen Kritikerin und Wegweiserin im ethischen wie musikalischen Sinn. Ohne sie wäre er wohl radikaler geworden. Und gälte heute vielleicht als einer der unbestreitbar ganz Großen. Es ist kein Zufall, dass Alfred Einstein, der große Mozart-Biograph und einer der wichtigsten Musikwissenschaftler des 20. Jahrhunderts, ausgerechnet die Phantasmagorien über Berlioz für das Meisterwerk von Braunfels hielt: das seelisch und musikalisch

unmittelbar Überzeugendste und Erlebbarste, was es geben kann. Dort wurde, wie in den *Don Juan-Variationen*, jener dämonische und erotische Braunfels spürbar, der sich mit Bertels Mission nicht vertrug. Sie liebte den Braunfels der geistlichen Werke.

Doch gerade die Orchesterlieder zeigen den Komponisten als einen, der zweifelte, der zerrissen war zwischen Dämonie und Harmonie, Wut und Mystik. Und Zweifler wie Zerrissene sind immer brandaktuell. Die gehen uns an.

Dr. Eva Gesina Baur

OF LOVE, WAR AND AN EXTRAORDINARY WIFE

The Background of the Orchestral Songs of Walter Braunfels (1882–1954)

A murmur can be heard when these names are mentioned: Constanze Mozart, Alma Mahler, Yoko Ono. One generally speaks of great musicians' wives when they betray their husbands sexually, exploit them, cause them to fall by the wayside or a combination of all these. A suspicion alone is sufficient. Consequently, hardly anyone is familiar with the wife of the composer Walter Braunfels, who was married to him without scandal for 45 years until his death. And yet she had a stronger effect on his oeuvre and style than any other composer's wife on her husband. As Alma (née Schindler) studied composition with Alexander Zemlinsky, Bertel (née Hildebrandt) studied with Max Reger. Like Alma, Bertel hailed from an artistic family with wealth and standing; the spirit of their home and its guests provided a fertile ground for the opulent growth of ideas. Like Alma, Bertel was a strong-willed woman who

knew exactly what she wanted, whether it was her choice of partner or the role she was herself to play.

The conductor Hellmut Schnackenburg, a close friend of the Braunfels couple, had this to say about the daughter of the sculptor Adolf von Hildebrandt, himself famous throughout Europe at that time – that she was the greatest stroke of luck for her husband and, at the same time, his worst misfortune. He was lucky to have her overflowing goodness and spirituality – but unfortunate because of her attachment to the Classical world. The actual essence of Braunfels, in his friend's opinion, was bizarre, whimsical, demonic-ironical, as expressed in his first opera *Princess Brambilla*; one hears that he was a disciple of Wagner. She, on the other hand, was thoroughly romantic and could not abide Wagner, despite acknowledging his ability. She was concerned with ethics and the harmony of existence.

The self-assertion of this woman, who had selected Braunfels for her husband and separated from Wilhelm Furtwängler (to whom she had already had a firm commitment) was not to be underestimated. Like many others, Schnackenburg was converted to the Catholic faith by her. Walter Braunfels, too, son of a Jew and a Protestant, was to be crusaded, and not only as regards questions of religion. 1909, the year of his marriage to Bertel, saw the world premiere of *Princess Brambilla*, Op. 12, based on E.T.A. Hoffmann – a fantastic, erotic and excessive work. The next year brought forth *The Revelation of St John*, Op. 17, – inward-looking, chaste and devout. In her religiosity, which could almost be called fanatical, and her biting technique of a midge (as another close friend called it) that relentlessly drilled ever deeper into its victim, Bertel's effect on her husband was soft and constant. He diagnosed the blaze within himself, indeed the danger of burning from himself. In later years he spoke of the synthesis of his opposing forces that he owed to Bertel. Still, the orchestral songs composed between 1913 and 1924 reveal Braunfels as a composer who was by no means in peaceful or even

satisfied harmony with himself or the world.

In 1913 Braunfels began adapting *The Birds*, the comedy by Aristophanes, into a libretto; he then composed the *Prelude, Prologue of the Nightingale* and *Farewell to the Forest* as orchestral songs. By this time, Gustav Mahler had already made this recently invented form known with his *Lieder eines fahrenden Gesellen* (Songs of a Wayfarer), *Kindertotenlieder* (Children's Death Songs) and *Das Lied von der Erde* (The Song of the Earth); Arnold Schönberg's symphonic poem to Richard Dehmel's *Verklärte Nacht* (Transfigured Night) had made a scandal out of it. The first great work in this genre, however, had already been created in 1830 by a hero of the young Braunfels – the revolutionary Hector Berlioz. In his first orchestral songs, the cycle *Lyric Melodies*, Op. 2, Berlioz had shown what new possibilities – ranging from expressive to excessive – were in this genre. In the first two orchestral songs, Braunfels especially made use of the possibilities of transporting the listener into another world with the help of an iridescent colour spectrum of instrumentation, just as love does with lovers.

But Berlioz also demonstrated how a song could become infused with drama by means of orchestral sound – something that was not possible merely with piano accompaniment. To be sure, a song accompanied by the piano can move the listener deeply. But being dragged along by fate, being hurled back and forth between mortal fear and hope, the highest triumph and the most abject despair – this can be conveyed infinitely more intensively by the orchestra. Such a possibility would have to be attractive to an operatic composer.

In April 1915 Braunfels was drafted into the army. Like many others of his generation, he regretted not being sent to the battlefield, where activity and character played a more significant role. That same year he set a poem by Hermann Hesse, *Auf ein Soldatengrab* (On a Soldier's Grave) for baritone and orchestra, Op. 26. During the war years from 1916 to 1918 he set poems of Bertel's idol Friedrich von Hölderlin, *An die Parzen* (To the Fates) and *Tod für's Vaterland* (Death for the Fatherland), written shortly after the invasion of Napoleon's troops in Württemberg, as two songs for bass with orchestral accompaniment (Op. 27). Braunfels was sent

to the Front in 1918, where he experienced bloody slaughter at first hand, was himself wounded and converted to the Catholic faith after these experiences. These three orchestral songs finally received their first performance in December 1918. In the programme one could read that Braunfels dedicated the last work to a poet friend murdered in the war and to many other victims, and also where and when he composed the work. Whoever might think that this could not have left anyone in the audience unaffected would have been mistaken. It must have hurt Braunfels when a critic dismissed the work as empty pretentiousness. What good to us is the statement, obviously considered important by Braunfels, that Opus 27 was composed "in the forest camp Neu-Württemberg on Christmas 1916"? Be the man judged by his actions, not by incidental circumstances! The actions did not convince the critic at all. That Braunfels chose precisely these two Hölderlin poems, gems of natural rhythm as he praised them (and thus unsetting from the very outset) he took for hints at the inappropriateness of the composer's undertaking: He were merely attracted to outward features and the patriotic ethos, not to the poetic

content! But a colleague was of the opinion that Braunfels was one of the very few German composers who still knew how to sound a full and large tone. He found that the composer grabbed the bull by the horns in these two songs – *Soldatengrab* and *Tod für's Vaterland* – that had grown out of his own experience of the terrible war, unleashing all his feelings and the complete forces of the orchestra. This was, in other words, precisely what Braunfels wished to achieve with the means of the orchestral song. The critic forgave him for covering up the soloist's voice with the aforementioned forces. He had thought as little about the human voice as had Beethoven about Schuppanzigh's 'miserable fiddle' when composing his string quartets: the point was to realise the idea.

It appears as if the composer's inner life was reflected in the polarisation of critic and audience. War experiences made a mystic out of Braunfels, but they also made him irascible and gave him a zest for the excessive and demonic. Saints could not scare away a Berlioz. A full year after the end of the war, on 19 January 1920, the premiere of the *Fantastic Apparitions of a theme by Berlioz* was

given in Zurich; the work was composed between 1914 and 1917, and is uncompromisingly modern.

Braunfels became famous over night following the Munich premiere of *The Birds* based on Aristophanes on 30 November 1920, with an all-star cast under Bruno Walter's direction. The composer had assimilated the 1913 orchestral songs, applying their enraptured tone in many spots. Although he had still inflamed an obstructionist of the order of Frank Wedekind with *Princess Brambilla*, he was now applauded by the established Munich audience – not exactly renowned for their enthusiastic reception of joyful experimentation.

In 1922 Braunfels made a strong impression with his *Te Deum*, pleasing to Bertel and to God. Surely on a par with Bruckner's *Te Deum*, it is, like the earlier work, also permeated with its composer's faithful devotion. Unlike Wagner, Bruckner was tolerated, even appreciated, in Bertel's parents' house. „Bruckner is my Wagner!“ enthused Bertel's father. Had the demon been tamed – by Bertel, the war or God?

As an aficionado of Mozart's music and a virtuosissimo Mozart pianist, Braunfels must have sensed

the demonic element in that composer's work – an element so gladly and thoroughly overheard by so many. It is a driven quality, producing a longing for redemption. As a composer who had glimpsed abysses already as a young man, Braunfels might have been spellbound by precisely this dimension of Mozart's music.

Braunfels' *Don Juan Variations*, Op. 34 for large orchestra were given their world premiere in Leipzig on 13 November 1924; the theme is the opera's most catchy tune, *Finch'han dal vino* – known as the "Champagne Aria" (instead of the "Red Wine Aria" due to the incorrect German translation). It is not an orchestral song in the strict sense, but a song without words, an aria for orchestra. A conductor stood on the podium who had two years previously written letters to the composer that did not exactly promise an ideal collaboration: Wilhelm Furtwängler. "By the way, I hear that you have made various mocking statements concerning my 'so-called composing' ... I would not have expected such things from you." It seems questionable whether the next sentence would have pacified Braunfels: „But I have become accustomed to it: my attitude

as a conductor towards the composer B. will not be influenced by that." Without doubt, this shared project, dedicated to the great aria of Mozart's seducer of women, reminded both Braunfels and Furtwängler of the time when they had competed for Bertel Hildebrandt. It was a time during which Braunfels swerved between passion and a guilty conscience. The reaction to the piece was, again, anything but unanimous. One reviewer commented in the concert chronicle that it was doubtless second-hand art, and criticised the vehemence of an outlived orchestral palette. But when Furtwängler performed the work one week later with the Philharmonic in Berlin, the *Vossische Zeitung* called it "entertaining" and predicted that it would find its way through the concert halls. It rapidly did so, accelerated by two other cult conductors, Clemens Krauss and Fritz Busch. Shortly afterwards the critics heard beauties of the first rank in the *Don Juan Variations*, calling the Finale a dithyramb to life, praising its magnificent sound and forceful effect.

Whither would his path have taken him without Bertel? Braunfels asked himself this question, as did his friends and enemies. Unlike Alma, Bertel

never felt neglected as an ex-composer, but enjoyed her role as an expert critic and guide in both the ethical and the musical sense. Without her, he probably would have become more radical, and would perhaps today be considered undisputably great. It is not by chance that Alfred Einstein, the great Mozart biographer and one of the most important musicologists of the 20th century, considered the *Fantastic Apparitions* on Berlioz to be Braunfels's masterpiece: his most directly convincing work, musically and spiritually. There, as in the *Don Juan*

Variations, we can sense the demonic and erotic Braunfels who was incompatible with Bertel's mission. She loved the Braunfels of the spiritual works.

But the orchestral songs, in particular, reveal the composer as one who doubted, was torn between demons and harmony, rage and mysticism. And doubters, like torn people, are always highly topical. They concern us.

Dr. Eva Gesina Baur

1 PROLOG DER NACHTIGALL

(Walter Braunfels nach Aristophanes) op. 30/3

Ach, ach, ach! Liebwerte Freunde,
gegrüßt, heut weilt ihr in unserem Reiche,
wo das Leben leicht den Frohen fließt,
jede Stunde neue Freude gebiert;
von vollem Herz spricht süßer Sang,
auch liebt man hier so zart, so treu wie ihr nicht liebt;
ihr Armen werket Tag und Nacht
und seht doch nie den Himmel, den ich seh'.
Alle Sorge ist leicht, folgt ihr unserer Weise;
tut von euch die trübe Beschwer,
die an der Erde zäh euch hält;
das schafftet nur Pein, nur Weh, nur Pein,
ja Hass allein! Ah!
Und doch sing' ich sehnsuchtsvoll, mich sehndend,
... wonach denn?
Ach! Aus mir heraus, ach, über mich hin,
je weiter ich seh, wer wüsste es nicht,
wer bringt zu schweigen die süße Qual? Wer? Ah.

2 AN DIE PARZEN

(Friedrich Hölderlin) op. 27/1

Nur Einen Sommer gönnt, ihr Gewaltigen!
Und einen Herbst zu reifem Gesange mir,
Daß williger mein Herz, vom süßen
Spiele gesättiget, dann mir sterbe.

Die Seele, der im Leben ihr göttlich Recht
Nicht ward, sie ruht auch drunten im Orkus nicht;
Doch ist mir einst das Heil'ge, das am
Herzen mir liegt, das Gedicht gelungen,

Willkommen dann, o Stille der Schattenwelt!
Zufrieden bin ich, wenn auch mein Saitenspiel
Mich nicht hinab geleitet, Einmal
Lebt ich, wie Götter, und mehr bedarfs nicht.

3 DER TOD FÜRS VATERLAND

(Friedrich Hölderlin) op. 27/2

Du kömst, o Schlacht! schon wogen die Jünglinge
Hinab von ihren Hügeln, hinab ins Tal,
Wo keck herauf die Würger dringen,
Sicher der Kunst und des Arms, doch sichrer

Kömmt über sie die Seele der Jünglinge,
Denn die Gerechten schlagen, wie Zauberer,
Und ihre Vaterlandsgesänge
Lähmen die Kniee den Ehrelosen.

O nehmt mich, nehmt mich mit in die Reihen auf,
Damit ich einst nicht sterbe gemeinen Tods!
Umsonst zu sterben, lieb ich nicht, doch
Lieb ich, zu fallen am Opferhügel

Fürs Vaterland, zu bluten des Herzens Blut
Fürs Vaterland – und bald ists geschehn! Zu euch,
Ihr Teuern! komm ich, die mich leben
Lehrten und sterben, zu euch hinunter!

Wie oft im Lichte dürstet' ich euch zu sehn,
Ihr Helden und ihr Dichter aus alter Zeit!
Nun grüßt ihr freundlich den geringen
Fremdling, und brüderlich ists hier unten;

Und Siegesboten kommen herab: Die Schlacht
Ist unser! Lebe droben, o Vaterland,
Und zähle nicht die Toten! Dir ist,
Liebes! nicht Einer zu viel gefallen.

4 AUF EIN SOLDATENGRAB

(Hermann Hesse) op. 26

Deine hellen Augen sind zugetan,
Dir brach die Nacht herein,
Dir brach der neue Weltengang schon an.
Doch du bist mein,
Ob auch die Sonne mir noch Mittag lacht,
Und ich bin dein
Und folge dir, wenn meine Zeit vollbracht,
In deine Nacht.
Und aus dem Schoß,
Der dich und mich verschlingt,
Wächst neu und riesengroß
In ewigem Lebensdrang
Der alten Heimat Geist empor.
Die Jugend wandelt licht in weiten Räumen
Und hört der Ahnen Chor
Aus dunklem Quell im heiligen Berge träumen.

5 ABSCHIED VOM WALDE

(Walter Braunfels nach Aristophanes) op. 30/1

So ist dies alles denn gewesen, wie?
Vorbei, ein Nichts, ein Traum,
geträumt, um zu verweh'n?
Nein! In mir, wie süß und weh zugleich,
schwingt etwas nach,
Gestalt will's werden und vermag es nicht,
doch ist es auch nicht Traum, ist ein Gedicht,
das in mir klingt, ohn' dass ich Worte habe;
wie kam mir das, woher mir diese Gabe?
Nun muss ich fort, den Abstieg gehen,
hin zu den Menschen, die mich nicht versteh'n.
Dich, Nachtigall, verstand ich eine Stunde,
wie lauscht' ich selig deiner Kunde,
wie sprachst du süß, was ich von eh' gewusst.
Wo ist dies nun? So ist es tot, verschlossen,
uneröffbar in der Brust?
O nein, es lebt,
wenn ich es auch nicht fasse, es war erlebt,
drum ist's, wenn es auch war!
Hinab denn, ach, ich hab' gelebt!



VALENTINA FARCAS

Die Sopranistin aus Bukarest war ab 2002 mehrere Jahre Ensemblemitglied an der Komischen Oper Berlin. Ihr Debüt 2006 bei den Salzburger Festspielen eröffnete ihr eine weltweite Opern- und Konzerttätigkeit. Ihre stimmliche Wandlungsfähigkeit und sängerische Intelligenz ermöglichen ihr ein breites Repertoire, im Bereich der Oper die Hauptpartien bei Händel, Gluck, Mozart, Donizetti, Bellini, Rossini, Verdi, Massenet und Strauss – im Konzert die Werke der Wiener Klassik sowie Mahler, Strawinsky und Ravel. Sie ist zu Gast an den Opernhäusern von Dresden, Wien, Paris, Amsterdam, Neapel, Peking, Santiago de Chile, Miami und Dallas sowie in den Konzerthallen von Berlin, Warschau, Wien, Florenz und Tokio oder bei Festivals in Salzburg, Spoleto und Savonlinna. Dabei arbeitete sie mit Dirigenten wie Muti, Chailly, Harnoncourt, Masur, Luisi, Petrenko, Hengelbrock, Jacobs oder Hogwood zusammen. Ihre Tätigkeit wird ergänzt durch eine Reihe von CD-Aufnahmen mit Werken von Bach, Händel, Haydn, Mozart und Beethoven. Bei DECCA erschien die Salzburger Produktion von Mozarts *Entführung aus dem Serail*, bei der sie als Blonde debütierte.

www.valentinafarcas.com

VALENTINA FARCAS

The soprano from Bucharest was an ensemble member of the Komische Oper Berlin for several years beginning in 2002. Her debut at the Salzburg Festival in 2006 opened up worldwide operatic and concert activities for her. Her vocal flexibility and interpretative intelligence enable her to sing a wide repertoire of works. In the area of opera the leading roles of Handel, Gluck, Mozart, Donizetti, Bellini, Rossini, Verdi, Massenet and Strauss, in concert singing, the Viennese Classics as well as Mahler, Stravinsky and Ravel. She gives guest performances in the opera houses in Dresden, Vienna, Paris, Amsterdam, Naples, Peking, Santiago de Chile, Miami and Dallas and in the concert halls of Berlin, Warsaw, Vienna, Florence and Tokyo and at festivals in Salzburg, Spoleto and Savonlinna. She worked with conductors like Muti, Chailly, Harnoncourt, Masur, Luisi, Petrenko, Hengelbrock, Jacobs and Hogwood. Her artistic activities are complemented by a series of CD recordings with works of Bach, Handel, Haydn, Mozart and Beethoven. The DECCA label released the Salzburg production of Mozart's *Abduction from the Seraglio*, on which she made her debut as Blonde.

www.valentinafarcas.com



KLAUS FLORIAN VOGT

ist als einer der herausragendsten Wagner-Tenöre der Gegenwart, aber auch mit Beethoven, Offenbach und Korngold gefragter Gast an allen großen Opernhäusern der Welt sowie bei den Festspielen in Bayreuth, Baden-Baden, Salzburg und bei zahlreichen Festivals. Engagements führten ihn u.a. nach München, Berlin, Hamburg, Paris, London, Zürich, Barcelona, Wien, Madrid, Mailand, Toulouse, Helsinki, New York und Tokio. Auch als Konzertsänger hat sich Klaus Florian Vogt einen Namen gemacht. Auftritte führen ihn u.a. nach Wien, New York, zum Tanglewood Festival, nach London, Athen, Berlin, Leipzig und Salzburg. Auf dem Konzertpodium arbeitet er dabei mit dem Gewandhausorchester Leipzig, dem City of Birmingham Symphony Orchestra und dem Concertgebouw Orchestra Amsterdam zusammen sowie mit Dirigenten wie Barenboim, Nelsons, Jansons, Pappano, Thielemann und Nagano. Von Klaus Florian Vogt liegen zahlreiche CDs und DVDs vor. Beim Label OehmsClassics erschien eine Einspielung von Korngolds *Die tote Stadt* sowie aktuell eine Aufnahme von Franz Schmidts *Das Buch mit sieben Siegeln* unter Simone Young. 2012 erhielt Klaus Florian Vogt den ECHO-Klassik als Künstler des Jahres.
www.klaus-florian-vogt.de

KLAUS FLORIAN VOGT

is one of today's outstanding Wagner tenors. He is much in demand as a guest performer at all the great opera houses of the world and at numerous festivals, including those in Bayreuth, Baden-Baden, and Salzburg, especially singing the great Wagner roles as well as those of Beethoven, Offenbach and Korngold. Engagements have taken him to such musical centres as Munich, Berlin, Hamburg, Paris, London, Zurich, Barcelona, Vienna, Madrid, Milan, Toulouse, Helsinki, New York and Tokyo. Klaus Florian Vogt has also made a name for himself as a concert singer. Performances have taken him to Vienna, New York, the Tanglewood Festival, London, Athens, Berlin, Leipzig and Salzburg, working on the concert podium with the Leipzig Gewandhaus Orchestra, the City of Birmingham Symphony Orchestra and the Concertgebouw Orchestra Amsterdam under such conductors as Barenboim, Nelsons, Jansons, Pappano, Thielemann and Nagano. Klaus Florian Vogt has recorded numerous CDs and DVDs. His recording of Korngold's *The Dead City* and Franz Schmidt's *The Book with Seven Seals* under Simone Young have been released on the OehmsClassics label. In 2012 Klaus Florian Vogt received the ECHO Klassik award as Artist of the Year.
www.klaus-florian-vogt.de



MICHAEL VOLLE

Der Bariton Michael Volle zählt international zu den renommiertesten Sängern seines Fachs. Mit großen Hauptrollen ist er häufiger Gast der bedeutendsten Opernbühnen und Festspiele, wie z.B. München, Bayreuth, Salzburg, London, Berlin, Hamburg und Wien. 2014 debütierte er an der Met in New York. Eine umfangreiche Konzert- und Liederabendtätigkeit sowie die Arbeit mit internationalen Spitzenorchestern unter so bedeutenden Dirigenten wie Barenboim, Gatti, Haitink, Levine, Ozawa, Mehta, Muti, Dutoit, Rattle, Pappano, Jansons, Herreweghe, Thielemann und Welser-Möst zeugen von seinem Renommee. Zu seinen CD-Aufnahmen gehören u.a. zentrale Werke von Bach, Zemlinsky und Schönberg, Orchesterlieder von Hans Rott sowie eine CD mit Liedern von Schubert, Wolf und Strauss. Auf DVD erschienen in Produktionen aus Zürich, Bayreuth und Salzburg u.a. *La Bohème*, *Die Meistersinger von Nürnberg* und *Parsifal*. Darüber hinaus wirkte er in der Filmproduktion von »The Hunter's Bride/ Der Freischütz« (2009) mit. 2008 und 2014 wurde Michael Volle vom Magazin Opernwelt als Sänger des Jahres ausgezeichnet. Zudem ist er Preisträger des renommierten Theaterpreises „Der Faust“.
www.boettger-berlin.de

MICHAEL VOLLE

The baritone Michael Volle is considered one of the world's most renowned singers. He frequently performs the great principal roles of his vocal range on international stages and at festivals, including those in Munich, Bayreuth, Salzburg, London, Berlin, Hamburg and Vienna. In 2014 he made his debut at the Met in New York. Extensive performances at concerts and lieder recitals, as well as work with top international orchestras under such important conductors as Barenboim, Gatti, Haitink, Levine, Ozawa, Mehta, Muti, Dutoit, Rattle, Pappano, Jansons, Herreweghe, Thielemann and Welser-Möst bear witness to his renown. His CD recordings include central works of Bach, Zemlinsky and Schönberg, orchestral Lieder of Hans Rott as well as a CD of Lieder by Schubert, Wolf and Strauss. *La Bohème*, *The Mastersingers* and *Parsifal* in productions from Zurich, Bayreuth and Salzburg have been issued on DVD. In addition, he participated in the film production of *The Hunter's Bride/Der Freischütz* (2009). In 2008 and 2014 Michael Volle was honoured as Singer of the Year by the magazine "Opernwelt". In addition, he is a recipient of "Der Faust", a coveted theatrical prize.
www.boettger-berlin.de

STAATSKAPELLE WEIMAR

Die Staatskapelle Weimar, 1491 begründet, ist eines der traditionsreichsten Orchester der Welt, mit dessen Geschichte Musikerpersönlichkeiten wie Bach, Hummel, Liszt und Strauss eng verbunden sind. Zahlreiche sinfonische Werke und Opern, darunter *Lohengrin* und *Hänsel und Gretel*, erlebten ihre Uraufführung durch die einstige Hofkapelle. Nach dem Einschnitt des Zweiten Weltkriegs führte der Dirigent Hermann Abendroth (der mit Walter Braunfels eng befreundet war und einige von dessen Werken zur Uraufführung brachte) das 1919 zur Weimarerischen Staatskapelle ernannte Orchester zu beachtlicher Größe und Qualität zurück und ließ es zu einem der führenden deutschen Klangkörper heranwachsen.

Sowohl im Konzert- als auch im Opernbetrieb setzt die Staatskapelle Weimar heute auf die Kombination der bewussten Pflege ihrer Tradition mit innovativen Aspekten. Diverse CD-Einspielungen spiegeln das vielfältige, sich ständig erweiternde Repertoire von Mozart über Liszt, Wagner, Strauss und Furtwängler bis in die Moderne. National wie international als erstklassiges Konzertorchester gefragt, arbeitet die Staatskapelle Weimar regelmäßig mit renommierten Solisten und Dirigenten zusammen.

Tourneen und Gastkonzerte führten unter anderem nach Japan, Israel, Spanien, Italien, Großbritannien und Ungarn, Österreich und in die Schweiz sowie in die großen Konzertsäle Deutschlands und zu bedeutenden Festivals. Ab der Spielzeit 2016/17 übernimmt der ukrainische Dirigent Kirill Karabits als Generalmusikdirektor und Chefdirigent die Leitung des einzigen A-Orchesters im Freistaat Thüringen.

www.nationaltheater-weimar.de

STAATSKAPELLE WEIMAR

The Staatskapelle Weimar, founded in 1491, is an orchestra with one of the richest traditions in the world; musician personalities including Bach, Hummel, Liszt and Strauss are closely linked with its history. Numerous symphonic works and operas, including *Lohengrin* and *Hänsel und Gretel*, received their world premieres by the erstwhile Hofkapelle (Court Orchestra). After the Second World War, the conductor Hermann Abendroth (a close friend of Walter Braunfels who gave the world premieres of several of his works) led the orchestra – named Weimarerische Staatskapelle in 1919 – to a considerable size and quality, out of which it grew to become one of Germany's leading orchestras.

Both in concert and operatic performance, the Staatskapelle Weimar today combines the conscious cultivation of its tradition with innovative aspects. Diverse CD recordings reflect the versatile, constantly expanding repertoire ranging from Mozart, Liszt, Wagner, Strauss and Furtwängler to modern composers. In great national and international demand as a first-class concert orchestra, the Staatskapelle Weimar regularly works with renowned soloists and conductors.

The orchestra has been on tours and given guest concerts in Japan, Israel, Spain, Italy, Great Britain and Hungary, Austria and Switzerland, as well as the major concert halls of Germany and important festivals. Beginning with the 2016/17 season, the Ukrainian conductor Kirill Karabits will assume the leadership of the only Class A Orchestra in the Free State of Thuringia as its Chief Music Director and Principal Conductor.

www.nationaltheater-weimar.de

HANSJÖRG ALBRECHT

gilt als musikalischer Grenzgänger und Querdenker ohne Berührungsängste. Als Dirigent geht er konsequent eigene Wege – zwischen Barock und Heute, zwischen Archiv und Neuschöpfung –, und mit seinen Orgeltranskriptionen etablierte er sich unter den Virtuosen seines Instruments. Er ist Künstlerischer Leiter des Münchener Bach-Chores & Bach-Orchesters, wird aber auch regelmäßig vom Bach Collegium München, dem Orchestra del Teatro di San Carlo Neapel und dem C.P.E.-Bach-Chor Hamburg eingeladen. Als Dirigent arbeitet er u.a. mit Künstlern wie Arabella Steinbacher, Vesselina Kasarova, Simone Kermes und Fazıl Say sowie mit Klangkörpern wie Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI Turin, Orchestra della Toscana Florenz, Prague Philharmonia, Orchester der Janáček-Oper Brno, Bayerisches Staatsorchester, Konzerthausorchester Berlin, Hamburger Symphoniker, Deutsche Radio-Philharmonie, RSO Stuttgart, Philharmonie Stettin, Moskauer Barockorchester und Moskauer Kammerorchester sowie den Ensembles der Bachakademie Stuttgart. Neben seinen Verpflichtungen als Dirigent (u.a. in München, Hamburg, Berlin, Dresden, Salzburg, Rom, Neapel, Warschau, Prag, St. Petersburg, Moskau und Tokio) führen ihn Konzerte als Organist in die großen Säle und Kathedralen Europas und Russlands, nach Japan und in die USA. Mit dem Label OehmsClassics verbindet ihn seit 2006 eine enge Zusammenarbeit. 2013 wurde er für den GRAMMY Award nominiert. Neben seinem China-Debut wird er 2017 Mozarts *Entführung aus dem Serail* am Teatro di San Carlo Neapel dirigieren.

www.hansjoerg-albrecht.com

HANSJÖRG ALBRECHT

is considered a fearless musical border crosser and lateral thinker. He consistently pursues his own path as a conductor – between the Baroque period and today, between the archives and new creations – and he has established himself amongst the virtuosi of his instrument with his organ transcriptions. He is Artistic Director of the Munich Bach Choir & Bach Orchestra, and is also regularly invited by the Munich Bach Collegium, the Orchestra del Teatro di San Carlo in Naples and the C.P.E. Bach Choir in Hamburg. As a conductor, he works with such artists as Arabella Steinbacher, Vesselina Kasarova, Simone Kermes and Fazıl Say, as well as with such ensembles as the Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI in Turin, the Orchestra della Toscana in Florence, the Prague Philharmonic, the Orchestra of the Janáček Opera in Brno, the Bavarian State Orchestra, the Konzerthaus Orchestra in Berlin, the Hamburg Symphony Orchestra, the German Radio Philharmonic, the RSO Stuttgart, the Szczecin Philharmonic, the Moscow Baroque Orchestra and the Moscow Chamber Orchestra as well as the ensembles of the Stuttgart Bach Academy. Alongside his obligations as a conductor (amongst other cities, in Munich, Hamburg, Berlin, Dresden, Salzburg, Rome, Naples, Warsaw, Prague, St. Petersburg, Moscow and Tokyo), he has performed concerts as an organist in the major concert halls and cathedrals of Europe and Russia, Japan and the USA. He has enjoyed a close collaboration with the OehmsClassics label since 2006 and, in 2013, was nominated for the GRAMMY Award. Alongside his debut in China, he will conduct Mozart's *Abduction from the Seraglio* at the Teatro di San Carlo in Naples in 2017.

www.hansjoerg-albrecht.com

© 2015 OehmsClassics Musikproduktion GmbH

© 2016 OehmsClassics Musikproduktion GmbH

Executive Producer: Dieter Oehms

Recorded: September 7–11, 2015, Redoute Weimar

Recording Producer, Editing, Mixing, Mastering: Martin Fischer

Balance Engineer: Stefan Folprecht

Publisher: © Universal Edition A.G., Wien mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz

Photographs: © Erbgemeinschaft Walter Braunfels (p. 2),

Toni Scholz (Albrecht), Maik Schulze (Farcas), Alex Lipp (Vogt),

Agentur Marianne Böttger (Volle), Candy Welz (Staatskapelle Weimar)

Editorial: Martin Stastnik

Design: Philipp Starke | www.starke-gestaltung.de

www.oehmsclassics.de



Deutschlandradio Kultur

Drei Chinesische Gesänge op. 19 (1914)

Nach Hans Bethges Chinesischer Flöte

Romantische Gesänge op. 58 (1918–42)

Nach Gedichten von Clemens Brentano

& Joseph v. Eichendorff

Die Gott minnende Seele op. 53 (1935–36)

Nach Gedichten der Mechthild von Magdeburg

Der Tod der Kleopatra op. 59 (1944)

Szene nach William Shakespeare

Vier Japanische Gesänge op. 62 (1944–45)

In der Umdichtung von Hans Bethge

Ebenso erhältlich | also available

ab Herbst 2016 | autumn 2016



OC 1847

ORCHESTRAL SONGS VOLUME 2

Genia Kühmeier | Camilla Nylund | Ricarda Merbeth

Konzerthausorchester Berlin | Hansjörg Albrecht

