

DIGITAL
CAPRICCIO
D | D | D

WALTER
BRAUNFELS

DON GIL, PRELUDE OP. 35
DIVERTIMENTO OP. 42
ARIEL'S SONG OP. 18
SERENADE OP. 20

ORF VIENNA RADIO
SYMPHONY ORCHESTRA

GREGOR BÜHL

RSO
ORF RADIO SYMPHONIE
ORCHESTER WIEN



WALTER BRAUNFELS (1882 - 1954)

Don Gil von den grünen Hosen. op. 35/2 (1921-23)

Don Gil Of The Green Breeches. Op. 35/2

- 1 Vorspiel / Prelude..... 6:11

Divertimento op. 42 (1929)

(für Radio-Orchester / for radio-orchestra)

- 2 I. Mäßig bewegt..... 3:20
3 II. Gemessen, doch immer bewegt..... 3:15
4 III. Langsam..... 5:44
5 IV. Zeitmaß der Sarabande..... 3:56
6 V. Sehr lebhaft..... 3:54

Ariels Gesang. op. 18 (1910)

Ariel's Song. Op. 18

- 7 nach Shakespeares „Der Sturm“ für kleines Orchester..... 8:36
after Shakespeare's *Tempest* for small orchestra

Serenade Es-Dur. op. 20 (1910)

Serenade in E flat major. Op. 20

- 8 I. Leicht bewegt..... 8:17
9 II. Lebhaft, ausgelassen..... 3:19
10 III. Ruhig..... 8:40
11 IV. (Die Achtel fast so rasch wie bisher die Viertel)..... 4:03

ORF VIENNA RADIO SYMPHONY ORCHESTRA

GREGOR BÜHL *Dirigent / conductor*

Walter Braunfels auf der rezeptionellen Achterbahn

Braunfels wurde 1882 in Frankfurt am Main geboren. Sein Vater Ludwig (ehem. Lazarus), bei der Geburt seines Sohnes schon 72 Jahre alt, war 25-jährig zum Luthertum übergetreten. Es war eine kulturell gut eingebundene Familie, in der Walter aufwuchs. Der Vater war Journalist und Dichter und hatte u.a. die deutsche Standardübersetzung von *Don Quijote* geschaffen. Seine Mutter Helene, née Spohr, war entfernt mit Louis Spohr verwandt und mit Franz Liszt befreundet. (Es wurde Liszt sogar die Vaterschaft Walters in Nachrede gestellt.) Walters ältere Schwester Tilli (Otilie) nahm Klavierunterricht bei niemandem geringeren als Clara Schumann.

Schon in der ersten und zweiten Klasse brachte Walter große Notenbücher mit seinen neuesten Kompositionen mit zur Schule, die er dann mit der triumphalen Überzeugung eines 7-Jährigen präsentierte. Das wiederum beeindruckte seinen damaligen Klassenkameraden (und zukünftigen Pultstar) Hermann Abendroth mächtig. Walter war weiters Spielkamerad und Klavierstundenkommilitone des schon damals exzentrischen Percy Grainger, da deren Lehrer, James Kwast (auch Hans Pfitzner war sein Schüler), darauf bestand, die beiden Jungs zusammen zu unterrichten.

Der musikalisch hochbegabte Braunfels begann mit einem Studium der Rechts- und Wirtschaftswissenschaften, wurde aber durch eine bewegende Aufführung von *Tristan und Isolde* unter Felix Mottl zu einer Karriere in der Musik zurückgeführt. In Wien studierte er Klavier bei dem großen Theodor

Leschetitzky und Theorie bei Karl Nawratil (der auch Schönberg unterrichtete). Wieder zurück in München begann Braunfels darauf Komposition bei dem heutzutage wenig bekannten, schwer unterschätzten Komponisten Ludwig Thuille zu studieren. In dieser Münchener Zeit nahm ihn auch der berühmte Wagner-Dirigent Felix Mottl – dessen *Tristan* es war, der Braunfels damals so bewegt hatte – unter seine Fittiche.

Braunfels' musikalische Sprache ist einmalig, was sich unter anderem in der heterogenen Menge der Komponisten bestätigt findet, mit denen seine Musik verglichen wird: Strawinsky, Hindemith, Bartók (Jörg-Peter Weigle), Mahler, Wagner (Manfred Honeck), Richard Strauss (jeder, der über Braunfels schreibt), Janáček (Robert Reilly), Orff, Pfitzner-mit-französischem-Akzent, Schubert, Berlioz und Schreker. Und alles trifft irgendwie zu. Wenn das nach einer eigentlich erfolgversprechenden Mischung klingt: Das war es auch! Zumindest anfänglich.

Maestoso Bruckneriano

Schon während seines Studiums bei Thuille fand sich Braunfels' Werk in bester Gesellschaft. Im Eröffnungskonzert des 42. Tonkünstlerfestes des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, 1905 in Essen, wurde seine *Szene aus dem Märchen ‚Falada‘* im gleichen Konzert mit Frederick Delius' *Sea Drift* gespielt; drei Tage später folgte die Uraufführung der Sechsten Symphonie von Gustav Mahler. Um diese Zeit komponierte Braunfels auch sein erstes vollwertiges Orchesterwerk, den *Hexensabbat*, für kleines Orchester

und Klavier. Das auch zu der Zeit, als Alice „Bertele“ Hildebrand, damals noch die Verlobte Wilhelm Furtwänglers, Walter Braunfels bat, seine Schülerin zu werden. Drei Jahre später wurde sie seine Frau, was Braunfels' lebenslange freundlich-kollegiale Beziehung zu Furtwängler aber offenbar nicht schmälerte.

Dem *Hexensabbat*, zu einem Schubladenleben verdammt, folgten immerhin aufgeführte, Shakespeare-inspirierte Werke wie der Liederzyklus zu Shakespeares *As You Like It* und die Szenenmusik *Macbeth*. Der Durchbruch stand aber noch bevor – und er kam 1908 mit der Oper *Prinzessin Brambilla* (wie immer bei Braunfels mit eigenem Libretto, uraufgeführt von dem Komponisten und Dirigenten Max von Schillings).

1910 komponierte Braunfels, frisch verheiratet, seine **Serenade op. 20** in Es-Dur für kleines Orchester. Ferdinand Löwe leitete im Januar 1911 die Uraufführung mit dem Orchester des Münchner Konzertvereins (den heutigen Münchner Philharmonikern). Es ist eine unschuldig-romantische, geistreiche Suite mit vier Sätzen in langsam-schnell-langsam-schnell Reihenfolge. Es ist, um den von der britischen *Premiere* im Oktober 1912 berichtenden *Manchester Guardian* zu zitieren, ein Werk von „echter Gefühlsintensität, auf kühne Weise schwelgend und mit einem tänzerischen Mittelsatz der eine Schuberts leichteren Melodien nicht unähnliche Lockerheit hat... In den wunderbar tiefgängigen langsamen Sätzen schließlich sind Braunfels' Originalität und der Sog seiner Musik am meisten zu spüren“. Wo und wann die Serenade sonst auch aufgeführt wurde, war die Rezeption fast immer ähnlich generös. In der Tat ist das Werk äußerst

charmant und spiegelt laut Braunfels selbst „so klar das Glück [der] jungen Ehe“. Dem heutigen Hörer wird sofort Richard Strauss einfallen, insbesondere beim letzten Satz (quasi Allegro), der darüber hinaus aber auch eine sehr stark an Wagners *Ritt der Walküren* erinnernde rhythmische Figur enthält. Damals aber wurde diese Musik als eigenständige, gar emanzipatorische Abkehr von der neuen deutschen Welle der Tonpoesie wahrgenommen. Der erste Satz beginnt mit zarten Horn- und Flötentönen, bevor sich die Streicher sanft einschalten. Der bukolisch-idyllische Kern gipfelt in einem Höhepunkt, den der Rezensent der Augsburgers Postzeitung nicht ohne Beklemmen ein „Maestoso Bruckneriano“ nannte, nur um den Leser gleich wieder zu beruhigen, dass Braunfels durchaus wusste bald wusste, auf „vertrauten Wegen ins alte romantische Lied“ zu wandeln.

Um diese Zeit herum komponierte Braunfels auch **Ariels Gesang**, op. 19, geschrieben für kleines Orchester (Streicher, zwei Hörner, Trompete, Harfe) und sich Shakespeares *Der Sturm* zum Vorbild nehmend. Es ist in der gleichen munter-verliebten Art gehalten wie die Serenade und wurde im späten März 1911 in der Münchner Tonhalle uraufgeführt. Der Kritiker der *Münchener Neueste Nachrichten* fühlte sich an Berlioz erinnert, ein anderer an Mendelssohns musikalische „Elfein“. Beide fanden *Ariels Gesang* sympathisch und wertvoll – was zweifelsohne zutrifft. Als Hans Pfitzner es knapp 10 Jahre später an gleicher Stelle dirigierte, war die Reaktion identisch: „liebenswert, fein charakterisierend, fesselnd und originell“ war der Tenor. Die luftige Leichtigkeit passt gut zu Ariel; die Musik könnte mitunter als Filmmusik für Paul

Mazurskys *Tempest* dienen. Da es aber um Ariel und nicht den Sturm als solchen geht, darf man keine meteorologischen Knalleffekte erwarten. Das Lied beginnt zart und zärtlich hört es wieder auf.

Die große Karriere

Braunfels' Karriere war im scheinbar unaufhaltsamen Aufstieg begriffen und erreichte einen frühen Höhepunkt mit seiner Oper *Die Vögel*, einer Art *Zauberflöte* des 20. Jahrhunderts. Nach Aristophanes' gleichnamiger Komödie benannt, wurde die Oper 1920 in München uraufgeführt und erlebte in den ersten zwei Jahren fünfzig Aufführungen. In der Zwischenkriegszeit machte dies Braunfels zum erfolgreichsten Opernkomponisten in Deutschland, nach Richard Strauss. Der große Musikwissenschaftler und Mozart-Biograph Alfred Einstein ließ sich hinreißen darüber zu schreiben: „Ich glaube nicht, daß über die Opernbühne je ein so absolutes Künstlerwerk gegangen ist wie dieses 'lyrisch-phantastische Spiel nach Aristophanes'. Man kann und muß es als Künstlerwerk... mit den *Meistersingern* und mit dem *Palestrina* Pfitzners vergleichen.“

In den folgenden Jahren wurde Braunfels hauptsächlich für seine sakrale Musik bekannt – insbesondere für das *Te Deum* (1921) und die *Große Messe* (1923-26) – Werke die von seiner Bekehrung zum Katholizismus inspiriert waren, die wiederum das Ergebnis seiner Kriegserlebnisse und der beständigen Ermutigung seiner Frau war. Freilich schrieb er noch viel weltliche Musik, in die sich allerdings ein etwas ernsterer Ton schlich: Die *Don-Juan-Variationen* (1922-24), die Oper *Galathea* (1924-29), das *Präludium*

und *Fuge für großes Orchester* (1922-25) und die komische Opera von ***Don Gil mit den grünen Hosen*** stammen aus dieser Zeit.

Der Musik nach zu urteilen, sind *Don Gil* und *Till Eulenspiegel Verwandte* im Geiste. Braunfels wollte eine leichte Opera buffa schreiben, ein „großes Allegro con brio“. Es geriet ihm allerdings als „ein Gemisch von Heiterkeit und Ernst... fast ein heiteres Drama“, wie er dem Schweizer Dichter und Kunstförderer Hans Reinhart in einem Brief anvertraute. Die Handlung, nach einer eher abstrusen Verwechslungskomödie von Tirso de Molina und in ein ungelenkes Libretto gepresst, half der Opera auch nicht gerade. Braunfels' Komponistenkollege Philipp Jarnach musste dem Unterfangen auch eine „spröde und teilweise prude antikomödiantische“ Gestaltung attestieren, da Braunfels schlicht zu viel in die Opera zu packen versuchte. Das tat dem Drama, nicht aber der Musik einen Abbruch. Die klingt, wie man hier in dem Vorspiel (op.35/2) aber auch in der von Braunfels angefertigten Suite (op.35/1) hören kann, leicht, frech und entzückend.

Aber auch ein relativer Flop wie *Don Gil* konnte Braunfels zu diesem Zeitpunkt nicht schaden. Es waren erfolgreiche Jahre für ihn, was sich 1925 in seiner Ernennung als Gründungsdirektor – zusammen mit Kollege und Freund Hermann Abendroth – der Preußischen Musikhochschule Köln (nach zwei Jahren Schließung nun wiedereröffnet) niederschlug. Auch wenn sich Braunfels später an diese Zeit am Konservatorium als eine erinnern sollte, die auf Kosten seiner kreativen Arbeit ging, so war er nun doch ein fest etablierter Bestandteil des Deutschen Musiklebens. Allerdings nicht lange.

Bevor es jedoch dunkel um Braunfels werden würde, komponierte er noch Werke wie sein **Funk-Divertimento op. 42**, ein Werk für Radioorchester, in dem Braunfels eine neue Seite von sich zeigte: Der Jazz hatte ihn erreicht und zwei Saxophone tönen, unbegleitet, in der prominenten Einleitung des 20-minütigen Stücks. Zum Jazzer wird Braunfels deswegen nicht gleich. Er drängte den Dirigenten einer Aufführung von 1931 (Braunfels hatte die Premiere 1929 dirigiert), den Saxophonen unbedingt „einzuflauen, daß sie gar nicht tremolieren dürfen“. Er fährt fort: „Ohne das jazzsische Wimmern ist das Saxophon nämlich, wie schon Berlioz richtig erkannt hat, ein sehr schönes Instrument. Wir hören es nur immer in dieser gräßlichen Verzerrung“ Die Suite ist klassisch strukturiert und „zwei Saxophone“, frei nach Aristoteles, „machen noch keine Jazz-Suite“. Mit seiner Mischung aus Kurorchester-Leichtigkeit, 30er-Jahre *Film-noir*-Musik und sogar neobarocken Akzenten (in der Serenade) ist das Divertimento deswegen nicht weniger hinreißend. Und auch ein bisschen eine Sensation, denn es galt vor wenigen Jahren noch als verschollen, bis schließlich ein Satz handgeschriebener Stimmen in einem Pappkarton in den Wiener Kellern der Universal Edition auftauchte.

Innere Emigration und Zweite Vernachlässigung

Braunfels' Karriere nahm ein abruptes Ende mit der Machtübernahme Hitlers. Trotz der Konvertierung Ludwig Braunfels' 1838 von Walter nach den Nürnberger Gesetzen ein „Halbjud“ (die Reichsmusikkammer hatte ihn anscheinend – absichtlich schonend falsch?

– als „Vierteljuden“ in der Kartei) und „Mischling ersten Grades“. Das alleine wäre Grund genug gewesen seine Karriere, ja sein Leben, in Gefahr zu sehen. Im Jahr 1923 hatte Braunfels darüber hinaus die Dreistigkeit, d.h. Rückgrat und Instinkt, den Auftrag für eine NSDAP-Parteihymne abzulehnen. Der Bittsteller war Adolf Hitler. Zehn Jahre später wurde Braunfels aller seiner Ämter enthoben. Seine Musik wurde auf den Index gesetzt und später wurde ihm von der Reichsmusikkammer jegliche öffentliche musikalische Betätigung verboten. Von den Ämtern, die ihm nicht entzogen wurden, trat er zurück. So zum Beispiel von der Direktion der Internationalen Bruckner Gesellschaft in Wien, die 1933 immerhin noch die Freiheit hatte, diesen Schritt in einem Schreiben ausdrücklich zu bedauern. Braunfels, nicht willens Deutschland zu verlassen, übersiedelte erst nach Bad Godesberg und dann an den Bodensee – weitab von den politischen und musikalischen Zentren Deutschlands – wo er seine innere Emigration antrat und ab sofort heimlich, für die Schublade, komponierte.

Wenn dies der erste Tod seiner Musik war, kam der zweite als der *Gatekeeper* des musikalischen Nachkriegseuropas einen ästhetischen Paradigmenwechsel wahrzunehmen schienen bzw. durchsetzen wollten. Dies wäre eigentlich die Zeit gewesen, in der Komponisten, die in den letzten zehn Jahren unterdrückt worden waren, rehabilitiert hätten werden sollen. Und während manche ihre Werke zwar durchaus aufgeführt bekamen, waren die dahingehenden Bemühungen doch eher halbherzig. Das musikalische Establishment förderte lieber eine Sprache, die wesentlich radikaler mit der

von den Nazis vertretenen Ästhetik schnitt. Die meisten Formen der romantischen Musik und fast die gänzliche Vorkriegs-Ästhetik waren im Westen in Verruf geraten. „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“, schrieb Theodor Adorno 1949 diesbezüglich in *Kulturkritik und Gesellschaft*. In der vereinfachten Fassung hieß das: Nach 1945 in C-Dur zu komponieren ist unvertretbar.

Allerdings hatte das breite Publikum keineswegs aufgehört Bach und Beethoven und Brahms zu lieben. Und es hätte wohl auch Boris Blacher, Wolfgang Fortner, Hans Gál, Karl Weigl etc. weiterhin gehört... nur konnte es letztere noch nicht genug vermissen um darauf zu bestehen. Diesen Komponisten war nie die Möglichkeit gegeben, sich beim Publikum genügend einzuprägen und so einen Platz im Repertoire zu erangeln wie das zum Beispiel Sibelius und Richard Strauss noch vergönnt war: Braunfels – wieder in seine alte Position an der Hochschule in Köln zurückberufen, bevor er sich in sein ehemaliges Exil und nun neu-gefundene Heimat am Bodensee zurückzog – war einer von ihnen: halb vergessen und sanft ignoriert. Braunfels war sich dessen, trotz aller Hoffnung und Freude nun endlich wieder für eine Öffentlichkeit komponieren zu können und

seine Werke gespielt zu wissen, wohl bewusst. Nach seiner zweiten Ernennung an die Hochschule schrieb er in einer autobiographischen Aufzeichnung 1946, durchaus spitz: „Die Achterbahn des Lebens hat mich nun wieder an die Spitze des Instituts geführt, das ich gründen durfte... und allmählich beginnen sich manche Leute zu erinnern, daß ich – als Nachfahre einer tonalen Zeit – auch heute noch lebe und schaffe.“ Was uns in diesen Jahren verloren ging ist nichts weniger als eine ganze Generation von *Musik-wie-sie-hätte-sein-können*: Weder musikalische Museumsliteratur noch verkrampte Avantgarde. Weder altmodisch noch ideologisch.

Wie sich herausstellt: Wirklich verloren ist diese Musik nicht gegangen. Sie existiert und sie wird langsam aber stetig wiederentdeckt. Und ganz vorne mit dabei eben Braunfels! Glücklicherweise gibt es seit 15, 20 Jahren eine immer weiter zunehmende Anzahl von Aufführungen seines Schaffens. Wir sind an dem Punkt angelangt, wo von einer noch zarten aber sehr ordentlichen Wiederentdeckung gesprochen werden kann. Mit Dirigenten wie Manfred Honeck, Hansjörg Albrecht, Johannes Wildner, Ulf Schirmer und Gregor Bühl die für seine Sache eintreten, scheint eine echte Braunfels-Renaissance so wahrscheinlich wie nie.

Jens F. Laurson

Walter Braunfels: Musical Journeys and Sea Change

Born in Frankfurt (Main) in 1882, Walter Braunfels grew up in an artistically and musically inclined family. His father, Ludwig, was a journalist, poet, and linguist who had produced the standard German translation of *Don Quixote*. Ludwig's wife, Helene née Sophr, was distantly related to Louis Spohr and friends with Franz Liszt. Seventy-two years old at Walter's birth, Ludwig (formerly Lazarus) had converted to Lutheranism at 25. His daughter, Walter's elder sister, received piano lessons from Clara Schumann. The piano was also Walter's first instrument.

It's not surprising that Braunfels junior was staring down a career in music at a young age: As a seven-year-old, Walter would bring large music books with his latest compositions to school, presenting them with a 7-year-old's portentousness... mightily impressing his classmate Hermann Abendroth. The already eccentric Percy Grainger was Walter's playmate and piano-study-buddy. Along with Hans Pfitzner – Walter's senior by 13 years – they studied with James Kwast.

Although he started out studying law and economics, he was nudged back to music as a professional pursuit after attending a performance of *Tristan und Isolde* that Felix Mottl, the famous Wagner-conductor, led in Munich. Intermittently moving to Vienna, he studied piano with the great Theodor Leschetitzky and theory with Karl Nawratil (who also taught Schoenberg) and then, in Munich, composition with the now equally unknown, but differently splendid composer Ludwig Thuille. Braunfels never bought

into the dodecaphonic technique, considering much of the music composed just before World War I to have been born out of a “state of confusion” that had brought forth works that showed an “embarrassing discrepancy between the technical effort involved and their emotional content”.

He would go on to become one of the most-performed composers between the wars only to end up in the domain of musicologist-specialists after he was sidelined (albeit not murdered, happily) for excessive Jewishness during the Nazis' rule of Germany and then sidelined again for excessive tonality in post-war Germany, where atonality ruled classical music. Now interest in his music is finally resurging.

Braunfels' musical language is unique, which shows not the least in the heterogeneous assembly of composers to whom his work is likened: Stravinsky, Hindemith, and Bartók (by Jörg-Peter Weigle), Mahler, Wagner (by Manfred Honeck), Richard Strauss (David Hurwitz), Janáček, Schubert (Robert Reilly) Orff, Pfitzner (“with a French inflection”), Berlioz and Schreker. If that sounds like a recipe for success, it was. During much of his lifetime, anyway... until it was not.

Maestoso Bruckneriano

Braunfels was still studying with Thuille when he had his Scene from the Fairytale *Falada* performed on the opening day of the General German Music Association's 42nd Contemporary Music Festival (Tonkünstlerfest) in Essen in 1905 – on the same

bill with Frederick Delius' *Sea Drift*. A few days later, Gustav Mahler's Sixth Symphony was premiered. Good company for young Braunfels, who then finished his first full-fledged orchestral work, the *Witches' Sabbath*¹ ("*Hexensabbat*") for small orchestra and piano in 1906, right around the time that Alice "Berthele" Hildebrand (then still the fiancée of fellow friend Wilhelm Furtwängler), asked to be his – Braunfels' – student. Three years later she became his wife, which did not, by all appearances, lessen Braunfels' lifelong collegial friendship with Furtwängler.

Incidental music such as a sparsely but inventively orchestrated song cycle to Shakespeare's *As You Like It*² and three pieces to *Macbeth* followed and were well received. Still, if these works didn't quite provide a proper breakthrough for the composer's career, his first hit was just around the corner: the opera *Princess Brambilla*, Op. 12, premiered by composer-conductor Max von Schillings in 1908 and set, as always with Braunfels, to his own libretto.

In 1910, fresh from the altar, Braunfels composed his **Serenade Op. 20**, in E flat for small orchestra. Premiered in January 1911 by the Orchestra of the Munich Konzertverein (today's Munich Philharmonic) under Ferdinand Löwe, it's an innocently romantic, inventive Suite of four movements in slow-fast-slow-fast order. It is, to quote *The Manchester Guardian* reporting from the October 1912 UK premiere, a work of "genuine intensity of feeling, [reminiscing...] in a bold way [with a] dance movement [that] had an easy

gaiety not unlike that of Schubert's lighter melodies [and... wondrously] deep slower movements [where] its originality and its power [are] most felt." The critical reception was equally warm most everywhere else the Serenade was performed. And indeed, the work is utterly charming and depicts, according to Braunfels himself, "so obviously the bliss of the newlyweds' young love". Today we might hear some Richard Strauss in this music, especially the "quasi Allegro" last movement (which also features a figure quite reminiscent of Wagner's *Ride of the Valkyries*), but at the time this music was perceived as a distinct, emancipatory turn away from this new German wave of tone-poetry. The first movement starts with delicate horn and flute statements before the strings join gently... and has a bucolic and idyllic center before accumulating power that the reviewer of the Augsburg Postzeitung, not without some concern, dubbed a "Maestoso Bruckneriano" before reassuring the reader that Braunfels 'knew how to steer the work towards a more traditional stroll along a romantic landscape'.

Right around the same time Braunfels also composed **Ariel's Song, Op. 19**, another work scored for small orchestra (strings, two horns, one trumpet, harp, after Shakespeare's *The Tempest*), which is kept in the same, happy vein. It was premiered at Munich's Tonhalle in late March of 1911. A critic for the *Münchener Neueste Nachrichten* was reminded of "Berlioz and his way of turning the elfin world into sound"; another critic of Mendelssohn – presumably elements from the *Midsummer Night's Dream* – and both thought it unpretentious and pleasant, which

¹ Available on Capriccio C5345

² Available, in its version for piano and voice, on Capriccio C5251 along with very nearly all of Braunfels' work for voice and piano

it certainly is. When Hans Pfitzner conducted it in the same place, nearly a decade later, the response was the same again: Inventive, lovely... a deliciously scored ditty in the best sense. The airy texture and lightness fit the play's bill, too: the music wouldn't be out of place as scene-setting film music in Paul Mazursky's film *Tempest*, for example. But since this is Ariel's song and not a tone poem to the whole play, don't wait for all meterological hell to break loose at some point: It starts gently and gently it doth close.

A Career in Ascent

At this point, Braunfels' career was very much in the ascent and reached an early peak with his opera *Die Vögel*, a sort-of 20th-century *Magic Flute* based on Aristophanes' *The Birds*. After its premiere in 1920, it had fifty performances in Munich in its first two years alone. This made Braunfels the most performed opera composer in Germany between the wars, after Richard Strauss. It also made the musicologist and Mozart biographer Alfred Einstein gush: "I do not believe such a complete work of art has ever before been performed on the German operatic stage. There is an imperative at work here which calls for comparison with Wagner's *Meistersinger* and Pfitzner's *Palestrina*."

During the war, Braunfels was shaped by a traumatic experience in which much of his company was killed in an accidental explosion while he had been on leave. This, the steady encouragement of his wife, and the resulting conversion to Catholicism turned Braunfels' tone considerably from airy

lightness to contemplative seriousness. Now it would be his sacred music that Braunfels came to wider notice for: most notably his *Te Deum*³ (1921) and the *Great Mass*⁴ (1923-26). Also written in this time were the *Don Juan Variations* (1922-24)⁵, the opera *Galathea* (1924-29), the *Prelude and Fugue for large Orchestra*⁶, Op. 36 (1922-25), and the comic opera *Don Gil of the Green Breeches* (1921-23).

By the sound of the opera's *Prelude*, Don Gil and Till Eulenspiegel are kindred spirits. Braunfels wanted to write a light opera buffa, a "grand Allegro con brio" but instead the work turned into "a mix of jollity and seriousness; almost a 'sanguine drama'" as he wrote to the Swiss poet and patron Hans Reinhart. The story – a hoary post-Don Juan mistaken identity comedy by Tirso de Molina, set to an awkward libretto – didn't help. Braunfels' composer-colleague Philipp Jarnach also attested it a certain "unwieldy and anti-comedic" treatment, because Braunfels tried to pack too much into the music. All this may have harmed the drama, but not the music... which is why the Suite that Braunfels arranged from *Don Gil* (Op. 35/1), and the *Prelude* (Op. 35/2; included here, depicting Don Gil and Doña Juana) – are.

Even if *Don Gil* was not what Braunfels had hoped it would be, things still looked very much up for Braunfels, especially in 1925 when he was called up to head the 2nd Prussian Music Conservatory in

³ Available on Orfeo 679 071 with Manfred Honeck and on Profil Hänssler with Günter Wand

⁴ Available on Capriccio C5267 with Jörg-Peter Weigle and on Decca with Manfred Honeck

⁵ Available on Capriccio C5250

⁶ Available on Capriccio C5308

Cologne (just re-opened after being shut down for two years), together with his conductor-colleague Abendroth. (The latter, still very much impressed with Braunfels 30, 40 years later, had led or would lead the premieres of Braunfels' *Symphonic Variations on a French Nursery Song* Op. 15, 1909, the *Te Deum*, 1922, and his *Great Mass*, 1927⁷.) Although Braunfels later complained that his time at the conservatory had encroached upon his creative output, he was now fully recognized as part of the German musical establishment. Not, alas, for long. Before things would turn bad, however, he still composed works like his *Funk-Divertimento*, the ***Divertimento for Radio Orchestra Op. 42***, where Braunfels shows a side of his not hitherto seen. Jazz had reached even him and two saxophones get to share the prominent opening statement of the 20-minute piece for small orchestra. Still, Braunfels didn't quite let his short hair down: He desperately urged the conductor of a 1931 performance (Braunfels had conducted the 1929 premiere) "not to let them tremolate... So long as saxophones don't whine, jazz-style", he continues, "they are such beautiful instruments, as Berlioz has shown us. But we only ever hear them so horribly distorted." To suggest that this ultimately classically structured work belongs even faintly in the realm of Jazz would be overselling the instrumentation's influence by a bit: "Two saxophones", as Aristotle was so fond of proclaiming, "do not a Jazz-Suite" make." With its mix of spa-orchestra lightness, Nero Wolfe film-music languor, and even neo-baroque touches in

⁷ Available on Capriccio C5250 (coupled with the *Variations on Don Juan*, Op.34) under Markus L. Frank and on Dutton with Johannes Wildner.

the *Serenade*, it's a little stunner, though. It's a bit of a sensation, too, because it was considered lost until just a few years ago when a set of handwritten parts popped up in the Vienna basements of Universal Edition.

Inner Exile and Second Snubbing

Braunfels' career came to an abrupt end when the Nazis seized power. Walter – despite the family's early conversion – was a "Half-Jew", or "1st Degree Mischling" by the *Nuremberg Race Laws*. That would have been enough reason for his career – even life – to be in peril, but Braunfels also had had the effrontery (which is to say courage and strength of conviction), some 10 years earlier, to refuse to write a party anthem for the fledgling but rising Nazis when he had been approached to that end by the upstart politician Adolf Hitler. Now, in 1933, his name was smeared, his music banned, and he was dismissed from his post as director of the Cologne Music Conservatory. Braunfels found himself without sources of income nor any longer connected to his cultural environment. And any posts he wasn't fired from, he quit, such as the chairmanship of the International Bruckner Society in Vienna, which, in May of 1933 was still at liberty to regret his decision.

Unwilling to leave Germany, he went into inner exile, and worked in secret, for the drawer: First in Bad Godesberg then, starting in 1937, in his house on Lake Constance, far, far away from the cultural and political centers of Germany. If this was his music's first death, the second came when the gate-keepers

of musical post-war Europe suggested that an aesthetic paradigm shift was in order. This was the time where composers that had been suppressed for the last decade should have been rehabilitated. And while they did get their works performed, the effort was half-hearted and the musical establishment was looking for an idiom that cut far more radically with the aesthetic that the Nazis had (partially) espoused. With indiscriminate sweep, any traditional hint of beauty was considered museum-worthy at best (in which case it had better be composed before 1900) or sullied. “To write poetry after Auschwitz is barbaric”, mused Theodor Adorno, and, simplified, this meant that to compose something in C major after 1945 was untenable.

Springtime

Of course, this paradigm shift of audience-listening never happened. People didn't switch from Bach, Mozart, Beethoven, and Schumann to Karlheinz

Stockhausen, Brian Ferneyhough, Lee Hoiby, Elliot Carter, or Pierre Boulez. They simply stopped listening to contemporary, “modern”, music – now associated with these extremes rather than the Boris Blachers, Karl Amadeus Hartmanns, Bernd Alois Zimmermanns, Karl Weigl, Hans Gál, Wolfgang Fortner, or Walter Braunfels’ of the musical world – altogether. All those composers who still composed in consonant ways were given dutiful outings but little chance to make it into the repertoire. What got lost in this shuffle was a whole world of *music-that-would-have-been*, neither museum nor avant-garde. As it turns out, this music exists. Hello Braunfels!

Fortunately, a number of performances of Braunfels over the last decades have lifted Braunfels back up and put him and his music in a place where it can now more readily be rediscovered. And with conductors like Manfred Honeck, Hansjörg Albrecht, Johannes Wildner, Ulf Schirmer, and Gregor Bühl in his corner, a real Braunfels renaissance seems as likely as ever.

Jens F. Laurson

Das **ORF Radio-Symphonieorchester Wien** ist ein weltweit anerkanntes Spitzenorchester, das sich der Wiener Tradition des Orchesterspiels verbunden fühlt. Im September 2019 übernahm Marin Alsop die Position der Chefdirigentin. Das RSO Wien ist bekannt für seine außergewöhnliche und mutige Programmgestaltung: Häufig werden das klassisch-romantische Repertoire und Werke der klassischen Moderne in einen unerwarteten Kontext gestellt, indem sie mit zeitgenössischen Stücken und selten aufgeführten Werken anderer Epochen verknüpft werden.

Sämtliche Aufführungen werden im Rundfunk übertragen, besonders im Sender Ö1, aber auch im Ausland, danach sind die Konzerte des RSO Wien eine Woche lang im Mediaplayer von Ö1 zu hören. Durch die wachsende Präsenz im europäischen Fernsehen und die Kooperation mit dem Jugendsender FM4 erreicht das RSO Wien kontinuierlich neue Musikliebhaber/innen. Zahlreiche Fans unterstützen den Verein „Freundin des RSO“.

Auch im Genre der Filmmusik ist das RSO Wien heimisch. Alljährlich dirigieren Komponisten, die mit dem Oscar für die beste Filmmusik ausgezeichnet wurden, das Orchester; 2012 spielte das RSO Wien den Soundtrack zu dem Film *Die Vermessung der Welt* ein, 2016 folgten die Filme *Kater* und *Die Geträumten*. Von den vielen CD-Veröffentlichungen sei die dreiteilige CD-Box *Martini: The Symphonies* genannt, die 2018 den renommierten ICMA in der Kategorie „Symphonic Music“ erhielt. Zudem wurde der damalige Chefdirigent Cornelius Meister dafür als Dirigent des Jahres mit dem Opus Klassik ausgezeichnet.

In Wien spielt das RSO Wien regelmäßig zwei Abonnementzyklen im Musikverein und im Konzerthaus. Darüber hinaus tritt das Orchester alljährlich bei großen Festivals im In- und Ausland auf. Enge Bindungen bestehen zu den Salzburger Festspielen, zum musikprotokoll im steirischen herbst und zu Wien Modern. Tourneen führen das RSO Wien regelmäßig nach Japan und China, darüber hinaus in die USA, nach Südamerika, Spanien, Italien und Deutschland. Seit 2007 hat sich das RSO Wien durch seine kontinuierlich erfolgreiche Zusammenarbeit mit dem Theater an der Wien als Opernorchester etabliert. Eine der wichtigsten Produktionen des RSO Wien im Theater an der Wien waren die Opern *Peter Grimes* und *Euryanthe*.

The **ORF Vienna Radio Symphony Orchestra** is a top orchestra recognized throughout the world that feels obliged to the Viennese tradition of orchestral performance. Since September 2019, Marin Alsop assumes the position of principal conductor. The Vienna RSO is well-known for its unusual and courageous programming. Frequently, the Classical and Romantic repertoire and works of classical Modernism are placed in an unexpected context by combining them with contemporary pieces and rarely performed works from different periods.

All the performances are broadcast on radio, especially on the station Ö1, but also abroad. Afterwards, the concerts by the Vienna RSO can be heard for a week on the media player of Ö1. With its growing presence on European television and its

co-operation with the youth station FM4, the Vienna RSO continuously reaches new music lovers. Many fans support the club 'Freundin des RSO'.

The Vienna RSO is also at home in the genre of film music. Every year, the orchestra is conducted by composers who have been awarded an Oscar for the best soundtrack. In 2012, the Vienna RSO recorded the soundtrack to the film *Measuring the World*, and in 2016 there followed the films *Kater* and *Die Geträumten*. Of the many CD releases, may the three-part CD box entitled *Martinu: The Symphonies* be mentioned, which was awarded the prestigious ICMA in the category 'Symphonic Music' in 2018. In addition, the principal conductor at the time, Cornelius Meister, was awarded the 'Opus Klassik' as Conductor of the Year.

In Vienna, the RSO regularly performs two subscribers' cycles in the Musikverein and the Konzerthaus. Beyond that, the orchestra annually appears at major festivals in Austria and abroad. There are close links to the Salzburg Festival, to the musikprotokoll at the Styrian Autumn and to Wien Modern. Tours regularly take the RSO to Japan and China as well as to the USA, South America, Spain, Italy and Germany. Since 2007, the Vienna RSO has established itself as an opera orchestra with its continuously successful co-operation with the Theater an der Wien. One of the most important productions of SRO were the operas *Peter Grimes* and *Euryanthe* at the Theater an der Wien.



Gregor Bühl ist ein international tätiger Opern – und Konzertdirigent. Mit seiner Neueinstudierung des „Der Ring des Nibelungen“ Zyklus an der Königlichen Oper Stockholm gewann Gregor Bühl internationale Aufmerksamkeit. Seine Interpretation dieser Werke wurde von Publikum und Presse gleichermaßen enthusiastisch aufgenommen. Die gesamte Produktion wurde vom schwedischen Fernsehen ausgestrahlt und ist auf DVD erhältlich.

In den letzten Spielzeiten war Gregor Bühl regelmäßig an der königlichen Oper Kopenhagen mit „Fidelio“, „Il trovatore“ und „Madame Butterfly“, an der Hamburgischen Staatsoper und der Stuttgarter Staatsoper mit „La cenerentola“, „Rigoletto“, „Pique Dame“, „L’elisir d’amore“, „Les Contes d’Hoffmann“ und „Tosca“ zu erleben. 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 „La traviata“.

Projekte der kommenden Saison sind die Uraufführung der Oper „electrical Saint“ von Stewart Copeland am Deutschen Nationaltheater Weimar, Konzerte mit dem Orchester der Oper Göteborg, dem Trondheim Symphony Orchestra und der Staatskapelle Weimar sowie eine Produktion von „Il trovatore“ beim Opernfestival Østfold.

In den vergangenen Jahren hat sich Gregor Bühl intensiv mit den Werken Braunfels’ auseinander gesetzt - die vorliegende Einspielung ist die vierte CD in dieser Reih.

Bühl gab sein Nordamerika Debüt an der Canadian Opera Company in Toronto mit „Fidelio“ und sein Südamerika Debüt am Teatro Colón in Buenos Aires mit einer Produktion von Lehárs „Die lustige Witwe“. Gastdirigante führten ihn u.a. an die Opéra National de Montpellier, an die Semperoper Dresden – wo er die selten aufgeführte Strauss Bearbeitung von Mozarts „Idomeneo“ dirigierte –, die Deutschen Oper Berlin, die Oper Leipzig.

Ausgedehnte Konzertverpflichtungen führten ihn nach Deutschland, Skandinavien, Osteuropa und den Mittleren Osten, wo er u.a. mit den Radiosinfonieorchestern von Berlin, Hamburg, Hilversum und Hannover, ebenso wie mit den finnischen und dänischen Radioorchestern arbeitete. Weitere Dirigate führten ihn zum Israel Philharmonic Orchestra, der Staatskapelle Weimar, dem Trondheim Symphony Orchestra, den Düsseldorfer Sinfonikern und der Staatsphilharmonie Rheinland Pfalz.

Seine erste Dirigierverpflichtung 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.

Eine CD-Aufnahme zusammen mit Sharon Kam und dem London Symphony Orchestra mit amerikanischen Werken für Klarinette erhielt den deutschen Schallplattenpreis.

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 Dirigierwettbewerbes in Kopenhagen verliehen und 1993 der Kulturpreis der Berenberg Bank in Hamburg. Er war Stipendiat der Deutschen Stiftung Musikleben und des DAAD.

Gregor Bühl gained international attention when he launched the highly-acclaimed new *Ring des Nibelungen* cycle at the Royal Opera House in Stockholm. His interpretation was enthusiastically received by audience and press alike. The entire production was recorded and broadcast by Swedish Television and is available on DVD.

In the last few seasons Maestro Bühl was a regular guest at Rooyal Opera Copenhagen with *Fidelio*, *Trovatore* and *Madame Butterfly*, the Hamburg and Stuttgart State Operas, where he conducted *La cenerentola*, *Rigoletto*, *Pique Dame*, *L'elisir d'amore*, *Les Contes d'Hoffmann* and *Tosca*. He also regularly collaborates with the Hannover State Opera, where he recently conducted several new productions including the German premiere of Manfred Trojahn's *Orest* and a highly acclaimed production of *La traviata*.

Upcoming projects include the world premiere of Stewart Copeland's opera *electrical Saint* at the Nationaltheater Weimar, concerts with the Orchestra of the Gothenburg Opera, the Trondheim Symphony Orchestra, the Staatskapelle Weimar and a new production of *Il trovatore* at the opera festival Østfold/ Norway.

During the past few years Maestro Bühl studied

the works of Walter Braunfels intensively. This CD is the fourth in this present edition.

Gregor Bühl gave his North American debut with *Fidelio* at the Canadian Opera Company Toronto and his South America debut at Teatro Colón in Buenos Aires with Lehár's *The Merry Widow*. He has appeared as guest conductor at the Opéra National de Montpellier, the Semperoper Dresden, the Deutsche Oper Berlin and the Leipzig Opera.

Recent concert engagements have presented him extensively in Germany, Scandinavia, Eastern Europe and the Middle East, working with the Radio Symphony Orchestras in Berlin, Hamburg, Hilversum and Hannover; with the Finnish and Danish Radio Orchestras; with the Israel Philharmonic, Staatskapelle Weimar, Trondheim Symphony Orchestra, Düsseldorf Symphony and the Staatsphilharmonie Rheinland Pfalz.

Mr. Bühl's discography includes the award winning recording of American clarinet music with

Sharon Kam and the London Symphony Orchestra, available on Warner classics, as well as clarinet concertos by Weber and Crusell available on Orfeo.

Mr. Bühl was first engaged as GMD Gerd Albrecht's assistant at the Hamburg State Opera and was shortly after chosen for the position of first Kapellmeister at the Hannover State Opera. During this six year engagement he conducted a broad operatic repertoire, including not only the major German and Italian operas, but also important contemporary works.

Gregor Bühl started his conducting studies at the Musikhochschule in Düsseldorf with Wolfgang Trommer. He participated in master classes with Ferdinand Leitner, Gary Bertini and Gerd Albrecht. In 1995, Mr. Bühl was awarded the second prize at the Nikolai Malko Conductors Competition in Copenhagen and in 1993 the culture prize of Berenberg Bank in Hamburg. He also received scholarships from 'Deutsche Stiftung'.



Aufnahme / Recording: Wien, Radio Kulturhaus, 12.-13. & 16.6.2020

Aufnahmeleitung / Recording Producer: Erich Hofmann

Toningenieur / Recording Engineer: Robert Pavlecka

Produzent / Producer: Johannes Kernmayer

Verlage / Publisher: Universal Edition, Wien (1, 8–11); Ries & Erler, Berlin (2–6); F. E. C. Leuckart (7)

Coverfoto: © Andrey Kiselev / fotolia.com

© 2020 ORF Wien

©+© 2021 Capriccio, 1040 Vienna, Austria
www.capriccio.at

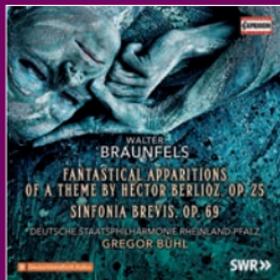
Also available



C5308



C5345



C5354



C5267



C5250



C5251