

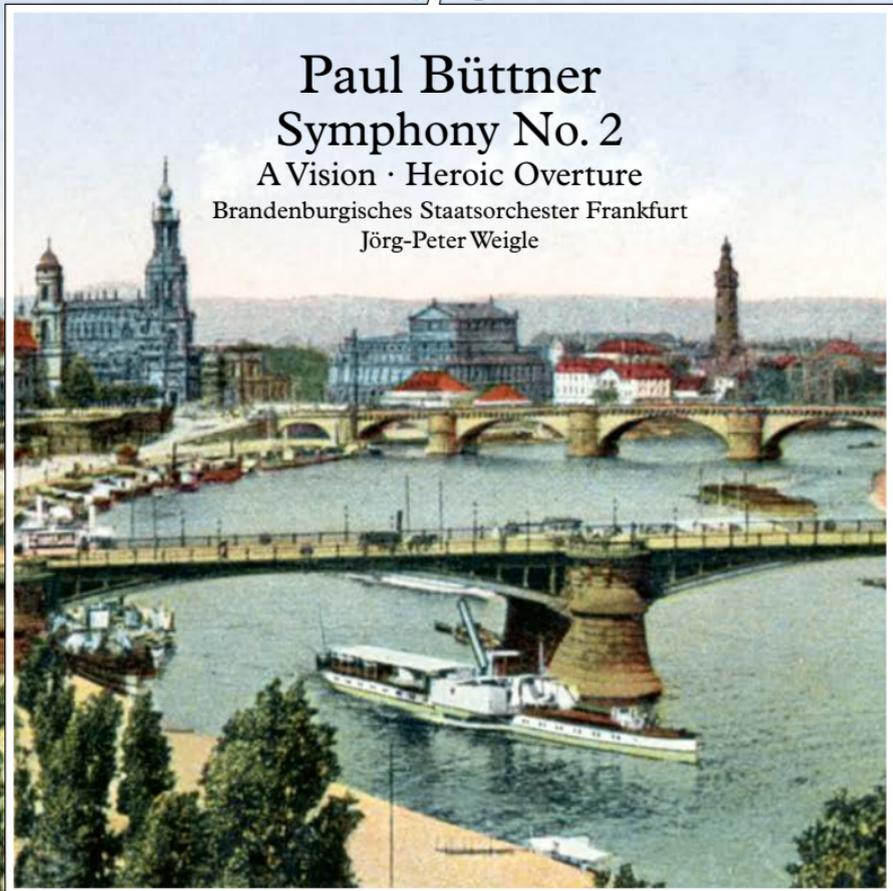
EPO

Paul Büttner Symphony No. 2

A Vision · Heroic Overture

Brandenburgisches Staatsorchester Frankfurt

Jörg-Peter Weigle





Paul Büttner, Ölgemälde von Robert Hahn (Ausschnitt)
Museen der Stadt Dresden, Städtische Galerie Dresden (© Deutsche Fotothek / André Rous)

Paul Büttner 1870–1943

1	Heroische Ouvertüre C-Dur	15'33
	Präludium, Fuge und Epilog. Eine Vision	21'17
2	Präludium	7'50
3	Fuge	9'12
4	Epilog	4'15
	Symphonie Nr. 2 in G-Dur	35'57
5	Allegro man non troppo, affetuoso	10'31
6	Scherzo. Presto	10'42
7	Introduzione, Variazioni e Finale	14'44

Total time 73'00

Brandenburgisches Staatsorchester Frankfurt
Jörg-Peter Weigle

Die musikgeschichtliche und ästhetische Stellung Paul Büttners

Das Œuvre Paul Büttners ist relativ schmal und von höchster Qualität und Konzentration. Neben vier großen Symphonien und einigen weiteren substanzialen sowie kleineren Orchesterwerken hat er an Instrumentalmusik ein Konzertstück für Violine und Orchester, ein Streichquartett, ein Streichtrio, drei Sonaten für Violine und Klavier, mehrere kleine Klavierstücke (darunter einige Fugen), ein Werk für Bläserorchester und eines für 11 Bläser sowie einige Miniaturen in unterschiedlichen Besetzungen geschrieben. Die Vokalmusik umfasst eine frühe Oper, eine Märchenoper, eine Operette, mehrere Chorwerke (fast durchgehend für Männerchor) mit und ohne Orchester und das einst beliebte Kinderkonzert »Heut und ewig« nach »Des Knaben Wunderhorn«.

Bezüglich der Grundhaltung ist Büttner im Richtungsstreit der deutschen Musik der Nachromantik zwischen den Nachfolgern von Wagner und Liszt auf der einen, von Brahms und dem späten Draeseke auf der anderen Seite, also zwischen den Vertretern der Programmmusik und der sogenannten »absoluten Musik«, eindeutig letzterem Kreise zugehörig. Er war ein bekennender Meister der organisch zusammenhängenden symphonischen Formung, die in der Instrumentalmusik keinerlei außermusikalischer Zutaten bedarf, ja dezidiert dieselben ausschließt.

Büttner war kein Neuerer im äußerlichen Sinne. Sehr wohl aber war er – in rein musikalischer Hinsicht – ein »Erneuerer«. Ein Erneuerer der klassischen Werte der deutschen Symphonik, wie sie von Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert ausgehend ihre Nachfolger in Büttners Vorläufern Bruck-

ner, Brahms oder Draeseke fand. Seine Musik ist nur in dem Sinne »romantisch«, als sie harmonisch und melodisch aus dem von den Romantikern vorbereiteten Boden gewachsen ist und von da ausgehend beständig eine Fusion der besten Eigenschaften der Polyphonie von der Renaissance bis zu Bach mit der Klassik und Romantik bis hin zu den jüngsten Entwicklungen der symphonischen Musik – insofern sie noch fest auf dem Boden der Dur-Moll-Tonalität steht – anstrebte.

Man findet also im Kern des Ausdrucks und auch des künstlerischen Selbstverständnisses bei Büttner mehr Bach, Mozart, Beethoven und Schubert als Liszt und Wagner oder gar Einflüsse seiner berühmten Zeitgenossen Mahler, Strauss oder Pfitzner, ganz zu schweigen von Reger oder Schönberg. Gleichwohl blitzt die Zeitgenossenschaft mit Strauss und auch Mahler immer wieder durch, quasi im Vorübergehen, denn auch Büttner ist ein Kind seiner Zeit, zudem gesegnet mit einem verschmitzten Humor, der nicht nur seine Scherzo-Sätze funkenprühende Kapriolen schlagen lässt. Aber eben auch gerade dieser Humor ist dann doch, in seiner formkonstituierenden Dimension, eher auf der Wellenlänge von Beethoven und Bruckner als auf derjenigen von Strauss, Reznicek, Noren oder Reger. Die Einflüsse von Musik nicht-deutscher Provenienz sind geringer. Gelegentlich ein wenig Italianità ist zu vernehmen, deutlich mehr hingegen aus der slawischen Gemütswelt einschließlich ihres bodenständigen rhythmischen Feuers, was ja auch naheliegt, wenn man die geographische Lage Dresdens in Betracht zieht. Französisches, Spanisches, Englischs wird man fast ganz vergeblich suchen.

Jahrzehntelang wirkte Büttner nicht nur als Komponist, Chor- und Orchesterdirigent und -erzieher, als Kompositionslehrer und in der musikalischen

Volksbildung vor allem für die Arbeiterschaft, sondern auch als Musikrezensent, und als solcher war er sowohl streng und prinzipientreu als auch grundsätzlich wohlwollend und tolerant, ja gar ein entschiedener Fürsprecher auch in Anbetracht gegensätzlichster Ästhetik, wenn die Qualität höchsten Ansprüchen genüge und wahre Inspiration im Spiel war, wie dies beispielsweise aus seiner begeisterten Kritik zur »Gloria!«-Symphonie seines großen Leipziger Kollegen Jean Louis Nicodé (1853–1919) hervorgeht, zu welcher er am 18. Februar 1915 in der Dresdner Volkszeitung bemerkt: »Übrigens scheint mir die Anlage des Werkes (obwohl ich das Heil und die Zukunftsentwicklung der sinfonischen Musik meiner Überzeugung nach auf anderen strengeren Bahnen sehe) den Keim zu einer neuen Mischkunst von Gedankengängen und Musik in sich zu tragen, die sich vielleicht »musikalische Prosa« würde nennen dürfen und einem weit größeren Kreis von Genießern könnte zugänglich sein als die transzendente absolute Musik, die das spezifisch musikalische logische Hörenkönnen voraussetzt.«

Zwei Tage zuvor hatte er schon einen Ankündigungstext verfasst, in welchem er sagt: »Sogar ich – der ich ein überzeugter Verfechter der echten, andersgearteten Sinfonieform bin – muss das Werk durchaus anerkennen und liebhaben in seiner innerlichen Notwendigkeit und heißen Ehrlichkeit. Vor allem gewinnt neben dem musikalischen Pulse die Logik der Verbindungen den Hörer, die – und das ist wertvoll und hoch anzuschlagen – sich nicht nur intellektuell dem Programm zuliebe, sondern auch musikalisch vollzieht.«

Hier spricht sich eine geistige Größe aus, die nicht wie Wagnerianer und Brahminen, wie Fortschrittsgläubige und Konservative Überzeugungen oder gar Dogmen aufrecht erhält, sondern Welt-

offenheit und Kraft echter Innerlichkeit widerspiegelt, wie dies der aufmerk- und empfindsame Hörer auch in seiner Musik wiederfinden kann, und wie dies etwa zwei Generationen früher im Musikschrifttum Robert Schumanns so inspirierend der Fall war.

Da Paul Büttner bei allem Traditionsbewusstsein kein rückwärtsgewandter Klassizist, vor allem kein spätbiedermeierlicher Weichzeichner und schon gar nicht ein jugendstilhaft ornamentierender Weltschmerz-Nostalgiker war – obwohl der Wiener Ton, der Nachklang der zauberhaften Flexibilität der Ländler- und Walzer-Seligkeit durchaus immer wieder durchscheint –, passte er letztlich, wie schon sein Lehrmeister Felix Draeseke, in kein Schema der nachfolgenden Geschichtsschreibung. Büttner ist ein ausgesprochen origineller, einprägsamer und inspirierter Melodiker, ein äußerst geschmeidiger Meister des obligaten wie auch des strengsten – aber nie akademisch steif oder blass wirkenden – Kontrapunkts, ein so vielschichtiger wie weitschauend zusammenhängend disponierender Harmoniker mit absoluter Beherrschung der Imaginationskraft der Modulation, ein vitaler und abwechslungsreicher Rhythmiker und glanzvoller, absolut strukturbewusster Orchestrator. Seine Orchestration ist nie effektbetonter Selbstzweck, sondern stets Diener des Wesentlichen sowohl bezüglich des Tonsatzes als auch der Atmosphäre. Insofern auch bildet sein Schaffen eine so wohlthuende Ausnahme im Zeitalter der wilhelminischen Großmannssucht der großen Orchesterwirkungen, der wirkungstrunkenen Prunkstücke der Hochzeit der sogenannten »Kapellmeistermusik« nach Mendelssohn, Berlioz, Liszt, Wagner und Bülow. So verschiedene Meister wie Max Bruch, Friedrich Gernsheim, August Klughardt, Jean Louis Nicodé,

Hans Koessler, Hans Huber, Gustav Mahler, Max Fiedler, Felix Woysch, Emil Nikolaus von Reznicek, Heinrich Gottlieb Noren, Fritz Volbach, Hugo Kaun, Felix Weingartner, Richard Strauss, Max von Schillings, Siegfried Wagner, Hans Pfitzner, Hermann Suter, Siegmund von Hausegger, Frederick Stock, Hermann Hans Wetzler, Oskar Fried, Alexander Zemlinsky, Paul Graener, Max Reger, Francesco Paolo Neglia, Gerhard von Keußler, Arnold Schönberg, Paul Scheinplflug, Franz Schreker, Carl Ehrenberg, Fritz Brun, Hermann Zilcher, Anton Webern, Franz von Hoesslin, Otto Klemperer, Robert Heger, Wilhelm Furtwängler oder eben Paul Büttner prägen die Ära der Kapellmeistermusik im deutschsprachigen Raum. Unter diesen waren Nicodé, Mahler, Strauss, Hausegger, Reznicek, Noren, Wetzler, Zemlinsky und der junge Schönberg sozusagen die zirzensischen Hexenmeister des hypertrophen Großorchesters. Pfitzner, Woysch, Schillings, Zilcher, Furtwängler und tendenziell auch die Schweizer Meister dagegen sind zu den introvertierteren Akteuren zu rechnen, bei denen Brillanz und Schlagkraft eine bewusst untergeordnete Rolle spielen. Man könnte fast von zwei Lagern sprechen: von den Meistern der äußerlichen Wirkungen, der musikalischen Achterbahnfahrten und Abenteuerexpeditionen, und von den weltabgewandten Meistern der die mystische Innenschau suchenden »deutschen Seele«. Im Grunde stand Paul Büttner neutral zwischen solchen Strömungen, als gehörte er gar nicht zu seiner Epoche – in dieser Hinsicht durchaus Anton Bruckner und vielleicht auch ein wenig seinem völlig anders veranlagten Zeitgenossen Franz Schmidt vergleichbar. Alles steht bei ihm im Dienste der Struktur und der Psychologie der großen Form, die von ihm gerne – hierin wie auch in der Vorliebe für die dreisätzige symphonische

Anlage der Franck'schen Schule und der französischen Musik verwandt – mit zyklischer Themenweckerkehr über die Satzgrenzen hinaus gearbeitet ist, mit Verwandlungen des Motivischen und kühnen Kombinationen gegensätzlicher Themen. Die Unabhängigkeit von Schulen hat er eigentlich von seinem Lehrer Felix Draeseke (1835–1913) ererbt, der auch sozusagen »zwischen die Stühle der Musikgeschichte« geraten ist. Wie dieser war Paul Büttner kein Neuerer hinsichtlich der Tonsprache, doch er ist ein hochorigineller Erneuerer der Form, die nicht einfach aus der Tradition übernommen wird. Und er schafft diese neuen Formen in erfolgreicher, schlüssiger Weise. Wie in seiner streng kanonischen Kontrapunktik wirkt alles fließend, ungezwungen, natürlich.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass zu einer Zeit, als sich das musikkritische Denken immer mehr auf die Materialfrage konzentrierte, auf die Frage nach Fortschritt und Bewahrung der Überlieferung, Paul Büttner den Fokus auf das Geistige, auf die Welt hinter den Noten, hinter dem Klanggewand legte. Gewiss eine unpopuläre Position in einer Epoche der künstlerischen Revolution, als die organisierten Klangmassen Richard Strauss«, Gustav Mahlers, des jungen Schönberg die Welt in ihren Bann zogen, als Skriabin und dann auch bereits der junge Strawinsky und Bartók auf den Plan traten! Paul Büttner war in seinem Ethos und in seiner Musik, wie nach ihm beispielsweise auch Heinrich Kaminski, ein »Evolutionär« und kein Revolutionär.

Der Lebensgang

Es gab Zeiten, als Paul Büttner als der ganz große Hoffnungsträger der deutschen Symphonik erschien, als Dirigenten wie Arthur Nikisch, Fritz Stein, Paul Scheinflug, Hermann Kutzschbach, Fritz Busch, Carl Schuricht, Joseph Keilberth, Paul van Kempen, Rudolf Kempe, Heinz Bongartz oder Rudolf Mauersberger, Orchester wie die Dresdner Hofkapelle und die Berliner Königliche Kapelle (die heutigen Staatskapellen), das Gewandhaus-Orchester Leipzig oder das Radio-Sinfonieorchester Berlin seine Symphonien und andere Werke aufführten. Ist es möglich, dass Symphonik von ganz großem Format, selbst wenn sie erst einmal die Aufmerksamkeit einer breiteren Öffentlichkeit auf sich gezogen hat, wieder nachhaltig in völlige Vergessenheit gerät? Das Beispiel Paul Büttners, eines großen »Unzeitgemäßen«, kann als Lehrstück dafür dienen, wie der Wechsel von ungünstigen und günstigen Umständen dafür sorgen konnte, dass dies sogar gleich zweimal geschehen ist – einmal, nachdem er als Fünfzigjähriger plötzlich unversehens ins Rampenlicht der Vergötterung geriet, und noch einmal – etwas dauerhafter und weniger spektakulär –, nachdem ihm in der jungen Deutschen Demokratischen Republik postume Verehrung und Pflege seines Schaffens zuteil wurde, die dann freilich kaum noch in den Westen Deutschlands jenseits des eisernen Vorhangs ausstrahlte, geschweige denn darüber hinaus. Über die Landesgrenzen hinaus hat es Büttners Musik, bei aller Qualität, Pracht und Schönheit, nie geschafft. Sie blieb bis heute ein deutsches Phänomen.

Geboren in Dresden in bescheidenen Verhältnissen als Sohn eines Bauern aus dem Erzgebirge, erhielt Paul Büttner als Achtjähriger ersten Gei-

genunterricht. Er studierte am Dresdner Konservatorium Oboe und Bratsche und erwies sich bald als der begabteste und tiefgründigste Student in der Kompositionsklasse von Felix Draeseke (1835–1913), wo er das tonsetzerische Handwerk in gründlichster und umfassender Weise erlernte.

Im Anschluss an sein Studium fand Büttner zunächst als Oboist und Bratsche eine Anstellung in Bremerhaven, dann in Majori bei Riga, und ab 1892 im Dresdner Gewerbehaus-Orchester. Zu dieser Zeit begann er auch mit der Leitung von Arbeiterchören, und zeitweils blieb er ein überzeugter und loyaler Kunsterzieher der Arbeiterklasse, was sich auch in seiner politisch linken Haltung zum Ausdruck brachte. 1896 wurde er als Chorgesangslehrer ans Königliche Dresdner Konservatorium verpflichtet, und bald darauf unterrichtete er ebendort auch Musiktheorie. Mit dem Chor des Konservatoriums brachte er die große polyphone Literatur von Palestrina über Bach zu Brahms und Draeseke zur Aufführung. Außerdem dirigierte er das Dresdner »Eilers«-Orchester und gab mit dem Gewerbehaus-Orchester vornehmlich Konzerte für die Arbeiterschaft.

Ohne jede Aussicht auf Aufführungen schrieb Paul Büttner die ersten drei seiner vier Symphonie nieder, die den gewichtigsten Teil seines Œuvres bilden: 1898 die erste Symphonie in F-Dur, 1902 die zweite Symphonie in G-Dur, und 1910 die dritte Symphonie in Des-Dur.

1907 gab er seine Stellung am Dresdner Konservatorium auf und war für das folgende Jahrzehnt hauptsächlich als Leiter seiner Chorgemeinschaften tätig, mit Arbeiterchören von bis zu 200 Mitwirkenden. Auch trat er regelmäßig als Dirigent der Symphoniekonzerte des Jugendbildungsvereins der Dresdner Arbeiterschaft auf, deren Programme

sich bei für jedermann erschwinglichen Eintrittspreisen von der Symphonik Haydns, Mozarts, Beethovens und Schuberts über Liszt bis zu Draeseke, Busoni und seinem eigenen Schaffen erstreckten. Ab 1913 war ihm seine jüdische Frau Eva als professionelle Pianistin und Kunstkritikerin der Dresdner Volkszeitung bei der Verfassung von Werkeinführungen behilflich und hielt Einführungsvorträge mit Klavierbeispielen.

1915 setzte, dank der Uraufführung der Dritten Symphonie, der überwältigende Erfolg der Büttner'schen Symphonik ein, was neben Wiederaufführungen auch die Uraufführungen der ersten zwei Symphonien an prominenter Stelle und 1917 die Fertigstellung seiner Vierten Symphonie in h-Moll zur Folge hatte. Wir wissen nicht, warum Büttner danach keine weitere Symphonie geschrieben hat, doch zweifelsohne nahmen ihn seine anderen Tätigkeiten zunehmend in Anspruch, und die Erfolge reichten nicht aus, um sich ausschließlich dem kompositorischen Schaffen zu widmen. 1918 nahm er seine Lehrtätigkeit am Dresdner Konservatorium wieder auf, nunmehr erweitert um Komposition, Orchesterdirigieren, Chorleitung und Kammermusik, und bald darauf wurde er zudem zum künstlerischen Direktor des Konservatoriums gewählt. Überdies war er weiterhin als unbestechlicher und geistreicher Kritiker für die Dresdner Volkszeitung tätig und verfasste verschiedene Schriften und Essays, unter denen »Die Kunst zu komponieren« hervorzuheben ist (sein Nachlass befindet sich in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden). Paul Büttners intensives öffentliches Engagement währte fünfzehn Jahre, bis er als Sozialdemokrat und offener Gegner des Nationalsozialismus am 18. Mai 1933 von der Konservatoriumsleitung fristlos entlassen wur-

de. Seine Werke kamen auf die Liste unerwünschter Kunst. Auch wurde die Dresdner Volkszeitung verboten, was neben dem öffentlichen Verstummen die Familie Büttner in akute wirtschaftliche Not brachte. Es folgten Schikanen wie Hausdurchsuchungen, Beschlagnahmen, gipfelnd in der vorübergehenden »Inschutzhaftnahme« seiner als Jüdin hochgefährdeten Frau, die sächsische Landtagsabgeordnete der SPD war. Paul Büttner widmete sich die letzten zehn Jahre seines Lebens, soweit es seine Kräfte zuließen, dem Komponieren, und bestritt sein Leben mühevoll als Privatmusiklehrer. Als er nach einjähriger schwerer Krankheit am 15. Oktober 1943 an Zungenkrebs verstarb, war seine Frau in der von Juden gesäuberten Stadt »Freiwild«. Sie täuschte mit Hilfe des Dresdner Arztes Dr. Magerstädt eine Vergiftung vor und lebte die letzten zwanzig Kriegsmomente in einem Versteck bei der Rittergutsbesitzerin Frau von Helldorf über dem Pferdestall des Schlosses Pulsnitz. Unter allen jüdischen Musikern, die teilhatten am von der Öffentlichkeit ausgegrenzten jüdischen Kulturleben der Stadt von 1933 bis 1938, sollte Eva Büttner (1886–1969) die einzige sein, die nach Kriegsende zurückkehrte. Sie wirkte ab 1945 wieder sehr aktiv in der Kulturpolitik des Kreises Kamenz mit, doch äußerte sie sich nie öffentlich über ihre Erfahrungen während des Dritten Reiches und hinterließ bei ihrem Tode auch keine Aufzeichnungen über diese schreckliche Zeit.

Paul Büttner hat, neben einer undatierten Ouvertüre in C-Dur und der ursprünglich zur einaktigen Oper »Anka« geschrieben Ouvertüre in h-Moll, folgende in chronologischer Abfolge aufgelisteten Orchesterwerke hinterlassen: Slawischer Tanz und Idylle (1896), »Saturnalia« für Bläserchester und Pauken (1898), I. Symphonie F-Dur (1898), II. Sym-

phonie G-Dur (1902), III. Symphonie Des-Dur (1910), IV. Symphonie h-Moll (1912–17), »Präludium, Fuge und Epilog – eine Vision« (1922; ursprünglicher Titel der Erstfassung: Sinfonische Fantasie »Der Krieg«), Heroische Ouvertüre für großes Orchester (1925), Fuge c-Moll (1925), Bläserstück für 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, Horn und 2 Trompeten (1930) und Konzertstück G-Dur für Violine und Orchester (1937). Der Großteil der Orchestermusik fand einen Verleger, doch sind nicht alle dieser Werke gedruckt worden (sogar ein Hauptwerk wie die IV. Symphonie ist bei Peters nur als Manuskriptkopie einer Bearbeitung für reduzierte Orchesterbesetzung in sehr problematischem Zustand entleihbar).

Tobias Bröker hat 2024 die komplette Partitur der Originalfassung der vierten Symphonie für sehr großes Orchester neu herausgegeben: www.tobias-broeker.de.

Der Durchbruch

Im Jahr 1915, also seinem 45. Lebensjahr, hatte Paul Büttner bereits drei große Symphonien höchsten Karats geschrieben und war möglicherweise schon längst mit der Erstellung seiner vierten Symphonie beschäftigt, doch noch keines dieser Werke war erklungen. Er befand sich also in einer Situation innerer Notwendigkeit, diese Werke zu vollenden, ohne dass er irgendwelche Rückmeldung oder gar Bestätigung von außen bekommen hätte. Von umso entscheidenderer Bedeutung war nun, dass sich mit Nikisch der führende Dirigent jener Zeit seiner Dritten Symphonie annahm. Sie kam im fünften Jahr nach ihrer Vollendung am 21. Januar 1915 im 14. Konzert der Saison im Gewandhaus zu Leipzig durch das Gewandhaus-Orchester unter sei-

nem Chefdirigenten Arthur Nikisch zur Uraufführung. Musiker und Publikum waren ergriffen und in höchster Bewunderung, und auch die Begeisterung der Presse überstieg jedes herkömmliche Maß vorbehaltloser Würdigung, was sich schnell herumsprach und dann vor allem in den Kritiken zur Berliner Erstaufführung durch die Königliche Hofkapelle unter Richard Strauss im Oktober 1917 seinen aufwühlenden Niederschlag fand. So berichtete der noch heute als einfühlernder Biograph Schuberts, Schumanns und Mendelssohns bekannte Walter Dahms (1887–1973, ab 1935 in Lissabon in zweiter Identität unter dem Pseudonym Gualtério Armando tätig) am 19. Oktober 1917 im Nachhall dieser Aufführung:

»Paul Büttner ist ein Meister, seine Des-Dur-Sinfonie ein Meisterwerk für jeden, dessen Seele noch empfänglich ist für die gewaltige Sprache des Genies. Aus den Niederungen des Alltags führt uns der Tondichter in die Höhen festlichen Erlebens. Grenzenlos ist der Ausblick, feierlich erhaben die Stimmung, die uns durchdringt. Was Büttner vor so vielen anderen Tondichtern von heute auszeichnet, ist die innere Wahrhaftigkeit seiner Musik, die überquellende Fülle der Eingebung, die Spannkraft, die Wucht, der Schwung und die Größe seiner Gedanken. Hier werden weitreichende melodische Bogen gezogen und die eherne Rhythmik ist von der ungeborenen Urkraft eines Naturereignisses. In Schubert und Bruckner wurzelt dieser neue Meister. Er ist gewaltig und lieblich wie sie, seine Fantasie ist wie die ihre von unerschöpflichem Reichtum und die Melodien, die er verschwenderisch ausschüttet, tragen alle den mystischen Stempel des Ewiggeborenen. [...] Die Königl. Kapelle spielte sein Werk mit Begeisterung. Es war ein Erlebnis, das uns unverloren bleiben wird.«

Quellenlage

Leider sind die überlieferten Entstehungsdaten zu Kompositionen Paul Büttners höchst unverlässlich und in allen Fällen geht daraus nicht hervor, in welchem Zeitraum die Werke Gestalt annahmen. Prof. Dr. Mlynarczyk und Gottfried Schmiedel beispielsweise schrieben 1956: »Die Sinfonie Nr. 4 wurde bereits 1912 skizziert, aber die eigentliche Kompositionsarbeit fand unter dem Eindruck der Kriegseignisse 1917–19 statt.«

Doch dem widerspricht die Darstellung des Draeseke-Biographen Erich Roeder (1902–45) – jenes Mannes, der es als langjähriger Vertrauter Büttners gerade auch in den Jahren nach der Entstehung der vierten Symphonie eigentlich am genauesten wissen musste, und dessen weitgehende Verlässlichkeit aufgrund der überprüfbaren Fälle in der zweibändigen Draeseke-Monographie (leider war es damals nicht üblich, Belege, Quellennachweise und Querverweise beizubringen) erwiesen ist – im Dezember 1940 in der »Deutschen Militär-Musiker-Zeitung« in einer Laudatio auf Büttners seibzigsten Geburtstag über die vierte Symphonie: »Als tönendes Dokument des Jahres 1914 wird sie (die 4. Symphonie) in die neuere deutsche Musikgeschichte eingehen. Und dort verdient sie einen Ehrenplatz. Schon deswegen, weil sie wahrscheinlich die bedeutendste symphonische Schöpfung ist, die unser Jahrhundert bisher hervorgebracht hat.«

Roeder hat leider mit seinem Spagat zwischen opportunistischer Nazi-Ideologie und den Restbeständen seines künstlerischen Gewissens der Reputation der von ihm gefeierten »Helden« Draeseke und Büttner keine hilfreichen Dienste erwiesen. Die unübersichtliche Quellenlage ließ sogar Fred K. Prieberg (1928–2010), den kompetentesten Mu-

sikforscher zum Thema Nationalsozialismus (Handbuch deutsche Musiker 1933–45), falscher Fährte folgen. Ausgehend von der Mutmaßung, dessen 1925 komponierte »Heroische Ouvertüre« sei nach 1933 entstanden, warf Prieberg Büttner Opportunismus und seinen Anhängern Geschichtsfälschung vor. Ein ethisch makelloser Leben schützt noch lange nicht vor postumer Fehleinschätzung und Dif-famierung.

Heroische Ouvertüre (1925)

Soweit aus den nicht durch Originalquellen belegten Dokumenten hervorgeht, dürfte Paul Büttner seine »Heroische Ouvertüre« 1925 vollendet haben. Sie kam 1927 beim Dresdner Musikfest unter der Leitung von Paul van Kempen (1893–1955) zur Uraufführung, und Prof. E. Schmitz berichtete: »Die Uraufführung zeigte in jedem Takt die Handschrift des Dresdner Meisters. Alles ist mit sicherem Können geformt, aus vollem Herzen empfunden und mit großer orchestraler Klangpracht hingestellt.«

Die Heroische Ouvertüre ist eines der bedeutendsten Werke der einst auf Beethoven und Mendelssohn zurückgehenden Gattung der Konzert-Ouvertüre. In ihr verschmelzen aufs Neue sämtliche für Büttner typischen Eigenschaften zu einer Form von immenser Vielseitigkeit, Flexibilität, Dramatik, Dichte und Stringenz. Der langsamen Einleitung in c-Moll folgt das kraftvoll feurige Allegro-Haupttempo in C-Dur, doch wie so oft bei Büttner ist dies mannigfachen Modifikationen unterworfen, die unterschiedlichen Elementen durchdringen sich in unvorhersehbarer Weise, auch der Charakter der Einleitung kehrt in unorthodoxer Weise zurück, bevor das so verschwenderisch überreiche wie kom-

pakt gedrängte Werk in einer unwiderstehlichen Stretta zum strahlenden Abschluss kommt.

Präludium, Fuge und Epilog. Eine Vision (1922)

Nach seiner Vierten schrieb Paul Büttner keine weitere Symphonie, was sicher begünstigte, dass er nach und nach vergessen wurde. Doch komponierte er einige weitere Orchesterwerke, die in umfangreich einsätziger Anlage keinen geringeren symphonischen Anspruch und Wert bezeugen. Das vorliegende Werk trug in Erstfassung den Titel »Sinfonische Phantasie. Der Krieg«, was darauf hindeutet, dass Büttner hier neben dem persönlichen auch das kollektive Trauma künstlerisch verarbeitet. In der Tat ist »Präludium, Fuge und Epilog« in Anbetracht des Fokus auf die kunstvolle kontrapunktische Durcharbeitung des Satzes ein Werk von äußerster Dramatik im Aufbau, wie dies in ähnlicher Konstellation bei seinen großen Vorgängern Beethoven, Bruckner, Brahms und Draeseke der Fall ist. Doch Büttners Tonsprache wie auch seine freie Lösung des Formproblems ist bei allem natürlichen Traditionsbezug von unverkennbarer Originalität. Das Einleitungsmotiv des Prologs (e-fis-g-dis-e), eine potenziell bedrohliche Umspielung des Grundtons e, die zugleich sofort den Molliarakter festlegt, kehrt am Schluss des Epilogs wieder. Das ganze Werk ist thematisch eng verzahnt und bezieht daraus einen großen motivischen und dramatischen Reichtum.

Zur Uraufführung gelangte »Präludium, Fuge und Epilog. Eine Vision« am 9. Februar 1923 durch die Sächsische Hofkapelle unter ihrem Chefdirigenten Fritz Busch (1890–1951) in Büttners Heimatstadt Dresden. Doch Büttners Novitäten wurden bereits damals nicht mehr sofort im ganzen Land nachge-

spielt, und so kam es erst im April 1932 zur Berliner Premiere unter Gustav Havemann (1882–1960), worüber in einer Kritik vom 20. April 1932 (Dr. E. R., Quelle nicht auffindbar) zu lesen war: »In der Berliner Singakademie die Berliner Erstaufführung seines leidenschaftsdurchglühten, prachtvoll klingenden Orchesterwerkes ›Präludium, Fuge und Epilog‹.«

Aus der Deutschen Demokratischen Republik sind mehrere postume, teils prominente Aufführungen überliefert. So war am 8. Oktober 1947 in Freital zu lesen: »Die Staatskapelle Dresden unter Leitung von Prof. Keilberth gastierte im ›Schauspielhaus im Plauenschen Grund‹ im Saale des ›Goldenen Löwen‹. Auf Webers ›Euryanthe‹-Ouverture folgte ›Präludium, Fuge und Epilog – eine Vision‹ von Paul Büttner. Unter Prof. Keilberths leidenschaftlich einführender und doch klar gliedernder Wiedergabe hatte das interessante männlich-gesunde Werk einen großen Erfolg.«

Die Zweite Symphonie (1902)

Paul Büttner hatte seine Zweite Symphonie 1902 vier Jahre nach seiner Ersten Symphonie vollendet, doch es sollte noch lange Zeit dauern, bis er sie zu hören bekäme – während der Zeit des Wartens komponierte er die Dritte Symphonie. Deren Uraufführungserfolg hatte in der darauffolgenden Saison die Uraufführung seiner ersten beiden Symphonien zur Folge: Zunächst erklang Anfang Januar 1916 in Breslau erstmals die 1898 vollendete Erste Symphonie. Schon einen guten Monat später kam am 11. Februar 1916 in Dresden die Zweite Symphonie zur Uraufführung, gespielt von der Königlich Sächsischen Hofkapelle (der heutigen Dresdner Staatskapelle) unter der Leitung von Generalmusik-

direktor Hermann Kutzschbach (1875–1938). (Diese Aufführung ist im Archiv der Staatskapelle nur als Erstaufführung vermerkt, nicht jedoch als Uraufführung, doch an anderer Stelle heißt es, dass die Hofkapelle zu Dresden die Uraufführung gespielt hat.)

Georg Kaiser resümierte über Büttners Zweite Symphonie: »Aus einem geräumigen Füllhorn werden erquicklich lebendige, beweglich springende und hüpfende, leicht und anmutig dahinschwebende Melodien ausgeschüttet. Das Finale der G-dur-Sinfonie, von ganzen Themenkreisen der Einleitung und des Ausklangs umschlossen, ist ein Wunderbau. Es sind zahlreiche Stellen in dieser Partitur, um deren lichte Zartheit, prickelnde Rhythmik, graziose Schelmerei, im besten Sinne volkstümliche Freude, und um deren schlichte, das Urwesen der Instrumente erkennende, sie wie als Lebewesen von eigenem Trieb herbeirufende Instrumentation die besten komischen Opern Büttner beneiden können.«

1946, als Büttners Musik endlich wieder gespielt wurde, schrieb Karl Laux in der »Täglichen Rundschau«: »Die II. Sinfonie G-dur, die seinerzeit von der Sächsischen Staatskapelle in Dresden uraufgeführt und später in einem Berliner Gastkonzert mit größtem Erfolg wiederholt wurde, ist die frühlinghaft helle unter den vier Geschwistern. Der erste Satz mit seinem anmutig fließenden Hauptthema, das sofort in liebenswürdiger Strenge verarbeitet wird, und dem grazios sich wiegenden Seitenthema, das wiederum von dem Meister des Kontrapunkts, der Paul Büttner ist, alsbald mit dem ersten gekoppelt wird, gibt den Grundton an. Der zweite Satz ist eine interessante, das Vorbild Beethovens und Bruckners erweiternde Spielart des Scherzo-Gedankens: im Hauptteil spielerisch-kapriziös, voll rhythmischer Finessen, im Mittelteil bald von mo-

tivischer Feinarbeit durchsetzt, bald in eine volkstümliche Ländlerepisode ausweichend, jedenfalls also dem Hauptteil gleichgewichtig an die Seite gestellt. Der langsame Satz fehlt. Dafür geht – eine Eigentümlichkeit der Büttner'schen Sinfonien, die Dreisätzigkeit durch das Ineinanderschieben verschiedener Satzelemente zu erzielen – dem Finale-Rondo ein breit ausgesponnenes, tiefsinniges Adagio voraus, das von Rondo-Antizipationen unterbrochen wird, bis das sprühende, von ungeduldig sich steigernden Holzbläsern herbeigerufene, den Geist und die Geister Joseph Haydns beschwörende Rondo einsetzt.«

Indem Büttners Werk keine Patina angesetzt hat, ist die Verblüffung und Überwältigung, die seine Zeitgenossen beim Hören der Zweiten Symphonie empfanden, für den nicht an äußerlichen Maßstäben eventueller »Modernität« orientierten, sondern für den spontanen, offenen, wachen Hörer auch heute noch nicht verwunderlich. Das unbändige Momentum, die Direktheit der Aussage, die unverblümt strahlende Helligkeit, das Stürmische und Feurige, all das hat nichts von seiner Kraft und Authentizität verloren. Es gibt nur wenige Symphonien der romantischen und nachromantischen Epoche, die so kurzweilig wirken, wo eine gute halbe Stunde einfach wie im Flug vergeht, jeder Satz dem vorangehenden gegenüber noch eine weitere gelungene Steigerung darstellt, ein durchgehender Zug vom Anfang bis hin zum letzten Akkord sich einstellt. Der Kopfsatz ist bei aller Leichtigkeit und Begeisterung ein Muster an Ökonomie und Geschlossenheit. Das Scherzo kommt mit einer Macht, wie sie in der deutschen Symphonik seit Beethoven allenfalls noch Bruckner entfesselte. Tatsächlich agiert hier Büttner thematisch und flinkernden, unaufhaltsamen und zugleich humo-

ristischen Ausdruck wie ein nächster Verwandter Beethovens, sowohl im jagenden $\frac{3}{4}$ -Hauptsatz als auch im im gleichen Tempo geradtaktig kontrastierenden Trio – und wie bezwingend die extrem knappe Coda zugleich den Satz plausibel abschließt und die Fortführung herausfordert: die spannungsschaffende langsame Einleitung zum Finale, die einmal dem zwischenfahrenden Allegro trotzt, um dann vor dem von sprühendem Humor überbordenden schnellen Tempo zu weichen, welches sich als kapriziös leuchtendes Rondo herausstellt, in welchem tatsächlich eine Art glücklicher Fusion von grundlegenden Elementen Haydn'schen Geists mit der Klangpracht und Ausdrucksbreite der Nachromantik manifestiert ist. Die Verschränkung der Formanlage im Finale ist insofern leicht zu illustrieren, als das anfängliche Adagio zunächst bei 1'52" von einem ersten Allegro-Ansatz unterbrochen, ab 2'26" das Tempo wieder »sehr ruhig« ist, bei 4'14" endgültig das Allegro übernimmt, und bei 5'08" der Beginn des Rondos signalisiert ist. Zum Ende hin entspannt sich das Tempo noch einmal deutlich, bevor es sich in einem mitreißenden Stringendo steigert.

In vorliegender Ersteinspielung wurde das Finale in der sogenannten »erweiterten Fassung« aufgenommen. Diese Bezeichnung kann als Hinweis darauf verstanden werden, dass Büttner zuerst die knappere Fassung des Finales, die sich in der Partitur der Symphonie findet, komponiert hätte, um dann noch einen umfangreichen Teil einzufügen. Es ist aber aufgrund der unzuverlässigen Quellenlage nicht auszuschließen, dass die längere Fassung auch vor der kürzeren entstanden sein könnte, was eigentlich die üblichere Vorgehensweise wäre. Jedenfalls ist aus »Introduzione e Finale« »Introduzione, Variazioni e Finale« geworden, und es ist zu konstatieren, dass auch die lange, »erweiterte«

Fassung vorzüglich funktioniert und keinerlei überflüssige Längen aufweist. Der eingeschobene, »erweiternde« Abschnitt dieses Finales erstreckt sich über gute 3 Minuten in Track 7 von 7'47" bis 10'52", während welcher eine triolische Durchführung, die zweimalige Wiederkehr der langsamen Einleitung (zuerst »wichtig«, dann schlicht »langsamer«) und kurz vor Ende des Einschubs eine hochdramatische Zuspitzung geschehen, letztere der eigentliche Spannungshöhepunkt des Satzes!

– Christoph Schlüren, Juni 2024

Die Geschichte des **Brandenburgischen Staatsorchesters Frankfurt** (BSOF) reicht bis ins Jahr 1842 zurück. Nach der Einheit Deutschlands etablierte es sich als ein weit über Brandenburg hinauswirkendes Sinfonieorchester. Dies spiegelt sich in der regen Gastspieltätigkeit wider, die dieses Orchester zu Konzertreisen quer durch Deutschland, regelmäßig nach Polen, in zahlreiche Länder Europas, wiederholt nach Japan und in dieser Saison erstmals nach China führt.

Das BSOF ist mit 86 Musiker-Stellen das größte Sinfonieorchester Brandenburgs und dessen einziges A-Orchester. Es wurde 1995 von der Landesregierung zum Staatsorchester erhoben und gehört zu den wichtigsten Stützen des Musik- und Kulturlebens in Brandenburg. Es spielt eine Vielzahl von Konzerten in Potsdam, gastiert jährlich beim Choriner Musiksommer, bei der Kammeroper Schloss Rheinsberg, in Neuruppin, Senftenberg, Schwedt und vielen anderen Orten der Mark. Zudem tritt dieses in Frankfurt an der Oder beheimatete Orchester auf Einladung des Philharmonischen Chores Berlin regelmäßig in der Berliner Philharmonie auf und gastiert mit der Berliner Domkantorei im Berliner Dom.

Dutzende, teils ausgezeichnete CD-Einspielungen und Rundfunkaufnahmen mit dem Deutschlandfunk und dem rbb unterstreichen die Qualität dieses Orchesters. Zu den besonderen Projekten in jüngster Zeit gehören die Aufnahmen der Flötenkonzerte von Siegfried Matthus, Günter Kochan und Gisbert Näther mit der Flötistin Claudia Stein für Deutschlandfunk Kultur und die von der deutschen, österreichischen und Schweizer Presse gefeierten Einspielungen der Ouvertüren von Paul Lincke unter der Leitung von Ernst Theis.

Stars der Klassik-Szene sind regelmäßig Gast des BSOF, das mit Sabine Meyer, Simone Kermes, Sharon Kam, Ivo Pogorelich, Shlomo Mintz, Daniel Hope, Mstislav Rostropowitsch, Katharine Mehring, Martin Helmchen, Alban Gerhardt und der mehrfach ausgezeichneten Schauspielerin Martina Gedeck zusammenarbeiten durfte. In der Saison 2024/25 konzertieren unter anderem Ernest Hoetzl, Marc Piollet, Kolja Blacher, Anastasia Kobekina und Georg Breinschmid beim BSOF.

Seit 2019 lädt das BSOF zu jeder Spielzeit einen »Artist in Residence« ein. 2023/24 arbeitete es mit dem Hornisten und Grammy-Classic-Gewinner Radek Baborák zusammen. Vor ihm waren die Geigerin Tianwa Yang, der Trompeter Simon Höfele, der Schlagzeuger Alexej Gerassimez, der Cellist Maximilian Hornung und der Pianist Andreas Boyde »Artist in Residence« des BSOF.

2024/25 folgt Matthias Schorn, der sowohl als Solo-Klarinettist der Wiener Philharmoniker als auch als Solist weltweit an den ersten Häusern gastiert. Während seiner Residence wird er Werke von Mozart, Weber und Rossini spielen, aber auch seine Band »Faltenradio« mitbringen.

Das BSOF nimmt in jeder Spielzeit Uraufführungen ins Programm auf und verhilft spannenden Werken interessanter Newcomer genauso zur Premiere wie jenen von international etablierten Komponisten. So glänzte das BSOF jüngst mit den Uraufführungen von Samuel Adlers »Short Symphony« und Steffen Schleiermachers »Drei Oden für Beethoven« – zusammen mit dem Philharmonischen Chor Berlin in der Berliner Philharmonie. In der Saison 2024/25 stehen gleich mehrere Uraufführungen – auch von jungen Komponisten – auf dem Programm. Denn dem BSOF ist es ein großes Anliegen, junge Talente zu fördern. Deshalb kooperiert

es seit vielen Jahren mit der Berliner Universität der Künste, der Berliner Musikhochschule »Hanns Eisler« und dem Forum Dirigieren.

Mehrfach ausgezeichnet wurde das BSOF für seine Education-Arbeit. Mit seinen Projekten, in die seit Jahren unzählige Kinder und Jugendliche aus Ostbrandenburg und der polnischen Nachbarregion eingebunden sind, setzt es bei der kulturellen Bildung und dem interkulturellen Dialog neue Maßstäbe. Dabei arbeitet das BSOF mit seinem ehemaligen Chefdirigenten und jetzigem Ehrendirigenten Howard Griffiths, der der Education-Arbeit wichtige Impulse gab, eng zusammen. Zudem übernimmt das BSOF bei den Bayreuther Festspielen seit 2010 die musikalische Begleitung der von der Kritik sehr gelobten Kinderopern »Wagner für Kinder« und erprobt neue, publikumswirksame Formate – unter anderem mit dem dänischen Rune Thorsteinsson Patchwork Trio.

Seit der Spielzeit 2018/19 ist Jörg-Peter Weigle Generalmusikdirektor und Künstlerischer Leiter und Roland Ott Intendant des BSOF. Gemeinsam haben sie das Repertoire des Staatssorchesters um neue Facetten bereichert. Davon zeugen etliche Crossover-Projekte, neue Kammermusikreihen, Konzerte an ungewöhnlichen Orten, Bigband-Konzerte und multimediale Projekte wie das Konzert zur Potsdamer Edvard-Munch-Ausstellungen mit dem Schauspieler Jörg Hartmann (»Tatort«, »Berlin Weissensee«) – eine Kooperation mit dem Museum Barberini und dem Nikolaisaal Potsdam.

Zudem hat das BSOF mit einer Serie neuer Schulprojekte, die verschiedene »Spannungsfelder« ausloten, sein Angebot für »Junge Hörer« ausgebaut und erweitert seine Gastspieltätigkeit mit Konzerten in der Tonhalle Zürich, bei den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern, in der Kölner Phil-

harmonie und in Österreich. Auch die chorsinfonische Arbeit des BSOF haben Jörg-Peter Weigle und Roland Ott auf ein neues Niveau gehoben und intensivierten oder initiierten die Zusammenarbeit mit dem Philharmonischen Chor Berlin, der Berliner Domkantorei, der Frankfurter Singakademie und dem Adoramus Kammerchor Stubice.

In der Saison 2024/25 präsentiert das BSOF unter dem Motto »TraumOderWirklichkeit« ein Programm, das von der Wiener Klassik, über große Sinfonik der Romantik bis hin zu Werken zeitgenössischer Komponisten reicht. Ein besonderer Höhepunkt in dieser Spielzeit wird die erste China-Tournee des Orchesters sein, die quer durchs Land und in Millionenstädte wie Shanghai, Chongquing und Shenyang führt. In dieser Spielzeit ist das Brandenburgische Staatsorchester außerdem erstmals zu Gast im berühmten Goldenen Saal der Stadt Wien und in Klagenfurt.

Jörg-Peter Weigle wurde 1953 in Greifswald/Vorpommern geboren. Er erhielt seine erste musikalische Ausbildung 1963–1971 als Knabe im Leipziger Thomanerchor. Nach seinem Studium an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« in Berlin bei Horst Förster, Dietrich Knothe und Ruth Zechlin folgten Meisterkurse bei Kurt Masur und Witold Rowicki in Weimar und Wien.

Er begann seine Laufbahn als 1. Kapellmeister am Staatlichen Sinfonieorchester Neubrandenburg. Von da an dirigierte er ein breites Repertoire, das symphonische und chorsymphonische Werke umfasst. 1980 wechselte Weigle zum Rundfunk Chor Leipzig und wurde 1984 dessen Chefdirigent. Während dieser Zeit arbeitete er mit herausragenden Dirigenten und Solisten zusammen, darunter Kurt Masur, Colin Davis, Neville Marriner, Marek Janowski,

Peter Schreier, Theo Adam, Marjana Lipovšek, Helen Donath. Als Gast war er u.a. an der Semperoper Dresden, der Komischen Oper Berlin sowie bei Chor und Orchester des Bayerischen und des Norddeutschen Rundfunks engagiert.

1986 wurde er Chefdirigent und Generalmusikdirektor der Dresdner Philharmonie. In diese Zeit fielen auch zahlreiche Uraufführungen, u.a. von Edisson Denissow und Christian Münch sowie von Georg Katzer die Oper »Antigone oder die Stadt« an der Komischen Oper Berlin.

Herausragend waren auch sein erster Beethoven-Zyklus in Madrid auf modernen Instrumenten sowie chorymphonische Werke während der Dresdner Musikfestspiele. So dirigierte er z.B. Franz Schmidts »Das Buch mit sieben Siegeln« und Richard Wagners »Das Liebesmahl der Apostel« mit dem Leipziger Rundfunkchor und dem Chor der Staatsoper Dresden.

Als Gast trat er bei den Klangkörpern des DDR Rundfunks, des Bayerischen und Norddeutschen Rundfunks auf und dirigierte zahlreiche Konzerte und Aufnahmen u.a. mit Alexis Weissenberg, Pinchas Zuckerman, Boris Pergamenschikow und Vadim Repin. Besonders wichtig war das Debut beim Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks mit der Es-Dur-Messe von Franz Schubert.

2005 wurde Jörg-Peter Weigle Chefdirigent der Stuttgarter Philharmoniker. Mit diesem Orchester gab er zahlreiche Konzerte in Nord- und Südamerika sowie im europäischen Ausland.

Der Dirigent hat zahlreiche CDs aufgenommen. Neben Mozart-Aufnahmen für Philips Klassik entstanden auch Aufnahmen des symphonischen Gesamtwerks von Hans Huber bei Sterling sowie alle Symphonien von Felix Draeseke bei **cpo**. 2016 erschien eine CD mit Walter Braunfels' »Große Mes-

se« mit dem Philharmonischen Chor Berlin und dem Konzerthausorchester Berlin bei Capriccio.

Von 2001 bis 2017 führte Weigles Weg zurück an seine eigene Ausbildungsstätte, die Hochschule für Musik »Hanns Eisler«. Als Professor für Chordirigieren leitete er von 2008 bis 2012 die Hochschule auch als Rektor. Zudem wurde er zum künstlerischen Leiter des traditionsreichen Philharmonischen Chores Berlin ernannt.

Sein zweiter Zyklus aller Symphonien von Ludwig van Beethoven sowie der »Missa solemnis« mit dem Concerto Brandenburg auf historischen Instrumenten und dem Philharmonischen Chor Berlin wurde in den Jahren 2004 bis 2007 zu einem künstlerischen Höhepunkt der Karriere.

Jörg-Peter Weigle wurde 1984 in Leipzig mit dem Preis der Kulturjournalisten, 1994 mit der Sächsischen Verfassungsmedaille sowie 2017 dem Händelring des Verbands Deutscher Konzertchöre (VdKC) und der Geschwister Mendelssohn Medaille des Berliner Chorverbandes ausgezeichnet.

Seit dem 1. September 2018 ist Jörg-Peter Weigle Generalmusikdirektor und Künstlerischer Leiter des Brandenburgischen Staatsorchesters Frankfurt.



Jörg-Peter Weigle

Paul Büttner's Place in Music History and Aesthetic Theory

Paul Büttner's oeuvre is relatively compact and of the highest quality and concentration. Along with four full-length symphonies and some other substantial and shorter orchestral works, his contributions to the category of instrumental music comprise a concert piece for violin and orchestra, a string quartet, a string trio, three sonatas for violin and piano, a number of short piano pieces (including some fugues), a work for wind orchestra and a work for eleven wind instruments, and some miniatures for various ensemble types. His vocal music consists of an early opera, a fairy tale opera, an operetta, some choral works (almost all of them for male choir) with and without orchestra, and the once so very popular children's concert piece *Heut und ewig* after *Des Knaben Wunderhorn*.

As far as Büttner's fundamental position in the ideological conflict in German music waged during the Postromantic era between the adherents of Wagner and Liszt on one side and those of Brahms and the late Draeseke on the other side is concerned, that is, between the champions of program music and what is known as »absolute music,« he clearly belonged to the latter group. He was a unbridgeable master of organically cohesive symphonic structuring, which in instrumental music needs no extramusical ingredients at all and even decidedly excludes their use.

Büttner was no innovator in the generally understood sense of the term. However, he was – in purely musical respects – indeed very much a »renewer.« A renewer of the classical values of German symphonic music proceeding from Haydn, Mozart, Beethoven, and Schubert and finding its succes-

sors in Büttner's immediate predecessors Bruckner, Brahms, or Draeseke. His music is »Romantic« only in the sense that it experiences harmonic and melodic growth on the ground prepared by the Romantics and on this foundation constantly strives to produce a fusion between the best qualities of polyphony from the Renaissance through to Bach and Classicism and Romanticism through to the latest developments in symphonic music – insofar as such music continues to stand firmly on the ground of major-minor tonality.

The core of Büttner's expression and his self-understanding as a creative artist thus shows us more of Bach, Mozart, Beethoven, and Schubert than of Liszt and Wagner or, for that matter, of influences from his famous contemporaries Mahler, Strauss, and Pfitzner, not to mention Reger or Schönberg. Nevertheless, the fact that he was a contemporary of Strauss and even of Mahler repeatedly flashes through in his music as if in passing – for Büttner too was a child of his times and in addition was endowed with a roguish sense of humor igniting its sparks not only in the capers of his scherzo movements. However, it is also precisely this sense of humor, in the dimension in which it is constitutive of form, that is more on the wavelength of Beethoven and Bruckner than on that of Strauss, Reznicek, Noren, or Reger.

Influences from music of non-German provenance are more limited. A bit of »italianità« can occasionally be heard, but there is clearly more from the Slavic emotional world, including its native rhythmic fire – which of course is not surprising when we take into consideration Dresden's geographical location. French, Spanish, and English elements will be sought almost entirely in vain.

Büttner was active for many decades as a composer, a choral and orchestral conductor and educator, a composition teacher, and a music critic. He contributed to the general education of the public primarily in association with workers, and as a music critic he was not only strict and true to his principles but also thoroughly benevolent and tolerant – and, yes, even a firm advocate of aesthetic views opposed to his own when the quality of the works concerned met the highest demands and true inspiration was involved.

This can be seen, for example, in his enthusiastic review of the »Gloria!« *Symphony* by his great Leipzig colleague Jean Louis Nicodé (1853–1919), of which he wrote in the *Dresdner Volkszeitung* on 18 February 1915: »By the way, the design of the work seems to me (although I see symphonic music's wellbeing and future development, in keeping with my personal convictions, on other stricter paths) to contain in itself the seed for a new mixed artistry of lines of thought and music that perhaps might be called 'musical prose' and could be rendered accessible to a much larger circle of connoisseurs than transcendental absolute music, which presupposes the logical listening ability specific to music.« Two days before he had written an announcement text in which he stated: »Even I – a convinced advocate of the genuine symphonic form of another kind – must very much give my approval and love to the work for its inner necessity and impassioned honesty. Along with its musical pulse, it is above all the logic of the connections that wins the listener and that – and this is to be esteemed valuably and highly – is realized not only intellectually for the benefit of the program but also musically.«

Here greatness of mind is heard from a man who unlike Wagnerians and Brahmsians, unlike believ-

ers in progress and conservatives, does not militantly uphold positions or even dogmas but whose words reflect openness to the world and the power of genuine inwardness of the kind that the attentive and sensitive listener can also find in his music and that was so inspiringly the case some two generations earlier in Robert Schumann's writings on music. Paul Büttner, his commitment to tradition notwithstanding, was not a backward-looking Classicist, above all no latter-day Biedermeier »softie,« and not at all a *Weltschmerz* nostalgic ornamented with the *Jugendstil* – even though the Viennese tone and the echo of the magical flexibility of *ländler* and *waltz* bliss repeatedly very much shine through in his music – and what this means is that in the end, like his mentor Felix Draeseke, he did not fit into any scheme used by later historiography.

Büttner was a pronouncedly original, memorable, and inspired melodist, an extremely versatile master of the obbligato as well as strictest counterpoint, though never with an academically stiff or pale effect, a harmonist who was just as multifaceted as he was farsighted in overall organizational disposition and who had an absolute command of the imaginative power of modulation, a vital and richly varied rhythmist, and a brilliant, absolutely structure-conscious orchestrator. His orchestration never merely aims at achieving effects for their own sake but always serves what is essential both in matters of compositional construction and atmospheric depiction. It is thus that his oeuvre also forms a welcome exception in the age of the Wilhelmine bombast of grand orchestral effects, of magnificent works drenched in effect from the zenith of what was known as *Kapellmeistermusik*, the music by conductors after Mendelssohn, Berlioz,

Liszt, Wagner, and Bülow. Masters as very different as Max Bruch, Friedrich Gernsheim, August Klughardt, Jean Louis Nodé, Hans Koessler, Hans Huber, Gustav Mahler, Max Fiedler, Felix Woysch, Emil Nikolaus von Reznicek, Heinrich Gottlieb Noren, Fritz Volbach, Hugo Kaun, Felix Weingartner, Richard Strauss, Max von Schillings, Siegfried Wagner, Hans Pfitzner, Hermann Suter, Siegmund von Hausegger, Frederick Stock, Hermann Hans Wetzler, Oskar Fried, Alexander Zemlinsky, Paul Graener, Max Reger, Francesco Paolo Neglia, Gerhard von Keußler, Arnold Schönberg, Paul Scheinflug, Franz Schreker, Carl Ehrenberg, Fritz Brun, Hermann Zilcher, Anton Webern, Franz von Hoesslin, Otto Klemperer, Robert Heger, Wilhelm Furtwängler, and precisely Paul Büttner left their imprint on the era of *Kapellmeistermusik* in German-speaking Europe. Among these composers, Nodé, Mahler, Strauss, Hausegger, Reznicek, Noren, Wetzler, Zemlinsky, and the young Schönberg were, so to speak, the circensian sorcerers of the hypertrophic full orchestra. By contrast, Pfitzner, Woysch, Schillings, Zilcher, Furtwängler, and tendentially also the Swiss masters are to be assigned to the group of more introverted actors for whom brilliance and impact played a deliberately subordinate role.

One might almost speak of two camps: one of the masters of outward effects, of musical roller-coaster rides and adventurous expeditions, and the other of the less worldly masters of the »German soul« in quest of mystical introspection. Paul Büttner essentially occupied a neutral position between such trends, as if he did not at all belong to his epoch – and in this respect is very much comparable to Anton Bruckner and perhaps also a little bit to his completely differently inclined contemporary

Franz Schmidt. Everything in Büttner's music stands ready to serve the structure and the psychology of the large form, which he liked to elaborate – here, as also in his predilection for the three-movement symphonic design, related to the Franck school and French music – with cyclical thematic recurrence beyond movement boundaries, with transformations of the motivic material and bold combinations of opposing themes. Independence from schools is in fact something that he had inherited from his teacher Felix Draeseke (1835–1913), who also, so to speak, »fell between the stools of music history.« Like Draeseke, Paul Büttner was not an innovator in matters of musical language, but he was indeed a highly original renewer of form, which was not simply taken over from the tradition. And he created these new forms successfully and compellingly. As in his strict canonic counterpoint, everything has a flowing, unaffected, natural effect.

In sum, it may be stated that at a time when musical thought increasingly concentrated on the material question, on the question of progress and the preservation of the tradition, Paul Büttner placed his focus on the spiritual element, on the world behind the notes, behind the musical façade. This was certainly an unpopular position during an epoch of artistic revolution when the organized sound masses of Richard Strauss, Gustav Mahler, and the young Schönberg captivated the world, when Scriabin and then also already the young Stravinsky and Bartók were going into action! Paul Büttner was in his ethos and in his music, for example, like Heinrich Kaminski after him, an »evolutionary,« not a revolutionary.

Büttner's Life

There were times when Paul Büttner appeared to be the very great hope of German symphonic music, when conductors such as Arthur Nikisch, Fritz Stein, Paul Scheinpflug, Hermann Kutzschbach, Fritz Busch, Carl Schuricht, Joseph Keilberth, Paul van Kempen, Rudolf Kempe, Heinz Bongartz, and Rudolf Mauersberger, when orchestras such as the Dresden Court Orchestra and Berlin Royal Orchestra (today's Staatskapelle), the Gewandhaus Orchestra of Leipzig, and the Berlin Radio Orchestra performed his symphonies and other works by him. Is it possible that symphonic music of very great quality, even if it has formerly attracted the attention of a broader public, can then go on to be entirely and permanently forgotten? The example of Paul Büttner, a great »Man out of Season,« even offers a lesson in how the alternation of unfavorable and favorable circumstances were able to bring this about not only once but twice – the first time, after he suddenly found himself thrust into the spotlight of idolization at the age of fifty, and the second time – somewhat more enduringly and less spectacularly – after posthumous recognition and the cultivation of his oeuvre had been granted to him during the young years of the German Democratic Republic – something that admittedly then hardly radiated into West Germany on the other side of the Iron Curtain, not to mention into other countries. Büttner's music, its quality, magnificence, and beauty notwithstanding, has never made it beyond German borders. Until the present it has remained a German phenomenon.

Paul Büttner, whose father was a farmer from the Erzgebirge region, was born in Dresden in modest family circumstances and received his initial in-

struction in violin at the age of eight. He studied oboe and viola at the Dresden Conservatory and soon proved to be the most talented and profound student in the composition class taught by Felix Draeseke (1835–1913), where he learned the craft of composition in the most thorough and comprehensive way.

Following his studies, Büttner was employed first in Bremerhaven, then in Majori, near Riga, and beginning in 1892 in Dresden's Gewerbehaus Orchestra. It was during this time that he began conducting workers' choruses, and throughout his life he remained a committed and loyal educator of the working class in musical matters – something that is also reflected in his leftist political stance. In 1896 he was employed as a teacher of choral singing at the Royal Dresden Conservatory, and soon thereafter he was also teaching music theory there. He performed the great polyphonic literature from Palestrina through Bach to Brahms and Draeseke with the conservatory chorus. In addition, he conducted Dresden's Eilers Orchestra and presented concerts with the Gewerbehaus Orchestra, primarily for the members of the working class.

Paul Büttner wrote the first three of his four symphonies, works forming the most important part of his oeuvre, without any prospect of having them performed: the First Symphony in F major in 1898, the Second Symphony in G major in 1902, and the Third Symphony in D flat major in 1910.

In 1907 Büttner gave up his post at the Dresden Conservatory, and during the following decade he was mainly active as the conductor of his choral societies including workers choruses of up to two hundred members. He also regularly appeared as a conductor of the symphonic concerts of the Youth Education Society of Dresden's Arbeiterschaft,

whose programs with entrance prices within everybody's budget ranged from symphonic music by Haydn, Mozart, Beethoven, and Schubert through Liszt to Draeseke, Busoni, and Büttner's own works. Beginning in 1913 his Jewish wife Eva, a professional pianist and a music critic for the *Dresdner Volkszeitung*, assisted him in the writing of work introductions and presented introductory lectures with demonstrations on the piano.

It was in 1915, thanks to the premiere of the Third Symphony, that a phase of overwhelming success for Büttner's symphonic music began. As a consequence, repeat performances as well as premieres of his first two symphonies were held in prestigious places, and he completed his Fourth Symphony in B minor in 1917. We do not know why Büttner did not write any more symphonies after this date, but his other activities increasingly made their demands on him, and his successes did not suffice to enable him to devote himself exclusively to his composing. In 1918 he resumed his work as a teacher at the Dresden Conservatory, thenceforth expanded to include composition, orchestral conducting, choral conducting, and chamber music, and soon thereafter he was chosen for the post of the conservatory's artistic director. Moreover, he continued to work as a keen-minded and brilliant critic for the *Dresdner Volkszeitung* and penned various writings and essays, with *Die Kunst zu komponieren* meriting special mention. (His papers are in the holdings of the Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden.) Paul Büttner's intensive engagement in the public sphere lasted fifteen years, until this Social Democrat and declared opponent of National Socialism was immediately dismissed from his director's post at the conservatory on 18 May 1933. His works were placed on the list of

undesirable art. The *Dresdner Volkszeitung* was also prohibited, which, along with their exclusion from public life, occasioned acute financial need for the Büttner family. Chicaneries such as house searches and confiscations of personal property followed and culminated in the temporary »protective custody« of his wife, who was in great danger as a Jew and a member of Germany's Socialist Democratic Party with a seat in the Saxon parliament. Paul Büttner dedicated the last ten years of his life to composition, insofar as he had the strength to do so, and struggled to earn his living as a private music teacher. When he died of tongue cancer on 15 October 1943, following a year of severe illness, his wife had to fear for her life in a city from which Jews had been eliminated. With help from the Dresden physician Dr. Magerstädt she pretended to have been poisoned and spent the last twenty months of the war in a hiding place over the horse stable of Pulsnitz Castle on the estate of Frau von Helldorf. Among all the Jewish musicians who had participated in the Jewish cultural life eliminated from the city's public sphere from 1933 to 1938, Eva Büttner (1886–1969) was the only one who returned after the end of the war. After 1945 she again became very active in the cultural politics of the Kamenz District, but she never said anything in public about her experiences during the Third Reich, and when she died, she did not leave behind any writings pertaining to this horrible time.

Along with an undated Overture in C major and the Overture in B minor, originally written for the one-act opera *Anka*, Paul Büttner bequeathed the following orchestral works to posterity, here listed in chronological order: *Slavonic Dance and Idyll* (1896), *Saturnalia* for Wind Orchestra and Timpani (1898), *Symphony No. 1* in F major (1898), *Sym-*

phony No. 2 in G major (1902), Symphony No. 3 in D flat major (1910), Symphony No. 4 in B minor (1912–17), *Präludium, Fuge und Epilog. Eine Vision* (1922; original title of the first version: *Sinfonische Fantasie »Der Krieg«*), *Heroische Ouvertüre* for Full Orchestra (1925), Fugue in C minor (1925), Wind Piece for Two Flutes, Two Oboes, Two Clarinets, Two Bassoons, Horn, and Two Trumpets (1930), and a Konzertstück in G major for Violin and Orchestra (1937). The bulk of his orchestral music found a publisher, but not all of these works were published. (Even a principal work like the Fourth Symphony can be obtained on loan from Peters only as a manuscript copy of an arrangement for a reduced orchestral ensemble and is in a very problematic condition.)

In 2024 Tobias Bröker has edited the full score of the original version for very large orchestra of the 4th Symphony: www.tobias-broeker.de.

His Breakthrough

By 1915, when he turned forty-five, Paul Büttner had already written three large symphonies of the highest quality and possibly may have been working for quite a long time on his Fourth Symphony, but none of these works had been performed. He thus found himself in a situation of inner necessity demanding that he complete these works without having received any sort of feedback or even a confirmation from outside. In these circumstances the fact that Arthur Nikisch, the leading conductor of those times, accepted Büttner's Third Symphony for performance was of even more decisive importance. It was premiered on 21 January 1915, five years after its completion, during the season's fourteenth concert at the Gewandhaus in Leipzig by the Ge-

wandhaus Orchestra under Nikisch, who was the orchestra's principal conductor. The musicians and the audience were gripped and felt the greatest admiration, and even the enthusiasm in the press surpassed every usual measure of unconditional recognition. Word of this soon spread and above all in the reviews of the Berlin first performance by the Royal Court Orchestra under Richard Strauss in October 1917 was expressed with rousing acclamation. For example, Walter Dahms (1887–1973, beginning in 1935 active in Lisbon in his second identity under the pseudonym of Gualtério Armando), who continues to be known even today as an influential biographer of Schubert, Schumann, and Mendelssohn, reported on 19 October 1917 in an echo of this performance:

»Paul Büttner is a master, and his D flat major symphony is a masterpiece for every person whose soul continues to be receptive to the powerful language of genius. Out of the depths of the everyday the composer guides us up to the heights of festive experience. The expression is boundless; the atmosphere that pervades us is majestically sublime. What gives Büttner the advantage over so many other composers today is the intrinsic veracity of his music, its overflowing wealth of inspiration, its vigour, its force, its verve, and the grandeur of his ideas. Here far-reaching melodic lines are drawn, and the iron rhythm is of the uninterrupted elemental power of a natural occurrence. This new master is rooted in Schubert and Bruckner. He is powerful and delightful like them, his imagination, like theirs, is of inexhaustible wealth, and the melodies that he lavishly sends forth all bear the mystical imprint of the eternally born. [...] The Royal Orchestra played this work with enthusiasm. It was an experience that we will never forget.«

The State of the Sources

The dates of composition handed down to us for Paul Büttner's works unfortunately are most highly unreliable; it cannot be determined when a single one of them took shape. For example, Prof. Dr. Mlynarczyk and Gottfried Schmiedel wrote in 1956: »Symphony No. 4 was sketched already in 1912, but the actual compositional work on it occurred during 1917–19 under the influence of war experiences.« But a statement by the Draeseke biographer Erich Roeder (1902–45) in December 1940, in a laudation on the occasion of Büttner's seventieth birthday printed in the *Deutsche Militär-Musiker-Zeitung*, contradicts this dating. Roeder wrote of the Fourth Symphony: »It [the Fourth Symphony] will go into more recent German music history as an aural document of the year 1914. And there it deserves its place of honor. Already because it is probably the most significant symphonic creation that our century has brought forth to date.« As a man who was Büttner's loyal friend for many years, precisely also during the years following the composition of the Fourth Symphony, Roeder must have actually known this most precisely, and his great degree of reliability has been shown on the basis of cases that can be verified in his two-volume Draeseke monograph. (Unfortunately, at the time it was not customary to cite proofs, source references, and cross references.)

Unfortunately, with his balancing act between opportunistic Nazi ideology and what remained of his artistic conscience Roeder did not render any helpful services on behalf of the reputation of Draeseke and Büttner, both of whom he celebrated as »heroes.« The chaotic state of the sources even led Fred

K. Prieberg (1928–2010) astray, the most competent musicological researcher on the topic of National Socialism (*Handbuch deutsche Musiker 1933–45*). Proceeding from the assumption that Büttner's *Heroische Ouvertüre* composed in 1925 had been composed after 1933, Prieberg accused Büttner of opportunism and his supporters of the falsification of history. An ethically flawless life by no means offers protection from posthumous misjudgment and defamation.

Heroische Ouvertüre (1925)

As far as we can determine from documents without corroborating evidence from the original sources, Paul Büttner must have completed his *Heroische Ouvertüre* (Heroic Overture) in 1925. Its premiere was given under the conductor Paul van Kempen (1893–1955) at the Dresden Music Festival in 1927, and Prof. E. Schmitz reported: »The premiere showed in its every measure the signature of the Dresden master. Everything is formed with a firm command, felt from the depths of the heart, and conveyed with great orchestral magnificence of sound.«

The *Heroische Ouvertüre* is one of the most important works in the genre of the concert overture going back in time to Beethoven and Mendelssohn. In it, all the qualities typical of Büttner once again blend into a form of immense multifacetedness, flexibility, dramaticism, tight construction, and strict logic. The slow introduction in C minor is followed by the powerful fire of the allegro main theme in C major, but as so often in Büttner this theme is submitted to manifold modifications, the various elements interpenetrate in unpredictable fashion, and even the introductory

character returns in an unorthodox manner, before the so lavishly superabundant and compactly concentrated work reaches its radiant conclusion in an irresistible stretta.

Präludium, Fuge und Epilog. Eine Vision (1922)

Paul Büttner did not write any more symphonies after his Fourth Symphony, which surely contributed to the fact that he was gradually forgotten. But he did compose more orchestral works demonstrating no less symphonic ambition and value within the parameters of comprehensive one-movement design. The present work had the title *Sinfonische Fantasie »Der Krieg«* (Symphonic Fantasy: The War) in its first version, which indicates that here Büttner, along with his personal trauma, also dealt musically with the collective trauma of war.

The *Präludium, Fuge und Epilog*, in consideration of its focus on the finely crafted contrapuntal elaboration of its design, is in fact a work constructed with the greatest dramatic quality, such as in a similar constellation was also the case with his great predecessors Beethoven, Bruckner, Brahms, and Draeseke. But Büttner's musical language as well as his free solution to the problem of form, for all their natural relation to the tradition, are of unmistakable originality. The introductory motif of the prologue (e-f sharp-g-d sharp-e), a potentially threatening ascent and descent around the keynote e, which at the same time immediately establishes the minor character, returns at the end of the epilogue. The entire work is closely interwoven thematically and obtains its great motivic and dramatic wealth from this interconnectedness.

The *Präludium, Fuge und Epilog. Eine Vision* (Prelude, Fugue, and Epilogue: A Vision) was premiered

on 9 February 1923 in Büttner's native Dresden by the Saxon Court Orchestra under its principal conductor Fritz Busch (1890–1951). However, Büttner's new works were already even then no longer immediately repeated throughout Germany, and so it happened that the Berlin premiere was first held in April 1932 under Gustav Havemann (1882–1960). A review of 20 April 1932 (Dr. E. R., source cannot be located) wrote of this event: »In the Berliner Singakademie, the Berlin first performance of his *Präludium, Fuge und Epilog*, his orchestral work glowing with passion throughout and magnificent in sound.«

A number of posthumous performances, some of them prominent, have been transmitted from the German Democratic Republic. It is thus that it could be read in Freital on 8 October 1947: »The Staatskapelle Dresden under the conductor Prof. Keilberth performed as guests in the hall of the Goldener Löwe in the Schaufpielhaus im Plauenschen Grund. Weber's *Euryanthe Overture* was followed by the *Präludium, Fuge und Epilog. Eine Vision* by Paul Büttner. In Prof. Keilberth's performance full of depth of passion and yet clearly structured, this interesting work of masculine health had a great success.«

The Second Symphony (1902)

Paul Büttner completed his Second Symphony in 1902, four years after his First Symphony, but a long time would pass before he had the opportunity to hear it, and while he was waiting he composed the Third Symphony. The Third Symphony's successful premiere had as its consequence the premiere of his first two symphonies during the following season. The First Symphony, completed in 1898, was performed for the first time in Breslau in early Jan-

uary 1916. A good month later, on 11 February 1916, the Second Symphony celebrated its premiere in Dresden during a concert by the Royal Saxon Court Chapel (today's Dresden State Orchestra) under General Music Director Hermann Kutzschbach (1875–1938). (This performance is listed as a »first performance« in the Archive of the Dresden State Orchestra but not as a »premiere,« but in another place it is stated that the Dresden Court Orchestra performed the premiere.)

Georg Kaiser articulated his view of Büttner's Second Symphony as follows: »Refreshingly lively, nimbly leaping and skipping, and lightly and pleasantly flowing melodies pour out of a capacious cornucopia. The last movement of the G major symphony, enveloped in whole thematic circles from the introduction and the conclusion, is a wondrous structure. There are numerous passages in this score in which the best comic operas could envy Büttner for their bright tenderness, sparkling rhythms, graceful pranks, and folksy joy in the best sense of the term as well as for their simple instrumentation cognizant of the essential nature of the instruments and calling them forth like living beings on their own power.« In 1946, when Büttner's music was again finally played, Karl Laux wrote in the *Tägliche Rundschau*: »The Symphony No. 2 in G major, which at the time was premiered by the Saxon State Orchestra in Dresden and then later was repeated with the greatest success during a Berlin guest concert, is the vernally bright one among the four siblings. The first movement with its pleasantly flowing first theme, which is immediately elaborated in delightful strictness, and the gracefully swaying second theme, which again is immediately linked to the first theme by the master of counterpoint that Paul Büttner is, establishes the

fundamental tone. The second movement is an interesting scherzo idea expanding the model provided by Beethoven and Bruckner: playful and capricious in the main part, full of fine rhythmic detail, in the middle part now pervaded by close motivic work, then going over into a ländler episode of folk character, and in any case given equal weight alongside the main part. There is no slow movement. In its place – a special feature of Büttner's symphonies, in order to produce a three-movement structure through the insertion of various compositional elements – a broadly elaborated, profound adagio precedes the final rondo, with rondo anticipations cropping up in the adagio, until the sparkling rondo summoned forth by impatiently intensifying woodwinds, enters while conjuring up the spirit and the spirits of Joseph Haydn.«

Since a patina has not settled on Büttner's work, the amazement and the overpowering reaction that his contemporaries felt when they first heard his Second Symphony are not surprising even today to the listener who – instead of being guided by the standards of what some judge to be »modernity« – is spontaneous, open, and alert. Its tremendous momentum, the directness of its message, its unabashedly radiant brightness, its stormy and fiery character – none of this has lost anything of its power and authenticity. There are only a few symphonies of the Romantic and Postromantic epoch that have such an entertaining effect, where a good half hour practically flies by, every movement represents yet another successful intensification in relation to the preceding one, and a nonstop impetus is maintained from the beginning straight through to the last chord. For all its bright lightness and enthusiasm, the first movement is a model of economy and unity. The scherzo brings with it a might

such as had been unleashed in German symphonic music after Beethoven at most in Bruckner. Büttner in fact acts here thematically and in the kidding, nonstop, and at the same time humorous expression like a very close relative of Beethoven's, both in the racing 3/4 main part and in the contrasting trio in duple time in the same tempo – and how compellingly the extremely short coda convincingly concludes the movement and demands its continuation: the slow introduction creating suspense leading up to the last movement and defying the allegro coming in between, only then to yield to the fast tempo overflowing with sparkling humor, which proves to be a capriciously shining rondo in which a sort of happy fusion between fundamental elements of Haydn's spirit and the tonal splendor and expressive breadth of Late Romanticism does indeed manifest itself. The interwoven formal design in the last movement is easy to illustrate insofar as the initial adagio at first at 1'52'' is interrupted by a first allegro entry, the tempo again becomes »very quiet« at 2'52'', at 4'14'' the allegro finally takes over, and at 5'08'' the beginning of the rondo is signaled. On the way to the end the tempo once again noticeably relaxes before it intensifies in a captivating stringendo.

On the present first recording the last movement is presented in what is called the »expanded version.« This designation can be understood to mean that Büttner initially composed the shorter version of the last movement found in the score of the symphony and then added a part of greater length. However, owing to the unreliable state of the source material, the possibility that the longer version was composed prior to the shorter version cannot be excluded – which actually would have been the more customary procedure. In any case,

an »Introduzione e Finale« became an »Introduzione, Variazioni e Finale,« and it can be stated that the long, »expanded version« works perfectly and does not exhibit any superfluous longueurs. The inserted, »expanded« section of this last movement extends over a good three minutes from 7'47'' to 10'52'' in Track 7, during which there is a triplet development section, the slow introduction returns twice (first »with great force,« then simply »more slowly«), and a highly dramatic intensification takes place just before the end of the inserted material, with the last-mentioned occurrence indeed representing the climax of suspense in this movement!

– Christoph Schlüren, June 2024

The history of the **Brandenburg State Orchestra of Frankfurt** (BSOF) goes back to 1842. After the reunification of Germany the BSOF established itself as a symphony orchestra with an impact far beyond Brandenburg's borders – a fact reflected in its full schedule of guest performances on concert tours throughout Germany, regularly to Poland, to numerous European countries, repeatedly to Japan, and this season for the first time to China.

The BSOF with its eighty-six musician members is Brandenburg's largest symphony orchestra and its only »A-Orchestra.« Elevated to the status of a state orchestra by the Brandenburg state government in 1995, it is one of the most important pillars of musical and cultural life in Brandenburg. The orchestra performs a great many concerts in Potsdam, annually as a guest at the Chorin Music Summer and at the Rheinsberg Castle Chamber Opera as well as in Neuruppin, Senftenberg, Schwedt, and many other places in the Mark region. In addition, this orchestra based in Frankfurt an der Oder is regularly invited by the Berlin Philharmonic Chorus to perform in Berlin's Philharmonic Hall and performs as a guest with the Berlin Cathedral Choir in the Berlin Cathedral.

Dozens of CD recordings and radio productions with the Deutschlandfunk and rbb, including award-winning releases, underscore this orchestra's quality. Special projects in recent years have included recordings of the flute concertos of Siegfried Matthus, Günter Kochan, and Gisbert Näther with the flutist Claudia Stein for Deutschlandfunk Kultur and the recordings of Paul Lincke's overtures under the conductor Ernst Theis, which received rave reviews in the German, Austrian, and Swiss press.

Stars from the classical concert scene such as Sabine Meyer, Simone Kermes, Sharon Kam, Ivo

Pogorelich, Shlomo Mintz, Daniel Hope, Mstislav Rostropovich, Katharine Mehrling, Martin Helmchen, and Alban Gerhardt have regularly performed as guests with the BSOF, which has also welcomed the award-winning actress Martina Gedeck. Ernest Hoetzl, Marc Piollet, Kolja Blacher, Anastasia Kobekina, and Georg Breinschmid are among those who will concertize with the BSOF during the 2024/25 season.

Since 2019 the BSOF has invited an artist in residence for every performance season. During 2023/24 it worked with the horn player and Grammy Classic winner Radek Baborák. He was preceded as artist in residence by the violinist Tianwa Yang, the trumpeter Simon Höfele, the percussionist Alexej Gerassimez, the cellist Maximilian Hornung, and the pianist Andreas Boyde.

Matthias Schorn, who performs in the world's most prestigious concert halls both as the solo clarinetist of the Vienna Philharmonic and as a solo recitalist, will be the BSOF's artist in residence during the 2024/25 season. During his residence he will perform works by Mozart, Weber, and Rossini and bring with him his »Faltenradio« band.

During every season the BSOF includes premieres in its program, thereby lending its support to appealing works by interesting newcomers as well as to premiere performances by internationally established composers. For example, most recently the BSOF dazzled audiences with the premieres of Samuel Adler's *Short Symphony* and Steffen Schleiernmacher's *Drei Oden für Beethoven* – together with the Berlin Philharmonic Chorus in Berlin's Philharmonic Hall. Several premieres – including works by young composers – have been scheduled for the 2024/25 season in accordance with the BSOF's core policy of promoting young talents. This is why the

orchestra has cooperated for many years with the Berlin University of the Arts, the Hanns Eisler College of Music of Berlin, and the Forum Dirigieren.

The BSOFF has received various awards for its educational work. It has set new standards in cultural education and intercultural dialogue with its projects that for many years have brought together countless children and young people from eastern Brandenburg and the neighboring Polish region. In this conjunction the BSOFF works closely with its former principal conductor and current past distinguished conductor Howard Griffiths, who has played a central role in the orchestra's educational work. In addition, the BSOFF has provided the musical accompaniment for the critically acclaimed »Wagner for Children« children's operas at the Bayreuth Festival since 2010 and experiments with new formats of special audience appeal – including with the Danish Rune Thorsteinsson Patchwork Trio.

Since the 2018/19 season Jörg-Peter Weigle has been the BSOFF's general music director and artistic director and Roland Ott its intendant. Together the two have enriched the state orchestra's repertoire through the addition of new facets. This has been shown in a number of crossover projects, new chamber music series, concerts in unusual places, big band concerts, and multimedial projects such as the concert for the Edvard Munch exhibitions in Potsdam with the actor Jörg Hartmann (*Tatort* and *Berlin Weissensee*), a cooperative venture with the Barberini Museum and Potsdam's Nikolaissaal.

Moreover, the BSOFF has further developed its offerings for »Young Listeners« with a series of new school projects exploring various »fields of tension« and has expanded its guest performance schedule with concerts in Zurich's Tonhalle, at the Meck-

lenburg-Vorpommern Festival, in Cologne's Philharmonic Hall, and in Austria. Jörg-Peter Weigle and Roland Ott have also raised the BSOFF's choral symphonic work to a new level and intensified or initiated cooperation with the Berlin Philharmonic Chorus, Berlin Cathedral Choir, Frankfurter Singakademie, and Adoramus Chamber Choir of Slubice.

During the 2024/25 season, under the motto of »TraumOderWirklichkeit« (DreamOrReality), the BSOFF will present a program ranging from Viennese Classicism through the great symphonic music of the Romantic era to works by contemporary composers. The orchestra's first China tour will be a special highlight during this season and take it through this country and to metropolises such as Shanghai, Chongqing, and Shenyang. In addition, this season will witness the Brandenburg State Orchestra's first guest appearances in the famous Golden Saal of the City of Vienna and in Klagenfurt.

Jörg-Peter Weigle was born in 1953 in Greifswald, Vorpommern, and received his initial training in music as a boy chorister in the St. Thomas Choir of Leipzig from 1963 to 1971. Following his studies with Horst Förster, Dietrich Knothe, and Ruth Zechlin at the Hanns Eisler College of Music in Berlin, he attended master classes with Kurt Masur and Witold Rowicki in Weimar and Vienna.

Weigle began his career as the first conductor of the Neubrandenburg State Symphony Orchestra. Ever since then he has conducted a broad repertoire comprising symphonic and choral symphonic works. He moved on to the Leipzig Radio Chorus in 1980 and became its principal conductor in 1984. During this time he worked with outstanding conductors and soloists such as Kurt Masur, Colin Davis, Neville Marriner, Marek Janowski, Peter Schreier,

Theo Adam, Marjana Lipovšek, and Helen Donath. His guest performances took him to venues such as Dresden's Semperoper and Berlin's Comic Opera and to the Bavarian Radio Chorus and Orchestra and the Northern German Radio Chorus and Orchestra.

In 1986 he became the principal conductor and general music director of the Dresden Philharmonic. This period also witnessed numerous premieres of works by composers such as Edison Denisov and Christian Münch as well as of Georg Katzer's opera *Antigone oder die Stadt* at the Berlin Comic Opera.

His first Beethoven cycle on modern instruments in Madrid and choral symphonic works during the Dresden Music Festival were also outstanding. For example, he conducted Franz Schmidt's *Das Buch mit sieben Siegeln* and Richard Wagner's *Das Liebesmahl der Apostel* with the Leipzig Radio Chorus and the Dresden State Opera Chorus.

He performed as a guest with the orchestras of the DDR Radio, Bavarian Radio, and Northern German Radio and conducted numerous concerts and recordings with musicians such as Alexis Weissenberg, Pinchas Zukerman, Boris Pergamenschikow, and Vadim Repin. His debut with the Bavarian Radio Symphony Orchestra in a performance of Franz Schubert's Mass in E flat major was of special importance.

In 2005 Jörg-Peter Weigle became the principal conductor of the Stuttgart Philharmonic. With this orchestra he presented numerous concerts in North and South America and in foreign European countries.

The conductor has recorded numerous CDs. Along with Mozart recordings for Philips Klassik, the list includes releases of Hans Huber's complete symphonic oeuvre on Sterling and Felix Draeseke's

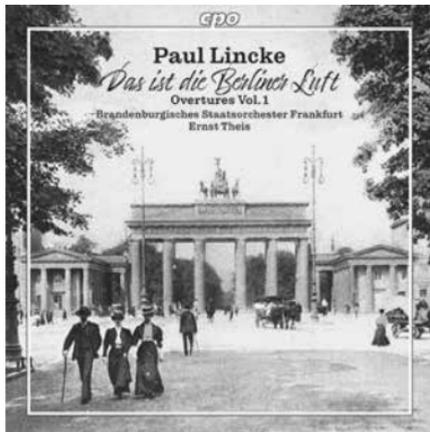
complete symphonies for **cpo**. In 2016 he released a CD featuring Walter Braunfels's *Große Messe* with the Berlin Philharmonic Chorus and the Konzert-hausorchester of Berlin on Capriccio.

During the years from 2001 to 2017 Weigle's path took him back to his alma mater, the Hanns Eisler College of Music, where he was a professor of choral conducting and served as the college's president from 2008 to 2012. In addition, he was appointed to the venerable post of artistic director of the Berlin Philharmonic Chorus.

Weigle's second cycle of Beethoven's complete symphonies and this composer's *Missa solemnis* with the Concerto Brandenburg on historical instruments and with the Berlin Philharmonic Chorus during the years from 2004 to 2007 represented a high point in his career.

Jörg-Peter Weigle was awarded the Preis der Kulturjournalisten in Leipzig in 1984, the Sächsische Verfassungsmedaille in 1994, and the Händelring des Verbands Deutscher Konzertchöre (VdKC) and the Geschwister Mendelssohn Medaille des Berliner Chorverbandes in 2017.

Since 1 September 2018 Jorg-Peter Weigle has been the general music director and artistic director of the Brandenburg State Orchestra of Frankfurt.



Already available

cpo 555 428-2



Already available

cpo 555 275-2

cpo 555 482-2

Recorded: Frankfurt/Oder, Messehalle I, January 11-13, 2022 [2-7] & May 17, 2022 [1]

Recording Producer, Editing & Mastering: Bernhard Hanke

Publisher: Edition Peters, Leipzig

Executive Producer: Burkhard Schmilgun

Cover: »Westliches Panorama« (Western Panorama) Terrassenufer in Dresden,

Bildpostkarte (Farbdruck nach kolorierter Photographie), o. J. (Poststempel: 1926),

Dresden (Alfred Hartmann). © Photo: akg-images, 2024

Photography: Tobias Tanzyna (pp. 17, 32)

English Translation: Susan Marie Praeder

Design: Lothar Bruweleit

cpo, Lübecker Straße 9, 49124 Georgsmarienhütte, Germany

© 2024 – Made in Germany



Brandenburgisches Staatsorchester Frankfurt

cpo 555 482-2