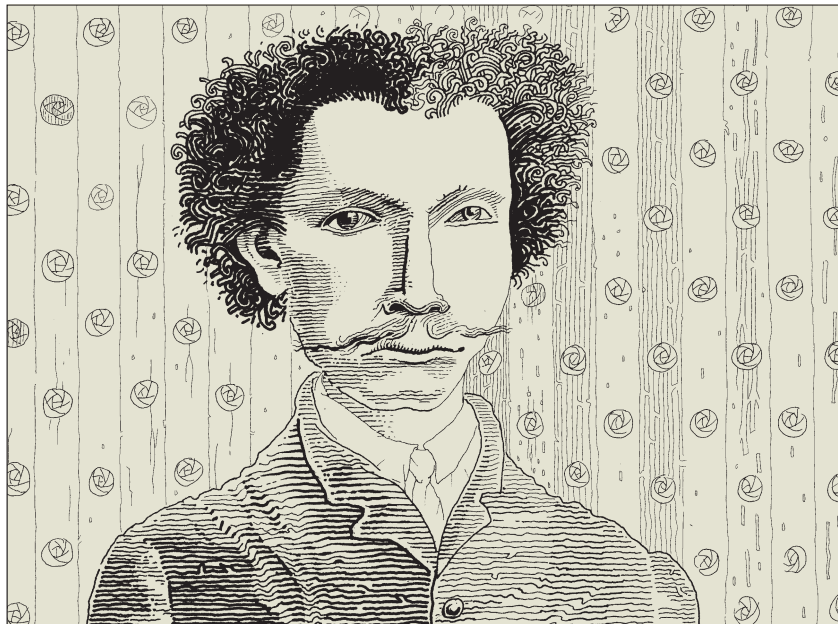


Richard Strauss (1864–1949)

DELICATE STRAUSS



ALEXEI UTKIN / HERMITAGE CHAMBER ORCHESTRA



HERMITAGE SOLOISTS



MICHAEL SHILENKOV, FYODOR YAROVOI, PHILIPP NODEL, MALIKA MUKHITDINOVA, EUGENY PETROV, NIKOLAI ZENKIN

1 Meinem Kinde (Op. 37, Nr. 3). Transkription von Mikhail Utkin für Oboe und Orchester (2005)

To My Child (Op. 37, №3). Transcription for oboe and orchestra by Mikhail Utkin (2005) [2:30]

2 Romanze (1879). Transkription für Oboe d'amore mit Orchesterbegleitung

Romance (1879). Transcription for oboe d'amore and orchestra [8:09]

Konzert D-Dur für Oboe und kleines Orchester (1945)

Concerto in D major for oboe and small orchestra (1945)

3 Allegro moderato [8:10]

4 Andante [8:40]

5 Vivace [4:35]

6 Allegro [2:30]

7 Einleitung zu der Oper „Capriccio“ (Op. 85)

Prelude to the opera 'Capriccio' (Op. 85) [10:43]

8 Morgen! (Op. 27, Nr. 4). Transkription von Mikhail Utkin für Oboe und Orchester (2005)

Tomorrow! (Op. 27, №4). Transcription for oboe and orchestra by Mikhail Utkin (2005) [3:33]

**Total
Time
[49:30]**



One day Romain Rolland shared a curious observation with Richard Strauss: 'I am surprised and amused that you have some musical phrases that are somewhat closely connected to your personality. They are as inseparable from you as the expression on your face, your forehead and your eyes. It seems that some phrases convey your entire essence. I have never noticed it to this extent in other composers.' It is interesting that Rolland connected the 'musical phrases' of Strauss not with the thoughts or feelings of the author, but only with the appearance, facial expressions or features – of course, these are the individual and inalienable, but for musical associations they would seem the least suitable. It is, without doubt, a half-joking remark but nevertheless catches something truthful and essential. If we look at the twists and turns of Strauss' journey we can be convinced that the analogy could hardly be otherwise. His creative life was extremely prolonged. Eighty of the eighty five years he was alive, he was composing music. He wrote eight tone poems, fifteen operas, more than one hundred



and fifty songs and many other works. In addition to this, one of the most astonishing features of his music is its stylistic diversity. The change of style in the works, which were written one after the other, sometimes seems so sharp and unexpected as to cause involuntary bewilderment: Where is the real Strauss? What does he take seriously? Who is he in fact? Is it really this composer who created *Elektra* with the most frightening scene of madness in operatic literature, the exceptionally well-balanced and successful man, the 'innate humorist' as Romain Rolland remarked?

This innate humorist didn't always make a pleasant impression on his contemporaries. Gustav Mahler found Strauss to be an arrogant and practical man, who 'looked at everything with some kind of indifference'. 'The atmosphere which one feels around Strauss – he wrote – is too dampening. I would rather eat the bread of poor and walk in the light than be lost in the flatlands.' Stravinsky whose attitude towards Strauss was bordering on scepticism said: 'Perhaps Strauss can charm and delight, but he cannot move. That may be because he had no commitment; he didn't give a damn... But I have a terrible thought. What if I am sentenced to Strauss in Purgatory?' Possibly this 'insensibility' to the surroundings, noticed by his contemporaries, is partly explained by the variegated style of his work and his character. The composer seemed to try on various carnival costumes: the heroic-romantic (the earlier opera *Guntram*, 1893; the tone poem *Ein Heldenleben*, 1898), the ultramodern (the operas *Salome*, 1905; *Elektra*, 1908), the naively-enchanting and elegant (*Der Rosenkavalier*, 1910), the ascetic, strict, 'ancient' (the opera *Ariadne*, 1916) and others. Having tried one costume



Strauss left it and put on another one. He gave the impression of a man who was playing with creativity but not living these feelings which he made up himself (possibly his music wasn't merged with his essence, like the expression on his face, his forehead, and his eyes). However, in his work was something that belonged only to him, something that was exceptionally conceived by his artistic gift.

'Strauss is a real volcano. His music burns, smokes, cracks, gives off a bad smell and sweeps away everything in its path' wrote the very same Romain Rolland and it is difficult to express more precisely. The works represented in this album were written by 'three different Strausses'. Strauss the child, who is only just discovering for himself the musical world (Romance for clarinet and orchestra), Strauss the loving and faithful husband (songs *Morgen!* and *Meinem Kinde*) and Strauss the wise man, philosophically looking at the path he had left behind (Prelude to the opera *Capriccio* and the Oboe Concerto).

The list of early works of Strauss is surprisingly mature (afterwards the composer even regretted such an uneconomical expenditure of strength). Almost all of this was instrumental music, which Strauss composed under the watchful eyes of his father (the best French horn player of the Munich orchestra) and Friedrich Wilhelm Meyer (the director of the same orchestra). The experienced instructors were conservatives, and adherents of traditional Austro-German art, and the young Richard was brought up on Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Weber and Mendelssohn. Apart from studying masterpieces Strauss had the



possibility to try out, for himself, various instruments. He played on them in an amateur orchestra which was led by his father. This came to light, for example, in Romance for violin, Concerto for French horn, Romance for cello and orchestra and Romance for clarinet and orchestra. Having heard this last piece, how couldn't you smile: surely a future titan could treat an orchestra thoroughly, tenderly and in the 'correct manner'! How could you possibly not recall the edifying words of his father: 'Dear Richard, please, when you compose something new try so that your work would be melodious and not too difficult, and that it would sound good on the piano.' Well, subsequently father didn't approve of his son's music, but at this time, whilst the fifteen-year-old boy was writing Romance for clarinet, the father could still be proud of him. In this piece all was 'normal': the form and harmony; the gentle melodious first theme, the second, just as tender, that darkens towards the end and the gloomy third, rigorously brought out by the strings.

Later, having been freed from an orthodox upbringing, and having discovered the music of Liszt and Wagner, Strauss left his favourite instrumental genres. His attention was attracted first of all to the tone poem, and then the opera. Only at the end of his life he returned to the pure instrumental music.

The composer who wrote the songs *Morgen!* and *Meinem Kinde* is already a different Strauss. This is an exemplary thirty-year-old family man and totally in love with his wife, Pauline Maria de Ahna. There was a paradox which couldn't silence the parents, acquaintances, nor biographers of Strauss: the woman with the



ENGLISH



nastiest character, capricious, vulgar and tactless (but nonetheless very pretty), who provoked all who knew her personally into deep hostility, was the happiness of his entire life. They lived together for fifty five years in love and accordance. Pauline was a singer and her career started successfully in the best German theatres. Having got married the happy spouses performed a lot together. She sang his compositions; he accompanied her on the piano.

Every sound of the songs represented in this album breathes love and tenderness (both of the songs were dedicated 'to my beloved Pauline', to the dearest wife and the best performer of them). *Morgen!*, a poem by John Henry Mackay, was written for the day of his marriage (10th of September, 1894); and the lullaby *Meinem Kinde* (by Gustav Falke) was created for the birthday of his one and only son, Franz (12th of April, 1898). These songs Strauss arranged himself for voice and chamber ensemble, but in this album they are performed in the transcription of Mikhail Utkin.

The poem of Henry Mackay is about two lovers who are given by the sun's rays the chance of being together again: on a far away coast 'rapture's great hush will flow' over them. In the mind of Strauss the first verse of the poem already promises a blessed state – a state that arose as if from a long time ago, and now only lasts and renews: 'Tomorrow again will shine the sun / And on my sunlit path of earth / Unite us again, as it has done, / And give our bliss another birth.' A long instrumental passage precedes the appearance of the vocal melody, and the voice has only to catch the finishing theme and join in with its own 'again..., again...', and once more the same theme starts from the violin, and again an idyllic mood lasts.



The song *Meinem Kinde* is a lullaby which a mother sings to her small child. A glance upwards – and ‘a flight soaring up to heaven’ begins. Love plucks an herb of happiness, which is grown from little star’s ‘mere radiance and light’, and hurries back to bring this gift to the baby. Strauss follows a complicated spatial trajectory along the harmonious ‘way’. His song is in three sections. The uttermost sections (by the child’s cradle) don’t leave the main F major key (in the transcription G flat major), they are both ‘at home’ and ‘below’. On the contrary, in the middle episode there is the heavenly flight and the search for tonic. ‘Love’ appears among the pizzicato chords, which lead to the reprise, to the baby’s cradle.

All biographers write about the last ten years of Strauss’ life with great pleasure. The composer was surprisingly bright, fresh, full of artistic ideas, and created music that was absolutely new for his style – crystal clear and pure. By this time he had achieved everything he could have dreamed of. All summits had been climbed, and there only remained for Strauss to look inside himself.

The opera *Capriccio* was written in Hitler’s Germany in 1940–1941, the Concerto for Oboe – immediately after the war. In these works there was no echo of what was happening in the world. ‘I can’t stand the tragic atmosphere of nowadays – remarked the composer – I have the right to write the music which I like, don’t I?’

Strauss’ *Capriccio* is an intellectual ‘caprice’ about the problems of the genre which it represents and discusses at the same time – the opera. Its main idea is an aesthetic discussion about



what is more important: music or words? Strauss was captivated by the idea of creating a witty representation of this theme – ‘first words then music (Wagner), or first music then words (Verdi), or only words without music (Goethe), or only music without words (Mozart).’ In *Capriccio* the Composer fights for music in first place, and for the supremacy of poetry – the Poet. Both are in love with the charming countess Madeleine, in whom lies the responsibility for deciding the argument: the main thing is who the countess prefers. But Madeleine hesitates; she likes both, and especially likes sonnets being addressed to her, music belonging to the Composer and words to the Poet. In the last scene the young lady asks for advice from her own reflection in the mirror, but in vain. Alas, she doesn’t have the strength to take the decision: ‘Futile are the attempts to separate them both. One art rescues the other and in this the secret lies.’ This change of affairs reflects the innermost thoughts of the very same Strauss: ‘The fight between words and sounds – he wrote – was for me the most important problem from the very beginning of my career and concluded in *Capriccio* with the question mark.’

This ‘fight’ is already felt in the Prelude to the opera, written for string orchestra. It leads the listener into the intellectual and refined world of opera-meditation. At the beginning the enigmatic motives just supplement the ornament with different shades of meaning. But suddenly one imperceptible figure multiplies with catastrophic speed (it is performed, in turns, by all the instruments) and decisively and powerfully declares its own excellence. Nevertheless, the piece ends with reconciliation and return of the initial harmony. As Strauss remarked ‘in music you can say what-



ever you want, no one will understand you.’ However, what he ‘tells’ us at the beginning of *Capriccio* seems rather clear...

The Oboe Concerto was inspired by an American soldier, John de Lancie, who in peace time was an oboe player in the Pittsburgh Symphony Orchestra. You can’t confuse the mood of this music with anything, even if you don’t know that its author was an old man, already having celebrated his eightieth year. This is the mood of man, who brightly bids farewell to the world, having fun one last time with all his heart. In spite of the fact that the oboe part demands a certain virtuosity, the music of the concerto is somewhat childish and playful. All four movements are in major. Strauss the magician invents the themes and lets them wander through the various movements of the work. Here and there the familiar physiognomy is glimpsed fleetingly. But one character portrayed in the second theme of the opening movement gets through the whole concerto and achieves the finale. It is a very short motif which softly and persistently knocks four times at a repeating sound. In the beginning it remains strict but in the finale it whirls in an enchanting waltz, and even in the concluding chords one can distinguish its rhythmic shape. In it is something of the theme of ‘fate’, which reminds one of the remaining time.

Music written by Strauss in his last years was about his own feelings, about that which touched him deeply. It can hardly be compared to the expression of his face – it is integral to the composer, like his very own soul.

Varvara Timchenko, translated by Dave Nicholls



ENGLISH





Однажды Ромен Роллан поделился с Рихардом Штраусом любопытным наблюдением: «Меня удивляет и забавляет, что у Вас некоторые музыкальные фразы как бы тесно связаны с Вашей личностью; они так же нераздельны с Вами, как и выражение Вашего лица, Ваш лоб, Ваши глаза: кажется, что некоторые фразы точно передают все Ваше существо. В такой степени я этого никогда не замечал у других композиторов». Забавно, что Ромен Роллан связывает «музыкальные фразы» Штрауса не с чувствами и мыслями их автора, а только с внешностью, с выражением или чертами лица, для музыкальных ассоциаций, казалось бы, наименее подходящими. Это, безусловно, полусутопливое замечание, но все же в нем схвачено нечто правдивое и существенное. Во всяком случае, если присмотреться к сочинениям Штрауса, смысл этих аналогий становится ясным. Творческая жизнь композитора была весьма продолжительной – во семьдесят из восьмидесяти пяти прожитых лет он сочинял



музыку. Он написал восемь симфонических поэм, пятнадцать опер, более ста пятидесяти песен и многое другое. При этом одна из самых удивительных черт его творчества – стилистическое многообразие. Перемена стиля в произведениях, написанных друг за другом, порой кажется настолько резкой и неожиданной, что невольно рождает недоумение: где же Штраус все-таки настоящий? К чему он относился серьезно? Какой он на самом деле? Неужели этот композитор, создавший в «Электре» едва ли не самые пугающие в оперной литературе «сцены сумасшествия», был исключительно уравновешенным и благополучным человеком, «прирожденным юмористом», как отмечал Ромен Роллан?

Этот «прирожденный юморист» не всегда производил на современников приятное впечатление. Густав Малер находил Штрауса высокомерным и практичным человеком, который «взирает на все с каким-то равнодушием». «Общаясь со Штраусом, – писал он, – чувствуешь, как тебя обдает холодом. Я предпочел бы быть бедным, но наслаждаться солнцем, чем бродить в сыром тумане». О сходном впечатлении писал Стравинский, (который относился к Штраусу крайне скептически): «Может быть, Штраус умеет очаровывать, но он не умеет заставить слушателя глубоко чувствовать. Возможно причина в том, что он никогда ничему не отдавался полностью: ему на все было наплевать... У меня вдруг возникла страшная мысль. Что, если в чистилище меня заставят слушать Штрауса?». Возможно, это «бесчувствие» к окружающей жизни, подмеченное современниками, отчасти объясняет и пеструю стилистику его произведе-



ний, и их собственный характер. Композитор словно примеривал на себя разные карнавальные наряды: то героико-романтические (ранняя опера «Гунтрам», 1893; симфоническая поэма «Жизнь героя», 1898), то ультрасовременные, кричащие (оперы «Саломея», 1905; «Электра», 1908), то наивно-обворожительные, элегантные («Кавалер розы», 1910), то аскетичные, строгие, «старинные» (опера «Ариадна», 1916), то иные. Испробовав один костюм, Штраус оставлял его и облачался в новый. Он производил впечатление человека, «играющего» в творчество, но не проживающего тех чувств, которые он сам придумывает (возможно, его музыка не была столь тесно слитой с его существом, как выражение лица, как лоб и глаза). Однако в его произведениях было то, что принадлежало только ему, что было рождено исключительно его художественным даром.

«Штраус – это настоящий вулкан. Музыка его жжет, чадит, трещит, издает скверный запах и все сметает на своем пути», – писал все тот же Ромен Роллан, и трудно выразиться точнее. Да, Штраус играл, но играл порой блестяще. Не рефлексия по поводу минувшего или настоящего была его «коньком», а готовность к действию, поступку, молниеносному «прыжку», который вот-вот состоится, вот-вот потребует отчаянного напряжения сил. Разнообразные музыкальные стили подобны ландшафтам, в которых готово развернуться «действие» его музыки, слишком мощное, чтобы уместиться в пределах одного из них.

В этом альбоме представлены произведения, которые написали «три разных Штрауса»: Штраус-ребенок, только от-



крывающий для себя музыкальный мир (Романс для кларнета с оркестром), Штраус – любящий и преданный супруг (песни «Завтра!» и «Моему ребенку»), и Штраус – мудрец, философски смотрящий на оставленный позади путь (вступление к опере «Каприччо» и Концерт для гобоя с оркестром).

Перечень ранних произведений Штрауса удивительно «недетский» (впоследствии композитор даже сожалел о столь неэкономно растроченных силах). Почти все это – инструментальная музыка, которую Штраус сочинял под бдительным присмотром отца (лучшего валторниста Мюнхенского оркестра) и Фридриха Мейера (дирижера того же оркестра). Опытные наставники были консерваторами, сторонниками традиционного австро-немецкого искусства, и юного Рихарда они воспитывали на Моцарте, Гайдне, Бетховене, Шуберте, Вебере, Мендельсоне. Помимо изучения «образцов», Штраус имел возможность сам «распробовать» разные инструменты. Он играл на них в любительском оркестре, которым руководил его отец. Так появились на свет, например, Концерт для скрипки, Концерт для валторны, Романс для виолончели с оркестром и Романс для кларнета. Услышав этот последний, нельзя не улыбнуться: ведь мог же будущий титан обращаться с оркестром аккуратно, нежно и «по правилам»! Как тут не вспомнить назидательные увещания его отца: «Дорогой Рихард, пожалуйста, когда сочиняешь что-либо новое, старайся, чтобы произведение получалось мелодичным, не слишком трудным и хорошо звучало в переложении для



клавира». Что ж, впоследствии отец не одобрял музыки сына, но в ту пору, когда пятнадцатилетний мальчишка писал Романс для кларнета, отец еще мог им гордиться. В этой пьесе все «в норме», и форма и гармония; ласковая песенная первая тема, столь же нежная вторая, темнеющая к концу, и омрачающая общий колорит третья, сурово отчетливая всей струнной группой.

Позже, освободившись от оков ортодоксального воспитания, узнав музыку Листа и Вагнера, Штраус забросил прежде любимые инструментальные жанры. Его внимание привлекла сначала симфоническая поэма, а затем опера. Лишь под конец жизни он вернулся к истокам – чистой инструментальной музыке.

Композитор, написавший песни «Завтра!» и «Моему ребенку», – это уже другой Штраус. Это примерный семьянин тридцати – тридцати с небольшим лет, без памяти влюбленный в свою жену Паулину Марию де Анну. Парадокс, о котором не могли молчать ни родители, ни знакомые, ни биографы Штрауса: дама со сквернейшим характером, капризная, вульгарная и бестактная (но при этом очень миловидная), вызывавшая у всех, кто знал ее лично, глубокую неприязнь, составила счастье всей его жизни. Они прожили вместе пятьдесят пять лет в любви и согласии. Паулина была певицей, и ее карьера успешно начиналась в лучших немецких театрах. Поженившись, счастливые супруги много выступали вдвоем. Она пела его сочинения, он аккомпанировал ей на рояле.



Любовью и нежностью дышит каждый звук представленных в этом альбоме песен (обе они посвящены Паулине, «дражайшей супруге», «их лучшей исполнительнице»). «Завтра!» на стихи Генри Маккея было написано ко дню свадьбы (10 сентября 1894 г.), колыбельная «Моему ребенку» на стихи Густава Фальке создана к годовщине рождения единственного сына Франца (12 апреля 1898 г.). Эти песни Штраус сам перекладывал для голоса и камерного ансамбля, но в данном альбоме они исполнены в транскрипции Михаила Уткина (вокальную партию играет гобой).

Стихотворение Генри Маккея – о двух влюбленных, которым лучи солнца дарят возможность соединиться вновь: у далекого морского берега на них опускается «счастье немого молчания». По мысли Штрауса, блаженное состояние сулят уже первые строки стихотворения, – это состояние как будто возникло еще давно, а теперь только длится и возобновляется: «И завтра солнце будет светить снова, и на пути, по которому я буду идти, оно нас, счастливых, соединит снова». Длинное инструментальное вступление предшествует появлению вокальной мелодии, голосу остается только «поймать» закругляющуюся тему и подпеть свое «снова..., снова...», и вновь начнется та же тема у скрипки, и вновь будет длиться идилическое настроение.

Песня «Моему ребенку» – колыбельная. Взгляд матери устремляется ввысь, и начинается «блуждающий небесный полет» – туда, где среди звезд притаилась Любовь. Она срывает траву счастья, напоенную звездным сиянием, и несет этот дар вниз, малышу. Штраус следует по этой прост-







HERMITAGE ORCHESTRA

ранственной траектории гармоническим «путем». Его песня трехчастна. Крайние части (у колыбели ребенка) устойчивы и не выходят за пределы основной тональности фа мажор (в транскрипции – соль-бемоль мажор): обе «дома», «внизу». В середине, напротив, «блуждающий небесный полет» и тональные поиски. «Любовь» является в искристом пиццикато и торопится вниз, к репризе, к колыбели малыша.

О последнем десятилетии жизни Штрауса биографы обычно пишут с большим удовольствием. Композитор был на удивление светел, свеж, полон творческих сил и создавал абсолютно новую для себя музыку – музыку кристальной чистоты и ясности. К тому времени он достиг всего, о чем мог мечтать. Все вершины были покорены, и оставалось лишь то, к чему доселе Штраус не испытывал особого интереса, – взглянуть вглубь самого себя.

Опера «Каприччо» написана в гитлеровской Германии в 1940 – 1941 годах. Концерт для гобоя – сразу после войны. В них нет и отголоска совершающихся в мире событий («Я не выношу трагической атмосферы современности», – замечал композитор. – Я имею право писать ту музыку, которая мне нравится, неправда ли?»).

«Каприччо» Штрауса – это интеллектуальный «каприз» о проблемах жанра, который оно одновременно и обсуждает, и представляет, – об опере. В центре – эстетическая дискуссия о том, что важнее: музыка или слово. Штрауса пленила идея создания остроумного представления на эту тему – «сперва слово, потом музыка (Вагнер), или сперва



20

РУССКИМ



музыка, потом слово (Верди), или только слово без музыки (Гете), или только музыка без слов (Моцарт)». В «Каприччо» за первенство музыки ратует композитор, за главенство поэзии – поэт. Оба влюблены в обаятельную графиню Мадлен, на которую возложена ответственность за решение спора: главный тот, кого предпочтет графиня. Но Мадлен колеблется, ей нравятся оба, а особенно мил адресованный ей сонет, музыка которого принадлежит композитору, а слова поэту. В заключительной сцене юная особа напрасно спрашивает совета у своего отражения в зеркале – увь, принять решение она не в силах. «Борьба между словом и звуком, – писал Штраус, – была для меня важнейшей проблемой с самого начала творческого пути и закончилась в «Каприччо» вопросительным знаком».

Эта «борьба» ощущается уже во вступлении к опере, написанном для струнного оркестра. Оно вводит слушателя в интеллектуальный, рафинированный мир спектакля-размышления, спектакля-раздумья. Голоса струнных инструментов создают изысканную многофигурную вязь, в которой движутся изящные иероглифы – краткие выразительные мотивы (на них построена и первая сцена оперы). В начале они сосуществуют мирно, дополняя общий орнамент разными оттенками смысла. Но внезапно одна поначалу неприметная фигурка отделяется, с катастрофической скоростью множится в пространстве и решительно, властно заявляет о своем превосходстве. Дальнейшее сопротивление, мучительные терзания и поиски завершаются, однако, примирением и условным возвращением начальной гармо-



нии. Как сказал Штраус, «в музыке можно говорить все что хочешь, тебя никто не поймет». Однако то, что он «говорит» во вступлении к «Каприччо», как будто понятно...

Концерт для гобоя и оркестра был написан Штраусом по просьбе американского солдата Джона де Ланси, который в мирное время был гобоистом питтсбургского симфонического оркестра. Ни с чем нельзя перепутать настроение этой музыки, даже если не знать, что ее автором был старец, уже отметивший восьмидесятилетие. Это настроение человека, который светло прощается с миром, от души забавляясь последний раз. Несмотря на то, что партия гобоя требует виртуозного владения инструментом, музыка концерта немножко детская, игрушечная. Все четыре части в мажоре. Штраус-волшебник выдумывает темы и пускает их в странствие по разным частям произведения. То там, то здесь мелькает уже знакомая физиономия, – но только один персонаж демонстрирует завидное постоянство: появляясь в побочной партии первой части, он проходит через весь концерт и достигает финала. Это совсем краткий мотив, который четырежды, мягко, но настойчиво стучится в повторяемый звук (в нем есть что-то от темы «судьбы», которая трогает за плечо и напоминает об оставшемся времени).

Музыка, написанная Штраусом в последние годы, была о его собственных чувствах, о том, что глубоко его трогало. Ее не хочется сравнивать с выражением лица автора; скорее, это искренний голос его души.

Варвара Тимченко





Einst schrieb Romain Rolland an Richard Strauss: „Mich erstaunt und amüsiert, dass einige Ihrer musikalischen Phrasen sehr eng mit Ihrer Persönlichkeit verbunden sind; sie sind ebenso wenig von Ihnen zu trennen wie Ihr Gesichtsausdruck, Ihre Stirn, Ihre Augen: Es scheint, als ob diese genau Ihr ganzes Wesen vermitteln. In einem solchen Ausmaß ist mir dies bei anderen Komponisten noch nie aufgefallen. „Interessant, dass Rolland die Strauss'schen „musikalischen Phrasen“ nicht mit Gefühlen oder Gedanken ihres Autors verbindet, sondern nur mit dessen Äusseren, mit seinem Gesichtsausdruck oder Gesichtszügen, die sicherlich individuell und unverwechselbar sind, aber für musikalische Assoziationen, so scheint es, denkbar unpassend sind. Zweifellos war diese Bemerkung scherzhaft gemeint, aber es steckt etwas Wahres und Wesentliches darin. Betrachtet man die Windungen des Lebenswegs von Strauss, so kann man sich davon überzeugen, dass die Analogien kaum andere hätten sein können. Das schöpferische Leben des



Komponisten war äußerst lang: 80 von 85 Lebensjahren schrieb er Musik. Er schrieb 8 Tondichtungen, 15 Opern, mehr als 150 Lieder und vieles andere. Dabei ist die stilistische Vielfalt einer der erstaunlichsten Züge seines Schaffens. Der Wechsel der Stile in seinen aufeinander folgenden Werken ist bisweilen so brüsk und unerwartet, dass unwillkürlich Zweifel aufkommt: Wo ist denn nun der eigentliche Strauss? Was ist für ihn ernst? Wer ist er in Wirklichkeit? Kann es sein, dass der Komponist, der in der „Elektra“ die erschreckendsten „Szenen des Wahnsinns“ der Opernliteratur schrieb, ein außergewöhnlich ausgeglichener und glücklicher Mensch war? Ein „geborener Humorist“, wie Romain Rolland bemerkte?

Dieser „geborene Humorist“ hinterließ bei seinen Zeitgenossen nicht immer einen angenehmen Eindruck. Gustav Mahler sah in Strauss einen überheblichen und praktischen Menschen, der alles mit einer gewissen Gleichgültigkeit anschaut. „Während du dich mit Strauss unterhältst“, so schrieb er, „fühlst du, wie dich eine Kälte überläuft. Ich würde es vorziehen, arm zu sein, aber die Sonne zu genießen, als durch feuchten Nebel zu wandern.“ Strawinsky (der ein äußerst skeptisches Verhältnis zu Strauss hatte) sprach über einen ganz ähnlichen Eindruck: „Es kann sein, dass Strauss bezaubern kann, aber er versteht es nicht, den Zuschauer dazu zu bringen, tief zu fühlen. Vielleicht liegt der Grund darin, dass er sich nie einer Sache voll und ganz hingeben konnte: Ihm ist alles egal... Mir kam plötzlich ein schrecklicher Gedanke. Was, wenn man mich im Fegefeuer zwingen wird, Strauss zu hören?“ Möglich, dass gerade diese von Zeitgenossen bemerkte „Gefühllosigkeit“ in Bezug



auf seine Umwelt teilweise auch die mannigfaltigen Stile seiner Werke erklärt und ihren eigentlichen Charakter ausmacht. Der Komponist hat sozusagen verschiedene Karnevalskostüme anprobiert: mal ein heldenhaft-romantisches (die frühe Oper „Guntram“, 1893; die symphonische Tondichtung „Ein Heldenleben“, 1898), mal ein ultramodernes, schreiendes (die Opern „Salome“, 1905; „Elektra“, 1908), mal ein naiv-bezauberndes, elegantes („Der Rosenkavalier“, 1910), mal ein asketisches, strenges, „altertümliches“ (die Oper „Ariadne“, 1916), dann wieder ganz andere. Hatte er ein Kostüm ausprobiert, ließ Strauß es zurück und legte ein neues an. Er machte den Eindruck eines mit dem Schaffen „spielenden“ Menschen, der aber nicht die Gefühle, die er sich ausdenkt, selbst durchlebt (möglicherweise war seine Musik nicht so eng mit seinem Wesen verbunden wie sein Gesichtsausdruck, wie seine Stirn und Augen). Trotzdem war in seinen Werken das enthalten, was nur ihm allein gehörte, was ausschließlich durch seine künstlerische Begabung geboren wurde.

„Strauss ist ein echter Vulkan. Seine Musik brennt, qualmt, prasselt, riecht schlecht und fegt alles, was ihr im Weg steht, fort“, schreibt derselbe Romain Rolland, und es ist schwer, es genauer auszudrücken. Ja, Strauss spielte, aber er spielte bisweilen glänzend. Nicht die Reflexion über Vergangenes oder Gegenwärtiges war sein „Steckenpferd“, sondern die Bereitschaft zur Handlung, zur Tat, zum blitzschnellen „Sprung“, der jetzt gleich stattfinden soll, jetzt gleich eine verzweifelte Anspannung der Kräfte erfordert. Die verschiedenartigen Musikstile gleichen Landschaften, in denen die „Handlung“



seiner Musik bereit ist, sich zu entfalten, viel zu gewaltig, um in eine ihrer Grenzen zu passen.

Auf diesem Album sind Werke vorgestellt, die von „drei verschiedenen Straussen“ geschrieben wurden: das Kind Strauss, das eben erst die Welt der Musik für sich entdeckt hat (Romanze für Klarinette und Orchester), Strauss, der liebende und hingebungsvolle Ehemann (die Lieder „Morgen!“ und „Meinem Kinde“), der Weise Strauss, der philosophisch den hinter ihm liegenden Weg betrachtet (Einleitung zur Oper „Capriccio“ und Konzert für Oboe und kleines Orchester D-Dur).

Die Liste der frühen Werke Strauss' ist erstaunlich „unkindlich“ (später bedauerte der Komponist die unökonomisch vergeudeten Kräfte). Es handelt sich fast ausschließlich um Instrumentalmusik, die Strauss unter der strengen Aufsicht seines Vaters (erster Hornist am Hoforchester München) und Friedrich Wilhelm Meyers (Dirigent dieses Orchesters) komponierte. Die erfahrenen Lehrer waren konservative Anhänger der traditionellen österreichisch-deutschen Kunst und der junge Richard wurde im Sinne von Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Weber und Mendelssohn erzogen.

Neben des Studiums der „Vorbilder“ hatte Strauss die Möglichkeit, selbst verschiedene Instrumente auszuprobieren. Er spielte sie in dem Laienorchester, das sein Vater leitete. So entstanden, zum Beispiel, das Konzert für Geige, Konzert für Waldhorn, die Romanze für Cello und Orchester und Romanze für Klarinette. Hört man letzteres, muss man unwillkürlich lächeln: Der zukünftige Titan konnte tatsächlich mit dem



Orchester akkurat, zärtlich und „nach den Regeln“ umgehen! Da erinnert man sich gleich an die Belehrungen seines Vaters: „Bitte lieber Richard, wenn Du etwas Neues machst, sehe recht darauf, dass es melodisch und nicht zu schwer, und klaviermässig wird.“ Nun, später hieß der Vater die Musik des Sohnes nicht mehr gut, aber in jener Zeit, als der 15-jährige Junge die Romanze für Klarinette schrieb, konnte der Vater noch sehr stolz auf ihn sein. In diesem Stück entspricht alles der Norm, sowohl Form als auch Harmonie; das zärtliche liedhafte erste Thema, ebenso das weiche Zweite, das um Ende dann dunkler wird, und das finster werdende allgemeine Kolorit des dritten Themas, das durch die ganze Streichergruppe streng geprägt ist.

Später, nachdem er sich von den Ketten der orthodoxen Ausbildung befreit hatte, und die Musik Liszts und Wagners kennengelernt hatte, vernachlässigte Strauss die zuvor geliebten Instrumentalgenres. Seine Aufmerksamkeit wurde anfangs von der Tondichtung, dann von der Oper gefesselt. Erst kurz vor seinem Lebensende kehrte er zu seinen Wurzeln zurück, zur reinen Instrumentalmusik.

Der Komponist, der die Lieder „Morgen!“ und „Meinem Kinde“ schrieb, ist schon ein anderer Strauss. Er ist ein beispielhafter, ungefähr 30-jähriger Familienvater, der seine Frau Pauline Maria de Ahna hingebungsvoll liebt. Ein Paradox, über das weder die Eltern, noch die Bekannten und die Biografen Strauss' schweigen konnten: Diese kapriziöse, vulgäre und taktlose (aber sehr hübsche) Dame mit ihrem schwierigen Charakter, die bei allen, die sie persönlich kennenlernten, tiefen



Widerwillen hervorrief, war das Glück seines ganzen Lebens. Pauline war Sängerin, die ihre Karriere erfolgreich an den besten deutschen Theatern begonnen hatte. Nachdem sie geheiratet hatten, traten die glücklichen Ehegatten oft zu zweit auf. Sie sang seine Werke, er begleitete sie auf dem Flügel.

Liebe und Zärtlichkeit atmet jeder Ton der auf dem Album vorgestellten Lieder (sie sind beide Pauline gewidmet, der „teuersten Gattin“ und „ihrer besten Interpretin“). „Morgen!“ nach einem Gedicht von John Henry Mackay wurde zum Hochzeitstag (10. September 1894) geschrieben, das Wiegenlied „Meinem Kinde“ nach einem Gedicht von Gustav Falke zum ersten Geburtstag des einzigen Sohnes Franz (12. April 1898). Diese Lieder hat Strauss selbst für Stimme und Kammerensemble vertont, aber auf dem vorliegenden Album wurden sie nach einer Transkription von Mikhail Utkin interpretiert.

Das Gedicht Henry Mackays handelt von zwei Verliebten, denen die Strahlen der Sonne die Möglichkeit schenken, sich erneut zu vereinen: Am fernen Meeresufer senkt sich auf sie „des Glückes stummes Schweigen“. Im Sinne Strauss' verheißen schon die ersten Zeilen des Gedichts diesen seligen Zustand, der irgendwie schon vor langer Zeit entstanden ist und bis jetzt andauert und sich immer wieder erneuert: „Und morgen wird die Sonne wieder scheinen, und auf dem Wege, den ich gehen werde, wird uns, die Glücklichen, sie wieder einen, inmitten dieser sonnenatmenden Erde“.

Eine lange instrumentale Einleitung geht der Vokalmelodie voran, der Stimme bleibt nur, das sich rundende Thema „einzufangen“ und ihr Eigenes „wieder..., wieder...“ zu singen, und



erneut beginnt das selbe Thema der Geige, und wieder wird die idyllische Stimmung andauern.

Das Lied „Meinem Kinde“ ist ein Wiegenlied, das die Mutter ihrem kleinen Sohn singt. Der Blick strebt von der Wiege empor und es beginnt „ein schweifender Himmelsflug“ dorthin, wo sich zwischen den Sternen die Liebe versteckt. Sie bricht sich ein Glückskraut aus reinem Glanz und Licht und bringt diese Gabe dem Kindchen auf die Erde. Strauss folgt dieser ausgeklügelten räumlichen Bahn auf dem „harmonischen“ Weg. Sein Lied ist dreiteilig aufgebaut. Die äußeren Teile (an der Wiege des Kindes) sind fest und verlassen die Grenzen der zugrunde liegenden Tonart F-Dur (in der Transkription Ges-Dur) nicht: beide sind „zuhaus“ und „unten“. Im Gegensatz dazu finden in der Mitte der „schweifende Himmelsflug“ und entsprechend die Suche nach der Tonart statt. Die „Liebe“, umgeben von Pizzikatoakkorde, eilt hinunter zur Wiege des Babys.

Über die letzten 10 Lebensjahre von Strauss berichten alle Biografen mit großer Freude. Der Komponist war erstaunlich hell, frisch, voller schöpferischer Kraft und er schuf eine für ihn völlig neue Musik – eine Musik von Kristall klarer Reinheit. Zu dieser Zeit hatte er alles erreicht, wovon er träumen konnte. Alle Gipfel waren erobert und übrig war nur noch der Bereich, für den Strauss bisher kein besonderes Interesse empfand: der Blick in die eigene Seele. Die Oper „Capriccio“ schrieb er in Hitlerdeutschland 1940–41, das Konzert für Oboe – direkt nach dem Krieg. In ihnen findet sich kein Nachhall der tiefgreifenden Ereignisse dieser Zeit. Strauss behauptete, dass er die tragische



Atmosphäre der Moderne nicht ertragen könnte, und setzte hinzu: „Ich habe doch wohl das recht, die Musik zu schreiben, die mir paßt“.

Strauss' „Capriccio“ ist eine intellektuelle „Kaprice“ über die Probleme des Genres Oper, die gleichzeitig besprochen und vorgestellt wird. Im Zentrum steht die ästhetische Diskussion darüber, was wichtiger ist: die Musik oder das Wort. Strauss war von der Idee der Schöpfung einer „geistreichen dramatischen Paraphrase“ dieses Thema gefesselt: „Erst die Worte, dann die Musik (Wagner) oder Erst die Musik, dann die Worte (Verdi) oder Nur Worte, keine Musik (Goethe) oder Nur Musik, keine Worte (Mozart)“.

In „Capriccio“ tritt der Musiker für die Hauptrolle der Musik ein, der Dichter für die des Wortes. Beide sind in die bezaubernde Gräfin Madeleine verliebt, der die Verantwortung für die Lösung dieses Streits auferlegt wird: Der Wichtigste ist der, den die Gräfin bevorzugt. Aber Madeleine schwankt, ihr gefallen beide, besonders lieblich ist ein ihr gewidmetes Sonett, dessen Musik dem Musiker gehört und die Worte dem Dichter. In der Schlusszene fragt die junge Dame vergeblich ihr Spiegelbild um Rat – o weh, sie ist nicht in der Lage, eine Entscheidung zu treffen: „Vergebliches Müh'n, die beiden zu trennen. In eins verschmolzen sind Worte und Töne – zu einem Neuen verbunden. Geheimnis der Stunde – eine Kunst durch die andre erlöst!“ Eine solche Wendung der Ereignisse spiegelt die eigenen innersten Gedanken Strauss' wider: „Der Kampf zwischen Wort und Ton ist schon seit Beginn das Problem meines Lebens und mit Capriccio als Fragezeichen beendet!“



Dieser „Kampf“ ist schon in der Einleitung zur Oper, geschrieben für Streichorchester, bemerkbar. Sie führt den Hörer in die intellektuelle, raffinierte Welt der Meditationsoper ein. Die Stimmen der Streicher schaffen eine vielfigurige, bizarre Form, in der sich erlesene Hieroglyphen bewegen, kurze ausdrucksvolle Motive (auf denen auch die erste Szene der Oper aufgebaut ist). Am Anfang existieren sie friedlich miteinander, indem sie ein gemeinsames Ornament mit verschiedenen Nuancen des Sinns ausfüllen. Aber plötzlich trennt sich eine anfänglich unauffällige Figur ab und vervielfältigt sich mit katastrophaler Geschwindigkeit im Raum (alle Instrumente greifen sie der Reihe nach auf), und entschieden und machtvoll erklärt sie ihre Vorherrschaft. Dann folgt ein Bild des Widerstandes, des Kampfes, der qualvollen Leiden und der Suche nach einem Ausweg, das mit der Versöhnung und der vorläufigen Rückkehr zur anfänglichen Harmonie endet. Wie Strauss sagte, „in der Musik kann man alles, was man will, sagen, dich wird eh keiner verstehen.“ Allein das, was er in der Einleitung zu „Capriccio“ sagt, erscheint uns irgendwie verständlich...

Das Konzert für Oboe und Orchester schrieb Strauss auf Bitte des amerikanischen Soldaten John de Lancie, der in Friedenszeiten Oboist des Pittsburgher Symphonieorchesters war. Die Stimmung dieser Musik ist mit nichts zu verwechseln, selbst wenn man weiss, dass ihr Autor ein Greis war, der seinen 80. Geburtstag schon hinter sich hatte. Es ist die Stimmung eines Menschen, der hell von der Welt Abschied nimmt, und sich dabei ein letztes Mal von ganzem Herzen amüsiert. Ungeachtet dessen, dass die Partie der Oboe eine virtuose Beherrschung des



Instrumentes erfordert, hat die Musik des Konzerts etwas kindliches, spielerisches. Alle vier Sätze sind in Dur geschrieben. Der Zauberer Strauss denkt sich Themen aus und entlässt sie dann in die Weite der verschiedenen Sätze des Werkes. Mal hier, mal da blitzt ein schon bekanntes Gesicht hervor.

Aber nur eine Person demonstriert beneidenswerte Beständigkeit: Das erste Mal taucht sie in dem Seitenthema des ersten Satzes auf und zieht sich dann durch das ganze Konzert und erreicht das Finale. Es ist ein ganz kurzes Motiv, das viermalig weich, aber beständig anklopft, sich dann verbeugt und manchmal galant knickst. Es klingt jedesmal anders: mal zart bei den Streichern, mal spielerisch bei der Oboe, mal nachdenklich mit gespielter Wichtigkeit beim Waldhorn. Anfangs hält es sich streng, aber im Finale dreht es sich in einem berausenden Walzer, und sogar in den Schlussakkorden des Konzerts, die den letzten Punkt setzen, errät man sein rhythmisches Bild. In ihm ist etwas vom Thema des „Schicksals“, das einem auf die Schulter klopft und einen an die verbleibende Zeit erinnert. Die vier Sätze entsprechen vier verschiedenen Facetten des Lebens. Der erste Satz (Sonatenallegro) ist ein echter Konzertwettbewerb zwischen Oboe und Orchester. Die Teilnehmer spielen abwechselnd verschiedene Themen, eins besser als das andere, und dieser Einfallsreichtum scheint endlos. Der zweite Satz ist die friedvolle, eindringliche Erzählung der Oboe über die wunderbarsten Momente des Lebens. Der dritte ist ein amüsanter und bizarres Scherzo. Sein Hauptthema ist einem ungeschicktem Wunderling ähnlich, der sich lustig watschelnd fortbewegt (das abgehackte Stakkato der Streicher und im Weiteren auch



der Holzbläser) und dann alle durch die Töne seiner Zauberflöte zusammen ruft (ein Seitenthema der Oboe). Am Ende dann der bunte Abschiedswalzer, in dem Einen Erinnerungen an die zärtlichen und ausgelassen Wiener Walzer aus dem „Rosenkavalier“ anwehen.

Die Musik, die Strauss in den letzten Jahren schrieb, handelt von seinen eigenen Gefühlen, von dem, was ihn zutiefst berührte. Mit seinem Gesichtsausdruck kann man sie nun wohl kaum noch gleichsetzen, sie ist vielmehr untrennbar mit dem Komponisten verbunden, so wie seine eigene Seele.

Warwara Timtschenko, übersetzt von Monika Hollacher



The oboe is one of the most capricious instruments, however in the hands of Alexei Utkin it is distinguished by its exemplary obedience. Nowadays there are not so many touring oboists, endowed with a flawless technique and possessing special breathing methods (a melody in performance by Alexei Utkin seems to be endless). He has the ability to create sounds, which are virtually impossible to play on the oboe. However, all of this is not so important for him, since he is much more avidly concerned on 'over-instrumental' problems.

An extraordinary soloist in his own right, Utkin has in due time felt that he was in need of his own ensemble: 'I've been performing a lot with *Moscow Virtuosi*. But I was always thinking that almost everything could be played in another way. Yes, the orchestra performed nice, and I played okay but not exactly in a way I would really like it'.

Thus, in 2000 the *Hermitage Chamber Orchestra* has appeared, a string orchestra, directed by an oboe player (possibly the only example in our time!). The orchestra had started from baroque and classical repertoire, but soon began to perform the works of romantic composers as well as the music of 20th century. Since 2003 Alexei Utkin and the *Hermitage Chamber Orchestra* have been recording with *Caro Mitis*.

As for this project, Alexei Utkin tells: 'All the works presented in this album are grouped around the Oboe Concerto, a profound and lovely composition for the soloist and small orchestra (we perform it with minimal number of musicians). We would like to show quite unusual Strauss: not expressionistic, but tender, vulnerable and delicate'...

An extraordinary soloist in his own right, Alexei Utkin has in due time felt that he was in need of his own ensemble. Thus, in 2000 the *Hermitage* has appeared – a string orchestra, directed by an oboe player (possibly the only example in our time!). The French word ‘ermitage’ means ‘seclusion’. However, ‘seclusion’ is hardly a fitting description for such an intensive concert activity with a constant flow of tours both in Russia and abroad, which the *Hermitage Chamber Orchestra* is presently engaged in.

Alexei Utkin	oboe	(1, 3–6, 8);
	oboe d'amore	(2)
Pyotr Nikiforov	1st violin	(1–8)
Ilya Norshtein	1st violin	(1–8)
Larisa Karpenko	1st violin	(1–8)
Anna Poletaeva	2nd violin	(1–8)
Nadezhda Sergiyenko	2nd violin	(1–8)
Andrei Barzov	2nd violin	(1–8)
Fyodor Belugin	viola	(1–8)
Zoya Nevolina	viola	(1–8)
Ekaterina Dossina	cello	(1–8)
Olga Kazantseva	cello	(1–8)
Gleb Chernobrovkin	double bass	(1–8)
Maria Chepurina	flute	(1; 3–6)
Malika Mukhitdinova	flute	(3–6)
Philipp Nodel	English horn	(3–6)
Eugeny Petrov	clarinet	(2–6)
Valentin Uryupin	clarinet	(2–6)
Michael Shilenkov	bassoon	(2–6)
Nikolai Zenkin	bassoon	(2–6)
Fyodor Yarovoi	horn	(2–6)
Philipp Korolkov	horn	(2–6)



RECORDING DETAILS

Microphones – Neumann km130
DPA (B & K) 4006 ; DPA (B & K) 4011
SCHOEPS mk2S ; SCHOEPS mk41

All the microphone buffer amplifiers and pre-amplifiers are Polyhymnia
International B.V. custom built.

DSD analogue to digital converter – Meitner design by EMM Labs.
Recording, editing and mixing on Pyramix system by Merging
Technologies.

Recording Producer – **Michael Serebryanyi**
Balance Engineer – **Erdo Groot**
Recording Engineer – **Roger de Schot**
Editor – **Carl Schuurbiers**

Recorded: Recorded: 12–13, 15.11.2005
The 5th Studio of The Russian Television and Radio Broadcasting Company
(RTR)

© & © 2006 Essential Music, #16 b-2, Volokolamskoye shosse,
Moscow, 125080, Russia
© & © 2006 Музыка Массам, 125080, Москва,
Волоколамское шоссе, д. 16б, корп.2

www.caromitis.com
www.essentialmusic.ru

CM 0062005