Richard Strauss

Franz Liszt

Erich Korngold

Ferruccio Busoni

Franz Schreker

ORCHESTRE DE LA SUISSE ROMANDE
KAZUKI YAMADA

PENTATONE

SUPER AUDIO CD

Richard Strauss (1864 – 1949)

1. Salome's Dance from Salome, Op. 54 — 9.46
   (Dance of the seven veils) (Tanz der sieben Schleier)

Franz Liszt (1811 – 1886)

2. Mephisto Waltz No. 1 — 11.30
   (from Two Episodes from Lenau's Faust, S110/2)

Erich Wolfgang Korngold (1897 – 1957)

3. Straussiana (1953) — 7.22
   Polka – Mazurka – Waltz

Ferruccio Busoni (1866 – 1924)

4. Tanz-Walzer, Op. 53 — 12.07
   (In memory of Johann Strauss)
   (Dem Andenken Johann Strauss)

Franz Schreker (1878 – 1934)

Ein Tanzspiel (1908, orchestrated 1920)

5. Sarabande (Lento, con expressione) — 3.31
6. Menuett (Allegro scherzando) — 3.10
7. Madrigal (Andante) — 3.24
8. Gavotte (Allegro festivo) — 2.27

Richard Strauss (1864 – 1949)

9. Erste Walzerfolge — 12.11
   (First sequence of waltzes) from Der Rosenkavalier, Op. 59 (1946)

Total playing time: 65.34

Orchestre de la Suisse Romande
conducted by Kazuki Yamada

This album was recorded at the Victoria Hall in Geneva, Switzerland in July 2013.

Dear Listeners,

Thank you for choosing our CD.
I would love to share with you a few of my personal thoughts about these glorious works.
It is always surprising to me that Korngold's music isn't better known internationally. His output was truly extraordinary and I find it consistently capturing my imagination with its beautiful imagery. On this disc, 'Straussiana' has such a charm about it and the orchestra performed the score with real joy. The Strauss referred to by Korngold was of course less 'Richard' and more 'Johann' (the Waltz King), and it's worth noting here that although the work we've chosen by Busoni for this disc is also a waltz, the harmonies are very uncharacteristic and full of surprises. Busoni wrote some very challenging works for orchestra – but also very stimulating. It's a pity this music is not performed more often.

It was the first time for me conducting Schreker's 'Ein Tanzspiel' – and I was surprised at this wonderful music! Each movement has such a clearly defined character – I particularly love the third movement.
A work that is far better known is Liszt's 'Mephisto' Waltz No 1.
The appearance of the Mephisto character in this work can be clearly heard and I love the devilish atmosphere – though it remains at the same time a very beautiful score. When listening to this music, I am reminded of a proverb: *"There is no rose without a thorn"*.

Lastly; we couldn't produce this disc without including some works by the wonderful Richard Strauss; Salome's Dance and the Rosenkavalier Suite. Strauss is one of the composers which the OSR is used to performing as the opera orchestra in the theatre in Geneva. Their style is so well suited to this music and I love how they express the story and atmosphere through the notes. Their shimmering sound fits perfectly with this music – it's incredible to conduct!

We hope that you enjoy listening to it as much as we enjoyed recording it!

All my best wishes,
Kazuki Yamada

Three-quarter time and the end of an era

"Unfortunately not composed by me," wrote Johannes Brahms under the theme of the waltz, *An der schönen, blauen Donau* on the 'autograph fan' of Johann Strauss Jr.'s stepdaughter, Alice. But Brahms was not the only composer who greatly admired the music of the Waltz King. Indeed, it served as an inspiration to many a composer of the period. With its light, elegant and sparkling surface, and melancholy, at times even daemonic undertone, it was a genre that embodied, as no other, the split and double-faced character of the fin de siècle.

The Viennese composer-conductor, Erich Wolfgang Korngold, was one of Strauss' greatest admirers among the following generation. In 1923, Hubert Marischka, director of the Theater an der Wien, asked Korngold to conduct Strauss' operetta, *Eine Nacht in Venedig*. And like any self-respecting *Kapellmeister* of his day, Korngold wrote his own arrangement of the score, adjusting it to the possibilities of the theatre and orchestra available to him. It was the first of a series of arrangements destined to unleash a true 'Strauss Renaissance.' And once Korngold, following the *Anschluss* of 1938, had fled to the United States with his family, in his adopted country as well, he proved to be a tireless champion of the operetta genre. Having already created a new version of Strauss' *Die Fledermaus* in 1929, at the request of director Max Reinhardt he wrote a new arrangement of the operetta in 1942 for the New Opera Company of New York, which staged the work under the title, *Rosalinda*. Shortly before his death, Korngold arranged *Die Fledermaus* yet again, for an NBC television production.

The waltz, too, continued to fascinate Korngold. His last orchestral work, *Straussiana* (1953), a *hommage* to the Waltz King, was the result of a commission from an American publisher specialised in music for school orchestras. Although the work had to be playable by young musicians, it is nevertheless a brilliant score in three parts, dedicated respectively to the polka, mazurka and waltz. Here, Korngold primarily employed little-known melodies by Strauss, including ones from the operetta, *Ritter Pásmán*. The work, whose orchestration he entirely adjusted to suit American tastes, exhibits unmistakable features of the Hollywood style – a style to whose development Korngold himself had indeed substantially contributed.

Another '*hommage* to Strauss' is Ferruccio Busoni's *Tanzwalzer*, Op. 53. Based in Berlin at the time of the work's composition, this Italian composer, who is not normally associated with the Viennese waltz, wrote down his initial ideas for the piece (on 19 September 1920) in a jesting frame of mind. The following day, he began working on the orchestration, which he completed on 1 October. On 13 January of the following year, Busoni conducted his waltz at a concert of the Berlin Philharmonic. In the programme, he explained: "The idea for the *Tanzwalzer* originally came to the composer as a sort of joke (and

as a self-test of his ability to write in a lighter vain), while walking down the street. It was directly inspired by the sounds of a waltz emerging from within a café. [...] The work is dedicated to the memory of Johann Strauss, of whom the composer is a true admirer." Despite its light-hearted origin, *Tanzwalzer,* which consists of a sombre, introspective introduction followed by four waltzes, Busoni would later re-use portions of the score for the scene depicting a banquet at the court of Parma in his opera, *Doktor Faust*.

In his standard work, 'Fin-de-siècle Vienna: Politics and Culture,' cultural historian Carl Schorske describes how, in Maurice Ravel's hands, the waltz became a musical parable of Europe's cultural crisis. According to Schorske, Ravel, in his *La valse* (1919–1920), recorded the death of the 19th-century world following the close of the First World War. Ravel himself regarded the work as the apotheosis of the Viennese waltz: a dizzying maelstrom of destiny. Schorske calls it a *danse macabre*, which degenerates into a neurotic, compulsive and obsessive vortex, until the music, as it were, explodes and breaks up into separate, distinct sounds.

The waltz as a *danse macabre* is not just something we encounter in *La valse* – or, for that matter, in the *Danse Macabre* of Camille Saint-Saëns. Franz Liszt, for example, penned a total of four *Mephisto Waltzes*, whose leading roles are assigned to the devil and death. The first, whose original piano version probably dates from 1857, was subsequently orchestrated by Liszt in 1861 as part of a diptych,

Photography by Marco Borggreve

entitled *Episoden aus Lenaus Faust*. Poet Nikolaus Lenau (1802–1850) had written an entirely different version of the Faust legend than his colleague, Goethe. In its first episode, *Der nächtliche Zug*, Faust watches a sombre funeral procession pass by one stormy night. Liszt employs the plainchant melody, *Pange lingua* from the liturgy for Corpus Christi and Maundy Thursday to denote the music's underlying meaning for 19th-century listeners, who were generally familiar with such plainchant tunes. In the second part of the diptych, the *Mephisto Waltz*, Liszt uses the waltz as a musical symbol. The corresponding portion of Lenau's Faust story describes how Faust and Mephisto turn into a village inn in search of entertainment. The peasants are dancing. Faust sees a pretty girl, but is too timid to get anywhere with her. Mephisto grabs a violin and entrances everyone with is playing. The dance degenerates into a wild orgy. Faust dances with one of the girls and disappears into the darkness with her. A nightingale sings a lovesong.

Liszt composed two alternative concluding passages for the orchestral version of the *Mephisto Waltz*. The swirling end from the version for solo piano was selected for the present recording.

If Carl Schorske saw in Ravel's *La valse* a metaphor for a collapsing world, the same certainly applies to the two works by Richard Strauss on this CD. In his book, 'Vienna 1900: Art, Architecture & Design,' Kirk Varnedoe asserts that pre-First-World-War Vienna is the archetype of a world heading for its demise. The world of Johann Strauss' *An der schönen, blauen Donau* and the *Sachertorte* makes place for the universe of Richard Strauss and such works as *Also sprach Zarathustra and Salome:* the domain of the unconscious and the neurosis.

Richard Strauss composed the 'Dance of the seven Veils' within a period of two weeks in August 1905, after the rest of the score of the opera, *Salome*, was already complete. The dance marks the opera's emotional turning point; in it, Salome sheds her girlish persona and reveals herself to be a bloodthirsty femme fatale, driven by a morbid eroticism. The Dance of the seven Veils, a portion of which is in the form of a waltz, is based, among other things, on *Leitmotiven* (or leading motifs) associated with the object of Salome's pathological lust, the prophet Jochanaan; these include the melody accompanying the words, "Ich bin verliebt in deinen Leib, Jochanaan!" ("I am in love with your body, Jochanaan!").
But as impressive as the *Schleiertanz* may be, nowhere in his oeuvre does Strauss deploy the Viennese waltz to greater effect than in his opera, *Der Rosenkavalier*, although, to be sure, its use has something anachronistic about it, as the story of the opera is set in the Vienna of Empress Maria Theresia. In that regard, music like that composed by Franz Schreker for the ballet, *Ein Tanzspiel* ('A Dance Play'), would have been more suitable, which, with its subtitle, 'Four Pieces in ancient Style,' has the character of a neoclassical rococo *divertissement*.

In 1908, the dancers, Grete and Elsa Wiesenthal, commissioned Schreker to compose a ballet-pantomime

for the opening of the handicrafts exhibition, *Kunstschau 1908*. It would ultimately become *Der Geburtstag der Infantin* ("The Birthday of the Infanta") and lead to Schreker's initial success as a composer. The Wiesenthals continued to commission work from Schreker, including the above-mentioned *Ein Tanzspiel,* whose original version was for piano, but which Schreker subsequently arranged for orchestra in 1920.

Back to *Der Rosenkavalier*. Aided by his infallible insight into musical dramaturgy, Strauss realised that the character of the Viennese waltz made it uniquely suited to express the illusory world in which the story of this opera takes place. The work's predominating three-quarter time, its rhythms and, above all, its sensual and brilliant orchestration, join to create a perfect musical picture of the opera's historical setting and personages. It thus can come as no surprise that the waltzes from *Der Rosenkavalier* were virtually instant hits. Already in 1925, the work's librettist, Hugo von Hofmannsthal, gave his permission for excerpts from it to be used in a silent film, whose musical accompaniment was arranged by Otto Singer and Karl Alwin. The film's success even prompted Strauss, in 1934 and 1944, to arrange two *Walzerfolgen* ('Waltz Sequences'), both published in 1946.

Much of the waltz music from *Der Rosenkavalier* is connected to the character of the rough-hewn Baron Ochs auf Lerchenau, who embodies the decadence of the Vienna aristocracy. In the opera's second act, the collapse of Ochs' world seems imminent when he is challenged to, and wounded in, a duel by Octavian. The music takes the form of a frantic waltz, for which Strauss employed material from Josef Strauss' waltz, *Dynamiden*. Coincidence? In Greek, *dunamis* means 'power.' And one thing this music has is power; as Ochs sings in Act III, "die Musi geht ins Blut" ("this music gets right into your blood").

Orchestre de la Suisse Romande

Founded in 1918, the Orchestre de la Suisse Romande (OSR) is an internationally renowned symphonic ensemble with a history that is closely linked to Ernest Ansermet. Over the years, it has built its reputation on the basis of its historic recordings and interpretation of French and Russian music from the 20th century.

A former mathematics teacher, Ernest Ansermet launched the OSR during his collaboration with the Ballets Russes of Sergei Diaghilev. Initially comprising 62 musicians, the OSR survived the Great Depression of 1929 and the unexpected — and fortunately, temporary — withdrawal of support by the Société suisse de radiodiffusion (Swiss Broadcasting Corporation) in 1934. In 1937, Ansermet was involved in the founding of the Lucerne Festival. He single-handedly led the OSR for nearly 50 years. Amongst his successors, we can cite Armin Jordan, who was perceived as his spiritual heir, and Marek Janowski.

Since its inception, the OSR has always promoted contemporary music. The ensemble has premiered the works of Benjamin Britten, Claude Debussy, Arthur Honegger, Frank Martin, Darius Milhaud, Igor Stravinsky, and later William Blank, Michael Jarrell, Heinz Holliger and Peter Eötvös, among others.

Today, the OSR comprises 112 full-time musicians. It tours regularly around the world, frequently making debut appearances in new venues (for example, the Concertgebouw in Amsterdam in 2006, the Teatro alla Scala in Milan in 2010, the Philharmonic in St. Petersburg in 2012). The arrival of conductor Neeme Järvi has opened a new chapter in its history, one that is defined by the Estonian master's personality, his legendary musical flair, and his taste for a wide-ranging repertoire.

www.osr.ch

Photography by Gregory Maillot

Kazuki Yamada

Yamada appears regularly with such orchestras as Orchestre de Paris, Philharmonia Orchestra, Dresden Philharmonic, Rundfunk Sinfonieorchester Berlin, St Petersburg Philharmonic, Czech Philharmonic, City of Birmingham Symphony, Royal Stockholm Philharmonic, Gothenburg Symphony, Orchestre de Chambre de Lausanne, Orquesta Sinfonica y Coro de RTVE and Tonkünstler-Orchester at the Vienna Musikverein.

He is Principal Guest Conductor of Orchestre de la Suisse Romande and also holds the same title with Orchestre Philharmonique de Monte Carlo, starting in the 2014/2015 season. In Japan, he holds further titles of Principal Conductor of Japan Philharmonic Orchestra, Music Partner with Sendai Philharmonic and Orchestra Ensemble Kanazawa and Music Director of Yokohama Sinfonietta, an ensemble he founded whilst still a student. Passionate about choral repertoire, he is Tokyo Philharmonic Chorus's Music Director. The chorus have released ten CDs with Yamada.

Forthcoming debut appearances include Helsinki Philharmonic, SWR Stuttgart, Orchestre National de Lyon and his USA debut with Utah Symphony Orchestra. He also undertakes a large-scale project to conduct Honegger's 'Jeanne d'Arc' with three orchestras: Orchestre Philharmonique de Monte Carlo, Orchestre National du Capitole de Toulouse and Orchestre de Paris at the new Philharmonie hall in Paris. The character of Joan of Arc will be performed by the French actress Marion Cotillard.

Yamada was the winner of the 51st Besancon International Competition for young conductors. Born in Kanagawa, Japan, in 1979, he is now resident in Berlin. In 2011 he received the Idemitsu Music Prize for young artists in Japan.

Photography by Marco Borggreve

Vom Dreivierteltakt und dem Ende einer Epoche

„Leider nicht von mir“, schrieb Johannes Brahms auf den sogenannten Autographenfächer seiner Stieftochter Alice und zwar unter das Thema des Walzers „An der schönen, blauen Donau“. *„Leider nicht von mir“* – in seiner Bewunderung für die Musik eines Johann Strauss (Sohn) stand Brahms beileibe nicht allein. Vom „Walzerkönig“ ließen sich zahlreiche andere Komponisten gleichfalls inspirieren, denn wie kein anderer Tanz steht der Walzer für die innere Zerrissenheit, das Doppelbödige des fin-de-siècle: luftig, elegant und funkelnd an der Oberfläche, aber darunter lauert ein melancholischer, manchmal gar dämonischer Unterton.

Der Wiener Komponist und Dirigent Erich Wolfgang Korngold zählt zu den größten Bewunderern von Johann Strauss der nachfolgenden Generation. 1923 erhielt Korngold von Hubert Marischka, seines Zeichens Direktor des Theaters an der Wien, das Angebot, die Strauss-Operette *Eine Nacht in Venedig* zu dirigieren. Und wie es damals zum guten Kapellmeisterton gehörte, bearbeitete Korngold die Partitur und passte sie an die Gegebenheiten vor Ort an. Diese Fassung war die erste in einer Reihe von Bearbeitungen, die eine wahre Strauß-Renaissance einleiteten. Und nachdem Korngold nach dem „Anschluss“ Österreichs mit seiner Familie in die Vereinigten Staaten emigriert war, entpuppte er sich in seiner neuen Wahlheimat als Fürsprecher der Operette. Bereits 1929 hatte er eine neue Fassung von *Die Fledermaus* angefertigt, und auf Ersuchen des Regisseurs Max Reinhardt bearbeitete er diese Operette 1942 erneut, diesmal für die New Opera Company in New York, die das Werk unter dem Titel *Rosalinde* auf die Bühne brachte. Kurz vor seinem Tod bearbeitete Korngold *Die Fledermaus* schließlich ein weiteres Mal, diesmal für eine Fernsehproduktion der BBC.

Auch der Walzer hatte es Korngold angetan. Sein letztes Orchesterwerk ist die 1953 entstandene *Suite Straussiana*, eine Hommage an den Walzerkönig Johann Strauss. Das Stück entstand als Auftragswerk eines amerikanischen Verlegers von Musik für Schulorchester. Die Musik sollte für junge Musiker spielbar sein und dennoch schrieb Korngold eine wahrhaft brillante Partitur mit den drei Sätzen Polka, Mazurka und Walzer. Er nutzte hierfür vornehmlich unbekannte Melodien von Strauss, etwa aus der Operette *Ritter Pásmán*. Die Orchestration orientiert sich primär am amerikanischen Geschmack und weist unverkennbare Züge des Hollywood-Stils auf, eines Stils, den Korngold selbst weitgehend entwickelt hatte.

Eine weitere Hommage an Johann Strauss ist Ferruccio Busonis Tanzwalzer op. 53. Normalerweise bringt man den damals in Berlin lebenden italienischen Komponisten nicht gleich in Verbindung zum Wiener Walzer, aber Busoni brachte – wohl scherzweise - am 19. September 1920 die ersten Ideen für diesen Walzer zu Papier. Nur einen Tag später begann er mit der Instrumentation, die am 1. Oktober

abgeschlossen war. Und am 13. Januar 1921 dirigierte er seinen Walzer in einem Konzert der Berliner Philharmoniker. Im Programmheft beschrieb Busoni sein Werk: *„Der Tanzwalzer entstand zuerst scherzweise (und als Selbstprüfung eigener leichteren Fähigkeit) beim gehen auf der Straße, veranlasst durch Walzerklänge, die aus dem Inneren eines Kaffeehauses drangen. [...] Das Werk ist dem Andenken Johann Strauss' gewidmet, den der Komponist aufrichtig bewundert."* Das Stück umfasst eine trübselige und andächtige Einleitung sowie vier Walzer. Und auch wenn der Tanzwalzer eher aus einer Laune heraus geboren wurde, so verwendete Busoni doch später Teile der Partitur für die Festszene am Hof von Parma in seiner Oper *Doktor Faust*.

In seinem Standardwerk zum Jahrhundertwechsel Wien. *Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle* (dt., Frankfurt am Main, 1982) beschreibt der US-amerikanische Kulturhistoriker Carl Schorske, wie der Walzer zur musikalischen Parabel auf die Kulturkrise Europas wurde. Schorske ist der Auffassung, dass Maurice Ravel mit seiner *La Valse* (1919-1920) den Tod des 19. Jahrhunderts in Musik gefasst habe. Ravel selbst bewertete La Valse als Apotheose des Wiener Walzers, als eine Art Schicksalsstrudel. Schorske bezeichnet das Werk als „danse macabre", der in einen neurotischen, zwanghaften und faszinierenden Wirbel ausartet, bis die Musik gleichsam explodiert und in sich vereinzelnde Klänge auseinanderfällt.

Der Walzer als „danse macabre" – eine Vorstellung, die uns übrigens nicht nur in *La Valse* begegnet. Oder auch in Camille Saint-Saëns' Danse Macabre. So schrieb Franz Liszt nicht weniger als vier Mephisto-Walzer, in denen Tod und Teufel die Hauptrolle spielen. Der erste aus dieser Reihe wurde vermutlich 1857 für Klavier geschrieben und 1861 als Teil eins Diptychons orchestriert, das den Titel „Zwei Episoden aus Lenau's Faust" erhielt. Der ungarische Dichter Nikolaus Lenau (1802-1850) schrieb eine Version der Faust-Legende, die sich von Goethes Fassung stark unterscheidet. In der ersten Episode mit dem Titel „Der nächtliche Zug" wird Faust Zeuge eines finsteren Trauerzugs in stürmischer Nacht. Liszt verwendet hierbei den gregorianischen Hymnus „Pange lingua" aus der Liturgie zu Fronleichnam und Gründonnerstag, wohl um den mit Gregorianik durchaus vertrauten Hörern des 19. Jahrhunderts den Stellenwert seiner Musik zu verdeutlichen.

Im zweiten Teil des Diptychons mit dem Titel „Der Tanz in der Dorfschänke" (dem Mephisto-Walzer) verwendet Liszt den Walzer dann als musikalisches Symbol. Im entsprechenden Abschnitt der Lenauschen Faust-Version wird Fausts und Mephistos Vergnügungssucht in der Dorfschenke beschrieben. Die Bauern tanzen. Faust erblickt eine schöne junge Frau und versucht sich ihr zu nähern. Mephisto ergreift eine Geige und verzaubert alle durch sein Spiel. Der Tanz artet in eine wilde Orgie aus. Faust tanzt mit einem der Mädchen und verschwindet mit ihr in der Nacht. Eine Nachtigall singt ihr Liebeslied. Liszt komponierte zwei unterschiedliche Schlüsse für die Orchesterfassung des Mephisto-Walzers. In dieser Aufnahme erklingt

der wirbelnde Schluss aus der Version für Klavier solo.

Wenn Carl Schorske in Ravels La Valse eine Metapher für ein auseinanderbrechendes Gemeinwesen sieht, dann gilt dies sicherlich in gleichem Maße für die zwei hier eingespielten Werke von Richard Strauss. In seinem Buch *Vienna 1900, art architecture & design* (New York, 1986) behauptet der US-amerikanische Kunsthistoriker Kirk Varnedoe, das Wien der Vorkriegszeit stelle den Archetyp für eine dem Untergang geweihte Gesellschaft dar. Die Welt eines Johann Strauss, die schöne, blaue Donau und die Sachertorte machten der Welt eines Richard Strauss und dessen *Also sprach Zarathustra und Salome Platz,* einer Welt des Unterbewusstseins und der Neurose.

Richard Strauss schrieb den Tanz der sieben Schleier im August 1905, also nach Vollendung der Partitur zur *Oper Salome* innerhalb von vierzehn Tagen. Der Tanz ist der emotionale Wendepunkt der Oper, an dem sich Salome von der Kindfrau in ein eine grausame, von morbider Erotik getriebene *femme fatale* verwandelt. Der teilweise als Walzer komponierte Schleiertanz basiert unter anderen auf Leitmotiven, die dem von Salome nahezu krankhaft begehrten Jochanaan zugeordnet sind, so auch jene Melodie auf die Worte „Ich bin verliebt in deinen Leib, Jochanaan".

Bei aller noch so narkotischen Wirkung des Schleiertanzes – nirgendwo setzt Strauss den Wiener Walzer überzeugender ein als in seiner Oper *Der Rosenkavalier.* Ein Anachronismus freilich, spielt die Handlung doch im Wien Maria Theresias. In dieser Hinsicht hätte etwa Franz Schrekers Musik zum Ballett *Ein Tanzspiel* weitaus besser gepasst. Das Werk trägt ja den Untertitel „Vier Stücke im alten Stil" und hat den Charakter eines neoklassischen Rokoko-Divertissements.

Bereits 1908 hatten die Tänzerinnen Grete und Elsa Wiesenthal Schreker den Kompositionsauftrag für eine Ballettpantomime erteilt, die zur Eröffnung der Kunstschau aufgeführt werden sollte. So entstand *Der Geburtstag der Infantin*, jenes Werk, mit dem Schreker seinen ersten großen Erfolg als Komponist feiern sollte. Die Wiesenthals beauftragten daraufhin weitere Kompositionen bei Schreker. Dazu zählte auch Ein Tanzspiel, das zuerst für Klavier komponiert und 1920 dann vom Komponisten auch orchestriert wurde.

Aber zurück zum *Rosenkavalier.* Strauss verfügte über ein untrügliches musikdramatisches Gespür. Er war sich bewusst, dass der Wiener Walzer hervorragend dafür geeignet war, die Scheinwelt des *Rosenkavaliers* auszudrücken (und zu entlarven). Der ¾-Takt, die Rhythmen und über allem die sinnliche und sprühende Orchestration malen ein perfektes musikalisches Bild der Zeit und der handelnden Personen. Und so nimmt es nicht Wunder, dass die Walzer aus dem *Rosenkavalier* sofort äußerst populär wurden. Bereits 1925 erteilte der Librettist Hugo von Hofmannsthal seine Zustimmung zur weiteren Verwendung einzelner Fragmente aus der Oper für einen Stummfilm. Die Musik dazu wurde von Otto Singer und Karl Alwin

arrangiert. Der große Erfolg des Films animierte Strauss, selber zwei „Walzerfolgen“ in den Jahren 1934 und 1944 zusammenzustellen, die 1946 im Druck erschienen.

Ein gerüttelt Maß der Walzermusik aus dem *Rosenkavalier* ist eng mit dem Charakter des grobschlächtigen Baron Ochs auf Lerchenau verknüpft. Er steht für den Verfall und die Dekadenz der Aristokratie. Im Zweiten Akt fordert ihn Octavian zu einem Duell, in dem Ochs verwundet wird. Seine Welt scheint vollends zusammenzubrechen und Strauss betont dies mit einer völlig überdrehten, geradezu wild gewordenen Walzermusik. Dabei griff Strauss auf Materials aus Josef Strauss‘ Walzer *Dynamiden* zurück. Purer Zufall? Das griechische Wort „dynamis“ bedeutet Stärke, Kraft. Und kraftvoll ist diese Walzermusik ganz gewiss, wie auch Baron Ochs im Dritten Akt singt: *„Die Musi geht ins Blut“*.

La mesure à trois temps et la fin d'une époque

« Hélas, je ne l'ai pas écrit », inscrivit Johannes Brahms sous le thème de la valse *Le beau Danube bleu* sur « l'éventail d'autographes » de sa belle-fille Alice. « Hélas, je ne l'ai pas écrit » : Brahms n'était pas le seul à admirer la musique de Johann Strauss. De nombreux compositeurs se laissèrent en effet inspirer par le Roi de la Valse. Car bien plus qu'aucune autre sorte de musique, la valse fait entendre la dissociation, le double visage de la fin de siècle : léger, élégant et pétillant en surface, mais avec une touche de mélancolie et parfois même un rien diabolique.

Une génération plus tard, le compositeur et chef d'orchestre viennois Erich Wolfgang Korngold fut l'un des plus grands admirateurs de Strauss. En 1923, Hubert Marischka, directeur du Theater an der Wien, demanda à Korngold de diriger l'opérette de Strauss *Une nuit à Venise*. Et comme il convenait à l'époque à un bon maître de chapelle, Korngold retravailla la partition et l'adapta aux possibilités du théâtre et de l'orchestre disponible. Il devrait s'agir ainsi du premier d'une série d'arrangements, préludant une véritable renaissance de Strauss. Et une fois que le compositeur, après l' « Anschluss » autrichien, fuit en 1938 avec sa famille vers les États-Unis, il se révéla, dans sa nouvelle patrie également, un fervent défenseur de l'opérette. Il avait réalisé une nouvelle version de *La Chauve-souris* dès 1929 et à la demande du metteur en scène Max Reinhardt, il retravailla cette opérette une fois de plus en 1942, cette fois-ci pour la New Opera Company de New York, qui porta l'œuvre sur les planches sous le nom de *Rosalinda*. Peu de temps avant sa mort, Korngold réarrangea *La Chauve-souris* une dernière fois, pour une production télévisée de la NBC. La valse continua aussi de fasciner Korngold. Sa dernière œuvre orchestrale, *Straussiana*, datant de 1953, est un hommage au Roi de *la Valse*. L'œuvre fut créée à la demande d'un éditeur américain de musique pour orchestres scolaires. Bien que la musique doive pouvoir être jouée par de jeunes musiciens, Korngold écrivit une partition brillante en trois parties: polka, mazurka et valse. Pour ce faire, il s'appuya sur des mélodies de Strauss pour la plupart inconnues, tirées entre autres de l'opérette *Le cavalier Pazman*. L'orchestration, entièrement adaptée au goût américain, possède indéniablement des traits du style hollywoodien ; que Korngold avait lui-même amplement développé.

Une autre « Hommage à Strauss » est la *Tanzwalzer* op.53 de Ferruccio Busoni. Habituellement, ce compositeur italien, vivant à l'époque à Berlin, n'est pas directement associé à la valse viennoise mais, par badinerie, il coucha sur papier les premières idées de cette œuvre le 19 septembre 1920. Il s'attaqua à l'instrumentation le lendemain pour la terminer le 1er octobre. Le 13 janvier de l'année suivante, Busoni dirigea sa valse lors d'un concert du Berliner Philharmoniker. Dans le programme, il expliqua l'œuvre comme suit : « La *Tanzwalzer* a été tout d'abord créée par boutade

(et comme un exercice pour ma capacité à écrire une œuvre légère) alors que je marchais dans la rue, motivé par les airs de valses qui s'échappaient d'un café [...] L'œuvre est dédiée à la mémoire de Johann Strauss, un compositeur que j'admire sincèrement. » L'œuvre comprend une introduction sombre et réservée, suivie de quatre valses. Et, bien que la *Tanzwalzer* ait été le fruit d'une idée badine, Busoni utilisa plus tard des fragments de la partition dans une scène de fête à la cour de Parme de son opéra *Docteur Faust*.

Dans l'œuvre standard sur le changement de siècle : « Fin de Siècle à Vienne: Politique et Culture », l'historien Carl Schorske décrit comment la valse devint la parabole musicale de la crise culturelle en Europe. Schorske affirme que vers la fin de la Première Guerre mondiale, Maurice Ravel fit état dans *La Valse* (1919-1920) de la mort du dix-neuvième siècle. Ravel, pour sa part, considérait cette œuvre comme l'apothéose de la valse viennoise ; un tourbillon du destin. Schorske l'appelle une « danse macabre », qui dégénère dans un tourbillon névrotique, compulsif et obsédant, jusqu'à ce que la musique explose véritablement et se désagrège en sons séparés.

La valse en tant que « danse macabre » : ce n'est pas une image que nous rencontrons uniquement dans *La Valse*, ni dans la *Danse macabre* de Camille Saint-Saëns. Franz Liszt, par exemple, n'écrivit pas moins de quatre *Valses Méphisto*, dans lesquelles le diable et la mort jouent le rôle principal. La première de ces quatre valses fut composée pour le piano, peut-être en 1857, et orchestrée en 1861 comme partie d'un diptyque portant le titre *de Deux épisodes du Faust de Lenau*. Le poète hongrois Nikolaus Lenau (1802-1850) écrivit de la légende de Faust une version diamétralement opposée de celle de son collègue allemand Johann Wolfgang von Goethe. Dans le premier épisode, *la Procession de nuit*, Faust assiste, lors d'une nuit de tempête, au passage d'un sombre convoi funèbre. Liszt utilise la mélodie grégorienne *Pange Lingua* tirée de la liturgie de la Fête-Dieu et du Jeudi Saint pour clarifier la signification de sa musique pour l'auditeur du dix-neuvième siècle, familiarisé avec le grégorien.
Dans la deuxième partie de ce diptyque, la *Valse de Méphisto*, Liszt emploie la valse comme symbole musical. Le fragment correspondant du Faust de Lenau décrit comment Faust et Méphisto entrent dans un café de village en quête de plaisir. Les paysans dansent. Faust aperçoit une belle jeune fille, mais est trop timide pour tenter quoi que ce soit auprès d'elle. Méphisto prend un violon et envoûte tout le monde par son jeu. La danse dégénère en une orgie sauvage. Faust danse avec l'une des jeunes filles et disparaît avec elle dans l'obscurité. Un rossignol chante son chant d'amour.
Liszt écrivit deux conclusions différentes pour la version orchestrale de sa *Valse de Méphisto*. Dans cet enregistrement, nous avons choisi la conclusion tourbillonnante de la version pour piano solo.

Si Carl Schorske voit dans *La Valse* de Ravel la métaphore d'une société en train de se désagréger, il en va certainement de même pour les deux œuvres de Richard Strauss enregistrées sur ce CD. Dans son livre

« Vienne 1900 ; Art, Architecture, Design », Kirk Varnedoe affirme que la Vienne d'avant la Première Guerre mondiale est l'archétype d'une société allant au-devant de sa perte. Le monde de Johann Strauss, le beau Danube bleu et la Sachertorte, font place à l'univers de Richard Strauss et à des œuvres telles qu'Ainsi *parlait Zarathoustra* et *Salomé*, un monde de l'inconscient et de la névrose.

Richard Strauss écrivit en 14 jours la *Danse des sept voiles* en août 1905, après avoir entièrement terminé la partition de l'opéra *Salomé*. La danse est le tournant émotionnel de l'opéra, dans lequel Salomé se transforme de femme-enfant en « femme fatale » glaçante et emportée par un érotisme morbide. La *Danse des voiles*, qui prend en partie la forme d'une valse, est entre autres basée sur des leitmotivs qui appartiennent à l'objet du désir maladif de *Salomé*, le prophète Jean-Baptiste, auquel se rapporte la mélodie correspondant aux mots « Je suis amoureuse de ton corps, Jean-Baptiste ».

Mais toute grisante que soit la *Danse des voiles*, Strauss n'utilise jamais la valse viennoise de façon plus convaincante que dans son opéra *Le Chevalier à la rose*. C'est un anachronisme, à vrai dire, puisque l'histoire se passe dans la Vienne de Marie-Thérèse. À cet égard, une musique telle que celle que composa Franz Schreker pour le ballet *Un jeu de danse* aurait été bien mieux adaptée. Cette œuvre, qui porte en effet le sous-titre *Vier Stücke im alten Stil*, possède le caractère d'un divertissement néo-classique rococo. Dès 1908, les danseuses Grete et Elsa Wiesenthal avaient demandé au compositeur d'écrire un ballet pantomime à l'occasion de l'ouverture de la Kunstschau (exposition artistique). Ce fut *L'anniversaire de l'infante*, une œuvre qui devait valoir à Schreker son premier succès de compositeur. Les sœurs Wiesenthal commandèrent ensuite davantage de musique à Schreker, dont *Un jeu de danse* qui fut tout d'abord composé pour le piano et orchestré en 1920 par le compositeur.

Mais revenons au *Chevalier à la rose*. Grâce à sa compréhension infaillible de la dramaturgie musicale, Strauss sut que le caractère de la valse de Vienne pourrait exprimer mieux que tout autre le monde du *Chevalier à la rose*. La mesure à trois temps, les rythmes et surtout l'orchestration sensuelle et étincelante, rendent une image musicale parfaite de l'époque et des personnages. Rien d'étonnant à ce que les valses du *Chevalier à la rose* plurent immédiatement au public. Dès 1925, Strauss donna au librettiste Hugo von Hofmannsthal l'autorisation d'utiliser des fragments de l'opéra pour un film muet. Cette musique fut arrangée par Otto Singer et Karl Alwin. Son succès fournit à Strauss l'occasion de composer, respectivement en 1934 et 1944, deux *Walzerfolgen* qui furent publiées en 1946.

Une grande partie de la musique de valse du Chevalier à la rose est liée au caractère fruste du baron Ochs auf Lerchenau, qui incarne le déclin et la décadence de l'aristocratie. Et quand, au deuxième acte, son monde semble s'écrouler parce qu'Octavien le provoque en duel et le blesse, Strauss le souligne à l'aide d'une musique de valse complètement folle. Pour cette valse, Strauss utilisa du matériel de la valse *Dynamiden* de Josef Strauss.

Est-ce un hasard ? En Grec, « dynamique » signifie « force ». Et cette musique de valse est certainement forte, comme le chante le baron Ochs au troisième acte : « cette musique vous pénètre dans le sang ».

Acknowledgments

Executive producer
Job Maarse

Recording producer
Job Maarse

Concept
Jean-Francois Monnard

Balance engineer
Erdo Groot

Recording engineer
Roger de Schot

Editing
Erdo Groot

Audio recording & Postproduction
Polyhymnia International B.V.

Liner notes
Ronald Vermeulen

English translation
Nicholas Lakides

German translation
Franz Steiger

French translation
Brigitte Zwerver-Berret

Design
freshu

Product manager
Angelina Jambrekovic

PENTATONE

Premium Sound and Outstanding Artists

Music of today is evolving and forever changing, but classical music stays true in creating harmony among the instruments. Classical music is as time-honored as it is timeless. And so should the experience be.
We take listening to classical music to a whole new level using the best technology to produce a high quality recording, in whichever format it may come, in whichever format it may be released.

Together with our talented artists, we take pride in our work of providing an impeccable way of experiencing classical music. For all their diversity, our artists have one thing in common. They all put their heart and soul into the music, drawing on every last drop of creativity, skill, and determination to perfect their compositions.

Sit back and enjoy

PENTATONE