

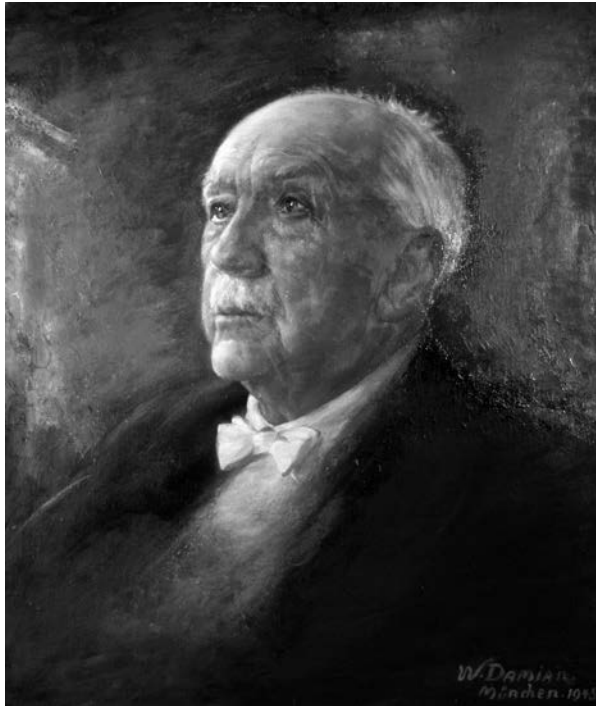


CHANDOS
SUPER AUDIO CD

METAMORPHOSEN

STRAUSS KORNGOLD SCHREKER

SINFONIA OF LONDON
JOHN WILSON



Painting by Wilhelm Damian, now at the Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlin © NPL - De Agostini Picture Library/ Bridgeman Images

Richard Strauss, Munich, 1945

Richard Strauss (1864 – 1949)

1

Metamorphosen, TrV 290 (1945)

28:14

Studie für 23 Solostreicher

(Study for Twenty-three Solo Strings)

Paul Sacher und dem Collegium Musicum Zürich gewidmet

Adagio ma non troppo – Etwas fließender – Poco più mosso –

Agitato – Noch etwas lebhafter – Più allegro –

Adagio, tempo I – Allmählich etwas fließender –

Tempo I – Molto lento

Franz Schreker (1878 – 1934)

2

Intermezzo, Op. 8 (1900)

6:00

für Streichorchester

(for String Orchestra)

Nicht langsam – Schnell, leidenschaftlich (alla breve) – Tempo I

Erich Wolfgang Korngold (1897 – 1957)

Symphonische Serenade, Op. 39 (1947 – 48) **29:41**

in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur

für Streichorchester

(Symphonic Serenade

for String Orchestra)

Dedicated to Luzi, my beloved wife, my best friend

- | | | | |
|---|-----|--|-----------------|
| 3 | I | Schwebend, Allegro moderato semplice – [] –
A tempo (Allegro deciso) – [] –
A tempo (Allegro moderato) – [] – A tempo (Allegro deciso) –
(Tempo I) – (Allegro deciso) – Misterioso –
(Tempo I) – [] – A tempo (Allegro deciso) – [] –
A tempo (Allegro moderato) – [] – A tempo (Allegro deciso) –
Tranquillo (poco meno mosso) –
Tempo I (Allegro moderato) – Poco più lento | 8:14 |
| 4 | II | Intermezzo. Allegro molto (Möglichst schnell!) – Più mosso –
Tempo I – Più mosso – L'istesso tempo (Presto) | 3:52 |
| 5 | III | Lento religioso – Tranquillo senza espressione –
Tempo I – Appassionato (poco più mosso) – Ancora poco più mosso –
Tempo I (religioso) – Tranquillo – Molto lento | 11:37 |
| 6 | IV | Finale. Allegro con fuoco – Poco meno, tranquillo –
Tempo I (Allegro furioso) | 5:35 |
| | | | TT 64:22 |

Sinfonia of London

Charlie Lovell-Jones leader

John Wilson

Metamorphosen

The end of the Second World War brought a clear sense of relief. But there could be no doubt that the damage and scars would last for years – decades even. Sitting in his capacious home in the Bavarian Alps, the near eighty-one-year-old Richard Strauss (1864 – 1949) confided in his diary:

From 1 May [1945] onwards, the most terrible period of human history came to an end, the 12-year reign of bestiality, ignorance and anti-culture under the greatest criminals, during which 2,000 years of Germany's cultural evolution met its doom and irreplaceable monuments of architecture and works of art were destroyed by a criminal soldiery.

Unfortunately, Strauss had known the Nazi regime well, having (naively) assumed the presidency of its Reichsmusikkammer, in 1933. He was, however, never a party member, nor, significantly, a signatory to the statutes of the organisation, purportedly founded to protect and propagate music within the Third Reich. Indeed, like many, Strauss had been unable to predict what horrors would unfold. But as realisation dawned, the shock was palpable.

By the time Strauss penned those thoughts in his diary, the composer had already completed a 'study for 23 solo strings' entitled *Metamorphosen*. Composition had begun in earnest on 13 March 1945, the day after the Wiener Staatsoper, previously home to works by Strauss, one of its former directors, as well as Erich Wolfgang Korngold (1897 – 1957) and Franz Schreker (1878 – 1934), had been destroyed in Allied bombing. Already reeling from the ruin of Goethe's birthplace in Frankfurt, in 1944, as well as Munich, the hometown of the composer, Dresden, the site of his most significant triumphs, and Weimar, Germany's cultural capital, Strauss saw the flattening of the jewel in Vienna's artistic crown as the final straw.

Korngold: Symphonische Serenade, Op. 39

Four years later, when Korngold returned to Europe after his lucky escape to Hollywood, the site of the bombed-out opera house in Vienna likewise drew tears. Since 1934 he had worked successfully within the studio system, and was absent from Austria at the time of the Anschluss, in 1938. In the course of fifteen years on the West Coast, Korngold

had created the benchmark soundworld for swashbucklers, historical dramas, and romances alike. Nonetheless, he hankered for Europe, specifically the old Vienna, 'with its Strauss music, its glamour and easy charm', as described at the beginning of *The Third Man*. But the legendary city of Korngold's youth had gone, if, indeed, it had ever existed.

He arrived back in the Austrian capital on 22 June 1949 after various delays. A heart attack in September 1947 had required an immediate period of rest and recuperation. It had also prompted a belated but final turn away from Hollywood and the recent offer of film scores from both 20th Century Fox and Warner Bros (where he had made his name). Conducting was also off limits, though Korngold's lust for composing remained firm and found focus in the *Symphonische Serenade* (Symphonic Serenade) in B flat major, Op. 39 (1947–48). One of a series of works in which Korngold addressed the traditions of his Central European past – including a group of songs, Op. 38, for the soprano Maria Jeritza and, eventually, the Symphony in F sharp, Op. 40 – the Symphonic Serenade was a uniquely colourful response to a genre in which both Tchaikovsky and Dvořák had excelled.

'Dedicated to Luzi, my beloved wife, my best friend', the score opens, rather fittingly,

with an amorous melody from sixteen first violins, accompanied with delicate precision by a characteristically divided body of strings. For this, Korngold specified an opulent line-up of a further sixteen second violins, twelve violas, twelve cellos, and eight double-basses. The work has begun, however, in the 'wrong' key, of D flat major, one that will provide lilting but generative tension with the tonic over the course of the first movement. At times, the music even turns towards the more stridently polyphonic language of the later Symphony (1947–52).

Virtuosity characterises the *pizzicato* Intermezzo, *Allegro molto*, in which a combative spirit is apparent despite otherwise crystalline writing. And here, too, harmonic colour is paramount, in music that frequently evades the home key, of F major. A bowed but muted trio, *Più mosso*, played by some of the musicians on the bridge and by others over the fingerboard, intervenes twice, if briefly, its raffish style heard as if through a veil. Sincerer by far is the *Lento religioso*, in the same profound D major as at the end of Mahler's Third Symphony, though Korngold's chorale is much more tortured in its twists and turns.

The composer realised that his Finale had to answer both the wit and wisdom of the previous three movements, so provided

both hectic, *moto perpetuo* counterpoint and a generous second theme, previously buried within the score for the film *Captain Blood*, of 1935. The composer's textural dexterity is at its absolute peak, as Korngold swings between gossamer solos and thrilling *tutti* with winning ease. Completed, according to the manuscript, on 13 October 1948, the Symphonic Serenade received its first performance, after a number of postponements and a significant lack of rehearsal time, with the Wiener Philharmoniker conducted by Wilhelm Furtwängler, on 15 January 1950.

Schreker: Intermezzo, Op. 8

Korngold had finally re-entered European musical life – one, sadly, never to be fully restored to him during his last years – though its landscape had changed entirely. Strauss had died the previous September, a point of great upset for Korngold, who had hoped to visit his old mentor in Garmisch. Others had already disappeared, either over the Atlantic to work in Hollywood and on Broadway, or into the camps, never to return. And one former rival at the operatic box office between the wars, Schreker – nineteen years Korngold's senior, though nearly fourteen years Strauss's junior – had been dead for a decade and a half; he had suffered a stroke following

his dismissal from the Prussian Academy, in 1933, which led to his death just two days before his fifty-sixth birthday, in March 1934.

Colleague to both Berg and Schoenberg, Schreker had amassed his own rich catalogue of works, including three particularly successful operas: *Der ferne Klang* (first performed 1912), *Die Gezeichneten* (1918), and *Der Schatzgräber* (1920). His Intermezzo for strings, completed in 1900 but incorporated in the *Romantische Suite* of three years later, may long precede these defining masterpieces, yet it speaks of significant ambitions. The work enjoyed a première with the Konzertverein (nowadays the Wiener Symphoniker) under Bruckner's pupil Ferdinand Löwe and then won first prize in a competition sponsored by the *Neue musikalische Presse*. Looking back to Brahms in the manner of Schoenberg's almost directly contemporaneous *Verklärte Nacht*, the Intermezzo contains shimmering passages and increasingly elastic harmonies that similarly point to the future.

Strauss: Metamorphosen

It is beyond doubt, however, that when Strauss began concerted work on *Metamorphosen*, in March 1945, his eye and ear were firmly on the past. His late compositions constantly re-engaged with

the Austro-German tradition of which he, and members of his family, had been a significant part. In the *Four Last Songs* (1948), Strauss even seemed to return to a period before works for the opera house began to dominate his life. Included within the score were allusions to his tone poem *Tod und Verklärung* (1888–89) and the voice of his soprano wife, Pauline, as well as the horn playing of his father, Franz, who had performed at the premières of Wagner's *Tristan und Isolde*, *Das Rheingold*, *Die Walküre*, and *Parsifal*. And memories of Strauss's father had likewise played a crucial role in the writing of the Second Horn Concerto, of 1942. The threnody of *Metamorphosen*, however, proved even more profound in its engagement with German cultural history.

The work had a complex gestation. It may well have begun in sketch form in the same year that Strauss completed his Second Horn Concerto – or perhaps in 1943 – as suggested in a letter to Karl Böhm, in which the composer wrote of an 'Adagio for circa 11 solo strings' on which he had been working 'for some time'. In 1990, however, a different iteration of the score materialised, in Switzerland, revealing that Strauss had conceived *Metamorphosen*, at least temporarily, for seven strings, completing that version on 31 March 1945. From the short score, Strauss then continued with the

work for twenty-three instruments, which he finished on 12 April, just thirty days after the date at the head of the manuscript. But it was on the rediscovered sketches for his preliminary septet that Strauss had written an illuminating passage from a late poem by Goethe, 'Niemand wird sich selber kennen'. Filled with twilight wisdom, it bids the reader to act level-headedly in the face of a world entirely lacking understanding for what has occurred. Strauss was clearly acknowledging this unruffled proposal when he wrote with such subdued intensity, albeit expressing palpable anguish.

The first, grief-stricken motif, comprising a tritone, is accompanied by a sinking bass line. Although sounding *de profundis*, the prevailing direction is upwards, as the textures widen and the five initial cellos and single double-bass summon more players. Statements are passed among soloists in an epic chamber music of impassioned call and bruised response. As the prayerful desolation unfolds, Lombardic rhythms evoke weeping, while new iterations of the initial motif claw towards an out-of-reach major key. Fluidity and hope are intimated by an eventual move to G major, solo and duet variations even calling to mind the atmosphere of Strauss's earlier operas. Release, however, never comes, the material acting as both spur and snare.

The inescapable sense of yearning is surely for a past unencumbered by the destruction of the war, though such a world had vanished. Looking back to Mahler, to *Parsifal* – and far beyond – *Metamorphosen* offers a memorial to it all, albeit avoiding anything that could be construed as direct reference. But then, at the very close, allusion turns to quotation, and the funeral march from Beethoven's 'Eroica' Symphony emerges in its original key, of C minor, that most charged (and Beethovenian) of tonalities.

Strauss maintained that the association had 'escaped' from his pen, though the opening motif of *Metamorphosen* was surely written, if unwittingly, in the shadow of those obsequies from 1803. They certainly suggest the weight of Beethoven's original dedication to Napoleon and the subsequent and violent crossing-out of his name on the score. In turn, therefore, Strauss's musical remembrance of things past implies another negation: of the false idols of more recent years. But unlike the 'darkness to light' trajectories of Beethoven's output, and for which *Metamorphosen* pines, there is no major-key solace. Instead, the composer marked the final passage 'IN MEMORIAM', leaving us to pray in silence for that most Straussian (and Wagnerian) of ideas: transfiguration.

© 2022 Gavin Plumley

Sinfonia of London rose to fame in the 1950s as the leading recording orchestra of the day, appearing in the musical credits of more than 300 films, including the 1958 soundtrack by Bernard Herrmann for Hitchcock's *Vertigo*, and on countless gramophone records, among them Sir Colin Davis's first discs of Mozart symphonies and Sir John Barbirolli's celebrated recording of English string music. Relaunched in 2018 by the British conductor John Wilson, the orchestra brings together outstanding musicians who meet several times a year for specific projects. It includes a significant number of principals and leaders from orchestras based both in the UK and abroad, alongside notable soloists and members of distinguished chamber ensembles.

The orchestra's début recording, of Korngold's Symphony in F sharp (2019), received numerous five-star reviews, was nominated for a *Gramophone* Award, and won a 2020 *BBC Music Magazine* Award. *Escales*, the orchestra's second release, was devoted to French orchestral works and chosen as Disc of the Month by *Gramophone*.

Respighi's Roman Trilogy (2020) garnered the orchestra its second *BBC Music Magazine* Award. The magazine concluded: 'Wilson and his hand-picked band of musicians continue to strike gold with almost anything they

turn their hands to.' *MusicWeb international* said: 'I have never heard this music presented with such power and detail and sheer visceral excitement but also with such control and sophisticated balance – it is literally revelatory. This might just be one of Chandos' finest feats of engineering ever, showcasing the superlative and sophisticated playing of John Wilson's Sinfonia of London. A genuine triumph.'

2021 proved a milestone for Sinfonia of London, which that year released two further recordings and made its live début. *English Music for Strings* received a flurry of ecstatic reviews, *The Mail on Sunday* declaring it 'dazzling... some of the finest string playing ever put on disc by a British orchestra', and a disc of works by Dutilleux was described by the *Financial Times* as 'bewitchingly played and imaginatively directed by Wilson'. The orchestra's live début at the 2021 BBC Proms, featuring Korngold's Symphony in F sharp, drew unanimous and outstanding critical reviews praising the 'revelatory music-making' (*The Times*) of Sinfonia of London at a 'game-changing concert' (*Arts Desk*), the performances 'truly outstanding' (*The Guardian*), and 'thrillingly alive' (*The Spectator*). www.sinfoniaoflondon.com

John Wilson is in demand at the highest level across the globe, working with some of the

finest orchestras and opera houses. In the UK, he performs regularly at festivals such as the Aldeburgh Festival, Glyndebourne Festival Opera, and BBC Proms and with orchestras such as the London Symphony Orchestra, London Philharmonic Orchestra, Philharmonia Orchestra, BBC Philharmonic, City of Birmingham Symphony Orchestra, and BBC Scottish Symphony Orchestra with which he held the title of Associate Guest Conductor between 2016 and 2019. Elsewhere, his guest conducting takes him to the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Royal Concertgebouw Orchestra, Budapest Festival Orchestra, Swedish Radio Symphony Orchestra, Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, Gothenburg Symphony Orchestra, and Danish National Symphony Orchestra, among others.

He studied composition and conducting at the Royal College of Music, where in 2011 he was made a Fellow. John Wilson has assembled a large and varied discography which includes critically acclaimed recordings with the Sinfonia of London, numerous recordings with the John Wilson Orchestra (which he founded in 1994), and series of discs with the BBC Scottish Symphony Orchestra, exploring works by Sir Richard Rodney Bennett, and BBC Philharmonic, devoted to the symphonic works of Aaron Copland and orchestral works of Eric Coates.



John Wilson

Sim Canetty-Clarke

Metamorphosen

Das Ende des Zweiten Weltkriegs führte zu einem spürbaren Gefühl der Erleichterung. Aber es gab keinen Zweifel, dass die Schäden und Narben noch Jahre oder gar Jahrzehnte lang spürbar sein würden. In seinem geräumigen Haus in den Bayerischen Alpen vertraute der fast einundachtzigjährige Richard Strauss (1864 – 1949) seinem Tagebuch an:

Am 1. Mai [1945] endete die schrecklichste Zeit der Menschheit. 12 Jahre lang regierten Bestialität, Ignoranz und das Analphabetentum unter der Leitung der grössten Verbrecher. Gleichzeitig wurden die Früchte der deutschen kulturellen Entwicklung, die sich in 2000 Jahren entwickelten, dem Aussterben ausgeliefert und unersetzliche Gebäude und Kunstwerke durch kriminellen Soldatenpöbel zerstört.

Leider hatte Strauss das Nazi-Regime gut gekannt, da er (naïverweise) 1933 die Präsidentschaft der Reichsmusikkammer angenommen hatte. Er war jedoch nie Mitglied der Partei, noch hatte er, bedeutsamerweise, die Statuten der Organisation unterzeichnet, die angeblich

gegründet worden war, um im Dritten Reich die Musik zu schützen und zu fördern. In der Tat war Strauss wie viele andere nicht imstande gewesen, die kommenden Schrecken vorherzusehen. Doch als ihm allmählich die Erkenntnis aufging, war der Schock unübersehbar.

Zu dem Zeitpunkt, als Strauss diese Gedanken in sein Tagebuch schrieb, hatte er bereits eine "Studie für 23 Solostreicher" mit dem Titel *Metamorphosen* verfasst. Mit der Komposition hatte er ernsthaft am 13. März 1945 begonnen, am Tag, nachdem die Wiener Staatsoper, zuvor die Heimat von Werken von Strauss, einem ihrer ehemaligen Direktoren, sowie von Erich Wolfgang Korngold (1897 – 1957) und Franz Schreker (1878 – 1934), von Bomben der Alliierten zerstört worden war. Bereits erschüttert durch die Verwüstung von Goethes Frankfurter Geburtshaus 1944, ebenso von seiner Heimatstadt München, von Dresden, der Stätte seiner bedeutendsten Triumphe, und von Deutschlands kulturellem Zentrum Weimar, betrachtete Strauss die Einebnung von Wiens kulturellem Kronjuwel als letzte Entwürdigung.

Korngold: Symphonische Serenade op. 39

Vier Jahre später, als Korngold nach seiner geglückten Flucht nach Hollywood wieder in Europa eintraf, rührte ihn der Anblick des ausgebombten Wiener Opernhauses ebenfalls zu Tränen. Seit 1934 hatte er erfolgreich im Rahmen des amerikanischen Studiosystems gearbeitet und war zum Zeitpunkt des Anschlusses 1938 nicht in Österreich. Über fünfzehn Jahre an der amerikanischen Westküste hatte Korngold neue Maßstäbe für die Klangwelt von Mandel-und-Degen-Filmen ebenso wie für historische Dramen und Romanzen gesetzt. Nichtsdestoweniger sehnte er sich nach Europa, insbesondere nach dem alten Wien "mit seiner Strauß'schen Musik, seinem Glanz und unbekümmerten Charme", wie es am Anfang von *The Third Man* (Der Dritte Mann) heißt. Aber die legendäre Stadt der Jugend Korngolds gab es nicht mehr, falls es sie überhaupt jemals gegeben hatte.

Er kehrte nach diversen Verzögerungen am 22. Juni 1949 in die österreichische Hauptstadt zurück. Ein Herzschlag im September 1947 hatte unmittelbar eine Frist der Ruhe und Erholung erfordert. Er hatte auch zu einer vollständigen, wenn auch späten, Abwendung von Hollywood und dem jüngsten Angebot von Filmmusiken für 20th Century Fox und Warner Bros (wo er

sich etabliert hatte) geführt. Dirigieren war ebenfalls tabu, obwohl Korngolds Lust aufs Komponieren unvermindert war und ihren Ausdruck in der Symphonischen Serenade in B-Dur op. 39 (1947/48) fand. Ein Werk aus der Reihe, in der Korngold sich mit den Traditionen seiner mitteleuropäischen Vergangenheit auseinandersetzte – darunter eine Gruppe von Liedern op. 38 für die Sopranistin Maria Jeritzka und schließlich die Sinfonie in Fis-Dur op. 40 –, war die Symphonische Serenade eine einzigartige Reaktion auf ein Genre, in dem sich sowohl Tschaikowski als auch Dvořák hervorgetan hatten.

Die Partitur, "gewidmet meiner geliebten Frau, meiner besten Freundin, Luzi", beginnt sinnigerweise mit einer amourösen Melodie von sechzehn ersten Violinen, begleitet mit feinfühler Präzision durch ein charakteristisch aufgeteiltes Streichensemble. Dafür verlangte Korngold eine opulente Gruppe von weiteren sechzehn zweiten Violinen, zwölf Bratschen, zwölf Celli und acht Kontrabässen. Das Werk hat jedoch in der "falschen" Tonart Des-Dur eingesetzt, die im Verlauf des ersten Satzes trällernde, aber fruchtbare Spannung mit der Tonika bieten wird. Gelegentlich wendet sich die Musik sogar der verschärft polyphonen Klangsprache der späteren Sinfonie (1947–1952) zu.

Virtuosität kennzeichnet das *pizzicato* gesetzte Intermezzo, *Allegro molto*, in dem sich trotz der ansonsten kristallklaren Stimmführung eine gewisse Streitlust offenbart. Und auch hier ist in Musik, die oft die Grundtonart F-Dur meidet, Klangfarbe in der Harmonik vorrangig. Ein gestrichenes, aber gedämpftes Trio *Più mosso*, von einigen Musikern am Steg, von anderen am Griffbrett gespielt, greift zweimal ein, wenn auch nur kurz, wobei ihr unkonventioneller Stil wie durch einen Schleier zu hören ist. Bei weitem seriöser ist das *Lento religioso* im gleichen profunden D-Dur wie der Schluss von Mahlers Dritter Sinfonie, wenn auch Korngolds Choral in seinen Windungen und Wendungen erheblich gequälter wirkt.

Der Komponist war sich bewusst, dass sein Finale gegen Witz und Weisheit der vorhergehenden drei Sätze bestehen musste, darum bot er sowohl einen hektischen, *moto perpetuo* geführten Kontrapunkt als auch ein großzügiges Seitenthema, zuvor in der Partitur für den Film *Captain Blood* (Unter Piratenflagge) von 1935 verborgen. Das strukturelle Geschick des Komponisten ist hier auf seinem absoluten Höhepunkt, wenn Korngold mit bestechender Leichtigkeit zwischen feinfühligem Soli und aufregendem Tutti pendelt. Die Symphonische Serenade, laut Manuskript am 13. Oktober 1948 fertiggestellt, erhielt nach mehreren

Verschiebungen und wichtigem Mangel an Probenzeit ihre Uraufführung am 15. Januar 1950 von den Wiener Philharmonikern unter der Leitung von Wilhelm Furtwängler.

Schreker: Intermezzo op. 8

Korngold war schließlich ins europäische Musikleben zurückgekehrt – das ihm bedauerlicherweise während seiner letzten Lebensjahre nie mehr ganz zugänglich sein würde –, obwohl dessen Landschaft sich völlig verändert hatte. Strauss war im September zuvor gestorben, was Korngold sehr bestürzte, der gehofft hatte, seinen alten Mentor in Garmisch besuchen zu können. Andere waren bereits verschwunden, entweder über den Atlantik, um in Hollywood oder am Broadway zu arbeiten, oder in die Lager, um niemals wiederzukehren. Und ein ehemaliger Rivale an den Opernkassen der Zwischenkriegszeit, Franz Schreker – neunzehn Jahre älter als Korngold, wenn auch fast vierzehn Jahre jünger als Strauss – war schon anderthalb Jahrzehnte tot; er hatte nach seiner Entlassung aus der Preußischen Akademie der Künste 1933 einen Gehirnschlag erlitten, der im März 1934, nur zwei Tage vor seinem sechsendfünfzigsten Geburtstag, zu seinem Tod führte.

Schreker, ein Kollege von Berg und Schönberg, hatte seinen eigenen

reichhaltigen Werkkatalog angesammelt, darunter drei besonders erfolgreiche Opern: *Der ferne Klang* (1912 uraufgeführt), *Die Gezeichneten* (1918) und *Der Schatzgräber* (1920). Sein Intermezzo für Streicher, im Jahre 1900 fertiggestellt, aber drei Jahre später in seine *Romantische Suite* eingearbeitet, mag zwar diesen bestimmenden Meisterwerken lang vorausgehen, doch es kündigt von bedeutenden Ambitionen. Das Werk genoss eine Premiere am Musikverein (heute die Wiener Symphoniker) unter dem Bruckner-Schüler Ferdinand Löwe und gewann dann in einem von der *Neuen musikalischen Presse* geförderten Wettbewerb den ersten Preis. Rückblickend auf Brahms in der Manier von Schönbergs fast genau zeitgleichem Werk *Verklärte Nacht*, enthält das Intermezzo schimmernde Passagen und zunehmend elastische Harmonien, die in ähnlicher Weise auf die Zukunft verweisen.

Strauss: Metamorphosen

Es ist jedoch nicht zu bezweifeln, dass Strauss im März 1945, als er konzentriert mit der Arbeit an seinen *Metamorphosen* begann, Augen und Ohren fest auf die Vergangenheit gerichtet hatte. Seine späten Kompositionen beschäftigten sich stets wieder mit der österreichisch-deutschen Tradition, an der er und Mitglieder seiner Familie maßgeblich

beteiligt gewesen waren. In den *Vier letzten Liedern* (1948) schien Strauss sogar in eine Zeit zurückzukehren, ehe allmählich Werke für die Opernbühne sein Leben bestimmten. Die Partitur enthielt Anspielungen auf seine Tondichtung *Tod und Verklärung* (1888/89) und die Stimme seiner Frau, der Sopranistin Pauline, ebenso wie auf das Hornspiel seines Vaters Franz, der bei den Uraufführungen von Wagners *Tristan und Isolde*, *Das Rheingold*, *Die Walküre* und *Parsifal* gespielt hatte. Und Erinnerungen an Strauss' Vater hatten auch bei der Komposition des Zweiten Hornkonzerts von 1942 eine entscheidende Rolle gespielt. Die Threnodie der *Metamorphosen* erwies sich jedoch als noch tiefer gehend in ihrer Beschäftigung mit deutscher Kulturgeschichte.

Das Werk hatte eine komplizierte Entstehung. In Skizzenform könnte es durchaus im gleichen Jahr entstanden sein, in dem Strauss sein Zweites Hornkonzert fertigstellte – oder womöglich 1943, wie in einem Brief an Karl Böhm angedeutet, in dem der Komponist schrieb: "arbeite schon seit einiger Zeit ... an einem Adagio für etwa 11 Solostreicher." Im Jahre 1990 fand sich in der Schweiz jedoch eine andere Fassung der Partitur, aus der sich ergibt, dass Strauss die *Metamorphosen* zumindest vorübergehend für sieben Streicher konzipiert hatte und

diese Version am 31. März 1945 fertigstellte. Ausgehend vom Partiturauszug fuhr Strauss dann mit der Arbeit an dem Werk für dreiundzwanzig Instrumente fort, das er am 12. April fertigstellte, nur dreißig Tage nach dem Datum der Überschrift des Manuskripts. Aber auf den wiederentdeckten Skizzen für sein vorläufiges Septett hatte Strauss eine aufschlussreiche Passage aus einem späten Goethe-Gedicht geschrieben: "Niemand wird sich selber kennen". Erfüllt von Altersweisheit gebietet es dem Leser, angesichts einer Welt voller Unverständnis für das Geschehene besonnen zu handeln. Strauss befürwortete eindeutig diese ruhige Anregung, als er mit solch gedämpfter Intensität komponierte, wobei er jedoch offenkundige Pein zum Ausdruck brachte.

Das erste grammerfüllte Motiv, bestehend aus einem Tritonus, wird von einer absteigenden Basslinie begleitet. Obwohl sie *de profundis* klingt, ist die vorherrschende Richtung aufwärts, wenn sich die Texturen erweitern und die fünf anfänglichen Celli sowie der einzelne Kontrabass zusätzliche Instrumente hinzubitten. Thementaufstellungen werden in einer monumentalen Kammermusik leidenschaftlichen Rufens und verletzlicher Erwidern zwischen Solisten ausgetauscht. Wenn sich die andächtige Trostlosigkeit

entfaltet, beschwören lombardische Rhythmen ein Weinen herauf, während neue Einsätze des Anfangsmotivs verzweifelt nach einer unerreichbaren Durtonart greifen. Fließen und Hoffnung werden mit der letztendlichen Wendung nach G-Dur angedeutet, während Solo- und Duettvariationen gar die Atmosphäre von Strauss' frühen Opern ins Gedächtnis rufen. Doch die Befreiung bleibt aus, und das Material dient sowohl als Ansporn wie auch als Falle.

Das unentrinnbare Gefühl der Sehnsucht gilt sicherlich einer Vergangenheit unbeschwert von den Zerstörungen des Kriegs, obwohl eine solche Welt entschwunden war. Im Rückblick auf Mahler, auf *Parsifal* – und noch weiter zurück – bieten die *Metamorphosen* ein Denkmal für all das, auch wenn sie alles vermeiden, was man als direkten Bezug begreifen könnte. Aber dann ganz zum Schluss wird die Anspielung zum Zitat, und der Trauermarsch aus Beethovens "Eroica"-Sinfonie tritt in seiner Originaltonart c-Moll hervor, jener bedeutungsvollsten (Beethovenschen) Tonalität.

Strauss behauptete, die Assoziation sei seiner Feder "entflohen", obwohl das einleitende Motiv der *Metamorphosen* mit Sicherheit, wenn auch vielleicht unabsichtlich, im Schatten jener Trauerfeierlichkeiten von

1803 entstand. Sie deuten jedenfalls auf die Bedeutungsschwere von Beethovens ursprünglicher Widmung an Napoleon hin, und auf deren späteres und gewaltsames Ausstreichen des Namens auf der Partitur. In der Folge deutet darum Strauss' musikalische Erinnerung an Vergangenes auf eine andere Negierung hin: jene der falschen Abgötter jüngst vergangener Jahre. Doch anders als die Bewegungen vom Dunkel ins Licht von

Beethovens Schaffen, nach denen sich die *Metamorphosen* sehnen, gibt es keinen Trost in Dur. Stattdessen markierte der Komponist die Schlusspassage mit "IN MEMORIAM" und ließ uns damit allein, still für jene höchst Strauss'sche (und Wagnersche) Vorstellung zu beten: Verklärung.

© 2022 Gavin Plumley
Übersetzung: Bernd Müller

Chris Christodoulou



Sinfonia of London and
John Wilson, at the BBC
Proms, 4 September 2021

Métamorphoses

Si la fin de la Seconde Guerre mondiale apporta un net sentiment de soulagement, il ne faisait cependant aucun doute que les dégâts matériels et les cicatrices allaient durer pendant des années, voire des décennies. Assis dans sa vaste propriété des Alpes bavaroises, Richard Strauss (1864 - 1949), âgé de près de quatre-vingt-un ans, se confia ainsi dans son journal intime:

Le 1 mai [1945], la période la plus terrible de l'histoire de l'humanité a pris fin. Pendant 12 ans, la bestialité, l'ignorance et l'analphabétisme ont régné sous la direction des plus grands criminels. Dans le même temps, les fruits du développement culturel allemand, qui s'étaient développés pendant 2000 ans, étaient livrés à l'extinction, tandis que des monuments et des œuvres d'art irremplaçables étaient détruits par une soldatesque criminelle.

Malheureusement, Strauss avait bien connu le régime nazi, et avait (naïvement) assumé la présidence de sa Reichsmusikkammer en 1933. Cependant, il ne fut jamais membre du parti, ni, fait significatif, signataire des statuts de l'organisation qui avait été prétendument fondée pour protéger et

propager la musique au sein du Troisième Reich. En effet, comme beaucoup, Strauss n'avait pas pu prédire les horreurs qui allaient se produire. Mais lorsque la réalité se révéla pleinement, le choc fut palpable.

À l'époque où Strauss nota ces pensées dans son journal, il avait déjà terminé une "étude pour 23 cordes solo" intitulée *Metamorphosen*. Il en avait commencé la composition sérieusement le 13 mars 1945, le lendemain de la destruction par les bombardements alliés du Wiener Staatsoper, qui avait accueilli des œuvres de Strauss, l'un de ses anciens directeurs, ainsi que d'Erich Wolfgang Korngold (1897 - 1957) et de Franz Schreker (1878 - 1934). Déjà fort ébranlé par la destruction de la maison natale de Goethe à Francfort en 1944, de Munich, la ville natale du compositeur, de Dresde, le lieu de ses plus grands triomphes, de Weimar, la capitale culturelle de l'Allemagne, Strauss considéra la démolition du joyau de la couronne artistique de Vienne comme la goutte d'eau qui fit déborder le vase.

Korngold: Symphonische Serenade, op. 39
Quatre ans plus tard, lorsque Korngold

revint en Europe après sa fuite heureuse à Hollywood, le site de l'opéra bombardé de Munich lui arracha également des larmes. Depuis 1934 il avait travaillé avec succès au sein du système des studios de cinéma, et était absent d'Autriche au moment de l'Anschluss en 1938. Au cours des quinze années passées sur la côte ouest des États-Unis, Korngold avait créé un univers sonore de référence pour les films de cape et d'épée, les drames historiques et les histoires d'amour. Cependant, il rêvait toujours de l'Europe, et plus particulièrement de la vieille Vienne, "avec sa musique de Strauss, son glamour et son charme facile", comme cela est décrit au début du film *The Third Man*. Mais la ville légendaire de la jeunesse de Korngold avait disparu, si tant est qu'elle ait jamais existé.

Il arriva dans la capitale autrichienne le 22 juin 1949 après plusieurs retards. Une crise cardiaque survenue en septembre 1947 avait nécessité une période immédiate de repos et de récupération. Elle avait également provoqué un éloignement tardif, mais définitif, d'Hollywood et des offres récentes d'écrire des musiques de film de la 20th Century Fox et de la Warner Bros (où il s'était fait un nom). La direction d'orchestre lui était également interdite, mais la soif de Korngold pour la composition demeurait intense, et elle se concentra

sur la *Symphonische Serenade* (Sérénade symphonique) en si bémol majeur, op. 39 (1947 – 1948). Appartenant à une série d'œuvres dans lesquelles Korngold se tourna vers les traditions de son passé d'Europe centrale – dont un groupe de *Lieder*, op. 38, composés pour la soprano Maria Jeritza, et finalement la Symphonie en fa dièse majeur, op. 40 – la *Symphonische Serenade* fut une réponse unique et colorée à un genre dans lequel Tchaïkovski et Dvořák avaient excellé.

"Dédiée à Luzi, mon épouse bien-aimée, ma meilleure amie", la partition s'ouvre, de manière assez pertinente, avec une mélodie amoureuse confiée aux seize premiers violons accompagnés avec une délicate précision par un ensemble de cordes divisées de façon caractéristique. Pour cela, Korngold spécifia une opulente formation de seize seconds violons, douze altos, douze violoncelles et huit contrebasses. L'œuvre a cependant commencé dans la "mauvaise" tonalité de ré bémol majeur, une tonalité qui va produire une tension chantante, mais génératrice, avec la tonique tout au long du premier mouvement. Par moments, la musique se rapproche même du langage polyphonique plus insistant de la Symphonie en fa dièse majeur plus tardive (1947 – 1952).

La virtuosité caractérise l'Intermezzo *pizzicato, Allegro molto*, dans lequel un

esprit combatif est apparent malgré une écriture par ailleurs cristalline. Ici aussi, la couleur harmonique est primordiale, dans une musique qui échappe fréquemment à la tonalité de base, fa majeur. Un trio utilisant les archets, mais en sourdine, *Più massa*, joué par certains des musiciens sur le pont et par d'autres sur la touche, intervient à deux reprises, quoique brièvement, son style peu conventionnel étant entendu comme à travers un voile. Le *Lento religioso* est de loin plus sincère, s'inscrivant dans le même ré majeur profond que celui entendu à la fin de la Troisième Symphonie de Mahler, bien que le choral de Korngold soit beaucoup plus torturé dans ses détours et ses sinuosités.

Korngold s'est rendu compte que son Finale devait répondre à la fois à l'esprit mordant et à la sagesse des trois mouvements précédents, et il a donc fourni un contrepoint *moto perpetuo* trépidant et un généreux second thème, précédemment enfoui dans la partition du film *Captain Blood* de 1935. La dextérité texturale du compositeur est à son apogée, car elle oscille entre des solos très fins et des *tutti* palpitants avec une facilité victorieuse. Achevée selon le manuscrit le 13 octobre 1948, la *Symphonische Serenade* fut créée après plusieurs reports et un manque important de répétitions, par les Wiener

Philharmoniker placés sous la direction de Wilhelm Furtwängler le 15 janvier 1950.

Schreker: Intermezzo, op. 8

Si Korngold avait enfin réintégré la vie musicale européenne – une vie qui malheureusement ne lui sera jamais complètement rendue au cours de ses dernières années – son paysage avait cependant complètement changé. Strauss était mort au mois de septembre précédent, ce qui bouleversa profondément Korngold qui avait espéré rendre visite à son vieux mentor à Garmisch. D'autres avaient déjà disparu, soit de l'autre côté de l'Atlantique pour aller travailler à Hollywood et à Broadway, soit dans les camps de concentration pour ne jamais en revenir. Et l'un de ses anciens rivaux au box-office de l'opéra entre les deux guerres, Schreker – de dix-neuf ans l'aîné de Korngold, mais de près de quatorze ans le cadet de Strauss – était mort depuis quinze ans. Il avait été victime d'un accident vasculaire cérébral à la suite de son renvoi de l'Académie prussienne en 1933, qui elle le conduisit à la mort deux jours seulement avant son cinquante-sixième anniversaire en mars 1934.

Collègue de Berg et de Schoenberg, Schreker avait amassé un riche catalogue d'œuvres, notamment trois opéras

particulièrement réussis: *Der ferne Klang* (créé en 1912), *Die Gezeichneten* (1918), et *Der Schatzgräber* (1920). Achevé en 1900, mais incorporé à la *Romantische Suite* trois ans plus tard, son Intermezzo pour cordes précède de loin ces chefs-d'œuvres majeurs, mais témoigne d'ambitions importantes. La partition fut créée par le Konzertverein (aujourd'hui les Wiener Symphoniker) sous la direction de Ferdinand Löwe, un élève de Bruckner, puis remporta le premier prix d'un concours parrainé par la *Neue musikalische Presse*. Tourné vers Brahms à la manière de la *Verklärte Nacht* de Schoenberg presque directement contemporaine, l'Intermezzo de Schreker contient des passages chatoyants et des harmonies de plus en plus souples qui pointent de la même façon vers l'avenir.

Strauss: Metamorphosen

Il ne fait aucun doute, cependant, que lorsque Strauss entreprit sérieusement la composition des *Metamorphosen* en mars 1945, son regard et ses oreilles étaient résolument tournés vers le passé. Ses œuvres tardives renouèrent constamment avec la tradition austro-allemande dont lui-même et des membres de sa famille avaient fait partie de manière significative. Dans les *Quatre derniers Lieder* (1948), Strauss sembla même revenir à un univers

sonore précédant l'époque où les œuvres destinées à l'opéra allaient dominer sa vie. En effet, cette partition contient des allusions à son poème symphonique *Tod und Verklärung* (1888 – 1889) et à la voix de sa femme Pauline qui était soprano, mais aussi au jeu de cor de son père, Franz Strauss, qui avait pris part aux créations de *Tristan und Isolde*, *Das Rheingold*, *Die Walküre* et *Parsifal* de Wagner. Et les souvenirs de son père avaient également joué un rôle décisif dans la composition de son Second Concerto pour cor de 1942. Le chant funèbre des *Metamorphosen* se révéla toutefois encore plus profond dans son engagement avec l'histoire culturelle de l'Allemagne.

La gestation de l'œuvre fut complexe. Il est possible qu'elle ait commencé sous forme d'esquisses l'année même où Strauss termina son Second Concerto pour cor – ou peut-être en 1943 – comme semble le suggérer une lettre à Karl Böhm dans laquelle le compositeur parle d'un "Adagio pour environ 11 cordes solistes" sur lequel il travaillait "depuis un certain temps". En 1990, une partition différente fut découverte en Suisse, et révéla que Strauss avait conçu les *Metamorphosen*, au moins temporairement, pour sept instruments à cordes, et qu'il avait achevé cette version le 31 mars 1945. À partir de la réduction de la partition, Strauss développa

ensuite l'œuvre pour vingt-trois instruments, et la termina le 12 avril, juste trente jours après celui de la date indiquée en tête du manuscrit. Mais c'est sur des esquisses redécouvertes de son septuor préliminaire que Strauss avait écrit un passage éclairant s'inspirant d'un poème tardif de Goethe, "Niemand wird sich selber kennen". Rempli d'une sagesse crépusculaire, ce poème invite le lecteur à réagir de manière pondérée face à un monde qui est totalement incapable de comprendre ce qui s'est passé. Strauss reconnaissait clairement cette proposition imperturbable lorsqu'il écrivait avec une intensité aussi contenue, bien qu'exprimant une angoisse des plus palpables.

Le premier motif accablé de chagrin, composé d'un triton, est accompagné d'une ligne de basse descendante. Bien que sonnante comme un *de profundis*, la direction dominante est ascendante, car les textures s'élargissent et les cinq violoncelles initiaux et la contrebasse font appel à d'autres instruments. Les déclarations s'échangent entre les solistes en une musique de chambre épique, faite d'appels passionnés et de réponses meurtries. Au fur et à mesure que se déploie cette désolation priante, les rythmes lombards évoquent des pleurs, tandis que de nouvelles présentations du motif initial tentent de s'agripper à une

tonalité majeure inaccessible. La fluidité et l'espoir sont suggérés par un passage en sol majeur, les variations en solo et en duo rappelant même l'atmosphère des premiers opéras de Strauss. La libération, cependant, ne viendra pas, le matériau agissant à la fois comme un éperon et comme un piège.

Le sentiment inéluctable de nostalgie est certainement celui d'un passé libre des ravages de la guerre, bien qu'un tel monde ait disparu. En se tournant vers Mahler, vers *Parsifal* – et bien au-delà – les *Metamorphosen* offrent un mémorial à tout cela, même si elles évitent tout ce qui pourrait être interprété comme une référence directe. Mais à la toute fin, l'allusion se transforme en citation, et la marche funèbre de la Symphonie "Eroica" de Beethoven apparaît dans sa tonalité originale d'ut mineur, la plus chargée (et la plus beethovénienne) des tonalités.

Strauss affirma que cette association s'était "échappée" de sa plume, mais le motif d'ouverture des *Metamorphosen* a sûrement été écrit, bien qu'involontairement, dans l'ombre de ces obsèques de 1803. Elles suggèrent certainement le poids de la dédicace originale de Beethoven à Napoléon et la rature ultérieure et violente de son nom sur la partition. Par conséquent, le souvenir musical de Strauss des choses

du passé implique à son tour une autre négation: celle des fausses idoles des années récentes. Mais contrairement aux trajectoires allant "de l'obscurité à la lumière" de l'œuvre de Beethoven, et pour lesquelles les *Metamorphosen* se languissent, il n'y a ici aucune consolation en majeur. Au lieu de

cela, Strauss a marqué le passage final "IN MEMORIAM", et nous laisse prier en silence pour la plus straussienne (et wagnérienne) des idées: la transfiguration.

© 2022 Gavin Plumley
Traduction: Francis Marchal

Also available



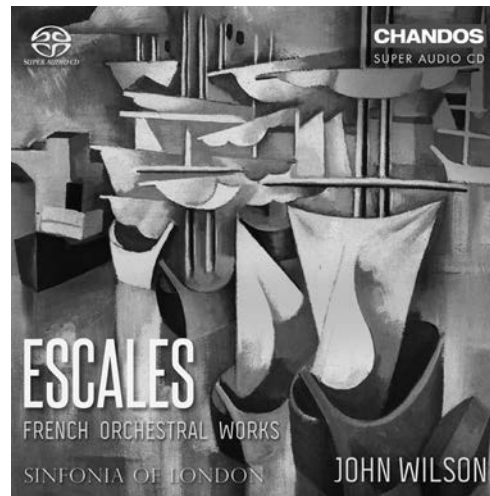
Korngold
Symphony in F sharp • Theme and Variations • Straussiana
CHSA 5220

Also available



Ravel
Ma Mère L'Oye • Boléro
and other works
CHSA 5280

Also available



Escales:
French Orchestral Works
CHSA 5252

You can purchase Chandos CDs and DVDs or download high-resolution sound files online at our website:
www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos products please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

A Hybrid SA-CD is made up of two separate layers, one carries the normal CD information and the other carries the SA-CD information. This hybrid SA-CD can be played on most standard CD players, but will only play normal stereo. It can also be played on an SA-CD player reproducing the stereo or multi-channel DSD layer as appropriate.

Microphones

Thuresson: CM 402 (main sound)

Schoeps: MK22 / MK4 / MK6

DPA: 4006 & 4011

Neumann: U89

CM 402 microphones are hand built by the designer, Jörgen Thuresson, in Sweden.

Recording producer Brian Pidgeon
Sound engineer Ralph Couzens
Assistant engineers Alexander James (29 August) and Jonathan Cooper (other dates)
Editor Alexander James
A & R administrator Sue Shortridge
Recording venue Church of S. Augustine, Kilburn, London; 25 – 27 and 29 August 2021
Front cover *Walpurgisnacht* (1935) by Paul Klee (1879–1940) / Purchased 1964 / Photo: Tate
Back cover Photograph of John Wilson by Sim Canetty-Clarke
Design and typesetting Cass Cassidy
Booklet editor Finn S. Gundersen
Publishers Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd, London (*Metamorphosen*), Universal Edition A.G., Wien (*Intermezzo*), Schott Musik International GmbH & Co. KG, Mainz (*Symphonische Serenade*)
© 2022 Chandos Records Ltd
© 2022 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK



Chris Christodoulou

John Wilson and Sinfonia of London, at the BBC Proms, 4 September 2021

CHANDOS DIGITAL

CHSA 5292

CHANDOS

CHANDOS

Sinfonia of London/Wilson

RICHARD STRAUSS (1864–1949)

- 1 **Metamorphosen, TrV 290 (1945)** 28:14
Studie für 23 Solostreicher
(Study for Twenty-three Solo Strings)

FRANZ SCHREKER (1878–1934)

- 2 **Intermezzo, Op. 8 (1900)** 6:00
für Streichorchester
(for String Orchestra)

ERICH WOLFGANG KORNGOLD (1897–1957)

- 3-6 **Symphonische Serenade, Op. 39 (1947–48)** 29:41
in B flat major · in B-Dur · en si bémol majeur
für Streichorchester
(Symphonic Serenade for String Orchestra)

TT 64:22

SINFONIA OF LONDON
CHARLIE LOVELL-JONES leader

JOHN WILSON



SUPER AUDIO CD
SA-CD and its logo are
trademarks of Sony.

Multi-ch
Stereo

All tracks available
in stereo and
multi-channel

This Hybrid SA-CD can
be played on most
standard CD players.

STRAUSS / KORNGOLD / SCHREKER · ORCHESTRAL WORKS

CHSA 5292

CHSA 5292