

THE DEUTSCHE
KAMMERPHILHARMONIE
BREMEN



Paavo Järvi

Richard Strauss

Le Bourgeois Gentilhomme
(Der Bürger als Edelmann)

Duett - Concertino

Sextett from Capriccio



Paavo Järvi

Richard Strauss

Suite for orchestra: Der Bürger als Edelmann op. 60

1. Overture (Overture)	4:00
2. Menuett	1:39
3. Der Fechtmeister (The Fencing-Master)	1:44
4. Auftritt und Tanz der Schneider	4:53
(Entrance and Dance of the Tailors)**	
5. Das Menuett des Lully (Lully's Minuet)	2:14
6. Courante**	2:42
7. Auftritt des Cleonte (Entrance of Cleonte)	4:26
8. Vorspiel zum 2. Aufzug (Prelude to Act II)	3:19
9. Das Diner (The Dinner)	10:33

Duett-Concertino for clarinet and bassoon AV 147 *

10. Allegro moderato	5:57
11. Andante	3:14
12. Rondo. Allegro ma non troppo	9:07

Sextett from Capriccio

13. Sextett	11:22
-------------	-------

Total playing time 65:36

Daniel Sepec, Violin**

Nicole Kern, Clarinet*

Higinio Arrué, Bassoon*

The Deutsche

Kammerphilharmonie

Bremen

Conducted by: Paavo Järvi

Recorded July 7-13, 2003 at Radio Bremen, Großer Sendesaal

Recording: Tritonus Musikproduktion GmbH, Stuttgart

Recording Producer: Stephan Schellmann

Balance Engineer: Markus Heiland

Assistant Engineer: Johannes Kammann

Editing, Mixing & Mastering: Markus Heiland & Stephan Schellmann

Executive Producer: Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen

Editorial: Enno Samp

Photography: Eberhard Hirsch, Julia Baier

Design: greenbox design, Bremen; Netherlands

We mostly think of Richard Strauss as the composer of large Tone Poems and Great Operas. But there is a side to Strauss which I particularly love and which unfortunately is under represented in the Concert Hall. That is the more intimate, chamber music side, which we are presenting on this recording.

Paavo Järvi

It was to be a theatrical experiment: a playing with the “theater within the theater,” or better: the “opera within the theater.” The comedy *Le bourgeois gentilhomme* by Molière, provided with incidental music, as the framework for the opera *Ariadne auf Naxos*. The occasion was the fiftieth birthday of Max Reinhardt, whom one also wanted to thank for the successful premiere of the *Rosenkavalier*. The authors: the librettist-composer team Hugo von Hofmannsthal-Richard Strauss.

In Molière’s comedy, *the nouveau riche* draper Jourdain has let his affluence go to his head to such a degree that he desires to vie with the aristocracy. What he has overlooked is that those around him are really only out for his money. At an ostentatious dinner, he thinks that he is host to a Turkish prince. However, the prince is in reality the costumed

commoner Cléonte, who is in love with Jourdain’s daughter. To impress the supposed prince, the host prepares a private performance of the opera *Ariadne auf Naxos*.

The premiere was originally intended to take place in Berlin’s Deutsches Theater, but because of a lack of space one had to fall back upon Stuttgart, where the first performance was staged in October 1912. It quickly became clear that the work would have a difficult time, since, as Strauss put it, “an audience that goes to the theater does not want to hear opera, and vice versa. One did not have a cultural appreciation for the pretty ‘hybrid’.” Yet the two authors did not give up. They were too fascinated by the idea of a fusion of the various elements of theater. The work was divided up. The “opera in one act, including a prelude” *Ariadne auf Naxos* was

*It is hard to find music more masterly, beautiful and charming,
than Richard Strauss's "Der Bürger als Edelmann".* Paavo Järvi

created, and experienced its successful Viennese premiere in October 1916 – a version that was ultimately to establish its place in the repertoire. A year later, Hofmannsthal rewrote *Le bourgeois gentilhomme* as a “well-formed burlesque comedy,” and Strauss provided seventeen incidental pieces. The Ariadne opera was no longer part of it. Yet this version, too, found only moderate approval at its Berlin premiere in 1918. For this reason, Strauss decided to make nine of the incidental pieces into an orchestral suite and at least in this way “save” his music for the concert hall. This suite was performed for the first time by the Vienna Philharmonic on 31 January 1920, and finally achieved for Strauss the longed-for success.

Molière's play was originally a comedy with music by Jean-Baptiste Lully.

Strauss, in turn, quoted it – as shown by the fifth movement, “Menuett des Lully” – as a sort of homage to the baroque master. Indeed, the gallant world of the seventeenth century shimmers

through again and again, since Strauss did, after all, employ light, courtly music as his material, which in his score he charmingly elaborated with his own compositional means. The plot of the play can still be recognized from the titles of the movements. The “Overture” depicts the *nouveau riche* Jourdain with his ostentatious airs and graces. The “Minuet” is a dance lesson. The “Fencing Master” describes Jourdain's inept attempts at fencing. In the following three dance movements and in Cléonte's ceremonious entrance, Strauss plays with baroque patterns. In the Intermezzo and the concluding “Dinner,” he finally allows his humor free rein when he quotes from Wagner's *Rheingold* and baroque tone-painting. The ensemble is relatively small: a chamber orchestra grouped around a piano.

Le bourgeois gentilhomme was not to remain the last work in which Strauss was to reflect upon the genre of opera. In September 1939, he requested support for a new project from the conductor Clemens Krauss. Strauss was seventy-five

years old and had composed fourteen major stage works. What he was now thinking of was “something entirely unusual.” In 1933, during the rehearsals for the premiere of *Arabella*, Strauss had already discussed with Krauss the relationship between text and music in opera. And Stefan Zweig had called his attention to a text by Giambattista Casti that had been set by Antonio Salieri: *Prima la musica, poi le parole*. Zweig wrote a first draft based on this theme, but the political persecution of the

Jewish author made a further collaboration impossible. The theater scholar Joseph Gregor stepped into the breach, but Strauss was not happy with his sample texts: “Not a trace of that what I was thinking of: a clever dramatic paraphrase of the theme: first the words, then the music (Wagner) – or first the music, then the words (Verdi) – or only words, no music (Goethe) – or only



The music for small orchestra by Richard Strauss requires tremendous virtuosity and a very soloistic approach.

The Deutsche Kammerphilharmonie Bremen is an orchestra of soloists and that is why, for me, it is an ideal orchestra to play these works.

Paavo Järvi

music, no words (Mozart) – to mention only a few catchphrases.” Krauss, who as a theater practitioner possessed a sure instinct for dramaturgical structures, knew what was to be done.

The action takes place in a castle “near Paris, at the time Gluck began his reform of the opera there. Around 1775.” The Countess is celebrating her birthday. A composer, a poet (both are in love with the Countess), a theater director, and others discuss the relation between text and music. The composer dedicates to the Countess a string sextet that is performed as a prelude at the beginning of the opera; the poet dedicates a sonnet to her. Finally, both want join forces to write an opera.

Strauss wanted this “dramaturgical treatise” to be understood as an “old man’s entertainment”: “theater of the rational, brains, dry wit.”

Indeed, *Capriccio* is an opera of reflections – of reflections in the double sense of

the word, since mirrorings and thinking about oneself characterize this work.

In her big concluding monologue, the Countess talks to her own image in the mirror, desperately asking it for advice as to whom she should choose: the poet or the composer, the word or the music. In vain she awaits an answer. The mirror only reflects her own ironic look. The whole composition is this sort of self-reflection. Full of self-irony, Strauss quotes from his operas *Der Rosenkavalier*, *Ariadne auf Naxos*, and *Daphne*, but also composers such as Rameau, Piccini, Couperin, Mozart, Verdi, and Wagner. And not least, intellectual trends of the time in which the story takes place are also mirrored in *Capriccio*. Only one thing is not reflected upon: the time in which the work was premiered, the year 1942. An opera in which one made conversation about questions of musical aesthetics was composed in the middle of the Second World War. Strauss was attacked repeatedly because of it – and he was

entirely conscious of the anachronism. Yet, Krauss urged him on, and Strauss finally replied: "Let's just write it for ourselves and a few other people who have not yet gone mad." The mirrors facing the outside world were darkened, but the mirrors facing inward polished all the more. With *Capriccio*, however, Strauss also held up a mirror to his audience, a mirror in which it was not intended for the audience to recognize the bestiality of its own time, but rather – as if from another world – intelligence, creative power, and spiritual existence. And he discussed fundamental questions concerning opera, or better, theater, as a whole, which – as Egon Friedell wrote – "is actually more than most people believe: not a colorful surface, not merely theater, but something that removes the seals and liberates, something absolutely magical in our life."

The work perhaps displays its greatest magic right at the beginning when, completely unexpected in an opera, six string soloists strike up the passionately glowing string sextet – like an enchantingly melancholy farewell song: farewell to beauty, harmony, and Romantic tonal ecstasy in the music – a mirror of a long-past time,

simultaneously beautiful and questionable. This Andante con moto in F Major experienced its first performance, independent of the opera, in the house of Strauss' friend, the *Gauleiter* and art connoisseur Baldur von Schirach, and has since then repeatedly found its way into the concert hall as a sextet.

Two years after the Munich premiere of *Capriccio* in October 1942, Strauss celebrated his eightieth birthday in Vienna in grand style. His popularity was unbroken, but his heyday past and he himself an old, tired man. He lived in his villa in Garmisch and read Goethe, while after the failed attempt to assassinate Hitler the noose of National-Socialist terror continued to tighten. The bombing of the opera houses in Munich, Dresden, Berlin, and Vienna, in which Strauss' operas had been performed for half a century, plunged the composer into a deep resignation. He wrote to his biographer Willi Schuh: "With *Capriccio* my life's work is finished, and the notes that I am now scribbling as wrist

The Deutsche Kammerphilharmonie Bremen has outstanding soloists among its principal players.

Our own clarinet and bassoon principals are the soloists in the Duet-Concertino.

Paavo Järvi

exercises for my estate do not have any music historical importance.”

Calling the works that were written during this period – including his last instrumental concerto, the *Duett-Concertino*, but also the *Metamorphosen*, the two Sonatinas for sixteen wind instruments, the Second Horn Concerto, the Oboe Concerto, and the *Four Last Songs* – “scribbled wrist exercises”

is typical Straussian understatement, considering that these works include several masterpieces in which Strauss picked up the thread of the early years of his artistic work: The musical dramatist again turned increasingly to “absolute” instrumental works that did not want to be anything other than skillful and seemingly light music. In doing so, Strauss had above all one goal: “to give pleasure.” He found his way

to a classicistic late style that is characterized not by boldness of invention and tonal means, but rather by circumspect use of all his artistic

experience, and that never makes an old-fashioned effect in spite of the conscious adherence to tonality. Time and again in these works he looks back. So, too, in the *Duett-Concertino*, composed at the end of 1947 for the small ensemble of Radio Svizzera Italiana. Not only with the formal structure, based on the three-movement concerto form, did Strauss conjure up the Viennese Classic he so greatly respected, but also with the blissfully indulgent high *Rosenkavalier*-parallel thirds at the end of the third movement, with which he managed to insert a double allusion: to the world of the rococo, in which the *Rosenkavalier* is set, as well as to his own past, when he found himself at the height of his fame. With the unusual instrumentation, Strauss – as Ernst Krause has shown – may have recalled a remark made in 1885 by Hans von Bülow, drawing his attention at that time to the *Trio pathétique* for clarinet, bassoon, and piano by Glinka. Indeed, in 1947 Strauss once again derived pleasure from the combination of two tonally opposite

woodwind instruments – the velvety-smooth clarinet and the humorous bassoon – that he effectively allows to enter into a concertante dialogue with a string orchestra with harp, from which, however, he again and again sets off a sextet of soloists. That the old master, in spite of all wistful reminiscence, was still up to his old tricks is shown by the clarinet's descending eighth-note motion with triplets right at the beginning of the first movement with which Till Eulenspiegel, cockily whistling to himself, once again seems to be sending his greetings from a distance.

All too often, critics want to see the *Duett-Concertino* merely as a routine work. Behind the lightness of the melodic writing, however, is concealed precisely that which can also be recognized in other compositions of this period: Strauss' search for that unvanquished beauty that in reality no longer existed, a sort of musical escapism that reveals something about the composer's relationship to society; this can be interpreted as an artistic echo of an outlook that, in view of his own entanglement in the atrocities of a dictatorial regime, only allows a wistful glance back or the drawing of castles

in the air
– like Strauss'
idea for an “opera
museum.”

Already in 1944, after the premiere of *Die Liebe der Danae*, he had taken his leave of the official musical world – on the surface it was a move precipitated by old age, but one that seemed to the composer to be “synonymous with the end of German music,” as whose “crowning conclusion he, in all modesty, saw himself” (Albrecht Dümling). The concurrent destruction of Germany confirmed for him this view of history, which is so provocative that it has hardly been discussed up to now. Yet, if one views his last compositions against precisely this backdrop, it becomes clear why he no longer wanted to consign them to musical history. The sovereign manner in which he moves in pure tonality, in unshakeable aesthetic beauty over thirty years after the revolutionary achievements of Schoenberg's Viennese school, as well as after the experiences of the Second World War, is hardly to be believed. Thus, these compositions are ultimately also a farewell to an art that cannot be developed any further,

whose preserved masterworks Strauss considered, however, to be immortal. The determination and artistic skill with which he transformed his escapism into music makes these works important – important and suspect at the same time. It is this inscrutableness that also makes up the actual appeal of the *Duett-Concertino*. His magic is a broken one.

Anne do Paço

Translation: Howard Weiner

Paavo Järvi

Resident in the USA since 1980, the Estonian conductor Paavo Järvi studied at the Curtis Institute of Music, and the Los Angeles Philharmonic Institute under Leonard Bernstein. As a passionate supporter and emissary of Estonian music, he regularly works with the Estonian National Orchestra. He took up the post of Musical Director of the Cincinnati Symphony Orchestra in September 2001, and has also held positions on the Royal Stockholm Philharmonic and the City of Birmingham Symphony Orchestra.

In January 2004 he joined the Deutsche

Kammerphilharmonie Bremen as Artistic Director. The main emphasis of this collaboration will be the rehearsal for and performance of all of Beethoven's symphonies.

Guest positions have conveyed him to numerous large orchestras including the Philharmonia, the London Philharmonic, the BBC Symphony, the BBC Philharmonic, the Amsterdam Concertgebouw Orchestra, the Orchestre de Paris, the Berlin and Munich Philharmonic, the Leipzig Gewandhaus Orchestra, the French National Orchestra, the Scala Orchestras in Milan, the Swiss Romande Orchestra, the Czech and Israeli Philharmonic and the NHK, as well as the Tokyo and Sydney Symphony Orchestra. In America, Järvi has appeared with the Los Angeles and New York Philharmonic Orchestras, and the Boston, Chicago, Philadelphia, San Francisco, Pittsburgh and Los Angeles Orchestras.

The Deutsche Kammerphilharmonie Bremen

After the first SACD by the Deutsche Kammerphilharmonie Bremen with its artistic director Paavo Järvi, the present

disc is the second sound document of this musical collaboration. And as previously with Igor Stravinsky, Paavo Järvi has chosen seldom-performed works by Richard Strauss that are scored for small chamber music ensembles.

Paavo Järvi appreciates “his” Deutsche Kammerphilharmonie Bremen above all as an orchestra made up of outstanding soloists. With the solo violin in *Le bourgeois gentilhomme* and, above all, the clarinet and bassoon in the *Duett-Concertino*, which are each performed here by members of the Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, the truth of this statement is shown impressively. Principal clarinet **Nicole Kern**, principal bassoon **Higinio Arrué**, and the orchestra’s concertmaster **Daniel Sepec** appear here as soloists, accompanied by their orchestra colleagues.

The repertoire of the Deutsche Kammerphilharmonie Bremen extends without a break from the baroque era to contemporary music, whereby the orchestra frequently collaborates with specialists for the individual epochs and stylistic trends – for example with Trevor Pinnock, Ton Koopman, Frans Brüggen,

Jukka-Pekka Saraste, Heinz Holliger, and Pierre Boulez.

In addition, its unique and refreshing style of musical interpretation has helped the Deutsche Kammerphilharmonie Bremen establish longstanding musical relationships to internationally renowned soloists like Viktoria Mullova, Christian Tetzlaff, Sabine Meyer, and Olli Mustonen. Paavo Järvi’s predecessors as the orchestra’s artistic director were Daniel Harding, Thomas Hengelbrock, and Heinrich Schiff. The musicians are all partners in the democratically governed “entrepreneur orchestra,” and make all decisions concerning artistic and financial matters themselves.





Bei dem Namen Richard Strauss denken wir heute immer an seine großen sinfonischen Dichtungen und Opern. Aber es gibt darüber hinaus Musik von ihm, die ich ganz besonders mag und die in Konzerten leider unterrepräsentiert ist. Ich meine damit seine eher intime Kammermusik, die wir auf dieser Aufnahme vorstellen.

Paavo Järvi

Es sollte ein theatralisches Experiment werden: ein Spiel mit dem »Theater auf dem Theater« oder besser: der »Oper auf dem Theater«. Die Komödie »Le Bourgeois Gentilhomme« von Molière mit einer Schauspielmusik versehen als Rahmenhandlung für die Oper »Ariadne auf Naxos«. Anlass war der 50. Geburtstag Max Reinhardts, bei dem man sich zugleich für die erfolgreiche »Rosenkavalier«-Uraufführung bedanken wollte. Die Autoren: das Dichter-Komponisten-Team Hugo von Hofmannsthal-Richard Strauss.

In Molières Komödie ist dem neureichen Tuchhändler Jourdain sein Wohlstand derart in den Kopf gestiegen, dass er es dem Adel gleich tun möchte. Was er übersieht ist, dass seine Umgebung es sowieso nur auf sein Geld abgesehen hat. Bei einem protzigen Diner meint er, einen türkischen Prinzen zu bewirten. Doch in Wahrheit ist dieser der kostümierte bürgerliche Cléonte, der sich in Jourdain's Tochter verliebt hat. Um den vermeintlichen Prinzen zu beeindrucken hat der Gastgeber eine private Aufführung der Oper »Ariadne auf Naxos« vorbereitet. Ursprünglich sollte die Uraufführung im

Deutschen Theater Berlin stattfinden, wegen Platzmangel wich man aber nach Stuttgart aus, wo im Oktober 1912 die erste Aufführung über die Bühne ging. Schnell wurde klar, dass das Werk es schwer haben würde, da – so Strauss – »ein Publikum, das ins Schauspielhaus geht, keine Oper hören will, und umgekehrt. Man hatte für den hübschen ‚Zwitter‘ kein kulturelles Verständnis«. Doch die beiden Autoren gaben nicht auf. Zu sehr waren sie von der Idee einer Verschmelzung verschiedenster Elemente des Theaters fasziniert. Das Werk wurde geteilt. Es entstand die »Oper in einem Aufzug nebst einem Vorspiel« »Ariadne auf Naxos«, die im Oktober 1916 ihre erfolgreiche Wiener Uraufführung erlebte – eine Fassung, die sich auf den Bühnen endgültig durchsetzen sollte. Ein Jahr später schrieb Hofmannsthal den »Bürger als Edelmann« in eine »gut gebaute burleske Komödie« um und Strauss lieferte 17 Bühnenmusik-Nummern. Die »Ariadne«-Oper gehörte nicht mehr dazu. Doch auch diese Fassung fand bei ihrer Berliner Uraufführung 1918 wieder nur mäßigen Beifall, so dass sich Strauss schließlich entschied, neun Stücke der Schauspielmusik zu einer Orchestersuite zusammenzufassen, und so wenigstens

einen Teil seiner Musik für den Konzertsaal zu »retten«. Diese Suite erklang erstmals am 31. Januar 1920 mit den Wiener Philharmonikern und brachte Strauss endlich den ersehnten Erfolg. Molières' Schauspiel war ursprünglich eine Komödie mit Musik von Jean-Baptiste Lully gewesen, auf die sich Strauss nun wiederum quasi als Hommage an den Barockmeister bezog, wie der fünfte Satz – das »Menuett des Lully« – zeigt. Überhaupt schimmert die galante Welt des 17. Jahrhunderts immer wieder durch, benutzte Strauss die höfische Unterhaltungsmusik doch als Material, das er in seiner Partitur äußerst reizvoll mit seinen kompositorischen Mitteln weiterspinn. In den Satzüberschriften lässt sich die Schauspielhandlung noch nachvollziehen. Die Ouvertüre stellt den neureichen Jourdain mit seinen protzigen Allüren vor. Das Menuett ist eine Tanzstunde, der »Fechtmeister« schildert die ungeschickten Fechtversuche Jourdains, in den folgenden drei Tanzsätzen und dem feierlichen Auftritt Cléontes spielt Strauss mit barocken Mustern, im

Es gibt meiner Meinung nach kaum eine meisterhaftere, charmantere und schönere Musik als den „Bürger als Edelmann“ von Richard Strauss.

Paavo Järvi

Intermezzo und abschließenden »Diner« lässt er schließlich seinem Humor freien Lauf, wenn er aus Wagners »Rheingold« und Tonmalereien des Barock zitiert. Das Instrumentarium ist klein gehalten, ein Kammerorchester um einen Flügel gruppiert.

Der »Bürger als Edelmann« sollte nicht das letzte Werk bleiben, mit dem Strauss die Gattung Oper reflektierte. Im September 1939 bat er den Dirigenten Clemens Krauss um Unterstützung für ein neues Projekt. Strauss war 75 Jahre alt und hatte 14 große Bühnenwerke komponiert. Was ihm nun vorschwebte, war »etwas ganz Ausgefallenes«. 1933 hatte Strauss bei den Proben zur Uraufführung der »Arabella« bereits mit Krauss über das Verhältnis von Wort und Ton in der Oper diskutiert, und Stefan Zweig hatte ihn auf einen Stoff von Giambattista Casti aufmerksam gemacht, der von Antonio Salieri vertont worden war:

»Prima la musica,

poi le parole«. Zweig verfasste einen ersten Textentwurf zu diesem Thema, die politische Verfolgung des jüdischen Schriftstellers machte aber eine weitere Zusammenarbeit unmöglich. Der Theaterwissenschaftler Joseph Gregor sprang ein, doch Strauss war mit seinen Textproben nicht zufrieden: »Keine Idee von dem, was mir vorschwebt: eine geistreiche dramatische Paraphrase des Themas: 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) – um nur einige Schlagworte hinzusetzen.« Rat wusste schließlich Krauss, der als Theaterpraktiker sicheren Instinkt für dramaturgische Strukturen besaß. Die Handlung spielt auf einem Schloss »in der Nähe von Paris, zur Zeit, als Gluck dort sein Reformwerk der Oper begann. Etwa um 1775.« Die Gräfin feiert ihren Geburtstag. Ein Komponist, ein Dichter (beide sind in die Gräfin verliebt), ein Theaterdirektor und andere diskutieren über das Verhältnis von Wort

und Musik. Der Komponist widmet der Gräfin ein Streichsextett, das zu Beginn der Oper als Vorspiel aufgeführt wird, der Dichter ein Sonett. Beide wollen schließlich eine gemeinsame Oper schreiben.

Als »Greisenunterhaltung« wollte Strauss diese »dramaturgische Abhandlung« verstanden wissen: »Verstandestheater, Kopfgrütze, trockenen Witz.« In der Tat ist »Capriccio« eine Oper der Reflexionen – der Reflexionen in des Wortes doppelter Bedeutung, kennzeichnen doch Spiegelungen und ein auf sich selbst zurückgewandtes Denken dieses Werk.

In ihrem großen Schlussmonolog unterhält sich die Gräfin mit ihrem Spiegelbild und fragt es verzweifelt um Rat, für wen sie sich entscheiden soll: für den Dichter oder den Komponisten, für das Wort oder die Musik. Vergebens erwartet sie eine Antwort. Der Spiegel reflektiert nur ihren eigenen ironischen Blick. Eine solche Selbstbespiegelung ist die gesamte Komposition. Voll Selbstironie zitiert Strauss aus seinen Opern »Der Rosenkavalier«, »Ariadne auf Naxos« und »Daphne«, aber auch Komponisten wie Rameau, Puccini, Couperin, Mozart, Verdi und Wagner.

Und nicht zuletzt spiegeln sich in »Capriccio« auch geistige Strömungen der Zeit, in der die Handlung spielt. Nur eines spiegelt sich nicht: die Zeit, in der das Werk uraufgeführt wurde, das Jahr 1942. Mitten im Zweiten Weltkrieg entstand eine Oper, in der man über musikästhetische Fragen Konversation macht. Strauss wurde deswegen immer



Richard Strauss' Werke für Kammerorchester erfordern eine enorme Virtuosität und eine sehr solistische Herangehensweise. Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen ist ein Orchester aus Solisten. Und das ist der Grund, weshalb sie für mich das ideale Orchester ist, um diese Werke aufzuführen.

Paavo Järvi

wieder angegriffen – und er war sich des Anachronismus' durchaus bewusst, doch Krauss drängte und Strauss erwiderte schließlich: »Schreiben wir es eben für uns und noch ein paar Leute, die noch nicht den Verstand verloren haben.« Die Spiegel zur Außenwelt wurden blind gemacht, die Spiegel zum Innern dafür umso mehr poliert. Mit »Capriccio« hielt Strauss aber auch seinem Publikum einen Spiegel vor, einen Spiegel, in dem es nicht die Bestialität der eigenen Zeit erkennen sollte, sondern – wie aus einer anderen Welt – Intelligenz, Schöpferkraft und geistige Existenz. Und er diskutierte wesentliche Fragen der Oper oder besser des Theaters überhaupt, das – wie Egon Friedell schrieb – »eben mehr ist, als die meisten glauben: keine bunte Oberfläche, kein bloßes Theater, sondern etwas

Entsiegelndes und Erlösendes,
etwas schlechthin Magisches in
unserem Dasein«.

Vielleicht seine höchste
Magie entfaltet das
Werk gleich

zu Beginn, wenn – für eine Oper völlig unerwartet – sechs Streichersolisten das leidenschaftlich aufglühende Streichsextett anstimmen – wie ein berückend wehmütiger Abschiedsgefang: Abschied von Schönheit, Harmonie und romantischer Klangseligkeit in der Musik – Spiegel einer längst vergangenen Zeit, schön und bedenklich zugleich. Dieses Andante con moto in F-Dur erlebte seine von der Oper losgelöste erste Aufführung im Hause des mit Strauss befreundeten Gauleiters und Kunstliebhabers Baldur von Schirach und fand seither immer wieder auch als Sextettsatz Eingang in den Konzertsaal.

Zwei Jahre nach der Münchner Uraufführung von »Capriccio« im Oktober 1942 feierte Strauss in Wien mit großem Aufwand seinen 80. Geburtstag. Seine Popularität war ungebrochen, seine Glanzzeit aber vorüber, er selbst ein alter müder Mann. Er lebte in seiner Villa in Garmisch und las Goethe, während sich nach dem gescheiterten

Attentat auf Hitler die Schlinge des nationalsozialistischen Terrors immer enger zog. Die Bombardierung der Opernhäuser von München, Dresden, Berlin und Wien, in denen Strauss' Opern ein halbes Jahrhundert lang aufgeführt worden waren, stürzte den Komponisten in tiefe Resignation. An seinen Biographen Willi Schuh schrieb er: »Mit ‚Capriccio‘ ist mein Lebenswerk beendet, und die Noten, die ich als Handgelenksübungen jetzt noch für den Nachlass zusammenschmiere, haben keinerlei musikgeschichtliche Bedeutung.« Die in dieser Zeit entstandenen Werke – darunter sein letztes Instrumentalkonzert, das Duett-Concertino, aber auch die »Metamorphosen«, die beiden Sonatinen für 16 Blasinstrumente, das zweite Hornkonzert, das Oboenkonzert und die »Vier letzten Lieder« – als »zusammengeschmierte Handgelenksübungen« zu bezeichnen, konnte als Understatement nur einem Strauss einfallen, befinden sich unter diesen Arbeiten doch einige Meisterwerke, mit denen Strauss an die Jugendjahre seines Schaffens anknüpfte: der Musikdramatiker wandte sich wieder verstärkt »absoluten« Instrumentalwerken zu, die nichts

anderes sein wollten als kunstvolle, leicht empfundene Musik, mit der Strauss vor allem ein Anliegen hatte: »Freude zu bereiten«. Er fand zu einem klassizistischen Spätstil, der nicht durch Kühnheit der Erfindung und Klangmittel als vielmehr durch besonnene Ausnutzung all seiner künstlerischen Erfahrungen charakterisiert ist und trotz der nie in Frage gestellten Tonalität an keiner Stelle altertümlich wirkt. Immer wieder blickte er in diesen Werken zurück. So auch in seinem Ende 1947 für das kleine Ensemble des Radio Svizzera Italiana entstandenen Duett-Concertino. Nicht nur mit der an der dreisätzigen Konzertform ausgerichteten formalen Anlage beschwor Strauss die von ihm so hochverehrte Wiener Klassik, sondern auch mit den selig schwebenden hohen »Rosenkavalier«-Terz-Parallelen am Ende des dritten Satzes, womit ihm gleich eine doppelte Anspielung gelang: auf die Welt des Rokoko, in welcher der »Rosenkavalier« spielt sowie auf seine eigene Vergangenheit, als er sich auf dem Höhepunkt seines Ruhms befand. Bei der ungewöhnlichen Instrumentierung mag

Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen hat unter ihren Stimmführern wirklich hervorragende Solisten. Im Duett-Concertino sind unsere eigene Klarinetistin und unser eigener Fagottist als Solisten zu hören.

Paavo Järvi

sich Strauss – wie Ernst Krause zeigte – an einen Hinweis Hans von Bülow's aus dem Jahre 1885 erinnert haben, der ihn damals auf ein »Trio pathétique« für Klarinette, Klavier und Fagott von Glinka aufmerksam machte. In der Tat fand Strauss 1947 noch einmal Gefallen an der Verbindung zweier klanglich entgegengesetzter Holzblasinstrumente – der samt-weichen Klarinette und dem humorigen Fagott – die er mit einem Streichorchester mit Harfe, von dem er allerdings immer wieder ein Solistensextett abspaltet, wirkungsvoll in einen konzertanten Dialog treten lässt. Dass dem alten Meister bei aller wehmütigen Rückschau aber auch der Schalk noch immer im Nacken saß, zeigt die abwärts führende Achtelbewegung mit Triole in der Klarinette gleich zu

Beginn des ersten Satzes, mit der
Till Eulenspiegel keck vor sich
hinpfeifend noch einmal aus der
Ferne zu grüßen scheint.

Allzu oft wollten
Kritiker das Duett-
Concertino nur

als Routine-Arbeit sehen. Hinter der Leichtigkeit des Melodisierens verbirgt sich aber genau das, was sich auch in anderen Kompositionen dieser Zeit festmachen lässt: Strauss' Suche nach jener ungebrochenen Schönheit, die real nicht mehr existierte, eine Art musikalischer Eskapismus, der einiges über das Verhältnis des Komponisten zur Gesellschaft verrät, lässt er sich doch als künstlerisches Echo auf eine Haltung lesen, die angesichts eigener Verstrickung in die Untaten eines diktatorischen Regimes nur den wehmütigen Blick zurück oder das Entwerfen von Luftschlössern – wie Strauss' Idee eines »Opernmuseums« – zulässt.

Bereits 1944 hatte er nach der Uraufführung der »Liebe der Danae« von der offiziellen musikalischen Welt Abschied genommen, ein – äußerlich betrachtet – altersbedingter Schritt, der dem Komponisten aber »gleichbedeutend mit dem Ende der deutschen Musik« schien, als deren »krönenden Abschluss er in aller Bescheidenheit sich selbst sah« (Albrecht Dümling). Die zeitlich

parallele Zerstörung Deutschlands bestätigte ihm dieses Geschichtsbild, das derart provokant ist, dass es bisher kaum diskutiert wurde. Sieht man aber gerade vor diesem Hintergrund seine letzten Kompositionen, so wird deutlich, weshalb er diese nicht mehr der Musikgeschichte zurechnen wollte. Die souveräne Art, in der er sich über 30 Jahre nach den revolutionären Errungenschaften der

Wiener Schule Schönbergs sowie nach den Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs in der reinen Tonalität bewegt, im ästhetisch unerschütterlich Schönen, ist kaum fassbar. So sind diese Kompositionen letztlich auch Abschied von einer Kunst, die nicht



mehr weiterentwickelt werden kann, deren überlieferte Meisterwerke Strauss jedoch für unvergänglich hielt. Die Konsequenz und Kunstfertigkeit, mit der er seinen Eskapismus in Musik setzte, machen diese Werke bedeutend – bedeutend und verdächtig zugleich. Diese Hintergründigkeit ist es, die den eigentlichen Reiz auch des Duett-Concertinos ausmacht. Sein Zauber ist ein gebrochener.

Anne do Paço

Paavo Järvi

Der estnische Dirigent Paavo Järvi lebt seit 1980 in den USA und studierte dort am Curtis Institute of Music und am Los Angeles Philharmonic Institute bei Leonard Bernstein. Als eifriger Förderer und Botschafter estnischer Musik arbeitet er regelmäßig mit dem Estnischen Nationalorchester zusammen; seit September 2001 ist er Musikdirektor des Cincinnati Symphony Orchestra und hatte Stellungen als Erster Gastdirigent bei der Königlich Stockholmer Philharmonie

und beim City of Birmingham Symphony Orchestra inne. Seit Beginn des Jahres 2004 ist er Künstlerischer Leiter der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen. Im Zentrum dieser Zusammenarbeit steht die Einspielung und Aufführung sämtlicher Beethoven-Sinfonien. Gastengagements führten ihn zu zahlreichen großen Orchestern, darunter das Philharmonia, London Philharmonic, BBC Symphony, BBC Philharmonic, Amsterdam Concertgebouw, Orchestre de Paris, die Berliner und Münchner Philharmoniker, das Leipziger Gewandhaus, das Orchestre National de France, die Orchester der Mailänder Scala und der Suisse-Romande, die Tschechische und Israelische Philharmonie und das NHK, Tokyo und Sydney Symphony Orchestra. In Amerika hatte Järvi Auftritte mit den Los Angeles und New York Philharmonic Orchestras und den Boston, Chicago, Philadelphia, San Francisco, Pittsburgh und Los Angeles Orchestras.

Die Deutsche

Kammerphilharmonie Bremen

Nach der ersten gemeinsamen SACD der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen mit ihrem Künstlerischen Leiter Paavo Järvi liegt nun das zweite Tondokument dieser musikalischen Zusammenarbeit vor. Und wie zuvor bei Igor Strawinsky hat Paavo Järvi auch von Richard Strauss die kleinbesetzten kammermusikalischen, ebenso selten aufgeführten wie aufgenommenen Werke ausgewählt.

Paavo Järvi schätzt »seine« Deutsche Kammerphilharmonie Bremen ganz besonders als ein Orchester aus vielen hervorragenden Solisten. Mit der Solo-Violine im »Bürger als Edelmann« und natürlich ganz besonders Klarinette und Fagott im »Duett-Concertino«, die jeweils von Mitgliedern der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen übernommen werden, wird diese Aussage eindrücklich belegt. Die Soloklarinettistin **Nicole Kern**, der Solofagottist **Higinio Arrué** und der Konzertmeister des Orchesters **Daniel Sepec** musizieren hier als Solisten, begleitet von ihren Orchesterkolleginnen und -kollegen.

Das

Repertoire der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen erstreckt sich lückenlos vom Barock bis zur zeitgenössischen Musik, wobei das Orchester häufig mit Spezialisten für die einzelnen Epochen und Stilrichtungen zusammenarbeitet – so etwa mit Trevor Pinnock, Ton Koopman, Frans Brüggen, Jukka-Pekka Saraste, Heinz Holliger oder Pierre Boulez.

Ihr einzigartiger und erfrischender Stil der musikalischen Interpretation hat der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen zudem langjährige musikalische Beziehungen zu international renommierten Solisten wie Viktoria Mullova, Christian Tetzlaff, Sabine Meyer oder Olli Mustonen eingebracht. Vor Paavo Järvi waren Daniel Harding, Thomas Hengelbrock und Heinrich Schiff künstlerische Leiter des Orchesters. Die Musiker sind sämtlich Gesellschafter des demokratisch verfassten »Unternehmer-Orchesters« und entscheiden selbst über alle künstlerischen und wirtschaftlichen Belange.

Au nom de Richard Strauss, on a tendance à penser au compositeur d'oeuvres pour grands orchestres symphoniques et à ses grands opéras. Mais il y a une autre facette de Strauss que j'aime tout particulièrement et qui hélas est rarement représentée dans les salles de concert : il s'agit du côté plus intime de sa musique de chambre que nous vous présentons ici.

Paavo Järvi

Cela aurait dû devenir une expérience théâtrale : un jeu avec le théâtre dans le théâtre, mieux : un opéra dans le théâtre. Prendre la comédie de Molière «Le Bourgeois Gentilhomme», y ajouter une musique, et utiliser son action en guise de cadre pour l'opéra «Ariane à Naxos». Le cinquantième anniversaire de Max Reinhardt en serait l'occasion, le remerciant au passage pour le succès de la première du «chevalier à la rose». Les auteurs : le tandem composé du poète Hugo von Hofmannsthal et du compositeur Richard Strauss.

La comédie de Molière raconte l'histoire de Jourdain, un marchand de tissu nouveau riche et orgueilleux désireux de vivre comme un aristocrate. Au passage, il en oublie que son entourage n'en veut qu'à son argent. Lors d'un dîner «snob» croit-il recevoir un prince turc. En fait, il s'agit d'un certain Cléonte,

un bourgeois ainsi déguisé pour tenter d'obtenir la main de la fille de Jourdain. Afin d'impressionner le supposé prince, l'hôte prépare une représentation privée de l'opéra «Ariane à Naxos»

A l'origine, la première aurait dû avoir lieu au Deutsches Theater à Berlin, mais dû à un manque de place fut reportée à Stuttgart en octobre 1912. Il est rapidement évident que l'oeuvre va mener une vie difficile car, comme le dit Strauss, «un public allant au théâtre ne veut pas entendre d'opéra, et vice versa. Le mignon métis resta culturellement incompris». Mais les auteurs ne se laissent pas décourager, tant sont-ils fascinés par l'idée d'une fusion des divers éléments du théâtre. On partage l'oeuvre, donnant ainsi naissance à un «opéra en un acte avec un prologue», «Ariane à Naxos», qui rencontre lors de sa première en octobre 1916 à Vienne un grand succès - une version qui s'établira définitivement sur les scènes. Un an

plus tard, Hofmannsthal retravaille «le bourgeois gentilhomme», en faisant «une comédie burlesque bien structurée», et Strauss y apporte 17 morceaux. L'opéra «Adriane à Naxos» n'y appartient plus. Mais cette version n'obtient lors de la première à Berlin en 1918 que des réactions mitigées, et Strauss se décide à «sauver» sa musique pour la salle de concert en reprenant 9 morceaux pour assembler une suite. Cette suite fut jouée pour la première fois le 31 janvier 1920 par le philharmonique de Vienne, apportant enfin à Strauss le succès recherché.

La pièce de Molière était à l'origine accompagnée d'une musique de Jean-Baptiste Lully, à laquelle Strauss, quasi en guise d'hommage au maître baroque, se réfère, par exemple dans le cinquième mouvement - «menuet de Lully». Le monde galant du dix-septième siècle apparaît à maintes reprises, Strauss utilisant pour sa partition la courtoise musique de divertissement comme matière, la développant et l'enrichissant de ses outils de composition de manière extrêmement plaisante. L'action de la pièce se retrouve dans les titres des mouvements. L'ouverture présente le nouveau riche Jourdain avec ses manières

«snob».

Le menuet est une leçon de danse, «le maître d'armes» représente les essais maladroits de Jourdain à l'escrime, et Strauss joue avec les motifs baroques dans les trois mouvements de danse suivants ainsi que pour l'apparition festive de Cléonte. Enfin, Strauss donne libre cours à son



A mes yeux, il est difficile de trouver chez Richard Strauss une musique plus magistrale, plus plaisante et plus belle que celle du „Bourgeois Gentilhomme“.

Paavo Järvi

humour au sein de l'intermezzo et du «dîner» final, citant «L'or du Rhin» de Wagner et la peinture tonale du baroque. L'orchestration est restreinte, un orchestre de chambre assemblé autour d'un piano à queue.

«Le bourgeois gentilhomme» ne sera pas la dernière oeuvre où Strauss se pencha sur le genre opéra. En septembre 1939, le chef d'orchestre Clemens Krauss lui demanda soutient pour un nouveau projet. Strauss était alors âgé de 75 ans et avait déjà quelques 14 grandes oeuvres pour la scène à son actif. Il était alors tenté par «quelque chose de très particulier». Lors des répétitions pour la première de «Arabella» en 1933, Strauss avait déjà discuté avec Krauss de la relation entre paroles et musique dans le cadre de l'opéra, et Stefan Zweig avait attiré son attention sur un sujet de Giambattista Casti mis en musique par Antonio Salieri : «Prima la musica, poi le parole». Zweig rédigea un projet de livret sur ce thème,

mais cette collaboration due être rompue, l'écrivain juif étant poursuivi politiquement. Le savant du théâtre Joseph Gregor tenta de remplacer Zweig, mais Strauss n'était pas satisfait des échantillons de texte: «Pas une idée qui ne m'inspire, une dramatique et spirituelle paraphrase du sujet : les mots d'abord, la musique après (Wagner) – ou d'abord la musique, puis les mots (Verdi) – ou bien que les mots (Goethe) – ou enfin que la musique, pas de mot (Mozart) – pour citer quelques mots clef». Ce fut Krauss qui su venir à l'aide, ayant avec sa pratique du théâtre une compréhension instinctive de la dramaturgie. L'action se déroule dans un château «près de Paris, au temps où Gluck commença son oeuvre réformatrice de l'opéra. Aux environs de 1775». La comtesse fête son anniversaire. Un compositeur, un poète (tous deux amoureux d'elle), un directeur de théâtre et d'autres discutent de la relation entre parole et musique. Le compositeur dédie à la comtesse un sextuor de cordes qui est joué au début de l'opéra, le poète un sonnet. Les deux veulent écrire un opéra ensemble.

Un «divertissement mature», voilà comment voulait Strauss que cette «dramatique mise en scène» soit comprise : «théâtre de raison, cervelle, humour caustique». Effectivement, «Capriccio» est un opéra de réflexion au deux sens du terme, puisque l'oeuvre joue du miroitement et de la réflexion personnelle.

Au cours de son grand monologue finale, la comtesse devant un miroir s'entretient avec son reflet et lui demande désespérément conseil. Qui doit-elle choisir : le poète ou le compositeur, le mot ou la musique? Mais aucune réponse ne vient, seul le reflet de son regard ironique. La composition elle-même est un reflet de soi. Plein d'ironie, Strauss cite des passages de ses propres Opéras «le cavalier à la rose», «Ariane à Naxos» et «Daphné», mais aussi des compositeurs tels que Rameau, Piccini, Couperin, Mozart, Verdi et Wagner. Enfin, les courants spirituels de l'époque où se déroule l'action se reflètent eux-aussi dans «Capriccio». Il n'y a qu'une chose que l'on n'y retrouve pas : le temps où l'oeuvre fut représentée : l'année 1942. En plein milieu de la deuxième guerre mondiale, Strauss écrit un opéra où on discute de l'esthétique de la musique.

Ceci lui valut bien des critiques. Il était bel et bien conscient de cet anachronisme, mais Krauss insistait, et finalement Strauss consent :

«Et bien écrivons-le pour nous et quelques autres personnes qui n'ont pas encore perdu la raison.» Le miroir sur le monde extérieur fut voilé, le miroir sur l'intérieur n'en fut que plus poli. «Capriccio» est aussi l'occasion pour Strauss de tenir le miroir devant son public, un miroir où la bestialité de l'époque n'est pas présente, mais plutôt, comme venant d'un autre monde, l'intelligence, la force créatrice et l'existence spirituelle. Et il y discute des questions fondamentales de l'opéra, voire même du théâtre qui, comme l'écrit Egon Friedell, «est bien plus que ce que la plupart des gens croit : pas une façade colorée, pas un simple théâtre, mais plutôt quelque chose de libérateur, d'absolument magique dans notre existence».

Peut-être que la plus grande magie entre en jeu directement au début de l'oeuvre, lorsque, de manière tout à fait inattendue

La musique pour petits orchestres de Richard Strauss exige une énorme virtuosité et une approche très solistique.

Le Deutsche Kammerphilharmonie Bremen est un orchestre de solistes, c'est pourquoi je le considère comme idéal pour jouer ces oeuvres.

Paavo Järvi

pour un opéra, six solistes entament le passionné sextuor pour cordes – comme un captivant et mélancolique chant d'adieu, adieu à la beauté, l'harmonie et à la béatitude du romantisme dans la musique - miroir d'une époque révolue depuis longtemps, à la fois belle et inquiétante. Cet andante con moto en fa majeur fut joué pour la première fois détaché de l'opéra chez Gauleiter, un ami de Strauss, et Baldur von Schirach, un amoureux de l'art, et fut depuis fréquemment joué dans les salles de concert.

Deux ans après la première de «Capriccio» à Munich en octobre 1942, Strauss fête à grands frais ses 80 ans à Vienne. D'une popularité sans faille, mais au temps de gloire révolu, Strauss est un vieil homme fatigué. Il vit dans sa villa à Garmish, lisant Goethe tandis qu'après l'attentat échoué sur Hitler, les liens de la terreur nationale-socialiste se resserrent.

Le bombardement des opéras de Munich, Dresden, Berlin et Vienne, où les oeuvres de Strauss furent représentées pendant un demi-siècle, l'ont plongé dans une résignation profonde. Il écrit à son biographe Willi Schuh :

«Mon oeuvre se termine avec «Capriccio» et les notes que je barbouille à présent pour la succession ne sont guère que des exercices de poignet et ne laisseront aucune trace dans l'histoire de la musique.»

Parmi les oeuvres de cette époque se trouve son dernier concert instrumental, le duo concertino, mais aussi les «métamorphoses», les deux sonatines pour instruments à vent, le deuxième concerto pour cor, le concert pour hautbois et les «quatre derniers Lieder», et les classer d'exercices de poignet témoigne d'une réserve ne pouvant venir qu'à l'esprit de Strauss, certains de ces travaux étant des chefs-d'oeuvre directement dans la lignée des compositions des premières années : le musicien dramaturge se consacre à nouveau à des oeuvres instrumentales

absolues, avec la seule prétention d'écrire une musique ingénieuse, facilement accessible et, selon Strauss, qui «apporte de la joie».

Il adopte un style néoclassique qui ne se distingue ni par l'audace de la découverte ni par ses moyens sonores, mais bien plus par l'usage réfléchi de toutes ses expériences artistiques et qui, malgré le fait que la tonalité ne soit jamais mise en question, à aucun moment ne sonne archaïque. Et toujours il reviendra à ces travaux. Par exemple fin 1947 dans son duo Concertino pour le petit ensemble de la radio Svizzera Italiana. Non seulement Strauss réaffirme son respect pour le classique viennois en employant la construction formelle en trois mouvements, mais fait aussi référence à la fin du troisième mouvement au «cavalier à la rose» à travers les hautes tierces parallèles, joyeuses et débauchées. Il engendre ainsi une double allusion : le monde de Rokoko, où se joue le «cavalier à la rose», et son propre passé, le temps où il était au sommet de sa gloire. Selon Ernst Krause, Strauss trouva peut-être l'inspiration pour cette instrumentation peu commune au souvenir d'une indication de Hans von Bülow en l'an 1885, lui attirant l'attention sur un «trio

pathétique» pour clarinette, clavier et basson par Glinka. En effet, Strauss reprit plaisir en 1947 à lier deux bois d'une sonorité opposée – la clarinette avec son son doux et le basson au timbre «humoristique», les laissant dialoguer aux côtés d'un orchestre à cordes et d'une harpe, en détachant continuellement un sextuor de solistes.

Malgré le mélancolique regard en arrière, le vieux maître se dévoile encore bien coquin, comme le montre le mouvement descendant de croches et de triolets à la clarinette apparaissant tout de suite au début du premier mouvement - «Till l'espigle» semble de loin faire signe au passage.

Trop souvent, les critiques ont voulu considérer le duo Concertino comme un travail de routine. Mais derrière la légèreté de la mélodie se cache exactement ce qu'affichent aussi d'autres compositions de cette période : un Strauss en quête d'une beauté intacte n'existant plus en réalité, une sorte d'échappatoire musical trahissant la relation du compositeur avec la société, pouvant

La Deutsche Kammerphilharmonie Bremen comprend parmi ses principaux musiciens des solistes vraiment exceptionnels. Ce sont nos propres solistes au basson et à la clarinette qui interprètent les soli du Duo Concertino.

Paavo Järvi

être compris comme l'écho artistique de l'attitude d'un homme, en vue des propres implications dans les méfaits d'un régime dictatorial, se retournant mélancolique sur son passé et bâtissant des «châteaux en Espagne», comme par exemple l'idée d'un musée de l'opéra. Déjà en 1944, après la première de «L'amour de Danaë», Strauss avait fait ses adieux au monde officiel de la musique, vu de l'extérieur un pas nécessaire étant donné son âge, mais apparemment considéré par le compositeur comme «l'équivalent de la fin de la musique allemande», dont «la conclusion couronnée étant en toute modestie sa propre personne» (Albrecht Dümling). La destruction parallèle de l'Allemagne à cette époque semblait pour lui confirmer cette image historique tellement provocante qu'elle ne fut presque pas discutée jusqu'à présent. Avec cet arrière-plan à l'esprit, les raisons pour lesquelles il ne voulait plus compter ses dernières

compositions à l'histoire musicale deviennent évidentes. La souveraineté avec laquelle il se déplaça pendant plus de 30 ans purement dans la tonalité, dans une beauté esthétique inébranlable, et ce malgré les réalisations révolutionnaires de l'école viennoise de Schönberg et les expériences de la deuxième guerre mondiale, est à peine croyable. Ainsi sont ces compositions un adieu à un art qui ne peut plus être perfectionné, mais dont les chefs-d'œuvre sont pour Strauss impérissables. La conséquence et l'agilité artistique avec lesquelles il mit en scène son échappatoire musical rendent ses œuvres importantes – importantes et suspectes à la fois. C'est cette complexité, cette magie brisée qui font le charme du «duo concertino».

Anne do Paço

Paavo Järvi

Le chef d'orchestre estonien Paavo Järvi vit depuis 1980 aux USA et a fait ses études au Curtis Institute of Music ainsi qu'au Los Angeles Philharmonic Institute auprès de Leonard Bernstein. Il tient depuis septembre 2001 le poste de directeur musical du Cincinnati Symphony Orchestra et a été le premier chef d'orchestre à diriger à titre d'hôte la Philharmonie Royale de Stockholm et le City of Birmingham Symphony Orchestra. En tant que promoteur et ambassadeur passionné de la musique estonienne, il travaille régulièrement avec l'Orchestre National d'Estonie.

Début 2004, il est devenu le directeur artistique de la Deutschen Kammerphilharmonie Bremen. Au centre de cette collaboration se trouve l'enregistrement et la représentation des complètes symphonies de Beethoven. Ses engagements à titre d'hôte l'ont conduit vers de nombreux grands orchestres, dont le Philharmonia, le London Philharmonic, le BBC Symphony, le BBC Philharmonic, l'Amsterdam Concertgebouw, l'Orchestre de Paris, le Berliner und Münchner Philharmoniker, le Leipziger Gewandhaus, l'Orchestre National de France, l'Orchestre de

la Scala de Milan, l'Orchestre de la Suisse Romande, la Philharmonie tchèque, la Philharmonie israélienne et le NHK, Tokyo et le Sydney Symphony Orchestra. En Amérique, Järvi a donné des concerts avec le Los Angeles et le New York Philharmonic Orchestra ainsi qu'avec le Boston, le Chicago, Philadelphia, San Francisco, Pittsburgh et Los Angeles Orchestra.



La Deutsche

Kammerphilharmonie Bremen

Cet enregistrement constitue le deuxième document sonore résultant de la collaboration musicale entre la Deutsche Kammerphilharmonie Bremen et leur directeur musical Paavo Järvi. Et, comme pour le premier SACD consacré à Igor Strawinsky, Paavo Järvi a choisi des oeuvres de Richard Strauss qui sont à la fois rarement représentées et enregistrées.

Paavo Järvi apprécie tout particulièrement le fait que «sa» Deutsche Kammerphilharmonie Bremen soit un orchestre comprenant de nombreux excellents solistes. Le solo de violon du «Bourgeois Gentilhomme» et naturellement surtout la clarinette et le basson du «Duo Concertino», joués par des membres du Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, en fournissent une preuve éclatante. Ce sont la clarinetteste **Nicole Kern**, le bassoniste

Higinio Arrué et le maître de concert

Daniel Sepec qui interprètent ici les soli, accompagnés de leurs collègues de l'orchestre.

Le répertoire de l'orchestre s'étend du baroque à la musique contemporaine; et la Deutsche Kammerphilharmonie Bremen travaille fréquemment avec des spécialistes des différentes époques et directions stylistiques, par exemple avec Trevor Pinnock, Ton Koopmann, Frans Brüggen, Christoph Eschenbach, Jukka-Pekka Saraste, Heinz Holliger ou Pierre Boulez.

Grâce à son style d'interprétation musicale, unique et frais, la Deutsche Kammerphilharmonie Bremen a su entretenir de longues relations musicales avec des solistes et des chefs d'orchestre de renommée internationale tels que Viktoria Mullova, Christian Tetzlaff, Sabine Meyer ou Olli Mustonen. Avant la venue de Paavo Järvi, Thomas Hengelbrock et Daniel Harding ont tenu le poste de directeur artistique de l'orchestre. Les musiciens sont actionnaires de «l'orchestre-entrepreneur» et décident démocratiquement des intérêts artistiques et commerciaux.

Suite for orchestra:

«Der Bürger als Edelmann» op. 60

<i>Flöte</i>	Bettina Wild, Ulrike Höfs
<i>Oboe</i>	Ulrich König Rodrigo Blumenstock
<i>Klarinette</i>	Uwe Möckel, Nicole Kern
<i>Fagott</i>	Bence Burgayi, Nicole King
<i>Horn</i>	Elke Schulze Höckelmann, Jana Řeřichova
<i>Trompete</i>	Christopher Dicken
<i>Posaune</i>	Douglas Simpson
<i>Schlagzeug</i>	Stefan Rapp, Matthias Breitlow
<i>Klavier:</i>	Clemens Rave
<i>Harfe:</i>	Ellen Wegner
<i>Violine</i>	Daniel Sepec, Jörg Assmann, Beate Weis, Konstanze Lerbs, Stefan Latzko, Hozumi Murata
<i>Viola</i>	Anna Lewis, Klaus Heidemann, Jürgen Winkler, Anja Manthey
<i>Cello</i>	Tanja Tetzlaff, Marc Froncoux, Ulrike Rüben, Stephan Schrader
<i>Bass</i>	Matthias Beltinger, Tatjana Erler

Duett-Concertino for clarinet and bassoon

<i>Violine I</i>	Daniel Sepec, Jörg Assmann, Beate Weis, Mathias Cordes, Konstanze Lerbs, Thomas Klug
<i>Violine II</i>	Florian Donderer, Hozumi Murata, Timofei Bekassov, Katherine Routley, Claudia Schmid-Heine
<i>Viola</i>	Anna Lewis, Klaus Heidemann, Jürgen Winkler, Anja Manthey
<i>Cello</i>	Tanja Tetzlaff, Marc Froncoux, Ulrike Rüben
<i>Bass</i>	Matthias Beltinger, Tatjana Erler
<i>Harfe:</i>	Ellen Wegner

Sextett from Capriccio

<i>Violine I</i>	Daniel Sepec, Thomas Klug, Beate Weis, Hozumi Murata
<i>Violine II</i>	Florian Donderer, Jörg Assmann, Katherine Routley, Konstanze Lerbs
<i>Viola</i>	Anna Lewis, Klaus Heidemann, Jürgen Winkler, Mechthild Sommer, Anja Manthey
<i>Cello</i>	Tanja Tetzlaff, Marc Froncoux, Ulrike Rüben, Stephan Schrader, Sebastian Kolowski
<i>Bass</i>	Matthias Beltinger, Tatjana Erler

