



RICHARD STRAUSS

OBOE CONCERTO

Wind Serenade

Wind Sonata No. 2

ALEXEI OGRINTCHOUK

Royal Concertgebouw Orchestra

ANDRIS NELSONS

STRAUSS, RICHARD (1864–1949)

CONCERTO IN D MAJOR FOR OBOE AND SMALL ORCHESTRA 25'10

TrV 292 (1945) (*Boosey & Hawkes*)

- | | | |
|---|---------------------------|------|
| 1 | <i>Allegro moderato</i> – | 8'26 |
| 2 | <i>Andante</i> – | 9'24 |
| 3 | <i>Vivace</i> – | 4'34 |
| 4 | <i>Allegro</i> | 2'46 |

ALEXEI OGRINTCHOUK *oboe*

ROYAL CONCERTGEBOUW ORCHESTRA

ANDRIS NELSONS *conductor*

Recorded at public performances on 8th, 9th & 12th October 2014

- | | | |
|--|--------------------------|------|
| 5 | SERENADE IN E FLAT MAJOR | 9'15 |
| for 13 wind instruments, Op. 7/TrV 106 (1881) (<i>Universal Edition A.G. Wien</i>) | | |
| <i>Andante</i> | | |

SONATINA NO. 2 IN E FLAT MAJOR (FRÖHLICHE WERKSTATT) 38'46

for 16 wind instruments, TrV 291 (1944–45) (*Boosey & Hawkes*)

- | | | |
|---|---------------------------------------|-------|
| 6 | I. <i>Allegro con brio</i> | 12'30 |
| 7 | II. <i>Andantino, sehr gemächlich</i> | 5'30 |
| 8 | III. Menuet. <i>Etwas lebhaft</i> | 4'26 |
| 9 | IV. Einleitung und Allegro | 16'11 |

WINDS OF THE ROYAL CONCERTGEBOUW ORCHESTRA (players listed on page 28)

ALEXEI OGRINTCHOUK *oboe and direction*

TT: 74'12

The supreme achievements of Richard Strauss, as principal musical heir to both Wagner and Liszt, are found in the sequence of orchestral tone poems and operas extending over more than half a century from *Aus Italien*, written in 1886 when he was 22, to *Capriccio*, completed in 1941 when he was 77. The argument that the compositions written before 1886 and after 1941 are of lesser significance is easy enough to sustain for the early efforts of the precocious teenager, of which the mellifluous Serenade for 13 wind instruments, Op. 7 (1881–82) is one. But the years between 1941 and 1949 contain at least two outstanding scores – *Metamorphosen* for 23 solo strings (1945) and *Four Last Songs* (1948) – and other works from this period, including the Oboe Concerto and Second Sonatina for 16 Wind Instruments, are by no means devoid of the textural richness and warm expressiveness that permeate those later masterworks.

No plausible account of Strauss's music can completely ignore what happened in the wider world during his lifetime, including the momentous events that transformed Germany from a disparate group of separate states contemplating unity in the 1860s into the defeated and execrated superpower of 1945. Strauss the inspired creative artist was also Strauss the conformist German citizen, and there have been interpretations of his works – *Salome* and *Elektra* apart – highlighting a kind of bourgeois conventionality that seems less an inspired response to the social and artistic non-conformities of Liszt and Wagner, more a determined attempt to ignore them.

The argument that as a dramatic composer the earlier Strauss failed to match Wagner's mythic grandeur and sublimity is sometimes combined with the argument that the post-1920 Strauss was a late-romantic throwback oblivious to the radical initiatives of (among others) Bartók, Stravinsky and Schoenberg. From such perspectives, the compositions of his early years were certainly not promising; as a well-made chamber piece in the tradition of (relatively) light entertainment music by Schubert and Mendelssohn, the single-movement Serenade, Op. 7, is no barricade-

stormer, aesthetically speaking. But Strauss at 18 was already a serious and expert composer, handling the rich 13-part texture with unostentatious skill. That the large themes he was getting ready to tackle in his music were to do with psychology and philosophy (influenced especially by Nietzsche) rather than politics was to some extent a reflection of contentment with the newly unified German state after 1870 that saw Strauss's Bavaria subject to Bismarck's Prussia. Strauss was also perfectly at ease with the wider Germanic musical culture that took in Austria and parts of Switzerland as well as Germany 'proper', and this stance was encouraged by his spectacular international success as composer and conductor between 1890 and 1914, with works like *Till Eulenspiegel*, *Ein Heldenleben* and *Der Rosenkavalier*. Such success, rooted in admiration for the innovative as well as conservative features that were involved, was not equalled after 1918. Yet only the most intransigently radical spirits in German artistic life and beyond could regard Strauss as irrelevant to an increasingly diverse, even fractured inter-war musical culture, in which modernism itself came to be seen as rethinking rather than simply rejecting central aspects of classicism.

It was after 1930 that cultural politics became harder to avoid, and Strauss was entering his seventies when developments in Germany and Austria led close or near contemporaries of his like Schoenberg, Krenek, Korngold and Hindemith to take refuge in the USA. Exile, for the aging Strauss, was not an option, and his well-documented dealings with the Hitler regime have been seen in terms of an equivalent 'sell-out' in his increasingly unadventurous, even complacent music. But the tensions and anxieties governing his public actions were matched by striking harmonic side-slips and rhythmic restlessness in that music. He might have wanted nothing more than a quiet life in order to continue composing, but his family circumstances (including a Jewish daughter-in-law) were a source of constant worry. It is therefore ironic that it was only at the end of the war, when the occupying

Americans granted the Strauss family special treatment by not requisitioning the Garmisch villa of ‘the composer of *Salome* and *Der Rosenkavalier*’, that he decided to leave the country, and settle (only briefly, as it turned out) across the border in Switzerland.

Strauss had been deeply disturbed not just by the war but by poor health. Recovering from illness led directly to the first of two large-scale four-movement Sonatinas for 16 Wind Instruments (1943) which he subtitled ‘From an Invalid’s Workshop’. Like the other late works, this was published without an opus number, as if to underline its special therapeutic status. The wryly realistic composer had felt that, after *Capriccio*, old age and infirmity had drawn a decisive line under his work. But he was also self-aware enough to know that he was an obsessive worker, and that to escape from the pressures of daily life (within the family as much as in wider society) by constantly sketching and planning new compositions, however lightweight, was vital to his own survival.

Mostly, the last thing on his mind by his 80th birthday in 1944 was to connect his music to the horrors of his native land in wartime. The exception was *Metamorphosen*, an explicit response to the destruction Strauss saw around him – in Vienna, Munich, Dresden. Accusations that *Metamorphosen* aestheticizes defeat or even implicitly condones war crimes miss the deeper point; it ultimately revisits Beethoven’s ‘Eroica’ funeral march as if to urge the need for sorrow and regret in face of all human follies – political as well as military.

In a totally different way, Strauss’s Oboe Concerto responded to the hand of friendship extended by a visitor to Garmisch in May 1945, the American soldier and oboe player John de Lancie. At their actual meeting Strauss’s only response to the polite question as to whether he’d thought of writing an oboe concerto was a blunt (French) ‘non!’ He soon reconsidered the matter, however, seeing how to revisit the kind of Arcadian, quasi-pastoral spirit of such great moments in his mu-

sical past as the closing transformation in *Daphne* or the calmly lyrical yet playful spirit of *Capriccio*'s opening string sextet. Like *Metamorphosen* the concerto runs continuously, but the traditional three-movement plan is still there in the background, with the finale section itself in two distinct parts. Strauss completed the short score a few days before the family left Garmisch for the Swiss resort of Baden, and it was there that he finalized the orchestration; the first performance in nearby Zurich followed on 26th February 1946. The soloist was Marcel Saillet, but the composer wrote to John de Lancie giving him permission to play the piece in America whenever he liked. Two years later, when preparing the concerto for publication, Strauss revised and extended the ending.

Work on the Oboe Concerto overlapped with the Sonatina No.2 and also with *Metamorphosen* – each score in its quite different way an exercise in the art of keeping control over contrapuntal proliferation, melodic effusiveness and enriched tonal harmony. Inevitably, the Concerto and the Sonatina come across as light relief to *Metamorphosen*'s much greater intensity. But all three compositions share the serious purpose of affirming an ideal of classical stability as something that can survive, regenerate and refresh the human spirit even or especially at times of the greatest trauma and privation. Given such aspirations, it is vital that the music is not merely solemn and static, formal and four-square. Strauss was still able to convey genuinely heartfelt emotion, and to adapt the supremely flexible phraseology of his dramatic style to the more abstract contexts of concerto and 'sonatina'. In fact, this diminutive title is another Straussian irony: 'Sonatina No.2' was initially referred to as 'symphony', a label which the work's substantial dimensions and general plan fully justify, even if the spirit of the music is more playfully sonatina-like than portentously symphonic.

Like the Oboe Concerto, *Metamorphosen* was first heard in Zurich, in January 1946, conducted by its commissioner and dedicatee Paul Sacher. As for the Second

Sonatina, Strauss had completed the *Introduction and Allegro* that became its finale in January 1944, adding the *Allegro con brio* in March that year and the shorter middle movements during the summer of 1945, before his temporary departure from Garmisch. Using the same opulent 16-instrument layout as the Sonatina No. 1, the score is inscribed ‘to the spirit of the immortal Mozart at the end of a life full of thankfulness’. Analysts have spotted various Mozartian allusions, but these have more to do with Strauss’s own affectionately parodic versions of 18th-century classicism in *Der Rosenkavalier*, *Ariadne auf Naxos* and *Capriccio* than with direct quotation.

The work is as much a celebration of the sonorous homogeneity of the wind ensemble as it is of the composer’s relief at being restored to reasonable health, and happiness at being back in the sanctuary of his workshop. Strauss’s biographer Michael Kennedy once suggested that the Second Sonatina’s predominant wit and gaiety stood for ‘the weight that had been lifted from his life with the end of the Third Reich’. Nevertheless, there is also enough of an anti-heroic, elegiac vein in the outer movements to hint at subtle links between this score and the no-less sumptuously-textured *Metamorphosen*. The Sonatina No.2 is dedicated to one of Strauss’s Swiss benefactors, Werner Reinhart, and was first performed in March 1946, a short while after the Oboe Concerto, in Reinhart’s home town of Winterthur, conducted by Hermann Scherchen.

© Arnold Whittall 2017

Alexei Ogrintchouk is one of today's outstanding oboists and has been performing worldwide since the age of 13. He is a graduate of the Gnessin Special School of Music in Moscow and the Paris Conservatoire (CNSMDP), where he studied under Maurice Bourgue, Jacques Tys and Jean-Louis Capezzali. He is the winner of many international awards, including a first prize at the Geneva International Music Competition and two 'Victoires de la Musique' in France. The BBC New Generation, Borletti-Buitoni Trust and ECHO Rising Stars have all awarded him their most coveted prizes.

Since 2005 Alexei Ogrintchouk has been principal oboist of the Royal Concertgebouw Orchestra, Amsterdam, with Mariss Jansons and Daniele Gatti. Until then he held the same post at the Rotterdam Philharmonic Orchestra with Valery Gergiev – a position which he secured at the age of 20.

He combines his orchestral playing with numerous solo engagements around the world, including concerto performances with conductors such as Mariss Jansons, Valery Gergiev, Gennady Rozhdestvensky, Seiji Ozawa, Fabio Luisi, Andris Nelsons, Daniel Harding and Stéphane Denève. Alexei Ogrintchouk is also much in demand as a recitalist and chamber musician and has performed with distinguished artists including Gidon Kremer, Radu Lupu, Thomas Quasthoff, Fabio Biondi, Misha Maisky, Leif Ove Andsnes and Sergio Azzolini.

Alexei Ogrintchouk is a professor of oboe at the Haute École de Musique de Genève and the Royal Conservatory of The Hague. He also gives master classes worldwide. Previous recordings include music by Schumann, Beethoven, Britten and Skalkottas [on BIS-1244]. On BIS he has also released acclaimed discs with works by Bach [BIS-1769] and Mozart [BIS-2007]. 'A 20th-Century Recital' [BIS-2023], his most recent recording for the label, was selected an IRR Outstanding in *International Record Review*, whose reviewer described it as 'a magnificent achievement'.

www.ogrintchouk.com

The **Royal Concertgebouw Orchestra** is one of the very best orchestras in the world owing to its unique sound and stylistic flexibility. An equally important factor leading to the consistent quality is the influence exerted on the orchestra by its chief conductors, of which there have been only seven since the orchestra was founded in 1888: Willem Kes, Willem Mengelberg, Eduard van Beinum, Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Mariss Jansons and, since September 2016, Daniele Gatti. The Royal Concertgebouw Orchestra has made over 1,100 LP, CD and DVD recordings to date, many of which have won international distinctions. The orchestra has its own in-house label, RCO Live, and helps develop talent through the RCO Academy, collaborative efforts with other institutions and organising masterclasses. In addition to some ninety concerts performed at the Concertgebouw in Amsterdam, forty concerts are given at leading concert halls throughout the world each year.

www.rcoamsterdam.com

Andris Nelsons is music director of the Boston Symphony Orchestra and designated Gewandhauskapellmeister of the Gewandhausorchester Leipzig, an appointment that commences in February 2018. With these positions, and in leading a pioneering alliance between these two orchestras, Grammy Award-winning Nelsons is firmly underlined as one of the most renowned and innovative conductors on the international scene today. Nelsons continues collaborations with the Berlin Philharmonic Orchestra, Vienna Philharmonic Orchestra and Royal Concertgebouw Orchestra, and nurtures strong relationships with the Royal Opera House in London, Metropolitan Opera New York and Vienna State Opera. Nelsons' recent exclusive audio agreement with Deutsche Grammophon will further expand an already distinguished discography, and he also enjoys an exclusive audiovisual relationship with Unitel GmbH. Born in Riga into a family of musicians, Nelsons began his career as a trumpeter in the Latvian National Opera Orchestra. He was music direc-

tor of the City of Birmingham Symphony Orchestra (2008–15), principal conductor of the Nordwestdeutsche Philharmonie in Herford (2006–09) and music director of the Latvian National Opera (2003–07).

www.andrisnelsons.com

Die bedeutendsten Errungenschaften von Richard Strauss als Haupterbe von Wagner und Liszt finden sich unter seinen Symphonischen Dichtungen und Opern, die mehr als ein halbes Jahrhundert umfassen – von *Aus Italien*, das er 1886 mit 22 Jahren komponierte, bis zu *Capriccio*, das er 1941 mit 77 Jahren fertig stellte. Die Behauptung, die vor 1886 und nach 1941 geschriebenen Kompositionen seien von geringerer Bedeutung, lässt sich für die ersten Versuche des frühreifen Jugendlichen – zu denen die reizende Serenade für 13 Blasinstrumente op. 7 (1881/82) gehört – schwerlich widerlegen. Doch in den Jahren zwischen 1941 und 1949 entstanden mindestens zwei herausragende Werke – die *Metamorphosen* für 23 Solo-Streicher (1945) und die *Vier letzten Lieder* (1948); auch anderen Werken dieser Zeit, wie etwa dem Oboenkonzert und der Sonatine Nr. 2 für 16 Blasinstrumente mangelt es keineswegs an dem Reichtum der Textur und der warmherzigen Expressivität, die jene späteren Meisterwerke durchdringen.

Keine plausible Darstellung der Musik von Strauss kann ganz außer Acht lassen, was zu seinen Lebzeiten in der Welt geschah – einschließlich der schicksalhaften Ereignisse, die Deutschland von einer disparaten Ansammlung von Einzelstaaten, die in den 1860er Jahren den Gedanken an eine nationale Einigung hegten, in die besiegte und diskreditierte Supermacht von 1945 verwandelten. Der schöpferische Künstler Strauss war auch ein konformistischer deutscher Staatsbürger, und man hat in seinen Werken (mit Ausnahme von *Salome* und *Elektra*) eine Art bürgerlicher Konventionalität hervorgehoben, die weniger eine inspirierte Antwort auf die soziale und künstlerische Nonkonformität von Liszt und Wagner darstellt als vielmehr den bewussten Versuch, sie zu ignorieren.

An die Meinung, der frühere Strauss habe es als Bühnenkomponist nicht mit Wagners mythischer Größe und Erhabenheit aufnehmen können, knüpft sich mitunter die Ansicht, Strauss sei nach 1920 ein spätrömantischer Reaktionär gewesen, der die Radikalität von Bartók, Strawinsky, Schönberg und anderen nicht wahr-

genommen habe. Aus derlei Perspektiven erscheinen die Kompositionen seiner frühen Jahre sicher nicht sonderlich vielversprechend; als gut gearbeitete Kammermusik in der Tradition der (relativ) leichten Unterhaltungsmusik Schuberts und Mendelssohns ist die einsätzige Serenade op. 7 sicher kein ästhetischer Barrikadenstürmer. Aber Strauss war bereits mit 18 Jahren ein seriöser, erfahrener Komponist, der den reichen, 13-stimmigen Tonsatz mit unaufdringlicher Kunstfertigkeit handhabte. Dass die großen Themen, mit denen er sich in seiner Musik zusehends beschäftigte, eher mit Psychologie und Philosophie (vor allem Nietzsche) denn mit Politik zu tun hatten, spiegelt bis zu einem gewissen Grad die Zufriedenheit nach der Gründung des Deutschen Reiches 1871 wider, in dem Strauss' Bayern der Führung von Bismarcks Preußen unterstellt war. Auch fühlte sich Strauss in der deutschsprachigen Musikkultur (zu der Österreich, Teile der Schweiz sowie das „eigentliche“ Deutschland gehörten) ausgesprochen wohl – eine Einstellung, die durch seinen spektakulären internationalen Erfolg als Komponist und Dirigent zwischen 1890 und 1914 mit Werken wie *Till Eulenspiegel*, *Ein Heldenleben* und *Der Rosenkavalier* bekräftigt wurde. An diesen Erfolg, in dem sich Bewunderung für die innovativen wie auch die konservativen Züge dieser Werke mischte, konnte er nach 1918 nicht wieder anknüpfen. Doch nur unversöhnlichste Avantgardisten der deutschen und internationalen Kulturszene konnten Strauss' Bedeutung in einem zusehends diversifizierten, ja zerborstenen Musikleben der Zwischenkriegszeit als unerheblich abtun: Immerhin schien damals auch die Moderne zentrale Aspekte der Klassik neu zu durchdenken, anstatt sie einfach abzulehnen.

Nach 1930 wurde es schwieriger, Kulturpolitisches zu meiden; Strauss trat in sein achtens Lebensjahrzehnt, als die Entwicklungen in Deutschland und Österreich enge oder nahe Zeitgenossen wie Schönberg, Krenek, Korngold und Hindemith dazu veranlassten, in den USA Zuflucht zu suchen. Das Exil stellte für den gealterten Strauss keine Option dar; seinem gut dokumentierten Arrangement mit dem

Hitler-Regime scheint ein kreativer „Ausverkauf“ zu entsprechen, der in einer zunehmend biedereren, ja, selbstgefälligen Musik resultierte. Doch diese Musik wies auch verblüffende harmonische Verwerfungen und rhythmische Unruhen auf, die den Spannungen und Ängsten entsprachen, welche sein öffentliches Handeln bestimmten. Vielleicht wollte er nichts weiter als ein ruhiges Leben, um weiter komponieren zu können, doch seine Familienverhältnisse (einschließlich einer jüdischen Schwiegertochter) waren Grund für ständige Sorgen. Es ist daher nicht ohne Ironie, dass er erst am Ende des Krieges – und obwohl die amerikanischen Besatzer der Familie Strauss eine Sonderbehandlung eingeräumt hatten, indem sie die Villa „des Komponisten der *Salome* und des *Rosenkavaliers*“ nicht beschlagnahmten – beschloss, sich (nur kurz, wie sich herausstellen sollte) jenseits der Grenze in der Schweiz niederzulassen.

Nicht nur der Krieg, sondern auch seine schlechte Gesundheit hatten Strauss tief verunsichert. Die erfolgte Genesung führte direkt zur ersten von zwei großformatigen viersätzigen Sonatinen für 16 Blasinstrumente (1943), der er den Untertitel „Aus der Werkstatt eines Invaliden“ gab. Wie die anderen Spätwerke wurde auch dieses ohne Opuszahl veröffentlicht, als wollte es seine besondere therapeutische Funktion unterstreichen. Nach *Capriccio* hatte der selbstironische und realistische Komponist gespürt, dass Alter und Gebrechen einen deutlichen Strich unter sein Schaffen gezogen hatten. Aber er war sich auch darüber im Klaren, dass er ein besessener Arbeiter war und dass die Flucht vor der Last des Alltags (in Familie wie Gesellschaft) durch die beständige Konzeption neuer Kompositionen (ganz gleich, wie leichtgewichtig) für ihn überlebenswichtig war.

Zur Zeit seines 80. Geburtstag im Jahr 1944 dachte er wohl kaum daran, seine Musik zu den kriegsbedingten Schrecken seiner Heimat in Beziehung zu setzen. Eine Ausnahme bildeten die *Metamorphosen*, eine ausdrückliche Reaktion auf die Zerstörung, die Strauss um sich herum sah – in Wien, München, Dresden. Der Vor-

wurf, diese Musik ästhetisiere die Niederlage oder billige gar implizit Kriegsverbrechen, verfehlt ihr eigentliches Ziel: Auf eine definitive Weise greift sie den Trauermarsch aus Beethovens „Eroica“ auf, als wolle sie dem Bedürfnis nach Trauer und Reue im Angesicht des menschlichen Wahnsinns – politisch wie militärisch – entsprechen.

Auf eine ganz andere Art und Weise reagierte Strauss' Oboenkonzert auf die freundlich entgegengestreckte Hand des amerikanischen Soldaten und Oboisten John de Lancie, der ihn im Mai 1945 in Garmisch besuchte. Bei ihrer Begegnung antwortete Strauss auf die höfliche Frage, ob er jemals an ein Oboenkonzert gedacht habe, mit einem klaren (französischen) „Non!“. Das aber änderte sich bald, und so sann er darüber nach, wie er an den arkadischen, quasi-pastoralen Geist so großer Momente wie der Schlussverwandlung in *Daphne* oder der ruhig-lyrischen und doch spielerischen Stimmung des Streichsextetts zu Beginn von *Capriccio* anknüpfen könne. Wie die *Metamorphosen* hat auch das Konzert keine durch Pausen abgetrennten Sätze, wiewohl im Hintergrund immer noch die traditionelle Dreisätzigkeit zu erkennen ist (mit einem seinerseits zweiteiligen Schlussteil). Strauss beendete das kurze Werk wenige Tage bevor die Familie von Garmisch zum Schweizer Badeort Baden aufbrach; dort stellte er die Instrumentation fertig. Die Uraufführung fand am 26. Februar 1946 im nahegelegenen Zürich statt; der Solist war Marcel Saillet, doch der Komponist gab John de Lancie die Erlaubnis, das Stück in Amerika zu spielen, wann immer er wolle. Für die Drucklegung zwei Jahre später überarbeitete und erweiterte Strauss den Schluss.

Die Arbeit am Oboenkonzert überschneidet sich mit der Sonatine Nr.2 und auch mit den *Metamorphosen* – jedes dieser Werke ist auf seine ganz eigene Weise eine Studie in der Kunst, kontrapunktische Vielschichtigkeit, melodische Überschwänglichkeit und erweiterte tonale Harmonik unter Kontrolle zu halten. Im Vergleich mit der weit größeren Intensität der *Metamorphosen* wirken das Konzert und die

Sonatine unweigerlich wie eine Erleichterung. Alle drei Kompositionen aber dienen dem ernsthaften Zweck zu zeigen, dass ein Ideal klassischer Stabilität den menschlichen Geist auch in Zeiten größter Traumata und Entbehrungen überleben, regenerieren und auffrischen kann. Angesichts solcher Bestrebungen ist es wichtig, dass die Musik nicht nur feierlich, statisch, förmlich und rechtwinklig ist. Strauss war immer noch in der Lage, tief empfundene Emotionen zu vermitteln und die äußerst flexible Ausdrucksweise seines dramatischen Stils den abstrakteren Kontexten von Konzert und „Sonatine“ anzupassen. Tatsächlich handelt es sich bei diesem diminutiven Titel um eine weitere Strauss'sche Ironie: Die „Sonatine Nr. 2“ wurde zunächst als „Symphonie“ titulierte – ein Begriff, den die beträchtlichen Dimensionen und der Gesamtplan des Werkes voll und ganz rechtfertigen, auch wenn der Charakter der Musik sich eher durch sonatineske Leichtigkeit als durch symphonische Bedeutungsschwere auszeichnet.

Wie das Oboenkonzert wurden auch die *Metamorphosen* in Zürich uraufgeführt (Januar 1946); die Leitung hatte ihr Auftraggeber und Widmungsträger Paul Sacher. Das Finale (*Einleitung und Allegro*) der Sonatine Nr. 2 stellte Strauss im Januar 1944 fertig, fügte im März desselben Jahres das *Allegro con brio* und im Sommer 1945, vor seiner temporären Abreise aus Garmisch, die kürzeren Binnensätze hinzu. Strauss verwendete dieselbe opulente Besetzung mit 16 Instrumenten wie in der Sonatine Nr. 1 und widmete das Werk „den Manen des göttlichen Mozart am Ende eines dankerfüllten Lebens“. Man hat verschiedene Anspielungen an Mozart entdeckt, doch haben diese mehr mit Strauss' eigenen, liebevoll parodierenden Versionen der Klassik des 18. Jahrhunderts in *Der Rosenkavalier*, *Ariadne auf Naxos* und *Capriccio* zu tun als mit direkten Zitaten.

Das Werk feiert die klangliche Homogenität des Bläserensembles, zeugt aber auch von der Erleichterung des Komponisten über seine leidliche Genesung und der Freude darüber, wieder in seiner Werkstatt Zuflucht finden zu können. Strauss'

Biograph Michael Kennedy meinte einmal, der Witz und die Heiterkeit, die in der Sonatine Nr. 2 vorherrschen, stünden für „die Last, die mit dem Ende des Dritten Reiches von seinem Leben genommen war“. Dennoch weisen die Außensätze auch ein ausgeprägt anti-heroisches, elegisches Moment auf, das auf subtile Verbindungen zwischen dieser Partitur und den satztechnisch nicht weniger opulenten *Metamorphosen* hindeutet. Die Sonatine Nr. 2 ist Werner Reinhart, einem von Strauss' Schweizer Mäzenen, gewidmet und wurde im März 1946, kurz nach dem Oboenkonzert, unter der Leitung von Hermann Scherchen in Reinharts Heimatstadt Winterthur uraufgeführt.

© *Arnold Whittall 2017*

Alexei Ogrintchouk ist einer der herausragenden Oboisten unserer Zeit und tritt seit dem Alter von 13 Jahren in der ganzen Welt auf. Er ist Absolvent der Gnessimusikakademie in Moskau und des Pariser Conservatoire (CNSMDP), wo er bei Maurice Bourgue, Jacques Tys und Jean-Louis Capezzali studierte. Er hat zahlreiche internationale Preise erhalten, u.a. den 1. Preis beim Internationalen Genfer Musikwettbewerb und zwei „Victoires de la Musique“ in Frankreich. Das BBC New Generation-Programm, der Borletti-Buitoni Trust und ECHO Rising Stars haben ihm ihre begehrtesten Auszeichnungen verliehen.

Seit 2005 ist Alexei Ogrintchouk Solo-Oboist des Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam unter Mariss Jansons und Daniele Gatti. Zuvor hatte er – ab dem Alter von 20 Jahren – dieselbe Position beim Rotterdam Philharmonic Orchestra unter Valery Gergiev inne. Sein Orchesterspiel verbindet er mit zahlreichen Soloverpflichtungen in der ganzen Welt, darunter Konzertauftritte mit Dirigenten wie Mariss Jansons, Valery Gergiev, Gennadi Roschdestwensky, Seiji Ozawa, Fabio Luisi, Andris Nelsons, Daniel Harding und Stéphane Denève. Alexei Ogrint-

chouk ist zudem ein sehr gefragter Solist und Kammermusiker, der mit namhaften Künstlern wie Gidon Kremer, Radu Lupu, Thomas Quasthoff, Fabio Biondi, Misha Maisky, Leif Ove Andsnes und Sergio Azzolini aufgetreten ist.

Alexei Ogrintchouk bekleidet Professuren für Oboe an der Haute École de Musique de Genève und am Königlichen Konservatorium Den Haag; darüber hinaus gibt er Meisterklassen in der ganzen Welt. Zu seinen bisherigen Einspielungen gehört Musik von Schumann, Beethoven, Britten und Skalkottas [BIS-1244]. Bei BIS hat er außerdem gefeierte Einspielungen mit Werken von Bach [BIS-1769] und Mozart [BIS-2007] vorgelegt. „A 20th-Century Recital“ [BIS-2023], seine jüngste Veröffentlichung bei BIS, wurde vom *International Record Review* als „eine großartige Leistung“ mit einem „IRR Outstanding“ ausgezeichnet.

www.ogrintchouk.com

Das **Royal Concertgebouw Orchestra** gilt aufgrund seines einzigartigen Klanges und seiner stilistischen Wandlungsfähigkeit als eines der besten Orchester der Welt. Für die anhaltende Qualität ebenso wichtig ist der Einfluss seiner Chefdirigenten, von denen es seit der Gründung des Orchesters im Jahr 1888 erst sieben gegeben hat: Willem Kes, Willem Mengelberg, Eduard van Beinum, Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Mariss Jansons und, seit September 2016, Daniele Gatti. Das Royal Concertgebouw Orchestra hat über 1.100 LPs, CDs und DVDs aufgenommen, von denen viele internationale Auszeichnungen erhalten haben. Das Orchester verfügt über ein eigenes Label, RCO Live, und ist im Bereich der Talentförderung mit seiner RCO Academy, Projekten mit anderen Institutionen und der Ausrichtung von Meisterkursen aktiv. Neben rund neunzig Konzerten im Amsterdamer Concertgebouw gibt das Ensemble jährlich vierzig Konzerte in führenden Konzertsälen der Welt.

www.rcoamsterdam.com

Andris Nelsons ist Musikalischer Leiter des Boston Symphony Orchestra und designierter Gewandhauskapellmeister des Gewandhausorchesters Leipzig (ab Februar 2018). Diese beiden Ämter und eine bahnbrechende Allianz zwischen den beiden Orchestern unterstreichen den Ruf des Grammy Award-Preisträgers Nelsons, einer der international renommiertesten und innovativsten Dirigenten unserer Zeit zu sein. Nelsons setzt seine Zusammenarbeit mit den Berliner Philharmonikern, den Wiener Philharmonikern und dem Royal Concertgebouw Orchestra fort und pflegt darüber hinaus enge Beziehungen zum Royal Opera House in London, zur Metropolitan Opera New York und zur Wiener Staatsoper. Nelsons' neuer Audio-Exklusivvertrag mit der Deutschen Grammophon wird eine bereits bedeutende Discographie weiter ausbauen; zudem genießt er eine exklusive Partnerschaft mit der Unitel GmbH für audiovisuelle Medien. In eine Rigaer Musikerfamilie hineingeboren, begann Nelsons seinen Werdegang als Trompeter im Orchester der Lettischen Nationaloper. Er war Musikalischer Leiter der City of Birmingham Symphony Orchestra (2008–15), Chefdirigent der Nordwestdeutschen Philharmonie in Herford (2006–09) und Musikalischer Leiter der Lettischen Nationaloper (2003–07).

www.andrisnelsons.com

Les réalisations suprêmes de Richard Strauss en tant que principal héritier de Wagner et de Liszt, se trouvent dans la suite de poèmes symphoniques et d'opéras couvrant plus d'un demi-siècle, partant d'*Aus Italien* écrit en 1886 quand Strauss avait 22 ans, à *Capriccio* terminé en 1941 quand il en avait 77. La théorie que les compositions écrites avant 1886 et après 1941 seraient moins importantes est assez facile à défendre vu les premiers efforts de l'adolescent précoce dont la mélodieuse Sérénade pour 13 instruments à vent op. 7 (1881–2) fait partie. Mais les années entre 1941 et 1949 renferment au moins deux partitions extraordinaires – *Métamorphoses* pour 23 cordes solos (1945) et *Quatre dernières chansons* (1948); d'autres œuvres de cette période, dont le Concerto pour hautbois et la seconde Sonatine pour 16 instruments à vent ne manquent absolument pas de richesse textuelle et de chaleur d'expression répandues dans ces chefs-d'œuvre ultérieurs.

Aucun compte rendu plausible de la musique de Strauss ne peut ignorer complètement ce qui s'est produit dans le grand monde pendant sa vie, y compris les événements considérables qui ont transformé l'Allemagne, d'un groupe disparate d'états qui pensaient à l'unité dans les années 1860 à la superpuissance vaincue et détestée de 1945. Strauss l'artiste créateur inspiré était aussi Strauss le citoyen allemand conformiste et il y a eu des interprétations de ses œuvres – sauf *Salomé* et *Elektra* – soulignant une sorte de conformité bourgeoise qui semble moins une réponse inspirée aux conformités sociales et artistiques de Liszt et de Wagner qu'un essai déterminé de les ignorer.

La supposition que le jeune Strauss échoua à égaler la grandeur et la sublimité mythiques de Wagner comme compositeur dramatique est parfois conjuguée à celle que le Strauss d'après 1920 était un retour du romantisme tardif inconscient des initiatives radicales de Bartók, Stravinsky et Schoenberg entre autres. Vu de telles perspectives, les compositions de sa jeunesse n'étaient certainement pas promet-

teuses ; une pièce de musique de chambre bien faite dans la tradition de la musique de divertissement (relativement) léger de Schubert ou de Mendelssohn, la Sérénade op. 7 en un mouvement n'est pas un assaut à tout casser du point de vue esthétique. Mais à 18 ans, Strauss était déjà un compositeur sérieux et expert, maniant le riche tissu à 13 parties avec une habileté univoque. Que les larges thèmes qu'il se préparait à attaquer dans sa musique avaient à voir avec la psychologie et la philosophie (influencées surtout par Nietzsche) plutôt que la politique était jusqu'à un certain point un reflet de contentement devant le nouvel état allemand uni après 1870 qui laissa la Bavière de Strauss aux mains de la Prusse de Bismarck. Strauss était aussi parfaitement à l'aise avec la grande culture musicale germanique qui s'étendait à l'Autriche et à des parties de la Suisse en plus de l'Allemagne en propre. Et cette attitude fut encouragée par son succès international spectaculaire comme compositeur et chef d'orchestre entre 1890 et 1914 avec *Till Eulenspiegel*, *Ein Heldenleben* et *Der Rosenkavalier* [*Le Chevalier à la rose*]. Un tel succès, enraciné dans l'admiration pour l'innovation ainsi que les traits conservateurs compris, ne fut pas égalé après 1918. Seulement les esprits les plus catégoriquement radicaux dans la vie artistique allemande et au-delà pouvaient voir Strauss comme sans importance dans une culture musicale de plus en plus diversifiée, fracturée même, d'entre guerres où l'on en était venu à voir le modernisme lui-même repenser plutôt que simplement rejeter des aspects centraux du classicisme.

Après 1930, il fut plus difficile d'éviter la politique culturelle et Strauss était au début de ses 70 ans quand les développements en Allemagne et en Autriche poussèrent ses proches contemporains Schoenberg, Krenek, Korngold et Hindemith à chercher refuge aux États-Unis. Pour Strauss qui vieillissait, l'exil n'était pas une option et ses relations bien documentées avec le régime hitlérien ont été vues comme l'équivalent d'une capitulation dans sa musique de moins en moins aventureuse, devenue complaisante même. Mais la tension et l'anxiété dominant ses

actions publiques allaient bien avec des glissades harmoniques frappantes et une agitation rythmique. Il pourrait n'avoir souhaité qu'une vie paisible pour continuer de composer mais sa situation familiale (incluant une bru juive) était source d'une inquiétude constante. Ironie du sort, ce n'est qu'à la fin de la guerre, quand l'occupation américaine accorda un traitement de faveur à la famille en n'expulsant pas de la villa Garmisch «le compositeur de *Salomé* et du *Chevalier à la rose*», que Strauss décida de quitter le pays et de s'établir (il s'avéra pour peu de temps seulement) en Suisse.

Strauss avait été profondément troublé non seulement par la guerre mais aussi par une mauvaise santé. Son rétablissement fut immédiatement suivi de la première de deux grandes Sonatines en quatre mouvements pour 16 instruments à vent (1943) ; il a sous-titré la première «De l'atelier d'un invalide». Comme les autres œuvres tardives, celle-ci sortit sans numéro d'opus, comme pour souligner son statut thérapeutique spécial. Le compositeur ironiquement réaliste avait senti qu'après *Capriccio*, la vieillesse et l'infirmité avaient catégoriquement marqué son travail. Mais il était aussi assez conscient de lui-même pour savoir qu'il était un travailleur obsessionnel et que d'échapper aux tensions de la vie quotidienne (au sein de la famille comme en société) en esquissant et planifiant continuellement de nouvelles compositions, quelque superficielles qu'elles fussent, était nécessaire à sa propre survie.

Surtout, la dernière chose dans son esprit vers son 80^e anniversaire en 1944 était de relier sa musique aux horreurs de sa patrie en temps de guerre. La seule exception est *Métamorphoses*, une réponse explicite à la destruction que Strauss observa autour de lui – à Vienne, Munich, Dresde. Les accusations à l'effet que *Métamorphoses* esthétise la défaite ou même tolère implicitement les crimes de guerre manquent le point profond : c'est un retour vers la marche funèbre de l'«Héroïque» de Beethoven comme pour insister sur le besoin d'affliction et de regret face à toutes les folies humaines – politiques tant que militaires.

De manière totalement différente, le Concerto pour hautbois de Strauss répondit à la main amicale tendue par un visiteur à Garmisch en mai 1945, le soldat américain et hautboïste John de Lancie. À leur entretien, de Lancie demanda poliment à Strauss s’il pensait à écrire un concerto pour hautbois et Strauss répondit carrément en français : « Non ! » Il changea bientôt d’avis cependant, voyant comment revenir à un esprit arcadien, quasi pastoral des grands moments dans son passé musical tels la dernière transformation dans *Daphné* ou l’esprit calmement lyrique mais enjoué du sextuor d’ouverture de *Capriccio*.

Comme *Métamorphoses*, le concerto coule sans arrêt mais la forme en trois mouvements transparaît au fond et la section finale comprend elle-même deux parties. Strauss termina la brève partition quelques jours après le départ de la famille de Garmisch pour Baden en Suisse où il y termina l’orchestration ; la création eut lieu pas loin de là, à Zurich, le 26 février 1946. Le soliste en était Marcel Saillet mais le compositeur écrivit à John de Lancie pour lui permettre de jouer la pièce n’importe où aux États-Unis. Deux ans plus tard, en préparant le concerto à sa publication, il le révisa et allongea la fin.

Le travail sur le Concerto pour hautbois empiéta sur la Sonatine no 2 et sur les *Métamorphoses* – chaque partition à sa propre manière un exercice dans l’art de contrôler la prolifération du contrepoint, d’expansivité de la mélodie et d’enrichissement de l’harmonie tonale. Le Concerto pour hautbois et la Sonatine sonnèrent comme une grande détente après l’intensité beaucoup plus véhémence de *Métamorphoses*. Mais toutes trois compositions partagent le même but sérieux d’affirmer un idéal de stabilité classique comme quelque chose qui peut survivre, régénérer et revigorer l’esprit humain même ou spécialement en temps des plus grands traumatismes et privations. Vu un tel souhait, il est important que la musique ne soit pas seulement sérieuse et statique, formelle et rigide. Strauss pouvait encore communiquer une émotion sincère et adapter la phraséologie supérieurement flexible de son style dramatique

aux contextes plus abstraits du concerto et de la « sonatine ». En fait, ce titre diminutif est une autre ironie de Strauss : la « Sonatine no 2 » a d'abord été mentionnée comme une « symphonie », une étiquette que les dimensions substantielles et le plan général de l'œuvre justifient entièrement, même si l'esprit de la musique est plus enjoué à la manière d'une sonatine que solennellement symphonique.

Comme pour le Concerto pour hautbois, la création de *Métamorphoses* a été donnée à Zurich, en janvier 1946, dirigée par son dédicataire et responsable de la commande, Paul Sacher. Quant à la seconde Sonatine, Strauss en avait terminé « Introduction et Allegro » en mars de cette année-là et les mouvements internes plus courts en été 1945 avant de quitter temporairement Garmisch. Utilisant le même effectif que la partition de la Sonatine no 1, celle-ci est marquée « à l'esprit de l'immortel Mozart à la fin d'une vie remplie de reconnaissance ». Les analystes ont découvert diverses allusions mozartiennes mais ces dernières ont plus à voir avec les propres versions affectueusement parodiques de Strauss du classicisme du 18^e siècle dans *Le Chevalier à la rose*, *Ariane à Naxos* et *Capriccio* qu'à des citations directes.

L'œuvre est autant un hommage à l'homogénéité sonore de l'ensemble à vent que l'expression du soulagement de Strauss d'avoir recouvré une santé raisonnable et de bonheur d'être de retour au sanctuaire de son travail. Le biographe de Strauss Michael Kennedy suggéra un jour que l'esprit et la gaieté prédominants de la seconde Sonatine représentent « le poids dont il a été délivré dans sa vie avec la fin du troisième Reich ». Néanmoins, il se trouve aussi une veine antihéroïque, élégiaque, dans les mouvements extérieurs qui suggère des liens discrets entre cette partition et les *Métamorphoses* au tissu non moins somptueux. La Sonatine no 2 est dédiée à l'un des bienfaiteurs suisses de Strauss, Werner Reinhart, et fut créée en mars 1946, peu après le Concerto pour hautbois, à Winterthur, la ville natale de Reinhart, sous la direction de Hermann Scherchen.

© Arnold Whittall 2017

Alexeï Ogrintchouk est l'un des hautboïstes les plus remarquables de l'heure et se produit sur la scène internationale depuis l'âge de treize ans. Diplômé de l'Académie russe de musique Gnessine de Moscou ainsi que du Conservatoire de Paris (CNSMDP), il a étudié avec Maurice Bourgue, Jacques Tys et Jean-Louis Capezzali. Il a remporté de nombreux prix internationaux incluant le premier prix au Concours international de musique de Genève et deux « Victoires de la Musique » en France. Le BBC New Generation, la Fondation Borletti-Buitoni et l'ECHO Rising Stars lui ont également accordé leurs prix les plus convoités. Alexeï Ogrintchouk est depuis août 2005 premier hautbois de l'Orchestre royal du Concertgebouw d'Amsterdam dirigé par Mariss Jansons et Daniele Gatti. Il a auparavant occupé le même poste dès l'âge de vingt ans à l'Orchestre philharmonique de Rotterdam sous la direction de Valery Gergiev. Il combine son travail à l'orchestre avec ses engagements fréquents en tant que soliste un peu partout à travers le monde. Il s'est produit en compagnie de chefs tels Mariss Jansons, Valery Gergiev, Gennady Rojdestvenski, Seiji Ozawa, Fabio Luisi, Andris Nelsons, Daniel Harding et Stéphane Denève. Alexeï Ogrintchouk est également demandé en tant que chambriste et s'est produit en compagnie de musiciens tels Gidon Kremer, Radu Lupu, Thomas Quasthoff, Fabio Biondi, Misha Maisky, Leif Ove Andsnes et Sergio Azzolini.

Alexeï Ogrintchouk est professeur de hautbois à la Haute École de Musique de Genève et au Conservatoire royal de La Haye. Il donne également des classes de maître à travers le monde. Parmi ses enregistrements précédents, mentionnons ceux consacrés à la musique de Schumann, Beethoven, Britten et Skalkottas chez BIS [BIS-1244]. Il a également enregistré sur BIS des disques reconnus renfermant des œuvres de Bach [BIS-1769] et Mozart [BIS-2007]. Sa dernière sortie sur cette étiquette, *A 20th-Century Recital* [BIS-2023], a été choisie « IRR Outstanding » dans *International Record Review* dont le critique l'a décrite comme « une réussite magnifique ».

www.ogrintchouk.com

L'Orchestre royal du Concertgebouw est l'un des meilleurs orchestres au monde grâce à sa sonorité unique et sa flexibilité stylistique. Un facteur aussi important pour la constance de la qualité est l'influence exercée sur l'orchestre par ses chefs principaux au nombre de sept seulement depuis la fondation de l'ensemble en 1888 : Willem Kes, Willem Mengelberg, Eduard von Beinum, Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Mariss Jansons et, depuis septembre 2016, Daniele Gatti. L'Orchestre royal du Concertgebouw a enregistré plus de 1,100 LPs, CDs et DVDs jusqu'ici dont plusieurs ont gagné des prix internationaux. L'orchestre a sa propre étiquette RCO Live, et aide à développer des jeunes talents grâce à l'Académie de l'ORC ; il collabore avec d'autres institutions et organise des classes de maître. En plus des quelque 90 concerts donnés au Concertgebouw à Amsterdam, 40 concerts sont joués annuellement dans de grandes salles partout au monde.

www.rcoamsterdam.com

Andris Nelsons est directeur musical de l'Orchestre symphonique de Boston et choisi Gewandhauskapellmeister de l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig à partir de février 2018. Avec ces postes et surveillant une alliance novatrice entre ces deux orchestres ainsi que récipiendaire du Grammy Award, Nelsons est fermement établi comme l'un des chefs d'orchestre les plus célèbres et les plus innovateurs de la scène internationale à ce jour. Il poursuit des collaborations avec l'Orchestre philharmonique de Berlin, l'Orchestre philharmonique de Vienne et l'Orchestre royal du Concertgebouw en plus de tisser des liens étroits avec la Royal Opera House à Londres, l'Opéra Métropolitain de New York et l'Opéra national de Vienne. Le récent contrat exclusif de Nelsons avec Deutsche Grammophon accroîtra encore sa discographie déjà importante et il est également engagé dans un contrat audiovisuel exclusif avec Unitel GmbH. Né à Riga dans une famille de musiciens, Nelsons a entrepris sa carrière comme trompettiste à l'Orchestre de l'opéra national

de la Lettonie. Il a été directeur musical de l'Orchestre symphonique de Birmingham (2008–15), chef titulaire de Nordwestdeutsche Philharmonie à Herford (2006–09) et directeur musical de l'Opéra national de la Lettonie (2003–07).

www.andrisnelsons.com

WINDS OF THE ROYAL CONCERTGEBOUW ORCHESTRA

SERENADE:

KERSTEN MCCALL, JULIE MOULIN *flute*

ALEXEI OGRINTCHOUK, NICOLINE ALT *oboe*

OLIVIER PATEY, ARNO PETERS *clarinet*

HELMA VAN DEN BRINK, JOS DE LANGE *bassoon*

SIMON VAN HOLEN *contrabassoon*

LAURENS WOUTENBERG, FONS VERSPAANDONK,

JOSÉ LUIS SOGORB JOVER, JAAP VAN DER VLIET *horn*

SONATINA No. 2:

KERSTEN MCCALL, JULIE MOULIN *flute*

ALEXEI OGRINTCHOUK, NICOLINE ALT *oboe*

ARNO PETERS *clarinet in C*

CALOGERO PALERMO, HEIN WIEDIJK *clarinet in B flat*

OLIVIER PATEY *basset horn*

DAVIDE LATTUADA *bass clarinet*

HELMA VAN DEN BRINK, JOS DE LANGE *bassoon*

SIMON VAN HOLEN *contrabassoon*

LAURENS WOUTENBERG, FONS VERSPAANDONK,

JOSÉ LUIS SOGORB JOVER, JAAP VAN DER VLIET *horn*

ALEXEI OGRINTCHOUK PLAYS MOZART



Oboe Concerto in C major, K 314
Oboe Quartet in F major, K 370 · Violin Sonata in B flat major, K 378 (arr. for oboe)

ALEXEI OGRINTCHOUK *oboe and conductor*
LITHUANIAN CHAMBER ORCHESTRA
BORIS BROVTSYN *violin* · MAXIM RYSANOV *viola*
KRISTINA BLAUMANE *cello* · LEONID OGRINTCHOUK *piano*
BIS-2007 SACD

‘Alexei Ogrintchouk’s mature oboe timbre [is] iridescent of colour and deployed with tasteful discretion and supple shading...’ *Gramophone*
‘Ogrintchouk’s technique and phrasing is matchless throughout these three works.’ *Limelight Magazine*
„Eine Aufnahme dieses Stückes [Oboenquartett], die in Schwerelosigkeit und Perfektion der Darstellung Maßstäbe setzt.“ *Fono Forum*
„Ogrintchouk untermauert seine herausgehobene Stellung unter den Solooboisten der Gegenwart mit dieser wunderbaren Mozart-Einspielung.“ *klassik.com*

This and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

The recording of Serenade and Sonata No. 2 was made possible with substantial support from the Stichting Donateurs Koninklijk Concertgebouworkest, a foundation which raises funds for the Royal Concertgebouw Orchestra in Amsterdam and its musicians.



DONATEURS KONINKLIJK CONCERTGEBOUWORKEST

INSTRUMENTARIUM

Oboe: Marigaux 2001

RECORDING DATA

Oboe Concerto

Recording: at public performances on 8th, 9th & 12th October 2014 at Het Koninklijk Concertgebouw, Amsterdam, The Netherlands
Producer: Marion Schwebel (Take5 Music Production)
Sound engineer: Everett Porter (Polyhymnia)
Assistant engineer: Lauran Jurrius

Equipment: Neumann, Schoeps, & DPA microphones; Polyhymnia custom internal microphone electronics & microphone preamplifiers; Benchmark AD converters; Pyramix and Sequoia digital audio workstation; Yamaha DM2000 mixer; B&W loudspeakers; Sennheiser headphones
Original format: 24-bit / 96 kHz

Serenade; Sonata

Recording: July 2016 at Singelkerk, Amsterdam, The Netherlands
Producer: Marion Schwebel (Take5 Music Production)
Sound engineer: Fabian Frank (Arcantus Musikproduktion)

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Marion Schwebel
Executive producer: Robert Suf

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Arnold Whittall 2017
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Front cover photo of Alexei Ogrintchouk © Peter Tollenaar
Back cover photo of Andris Nelsons © Marco Borggreve
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide. If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2163 © & ® 2017, BIS Records AB, Åkersberga.

