



Eine Alpensinfonie

RICHARD STRAUSS **SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA**
FRANK SHIPWAY



SUPER AUDIO CD

STRAUSS, RICHARD (1864–1949)

EINE ALPENSINFONIE, Op. 64 (1915) *(FEC Leuckart, München)* 52'39

- | | | |
|----|--|------|
| 1 | Nacht (Night) | 3'01 |
| 2 | Sonnenaufgang (Sunrise) | 1'31 |
| 3 | Der Anstieg (The Ascent) | 2'15 |
| 4 | Eintritt in den Wald (Entry into the Forest) | 5'32 |
| 5 | Wanderung neben dem Bache (Wandering by the Brook) | 0'43 |
| 6 | Am Wasserfall (At the Waterfall) | 0'15 |
| 7 | Erscheinung (Apparition) | 0'49 |
| 8 | Auf blumigen Wiesen (On Flowering Meadows) | 0'56 |
| 9 | Auf der Alm (On the Alpine Pasture) | 2'20 |
| 10 | Durch Dickicht und Gestrüpp auf Irrwegen
(Through Thickets and Undergrowth on the Wrong Path) | 1'32 |
| 11 | Auf dem Gletscher (On the Glacier) | 1'16 |
| 12 | Gefahrvolle Augenblicke (Dangerous Moments) | 1'36 |
| 13 | Auf dem Gipfel (On the Summit) | 4'54 |
| 14 | Vision (Vision) | 3'34 |
| 15 | Nebel steigen auf (Mists Rise) | 0'23 |
| 16 | Die Sonne verdüstert sich allmählich
(The Sun Gradually Becomes Obscured) | 1'02 |
| 17 | Elegie (Elegy) | 2'26 |

18	Stille vor dem Sturm (Calm Before the Storm)	3'03
19	Gewitter und Sturm, Abstieg (Thunder and Tempest, Descent)	3'44
20	Sonnenuntergang (Sunset)	3'01
21	Ausklang (Quiet Settles)	6'29
22	Nacht (Night)	2'08

23	SYMPHONISCHE FANTASIE AUS 'DIE FRAU OHNE SCHATTEN' (1947) <i>(Boosey & Hawkes)</i>	23'29
----	---	-------

TT: 77'04

SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA (OSESF)

EMMANUELE BALDINI *leader*

FRANK SHIPWAY *conductor*

Richard Strauss's *Alpensinfonie* isn't really a symphony, rather the very last of his succession of symphonic poems that had begun with *Aus Italien* in 1886 and had included such masterpieces as *Don Juan*, *Till Eulenspiegel*, *Also sprach Zarathustra* and *Ein Heldenleben*. These were the works that had forged his reputation as Europe's premier dramatist in sound, but what had seemed to be the last of them (the *Sinfonia Domestica*, which despite its almost soap-opera programmatic elements is more of a true symphony) had appeared in 1903. Since then Strauss had established a second reputation as Europe's most stunningly successful opera-composer, with *Salome*, *Elektra* and *Der Rosenkavalier*. So when the *Alpensinfonie* was finally premiered (on 28th October 1915, in Berlin, by the Dresden Court Orchestra under Strauss's baton), it seemed like a reversion to an older manner – though, with its huge orchestra, writ larger than ever before.

In fact its origins do go back a long way, to a time when the symphonic poem was still Strauss's preferred form for large-scale utterance. It was early in 1900 that he wrote to his parents that he was planning a symphonic poem that would begin with a sunrise in Switzerland; 'so far only the idea (love tragedy of an artist) and a few themes exist'. Elsewhere he wrote that this 'love tragedy of an artist' would be 'in memory of Karl Stauffer'. Stauffer (1857–91), also known as Stauffer-Bern, was a highly successful Swiss portrait painter whom Strauss seems to have met in Berlin in the 1880s. He fell in love with Lydia Welti, the wife of a wealthy Swiss patron; after their passionate affair was exposed, they were both committed to mental institutions for a time; afterwards Stauffer either committed suicide or died of a drug overdose in Italy, and Lydia killed herself a few months later. Strauss apparently planned a two-movement work in Stauffer's memory, and the opening theme of the *Alpensinfonie* is present in those early sketches.

Strauss returned to these in 1911, after being shaken by the death of his erstwhile friend and rival, Gustav Mahler – this although he did not rate Mahler's

music highly: ‘not a composer, just a very great conductor’ was how he once described him. Now he planned an ‘artist’s tragedy’ to be called *The Antichrist: an Alpine Symphony*. This title referred to Friedrich Nietzsche’s 1888 volume *The Antichrist*, a comprehensive attack not on Christ but on Christianity, which Nietzsche saw as having poisoned Western culture. In his diary for 19th May 1911 (the day after Mahler’s death) Strauss wrote that ‘the Jew Mahler could still find elevation in Christianity... [but]... it is absolutely clear to me that the German nation can only attain new vigour by freeing itself from Christianity. I shall call my *Alpensinfonie* the *Antichrist* since it embodies moral purification through one’s own strength, liberation through work, worship of eternal glorious nature’. Strauss shared Nietzsche’s contempt for religion, and had already celebrated his philosophy in *Also sprach Zarathustra*. In one sense the *Alpensinfonie* is the sequel to that work. As in 1900, Strauss planned a work that would be in two movements – ‘Man the Admirer of Nature’ and ‘Man the Brooder’. But the *Alpensinfonie* as we have it is only Part I of that scheme: it had grown so vast that he decided to be content with the huge single movement that depicts the ‘worship of eternal glorious nature’.

Some knowledge of these origins will help to counter the oft-received impression that the *Alpensinfonie* is a simple impression of landscape, and of a day on the mountainside. It does evoke the natural world, and with the full resources of orchestral pictorialism of which Strauss was master. But behind it are ideas much less simple. The element of ‘love-tragedy’ has disappeared; but nature is being worshipped in the intoxicated spirit of Nietzsche’s superman: hard work – in this case the climber’s struggle to gain the mountaintop – has liberated the soul. (One aspect that Strauss especially admired in both Stauffer and Mahler was their capacity to go on working, even in adversity.) In its philosophical aspect, Strauss intends the ascent and descent of the mountain as a metaphor for man’s aspirations, which reach a climax far from the reach of the common herd and then inevitably decline.

Strauss composed the whole work in short score in 1911–13, and completed the full score in February 1915, by which time ‘the German nation’ was engaged in a war of unparalleled ferocity that would claim millions of lives. He scored it for the largest orchestra he ever used for a purely orchestral piece, with quadruple woodwind (including heckelphone, bass clarinet, double bassoon), eight horns, four trumpets, four trombones, four tubas, two bass tubas, strings, organ, celesta, two harps and much percussion including wind and thunder machines and – an appropriately Mahlerian touch – cow-bells. In the *Alpensinfonie*, Strauss once said, he had ‘finally learned how to orchestrate’. Nevertheless, afraid that the wind players might not be able to sustain some of the immensely long notes he writes, he directed that they should use Bernhard Samuel’s Aerophon, a contemporary device for supplying extra oxygen to the player by means of a foot-pump. (Orchestras now cope pretty well without this long-obsolete bit of mechanism.) He also specified, in two sections, an offstage brass ensemble of twelve horns, two trumpets and two trombone – which might seem the height of extravagance until one remembers that Wagner calls for similar offstage forces in *Lohengrin*, *Tannhäuser* and *Tristan und Isolde*; Strauss simply assumed that the nearest opera house would be able to step into the breach. And there is no doubt that as well as being the biggest of his symphonic poems, it is ultimately the most Wagnerian: even if Strauss had freed himself from Christianity, Wagner sits like a god at the top of his mountain.

The *Alpensinfonie* begins in deepest night. From a long-held unison B flat for the strings, a scale of that key descends, each successive note sustained so that it sounds along with all the others, creating a thick curtain of sound. Through this looms a great granite mass: the awesome theme of the mountain, softly on trombones and tuba. Thus opens the first of the 22 sections into which Strauss divides his work, sections that flow in an unbroken sequence, marking the ascent and descent of the mountain, from before sunrise to after sunset. It can be and has

been argued that these sections are grouped to create a one-movement symphony structured with an introduction, *allegro*, scherzo, slow movement, finale and epilogue, but the prevailing effect is of a descriptive, pictorial illustration of events and landscapes as they unfold.

Night gives way to an opulently scored sunrise, with an expansive, aspiring horn theme, and then the party of climbers strides off through the foothills to a jaunty, march-like tune. A hunt is heard in the distance (here the off-stage brass make their first appearance) and a magnificent climax is generated before the music diverts into the shadowy contrapuntal byways leading through a forest (some of the birds in the trees have very Mahlerian calls). The theme of the ascent is now slow and thoughtful. Rushing passagework shows they have reached a stream, and eventually climb to a waterfall, that creates a rainbow in which they glimpse what Strauss terms an ‘apparition’ – a plangent little oboe melody evoking the legend of the Alpine sprite who dwells in the spray of the waterfall. The climbers emerge on a flowery meadow (the flowers are no doubt the points of colour dabbed in by woodwind, harps and *pizzicato* strings) and proceed to the high pastures, with evocations of Alpine horns, yodelling and actual cow-bells.

A sudden high shrieking theme (an eagle?) leads to a section in which the party has lost its way: a new flowing theme, confident at first, generates an extraordinary, dissonant contrapuntal passage of shifting chromatic tonalities. Finally the climbers get oriented by a glimpse of the mountain towering above them, and find themselves on a glacier (which Strauss depicts with the aid of an organ). As they near the summit they experience ‘dangerous moments’ with further chromatic shifts and jagged figures in combination with the climbing theme, which itself turns angular. At last the summit is reached, and on the mountaintop, after a moment of stunned speechlessness at the vista (a hesitant oboe solo), Strauss weaves together a great full-hearted conglomeration of all his themes, ending in a

triumphant cadence in C major. Immediately, that key is replaced by its eerie polar opposite, F sharp, as the climbers experience a ‘vision’ which seems to be a kind of mystical transformation of the landscape before them so that it reflects the inner workings of the cosmos. A mighty restatement of the mountain theme brings the section to an end and precipitates the second part – the descent – of the scheme.

The atmosphere grows oppressive; desolate woodwind figures and shadowy scales depict the rising of the mist. In the miasmic ‘Elegy’ we are clearly experiencing a sinister change in the weather, leading to the calm before the storm. *Pizzicato* raindrops ping off the rocks, heralding the approach of the storm itself, in which Strauss pulls out his entire armoury of brilliant pictorial effects to make us quail before his thunder. (Only the mean-spirited would whisper that Beethoven did it all just as well with a third as many instruments in the ‘Pastoral’ Symphony: excess is what Strauss’s score is all about.) In the midst of this terrifying assault the climbers make their way as fast as they can down the mountainside (the climbing theme is presented in inversion), with episodes from the ascent briefly alluded to.

The clouds clear in time to yield one last impressive glimpse of the mountain (with organ this time) before the sun begins to set. The ‘Ausklang’ section is a kind of serenely ecstatic epilogue mulling over, in warm reminiscence, themes that were glimpsed in starker guise on the summit. The music seems to come to a glorious conclusion, but is disturbed by the high cry that I have suggested may be a soaring eagle. The flood of melody ebbs away into the shades of B flat minor and the descending curtain of night. The mountain broods inviolate in the darkness.

Just as the *Alpensinfonie* could be considered the *ne plus ultra* among Strauss’s orchestral works, so could his weighty operatic fable *Die Frau ohne Schatten* (*The Woman without a Shadow*), to a libretto by Hugo von Hofmannsthal, be con-

sidered the most ambitious and extravagant of his stage works. Begun shortly after the *Alpensinfonie* and composed at intervals throughout 1914–18 and eventually premièred in Vienna in October 1919 with a glittering cast including Maria Jeritza and Lotte Lehmann, the opera was in effect Strauss's counterpart to Mozart's *Der Zauberflöte*. It tells of two pairs of characters, both childless. The Emperor has wedded a *peri*, a spirit-being, daughter of the god Kaikobad; since he has failed to give her a child, he is turned to stone as a punishment for his presumption. The honest dyer Barak wishes to have children, but his wife does not. There is also a scheming nurse (Amme) who watches over the Empress for Kaikobad. The ability to cast a shadow symbolizes the ability to bear children, and the Amme sets up a scheme for the Empress to acquire one, trying to induce Barak's wife to sell hers in return for the promise of riches and lovers. After a series of ordeals and tests both sets of characters attain wisdom (and are redeemed by the spirits of their future, as yet unborn children) in the elaborate and fantastic final act; the Emperor is released from his calcified state, and Barak and his wife are reconciled. Though distantly based on motifs in *1001 Nights*, the story was Hofmannsthal's own invention, and is so overladen with symbolism and allusion that he was forced to publish a separate prose narrative – the *Erzählung* – to elucidate its meaning. Strauss too struggled with the problems of giving life and cogency to its mythic world, but the result was an astonishing phantasmagoria that contains some of his most spectacular and colourful orchestral writing; and he came to think of the work as possibly his masterpiece. Nevertheless performances of the opera have always been relatively infrequent, partly because of the expense of its extraordinary orchestral and scenic demands.

Strauss made (or allowed others to make) orchestral suites or fantasies based on several of his operas. Fairly early on, he sanctioned a potpourri from *Die Frau ohne Schatten* assembled by his friend Ernst Roth. But immediately after World War II he beguiled some of his enforced leisure by making his own *Symphonische*

Fantasie aus 'Die Frau ohne Schatten' from passages of which he was particularly fond. Premiered in Vienna under Karl Böhm in October 1947, the *Fantasie* is scored for a large orchestra (but one considerably smaller than the one Strauss had used in the opera). Although the music proceeds more or less from the beginning to the end of *Die Frau*, it is in no sense a synopsis of the action: beginning with the baleful motif of Kaikobad, Strauss omits almost all the music relating to the Emperor and tends to concentrate on the episodes involving Barak and his wife. (Barak's voice can be heard in one of his noblest solos, on a trombone, about half-way through the proceedings.) Nevertheless he also creates drama very effectively through linking episodes, including music associated with magical transformations and the eventual neutralizing of the malign intentions of the Amme. The result is lyrical, fantastic, richly coloured, occasionally violent. The *Fantasie* ends, like the opera, with the glorious music in which the two couples are reunited upon a rainbow bridge in Kaikobad's kingdom, having passed through the trials of spiritual purification.

© *Malcolm MacDonald* 2012

Ever since its first concert, in 1954, the **São Paulo Symphony Orchestra** (OSESP) has mapped out an ambitious route, arriving at its present standing as an institution recognized for its excellence. It has released more than 50 recordings, and its many discs on BIS, of Brazilian repertoire (by Villa-Lobos, Mignone, Guarnieri and others) as well as works by Hindemith, Respighi and Liszt have received critical acclaim worldwide. OSESP has become an integral part of the culture of São Paulo and Brazil, promoting profound cultural and social change. Besides making tours in Latin America, the USA, Europe and Brazil, in 2008 the orchestra set up OSESP Itinerante ('OSESP on the move'), a project reaching out

into the entire state of São Paulo, and providing concerts, workshops and courses in music appreciation for over 170,000 people annually. In 2012, Marin Alsop took up the post of principal conductor. The Brazilian conductor Celso Antunes is currently the orchestra's associate conductor, and Yan Pascal Tortelier has been appointed guest conductor of honour.

Since his appointment as assistant conductor to Lorin Maazel at the Deutsche Oper Berlin in 1973, the British conductor **Frank Shipway** has pursued a highly successful career. In 1991 he was asked to form the new Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI in Italy and was its chief conductor for four years, during which time the orchestra achieved great success not only in Italy, but also on tours to Japan, Germany and France. Shipway returned to the orchestra in 2004 in order to conduct at the official celebration concert for Carlo Maria Giulini's 90th birthday.

Between 1996 and 1999 Shipway was chief conductor and artistic director of BRT Philharmonic Orchestra in Brussels, going on to fill the same position with the Zagreb Philharmonic Orchestra in 1999. As a guest conductor he has appeared with leading orchestras including the Philharmonia Orchestra, Cleveland Orchestra, Teatro alla Scala Orchestra, and the Moscow, Helsinki and Royal Stockholm Philharmonic Orchestras. His recordings with the Royal Philharmonic Orchestra have achieved cult status.

Equally successful in the field of opera, Frank Shipway has conducted at the English National Opera, Glyndebourne Festival Opera, Royal Danish Opera in Copenhagen and Nationaltheater Mannheim. His wide-ranging repertoire extends from Monteverdi's *L'incoronazione di Poppea*, through the classical and romantic works including Strauss and Wagner to *Elegy for Young Lovers* by Hans Werner Henze.

Himself a student of Sir John Barbirolli and Igor Markevitch, Frank Shipway is eager to pass on this knowledge. He is professor of conducting at the Royal

Conservatory of Music in Brussels, and has served on the juries of a number of international competitions including the Nikolai Malko and Arturo Toscanini conducting competitions.

SOME NOTABLE RECENT RELEASES WITH THE SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA

DANÇA BRASILEIRAS

Orchestral dances by Villa-Lobos, Francisco Mignone,
Camargo Guarnieri, Antonio Carlos Jobim and others

ROBERTO MINCZUK *conductor*

BIS-1430 SACD

PAUL HINDEMITH · ORCHESTRAL WORKS

Mathis der Maler, symphony; Nobilissima Visione, ballet suite;
Symphonic Metamorphosis on Themes of C. M. von Weber

JOHN NESCHLING *conductor*

BIS-1730 SACD

OTTORINO RESPIGHI · ROMAN TRILOGY

Fountains of Rome · Pines of Rome · Roman Festivals

JOHN NESCHLING *conductor*

BIS-1720 SACD

HEITOR VILLA-LOBOS · FLORESTA DO AMAZONAS

with ANNA KORONDI soprano and the SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA CHOIR

JOHN NESCHLING *conductor*

BIS-1660 SACD

Richard Strauss' *Alpensinfonie* ist keine eigentliche Symphonie, sondern die letzte in der Reihe Symphonischer Dichtungen, die 1886 mit *Aus Italien* begonnen hatte und zu der Meisterwerke wie *Don Juan*, *Till Eulenspiegel*, *Also sprach Zarathustra* und *Ein Heldenleben* zählen. Diese Werke hatten seinen Ruf begründet, der bedeutendste musikalische Bühnendramatiker Europas zu sein, doch die scheinbar letzte unter ihnen (die *Sinfonia domestica*, die trotz ihrer fast Seifenoper programmatischen Elemente, eher eine Symphonie ähnelt) war 1903 erschienen. Seither hatte er sich mit *Salome*, *Elektra* und *Der Rosenkavalier* einen Namen als Europas erfolgreichster Opernkomponist gemacht. Als die *Alpensinfonie* schließlich uraufgeführt wurde (28. Oktober 1915 in Berlin; Strauss leitete die Dresdner Hofkapelle), wirkte sie wie die Rückkehr zu einem älteren Stil – obschon mit größerem Orchester denn je.

In der Tat reichen ihre Wurzeln in eine Zeit zurück, als die Symphonische Dichtung noch Strauss' bevorzugte Form für großformatige Äußerungen war. Im Frühjahr 1900 schrieb er an seine Eltern, er plane eine Symphonische Dichtung, die mit einem Sonnenaufgang in der Schweiz beginnen solle, „sonst existieren bist jetzt nur die Idee (Künstlers Liebestragödie) und ein paar Themen“. An anderer Stelle schrieb er, dass diese „Liebestragödie eines Künstlers“ dem „Andenken Karl Stauffers“ gewidmet sei. Stauffer (1857–1891, auch als Stauffer-Bern bekannt) war ein sehr erfolgreicher Schweizer Portraitmaler, den Strauss offenbar in den 1880er Jahren in Berlin kennen gelernt hatte. Er verliebte sich in Lydia Welti, die Frau eines wohlhabenden Schweizer Mäzens; als ihre leidenschaftliche Affäre ans Tageslicht kam, verbrachten sie beide eine Zeitlang in Nervenheilanstalten. Danach beging Stauffer in Italien entweder Selbstmord oder starb an einer Überdosis Drogen, während Lydia wenige Monate später Selbstmord verübte. Strauss hatte anscheinend ein zweisätziges Werk zum Andenken an Stauffer geplant; das Anfangsthema der *Alpensinfonie* findet sich bereits in diesen frühen Skizzen.

1911 kehrte Strauss wieder zu diesen Entwürfen zurück, nachdem der Tod seines einstigen Freundes und Rivalen Gustav Mahler tief erschüttert hatte – und das, obwohl er Mahlers Musik nicht sonderlich schätzte, sah er doch, wie er einmal sagte, nicht so sehr den Komponisten, sondern einen „ganz großen Dirigenten“. Nun plante er eine „Künstlertragödie“ mit dem Titel *Der Antichrist: Eine Alpensinfonie*. Dieser Titel verweist auf Friedrich Nietzsches Buch *Der Antichrist* (1888), einen umfassenden Angriff nicht auf Christus, sondern auf das Christentum, das nach Nietzsche die westliche Kultur vergiftet habe. In seinem Tagebuch notierte Strauss am 19. Mai 1911 (dem Tag nach Mahlers Tod): „Der Jude Mahler konnte im Christentum noch Erhebung gewinnen ... Mir ist es absolut deutlich, dass die deutsche Nation nur durch die Befreiung vom Christentum neue Tatkraft gewinnen kann. Ich will meine *Alpensinfonie* den *Antichrist* nennen, als da ist: sittliche Reinigung aus eigener Kraft, Befreiung durch die Arbeit, Anbetung der ewigen herrlichen Natur“. Strauss teilte Nietzsches Verachtung für die Religion, und hatte dessen Philosophie bereits in *Also sprach Zarathustra* gefeiert; in gewissem Sinne ist die *Alpensinfonie* die Fortsetzung dieses Werks. Wie schon 1900, dachte Strauss auch jetzt an ein zweisätziges Werk – „Der Mensch als Bewunderer der Natur“ und „Der Mensch als Grübler“. Die *Alpensinfonie*, die wir kennen, ist nur der erste Teil dieses Plans; er hatte sich solcherart ausgewachsen, dass Strauss sich mit dem gewaltigen einsätzigen Stück begnügte, das die „Anbetung der ewigen herrlichen Natur“ verkörpert.

Die Kenntnis der Entstehungsgeschichte dürfte der weit verbreiteten Ansicht entgegenwirken, bei der *Alpensinfonie* handele es sich um die schlichte Schilderung einer Landschaft oder einer Bergtour. In der Tat evoziert sie die Naturwelt, und sie tut dies mit allen Mitteln orchesterlicher Darstellungskraft, die Strauss so meisterlich beherrschte. Doch dahinter stehen weit weniger einfache Ideen. Das Element der „Liebestragödie“ ist verschwunden, doch wird die Natur im berauschten Sinn von Nietzsches Übermensch verehrt: Harte Arbeit – in diesem Fall des Bergsteigers

Kampf, den Gipfel zu erklimmen – hat die Seele befreit. (Ein Charakterzug, den Strauss an Stauffer und Mahler vor allem bewunderte, war ihre Fähigkeit, selbst unter widrigsten Umständen weiterzuarbeiten.) In philosophischer Hinsicht deutet Strauss den Auf- und Abstieg als Metapher für das menschliche Streben, das seinen Höhepunkt fern der Masse erreicht und dann unweigerlich abnimmt.

Strauss komponierte das Particell des Werks in den Jahren 1911 bis 1913; die vollständige Partitur wurde im Februar 1915 vollendet, als „die deutsche Nation“ sich in einem Krieg von beispielloser Grausamkeit befand, der Millionen von Menschenleben fordern sollte. Strauss' Instrumentation sieht das größte Orchester vor, das er je für ein rein orchestrales Werk verwendet hatte: vierfaches Holz (einschließlich Heckelphon, Bassklarinette und Kontrafagott), 8 Hörner, 4 Trompeten, 4 Posaunen, 4 Tuben, 2 Basstuben, Streicher, Orgel, Celesta, 2 Harfen und reichlich Schlagwerk – u.a. Wind- und Donnermaschinen sowie, typisch Mahler-sche Farbe, Kuhglocken. In der *Alpensinfonie*, sagte Strauss einmal, habe er „endlich instrumentieren gelernt“. Dennoch fürchtete er, die Bläser könnten unter Umständen nicht in der Lage sein, einige der immens lang ausgehaltenen Töne zu spielen, und wies sie daher an, das von Bernhard Samuel entwickelte Aerophon zu benutzen – eine damals bekannte Vorrichtung, die den Spieler mittels Fußpumpe mit zusätzlichem Sauerstoff versorgte. (Mittlerweile kommen Orchester ganz gut ohne diesen lange überholten Mechanismus zurecht.) Außerdem verlangt er an zwei Stellen ein hinter der Szene postiertes Blechbläserensemble aus 12 Hörnern, 2 Trompeten und 2 Posaunen, was als Ausbund an Extravaganz erscheinen könnte, doch schon Wagner verwendete ähnliche Fernklänge (*Lohengrin*, *Tannhäuser*, *Tristan und Isolde*). Strauss ging davon aus, dass das nächstgelegene Opernhaus in der Lage sein würde, hier in die Bresche zu springen. Zweifellos ist dies nicht nur die größte seiner Symphonischen Dichtungen, sondern auch die letztlich „wagnerischste“: Vom Christentum mochte Strauss sich losgesagt haben, aber auf dem Gipfel seines Berges thronte gottgleich Wagner.

Die *Alpensinfonie* beginnt in tiefster Nacht. Ausgehend von einem lang gehaltenen B-Unisono der Streicher steigt eine Skala die Molltonleiter herab, wobei jeder Ton gehalten wird, so dass er mit allen anderen zusammen erklingt. Solcherart entsteht ein dichter Klangschleier, in dem sich ein großes Granitmassiv abzeichnet: das ehrfurchtgebietende Berg-Thema, sanft von Posaunen und Tuba angestimmt. So beginnt der erste von 22 Teilen, in die Strauss sein Werk gliedert; Teile, die in ununterbrochener Folge fließen und den Auf- und Abstieg schildern – von der Zeit vor dem Sonnenaufgang bis nach dem Sonnenuntergang. Möglicherweise sind diese Teile, wie mitunter vermutet wurde, so angeordnet, dass sich eine einsatzige Symphonie mit Einleitung, Allegro, Scherzo, langsamem Satz, Finale und Epilog ergibt, doch die vorherrschende Wirkung ist die einer bildlich-deskriptiven Darstellung der sich entwickelnden Ereignisse und Landschaften.

Die Nacht weicht einem opulent instrumentierten Sonnenaufgang mit weit ausholendem, aufsteigendem Hornthema. Zu den Klängen einer munteren Marschweise brechen die Bergsteiger auf. In der Ferne vernimmt man eine Jagdpartie (das Fernensemble der Blechbläser hat seinen ersten Auftritt) und es entwickelt sich ein großartiger Höhepunkt, worauf sich die Musik auf schattige kontrapunktische Waldwege begibt (einige der hier erklingenden Vogelrufe erinnern sehr an Mahler). Das Aufstiegs-Thema ist nun langsam und nachdenklich. Rasches Passagenwerk zeigt, dass die Gruppe an einem Strom angekommen ist; schließlich erreicht sie einen Wasserfall, der einen Regenbogen entstehen lässt, in dem ihnen eine „Erscheinung“ (Strauss) zuteil wird – eine kleine, wehmütigen Oboenweise, die an die Sage vom Alpenkobold erinnert, der in der Gischt des Wasserfalls wohnt. Die Bergsteiger gelangen auf eine Blumenwiese (deren Blüten zweifellos die Farbtupfer der Holzbläser, Harfen und Pizzikatostringer darstellen) und ziehen weiter hinauf zu den Almen, wobei sich Anklänge an Alphörner und Jodeln sowie tatsächliche Kuhglocken vernehmen lassen.

Ein plötzliches hohes Schrei-Thema (ein Adler?) führt zu einem Abschnitt, in dem die Gruppe ihren Weg verliert: ein neues, fließendes und zunächst selbstgewisses Thema erzeugt eine außergewöhnliche, dissonant kontrapunktische Passage mit chromatisch wechselnden Tonarten. Der kurze Anblick des über ihnen aufragenden Berges gibt ihnen neue Orientierung, und sie finden sich schließlich auf einem Gletscher wieder (den Strauss mit Hilfe einer Orgel darstellt). Als sie sich dem Gipfel nähern, durchleben sie „gefährvolle Augenblicke“ mit weiteren chromatischen Wendungen und gezackten Figuren in Kombination mit dem Kletter-Thema, das seinerseits kantiger wird. Endlich ist der Gipfel erreicht, und nach einem Moment sprachloser Überwältigung angesichts des Ausblicks (ein zaghaftes Oboensolo) verwebt Strauss alle Themen zu einem großen, vollblütigen Gemenge, das in eine triumphale C-Dur-Kadenz mündet. Sogleich wird diese Tonart durch ihren unheimlichen Gegenpol, Fis-Dur, ersetzt, als den Bergsteigern eine „Vision“ zuteil wird: eine Art mystische Transformation der vor ihnen liegenden Landschaft, in der sich das Innenleben des Kosmos widerspiegelt. Eine mächtige Reprise des Berg-Themas beschließt diesen Abschnitt und ruft den zweiten Teil auf den Plan: den Abstieg.

Die Atmosphäre wird drückend; trostlose Holzbläserfiguren und schattenhafte Skalen suggerieren aufsteigenden Nebel. In der ansteckenden „Elegie“ werden wir Zeugen eines unheimlichen Wetterumschwungs, der zur Stille vor dem Sturm führt. Pizzicato-Regentropfen prallen von den Felsen ab und kündigen den Sturm an, in dem Strauss sein ganzes Arsenal an brillanten tonmalerischen Effekten nutzt, um uns mit seinem Donner einzuschüchtern. (Ein Schelm, wer meint, dies sei Beethoven in seiner „Pastoral“-Symphonie mit nur einem Drittel der Instrumente genauso gut gelungen: Exzess ist das zentrale Thema der *Alpensinfonie*.) Inmitten dieses schrecklichen Angriffs versuchen die Bergsteiger, den Abstieg so schnell wie möglich hinter sich zu bringen (das Kletter-Thema erklingt in Umkehrung), wobei flüchtig Episoden des Aufstiegs anklingen.

Der Himmel klärt sich rechtzeitig auf, um einen letzten, eindrucksvollen Blick auf den Berg freizugeben (diesmal mit Orgel), bevor die Sonne untergeht. Der „Ausklang“ ist eine Art ruhig-ekstatischer Epilog, der in gefühlvollem Rückblick Themen nachsinnt, die auf dem Gipfel in drastischerer Gestalt gegenwärtig waren. Die Musik scheint einem prachtvollen Schluss entgegenzugehen, wird aber von dem hohen Schrei gestört, der meiner Meinung nach einen Adler symbolisieren soll. Die Melodienflut verebbt in den Schatten der b-moll-Tonart und der herabsinkenden Nacht. Der Berg kreißt unbeirrt in der Dunkelheit.

So wie man die *Alpensinfonie* als das *non plus ultra* unter Strauss' Orchesterwerken bezeichnen könnte, so könnte seine gewichtige Märchenoper *Die Frau ohne Schatten* nach einem Libretto von Hugo von Hofmannsthal als das ehrgeizigste und extravaganteste seiner Bühnenerwerke gelten. Strauss nahm die Arbeit an dieser Oper, die recht eigentlich sein Pendant zu Mozarts *Zauberflöte* ist, kurz nach der *Alpensinfonie* auf und komponierte sie in den Jahren 1914 bis 1918; die glanzvoll besetzte Uraufführung (u. a. mit Maria Jeritza und Lotte Lehmann) fand im Oktober 1919 in Wien statt. Erzählt wird von zwei Paaren, die beide kinderlos sind. Der Kaiser hat eine Peri geheiratet, ein Geisterwesen, Tochter des Gottes Kaikobad; da es ihm nicht gelungen ist, ihr ein Kind zu schenken, wird er als Strafe für seine Vermessenheit in Stein verwandelt. Der ehrliche Färber Barak möchte Kinder haben, seine Frau aber will nicht. Ferner gibt es eine intrigante Amme, die auf Geheiß von Kaikobad über die Kaiserin wacht. Die Fähigkeit, einen Schatten zu werfen, symbolisiert die Fähigkeit, Kinder zu gebären; die Amme entwirft einen Plan, der Kaiserin einen Schatten zu verschaffen, und versucht, Baraks Frau dazu zu bewegen, den ihren im Gegenzug für das Versprechen von Reichtum und Liebhabern zu verkaufen. Nach einer Reihe von Prüfungen erlangen beide Paare im kunstvoll-fantastischen letzten Akt Weisheit (und werden von den Geistern ihrer Zukunft, den noch ungeborenen Kinder, erlöst); der Kaiser wird aus seinem steinernen Zustand befreit und Barak und seine

Frau versöhnen sich. Obwohl sie einige Motive aus *Tausendundeiner Nacht* aufgreift, ist diese Geschichte im wesentlichen Hofmannsthals eigene Erfindung; sie ist derart mit Symbolik und Anspielungen aufgeladen, dass er sich genötigt sah, eine separate Prosaerzählung zu veröffentlichen, um ihre Bedeutung zu erhellen. Auch Strauss rang mit dem Problem, der mythischen Szenerie Leben und Triftigkeit zu verleihen. Das Ergebnis aber wurde eine erstaunliche Phantasmagorie, die einige seiner spektakulärsten und farbenprächtigsten Orchestertexturen enthält; schließlich meinte er, diese Arbeit sei möglicherweise sein Meisterwerk. Dennoch sind Aufführungen dieser Oper seit jeher rar, was u.a. an den außergewöhnlichen orchestralen und szenischen Anforderungen liegt.

Von mehreren seiner Opern fertigte Strauss Orchestersuiten oder -fantasien an bzw. erlaubte Anderen entsprechende Bearbeitungen. Ziemlich früh schon gestattete er seinem Freund Ernst Roth, ein Potpourri aus *Die Frau ohne Schatten* zusammenzustellen. Aber unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg nutzte er seine erzwungene Muße dazu, aus Stellen, die er besonders liebte, eine eigene *Symphonische Fantasie aus „Die Frau ohne Schatten“* anzufertigen. Das im Oktober 1947 unter Leitung von Karl Böhm in Wien uraufgeführte Werk sieht ein Orchester vor, das „groß“, aber deutlich kleiner ist als das ursprünglich in der Oper verwendete. Obwohl die Musik den Opernstoff mehr oder weniger von Anfang bis Ende umfasst, handelt es sich keineswegs um dessen Zusammenfassung; angefangen mit dem unheilvollen Motiv Kaikobads, übergeht Strauss fast die gesamte im Zusammenhang mit dem Kaiser stehende Musik und zieht es vor, sich auf die Episoden mit Barak und seiner Frau zu konzentrieren. (Barak erklingt ungefähr in der Mitte der Fantasie mit einem seiner prächtigsten Solos in der Posaune.) Gleichwohl sorgt Strauss auch durch die Verknüpfung von Episoden für effektvolle dramatische Spannung, u.a. mit der Musik zu den magischen Verwandlungsszenen und der Vereitelung der bösen Pläne der Amme. Das Ergebnis ist lyrisch, fantastisch, farbenreich, manchmal gewalttätig. Die Fantasie endet,

wie die Oper, mit der herrlichen Musik, zu der die beiden Paare auf einer Regenbogenbrücke in Kaikobads Reich wieder vereint werden, nachdem sie durch die Prüfungen der spirituellen Reinigung gegangen sind.

© *Malcolm MacDonald* 2012

Seit seinem ersten Konzert im Jahr 1954 hat das **São Paulo Symphony Orchestra** (OSESP) einen ehrgeizigen Weg eingeschlagen, dem es seinen heutigen Rang verdankt: Das OSESP ist eine Institution, die für ihre herausragenden Leistungen anerkannt ist. Es hat mehr als 50 Einspielungen vorgelegt; seine CDs für BIS mit brasilianischem Repertoire (von Villa-Lobos, Mignone, Guarneri und anderen) sowie Werken von Hindemith, Respighi und Liszt haben weltweit vorzügliche Kritiken erhalten. OSESP ist zu einem integralen Bestandteil des Kulturlebens von São Paulo und Brasilien geworden und treibt den tiefgreifenden kulturellen und sozialen Wandel voran. Neben seinen Tourneen durch Lateinamerika, die USA, Europa und Brasilien hat das Orchester im Jahr 2008 das Projekt OSESP Itinerante („OSESP in Bewegung“) initiiert, in dessen Rahmen es im gesamten Bundesstaat São Paulo Konzerte, Workshops und Musikkurse für mehr als 170.000 Menschen jährlich anbietet. 2012 übernahm Marin Alsop das Amt der Chefdirigentin. Der brasilianische Dirigent Celso Antunes ist derzeit Associate Conductor des Orchesters, Yan Pascal Tortelier sein Ehrengastdirigent.

Seit seiner Ernennung zum Assistenzdirigent Lorin Maazels an der Deutschen Oper Berlin im Jahr 1973 hat der britische Dirigent **Frank Shipway** eine sehr erfolgreiche Karriere verfolgt. 1991 wurde er gebeten, das neue Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI in Italien zu formieren, dessen Chefdirigent er vier Jahre lang war; in dieser Zeit feierte das Orchester große Erfolge nicht nur in

Italien, sondern auch auf Tourneen nach Japan, Deutschland und Frankreich. Im Jahr 2004 kehrte Shipway zu diesem Orchester zurück, um beim offiziellen Festkonzert zum 90. Geburtstag Carlo Maria Giulinis mitzuwirken.

Von 1996 bis 1999 war Shipway Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des BRT Philharmonic Orchestra in Brüssel; 1999 übernahm er beim Philharmonischen Orchester Zagreb das gleiche Amt. Als Gastdirigent hat er mit führenden Orchestern zusammengearbeitet wie dem Philharmonia Orchestra, dem Cleveland Orchestra, dem Orchester des Teatro alla Scala, den Philharmonischen Orchestern von Moskau und Helsinki sowie dem Royal Stockholm Philharmonic Orchestra. Seine Aufnahmen mit dem Royal Philharmonic Orchestra haben Kultstatus erlangt.

Auf dem Gebiet der Oper ist Frank Shipway ebenso erfolgreich; zu den Häusern, an denen er dirigiert hat, gehören die English National Opera, die Glyndebourne Festival Opera, die Royal Danish Opera in Kopenhagen und das Nationaltheater Mannheim. Sein breit gefächertes Repertoire reicht von Monteverdis *L'incoronazione di Poppea*, über das klassische und romantische Repertoire (inkl. Strauss und Wagner) bis zur *Elegie für junge Liebende* von Hans Werner Henze.

Frank Shipway ist Schüler von Sir John Barbirolli und Igor Markevitch, und es ist ihm ein großes Anliegen, dieses Wissen weiterzugeben. Er ist Professor für Dirigieren am Königlichen Konservatorium in Brüssel und war Jurymitglied bei einer Reihe internationaler Wettbewerbe, u.a. beim Nikolai Malko- und Arturo Toscanini-Dirigierwettbewerb.

L'*Alpensinfonie* de Richard Strauss n'est pas vraiment une symphonie mais plutôt le tout dernier de sa série de poèmes symphoniques qui a commencé avec *Aus Italien* en 1886 et qui renferme les chefs-d'œuvre *Don Juan*, *Till Eulenspiegel*, *Also sprach Zarathustra* et *Ein Heldenleben*. Ces œuvres ont bâti sa réputation de premier dramatisse sonore de l'Europe mais ce qui avait semblé être le dernier poème symphonique (la *Sinfonia domestica* qui se rapproche plus d'une vraie symphonie malgré ses éléments à programme de roman-feuilleton) était sorti en 1903. Strauss a ensuite joui d'une seconde réputation de compositeur d'opéra au succès le plus sensationnel de l'Europe avec *Salome*, *Elektra* et *Le Chevalier à la rose*. Ainsi, quand l'*Alpensinfonie* fut finalement créée le 28 octobre 1915 à Berlin par l'orchestre de la cour de Dresde dirigé par Strauss), on aurait dit qu'il revenait à une ancienne forme – mais avec un immense orchestre et écrite dans un format plus grand que jamais.

En fait, ses origines remontent loin, à un temps où le poème symphonique était encore la grande forme favorite de Strauss. Au début de 1900, il écrivit à ses parents qu'il projetait un poème symphonique qui commencerait avec un lever de soleil en Suisse ; « jusqu'ici, il n'existe que l'idée (la tragédie d'amour d'un artiste) et quelques thèmes. » Ailleurs, il écrivit que cette « tragédie d'amour d'un artiste » serait « à la mémoire de Karl Stauffer ». Stauffer (1857–1891), connu aussi comme Stauffer-Bern, était un portraitiste suisse de grand renom que Strauss semble avoir rencontré à Berlin dans les années 1880. Il s'éprit de Lydia Welti, la femme d'un riche mécène suisse ; après le dévoilement de leur relation passionnée, ils furent tous deux envoyés dans une institution mentale pendant un certain temps ; par la suite, Stauffer mourut soit par suicide ou par une surdose de drogue en Italie et Lydia se suicida quelques mois plus tard. Strauss projetait apparemment une œuvre en deux mouvements à la mémoire de Stauffer et le premier thème de l'*Alpensinfonie* se trouve dans ces premières esquisses.

Strauss y retourna en 1911, secoué par la mort de son ami d'antan et rival

Gustav Mahler – même s’il n’appréciait guère la musique de Mahler ; il le décrivit un jour en ces termes : « non pas un compositeur, juste un très grand chef d’orchestre ». Il projetait alors de donner à la « tragédie d’un artiste » le titre de *L’Antichrist : une symphonie alpine*. Ce titre se réfère au volume *L’antichrist* (1888) de Friedrich Nietzsche, une attaque détaillée non pas du Christ mais du christianisme que Nietzsche considérait avoir empoisonné la culture occidentale. Strauss écrivit dans son journal le 19 mai 1911 (le lendemain du décès de Mahler) : « le juif Mahler pouvait encore trouver de l’éminence dans le christianisme... [mais]... il est absolument clair pour moi que la nation allemande ne peut obtenir une nouvelle vigueur qu’en se libérant du christianisme. Je vais appeler mon *Alpensinfonie* « l’Antichrist » car elle exprime la purification morale au moyen de sa propre force, la libération par le travail, la vénération de l’éternelle nature glorieuse. » Strauss partageait le mépris de Nietzsche pour la religion et il avait déjà glorifié sa philosophie dans *Also sprach Zarathustra*. Dans un sens, l’*Alpensinfonie* est la suite de cette œuvre. En 1900 déjà, Strauss avait pensé à une pièce en deux mouvements – « L’Homme admirateur de la Nature » et « L’Homme le méditateur ». Mais l’*Alpensinfonie* telle que nous l’avons n’est que la première partie de ce projet : il s’était tant développé que Strauss avait décidé de se contenter de l’immense premier mouvement qui décrit « la vénération de l’éternelle nature glorieuse. »

Une certaine connaissance de ces origines aidera à parer à l’impression générale que l’*Alpensinfonie* n’est qu’une simple impression de paysage ou d’une journée en montagne. Elle évoque assurément la nature et elle le fait avec toutes les ressources de la palette orchestrale que Strauss maîtrisait si bien. Mais elle contient aussi des idées bien moins simples. L’élément de « tragédie d’amour » a disparu ; mais la nature est vénérée dans l’esprit intoxiqué du surhomme de Nietzsche : un travail assidu – dans ce cas l’effort de l’alpiniste pour atteindre le sommet de la montagne – a libéré l’âme. (Un aspect que Strauss admirait à la fois chez Stauffer

et Mahler était leur capacité de travail même dans l'adversité.) Pour ce qui est de l'aspect philosophique, Strauss pensait à l'ascension et à la descente de la montagne comme une métaphore pour les aspirations de l'homme qui atteint son apogée loin hors de portée de tout un chacun et qui décline inévitablement ensuite.

Strauss composa l'œuvre en entier en partition réduite en 1911–13 et il termina la partition complète en février 1915, alors que « la nation allemande » était engagée dans une guerre d'une férocité inégalée et qui devait réclamer des millions de vies. L'orchestration est la plus imposante jamais requise par Strauss pour une pièce purement orchestrale, soit bois quadruplés (dont heckelphone, clarinette basse et contrebasson), 8 cors, 4 trompettes, 4 trombones, 4 tubas, 2 tubas basses, cordes, orgue, célesta, 2 harpes et une batterie de percussion dont machine à vent et à tonnerre et – une couleur mahlérienne justement appropriée – cloches à vache. Strauss dit un jour qu'avec l'*Alpensinfonie*, il avait « finalement appris l'orchestration ». Néanmoins, craintif que les instrumentistes à vent ne puissent pas soutenir certaines des notes immensément longues qu'il avait écrites, il indiqua qu'ils devraient utiliser l'aérophone de Bernhard Samuel, un appareil qui fournit un surplus d'oxygène à l'instrumentiste au moyen d'une pompe au pied. (Les orchestres s'en tirent maintenant sans l'aide de ce dispositif suranné depuis longtemps.) Il spécifia aussi, dans deux sections, un ensemble de cuivres dans les coulisses, formé de 12 cors, 2 trompettes et 2 trombones – ce qui peut sembler être le comble de l'extravagance jusqu'à ce qu'on se rappelle que Wagner fait appel à des forces semblables en coulisses dans *Lohengrin*, *Tannhäuser* et *Tristan et Isolde* ; Strauss prit simplement pour de l'acquis que la maison d'opéra voisine pourrait s'engouffrer dans la brèche. Il ne fait aucun doute qu'en plus d'être le plus imposant de ses poèmes symphoniques, il est en définitive le plus wagnérien : même si Strauss s'était libéré du christianisme, Wagner trônait comme un dieu au sommet de sa montagne.

L'*Alpensinfonie* commence dans la nuit la plus profonde. À partir d'un long unisson sur si bémol aux cordes, une gamme de si bémol descend, chaque note étant soutenue de sorte qu'elle sonne avec toutes les autres, créant un épais rideau sonore. On distingue à l'arrière un grand massif de granit : le thème terrifiant de la montagne, joué doucement aux trombones et tuba. C'est ainsi que s'ouvre la première des 22 sections dont Strauss a doté sa composition, sections qui coulent les unes dans les autres sans arrêt, marquant l'ascension et la descente de la montagne, d'avant le lever du soleil jusqu'après son coucher. On peut soutenir – et cela a été fait – que ces sections sont groupées pour former une symphonie en un mouvement structuré d'une introduction, *allegro*, scherzo, mouvement lent, finale et épilogue mais l'effet dominant est celui d'une illustration imagée, descriptive d'événements et de paysages les uns à la suite des autres.

La nuit fait place à un crépuscule richement orchestré, présentant un long thème ambitieux aux cors et le groupe d'alpinistes avance à grands pas parmi les contreforts sur un air de marche désinvolte. On entend une chasse à distance (c'est ici que les cuivres en coulisses font leur première entrée) et un magnifique sommet est atteint avant que la musique ne dévie dans le contrepoint sombre des chemins d'à-côté menant à une forêt (certains des oiseaux dans les arbres sonnent très mahlériens). Le thème de l'ascension est maintenant lent et pensif. Des passages rapides montrent qu'ils sont arrivés à un ruisseau et qu'ils grimpent ensuite jusqu'à une chute qui crée un arc-en-ciel où ils entrevoient ce que Strauss appelle une « apparition » – une petite mélodie retentissante au hautbois rappelant la légende du farfadet alpin qui demeure dans les embruns de la chute d'eau. Les alpinistes arrivent dans une prairie fleurie (les fleurs sont clairement les points de couleur tamponnés par les vents, harpes et cordes *pizzicato*) et ils avancent vers les alpages sur des évocations des cors des Alpes, du yodle et des cloches à vache.

Un cri aigu perçant et soudain (un aigle ?) mène à une section où le groupe s'est perdu ; un nouveau thème coulant, d'abord confiant, génère un passage con-

trapuntique dissonant extraordinaire de tonalités chromatiques changeantes. Les alpinistes s'orientent finalement grâce à un aperçu de l'imposante montagne au-dessus d'eux et se trouvent sur un glacier (que Strauss décrit à l'aide d'un orgue). Comme ils approchent du sommet, ils traversent des « moments dangereux » avec d'autres changements chromatiques et des figures dentelées en combinaison avec le thème d'ascension qui devient angulaire. Le sommet est finalement atteint et là, à la cime, après un moment de silence stupéfié par la vue (un solo hésitant de hautbois), Strauss tisse un conglomerat chaleureux de tous ses thèmes, aboutissant à une cadence triomphante en do majeur. Cette tonalité est immédiatement remplacée par son sinistre pôle opposé, fa dièse, quand les alpinistes ont une « vision » qui semble être une sorte de transformation mystique du paysage devant eux en une réflexion du fonctionnement interne du cosmos. Une majestueuse réexposition du thème de la montagne met fin à la section et précipite la seconde partie – la descente – du programme.

L'atmosphère devient oppressante ; des figures désolées aux bois et des gammes ombragées décrivent le lever du brouillard. Dans l'« Élégie » miasmatique, on sent nettement un changement sinistre dans le temps, menant au calme avant la tempête. Des gouttes de pluie *pizzicato* tintent sur les rochers, annonçant l'approche de l'orage dans lequel Strauss engage toute son armée de brillants effets descriptifs pour nous faire trembler devant son tonnerre. (Seul un esprit mesquin chuchoterait que Beethoven le fit tout aussi bien avec un tiers des instruments dans la symphonie « Pastorale » : l'excès est le mot clé dans la partition de Strauss.) Au milieu de cette tempête terrifiante, les alpinistes dévalent le plus vite possible le flanc de montagne (le thème d'ascension est présenté en inversion) avec de brèves allusions à des épisodes de l'ascension.

Les nuages se dissipent à temps pour laisser une dernière vue imposante de la montagne (avec orgue cette fois) avant que le soleil ne se couche. La section d'« Ausklang » [finale] est un genre d'épilogue sereinement extatique ressassant,

avec chaleur, des thèmes qui ont été entrevus dans une forme plus sonore au sommet. La musique semble arriver à une conclusion glorieuse mais elle est dérangée par le cri perçant de ce que j'ai suggéré être un aigle en essor. Le flot de la mélodie reflue dans les tons de si bémol mineur et le rideau descendant de la nuit. La montagne couve intacte dans l'obscurité.

De même que l'*Alpensinfonie* peut être vue comme le *nec plus ultra* des œuvres pour orchestre de Strauss, ainsi son importante fable opératique *Die Frau ohne Schatten* [La femme sans ombre], sur un livret de Hugo von Hofmannsthal, peut être considérée comme la plus ambitieuse et extravagante de ses œuvres de scène. Commencé peu après l'*Alpensinfonie* et composé par intervalles entre 1914 et 1918, créé à Vienne en octobre 1919 avec une brillante distribution comprenant Maria Jeritz et Lotte Lehmann, l'opéra fut en fait la contrepartie de Strauss à *La Flûte enchantée* de Mozart. Il traite de deux couples sans enfant. L'empereur a épousé une péri, une fée dans la mythologie arabo-persane, fille du dieu Kaikobad ; puisqu'il ne lui a pas donné d'enfant, il est tourné en pierre pour le punir de sa présomption. L'honnête teinturier Barak désire avoir des enfants mais sa femme n'en veut pas. Il y a aussi une nourrice intrigante (Amme) qui veille sur l'impératrice pour Kaikobad. L'habileté à projeter une ombre symbolise la possibilité d'avoir des enfants et l'Amme machine un plan pour que l'impératrice en acquière une, essayant de convaincre la femme de Barak se vendre la sienne en échange de la promesse de richesses et d'amants. Après une série d'épreuves et de tests, les personnages s'assagissent (et sont rachetés par leurs enfants à venir) dans le dernier acte, aussi élaboré que fantastique ; l'empereur est délivré de son état calcifié et Barak et sa femme se réconcilient. Malgré des motifs basés de loin sur les *1001 Nuits*, l'histoire était l'invention propre de Hofmannsthal et elle était si chargée de symbolisme et d'allusions qu'il fut forcé de publier séparément une narration en prose – l'*Erzählung* [L'Histoire] – pour en expliquer la signification. Strauss aussi dut s'acharner pour donner vie et force de

persuasion à son monde mythique mais le résultat est une fantasmagorie stupéfiante qui renferme certains de ses passages orchestraux les plus spectaculaires et colorés ; il en vint à penser que *Die Frau ohne Schatten* pourrait être son chef-d'œuvre. L'opéra a cependant toujours été rarement monté, en partie à cause du coût de ses exigences orchestrales et scéniques extraordinaires.

Strauss a fait (ou a permis à d'autres de faire) des suites pour orchestre ou des fantaisies basées sur plusieurs de ses opéras. Assez tôt, il a sanctionné un pot-pourri de *Die Frau ohne Schatten* assemblé par son ami Ernst Roth. Mais de suite après la Seconde Guerre mondiale, il se plut à remplir ses moments de loisirs forcés en faisant sa propre *Symphonische Fantasia aus «Die Frau ohne Schatten»* à partir de passages qui lui plaisaient particulièrement. Créée à Vienne sous la direction de Karl Böhm en octobre 1947, la *Fantaisie* est écrite pour un grand orchestre (mais considérablement moindre que celui utilisé dans l'opéra). Quoique la musique suive plus ou moins le déroulement du début à la fin de *Die Frau*, il ne s'agit absolument pas d'une synopsis de l'action : commençant avec le motif maléfique de Kaikobad, Strauss omet presque toute la musique relative à l'empereur et a tendance à se concentrer sur les épisodes impliquant Barak et sa femme. (La voix de Barak peut être entendue dans l'un de ses solos les plus nobles, au trombone, environ à mi-chemin dans la pièce.) Il rend néanmoins le drame avec beaucoup d'effet en reliant des épisodes, y compris la musique associée aux transformations magiques et à l'éventuelle neutralisation des mauvaises intentions de l'Amme. Le résultat est lyrique, fantastique, richement coloré, parfois violent. La *Fantaisie* se termine, comme l'opéra, avec la musique glorieuse sur laquelle les deux couples sont réunis sur un pont d'arc-en-ciel dans le royaume de Kaikobad, ayant passé à travers les épreuves de la purification spirituelle.

© *Malcolm MacDonald* 2012

Depuis son premier concert en 1954, l'**Orchestre Symphonique de São Paulo** (OSESP) a suivi une route ambitieuse pour arriver à son statut présent d'institution reconnue pour son excellence. Il a fait plus de 50 enregistrements et ses nombreux disques sur étiquette BIS, du répertoire brésilien (de Villa-Lobos, Mignone, Guarnieri et autres) ainsi que des œuvres de Hindemith, Respighi et Liszt ont reçu mondialement l'éloge des critiques. L'OSESP est devenu une partie intégrale de la culture de São Paulo et du Brésil, encourageant une culture approfondie et les changements sociaux. En plus de faire des tournées en Amérique latine, aux Etats-Unis, en Europe et au Brésil, l'orchestre a organisé en 2008 l'OSESP Itinérante (« OSESP en route »), un projet dans toute la région de São Paulo, donnant des concerts, des ateliers et des cours en appréciation de la musique pour plus de 170,000 personnes par année. En 2012, Marin Alsop en devint chef titulaire. Le chef brésilien Celso Antunes est actuellement chef associé de l'orchestre et Yan Pascal Tortelier a été nommé chef invité d'honneur.

Depuis sa nomination au poste de chef assistant de Lorin Maazel au Deutsche Oper à Berlin en 1973, le chef britannique **Frank Shipway** a poursuivi une brillante carrière. En 1991, on le pria de former le nouvel Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI en Italie et il en fut chef principal pendant quatre ans durant lesquels l'orchestre remporta de grands succès non seulement en Italie mais aussi lors de ses tournées au Japon, en Allemagne et en France. Shipway retourna à l'orchestre en 2004 pour diriger un concert de célébrations officielles du 90^e anniversaire de naissance de Carlo Maria Giulini.

Entre 1996 et 1999, Shipway fut chef titulaire et directeur artistique de l'Orchestre Philharmonique de la BRT à Bruxelles, puis il remplit les mêmes fonctions à l'Orchestre Philharmonique de Zagreb en 1999. En tant que chef invité, il s'est produit avec d'importantes formations dont l'Orchestre Philharmonia, l'Orchestre de Cleveland, l'Orchestre du théâtre de la Scala et les orchestres philhar-

moniques de Moscou, Helsinki et Royal de Stockholm. Ses enregistrements avec l'Orchestre Philharmonique Royal ont atteint le sommet de la renommée.

Également couronné de succès dans le domaine de l'opéra, Frank Shipway a dirigé à l'English National Opera, à l'Opéra du festival de Glyndebourne, à l'Opéra danois royal à Copenhague et au Théâtre National de Mannheim. Son vaste répertoire s'étend de *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi en passant par les œuvres classiques et romantiques incluant Strauss et Wagner, jusqu'à *Elegy for Young Lovers* de Hans Werner Henze.

Élève de Sir John Barbirolli et d'Igor Markevitch, Frank Shipway désire transmettre son savoir. Il enseigne la direction au Conservatoire Royal de musique à Bruxelles et il a fait partie du jury de nombreux concours internationaux dont les concours de direction Nikolai Malko et Arturo Toscanini.

The music on this Hybrid SACD 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.

RECORDING DATA

Recording: February–March 2012 at the Sala São Paulo, Brazil
Producer: Uli Schneider
Sound engineer: Thore Brinkmann

Equipment: Neumann microphones; RME Micstasy microphone preamplifier and high resolution A/D converter; MADI optical cabling; Yamaha 02R96 digital mixer; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones
Original format: 96 kHz / 24 bit

Post-production: Editing: Uli Schneider
Mixing: Thore Brinkmann, Uli Schneider

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Malcolm MacDonald 2012
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Front cover: View from the Zugspitze
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

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 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-1950 SACD © & © 2012, BIS Records AB, Åkersberga.

FRANK SHIPWAY

© Desirée Furoni



BIS-1950