

RICHARD STRAUSS
**EIN
HELDENLEBEN**

BURLESKE

BERTRAND CHAMAYOU piano

Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia

ANTONIO PAPPANO



RICHARD STRAUSS 1864–1949

Ein Heldenleben Op.40 TrV 190

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | I. "Der Held" (The Hero) | 4.22 |
| 2 | II. "Des Helden Widersacher" (The Hero's Adversaries) | 3.25 |
| 3 | III. "Des Helden Gefährtin" (The Hero's Companion) | 14.03 |
| 4 | IV. "Des Helden Walstatt" (The Hero at Battle) | 9.07 |
| 5 | V. "Des Helden Friedenswerke" (The Hero's Works of Peace) | 5.15 |
| 6 | VI. "Des Helden Weltflucht und Vollendung"
(The Hero's Withdrawal from the World) | 11.01 |
| 7 | Burleske in D minor TrV 145
for piano and orchestra | 19.46 |

67.04

BERTRAND CHAMAYOU piano

Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia

Roberto González-Monjas concertmaster (1–6)

ANTONIO PAPPANO





Born in 1864 in the Bavaria of Ludwig II (and Wagner!), Richard Strauss lived and flourished in one of the most tumultuous periods in European civilisation. When he died in his Bavarian villa in Garmisch in 1949, exhausted and disillusioned from World War II, Bavaria was politically located in the Federal Republic of Germany. Having risen to prominence in the united Germany of Bismarck, he flourished under Kaiser Wilhelm II, survived World War I, was an illustrious member of the Weimar Republic and cultivated a deep relationship with the Nazi government.

All throughout his life, this prodigiously talented man cultivated highly beneficial relationships with people at the very centre of power. Not entirely villainous, but certainly self-serving and opportunistic, should we hold Strauss to account for his actions? On a moral level the answer must be yes.

But we can separate the man from the music, and *Ein Heldenleben* is an ideal work for this purpose. Is it a simple descriptive tale with motives representing characters telling a story of adversity overcome? Is it a philosophical masterpiece wherein Nietzsche's philosophy is expertly and didactically expressed in sound? A symphonic tour de force whose title and traditionally ascribed meaning has little bearing on the expression and development of purely musical ideas?

Perhaps it can be simultaneously all of these things. The ambiguity of meaning is part of what makes this music transcendent art. Ultimately, the power of great music is that the meaning that can be attributed to it is both transcended and renewed by the act of listening.

Composed in the summer of 1898, *Ein Heldenleben* was completed after Strauss arrived in Berlin to begin his post as Imperial Kapellmeister. Although premiered in Frankfurt in March of 1899, the work was dedicated to Willem Mengelberg and the Concertgebouw Orchestra of Amsterdam, where it was first performed in October 1899.

Beethoven's "Eroica" is so little beloved of our conductors that to fulfil this need I am composing a largish tone-poem entitled *Heldenleben*, admittedly without a funeral march, yet in E flat, with lots of horns, which are the yardstick of heroism.

Richard Strauss

Antonio Pappano with concertmaster Roberto González-Monjas
performing *Ein Heldenleben*.



The Hero's theme is declared immediately in the key of E flat, the key of Beethoven's "Eroica". Spanning almost three octaves, it is a grandiose, expansive version of the arpeggiated first theme of the symphony. Strauss called the first section of this piece "The Hero", and we hear the Hero's theme explored in a number of different keys, instrumentations and moods.

"The Hero's Adversaries" are presented in the next section, in dissonant staccato woodwind writing, combined with an ominous four-note theme in the low brass.

We are introduced to the "Hero's Companion", represented by the violin, one of the major violin solos of the orchestral repertoire. As the violin sings, twitters, nags and cavorts, the rising fourth of the Hero's theme pleads, implores and seduces which results in an incredible, sensual climax.

The famous "Battle" scene is announced by martial drums and offstage trumpets. Here the themes and groups of instruments fight for ascendancy, ending in a triumphant recapitulation of the Hero's theme in the home key of E flat, dramatically announcing the triumph of the Hero.

In "The Hero's Works of Peace", Strauss quotes from many of his previous works, including his tone poems *Don Juan*, *Death and Transfiguration*, *Till Eulenspiegel* and *Also Sprach Zarathustra*, a contemplative meditation. The final section, "The Hero's Withdrawal from the World", features a beautiful cor anglais solo based on the Hero's theme, but now resigned, before a final brass fanfare.

Whatever the meaning of the themes and their juxtapositions, transpositions and transformations may be, there is no denying the sheer sensual theatricality of the content. Only in his mid-30s, Strauss had achieved total mastery of the orchestra. The virtuoso orchestration encompasses a truly diverse collection of timbres, from the darkest hues to the most brilliant, brassy colours. Also notable is his use of different groupings of instruments to create myriad textures, from solo passages to intimate chamber music to full orchestral bravura. What is most remarkable of all is the way these different styles and timbres are seamlessly integrated, the way they grow and dissipate into one another. It is a truly authoritative, indeed heroic use of the musical resources of the late 19th century.

The visual theatricality of *Ein Heldenleben* is striking. In a concert hall, we are impressed with this music not just aurally but also visually. The capricious, sometimes sweetly singing, other times nastily sniping solo violin, playing alone in a sea of silently waiting musicians. In the battle scene the physical tension and drama mounts as the various groups of woodwinds, strings, brass and percussion gear up for the tremendous, demanding virtuoso passage work that they are about to play. The musicians moving forward in their chairs, the clash of the cymbals, the flaying arms and frantically sawing bows of the double basses all contribute remarkably to the drama of this passage.

Although technical challenges for the performers abound, indeed excerpts from *Ein Heldenleben* are a mainstay of professional orchestral auditions on almost all instruments, the true performance difficulty of this work is for the conductor. The herculean challenge is to shape all these disparate parts and let them flow and juxtapose convincingly so that the structure of the work is experienced more as a symphony than merely as a descriptive tone poem.

The *Burleske* for piano and orchestra from 1885–86 was originally called *Scherzo*. Perhaps Strauss changed the title to further emphasise the parodic nature of the work. Extremely demanding for the soloist, this one-movement piece is very much a parody of Brahms's orchestral style as well as of the overblown virtuosic piano writing of the time. Although written for Strauss's mentor Hans von Bülow, it was rejected by the great conductor and pianist. Bülow found it unnecessarily difficult and was most likely offended by the parodic nature of the work. Nonetheless, the *Burleske* would go on to find a place in the repertoire, and the comedic and satirical voice that Strauss uses here for the first time would go on to become a major feature of his future works.

David Murray

Bertrand Chamayou recording *Burleske* in 2020.



Né en 1864 dans la Bavière du roi Louis II (et de Wagner !), Richard Strauss mena une existence jalonnée de succès durant l'une des périodes les plus tumultueuses de l'histoire de la civilisation européenne. Quand il s'éteignit dans sa villa bavaroise de Garmisch en 1949, accablé et désillusionné par la Seconde Guerre mondiale, la Bavière était intégrée politiquement à la République fédérale allemande. Ayant connu la notoriété dans l'Allemagne unie de Bismarck, il rencontra la réussite sous le règne de l'empereur Guillaume II, survécut à la Première Guerre mondiale, fut un membre illustre de la République de Weimar et entretenait une relation étroite avec le gouvernement nazi.

Toute sa vie durant, cet homme au talent prodigieux cultiva des liens extrêmement avantageux avec des gens des hautes sphères du pouvoir. Strauss n'était pas entièrement dénué de scrupules, mais même si à n'en pas douter il servait ses propres intérêts en véritable opportuniste, nous appartient-il de lui faire endosser la responsabilité de ses actes ? D'un point de vue moral, on répondra inévitablement par l'affirmative, mais il est possible de dissocier l'homme de sa musique, et *Une vie de héros* est un ouvrage qui s'y prête à merveille. Est-ce un simple récit descriptif avec des motifs représentant les protagonistes d'un récit de victoire contre l'adversité ? Est-ce un chef-d'œuvre philosophique qui exprime par le son la pensée de Nietzsche de manière experte et didactique ? Ou encore un tour de force symphonique dont le titre et la signification enracinée par la tradition ont peu à voir avec l'expression et le développement d'idées purement musicales ?

Peut-être pourrait-il s'agir de tout cela à la fois. L'ambiguïté interprétative est l'un des éléments qui font de la musique un art transcendant. En fin de compte, le pouvoir de la très grande musique vient du fait que la signification qui peut lui être attribuée est à la fois transcendée et renouvelée par l'acte de l'écoute.

La Symphonie « *Eroica* » de Beethoven est si peu aimée de nos chefs d'orchestre que pour y remédier, je suis en train d'écrire un poème symphonique assez conséquent intitulé *Vie de héros*, certes sans marche funèbre, mais tout de même en *mi* bémol, avec plein de cors, emblèmes d'héroïsme s'il en est.

Richard Strauss

Composé durant l'été 1898, *Une vie de héros* fut achevé après que Strauss parvint à Berlin pour y prendre ses fonctions de *Kapellmeister* impérial. Bien qu'il ait été créé à Francfort en mars 1899, l'ouvrage fut dédié à Willem Mengelberg et à l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam, ville où on l'entendit pour la première fois en octobre de la même année.

Le thème du héros est énoncé d'emblée dans la tonalité de *mi* bémol majeur, celle de l'« *Eroica* » de Beethoven. Couvrant près de trois octaves, il constitue une version grandiose et expansive du premier thème en arpèges de la symphonie beethovénienne. Strauss dénomma la première section de ce morceau « Le Héros », et nous entendons le thème du Héros exploré dans plusieurs tonalités, instrumentations et atmosphères différentes.

« Les adversaires du Héros » sont présentés dans la section suivante, sur une écriture de bois staccato dissonante, combinée avec un thème de quatre notes menaçant aux cuivres graves.

Nous faisons ensuite la connaissance de « La Compagne du Héros », représentée par le violon dans l'un des solos les plus considérables confiés à cet instrument au sein du répertoire orchestral. Tandis que le violon chante, gazouille, rouspète et gambade, la quarte ascendante du thème du Héros supplie, implore et séduit, débouchant sur un incroyable paroxysme de sensualité.

La célèbre scène du « Champ de bataille » est annoncée par des tambours martiaux et des trompettes situées hors scène. Ici, les thèmes et les groupes d'instruments luttent pour prendre l'ascendant, le tout s'achevant par une récapitulation triomphale du thème du Héros dans la tonalité de départ de *mi* bémol majeur, annonçant de manière théâtrale la victoire du Héros.

Dans « L'Œuvre de paix du Héros », Strauss cite nombre de ses ouvrages précédents, y compris ses poèmes symphoniques *Don Juan*, *Mort et Transfiguration*, *Till l'Espiègle* et *Ainsi parlait Zarathoustra* en une méditation contemplative. La section finale, « Le retrait du monde du Héros et son accomplissement », comporte un très beau solo de cor anglais dérivé du thème du Héros, mais désormais marqué par la résignation, avant une ultime fanfare de cuivres.

Quels que soient le sens des thèmes et leurs juxtapositions, transpositions et transformations, la théâtralité toute de sensualité du contenu est indéniable. À trente-cinq ans à peine, Strauss était parvenu à dominer entièrement l'écriture orchestrale. Sa magistrale orchestration englobe une palette de timbres vraiment variée, des teintes les plus sombres aux coloris les plus éclatants et rutilants. Tout aussi notable est son utilisation de différents groupements d'instruments pour créer des myriades de textures, depuis des passages solistes et de la musique de chambre intimiste jusqu'à des tutti orchestraux virtuoses. Ce qui est le plus remarquable, c'est l'homogénéité avec laquelle ces styles et timbres différents sont intégrés, et comment ils évoluent et s'effacent en interaction. C'est là une utilisation vraiment impérieuse et, disons-le, héroïque, des ressources musicales du XIX^e siècle tardif.

La théâtralité visuelle d'*Une vie de héros* est tout à fait frappante. Dans les salles de concert, ces pages nous impressionnent non seulement par les oreilles, mais aussi par les yeux : le violon soliste capricieux, qui parfois chante tendrement et parfois s'interpose avec âpreté, jouant seul sur un océan de musiciens qui attendent en silence ; dans la scène de bataille, la tension physique et le drame qui augmentent à mesure que les différents groupes de bois, de cordes, de cuivres et de percussion se préparent à affronter les traits de bravoure d'une difficulté titanesque qui les attend au tournant ; les musiciens assis au bord de leurs chaises, les cymbales qui s'entrechoquent, les bras qui se déchainent et les archets qui vont et viennent frénétiquement dans le pupitre des contrebasses, tout cela contribue très distinctement à l'électricité de ce passage.

Bien que les défis techniques pour les interprètes abondent et que, de fait, des extraits d'*Une vie de héros* figurent parmi les pièces incontournables des auditions des professionnels de l'orchestre pour presque tous les instruments, dans cet ouvrage, la véritable difficulté interprétative repose sur le chef, qui a pour tâche herculéenne de modeler toutes ces parties disparates, de les laisser fuser et se juxtaposer de façon convaincante afin que la structure du morceau lui confère plus le tempérament d'une symphonie que celui d'un simple poème symphonique à programme.

À l'origine, le *Burleske* pour piano et orchestre de 1885–1886 était dénommé *Scherzo*. Sans doute Strauss en changea-t-il le titre pour insister encore sur sa nature caricaturale. Extrêmement exigeant pour le soliste, ce morceau en un mouvement est dans une large mesure une parodie du style orchestral de Brahms, ainsi que de l'écriture pianistique emphatique de l'époque. Bien qu'il ait été composé pour Hans von Bülow, le mentor de Strauss, ce grand chef d'orchestre et pianiste n'en voulut pas, le jugeant inutilement difficile et étant très probablement heurté par son caractère parodique. Pourtant, le *Burleske* était destiné à s'imposer au répertoire, et la voix comique et satirique que Strauss emploie ici pour la première fois allait devenir l'une des principales composantes de ses futures œuvres.

David Murray

Traduction : David Ylla-Somers



Der 1864 in Bayern zur Zeit von Ludwig II. (und Wagner!) geborene Richard Strauss lebte und machte erfolgreich Karriere in einigen der stürmischsten Jahrzehnten für die europäische Kultur. Als er 1949 in seiner Villa im bayerischen Garmisch erschöpft und desillusioniert vom Zweiten Weltkrieg starb, gehörte Bayern politisch zur Bundesrepublik Deutschland. Im von Bismarck gegründeten Deutschen Reich wurde er berühmt, feierte unter Kaiser Wilhelm II. weitere Erfolge, überlebte den Ersten Weltkrieg, war in der Weimarer Republik prominent und pflegte eine enge Beziehung zum Naziregime.

Sein ganzes Leben hindurch kultivierte dieser ungeheuer begabte Mann überaus dienliche Beziehungen zu Personen im Zentrum der Macht. Sollte man Strauss, der wohl kaum böswillig, aber zweifellos eigennützig und opportunistisch war, für sein Verhalten zur Rechenschaft ziehen? In moralischer Hinsicht müsste man das bejahen. Man könnte jedoch den Menschen von der Musik trennen, und *Ein Heldenleben* eignet sich ideal für diesen Zweck. Ist es eine einfache anschauliche Geschichte mit Motiven, die für Personen stehen und von bezwungenen Gegnern erzählen? Ist es ein philosophisches Meisterwerk, in dem Nietzsches Philosophie geschickt und didaktisch durch Klänge ausgedrückt wird? Eine sinfonische Tour de force, deren Titel und traditionell zugeschriebene Tragweite kaum von Bedeutung für den Ausdruck und die Entwicklung rein musikalischer Gedanken sind?

Vielleicht alles gleichzeitig. Die Ambiguität des Gehaltes trägt zum Teil dazu bei, diese Musik zu einer transzendenten Kunst zu machen. Letztlich beruht die Macht großer Musik darauf, dass die ihr zugeschriebene Bedeutung durch das Hören sowohl transzendiert als auch erneuert wird.

Strauss schloss seine 1897 begonnene Tondichtung *Ein Heldenleben* 1898 in Berlin ab, nachdem er dort seinen Posten als Hofkapellmeister angetreten hatte. Die Uraufführung fand im März 1899 in Frankfurt unter der Leitung des Komponisten statt; das Werk war jedoch Willem Mengelberg und dem Concertgebouw-Orchester Amsterdam gewidmet, wo es im Oktober 1899 erstmals aufgeführt wurde.

Da Beethovens „Eroica“ bei unseren Dirigenten so sehr unbeliebt ist und daher nurmehr selten aufgeführt wird, componire ich jetzt, um einem dringenden Bedürfnis abzuhelpen, eine große Tondichtung *Heldenleben* betitelt (zwar ohne Trauermarsch, aber doch in Es-Dur, mit sehr viel Hörnern, die doch einmal auf Heroismus geeicht sind).

Richard Strauss

Das Thema des Helden wird sogleich in Es-Dur verkündet, der Tonart von Beethovens „Eroica“. Es umspannt fast drei Oktaven und ist eine grandiose, expansive Version des arpeggierten ersten Themas der „Eroica“. Strauss nannte den ersten Teil des Stückes „Der Held“, und das Thema des Helden wird in mehreren verschiedenen Tonarten, Instrumentationen und Stimmungen erkundet.

„Des Helden Widersacher“ werden im nächsten Teil präsentiert, in einem Staccato dissonanter Holzbläser verbunden mit einem bedrohlichen Thema aus vier Tönen in den tiefen Blechbläsern.

„Des Helden Gefährtin“ wird von der Violine in einem der großen Violinsoli des Orchesterrepertoires eingeführt. Während die Geige singt, zwitschert, keift und tobt, bittet, fleht und verführt das Thema des Helden mit der aufsteigenden Quarte und führt zu einem unglaublich sinnlichen Höhepunkt.

Die berühmte Szene „Des Helden Walstatt“ wird von martialischen Trommeln und Trompeten aus der Ferne angekündigt. Hier kämpfen die Themen und Instrumentengruppen um den Vorrang; dies endet in einer triumphalen Reprise mit dem Thema des Helden in der Grundtonart Es-Dur, das dramatisch den Sieg des Helden verkündet.

In „Des Helden Friedenswerke“ zitiert Strauss aus vielen seiner früheren Werke, darunter seinen sinfonischen Dichtungen *Don Juan*, *Tod und Verklärung*, *Till Eulenspiegel* und *Also sprach Zarathustra*, eine kontemplative Meditation. Der Schlussteil „Des Helden Weltflucht und Vollendung“ hat ein schönes Englischhorn-Solo, das auf dem Thema des Helden basiert, nun aber vor einer Schlussfanfare der Blechbläser resigniert.

Was auch immer die Themen, ihre Gegenüberstellung, Transposition und Transformation bedeuten mögen – nicht zu leugnen ist die bloße sinnliche Theatralik des Inhalts. Strauss hat bereits mit Mitte 30 die völlige Meisterschaft über das Orchester erlangt. Die virtuose Orchestrierung umschließt eine überaus vielfältige Farbpalette, von den dunkelsten Schattierungen zu den brilliantesten Blechbläserfarben. Beachtlich ist auch seine Verwendung verschiedener Instrumentengruppen zur Erzeugung unzähliger Texturen, von Solopassagen und intimer Kammermusik bis zu voller Orchesterbravour. Am bemerkenswertesten insgesamt ist die nahtlose Integration dieser verschiedenen Stile und Farben, ihr Zunehmen und Ineinanderfließen. Es ist eine wahrhaft maßgebliche, tatsächlich heldenhafte Verwendung der musikalischen Ressourcen am Ende des 19. Jahrhunderts.

Die visuelle Theatralik von *Ein Heldenleben* ist auffallend. In einem Konzertsaal beeindruckt diese Musik nicht nur akustisch, sondern auch visuell. Die kapriziöse, mal süß singende, mal garstig keifende Solovioline spielt allein in der riesigen Menge der stillschweigend abwartenden Musiker. In „Des Helden Walstatt“ nehmen physische Spannung und Dramatik zu, wenn die verschiedenen Gruppen von Holzbläsern, Streichern, Blechbläsern und Schlagzeug sich für die ungeheuren und anspruchsvollen virtuoson Passagen rüsten, die sie zu spielen haben. Die auf ihren Stühlen vorrückenden Musiker, die Beckenschläge, die auf und ab peitschenden Arme und die wie rasend sägenden Bogen der Kontrabässe – sie alle tragen markant zu dieser dramatischen Passage bei.

Obgleich es für die Ausführenden technische Anforderungen en masse gibt und Ausschnitte aus *Ein Heldenleben* tatsächlich zum Grundrepertoire für fast alle Instrumente bei Orchestervorspielen gehören, liegt die eigentliche Schwierigkeit in der Aufführung dieses Werkes beim Dirigenten. Er hat die Herkulesaufgabe, alle diese disparaten Teile so zu gestalten, so überzeugend fließen zu lassen und einander gegenüberzustellen, dass man die Werkstruktur mehr als Sinfonie denn bloß als beschreibende sinfonische Dichtung wahrnimmt.

Die *Burleske* für Klavier und Orchester von 1885/86 hieß ursprünglich *Scherzo*. Strauss hat den Titel vielleicht geändert, um das parodistische Element des Werkes noch mehr zu betonen. Das einsätzige, für den Solisten äußerst anspruchsvolle Stück parodiert den Orchesterstil von Brahms sowie die übertriebene Virtuosität der damaligen Klaviermusik. Das Stück war Hans von Bülow, dem Mentor von Strauss, gewidmet, wurde von dem großen Dirigenten und Pianisten aber abgelehnt. Bülow fand es unnötig schwierig und war sehr wahrscheinlich von dem parodistischen Charakter des Werkes gekränkt. Dennoch gelangte die *Burleske* schließlich ins Repertoire, und die komödiantische und satirische Stimme, die Strauss hier erstmals einsetzt, wurde zu einem bedeutenden Merkmal seiner späteren Werke.

David Murray

Übersetzung: Christiane Frobenius

Live concert recording of *Ein Heldenleben* in Rome



A tour performance of *Ein Heldenleben* in Munich



Recorded: 17–20.I.2018 (LIVE: 1–6) & 24–25.X.2020 (7), Auditorium Parco della musica, Rome

Recorded and produced by: Giacomo De Caterini

Executive Producer: Alain Lanceron (7)

Associate Producer: Igor Fiorini (7)

Recording Assistants: Luca Padovano & Dario Pagliari (1–6)

Photography: © Musacchio, Ianniello & Pasqualini

Cover design: Paul Marc Mitchell for WLP Ltd  WLP

A Warner Classics Release,

© 2021 Orchestra e Coro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia
under exclusive licence to Parlophone Records Limited (1–6)

© 2021 Parlophone Records Limited (7)

© 2021 Parlophone Records Limited

santacecilia.it • warnerclassics.com

All rights of the producer and of the owner of the work reproduced reserved. Unauthorised copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this record prohibited.

