

Musik  
für  
Orchester

Eine Auswahl  
aus dem  
20. Jahrhundert

RICORDI

# Inhalt

8 — Bartók, Béla

**Suite No. 1** (1905)

10 — Debussy, Claude

**Khamma** (1911-12)

12 — Dutilleux, Henri

**Le Loup** (1953)

14 — Honegger, Arthur

**Rugby** (1928)

16 — Koechlin, Charles

**Les Heures  
persanes** (1913-19)

18 — Koussevitzky, Serge

**Konzert für  
Kontrabass und  
Orchester** (1902)

20 — Messiaen, Olivier

**Réveil des  
oiseaux** (1953)

22 — Milhaud, Darius

**Saudades do  
Brazil** (1920)

24 — Poulenc, Francis

**Les Animaux  
modèles** (1942)

26 — Prokofiev, Sergej

**Konzert für  
Klavier und  
Orchester No. 1**  
(1910-12)

28 — Respighi, Ottorino

**Feste  
Romane** (1928)

30 — Rota, Nino

**Castel del  
Monte** (1975)

32 — Strauss, Richard

**Orchester-  
lieder** (1897-99)

34 — Villa-Lobos, Heitor

**Amazonas** (1917)

36 — Zemlinsky, Alexander

**Lustspiel-  
Ouvertüre** (1894-95)

# Musik für Orchester

Eine Auswahl  
aus dem  
20. Jahrhundert

Aus dem großen Repertoire von Ricordi, Durand Salabert Eschig und Editio Musica Budapest haben wir für Sie eine Auswahl von Orchesterwerken bekannter Komponisten jenseits ihrer größten „Hits“ zusammengestellt, die eine vermehrte Aufmerksamkeit verdient haben:

Debussy erlebte selbst nicht mehr die Uraufführung seines Balletts *Khamma*, dessen Orchestrierung Charles Koechlin anvertraut wurde. Dieser entführt das Publikum mit seinen 16-teiligen *Persischen Stunden* musikalisch in den Orient. Während Koechlin jedoch nie selbst Persien bereiste, setzte Darius Milhaud seinen persönlichen Eindrücken aus Rio de Janeiro und seiner Liebe zu dem südamerikanischen Land mit *Saudades do Brazil* ein Denkmal. Dem damals unter seinen impressionistischen Zeitgenossen sehr angesagten „Exotismus“ begegnete Heitor Villa-Lobos authentisch mit *Amazonas*, einer von indigenen Mythen geprägten Urwald-Erzählung.

Während Honegger in *Pacific 231* die Kraft der Maschine ins Zentrum stellt, widmet er sich in seinem zweiten *Mouvement symphonique* der Vielfalt der menschlichen Bewegungen in einem Rugby-Spiel. Als Dirigent bekannter denn als Komponist, leitete Serge Koussevitzky die Uraufführung von *Rugby*; gefühlsbetont und leidenschaftlich überträgt er in seinem eigenen Konzert op. 3 die russisch-spätromantische Tonsprache auf die charakteristische Klangfarbe des Kontrabasses.

Hoffnung für das Schicksal seines Heimatlandes bewegte den Koechlin-Schüler Poulenc im Sommer 1940 zur Komposition seines dritten und letzten Ballett *Les Animaux modèles*, das auch als Orchester-Suite vorliegt. Ein wenigleich düsteres

Märchen legte Dutilleux *Le Loup* zugrunde; erst 2010 stimmte er der konzertanten Aufführungen seiner Ballettmusik zu, so dass diese endlich auch in Konzerthäusern gespielt werden kann.

*Réveil des oiseaux* ist das erste Werk des Ornithologen Olivier Messiaen, das den Vögeln gewidmet ist; ein konzeptionell einzigartiges Klavierkonzert voller Poesie.

Im Folgenden finden Sie weitere Details zu diesen Kompositionen sowie Werke von Bartók, Prokofiev, Respighi, Rota, Richard Strauss und Zemlinsky. Sehr gerne senden wir Ihnen Aufnahmen und die vollständigen Partituren der genannten Titel zur Ansicht zu.

**W**e have compiled a selection from the large repertoire of Ricordi, Durand Salabert Eschig and Editio Musica Budapest of orchestral works by renowned composers beyond their biggest “hits”, which deserve more attention:

Debussy himself did not witness the première of his ballet *Khamma*, which was orchestrated by Charles Koechlin. He takes the audience on a musical journey to the orient with his 16-piece *Persian hours*. Whereas Koechlin never visited Persia himself, Darius Milhaud recorded his personal impressions from Rio de Janeiro and his love for the South American country in *Saudades do Brazil*. Heitor Villa-Lobos countered the “exoticism”, which was very popular among his impressionist contemporaries, with *Amazonas*, a jungle narrative characterised by indigenous myths.

In *Pacific 231*, Honegger focuses on the power of the machine; in his second *mouvement symphonique* he devotes himself to the diversity of human movements in a rugby game. More well known as a conductor than as a composer, Serge Koussevitzky conducted the première of *Rugby*; he conveys the Russian late-romantic musical language with the characteristic timbre of the double bass in his own Concerto op. 3.

In the summer of 1940 hope for the fate of his home country moved Koechlin's student Poulenc to compose his third and last ballet *Les Animaux modèles*, which is also available as an orchestral suite. Dutilleux used a somewhat gloomier fairy-tale as the basis for *Le Loup*. He only agreed to the concert productions of his ballet music in 2010, so that this can finally also be played in concert halls.

*Réveil des oiseaux* is the first work of the ornithologist Olivier Messiaen dedicated to birds; a conceptually unique piano concerto full of poetry.

You will find further details below on these compositions as well as works by Bartók, Prokofiev, Respighi, Rota, Strauss and Zemlinsky. We would be very happy to send you recordings and the complete scores of the titles listed for perusal.

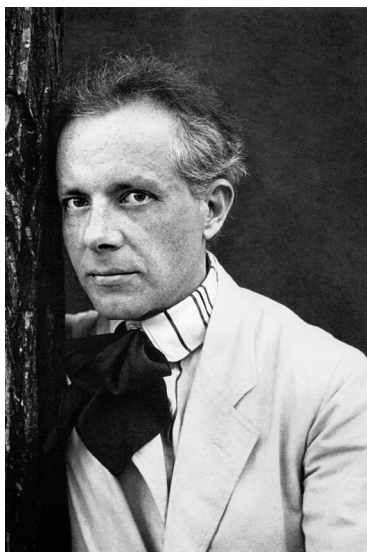
**Maximilian von Aulock**

Maximilian.vonaulock@umusic.com  
+49 (0)30 52007 1329  
Ricordi Berlin

# Béla Bartók

# Suite No. 1 (1905)

For orchestra (op. 3)



## Besetzung / Instrumentation

4.3.4.4 – 4.4.3.1 –  
timp.perc – 2hp – str

## Uraufführung / World Premiere

Nov. 29, 1905, Vienna  
(mouvements I-III)  
Gesellschaftskonzerte  
Ferdinand Löwe

March 1, 1909, Budapest  
(complete)  
Jenő Hubay

## Dauer / Duration

35'

Editio Musica Budapest B-32

«Trotz all des Hungarismus  
sorgte meine Suite für Furore  
in Wien.»

Die *Suite Nr. 1 op. 3* komponierte Bartók zu einer Zeit, in der er versuchte, sich in Wien als Pianovirtuose und Komponist zu etablieren. 1905 vollendet (und 1920 revidiert), inszenierte er das Werk als eine Art Parade verschiedenster sinfonischer Effekte, samt einer üppigen Instrumentierung einschließlich zwei Harfen und einer reichen divisi-Gestaltung der Streicherstimmen. Nach der Uraufführung Ende November 1905 schrieb Bartók folgende Notiz in sein Tagebuch: „Trotz all des Hungarismus sorgte meine Suite für Furore in Wien.“

Der erste Satz, als *Allegro vivace* bezeichnet, wird mit einer großen Orchesterfanfare eröffnet. Es folgt wiederum in einer Art Galerie die Zurschaustellung einer Reihe melodischer Ereignisse in einer Mischung aus wehmütigen und tänzerischen Motiven. Das Hauptthema hinter diesen Szenen ist die österreichische Nationalhymne, die Bartók zuvor bereits in *Kossuth* parodiert hatte.

Der zweite Satz, *Poco adagio*, beginnt mit dunklen und pulsierenden Akzenten in der Tiefe, die als kurze Einleitung zu einem nostalgischen

Englischhorn-Solo dienen. Dieses Muster wird variiert weitergeführt, mit nicht weniger als neunzehn separaten Tonfolgen in den mehrfach geteilten Streichern. Ein hochvirtuoses Solo der Violine ergänzt den Satz mit einer letzten Wiederholung der Stimmung.

Das folgende *Presto* ist mit seinen zahlreichen Tempowechseln ganz im Stil eines Wiener Tanz-Divertimento gehalten. Tatsächlich beschrieb Bartók den Satz als einen „Springtanz – ein wild-ausgelassenes Scherzo“. Polyrhythmische Highlights und divergierende Tonartschwankungen unterstützen dazu noch das kontrastierende Moment.

Ein sehnsuchtsvolles Volkslied aus Bartóks Feder eröffnet die Szenerie des vierten Satzes, *Moderato*. Eingeführt von der Klarinette erklingen die Themen in osteuropäischem Kolorit, das schließlich vom gesamten Orchester in verschiedenen Variationen übernommen wird.

Das Finale, betitelt mit *Molto vivace*, gestaltet Bartók abermals tänzerisch mit einer überschwänglichen Melodie, die durch verhaltene, unbetonte Akzente und ungewöhnliche harmonische Wendungen hervorgehoben wird. Erneut präsentiert er eine Variation von charakteristischen Verzierungen in ständig wechselnden Erscheinungsformen von Vergnügen bis zu Romantik und wieder zurück. Eine letzte Reprise der österreichischen Hymne bündelt schließlich alles in einem stabilen F-Dur.

**S**uite No. 1 op. 3 was composed in Vienna during a period when Bartók sought to establish himself as a virtuoso pianist-composer. Completed in 1905 (revised in 1920), the piece is scored as a showcase of symphonic effects, with a robust instrumentation that includes two harps and rich, divisi writing for the strings. After the première performance in late November 1905, Bartók added a note to his personal journal; “Despite all of the Hungarianisms, my suite caused a sensation in Vienna.”

Marked *Allegro vivace*, the first movement opens with a grand orchestral fanfare. In turn follows a gallery exhibit of tuneful episodes, with a blend of plaintive and dance-like motifs. The principal theme behind the scenes is the Austrian national hymn, which Bartók had earlier parodied in *Kossuth*.

The second movement, *Poco adagio*, begins with dark and pulsing accents in the lower staves, serving as a brief introduction to a nostalgic English horn. The suggestion continues in variation, with no less than nineteen separate lines in the divisi strings. A high wire solo in the violin adds a final recap of the mood.

The following *Presto* has all the flair of a Viennese dance divertimento, with many changes in tempo. In fact, Bartók described the movement as a “jumping dance – a wild boisterous scherzo”. Cross-rhythm highlights and yin-yang mood swings add contrast for good measure.

A haunting *Volkslied* (folk tune) of Bartók’s own invention opens the scene for the fourth movement *Moderato*. Introduced by the clarinet, the theme bears an Eastern European passport, which is then taken up by the full orchestra in several variations.

For the Finale, marked *Molto vivace*, Bartók again sets out on the dance floor with an ebullient tune, highlighted by coy, off-beat accents and sassy turns of harmony. Again, we are treated to a gallery of vignettes in variation, with alternate modes from zest to romance and back again. A final reprise of the Austrian hymn ties the ribbons in robust F major.

«Despite all of the  
Hungarianisms,  
my suite caused a  
sensation in Vienna.»

#### More recommendations:

##### **Two Pictures** (1910)

for orchestra op. 10  
3.3.3.3 – 4.4.3.1 – timp.perc.cel –  
2hp – 1.1.1.1.1  
16’

##### **Hungarian Pictures** (1908)

2.2.2.2 – 2.2.2.1 – timp.perc –  
hp – 1.1.1.1.1  
11’

Claude Debussy /  
Charles Koechlin (Arr.)

# Khamma (1911–12)

Légende dansée de W. L. Courtney et Maud Allan



**Besetzung / Instrumentation**

4.4.4.4 – 4.3.3.1 –  
timp.2perc – cel.pf.2hp – str

**Uraufführung / World Premiere**

Oct. 15, 1924, Paris  
Orchestre des Concerts Colonne  
Gabriel Pierné

**Dauer / Duration**

22'

Éditions Durand 458

Ein exotisches  
Werk, das in einen  
ekstatischen  
Opfertanz gipfelt.

Debussy erlebte weder jemals eine Aufführung von *Khamma*, noch konnte er die Orchestrierung des Werkes vollenden. Nach Nijinskys radikalen Choreographien zu *Jeux* und *L'Après-midi d'un faune*, beides Auftragswerke der Ballets Russes, die sich seitdem als Konzertstücke durchgesetzt hatten, stand der Komponist der Welt des Tanzes zudem eher kritisch gegenüber.

Trotz der mühevollen Entstehung von *Khamma* zeugen die engmaschige dramatische Struktur und die im Unbestimmten bleibenden Harmonien des Werkes von Debussys individueller Kompositionsweise. Die dunkel wallenden Klavier-Arpeggien und wie von fern erklingenden Trompetenrufe der Eröffnungstakte geben mit lebendigen Schlägen und mit annähernd leitmotivischen

Ansätzen, die die Handlung aufzeigen, den Rahmen vor. Der Einfluss von Strawinsky und besonders von dessen *Petrushka* – die Debussy für ihre „klangvolle Magie“ lobte – wird in den scharfen Klangfarben-Kontrasten und bitonalen Passagen deutlich.

Debussy akzeptierte den Auftrag der kanadischen Tänzerin Maud Allan trotz enormer gesundheitlicher Probleme, die ihn zwangen, umfassende Vorschüsse seines Verlegers Jacques Durand anzunehmen und die auch dazu führten, dass nach Takt 55 der ersten Szene die Orchestrierung Charles Koechlin anvertraut wurde.

Allan, auf der Höhe ihres Ruhms nach den Auftritten in *The Vision of Salome*, hatte sich an Debussy mit der Bitte um ein anderes exotisches Werk gewandt, das in einen ekstatischen Opfertanz gipfeln sollte. Der verschleierte Protagonist aus *Khamma*, ursprünglich mit Isis betitelt, fällt tot zu Füßen des Sonnengottes Amun-Ra, nachdem er inständig darum bat, dass sein Volk von Eindringlingen befreit werde. Das Libretto wurde vermutlich von Allans Ko-Autor, William Leonard Courtney, nach einem ägyptischen Märchen entworfen.

Obwohl Allan alles getan hatte, um sicherzustellen, dass sie das Werk aus der Taufe heben konnte, musste sie ihre Pläne letztendlich aufgeben. *Khamma* wurde als Konzertversion erst 1924 in Paris uraufgeführt. Die Ballettpremiere, in einer Choreographie von Jean-Jacques Etcheverry, fand zwei Jahrzehnte später, ebenfalls in der französischen Hauptstadt statt.

## An exotic work culminating in an ecstatic, sacrificial dance.

**D**ebussy never witnessed a performance of *Khamma*, nor did he finish orchestrating it. The composer already had a problematic relationship with the world of dance following Nijinsky's radical choreography to *Jeux* and *L'Après-midi d'un faune*, commissions of the Ballets Russes, which have since asserted themselves as concert masterpieces.

Despite *Khamma*'s troubled genesis, its tightly wrought dramatic structure and mysterious harmonies are pure Debussy. The dark, undulating piano arpeggios and distant trumpet calls of the opening measures set the scene with vivid strokes, with a nearly Leitmotivic approach to illustrating the plot. The influence of Stravinsky, and in particular *Petrushka* – which Debussy praised for its “sonorous magic” – manifests itself in sharp timbral contrasts and bitonal passages.

Debussy accepted the commission from Canadian dancer Maud Allan in the midst of health problems that not only forced him to take extensive loans from his publisher, Jacques Durand, but also to entrust the orchestration following measure 55 of the first scene to Charles Koechlin.

Allan, at the height of her fame following appearances in *The Vision of Salome*, turned to Debussy for another exotic work culminating in an ecstatic, sacrificial dance. The veiled protagonist of *Khamma*, originally entitled Isis, falls dead at the feet of the sun god, Amun-Ra, after a supplication to deliver his people from invaders. The libretto was most likely conceived by Allan's co-author William Leonard Courtney, according to an Egyptian tale.

Although Allan had done everything to ensure that she would premiere the work, she eventually had to relinquish her plans. *Khamma* was first performed in a 1924 concert version in Paris. Its ballet premiere by Jean-Jacques Etcheverry, took place over two decades later, also in the French capital.

### More recommendations:

#### **La Mer** (1905)

*trois esquisses symphoniques*,  
critical edition by Marie Rolf  
2.3.2.4 – 4.5.3.1 – timp.3perc – 2hp – str  
22'

#### **Première Suite d'orchestre** (1882–84)

3rd movement completed  
by Philippe Manoury  
2.3.3.3 – 4.2.3.1 – timp.perc – 2hp – str  
20'

#### **Preludes** (1898–99)

orchestrated by Gil Shohat  
3.3.3.3 – 4.3.3.1 – timp.3perc – hp – str  
40' | 42'



Henri Dutilleux

# Le Loup (1953)

Fragments symphoniques



**Besetzung / Instrumentation**

3.2.2.2 – 2.2.2.1 –  
timp.perc – pf.cel.hp – str

**Uraufführung / World Premiere**

(Ballet) March 18, 1953, Paris  
Théâtre de l'Empire  
Gérard Blureau

**Dauer / Duration**

14'

Um 1952 beauftragte Roland Petit – Tänzer, Choreograph und Gründer der Kompanie „Ballets de Paris“ – Henri Dutilleux mit der Komposition einer Musik zum Ballett *Le Loup* (Der Wolf). Dafür brachte er den Komponisten mit den Schriftstellern Jean Anouilh und Georges Neveux sowie dem Bühnenbildner Carzou zusammen. Die Uraufführung des Balletts fand am 17. März 1953 im Théâtre de l'Empire in Paris statt, mit Roland Petit selbst in der Titelrolle. *Le Loup* wurde zu einem der erfolgreichsten Ballette der Nachkriegszeit und stand jahrelang auf den Spielplänen weltweit.

Nachdem Dutilleux lange Zeit die Aufführung dieses Ballets in Konzerten verweigert hatte, änderte er 2010 im Alter von 94 Jahren seine Meinung.

Nachdem Dutilleux lange Zeit die Aufführung seiner Musik in Konzerten verweigert hatte, änderte er 2010 seine Meinung. Seine Musik zu *Le Loup* ist von eigenartiger Schönheit und – entsprechend den drei Bildern des Balletts – dreiteilig aufgebaut. Die drei Teile seien „rhythmisch ausgewogen wie die verschiedenen Sätze einer Sinfonie“, so der Komponist. Folgerichtig entstanden daraus schließlich die „Fragments symphoniques“, welche zwar die dreiteilige Struktur des Balletts beibehalten, aber nur die Hälfte seiner Gesamtdauer wiedergeben.

Verzaubert von der Handlung, die „in einer sogar dunkleren Atmosphäre [...] den Mythos von der Schönen und dem Biest“ aufgreift, schrieb Dutilleux eine sinnliche wie kontrastreiche Musik. Auch wenn sie vor der *Sinfonie Nr.1* entstanden ist, scheint die Komposition einfacher zugänglich, auch da sie weder zu avantgardistisch noch wirklich neoklassizistisch ist. Trotz der vielen überraschenden Wendungen der Geschichte schafft es der Komponist, die Gefahr der Fragmentierung zu umgehen: „Es schien mir, dass die Partitur eine Einheit bilden sollte“, erklärte er. Auch wenn das Werk, wie es das Genre verlangt, mit verschiedenen Tänzen durchsetzt ist, besteht es nicht nur aus einer Reihe von Nummern, sondern nähert sich vielmehr einer sinfonischen Dichtung an.

Diese Einheit wird durch bestimmte Themen gestützt, besonders von der Jahrmarktsmelodie und dem Heulen des Wolfes. Es herrscht kein Zweifel darüber, dass dieses Stück heutzutage als vollwertiges sinfonisches Werk betrachtet werden sollte, das sich einen Platz in den Konzertprogrammen verdient hat.

**A**round 1952, the dancer and choreographer Roland Petit, founder of the Ballets de Paris, commissioned a score for the ballet *Le Loup* from Dutilleux. He brought the composer together with the authors Jean Anouilh and Georges Neveux and the set designer Carzou. Their show was premiered at the Théâtre de l'Empire in Paris on 17 March 1953, with Petit in the title role. Running worldwide for many years, *Le Loup* was one of the most successful ballets of the post-war period.

After refusing for a long time to allow this music to be performed in concert, Dutilleux changed his mind in 2010. Strangely beautiful, his score for *Le Loup* consists of three parts (corresponding to the three tableaux of the ballet) “balanced rhythmically as different movements of a symphony would be,” stated the composer. This results in “symphonic fragments”, reproducing the tripartite structure and representing half of the duration of ballet.

Seduced by the scenario renewing “in an even darker environment [...] the story of Beauty and the Beast,” Dutilleux wrote contrasting and sensual music. Neither avant-garde nor truly neoclassical, it proves to be even more accessible than his *Symphonie n° 1*, even though this was earlier. Despite the many twists and turns in the story, the composer avoided the trap of fragmentation: “I felt that the score had to form a single unit,” he explained. Even if it is interspersed with different dances, as is the law of the genre, the piece does not simply consist of a series of numbers, but is rather a symphonic poem.

Certain themes provide unity, especially the fairground melody and the wolf's beautiful lament. There is no doubt today that this score deserves to be considered as a symphonic piece in itself, one to which concert halls should open their doors.

After refusing for a long time  
to allow this work to be performed  
in concert, Dutilleux changed his  
mind in 2010 at the age of 94.

#### More recommendations:

##### *Sinfonie No. 1* (1951)

3.3.3.3 – 4.3.3.0 – timp.4perc –  
pf.cel – hp – str  
31'

##### *Trois Tableaux symphoniques* (1943–45)

2.1.2.2.1 – 2.2.2.1 – timp.2perc – OndMar.  
pf.hp – str  
11'

Arthur Honegger

# Rugby (1928)

Mouvement symphonique No. 2 (H. 67)



**Besetzung / Instrumentation**

3.3.3.3 – 4.3.3.1 – str

**Uraufführung / World Premiere**

Oct. 19, 1928, Paris

Orchestre symphonique de Paris

Ernest Ansermet

**Dauer / Duration**

8'

Éditions Salabert 3819

Die musikalische  
Handlung wird  
durch ein Gefühl  
der ständigen  
Unruhe geprägt.

Fünf Jahre nach der Entstehung seines eindrucksvollen *Pacific 231 – Mouvement symphonique Nr. 1* (1923) widmete sich Arthur Honegger erneut einem kurzen orchestralen Essay. Weit entfernt von der Idee der Rädchen im Getriebe einer Maschine, aber immer auf der Suche nach einer klanglichen Darstellung der Bewegung im Raum, vollendete Honegger *Rugby*, seinen zweiten von drei sinfonischen Sätzen.

Die Idee der Bewegung war eines der großen Themen der Zwischenkriegszeit. Die Futuristen und „Maschinisten“ der Musik bemächtigten sich der Gegenstände des alltäglichen Lebens und träumten von Kompositionen konstruiert aus dem scheinbar trivialen Konzept des Geräuschs. Einzig Erik Satie hatte es in seinen *Sports et divertissements* (1904) bis dahin gewagt, den populären Ausdruck der physischen Bewegung mit der spirituellen Erhabenheit der ernsten Musik zu verbinden. Hatte er ein Faible für Golf, Tennis und Segeln, war Arthur

Honegger, der an den Wochenenden meist im Stadion von Colombes zu finden war, eher an Fußball interessiert. Seinen Worten nach hätte *Rugby* auch den Titel „Fußball“ tragen können, er fühlte sich aber „gehobener durch den wilderen, plötzlicheren, verzweifelteren und weniger geregelten Rhythmus des Rugbyspiels.“

Die eigentliche Inspiration zu dem Werk stammte schließlich aus den Erlebnissen im Stadion, von den durch die Bewegungen der Mannschaften hervorgerufenen Eindrücken, „den Attacken und Gegenangriffen des Spiels, den Rhythmen und den Farben eines Matches“ – auch obwohl sich der französisch-schweizerische Komponist stets gegen jedwede Deutung seines Werks als Programmmusik oder unmittelbare Abbildung einer bildhaften Erzählung ausgesprochen hat. Die musikalische Handlung wird, von Orchestereinwürfen und virtuoson Passagen begleitet, durch ein Gefühl der ständigen Unruhe geprägt; die Klänge der Bewegung im Raum geben dabei den Protagonisten eines brodelnden Stadions Form und Gestalt.

The musical action  
is once again  
characterised by a  
feeling of constant  
unrest.

Five years after writing the impressive *Pacific 231 – Mouvement symphonique No. 1* in 1923, Arthur Honegger devoted himself to a short orchestral essay once again. Far away from the idea of the cogs in a machine, but constantly looking for an acoustic representation of movement in space, Honegger completed *Rugby*, his second of three symphonic movements.

The idea of movement was one of the great themes in the inter-war period. The futurists and the “engineers” of music seized the objects of everyday life and dreamed of compositions constructed from the seemingly trivial concept of noise. Only Erik Satie had until then dared to combine the popular expression of the physical movement with the spiritual superiority of serious music in his *Sports et divertissements* (1904). While he had a passion for golf, tennis and sailing, Arthur Honegger was more interested in football and could usually be found at the Colombes stadium at the weekends. According to him, *Rugby* could also be named “football”, but “the wilder, more sudden, desperate and less regulated rhythm of a rugby game made him feel more sublime.”

The actual inspiration for the work came from his experiences in the stadium, “The attacks and counter-attacks of the game, the match’s rhythms and the colours” – even though the French-Swiss composer has always rejected any interpretation of his work as program music or a direct portrayal of a pictorial narrative. The musical action, accompanied by orchestral and virtuoso passages, is once again characterised by a feeling of constant unrest; the sounds of movement in space give form and shape to the protagonist of a seething stadium.

#### More recommendations:

***Une Cantate de Noël*** (1952–53)  
solo bariton – choir – children’s choir –  
2.2.2.2 – 4.3.3.0 – org.hp – str  
25’

***Symphony No. 3 Liturgique*** (1945–46)  
3.3.3.3 – 4.3.3.1 – timp.2perc – pf – str  
29’

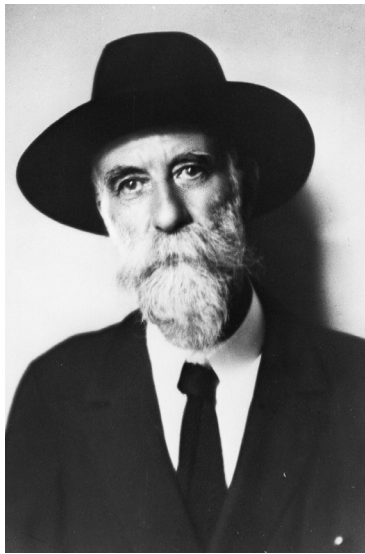
Charles Koechlin

# Les Heures persanes (1913 – 1919)

Seize pièces after Pierre Loti's *Vers Ispahan* (op. 65 bis)**Besetzung / Instrumentation**2.2.2.2 – 2.2.0.0 –  
timp.perc.cel – hp.pf – str**Uraufführung / World Premiere**Feb. 10, 1992, Ludwigshafen,  
Staatsphilharmonie  
Rheinland-Pfalz,  
Leif Segerstam**Dauer / Duration**

30'

Éditions Eschig 2793



Mithilfe von schillernden instrumentalen Farben sowie wechselnden harmonischen Ebenen erschafft Koechlin einen träumerischen Eskapismus.

*Les Heures persanes* entstand während des Ersten Weltkriegs zunächst als Klavierstück. 1921 entschied sich Charles Koechlin, sein Werk zu orchestrieren, ohne die bereits komponierte Struktur zu verändern. Erste Erfahrungen dieser Art hatte er bereits 1898 gesammelt, als er an der Orchestrierung von Faurés *Pelléas et Mélisande* mitwirkte.

*Les Heures persanes* besteht aus sechzehn Teilen, die den Zuhörer auf eine Reise nach Persien mitnehmen. Koechlin ließ sich dabei vor allem von der Lektüre etwa von *Tausendundeine Nacht* und von Gobineaus *Nouvelles Asiatiques* inspirieren; doch seine Hauptquelle bildete das Urlaubstagebuch von Pierre Loti, *Vers Ispahan*, in dem der Schriftsteller Anfang des 20. Jahrhunderts seine Reise nach Persien festhielt.

Während der Leser Loti über zwei Monate begleitet, wählte Koechlin eine andere Zeitdramaturgie: Die sechzehn Teile bilden musikalisch insgesamt drei Tage ab. Drei „Clair de lune“, zwei Vormittagsvertonungen und eine Mittagsmusik – hier erreicht der Zuhörer endlich die Rosen von Ispahan, das Ziel von Lotis Reise – schaffen die Hauptstücke dieser musikalischen Gedichtsammlung.

Der vielreisende Koechlin war selbst nie in Persien, kannte jedoch Algerien. Aus diesen Erfahrungen hätte er Inspiration für ein orientalisches Kolorit in seiner Musik ziehen können, doch haben die *Heures persanes* nichts Orientalisches in ihrer Klangsprache. Koechlin versuchte – wie er es selber schrieb – „die arabische Musik durch kompositorische Äquivalenzen statt orientalische Moden heraufzubeschwören“. So erklingen bei den „Arabesque“ islamische Verzierungen, und in „La caravane“ ist Gobineaus Fernweh aus den *Nouvelles Asiatiques* greifbar.

Mithilfe von schillernden instrumentalen Farben sowie wechselnden harmonischen Ebenen erschafft Koechlin einen träumerischen Eskapismus. In äußerst langsamen Phrasen widmet er sich musikalischen Nuancen und Farben. Doch zwischen diesen langsamen Sätzen sind lebhaftere Teile zu hören, die diese traumhafte Dimension stören, um sie – durch diese unerwartete und heftige Abwechslung – noch klarer und realer werden zu lassen. Atonalität und Polytonalität mischen sich zu einem musikalischen Spektrum, das die melodische Linie stets mit Perfektion in den Vordergrund rückt.

Koechlin creates  
a dreamy escapism  
by using dazzling  
instrumental colours  
and changing  
harmonic planes.

**L***es Heures persanes* was first released as a piano piece during the First World War. In 1921 Charles Koechlin decided to orchestrate his work without changing the structure he had already composed. He had already gained the first experiences of this kind in 1898 when he collaborated on the orchestration of Fauré's *Pelléas et Mélisande*.

*Les Heures persanes* is made up of sixteen parts, which take the listener on a journey to Persia. Koechlin was inspired mainly by reading *One Thousand and One Nights* and by Gobineau's *Nouvelles Asiatiques*, for instance; but his main source was the holiday journal of Pierre Loti, *Vers Ispahan*, in which the author recorded his journey to Persia at the beginning of the twentieth century.

While the reader accompanies Loti over two months, Koechlin chose a different division of time: the sixteen parts are musical depictions covering a total of three days. The main pieces of this musical poem collection are three „Clair de lune“ pieces, two scorings of the morning („Matin frais“ and „Aubade“) and one piece for midday („Roses au soleil de midi“) – here the listener finally reaches the roses of Ispahan, the goal of Loti's journey.

Koechlin, who travelled a great deal, never went to Persia himself, but he was familiar with Algeria. He would have been able to draw inspiration for an oriental colour in his music from these experiences, but *Les Heures persanes* has nothing oriental in its sound language. As Koechlin himself wrote, he attempted „to conjure up Arabic music through compositional equivalence rather than oriental modes.“ This is the case with the „Arabesque“ Islamic ornamentation, and Gobineau's wanderlust from *Nouvelles Asiatiques* is tangible in „La caravane“.

Koechlin creates a dreamy escapism by using dazzling instrumental colours and changing harmonic planes. In extremely slow phrases he devotes himself to musical nuances and colours. But between these slow movements one can hear more lively parts, which disturb this dreamlike dimension – through this unexpected and severe change – in order to make it more clear and real. Atonality and polytonality blend into a musical spectrum, which always emphasizes the melodic line with perfection.

#### More recommendations:

##### ***The Seven Stars' Symphony op. 123* (1933)**

*I. Douglas Fairbanks*

*II. Lillian Harvey*

*III. Greta Garbo*

*IV. Clara Bow et la Joyeuse Californie*

*V. Marlène Dietrich*

*VI. Emil Jannings*

*VII. Charlie Chaplin*

4.3.3.sax.3 – 4.4.3.2 – timp.6perc –

pf.cel.hpd.2hp – str

34'

##### ***La Course de printemps op. 95* (1927)**

Poème symphonique after

Rudyard Kiplings' *The Jungle Book*

4.3.3.3 – 4.4.4.2 – 2timp.perc –

pf.org.2hp – str

28'



Serge Koussevitzky

# Konzert für Kontrabass und Orchester (1902)

**Besetzung / Instrumentation**

solo doublebass – 2.2.2.2 –  
4.0.0.0 – hp – str

**Uraufführung / World Premiere**

Feb. 25, 1905, Moscow  
Moscow Philharmonic Orchestra,  
Serge Koussevitzky (db)

**Dauer / Duration**

17'

Ricordi Berlin (Rob. Forberg  
Musikverlag) F 95010



Mit dem Namen Serge Koussevitzky verbindet man zu allererst das Boston Symphony Orchestra. Mehr als 25 Jahre war er Chefdirigent dieses Orchesters und hat in dieser Funktion das Musikleben der USA entscheidend geprägt. Oder aber man bringt den Namen mit der Serge Koussevitzky Music Foundation in der Library of Congress in Verbindung – und deren Mission zur Förderung zeitgenössischer Musik. Weniger bekannt ist Serge Koussevitzky allerdings als Komponist.

Der besondere Reiz bei Koussevitzky besteht in der Übertragung der russisch-spätromantischen Klangsprache auf die eigentümliche Klangfarbe des Kontrabasses.

Zu seinen wichtigsten Werken zählt das Kontrabasskonzert aus dem Jahr 1902. Solo-Konzerte für Kontrabass waren (und sind) eine Rarität. Für kaum ein anderes Instrument im Orchester-Apparat gibt es so wenig virtuose Literatur. Der besondere Reiz bei Koussevitzky besteht in der Übertragung der russisch-spätromantischen Klangsprache auf die eigentümliche Klangfarbe des Kontrabasses. Der Einfluss von Komponisten wie Tschaikowsky und Rimski-Korsakow ist deutlich zu hören. Das Hauptthema erinnert zudem an das der 9. Sinfonie von Dvořák – dass dieses bei Koussevitzky von einem Horn gespielt wird, verweist darüber hinaus auf Tschaikowskys 1. Klavierkonzert.

Das dreisätzige und mit rund 17 Minuten Dauer recht kurze Werk ist geprägt von lyrischen Melodiebögen, die sich in romantischem Gestus lieblich und schwärmerisch zu Kantilenen ausweiten. Dabei steht nicht so sehr die Virtuosität, sondern der Ausdruck im Vordergrund. Die gefühlsbetonte und leidenschaftliche Sprache kommt nicht von ungefähr: Das Werk ist Natalie Ushkov gewidmet, der Tochter eines wohlhabenden Teehändlers. Die Uraufführung fand am 25. Februar 1905 in Moskau statt – die Hochzeit mit Natalie folgte noch im gleichen Jahr.

**T**oday, Serge Koussevitzky is mostly known as a conductor of the Boston Symphony Orchestra where he served for more than 25 years and founded the Tanglewood festival. He had a strong impact on the development of classical music in the US having commissioned many works by composers of his time, including Ravel and Prokofiev. His commitment to contemporary music is continued today by the Serge Koussevitzky Music Foundation in the Library of Congress, Washington DC. Less is known about him as a composer, however.

One of Koussevitzky's most important works is his double bass concerto from 1902. Solo concertos for double bass are still a rarity today but Koussevitzky himself was a virtuoso of the instrument. The special charm of Koussevitzky's composition lies in the way he transfers the sound of Russian late-Romanticism to the peculiar timbre of double bass. His concerto was clearly influenced by Tchaikovsky and Rimsky-Korsakov, and the main theme recalls that of Dvořák's 9th symphony. In Koussevitzky's concerto, this theme is played by a horn, which in addition evokes Tchaikovsky's first piano concerto.

Koussevitzky's concerto consists of three movements and is rather short – a performance takes about 17 minutes. In this concerto, expression is more important than virtuosity. The composition is characterized by lyrical melodies and yearning cantilenas. There is a special reason for its passionate and emotional sound: the work is dedicated to Natalie Ushkov, the daughter of a prosperous tea merchant. The double bass concerto was premiered by Koussevitzky with the Moscow Philharmonic on February 25, 1905 in Moscow – the same year he went on to marry Natalie.

The special charm  
of Koussevitzky's  
composition lies  
in the way he transfers  
the sound of Russian  
late-Romanticism  
to the peculiar timbre  
of double bass.

#### More recommendations:

***Valse miniature op. 1 No. 2*** (1907)  
solo doublebass – 2.2.2.2 –  
4.2.3.0 – timp.hp – str



Olivier Messiaen

# Réveil des oiseaux (1953)

Pour piano solo et orchestre

**Besetzung / Instrumentation**

solo piano – 4.3.4.3 –  
2.2.0.0 – 4perc.cel – str

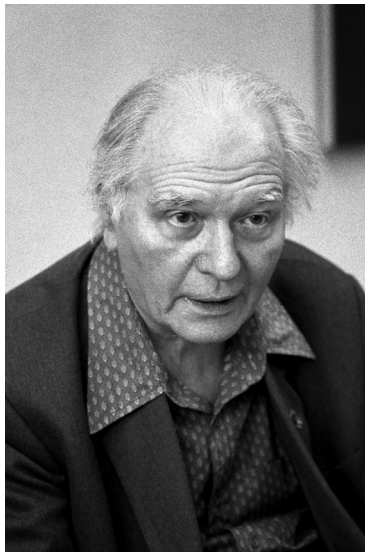
**Uraufführung / World Premiere**

Oct. 11, 1953, Donaueschingen  
Südwestfunk-Orchester  
Baden-Baden  
Hans Rosbaud

**Dauer / Duration**

22'

Éditions Durand 691



Olivier Messiaen gefiel es, sich als „Komponist, Rhythmiker und Ornithologe“ zu beschreiben. Von Jugend auf war er von Vögeln fasziniert und machte sich die Übertragung ihrer Gesänge, die er auch in seine Kompositionen einband, zur Gewohnheit. 1953 widmete er ihnen sein erstes Werk: *Réveil des oiseaux* (Das Erwachen der Vögel), ein konzeptionell einzigartiges Klavierkonzert voller Poesie. Das Stück blieb das einzige im ganzen Messiaen-Katalog, das ausschließlich aus den Gesängen von Vögeln besteht. Diese sind sachkundig identifiziert und erklingen, wie Messiaen betonte, „ohne hinzugefügte Rhythmen oder Kontrapunkte“. Das Werk enthält Gesänge von Vögeln aus der Île-de-France und gibt ihren Lebens- und Gesangsrythmus eines Frühlingstages zwischen Mitternacht und Mittag detailgetreu wieder. „Es ist eine ganz und gar wahrheitsgetreue Komposition“, behauptete der Komponist gern.

Das Stück blieb das einzige im ganzen Messiaen-Katalog, das ausschließlich aus den Gesängen von Vögeln besteht.

Ziemlich symmetrisch aufgebaut, besteht das Werk aus sechs Klavierkadenzen, die mit Orchestertutti abwechseln. Ähnlich wie in einer Kammermusik stellt der erste Teil, „Minuit“ (Mitternacht), einige wenige Vögel vor (Nachtigall, Eule, Wendehals, Gräsänger, Lerche, Ziegenmelker). Anschließend werden „4h du matin, l'aube, réveil des oiseaux“ (4 Uhr nachts, Morgengrauen, Erwachen der Vögel) musikalisch dargestellt: Das Orchestertutti steigert sich dabei bis zu einer wunderbar dichten Klangvielfalt. Mit dem ersten Sonnenstrahl tritt plötzlich Stille ein. Ein neuer Teil, „Chants de la matinée“ (Morgenlieder), beginnt. Dieser endet mit einer breiten Klavierkadenz. Endlich erklingen mit „Midi: grand silence“ (Mittag: Große Stille) die letzten Gesänge.

*Réveil des oiseaux* ist noch sehr onomatopoetisch, was man von späteren ornithologisch geprägten Werken von Messiaen nicht behaupten kann: *Catalogue d'oiseaux* (1956–1958), *La Fauvette passerinette* (1961), *La Fauvette des jardins* (1970) und *Petites esquisses d'oiseaux* (1985) sind manchmal abstrakter und rauer. Das Stück ist dem Ornithologen Jacques Delamain, dessen Forschung den Ausschlag für Messiaens Begeisterung für die Vogelwelt gab, gewidmet.

## This piece was the only one in Messiaen's catalogue to contain solely birdsongs.

**O**livier Messiaen liked to be defined as a “composer, rhythmist and ornithologist”. Fascinated by birds since he was a child, he acquired the habit of transcribing their songs and including them in his own pieces. In 1953, for the first time, he devoted an entire score to them: *Réveil des oiseaux*, a highly poetic work, was a piano concerto

with an original conception. This piece was the only one in Messiaen's catalogue to contain only birdsongs, properly identified, “without any rhythm or counterpoint added,” stated Messiaen. It brings together the birdsongs of the Île-de-France and faithfully reproduces their rhythm of life and singing between midnight and noon on a spring day: “This is a completely truthful work,” the composer liked to say.

The score is fairly symmetrical, structured around six piano cadences alternating with the whole orchestra, the central one being the most elaborate. Close to chamber music, the first section, “Minuit” (Midnight), introduces some birds (nightingale, owl, wryneck, warbler, lark, nightjar). Then “4 am, dawn, the birds' awakening” arrives: a tutti intensifies until it becomes a tremendous flurry. The silence descends suddenly with the first ray of sunlight. A new section begins, “Chants de la matinée” (Morning Songs), which concludes with an extensive piano cadence. Finally, “Midi: Grand Silence” (Midday: The Great Silence) showcases the last songs (finches, great spotted woodpecker, cuckoo).

*Réveil des oiseaux* is still rather onomatopoetic which cannot be said of some of Messiaen's subsequent ornithologically inspired pieces: *Catalogue d'oiseaux* (Bird Catalogue, 1956–58), *La Fauvette passerinette* (The Subalpine Warbler, 1961), *La Fauvette des jardins* (The Garden Warbler, 1970) and *Petites Esquisses d'oiseaux* (Small Sketches of Birds, 1985) proved themselves to be more abstract and somewhat dry at times. The composition is dedicated to Jacques Delamain, Messiaen's ornithology teacher.

### More recommendations:

***Le Tombeau resplendissant*** (1931)  
3.3.3.3 – 4.3.3.1 – perc – str  
12'

***Poèmes pour Mi*** (1936–37)  
pour grand soprano dramatique  
et orchestra  
poèmes d'Olivier Messiaen  
solo soprano – 4.3.2.3 – 4.3.3.1 –  
perc – str  
32'

Darius Milhaud

# Saudades do Brazil (1920)

Suite de danses (op. 67b)

**Besetzung / Instrumentation**

2.2.2.2 – 2.2.2.0 – timp.2perc – str

**Uraufführung / World Premiere**

Feb. 28, 1921, Paris

Théâtre des Champs-Élysées

Vladimir Golschmann



**Dauer / Duration**

22'

Éditions Eschig 2123

*Saudades do Brazil* ist eine Folge von teils leicht melancholischen, teils fröhlich-vitalen Abschnitten.

**D**arius Milhaud hielt sich zwischen 1916 und 1918 als Sekretär des mit ihm befreundeten Dichters und Diplomaten Paul Claudel in Brasilien auf. In Rio de Janeiro erlebte er das berühmte Karnevalsfest und die ausgelassene Stimmung. Die dort gehörten Musiken inspirierten ihn zu seinen Werken *Le Boeuf sur le toit* (Der Ochse auf dem Dach) sowie *Saudades do Brazil* (Erinnerungen an Brasilien). Das portugiesische Wort „Saudade“ bedeutet etwa „Sehnsucht“ oder „liebevolles Andenken“ – Milhaud schrieb sein Stück zwar im Sommer 1920 in Kopenhagen, doch seine Liebe zu Brasilien war ihm immer noch gegenwärtig. Das Werk war zunächst für Klavier gedacht; die einzelnen Sätze widmete Milhaud seinen Freunden, darunter den berühmten Pianisten Arthur Rubinstein und Ricardo Viñes sowie eben Paul Claudel. Der Dirigent Vladimir Golschmann, der sich stets für die Musik

der Komponistengruppe Les Six (zu der auch Milhaud gehörte) engagierte, beauftragte Milhaud, *Saudades* für Orchester zu bearbeiten. Diese Fassung erklang mit einer zusätzlichen Ouvertüre am 28. Februar 1921 bei einer Aufführung am Théâtre des Champs-Élysées in Paris unter der Leitung von Golschmann.

*Saudades do Brazil* ist eine Folge von teils leicht melancholischen, teils fröhlich-vitalen Abschnitten; treffend beschrieb der Kritiker Alfred Frankenstein die Stimmung des Werkes als „abwechselnd schleppend, wild und funkelnd-brillant“. Die Inspiration für den Komponisten lieferten die volkstümlichen Klänge der Tangos und der Maxixes – letzterer ist ein polkaähnlicher, synkopierender Tanz im Zweiertakt, der Anfang des 20. Jahrhunderts auch als Gesellschaftstanz in Europa beliebt war. Gleichzeitig ist *Saudades* auch durch Milhauds Experimentieren mit der Polytonalität geprägt: in mehreren Sätzen des Werkes erklingen Motive in unterschiedlichen Tonarten parallel.

*Saudades do Brazil* is a succession of sections that are sometimes melancholic and sometimes cheerful and lively.

**B**etween 1916 and 1918

Darius Milhaud stayed in Brazil as the secretary of his friend, the poet and diplomat Paul Claudel. In Rio de Janeiro, he witnessed the famous carnival and the exuberant atmosphere. The music he heard there inspired his works *Le boeuf sur le toit* (The Ox on the Roof) as well as *Saudades do Brazil* (Memories of Brazil). The Portuguese word “Saudade” means something like “longing” or “fond memories” – Milhaud wrote the piece in Copenhagen in the summer of 1920, but his love for Brazil was still present. The work was initially intended for piano; Milhaud dedicated the individual movements to his friends, including the famous pianist Arthur Rubinstein and Ricardo Viñes, as well Paul Claudel. The conductor Vladimir Golschmann, who was very involved in the music of the group of composers called Les Six (which also included Milhaud), commissioned Milhaud to rework *Saudades* for orchestra. This version was accompanied by an additional overture on 28 February 1921 at a performance at the Théâtre des Champs-Élysées in Paris under the direction of Golschmann.

*Saudades do Brazil* is a succession of sections that are sometimes melancholic and sometimes cheerful and lively; the critic Alfred Frankenstein aptly described the mood of the work as “alternating between halting, wild and sparklingly brilliant”. The inspiration for the composer provided the popular sounds of tango and maxixe – the latter is a two-step syncopated dance, similar to a polka, which was also popular as a ballroom dance in Europe at the beginning of the 20th century. At the same time, *Saudades* was also shaped by Milhaud’s experiments with polytonality: In several movements of the work, motifs appear in different keys in parallel.

#### More recommendations:

##### **Concerto No. 1 for violoncello and orchestra op. 136** (1934)

solo cello - 2.2.2.2 – 2.2.2.1 –  
timp.perc.hp – str  
15’

##### **Concerto No. 1 for piano and orchestra op. 127** (1933)

solo piano – 2.2.3.2 – 2.3.2.1 –  
timp.perc – hp – str  
12’

Francis Poulenc

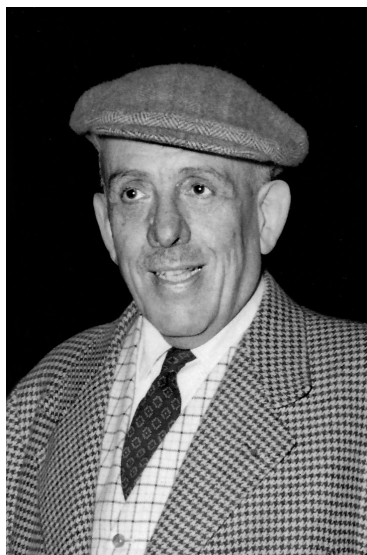
# Les Animaux modèles (1942)

Suite d'orchestre

**Besetzung / Instrumentation**3.3.4.4 – 4.3.3.1 – timp.3perc –  
pf.cel.2hp – 6.0.0.0**Uraufführung / World Premiere**(Ballet) Aug. 8, 1942,  
Opéra de Paris  
Roger Désormière**Dauer / Duration**

21'

Éditions Eschig 2201



**L**es *Animaux modèles* ist Francis Poulencs drittes und zugleich letztes Ballett und erfuhr über zehn Jahre nach dem grandios erfolgreichen Ballett *Les Biches* während des zweiten Weltkriegs, als Frankreich bereits von den deutschen Truppen besetzt war, seine Uraufführung. „Als ich mit der Komposition begann, in den trübsten

Tagen des Sommers von 1940, wollte ich, koste es was es wolle, einen Grund zur Hoffnung finden, Hoffnung für das Schicksal meines Landes“, erinnerte er sich. Schon lange hatte er vorgehabt, Fabeln La Fontaines zu vertonen. Nun kamen ihm dessen scheinbar harmlose Tierfabeln gerade recht, um in dem neuen Werk feinsinnig ein Zeichen zu setzen. Ende 1940 lag das

Die sinfonische Version  
erfreut durch ihren  
illustrativen Charakter  
und den Farbenreichtum

Ballett im Entwurf vor, für die vollständige Ausarbeitung benötigte Poulenc noch das gesamte Folgejahr. Am 8. August 1942 fand schließlich in Paris die umjubelte Uraufführung statt. „Sie können sich das Publikum vorstellen, die deutschen Generäle und ihre Sekretärinnen in dumpfem Uniformgrau, wie sie eine so typisch französische Veranstaltung besuchen. Ich hatte mir den Luxus erlaubt – den nur ein paar Orchestermusiker mitbekamen – das Lied «Nein, nein, Elsass-Lothringen kriegt Ihr nicht» in den Kampf der zwei Hähne einzuflechten. Jedes Mal, wenn die Trompete das Thema ankündigte, musste ich unwillkürlich lächeln...“, freute sich Poulenc.

Poulencs Ballett *Les Animaux modèles* spielt in der ländlichen Atmosphäre eines Julimorgens im Burgund des 17. Jahrhunderts. Dank der sinfonischen Version kann ein Teil der Musik im Konzertsaal aufgeführt werden und erfreut – auch ohne Poulencs Intention zu kennen – durch ihren illustrativen Charakter und den Farbenreichtum, den er mit dem groß besetzten Orchester hervorzaubert.

The symphonic  
version delights  
thanks to its  
illustrative  
character and  
rich colours

## *Les Animaux modèles* is

Francis Poulenc's third and final ballet and was premièred about the ten years after the splendid *Les Biches* ballet during World War II, when France was occupied by German troops. "When I began with the composition during the bleakest days in the summer of 1940, I wanted to find a reason for hope, hope for the destiny of my country, no matter what it cost" he remembered. He had planned to set La Fontaine's fables to music for a long time. Now the seemingly harmless animal fables were the perfect oppor-

tunity to set a subtle example in the new work. At the end of 1940, a draft of the ballet was complete, but it took Poulenc all of the following year to finish the work. The widely acclaimed première took place on 8th August 1942. "You can imagine the audience, the German generals and their secretaries in drab grey uniforms, going to such a typically French event. I allowed myself the luxury – which only a few of the orchestra musicians realised – of interweaving the song 'You won't have Alsace Lorraine' into the fight between

the two roosters. Each time when the trumpet announced the theme I could not help smiling...", explained Poulenc with delight.

Poulenc's ballet *Les Animaux modèles* is set in the pastoral atmosphere of a July morning in Burgundy in the 17th century. Thanks to the symphonic version, part of the music can be performed in concert halls and enjoys – even without knowing Poulenc's intention – thanks to its illustrative character and rich colours, which he conjures up with a large orchestra.

### More recommendations:

#### **Aubade** (1929)

Concerto chorégraphique  
pour piano et 18 instrumentistes  
solo pf – 2.2.2.2 – 2.1.0.0 –  
timp – 0.0.2.2.2  
21'

#### **Sécheresses** (1937)

Cantate pour chœur mixte et orchestre  
I. *Les Sauterelles*  
II. *Le Village abandonné*  
III. *Le Faux avenir*  
IV. *Le Squelette de la mer*  
mixed choir – 3.3.2.2 – 4.2.3.1 –  
timp.2perc.cel – hp – str  
18'

#### **Concert champêtre** (1927–28)

pour clavecin ou piano et orchestre  
2.2.2.2 – 4.2.1.1 – timb.2perc – str  
25'



Sergei Prokofiev

# Konzert für Klavier und Orchester No. 1 (1910 – 1912)

**Besetzung / Instrumentation**

solo pf – picc.2.2.2.3 –  
4.2.3.1 – timp.glock – str

**Uraufführung / World Premiere**

July 25, 1912, Moscow  
Sergei Prokofiev (piano),  
Konstantin Saradzhev (cond.)

**Dauer / Duration**

16'

Ricordi Berlin (Rob. Forberg  
Musikverlag) F 95014



**Z**um Zeitpunkt der Uraufführung seines Klavierkonzerts schloss der 21-jährige Sergei Prokofiev sein Kompositionsstudium ab und hatte bereits einige sinfonische Werke, eine Klaviersonate und verschiedene Charakterstücke für Klavier in seinem Portfolio. Das Klavierkonzert entstand aus dem Material mehrerer Stücke: aus einem leicht zu spielenden Concertino, das auch für Studenten des Konservatoriums geeignet gewesen wäre, und aus einem anspruchsvollen Klavierkonzert, das für ihn selbst als Solisten gedacht war. Die Skizzen zu den beiden Werken sind schließlich zu einem einzigen Werk verschmolzen.

Dieses Verfahren, das an das Zusammensetzen eines Puzzles erinnert, wird von Prokofiev im Laufe seines Lebens immer wieder

Ein frisches und  
unkonventionell  
wirkendes  
Virtuosenstück



angewendet und zeigt sich auch in der Form des Klavierkonzerts, die von einem Rezensenten der damaligen Zeit als zusammenhaltlose, konstruierte Aneinanderreihung verschiedener Fragmente kritisiert wurde. In Wirklichkeit ist die Form des einsätzigen Stücks originell, zukunftsweisend und trägt sowohl Züge eines Sonatenhauptsatzes als auch eines kompletten Sonatenzyklus. Außerdem ähnelt das Konzert wegen seiner äußerst markanten Einleitung, die am Anfang, in der Mitte und am Ende des Stückes im Tutti erscheint, einem klassischen Rondo.

Prokofiev antizipiert in diesem Werk verschiedene formelle Techniken des beginnenden 20. Jahrhunderts wie z. B. Montage. In seiner mehr als hundertjährigen Geschichte hat sich das 1. Klavierkonzert als ein frisches und unkonventionell wirkendes Virtuosenstück bewährt, das die Tradition des romantischen Klavierspiels gleichsam zusammenfasst und abschließt.

**S**ergei Prokofiev wrote his first piano concerto between summer 1910 and February 1912 and performed its world premiere in Moscow on July 25, 1912. Around the same time, he finished his composition studies, during which he had composed a number of symphonic works, a piano sonata and several character pieces for piano. Prokofiev had originally conceived the concerto as two separate compositions for piano and orchestra: one was to be a concertino for students to perform, and the other was a more demanding and virtuosic piece for himself. In the end, he combined the material to create the concerto that we know today.

**It remains a  
fresh and  
unconventional  
virtuoso piece**

At the time when the piano concerto was premiered, however, it was not understood by everyone. One reviewer criticized the work as incoherent and constructed by stringing together unrelated fragments. In reality, the form of the first piano concerto was truly original and forward-looking. Prokofiev used both elements of the sonata-form and those of a complete sonata. The concerto also resembles a rondo, because the distinctive introductory material reappears in the middle and end of the piece.

With his first piano concerto, Prokofiev anticipates various formal techniques of the 20th century – like montage. More than 100 years after its world premiere, it remains a fresh and unconventional virtuoso piece that both summarizes and concludes the piano playing of the Romantic era.

#### **More recommendations:**

***Valse miniature op. 1 no. 2*** (1907)  
solo doublebass – 2.2.2.2. –  
4.2.3.0 – timp.hp – str

Ottorino Respighi

# Feste Romane

(1928) Poema sinfonico per orchestra



**Besetzung / Instrumentation**

3.3.4.3 – 4.4.3.1.3Buccine (or 3trp) –  
timp.4perc.glsp – pf.org – mand – str

**Uraufführung / World Premiere**

Feb. 21, 1929, New York  
New York Philharmonic  
Arturo Toscanini

**Dauer / Duration**

23'

Casa Ricordi PR 1333

Es sind die *Römischen  
Brunnen, Die Pinien von Rom  
sowie die Römischen Feste,*  
die Respighi mit einem  
Reichtum an leuchtenden  
Farben verewigt hat.

Wie seine gleich-  
altrigen Komponistenkollegen Alfredo Casella und  
Gian Francesco Malipiero war Ottorino Respighi  
der festen Überzeugung, dass Italiens Zeit als reine  
Opernation abgelaufen sei. Zwar hatte auch er es  
sich nicht nehmen lassen, mit gleich neun Opern das Erbe Donizet-  
tis, Bellinis und Verdis fortzusetzen. Sein spezielles Interesse aber  
galt der Instrumentalmusik. In die Musikgeschichtsbücher hat sich  
Respighi anhand einer Gattung eingetragen, der Franz Liszt und  
Richard Strauss ihren Stempel aufgedrückt hatten. Im Gegensatz  
zu ihren einsätzigen Sinfonischen Dichtungen, denen oftmals ein

literarisches Programm zugrunde liegt, komponierte Respighi viersätzliche Tondichtungen, die er ausschließlich als Spiegelbild von Gefühlen verstanden wissen wollte.

Aus drei solchen Sinfonischen Dichtungen besteht das über einen Zeitraum von zwölf Jahren entstandene Triptychon, mit dem er Rom ein musikalisches Denkmal setzte. Es sind die *Römischen Brunnen* (Fontane di Roma), *Die Pinien von Rom* (Pini di Roma) sowie die *Römischen Feste* (Feste Romane), die Respighi mit einem Reichtum an leuchtenden Farben verewigt hat, die italienische Komponisten und Orchester bis dahin so nicht kannten. Nahezu allgegenwärtig ist der Einfluss des französischen Impressionismus von Debussy und Ravel. Die grundsätzliche Brillanz der Partituren geht auf Nikolai Rimski-Korsakow zurück, dessen Komponistenklasse Respighi in St. Petersburg zwischen 1900 und 1903 besuchte. Als er sodann 1913 seine Heimatstadt Bologna verließ, um in Rom eine Professur am Conservatorio di Santa Cecilia anzutreten, erlag er auf Antrieb der Grandiosität, Größe und Geschichte dieser „Ewigen Stadt“.

These are *Fountains*  
of *Rome, Pines of*  
*Rome and Roman*  
*Festivals*, which  
Respighi has immortalised with a wealth  
of bright colours

**L**ike his fellow-composers, Alfredo Casella and Gian Francesco Malipiero, Ottorino Respighi was firmly convinced that Italy's time as a nation that mainly produced operas had come to an end. Despite this, he insisted on following in the footsteps of Donizetti, Bellini and Verdi with nine operas. But his special interest was instrumental music. Respighi has entered the music history books based on a genre that Franz Liszt and Richard Strauss left their mark on. In contrast to their symphonic poems in one movement, often based on a literary repertoire, Respighi composed tone poems in four movements, which he only wanted to be understood as a reflection of emotions.

The trilogy, created over a period of twelve years, is made up of three of these symphonic poems and was meant as a musical monument to Rome. These are *Fountains of Rome* (Fontane di Roma), *Pines of Rome* (Pini di Roma) and *Roman Festivals* (Feste Romane), which Respighi has immortalised with a wealth of bright colours that the Italian composers and orchestras did not know until that point. The influence of French impressionism from Debussy and Ravel is almost omnipresent. The fundamental brilliance of the scores goes back to Nikolai Rimski-Korsakov, whose composition classes Respighi attended in St. Petersburg between 1900 and 1903. In 1913, when he left his home town Bologna to take up a professorship at the Conservatorio di Santa Cecilia in Rome, he immediately succumbed to the grandeur, size and history of the "Eternal City".

#### More recommendations:

##### **Fontane di Roma** (1916)

3.3.3.2 – 4.3.3.1 –  
timp.perc.2hpn.cel.pf.org – str  
18'

##### **Concerto a cinque** (1933)

solo ob, tpt, vl, db, pf – str  
22'

Nino Rota

# Castel del Monte (1975)

Ballata per corno e orchestra

**Besetzung / Instrumentation**

solo horn – 2.2.2.2 – 2.2.0.0 –  
timp.cel.bell.hp – str

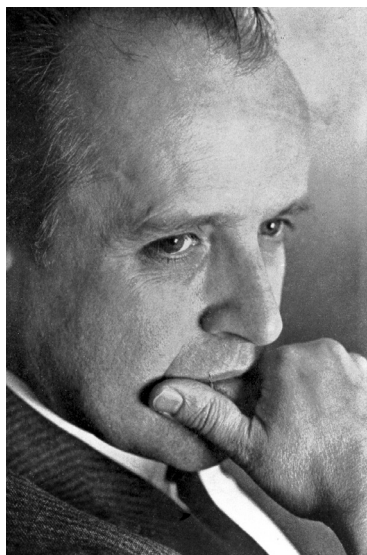
**Uraufführung / World Premiere**

Aug. 11, 1975, Lanciano  
Domenico Ceccarossi (horn),  
Nino Rota (cond.)

**Dauer / Duration**

10'

Casa Ricordi 135038



Sein lyrisch eindrückliches  
wie technisch anspruchsvolles  
Werk auf dem Gebiet  
der ernsteren Musik.

**H**oftänze, Jagdklänge, die Kulisse eines ehrwürdigen Schlosses – es sind längst vergangene Bilder, die Nino Rota in seiner Ballade für Horn und Orchester heraufbeschwört. Mit *Castel del Monte*, nach der gleichnamigen italienischen Festung aus dem 13. Jahrhundert, die der Stauferkaiser Friedrich II. in Apulien unweit von Bari erbauen ließ, betitelte er sein lyrisch eindrückliches wie technisch anspruchsvolles Werk auf dem Gebiet der ernsteren Musik. Dabei bildet die Hommage an das berühmte, wohl nie vollendete Schloss aus dem Jahr 1974 keine Ausnahme im Œuvre Rotas: Zeit seines Lebens komponierte der gebürtige Mailänder zahlreiche Opern und Ballettmusiken, dazu drei Sinfonien, einige herausragende Solokonzerte sowie Musik für kleinere und kammermusikalische Besetzungen. Sie standen jedoch stets im Schatten seiner

vielfach prämierten und außerordentlich bekannten Filmmusiken, besonders jene, die zu den Arbeiten des cineastischen Großmeisters Federico Fellini entstanden.

*Castel del Monte* widmete Rota aber dem italienischen Hornisten Domenico Ceccarossi, der das etwa zehnminütige Werk schließlich auch am 11. August 1975 bei den Corsi Internazionali di Lanciano unter der Leitung des Komponisten uraufführte. Den Traditionen und alten Stilen meist eher verbunden als avantgardistischen Strömungen, finden sich auch in seiner Horn-Ballade Anklänge an die schwelgerischen Melodien Dvořáks, die imposanten Momente Wagners und die feine Ironie der Musik Prokofjevs. Begleitet von Harfenarpeggien führt das Solo-Horn zu Beginn eine träumerisch-sanfte Melodie ein; im weiteren Verlauf wandelt sich diese zu lebhaften, von heiteren Streicherfiguren umspielten tänzerischen Passagen, wird abgelöst von stolzen Jagdrufen und endet schließlich in der entrückten Reminiszenz des Anfangs.

**C**ourt dances, hunting sounds, the backdrop of a venerable castle – the images that Nino Rota conjures up in his ballad for horn and orchestra are from the distant past. His lyrically-impressive and technically-demanding work is in the realms of more serious music. He named it *Castel del Monte*, after the Italian fortress of the 13th century, built by the Hohenstaufen Emperor Frederick II in Apulia, near Bari. The homage to the famous castle, which was probably never completed, dating from 1974 is no exception in Rota's oeuvre: During his life, the Milanese composer wrote a great deal of operas and ballet music, as well as three symphonies, some outstanding solo concertos and music for smaller groups and chamber music ensembles. However, they were always in the shadow of his many award-winning and extraordinarily well-known film scores, especially those which he composed for films by the cinematic grand master Federico Fellini.

But Rota dedicated *Castel del Monte* to the Italian horn player Domenico Ceccarossi, who also premièred the ten-minute work at the Corsi Internazionali di Lanciano under the baton of the composer. Rather connected to traditions and old styles than to the avant-garde movements, his horn ballad is also reminiscent of Dvořák's melancholy melodies, the imposing moments of Wagner and the subtle irony of Prokofiev's music. Accompanied by harp arpeggios, the solo horn introduces a dreamy and gentle melody at the beginning; as it progresses, these dance-like passages, which are surrounded by cheerful string motifs, are replaced by proud hunting calls, and finally end in the detached reminiscence of the beginning.

His lyrically-impressive  
and technically-demanding  
work is in the realms  
of more serious music

#### More recommendations:

##### *Sinfonia sopra una canzone d'amore* (1972)

per orchestra  
3.2.3.2 – 4.3.1.1 – timp.perc – str  
30'

##### *Guerra e Pace* (1972)

Suite dal Film "War and Peace"  
3.2.3.2 – 4.4.3.1 – perc.org.hp.pf – str  
70'

# Richard Strauss

## Orchesterlieder

### Befreit op. 39 no. 4 (1898, Instr. 1933)

Text: Richard Dehmel

**Besetzung / Instrumentation**  
solo voice – 2.2.ca.2.bcl.2.cbsn –  
4.2.3.1. – timp – harm.hp – str

**Uraufführung / World Premiere**  
Oct. 13, 1933, Berlin  
Berliner Philharmoniker  
Richard Strauss (cond.),  
Viorica Ursuleac (sopr.)

**Dauer / Duration**  
6'

Ricordi Berlin (Rob. Forberg  
Musikverlag) F 50316



### Der Arbeitsmann op. 39 no. 3 (1897)

Text: Richard Dehmel

**Besetzung / Instrumentation**  
solo voice high – Picc.2.2.  
ca.3.bcl.2bsthn.3.cbsn –  
6.2.3.2 – 2perc – str

**Uraufführung / World Premiere**  
Apr. 20, 1919, Berlin  
Berliner Philharmoniker  
Richard Strauss (cond.),  
Ernst Kraus (ten.)

**Dauer / Duration**  
3'

Ricordi Berlin (Rob. Forberg  
Musikverlag) F 50319

Wild, ungebändigt und  
mitunter dramatisch  
klingt Strauss' Vertonung  
des Gedichts

**D**as zu den 5 Liedern op. 39  
gehörende Orchesterlied *Befreit*  
wurde 1898 komponiert und  
erst 1933 orchestriert. In die-

sen 35 Jahren zwischen Klavier- und Orchesterfassung war Strauss zu einem  
der erfolgreichsten Komponisten seiner Zeit geworden. Seine neu gewon-  
nene Orchestrierungskunst zeigt sich klar in *Befreit*. Strauss vertonte hier  
ein Gedicht des expressionistischen Dichters Richard Dehmel: Ein Mann  
nimmt Abschied von seiner geliebten Frau, mit der er durch alle Höhen und  
Tiefen des Lebens gegangen ist. Glück und Schmerz, Trauer und Hoffnung  
verschmelzen in der Liebe dieses Paares.

Auch das Orchesterlied *Der Arbeitsmann* (1897) entstammt op. 39 und  
basiert ebenfalls auf einem Text Richard Dehmels. Bedrückend wie ergrei-  
fend ist Strauss' düstere Vertonung dieses sozialkritischen Kommentars zum  
Gefangensein und der Entfremdung der Arbeiterklasse in der modernen,  
industriellen Welt. Schwermütig deklamiert der Sänger die Verse des Gedichts  
in trostlosem Moll, nur unterbrochen von kurzen lyrischen Passagen, die für  
einen Moment von einem unbeschwerten, freien Leben träumen lassen.

Die Nähe zum frühen Stil Arnold Schönbergs zeigt sich im Orchesterlied  
*Nächtlicher Gang* aus dem Jahr 1899, das genau wie *Notturmo* zu den *zwei grö-  
ßeren Gesängen für eine tiefe Singstimme mit Orchesterbegleitung op. 44* gehört.  
Der Komposition liegt ein Text des deutschen Dichters Friedrich Rückert



## Zwei größere Gesänge für eine tiefe Singstimme mit Orchester- begleitung op. 44

(1899)

### Uraufführung / World Premiere

Dec. 3, 1900, Berlin  
Berliner Philharmoniker  
Richard Strauss (cond.),  
Baptist Hoffmann (barit.)

### No. 1 Notturmo

Text: Richard Dehmel

### Besetzung / Instrumentation

solo voice deep – vl solo – picc.2.2.  
ca.2.bcl.2.cbsn – 0.0.3.0 – str

### Dauer / Duration

12'

Ricordi Berlin (Rob. Forberg  
Musikverlag) F 50326

### No. 2 Nächtlicher Gang

Text: Friedrich Rückert

### Besetzung / Instrumentation

solo voice – 2picc.4.2.ca.picc-  
cl.2.2.cbsn – 6.4.3.1 –  
timp.3perc – hp – str

### Dauer / Duration

7'

Ricordi Berlin (Rob. Forberg  
Musikverlag) F 50327

*turno*. Here Strauss's setting is wild, unbridled, highly dramatic. Each time – seven in all – the poetic narrator sings the refrain "Es muss doch zur Liebsten gehn!" ("It must go to the beloved!"), each time the pitch rises a semitone, reflecting his determination. In his arduous search for her, he encounters ghostly apparitions while forcing his way through a stormy night. Finally, after seeking her tirelessly, he finds the woman dead and entombed.

In Richard Dehmel's poem *Notturmo*, Death appears to the dreaming narrator in the form of a deceased violin-playing friend. Strauss' musical language refers to tendencies in avant-garde music. Through a subtle deployment of distant keys, fiery dissonances and the riven melody of the vocal line that interacts with the solo violin (symbolizing Death), he depicts a gripping, ghastly picture of death and loss.

zugrunde. Das Thema der Nacht wird hier jedoch ganz anders behandelt als in *Notturmo*: Wild, ungebündelt und mitunter dramatisch klingt Strauss' Vertonung des Gedichts. Mit jedem Mal dringlicher singt das lyrische Ich den Refrain jeder Strophe: „Es muss doch zur Liebsten gehn!“ – insgesamt sieben Mal, jedes Mal um einen Halbton erhöht. Unermüdlich sucht der Liebende nach der Geliebten – und findet die Verstorbene schließlich in einer Gruft.

In Richard Dehmels Gedicht *Notturmo* erscheint der Tod dem träumenden lyrischen Ich in Gestalt eines verstorbenen, Geige spielenden Freundes. Strauss' Klangsprache verweist auf den Weg der musikalischen Avantgarde. Durch sein geschicktes Spiel mit entfernten Tonarten, den aufwühlenden Dissonanzen und der zerrissenen Melodie der Gesangsstimme, die im Dialog mit der Solovioline (die den Tod symbolisiert) agiert, wird hier ein schauerliches, ergreifendes Bild von Tod und Verlust gezeichnet.

**B***efreit*, one of the 5 Lieder op. 39, was composed in 1898 but not orchestrated until 1933. During the 35 years separating the piano and orchestral versions Strauss became one of the most successful composers of his time. The mastery of orchestration he had attained by then is clearly evident in *Befreit*. Strauss chose, as he had done before, to set a poem by the expressionistic poet Richard Dehmel (1863-1920). A man bids farewell to his beloved wife, with whom he has shared all of life's highs and lows. Happiness and sorrow, grief and hope merge in the love of this couple.

Also from op. 39, the orchestral song *Der Arbeitsmann* (The Workman; 1897) is based on a text by Richard Dehmel. Strauss's sombre setting of Dehmel's socially critical poem – it depicts the sense of entrapment and alienation experienced by the working class in the modern industrial world – reflects the oppression and depression that the protagonist feels. The singer declaims lugubriously the verses in a minor key, interrupted only by a brief lyrical passage, momentarily suggesting the dream of a free, unburdened life.

How closely Strauss approached the style of early Schoenberg is evident in the 1899 orchestral song *Nächtlicher Gang* (Night Passage), together with *Notturmo* comprising his op. 44, two large-scale songs for low voice and orchestra. In this composition, based on a text by the German poet Friedrich Rückert, the subject of night is treated completely differently than in *Not-*

Here Strauss's  
setting is wild,  
unbridled,  
highly dramatic

### More recommendations:

#### *Enoch Arden* op. 38 (1897)

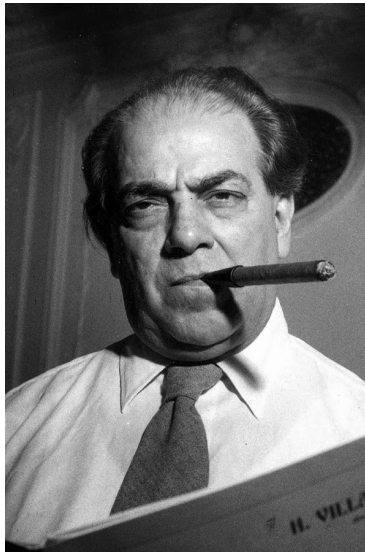
Symphonische Dichtung nach dem Melodram  
solo soprano – 2.2.2.2 – 4.2.3.0 –  
timp.perc – hp – str – soprano  
16'



Heitor Villa-Lobos

# Amazonas (1917)

Poema sinfónico sobre um conto indigena de Raul Villa-Lobos



**Besetzung / Instrumentation**

4.3.4.4 – 8.4.3.1 –  
timp.3perc – pf.cel.2hp – str

**Uraufführung / World Premiere**

May 30, 1929, Paris  
Orchestre des Concerts Poulet  
Gaston Poulet

**Dauer / Duration**

14'

Éditions Eschig 2444

**H**eitor Villa-Lobos, 1887 in Rio de Janeiro geboren, spielte als Multi-Instrumentalist in verschiedenen Ensembles sowohl im Bereich der klassischen als auch der populären Musik. Sein kompositorisches Denken ist stark beeinflusst vom Chôro, ein gegen Ende des 19. Jahrhunderts in Brasilien entstandener Musikstil, der europäische Tänze wie Walzer oder Polka mit afrikanischen Rhythmen und improvisatorischen Elementen des Jazz verschmilzt.

Während seiner Zeit als Cellist im Orchester des Teatro Municipal in Rio de Janeiro kam Villa-Lobos mit der Musik der französischen Impressionisten Maurice Ravel und Claude Debussy sowie mit Werken von Igor Stravinsky in Kontakt, die eine starke Anziehungskraft auf ihn ausübten. Das sinfonische Poem *Amazonas* entstand wohl bereits in dieser Zeit um 1917, auch wenn die Uraufführung erst am 30. Mai 1929 im Salle Gaveau in Paris erfolgte, wo sich Villa-Lobos damals aufhielt.

Paris bedeutete für Villa-Lobos den Ausgangspunkt seines internationalen Durchbruchs. In den 1920er-Jahren war er während zweier mehrjähriger

Auf der Grundlage  
eines indigenen  
Mythos entwickelt  
Villa-Lobos in  
*Amazonas* einen  
musikalischen  
Klangkosmos

Aufenthalte dort im Zentrum des europäischen kulturellen Geschehens. Seit Beginn des 20. Jahrhunderts gierten die wechselhaften Moden des Kontinents nach immer neuen „Exotismen“, mit deren geschickter Inszenierung Künstler große Erfolge feiern konnten, darunter etwa Debussys Beschäftigung mit javanischen Gamelan-Instrumenten, Darius Milhaud mit seinem *Boeuf sur le toit* oder auch Puccinis Opern *Madame Butterfly* und *Turandot*. Innerhalb dieses Umfeldes behauptete sich Villa-Lobos als einzig tatsächlicher Vertreter der – nach damaliger eurozentrischer Sichtweise – Peripherie des Weltgeschehens.

Auf der Grundlage eines indigenen Mythos‘ entwickelt Villa-Lobos in *Amazonas* einen musikalischen Klangkosmos, der sich nach einer längeren ruhigen Einleitung mehr und mehr zu einer rauschhaften „Kakophonie“ steigert. Villa-Lobos‘ Vision einer Urwald-Erzählung wirkt dennoch versöhnlicher und in gewisser Weise weniger brachial als Stravinskys Inszenierung indigener Riten, auch wenn beide Komponisten gleichermaßen das musikalisch Effektivste genussvoll auskosten. Analog zu Stravinsky verwendet Villa-Lobos polytonale und polyrhythmische Elemente. Steht bei Stravinsky jedoch die Konstruktion dieser Elemente auf ein Gesamtkonzept hin im Vordergrund, findet bei Villa-Lobos die Einführung unterschiedlicher Tonarten und Rhythmen fast beiläufig innerhalb einer eher musikalisch-rhapsodischen Denkweise statt.

## On the basis of an indigenous myth, Villa-Lobos develops a musical sound universe in *Amazonas*

**H**eitor Villa-Lobos, born in 1887 in Rio de Janeiro, played as a multi-instrumentalist in various ensembles in both classical and popular music. His compositional thinking was heavily influenced by

the *chôro*, a style of music that developed at the end of the 19th century in Brazil, which blends European dances such as a waltz or polka with African rhythms and improvisational elements from jazz.

During his time as a cellist in the orchestra of the Teatro Municipal in Rio de Janeiro, Villa-Lobos came into contact with the music of the French impressionists Maurice Ravel and Claude Debussy as well as with works by Igor Stravinsky, which he found very appealing. The symphonic poem *Amazonas* had probably already been written at this time around 1917, although the première took place on the 30th of May 1929 in the Salle Gaveau in Paris, where Villa-Lobos was staying at the time.

For Villa-Lobos, Paris was the starting point of his international breakthrough. During the 1920s he was in the centre of European culture over two stays of several years. Since the beginning of the twentieth century, the changing fashions of the continent craved ever-new “exotisms”, and skilful production artists achieved great successes, including Debussy’s work with Javanese gamelan instruments, Darius Milhaud with his *Boeuf sur le toit* or Puccini’s Operas *Madame Butterfly* and *Turandot*. Within this environment and according to the Eurocentric view of the time, Villa-Lobos was one of the only authentic representative of the periphery of world events.

On the basis of an indigenous myth, Villa-Lobos develops a musical sound universe in *Amazonas*, which, after a long, quiet introduction, increasingly becomes a “cacophony”. Villa-Lobos’ vision of a jungle story is however more forgiving and in some ways less violent than Stravinsky’s enactment of indigenous rites, even if both composers savour the musical effect. Villa-Lobos uses polytonal and polyrhythmic elements in a similar manner to Stravinsky. However, where Stravinsky emphasises the construction of these elements on an overall concept in the foreground, Villa-Lobos introduces different keys and rhythms almost casually within a rather musical, rhapsodic way of thinking.

### More recommendations:

#### *Suite pour cordes* (1912)

Str  
12’

#### *Chôros No. 10* (1926)

2.2.2.Sax.3 – 3.2.2.0 –  
timp.perc.pf.hp – str – choir  
12’

Alexander Zemlinsky

# Lustspiel- Ouvertüre (1894–95)

für großes Orchester

Critical Edition by Anthony Beaumont

**Besetzung / Instrumentation**

2.2.2.2 – 4.2.3.0 – timp.hp – str

**Uraufführung / World Premiere**Die kritische Edition wurde  
noch nicht uraufgeführt.Critical edition is  
not premiered yet.**Dauer / Duration**

13'

Ricordi Berlin SY 5049



Anhand einer *Ouvertüre F-dur* schlug Johannes Brahms den 24-jährigen Alexander Zemlinsky im Frühjahr 1895 für ein monatliches Stipendium des Wiener Unterrichtsministeriums vor. Von der täglichen Last des Stundengebens vorübergehend befreit, befand Zemlinsky sich damit in der glücklichen Lage, die Instrumentierung seiner Erstlingsoper *Sarema* in Ruhe vollenden zu können.

Möglicherweise hatte er die Ouvertüre ohne Titelseite eingereicht, daher die etwas vage Angabe im Empfehlungsschreiben von Brahms. In Zemlinskys Nachlass befinden sich dafür zwei divergierende Titelblätter: Das eine, datiert „im September 1894“, trägt den Vermerk „zu Ring des Ofterdingen von Wartenegg“; das andere, datiert „1895“, nennt keine literarische Quelle. Was war geschehen?

Im Mai 1890 hatte das Deutsche Volkstheater in Wien eine „Preislustspiel-Concurrenz“ ausgeschrieben. Von 262 eingereichten Stücken kürte der Jury das Lustspiel *Der Ring des Ofterdingen* von Wilhelm von Wartenegg (1839–1914), Kustos an der k. u. k. Gemäldegalerie in Wien, zum Sieger. Die Uraufführung folgte am 12. März 1891. „Der erste Act [...] brachte den Darstellern zahlreiche Hervorrufe“, berichtet die Wiener Zeitung, „dann wurde der Applaus schwächer und getheilte“. Beim Schlussvorhang gab es Pfiffe und Buhrufe; „unerhörter Schund“, schrieb Arthur Schnitzler in sein Tagebuch.

Dieses anmutige,  
leichtfüßige Werk blieb  
über 120 Jahre im Archiv  
vergraben und vergessen

Kürzungen wurden vorgenommen, und das Publikum nahm die Folgeaufführungen mit Jubel auf. Wenige Monate nach der Premiere erschien der Text als Reclam-Heft, und im Verlauf der Spielzeit 1891/92 erzielte das Stück beträchtliche Erfolge u. a. in Karlsruhe, Leipzig, Oldenburg und Schwerin.

Zwar suggeriert die mitunter solistisch hervortretende Harfenstimme der Lustspiel-Ouvertüre das Umfeld eines romantischen Minnesängerspiels, und das C-Dur-Seitenthema passt genau zu Warteneggs *Kranzlied* im 4. Akt. Am Ende jedoch kommt die Partitur ohne literarische Vorlage aus. Mit der Vergabe des Stipendiums hatte sie in Zemlinskys Augen ohnehin ihr Ziel erreicht; er legte sie beiseite. Später borgte er das Hauptthema für eine Pantomime mit Klavierbegleitung, *Ein Lichtstrahl*, die 1901 am Buntes Theater „Überbrett!“ in Berlin aufgeführt werden sollte. Doch auch dieser Plan ging nicht in Erfüllung. Und somit, dem Lob von Brahms zum Trotz, blieb die *Lustspiel-Ouvertüre*, dieses anmutige, leichtfüßige Werk, über 120 Jahre im Archiv vergraben und vergessen.

**J**ohannes Brahms proposed 24-year-old Alexander Zemlinsky for a monthly scholarship from the Viennese Ministry of Education in the spring of 1895 on the basis of an *Overture in F Major*. Temporarily freed from the daily burden of conducting lessons, Zemlinsky found himself in the able to finish orchestrating his first opera *Sarema* in peace.

It is possible that he submitted the overture without a title page, which would explain the somewhat vague statement in Brahms' letter of recommendation. In Zemlinsky's estate there are two different title sheets for that: One dated "in September 1894" has the comment "for *Der Ring des Osterdingen von Wartenegg*"; and the other, dated "1895" does not list a literary source. What happened?

In May 1890 the German Volkstheater in Vienna announced a competition to write a comedy. Out of 262 submissions, the jury chose *Der Ring des Osterdingen* by Wilhelm von Wartenegg (1839–1914), Curator of the imperial and royal art gallery in Vienna, as the winner. The première followed on 12th March 1891. "The first act [...] resulted in numerous curtain calls for the actors", wrote the *Wiener Zeitung*, "then the applause became weaker and more divided". At the final curtain there were whistles and boos; "outrageous rubbish", wrote Arthur Schnitzler in his diary.

The piece was abridged and the audiences rejoiced at following performances. A few months after the première, the text appeared as a Reclam book, and in the course of the 1891/92 season, the piece achieved considerable success in places such as Karlsruhe, Leipzig, Oldenburg and Schwerin. Further productions were also announced in Berlin and Prague.

It is true that the harp of the comedy overture, which occasionally appears as a solo, suggests the surroundings of a romantic minnesinger play, and the side theme in C major fits exactly to Wartenegg's *Kranzlied* in the 4th act. But in the end the score does not have a literary source. In Zemlinsky's eyes it had reached its goal without it, by winning the scholarship, and he put it aside. Later he borrowed the main theme for a pantomime with piano accompaniment, *Ein Lichtstrahl*, which was to be performed in 1901 at the Buntes Theater "Überbrett!" in Berlin. But this plan was also never put into action. And so, despite Brahms's praises, the *Comedy-Overture*, this graceful, light-footed work, remained buried and forgotten in the archive for more than 120 years.

This graceful, light-footed work, remained buried and forgotten in the archive for more than 120 years

#### More recommendations:

##### **Orchester-Suite** (1895)

Legende, Reigen und Humoreske  
2.2.2.2. – 4.2.3.1 – timp.perc – str  
20'

##### **Maiblumen blühten überall** (1904)

für Sopran und Streichsextett  
solo soprano – str  
8'

##### **Sinfonie in d-moll** (1892/3)

2.2.2.2 – 4.2.3.0 – trmp – str  
35'

# Impressum

**Herausgeber**

G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH  
Part of Universal Music Publishing Group  
Stralauer Allee 1  
D-10245 Berlin  
E-Mail: [umpg.classical@umusic.com](mailto:umpg.classical@umusic.com)  
Tel.: +49 (0) 30 52007-1323  
[www.ricordi.de](http://www.ricordi.de)

**Redaktion:** Maximilian von Aulock, Felicitas Böhm, Jens Wernscheid

**Mitarbeit:** Zélie Jouenne

**Übersetzungen:** Alastair Coates

**Gestaltung:** Eps51

**Druck:** primeline print berlin GmbH

**Textnachweise**

Rebecca Schmid (Debussy);  
Nicolas Southon (Dutilleux, Messiaen);  
François Dru (Honegger);  
Edward Yadzinski (Bartók);  
Zélie Jouenne (Koechlin);  
Annette Thoma (Koussevitzky);  
Guido Fischer (Respighi);  
Dr. Éva Pintér/Bremer Philharmoniker (Milhaud);  
Eva Ziegelhöfer/Niederrheinische Sinfoniker (Poulenc);  
Sergej Newski (Prokofiev);  
Felicitas Böhm (Rota);  
Henriette Schwarz (Strauss);  
Henrik Almon (Villa-Lobos);  
Antony Beaumont (Zemlinsky)

**Abbildungsverzeichnis**

Durand Salabert Eschig (Debussy, Dutilleux, Honegger,  
Koechlin, Milhaud, Poulenc, Villa-Lobos);  
Rob Croes/National Archives of the Netherlands (Messiaen);  
Edition Musica Budapest (Bartók);  
Boston Symphony Orchestra Archives (Koussevitzky);  
Ricordi (Respighi, Zemlinsky)



