

Vorwort

Am 8. Mai 1945 war mit der deutschen Kapitulation der 2. Weltkrieg in Europa beendet. Der damals 80-jährige Richard Strauss (1864–1949) blieb in seiner Villa in Garmisch zwar unversehrt, musste aber erkennen, dass der Krieg das Kulturleben zum völligen Erliegen gebracht hatte. Die Opernhäuser in Dresden, München und Wien, wo all seine Bühnenwerke uraufgeführt und häufig erfolgreich gespielt wurden, waren zerstört, ebenso Kulturstätten von symbolischer Bedeutung wie etwa das Goethe-Haus in Weimar. Die Nachkriegssituation rief in Strauss eine tiefe Desillusionierung hervor, die noch dadurch verstärkt wurde, dass er sein kompositorisches Schaffen mit der Oper *Capriccio* (Uraufführung 1942) als abgeschlossen betrachtete. An seinen Biographen Willi Schuh schrieb Strauss am 8. Oktober 1943: „Mit *Capriccio* ist mein Lebenswerk beendet und die Noten, die ich als Handgelenksübung [...] jetzt noch für den Nachlaß zusammenschmiere, haben keinerlei musikgeschichtliche Bedeutung“ (*Richard Strauss, Briefwechsel mit Willi Schuh*, Zürich 1969, S. 50 f.). Der vor allem instrumental geprägte „Nachlaß“ war möglicherweise aus der inneren Notwendigkeit entstanden, die tägliche Kompositionsarbeit auch nach dem gefühlten Abschluss des Hauptwerks fortzuführen. Auch wenn Strauss diesen Nachlass immer wieder als „Handgelenksübung“ bezeichnete, sollte er doch so bedeutende Werke wie das 2. Hornkonzert, die beiden Sonatinen für 16 Blasinstrumente, die *Metamorphosen* (Elemente des Hauptthemas durchziehen alle Sätze des Oboenkonzerts), das *Duett-Concertino*, die *Vier letzten Lieder* und das Oboenkonzert hervorbringen.

Unmittelbar nach Kriegsende erschien eine Gruppe amerikanischer Besatzungssoldaten vor der Strauss-Villa in Garmisch, um sie als Quartier für die Armee zu besetzen. Strauss soll ihnen mit folgenden Worten entgegengetreten sein: „Ich bin Richard Strauss, der Kom-

ponist von *Rosenkavalier* und *Salome*“ (zitiert nach Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich. Eine Bildbiographie*, München 1984, S. 398). Die Bedeutung des Komponisten erkannte man sofort, sodass schließlich ein Schild mit der Aufschrift „Off limits“ aufgestellt wurde, das die Beschlagnahme verbot. Die Neuigkeit, der auch in den USA berühmte Strauss wohne in unmittelbarer Nähe, verbreitete sich jedoch schnell unter den Besatzungssoldaten, denn schon bald sprachen einzelne musikinteressierte Armeemitglieder vor, um Bekanntschaft mit Strauss zu machen.

Unter ihnen befand sich auch der damals 24-jährige Oboist John de Lancie (zu dieser Zeit Solo-Oboist im Pittsburgh Symphony Orchestra), der ein großer Bewunderer der Werke des Komponisten war. Bei einem seiner Zusammentreffen mit Strauss stellte er die Frage, ob dieser angesichts so vieler schöner Oboensoli in seinen Opern und symphonischen Dichtungen je daran gedacht habe, ein Konzert für Oboe und Orchester zu schreiben, was Strauss mit einem einfachen „Nein“ beantwortete, wie sich John de Lancie später erinnerte. „Sehr viel mehr konnte ich ihm nicht entlocken, und ich nahm an, dass ihn das ganze Thema nicht oder nicht mehr interessierte“ (John de Lancie, *Im Gespräch mit Richard Strauss. Neues über die Entstehung des Oboenkonzertes o. op. AV. 144*, in: *Richard Strauss-Blätter*, Heft 11, Juni 1984, S. 37).

De Lancie verließ Garmisch noch im Mai 1945. Er konnte zu diesem Zeitpunkt nicht wissen, dass seine Frage trotz der ablehnenden Haltung des Komponisten offenbar auf fruchtbaren Boden gefallen war. Wohl schon kurz nach dem Treffen begann Strauss mit der Arbeit am Oboenkonzert. Am 6. Juli 1945 schrieb er an Willi Schuh: „In meiner Alterswerkstatt wird jetzt ein Oboenkonzert mit kleinem Orchester ‚fabriziert‘, zu dem mich ein Oboist aus Chicago angeregt hat“ (*Briefwechsel mit Willi Schuh*, S. 84). Auch im Skizzenmaterial, das aus dieser Zeit stammt, nimmt Strauss in einem Eintrag auf die persönliche Begegnung mit de Lancie Bezug: „Oboenkonzert 1945 | angeregt

durch einen amerikanischen Soldaten | (Oboer aus Chicago)“ (Reproduktion in: Lancie, *Im Gespräch*, S. 38).

In Particellform (Oboe mit Klavier) war die Komposition bereits wenige Wochen später vollendet, wie die autografe Datierung „Garmisch 14. September 1945“ beweist. Kurz darauf zogen Richard Strauss und seine Frau in die Schweiz, und es ist erstaunlich, dass es dem Komponisten trotz Reise und Umzug gelang, die komplette Partitur schon gut vier Wochen später abzuschließen. Das reinschriftliche Autograph ist datiert mit „Baden [bei Zürich], Verenhof 25. Oktob. | 1945“.

Strauss hatte in der Schweiz weitreichende Kontakte ins dortige Musikleben, sodass für die neuesten Werke aus dem „Nachlaß“ schon bald Uraufführungen geplant wurden. Bereits am 30. Oktober 1945 heißt es in einem Brief an Willi Schuh: „[Der Dirigent Volkmar] Andrea war Freitag hier u. will das Oboenkonzert noch im Winter aufführen“ (zitiert nach *Richard Strauss, Autographen, Porträts, Bühnenbilder. Ausstellung zum 50. Todestag*, Ausstellungskatalog, München 1999, S. 299). Um die Herstellung des Aufführungsmaterials zu ermöglichen, beauftragte Strauss offenbar zwei photomechanische Abzüge seiner autografen Partitur (vgl. *Briefwechsel mit Willi Schuh*, S. 85; Brief vom 4. November 1945), von denen einer als Vorlage für eine Partitur- und Stimmenabschrift diente. Dieses Uraufführungsmaterial, bestimmt für Volkmar Andreae, den Oboisten Marcel Sallet und das Orchester der Tonhalle Zürich, befindet sich noch heute im Besitz des Tonhalle-Orchesters, dessen Bestände nun in der Zürcher Zentralbibliothek aufbewahrt werden (zu allen Quellen siehe die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition); die Dirigierpartitur und das komplette Stimmenmaterial konnten für diese Edition erstmals ausgewertet werden.

Der Termin für die Uraufführung stand bereits Ende 1945 fest, denn Strauss schreibt am 29. Dezember an seinen Sohn Franz und dessen Frau: „Von hier ist zu melden: Im Januar [...] Uraufführung der ‚Metamorphosen‘, im

Februar folgt ‚Bläseronate‘ in Winterthur, ‚Oboenconcert‘ bei Andreae“ (*Der Strom der Töne trug mich fort. Die Welt um Richard Strauss in Briefen*, in Zusammenarbeit mit Franz und Alice Strauss hrsg. von Franz Grasberger, Tutzing 1967, S. 447). Strauss scheint zumindest bei einer der Proben für das Oboenkonzert zugegen gewesen sein; am 15. Februar fragt er Andreae: „Wann sind Ihre Proben? Könnte ich Montag ½11 eine Vorprobe hören?“ (*Briefe an Volkmar Andreae. Ein halbes Jahrhundert Zürcher Musikleben*, Zürich 1986, S. 192). Gut zehn Tage später, am 26. Februar 1946 fand schließlich in der Tonhalle die Uraufführung statt. In der Zeitung *Die Tat* konnte man am 2. März 1946 lesen: „Ein gleichsam mozarteskies Werk, in dem die Motive des Rokoko sich mit den Süßigkeiten der ‚Rosenkavalier-Palette[‘] treffen. Doch wäre dies alles unpersönlich, wenn nicht die eulenspiegelhafte Ironisierung und die frech gleitenden Modulationen das echt Straußische Gepräge mit sich brächten. Die Oboe gebärdet sich dabei in Koloraturen und Kantilenen als prunkvolle Primadonna, eigentlich mehr klarinettenhaft.“

Zum Jahresbeginn 1946, also noch vor der Uraufführung des Oboenkonzerts, trat Strauss in Verhandlungen mit dem Londoner Verlagshaus Boosey & Hawkes. Am 7. Januar 1946 erhielt er Besuch von Ernst Roth, Lektor von Boosey & Hawkes, und am Tag darauf berichtete er seinem Sohn: „Gestern war Dr. Roth, der Abgesandte der Londoner Firma Boosey and Hawkes bei mir. Ich habe vielversprechende Verhandlungen mit ihm angebahnt und einen Vorvertrag bezüglich des ganzen Nachlasses in Form einer sehr günstigen Option abgeschlossen, der mich aller Sorgen enthebt“ (*Der Strom der Töne*, S. 447). Fast alle nach 1943 komponierten Werke, darunter auch das Oboenkonzert, sollten nun bei Boosey & Hawkes erscheinen.

Strauss war zunächst allerdings der auch vertraglich festgehaltenen Meinung, die Werke aus dem „Nachlaß“ dürften im Ausnahmefall zwar gedruckt werden, unter keinen Umständen aber

in den Handel gelangen. Aufführungen aus dem Manuskript wollte er fallweise erlauben. Auskunft darüber geben die Vertragsentwürfe, aufbewahrt im Strauss-Nachlass der Bayerischen Staatsbibliothek, München (Signatur Ana 330.XII.2) sowie verschiedene Briefe, besonders deutlich der Brief vom 18. Juli 1947 von Strauss an Ernst Roth (Signatur Ana 330.I Roth, Ernst, Nr. 92–111). Vermutlich war es die große Nachfrage von Seiten wichtiger Oboisten und Dirigenten, die einen Umschwung bei Strauss bewirkten und zumindest die Veröffentlichung des Oboenkonzertes ermöglichten.

Die Erstausgabe wurde offenbar auf der Grundlage einer der oben erwähnten photomechanischen Kopien der autographen Partitur hergestellt, denn das Original blieb im Besitz von Richard Strauss. Boosey ließ auf der Grundlage dieser Reproduktion eine Partiturskopie erstellen, die als Stichvorlage diente, außerdem gehen sowohl Stimmenmaterial als auch Klavierauszug indirekt auf diese Quelle zurück (zu Details der für die Erstausgabe verwendeten Quellen vgl. Jonathan Del Mar, *Three textual reports, Horn Concerto no. 1, Metamorphosen, Oboe Concerto*, in: *Richard Strauss-Blätter*, Heft 55, Juni 2006). Es scheint, als habe Strauss die Fahnkorrekturen für die Erstausgabe nicht persönlich übernommen, sondern sie guten Freunden und Kollegen übergeben, die mit seiner Musik vertraut waren. Für den Klavierauszug ist jedenfalls belegt, dass Willi Schuh im Mai 1947 eine Fahne durcharbeitete. Er schreibt am 13. Mai: „In den letzten Tagen habe ich die Korrekturabzüge der Klavierausgabe zum Oboenkonzert durchgesehen und dabei zahlreiche Fehler verbessern können. Die Arbeit war recht mühsam, da ich nur eine Negativ-Fotokopie der Partitur zur Hand hatte“ (*Briefwechsel mit Willi Schuh*, S. 125).

Erst während der Drucklegung änderte Strauss den Schluss der Komposition. In einem mit „Montreux | 1. Februar | 1948“ datierten Partitur-Nachtrag fasste er die letzten Takte ab Ziffer 57 neu. Der Klavierauszug mit dem alten Schluss lag zu diesem Zeitpunkt

schon gedruckt vor, wurde aber nicht ausgeliefert oder wurde zurückgezogen, jedenfalls konnte für die vorliegende Edition kein Exemplar dieser Ausgabe nachgewiesen werden. Strauss hatte allerdings schon Belegexemplare vom Verlag erhalten. Entgegen bisher oft geäußerten Ansichten, die Revision des Schlusses gehe auf eine Anregung Ernst Roths zurück, gibt der Briefwechsel zwischen Roth und Strauss darüber Auskunft, dass Strauss selbst den ursprünglichen Schluss als „um 6 bis 8 Takte zu kurz“ empfand. So äußerte sich der Komponist in einem Brief vom 7. Januar 1948, als er soeben die ersten Exemplare des gedruckten Klavierauszugs erhalten hatte. Er bat Roth, den Druck der Partitur zu stoppen, die Änderungen werde er ihm bald schicken (München, Bayerische Staatsbibliothek, Signatur Ana 330.I Roth, Ernst, Nr. 134–154). Die schließlich 1948 erschienene Erstausgabe in Partitur, Stimmen und Klavierauszug weist den neuen Schluss auf. Bei der Uraufführung in Zürich und sogar noch auf der Einspielung von John de Lancie aus den 1980er Jahren (siehe unten) erklang hingegen der ursprüngliche Schluss, der zweifellos einen überholten Textstand repräsentiert.

In einem in französischer Sprache geschriebenen Brief an John de Lancie lud Strauss den Oboisten zur Uraufführung am 26. Februar 1946 nach Zürich ein. De Lancie konnte zwar nicht kommen, weil er sich inzwischen wieder in den USA aufhielt, erhielt aber vom Komponisten die Erlaubnis zur amerikanischen Erstaufführung des Werks aus einem Manuskript, da die Erstausgabe zu diesem Zeitpunkt noch nicht vorlag: „Wir könnten bei dieser Gelegenheit über Ihren Wunsch sprechen, mein Werk in Amerika zu spielen, selbstverständlich auf der Grundlage eines Manuskripts“ (Brief vom 17. Dezember 1945; *Der Strom der Töne*, S. 446). De Lancie war inzwischen Oboist im Philadelphia Symphony Orchestra und damit Kollege seines früheren Lehrers Marcel Tabuteau, dem Altmeister der amerikanischen Oboenschule. Da de Lancie es nicht wagte, sich vor seinen verehrten Lehrer zu stellen, gab er das amerika-

nische Erstaufführungsrecht weiter an seinen Freund und Oboenkollegen Mitch Miller, der es am 1. Februar 1948 mit dem CBS Symphony Orchestra erstmals in den USA zu Gehör brachte. John de Lancie selbst hat das Konzert in den späten 1980er Jahren aufgenommen. Für diese Aufnahme griff de Lancie signifikant in das Werk ein und verlegte etwa etliche Passagen der Solo-Oboe zur Entlastung des Solisten in den Orchesterpart. Briefe der Familie Strauss belegen, dass die Erben dieses Arrangement grundsätzlich akzeptierten. (Eine ausführliche Darstellung hierzu findet sich in Peter Bloom, *History, Memory, and the Oboe Concerto by Richard Strauss*, in: *The Pendragon Review*, Bd. 1, Nr. 2, Herbst 2001, S. 3–25.) Dennoch kann hier nicht von einer authentischen Werkfassung gesprochen werden; sie wird daher in der vorliegenden Edition nicht berücksichtigt.

Den in den *Bemerkungen* genannten Institutionen sei für die zur Verfügung gestellten Quellenkopien herzlich gedankt.

Sachrang, Frühjahr 2020
Hansjörg Schellenberger

Preface

On 8 May 1945, Germany surrendered, bringing the Second World War in Europe to a close. The eighty-year-old Richard Strauss (1864–1949) had remained unscathed in his Garmisch villa, but was forced to acknowledge that the war had brought cultural life to a complete standstill. The opera houses of Dresden, Munich and Vienna, where all his stage works had been premièred and often performed with much success, now lay in ruins, as did cultural sites of symbolic significance such as Goethe’s house in Weimar. The post-war situation induced a deep sense of disillusionment

in Strauss, which was only intensified by his belief that his compositional output had come to a close with his opera *Capriccio* (first performed in 1942). He wrote to his biographer Willi Schuh on 8 October 1943: “Capriccio ends my life’s work, and the notes that I am now scribbling down in order to exercise my wrists and to increase my legacy [...] have no musico-historical significance at all” (*Richard Strauss, Briefwechsel mit Willi Schuh*, Zurich, 1969, pp. 50 f.). This “legacy”, primarily instrumental in character, might well have arisen from an inner necessity to continue with his daily composing schedule, even after he felt he had finished the main part of his oeuvre. And although Strauss repeatedly described these late works as “wrist exercises”, they nevertheless resulted in significant works such as the 2nd Horn Concerto, the two Sonatinas for 16 wind instruments, the *Metamorphosen* (elements of the main theme of which pervade all the movements of the Oboe Concerto), the *Duett-Concertino*, the *Vier letzte Lieder*, and the Oboe Concerto.

Immediately after the war’s end, a group of American soldiers from the occupying forces arrived at the Strauss villa in Garmisch to requisition it as quarters for the Army. Strauss is said to have met them with the words: “I am Richard Strauss, composer of *Rosenkavalier* and *Salome*” (as cited in Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich. Eine Bildbiographie*, Munich, 1984, p. 398). They immediately recognised the composer’s importance, and eventually put up a sign outside the villa saying “Off limits”, thereby preventing it from being confiscated. Strauss was famous in the USA too, and the news that he lived nearby spread quickly among the occupying soldiers. Soon, several soldiers with musical interests came to make his acquaintance.

These soldiers included the 24-year-old oboist John de Lancie (at that time the solo oboist of the Pittsburgh Symphony Orchestra). He was a great admirer of Strauss’s works, and at one of their meetings asked Strauss whether he had ever considered writing a concerto

for oboe and orchestra, given that there were so many lovely oboe solos in his operas and symphonic poems. Strauss answered with a simple “No”, as John de Lancie later recalled. “I could not get much more out of him, so I assumed that the whole topic did not interest him, or at least did so no longer” (John de Lancie, *Im Gespräch mit Richard Strauss. Neues über die Entstehung des Oboenkonzertes o. op. AV. 144*, in: *Richard Strauss-Blätter*, no. 11, June 1984, p. 37).

De Lancie left Garmisch that same May of 1945. At this time he could not have known that his idea had apparently fallen on fertile ground, despite the composer’s negative answer. Strauss must have begun work on his Oboe Concerto shortly after their meeting. On 6 July 1945 he wrote to Willi Schuh: “In my old-man’s workshop, an oboe concerto with a small orchestra is now being ‘manufactured’, inspired by an oboist from Chicago” (*Briefwechsel mit Willi Schuh*, p. 84). And in the sketches that Strauss made at this time, he also refers to his personal encounter with de Lancie: “Oboe concerto 1945 | prompted by an American soldier | (an oboist from Chicago)” (reproduced in: Lancie, *Im Gespräch*, p. 38).

The work was completed in short score (for oboe and piano) just a few weeks later, as its autograph date of “Garmisch 14 September 1945” shows. Shortly afterwards, Strauss and his wife moved to Switzerland, and it is astonishing that, despite the journey and the relocation, the composer managed to finish the complete full score just four weeks afterwards. The fair copy of the autograph is dated “Baden [near Zurich], Verenahof 25 Octob. | 1945”.

Strauss had extensive contacts within the Swiss music scene, which meant that world premières of the newest works from his “legacy” were soon being planned. In a letter to Willi Schuh of 30 October 1945, Strauss wrote: “[The conductor Volkmar] Andrea was here on Friday and wants to perform the Oboe Concerto this winter already” (as cited in *Richard Strauss, Autographen, Porträts, Bühnenbilder. Ausstellung zum*

50. *Todestag*, exhibition catalogue, Munich, 1999, p. 299). In order to have the performance materials made, Strauss apparently ordered two photomechanical copies of his autograph score (cf. *Briefwechsel mit Willi Schuh*, p. 85; letter of 4 November 1945). One of these served as the source for a copy of the score and parts. This material for the first performance was intended for Volkmar Andreae, the oboist Marcel SAILLET and the Zurich Tonhalle Orchestra. It is still owned today by the Tonhalle Orchestra, whose collections are now preserved at the Zentralbibliothek Zürich (see the *Comments* at the end of the present edition regarding all the sources). The conducting score and the complete parts were consulted for the first-ever time for the present edition.

The date for the world première was already set by late 1945. Strauss wrote to his son Franz and Franz's wife on 29 December: "From here we can report that January will see the world première of the 'Metamorphosen'; the 'Wind Sonata' follows in Winterthur in February, then the 'Oboe Concerto' under Andreae" (*Der Strom der Töne trug mich fort. Die Welt um Richard Strauss in Briefen*, ed. by Franz Grasberger in collaboration with Franz and Alice Strauss, Tutzing, 1967, p. 447). Strauss seems to have attended at least one of the rehearsals of the Oboe Concerto, for on 15 February he asked Andreae: "When are your rehearsals? Could I hear a preliminary rehearsal on Monday at 10.30?" (*Briefe an Volkmar Andreae. Ein halbes Jahrhundert Zürcher Musikleben*, Zurich, 1986, p. 192). The first performance took place in the Zurich Tonhalle eleven days later, on 26 February 1946. The newspaper *Die Tat* wrote on 2 March: "It is a Mozartian work, as it were, in which Rococo motives meet the confectionary of the 'Rosenkavalier palette'. And yet all this would be impersonal, were it not for its Eulenspiegel-esque irony, its cheeky, sliding modulations and its truly Straussian character. The oboe behaves as a magnificent prima donna with its cantilenas and coloraturas – in fact, rather more like a clarinet."

At the beginning of 1946, thus before the first performance of his new Concerto, Strauss entered into negotiations with the London publishing house of Boosey & Hawkes. On 7 January 1946, he was visited by Ernst Roth, an editor at Boosey & Hawkes, and the next day reported to his son: "Yesterday Dr Roth was here with me, the delegate of the London company Boosey and Hawkes. I have initiated highly promising negotiations with him and have concluded a preliminary contract for the whole of my legacy in the form of a very lucrative option that will relieve me of all worries" (*Der Strom der Töne*, p. 447). Almost all the works that Strauss composed after 1943 would soon be published by Boosey & Hawkes, including the Oboe Concerto.

Strauss was initially of the opinion – which he also expressed in his contract – that the works of his "legacy" should be printed in exceptional cases, but should under no circumstances be put on the market. He was, however, prepared to allow occasional performances from the manuscript. We know this from the draft contracts that are held in the Strauss archives in the Bayerische Staatsbibliothek in Munich (under the shelfmark Ana 330.XII.2) and from various letters, especially one written to Ernst Roth on 18 July 1947 (shelfmark Ana 330.I Roth, Ernst, Nr. 92–111). It was presumably the repeated requests from important oboists and conductors that prompted Strauss to change his mind, at which he decided at the very least to allow the publication of the Oboe Concerto.

The first edition of the Concerto was apparently based on one of the above-mentioned photomechanical copies of the autograph score, for the original remained with Strauss. Boosey had this reproduced score copied, and it in turn served as the engraver's copy. The parts and the piano score can also both be indirectly traced back to this source (for details on the sources used for the first edition, cf. Jonathan Del Mar, *Three textual reports, Horn Concerto no. 1, Metamorphosen, Oboe Concerto*, in: *Richard Strauss-Blätter*, no. 55, June 2006).

It seems that Strauss did not correct the proofs for the first edition himself, but delegated this task to good friends and colleagues who were well acquainted with his music. In the case of the piano score, we know that Willi Schuh corrected a proof copy in May 1947. On 13 May he wrote: "In recent days I've gone through the proofs of the piano score for the Oboe Concerto and have been able to correct numerous mistakes. The work was quite laborious, because I only had a negative photocopy of the score with me" (*Briefwechsel mit Willi Schuh*, p. 125).

It was only during the publication process that Strauss changed the work's ending. There is a supplement to the score dated "Montreux | 1 February | 1948" in which he composed a new ending from rehearsal number 57 onwards. The piano score with the old ending was already printed at this time, but was either not released or was withdrawn. Either way, no copy of this version could be found during work on the present edition. Strauss, however, had already received his specimen copies from the publisher. Contrary to repeated claims that the close of the work was revised at the suggestion of Ernst Roth, the correspondence between Roth and Strauss actually makes it clear that Strauss himself felt the original ending to be "6 or 8 measures too short". He wrote this in a letter to Roth of 7 January 1948, after having received the first copies of the printed piano score. He asked Roth to halt the publication of the score, and informed him that he would soon send his changes (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, shelfmark Ana 330.I Roth, Ernst, Nr. 134–154). The first edition finally appeared in 1948 in score, parts and piano score, all containing the new ending. However, the original ending was used at the world première in Zurich and even on the recording made by John de Lancie in the 1980s (see below), though this musical text was undoubtedly now already obsolete.

Strauss wrote in French to John de Lancie to invite him to the world première in Zurich on 26 February 1946. De Lancie could not attend because he

had meanwhile returned to the USA, but Strauss gave him permission to give the work's first performance in America.

This had to be from a manuscript, as the first edition was not yet ready. Strauss wrote: "We could use this opportunity to speak about your desire to play my work in America, naturally from a manuscript" (letter of 17 December 1945; *Der Strom der Töne*, p. 446). De Lancie had meanwhile become oboist of the Philadelphia Symphony Orchestra, which made him a colleague of his former teacher Marcel Tabuteau, the grand old man of the American oboe school. Issues of seniority with Tabuteau meant De Lancie could not perform the work, so he passed on the rights to the first US performance to his friend and oboist colleague Mitch Miller, who gave the US première on 1 February 1948 with the CBS Symphony Orchestra. John de Lancie himself recorded the Concerto in the late 1980s. For this recording, de Lancie made significant alterations to the work, such as shifting several solo oboe passages into the orchestra in order to give the soloist some relief. Letters from the Strauss family confirm that the composer's heirs essentially accepted this arrangement (for a detailed description of it, cf. Peter Bloom, *History, Memory, and the Oboe Concerto by Richard Strauss*, in: *The Pendragon Review*, vol. 1, no. 2, autumn 2001, pp. 3–25). Nevertheless, de Lancie's cannot be regarded as an authentic version of the work, so has played no role in the preparation of the present edition.

Our thanks to the libraries listed in the *Comments* for kindly providing copies of the sources.

Sachrang, spring 2020
Hansjörg Schellenberger

Préface

Le 8 mai 1945, la capitulation de l'Allemagne mettait fin à la Deuxième Guerre mondiale en Europe. Alors âgé de 80 ans, Richard Strauss (1864–1949) vivait toujours dans sa villa de Garmisch, indemne, mais confronté à la paralysie totale de la vie culturelle du fait du conflit. Les maisons d'opéras de Dresde, Munich et Vienne, où toutes ses œuvres lyriques avaient été créées et jouées fréquemment avec succès, avaient été détruites, de même que certains sites culturels symboliques tels que la maison de Goethe à Weimar. La situation d'après-guerre provoqua en lui une profonde désillusion, renforcée encore par sa conviction d'avoir achevé son œuvre de compositeur après son opéra *Capriccio* (créé en 1942). Le 8 octobre 1943, Strauss écrivait à son biographe, Willi Schuh: «Avec *Capriccio* s'achève l'œuvre de ma vie et les notes que je barbouille encore pour m'exercer les poignets [...], et laisserai en guise de succession, ne sont d'aucune signification au regard de l'histoire de la musique» (Richard Strauss, *Briefwechsel mit Willi Schuh*, Zurich, 1969, pp. 50 s.). Principalement instrumentale, cette «succession» est probablement née de la nécessité intérieure de poursuivre une discipline de travail quotidienne, même après avoir terminé son «œuvre majeure». Alors même que Strauss désigna à maintes reprises cette succession comme un «exercice du poignet», il comporte des œuvres aussi importantes que le 2^e Concerto pour cor, les deux Sonatines pour 16 instruments à vent, les *Metamorphosen* (dont des motifs du premier thème sont évoqués par Strauss dans tous les mouvements de son Concerto pour hautbois), le *Duett-Concertino*, les *Vier letzte Lieder* et le Concerto pour hautbois.

Un groupe de soldats de l'armée américaine d'occupation se présenta peu de temps après la fin de la guerre devant la villa Strauss à Garmisch, afin de la réquisitionner. Strauss serait allé au-devant d'eux, leur adressant les mots suivants: «Je suis Richard Strauss, le

compositeur du *Rosenkavalier* et de *Salome*» (cité d'après Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich. Eine Bildbiographie*, München, 1984, p. 398).

L'importance du compositeur fut immédiatement reconnue et un panneau portant l'inscription «Off limits» fut érigé, interdisant la réquisition. Cependant, la nouvelle que Strauss, dont la célébrité s'étendait jusqu'aux États-Unis, vivait dans les environs immédiats, se répandit rapidement parmi les soldats d'occupation, si bien que certains d'entre eux, amateurs de musique, commencèrent à se présenter afin de le rencontrer.

Parmi eux se trouvait notamment le hautboïste de 24 ans John de Lancie (alors hautbois solo de l'Orchestre symphonique de Pittsburgh), qui était un grand admirateur de l'œuvre de Strauss. Lors d'une de ses rencontres avec le compositeur, il lui demanda si, après avoir composé tant de beaux solos de hautbois dans ses opéras et ses poèmes symphoniques, il n'avait jamais songé à écrire un concerto pour hautbois et orchestre. Strauss répondit simplement par «non», comme John de Lancie l'évoqua par la suite: «Je n'en obtins pas davantage et supposai que le sujet ne l'intéressait pas ou plus» (John de Lancie, *Im Gespräch mit Richard Strauss. Neues über die Entstehung des Oboenkonzertes o. op. AV. 144*, dans: *Richard Strauss-Blätter*, cahier 11, juin 1984, p. 37).

De Lancie quitta Garmisch dès mai 1945, ignorant alors que, malgré la réponse négative du compositeur, sa question était manifestement tombée en terrain fertile. Strauss commença probablement à travailler à son Concerto pour hautbois peu après cette rencontre. Le 6 juillet 1945, il écrivit à Willi Schuh: «Dans mon atelier de vieillesse, un concerto pour hautbois avec petit orchestre est en cours de "fabrication", inspiré par un hautboïste de Chicago» (*Briefwechsel mit Willi Schuh*, p. 84). Dans les esquisses de cette période, Strauss fait également référence à sa rencontre personnelle avec de Lancie: «Concerto pour hautbois 1945 | inspiré par un soldat américain | (hautbois de Chicago)»

(reproduction dans: Lancie, *Im Gespräch*, p. 38).

Sous la forme d'une particelle (hautbois et piano), la composition fut achevée déjà quelques semaines plus tard comme en atteste la datation autographe «Garmisch, 14 septembre 1945». Richard Strauss et son épouse partirent s'installer en Suisse peu de temps après et il est surprenant que le compositeur ait réussi à terminer la partition complète à peine quatre semaines plus tard, malgré le voyage et le déménagement. La copie autographe au propre est datée «Baden [près de Zurich], Verena Hof 25 octob. | 1945».

Strauss entretenait de nombreuses relations dans le monde musical suisse, si bien que la création des œuvres les plus récentes de sa «succession» fut rapidement programmée. Dès le 30 octobre 1945, une lettre à Willi Schuh mentionne que: «[Le chef d'orchestre Volkmar] Andreä était ici vendredi et veut jouer le concerto pour hautbois encore cet hiver» (cité d'après *Richard Strauss, Autographen, Porträts, Bühnenbilder. Ausstellung zum 50. Todestag*, catalogue d'exposition, Munich, 1999, p. 299). Afin de faciliter la réalisation du matériel pour l'exécution, Strauss commanda manifestement deux tirages photomécaniques de sa partition autographe (cf. *Briefwechsel mit Willi Schuh*, p. 85, lettre du 4 novembre 1945), dont l'un servit de modèle à une copie de la partition et du matériel. Destiné à Volkmar Andreae, au hautboïste Marcel Saillet et à l'Orchestre de la Tonhalle de Zurich, ce matériel de la création est toujours en possession de l'Orchestre de la Tonhalle, dont les fonds sont conservés à la Zentralbibliothek de Zurich (concernant toutes les sources, voir les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition). Le conducteur et le matériel complet ont pu être exploités pour la première fois dans le cadre de la présente édition.

Comme le montre la lettre du 29 décembre de Strauss à son fils Franz et à sa belle-fille, la date de la création du Concerto fut fixée dès la fin de l'année 1945: «Voici ce qu'il y a à annoncer ici: en janvier [...] première des "Métamor-

phoses", en février suivront la "Sonate pour instruments à vent" à Winterthour puis le "Concerto pour hautbois" chez Andreae» (*Der Strom der Töne trug mich fort. Die Welt um Richard Strauss in Briefen*, en collaboration avec Franz et Alice Strauss, éd. par Franz Grasberger, Tutzing, 1967, p. 447). Il semble que Strauss ait assisté à au moins une des répétitions du Concerto pour hautbois, car le 15 février, il demanda à Andreae: «Quand répétez-vous? Pourrais-je assister à une répétition préliminaire lundi à 10h30?» (*Briefe an Volkmar Andreae. Ein halbes Jahrhundert Zürcher Musikleben*, Zurich, 1986, p. 192). La création eut lieu quelque dix jours plus tard, le 26 février 1946, à la Tonhalle. Dans le journal *Die Tat* du 2 mars 1946, on peut lire: «Une œuvre à la façon de Mozart, où les motifs du rococo se mêlent aux douceurs de la "palette du Rosenkavalier". Mais tout cela serait bien impersonnel si une espiègle ironie et d'insolentes modulations n'y apportaient la patte authentique de Strauss. En ce qui concerne les coloratures et cantilènes, le hautbois se comporte comme une magnifique prima donna, un peu comme une clarinette.»

Au début de l'année 1946, avant la création du Concerto pour hautbois, Strauss avait entamé des négociations avec la maison d'édition londonienne Boosey & Hawkes. Au lendemain de la visite d'Ernst Roth, rédacteur de Boosey & Hawkes, le 7 janvier 1946, il en rendit compte à son fils: «Hier, le Dr Roth, envoyé de la firme londonienne Boosey and Hawkes, était avec moi. J'ai entamé avec lui des négociations prometteuses et conclu un accord préliminaire concernant l'ensemble de ma succession sous la forme d'une option très favorable qui me libère de tout souci» (*Der Strom der Töne*, p. 447). Dès ce moment, presque toutes les œuvres composées après 1943, y compris le Concerto pour hautbois, devaient paraître chez Boosey & Hawkes.

Au départ, Strauss considéra, y compris contractuellement, que si les œuvres de sa «succession» pouvaient être imprimées dans des cas exceptionnels, elles ne devaient en aucun cas faire l'objet d'une commercialisation. Il sou-

haitait pouvoir autoriser des interprétations à partir du manuscrit au cas par cas. Les ébauches de contrats conservés dans les archives Strauss à la Bayerische Staatsbibliothek, Munich (cote Ana 330. XII.2) en attestent, ainsi que diverses lettres, notamment celle du 18 juillet 1947 de Strauss à Ernst Roth (cote Ana 330.I Roth, Ernst, Nr. 92–111). La forte demande émanant d'importants hautboïstes et chefs d'orchestre fut probablement à l'origine du revirement du compositeur et permit en tout cas la publication du Concerto pour hautbois.

La première édition fut manifestement réalisée sur la base de l'un des tirages photomécaniques de la partition autographe mentionnés précédemment, car l'original resta en possession de Richard Strauss. S'appuyant sur cette reproduction, Boosey fit réaliser une copie de la partition qui servit de copie à graver. Par ailleurs, le matériel et la réduction pour piano reposent eux aussi indirectement sur cette source (pour davantage de détails relatifs aux sources utilisées pour la première édition, cf. Jonathan Del Mar, *Three textual reports, Horn Concerto no. 1, Metamorphosen, Oboe Concerto*, dans: *Richard Strauss-Blätter*, cahier 55, juin 2006). Il semble que Strauss n'effectua pas personnellement les corrections des épreuves de la première édition, mais qu'il en chargea des amis et collègues de confiance qui connaissaient sa musique. En tout cas, il est attesté que Willi Schuh travailla sur une épreuve de la réduction pour piano en mai 1947. En effet, le 13 mai il écrivit: «Ces derniers jours, j'ai relu les épreuves de l'édition pour piano du concerto pour hautbois et ai pu corriger de nombreuses erreurs. Ce fut un travail assez fastidieux, car je n'avais à ma disposition qu'une photocopie en négatif de la partition» (*Briefwechsel mit Willi Schuh*, p. 125).

Strauss ne modifia la conclusion de l'œuvre qu'au moment de l'impression. Dans un ajout à la partition daté «Montroux | 1^{er} février | 1948», il récrivit les dernières mesures à partir du chiffre 57. La réduction pour piano comportant l'ancienne conclusion était déjà imprimée à ce moment-là, mais ne fut pas

livrée on fut retirée. Quoi qu'il en soit, aucun exemplaire de cette première réduction pour piano n'a pu être attesté pour les besoins de la présente édition. Cependant, Strauss, avait déjà reçu quelques spécimens de l'éditeur. Contrairement à des points de vue souvent exprimés jusqu'à présent, selon lesquels la révision de la conclusion était consécutive à une suggestion d'Ernst Roth, l'échange de lettres entre Roth et Strauss indique que Strauss lui-même considérait la conclusion initiale comme «trop courte de 6 à 8 mesures». C'est ce qu'il écrivit dans une lettre datée du 7 janvier 1948, alors qu'il venait de recevoir les premiers exemplaires imprimés de la réduction pour piano. Il demanda à Roth de stopper l'impression de la partition, lui indiquant qu'il lui enverrait bientôt les modifications à effectuer (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, cote Ana 330.I Roth, Ernst, Nr. 134–154). Publiée finalement en 1948, la première édition composée de la partition, du matériel et de la réduction pour piano, comporte la nouvelle conclusion. Cependant, lors de la création à Zurich ainsi que sur l'enregistrement de John de Lancie des années 1980 (voir ci-

dessous), on entend encore la conclusion originale qui constitue pourtant sans aucun doute une version dépassée.

Dans une lettre à John de Lancie rédigée en français, Strauss invite le hautboïste à la création mondiale du Concerto le 26 février 1946 à Zurich. De retour dans son pays, de Lancie ne put se rendre à l'invitation, mais obtint l'autorisation du compositeur de créer l'œuvre aux États-Unis à partir d'un manuscrit, la première édition n'étant pas encore disponible à ce moment-là: «pendant cette occasion nous pourrions parler sur votre désir, de jouer mon œuvre en Amérique naturellement comme manuscrit [sic]» (lettre du 17 décembre 1945; *Der Strom der Töne*, p. 446). Devenu entre-temps hautboïste à l'Orchestre symphonique de Philadelphie, de Lancie y côtoyait son ancien professeur, Marcel Tabuteau, grand maître de l'école américaine de hautbois. N'osant voler la vedette à son professeur vénéré, il céda son droit de la création américaine à son ami et collègue hautboïste Mitch Miller. Ainsi ce dernier fit-il entendre le Concerto pour la première fois aux États-Unis le 1^{er} février 1948, avec le CBS Symphony Orchestra. John de

Lancie lui-même l'interpréta et l'enregistra à la fin des années 1980. Pour cet enregistrement, il remania significativement la partition, reportant plusieurs passages du hautbois solo dans la partie orchestrale afin de soulager le soliste. Des lettres de la famille Strauss attestent que les héritiers du compositeur acceptèrent cet arrangement sur le principe. (On en trouve une description détaillée dans Peter Bloom, *History, Memory, and the Oboe Concerto de Richard Strauss*, dans: *The Pendragon Review*, vol. 1, n° 2, automne 2001, pp. 3–25.) Toutefois, il n'est pas possible de parler ici d'une version authentique de l'œuvre. Elle n'est donc pas prise en compte dans la présente édition.

Nous adressons nos sincères remerciements aux institutions nommées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* pour leur aimable mise à disposition des copies des sources.

Sachrang, printemps 2020
Hansjörg Schellenberger

Studien-Edition (Orchesterpartitur) zu dieser Ausgabe / Study score (orchestral score) for this edition: HN 7248

Dirigierpartitur / Conductor's score: Breitkopf & Härtel PB 15161
Orchesterstimmen / Orchestral parts: Breitkopf & Härtel



Diese Ausgabe ist auch in der „Henle Library“-App erhältlich /
This edition is also available in the Henle Library app:
www.henle-library.com