

Oslo Philharmonic

+

Petrenko

Richard Strauss

Don Quixote, Op. 35

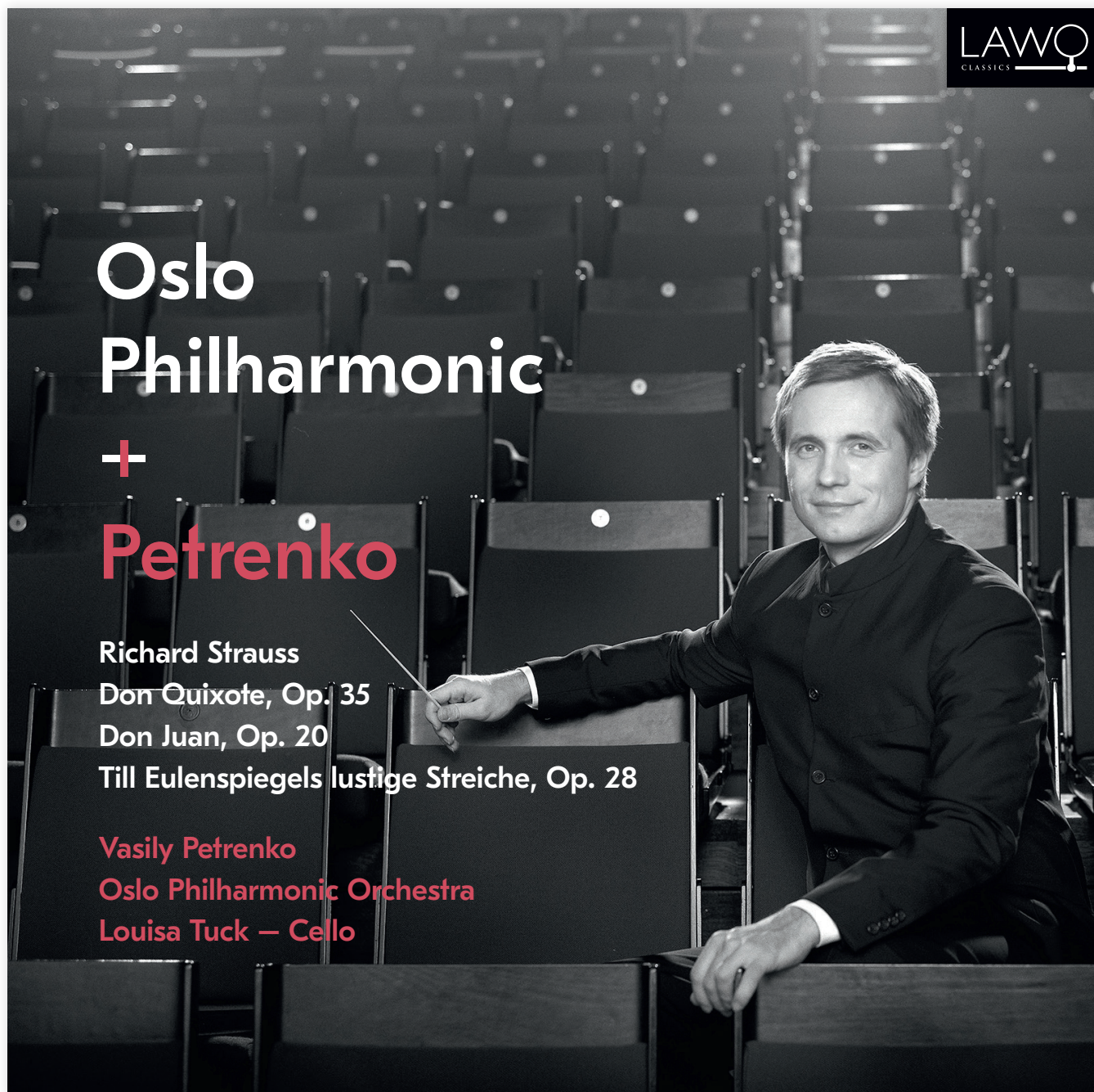
Don Juan, Op. 20

Till Eulenspiegels lustige Streiche, Op. 28

Vasily Petrenko

Oslo Philharmonic Orchestra

Louisa Tuck — Cello



Det tok mange timer med prøver før lepper og fingre i Weimar-orkesteret fikk tak på Richard Strauss' tonedikt *Don Juan* høsten 1889, til tross for at det var komponisten selv som ledet innstuderingen. Det var ikke mye konvensjonelt ved denne musikken. Spesielt ikke den første siden. Stykket begynner med en flyktig stigende bevegelse som forvandles til en rekke motiver som strekker seg over mer enn tre oktaver. Det er libretinieren Don Juan som springer fram foran oss, og samtidig er det 25 år gamle Strauss som presenterer seg for verden med verket som skulle gjøre ham berømt.

De fleste komponister må gjennom en identitetskrise før de finner sin egentlige stemme, men Richard Strauss ble tvunget til å gjøre det på bakgrunn av en voldsom ideologisk strid. Da han var i fjueårene, folte han at han sto fast: Han var opptatt med en dirigentsstilling ved hoffoperaen i München og usikker på hvilken vei han skulle gå som komponist, etter en symfoni med begrenset suksess og noen lovende sanger. Det var en orkesterfiolinist, Alexander Ritter, som oppfordret ham til å utforske de sjangeroverskridende «tonediktene» til Franz Liszt, der orkestermusikk uten ord ble brukt til å fortelle en historie.

Strauss hadde fått streng beskjed av sin hornspillende far om å unngå slik «programmusikk» for enhver pris. Franz Strauss nektet sønnen å studere musikk av andre enn de rene klassisistene og arvtakerne deres (Mozart, Beethoven og Brahms). Men da Strauss omsider oppdaget Wagner, Liszt og Berlioz takket være Ritter, ble det en åpenbaring. Før han fra 1900 og utover rettet all sin oppmerksomhet mot opera, skapte han et knippe storslåtte tonedikt for orkester som innvarslet en ny æra med virtuos orkesterbehandling, og som sto i tydelig gjeld til de sistnevnte komponistene. Men han siterer også Beethoven — nærmere bestemt musikken til Goethes skuespill *Egmont* — for å forsøke å overbevise faren og andre om at han hadde valgt en farbar vei.

Når Strauss triumferte med sine tonedikt, skyldtes det delvis at han innså at sjangeren hadde potensial, og at han greide å endre parameterne. Ingen komponister på denne tida hadde en tilsvarende evne til å definere en skikkelse med bare noen få, konsise gester, eller til å mane fram et sted og en stemning og fylle det hele med nærmest visuelle detaljer. Samtidig som han lyktes med dette, inkorporerte han elementer fra klassiske former. Han visste at trekk fra sonatesatsformen, som klar differensiering av tonearter og temaer, kunne styrke ekspressiviteten i de musikalske historiene. Han utforsket alt dette i *Don Juan*, som ble framført for første gang under hans egen ledelse i Weimar 11. november 1889.

Det tok ikke lang tid før Richard Strauss' fascinasjon for Richard Strauss ga impulsen til en rekke tonedikt (og en opera) på grensen til det selvbiografiske. Men inntil videre begrenset han seg til å skildre skikkelser fra litteratur og filosofi. Like før han begynte på arbeidet med *Don Juan* i 1888, hadde han dirigert Mozarts *Don Giovanni* i München, seft Paul Heyeses skuespill *Don Juan's Ende* og lest Nikolaus Lenaus ufullendte

It took many hours of rehearsal for the Weimar Orchestra to get its lips and fingers around Richard Strauss's tone poem *Don Juan* in the Autumn of 1889, even with the benefit of the composer himself in charge. Not much about this music was conventional. Certainly not its opening page. The piece launches, off the beat, with an elusive upward flourish metamorphosing into a string of motifs that spans more than three octaves. It is the libertine Don Juan leaping out in front of us, and the 25-year-old Strauss introducing himself to the world with the piece that would make his name.

Most composers endure a crisis of identity before finding their true voice, but Richard Strauss was forced to do so against the backdrop of a fierce ideological battle. In his twenties, Strauss felt he was stalling: preoccupied by a functionary conducting position at the Munich Court Opera and unsure where his calling as a composer lay following a moderately successful symphony and some promising songs. It was an orchestral violinist, Alexander Ritter, who urged Strauss to explore the genre defying 'tone poems' of Franz Liszt, in which wordless orchestral music was used to recount a story.

Strauss had been instructed by his horn-playing father to avoid such 'programme music' at all costs. Franz Strauss forbade his son from reading any scores other than those of the pure classicists and their successors (Mozart, Beethoven and Brahms). But when Strauss eventually discovered Wagner, Liszt and Berlioz thanks to Ritter, it proved a revelation. Before he focused his attentions resolutely on opera from 1900 onwards, Strauss created a string of magnificent orchestral tone poems that heralded a new age of orchestral virtuosity and owed a clear debt to all three composers. But he cited Beethoven too — specifically, the music for Goethe's play *Egmont* — in trying to persuade his father and others that the path was a legitimate one.

Strauss's triumph in the domain of the tone poem was connected as much to his recognizing of its potential as to his transformation of its parameters. No composer of the time possessed a comparable ability to define a character in a few concise gestures, or to conjure a place and mood and fill it with cinematic detail. Strauss managed to do that but incorporate elements of formal classical design as well, knowing that features of sonata form such as clear differentiation of keys and themes could bolster the expressive effects of his musical stories. He explored all those things in *Don Juan*, first performed under his own baton on 11 November 1889 in Weimar.

Before long, Richard Strauss's fascination with Richard Strauss would produce a string of tone poems (and an opera) that bordered on autobiography. But in the early days, Strauss confined himself to describing figures from literature and philosophy. In the run up to starting work on *Don Juan* in 1888, he had conducted Mozart's *Don Giovanni* in Munich, seen Paul Heyese's play *Don Juan's Ende* and read Nikolaus Lenau's

dramatiske dikt om samme skikkelse. Det var sistnevnte verk Strauss valgte å sitere i forbindelse med orkesterfantasien: «Den Zauberkreis, den unermeßlich weiten, / Von vielfach reizend schönen Weiblichkeiten / Möcht ich durchziehn im Sturme des Genusses / Am Mund der Letzten sterben eines Kusses» var ett av tre sitater han endte med å føye til partituret.

Lenaus bilde av Don Juan var noe mer subtilt enn Mozarts og Da Pontes. Skikkelsen han presenterte, gjøv løs på seksuelle erobringer med et høyere mål for øye (jakten på idealet), men innså det fåpelige i dette foretakendet da han etter hvert fikk kjenne på selvforakten og skuffelsen som fulgte med, og søkte til slutt døden. Med sin evne til å føye filmatiske detaljer til det narrative draget vi kjenner fra Liszt, viser Strauss oss et panisk individ som forbrenner energi på en uholdbar måte og med hensynsløs og smittsom begeistring (Strauss var selv i ferd med å bli forelsket da han komponerte, i sopranen Pauline de Ahna). Bak den blendende glansen er Don Juan en skikkelse som opplever lidenskapen som like kompleks, skjor og lunefull som den er overveldende.

Don Juan presenteres i et gjennomtrengende tema og står foran oss i form av fire unisone horn. Vi hører ham flørte (fiolin og obo), forelske seg (fiolinsolo), slippe fri fra ufriheten i et forhold (det opprinnelige første temaet kommer tilbake), innse at «hjerter er kaldt og mørkt» (ensom stillhet) og la seg bli drept i en duell (et enkelt trompetstikk i hjerter). Strauss hadde allerede skrevet tonediktet *Macbeth*, men *Don Juan* fungerte som et manifest for det neste tiåret av karrieren hans, og kanskje mer.

Verket omfatter mye til tross for sin relativt korte varighet. Men Strauss var fast bestemt på å vise at et tonedikt i stor skala kunne strekke grensene for hva orkestermusikk kunne uttrykke. I Don Juan kan vi se en anfyndning til at hovedpersonens jakt etter kvinner også er en jakt etter mening i livet, men en annen Don skulle gi Strauss muligheten til å utforske denne ideen fra flere ulike vinkler og med et anstrøk av ironi. I 1897 ble komponisten fascinert av Cervantes' roman *Don Quixote* fra 1605, som forteller om en høvisk, men forstyrtet omvandrende ridder som skal ordne opp i verden — han dikter også opp en kvinne han vil erobre, for at prosjektet skal være bryet verd.

Strauss hadde allerede fullført det episke, filosofiske tonediktet *Also sprach Zarathustra*, men den spanske historien brakte med seg en rekke nye komplikasjoner, spesielt at komponisten måtte opp på et nytt detaljnivå for å skildre håndplukkede scener fra en roman som beveger seg inn i den magiske realismen. En av løsningene var å la historien — i hvert fall de utvalgte delene av den — fungere som grunnlag for det som i praksis er et utvidet karakterportrett. Strauss ga verket undertittelen «Fantastiske variasjoner over et tema av ridderlig karakter». Det er et tonedikt og samtidig et tema med ti variasjoner, og ikke minst: med sin omfattede solorolle for cello og noe mindre biroller for solofiolin, -bratsj og -bassklarinet er det også en solokonsert og en concerto grosso.

unfinished verse play on the character. It was the latter work that Strauss chose to quote in relation to his orchestral fantasy: 'Fain would I run the magic circle, immeasurably wide, of beautiful women's manifold charms, in full tempest of enjoyment, to die of a kiss at the mouth of the last one' was one of three quotes he eventually appended to the score.

Lenau's vision of the Don was a little subtler than Mozart and Da Ponte's. It presented a figure whose racking up of sexual conquests served a higher purpose (the pursuit of the ideal) and who soon came to realise the folly of that exercise, tasting the self-disgust and disillusion that lay as a prize and ultimately seeking death. Strauss, able to add filmic detail to the sort of narrative sweep demonstrated by Liszt, shows us a frantic individual burning energy at an unsustainable rate and with wicked and contagious excitement (Strauss was himself falling in love as he wrote, with the soprano Pauline de Ahna). Behind the dazzle, the Don is a figure for whom passion is as complex, fragile and fickle as it is overwhelming.

The Don is referenced in that strident theme and stands before us in the form of four unison horns. We hear him flirt (violin and oboe), fall in love (sweeping violin solo), break free from the constraints of a relationship (the return of the original flourish), come to see that 'the fuel is all consumed and the hearth is cold and dark' (lonely silence) and allow himself to be killed in a duel (a trumpet's single stab to the heart). Strauss had already written his tone poem *Macbeth*, but *Don Juan* acted as the manifesto for the next decade or more of his career.

The score covers a great deal in its relatively short span. But Strauss was determined to demonstrate that a large-scale tone poem was capable of pushing orchestral music to its expressive limits. If there was a faint suggestion in Don Juan's score that the character's quest for women is also quest for meaning in life, another Don would provide Strauss with the opportunity to explore that idea from multiple angles and with irony thrown in. In 1897, the composer was drawn to Cervantes' 1605 novel *Don Quixote*, which tells of a chivalrous but deluded knight errant setting out to put the world to rights — even inventing a woman, whose hand he will win, to make the enterprise worthwhile.

Though Strauss had the epic philosophical tone poem *Thus Spake Zarathustra* under his belt already, his Spanish tale introduced multiple complications, notably the new level of detail required in recounting handpicked scenarios from a sprawling novel that enters the domain of magical realism. One of Strauss's solutions was to place the story — his selected segments of it, at least — in the service of what is effectively an extended character portrait. Strauss subtitled his work 'Fantastical Variations on a Theme of a Knightly Character'. It is a tone poem, a theme with ten variations, and more: with an extensive solo role for cello and more minor supporting roles for solo violin, viola and bass clarinet, it is a solo concerto and a concerto grosso too.

Vi kan knytte disse instrumentene til spesielle skikkelser: celloen til Don Quixote, den lange bratsjsoloen til hans pratssomme kompanjong Sancho Panza, og oboen til Don Quixotes innbilte brud Dulcinea (men skikkelsene er ikke avgrenset til disse instrumentene, og omvendt). Temaene som legges fram for variasjon, er Don Quixotes snirklete stigende bevegelse og langsommere trinn ned igjen (sannsynligvis metaforisk) og Dulcineas varme og kjærlige tema, som først spilles av en obo. Etter at begge temaene er presentert, vever Strauss en kompleks kontrapunktisk vev som kan være et bilde av Don Quixotes kamp med egne fantasier.

Så følger en rekke frie variasjoner idet Don Quixote innleder sine ulykksalige eventyr med Sancho Panza ved sin side. De diskuterer ridderlige dåder, og når kompanjongen tillater seg å tvile, brisiker Don Quixote seg så til de grader at selvrettferdigheten når komiske proporsjoner (cello- og bratsjduett). Senere tror han vindmøllene er ville kjemper (Strauss lar dem knuse Don Quixotes stigende tema på nådeløst vis og med et paukedunk som avslutning), han oppfatter en flokk sauer som en angripende hær (komponisten griper muligheten for mer bokstavelig tonemaleri idet han vil ha messingblåserne til å imitere brekende sauer), går i bakholdsangrep på en gruppe vandrende pilegrimer, får en storslått visjon av Dulcinea og ser seg selv fly av sted på en magisk hest for å vinne hennes gunst. Etter et øyeblikks klarhet aksepterer han døden, i likhet med Don Juan (enda et tilbakevendende tema i Strauss' verker).

Don Quixote fikk sin urframføring 8. mars 1898 i Köln, dirigert av Franz Wüllner og med Friedrich Grützmacher som solist. Verket er på sett og vis Strauss' mest ambisiøse tonedikt, om ikke det mest høylytte eller storslagne. Hos Strauss går ambisjonene i ulike retninger. To år senere leverte han en skildring av en annen forlapt sjel med langt sikrere tanker om seg selv. Till Eulenspiegel er en fryktløs lommel med dype røtter i tysk folkelig tradisjon. Till deler ikke Don Quixotes falske forestillinger om eget heltemot og har lite av Don Juans glatte hedonisme. Han spiller bajas mens han samtidig avslører lyter og moralsk fordervelse i det tyske samfunnet — han er kanskje den edleste av de tre skikkelsene hvis de vurderes ut fra den moralske drivkraften bak egne handlinger.

Men Till var likevel en kjeltring og en ertekrok, og kan ses som et forvarsel om det senere tonediktet *Ein Heldenleben* (allerede innspilt av Oslo-Filharmonien). Strauss elsket å bruke sviende musikalsk satire til å peke nese til toneangivende personer, byråkrater og selvforherligende mennesker, og han hadde minst like mye til felles med Till som med den idealiserte helten i *Ein Heldenleben* og drømmeren og idealisten Don Quixote. Når vi lytter til den musikalske skildringen av Till, er det nærliggende å konkludere med at Strauss skapte sin musikalske visjon av denne skøyeren med særdeles stor glede. Komponisten var fast bestemt på å utfordre seg selv på nytt med hvert eneste tonedikt, og med dette partituret, som

We can associate those instruments with particular characters: the cello with Quixote, the long viola solo with his prattling sidekick Sancho Panza, and the oboe with the Don's imaginary bride Dulcinea (though the characters aren't confined to those instruments and vice versa). The themes presented for variation are, principally, the Don's ascending flourish and slow climb-down (probably metaphorical) and Dulcinea's warm, loving theme first heard on an oboe. After the initial statement of both, Strauss weaves a complex contrapuntal web that could be a picture of the Don's mind struggling with its own fantasies.

What follows is a set of free variations as Quixote's misadventures begin with Sancho Panza by his side. They discuss knight errantry, with with the Don grandstanding in the face of his companion's doubts to levels of comic self-righteousness (cello and viola duet). He later mistakes windmills for fierce giants (Strauss has them crush the Don's ascending theme mercilessly, ending with a timpani thump), takes a flock of sheep for an attacking army (Strauss seizes the opportunity to indulge in some more literal tone-painting, asking the brass players to flutter their tongues in the imitation of bleating), ambushes a group of marching pilgrims, experiences a grand vision of Dulcinea and sees himself flying on a magic horse to win her. One moment of clarity clears the decks before, like Don Juan before him, he accepts death (another longstanding theme in Strauss's works).

Don Quixote was first performed on 8 March 1898 in Cologne, conducted by Franz Wüllner with Friedrich Grützmacher as the soloist. In some ways, it is the most ambitious of Strauss's tone poems if not the loudest nor grandest. But with Strauss, ambition has a multi-directional trajectory. Two years later he delivered a depiction of another doomed soul, this time one with a far surer idea of himself. Till Eulenspiegel is fearless scamp hailing from deep within German folklore. With none of Quixote's delusions of gallantry and little of Juan's suave hedonism, Till goes about playing the fool while exposing vice and corruption in German society — perhaps the noblest of all three characters if judged on the moral impetus of his pursuits (his name literally translates as 'wise mirror').

But Till was still a rogue and a tease, one in whom we see a premonition of the later tone poem *Ein Heldenleben* (already recorded by the Oslo Philharmonic). Strauss loved to cock a snook at tastemakers, bureaucrats and self-aggrandizers using wicked musical satire; he had at least as much in common with Till as with the idealized hero of *Ein Heldenleben* and the dreamer-idealist Quixote. Listening to his musical depiction of Till, it's hard not to conclude that Strauss created his musical vision of the trickster with extreme pleasure. The composer was determined to challenge himself afresh with each of his tone poems and for this score dating from the winter of 1894–95, the composer adopted yet another form — a 'rondo in the old-style, roguish manner' according to his own words on the score.

skriver seg fra vinteren 1894–95, tok han utgangspunkt i enda en form — en rondo «på den gamle skøyer måten» ifølge hans egne ord i partituret.

Historien om Till finnes i en rekke kilder. Den meste berømte er en publikasjon fra 1500-tallet med tittelen *Till Eulenspiegel: Hans eventyr*, som inneholder 95 episoder og bare har 'N' oppgitt som forfatternavn. Strauss måtte altså gjøre en tilsvarende jobb med utvalget her som i Cervantes' verk. Han hadde gått bort fra tanken om å skrive en opera om Till fordi han var «for overflatisk som dramatisk skikkelse». Det hindret imidlertid ikke at han kunne bli en fortryllende orkesterkarakter som passet utmerket til rondoformen, der ansiktet hans kunne dukke opp igjen med et frekt smil etter hver utpekerte episode.

Blant episodene kan nevnes: Till farer over markedsplassen og velfer bodet og kurver, Till kler seg ut som geistlig og holder en flammende preken, Till florter og forfører (med varierende hell) og gjør narr av de mektige, de fromme og de pripe i all alminnelighet. To temaer er åpenbart knyttet til ham. Det første hører vi i solohornet rett etter verkets «Det var en gang»-introduksjon: et føyelig tema som strekker seg over nærmere fire oktav (enda mer omfangsrikt enn Don Juan-temaet) og er fylt med glidende synkoper. Neste tema er enda snedigere og presenteres av en frekk klarinett. Hvert tema gjennomgår forvandlinger, men det er hornemaet som blir påtakelig dristig, manipulerende, grovt og nærmest tilgjort aristokratisk.

Strauss nektet å redegjøre detaljert for Tills narrestreker. «Vi får overlate til publikum å knekke nøttene kjeltringen har stelt i stand for dem», sa han en gang. Men episoden der Till møter sin skjebne, er tydelig nok: en frommevirvel avbryter en spesielt livlig passasje for en rekke tunge akkorder avsier anklagen, som besvares av Tills uforskammete klarinettmotiv. Når han skal henges, kommer vi tilbake til musikken fra åpningen — alt var bare en historie. Eller? Skikkelsen Till er basert på en virkelige person, og Strauss' siste gest antyder at den musikalske Till lurer seg unna bøddelens rennelokke.

Strauss hadde en tendens til å avfeie spørsmål han ikke hadde lyst til å svare på, med en vits — noe han også hadde felles med Till. Etter urframføringen i Köln 5. november 1895 ble han spurt om hvordan hans musikalske stil utviklet seg med dette stykket, og han svarte at han «for en gangs skyld bare ville gi folk i konserthuset en god latter». Men med den omfattende viten *Till Eulenspiegels lustige Streiche* hadde han faktisk fort de strukturelle, deskriptive og koloristiske elementene i tonediktet til sin ypperste form så langt, og samtidig hadde han enda en gang demonstrert sin uforlignelige evne til å skissere en skikkelse med konsise, men rikholdige musikalske midler.

—Andrew Mellor

The story of Till existed in various sources, most famously a 1500 publication titled *Till Eulenspiegel: His Adventures*, containing 95 episodes and attributed only to the author 'N'. Strauss was therefore faced with a similar editing job to that presented by Cervantes. He had abandoned thoughts of an opera believing Till 'too superficial a dramatic personality,' but that didn't preclude him from becoming a nifty orchestral caricature well suited to the rondo form, in which his visage might resurface with a cheeky smile after each crafty episode.

Those episodes include Till gallivanting through the marketplace upending stalls and knocking the housewives's baskets, Till masquerading as a clergyman and delivering a racy sermon, Till flirting and seducing (with various degrees of success) and generally mocking the powerful, pious and prudish. Two themes are overtly associated with him. The first is heard, just after the work's 'once upon a time' introduction, on a solo horn: a malleable theme ranging almost four octaves (even broader than Don Juan's) and filled with shape-shifting syncopations. The next, even more sly, is heard throughout on a saucy clarinet. Each undergoes transformations but it's the horn call that becomes notably audacious, manipulative, crude and even faux-noble.

Strauss declined to spell out Till's antics in detail, 'let us leave the audience to crack the nuts which the rogue has prepared for them,' he once said. But the episode when Till meets his fate is clear enough: a drum roll interrupts a passage of notable excitement before heavy chords pronounce the charge, answered by Till's insolent clarinet motif. At his death by hanging, we are returned to the music of the opening — it was all just a story. Or was it? The character of Till is based on an actual person, and Strauss's final gesture suggests that this musical Till outsmarts the hangman's noose.

Strauss was prone to answering questions he didn't feel inclined to answer with a dismissive joke — something else he had in common with Till. Asked about the advancing of his musical style in this piece following the premiere on 5 November 1895 in Cologne, Strauss proclaimed that he 'just wanted to give people in the concert hall a good laugh for once'. But in the extended joke of *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, he had actually advanced the structural, descriptive and colouristic elements of the tone poem to their highest form yet, while demonstrating once more his unparalleled ability to sketch a character with concise but fertile musical means.

—Andrew Mellor

Vasily Petrenko — Sjefdirigent

Vasily Petrenko — Chief Conductor

Etter å ha jobbet bare en uke med Vasily Petrenko i 2009 inviterte Oslo-Filharmonien den russiske dirigenten til å bli orkestrets femtende sjefdirigent. Under en skjellsettende konsert i Oslo 28. august 2013 inntok Petrenko sin nye rolle med en framføring av Stravinskij's *Vårofferet*.

Vasily Petrenko er en av vår tids fremste og mest inspirerende musikere. Han ble berømt for sitt nyskapende arbeid med Royal Liverpool Philharmonic, det eldste orkesteret i Storbritannia, der han ga orkesteret en ny klang, gjenopprettet forbindelsen mellom institusjonen og hjembyen, og sørget for en kraftig økning i billettsalget. Han ble raskt en representant for en ny generasjon dirigenter som kombinerer kompromissløs kunstnerisk virksomhet med en begeistring for kommunikasjon og formidling.

Vasily ble født i St. Petersburg (daværende Leningrad) i 1976 og studerte ved byens berømte konservatorium. Som student deltok han i en mesterklasse med Mariss Jansons, dirigenten som bidro til å etablere Oslo-Filharmonien som et orkester i verdensformat. Etter å ha vunnet en håndfull konkurranser ble Vasily sjefdirigent for St. Petersburgs symfoniorkester i 2004 og senere første gjestedirigent ved byens Mikhailovskij-teater.

Vasily er en av de mest kritikerroste klassiske plateartistene i dag, og har mottatt en rekke utmerkelser for sine innspillinger av russisk repertoar, deriblant to Gramophone-priser. I 2017 fikk han Gramophone-prisen 'Artist of the year'. Med Oslo-Filharmonien har han spilt inn konserter av Sjostakovitsj og Szymanowski og Prokofjevs *Romeo og Julie* samt en stor syklus med orkesterverker av Aleksandr Skrjabin. Denne utgivelsen er den andre i en serie på tre CD-er med Strauss' orkesterverker.

Vasily har bl.a. dirigert London, Sydney, Chicago, Wien, San Francisco og NHK symfoniorkester i tillegg til Det russiske nasjonalorkester, Orchestre de la Suisse Romande og Orchestre Philharmonique de Radio France. Han har dirigert ved operaene i Zurich, Paris og Hamburg og ved Glyndebourne.

I Oslo Konserthus står Vasily for kjernerepertoaret i Oslo-Filharmoniens abonnementsserier. Han har dirigert orkesteret i London, Manchester, Bristol, Birmingham, Berlin, Wien, Bratislava, Dublin, Paris, Tokyo, Edinburgh, San Sebastián, Santander, Hongkong og Taipei.

After just one week working with Vasily Petrenko in 2009, the Oslo Philharmonic invited the Russian conductor to be its fifteenth Principal Conductor. At a landmark concert in Oslo on 28 August 2013, Petrenko was inaugurated in his new role conducting Stravinsky's *The Rite of Spring*.

Vasily Petrenko is one of the most significant and galvanizing musicians alive. He became famous for his transformative work at the Royal Liverpool Philharmonic, the oldest orchestra in the United Kingdom, where he refashioned the orchestra's sound, reconnected the organization to its home city and presided over a huge increase in ticket sales. He quickly came to represent a new generation of conductors ready combine their uncompromising artistic work with a passion for communication and inclusion.

Vasily was born in St Petersburg in 1976 and trained at the city's famous conservatoire. As a student, he took part in a master-class with Mariss Jansons, the conductor who helped establish the Oslo Philharmonic as one of the great orchestras of the world. After winning a handful of competitions, Vasily became Chief Conductor of the St. Petersburg State Academic Symphony Orchestra in 2004 and later principal guest conductor at the city's Mikhailovsky Theatre.

Vasily is one of the most acclaimed classical recording artists alive and has won numerous accolades for his recordings of Russian repertoire, including two Gramophone awards. With the Oslo Philharmonic, he has recorded Shostakovich and Szymanowski concertos, *Romeo and Juliet* by Prokofiev, and a major cycle of orchestral works by Alexander Scriabin. This recording is the second in a series of three CDs of Strauss' orchestral works.

Vasily has conducted the London, Sydney, Chicago, Vienna, San Francisco, and NHK Symphony Orchestras as well as the Russian National Orchestra, the Orchestre de la Suisse Romande and the Orchestre Philharmonique de Radio France. In February 2018 he made his debut with the Berliner Philharmoniker. He has conducted at the Zurich, Paris and Hamburg Operas and at Glyndebourne.

At Oslo Konserthus, Vasily provides the backbone of the Oslo Philharmonic's subscription series. He has conducted the orchestra in London, Manchester, Bristol, Birmingham, Berlin, Vienna, Bratislava, Dublin, Paris, Tokyo, Edinburgh, San Sebastián, Santander, Hong Kong and Taipei.



Louisa Tuck

— Cello



Britiske Louisa Tuck er solocellist i Oslo Filharmonien, der hun begynte sent i 2015. Før det var hun i åtte år gruppeleder for cello i Royal Northern Sinfonia, der hun også var solist i en rekke konserter og spilte inn Haydns D-dur-konsert for kringkasting i radio. Hun er efterspurt som gruppeleder for cello i orkestre i hele Storbritannia og Skandinavia.

Louisa har lang erfaring med plateinnspillinger og har vært solist med The Academy of St. Martin in the Fields under avdøde Sir Neville Marriner. Platen ble senere nominert til en Grammy-pris.

Louisa er professor i orkesterstudier ved Norges musikkhøgskole og underviser i cello på Barratt Due musikk institutt i Oslo.

Louisa spiller på en Nicolo Gagliano cello fra 1745, utlånt av Dextra Musica.

British cellist Louisa Tuck is Principal Cellist of the Oslo Philharmonic, a position she has held since 2015. Prior to this she spent 8 years as Section Leader of the Royal Northern Sinfonia, where she also performed as concerto soloist, including a recording for radio of Haydn's D major Cello Concerto. In addition to her current position in the Oslo Philharmonic she is in demand as a guest principal with orchestras throughout the UK and Scandinavia.

Louisa is an experienced recording artist. Amongst numerous recordings, a disc she made as soloist with The Academy of St Martin in the Fields under the late Sir Neville Marriner was nominated for a Grammy Award.

Louisa is a professor in orchestral studies at the Norwegian Academy of Music and teaches cello at the Barratt Due Institute of Music in Oslo.

Louisa plays on a Nicolo Gagliano cello, dated 1745, kindly on loan from Dextra Musica Norway.



Oslo Filharmoniske Orkester

The Oslo Philharmonic



Den 27. september 1919 satt et helt nytt orkester på podiet i Logens gamle festsal for å gi sin første offentlige konsert. Dirigent Georg Schnéevoigt ledet gripende fremførelser av Edvard Griegs klaverkonsert og Christian Sinding's første symfoni. Etter 40 år med vekslende tilbud hadde den norske hovedstaden omsider fått det den fortjente. Filharmonisk Selskaps Orkester var et faktum.

I de åtte månedene som fulgte, ga Filharmonien 135 konserter, de fleste for fulle hus. Orkesteret mestret den lidenskapelige Mahler, den skimrende Debussy og den fremadstormende Nielsen. Verdensberømte gjestedirigenter inntant seg snart, og ble befatt av orkesterets ungdommelighet og entusiasme. Igor Stravinskij og Maurice Ravel kom på besøk, og orkesteret fikk topp trening i den aller nyeste musikken. Sibelius og Nielsen dirigerte egne verk — nyheter den gangen. Etter hvert monterte Norsk rikskringkasting sine mikrofoner, og orkesteret kunne formidles til hele Norge.

Gjennom et halvt århundre vokste orkesterets renomme jevnt og trutt. Så, i 1979, forandret det seg for alltid. En ung latvier kom til Norge, tok orkesteret fra hverandre gruppe for gruppe og satte det sammen igjen til en finstilt mekanisme med helt ny drivkraft. Under Mariss Jansons' ledelse ble Filharmonien en rival for de store filharmoniske orkestrene i Wien, Berlin og New York. Snart spilte det overalt, fra San Francisco til Salzburg,

On 27 September 1919, a new orchestra took to the stage of the old Logan Hall in Oslo to give its first public concert. Conductor Georg Schnéevoigt presided over thrilling performances of Edvard Grieg's Piano Concerto and Christian Sinding's First Symphony. After forty years of making-do, the Norwegian capital had at last got the orchestra it deserved. The Oslo Philharmonic was born.

In the eight months that followed, the Oslo Philharmonic gave 135 concerts, most of which sold out. It tackled passionate Mahler, glistening Debussy and thrusting Nielsen. Soon, world famous musicians were coming to conduct it, relishing its youth and enthusiasm. Igor Stravinsky and Maurice Ravel visited Oslo to coach the musicians through brand new music. National broadcaster NRK began to hang microphones at the orchestra's concerts, transmitting them to the whole of Norway.

Over the next half-century, the Oslo Philharmonic's reputation grew steadily. Then, in 1979, it changed forever. A young Latvian arrived in Norway, taking the orchestra apart section-by-section, putting it back together a finely tuned machine with a whole new attitude. Under Mariss Jansons, the orchestra became a rival to the great Philharmonics of Vienna, Berlin and New York. It was soon playing everywhere, from Seattle to Salzburg, Lisbon to London. Back home in

fra Lisboa til London. Hjemme i Oslo fikk de sin første faste og moderne konsertsal. I 1983 spilte orkesteret inn Tsjajkovskijs symfoni nr. 5, en master tape som fikk Chandos til å inngå innspillingskontrakt for alle Tsjajkovskijs symfonier, og disse ble referanseinnspillinger verden over. I 1986 inngikk EMI sin største orkesterkontrakt noensinne, som sikret at en hel verden kunne nyte den rike, organiske klangen fra Oslo-Filharmonien.

Og verden lytter fremdeles, tre tiår senere. Oslo-Filharmonien holder ved like sin evne til nyoppdagelse og sansen for finesser. Under Jukka-Pekka Saraste's ledelse videreførte de den tyngden og dybden som Jansons hadde innpodet; med sjefdirigent Vasily Petrenko arbeider de på høyeste nivå med detaljer og stil. Orkesteret fortsetter å kryse kloden, men samtidig har det aldri følt seg mer hjemme. Konsertseriene i Oslo tilbyr musikklivets beste utøvere på dirigent- og solistplass. Konserter utendørs tiltrekker seg titusener; utdannings- og formidlingsprogrammer skaper relasjoner til nye grupper. I 2019/20 skal Oslo feire 100-årsjubileet til Oslo-Filharmonien, topporkesteret som byen fortsatt fortjener.

Oslo, it got a modern, permanent concert hall of its own. In 1986, EMI drew up the largest orchestral contract in its history, ensuring the world would hear the rich, visceral sound of the Oslo Philharmonic.

Three decades after that, the world is still listening. The Oslo Philharmonic retains its spirit of discovery and its reputation for finesse. Under Jukka-Pekka Saraste it cultivated even more the weight and depth that Jansons had instilled; under Chief Conductor Vasily Petrenko, it works at the highest levels of detail and style. Still the orchestra travels the globe, but it has never felt more at home. Its subscription season in Oslo features the best musicians in the business. Outdoor concerts attract tens of thousands; education and outreach programmes connect the orchestra with many hundreds more. In 2019/2020 the thriving city of Oslo will celebrate 100 years of the Oslo Philharmonic, the first-class orchestra it still deserves.

Richard Strauss (1864–1949)

Elise Båtnes — Concertmaster

Don Quixote, Op. 35, TrV 184

Cello: Louisa Tuck

Viola: Catherine Bullock

- + 1. Introduction 06:20
- + 2. Theme 01:06
- + 3. Maggiore 01:08
- + 4. Variation I. 02:38
Das Abenteuer mit den Windmühlen
- + 5. Variation II. 01:44
Der Kampf gegen die Hammelherde
- + 6. Variation III. 08:07
Gespräche zwischen Ritter und Knappe
- + 7. Variation IV. 01:48
Das Abenteuer mit der
Prozession von Büßern
- + 8. Variation V. 03:51
Don Quixotes Wacht in der
Sommernacht
- + 9. Variation VI. 01:19
Die verzauberte Dulzinea
- + 10. Variation VII. 01:10
Der Ritt durch die Luft
- + 11. Variation VIII. 01:58
Die Fahrt auf dem verzauberten Nachen
[Barcarolle]
- + 12. Variation IX. 01:08
Der Kampf gegen die vermeintlichen
Zauberer: der Angriff auf die Mönche

- + 13. Variation X. 04:28
Zweikampf mit dem Ritter vom blanken
Monde: Heimkehr des geschlagenen
Don Quixote
- + 14. Finale: 05:39
Don Quixotes Tod
- + 15. Don Juan, Op. 20, TrV 156 18:22
- + 16. Till Eulenspiegels lustige Streiche,
Op. 28, TrV 171 15:32

RECORDED IN OSLO CONCERT HALL, 17–21 OCTOBER, AND
29 NOVEMBER – 1 DECEMBER 2017

+ PRODUCER: ANDREW WALTON

+ TECHNICIANS: THOMAS WOLDEN / VEGARD LANDAAS

+ MIX: ANDREW WALTON / THOMAS WOLDEN

+ EDITING: ANDREW WALTON

+ BOOKLET NOTES AND BIOS: ANDREW MELLOR

+ NORWEGIAN TRANSLATION OF BOOKLET NOTES: TOR
TVEITE

+ BOOKLET EDITOR: HEGE WOLLENG

+ COVER DESIGN: ANNA-JULIA GRANBERG / BLUNDERBUSS

+ COVER AND ARTIST PHOTOS (PETRENKO): CF WESENBERG

+ ARTIST PHOTO (TUCK): ETTORE CAUSA

+ ARTIST PHOTO (OSLO PHILHARMONIC): CF WESENBERG

LAWO
CLASSICS

LWC 1184 © 2019 LAWO © 2019
LAWO CLASSICS www.lawo.no