

Oslo Philharmonic

+

Petrenko

Richard Strauss

Eine Alpensinfonie, Op. 64

Tod und Verklärung, Op. 24

Vasily Petrenko

Oslo Philharmonic

Orchestra



Richard Strauss var ikke redd for å beskjeftige seg med døden, verken i filosofisk eller fysisk forstand. I 1946 ble han spurt av en britisk journalist om hvilke planer han hadde for framtiden. Svaret fra den trette komponisten var uforglemmelig: «Å dø, selvfølgelig.» Det samme vidde gjorde seg gjeldende på dødsleiet tre år senere. Da kom Strauss med følgende bemerkning til svigerdatteren Alice: «Å dø er akkurat slik jeg komponerte det i *Tod und Verklärung*.»

Det verket hadde han komponert seksti år tidligere, på et tidspunkt da både verden og hans egen karriere så ganske annerledes ut. For han ble 1900-tallets mest framstående tyske operakomponist – og lenge for nazismen østla infrastrukturen den tyske operakulturen hadde bygd opp – hadde Strauss skrevet en rekke glitrende orkesterverk som kanskje ikke brøt ny mark i tonediktssjangeren, men som definitivt perfektjonerte den.

Mange hadde stått i veien for ham. Da han var ung, erklærte en rekke musikere og teoretikere at «programmusikk», der en historie eller filosofi ble framstilt uten bruk av ord, var noe seriøse komponister måtte holde seg borte fra. Blant motstanderne var komponistens egen hornspillende far Franz, som nektet sønnen å sette seg inn i verk av andre enn de rene klassisistene og deres etterfølgere (Mozart, Beethoven og Brahms). Det var orkesterfiolinisten Alexander Ritter som oppfordret Strauss til å frigjøre seg fra den slags ideologi og heller søke etter et nytt språk fjernet fra Mendelssohns og Schumanns, et språk Franz Liszt hadde lagt grunnlaget for.

Strauss' tidlige tonedikt var produkter av sin tid og sitt sted: et Tyskland som var sterkt preget av nye filosofier (fra folk som Nietzsche) og ny vitenskap (fra folk som Sigmund Freud). I 1888 var Strauss i Bologna og så Richard Wagners *Tristan und Isolde*, en opera fylt til bristepunktet av ideer om transcensens og forvandling og med et tilsvarende sterkt følelsesladde tonespråk. (Wagner sto, ikke overraskende, på svartelista Strauss hadde fått overlevert.)

Etter suksessen med det brautende tonediktet *Don Juan*, som i praksis ble startskuddet for Strauss' karriere [LWC1184] i 1889, begynte han å snakke med Ritter om et nytt tonedikt. I likhet med *En alpesymfoni* skulle ikke dette neste prosjektet baseres på en eksisterende litterær eller filosofisk kilde. I stedet skulle Strauss selv skape kilden, med en god del hjelp fra Ritter. Det var faktisk fiolinisten som skisserte narrativet i verket og senere utvidet det til et dikt på 62 linjer som fikk plass i det trykte partituret. Komponisten beskrev selv hvordan verket oppsto, i et brev fra 1896:

«Jeg fikk ideen om å presentere, i form av et tonedikt, dødstimene til en mann som hadde strebet mot de høyeste idealistiske mål [en kunstner]. Den syke mannen ligger til sengs, han sover med tung, ujevn pust; vennlige drømmer framkaller et smil i den dypt lidende mannens ansiktsstrekk; han våkner opp; nok en gang blir han skaket av fryktelige sjelekvaler; lemmene rister i feber. Idet anfaller går over og smertene gir seg, vandrer tankene gjennom livet han har levd; barndommen passerer framfor ham, ungdomstiden med sine bestrebelsel og lidenskaper, og så, idet smertene er i ferd med å vende tilbake, blir frukten av hans livsvandring tydelig for ham, tanken, idealet han har søkt å realisere, å presentere kunstnerisk, men som han ikke har vært i stand til å gjennom-

Richard Strauss wasn't afraid to engage with death, philosophically or physically. Asked what plans he had for the future by a British journalist in 1946, the tired composer responded unforgettably: 'to die, of course.' He reprised that caustic wit on his actual deathbed three years later, turning to his daughter-in-law Alice with the remark 'dying is just the way I composed it in *Death and Transfiguration*.'

He had composed that score sixty years earlier when the world, and Strauss's career, looked rather different. Before becoming the pre-eminent German opera composer of the twentieth century – and long before the rise of Nazism destroyed the infrastructure Germany's operatic culture had amassed – Strauss had written a string of glistening orchestral scores that may not have pioneered the genre of the 'tone poem' but certainly perfected it.

Many had stood in Strauss's way. In his youth, a brigade of musicians and theorists decreed that 'programme music', in which a story or philosophy was recounted without recourse to words, should be avoided by serious composers. Among the naysayers was the composer's horn-playing father Franz, who forbade his son from reading any scores other than those of the pure classicists and their successors (Mozart, Beethoven and Brahms). It was an orchestral violinist, Alexander Ritter, who urged Strauss to break free of such dusty ideologies – to search for a new language far removed from Mendelssohn's and Schumann's, one adumbrated instead by Franz Liszt.

Strauss's early tone poems were a product of their time and place: a Germany in thrall to new philosophies (from the likes of Nietzsche) and new sciences (from the likes of Sigmund Freud). In 1888, Strauss saw Wagner's *Tristan und Isolde* in Bologna, an opera full to bursting with ideas about transcendence and transfiguration and with a highly emotive musical language to match (unsurprisingly, Wagner was there on the blacklist handed down to Strauss).

After the success of the swashbuckling tone poem *Don Juan* that effectively birthed Strauss' career [LWC1184] in 1889, the composer began to discuss a new tone poem with Ritter. In common with *An Alpine Symphony*, this next outing would not use an existing literary or philosophical source but one dreamed-up by Strauss himself and with more than a little help from Ritter. In fact, it was the violinist who outlined the work's narrative, later expanding it into the 62-line poem that made its way into the printed score. The composer himself described the work's genesis in a letter from 1896:

'It occurred to me to present, in the form of a tone poem, the dying hours of a man who had striven towards the highest idealistic aims [an artist]. The sick man lies in bed, asleep, with heavy irregular breathing; friendly dreams conjure a smile on the features of the deeply suffering man; he wakes up; he is once more racked with horrible agonies; his limbs shake with fever. As the attack passes and the pains leave off, his thoughts wander through his past life; his childhood passes before him, the time of his youth with its strivings and passions and then, as the pains already begin to return, there appears to him the fruit of his life's path, the conception, the ideal which he has sought to realize, to present artistically, but which he has not been able to complete, since it is not for man to be able to accomplish such things. The hour of death

fore, siden det ikke er mennesket gitt å utrette slikt. Dødstimen nærmer seg, sjelen forlater kroppen for å finne på det som ikke kunne fullføres her nede, blir oppnådd i herlighet i det evige rom.»

Ideen samsvarer med nesten alle tonediktene til Strauss, der en heltefigur blir overvunnet fysisk, men seirer åndelig, og gjerne med en smakebit av et liv etter døden som resultat. Et annet fellestrekk for verkene er Strauss' særegne evne til å mane fram et sted og en stemning og fylle det hele med filmaktige detaljer. Her som ellers greide han å gjøre dette samtidig som han inkorporerte elementer fra formelle klassiske strukturer på stadig nye måter og dermed viste kynikerne at symfoniske trekk som tematisk utvikling og toneartsstruktur ikke er uforenlig med tonediktet – at sjangertrekkene faktisk kan utfylle hverandre (en idé som blir videreført i *En alpesymfoni*).

Lytt nøye, så vil du kanskje også oppdage at enda en ny komponent har kommet til: det wagnerske ledemotivet. Det er ikke utenkelig at Strauss så for seg *Tod und Verklärung* som en respons på *Tristan und Isolde*, og det stemmer med kronologien. Wagners opera må ha gitt ham hans hittil mest malende opplevelse av døden, selv om den altså var musikalsk. Den mest åpenbart sammenlignbare passasjen er den siste «forvandlingen». Da verket ble urframført 8. juni 1890 i Eisenach, med komponisten på podiet, var det nettopp slutten som førte til mest debatt.

Som i *Tristan* viser de siste taktene i *Tod und Verklärung* musikkens enestående uttrykksmuligheter når det gjelder forvandling og transcendens. «Men fra himmelmottem», skriver Ritter i sitt dikt, «toner det mektig mot ham, det han har søkt med lengsel: forløsning av verden, forklarelse av verden.» Strauss gir oss dette i strålende C-dur – en «portal av hvitt lys» inn i en annen verden.

Men først skal vi gjennom alt det håndfaste som horer med til døden. Ifølge Strauss' eget sammendrag horer vi først den syke kunstneren som lider i stillhet, og vi kan også merke en ujevn hjerterytme i alternerende strykere og pauker. Etter en klagesang fra treblåserne horer vi en solofiolin i en nedadgående skalabevegelse som er utgangspunktet for verkets hovedtema, der bevegelsen imidlertid går opp snarere enn ned. Neste seksjon gir oss kunstnerens siste, brennende kamp, som Ritter refererer til som en konfrontasjon mellom «livsviljen og dødens kraft». Det er her, i den første presentasjonen fra et samlet orkester, vi horer temaet forvandlet til sin oppadstigende form.

Kunstnerens tid er ennå ikke omme, og han opplever et øyeblikks fred idet treblåserne framkaller erindringer om livet, fra barndommens uskyld til den voksnes heltemot og lidenskapelige kjærlighet. Men smerten trenger seg på igjen idet musikken plutselig blir opprørt og kontrapunktisk. Et tam-tam-slag markerer dødsøyeblikket, og den stigende melodien som representerer heltens forvandling, høres igjen og igjen der den trekker musikken oppover og tar kunstnerens sjel med seg.

I de fem praktfulle tonediktene som fulgte *Tod und Verklärung* kunne interesserte lyttere oppdage mer og mer av Strauss selv – ikke minst i *Ein Heldenleben*, der Strauss gjør opp gamle uoverensstemmelser samtidig som han framhever sitt eget heltemot, riktignok med et tydelig glimt i øyet [LWC1166].

approaches, the soul leaves the body in order to find gloriously achieved in everlasting space those things which could not be fulfilled here below."

The idea is consistent with almost every one of Strauss's tone poems, in which a hero figure is defeated physically but scores a spiritual victory, often tasting a sliver of the afterlife as a result. Also consistent with this score's companions is Strauss's ability to conjure a place and mood and fill it with cinematic detail. Here as elsewhere, he managed to do those things while incorporating elements of formal classical design in yet more novel ways, proving to cynics that the symphonic properties of thematic development and key structure were not incompatible with the tone poem – that, indeed, they could prove complementary (an idea taken forward once more in *An Alpine Symphony*).

Listen hard, and you might detect the existence of another new building block, too: the Wagnerian leitmotif. Indeed, Strauss may well have envisaged *Death and Transfiguration* as a response to *Tristan und Isolde*, and the chronology checks out. The opera would have given him the most graphic experience of death he had yet experienced, albeit a musical one. The most obvious point of comparison is the final 'transfiguration' itself. When the work was first performed on 8 June 1890 in Eisenach, with the composer on the podium, it was this ending that prompted most discussion.

As in *Tristan*, the final bars of *Death and Transfiguration* prove music's unparalleled abilities in the domains of transformation and transcendence. 'Out of the realm of heaven,' writes Ritter in his poem, 'what [the artist] has been longing for and seeking resounds mightily towards him: redemption of the world, transfiguration of the world.' Strauss gives it to us in a blaze of C major – the 'white light' portal into another world.

But first there are the nuts and bolts of death to get through. According to Strauss's synopsis, we initially hear the sick artist in quiet suffering and can even sense an irregular heartbeat from alternating strings and timpani. After laments from the woodwinds, we hear a solo violin descend through a scale, from which the work's main theme is derived, but in a version that climbs up rather than falling down. The next section brings us the artist's last, torrid struggle, what Ritter refers to as a confrontation between 'the urge to live and the power of death.' It is here, in the first unified statement from the orchestra, that we hear the theme transformed into its 'upward' shape.

The artist survives still longer, experiencing a moment of peace in which woodwinds induce a recollection of his life, from childish innocence to adult heroism and passionate love. But agony bursts back in, the music suddenly agitated and contrapuntal. A stroke on the tam-tam marks the moment of death, and the ascending tune representing the hero's transfiguration is heard again and again, pulling the music upwards and the artist's soul with it.

In the five magnificent tone poems that followed *Death and Transfiguration*, keen listeners could detect more and more of Strauss himself – famously so in *Ein Heldenleben*, in which Strauss settled some scores while espousing his own heroism with his tongue planted firmly in his cheek [LWC1166]. It

Det var i operahuset komponisten skulle oppleve virkelig stor framgang. I 1908 hadde han rikelig med penger etter suksessen med operaen *Salome*. Han flyttet inn i en skreddersydd villa høyt opp i De bayerske alpine, i Garmisch. Mens han ventet på librettoen til et nytt operaprojekt som skulle bli *Die Frau ohne Schatten* i 1914, saft Strauss i det nye komposisjonsrommet sitt med panoramautsikt over fjellene og skrev *Eine Alpensinfonie*. Det skulle bli hans siste tonedikt og også det mest storslagne, visuelle og imponerende.

Treffet år tidligere hadde Strauss blitt med venner på en fjelltur i Oberbayern, og turen gjorde sterkt inntrykk på den fantasifulle 14-åringen. Selskapet ble overrumplet av storm, gikk seg bort i fåke, ble gjennomvåte av regn og brent av sol. Strauss fortalte om opplevelsen i eksalterte vendinger i et brev til medstudenten Ludwig Thuille. Skildringen var detaljert, og Strauss skriver at «neste dag beskrev jeg hele vandringen på piano. Selvfølgelig med enorme tonemalerier og i innsmigrende vendinger à la Wagner».

Eine Alpensinfonie nærmer seg definitivt det wagnerske i omfang. Et orkester på 130 personer med vindmaskin, tordenmaskin, kubjeller, celesta, orgel, heckelfon (et slags høyspent engelsk horn), fire tenortubaer (også kjent som «Wagner-tubaer») og et korps utenfor podiet med seksten messinginstrumenter, hvorav tolv horn. Partituret er påfallende omfattende når en tenker på at symfonien er skrevet i krigstid, men likevel behandlet Strauss hvert eneste instrument med stor omhu. «Jeg har endelig lært å orkestrere», spøkte han til medlemmer av Staatskapelle Dresden da han innstuderte verket for urframføringen i Berlin 28. oktober 1915.

Strauss har et suverent grep om det store ensemblet i *Eine Alpensinfonie* — ikke minst når han maner fram vidstrakte, åpne landskap. Samtidig skapte han sitt sterkeste argument for tonediktets symfoniske potensial (sannsynligvis grunnen til at han tok med ordet «symfoni» i tittelen). Gjennom den kronologiske reisen fra et tidspunkt for morgengry fram til mørkets frambudd, gjennom oppstigning og nedstigning, inkluderte Strauss elementer fra sonatesatsform og variasjonsform i kombinasjon med virkningsfulle innovasjoner. Til den tradisjonelle symfoniske «rekapitulasjonen» skaper han et musikalsk palindrom: en stormsekvens som galopperer gjennom alt vi har hørt tidligere, men i motsatt rekkefølge, litt som å stanse en film på et visst punkt og så se den baklengs. Overordnet har vi en storstilt tenkt sonatesatsform, noe som innebærer at vi, i likhet med fjellvandreren, kommer tilbake til stedet der vi begynte. I løpet av 22 korte episoder møter vi alt vi kan regne med å treffe på underveis: vær fenomener, panoramautsikter, øyeblikk med lumse farer og nervepirrende anstrengelser.

Som alltid med Strauss utgjør det filosofiske et kontrapunkt til det litterære. Nok en gang hadde komponisten latt seg inspirere av Nietzsche — mer spesifikt filosofens essay *Antikrist* (opprinnelig hadde Strauss tenkt å bruke den samme tittelen). På ett plan gir verket oss inntrykk av naturen slik mennesket opplever den: Musikken forteller om ærefrykten vi føler når vi når toppen, ikke detaljene i utsikten. Nietzsches essay hadde overbevist Strauss om at naturen representerte mer enn skjønnhet uten filosofiske bindinger. Snarere utgjorde den et potensielt alternativ til kristendommen og kunne tilby «moralssk ranselse», utfordre oss til «frigjøring gjennom arbeid» og oppfordre oss til å «dyrke det evige, det praktfulle» (Strauss'

was in the opera house that the composer went on to enjoy major success. In 1908, flush with cash following the success of his opera *Salome*, Strauss moved into a bespoke-built villa high up in the Bavarian Alps at Garmisch. Awaiting the libretto for a new operatic project that would become *Die Frau ohne Schatten* in 1914, the composer sat in his new composing room, which afforded him panoramic views of the mountains, and wrote *An Alpine Symphony*. It would be his last tone poem and also his grandest, his most cinematic and his most awe-inspiring.

Thirty-five years earlier, Strauss had joined friends on a mountain climb in Upper Bavaria that made quite an impression on the imaginative 14-year-old. The party got caught in a storm, found itself lost in thick mist, was soaked by rain and blistered by the sun. Strauss recounted the experience excitedly in a letter to his fellow music student Ludwig Thuille, which included a blow-by-blow account, recalling that 'the next day I described the whole hike on a piano. Naturally, huge tone-paintings and smarminess à la Wagner.'

An Alpine Symphony certainly approaches the Wagnerian in scale. An orchestra of 130 asks for wind machine, thunder machine, cowbells, celesta, organ, heckelphone (a sort of supercharged cor anglais), four tenor tubas (also known as 'Wagner Tubas') and an off-stage band comprising a mere sixteen brass instruments of which twelve are horns. Despite a gratuitously deep score for a symphony written at a time of war, Strauss handled every one of his instruments with care. 'I have finally learnt how to orchestrate,' he joked to members of the Dresden Staatskapelle while he rehearsed them for the work's premiere, in Berlin, on 28 October 1915.

While Strauss harboured the power of his large ensemble with supreme skill in *An Alpine Symphony* — not least in his conjuring of huge expanses of space — he also made his strongest argument for the symphonic potential of the tone poem (probably why he included the word 'symphony' in its title). Throughout this chronological journey from pre-dawn to nightfall, through ascent and descent, Strauss also included elements of sonata and variation form, and with telling innovations. For his traditional symphonic 'recapitulation', Strauss conjures up a musical palindrome: a storm sequence which canters through everything heard so far but in reverse, akin to halting a film at a certain point and watching it in rewind. Overarching that device and more is a comprehensively conceived sonata form which means, like the mountain climber, we arrive at the place where we began. In between and across 22 brief episodes, we encounter everything we would expect to along the way: weather phenomenon, panoramic views, moments of treacherous danger and thrilling endeavor.

As always with Strauss, the philosophical provides a counterpoint to the literal. Yet again, the composer's interest had been piqued by Nietzsche — specifically by the philosopher's 1888 essay *The Antikrist* (the title was originally to have been Strauss's too). On one level, the score gives us impressions of nature as experienced by humans: it is the awe felt on reaching the summit that the music tells us about, rather than the detail of the view itself. Nietzsche's essay had persuaded Strauss that nature represented more than beauty with no philosophical strings attached. Rather, it posed a potential alternative to Christianity, offering 'moral purification', challeng-

ing us to 'liberation through work' and inviting us to 'worship the eternal, the magnificent' (Strauss's interpretations). Clearly, this philosophy called for the ultimate fusion of the narrative and the symphonic.

Likevel lot Strauss sin pre-filmatiske fantasi løpe løpsk i *Eine Alpensinfonie*, og han visste nøyaktig hvilket instrument han skulle ty til i hver episode. Etter at tykke, dype messingakkorder plukker fram fjelltoppene i mørket i «Natt», trenger et himmelstrebende tema gjennom hele orkesteret i «Soloppgang», og det gryr av dag. «Vandring opp i fjellet» begynner energisk med et stigende tema på cello og kontrabass. Mens selskapet vandrer i vei, hilser ensemblet utenfor podiet dem lik klatrere som vinker på avstand.

I «Inn i skogen» synger horn og tromboner et dempet tema over en tremolo i strykerne. Mens skogen tetner til, synger treblåserne ut som fugler. «Vandring langs bekken» fører oss fram til en mektig foss («Ved fossen»): I strømmende rask tempo raser fioliner, harpe og slagverk gjennom motiver vi har hørt tidligere. I et fantasieyeblikk ser Strauss for seg en «Åpenbaring» ved hjelp av obo og celesta, for pizzicatostrykere leder oss ut «På blomsterengene».

Vi hører kubjeller «På fjellenga» for det klare temaet vikler seg inn i et kontrapunkt i «På ville veier gjennom kraft og småskog». Musikken frigjør seg idet fjellakkordene vender tilbake, og åpner seg i det intense lyset «På isbreene». Teksturen blir tynnere igjen i «Farlige øyeblikk» i løpet av den siste oppstigningen, der fagotten skritt for skritt kommer seg opp den smale stien. En nølende obo tror den har fått et glimt av «Toppene», og den har rett: Fire tromboner tar fram fjellmotivet idet musikken låter til å skue ut over fjelltopper på alle kanter.

«Et syn» introduserer orgelet for første gang, mens spede skalaer i strykerne innleder de uklare harmoniene i «Tåken stiger». Etter «Solen formørkes mer og mer» får vi en «Elegia sunget av et engelsk horn og «Stille før stormen», med buldrende trommer og en illevarslende klarinett solo.

En klassisk stormscene følger i «Torden og storm, nedstigning», preget av den tyngste orkestreringen så langt og av komponistens tydelige minner om opplevelsen i tenårene (det er her vi hører det som kan minne om et palindrom). Deretter aner vandrerne konturene av fjellene mot «Solnedgang», og vi får enda en reprise av fjellakkordene (som her kan minne om Strauss' eget tonedikt *Also sprach Zarathustra* [LWC1166]). I «Epilog» overtar messingblåserne den nedadgående skalabevælgelsen som tidligere ble spilt av strykerne, for «Ekko» gjennkaller musikk som har blitt hørt i løpet av dagen. Akkordene vender tilbake en siste gang idet fjellene står som silhuetter i mørket etter at det har blitt «Natt».

Som Strauss' biograf Michael Kennedy har påpekt, har den stadige nedstigningen et preg av høytid som kan være usedvanlig gripende. Den kan tolkes som et farvel fra Strauss' side: til dagens vandring, til tonediktet og til den post-wagnerske ærens utskeielser. Strauss beholdt forkjærligheten for store orkestre, men etter første verdenskrig måtte det storslåtte vike plassen for et preg av selvdestruksjon, resignasjon og elegi.

— Andrew Mellor

ing us to 'liberation through work' and inviting us to 'worship the eternal, the magnificent' (Strauss's interpretations). Clearly, this philosophy called for the ultimate fusion of the narrative and the symphonic.

Still, Strauss *did* let his proto-cinematic imagination run wild in *An Alpine Symphony* and he knew precisely which instrument to reach for in each episode. After thick, mountainous low brass chords pick out the peaks in the darkness of 'Night', a soaring theme tears through the entire orchestra in 'Sunrise' and a new day dawns. The 'Ascent' begins vigorously with an upward-pining theme on cellos and basses. As the party makes progress, the off-stage band salutes from afar like climbers waving from a distance.

In 'Entering The Forest', horns and trombones sing a subdued theme over tremolo strings; as the wood thickens, woodwinds sing out like birds. The serene 'Brook' flows into a mighty 'Waterfall'; violins, harp and percussion tumble through motifs already heard at cascading speed. In a moment of fantasy, Strauss imagines an 'Apparition' formed by the waterfall (oboe and celesta), before pizzicato strings lead us into a 'Flowering Meadow'.

We hear cowbells 'On the Alpine Pasture', before the lucid theme thickens, tangling itself in counterpoint for 'Through Thicket and Briar'. The music frees itself with a return of the mountainous chords, opening out into the dazzling whiteout of 'Glacier'. The texture thins again for a 'Dangerous Moment' on the final ascent, with a bassoon negotiating the narrow path step-by-step. A hesitant oboe thinks it has glimpsed the 'Summit', and was right: four trombones pick-out the mountainous motif as the music appears to survey peaks on every side.

'Vision' introduces the organ for the first time, while slender scales in the strings usher in the cloudy harmonies of 'Mist'. Next 'The Sun Gradually Darkens', prompting the 'Elegy' sung by an English horn and 'The Calm before the Storm', with rumbling drums and an ominous clarinet solo.

A classic storm scene follows in 'Thunder and Storm: Descent', featuring the heaviest orchestration yet and Strauss's clear recollection of his experience as a teen (this is the point of Strauss's reminiscent palindrome). After that, the climbers glimpse the outline of the mountains against the 'Sunset', prompting another reprise of the mountainous chords (re-calling Strauss's own *Also sprach Zarathustra* [LWC1166]). In 'Ending', brass take on the downward scale heard on strings, before 'Echo' happily recalls music heard throughout the day. The chords return one final time, mountains as silhouettes in the darkness, after 'Night' has fallen.

As Strauss's biographer Michael Kennedy observed, there is a solemnity to the work's steady descent that can feel uniquely affecting. It could be interpreted as a farewell from Strauss: to the day's walking, to the tone poem, and indeed to the excesses of the post-Wagnerian age. Strauss retained his penchant for large orchestras, but after the first war they were less prone to grandeur and more to self-destruction, resignation and elegy.

— Andrew Mellor

(Ritter translation: John Dunston)

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 utmerkelse 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 Prokofjev's «Romeo og Julie» samt en stor syklus med orkesterverker av Aleksandr Skrjabin.

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 operene i Zürich, 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, og nå senest i Barcelona, Madrid, Zaragoza, Köln, Amsterdam, Hamburg, Ljubljana, Udine og Torino.

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, and lately in Barcelona, Madrid, Zaragoza, Cologne, Amsterdam, Hamburg, Ljubljana, Udine and Turin.







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 inntok seg snart, og ble befatet 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 latvian 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, 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 mastertape 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 lyfter fremdeles, tre tiår senere. Oslo-Filharmonien holder ved like sin evne til nyoppdagelse og sansen for finesser. Under Jukka-Pekka Sarastes 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 krysse kloden, men samtidig har det aldri følt seg mer hjemme. Konsertseriene i Oslo tilbyr musikkens beste utøvere på dirigent- og solistplass. Konserter utendørs tiltrekker seg titusener; utdannings- og formidlingsprogrammer skaper relasjoner til nye grupper. I 2019/20 feirer Oslo 100-årsjubileet til Oslo-Filharmonien, topporkesteret som byen fortsatt fortjener.

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 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 2019/20 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

Eine Alpensinfonie, Op. 64, TrV 233

- + 1. I. Nacht: Lento 03:02
- + 2. II. Sonnenaufgang: Festes Zeitmass, mässig langsam 01:34
- + 3. III. Der Anstieg: Sehr lebhaft und energisch 02:23
- + 4. IV. Eintritt in den Wald 05:38
- + 5. V. Wanderung neben dem Bache 00:49
- + 6. VI. Am Wasserfall: Sehr lebhaft 00:15
- + 7. VII. Erscheinung 00:49
- + 8. VIII. Auf blumige Wiesen: Sehr lebhaft 00:57
- + 9. IX. Auf der Alm: Mässig schnell 02:27
- + 10. X. Durch Dickicht und Gestrüpp auf Irrwegen 01:23
- + 11. XI. Auf dem Gletscher: Festes, sehr lebhaftes Zeitmass – un poco maestoso 01:10
- + 12. XII. Gefährvolle Augenblicke: A tempo, lebhafter als vorher 01:24
- + 13. XIII. Auf dem Gipfel 04:38
- + 14. XIV. Vision: Fest und gehalten 04:09
- + 15. XV. Nebel steigen auf: Etwas weniger breit 00:18
- + 16. XVI. Die Sonne verdüstert sich allmählich 00:54
- + 17. XVII. Elegie: Moderato espressivo 02:08
- + 18. XVIII. Stille vor dem Sturm 03:10
- + 19. XIX. Gewitter und Sturm. Abstieg: Schnell und heftig 03:17
- + 20. XX. Sonnenuntergang 02:45
- + 21. XXI. Ausklang: Etwas breit und gefragt 06:04
- + 22. XXII. Nacht: Breit – sehr langsam 02:11
- + 23. Tod und Verklärung, Op. 24, TrV 158 24:06

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 WOLLING
- + COVER DESIGN: ANNA-JULIA GRANBERG / BLUNDERBUSS
- + COVER AND ARTIST PHOTO (PETRENKO): CF WESENBERG
- + SESSION PHOTO: FRED-OLAV VATNE

