

Hector Berlioz

(1803–1869)

La Damnation de Faust op. 24

Orgelfassung: Henri Busser

[01] Marche hongroise – Rákóczi-Marsch 05:52

Symphonie fantastique op. 14

Orgelfassung: Andrea Trovato

[02] Rêveries, Passions (Träumereien, Leidenschaften) 15:55

Largo – Allegro agitato e appassionato assai

[03] Un Bal (Ein Ball) 06:51

Allegro non troppo

[04] Scène aux champs (Szene auf dem Lande) 12:29

Adagio

[05] Marche au supplice (Der Gang zum Richtplatz) 05:32

Allegretto non troppo

[06] Songe d'une nuit du Sabbat (Hexensabbat) 13:07

Larghetto - Allegro

TOTAL 59:51

Hansjörg Albrecht

an der Goll-Orgel im Kultur- und Kongresszentrum Luzern (KKL)

Sinnlichkeit, Rausch und Ekstase

Berlioz' *Symphonie fantastique* auf der Orgel? Die Idee ist gar nicht so abwegig, schließlich existiert von Franz Liszt eine Klavierfassung dieses Werkes. Zudem lag die Versuchung nahe, Berlioz' Statement über die Orgel, sie sei ein „Kaiser ... [und] im allgemeinen ... zu unbeschränkter Herrschaft geschaffen ...“ (nachzulesen in seiner berühmten Instrumentations- und Orchestrationslehre), mit seiner eigenen Musik zu bestätigen. Die großartige Goll-Orgel sowie die unvergleichliche Akustik des erstklassigen Luzerner Konzertsaaes inspirierten dabei un-

gemein. Eine schmetternde Trompetenfanfare eröffnet den *Ungarischen Marsch*, bevor – zuerst noch verhalten, aber nach und nach immer opulenter und entfesselter – sich das Thema „alla ungarese“ Bahn bricht und von Berlioz höchst wirkungsvoll variiert und verarbeitet wird. Das Stück, welches mit einer feurigen Stretta endet, erinnert in der Fassung für ein Tasteninstrument an manche Liszt'sche Klaviertranskription. Der Komponist schrieb über die Entstehung der Orchesterfassung:

„Im Winter 1845/46, auf der Reise durch Österreich, Ungarn, Böhmen und Schlesien, begann ich mit der Komposition meiner *Légende Faust* ... Einmal im Zuge, entstand die Partitur mit einer Leichtigkeit, wie ich sie bei meinen anderen Werken sehr selten erfahren habe ... Ich sagte schon, wie und bei welcher Gelegenheit ich in Wien in einer einzigen Nacht den Marsch über das ungarische Rákóczi-Thema machte. Die ungewöhnliche Wirkung, die er in [Buda-]Pest erzielte, veranlasste mich, ihn in meine Partitur des *Faust* aufzunehmen.“

Berlioz gliedert seine *Symphonie fantastique*, die autobiografische Züge trägt und im Untertitel „Szenen aus dem Leben eines Künstlers“ heißt, analog zum klassischen Drama in fünf Sätzen. Wirklich genial ist Berlioz' Übernahme des Leitmotivgedankens aus der vorromantischen französischen und deutschen Oper in die Instrumentalmusik: Er bezeichnete dieses Motiv mit dem aus der Pathologie entlehnten Ausdruck „idée fixe“. Wie eine Zwangsvorstellung kehrt das Bild der Geliebten des Künstlers – und damit die verführerische Melodie – immer wieder und zieht sich in variiert Form wie ein roter Faden durch das ganze Werk.

In dem mit *Träumereien, Leidenschaft* überschriebenen ersten Satz begegnet ein junger Künstler einer Frau, die vollkommen seinem Ideal entspricht. Die langsame Einleitung schildert in warmen Farben sein Sehnen und Verlangen nach ihr. Die Angebetete erscheint ihm (im Allegro-Teil) strahlend schön, und er durchlebt die ganze Palette an leidenschaftlichen Stimmungen seiner Verliebtheit. In ewig wogendem Auf und Ab steuert dieser Eingangssatz auf seinen Höhepunkt hin – regelrechte „Freudenausbrüche einer Seele“ in französischer Orgelpracht à la Charles-Marie Widor –, ehe er schließlich würdevoll in der Art eines Chorals zu Ende geht.

Im zweiten Satz erblickt der Verliebte die Schöne bei einem *Ball* wieder, wobei diesmal die „idée fixe“ in einen Walzer eingebettet erklingt. Seine Freude über das Wiedersehen ist groß – doch beachtet ihn die Angebetete überhaupt noch? Ungeachtet dessen drehen sich die Paare zu der durch den Saal strömenden Ballettmusik, die Tschairowskys *Schwanensee* und *Nussknacker* musikalisch vorwegnimmt. In bunt schillernden Farben illustriert die Orgel dieses rauschende Fest.

Für die *Szene auf dem Lande* im dritten Satz stand sicherlich Beethovens *Pastorale* (6. Sinfonie) mit ihren in Musik gefassten Landschaftsbildern Pate. Gleich den idyllischen Gemälden der alten Niederländer öffnet sich dem Hörer eine liebliche Landschaft, in der zwei Hirten ein musikalisches Zwiegespräch führen: Der eine spielt ein Lied auf seiner Schalmel, der andere antwortet aus der Ferne (die Vorbilder dafür finden sich in verschiedenen Bühnenmusiken, u.a. in Mozarts *Don Giovanni* und in Beethovens *Fidelio*; später verwendete auch Gustav Mahler diesen räumlichen Vorn-Hinten-Effekt in seinen Sinfonien). Da erscheint die Geliebte und unterbricht die Unterhaltung der beiden Hirten; doch den Verliebten beschleichen erneut Zweifel, ob seine Liebe erwidert wird. Der eine Schäfer nimmt die Anfangsmelodie wieder auf – doch die Antwort des anderen bleibt diesmal aus. In den Sonnenuntergang des vergehenden Tages mischt sich fernes Gewittergrollen; am Ende dann Stille und Einsamkeit.

Apropos: Donnergrollen und Gewitter auf einer Orgel? Das scheint auf den ersten Blick kurios und nicht darstellbar zu sein, doch zum Ende des 18. und Anfang des

19. Jahrhunderts war es gängige Praxis in Frankreich, bei Konzerten Unwetter auf der Orgel zu imitieren. Von den Organisten der Pariser Kathedralen Notre-Dame und Saint-Sulpice wurden ganze Gewitterszenarien improvisiert – die Beifallsstürme des Publikums waren ihnen sicher. Der französische Orgelbauer Aristide Cavaillé-Coll erfand den Pedaltritt „Effet d’Orage“ (Donnergrollen) – eingebaut u.a. in den Orgeln der Manchester Town Hall und der Sheffield Albert Hall –, mit dem gleich mehrere der tiefsten Basspfeifen gleichzeitig erklingen konnten. Dieses Donnergrollen passte natürlich zur Empfindungswelt der literarisch-musikalischen Romantik. Berlioz bezieht sich mit seiner Donnerstelle, gespielt im Original mit mehreren Paaren von Kesselpauken, auf Vorbilder aus der französischen Oper. Schon Vivaldi schrieb Sturm- und Gewitterszenen für Orchester; die eindrucksvollste Donner- und Gewitterdarstellung (mit apokalyptischen Orgelklängen im Original) sollte später Richard Strauss in seiner *Alpensinfonie* komponieren.

Im vierten Satz tut sich eine grauenerregende Szene auf: Der *Gang zum Richtplatz*

wird von einem düsteren Marsch begleitet, bei dem große, dumpfe Trommeln in gleichbleibendem Rhythmus geschlagen werden. Was mag passiert sein? Sich sicher, dass seine Liebe verschmäht wird, hat der junge Künstler Opium genommen und ist in einen tiefen, todesähnlichen Schlaf versunken. Dabei träumt er, er hätte seine Geliebte (aus Eifersucht) ermordet, sei nun zum Tode verdammt und werde zum Richtplatz geführt. In der Musik hört man, wie aus der Ferne der Zug mit dem Delinquenten immer näher kommt; der Marsch wird peu à peu schneller und lauter. Und da Berlioz ein echter Franzose und Kind seiner Zeit ist, meint man zwischenzeitlich eine Anspielung auf die Marseillaise zu hören: Die Trompeten schmettern, die Trommeln wirbeln, und man wartet auf die Vollstreckung des Urteils. Kurz vor Hinabsausen des Fallbeils erscheint die Geliebte noch einmal mit ihrer verführerischen Melodie, als wolle sie Lebewohl sagen ... Wieder Trommelwirbel, die Fanfaren blasen, und der Satz endet mit einem strahlenden Dur-Akkord.

Vielleicht durch diesen lauten Schlussakkord wacht der Künstler plötzlich auf und findet sich im fünften Satz inmitten eines ge-

spenstischen Schauspiels wieder: Gellendes, höhnisches Gelächter schallt beim *Hexensabbat* durch die Nacht. Auch die einstige Geliebte erscheint ihm als Hexe, die von ihren Gespielinnen freudig begrüßt wird. Die anfangs so schöne und anmutige Leitmelodie der Geliebten ist nun nur noch ein verzerrtes, fratzenhaftes Abbild ihrer selbst. So plötzlich, wie der Hexenspuk kam, verschwindet er jedoch auch wieder im Dunkel der Nacht – da läuten aus dem Tal die Totenglocken. Posaunen verkünden mit der *Dies-irae*-Sequenz aus der katholischen Totenmesse das Jüngste Gericht, die Gerippe auf den Totenfeldern erwachen, und nach und nach vermischen sich die Melodien der „*idée fixe*“ und des *Dies irae* und steigern sich zu einer höllischen Orgie. Berlioz knüpft mit dem Gebrauch des *Dies irae* an bildliche Darstellungen der Hölle von Hieronymus Bosch und Dantes *Göttlicher Komödie* an. In der Musik findet sich das *Dies-irae*-Motiv vielfach auch außerhalb der Kirchenmusik: Angefangen bei Liszts *Dante-Symphonie* und seinem *Totentanz*-Klavierkonzert über Rachmaninows *Toteninsel*, Honeggers *Symphonie liturgique*, Brittnes *Sinfonia da Requiem* und Schostakowitschs

sinfonisch verarbeitete Kriegstraumata zieht es sich hinein bis in Werke des 21. Jahrhunderts. Während der beiden Weltkriege visualisierten die Maler George Grosz und Otto Dix dieses Schreckensmotiv mit groteskem Maskenspiel.

Sind die Fanfaren des Finales der *Symphonie fantastique* in C-Dur (!) der Höhepunkt des Dante'schen Höllenrittes oder schon die Trompeten der Engel, welche zur Auferstehung der Seele blasen?

Die Künstlerseele des jungen Berlioz, der in seiner Affäre zur englischen Schauspielerin Harriet Smithson in heftiger, aber unerwideter Leidenschaft entbrannte, brauchte ein musikalisches Ventil. Berlioz' *Symphonie* ist phantastisch im eigentlichen Sinne des Wortes, sie ist sehnsüchtig und exzentrisch, durchzogen von permanenten Stimmungswechseln und kulminiert im Rausch: laut und aggressiv.

Liszts Klavierversion setzt dies auf eigene, unverwechselbare Weise um, und mit ganz anderen Mitteln schafft das auch die Orgeltranskription des Italieners Andrea Trovato. In der vorliegenden Einspielung entstanden mit knapp 1000 unterschiedlichen Setzer-

kombinationen süffig-orchestrale Bilder auf der Orgel. Ein Klangfest „à la française“ auf einer modernen Konzertsaalorgel mit Seele, fähig zur Darstellung von Sinnlichkeit, Rausch und Ekstase.

Hansjörg Albrecht

Sensuality, Rapture and Ecstasy

Berlioz's *Symphonie fantastique* on the organ? The idea is not so far-fetched – after all, there is a piano version of this work by Franz Liszt. In addition, one would also be naturally tempted to confirm Berlioz's statement about the organ that it is an “emperor ... [and] in general ... created to rule unrestrictedly ...” (from his famous Treatise on Instrumentation and Orchestration) with his own music – played on this instrument. The magnificent Goll organ, as well as the incomparable acoustics of the first-class Lucerne Concert Hall, also provided the inspiration for this undertaking.

The *Hungarian March* opens with a blaring trumpet fanfare – in a reserved manner at first but gradually ever more opulent and un-

fettered – before the theme forges ahead “alla ungharese”, most effectively varied and developed by Berlioz. This version of the piece for a keyboard instrument, ending as it does with a fiery *stretta*, is reminiscent of some of Liszt's piano transcriptions. Concerning the creation of the orchestral version, the composer wrote the following: “In the winter of 1845/46, whilst travelling through Austria, Hungary, Bohemia and Silesia, I began composing my *Légende Faust* ... Once things got started, the score was created with such ease as I have only very rarely experienced with my other works ... I already said how and on which occasion I wrote the march based on the Hungarian Rákóczi theme during a single night in Vienna. The unusual effect that it created in [Buda-]Pest was what made me include it in my *Faust* score.”

Berlioz designed his *Symphonie fantastique*, which bears autobiographical traits and is called in the subtitle “Scenes from the Life of an Artist”, in a manner analogous to the classical drama – in five movements. Berlioz's adoption of the leitmotif idea from pre-romantic French and German opera for use in instrumental music is truly ingenious: he

designates this motif with the expression “*idée fixe*”, borrowed from the field of pathology. Like an obsessive idea, the image of the artist’s beloved – and, with it, the seductive melody – returns again and again, running through the entire work in varied form like a red thread.

In the first movement, headed *Reveries, Passions*, a young artist encounters a woman who completely corresponds to his ideal. The slow introduction depicts his longing and yearning for her in warm colours. The idolised woman appears to him (in the *Allegro* section) in beautiful brilliance, and he experiences the entire palette of passionate moods of being in love. In an eternally undulating up-and-down motion, this opening movement leads towards its climax – containing genuinely “joyful outbursts of a soul” in French organ splendour à la Charles-Marie Widor – before it finally concludes with dignity in the manner of a chorale.

In the second movement, the man in love glimpses his beloved at a *Ball*, at which the “*idée fixe*” is this time embedded in a waltz. His joy over seeing her again is great – but does she still notice him at all? Notwithstanding this, the couples dance through the

hall to surging ballet music that anticipates Tchaikovsky’s *Swan Lake* and *Nutcracker*. The organ illustrates this rapturous festival in variegated, dazzling colours.

Beethoven’s “*Pastoral*” (*6th Symphony*), with its landscape images expressed in music, was surely the model for the *Scene in the Country*. Like in old Netherlandish paintings, a lovely landscape is opened up to the listener in which two shepherds carry on a musical dialogue: one plays a song on a shawm, the other answers from afar (the models for this are found in various works for the stage, including Mozart’s *Don Giovanni* and Beethoven’s *Fidelio*; Gustav Mahler later also used this spatial, front-back effect in his symphonies). Then the beloved appears, interrupting the conversation of the two shepherds, but doubts – as to whether his love is requited – creep into the mind of the man in love. One shepherd resumes the initial melody – but the other one does not answer this time. The faraway rumbling of a storm is mixed into the sunset of the day coming to an end; then there is finally silence and loneliness in the end.

À propos: the rumbling of thunder and a storm on an organ? This may appear curious

and impossible to represent at first glance, but it was part of the customary practice in France during the late 18th and early 19th centuries to imitate storms on the organ at concerts. Entire storm scenes were improvised by the organists of the Parisian cathedrals Notre-Dame and Saint-Sulpice – and they could be assured of storms of applause from their audiences. The French organ builder Aristide Cavaillé-Coll invented the pedal effect “*effet d’orage*” (rumbling thunder) – built into organs such as the ones in the Manchester Town Hall and the Sheffield Albert Hall – with which several of the lowest bass pipes could sound simultaneously. This rumbling thunder naturally fit in with the emotional world of literary-musical romanticism. With his thunder passage, played in the original version by several pairs of kettledrums, Berlioz refers to models in French opera. Vivaldi had already written storm scenes for orchestra; the most impressive thunder and storm representation (with apocalyptic organ sounds in the original version) would later be written by Richard Strauss in his *Alpine Symphony*.

An horrifying scene is represented in the fourth movement: the *March to the Scaf-*

fold is accompanied by gloomy march music in which large, muffled drums are beaten in a constant, unchanging rhythm. What can have happened? Certain that his love has been spurned, the young artist has taken opium and sunken into a deep, deathlike sleep. In it, he dreams that he has murdered his beloved (out of jealousy); now condemned to death, he is being led to the scaffold. We hear in the music how the procession with the criminal approaches ever closer, the march becoming *peu à peu* faster and louder. And since Berlioz was a true Frenchman and a child of his time, one believes to hear an echo of the Marseillaise: the trumpets blare, the drums roll and we wait for the execution of the verdict. Shortly before the blade of the guillotine rushes down, his beloved appears once more with her seductive melody, as if she wanted to bid him farewell ... Drums roll again, the fanfares blow and the movement ends with a radiant major chord.

The artist is suddenly awakened, perhaps by this loud final chord, and finds himself in the middle of a ghostly play in the fifth movement. Piercing, derisive laughter rings out through the night in the *Witches’ Sabbath*. The former beloved also appears to him as a

witch, joyfully greeted by her playmates. The *leitmelodie* of the beloved, so beautiful and graceful in the beginning, is now nothing but a distorted, grotesque reflection of itself. The apparition then disappears into the darkness of the night as suddenly as it appeared – the death knell tolls from the valley. With the *Dies Irae* sequence from the Catholic Mass of the Dead, the trombones proclaim the Day of Judgement, the skeletons on the fields of death awaken and the melodies of the “*idée fixe*” and of the *Dies Irae* gradually blend together, intensifying into a hellish orgy. With his use of the *Dies Irae*, Berlioz forms a link to the pictorial representations of hell by Hieronymus Bosch and Dante’s *Divine Comedy*. Over the course of music history, the *Dies Irae* motif is also frequently found outside of church music: starting with Liszt’s *Dante Symphony* and *Totentanz* piano concerto, then Rachmaninoff’s *Isle of the Dead*, Honegger’s *Symphonie liturgique*, Britten’s *Sinfonia da Requiem* and Shostakovich’s symphonically processed war traumas, it continues into works of the 21st century. During the two world wars, the painters George Grosz and Otto Dix visualised this motif of horror with grotesque masquerades.

Are the fanfares of the Finale of the *Symphonie fantastique* in C major (!) the climax of the Dantesque hell-ride or already the angel’s trumpets playing for the resurrection of the souls?

The artist’s soul of the young Berlioz, who flared up in an intensive but unrequited passion in his affair with the English actress Harriet Smithson, needed a musical outlet. Berlioz’s *Symphony* is fantastic in the actual sense of the word – full of longing and eccentricity, permeated by permanent changes of mood and culminating in rapture: loudly and aggressively.

Liszt’s piano version realises this in his own unmistakable way; with completely different means, the organ transcription by the Italian Andrea Trovato accomplishes this as well. On the present recording, palatable orchestral images are realised on the organ with 1000 different combinations of stops. It is a sonic festival “à la française” on a modern concert-hall organ with a soul, capable of representing sensuality, rapture and ecstasy.

Hansjörg Albrecht
Translation: David Babcock

Disposition der Goll-Orgel im Kultur- und Kongresszentrum Luzern

Einweihung: 2000

Disposition: Philippe Laubscher

Intonation: Beat Grenacher

I. Hauptwerk

Principal	16'
Gedackt	16'
Principal	8'
Gedackt	8'
Hohlflöte	8'
Gambe	8'
Octave	4'
Flöte	4'
Quinte	2 2/3'
Octave	2'
Mixtur major	2'
Mixtur minor	1 1/3'
Cornett 5fach	8'
Bombarde	16'
Trompete	8'
Clairon	4'

II. Positiv

Quintatön	16'
Principal	8'
Koppelflöte	8'
Salicional	8'
Octave	4'
Rohrflöte	4'
Nasard	2 2/3'
Quarte de Nasard	2'
Terz	1 3/5'
Larigot	1 1/3'
Piccolo	1'
Zimbel	1'
Fagott	16'
Trompete	8'
Cromorne	8'
Tremulant	

III. Récit

Gedackt	16'
Diapason	8'
Flûte harmonique	8'
Nachthorn	8'
Gamba	8'
Voix céleste	8'
Octave	4'
Flûte octavante	4'
Dolce	4'
Nasard	2 2/3'
Octavin	2'
Terz	1 3/5'
Plein-jeu	2'
Bombarde	16'
Trompette harm.	8'
Oboe	8'
Vox humana	8'
Clairon	4'
Tremulant	

IV. Solo

Chamade 16'

Chamade 8'

Pedal

Untersatz 32'

Principalbass 16'

Violonbass 16'

Subbass 16'

Octavbass 8'

Violon 8'

Gedackt 8'

Octave 4'

Flöte 4'

Hintersatz 2 2/3'

Contraposaune 32'

Posaune 16'

Fagott 16'

Trompete 8'

Clairon 4'

Elektronische Setzeranlage:

Manuale: C-a3

Mechanische Spieltraktur:

Pedal: C-g1



Hansjörg Albrecht



Hansjörg Albrecht, Dirigent, Organist und Cembalist, ist Künstlerischer Leiter des Münchener Bach-Chores & Bach-Orchesters (gegründet von dem legendären Karl Richter). Neben der Zusammenarbeit mit interna-

tional renommierten Solisten und Orchestern verbinden ihn regelmäßige Projekte mit den Münchner Symphonikern, dem Bach Collegium München, dem Orchestra del Teatro di San Carlo Neapel, dem Carl-Philipp-Emanu-

el-Bach-Chor Hamburg sowie dem Elbipolis Barockorchester Hamburg. Neben seinen Verpflichtungen als Dirigent (u.a. Moskau, St. Petersburg, Warschau, Rom, Turin, Neapel, Innsbruck, Berlin, München, Baden-Baden, Hamburg und Dresden sowie bei einer Vielzahl von europäischen Festivals) konzertiert er als Organist in den großen Konzerthäusern und Kathedralen Europas, Russlands und der USA. Zudem gastierte er bei namhaften Orchestern, darunter das Israel Philharmonic Orchestra, Los Angeles Opera Orchestra, St. Luke's Chamber Orchestra New York, Orchestre de la Suisse Romande, Santa Cecilia Rom, Camerata Salzburg, Tschechische Philharmonie, Kremerata Baltica und das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Daneben verbindet ihn eine besondere Zusammenarbeit mit Vesselina Kasarova und Michael Volle.

Auch wenn sich Hansjörg Albrecht vor allem als Bach-Spezialist einen Namen gemacht hat, zeugt seine Konzerttätigkeit von großer Vielfalt mit Vorliebe für ausgefallene musikalische Querverbindungen. Sein Interesse an Neuer Musik dokumentiert sich in (Ur-)Aufführungen mit Werken von Fazil

Say, Thierry Escaich, Enjott Schneider, Philipp Mainz und Rodion Shtchedrin. Seit 2006 verbindet Hansjörg Albrecht ein Vertrag mit dem Label OehmsClassics, bei dem er als Dirigent mehrere vielbeachtete CDs mit Werken von Bach, Brahms, Mahler, Rott und Braunfels vorlegte. Seine Einspielung von Poulencs Orgelkonzert in der Doppelfunktion als Dirigent und Organist sei den Referenzaufnahmen von Charles Dutoit, Georges Prêtre und Christoph Eschenbach ebenbürtig, lobten amerikanische Kritiker. In der eigenen SACD-Reihe „Die Kunst der Orgeltranskription“ beleuchtet Hansjörg Albrecht den Facettenreichtum der Orgel. Seine Aufnahme der *Planeten* von Gustav Holst wurde 2013 für den GRAMMY Award nominiert.

WWW.HANSJOERG-ALBRECHT.COM

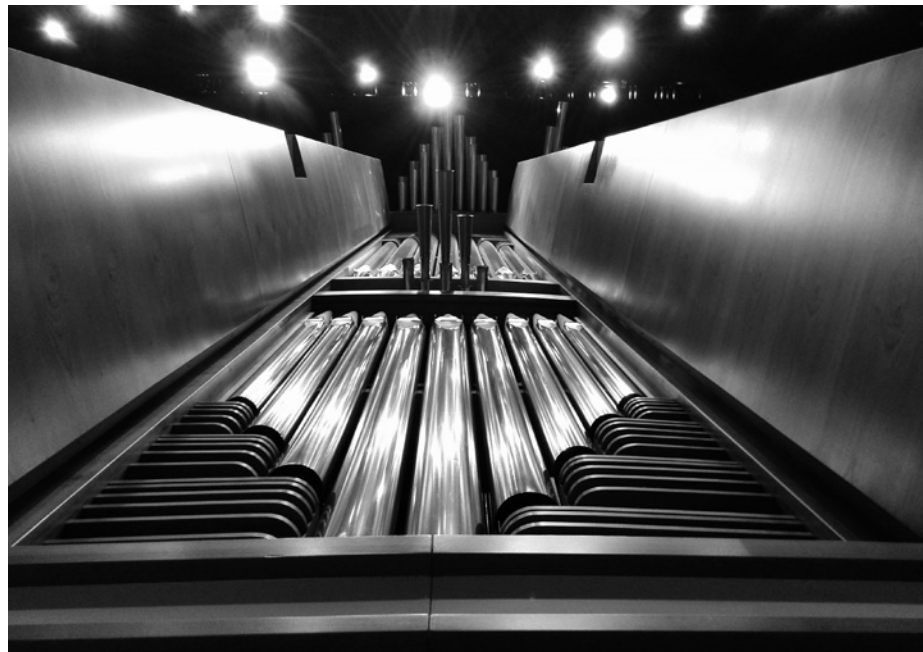
Hansjörg Albrecht, conductor, organist and Harpsichordist, is the artistic director of the Munich Bach Choir & Bach Orchestra (founded by the legendary Karl Richter). Alongside regular collaboration with internationally renowned soloists and orchestras, he is also involved in regular projects with the

Munich Symphony Orchestra, the Munich Bach Collegium, the Orchestra del Teatro di San Carlo in Naples, the Hamburg Carl Philipp Emanuel Bach Choir as well as the Hamburg Elbipolis Baroque Orchestra. Alongside his commitments as a conductor (in Moscow, St Petersburg, Warsaw, Rome, Turin, Naples, Innsbruck, Berlin, Munich, Baden-Baden, Hamburg and Dresden and at a large number of European festivals), he concertises as an organist in the major concert halls and cathedrals of Europe, Russia and the USA. In addition, he has been a guest artist with such renowned orchestras as the Israel Philharmonic Orchestra, Los Angeles Opera Orchestra, St Luke's Chamber Orchestra in New York, Orchestre de la Suisse Romande, Santa Cecilia in Rome, Camerata Salzburg, Czech Philharmonic, Kremerata Baltica and the Bavarian Radio Symphony Orchestra. Alongside all these, he also cultivates a special collaboration with Vesselina Kasarova and Michael Volle.

Although Hansjörg Albrecht has especially made a name for himself as a Bach specialist, his highly varied concert activities bear witness to a great predilection for inter-

esting musical cross connections. His interest in New Music is documented by world and local premieres of works by Fazil Say, Thierry Escaich, Enjott Schneider, Philipp Maintz and Rodion Shchedrin. Hansjörg Albrecht has had a contract with the label OehmsClassics since 2006, on which he has released, as a conductor, several highly regarded CDs with works of Bach, Brahms, Mahler, Rott and Braunfels. American critics have praised his recording of Poulenc's *Organ Concerto* in the dual function of conductor and organist as being on a par with the reference recordings by Charles Dutoit, Georges Prêtre and Christoph Eschenbach. In his own SACD series "The Art of the Organ Transcription", Hansjörg Albrecht illuminates the organ's opulence. His recording of *The Planets* by Gustav Holst was nominated for the GRAMMY Award in 2013.

WWW.HANSJOERG-ALBRECHT.COM



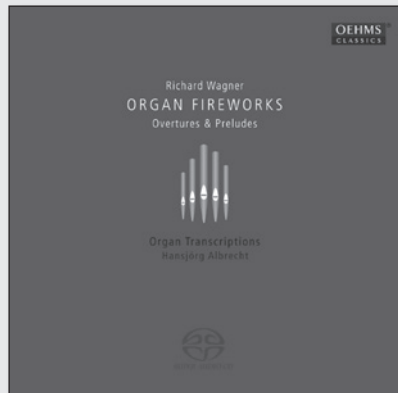
Parallel zu den CD-Aufnahmen entstand eine Bilderserie, die auf You Tube unter dem Stichwort „Berlioz / Albrecht / KKL Luzern“ zu finden ist.

A series of pictures, which was taken during the recording of this CD, can be viewed on YouTube under the keywords "Berlioz / Albrecht / KKL Luzern".



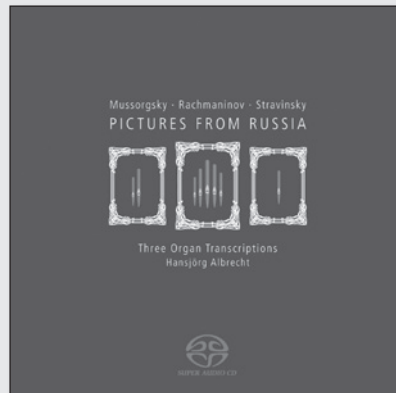
**Richard Wagner:
Der Ring (Excerpts)**

SACD · OehmsClassics 612



**Richard Wagner:
Organ Fireworks – Overtures & Preludes**
Tannhäuser · Parsifal · Der Fliegende Holländer
Tristan und Isolde · Die Meistersinger von Nürnberg

SACD · OehmsClassics 690



Pictures from Russia
Modest Mussorgsky: Pictures of an Exhibition
Sergei Rachmaninov: The Isle of the Dead, op. 29
Igor Stravinsky: Three dances from the ballet "Petrouchka"

SACD · OehmsClassics 632



**Gustav Holst:
The Planets, op. 32**

SACD · OehmsClassics 682