



Strauss Eine Alpensinfonie

RUNDFUNK-SINFONIEORCHESTER BERLIN
VLADIMIR JUROWSKI



Richard Strauss (1864-1949)

Eine Alpensinfonie (An Alpine Symphony) (1911-1915)

1	Nacht (Night)	2. 39
2	Sonnenaufgang (Sunrise)	1. 18
3	Der Anstieg (The Ascent)	2. 23
4	Eintritt in den Wald (Entry into the Forest)	5. 03
5	Wanderung neben dem Bache (Wandering by the Brook)	0. 45
6	Am Wasserfall (At the Waterfall)	0. 15
7	Erscheinung (Apparition)	0. 47
8	Auf blumigen Wiesen (On Flowering Meadows)	0. 58
9	Auf der Alm (On the Alpine Pasture)	2. 15
10	Durch Dickicht und Gestrüpp auf Irrwegen (Through Thickets and Undergrowth on the Wrong Path)	1. 39
11	Auf dem Gletscher (On the Glacier)	1. 07
12	Gefahrvolle Augenblicke (Dangerous Moments)	1. 32
13	Auf dem Gipfel (On the Summit)	4. 51
14	Vision (Vision)	3. 47
15	Nebel steigen auf (Mists Rise)	0. 20
16	Die Sonne verdüstert sich allmählich (The Sun Gradually Becomes Obscured)	1. 00
17	Elegie (Elegy)	1. 53
18	Stille vor dem Sturm (Calm Before the Storm)	2. 43

19	Gewitter und Sturm, Abstieg (Thunder and Tempest, Descent)	3. 50
20	Sonnenuntergang (Sunset)	1. 51
21	Ausklang (Quiet Settles)	5. 58
22	Nacht (Night)	1. 52

Total playing time: 48. 58

Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin (RSB)
Conducted by **Vladimir Jurowski**



Vladimir Jurowski
© Simon Pauly

"Strauss's *Alpine Symphony* has for me two faces, but those faces are themselves never quite looking where you imagine them to be looking. This unbroken 50 minute tone poem sees Strauss looking backwards to his 'programmatic music' ancestors — Liszt, Berlioz, Wagner — and 'out-programming' them in the detail and pictorial quality of the depictions of landscape features, climate conditions, the sense of physical human exercise, that on one level the narrative of the work recounts on the route from sunrise to sunset, up to mountain summit and back down. Also looking backwards, but towards different musical forefathers, Strauss weaves within and around the programmatic path a sophisticated web of traditional 'symphonic' motifs and their development, and an overarching structure of tonality that transcends any sense that this is the episodic, free-association musical painting that his compositional sleight-of-hand is portraying.

But then we go further. Underneath that 'structured but un-structural picture-postcard' lie the deeper layers of a philosophical musical experiment. Strauss originally envisaged calling the work "The Antichrist" (after Nietzsche's book of the same title), stating that it "represents moral purification through one's own strength, liberation through work, [and] worship of eternal, magnificent nature." When this title was dropped the link to Nietzsche was obscured, and the autobiographical image of a Strauss who by this time was living at least part of the year in the southern Bavarian town of Garmisch-Partenkirchen and loved to go rambling in the Alps, began to cloud the view...

For me it is not the lovingly close-frame realism with which Strauss manipulates his orchestral forces which lingers longest during and after hearing this work, but his ability to stand back from the surface temptations, a rare gift of intuitively knowing when it's time to change the

tune. His very earthy, humanistic, non-sentimental nature manifests itself so beautifully in the *Alpine Symphony*. He shows with extraordinary skill and clarity the infinite beauty of nature and of life itself perceived through this experience within nature, but he allows it to pass without wanting to hold on to it. The mountaineering protagonist strides confidently onwards, with the sense of a goal firmly in sight. For me, the greatest moment in the *Alpine Symphony* is actually one of the quietest moments. It is the final part after the descent, when he re-introduces the theme which we heard in its full glory at the peak of the mountain on rich massed strings. On reaching the darkening homeward slopes, he allows the wind section only to play this melody and it sounds like a distant echo of its former incarnation, before the whole work descends back to the depth of the initial, low B flat. It conjures the sense of an almost Stoic approach to life, a very Greek approach to life.

For Strauss there is no afterlife, there is only the being and then the state of non-being and he accepts that this is the rule, the law of nature. And there is an undeniable beauty in it, but it is the same as you hear in the last of the *Four Last Songs* when the two larks ascend into the sky on the two flutes before the music settles to a serene E flat major. There is no sentimentality about it, there is no self-pity, yet it remains deeply moving. It's an extraordinary contradiction; a work which revels in specific, detailed, jewelled, fleeting beauty and the almost over-theatrical striving of the individual (which makes it in many very valid ways the culmination of his sequence of human-heroic tone poems) actually leaves the audience with a sense of universal harmony and an absence of personal struggle, an immense shared peace being absorbed into the night sky."

-Vladimir Jurowski

Musical philosophy from the heights

Depictions of nature run like a thread through the history of music, be it of flora or fauna. Vivaldi's perennial favourite *Quattro stagioni*, Biber's realistically imitative *Sonata representativa*, Rebel's revolutionary *Les Éléments*, Haydn's chaotic Introduction to *Die Schöpfung* or Beethoven's expressive *Pastorale* are only the best-known examples in which their creators made nature (or rather their own impressions of nature) resound. In the 20th century, too, impressive works were created in this context, such as Messiaen's grandiose bird collection *Catalogue d'Oiseaux*, Villa-Lobos' rainforest vision *Uirapuru*, Debussy's intoxicating *La Mer* or Britten's mysterious *Four Sea Interludes*.

Richard Strauss' symphonic poem *Eine Alpensinfonie* (Alpine Symphony) puts not only nature, but also man's relationship to it at the centre of the musical action. Franz Liszt had already addressed this

dualism of man and nature within a metaphysical framework in his "mountain symphony" *Ce qu'on entend sur la montagne* (1849).

The genesis of the *Alpine Symphony* has a long (pre)history. In 1879, fifteen-year-old Strauss had been on a mountain hike with friends to the summit of the 1800-metre Heimgarten in the Bavarian foothills of the Alps when he was caught in a thunderstorm on the descent. The group eventually found refuge on a farm and spent the night there. "The event was interesting, distinctive and original to the highest degree. The next day I recreated the whole upheaval on the piano. Of course, gigantic tone painting and other rubbish (after Wagner)", Strauss wrote to a childhood friend afterwards. But it was not until around 1900 that he planned to realise these memories in symphonic form. He initially considered a symphonic

poem that would open “with a sunrise in Switzerland” (Strauss), but would primarily revolve around the theme of “an artist’s tragedy”.

Several conceptual ideas followed, some of them in multiple movements, still with provisional titles such as “The Alps” and “Der Antichrist. eine Alpensinfonie” (The Antichrist. A Symphony of the Alps) — inspired by Nietzsche’s essay *Der Antichrist* (1888). Strauss then concentrated (presumably) from 1910 on the part that was initially conceived as the first movement of a four-movement symphony, and in which “The Alps” were subjected to a detailed programmatic description. In 1911, directly after the completion of *Der Rosenkavalier*, Strauss worked on the first sketches, which apparently gave him a hard time. He wrote to Hugo von Hofmannsthal: “In the meantime, I am struggling with a symphony, which actually pleases me even less than shaking off a cockchafer.”

On 5 August 1913, Strauss completed the short score (still called *The Antichrist*), and two years later the (finished) full score, which he had managed to write out in just 100 days. Some musicologists interpreted the protracted compositional work on the *Alpine Symphony* as a sign of artistic weakness. Manfred Wagner, for example, recognized signs in it “of having exhausted his instrumental and programme-musical means of representation”, whereby the work lacked a “truly meaningful core musical idea”. This was evident not only in the excessive length of the Alpine Symphony — symptomatic of a period of creative weakness — but above all in its forgoing of categories such as humour, irony and persiflage, elements that repeatedly appear in Strauss’ other symphonic poems.

Framed this way, the work was often rejected by critics. Is the *Alpine Symphony* really just a naïve, unreflective and naturalistically descriptive tone painting,

or did Strauss include a philosophical meta-level into the work from the onset (as in many of his previous symphonic poems), through which he reflects on his own view of art, albeit in a way that is artfully veiled from the listener? The work is still caught in this dichotomy today, even though in recent years there has been a noticeable tendency towards a more differentiated view. The German Strauss specialist Stephan Kohler, for example, recognises in the *Alpine Symphony* an “artistic sublimation of emotional reflexes”.

Regardless of these matters, the *Alpine Symphony* can be seen as a highly virtuosic orchestral piece, a masterful demonstration of instrumentation craft with an “unmistakably illustrative, downright cinematographic character” (Youmans). Take the orchestration, for example, which calls for a wind and thunder machine, herd bells, celesta and organ as well as a Heckelphone.

In addition, no less than 12 horns, 2 trumpets and 2 trombones play off-stage. The original version of the score calls for at least 125 musicians. Strauss employs these sheer megalomaniac instrumental means to present “a day in the high mountains”, not only aiming to offer an exact and detailed description of natural processes, but also to render the “psychological and emotional reactions” (Youmans) of the mountaineer (and the listening audience alike) experiencing nature.

In *Also sprach Zarathustra*, Strauss had already taken the artistic path of “unopposed independent creation” — which demanded rise and fall in order to achieve “moral purification through one’s own strength, liberation through work, and worship of nature, eternal and glorious.” And is this not precisely the path encountered in this work? From the gradually descending B-flat Minor of the opening “Night” to the climax at the

“Summit” with the subsequent towering “Vision” and the “Thunderstorm” that suspends all musical order, until the music finally dies out in the gloomy B-flat Minor of the end, which had also been there at the beginning of the piece? The detailed headings for the individual sections that merge into one another enable the listener to acoustically follow the wanderer’s ascent. The story is solid, down-to-earth and realistic. One could also say: typically Bavarian. After all, from his house in Garmisch, Upper Bavaria, Strauss could turn his gaze day and night to Germany’s highest mountain, the Zugspitze, something he certainly did more than once during the final stages of the composition process.

Anyone who has ever set foot in the high mountain regions of the Alps will quickly realise that Strauss knew very well what he was talking about (musically). For a large part of the compositional realisation is based on facts that can be experienced

firsthand by every hiker. Only the sections “Vision”, “Elegie” and “Ausklang” (“finale”, or literally “sound dying away”, although within the context of this symphony, it is usually translated as “Quiet settles”) refer to abstract processes. Among the highlights of the score are undoubtedly the A-Major “Sunrise”, which rises from the depths, yet is by no means *Zarathustra*-like; the cleverly used string glissandi, harps, triangle, and the rapid runs of the woodwinds in “At the Waterfall”; the raging of the unleashed forces of nature when “Thunder and Storm” breaks loose; and the solemn “Ausklang”.

The discerning listener will probably recognise many musical allusions to works by other composers. In “At the Waterfall”, for example, echoes of Wagner’s “Feuerzauber (Fire Magic)” from *Die Walküre* can be heard, the sound of cowbells refers to Mahler’s Sixth Symphony and the central song

theme is linked to Bruch’s popular violin concerto. Strauss also quotes from his own works - for example, the nature theme of *Zarathustra* appears deliberately in “At the Summit”. The modernity of the *Alpine Symphony*, not only then but even today, has been demonstrated by German composer Helmut Lachenmann, using the “Thunderstorm” as an example: “The apprehensive, stifling silence before the release of tension causes an almost physically oppressive experience of time. Tell me, has any composer ever achieved this again? (...) And we stare condescendingly at the programme, ignoring the intensity of this music that makes our contemporary timbre engineers look outdated.”

Strauss himself had a relaxed attitude towards his *Alpine Symphony*, which was the “fruit of a profound and long-lasting intellectual process” as well as the “result of intensive musical work” (Youmans). Strauss told Hugo von Hofmannsthal

light-heartedly that the *Alpine Symphony* was a “good piece” in which he had finally “learned to orchestrate”: a mischievous understatement.

Jörg Peter Urbach

(translation: Calvin B. Cooper)



Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin
© Simon Pauly

„Strauss' *Eine Alpensinfonie* hat für mich zwei Gesichter, die beide aber nie wirklich in die Richtung blicken, in die man es von ihnen erwartet. In dieser durchgängigen, 50-minütigen Tondichtung blickt Strauss zurück zu seinen Vorgängern in der „programmatischen Musik“ — Liszt, Berlioz, Wagner — und geht über ihre Programmatik im Detail und in der Bildhaftigkeit der Darstellungen von Landschaftscharakteristika, klimatischen Bedingungen sowie dem Sinn für die körperliche Ertüchtigung des Menschen hinaus, von der das Werk auf einer Ebene erzählt, auf dem Weg vom Sonnenaufgang zum Sonnenuntergang, hinauf zum Berggipfel und wieder hinunter. Ebenfalls rückwärts blickend, aber in Richtung anderer musikalischer Vorgänger, webt Strauss innerhalb des programmatischen Weges und um ihn herum ein raffiniertes Geflecht aus traditionellen „symphonischen“ Motiven und deren Entwicklung sowie eine übergreifende tonale Struktur, die weit über das scheinbar

episodische, frei assoziierende, geschicklich gedehnte musikalische Gemälde hinausgeht.

Aber es führt noch weiter. Unter dieser „strukturierten und doch unstrukturierten Ansichtskarte“ liegen die tieferen Schichten eines philosophischen musikalischen Experiments. Ursprünglich wollte Strauss das Werk „Der Antichrist“ nennen (nach Nietzsches gleichnamigem Buch) und erklärte dazu, dass es „die moralische Läuterung durch eigene Kraft, die Befreiung durch Arbeit [und] die Anbetung der ewigen, herrlichen Natur“ darstelle. Als Strauss diesen Titel verwarf, wurde der Bezug zu Nietzsche verwischt und das autobiografische Bild eines Strauss', der zu diesem Zeitpunkt zumindest einen Teil des Jahres im südbayerischen Garmisch-Partenkirchen lebte und gerne in den Alpen wanderte, begann den Blick zu trüben ...

Für mich sind es nicht die liebevollen Nahaufnahmen des Realismus, mit

dem Strauss seine Orchesterkräfte bedient, die beim und nach dem Hören dieses Werkes am längsten in Erinnerung bleiben, sondern es ist seine Fähigkeit, sich von den oberflächlichen Versuchungen fernzuhalten, eine seltene Gabe, intuitiv zu wissen, wann es Zeit ist, die Musik zu ändern. Sein so bodenständiges, humanistisches, unsentimentales Wesen manifestiert sich sehr schön in der *Alpensinfonie*. Er zeigt mit außerordentlichem Geschick und Klarheit die unendliche Schönheit der Natur und des Lebens selbst, die er durch diese Erfahrung in der Natur wahrnimmt, aber er lässt sie vorbeiziehen, ohne sie festhalten zu wollen. Der bergsteigende Protagonist schreitet selbstbewusst voran, das Ziel fest im Blick. Für mich ist der größte Moment in der *Alpensinfonie* eigentlich einer der leisesten Momente. Es ist der Schlussteil nach dem Abstieg, wenn er das Thema wieder einführt, das wir auf dem Gipfel des Berges in seiner vollen Pracht gehört haben, dort gespielt

von üppigen, massiven Streichern. Beim Erreichen der dunkel werdenden heimwärts führenden Hänge lässt er diese Melodie nur von den Bläsern spielen, und sie klingt wie ein fernes Echo ihrer früheren Inkarnation, bevor das ganze Werk wieder in die Tiefe des anfänglichen, tiefen B hinabsteigt. Es beschwört das Gefühl einer fast stoischen Lebensanschauung, also einer sehr griechischen Lebensanschauung.

Für Strauss gibt es kein Leben nach dem Tod, es gibt nur das Sein und dann den Zustand des Nicht-Seins, und er akzeptiert, dass dies die Regel ist, das Gesetz der Natur. Es liegt eine unbestreitbare Schönheit darin, die vergleichbar ist mit dem Schluss der *Vier letzten Lieder*, wenn die beiden Lerchen auf den beiden Flöten in den Himmel aufsteigen, bevor die Musik in einem heiteren Es-Dur zur Ruhe kommt. Daran ist nichts Sentimentales, da ist kein Selbstmitleid, und doch bleibt es tief berührend. Es ist

ein außergewöhnlicher Widerspruch; ein Werk, das in spezifischer, detaillierter, veredelter, flüchtiger Schönheit und dem fast übertheatralischen Streben des Individuums schwelgt (was es in vielerlei Hinsicht zum Höhepunkt seiner Reihe menschlich-heroischer Tondichtungen macht), hinterlässt beim Zuhörer tatsächlich ein Gefühl universeller Harmonie bei gleichzeitigem Fehlen von persönlichem Kampf, ein immens großer gemeinsamer Frieden, der in den nächtlichen Himmel aufgenommen wird.“

-Vladimir Jurowski

Musikalische Philosophie aus hohen Bergen

Naturschilderungen ziehen sich wie ein roter Faden durch die Musikgeschichte. Ganz gleich, ob Flora oder Fauna die Federn der Komponisten inspirierten. Vivaldis Dauerbrenner *Quattro stagioni*, Bibers realistisch-imitierende *Sonata rappresentativa*, Rebels revolutionäre *Les Éléments*, Haydns Chaos-Einleitung zur *Schöpfung* oder Beethovens ausdrucksstarke *Pastorale* sind nur die bekanntesten Beispiele, in denen ihre Schöpfer die Natur (oder vielmehr ihre eigene Vorstellungen davon) zum Klingen brachten. Auch im 20. Jahrhundert entstanden hierbei beeindruckende Werke wie Messiaens grandioses Vogelbuch *Catalogue d'Oiseaux*, Villa-Lobos' Regenwaldvision *Uirapuru*, Debussys rauschhaftes *La Mer* oder Brittens mysteriöse *Four Sea Interludes*. In Richard Strauss' Symphonischer Dichtung *Eine Alpensinfonie* steht nicht nur die erlebbare Natur im Mittelpunkt

des musikalischen Geschehens, sondern auch der Mensch in seinem Verhältnis zu ihr. Diesen Dualismus Mensch – Natur hatte Mitte des 19. Jahrhunderts bereits Franz Liszt in seiner „Bergsymphonie“ *Ce qu'on entend sur la montagne* unter metaphysischen Voraussetzungen thematisiert.

Die Entstehung der Alpensinfonie hat eine lange (Vor)Geschichte. Der fünfzehnjährige Strauss war 1879 bei einer Bergwanderung mit Freunden auf den Gipfel des 1800 m hohen Heimgartens in den bayerischen Voralpen beim Abstieg in ein Gewitter geraten. Die Gruppe hatte schließlich auf einem Bauernhof Zuflucht gefunden und dort die Nacht verbracht. „Die Partie war bis zum höchsten Grade interessant, apart u. originell. Am nächsten Tage habe ich die ganze Partie auf dem Klavier dargestellt. Natürlich riesige Tonmalereien u. Schmarrn (nach Wagner)“, schrieb

Strauss anschließend einem Jugendfreund. Aber erst um 1900 machte er sich daran, die Erinnerungen nun auch symphonisch umzusetzen. Er fasste anfangs den Plan zur einer Symphonischen Dichtung, die „mit einem Sonnenaufgang in der Schweiz“ (Strauss) eröffnet werden sollte, sich allerdings primär rund um die Thematik „Künstlertragödie“ drehte.

Es folgten einige, teils mehrsätzliche Konzeptionsideen noch mit provisorischen Titeln wie „Die Alpen“ und „Der Antichrist. eine Alpensinfonie“ — sich an Nietzsches 1888 erschienene Schrift „Der Antichrist“ anlehnend. Strauss konzentrierte sich (vermutlich) ab 1910 dann auf jenen Teil, der zu Beginn als erster Satz einer viersätzigen Symphonie geplant war, und in dem „Die Alpen“ einer ausführlichen programmatischen Beschreibung unterzogen wurden. 1911, direkt *nach Beendigung des Rosenkavaliers*, entstanden dann die ersten Skizzen, mit denen sich Strauss augenscheinlich recht

schwertat. So schrieb er an Hugo von Hofmannsthal: „Ich quäle mich inzwischen mit einer Symphonie herum, was mich aber eigentlich noch weniger freut wie Maikäfer schütteln.“

Am 5. August 1913 lag das Werk im Particell vor (das noch den „Antichrist“-Titel enthielt), zwei weitere Jahre später dann als fertige Partitur, die Strauss in gerade einmal 100 Tagen ausgeschrieben hatte. Die insgesamt aber langwierigen kompositorischen Arbeiten an der *Alpensinfonie* mit ihrem stockenden Fortgang interpretierten einige Musikwissenschaftler als Zeichen künstlerischer Schwäche. So deutete Manfred Wagner sie zum Beispiel als „Anzeichen für eine Erschöpfung der instrumental-programmmusikalischen Darstellungsmittel“, wobei dem Werk ein „wirklich sinnstiftender musikalischer Kerngedanke“ fehle, was sich nicht nur in der zeitlichen Ausdehnung der *Alpensinfonie* — als

Zeichen einer instrumentalmusikalischen Schwächeperiode — zeige, sondern vor allem in ihrem Verzicht auf die in Strauss' anderen Symphonischen Dichtungen immer wieder auftauchenden Kategorien wie Humor, Ironie und Persiflage.

Unter dieser Prämisse hatte es das Werk in anspruchsvollen Kreisen durchaus schwer. Ist die *Alpensinfonie* denn wirklich nur naive, unreflektierte und naturalistische Tonmalerei mit detaillierten musikalische Naturschilderungen oder hat Strauss dem Werk von Beginn an eine philosophische Metaebene eingezogen (wie übrigens in vielen seiner vorausgegangenen Symphonischen Dichtungen), die etwa als Reflexion der eigenen Kunstanschauung dient, dem Hörer gegenüber aber kunstvoll verschleiert wird? In diesem Zwiespalt steckt das Werk heute noch, wenn auch in den letzten Jahren eine Tendenz zu einer differenzierteren Betrachtung spürbar ist. So erkennt etwa der deutsche Strauss-Spezialist Stephan Kohler in

der *Alpensinfonie* eine „künstlerische Sublimierung seelischer Reflexe“.

Dennoch, auch für eine Sichtweise der *Alpensinfonie* als hochvirtuoses Orchesterstück par excellence, als eine ins Hypertrophe gesteigerte Instrumentationsshow mit einem „unüberhörbar illustrativen, geradezu kinematographischen Charakter“ (Youmans) gibt es genügend Gründe. Die Besetzung etwa. Sie sieht unter anderen eine Wind- und Donnermaschine, Herdenglocken, Celesta und Orgel sowie Heckelphon vor. Außerdem spielen hinter der Szene nicht weniger als 12 Hörner, 2 Trompeten und 2 Posaunen. Die Originalfassung der Partitur verlangt mindestens 125 Musiker. Strauss beschreibt mit diesen schier größenwahnsinnigen instrumentalen Mitteln einen „Tag im Hochgebirge“, wobei eben nicht nur die exakte und detailgenaue Schilderung von Naturvorgängen erzielt wird, sondern auch die „psychologischen und

emotionalen Reaktionen“ (Youmans) und Naturerfahrungen des Bergsteigers (und des hörenden Publikums) eine Rolle spielen.

Bereits in *Also sprach Zarathustra* war Strauss den künstlerischen Weg des „unbehindert selbständigen Schaffens“ gegangen – der nach Auf- und Untergang verlangte, um „sittliche Reinigung aus eigener Kraft, Befreiung durch die Arbeit, Anbetung der ewigen herrlichen Natur“ zu erreichen. Und findet sich nicht genau dieser Weg im Werk wieder? Vom stufenweise absinkenden b-Moll der das Stück eröffnenden „Nacht“ über den Höhepunkt auf dem „Gipfel“ mit der sich anschließenden gewaltig auftürmenden „Vision“ und das jegliche musikalische Ordnung außer Kraft setzende „Gewitter“ bis zum endgültigen Verlöschen im düster-schwarzen b-Moll des Endes? Das zugleich der Anfang ist?

Die detaillierten Überschriften zu den einzelnen, fließend ineinander

übergehenden Abschnitten machen es dem Hörer leicht, den Aufstieg des Wanderers akustisch zu verfolgen. Handfest, bodenständig, realistisch geht es hier zu. Man könnte auch sagen: bayerisch. Schließlich konnte Strauss von seinem Haus im oberbayerischen Garmisch Tag und Nacht den Blick auf Deutschlands höchsten Berg, die Zugspitze, wenden. Was er zur Zeit der finalen Ausarbeitung sicherlich mehr als nur einmal tat.

Wer selbst einmal einen Fuß in die Hochgebirgsregionen der Alpen gesetzt hat, wird rasch erkennen, dass Strauss sehr genau wusste, wovon er da (musikalisch) sprach. Denn ein Großteil der kompositorischen Umsetzung orientiert sich an Fakten, die für jeden Wanderer durchaus konkret nachzuerleben sind. Nur die Abschnitte „Vision“, „Elegie“ und „Ausklang“ verweisen auf abstrakte Vorgänge. Zu den Höhepunkten der Partitur zählen zweifelsohne der aus der Tiefe hervorstiegende, aber

keineswegs zarathustragleiche A-Dur-„Sonnenaufgang“, die raffiniert eingesetzten Streicherglissandi, Harfen, Triangel und raschen Läufe der Holzbläser im „Wasserfall“, das Wüten der entfesselten Naturgewalten, wenn „Gewitter und Sturm“ losbrechen sowie der feierliche „Ausklang“.

Der anspruchsvolle Hörer wird vermutlich zahlreiche musikalische Anspielungen auf Werke anderer Komponisten wiedererkennen. So erinnern im „Wasserfall“ Anklänge an Wagners „Feuerzauber“ aus der *Walküre*, verweist das Herdengeläut auf Mahlers Sechste Symphonie und schließt das zentrale Gesangsthema an Bruchs beliebtes Violinkonzert an. Aber auch eigene Werke zitiert Strauss – so erscheint das Natur-Thema des *Zarathustra* bewusst „Auf dem Gipfel“. Wie modern die *Alpensinfonie* war und vor allem heute noch ist, erklärt der deutsche Komponist Helmut Lachenmann am Beispiel des

„Gewitters“: „Die beklemmend-schwüle Stille vor der Entladung bewirkt eine fast körperlich drückende Zeiterfahrung. Wo hat das irgendein Komponist wieder erreicht? (...) Und wir starren herablassend auf das Programm und übergehen die Intensität dieser Musik als Struktur, vor deren Reichtum unsere zeitgenössischen Klangfarbeningenieure alt aussehen.“

Strauss selbst hatte ein durchaus gespanntes Verhältnis zu seiner *Alpensinfonie*, die die „Frucht eines tiefgehenden und langandauernden intellektuellen Prozesses“ war ebenso wie das „Ergebnis intensiver musikalischer Arbeit“ (Youmans). Gegenüber Hugo von Hofmannsthal äußerte sich Strauss nur positiv. Die *Alpensinfonie* sei ein „gutes Stück“, in dem er endlich „instrumentieren gelernt“ habe. Welch schelmische Untertreibung.

Jörg Peter Urbach

Also available
on PENTATONE



PTC5186760



PTC5186597

Acknowledgements

PRODUCTION TEAM

Executive producers **Stefan Lang** (Deutschlandfunk Kultur) & **Renaud Loranger** (PENTATONE)

Recording producer, post-production, editing & mixing **Florian B. Schmidt** (Pegasus Musikproduktion)

Recording engineers **Aki Matusch** (Pegasus Musikproduktion) & **Henri Thaon**

Recording technician **Laura Picerno**

Liner notes **Jörg Peter Urbach** | English translation **Calvin B. Cooper**

Design **Marjolein Coenrady** | Product management **Kasper van Kooten**

This album was recorded live at the Konzerthaus Berlin, on 22 and 24 February 2019.

A co-production with Deutschlandfunk Kultur and the Rundfunk-Orchester und -Chöre gGmbH Berlin (ROC)



Deutschlandfunk Kultur

rsb

RUNDUNK-
SINFONIEORCHESTER
BERLIN



Rundfunk
Orchester
Chöre

PENTATONE TEAM

Vice President A&R **Renaud Loranger** | Managing Director **Simon M. Eder**

A&R Manager **Kate Rockett** | Product Manager **Kasper van Kooten**

Head of Marketing, PR & Sales **Silvia Pietrosanti**



Sit back and enjoy