

Oslo Philharmonic + Petrenko

Richard Strauss

Also sprach Zarathustra, Op. 30

Ein Heldenleben, Op. 40

Vasily Petrenko

Oslo Philharmonic Orchestra



Lenge før Richard Strauss nådde modenhet som komponist, hadde europeiske teoretikere stilt opp en motsetning mellom de ideologiske standpunktene for «ren musikk» og «program-musikk». Som talentfull ung mann fikk Strauss høre av sin far at han for enhver pris måtte holde seg unna programmusikk – altså musikk som gjenga en form for fortelling uten å ty til ord eller dans. Faren gikk så langt som til å forby sønnen å studere partiturer av andre enn de rene klassisistene og etterfølgerne deres (med andre ord Mozart, Beethoven og Brahms).

Det ble en åpenbaring for Strauss junior da han endelig oppdaget Wagner, Liszt og Berlioz. For han rettet all oppmerksomhet mot opera fra 1900 og utover, skapte han en rekke strålende symfoniske dikt som innvarslet en ny periode preget av orkestral virtuositet, og som tydelig sto i gjeld til de tre nevnte komponistene. Men Strauss siterte Beethoven også, ikke minst hans musikk til Goethes skuespill *Egmont*, da han prøvde å overbevise faren om at karrierevalget hadde noe for seg.

Tidlig på 1890-tallet arbeidet Strauss med operaen *Guntram* og fordypet seg i skriftene til filosofen Friedrich Nietzsche. Komponisten hadde vært fascinert av Nietzsches kritikk av organisert religion, som også hadde implikasjoner for fittelskikkelsen i operaen; han søkte inspirasjon og mening i åndelighet på et høyere plan. Nietzsches idé om «overmennesket» – et vesen som var i stand til å overskride tradisjonell tenkning og selv definere parametrene for sin egen eksistens – levde videre i Strauss' tanker lenge etter at *Guntram* var ferdigstilt.

Strauss innså problemene med å lage opera av slike filosofiske konsepter, og *Guntram* ble da heller ikke vellykket. Dette fikk komponisten til å vurdere å skrive et stort symfonisk dikt basert på Nietzsches *Also sprach Zarathustra*, en poetisk visjon av den persiske profeten Zarathustra som kommer ned fra en fjelltopp for å dele sin innsikt med verden.

I februar 1896 begynte Strauss på skissene til partituret. Målet var å reflektere over Nietzsches skille mellom menneske og natur. Komponisten ga verket undertittelen «Fritt etter Nietzsche», sannsynligvis fordi det fokuserte på bare 8 av de 80 avsnittene av filosofens opprinnelige bok. Det ferdige verket ble første gang framført i Frankfurt i november samme år.

Strauss forsikret mer enn en gang at det ikke var nødvendig å kjenne fortellingen bak verket for å forstå det. «Det poetiske programmet er ikke mer enn foranledningen til verket ... der jeg så gir mine følelser uttrykk», skrev han. «For lytteren bør et analytisk program ikke være mer enn en veiledning. Den som virkelig vet å lytte til musikk, har sannsynligvis ikke behov for noe slikt», fortsatte han. Uansett hadde Strauss en uovertruffen evne til å skildre hendelser og konsepter i musikk.

I tillegg inneholder *Also sprach Zarathustra* noe av komponistens mest overdådige musikk: mektig, føyleig, uforutsigelig, uutholdelig spennende, rørende myk og intenst dramatisk. Og

Long before Richard Strauss came to maturity as a composer, European theorists had been pitting the contrasting ideologies of 'pure music' and 'programme music' against one another. As a talented young man, Strauss was instructed by his horn-playing father to avoid programme music at all costs – music, in other words, which recounted some sort of narrative without recourse to words or dance. Strauss's father went so far as to forbid him from reading any scores other than those of the pure classicists and their successors (in other words, Mozart, Beethoven and Brahms).

When Strauss junior eventually discovered Wagner, Liszt and Berlioz, 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 Strauss cited Beethoven too, specifically his music for Goethe's play *Egmont*, in trying to persuade his father and others that the path was a legitimate one.

In the early 1890s, Strauss was at work on his opera *Guntram*, immersing himself in the writings of the philosopher Friedrich Nietzsche. The composer had been drawn to Nietzsche's criticisms of organized religion given their implications for his title character, who sought inspiration and meaning from a higher plane of spirituality. Nietzsche's concept of the 'superman' – a being who would transcend traditional thought and determine the parameters of his own existence – lingered in Strauss's mind long after *Guntram* was finished.

Strauss saw the difficulties in setting such philosophical concepts to operatic music, which is one reason *Guntram* failed. That led the composer to ponder the creation of a large orchestral tone poem based on Nietzsche's *Thus Spake Zarathustra*, a poetic a vision of the Persian prophet Zoroaster who descends from a mountaintop to share his insights with the world.

In February 1896, Strauss started to sketch his score. The aim was to reflect on Nietzsche's proposed divisions between man and nature. The composer subtitled his work 'Freely after Nietzsche', probably because it focused on just eight of the 80 subsections in the philosopher's original poem. The finished piece was first performed the following November in Frankfurt.

Strauss asserted more than once that it wasn't necessary to know the narrative behind the work to understand it. 'The poetic programme is nothing more than the initial cause...in which I then give expression to my feelings', he wrote. 'For the listener an analytical programme should be no more than a guide. Whoever really understands how to listen to music probably has no need of it,' he continued. Still, Strauss's gift for describing events and concepts in music was second to none.

det hele er hyllet inn i komponistens egen, mesterlige orkestreting. Enkelte av hans samtidige omfalte musikken foraktelig som «altfor høylytt» og «altfor full av noter». Men Claude Debussy innså umiddelbart hvor sterkt og betydningsfullt verket var, og han sammenlignet Strauss' musikk med filmkunsten, som var i sin spede begynnelse på denne tiden.

Debussy fikk mer rett enn han kunne ane; i det neste århundret ble åpningstaktene i *Also sprach Zarathustra* som kjent lånt av filmindustrien, i Stanley Kubricks 2001: *En romdyssé*. Men der Kubrick viser oss en vidstrakt og svart tomhet, forkynner de samme taktene hos Strauss at Zarathustra kommer ned fra en fjelltopp etter mange års ensomhet. «Sola står opp», forklarte Strauss, «individet trer inn i verden, eller verden trer inn i individet.»

Musikken starter med en stigende, heraldisk figur i C. Gjennom hele stykket strides denne figuren med tonearten H-dur, som oftest høres i påfølgende brutte akkorder i opp- og nedgående bevegelse. Her har vi en filosofisk kamp framstilt ved hjelp av en enkel toneartskontrast: C for overmennesket som kan temme naturen, H (dur og moll) for den tåpelige, feilbarlige menneskeheten. Så hører vi fire korte seksjoner fulgt av fire mer omfattende, der Zarathustra kjemper med blant annet religiøse dogmer.

De første fire avsnittene stiger i intensitet før det hele roer seg igjen. Vi får høre om «himmelstreberne», de enkle sjelene som tiltrekkes av overtroen (for Nietzsche) i religionen, skildret med et andektig tema som innledes av en cello. «Om den store lengselen» og «Om gleder og lidenskaper» blir begge avbrutt av naturmotiv. Sistnevntes portrett av menneskelig sensualitet blir også satt på plass av prippne tromboner. I «Gravsangen» prøver mennesket nok en gang å se forbi sin primitive eksistens, men makter det ikke.

I den første av de fire lengre episodene, «Om vitenskapen», bruker Strauss naturmotiv som utgangspunkt for en fuge: motivet introduseres og behandles i detalj i ujevne intervaller og i ulike tonehøyder etter å ha begynt i lavmæle, dype strykere. Denne musikken trekkes konstant nedover av sin egen intellektuelle vekt, helt til den bryter hysterisk ut i «Rekonvalesenten», der Strauss' to åpningsmotiver kjemper mot hverandre igjen, akkompagnert av kakkende sitater fra et annet av de symfoniske diktene, *Till Eulenspiegels lystige streker*.

I «Dansevisen» får Zarathustra et glimt av det vidunderlige i overmennesket. Gleden gir opphav til en løssluppen vals innledet av en solofiolin som leker med mange av temaene som allerede er presentert. Til slutt, i «Nattevandersang» viser naturens lave C-er seg å være langt hinsides menneskets lyse H-durakkorder. De to verdenene ser ut til å gli fra hverandre idet orkesterledelsen tynnes ut.

Så hvor ender vårt «overmenneske», underforstått, Strauss selv? Her forlater komponisten Nietzsches tekst og går over

In addition, *Also Sprach Zarathustra* contains some of the composer's most voluptuous music: rich, malleable, unpredictable, wickedly exciting, touchingly tender and intensely dramatic, all of it wrapped up in the composer's own brand of orchestral display. Some contemporaries derided such music as 'too loud' and 'too full of notes'. But Claude Debussy immediately recognized its power and significance, comparing Strauss's music to the burgeoning art of cinematography.

Debussy's observation was prescient; in the following century the film industry famously borrowed *Also Sprach Zarathustra's* opening bars. But rather than the black expanses of nothingness seen in Stanley Kubrick's 2001: *A Space Odyssey*, in Strauss's work those bars herald Zoroaster's emergence from a mountainous peak after years of solitude. 'The sun rises', explained Strauss, 'the individual enters the world, or the world enters the individual.'

The music introduces a rising, heraldic figure in the key of C. Throughout the piece, that figure tussles with the key of B major, heard most frequently in subsequent up-down broken chords. Here we have a philosophical battle proposed via a simple contrast of keys: C for the superman who can tame nature, B (major and minor) for foolish, mistaken mankind. We then hear four short sections followed by four longer ones, in which Zoroaster wrestles with religious dogma and more.

The first four work themselves up before winding down again. We hear of the 'backworldsmen', the simple beings drawn to the superstition of religion (for Nietzsche), characterized by a devotional theme initiated by a cello. *Of the Great Longing* and *Of Joys and Passions* are both interrupted by the nature motif; the latter's portrait of man's sensuality is also brought to order by prudish trombones. In Funeral Song, man once again tries but fails to look beyond his primitive existence.

In the first of the four longer episodes, *Of Science*, Strauss uses the nature motif as the basis for a fugue: the motif is introduced and discussed in detail at staggered intervals and at different pitches, starting on quiet, low strings. That music is constantly pulled downwards by the weight of its own intellect, until it bursts hysterically outwards in *The Convalescent*, where Strauss's two opening motifs battle once more, accompanied by cackling quotes from another of his tone poems, *Till Eulenspiegel's Merry Pranks*.

In *Dance Song*, Zoroaster glimpses the wonder of the superman; his joy spawns a rollicking waltz introduced by a solo violin that toys with many of the themes already heard. Finally, in *The Song of the Night Wanderer*, the low Cs of nature prove beyond the realms of man's bright B major chords. The two worlds appear to slip away from one another as the orchestral texture becomes eerily sparse.

So where does this leave our 'superman' and, by implication, Strauss himself? This is where the composer strays from Ni-

til sin egen. Ifølge musikkviteren Bryan Gilliam antyder de siste sidene i partituret at mennesket er dømt til et liv i den «evige rekonvalesens» vi hørte i avsnittet før valsen; i visjoner kan mennesket se glimt av en verden hinsides denne, men fordi det tviler på seg selv, er det ikke i stand til å overskride grensene.

Etter *Also sprach Zarathustra* komponerte Strauss et symfonisk dikt for cello, bratsj og orkester etter Cervantes' fortelling om *Don Quixote*. Dette er det femte av orkesterverkene hans som er inspirert av en skikkelse av mytiske dimensjoner fra litteratur eller folkediktning. Da han skulle skrive neste verk i 1898, vendte komponisten seg mot en skikkelse som fascinerte ham «like mye som Napoleon eller Aleksander» – ingen ringere enn Strauss selv. Hans nye verk, *Ein Heldenleben* («Et helteliv») skulle være en orkestral selvbiografi. Det var i hvert fall intensjonen.

Selv som idé kan dette framstå som et vanvittig ubeskjedent prosjekt, og inntrykket svekkes ikke av den bombastiske briljansen komponisten tar i bruk for å presentere Heltens ambisjoner, utholdenhet, mot og intellekt i åpningen av *Ein Heldenleben*. I et brev til faren innvendte Strauss at Helten «egentlig ikke var en enkelt figur», men i ettertid framstår disse ordene som en avledningsmanøver. Strauss skildret seg selv og sitt liv i musikk gjennom hele karrieren, men vi kan regne med at han gjorde dette med glimt i øyet, som den vittige komponisten han var.

Åpningen er et godt eksempel. Her får vi «Helten» presentert med et bredt utpenslet tema som spenner over tre oktaver og 16 takter og gir opphav til et symfonisk dikt som virker enormt ambisiøst og altomfattende, selv etter utskielene i *Also sprach Zarathustra* – langt hinsides egoet til en bayersk komponist som faktisk var i sjelden grad selvbevisst. I dette overveldende partituret utvider komponisten sitt allerede imponerende og fullt integrerte repertoar av orkester teknikker, og dette kan han gjøre nettopp takket være narrativets brede uttrykksspekter: Vi møter ikke bare den sentrale Helten, men også en rekke mennesker han fraterniserte og kjempet med.

Strauss kjempet, selvfølgelig, med kritikerne. Etter urframføringen av *Ein Heldenleben* i Frankfurt i 1899 snakket en kritiker om «de spotske produktene av en overopphetet, syk fantasi». Ikke bare ser skribenten ut til å ha gått glipp av de fruktbare nyskapningene i rytme og tekstur i avsnittet fra «Heltens valplass» han selv beskrev, men ordene underbygde i seg selv komponistens syn på denne typen kritikk slik han skildrer den i «Heltens motstandere».

Dette andre av de seks avsnittene i verket er en karikatur av kritikere, men også en representasjon av mer abstrakt tvil og barrierer. For Strauss fantes det fire typer kritikere: grinebiter (fløyte), skrikhalser (obo), sutrekopper (engelsk horn) og flisespikkere (tuba). Tubaens tema påstås å være en tydelig gjengivelse av navnet på Strauss' nemesis i München-pressen,

etzsche's script and onto his own. According to the musicologist Bryan Gilliam, the score's final pages suggest that man is destined for a life of the 'eternal convalescence' heard in the passage before the waltz; man may glimpse visions of the next world, but is unable to transcend, 'frustrated by self-doubt'.

Strauss followed *Also Sprach Zarathustra* with a tone poem for cello, viola and orchestra after Cervantes's legend of *Don Quixote* – the fifth orchestral work from his pen to be inspired by a larger-than-life figure from literature or folklore. When he came to follow that piece in 1898, the 34-year-old composer turned to a character that fascinated him 'as much as Napoleon or Alexander': it was none other than Strauss himself. His new work *Ein Heldenleben* ('A Hero's Life') was to be an orchestral autobiography. That was the suggestion, at least.

The very idea might sound like an act of tremendous immodesty, even before we consider the bombastic brilliance with which the composer introduces The Hero's qualities of ambition, resilience, bravery and intellect in *Ein Heldenleben's* opening pages. Strauss protested in a letter to his father that The Hero was 'not in fact a single figure' but in retrospect those words look like an act of pleading. Strauss would depict himself and his life in music throughout his career, but we can assume that as a composer of some wit, he did so with his tongue planted firmly in his cheek.

That introduction is a case in point. It gives us the 'Hero' via a broad theme that straddles three octaves, spans 16 bars and births a tone poem that feels hugely ambitious and all-encompassing even after the excesses of *Also Sprach Zarathustra* – way beyond the egotistical realms of a Bavarian composer who was actually possessed of rare self-awareness. In this imposing score the composer extends his already impressive and fully integrated toolbox of orchestral techniques, and can do so precisely because of the narrative's range of expression: we meet not just the central Hero, but a confection of souls with whom he fraternized and fought.

Strauss fought, of course, with critics. After *Ein Heldenleben's* premiere in Frankfurt in 1899, one review spoke of the 'mocking creations of an overheated, sick imagination'. Not only had the writer apparently missed the fertile rhythmic and textural innovations in the passage he described from The Hero's Battlefield, his words also reinforced the composer's own view of such criticism as depicted in 'The Hero's Adversaries'.

This, the second of Strauss's six sections, is a caricature of critics but also a representation of more abstract doubts and barriers. For Strauss, there were four types of critic: carpers (heard on the flute), vituperators (oboe), whiners (cor anglais), and hair-splitters (tuba). The tuba's theme is said to explicitly outline the name of Strauss's nemesis in the Munich press, a certain Doctor Dehring (think of the theme against the syllables *Doc-tor DEH-ring*). Although The Hero appears to

en viss doktor Dehring (tenk på temaet mot stavelene *Doc-tor DEH-ring*). Selv om Helten later til å ekspedere disse knikerne uten vanskeligheter, fortsetter kritiske gjengangere å hjemsoke stykket.

I en hel rekke verker brukte Strauss en øm solofiolin til å beskrive sin kjærlighet til kona Pauline. Dette kan se ut til å ytterligere undergrave hans påstand om at *Ein Heldenleben* ikke hadde selvbiografiske trekk, ettersom en fiolin synger en serie stadig mer krevende kadenser i «Heltens ledsagerske». Komponistens kone Pauline var lunefull og vanskelig, men Strauss frydet seg over hennes sterke personlighet og kunne ikke leve uten henne. Seksjonen slutter med en henførende kjærlighets-scene som til slutt forstyrres av de undergravende kritikerne fra forrige portrett.

Tre trompeter utenfor podiet innvarsler «Heltens valplass», som inneholder verkets mest turbulente, filmiske og storslagne musikk. Hornet, som var instrumentet til Strauss' nestenberømte far, hadde også en spesiell personlig betydning for komponisten. Kampen er anstrengende og brutal, men når den er over, kunngjør alle de åtte hornene i orkesteret seieren unisont.

I «Heltens fredsgjæringer» finner vi Strauss' mest åpenbart selvbiografiske gester, med sitater fra ni av hans tidligere komposisjoner, deriblant *Guntram* og seks av de symfoniske diktene. De mest åpenbare er det skøyeraktige hovedtemaet fra *Till Eulenspiegels lystige streker* (på klarinett) og *Don Juans* vulgære posering (på treblåser og solocello), men mesteparten av temaene er så sømløst integrert at det er lett å gå glipp av dem. Lytt nøye, så kan du få med deg «natur»-motivet fra *Also sprach Zarathustra*, som dukker opp på trompet rundt et minutt ute i satsen. Mindre flyktig er doktor Dehrings tilsynelatende ubendige tuba.

Siste kapittel beskriver «Heltens verdensflukt og hans livs fullendelse» – her er Strauss lur nok til å distansere stykket fra paralleller til eget liv, utenom de han selv fant på. Etter en siste indre kamp gjenkaller engelskhornet et pastoralt tema fra det symfoniske diktet *Don Quixote*, og musikken beveger seg fra overmot til sinnsro – fra selvsikkerhet til avvæpnende kjærlighet. De siste ytringene fra solohornet og fiolinen er kanskje bilder av Strauss og hans kone når alle vanskeligheter er overvunnet.

— Andrew Mellor

dispatch these cynics with ease, critical specters continue to haunt the piece as it proceeds.

Strauss used the tenderness of a solo violin to depict his love for his wife Pauline in a whole raft of works, which would appear to undermine his denial of *Ein Heldenleben's* autobiographical qualities further as a violin sings out a series of increasingly demanding cadenzas in 'The Hero's Companion'. The composer's wife Pauline was capricious and tricky but Strauss delighted in her strength of personality and couldn't live without her. The section ends with a rapturous love scene, gate-crashed at the last by the sniping critics of the previous portrait.

Three off-stage trumpets herald 'The Hero's Battlefield', which contains the work's most turbulent, cinematic and magnificent music. The horn, the instrument of Strauss's almost-celebrity father, also held special personal significance for the composer. The battle is arduous and brutal, but when it ends all eight of the orchestra's horns proclaim victory in unison.

In 'The Hero's Works of Peace', Strauss makes his most overt autobiographical gestures, quoting from nine of his previous compositions including *Guntram* and six of the tone poems. Most obviously, we hear the impish main theme of *Till Eulenspiegel's Merry Pranks* (on a clarinet) and the louche posturing of *Don Juan* (on woodwinds and a solo cello), but most of the themes are integrated so seamlessly that they are easy to miss. Listen hard, and you may hear the 'nature' motif from *Also Sprach Zarathustra* cropping up around a minute in to the movement on a trumpet. Not so elusive is the seemingly irrepressible tuba of Doctor Dehring.

Strauss's final chapter describes 'The Hero's Retirement from the World and the Fulfillment of his Life'. As the composer went on to write 14 operas, this movement is canny in its distancing of the piece from any parallel in the composer's life beyond those imagined. After one last internal struggle, the cor anglais recalls a pastoral theme from the tone poem *Don Quixote* and the music moves from bravado to serenity – from confidence to disarming love. There are final utterances from a solo horn and violin; pictures of Strauss and his wife, perhaps, having transcended their troubles.

— 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 ny 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 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. In 2017 he received the Gramophone Award *Artist of the Year*. With the Oslo Philharmonic, he has recorded Shostakovich and Szymanowski concertos, *Romeo and Juliet* by Prokofiev, and a major new cycle of orchestral works by Alexander Scriabin.

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. He has conducted at the Zurich, Paris and Hamburg Operas and at Glyndebourne.

At the 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.



Oslo Filharmoniske Orkester

The Oslo Philharmonic



Den 27. september 1919 saft 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 innfant seg snart, og ble befat av orkesterets ungdommelighet og entusiasme. Igor Stravinsky 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 finsitt mekanisme med helt ny drivkraft. Under Mariss Jansons' ledelse ble Filharmonien en rival for de store filharmoniske orkestrene i Wien, Berlin og

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

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 lytter fremdeles, tre tiår senere. Oslo-Filharmonien holder ved like sin evne til nyoppdagelse og sansen for finesser. Under Jukka-Pekka Sarastes ledelse videreføret de den tyngheten 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)

Concertmaster: Elise Båtnes

- + 1. Also Sprach Zarathustra
(‘Thus Spake Zarathustra’), Op. 30 34:12
 - I. Einleitung/Sonnenaufgang
(‘Introduction/Sunrise’)
 - II. Von den Hinterweltlern
(‘Of Those in Backwaters’)
 - III. Von der großen Sehnsucht
(‘Of the Great Longing’)
 - IV. Von den Freuden und Leidenschaften
(‘Of Joys and Passions’)
 - V. Das Grablied
(‘Funeral Song’)
 - VI. Von der Wissenschaft
(‘Of Science’)
 - VII. Der Genesende
(‘The Convalescent’)
 - VIII. Das Tanzlied
(‘Dance Song’)
 - IX. Nachtwandlerlied
(‘The Song of the Night Wanderer’)

- + 2. Ein Heldenleben
(‘A Hero’s Life’), Op. 40 45:43
 - I. Der Held
(‘The Hero’)
 - II. Des Helden Widersacher
(‘The Hero’s Adversaries’)
 - III. Des Helden Gefährtin
(‘The Hero’s Companion’)
 - IV. Des Helden Walstatt
(‘The Hero’s Battlefield’)
 - V. Des Helden Friedenswerke
(‘The Hero’s Works of Peace’)
 - VI. Des Helden Weltflucht und Vollendung
(‘The Hero’s Retirement from the World
and the Fulfillment of his Life’)

RECORDED IN OSLO CONCERT HALL, 1–8 NOVEMBER 2016
+ PRODUCER: JOHN FRASER
+ TECHNICIAN / MIX: ARNE AKSELBERG
+ EDITING: IAN WATSON
+ 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 (OSLO PHILHARMONIC): CF WESENBERG



LWC 1166 © 2019 LAWO © 2019
LAWO CLASSICS www.lawo.no