

A satellite map of the Alpine region, showing the snow-capped mountain ranges and the surrounding green valleys and blue lakes. The map is centered on the Alps, with the Mediterranean Sea visible to the south and the North Sea to the west.

BR
KLASSIK

STRAUSS

Eine Alpensinfonie

Vier symphonische Zwischenspiele aus „Intermezzo“

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks
Franz Welser-Möst



Richard Strauss

RICHARD STRAUSS 1864–1949

Eine Alpensinfonie, op. 64

46:26

01	Nacht	3:02
02	Sonnenaufgang	1:13
03	Der Anstieg	2:23
04	Eintritt in den Wald	4:48
05	Wanderung neben dem Bache	0:43
06	Am Wasserfall	0:14
07	Erscheinung	0:45
08	Auf blumige Wiesen	0:55
09	Auf der Alm	2:06
10	Durch Dickicht und Gestrüpp auf Irrwegen	1:28
11	Auf dem Gletscher	0:59
12	Gefahrvolle Augenblicke	1:22
13	Auf dem Gipfel	3:51
14	Vision	2:53
15	Nebel steigen auf	0:17
16	Die Sonne verdüstert sich allmählich	0:43
17	Elegie	1:39
18	Stille vor dem Sturm	2:23
19	Gewitter und Sturm, Abstieg	3:48
20	Sonnenuntergang	2:27
21	Ausklang	6:14
22	Nacht	2:11

Vier symphonische Zwischenspiele aus „Intermezzo“, op. 72

21:07

23	I Reisefieber und Walzerszene	9:15
24	II Träumerei am Kamin	6:46
25	III Am Spieltisch	3:35
26	IV Fröhlicher Beschluss	2:32

Total time 68:45

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks
Franz Welser-Möst Dirigent / conductor

Live-Aufnahme / Live-recording: München, Herkulessaal der Residenz, „Eine Alpensinfonie“: 9./30.04.2010, Zwischenspiele aus „Intermezzo“: 02.12.2013 · Tonmeister / Recording Producer: Bernhard Albrecht Toningenieur / Balance Engineer: Winfried Meßner („Eine Alpensinfonie“); Peter Urban („Intermezzo“) Schnitt / Editing: Bernhard Albrecht · Publisher: „Eine Alpensinfonie“ © Publ.: F. E. C. Leuckart, München; Vier symphonische Zwischenspiele aus „Intermezzo“ © 1987 Fürstner Musikverlag GmbH, Mainz (für die Gebiete Deutschland, Danzig, Italien, Portugal und die Nachfolgestaaten der UdSSR außer Estland, Lettland und Litauen) for all other countries: © 1943 Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd. · mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz · Fotos / Photography: Cover © Jacques Descloîtres, MODIS Land Rapid Response Team, NASA/GSFC, March 2002; Franz Welser-Möst (S. 24) © Roger Mastroianni; Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks (S. 17) © Peter Meisel · Design / Artwork: [ec:ko] communications

Editorial: Andrea Lauber · Label Management: Stefan Piendl, Arion Arts GmbH, Dreieich
Eine CD-Produktion der BRmedia Service GmbH. ©+© 2014 BRmedia Service GmbH

KAPELLMEISTER STORCH AUF GIPFELTOUR

Kann man in Tönen dichten? Für Richard Strauss war das keine Frage, sondern künstlerischer Glaubenssatz. Schon mit *Don Juan*, seinem Geniestreich von 1890, konkretisiert er Franz Liszts Idee der Symphonischen Dichtung zur „Tondichtung“, einer orchestralen Form, in der mit den Mitteln der Musik gedichtet, also ein gedanklich klar umrissenes Thema behandelt wird. Auch alle späteren Werke folgen einem inhaltlichen Konzept, mitunter sogar einem imaginären Handlungsverlauf, der jeweils konkret mit Worten fassbar ist. Schon bei Liszt geschah dieses Zur-Sprache-Bringen häufig mit Hilfe von ausformulierten Programmen. Und nicht zuletzt geben Stücktitel, Satzbezeichnungen und Zwischenüberschriften Hinweise auf den programmatischen Gehalt der Musik.

BERGPANORAMA MIT MILCHKUH

Im Fall der Tondichtung *Eine Alpensinfonie* von 1915 liegen die Dinge entsprechend klar auf der Hand: Das Werk schildert Eindrücke jener Wandertouren, die Strauss sein Leben lang in die geliebte Welt der Alpen unternahm. Neben dem Haupttitel lassen Abschnittstitel wie *Der Anstieg*, *Wanderung neben dem Bache* (eine Reminiszenz an die „Szene am Bach“ aus Beethovens *Pastorale*), *Auf der Alm* und *Auf dem Gipfel* keine Zweifel am Sujet. Demnach beschreibt das Stück einen plastischen Handlungsbogen, bei dem Ausgangs- und Endpunkt (jeweils *Nacht* betitelt) einander

nach Art eines Palindroms entsprechen. Das Zentrum – nach klassischer Terminologie die „Peripetie“ – bildet naturgemäß die Bezwingung des Berggipfels. Diesem Wende-Punkt im Wortsinne folgt der durch *Gewitter und Sturm* beschleunigte Abstieg, bei dem die charakteristischen Etappen des Aufstiegs in umgekehrter und verdichteter Abfolge gespiegelt werden.

Freilich hat Strauss dem Werk nicht nur durch diese leicht nachzuhörende „Handlung“ ein thematisch-formales Rückgrat gegeben, sondern überdies durch Leitthemen, wie in seinen Bühnenwerken, vielfältige Bezüge geschaffen. Zu den wichtigsten gehört das majestätische Thema der Bergwelt, das bald nach Beginn erstmals von Posaunen und Basstuba angestimmt wird. Mit ihm korrespondiert das Natur-Motiv aus reinen Quint- und Quartschritten, das – wie wir sehen werden – keineswegs zufällig den Beginn von *Also sprach Zarathustra* zitiert. Beide zusammen erscheinen sinnfällig im äußersten Fortissimo nach der Bezwingung des Gipfels. Ferner durchzieht ein – selbstredend aufwärts gerichtetes – „Wandermotiv“ mit punktiertem Schreitrhythmus weite Teile der Musik, nicht selten im Wechsel mit einem getragenen, ausdrucksstarken Thema, das Ähnlichkeiten mit Max Bruchs g-Moll-Violinkonzert aufweist; bei Strauss indes steht es für die Gefühlswelt des Wanderers, der sein Naturerlebnis reflektiert. Daneben nutzt der meisterhafte Instrumentator Strauss die riesige Besetzung (einschließlich Orgel, Donnermaschine und Fernorchester) zu genuiner Tonmalerei – etwa bei der Schilderung des Lichttropfen versprühenden Wasserfalls oder der munteren Jagdgesellschaft, die während des

Anstiegs mit Hörnerschall in der Ferne vorüberzieht. Erst recht die zahllosen Vogelrufe, das Gebimmel der Herdenglocken und manch eingestreuter Almjodler wirken wie eine Beglaubigung des saloppen Selbstkommentars, den Strauss über seine *Alpensinfonie* abgab: Er habe halt „einmal komponieren wollen, wie die Kuh die Milch gibt!“

SEILSCHAFT MIT NIETZSCHE

Solchen illustrativen Passagen stehen freilich ungleich dichtere Momente wie die *Vision* und die *Elegie* gegenüber, die unverkennbar auf eine höhere Bedeutungsebene verweisen. Gleiches gilt für das Motiv, das den hymnisch strahlenden *Sonnenaufgang* erleuchtet und bis zum finalen *Sonnenuntergang* immer wieder durchblitzt. Anders als bei dem wohl unbeabsichtigten Bruch-Zitat ist die melodische Nähe dieses Motivs zum Erlösungsthema aus Wagners Oper *Der fliegende Holländer* kein Zufall. Vielmehr verbirgt sich darin ein weiterer Hinweis auf die verdeckte philosophische Programmatik der *Alpensinfonie*.

Diese zweite Sinnschicht erschließt sich, wenn man sich näher mit der Entstehungsgeschichte des Stücks beschäftigt. Erste Skizzen stammen bereits aus dem Jahr 1900; damals plante Strauss eine Tondichtung mit dem Titel *Künstlertragödie*, die das Schicksal des Schweizer Porträtmalers Karl Stauffer-Bern nachzeichnen sollte. Da Stauffer ein passionierter Bergsteiger war, gehörte die tönende Darstellung einer Gipfelbesteigung von Anfang an zum Kern des Konzepts. Hingegen löste sich die Werkidee

in der Folgezeit immer mehr von der Person des Malers. Zunehmend spielten autobiographische Momente – wie ein in jungen Jahren erlebtes Gewitter in den Bergen – und philosophische Anschauungen hinein. Der *Zarathustra* und andere Schriften Friedrich Nietzsches, seit langem prägend in Strauss' Weltansicht, gaben entscheidende Anregungen. Im direkten Bezug auf Nietzsches späte religionskritische Polemik von 1888 soll das Stück nun „Der Antichrist. Eine Alpensinfonie“ heißen. Der provokante Titel blieb bis in die letzten Phasen der Ausarbeitung unangetastet und wurde erst in der Partitur-Reinschrift, die Strauss am 8. Februar 1915 vollendet, zu *Eine Alpensinfonie* verkürzt.

Es handelt sich bei der Streichung indes eher um Camouflage als um einen prinzipiellen Verzicht auf die Nietzsche-Programmatik, die fortan geheim gehalten wird. Danach verstand Strauss die einzelnen Etappen seiner klingenden Bergwanderung als symbolische Stationen auf dem Lebensweg eines Menschen, der wie Nietzsches Sonnenprophet Zarathustra in die Berge zieht und sich von allen geistigen Zwängen lossagt – die Religion eingeschlossen. Das scheinbar so naturalistisch geschilderte Unwetter ist demnach in Wahrheit ein reinigendes Gewitter der Seele, ein „Stahlbad“ geistiger Neubesinnung – ja, eine „Erlösung“, wollte man es in der Terminologie der Romantik sagen und verstehen. Bereits in einer Notiz von 1911 bekennt sich Strauss nachdrücklich zu der Überzeugung, dass „nur durch die Befreiung vom Christentum neue Tatkraft“ zu gewinnen sei. Als Mittel auf dem beschwerlichen *Anstieg* zu solchem Ziel propagiert er, zeittypisch,

eine „sittliche Reinigung aus eigener Kraft“; mit Verweis auf die *Alpensinfonie* aber eben auch: die „Anbetung der ewigen herrlichen Natur“.

ZWISCHENSPIELE, BÜRGERLICH

Strauss übernahm die Idee des Ton-Dichtens früh in seine Opern. Es gibt in seinem Bühnenschaffen keine einzige rein orchestral gehaltene Passage, die nicht in engem inhaltlichen Bezug zur jeweiligen Opernhandlung stünde. Gipfelpunkt dieser programmatischen Aufladung seiner Musik sind die ins Symphonische drängenden Zwischenspiele der *Frau ohne Schatten*, in denen Strauss, inspiriert vom märchenhaft-vieldeutigen Geschehen, wahrhaft philosophische Diskurse austrägt. Ein suggestives frühes Beispiel ist der „Tanz der sieben Schleier“ aus *Salome*, der Themen des Stücks zu einem opulenten Potpourri zusammenfasst, das den folgensweren Striptease der Titelheldin untermalt. Strauss hatte auch später keine Scheu vor derart delikaten Themen – ganz im Gegenteil, er genoss deren Skandalwirkung, zumal in einer Epoche, deren Vorstellungen von „Schicklichkeit“ weit rigider waren als heutzutage.

Schon bei seinen beiden Tondichtungen *Ein Heldenleben* (1898) und *Sinfonia domestica* (1903) schreckte Strauss deshalb auch nicht vor Enthüllungen privater Natur zurück. Beide Stücke sind klingende Autobiographien, Liebeszenen und eine veritable Beischlafmusik eingeschlossen. Einen Nachklang dieser intimen Entblößungen bildet die Oper *Intermezzo*, die Strauss, beraten vom Literaten Hermann Bahr, nach einem

selbstverfassten Text komponierte und „Bürgerliche Komödie“ betitelte. Der am 4. November 1924 im Schauspielhaus Dresden uraufgeführte Zweiakter, der erstaunlich unschmeichelhafte Einblicke in das Familienleben des Hofkapellmeisters Robert Storch alias Richard Strauss und seiner Gattin gewährt, hat freilich inzwischen den Reiz der Indiskretion und damit jede Pikanterie verloren. Heute wird die Oper kaum noch gespielt, überdauert haben hingegen die orchestralen Zwischenspiele, mit denen Strauss musikalische und inhaltliche Verknüpfungen zwischen den einzelnen Szenen schafft.

Die Musik scheint dabei oft weit über ihren konkreten Anlass (*Träume rei am Kamin, Am Spieltisch*) hinauszugehen, ja, das Naturalistisch-Banale zu überhöhen. Im Kontrast zum perlenden Konversationston der Opernszenen überwiegt in den Zwischenspielen ein großorchestraler Zugriff, die stilistische Nähe zur *Frau ohne Schatten*, zu *Rosenkavalier* und *Ariadne auf Naxos* ist kaum zu verkennen. Das Unterhaltende, betont Leichtgewichtige des Werktitels wird in diesen symphonischen *Intermezzi* tondichterisch ins Gegenteil verkehrt.

Christian Wildhagen

STORCH THE CONDUCTOR TAKES A TOUR OF THE SUMMITS

Is it possible to write poetry in tones? For Richard Strauss, that was not a question but an artistic credo. In as early as 1890, with his stroke of genius *Don Juan*, he had concretized Franz Liszt's idea of the symphonic poem into a "tone poem" – an orchestral form in which musical means are employed to treat a conceptually clear-cut subject. All his later works follow a similar concept, sometimes even an imaginary course of action, and these can be specifically summed up in words each time. Even with Liszt, this 'verbalization' frequently took place by means of formulated programmes. And last but not least, the titles of pieces and movements, and also subheadings, provide references to the programmatic content of the music.

MOUNTAIN PANORAMA WITH COW

In the case of the tone poem *An Alpine Symphony*, composed in 1915, things are correspondingly clear. The work depicts impressions of the hiking tours Strauss loved to take across his beloved Alps throughout his life. In addition to the main title, the section headings of the work – including *The Ascent*, *Wandering by the Brook* (a reminiscence of the "Scene by the Brook" from Beethoven's Pastoral Symphony), *On the Alpine Pasture* and *On the Summit* – leave one in no doubt as to their subject. The work thus describes a three-dimensional arc, the origin and destination of which (both entitled *Night*) correspond to each other in a kind of palindrome. The

central point of the work – or in classical terminology, its *peripeteia* – is of course the conquest of the mountain summit. This turning-point in the literal sense is followed by the descent, accelerated by *Thunder and Tempest*, during which the characteristic stages of the ascent are mirrored in reverse order and compressed.

Strauss has of course filled the work with many and varied references, not only by giving it a thematic and formal backbone with a “plot” that can be audibly traced with ease, but also by introducing leitmotifs, as in his stage works. One of the most important of these is the majestic theme of the world of the mountains, which appears for the first time shortly after the opening, on trombones and bass tuba. Corresponding to this theme is the nature motif, consisting of intervals in perfect fifths and fourths; their quotation of the opening of *Thus Spake Zarathustra*, as will soon become clear, is anything but coincidental. Both motifs seem clearly made for each other when combined in the extreme fortissimo following the conquest of the summit. Furthermore, much of the music is interwoven with a “hiking motif”, upwardly directed of course, and with a dotted climbing rhythm, which frequently alternates with a solemn and deeply expressive theme bearing similarities to Max Bruch’s G minor Violin Concerto; for Strauss, however, it represents the inner, emotional world of the wanderer, reflecting his experience of the natural world. Moreover, with his masterful orchestration, Strauss uses the vast forces (which include organ, thunder machine and offstage orchestra) to paint genuine musical pictures – the

rendition of the drops of light in the spray from the waterfall, for instance, or, during the ascent, the lively hunting party passing by into the distance with horn calls. Indeed, the countless bird calls, the tinkling bells of the cattle herds and even the odd yodel all remind one of the offhand remark Strauss himself made of his *Alpine Symphony*: he said that “just once”, he had wanted to compose “in the way a cow gives milk!”

MOUNTAINEERING WITH NIETZSCHE

Descriptive passages like these naturally stand in direct contrast to far more profound moments such as *Vision* and the *Elegy*, both of which point unmistakably to a higher level of meaning. The same applies to the motif that illuminates the anthem-like, radiant *Sunrise* and continues to flash through the work until the final *Sunset*. Unlike the probably accidental Bruch quotation, the melodic similarity of this motif to the redemption theme from Wagner’s opera *The Flying Dutchman* is certainly no coincidence. Rather, it conceals a further reference to the covert philosophical program of the *Alpine Symphony*.

This second layer of meaning becomes clear when one delves more deeply into the history of the work’s origin. Initial sketches date all the way back to 1900, when Strauss was planning a tone poem entitled *An Artist’s Tragedy*, tracing the fate of the Swiss portrait painter Karl Stauffer-Bern. Since Stauffer was a passionate mountaineer, the musical representation of an alpine summit being conquered lay at the core of the concept from

the very start. However, in the years that followed, the idea for the work gradually became detached from the person of the painter. Increasingly, autobiographical moments – such as a mountain thunderstorm Strauss experienced in his youth – and also philosophical beliefs entered the work. *Zarathustra* and other writings by Friedrich Nietzsche which had long influenced Strauss' view of the world provided a decisive impetus. Strauss now wanted to call the work "The Antichrist. An Alpine Symphony" – a direct reference to Nietzsche's late anti-religious polemic of 1888. The provocative title remained untouched until the very final stages of the work's draft, and was only abbreviated to "An Alpine Symphony" in the fair copy of the score that Strauss completed on February 8, 1915.

This deletion was more to do with camouflage rather than with a principal renunciation of the work's Nietzschean intention, which would henceforth be kept secret. In this regard, Strauss understood the individual stages of his musical mountain hike as symbolic stations in the life of a man who, like Nietzsche's sun prophet Zarathustra, went up to the mountains and renounced all spiritual constraints – including religion. In this sense, the thunderstorm that seems so naturalistically depicted is in fact a cleansing thunderstorm of the soul, a "steeling bath" of spiritual contemplation – indeed, a "redemption", to use the terminology of the Romantic movement. In a note he wrote as early as 1911, Strauss reiterated his firm conviction that "new creative energy" could only be won "through liberation from Christianity." In a manner typical of his time, he propagated that

during the arduous *Ascent* to such an aim, one should use one's own strength to achieve "moral purification". With reference to the *Alpine Symphony*, he said that this should also include "the worship of eternal and magnificent nature".

BOURGEOIS INTERLUDES

Strauss introduced the idea of writing poetry in sound to his operas very early on. In his stage works there is not a single orchestral passage that does not include a close reference to the content of the relevant operatic plot. The culmination of this programmatic charging of his music is the near-symphonic interludes in *Die Frau ohne Schatten*, in which Strauss, inspired by the fairytale and ambiguous subject matter, holds truly philosophical discourses. A suggestive and early example is the "Dance of the Seven Veils" from *Salome*, which gathers the work's themes together into an opulent potpourri, accompanying the eponymous heroine's momentous striptease. Even later, Strauss had no fear of such touchy topics – quite the contrary, he enjoyed the scandalous effect they produced, especially during a period whose notions of "propriety" were far more rigid than today's.

With his two symphonic poems *Ein Heldenleben* (1898) and *Sinfonia Domestica* (1903), therefore, Strauss did not shrink from making revelations of the most private nature. Both pieces are autobiographical, including love scenes and even sexual intercourse rendered in music. An echo of these intimate revelations is provided by the opera *Intermezzo*; on the

advice of the writer Hermann Bahr, Strauss based the work on a libretto of his own and entitled it a “bourgeois comedy”. The two-act opera, first performed at the Schauspielhaus in Dresden on November 4, 1924, provides amazingly unflattering insights into the family life of the court music director Robert Storch, alias Richard Strauss and his wife; it has of course long since lost its appeal of indiscretion and thus any piquancy. Today the work is hardly ever performed, but the orchestral interludes – in which Strauss creates musical and thematic links between the individual scenes – have survived.

The music often seems to go far beyond its specific occasion (reverie by the fireplace, at the gaming table), indeed, even to sublimate the naturalistically banal. In contrast to the sparkling conversational tone of the opera scenes, the interludes are dominated by powerful orchestral forces, and the stylistic proximity to *Die Frau ohne Schatten*, *Der Rosenkavalier* and *Ariadne auf Naxos* is hard to ignore. In these symphonic intermezzi, the entertaining and emphatically lightweight aspect of the work’s title is transformed into its opposite through the medium of tone poetry.

Christian Wildhagen

Translation: David Ingram



SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Schon bald nach seiner Gründung 1949 entwickelte sich das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks zu einem international renommierten Orchester. Besonders die Pflege der Neuen Musik hat eine lange Tradition, so gehören die Auftritte im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten „musica viva“ von Beginn an zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Auf ausgedehnten Konzertreisen durch nahezu alle europäischen Länder, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika beweist das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks immer wieder seine Position in der ersten Reihe der internationalen Spitzenorchester. Die Geschichte des Symphonieorchesters verbindet sich auf das Engste mit den Namen der bisherigen Chefdirigenten: Eugen Jochum (1949–1960), Rafael Kubelík (1961–1979), Sir Colin Davis (1983–1992) und Lorin Maazel (1993–2002). 2003 trat Mariss Jansons sein Amt als Chefdirigent an. Mit zahlreichen CD-Veröffentlichungen, u.a. einer Reihe von Live-Mitschnitten der Münchner Konzerte, führt Mariss Jansons die umfangreiche Diskographie des Orchesters fort. Ihre Einspielung der 13. Symphonie von Schostakowitsch wurde im Februar 2006 mit dem Grammy (Kategorie „Beste Orchesterdarbietung“) ausgezeichnet. Im Dezember 2008 wurde das Symphonieorchester bei einer Kritiker-Umfrage der britischen Musikzeitschrift *Gramophone* zu den zehn besten Orchestern der Welt gezählt. 2010 erhielten Mariss Jansons und das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks einen ECHO Klassik in der Kategorie „Orchester/Ensemble des Jahres“ für die Einspielung von Bruckners 7. Symphonie bei BR-KLASSIK. Der auch auf CD erschienene Zyklus aller Beethoven-Symphonien, den das Symphonieorchester unter der Leitung von Mariss Jansons im Herbst 2012 in Tokio gespielt hat, wurde vom Music Pen Club Japan, der Vereinigung japanischer Musikjournalisten, zu den besten Konzerten ausländischer Künstler in Japan im Jahr 2012 gewählt.

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

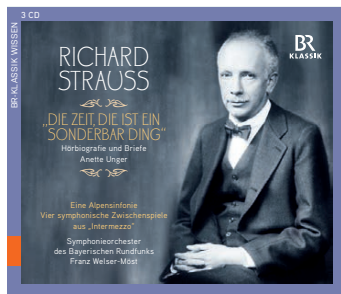
Not long after it was established in 1949, the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks (Bavarian Radio Symphony Orchestra) developed into an internationally renowned orchestra. The performance of new music enjoys an especially long tradition, and right from the beginning, appearances in the “musica viva” series, created by composer Karl Amadeus Hartmann in 1945, have ranked among the orchestra’s core activities. On extensive concert tours to virtually every country in Europe, to Asia as well as to North and South America, the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks continually confirms its position in the first rank of top international orchestras. The history of the Symphonieorchester is closely linked with the names of its previous Chief Conductors: Eugen Jochum (1949–1960), Rafael Kubelík (1961–1979), Sir Colin Davis (1983–1992) and Lorin Maazel (1993–2002). In 2003, Mariss Jansons assumed his post as new Chief Conductor. With a number of CD releases, among others a series of live recordings of concerts in Munich, Mariss Jansons continues the orchestra’s extensive discography. Maestro Jansons, the Chor and Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks were honored for their recording of the 13th Symphony by Shostakovich when they were awarded a Grammy in February of 2006 in the “Best Orchestral Performance” category. In December, 2008, a survey conducted by the British music magazine *Gramophone* listed the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks among the ten best orchestras in the world. In 2010, Mariss Jansons and the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks received an ECHO Klassik Award in the category “Orchestra/Ensemble of the Year” for their recording of Bruckner’s 7th Symphony on BR-KLASSIK. The complete Beethoven symphonies, performed by the Symphonieorchester under Mariss Jansons in Tokyo in the autumn of 2012, were voted by the Music Pen Club Japan – the organisation of Japanese music journalists – as the best concerts by foreign artists in Japan in 2012.

FRANZ WELSER-MÖST

Franz Welser-Möst leitet als Musikdirektor des Cleveland Orchestra und als Generalmusikdirektor der Wiener Staatsoper zwei weltweit renommierte Kulturinstitutionen. Bereits seit 2002 ist er Musikdirektor in Cleveland und pflegt mit seinem Orchester enge Verbindungen zur New Yorker Carnegie Hall, der Suntory Hall in Tokio sowie zum Wiener Musikverein und dem Lucerne Festival. Seit 2007 sind sie regelmäßig am Adrienne Arsht Center for the Performing Arts of Miami-Dade County in Florida sowie seit 2011 am New Yorker Lincoln Center zu hören. Franz Welser-Möst realisiert mit dem Cleveland Orchestra zahlreiche Ur- und amerikanische Erstaufführungen. Nach langjähriger erfolgreicher Zusammenarbeit mit der Wiener Staatsoper ist Franz Welser-Möst seit Beginn der Spielzeit 2010/2011 Generalmusikdirektor des renommierten Hauses am Ring. In den vorangegangenen Jahren hat Franz Welser-Möst eine enge Bindung zu den Wiener Philharmonikern aufgebaut. Bereits zweimal leitete er das traditionsreiche Neujahrskonzert. Auch bei den Salzburger Festspielen, beim Lucerne Festival, bei den BBC Proms und beim Sommernachtskonzert im Schlosspark von Schönbrunn trat er mit den Wiener Philharmonikern auf. Von 1995 bis 2008 leitete Franz Welser-Möst die musikalischen Geschicke des Opernhauses Zürich. 1985 gab der Dirigent sein Debüt bei den Salzburger Festspielen, 1986 beim London Philharmonic Orchestra, dem er von 1990 bis 1996 als Musikdirektor vorstand. Franz Welser-Möst ist Ehrenmitglied des Wiener Singvereins und der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Träger des Großen Goldenen Ehrenzeichens des Landes Oberösterreich und des österreichischen Ehrenkreuzes für Wissenschaft und Kunst I. Klasse und wurde 2003 von *Musical America* zum „Conductor of the Year“ gekürt. 2007 erschien sein Buch *Kadenzen. Notizen und Gespräche*, aufgezeichnet von Wilhelm Sinkovicz.

Franz Welser-Möst presides over the Cleveland Orchestra in his capacity as Music Director, and also serves as General Music Director of the Vienna State Opera – two of the most prestigious cultural institutions, world-wide. As far back as 2002, he was appointed Music Director in Cleveland, and Welser-Möst and his orchestra maintain close relationships with New York's Carnegie Hall and Suntory Hall in Tokyo, as well as with the Musikverein in Vienna and the Lucerne Festival. Since 2007 they also make regular appearances at the Adrienne Arsht Center for the Performing Arts of Miami-Dade County in Florida, and since 2011, they also perform at New York's Lincoln Center. Franz Welser-Möst and the Cleveland Orchestra have also presented a large number of world premières and first American performances. After many years of successful collaboration with the Vienna State Opera, Franz Welser-Möst was appointed General Music Director of the renowned house on the Ringstrasse, starting with the 2010/2011 season. Over the preceding years, Franz Welser-Möst also established close relations with the Vienna Philharmonic. He has already led the tradition-rich New Year's Concert twice. He has also appeared with the Vienna Philharmonic at the Salzburg Festival, the Lucerne Festival, at the BBC Proms and the Summer Night Concert in the gardens of Schönbrunn Palace in Vienna. From 1995 to 2008, Franz Welser-Möst guided the musical activities at the Opera House in Zurich. In 1985 the conductor made his début at the Salzburg Festival, and then in 1986 with the London Philharmonic Orchestra, continuing on as Music Director from 1990 to 1996. Franz Welser-Möst is an honorary member of the Vienna Singverein and the Society of the Friends of Music in Vienna. He has won the Great Golden Medal of Honor from the federal state of Upper Austria and the Austrian Cross of Honor for Science and Art, 1st Class, and he was singled out by *Musical America* magazine as "Conductor of the Year" in 2008. His book *Kadenzen, Notizen und Gespräche (Cadences. Notes and Conversations)*, recorded by Wilhelm Sinkowicz was published in 2007.

EBENFALLS ERHÄLTlich / ALSO AVAILABLE:



RICHARD STRAUSS „DIE ZEIT, DIE IST EIN SONDERBAR DING“

Hörbiografie und Briefe
Anette Unger

3 CDs 900905

Auf Deutsch / German only



RICHARD STRAUSS

Rosenkavalier-Suite
Till Eulenspiegel
Vier Letzte Lieder, Anja Harteros *Sopran*

MARISS JANSONS

Symphonieorchester
des Bayerischen Rundfunks

CD 900707

Richard Strauss.

BR
KLASSIK



900124