

PENTATONE

TRACK INFORMATION

ENGLISH

DEUTSCH

ACKNOWLEDGMENTS

ABOUT

MORE

FRANKFURT RADIO SYMPHONY
ANDRÉS OROZCO-ESTRADA

Ein Heldenleben & Macbeth

Richard
Strauss

Richard Strauss (1864–1949)

1 **Ein Heldenleben (A Hero's Life) op.40 (1897–1898)**

Tondichtung (Tone Poem)

45. 17

2 **Macbeth op.23 (1897–1898)**

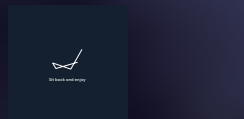
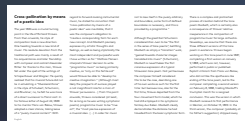
Tondichtung (Tone Poem)

21. 06

Total playing time: 66. 23

Frankfurt Radio Symphony

Conducted by **Andrés Orozco-Estrada**



Cross-pollination by means of a poetic idea

The year 1886 was a crucial turning point in the life of Richard Strauss. From then onwards, his style of composition took a new direction. One heading towards a new kind of music. His resolute deviation from the traditional path was mainly a result of his acquaintance and later friendship with composer and violinist Alexander Ritter: for thanks to this man, Strauss fell under the spell of the writings of Schopenhauer and Wagner. He quickly realized that his musical future did not lie in emulating a "Musiziersinfonie" in the style of Schubert, Schumann, and Bruckner; no, he felt he was more of a direct successor to Franz Liszt. In his famous letter of August 24, 1888 to his mentor Hans von Bülow, Strauss adopted a clear stance, taking leave of a "purely musical content". With

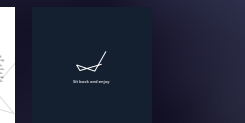
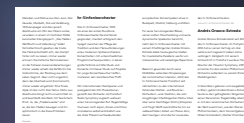
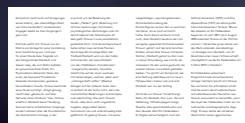
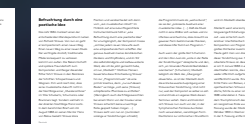
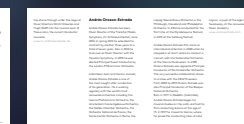
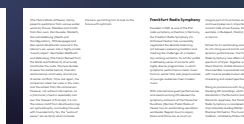
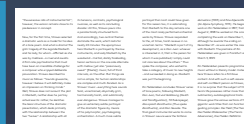
regard to forward-looking instrumental music, he stated his conviction that "cross-pollination by means of a poetic idea" was inevitable, that it was the composer's obligation to "create a corresponding form for each new concept. And *Macbeth* precisely expresses my artistic thoughts and feelings, as well as being stylistically the most independent and purposeful work I have written so far." Mathias Hansen interprets Strauss' decision to write "programme music" as being primarily creative, as "only on this fertile soil" would Strauss be able to "develop his creative imagination." (Although most likely the prospects of success played a not insignificant role for a man of Strauss' persuasions...) From this point onwards, Strauss considered (at least, for as long as he was writing symphonic poems) programme music to be "true art", the "most precise expression of a musical idea. (...) In order for music

not to lose itself in the purely arbitrary and boundless, some form of defined boundaries is necessary, and this is provided by a programme."

Although the great Karl Schumann considered *Don Juan* to be "the first in the series of tone poems", belittling *Macbeth* as simply a "transition" work, "geared towards character images translated into music" (Schumann), *Macbeth* is nevertheless the first conscious expression of a typical Straussian tone poem. Not just because the composer himself considered this to be the case, describing one of his own works as such for the first time: but because now, also for the first time, Strauss departed from the four-movement form model, which he had still employed in his symphonic fantasy *Aus Italien*. *Macbeth* clearly demonstrates the distance he had travelled from the basic symphonic form.

There is a complex and protracted process of creation behind the tone poem *Macbeth*, which is certainly also a consequence of Strauss' relative inexperience in the composition of programme music for large orchestra. Nowadays, we assume that there are three different versions of this tone poem in existence. Strauss began working on this tone poem in June 1887, completing a first version on January 9, 1888, which was not, however, performed in public or published. Explicit criticism from Hans von Bülow, who did not like the apotheosis-like ending of the tone poem, led to the composer completing a second version on February 8, 1888, trading Macduff's triumphal march for a resigned conclusion. This was the version in which *Macbeth* received its first performance in Weimar, on October 13, 1890. In the third version, the composer (probably at his father's suggestion) stripped away

English



“the excessive rolls of instrumental fat”; however, the version remains close to its predecessor in concept.

Now, for the first time, Strauss selected a dramatic work as a model for his idea of a tone poem. And what a drama! The grim tragedy of the regicide Macbeth and his lady, for whom – afflicted as she was by madness – a cruel end awaits. A first-rate psychodrama that must have been an irresistible challenge for a composer who enjoyed deliberate provocation. Strauss described his music as follows: “Sounds gruesome, however I believe it will definitely make an impression on thinking minds.” Well, Strauss does not recount the plot in *Macbeth*, neither does he portray actual events: rather, he sketches the basic structure of the dramatic presentation, which deals primarily with the relationship between the two “heroes”. A relationship with all

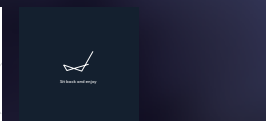
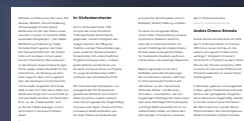
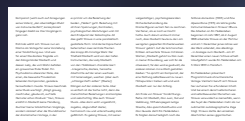
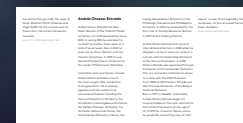
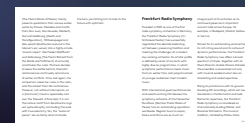
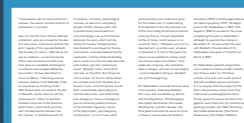
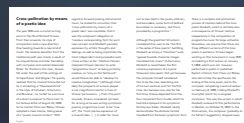
its tensions, contrasts, psychological nuances, as well as its concluding disaster. All this, Strauss pours into a paratactically structured form. And accordingly, two central themes dominate the work, which lasts for nearly 20 minutes: the eponymous hero Macbeth is portrayed by the low instruments, and Lady Macbeth by the woodwind – martial, darkly foreboding, heroic sections on the one side alternate with mellow (yet also “poisonously sweet” [Eberle]) music, full of third intervals, on the other. But things are not so simple, for human relationships are complex and multi-faceted. As is Strauss’ music – everything here sounds feral, unrestrained, abysmally grim, harmonically harsh, and subliminally ever-dangerous. Strauss manages to give an extremely subtle portrayal of the dramatic figures by means of his polymorphic, psychologizing orchestration. A much more subtle

portrayal than Liszt could have given. For this reason too, it is astonishing that *Macbeth* to this day remains one of the most rarely performed orchestral works by Strauss. Strauss responded to the, at times, harsh reviews in no uncertain terms: “*Macbeth* is part of my development, as is *Don Juan*: whoever is interested in it, that is the person for whom it was published; I simply could not care less about the others.” Thus spoke the composer, who wished to take a category of music to new heights – and succeeded in doing so. *Macbeth* was just the beginning.

Ein Heldenleben concludes Strauss’ series of tone poems, following *Macbeth*, *Don Juan*, *Tod und Verklärung* (*Death and Transfiguration*), *Till Eulenspiegel*, *Also sprach Zarathustra* (*Thus spoke Zarathustra*), and *Don Quixote*. The final great instrumental works to come in Strauss’ oeuvre were the *Sinfonia*

domestica (1903) and *Eine Alpensinfonie* (*An Alpine Symphony*, 1915). He began work on *Ein Heldenleben* in 1897; from August 2, 1898 he worked on the score, completing the work on December 1, although he rewrote the ending on December 27 – as was earlier the case with *Macbeth*. The première of *Ein Heldenleben* was given in Frankfurt on March 3, 1899.

Ein Heldenleben presents programme music without a literary model. Instead, here Strauss refers to a fictitious content. And with such a self-assured and self-confident person as Strauss, it is no surprise that the subject of the hero’s life possesses rather more than rudimentary autobiographical traits. Strauss gave the various sections of his gigantic work titles that can function as guiding principles: *Der Held* (The Hero), *Des Helden Widersacher* (The Hero’s Adversaries), *Des Helden Gefährtin*



(The Hero's Companion), *Des Helden Walstatt* (The Hero's Battlefield), *Des Helden Friedenswerke* (The Hero's Works of Peace), *Des Helden Weltflucht und Vollendung* (The Hero's Retreat from the World and Fulfilment). In other words, a lot of "hero" everywhere. And there is a close connection in general to Beethoven's heroic work "Eroica". Strauss wrote in his typical manner: "Since Beethoven's *Eroica* is so unpopular with our conductors today and hence rarely performed, I am filling the void with a tone poem of substantial length, entitled *Ein Heldenleben* (and while it has no funeral march, it is nevertheless written in E flat major and contains lots of horns, which after all are the most suitable for expressing heroism) ...". Whereas Beethoven gave a musical portrayal of the social sphere of the hero theme in his *Eroica*, Strauss turned to "private conflict" (Hansen) in *Ein Heldenleben*,

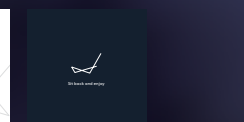
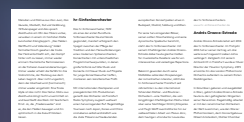
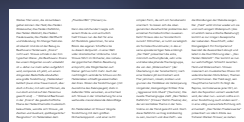
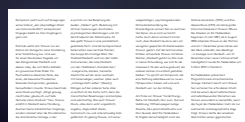
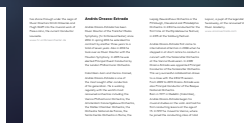
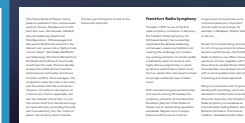
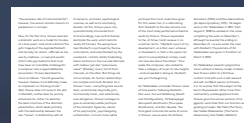
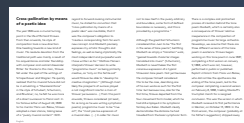
"as an example and expression of 'late-bourgeois' resignation."

For the century was drawing to its end, and Strauss probably felt that the time had now come for a kind of retrospect, for a stock-taking of his own oeuvre to date, in a world that was changing dramatically. And Strauss dishes up all the possibilities in the huge orchestra, which almost equals that used in *Elektra*. And from then onwards, it does not get any smaller. Even the subsequently revised conclusion of *Ein Heldenleben* in a way closes the circle. Whereas the tone poems (with the exception of *Eulenspiegel*) always subsided into utmost stillness, Strauss decided in his revision to use a solemn, *crescendo* chord progression.

Ein Heldenleben is Strauss' longest tone poem, supported by the largest orchestra – with a rather simple

structure based on the sonata form. Thus, the above-mentioned section titles can easily be assigned to the individual movements of the form. So is Strauss returning to the sonata form? Not at all, he is simply using it as a structural model, into which he introduces his episode-like sections. "The Hero" presents the first masculinely boastful, highly virile and life-affirming group of themes, sharply contrasted after a cadenza by the "adversaries" (the transition to the sonata form). Here, the woodwinds whine, twang, scratch, and grunt like the embodiment of a bunch of nagging, small-minded critics. A type of "aggressive 'anti-music,'" to quote Youmans. The second group of themes represents *Des Helden Gefährtin* (The Hero's Companion, i.e. Strauss' wife Pauline), which is given a cantabile theme in the solo violin. But this companion can be

stodgy, temperamental and diva-like, as is demonstrated by the various transformations of the melody. The "hero" is constantly attempting to woo her, and after some opposition (this is truly no easy relationship!) an intimate dialogue develops between the lovers. Ecstatic, full of blissful music. A trumpet call abruptly ends the communion, and leads into the development – *Des Helden Walstatt* (The Hero's Battlefield). Now the true battle commences between the hero and his adversaries. Strauss portrays a musical chaos with conflicting motivic fragments, themes, and harmonies. The hero is victorious, his main theme prevails. The recapitulation follows, which is usually the point at which the exposition is repeated with some variation, but now – and why should it be any different in a tone poem? – it is developed in a totally unexpected direction: *Des Helden Friedenswerke*



(The Hero's Works of Peace) mainly presents quotations from various earlier works by Strauss. Melodies and motifs from *Don Juan*, *Don Quixote*, *Macbeth*, *Tod und Verklärung* (Death and Transfiguration), *Till Eulenspiegel* and *Also sprach Zarathustra* resound in the listener's ear, woven into a highly ornate "sound carpet". *Des Helden Weltflucht und Vollendung* (The Hero's Retreat from the World and Fulfilment) structurally constitutes the coda. The hero decides to leave the battle behind, thematic reminiscences continually remind one of earlier conflicts. Time and again, the companion raises her voice in the violin, and the retreat from life commences. However, not without interruption, as a (harmonic) cloud is repeatedly cast over the farewell. A final idyll, it is not. The nature motif from *Zarathustra* rings out quite abruptly, concluding the work with true solemnity. Yes, the "works of peace" are certainly what motivate

the hero, permitting him to look to the future with optimism.

Frankfurt Radio Symphony

Founded in 1929 as one of the first radio symphony orchestras in Germany, the Frankfurt Radio Symphony (hr-Sinfonieorchester) has successfully negotiated the delicate balancing act between preserving tradition and meeting the challenges of a modern top-ranking orchestra. Its artistic profile is defined by series of concerts with highly diverse programmes, in which symphonic performance meets music from an earlier time and projects aimed at younger audiences meet modern music.

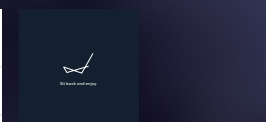
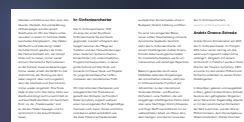
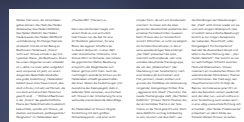
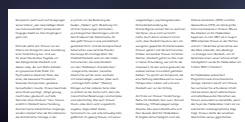
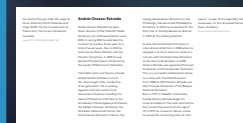
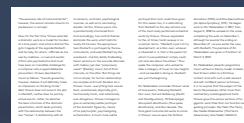
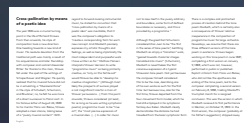
With international guest performances and award-winning CD releases the symphony orchestra of the Hessischer Rundfunk (German Public Radio of Hesse) has an outstanding reputation worldwide. Regular tours to Japan, Korea and China are as much an

integral part of its activities as its continued presence in important concert halls across Europe, for example, in Budapest, Madrid, Salzburg or Vienna.

Famed for its outstanding wind section, its rich string sound and its culture of dynamic performances, the Frankfurt Radio Symphony now offers a broad spectrum of styles. Together with its Music Director Andrés Orozco-Estrada, the ensemble is associated not only with musical excellence but also an interesting and varied repertoire.

Rising to prominence with its groundbreaking CD recordings, which set new standards in the Romantic and Late Romantic repertoire, the Frankfurt Radio Symphony is considered an internationally leading Mahler and Bruckner Orchestra. This musical tradition, initiated by Eliahu Inbal,

Artists



has shone through under the aegis of Music Directors Dmitri Kitaenko and Hugh Wolff into the musical work of Paavo Järvi, the current Conductor Laureate.

www.hr-sinfonieorchester.de

Andrés Orozco-Estrada

Andrés Orozco-Estrada has been Music Director of the Frankfurt Radio Symphony (hr-Sinfonieorchester) since 2014. In spring 2016 he extended his contract by another three years to a total of seven years. Also in 2014 he took over as Music Director with the Houston Symphony. In 2015 he was elected Principal Guest Conductor by the London Philharmonic Orchestra.

Colombian-born and Vienna-trained, Andrés Orozco-Estrada is one of the most sought after conductors of his generation. He is working regularly with the world's most renowned orchestras including the Vienna Philharmonic Orchestra, the Amsterdam Concertgebouw Orchestra, the Mahler Chamber Orchestra, the Orchestre National de France, the Santa Cecilia Orchestra in Rome, the

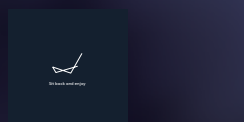
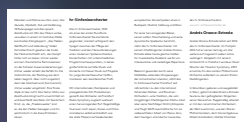
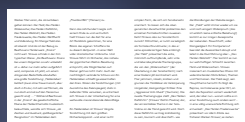
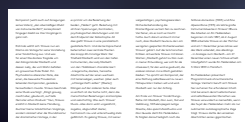
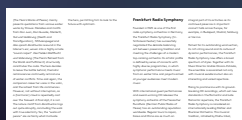
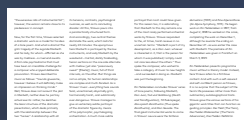
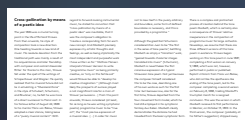
Leipzig Gewandhaus Orchestra or the Pittsburgh, Cleveland and Philadelphia Orchestra. In 2014 he conducted for the first time at the Glyndebourne Festival, in 2015 at the Salzburg Festival.

Andrés Orozco-Estrada first came to international attention in 2004 when he stepped in at short notice to conduct a concert with the Tonkünstler Orchestra at the Vienna Musikverein. In 2009 Orozco-Estrada was appointed Principal Conductor of the Tonkünstler Orchestra. This very successful collaboration draws to a close with the 2014/15 season. From 2009 to 2013 Orozco-Estrada was also Principal Conductor of the Basque National Orchestra.

Born in 1977 in Medellín (Colombia), Andrés Orozco-Estrada began his musical studies on the violin and had his first conducting lessons at the age of 15. In 1997 he moved to Vienna, where he joined the conducting class of Uroš

Lajovic, a pupil of the legendary Hans Swarowsky, at the renowned Vienna Music Academy.

www.orozcoestrada.com



Befruchtung durch eine poetische Idee

Das Jahr 1886 markiert einen der entscheidenden Wendepunkte im Leben von Richard Strauss. Von nun an geht er kompositorisch einen neuen Weg. Einen neuen Weg zu einer neuen Musik. Der wichtigste Anstoß, traditionelle Pfade konsequent zu verlassen kommt von außen. Die Bekanntschaft und spätere Freundschaft zum Komponisten und Geiger Alexander Ritter führt Strauss in den Bannkreis der Schriften Schopenhauers und Wagners. Ihm wird rasch klar, dass seine musikalische Zukunft nicht in der Nachfolge einer „Musiziersinfonie“ im Stile Schuberts, Schumanns oder Bruckners liegt. Sondern vielmehr in der direkten Nachfolge Franz Liszts. In dem berühmten Brief vom 24. August 1888 an seinen Mentor Hans von Bülow bezieht Strauss klare

Position und verabschiedet sich darin vom „rein musikalischen Inhalt“. Im Hinblick auf eine zukunftsgerichtete Instrumentalmusik hält er „eine Befruchtung durch eine poetische Idee“ für unumgänglich, der Komponist müsse „sich bei jedem neuen Vorwurfe auch eine entsprechende Form schaffen. Der genaue Ausdruck meines künstlerischen Denkens und Empfindens, und im Stil das selbstständigste und zielbewussteste Werk, das ich bis jetzt gemacht habe, ist nun ‚Macbeth‘“. Mathias Hansen bewertete diese Entscheidung Strauss' hin zur „Programmmusik“ als eine primär kreative, denn „nur auf diesem Boden“ vermöge „sich seine (Strauss) schöpferische Phantasie zu entfalten“. (Wengleich auch die Erfolgsaussichten bei einem Mann von der Couleur eines Strauss sicherlich keine unwichtige Rolle gespielt haben mögen ...) Strauss sieht von nun an (zumindest solange er Tondichtungen schreibt)

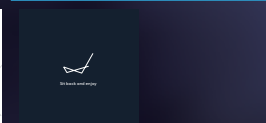
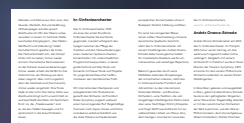
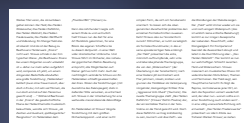
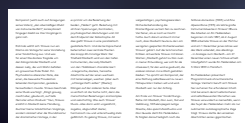
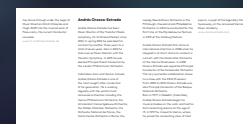
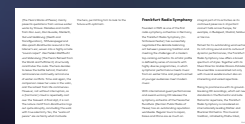
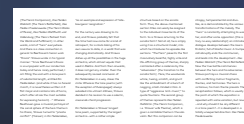
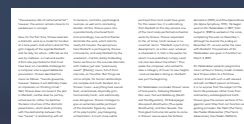
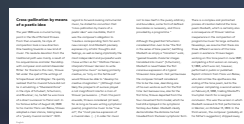
die Programmmusik als „wahre Kunst“, sie sei der „präziseste Ausdruck einer musikalischen Idee. (...) Daß die Musik nicht in reine Willkür sich verliere und ins Uferlose verschwimme, dazu braucht sie gewisser Form bestimmender Grenzen, und dieses Ufer formt ein Programm.“

Auch wenn der große Karl Schumann erst den *Don Juan* als „erste in der Reihe der Tondichtungen“ akzeptierte und den, sich „an tönenden Persönlichkeitsbildern orientierten“ (Schumann) *Macbeth* lediglich als Werk des „Übergangs“ abwertete – so ist der *Macbeth* doch die erste bewusste Ausprägung einer Straussschen Tondichtung. Und nicht nur, weil der Komponist es selber so sah und erstmals ein eigenes Werk diesen Terminus verlieh. Denn erstmals löst sich Strauss nun auch von der, in der Symphonischen Fantasie *Aus Italien* noch verwendeten, viersätzigen Form. Die Distanz zur sinfonischen Grundform

wird im *Macbeth* überdeutlich.

Macbeth weist eine komplexe und langwierige Entstehungschronologie auf – was sicherlich auch mit Strauss' relativer Unerfahrenheit in der Komposition von Programmmusik für großes Orchester zusammenhängt. Heute geht man von drei Fassungen dieser Tondichtung aus. Seit Juni 1887 arbeitete Strauss an diesem Werk, das er am 9. Januar 1888 in einer 1. Fassung abschließen konnte, die allerdings weder öffentlich aufgeführt noch veröffentlicht wurde. Eine überdeutliche Kritik Hans von Bülows, der sich am apothetischen Schluss der Tondichtung störte, führte zu einer am 8. Februar 1888 vollendeten 2. Fassung, in der aus dem Triumphmarsch des Macduff nun ein resignatives Ende wurde. In dieser Fassung wurde der *Macbeth* dann am 13. Oktober 1890 in Weimar uraufgeführt. In der 3. Fassung entfernt der

Deutsch



Komponist (wohl auch auf Anregungen seines Vaters) „den übermäßigen Wulst von Instrumentenfett“, konzeptionell hingegen bleibt sie ihrer Vorgängerin ganz nah.

Erstmals wählt sich Strauss nun ein Drama als Vorlage für seine Vorstellung einer Tondichtung aus. Und was für eines! Die düstere Tragödie um den Königsmörder Macbeth und dessen Lady, die vom Wahn befallen ein grausames Ende findet. Ein Psychodrama allererster Güte, das einen, die bewusste Provokation liebenden Komponisten, geradezu herausfordern musste. Strauss beschrieb seine Musik wie folgt: „Klingt grausig, macht aber, glaube ich, auf tiefe Gemüter schon Eindruck.“ Nun, Strauss erzählt in *Macbeth* keine Handlung, illustriert keine tatsächlichen Vorgänge, sondern skizziert eher die Grundstruktur der dramatischen Vorlage, in der

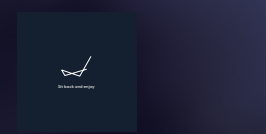
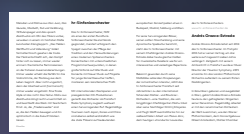
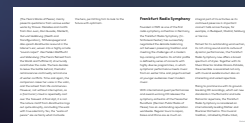
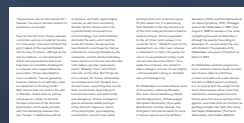
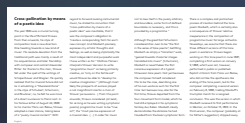
es primär um die Beziehung der beiden „Helden“ geht. Beziehung mit all ihren Spannungen, Kontrasten, psychologischen Abstufungen und mit dem Endpunkt der Katastrophe. All dies gießt Strauss in eine parataktisch gestaltete Form. Und dementsprechend beherrschen zwei zentrale Themen das knapp 20-minütige Werk: Der Titelheld Macbeth wird von den tiefen Instrumenten, die Lady Macbeth von den Holzbläsern charakterisiert – kriegerische, düstere, heroische Abschnitte auf der einen wechseln mit terzenseligen, weichen (aber auch „schlangenhaft-süßen“ (Eberle)) Klängen auf der anderen Seite. Aber so einfach ist die Sache nicht, denn die menschlichen Beziehungen sind komplex und vielschichtig. Wie auch Strauss' Musik – alles darin wirkt ungezähmt, zügellos, abgründig düster, harmonisch rau und unterschwellig stets gefährlich. Es gelang Strauss, mit seiner

vielgestaltigen, psychologisierenden Orchesterbehandlung die Dramenfiguren extrem fein zu zeichnen. Viel feiner, als es Liszt vermocht hatte. Auch darum erstaunt immer noch, dass *Macbeth* heute zu den am wenigsten gespielten Orchesterwerken Strauss' gehört. Auf die teils harschen Kritiken antwortete Strauss mit klaren Worten: „Macbeth gehört zu Don Juan in meiner Entwicklung, wer sich für die interessiert, für den wird es gedruckt, die anderen können mir einfach gestohlen bleiben.“ So spricht ein Komponist, der eine Gattung selbstbewusst zu neuen Höhepunkten treiben will und wird. *Macbeth* war nur der Anfang.

Am Ende von Strauss' Tondichtungs-Reihe mit *Macbeth*, *Don Juan*, *Tod und Verklärung*, *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, *Also sprach Zarathustra* und *Don Quixote* steht *Ein Heldenleben*. Es folgten darauf lediglich noch die

Sinfonia domestica (1903) und *Eine Alpensinfonie* (1915) als letzte große Instrumentalwerke in Strauss' Œuvre. Die Arbeiten an *Ein Heldenleben* begannen im Jahr 1897, ab 2. August 1898 arbeitete Strauss an der Partitur und am 1. Dezember jenes Jahres war das Werk vollendet, das allerdings – in Analogie zum *Macbeth* – am 27. Dezember einen neuen Schluss erhielt. Uraufgeführt wurde *Ein Heldenleben* am 3. März 1899 in Frankfurt.

Ein Heldenleben präsentiert Programmmusik ohne literarische Vorlage. Vielmehr beruft sich Strauss hier auf einen frei erfundenen Inhalt. Und bei einem derart selbstsicheren und selbstbewussten Menschen wie Strauss verwundert es keinesfalls, wenn das Sujet des *Heldenleben* mehr als nur rudimentär autobiographische Züge trägt. Strauss stellte den einzelnen Abschnitten seines gigantischen



Werkes Titel voran, die als Leitideen gelten können: *Der Held, Des Helden Widersacher, Des Helden Gefährtin, Des Helden Walstatt, Des Helden Friedenswerke, Des Helden Weltflucht und Vollendung*. Ein Menge Held also all überall. Und da ist der Bezug zu Beethovens Heldenwerk „Eroica“ nicht weit. Strauss schrieb in der ihm typischen Weise: „*Da Beethovens: Eroica bei unsern Dirigenten so sehr unbeliebt ist u. daher nur mehr selten aufgeführt wird, componire ich jetzt, um einem dringenden Bedürfnisse abzuhelpen eine große Tondichtung: ‚Heldenleben‘ betitelt (zwar ohne Trauermarsch, aber doch in Es dur, mit sehr viel Hörnern, die nun doch einmal auf den Heroismus geeicht sind) ...*“ Während Beethoven in der „Eroica“ die gesellschaftliche Ebene der Heldenthematik musikalisch beleuchtete, wandte sich Strauss „*als Zeichen und Ausdruck ‚spätbürgerlicher‘ Resignation*“ im *Heldenleben* dem

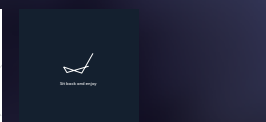
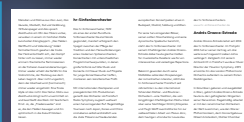
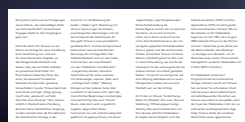
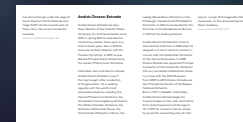
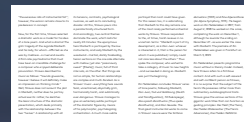
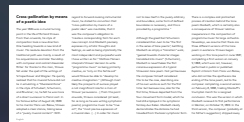
„*Privatkonflikt*“ (Hansen) zu.

Denn das Jahrhundert neigte sich seinem Ende zu und vermutlich hielt Strauss nun die Zeit für eine Art Rückblick gekommen, für eine Bilanz des eigenen Schaffens bis zu diesem Zeitpunkt – in einer Welt voller dramatischer Umbrüche. Und Strauss fährt im Orchester, das nahezu der gigantischen *Elektra*-Besetzung entspricht, alle Möglichkeiten auf. Kleiner geht es nicht mehr. Auch der nachträglich veränderte Schluss von *Ein Heldenleben* schließt gewissermaßen den Kreis. Waren die Tondichtungen (mit Ausnahme des *Eulenspiegels*) stets in äußerster Stille versunken, so entschied sich Strauss in der Umarbeitung für eine weihevollere crescendoierende Akkordfolge.

Ein Heldenleben ist Strauss' längste Tondichtung mit dem größten Orchesterapparat – und einer recht

simplen Form, die sich am Sonatensatz orientiert. So lassen sich die oben genannten Zwischentitel problemlos den einzelnen Formabschnitten zuweisen. Kehrt Strauss also zur Sonatenform zurück? Mitnichten, er nutzt sie lediglich als formales Grundmuster, in das er seine episodartigen Teile einbringt. „*Der Held*“ präsentiert die erste, männlich auftrumpfende, sehr virile und lebensbejahende Themengruppe, die von den „*Widersachern*“ (der Überleitung in der Sonatenform) nach einer Kadenz jäh kontrastiert wird. Hier jammern, näseln, kratzen und grunzen die Holzbläser als Verkörperung nörgelnder, kleingeistiger Kritiker. Eine „*aggressive Anti-Musik*“ (Youmans). Die zweite Themengruppe stellt „*Des Helden Gefährtin*“ (Strauss' Gattin Pauline) dar, der ein kantes Thema in der Solo-Violine an die Hand gereicht wird. Doch diese Gefährtin vermag kratzbürstig zu sein, launisch und divenhaft – wie

die Wandlungen der Melodie zeigen. Der „*Held*“ wirbt immer wieder um sie und nach einigem Widerspruch (das ist wirklich keine einfache Beziehung!) kommt es zur innigen Zwiesprache der Liebenden. Rauschhaft, voller Klangseligkeit. Ein Trompetenruf beendet die Zweisamkeit abrupt und leitet in die Durchführung über – „*Des Helden Walstatt*“. Hier kommt es nun zur wahrhaftigen Schlacht zwischen Held und Widersachern. Strauss inszeniert ein musikalisches Chaos mit widerstreitenden Motivketten, Themen und Harmonien. Der Held siegt, sein Hauptthema herrscht. Es folgt die Reprise, normalerweise jener Ort, an dem die Exposition variiert wiederholt wird, der aber nun – warum sollte es in einer *Tondichtung* auch anders sein? – in eine völlig unerwartete Richtung sich entwickelt: „*Des Helden Friedenswerke*“ präsentiert vor allem Zitate aus früheren Werken Strauss', es ziehen



Melodien und Motive aus *Don Juan*, *Don Quixote*, *Macbeth*, *Tod und Verklärung*, *Till Eulenspiegel* und *Also sprach Zarathustra* am Ohr des Hörers vorbei, verwoben in einem im höchsten Maße kunstvollen Klangteppich. „Des Helden Weltflucht und Vollendung“ bildet formaltechnisch gesehen die Coda. Der Held entschließt sich, den Kampf hinter sich zu lassen, immer wieder erinnern thematische Reminiszenzen an die früheren Auseinandersetzungen. Immer wieder erhebt die Gefährtin ihre Violinstimme, der Rückzug aus dem Leben beginnt. Aber nicht ungestört, denn der Abschied wird (harmonisch) immer wieder eingetrübt. Eine finale Idylle ist das nicht. Das Natur-Motiv aus *Zarathustra* klingt recht unvermittelt an und beschließt das Werk mit feierlichem Ernst. Ja, die „Friedenswerke“ sind es, die den Helden bewegen und ihn optimistisch in die Zukunft blicken lassen.

Künstler

hr-Sinfonieorchester

Das hr-Sinfonieorchester, 1929 als eines der ersten Rundfunk-Sinfonieorchester Deutschlands gegründet, meistert erfolgreich den Spagat zwischen der Pflege der Tradition und den Herausforderungen eines modernen Spitzenorchesters. Konzertreihen mit unterschiedlichen Programmschwerpunkten, in denen große Sinfonik auf Alte Musik und Konzerte mit Neuer Musik auf Projekte für junge Konzertbesucher treffen, markieren sein künstlerisches Profil.

Mit internationalen Gastspielen und preisgekrönten CD-Produktionen genießt das Orchester als Frankfurt Radio Symphony zugleich weltweit einen hervorragenden Ruf. Regelmäßige Tourneen nach Japan, Korea und China sind ebenso selbstverständlich wie die stete Präsenz auf bedeutenden

europäischen Konzertpodien etwa in Budapest, Madrid, Salzburg und Wien.

Für seine hervorragenden Bläser, seinen satten Streicherklang und seine dynamische Spielkultur berühmt, steht das hr-Sinfonieorchester mit seinem Chefdirigenten Andrés Orozco-Estrada dabei heute gleichermaßen für musikalische Exzellenz wie für ein interessantes und vielseitiges Repertoire.

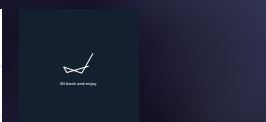
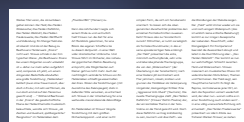
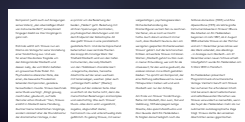
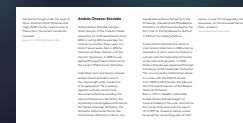
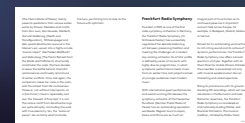
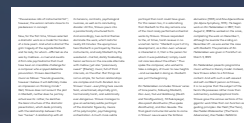
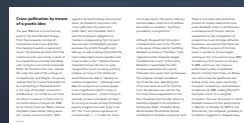
Bekannt geworden durch seine Maßstäbe setzenden Einspielungen der romantischen Literatur, zählt das hr-Sinfonieorchester Frankfurt seit Jahrzehnten zu den international führenden Mahler- und Bruckner-Orchestern – eine Tradition, die vom langjährigen Chefdirigenten Elio Oshkaroff über seine Nachfolger Dmitrij Kitajenko und Hugh Wolff ausstrahlte bis hin zur vielbeachteten Arbeit von Paavo Järvi, dem heutigen »Conductor Laureate«

des hr-Sinfonieorchesters.
www.hr-sinfonieorchester.de

Andrés Orozco-Estrada

Andrés Orozco-Estrada leitet seit 2014 das hr-Sinfonieorchester. Im Frühjahr 2016 hat er seinen Vertrag um drei weitere auf insgesamt sieben Jahre verlängert. Zeitgleich mit seinem Amtsantritt in Frankfurt wurde er Music Director der Houston Symphony. 2015 ernannte ihn das London Philharmonic Orchestra außerdem zu seinem Ersten Gastdirigenten.

In Kolumbien geboren und ausgebildet in Wien, gehört Andrés Orozco-Estrada heute zu den gefragtesten Dirigenten seiner Generation. Regelmäßig arbeitet er mit den renommierten Orchestern der Welt zusammen, wie den Wiener Philharmonikern, dem Concertgebouw Orkest Amsterdam, Mahler Chamber



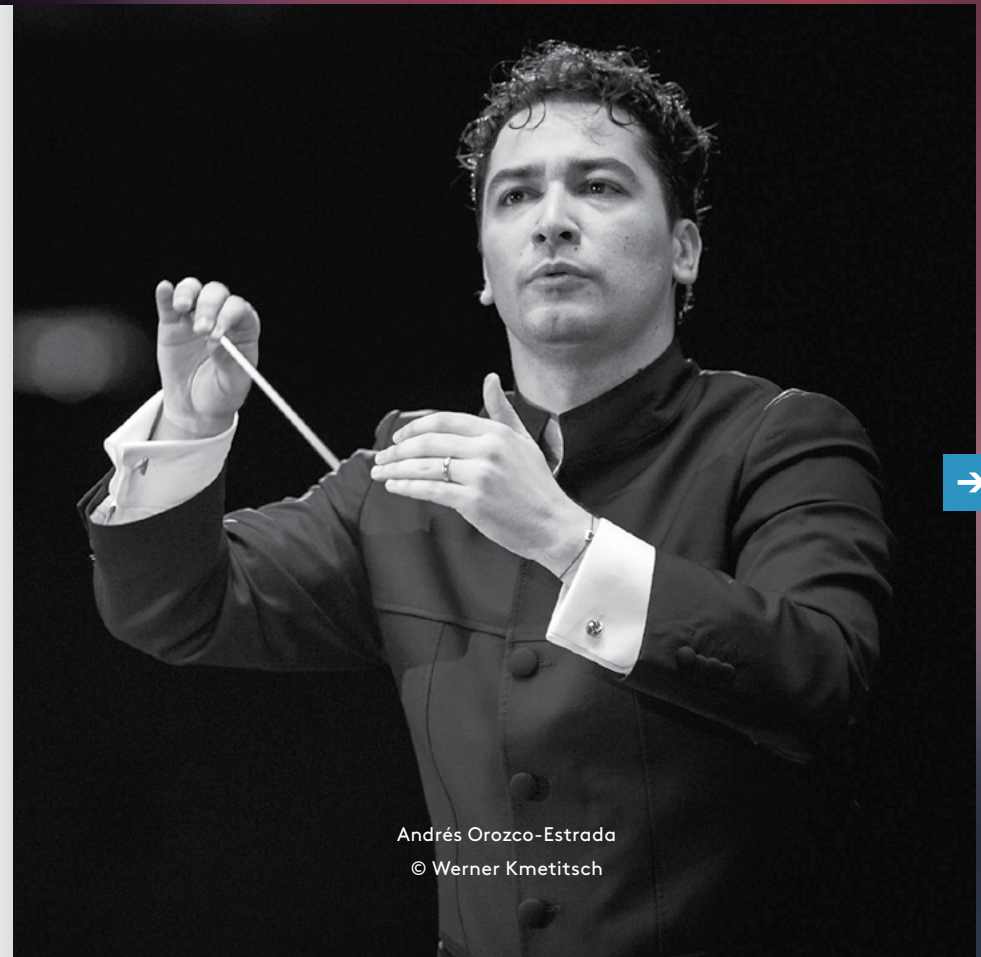
Orchestra, Orchestre National de France, Orchestra di Santa Cecilia Rom, Gewandhausorchester Leipzig oder den Orchestern in Pittsburgh, Cleveland und Philadelphia. 2014 dirigierte er erstmals beim Glyndebourne Festival, 2015 bei den Salzburger Festspielen.

International machte Andrés Orozco-Estrada erstmals 2004 auf sich aufmerksam, als er im Wiener Musikverein beim Tonkünstler-Orchester einsprang. 2009 wurde er Chefdirigent des Tonkünstler-Orchesters. Eine sehr erfolgreiche gemeinsame Arbeit begann, die im Sommer 2015 zu Ende ging. 2009 bis 2013 war Orozco-Estrada außerdem Chefdirigent des Baskischen Nationalorchesters.

Seine musikalische Ausbildung begann der 1977 in Medellín geborene Andrés Orozco-Estrada zunächst mit dem Violinspiel. Als 15-Jähriger erhielt er

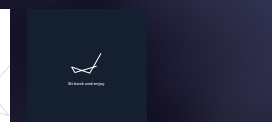
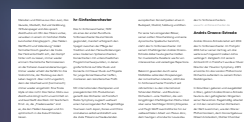
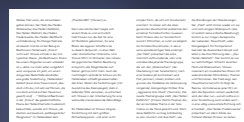
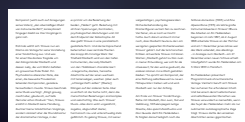
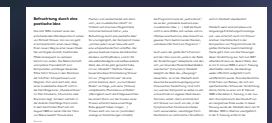
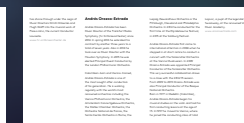
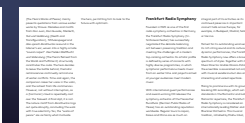
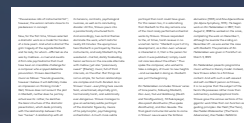
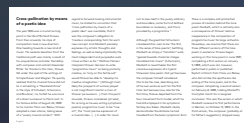
seinen ersten Dirigierunterricht. 1997 ging er schließlich nach Wien, wo er an der renommierten Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in der Dirigierklasse von Uroš Lajovic, einem Schüler des legendären Hans Swarowsky, studierte.

www.orozcoestrada.com



Andrés Orozco-Estrada

© Werner Kmetitsch





hr-Sinfonieorchester
Frankfurt Radio Symphony
© Ben Knabe



Richard Strauss (1864-1948)
Ein Heldenleben (1900) 1. Teil
Macbeth (1945) 1. Teil
Macbeth (1945) 2. Teil

Ein Heldenleben
Ein Heldenleben ist ein Orchesterwerk von Richard Strauss, das 1900 komponiert wurde. Es ist ein Programmwerk, das die Heldenleben von Beethoven bis Mahler darstellt. Das Werk ist in drei Teile gegliedert: 1. Teil: Die Heldenleben, 2. Teil: Die Heldenleben, 3. Teil: Die Heldenleben.

Macbeth
Macbeth ist ein Orchesterwerk von Richard Strauss, das 1945 komponiert wurde. Es ist ein Programmwerk, das die Heldenleben von Beethoven bis Mahler darstellt. Das Werk ist in drei Teile gegliedert: 1. Teil: Die Heldenleben, 2. Teil: Die Heldenleben, 3. Teil: Die Heldenleben.

Ein Heldenleben
Ein Heldenleben ist ein Orchesterwerk von Richard Strauss, das 1900 komponiert wurde. Es ist ein Programmwerk, das die Heldenleben von Beethoven bis Mahler darstellt. Das Werk ist in drei Teile gegliedert: 1. Teil: Die Heldenleben, 2. Teil: Die Heldenleben, 3. Teil: Die Heldenleben.

Macbeth
Macbeth ist ein Orchesterwerk von Richard Strauss, das 1945 komponiert wurde. Es ist ein Programmwerk, das die Heldenleben von Beethoven bis Mahler darstellt. Das Werk ist in drei Teile gegliedert: 1. Teil: Die Heldenleben, 2. Teil: Die Heldenleben, 3. Teil: Die Heldenleben.

Ein Heldenleben
Ein Heldenleben ist ein Orchesterwerk von Richard Strauss, das 1900 komponiert wurde. Es ist ein Programmwerk, das die Heldenleben von Beethoven bis Mahler darstellt. Das Werk ist in drei Teile gegliedert: 1. Teil: Die Heldenleben, 2. Teil: Die Heldenleben, 3. Teil: Die Heldenleben.

Macbeth
Macbeth ist ein Orchesterwerk von Richard Strauss, das 1945 komponiert wurde. Es ist ein Programmwerk, das die Heldenleben von Beethoven bis Mahler darstellt. Das Werk ist in drei Teile gegliedert: 1. Teil: Die Heldenleben, 2. Teil: Die Heldenleben, 3. Teil: Die Heldenleben.

Ein Heldenleben
Ein Heldenleben ist ein Orchesterwerk von Richard Strauss, das 1900 komponiert wurde. Es ist ein Programmwerk, das die Heldenleben von Beethoven bis Mahler darstellt. Das Werk ist in drei Teile gegliedert: 1. Teil: Die Heldenleben, 2. Teil: Die Heldenleben, 3. Teil: Die Heldenleben.

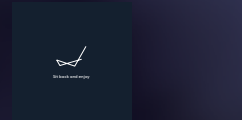
Macbeth
Macbeth ist ein Orchesterwerk von Richard Strauss, das 1945 komponiert wurde. Es ist ein Programmwerk, das die Heldenleben von Beethoven bis Mahler darstellt. Das Werk ist in drei Teile gegliedert: 1. Teil: Die Heldenleben, 2. Teil: Die Heldenleben, 3. Teil: Die Heldenleben.

Ein Heldenleben
Ein Heldenleben ist ein Orchesterwerk von Richard Strauss, das 1900 komponiert wurde. Es ist ein Programmwerk, das die Heldenleben von Beethoven bis Mahler darstellt. Das Werk ist in drei Teile gegliedert: 1. Teil: Die Heldenleben, 2. Teil: Die Heldenleben, 3. Teil: Die Heldenleben.

Macbeth
Macbeth ist ein Orchesterwerk von Richard Strauss, das 1945 komponiert wurde. Es ist ein Programmwerk, das die Heldenleben von Beethoven bis Mahler darstellt. Das Werk ist in drei Teile gegliedert: 1. Teil: Die Heldenleben, 2. Teil: Die Heldenleben, 3. Teil: Die Heldenleben.



Ein Heldenleben
Ein Heldenleben ist ein Orchesterwerk von Richard Strauss, das 1900 komponiert wurde. Es ist ein Programmwerk, das die Heldenleben von Beethoven bis Mahler darstellt. Das Werk ist in drei Teile gegliedert: 1. Teil: Die Heldenleben, 2. Teil: Die Heldenleben, 3. Teil: Die Heldenleben.



Acknowledgments

PRODUCTION TEAM:

Ein Heldenleben:

Recording Producer **Udo Wüstendörfer** | Recording Engineer **Thomas Eschler**

Macbeth:

Recording Producer **Christoph Claßen** | Recording Engineer **Thomas Eschler**
Audio recording & postproduction **Hessischer Rundfunk**

Executive Producer Hessischer Rundfunk **Michael Traub**

Liner notes **Jörg Peter Urbach** | English translation **Fiona J. Stroker-Gale**

Cover image **iStock** | Design **Joost de Boo** | Product management **Olga Brauers, Angelina Jambrekovic, Max Tiel**

This album was recorded at Basilika Kloster Eberbach, Eltville in August 2014 (Macbeth) and Alte Oper, Frankfurt in December 2015 (Ein Heldenleben).

PENTATONE TEAM

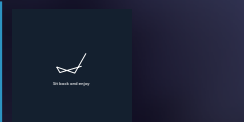
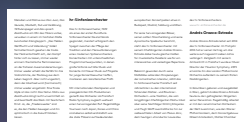
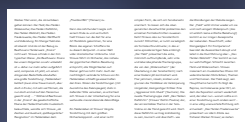
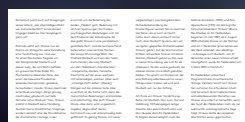
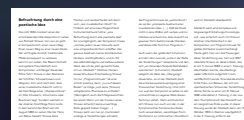
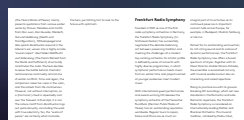
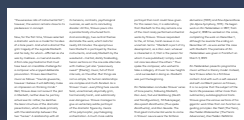
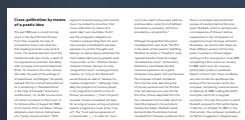
Director A&R **Job Maarse** | Managing Director **Dirk Jan Vink** | Director Product, Marketing & Distribution **Simon M. Eder** | A&R **Kate Rockett** | Marketing & PR **Silvia Pietrosanti** | Distribution **Veronica Neo**

Premium Sound and Outstanding Artists

PENTATONE. Today's music is evolving and forever changing, but classical music remains true in creating harmony among the instruments. Classical music is as time-honoured as it is timeless. And so also should the experience be. We take listening to classical music to a whole new level, using the best technology to produce a high-quality recording, in whichever format it may come, in whichever format it may be released.

Together with our talented artists, we take pride in our work, providing an impeccable means of experiencing classical music. For all their diversity, our artists have one thing in common. They all put their heart and soul into the music, drawing on every last drop of creativity, skill, and determination to perfect their contribution.

Find out more:
www.pentatonemusic.com





Sit back and enjoy



Richard Strauss (1864-1949)
Ein Heldenleben & Macbeth
Andrés Orozco-Estigarra
Pentatone

Ein Heldenleben
Symphony in E major, Op. 40
Macbeth
Symphony in D minor, Op. 47

Ein Heldenleben
The music is a portrait of the composer himself, a heroic and often humorous self-portrait. Strauss uses a variety of instruments to represent different aspects of his personality and his life.

Macbeth
The music is a dramatic and powerful portrayal of the Scottish king Macbeth, who is driven to madness by ambition and the influence of the witches.

Ein Heldenleben
The music is a heroic and often humorous self-portrait. Strauss uses a variety of instruments to represent different aspects of his personality and his life.

Macbeth
The music is a dramatic and powerful portrayal of the Scottish king Macbeth, who is driven to madness by ambition and the influence of the witches.

Ein Heldenleben
The music is a heroic and often humorous self-portrait. Strauss uses a variety of instruments to represent different aspects of his personality and his life.

Ein Heldenleben
The music is a heroic and often humorous self-portrait. Strauss uses a variety of instruments to represent different aspects of his personality and his life.

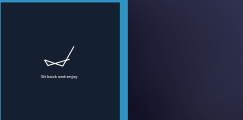
Macbeth
The music is a dramatic and powerful portrayal of the Scottish king Macbeth, who is driven to madness by ambition and the influence of the witches.

Ein Heldenleben
The music is a heroic and often humorous self-portrait. Strauss uses a variety of instruments to represent different aspects of his personality and his life.

Macbeth
The music is a dramatic and powerful portrayal of the Scottish king Macbeth, who is driven to madness by ambition and the influence of the witches.



Ein Heldenleben
The music is a heroic and often humorous self-portrait. Strauss uses a variety of instruments to represent different aspects of his personality and his life.



DISCOVER ALL OF OUR
OROZCO-ESTRADA ALBUMS

