



Richard Strauss An Alpine Symphony

Royal Philharmonic Orchestra
Vasily Petrenko



RICHARD STRAUSS (1864-1949)

Eine Alpensinfonie Op.64

Symphonie alpestre / An Alpine Symphony

1	I. Nacht (<i>Nuit</i> / Night)	3'05
2	II. Sonnenaufgang (<i>Lever de soleil</i> / Sunrise)	1'43
3	III. Der Anstieg (<i>L'ascension</i> / The ascent)	2'22
4	IV. Eintritt in den Wald (<i>Entrée dans la forêt</i> / Entry into the forest)	5'52
5	V. Wanderung neben dem Bache (<i>Marche le long du ruisseau</i> / Wandering by the brook)	0'55
6	VI. Am Wasserfall (<i>À la cascade</i> / At the waterfall)	0'15
7	VII. Erscheinung (<i>Apparition</i> / Apparition)	0'53
8	VIII. Auf blumigen Wiesen (<i>Sur les prés fleuris</i> / On flowering meadows)	0'58
9	IX. Auf der Alm (<i>Sur le pâturage</i> / On the Alpine pasture)	2'34
10	X. Durch Dickicht und Gestrüpp auf Irrwegen (<i>Errance à travers fourrés et taillis</i> / Through thickets and undergrowth on the wrong path)	1'24
11	XI. Auf dem Gletscher (<i>Sur le glacier</i> / On the glacier)	1'19
12	XII. Gefährliche Augenblicke (<i>Moments dangereux</i> / Dangerous moments)	1'25
13	XIII. Auf dem Gipfel (<i>Au sommet</i> / On the summit)	5'05
14	XIV. Vision (<i>Vision</i> / Vision)	4'06
15	XV. Nebel steigen auf (<i>Le brouillard se lève</i> / Mists rise)	0'18
16	XVI. Die Sonne verdüstert sich allmählich (<i>Le soleil s'obscurcit peu à peu</i> / The sun gradually becomes obscured)	0'53
17	XVII. Elegie (<i>Élégie</i> / Elegy)	2'03
18	XVIII. Stille vor dem Sturm (<i>Calme avant la tempête</i> / Calm before the storm)	3'14
19	XIX. Gewitter und Sturm, Abstieg (<i>Orage et tempête, descente</i> / Thunderstorm and tempest, descent)	3'39
20	XX. Sonnenuntergang (<i>Coucher de soleil</i> / Sunset)	2'27
21	XXI. Ausklang (<i>Épilogue</i> / Epilogue)	6'55
22	XXII. Nacht (<i>Nuit</i> / Night)	2'22

Royal Philharmonic Orchestra

Vasily Petrenko, conductor



ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA

First Violins **Duncan Riddell**, Janice Graham, Shana Douglas, Esther Kim, Lauren Bennett, Savva Zverev, Andrew Klee, Kay Chappell, Anthony Protheroe, Erik Chapman, Adriana Iacovache-Pana, Rosemary Wainwright, Judith Templeman, Caroline Frenkel, Aysen Ulucan, Miranda Allen

Second Violins **Andrew Storey**, Alexandra Lomeiko, Charlotte Ansbergs, Jennifer András, Peter Graham, Stephen Payne, Manuel Porta, Inês Soares Delgado, Sali-Wyn Ryan, Charles Nolan, Leonardo Jaffe, Sheila Law, Elspeth Macleod, Sarah Thornett

Violas **Abigail Fenna**, Wenhan Jiang, Liz Varlow, Joseph Fisher, Ugne Tiškutė, Esther Harling, Jonathan Hallett, Triona Milne, Pamela Ferriman, Rebecca Carrington, Yan Beattie, Jill Valentine

Cellos **Ève-Marie Caravassilis**, Chantal Woodhouse, Roberto Sorrentino, Jean-Baptiste Toselli, William Heggart, Rachel van der Tang, Naomi Watts, Anna Stuart, Emma Black, Colin Alexander

Double Basses **Jason Henery**, David Gordon, Ben Wolstenholme, Joe Cowie, David FC Johnson, Martin Lüdenbach, Cathy Colwell, Lewis Reid

Flutes **Emer McDonough**, Joanna Marsh, Diomedes Demetriades, Helen Keen

Piccolos **Diomedes Demetriades**, Helen Keen

Oboes **John Roberts**, Amy Till

Cor Anglais / Oboe **Patrick Flanagan**

Bass Oboe **Andreas Mendel**

Clarinets **Katherine Lacy**, Jernej Albreht

E-flat Clarinet **Sonia Sielaff**

Bass Clarinet / Clarinet **Katy Ayling**

Bassoons **Richard Ion**, Ruby Collins, Alexander Walker

Contrabassoon / Bassoon **Dominic Morgan**

French Horns **Ben Hulme**, Finlay Bain, Zoë Tweed, Flora Bain, Christopher Pointon

Wagner Tubas **Alexander Edmundson**, Nick Hougham, Kristina Yumerska, Paul Cott

Offstage Horns Philip Munds, Eleanor Blakeney, Oliver Johnson, Andrew Budden, Jake Parker, Zachary Hayward, Meilyr Hughes, Kathryn Saunders, Andrew Sutton, Lindsay Kempley, David Horwich, Phillippa Koushk-Jalali

Trumpets **Matthew Williams**, Juliette Murphy, Mike Allen, Imogen Whitehead, Aaron Akugbo

Offstage Trumpets Toby Street, David Geoghegan

Trombones **Matthew Gee**, Merin Rhyd

Bass Trombones **Daniel West**, Josh Cirtina

Offstage Trombones Rupert Whitehead, Isobel Daws

Tuba **Kevin Morgan**, David Kendall

Timpani **Barnaby Archer**, Simon Carrington

Percussion **Stephen Quigley**, Martin Owens, Gerald Kirby, Harry Lovell-Jones

Harps **Suzy Willison-Kawalec**, Daniel De Fry

Celesta **Philip Moore**

Organ **Richard Gowers**

Lorsque nous avons conçu notre saison *Journeys of Discovery*, il y avait un voyage, en particulier, que j'étais résolu à entreprendre. Les musiciens parlent parfois de s'attaquer aux "sommets" du répertoire : est-il sommet musical plus évident – ou plus spectaculaire – qu'*Une Symphonie alpestre* de Richard Strauss ? Je sais, la métaphore est un peu facile, mais elle n'en est pas moins juste à plusieurs égards. Cette œuvre colossale en un seul mouvement, créée en 1915, compte parmi les prouesses d'orchestration les plus prodigieuses jamais accomplies. Tous les grands orchestres rêvent de la jouer.

Le Royal Philharmonic Orchestra a également le privilège de disposer du Royal Albert Hall pour l'interpréter, l'une des rares salles de concert européennes capables d'offrir à cette œuvre l'espace nécessaire pour pleinement respirer. Mais était-ce là la seule raison ? Contrairement à Strauss, je n'ai pas grandi au cœur des majestueuses Alpes bavaroises, mais je vis avec cette *Symphonie alpestre* depuis de nombreuses années. Et plus je la dirige, plus je sens qu'elle est bien davantage qu'un simple et somptueux panorama musical de montagne, traité dans des couleurs orchestrales dignes d'Hollywood.

Bien sûr, elle est un peu tout cela, assurément – imaginez seulement que l'on ait demandé à Strauss d'écrire la musique d'un film ! Il fut probablement le plus grand orchestrateur de tous les temps et, pour moi, l'épisode de la "Cascade" dans cette *Symphonie alpestre* est peut-être la page la plus éblouissante qu'il ait jamais orchestrée. Le secret consiste à lui conserver toute sa transparence : il faut parvenir à y faire entendre l'arrière-plan avec autant de clarté que le premier plan. J'ai la chance que le Royal Philharmonic Orchestra réunisse certains des meilleurs musiciens d'orchestre du monde, et je suis immensément fier de leur jeu à chaque étape de notre ascension musicale.

Mais malgré tout, la question se pose : est-ce une raison suffisante pour mobiliser plus de cent vingt musiciens, dont des tubas wagnériens, deux harpes, une vaste section de percussions comprenant machines à vent et à tonnerre, ainsi que plus de trente cuivres répartis sur scène et en coulisses – sans oublier le magnifique orgue du Royal Albert Hall, qui ajoute sa voix incomparable à l'ensemble ? Ce n'est pas un hasard si la *Symphonie alpestre* succède à notre interprétation et notre enregistrement de la *Troisième Symphonie* du grand collègue et contemporain de Strauss, Gustav Mahler. Les parallèles entre les deux œuvres sont nombreux. Toutes deux célèbrent la nature avec éclat et toutes deux requièrent un orchestre gigantesque. Naturellement, les critiques de l'époque – fidèles à eux-mêmes ! – condamnèrent ces deux partitions comme excessives.

Je ne partage absolument pas ce point de vue. Pour moi, la *Troisième* de Mahler et *Une Symphonie alpestre* contiennent exactement le nombre de notes nécessaires (comme Mozart, l'idole de Strauss, est censé l'avoir dit). Et le lien entre ces œuvres est plus profond encore. Les contemporains soulignaient souvent les différences entre les deux hommes. Mahler, intellectuel passionné et tourmenté, paraissait beaucoup plus correspondre à l'image traditionnelle de "l'artiste" que Strauss, d'un tempérament plus débonnaire, qui n'aimait rien tant que se délasser autour d'une partie de cartes. Mahler savait mieux que quiconque ce qu'il en était. "Strauss et moi creusons un tunnel depuis les deux versants d'une même montagne", déclara-t-il un jour. "Un jour, nous nous rejoindrons."

Cette montagne, la voici précisément, dans *Une Symphonie alpestre*. Je ne crois pas que ce soit un hasard s'il s'agit de la première grande œuvre orchestrale composée par Strauss après la mort prématurée de Mahler en 1911 – un événement qui fut un choc pour lui et le bouleversa profondément. Ce n'est pas non plus un hasard si ce vaste paysage musical, empreint d'une émotion si sincère, a été le dernier des grands poèmes symphoniques grâce auxquels Strauss avait stupéfié le monde depuis *Don Juan* en 1889. C'est un adieu à toute une époque autant qu'un adieu à Mahler. Oui, les deux hommes étaient très différents, mais ils étaient tous deux de véritables romantiques. Ils partageaient un amour presque mystique de la nature, et tout particulièrement des Alpes. Les sommets vertigineux et les forêts baignées de soleil les fascinaient. Tous deux savaient au fond d'eux-mêmes que l'éternité se trouve probablement quelque part au-dessus de la cime des arbres, dans une prairie constellée de fleurs, envahie par le tintement des clarinettes...

Et tous deux savaient également qu'en haute montagne, un orage peut éclater à tout instant sous un ciel d'été parfaitement bleu. Lorsque Strauss acheva sa partition, Mahler était mort depuis longtemps et l'Europe était en guerre. *Une Symphonie alpestre* commence et s'achève dans une nuit obscure, et Strauss lui donne une profondeur et un silence tels que l'on croirait presque sentir l'air vibrer. (Comme dans tant de pages de Strauss, les grands climaxes sont extraordinaires, mais ce sont les moments de calme qui demeurent gravés dans la mémoire). Pour moi, *Une Symphonie alpestre* de Strauss est un hymne à la nature, mais aussi une histoire de la vie elle-même – la joie, l'émerveillement, la stupeur et la beauté de notre voyage à travers ce monde, racontés par l'un des plus grands conteurs de la musique, à la fois l'un des plus espiègles et, j'en suis convaincu, des plus profonds. J'espère que vous nous accompagnerez dans ce plus spectaculaire – et sublime – de nos *Journeys of Discovery*.

VASILY PETRENKO
Directeur musical, Royal Philharmonic Orchestra

“[Je] suis un Allemand pour qui la vue d’un magnifique panorama montagneux, le ciel bleu par-dessus, sous un soleil radieux et chaleureux, représente le sommet du possible et du désirable. J’en suis ravi, cela me maintient en bonne santé et me donne de la joie au travail.”

RICHARD STRAUSS, 1915

En août 1914, l’Allemagne déclarait la guerre à la Russie, la France et la Belgique, acte appelé à bouleverser le cours de l’histoire européenne. Un peu plus d’un an après, en octobre 1915, *Une Symphonie alpestre* de Strauss était créée à Berlin, offrant un somptueux tableau symphonique des Alpes germaniques. Lorsque le compositeur commença à travailler sur cette œuvre en 1899-1900, les montagnes passaient pour un symbole du romantisme allemand, emblème de paix, de solitude, et d’échappatoire à une société moderne et de plus en plus urbanisée qui saisissait aussi le caractère dangereux, indomptable et sauvage de la nature. Alors que le feu des combats s’abattait sur le continent, ce massif, jadis havre de tranquillité et de communion avec l’environnement, se transformait en champ de bataille. Des troupes spécialisées en sillonnaient les pentes abruptes, des tirs résonnaient dans le paysage. Les habitants qui y avaient fui dans l’espoir d’échapper au stress de leur époque allaient désormais se retrouver confrontés aux réalités des affrontements. En période de bouleversements politiques, face à la menace de violence, de terreur ou de conflit, la nostalgie s’insinue souvent dans la conscience collective comme un moyen d’évasion ; un désir de transcender le monde actuel et de trouver du réconfort dans l’image d’un monde d’avant – ou peut-être d’un monde à venir. *Une Symphonie alpestre* émergea des cendres d’une Europe déchirée par la guerre, offrant une vision pittoresque et nostalgique des Alpes germaniques. Elle devint l’utopie romantique allemande par excellence, ainsi qu’un rappel de l’insignifiance de l’homme face à la nature. Aujourd’hui, il est facile de l’écouter isolément, comme un poème symphonique plein de caractère racontant simplement l’histoire d’un randonneur gravissant un sommet. Mais la musique n’existe pas en vase clos, et la prise en compte du contexte difficile de l’œuvre est essentielle pour notre compréhension contemporaine. Alors que nous sommes également confrontés à des incertitudes politiques et une instabilité culturelle croissantes, que pouvons-nous apprendre de la partition de Strauss ?

Lorsque Gustav Mahler mourut en 1911, de nombreux compositeurs lui rendirent hommage par l’intermédiaire de diverses œuvres d’art. Pour Arnold Schoenberg, cela se traduisit par ses *Six Petites Pièces pour piano* (op.19), un tableau représentant les funérailles du disparu et un essai simplement intitulé “Gustav Mahler”. Quant à Richard Strauss, la mort de l’auteur du *Chant de la terre* l’incita à achever sa monumentale *Symphonie alpestre*.

“Le décès de cet artiste ambitieux, idéaliste et vigoureux [est] une perte immense... Mahler, le Juif, a pu s’élever spirituellement grâce au christianisme. Dans sa vieillesse, le héros Wagner y retourna sous l’influence de Schopenhauer. Pour moi, il est évident que la nation allemande ne retrouvera une nouvelle énergie créatrice qu’en s’affranchissant du christianisme... J’intitulerais ma symphonie alpestre L’Antéchrist, car elle représente : la purification morale par l’effort personnel, la libération par le travail et le culte de la nature éternelle et glorieuse.”

Bien que l’œuvre s’intitule finalement *Eine Alpensinfonie – Une Symphonie alpestre* –, le titre initialement prévu témoigne du penchant de Strauss pour l’œuvre de Friedrich Nietzsche, philosophe dont le livre *Der Antichrist* parut en 1895. L’athéisme de Richard est notoire et son désir de dissocier la religion de la société significatif, notamment dans le contexte de la montée de l’antisémitisme et du climat de guerre que ce début de XX^e siècle voyait se renforcer. *Une Symphonie alpestre* devint la réponse de Strauss aux questions spirituelles dans la société : ce n’est pas Dieu mais la nature qu’il faut voir comme la source première – et ultime – de la vie. Ainsi que l’affirment les musicologues Bryan Gilliam et Charles Youmens, “l’ascension et la descente de la montagne servent de métaphore à l’exaltation de la nature [...] malgré ses racines philosophiques, *Une Symphonie alpestre* est en apparence non-philosophique, proclamant avec une beauté saisissante les splendeurs du monde naturel”.

Les sommets dépeints dans la partition de Strauss ne sont autres que ceux de sa chère Garmisch, cimes qu’il pouvait admirer des fenêtres de sa villa à flanc de montagne – résidence toujours debout et encore entretenue par la famille du maître. Il en acquit le terrain en 1908 après le succès de son opéra *Salomé*, créé en 1905, et y fit construire une maison à l’écart de l’agitation de Munich, où il vivait et travaillait auparavant. La petite localité en question comptait environ 2300 habitants mais, au tournant du siècle, elle connut un essor touristique important. Son panorama pittoresque était, pour Strauss comme pour d’autres, le plus beau de Bavière et d’Autriche. Mais l’endroit offrait surtout au compositeur un accès facile à sa ville d’attache, le trajet ne durant que trois heures. Bien qu’amoureux de Garmisch, Richard, contrairement à ce qu’on aurait pu penser, ne s’investit pas dans son paysage musical. Le bourg possédait fanfares et harmonies, lesquelles se produisaient régulièrement lors des carnavals, fêtes foraines ou religieuses et même sous les chapiteaux à bière. Mais Strauss choisit de ne pas participer à la vie culturelle locale. Son refus de s’impliquer dans

les événements de la communauté fut encore exacerbé par l’arrivée des Jeux olympiques d’hiver de 1936. L’artiste considérait cet engouement comme un gaspillage de l’argent des contribuables et écrivit au conseil municipal pour dénoncer cette “nuisance sportive”. Son affection pour Garmisch et les montagnes environnantes reste cependant indéniable. Ces dernières offraient le cadre idéal à l’histoire d’inspiration nietzschéenne qu’il souhaitait raconter.

Comme indiqué plus haut, Strauss a consigné les trois valeurs, influencées par Nietzsche, qu’il souhaitait que l’œuvre incarne : “la purification morale par l’effort personnel, la libération par le travail et le culte de la nature éternelle et glorieuse”. Il y parvint en construisant un récit simple, retraçant un cycle d’une journée complète, de l’aube au crépuscule, au cours duquel un homme entreprend l’ascension d’une montagne avant de redescendre au coucher du soleil, lorsque la nuit enveloppe le paysage. Il indiqua 22 titres programmatiques pour structurer l’ensemble, entraînant l’auditeur dans le périple du protagoniste à travers les bois, devant une cascade, par des prés fleuris, pris dans une tempête inattendue. L’influence de la *Symphonie n°6* de Beethoven est immédiatement perceptible. Strauss reprend en effet des éléments narratifs centraux des tableaux pastoraux de cette dernière, tels que la “Scène au bord du ruisseau” du deuxième mouvement et le “Tonnerre, orage” du quatrième volet.

Tout commence dans l’étrange tonalité de *si bémol mineur*. Cordes et bassons présentent un motif descendant symbolisant la “Nuit” [1. *Nacht*]. Les connaisseurs du corpus symphonique de Strauss identifieront peut-être le thème principal de sa *Symphonie n°2* en *fa mineur* (1884), ici réemployé pour représenter les ténèbres. Ceux plus familiers de l’œuvre d’Arnold Schoenberg y entendront sans doute le début de *La Nuit transfigurée* (1899), où une mélodie similaire dépeint l’obscurité dans un ton mineur tout aussi inquiétant. Au lever du soleil, les auditeurs de notre époque percevront, dans la partition de Strauss, des similitudes avec les pages de compositeurs de musique de film tels que Hans Zimmer ou John Williams. Un changement de mode – du sombre *si bémol mineur* à son joyeux compagnon, l’étincelant *ut majeur* – signale l’arrivée des rayons de l’astre jaillissant du sommet de la montagne et répandant leur lumière dorée sur la terre [2. *Sonnenaufgang*].

Comme dans nombre de poèmes symphoniques de Strauss, l’utilisation de *leitmotif* confère toute sa force expressive à l’œuvre, à commencer par celui de “l’ascension”, présenté lorsque le protagoniste entreprend son parcours à flanc de montagne [3. *Der Anstieg*]. Ce motif revient dans différents contextes musicaux pour illustrer le périple du personnage. Par exemple, il disparaît lorsque l’alpiniste atteint la cascade [6. *Am Wasserfall*] – peut-être s’arrête-t-il pour se reposer ou contempler le paysage – avant de faire son retour lorsqu’il traverse les prés fleuris [8. *Auf blumige Wiesen*]. La chute d’eau offre sans doute l’un des meilleurs aperçus de la capacité du musicien à immerger l’auditeur dans son imaginaire sonore : les vaporisations brumeuses sont projetées sur l’orchestre par les harpes et le célesta, accompagnées par les cordes et les arpegges des bois figurant le courant du ruisseau.

Lorsque le randonneur atteint les alpages [9. *Auf der Alm*], Strauss intègre une série de sonneries de cloches et de chants d’oiseaux, bruits que certains interprètent comme des emprunts aux scènes champêtres de la *Sixième* de Mahler et qui offrent un moment de calme pastoral avant que le personnage n’entame son ascension finale. Ascension durant laquelle il se retrouve confronté à diverses épreuves la rendant d’autant plus gratifiante : il se perd dans les broussailles [10. *Durch Dickicht und Gestrüpp auf Irwegen*], se retrouve sur un glacier [11. *Auf dem Gletscher*] et éprouve un sentiment de danger à l’approche du sommet [12. *Gefahrvolle Augenblicke*]. La partition répond à ces instants périlleux par une intensification du chromatisme, une instabilité tonale, des thèmes et motifs abstraits, manières de briser toute illusion de tranquillité. Une appréhension musicale imprègne ces passages, créant un suspense insoutenable et nous amenant à nous demander si notre alpiniste atteindra son but.

Arrivé tout en haut [13. *Auf dem Gipfel*], l’influence nietzschéenne se fait de plus en plus manifeste. Pour le philosophe, les sommets montagneux étaient associés à une confrontation et une réinvention de soi. Strauss saisit cette dernière idée à travers une série de citations musicales tirées de son propre catalogue : le célèbre thème d’ouverture d’*Ainsi parlait Zarathoustra* est utilisé pour annoncer l’ut majeur victorieux du point culminant ; une référence à *Guntram*, son premier opéra, apparaît par l’intermédiaire d’un choral élégiaque alors emprunté au “Motif du Graal” du *Parsifal* de Wagner ; et l’on perçoit, fondue dans la riche texture orchestrale, une allusion à son *lied Anbetung* [Adoration]. Ces auto-références éclairent l’auditeur : notre héros n’est autre que Richard lui-même. Le pic qu’il dépeint peut être interprété comme une représentation sonore du célèbre tableau de Caspar David Friedrich, *Le Voyageur contemplant une mer de nuages* – œuvre emblématique du romantisme allemand montrant un homme seul au sommet d’une montagne, le regard baissé vers le monde à ses pieds. La conception qu’avait Friedrich de la solitude, de l’individualisme et du moi reflète probablement la vision que se fait le compositeur de ce moment. Le peintre affirma : “Je dois rester seul et savoir que je suis seul pour contempler et ressentir pleinement la nature ; je dois m’abandonner à ce qui m’entoure, je dois fusionner avec les nuages et les rochers pour être ce que je suis. La solitude est indispensable à mon dialogue avec la nature.” Des paroles que l’on pourrait facilement imaginer être celles du protagoniste dont nous parlons, et donc de Strauss lui-même, tandis qu’il contemple le monde du haut de la montagne.

Tandis qu'il entame sa descente, des changements surviennent. Les titres programmatiques délaissent les représentations littérales au profit de sentiments et d'imaginaires plus abstraits. Si notre héros a gagné en clarté et compréhension durant le temps passé au sommet, sa naïveté passée cède la place à une plus grande conscience de soi, à une introspection plus profonde et à une forme de divination. Alors qu'il se trouve encore tout en haut, lui vient une vision [14. *Vision*] dont la nature demeure obscure, vous laissant ainsi le soin d'interpréter ce qu'il peut envisager dans cet instant de lucidité et de transcendance. Lorsque l'apparition s'estompe, la brume se lève [15. *Nebel steigen auf*] et le soleil disparaît derrière les nuages [16. *Die Sonne verdüstert sich allmählich*], annonçant la sombre tempête à venir. Mais avant qu'elle ne frappe et que l'alpiniste ne soit battu par les vents et les pluies déchaînées, il connaît une "élégie" [17. *Elegie*]. À l'instar de la vision, cette section laisse une large place à l'imagination, mais suggère un au-delà transcendantal ou un royaume d'un autre monde. Dans les esquisses de l'œuvre, Strauss l'intitule "*Schmerz*" ("douleur") et "*Melancolie*". Le musicologue David Larkin soutient que ce passage pourrait représenter la tristesse du randonneur face à la perte de ses certitudes religieuses ou métaphysiques. Plus simplement, il s'agit peut-être d'un moment de prémonition déplorant les nuages noirs et la tempête qui s'ensuit. Lorsque celle-ci éclate, l'alpiniste décide d'entamer sa descente [19. *Gewitter und Sturm, Abstieg*]. Le motif de l'"ascension" réapparaît – parfois inversé – pour dépeindre son retour chez lui. La journée se termine avec le coucher du soleil [20. *Sonnenuntergang*] et la reprise du thème de la "Nuit" [22. *Nacht*] dans sa tonalité d'origine, si bémol mineur. L'œuvre s'achève, mais est déjà prête à recommencer ; un "Jour sans fin" musical qui nous rappelle la constance éternelle de la nature.

Si l'œuvre se veut une réflexion sur l'humanité, son propos principal est celui de l'insignifiance de l'Homme. Les montagnes étaient là bien avant nous, et le seront encore longtemps après notre disparition. Nous pouvons les peindre, les mettre en musique, les escalader, faire la guerre au milieu d'elles, nous y évader ou simplement les contempler un instant, mais à leurs yeux, nous sommes profondément insignifiants. Comme le dit Charles Youmans : "*Une Symphonie alpestre* nous rappelle, à la fin, que du point de vue de la nature, rien ne s'est produit. Toute l'action – l'ascension, l'arrivée triomphale au sommet, la 'vision' – met en scène un personnage qui n'existe qu'en tant que témoin." Nous ne sommes, nous aussi, que des témoins, écoutant un orchestre faire résonner le message de Strauss au-delà des frontières d'un XX^e siècle déchiré par la guerre, sous le dôme du Royal Albert Hall et, maintenant, jusqu'à vous, chez vous. Peut-être écoutez-vous cet enregistrement confortablement installé dans votre canapé, ou l'utilisez-vous comme bande-son de vos trajets matinaux dans les transports en commun. Peut-être l'écoutez-vous dans votre voiture, pris dans une tempête inattendue. Ou peut-être cherchez-vous un moment de répit face aux complexités du monde moderne, en quête d'un rappel de la puissance du monde naturel. Aujourd'hui, alors que nous sommes confrontés à nos propres obstacles, à nos propres incertitudes et à nos propres conflits, l'œuvre de Strauss nous rappelle la grandeur éternelle de la nature (et de la musique). Mais surtout, elle porte une espérance. Un autre jour viendra, le soleil se lèvera, les orages passeront et, nous aussi, pourrons nous retrouver en relevant les défis jalonnant le parcours de nos propres montagnes... quelles qu'elles soient.

© DR GENEVIEVE ROBYN ARKLE 2026
Traduction : Nicolas Deryn

When we planned our *Journeys of Discovery* concert season, there was one journey, in particular, that I was determined to make. Musicians sometimes talk about tackling the summits of the repertoire, and what musical peak is more obvious, or more spectacular, than Richard Strauss' *An Alpine Symphony*? It's a slightly obvious metaphor, I know, but in at least one sense it's truthful. This colossal, single-movement work, premiered in 1915, is one of the most glorious feats of orchestration ever created. Every great orchestra longs to play it. And the Royal Philharmonic Orchestra is also privileged to have a venue like the Royal Albert Hall to perform it in, one of the few concert venues in Europe capable of giving *An Alpine Symphony* space to breathe. Were these the only reasons, though? Although, unlike Strauss, I grew up far from the majesty of the Bavarian Alps, I have lived with this work for many years. And the more I perform it, the more I feel that it is much, much more than simply a gloriously cinematic slice of musical mountain scenery, painted in orchestral colours worthy of Hollywood.

Of course, it is certainly all of that (just imagine if Strauss had been asked to score a movie!). Strauss was probably the greatest orchestrator of all time, and for me the 'Waterfall' sequence in *An Alpine Symphony* might be the most dazzlingly scored passage he ever wrote. The secret is to make it sound transparent – you need to find the foreground as well as the background. I'm fortunate that the Royal Philharmonic Orchestra contains some of the finest orchestral players in the world, and I am intensely proud of their playing on every step of our mountain journey.

Still, you have to ask – is that a good enough excuse to deploy more than 120 players, including Wagner tubas, two harps, a vast percussion section including wind and thunder machines and over 30 brass players, both on and off stage? (Not forgetting the magnificent Royal Albert Hall organ, which adds its own unmistakable voice to our efforts). It's no accident that our *Alpine Symphony* follows our performance and recording of the Third Symphony by Strauss' great colleague and contemporary Gustav Mahler. There are many parallels between the two works. Both deal colourfully with nature, and both use a huge orchestra. Naturally, contemporary critics – being critics! – damned both pieces as overindulgent.

I don't see it that way, at all. For me, Mahler's Third and *An Alpine Symphony* contain precisely as many notes as are necessary (as Mozart, Strauss' idol, is supposed to have said). And the connection runs deeper. Contemporary observers often commented on the difference between the two men. Mahler the restless, passionate intellectual seemed much more like a proper 'artist' than the easy-going Strauss, who enjoyed nothing more than to relax with a game of cards. Mahler knew better. 'Strauss and I are tunnelling from different sides of the same mountain', he once remarked. 'One day we shall meet.'

Here, in *An Alpine Symphony*, is that very mountain. I don't think it's a coincidence that this was the first major orchestral work by Strauss after Mahler's early death in 1911 – an event that shocked and depressed him. Or that this huge, heartfelt musical landscape was the last of the great orchestral tone poems with which Strauss had astonished the world since *Don Juan* in 1889. It's a farewell to an era, as well as a farewell to Mahler. Yes, the two men were indeed very different, but they were both true Romantics. They shared an almost mystical love of nature, and the Alps in particular. They were thrilled by towering summits and sunlit forests. Both knew, in their hearts, that eternity was probably somewhere above the treeline in a flower-studded meadow, surrounded by the sound of cowbells.

And they both knew that in the high mountains, a storm could break at any moment out of a blue summer sky. When Strauss completed his score, Mahler was long dead and Europe was at war. *An Alpine Symphony* begins and ends in eternal darkness, and Strauss makes it so deep and quiet that you can almost feel the air quiver. (As with so much of Strauss' music, the grand climaxes are terrific, but it's the quiet moments that linger in the memory.) For me, Strauss' *An Alpine Symphony* is a hymn to nature, but also a story of life itself – all the joy, awe, wonder and beauty of our journey through this world, told by one of music's most playful and (I really think) profound storytellers. I hope you'll join us on this most scenic, and sublime, of our *Journeys of Discovery*.

VASILY PETRENKO
Music Director
Royal Philharmonic Orchestra

'[I] am a German, to whom the sight of a magnificent mountain vista, the blue sky above it, in the radiant, warming sun, represents the summit of the attainable and the desirable. I rejoice in it, it keeps me healthy and gives me joy for work.'

RICHARD STRAUSS, 1915

In August 1914, Germany declared war on Russia, France and Belgium; an act that would reshape the course of European history. Just over a year later, in October 1915, Richard Strauss' *An Alpine Symphony* premiered in Berlin, offering a glittering symphonic portrait of the German Alps. When Strauss began working on the piece in 1899–1900, mountains were the symbol of German Romanticism, representing peace, solitude, and escape from the modern and increasingly urban world, whilst simultaneously capturing nature's dangerous, untameable and wild character. As the Great War settled over the continent, the Alps, formerly a place for tranquillity and reconnection with nature, became a place of warfare. Mountain troops traversed the Alps' harsh contours and gunfire could be heard ricocheting across the landscape. Locals who had fled to the mountains in the hopes of finding a release from the tensions of the modern world would now be forced to confront the realities of war. In times of political upheaval, when faced with the possibility of violence, terror, war, or conflict, nostalgia often creeps into the public consciousness as a means of escape; a desire to transcend the current world and seek comfort in an image of the world before – or perhaps a world to come. It is out of the ashes of war-torn Europe that Strauss' *An Alpine Symphony* emerged, offering a picturesque and nostalgic view of the German Alps. The *Alpine Symphony* became the ultimate German Romantic utopia and a reminder of man's insignificance in the context of the natural world. Today, it is easy to hear *An Alpine Symphony* in isolation, as a characterful tone poem simply telling the story of a man walking up a mountain. But music does not exist in a vacuum, and a consideration of the wider climate of Strauss' work is essential for our engagement with it in the modern day. As we, too, face increasing political uncertainty and cultural instability, what can we learn from Strauss' *An Alpine Symphony*?

When Gustav Mahler died in 1911, many composers began to pay homage to him through a variety of artistic outputs. For Arnold Schoenberg, this resulted in his *Six Little Pieces for Piano* (Op.19), a painting of Mahler's burial, and an essay simply titled, 'Gustav Mahler'. For Richard Strauss, Mahler's death prompted him to complete his monumental *Alpine Symphony*:

'The death of this aspiring, idealistic, energetic artist [is] a grave loss... Mahler, the Jew, could achieve elevation in Christianity. As an old man the hero Wagner returned to it under the influence of Schopenhauer. It is clear to me that the German nation will achieve new creative energy only by liberating itself from Christianity... I shall call my alpine symphony: Der Antichrist, since it represents: moral purification through one's own strength, liberation through work, worship of eternal, magnificent nature.'

Although the work would end up being titled *Eine Alpensinfonie* (*An Alpine Symphony*), the proposed title *Der Antichrist* shows Strauss' affinity for Friedrich Nietzsche's work, whose article *Der Antichrist* was published in 1895. Strauss' atheism is well-known, and his desire to disentangle religion from society is significant, not least in the context of the rising antisemitism and wider climate of war that was gaining momentum in the early 20th century. *An Alpine Symphony* became Strauss' answer to the questions of religion in society: that it is not God, but nature that is the primary – and ultimate – source of life. As music academics Bryan Gilliam and Charles Youmens state, 'the ascent and descent from an alpine mountain serve as a metaphor for the exaltation of nature [...] despite its philosophical roots *Eine Alpensinfonie* is outwardly unphilosophical, proclaiming with startling beauty the glories of the natural world.'

The mountains depicted in the work are none other than those of Strauss' hometown of Garmisch, which he could see from the windows of his mountainside villa (which is still standing and taken care of by the Strauss family today). He purchased the land in 1908 after the success of his 1905 opera, *Salome*, and built a villa away from the bustle of the city of Munich where he had previously lived and worked. The small village of Garmisch was home to approximately 2,300 people, but at the turn of the century it started to establish a bustling tourist industry. Its picturesque landscape was, for Strauss as well as others, the most beautiful in all of Bavaria and Austria. But most importantly for Strauss, it offered an easy commute from Munich with a journey time of only three hours. Although very fond of Garmisch, Strauss didn't embrace the local musical scene as one might have expected. The village had brass and wind orchestras that would regularly perform at village fairs, carnivals, religious festivals, and even inside beer tents, but Strauss elected not to partake in the local musical culture. His resistance towards community events was further exasperated by the arrival of the Winter Olympics to the town in 1936. Strauss, who was clearly not a fan of sports, felt the endeavour was a waste of taxpayers' money and wrote a letter to the council denouncing this 'sports nuisance'. However, his love of Garmisch's location and its mountain landscape is undeniable, and it provided the perfect backdrop for the Nietzsche-inspired story Strauss sought to tell.

As quoted above, Strauss dictated the three Nietzsche-influenced values that he hoped the entire work would embody: 'moral purification through one's own effort, liberation through the work, and the adoration of eternal, glorious nature.' He does so by constructing a simple narrative, documenting a full day-cycle from dawn to dusk, in which a man goes on a journey up a mountain before returning down just as the sun sets and night settles over the landscape. He provided his audience with 22 programmatic titles to outline the work's narrative, taking them on the protagonist's journey through the woods, past a waterfall, across the flowering meadows, and caught in an unexpected mountain storm. The work's indebtedness to Beethoven's Symphony No.6, 'Pastoral' is immediately apparent, as Strauss echoes central narrative features of Beethoven's pastoral scenes, such as the 'Scene by the Brook' of the second movement, and the 'Thunder, Storm' of the fourth movement.

The work opens in the eerie key of B-flat minor with strings and bassoons offering a descending motif that comes to symbolise 'Night' [1. *Nacht*]. Those familiar with Strauss' symphonic works might hear the main theme of his Symphony No.2 in F minor (1884) repurposed here for the sonic depiction of darkness. Those more familiar with the works of Arnold Schoenberg might instead hear the opening of his 1899 work *Verklärte Nacht* (*Transfigured Night*), where a similar descending string melody is used to depict the night, embedded within a similarly eerie minor tonality. As the sun begins to rise, today's listeners will be able to hear similarities to film composers such as Hans Zimmer or John Williams in Strauss' score. A shift in tonality from the dark B-flat minor to its cheerful neighbour, the glistening C major, signals the arrival of sunrises as they burst over the mountain's peak, spreading their golden light across the earth [2. *Sonnenaufgang*].

Like in so many of Strauss' tone poems, his use of leitmotifs drives the expressive character of the work, beginning with the 'ascent' motif that appears as our protagonist starts to traverse the mountainside [3. *Der Anstieg*]. This motif reappears in a number of different musical contexts to represent the character's journey. For example, the motif disappears when he reaches the waterfall [6. *Am Wasserfall*] – perhaps he stops to rest or take in the view – before reappearing again as he sets off through the flowery meadows [8. *Auf blumigen Wiesen*]. The waterfall offers perhaps one of the best examples of Strauss' ability to immerse his listeners in his sonic imagination, as the misty sprays of water are spritzed across the orchestra by the harps and celeste, accompanied by strings and arpeggiated woodwinds that represent the flowing of water.

As our protagonist reaches the mountain pastures [9. *Auf der Alm*] Strauss incorporates a series of cowbells and birdcalls which some argue are borrowed from the pastoral scenes of Mahler's Symphony No.6, providing a moment of pastoral calmness before the protagonist begins his final climb to the summit. During his final ascent he is faced with various trials that make his rise to the summit all the more satisfying: getting lost in the thickets [10. *Durch Dickicht und Gestrüpp auf Irrwegen*], ending up on a glacier [11. *Auf dem Gletscher*] and feeling a sense of danger as he traverses the final steps to the mountain peak [12. *Gefährvolle Augenblicke*]. The music responds to these moments of danger with an increase in harsh chromaticism, tonal instability, abstracted themes and motifs, all working to shatter any previous illusions of tranquillity. Musical trepidation permeates these sections, building suspense and causing us to question whether our climber will successfully reach his goal.

Once at the summit [13. *Auf dem Gipfel*], Nietzsche's influence on the work becomes increasingly apparent. For Nietzsche, mountain summits were associated with a confrontation with and remaking of the self, and Strauss captures this idea of the self through a series of musical quotations to his own compositions: the infamous opening theme of Strauss' *Also sprach Zarathustra* is used to announce the victorious C major tonality of the mountain summit; a reference to Strauss' first opera *Guntram* appears through an elegiac chorale that was borrowed from Richard Wagner's 'Grail Motif' from *Parsifal*; and an allusion to Strauss' own song *Anbetung* (*Adoration*), can be heard dipping in and out of the rich symphonic texture. These references to Strauss' own compositions provide the audience with their own moment of clarity: that our protagonist is, in fact, Strauss himself. Strauss' summit can be read as a sonic depiction of Caspar David Friedrich's famous painting *Wanderer above the Sea of Fog* – a work that came to represent the German Romantic movement and depicts a man standing alone on the mountaintop looking at the world beneath him. Friedrich's own understanding of solitude, individualism, and the self certainly mirrors Strauss' vision for this moment. He stated, 'I must stay alone and know that I am alone to contemplate and feel nature in full; I have to surrender myself to what encircles me, I have to merge with my clouds and rocks in order to be what I am. Solitude is indispensable for my dialogue with nature.' Words said by Friedrich but easily imagined as utterances from our protagonist (and thus, Strauss himself) as he looks down at the world from the summit.

As our protagonist begins his descent, some changes occur. The programmatic titles move away from more literal representations to rather more abstract feelings and imaginings. If our hero has gained clarity and insight from his time at the summit, his prior naivety is now replaced with greater self-awareness, reflectiveness, and divination. Atop the summit, the protagonist experiences a vision [14. *Vision*], yet the nature of the vision is unclear, offering an opportunity for the listener to infer what our hero might be imagining in this moment of clarity and transcendence. As the vision

ends, mists begin to rise [15. *Nebel steigen auf*] and the sun is obscured behind the clouds [16. *Die Sonne verdüstert sich allmählich*], providing an omen of the dark storm to come. But before it hits and our hero is battered by the thrashing winds and rains, he experiences an 'elegy' [17. *Elegie*]. Much like the vision, this section leaves much to the imagination, but hints at a transcendental beyond or an other-worldly realm. In sketches for the work, Strauss labelled this section 'Schmerz' ('sorrow') and 'Melancolie' ('melancholy'), and musicologist David Larkin argues that this moment could represent the climber's melancholy over the loss of religious or metaphysical certainty. Perhaps, more simply, it is a moment of premonition, lamenting the dark clouds and the storm that follows. As the storm hits, the climber decides to begin his descent [19. *Gewitter und Sturm, Abstieg*], and the 'ascent' motif reappears – sometimes in a reversed form – to depict his journey home. The day-cycle ends with the setting of the sun [20. *Sonnenuntergang*] and a recreation of the 'Night' theme [22. *Nacht*] in its home key of B-flat minor. The music ends but is also set to begin all over again; a musical 'Groundhog Day' to remind us of nature's enduring, eternal constant.

If the work is intended to function as a reflection on humanity, its central message is of the insignificance of humankind. The mountains have been there long before us, and they will be there long after we are gone. We may paint them, compose them, climb them, fight wars between them, escape through them, or perhaps simply enjoy a moment looking at them, but to them we are largely unimportant. As Charles Youmans says, '[*An Alpine Symphony*] reminds us at the end that, from nature's perspective, nothing has happened. All the intervening action – the ascent, the triumphant arrival at the summit, the "vision" – involves a character who exists only as a witness.' We too are only witnesses, hearing an orchestra reverberate Strauss' message beyond the confines of the war-torn 20th century, through the rafters of the Royal Albert Hall and now, to you at home. Perhaps you are listening to this recording from the comfort of your sofa or using it as the soundtrack to your morning commute as you traverse the harsh landscape of public transport. Perhaps you are listening from your car as you also find yourself caught in an unexpected storm. Or perhaps you are listening for a moment of respite from the complexities of the modern day, in need of a reminder of the power of the natural world. Today, as we are faced with our own obstacles, our own uncertainties, and our own conflicts, Strauss' work reminds us of nature's (and music's) perennial magnitude. But perhaps, most importantly, it offers a message of hope. Another day will come, the sun will rise, the storms will pass, and we too can find ourselves by embracing the challenges that come with traversing our own mountains... whatever they may be.

© DR GENEVIEVE ROBYN ARKLE 2026

Als wir unsere Reihe *Journeys of Discovery* planten, gab es vor allem eine Reise, die zu unternehmen ich fest entschlossen war. Musiker sprechen manchmal darüber, die Gipfel des Repertoires in Angriff zu nehmen, und welcher musikalische Gipfel bietet sich da mehr an – oder ist spektakulärer – als Richard Strauss' *Alpensinfonie*? Ich weiß, das ist eine etwas offensichtliche Metapher, aber zumindest in einer Hinsicht ist sie wahrhaftig. Dieses kolossale, aus nur einem Satz bestehende Werk, das 1915 uraufgeführt wurde, ist eine der glorreichsten Leistungen der Orchestrierung, die jemals geschaffen wurden. Selbst die größten Orchester sehnen sich danach, sie zu spielen.

Und das Royal Philharmonic Orchestra hat das zusätzliche Privileg, sie an einer Stätte wie der Royal Albert Hall aufführen zu können, einem der wenigen Konzertsäle in Europa, die in der Lage sind, der *Alpensinfonie* Raum zum Atmen zu geben. Doch waren dies die einzigen Gründe? Obwohl ich, anders als Strauss, weit entfernt von den majestätischen bayerischen Alpen aufgewachsen bin, lebe ich schon seit vielen Jahren mit diesem Werk. Und je öfter ich es aufführe, desto mehr spüre ich, dass es viel, viel mehr ist als einfach nur eine herrliche kinematografische Tranche musikalischer Bergszenerie, aufgezeichnet in Hollywood-würdigen Orchesterfarben.

Natürlich ist es all das auch (man stelle sich nur vor, Strauss sei gebeten worden, eine Filmmusik zu komponieren!); Strauss war vermutlich der größte Orchestrator aller Zeiten und für mich ist die „Wasserfall“-Sequenz in der *Alpensinfonie* vielleicht die am schillerndsten orchestrierte Passage, die er jemals geschrieben hat. Das Geheimnis liegt darin, sie transparent klingen zu lassen – man muss den Vordergrund ebenso klar definieren wie den Hintergrund. Ich habe das Glück, dass das Royal Philharmonic Orchestra über einige der ausgezeichnetsten Orchesterspieler der Welt verfügt, und ich bin unendlich stolz darauf, wie sie jede Etappe unserer Bergtour musikalisch umsetzen.

Und doch muss man sich fragen, ob das Grund genug ist, auf und hinter der Bühne mehr als 120 Spieler einzusetzen, darunter Wagner-Tuben, zwei Harfen, ein immenses Schlagwerk inklusive Wind- und Donnermaschine sowie mehr als dreißig Blechbläser. (Ganz zu schweigen von der großartigen Orgel der Royal Albert Hall, die unsere Mühen mit ihrer hochindividuellen, unverwechselbaren Stimme unterstützt.) Es ist kein Zufall, dass wir die *Alpensinfonie* auf unsere Aufführung und Einspielung der Dritten Sinfonie von Strauss' großem Kollegen und Zeitgenossen Gustav Mahler folgen lassen. Es gibt zahlreiche Parallelen zwischen den beiden Werken. Beide beschäftigen sich auf farbenfrohe Weise mit der Natur, und beide verwenden riesige Orchester. Kein Wunder, dass die zeitgenössischen Kritiker – schließlich handelte es sich um Kritiker! – beide Werke als maßlos verurteilten.

Ich sehe das überhaupt nicht so. Für mich enthalten Mahlers Dritte und die *Alpensinfonie* genau so viele Noten wie notwendig sind (wie Mozart, Strauss' *Idol*, einmal gesagt haben soll). Und die Verbindung reicht noch tiefer. Zeitgenössische Beobachter haben häufig die Unterschiede zwischen den beiden Männern kommentiert. Mahler der rastlose, leidenschaftliche Intellektuelle scheint viel eher ein echter ‚Künstler‘ gewesen zu sein als der unbekümmerte Strauss, der nichts mehr genoss als ein entspanntes Kartenspiel. Mahler wusste es besser. „Strauss und ich graben von verschiedenen Seiten her in unsern Schachten desselben Berges“, bemerkte er einmal. „Wir werden uns schon treffen.“

Hier, in der *Alpensinfonie*, findet sich eben dieser Berg. Ich halte es nicht für einen Zufall, dass dies das erste größere Orchesterwerk von Strauss nach Mahlers frühem Tod im Jahr 1911 war – einem Ereignis, das ihn schockierte und deprimierte. Noch dass diese immense, tief empfundene musikalische Landschaft die letzte der großen Tondichtungen für Orchester war, mit denen Strauss die Welt seit seinem 1889 entstandenen *Don Juan* in Erstaunen versetzt hatte. Sie ist ein Abschiedsgruß an eine Ära und zugleich eine Hommage an Mahler. Ja, die beiden Männer waren in der Tat sehr unterschiedlich, aber sie waren beide echte Romantiker. Sie teilten eine fast mystische Liebe zur Natur und speziell zu den Alpen. Sie begeisterten sich für hoch aufragende Berggipfel und sonnendurchflutete Wälder. Beide wussten in ihren Herzen, dass die Ewigkeit sich wahrscheinlich irgendwo oberhalb der Baumgrenze in einer blumenübersäten Wiese befand, umgeben vom Klang von Kuhglocken.

Und sie wussten beide, dass in den hohen Bergen jederzeit an einem heiteren Sommerhimmel ein Sturm aufziehen konnte. Als Strauss seine Sinfonie vollendete, war Mahler schon lange tot und Europa befand sich im Krieg. Die *Alpensinfonie* beginnt und endet in ewiger Dunkelheit, und Strauss gestaltet diese so profund und ruhig, dass man fast spürt, wie die Luft vibriert. (Wie so häufig bei Strauss' Musik sind die großen Höhepunkte bombastisch, doch es sind die stillen Momente, die man in der Erinnerung bewahrt.) Für mich ist Strauss' *Alpensinfonie* eine Hymne an die Natur, zugleich aber auch die Geschichte des Lebens selbst – all die Freude, die Ehrfurcht, das Wunderbare und das Schöne unserer Reise durch diese Welt, vermittelt von einem der spielerischsten und (so glaube ich) zugleich tiefgründigsten musikalischen Geschichtenerzähler. Ich hoffe, Sie begleiten uns auf eine der malerischsten und erhabensten unserer *Journeys of Discovery*.

VASILY PETRENKO
Musikdirektor, Royal Philharmonic Orchestra
Übersetzung: Stephanie Wollny

„Ich bin Germane, dem der Anblick einer herrlichen Gebirgsnatur, darüber der blaue Himmel, der strahlenden, wärmenden Sonne schon der Gipfel des Erreichbaren und Erstrebenswerten darstellt. Daran freue ich mich, dies hält mich gesund und gibt mir Freude zur Arbeit.“

RICHARD STRAUSS, 1915

Im August 1914 erklärte Deutschland Russland, Frankreich und Belgien den Krieg – ein Akt, der den Verlauf der europäischen Geschichte grundsätzlich ändern sollte. Nur etwas mehr als ein Jahr später, im Oktober 1915, erfolgte in Berlin die Uraufführung von Richard Strauss' *Alpensinfonie*, die ein schillerndes sinfonisches Porträt der deutschen Alpen darbot. Als Strauss 1899/1900 die Arbeit an dem Werk aufnahm, galten die Berge als zentrales Symbol der deutschen Romantik, sie standen für Frieden, Einsamkeit und die Flucht aus der modernen und zunehmend urbanen Welt, während sie zugleich den gefährlichen, unbezähmbaren und wilden Charakter der Natur einfingen. Indem der Weltkrieg sich auf dem Kontinent festsetzte, wurden auch die Alpen – bis dahin ein Ort der Ruhe und Naturverbundenheit – zum Kriegsschauplatz. Gebirgstruppen querten ihre harschen Konturen und über den Bergen hallte Gewehrfeuer. Wer in der Hoffnung, dort Erlösung von den Anspannungen einer modernen Welt zu finden, in die Berge geflohen war, sah sich nun mit der Kriegswirklichkeit konfrontiert. In Zeiten politischer Turbulenzen und angesichts der Gefahr von Gewalt, Terror oder kriegerischen Zusammenstößen machen sich im öffentlichen Bewusstsein als Ausweg häufig nostalgische Empfindungen breit – der Wunsch, die gegenwärtige Welt hinter sich zu lassen und in Bildern der vergangenen oder vielleicht auch einer in der Zukunft liegenden Welt Trost zu suchen. Strauss' *Alpensinfonie* erhob sich aus der Asche des kriegsgebeutelten Kontinents und bot einen bildgewaltigen und nostalgischen Blick auf die deutschen Alpen. Das Werk wurde zur ultimativen deutschen romantischen Utopie und zugleich eine Erinnerung an die Bedeutungslosigkeit des Menschen im Kontext der natürlichen Welt. Heute fällt es leicht, die *Alpensinfonie* isoliert zu hören, als charaktervolle Tondichtung, die einfach die Geschichte eines bergsteigenden Mannes erzählt. Doch Musik existiert nicht in einem Vakuum und die Berücksichtigung des allgemeinen Umfelds ist für unseren Umgang mit Strauss' Komposition auch in der heutigen Zeit unabdingbar. Indem auch wir uns mit zunehmender politischer Verunsicherung und kultureller Instabilität auseinandersetzen müssen, was können wir von Strauss' *Alpensinfonie* lernen?

Als Gustav Mahler im Jahr 1911 starb, begannen zahlreiche Komponisten, ihm mit eigenen Kunstwerken Hommage zu erweisen. Arnold Schönberg etwa schuf seine *Sechs Kleinen Klavierstücke* op. 19, ein Gemälde von Mahlers Begräbnis und einen Essay mit dem schlichten Titel „Gustav Mahler“. Richard Strauss sah sich durch Mahlers Tod bewegt, seine monumentale *Alpensinfonie* zu vollenden:

„Der Tod dieses hochstrebenden, idealen, energischen Künstlers [ist] ein schwerer Verlust [...] Der Jude Mahler konnte im Christentum noch Erhebung gewinnen. Der Held Rich. Wagner ist als Greis, durch den Einfluß Schopenhauers wieder zu ihm herabgestiegen. Mir ist es absolut deutlich, daß die deutsche Nation nur durch die Befreiung vom Christentum neue Tatkraft gewinnen kann [...] Ich will meine *Alpensinfonie*: den Antichrist nennen, als da ist: sittliche Reinigung aus eigener Kraft, Befreiung durch die Arbeit, Anbetung der ewigen herrlichen Natur.“

Auch wenn das Werk schließlich *Eine Alpensinfonie* genannt wurde, zeigt der zunächst anvisierte Titel *Der Antichrist* Strauss' Nähe zum Schaffen Friedrich Nietzsches, dessen Essay *Der Antichrist* 1895 veröffentlicht wurde. Strauss' Atheismus ist gemeinhin bekannt und sein Wunsch, Religion und Gesellschaft voneinander zu trennen, ist nicht zuletzt auch im Kontext des erstarkenden Antisemitismus und der im frühen 20. Jahrhundert zunehmend kriegsfreundlichen Stimmung von Bedeutung. Die *Alpensinfonie* wurde zu Strauss' Antwort auf die Frage nach der Rolle, die die Religion in der Gesellschaft einzunehmen hatte, nämlich dass der primäre – und ultimative – Ursprung des Lebens nicht in Gott liegt, sondern in der Natur. Wie die Musikwissenschaftler Bryan Gilliam und Charles Youmens es ausdrücken: „Der Auf- und Abstieg eines alpinen Berges dient als Metapher für die Überhöhung der Natur [...] Trotz ihrer Wurzeln in der Philosophie erscheint die *Alpensinfonie* nach außen hin unphilosophisch; sie deklariert mit verblüffender Schönheit die Herrlichkeiten der natürlichen Welt.“

Bei dem in dem Werk dargestellten Gebirge handelt es sich um die Strauss' Heimatstadt Garmisch umgebenden Berge, er konnte sie von den Fenstern seiner am Hang gelegenen Villa aus sehen (das Haus existiert noch und wird auch heute noch von der Familie Strauss betreut). Nach dem Erfolg seiner 1905 entstandenen Oper *Salome* erwarb der Komponist das Grundstück im Jahr 1908 und baute dort eine Villa, weit entfernt von dem Trubel Münchens, wo er bis dahin gelebt und gearbeitet hatte. Garmisch war damals ein Dorf mit etwa 2.300 Einwohnern, um die Jahrhundertwende begann es sich jedoch zu einem lebhaften Tourismusmagneten zu entwickeln. Die pittoreske Landschaft galt Strauss wie auch anderen als der schönste Flecken Bayerns und auch Österreichs. Für Strauss war aber vor allem auch wichtig, dass München schnell erreichbar war, die Fahrzeit betrug lediglich drei Stunden. Auch wenn er Garmisch sehr mochte, lag

ihm weniger an der lokalen Musikszene, als man hätte erwarten können. Im Dorf gab es Holz- und Blechblasorchester, die regelmäßig auf Dorffesten, zur Faschingszeit und an kirchlichen Feiertagen, ja sogar in Bierzelten aufspielten, doch Strauss zog es vor, sich nicht in der vor Ort gepflegten Musikkultur zu engagieren. Seine ablehnende Haltung gegenüber lokalen Aktivitäten wurde zusätzlich auf die Probe gestellt, als 1936 die olympischen Winterspiele in Garmisch ausgetragen wurden. Strauss, der kein Freund von Sportereignissen war, hielt diese Unternehmung für eine Vergeudung von Steuergeldern und schrieb einen Brief an die Gemeindeverwaltung in dem er diesen „Dilettantenunfug“ verurteilte. Trotzdem ist seine Liebe zu der Gegend um Garmisch und der umliegenden Bergwelt nicht zu leugnen, und sie bietet den perfekten Hintergrund für die von Nietzsche inspirierte Geschichte, die Strauss sich zu erzählen entschloss.

Wie oben zitiert, benannte Strauss die drei von Nietzsche beeinflussten Werte, von denen er hoffte, dass das gesamte Werk sie verkörpern würde: „sittliche Reinigung aus eigener Kraft, Befreiung durch die Arbeit, Anbetung der ewigen herrlichen Natur“. Er erreichte dies, indem er ein einfaches Narrativ konstruierte, das den Verlauf eines vollen Tages von der Morgendämmerung bis zum Einbruch der Nacht dokumentiert, während dessen ein Mann einen Berg besteigt und erst zurückkehrt, als die Sonne untergeht und sich der Abend über das Land senkt. Er gibt seinem Publikum 22 Programmmittel an die Hand, die die Stationen dieses Tages schildern; sie nehmen die Hörer mit auf die Reise des Protagonisten durch die Wälder, an einem Wasserfall vorbei, über blühende Wiesen und durch ein unerwartetes Unwetter in den Bergen. Die Nähe zu Beethovens Sinfonie Nr. 6, der „Pastorale“, ist offensichtlich, da Strauss zentrale narrative Aspekte von Beethovens ländlichen Szenen aufgreift, etwa die „Szene am Bach“ des zweiten Satzes und den „Donner, Sturm“ des vierten.

Das Werk beginnt in der bedrohlich-düsteren Tonart b-Moll, in der Streicher und Fagotte ein absteigendes Motiv darbieten, das die „Nacht“ symbolisieren soll [1. *Nacht*]. Wer mit Strauss' sinfonischem Schaffen vertraut ist, wird hier das Hauptthema seiner Sinfonie Nr. 2 in f-Moll aus dem Jahr 1884 heraushören, das an dieser Stelle für die klangliche Darstellung der Dunkelheit steht. Wer sich eher mit den Werken von Arnold Schönberg auskennt, könnte stattdessen die Eröffnung von dessen 1899 entstandener Sinfonischer Dichtung *Verklärte Nacht* vernehmen, wo in den Streichern eine ähnliche absteigende Melodie für die Darstellung der Nacht verwendet wird, eingebettet in eine weitere unheimliche Molltonart. Indem die Sonne aufgeht, werden eher an zeitgenössische Musik gewohnte Hörer Vergleiche zwischen Strauss' Komposition und der Filmmusik von Komponisten wie Hans Zimmer oder John Williams anstellen. Ein Wechsel von dem düsteren b-Moll zur gleißenden Nachbartonart C-Dur signalisiert das morgendliche Sonnenlicht, indem die ersten Strahlen über dem Berggipfel auftauchen und ihr goldenes Licht über die Erde ausbreiten. [2. *Sonnenaufgang*].

Wie in so vielen von Strauss' Tondichtungen beruht der expressive Charakter der Komposition vor allem auf den verwendeten Leitmotiven, beginnend mit dem „Anstiegs“-Motiv, das erklingt, als unser Protagonist seine Bergbesteigung beginnt [3. *Der Anstieg*]. Dieses Motiv erscheint wieder und wieder in einer Reihe unterschiedlicher musikalischer Kontexte zur Untermalung seines Aufstiegs. So verschwindet das Motiv zum Beispiel, als er den Wasserfall erreicht [6. *Am Wasserfall*] – vielleicht weil er sich ausruht oder die Aussicht genießt –, um dann erneut zu erklingen, als er die Blumenwiesen durchquert [8. *Auf blumigen Wiesen*]. Der Wasserfall bietet vielleicht eines der besten Beispiele für Strauss' Fähigkeit, seine Hörer in seine klangliche Vorstellungskraft zu involvieren, indem Harfen und Celesta die feuchten Sprühnebel über dem Orchester zerstäuben, begleitet von Streichern und arpeggierten Holzbläsern, die das Fließen des Wassers repräsentieren.

Indem unser Protagonist die Bergalmen erreicht [9. *Auf der Alm*], baut Strauss die Klänge von Kuhglocken und Vogelstimmen in die Musik ein, von denen einige behaupten, sie seien den pastoralen Szenen von Mahlers Sinfonie Nr. 6 entlehnt, und die einen Augenblick pastoraler Entspannung bieten, bevor der Wanderer seinen letzten Aufstieg zum Gipfel beginnt. Auf dieser letzten Etappe sieht er sich mit verschiedenen Herausforderungen konfrontiert, die sein Erklimmen der Bergspitze umso befriedigender erscheinen lassen: Er verliert seinen Weg im Gebüsch [10. *Durch Dickicht und Gestrüpp auf Irrwegen*], gerät auf einen Gletscher [11. *Auf dem Gletscher*] und empfindet die Gefahr seiner letzten Schritte auf dem Weg zum Gipfel [12. *Gefahrvolle Augenblicke*]. Die Musik reagiert auf diese gefährvollen Momente mit einer Zunahme an harscher Chromatik und tonaler Instabilität sowie abstrakten Themen und Motiven, die alle zusammenwirken, um jegliche bisherige Illusion von Beschaulichkeit zunichtezumachen. Diese Abschnitte sind von musikalischer Bekommenheit durchdrungen und die steigende Spannung veranlasst uns, daran zu zweifeln, ob unser Kletterer sein Ziel unverseht erreichen wird.

Indem die Bergspitze erreicht ist [13. *Auf dem Gipfel*], zeigt sich Nietzsches Einfluss auf diese Komposition immer deutlicher. Nietzsche assoziierte Berggipfel mit einer Konfrontation mit dem Selbst wie auch mit dessen Erneuerung, und Strauss setzt diesen Gedanken mittels einer Serie von musikalischen Zitaten aus seinen eigenen Kompositionen um: Das berühmt-berüchtigte Eröffnungsthema aus *Also sprach Zarathustra* kündigt das triumphierende C-Dur des Gipfels an; eine Anspielung auf Strauss' erste Oper *Guntram* erscheint eingebettet in einen elegischen Choral, der

an Richard Wagners „Gralsmotiv“ aus *Parsifal* erinnert; außerdem tauchen in dem komplexen harmonischen Satz immer wieder Anklänge an Strauss' eigenes Lied *Anbetung* auf. Diese Bezugnahme auf eigene Kompositionen des Meisters bietet dem Hörer einen Moment der Klarheit: Bei unserem Protagonisten handelt es sich tatsächlich um niemand anderen als Strauss selbst. Der beschriebene Gipfel kann als klangliche Darstellung von Caspar David Friedrichs berühmtem Gemälde „Wanderer über dem Nebelmeer“ interpretiert werden – einem Kunstwerk, das zum Emblem der deutschen Romantik wurde und einen Mann darstellt, der allein auf dem Berggipfel steht und die unter ihm ausgebreitete Welt betrachtet. Friedrichs eigenes Verständnis von Einsamkeit, Individualität und dem Selbst entspricht offensichtlich Strauss' Vision dieses Augenblicks. Er drückte seine Empfindungen so aus: „Ich muss allein bleiben und wissen, dass ich allein bin, um die Natur völlig zu schauen und zu fühlen; ich muß mich dem hingeben, was mich umgibt, mich vereinigen mit meinen Wolken und Felsen, um das zu sein, was ich bin. Die Einsamkeit brauche ich für das Gespräch mit der Natur.“ Auch wenn dies die Worte Friedrichs sind, könnte man sie sich leicht als Äußerung unseres Protagonisten (und damit von Strauss selbst) vorstellen, während auch er auf einem Berggipfel stehend die Welt betrachtet.

Indem unser Protagonist sich an den Abstieg macht, kommt es zu einigen Veränderungen. Die programmatischen Titel bewegen sich von einer eher wörtlichen Darstellung hin zu abstrakteren Empfindungen und Vorstellungen. Hat unser Held dank seiner Gipfelerfahrung an Klarheit und Einsicht gewonnen, so ist seine anfängliche Naivität nun größerer Selbsterfahrung, Reflektivität und Erkenntnis gewichen. Auf dem Gipfel hat er eine Vision [14. *Vision*], deren genaue Beschaffenheit jedoch unspezifisch bleibt; damit bleibt es dem Hörer überlassen zu ermessen, was unserem Protagonisten in diesem Augenblick überlegener Transzendenz durch den Kopf gehen mag. Indem die Vision endet, ziehen Nebel auf [15. *Nebel steigen auf*] und die Sonne verschwindet hinter den Wolken [16. *Die Sonne verdüstert sich allmählich*] – ein Omen des heraufziehenden Sturms. Bevor dieser losbricht und unser Held von den heftigen Winden und Regenschauern gebeutelt wird, erfährt er einen Moment der Traurigkeit [17. *Elegie*]. Ähnlich wie die Vision überlässt dieser Abschnitt vieles der Vorstellungskraft des Hörers, deutet aber ein transzendentes Jenseits oder eine überirdische Welt an. In Skizzen für seine Sinfonie nannte Strauss diesen Abschnitt „Schmerz“ und „Melancholie“; der Musikwissenschaftler David Larkin glaubt, dass er die Melancholie des Kletterers angesichts des Verlusts seiner religiösen und metaphysischen Gewissheit repräsentieren könnte. Vielleicht ist dies aber auch einfach nur ein Moment der Vorausahnung, ein Bedauern der dunklen Wolken und des aufziehenden Sturms. Indem der Sturm ausbricht, beschließt der Bergsteiger, sich an den Abstieg zu wagen [19. *Gewitter und Sturm, Abstieg*]. Zur Darstellung seiner Rückkehr nach Hause erklingt an dieser Stelle wieder das „Aufstiegs“-Motiv – gelegentlich in umgekehrter Form. Der Tag neigt sich mit der untergehenden Sonne [20. *Sonnenuntergang*] und einer erneuten Beschwörung des „Nacht“-Themas [22. *Nacht*] in dessen Grundtonart b-Moll seinem Ende zu. Auch die Musik endet, zugleich ist sie aber gerüstet, wieder von vorne zu beginnen – ein ewiger Kreislauf, der uns daran erinnern soll, dass die Natur eine dauerhafte, ewige Konstante ist.

Wenn dieses Werk als Reflektion des menschlichen Daseins dienen soll, so beleuchtet seine Kernbotschaft die Bedeutungslosigkeit der Menschheit. Die Berge waren schon lange vor uns da und sie werden auch noch da sein, wenn wir längst vergangen sind. Wir mögen sie malend und komponierend festhalten, sie erklimmen, sie kriegerisch erobern oder durch die Berge flüchten; vielleicht betrachten wir sie auch nur für einen Moment – für sie sind wir jedenfalls weitgehend bedeutungslos. Wie Charles Youmans es ausgedrückt hat: Letztlich erinnert [die *Alpensinfonie*] uns daran, dass aus der Perspektive der Natur gar nichts passiert ist. All die sich abspielenden Ereignisse – der Aufstieg, die triumphale Ankunft auf dem Gipfel, die „Vision“ – betreffen eine Figur, die nur als Zeuge existiert. Auch wir sind lediglich Zeugen, wir hören, wie ein Orchester Strauss' Botschaft über die Grenzen des kriegsgebeutelten 20. Jahrhunderts hinaus weiterträgt, in die Dachsparren der Royal Albert Hall hinauf und jetzt zu Ihnen in Ihr Zuhause. Vielleicht lauschen Sie dieser Aufnahme von Ihrem gemütlichen Sofa aus oder nutzen sie als Soundtrack auf Ihrer morgendlichen Fahrt zur Arbeit, auf der Sie die raue Landschaft der öffentlichen Verkehrsmittel durchqueren. Vielleicht hören Sie sie im Auto, während auch Sie sich mit einem unerwarteten Sturm konfrontiert sehen. Oder vielleicht suchen Sie einen Moment der Erholung von der Komplexität des modernen Alltags, eine Erinnerung an die Kraft der natürlichen Welt. Heute da wir uns mit unseren eigenen Hindernissen konfrontiert sehen, unseren eigenen Unsicherheiten und unseren eigenen Konflikten, erinnert uns Strauss' Komposition an die dauerhafte Größe der Natur (und der Musik). Das Wichtigste ist aber vielleicht, dass sie uns eine Botschaft der Hoffnung vermittelt. Ein neuer Tag wird anbrechen, die Sonne wird wieder aufgehen, die Stürme werden vorüberziehen und auch wir können wieder zu uns selbst finden, indem wir uns den Herausforderungen stellen, die sich bei der Besteigung unserer eigenen Berggipfel einstellen – was auch immer diese sein mögen.

© DR GENEVIEVE ROBYN ARKLE 2026
Übersetzung: Stephanie Wollny

The **Royal Philharmonic Orchestra (RPO)**, with Music Director **Vasily Petrenko**, is on a mission to bring the thrill of live orchestral music to the widest possible audience. The RPO's musicians believe that music can and should be a part of everyone's life, and they aim to deliver on that belief through every note. Based in London and performing around 200 concerts per year worldwide, the RPO brings the same energy, commitment and excellence to everything it plays, be that the great symphonic repertoire, collaborations with pop stars, or TV, video game and movie soundtracks. The RPO remains proud of its heritage whilst continuing to evolve and is today considered to be the world's most versatile symphony orchestra, reaching a live and online audience of more than 70 million people each year.

Innovation is in the RPO's genes. Sir Thomas Beecham, who founded the RPO in 1946, was a force of musical nature: an entrepreneur, a wit and a conductor of great integrity, and he believed that great music-making belonged to everyone – and that the new Britain that emerged from the Second World War needed an orchestra that was as adaptable as it was brilliant. This vision has remained integral to the RPO's approach. The RPO was one of the first orchestras to establish a community and education programme, RPO Resound, and the first orchestra to launch a record label.

Throughout its history, the RPO has performed with the most inspiring musicians, including Rudolf Kempe, André Previn, Yehudi Menuhin and Vladimir Ashkenazy, and in the world's leading concert halls, from the Elbphilharmonie in Hamburg to Carnegie Hall in New York and Suntory Hall in Tokyo. The appointment of Vasily Petrenko as Music Director in 2021 was a landmark in the RPO's history. An internationally renowned conductor of outstanding pedigree, Vasily has brought artistic leadership and a distinctive sound to the Orchestra, creating an enduring partnership and producing performances that have been lauded by audiences and critics alike. Recent highlights have included tours to major European cities, as well as to China, Japan and the USA. In London, acclaimed performances have included Mahler's choral symphonies, concerts with Yunchan Lim and Maxim Vengerov at the Royal Albert Hall, performances at the BBC Proms, and specially curated concert series, including *Icons Rediscovered* and *Lights in the Dark*.

The Royal Philharmonic Orchestra is also a household name beyond the concert platform: from British movie classics such as *The Red Shoes* and *The Bridge on the River Kwai* to the anthem for the UEFA Champions League, the RPO has been part of the soundtrack to millions of lives, sometimes without people knowing it. The Orchestra has continued to embrace advances in digital technology and attracts a growing global audience for its streamed performances, artist

interviews, 'behind-the-scenes' insights and other digital output. Each year the RPO's recorded music is streamed over 50 million times, has 17 million views on YouTube, and the Orchestra welcomes around 200,000 audience members to its live performances.

At home in the UK, the RPO remains true to its pioneering, accessible roots. Now in its fourth decade, the innovative RPO Resound community and education programme continues to thrive as one of the UK's – and the world's – most innovative and respected initiatives of its kind.



Royal Philharmonic Orchestra, Vasily Petrenko – Discography
All titles available in digital format (download and streaming)

GUSTAV MAHLER
Symphony No. 3

Hanna Hipp, mezzo-soprano
Philharmonia Chorus
Tiffin Boys' Choir
 2 CD HMM 905421.22

“Une interprétation intense
 et lumineuse de ce som-
 met du postromantisme.”
 – **France Musique**

“Dans une discographie pléthor-
 ique de la *Troisième Symphonie* de
 Mahler, l’interprétation de Vasily
 Petrenko se distingue par une
 approche qui évite la
 surenchère visionnaire ou
 l’expressionnisme superficiel.”
 – **Crescendo**



‘Petrenko’s recording must certainly be
 counted among the most significant inter-
 pretations of Mahler’s cosmological Third.’
 – **Pizzicato**

SERGEI RACHMANINOFF
The Bells Op. 35

EDWARD ELGAR
Falstaff Op. 68
Philharmonia Chorus, Mirjam Mesak,
Pavel Petrov, Andrii Kymach
 CD HMM 902788

“Sur ce premier envoi, le natif de
 Saint-Petersbourg réussit à captiver
 dans le méconnu *Falstaff* d’Elgar, et
 éblouit dans *Les Cloches*, la sym-
 phonie chorale de Rachmaninov.”
 – **Libération**

‘An outstanding release her-
 alding the start of a powerful
 new musical partnership.’
 – **Limelight**



‘Petrenko [...] transforms their familiar tex-
 tures into active, linear argument and/or be-
 jewelled vignette. A crisply articulated orches-
 tral fabric of seemingly infinite timbral variety
 and dynamic range reanimates both scores.’
 – **Gramophone**



‘Electrifying.’ – **BBC Music Magazine**

With thanks to the Royal Albert Hall



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2026
Enregistré en public le 20 mai 2025 au Royal Albert Hall, Londres (Royaume-Uni)

Direction artistique et montage : Anna Barry

Prise de son, mixage et mastering : Mike Hatch (Floating Earth)

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Illustration : © D8 / RPO

Photo : © Andy Paradise / RPO

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

rpo.co.uk

vasilypetrenkomusic.com

