



RICHARD STRAUSS

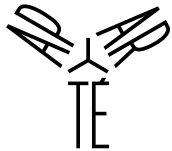
DON QUIXOTE

& CELLO WORKS

OPHÉLIE
GAILLARD

AP
RTE

CIC



Enregistré par Little Tribeca du 12 au 15 juillet 2017 au studio de l'Orchestre symphonique national tchèque (Prague, République Tchèque) puis les 22, 23 et 31 janvier 2018 à Paris.

Direction artistique : Nicolas Bartholomé

Prise de son : Nicolas Bartholomé, Maximilien Ciup et Clément Rousset

Montage, mixage et mastering : Nicolas Bartholomé, Maximilien Ciup et Clément Rousset

Ophélie Gaillard joue un violoncelle de Francesco Goffriller (1737) généreusement prêté par le CIC.

Remerciements : le CIC, Philippe Muller, Guy Coquoz, Alain Duault, Hugo Becker, Renée Fleming, Joyce Di Donato, Patrice Chéreau.

Traductions : Marcia Hadjimarkos, Achim Russer et Dennis Collins

Photos © Caroline Dautre

Design © 440.media

AP174 Little Tribeca © 2017 © Little Tribeca 2018

apartemusic.com

RICHARD STRAUSS (1864-1949)

DON QUIXOTE

& CELLO WORKS

OPHÉLIE GAILLARD violoncelle

ALEXANDRA CONUNOVA violon

DOV SCHEINDLIN alto

ORCHESTRE SYMPHONIQUE NATIONAL TCHÈQUE

JULIEN MASMONDET direction

VASSILIS VARVARESOS piano*

BEATRICE URIA MONZÓN mezzo-soprano**



Sonate pour violoncelle et piano* en fa majeur, op. 6 (TrV.115)	
1. Allegro con brio	9'30
2. Andante	8'25
3. Allegro	9'09
Romance en fa majeur pour violoncelle et orchestre, op. 13 (TrV.118)	
4. Andante cantabile	8'36
Don Quixote	
Variations fantastiques sur un thème à caractère chevaleresque, op. 35 (TrV.184)	
5. Introduction <i>Mäßiges Zeitmaß</i>	5'38
6. Thème <i>Mäßig - Don Quichotte perd la raison à la lecture des romans</i>	2'04
7. Variation I <i>Gemächlich - L'aventure avec les moulins à vent</i>	2'27
8. Variation II <i>Kriegerisch - La bataille contre les moutons</i>	1'40
9. Variation III <i>Mäßiges Zeitmaß - Conversation entre le chevalier et l'écuyer</i>	7'29
10. Variation IV <i>Etwas breiter - L'aventure avec les pèlerins</i>	1'46
11. Variation V <i>Sehr langsam - La veillée d'armes</i>	4'11
12. Variation VI <i>Schnell - La rencontre avec Dulcinée</i>	1'15
13. Variation VII <i>Ein wenig ruhiger als vorher - La chevauchée dans les airs</i>	1'07
14. Variation VIII <i>Gemächlich - Le voyage dans le bateau enchanté</i>	1'50
15. Variation IX <i>Schnell und stürmisch - Le combat contre les deux sorciers</i>	1'06
16. Variation X <i>Viel Breiter - Le duel contre le chevalier</i>	4'04
17. Finale <i>Sehr ruhig - La mort de Don Quichotte</i>	4'56
Vier Lieder, op. 27 (TrV.170) arr. du compositeur pour violoncelle, piano* et soprano**	
18. « Morgen »	4'06

Strauss ou les sortilèges de l'art

L'ensemble des œuvres pour violoncelle de Richard Strauss enregistrées sur cet album constitue à l'évidence l'un des sommets de notre littérature et il est assez rare de disposer d'un corpus de cette ampleur écrit par un compositeur majeur. Au-delà même d'une telle considération, ces pièces sont de purs chefs-d'œuvre.

Et pourtant, je reste perplexe tant j'ai rarement ressenti avec une telle violence la force de cette contradiction étrange : comment être à la fois littéralement amoureuse de cette musique aux richesses harmoniques et mélodiques inouïes, fascinée par un raffinement d'écriture tout simplement miraculeux, et en même temps demeurer très réservée par rapport à ce petit homme qui décidément ne force pas mon admiration ?

Il faut dire que je finis à peine la lecture du formidable récit d'Éric Vuillard, *L'Ordre du jour*. L'auteur y décrit au scalpel les compromissions politiques des plus puissants industriels allemands succombant à l'effort de financement demandé par les nazis un soir de 1933, lors d'une réunion

en apparence ordinaire. Une manne financière qui rendra possible l'engrenage historique que l'on connaît et l'effroyable tragédie du siècle dernier. Ma méfiance face à ce personnage public dont les prises de position et de fonction se sont avérées plus que problématiques m'avait conduite à faire l'impasse sur ce compositeur jusqu'à l'orée de mes vingt ans. Mais c'était sans compter avec le pouvoir hypnotique de sa musique, en particulier la fascination qu'exerce son art de la vocalité.

Depuis que j'ai succombé aux sortilèges du *Chevalier à la rose* et d'*Arabella*, sans oublier la puissance tellurique des *Métamorphoses*, j'essaie de comprendre son art de la narration, son sens du théâtre, et n'ai de cesse de faire entendre la somptuosité de ses couleurs orchestrales. Mais en même temps je tiens l'homme à distance, sans éviter les nombreuses questions éthiques et politiques qui ne manquent pas de se poser. Après avoir passé une journée en compagnie de Strauss, en mars 1900, Romain Rolland le décrivait dans son *Journal* en ces termes :

Sa conversation me montre combien j'ai eu raison de voir en lui l'artiste-type du nouvel empire allemand, le puissant reflet de cet orgueil héroïque, tout près de délirer, de ce nietzschéisme méprisant, de cet idéalisme égoïste et pratique, qui a le culte de la force, et le dédain de la faiblesse.

Et pourtant... Nous reparlerons de la place tout à fait singulière qu'occupe Don Quichotte dans son univers, un personnage qui, à titre personnel, m'interpelle plus que Zarathoustra ou d'autres figures héroïques présentes dans des œuvres comme *Heldenleben*. Le Chevalier à la triste figure semble en effet bien loin des héros sportifs mis en scène et en images par Leni Riefenstahl en 1936 lors des *Jeux Olympiques* de Berlin, *Jeux* dont l'hymne sera pourtant écrit par Strauss à la demande des nazis.

Mais concentrons-nous sur son œuvre. Dans le domaine intime de la musique de chambre où Richard Strauss s'aventurera peu, sa sonate écrite par un jeune homme de 19 ans est confondante de maturité dans son mouvement lent dont la rigueur formelle n'entame pas la tendresse expressive à couper le souffle. Dans ses mouvements extrêmes elle semble habitée d'une flamme et d'une virtuosité qui annoncent déjà

les grandes œuvres symphoniques du compositeur, notamment *Till Eulenspiegel*. Son écriture nerveuse et narrative inspirée par Mendelssohn et le traitement très orchestral des deux instruments ne peuvent que conquérir l'auditeur. Et je dois dire que jouer en public une telle sonate provoque à chaque fois un sentiment d'exaltation tout à fait singulier, propre à ce compositeur.

Sa *Romance*, écrite aussi dans la tonalité très brahmsienne et pastorale de *fa* majeur avec la fulgurance d'un tout jeune génie, préfigure les élans héroïques et le lyrisme déployés quelques années plus tard dans sa lecture de *Don Quichotte*. Il m'a semblé impensable de ne pas proposer une œuvre vocale pour cet enregistrement dédié à Strauss. C'est ce qui m'a conduite à y faire figurer la première version avec piano du magnifique lied *Morgen*, dans lequel le violoncelle remplace la partie de violon solo développée dans la version orchestrale ultérieure. Sensualité de la courbe vocale et plénitude sonore de cette langue allemande si poétique ne font ici plus qu'un.

Le vaste poème symphonique *Don Quichotte* inspiré par Cervantès se développe selon la forme d'un thème et variations et mêle lyrisme et humour pour narrer les péripéties du chevalier errant accompagné de son fidèle écuyer.

Cette œuvre concertante reste en tous points unique et totalement inégalée. Seule l'épopée du *Schelomo* de Ernest Bloch pourrait faire écho dans notre répertoire. Sa grande originalité est aussi d'associer un instrument soliste à chacun des personnages : le violoncelle incarne un Don Quichotte fier, téméraire et amoureux dont les aventures rocambolesques provoquent le rire et forcent l'admiration. Le violon, perché dans l'aigu, évoque une Dulcinée toute en subtilités, « inaccessible étoile » dira Jacques Brel. L'alto campe quant à lui un Sancho Pança haut en couleurs, bavard et trivial mais totalement dévoué à son maître.

Un dialogue se noue ainsi entre les trois instruments solistes qui crée une atmosphère de musique de chambre soulignée dans le présent enregistrement notamment par la prise de son.

Le *Don Quichotte* de Cervantès fascine depuis des siècles et ne cesse de nous questionner en raison de ses multiples niveaux de lecture, du foisonnement de ses références historiques, des changements permanents de registre et de genre qui permettent à l'auteur de passer du burlesque au tragique, de la satire à l'évocation poétique. Les formes littéraires que cette œuvre monde revisite et juxtapose par un tour de force

de l'écriture incitent le lecteur à déplier le récit pour laisser se déployer tout un imaginaire, à la manière d'un palimpseste révélant bien des secrets tout en conservant une part de mystère.

En plein Siècle d'Or espagnol, Don Quichotte, figure archétypique et moderne, s'abstrait de toute linéarité du temps, échappe à la raison comme à la déraison et mélange les genres. Seul l'opéra vénitien du *seicento* avait su mêler si savamment burlesque et tragique. C'est une des grandes forces de la partition, car l'humour et l'ironie permettent à l'auditeur de cultiver la distanciation en contrepoint du mouvement d'identification au héros straussien en général.

Il est passionnant et même presque ironique de lire à cet égard l'interprétation ésotérique du *Don Quichotte* de Dominique Aubier et à sa suite le rabbin Marc-Alain Ouaknin. Ces auteurs dévoilent au fil de leur lecture un certain nombre d'éléments narratifs de la Kabbale secrètement distillés dans un récit qui serait codé. Le Chevalier errant (*Q'chott* en araméen signifie vérité) serait une figure cachée du juif marrane converti au catholicisme dans l'Andalousie d'après la Reconquête de 1492 par Isabelle la Catholique mais resté secrètement fidèle à sa religion. Cette interprétation sera d'ailleurs magistralement

illustrée par le peintre, sculpteur et dessinateur Gérard Garouste.

Une telle grille de lecture permet de scruter le texte musical de Strauss par le prisme des quatre degrés d'interprétation décrits par la tradition juive et définis par l'acrostiche *Pardes* (PRDS) que l'on peut traduire par verger :

- *Peshat*, le sens littéral : le *flatterzung* imitant les bêlements des moutons dans la variation 2 ou la machine à vent dans la chevauchée dans les airs, variation 7 ;
- *Remez*, le sens par allusion : Don Quichotte perdant la raison dès l'introduction ou l'évocation de Dulcinée dans la variation 6 ;
- *Derash*, le sens symbolique sous la forme d'une parabole par exemple : l'attaque des moulins à vent de la variation 1, la rencontre de deux sorciers incarnés par les bassons dans la variation 9 ;
- *Sod*, le sens ésotérique qui permet la révélation du secret : la mise en musique de la mort de Don Quichotte en est un exemple frappant, difficilement réductible au seul verbe.

Par ailleurs l'on peut se demander si les recherches freudiennes et les premières avancées de la psychanalyse naissante à Vienne

n'ont pas influencé le compositeur. Strauss parvient en effet à plonger dans l'intimité d'une pensée démente et se fait introspectif jusqu'à diffracter l'identité des protagonistes de l'épopée en confiant leur leitmotiv à différents instruments-miroirs au sein de l'orchestre.

Mon expérience du continuo et l'attention portée au texte m'incitent d'ailleurs à aborder la cinquième variation, la veillée d'armes, comme un grand récitatif, un moment de confiance de ce héros vulnérable. Troubles de la pensée, mouvements contradictoires et confus de l'âme, brusques ruptures de ton, rêverie éveillée, Strauss semble épouser les bizarreries de la personnalité de Don Quichotte avec l'art du *recitar cantando* cher aux italiens de la Renaissance, et il faut bien se garder d'aplanir ou de recouvrir ces éruptions d'un sentiment uniformément romantique.

Enfin, que dire de la mort du héros qui surpasse à mon sens très largement la fin du roman de Cervantès par la somptuosité de son écriture... D'après Dominique Jameux, « le héros straussien meurt, mais il est en même temps immortel, par le sortilège de l'art ».

Ophélie Gaillard

Variations fantastiques et romanesques

La production de poèmes symphoniques chez Richard Strauss entre 1888 et 1898, de *Macbeth* à *Une vie de héros*, entretient un rapport indirect avec la littérature dans la mesure où le compositeur s'en tient essentiellement à l'esprit de l'œuvre qui l'a inspiré. Empruntant successivement à Shakespeare (*Macbeth*), Lenau (*Don Juan*), Nietzsche (*Ainsi parla Zarathoustra*) et à Cervantès (*Don Quichotte*), Strauss ne conçoit jamais une mise en musique des sources littéraires choisies et s'appuie principalement sur des passages marquants qui ont retenu son attention. Plus encore que pour les autres partitions symphoniques, Strauss sélectionne librement quelques événements dans le foisonnant *Don Quichotte* de Cervantès dont le propos repose sur les fantasmes du chevalier Don Quichotte, égaré dans un monde qu'il ne conçoit qu'au travers de son imaginaire peuplé de romans de chevalerie. Si Cervantès nous présente « un héros à l'envers dans un monde à l'endroit » selon René Girard, le sujet et l'œuvre musicale, composée en 1897-1898, sont également à mettre en relation

avec la partition immédiatement suivante, *Une vie de héros*, qui présente la face complémentaire d'un Strauss partagé entre le personnage fictif et décalé de la première et l'artiste, Strauss lui-même, de la seconde. Dans les deux cas, le héros livrera des combats contre ses adversaires, présentera sa compagne, pour conclure par la sagesse et le renoncement. L'originalité musicale de son *Don Quichotte*, sous-titré « Variations fantastiques sur un thème chevaleresque », est d'une part de développer une dimension concertante – cependant fréquente dans ses partitions avec les abondantes parties confiées à un violon solo, encore très présent ici – en associant le personnage de Don Quichotte au violoncelle et en distribuant celui de Sancho Pança à divers instruments solos (clarinette basse, tuba ténor, alto solo) ; d'autre part de concevoir l'ensemble de la partition sous forme de dix variations de caractère qui succèdent immédiatement à l'Introduction et à la présentation des deux personnages, respectivement en mineur avec un thème se déployant longuement pour Don

Quichotte et en majeur sous forme d'un court motif répété pour Sancho Pança. Romain Rolland, qui a abondamment correspondu avec Strauss, note justement dans son *Journal* en avril 1899 :

Il y a une intelligence singulière dans Don Quichotte. Les deux figures de Don Quichotte et de Sancho sont excellentes, l'une avec son air raide, langoureux, pourfendeur, vieil espagnol, un peu troubadour, déviant dans ses idées, et revenant toujours à sa marotte ; l'autre avec sa jovialité et ses proverbes goguenards. Ce sont plutôt des notations, des raccourcis de scènes, que de véritables descriptions.

Du chef-d'œuvre de Cervantès, dont les deux parties ont été respectivement publiées en 1605 et 1615, Strauss ne retiendra que quelques épisodes qui ne respectent en rien la chronologie du texte originel, mises à part la présentation du personnage qui décide de se faire chevalier (Introduction) et la mort de Don Quichotte (Finale). Ainsi se succèdent l'épisode où Don Quichotte charge les moulins (I^{re} partie, chapitre 8), la charge contre les moutons (I, 18) et l'entretien avec le chevalier, la charge contre les pénitents (I, 52), Don Quichotte fait chevalier par l'aubergiste (I, 3), la rencontre avec Dulcinée du Teboso (II, 10), Don

Quichotte montant Chevilgneux qui l'entraîne dans les airs (II, 41), la barque enchantée (II, 29), le combat contre les deux bénédictins (I, 8), le duel contre le chevalier à la Blanche-Lune (II, 65), avant le Finale où Don Quichotte décide de se consacrer à la méditation, et enfin la mort du personnage.

L'orchestre, sans égaler celui d'*Une vie de héros*, rassemble les bois et les cuivres par trois avec six cors, les cordes (66), harpe et percussions (incluant une machine à vent dans la variation 7 pour la chevauchée dans les airs sur Chevilgneux). Comme le *Harold en Italie* de Berlioz, *Don Quichotte* n'est pas pour autant un concerto au sens traditionnel du terme, tant la partie orchestrale est prépondérante et polyphonique dès l'Introduction, oscillant entre des passages descriptifs (les *flatterzunge* des cuivres dans l'épisode des moutons dont les solistes sont absents), et d'autres souvent chargés d'humour quand les sonneries des cuivres accompagnent solennellement Don Quichotte fait chevalier avant que l'orchestre ne réagisse ironiquement.

L'œuvre a été donnée en création le 8 mars 1898 avec Friedrich Grützmacher au violoncelle et sous la direction de Franz Wüllner, puis reprise peu après avec Hugo Becker sous la direction du compositeur.

L'imposante partition de *Don Quichotte* contraste avec les œuvres dédiées au violoncelliste Hanuš Wihan dont la grande *Sonate pour violoncelle et piano*, op. 6 suivie de la *Romance* pour violoncelle et orchestre, toutes deux datées de 1883, soit écrites par un jeune compositeur de dix-neuf ans. La *Sonate en fa majeur*, de grande ampleur en trois mouvements, est frappante par la maturité dont elle fait preuve dans l'*Allegro con brio* initial, de forme sonate bithématique, et dans l'*Allegro vivo* final avec ses effets très mendelssohniens qui contrastent avec le charme dépouillé de l'*Andante* central dont la ligne est déjà annonciatrice de l'écriture vocale des lieder de Strauss.

On connaît la *Romance* également en *fa* majeur dans sa version orchestrale. Strauss en a tiré ensuite une version avec piano qui a souvent été jouée du vivant du compositeur et dont la partition, retrouvée dans une collection privée, n'a été redonnée qu'en 1986. Après une première partie *Andante cantabile*, la partie centrale en forme de récitatif est plus agitée avec un accompagnement participant activement. Le retour de la première partie redonne la primauté à la longue ligne très chantante du violoncelle.

Des quatre *Lieder*, op. 27 qui ont été offerts en cadeau de mariage à la soprano Pauline de Ahna

en 1894, le dernier, « Morgen », orchestré en 1897, repose sur un dialogue amoureux – « Nous nous regarderons dans les yeux, et le silence du bonheur nous enveloppera » – dans l'échange entre le violoncelle et la voix. Piano et violoncelle forment un écrin discret et chaleureux autour des deux lignes mélodiques pour favoriser l'intimité du poème du britannique John Henry Mackay auquel Strauss a emprunté à plusieurs reprises pour ses recueils de *Lieder*, op. 33 (n° 1) et op. 41 (n° 2).

Alain Poirier



Strauss, or the enchantment of art

Richard Strauss's complete works for cello, recorded on this album, are clearly one of the high points of the literature for this instrument; such a substantial body of high-caliber cello music by a major composer is a real rarity. And going beyond these considerations, the pieces are quite simply masterpieces.

However, I remain perplexed by a strange contradiction that hits me with a force I've rarely encountered: how is it possible to fall in love with this music and its wealth of lush harmonies and unusual melodies, to be fascinated by writing that is refined to a miraculous degree – and at the same time to have serious reservations about the composer, a man I cannot admire?

I should mention that I've just finished Éric Vuillard's formidable book *L'Ordre du jour*, which minutely describes the political compromises of the most powerful German industrialists as they agreed to the financial sacrifices demanded by the Nazis on the eve of 1933 during a meeting that on the surface did not seem unusual. This financial windfall gave rise to the well-known

spiral of history and the frightful tragedy of the 20th century.

My suspicions about this public persona, whose opinions and position were highly problematical, made me avoid him until I was 20. I hadn't reckoned on the hypnotic power of Strauss's music or – especially – of its fascinating lyrical artistry.

Ever since I succumbed to the enchantments of *Der Rosenkavalier* and *Arabella*, the telluric force of *Metamorphosen*, I've been trying to understand Strauss's art of narration and dramatic sense, and have never tired of hearing his sumptuous orchestral colours. But at the same time, I've held the composer at arm's length, reflecting on the many ethical and political questions he calls up.

After spending a day in Strauss's company in March 1900, Romain Rolland described him in his *Journal* in these terms:

His conversation showed me how right I was to see him as the typical artist of the new German empire, the powerful reflection of its heroic

pride, close to delirium, of its contemptuous Nietzscheanism, of its selfish and practical idealism, which fetishizes force and disdains weakness.

We will soon return to the singular place that Don Quixote holds in Strauss's universe. For me, this character is more challenging than Zarathustra and the other heroic figures that appear in works like *Ein Heldenleben*. *The Knight of the Sorry Face* is a far cry from the athletic heroes directed by Leni Riefenstahl in the 1936 Berlin Olympics – whose hymn was written by Strauss at the Nazis' request.

Let us now turn to Strauss's oeuvre. Although he did not explore the intimate sphere of chamber music frequently, the Sonata he wrote at age 19 shows astonishing maturity in the slow movement, whose formal rigor does nothing to diminish its breathtakingly tender expressivity. The opening and closing movements are lit by a flame that prefigures the composer's great orchestral works, especially *Till Eulenspiegel*. The lively narrative writing, inspired by Mendelssohn, and the highly orchestral treatment of the two instruments, never fail to draw in the listener. And I have to admit that performing this Sonata in public results in a very peculiar feeling of exaltation, which only Strauss's music produces.

The *Romance*, in the pastoral key of F major and reminiscent of Brahms, was written with the fierce urgency of a budding genius. It anticipates the heroic élan and lyricism he developed a few years later in *Don Quixote*.

I could not have imagined this recording without one of Strauss's vocal works, and decided to include the first version, with piano accompaniment, of his magnificent lied *Morgen*, in which the cello replaces the solo violin part developed in the subsequent orchestral version. The sensuality of the vocal line and the luxuriant sound of the poetic German language here fuse into one.

The lengthy symphonic poem *Don Quixote*, inspired by Cervantes' book, develops through a theme and variations that mix lyricism and humour as the adventures of the errant knight and his faithful squire unfold. The work is unique in every way and has never been equaled. The only piece in the cello repertoire to come close to it is Ernest Bloch's epic *Schelomo*. *Don Quixote's* great originality lies in the way Strauss associated a solo instrument with each character in the story. The cello portrays the proud, brave, and amorous Don Quixote, whose extraordinary adventures excite the listener's laughter and admiration. The violin's high register subtly depicts Dulcinea, the 'inacces-

sible star', as Jacques Brel called her. The viola personifies Sancho Panza, who though garrulous and silly is completely devoted to his master.

The dialogue among the three solo instruments creates an atmosphere of chamber music, which has been enhanced on this album by the skill of our recording engineer.

Don Quixote has fascinated readers for centuries, and continues to raise questions on many levels: about its numerous historical references and the constant changes of register and genre it contains, as Cervantes veers from the burlesque to the tragic, the satirical to the poetic. The literary forms this all-encompassing work transforms and juxtaposes through the author's dexterity incite the reader to bring his or her entire imagination into play, like a palimpsest that reveals many secrets while still remaining mysterious.

In the midst of the Spanish Golden Age, Don Quixote, a figure both archetypical and modern, is removed from linear time and escapes at once from reason and folly in a blend of genres. Only seventeenth-century Venetian opera managed to blend the burlesque and the tragic as skillfully as Cervantes. This is one of the score's great strengths: humour and irony create a

distancing effect on the listener, and provide a counterpoint to his or her identification with the typical Strauss hero.

It is exciting and almost ironic to read the esoteric interpretations of *Don Quixote* by Dominique Aubier and the rabbi Marc-Alain Ouaknin. These writers' interpretations of the text reveal a certain number of narrative elements taken from the Kabbalah and secretly distilled throughout the coded story. The errant Knight (*Q'chott* means 'truth' in Aramaic) represents, according to these accounts, a Marrano Jew who converted to Catholicism in Andalusia after the Reconquista undertaken in 1492 by the Catholic Queen Isabella, but secretly remained faithful to Judaism. The painter, sculptor, and draughtsman Gérard Garouste masterfully illustrated this interpretation of the tale.

This reading of the story enables one to examine Strauss's musical text through the prism of the four degrees of interpretation described in the Jewish tradition and defined by the acrostic PaRDeS, which can be translated as *orchard*.

- *Peshat*, literal meaning: the flutter-tonguing that imitates the bleating of sheep in variation 2 and the wind machine in the

- ride through the sky in variation 7;
- *Remez*, the deep, allegorical meaning: Don Quixote loses his mind in the introduction; variation 6 portrays Dulcinea;
 - *Derash*, the comparative meaning, in the form of a parable, for example: attacking the windmills in variation 1, the encounter of the two magicians (played by the bassoons) in variation 9;
 - *Sod*, the esoteric meaning that allows the secret to be revealed: the music that accompanies Don Quixote's death is a striking example that is difficult to describe in words.

One might also wonder whether Freud's research and the burgeoning psychoanalysis of Vienna might have influenced Strauss. The composer succeeds in plunging into the thoughts of a madman, delving so deeply that he is able to diffract the identity of the protagonists by giving them leitmotifs played by different instrument-mirrors in the orchestra.

My experience as a continuo player and my attentive reading of the text inspired me to approach variation 5, the eve of battle, as a long recitative, a moment when the vulnerable hero confides in the listener. Troubled thoughts, contradictory and confused movements of the soul,

sudden changes of key, a waking dream ... Strauss seems to adhere to the strangeness of Don Quixote's personality with all the artistry of *recitar cantando* dear to Renaissance Italians, and the musician must be careful not to flatten out the music or to cover these eruptions with a uniformly romantic sentiment.

In closing, how to put into words Strauss's sumptuous writing at the death of the hero, which I feel goes far beyond the end of Cervantes's novel? According to Dominique Jameux, "*Strauss's heroes die, but at the same time are immortal, through the enchantment of art.*"

Ophélie Gaillard

Translation: Marcia Hadjimarkos

Fantastic and Dramatic Variations

Richard Strauss's symphonic poems, written between 1888 and 1898, from *Macbeth* to *Ein Heldenleben*, are indirectly related to literature in that the spirit of certain literary works provided inspiration to the composer. He borrowed successively from Shakespeare (*Macbeth*), Lenau (*Don Juan*), Nietzsche (*Thus Spoke Zarathustra*), and Cervantes (*Don Quixote*). Rather than simply setting stories to music, he focused on significant passages that attracted his attention. Even more than in his other symphonic works, Strauss freely selected several events from the abundant material of Cervantes's *Don Quixote*, whose episodes are based on the fantasies of the knight Don Quixote, lost in a world that he can only conceive through his chivalric-romance-steeped imagination. Cervantes presents us with 'a right-side-up hero in an upside-down world', as René Girard put it, and both the subject and Strauss's work, composed in 1897-98, are closely related to *Ein Heldenleben* (*A Hero's Life*), the score he wrote immediately afterwards, devoting himself in these complementary pieces to a quirky fictional character in the first, and to the figure of the artist – Strauss himself – in the second. In

both works the hero battles against adversaries and presents his ladylove; the stories conclude with wisdom and renunciation. The musical originality of *Don Quixote*, sub-titled 'Fantastic Variations on a Theme of Knightly Character' is two-fold, firstly in the way the concertante aspect is developed (a regular occurrence in Strauss's scores, with frequent parts given to a solo violin, which also figures heavily in this piece) – the character of Don Quixote is played by the cello, and that of Sancho Panza is given to a number of solo instruments (bass clarinet, tenor tuba, solo viola) – and secondly in the way the piece was conceived as a series of ten variations that follow the Introduction and present the two characters, through a long minor theme for Don Quixote, and a short repeated major motif for Sancho Panza. Romain Rolland, who frequently corresponded with Strauss, noted in his *Journal* in April 1899:

There is intriguing intelligence in Don Quixote. The figures of Don Quixote and Sancho are excellent. The first seems stiff, languid, a fighter, an old Spaniard, a bit of a troubadour, with his deviant ideas and the way

he always returns to his obsession; the other with his joviality and his mocking proverbs. These are more like shortened versions of scenes than true descriptions.

Strauss retained only a few episodes of Cervantes's masterpiece, published respectively in two parts in 1605 and 1615. His version does not respect the chronology of the original text, apart from the presentation of the character that decides to become a knight (Introduction) and the death of Don Quixote (Finale). The episodes included in the tone poem are Don Quixote attacking the windmills (Part I, chapter 8), attacking the sheep (I, 18), conversing with the knight, attacking the pilgrims (I, 52), the innkeeper making Don Quixote a knight, (I, 3), meeting Dulcinea (II, 10), riding Rocinante in the sky (II, 41), riding in the enchanted boat (II, 29), battling the two Benedictines (I, 8), dueling with the knight of the bright moon (II, 65), and the Finale in which Don Quixote decides to devote himself to meditation, and lastly his death.

The orchestra, although it is not as large as that of *Ein Heldenleben*, includes three players of each of the woodwind and brass instruments, six French horns, 66 string instruments, a harp, and percussion (including a wind machine in

variation 7, when Don Quixote rides Rocinante in the sky). Like Berlioz's *Harold en Italie*, *Don Quixote* is not a traditional concerto: the polyphonic orchestral part dominates from the moment the piece opens, oscillating between descriptive passages (the flutter-tonguing in the episode of the sheep, which does not include the solo instruments) and humorous moments. One example is when the brass instruments solemnly accompany Don Quixote's knighting; this is followed by an ironic reaction from the orchestra.

The work was premiered on 8 March 1898. Franz Wüllner was the conductor, and Friedrich Grützmacher the cellist; soon thereafter Strauss conducted it with Hugo Becker as the cello soloist.

The imposing score of *Don Quixote* contrasts with the works Strauss dedicated to the cellist Hanuš Wihan. These include the long *Sonata for Cello and Piano*, op.6 and the *Romance* for cello and orchestra. Both were written in 1883, when the composer was 19. The *Sonata in F major*, a large-scale work in three movements, evidences startling maturity in the opening *Allegro con brio*, written in sonata form with two themes, and in the final *Allegro vivo* that is reminiscent of Mendelssohn and provides a contrast to the simple charm of the central *Andante*, whose

melodic line prefigures the vocal writing in Strauss's lieder.

There is also an orchestral version of the *Romance*, in F major. Strauss subsequently wrote a version of the work with piano accompaniment that was often played during his lifetime; the score of this work, which was discovered in a private collection, was not played again until 1986. Following the opening *Andante cantabile*, the central recitative section becomes more vigorous and active piano accompaniment. The cello with its long singing lines predominates in the return of the first section.

The four *Lieder*, op.27 were offered as a wedding gift to the soprano Pauline de Ahna in 1894. The last of them, 'Morgen', orchestrated in 1897, is based on a lover's dialogue – 'We look into one another's eyes, and the silence of happiness will envelop us' – between the cello and the voice. The piano and the cello create a warm, private space in which the two melodic lines unfold, reflecting the intimacy of John Henry Mackay's poem. Strauss set Mackay's work several times in his *Lieder*, op.33 (no. 1) and op.41 (no. 2).

Alain Poirier

Translation: Marcia Hadjimarkos



Julien Masmondet, chef d'orchestre

Strauss oder der Zauber der Kunst

Die hier versammelten Cellokompositionen von Richard Strauss stellen mit Sicherheit einen Gipfel unseres Repertoires dar. Nicht viele Komponisten ersten Ranges haben ein derart umfangreiches Korpus hinterlassen – und darüber hinaus nichts als reine Meisterwerke!

Einen Widerspruch allerdings habe ich selten so heftig empfunden, und ich bin noch immer nicht fertig geworden: Wie ist es möglich, in diese Musik mit ihrem unerhörten harmonischen und melodischen Reichtum buchstäblich verliebt zu sein, fasziniert von einer schlechthin wunderbaren kompositorischen Raffinesse, und doch ihrem Urheber, diesem kleinen Mann, der alles andere als meine Bewunderung erregt, äußerst reserviert gegenüber zu stehen?

Ich habe gerade die außerordentliche Erzählung *L'Ordre du jour* von Éric Vuillard gelesen. In ihm wird analysiert, wie sich die mächtigsten deutschen Industriellen politisch mit den Nazis kompromittierten und deren 1933 bei einem scheinbar harmlosen Meeting erhobenen finanziellen Forderungen nachgaben. Ihre üppigen

Zuwendungen brachten das bekannte historische Räderwerk in Gang, das zu der grauenhaften Tragödie des letzten Jahrhunderts führte.

Mein Unbehagen gegenüber der öffentlichen Persönlichkeit Richard Strauss und ihren überaus problematischen Stellungnahmen und öffentlichen Funktionen bewirkte, dass ich diesen Komponisten bis zum Beginn meines dritten Lebensjahrzehnts völlig außer Acht ließ. Aber auf Dauer konnte ich mich der hypnotischen Wirkung seiner Musik, insbesondere seinen faszinierenden Vokalkompositionen, doch nicht entziehen.

Seit ich dem Zauber von *Der Rosenkavalier* und *Arabella* und auch der tellurischen Kraft der *Metamorphosen* erlegen bin, versuche ich, seiner Kunst der Narration, seinem Theaterinstinkt nachzuspüren und immer wieder die Klangfülle seiner Orchesterfarben zum Leben zu erwecken. Ihrem Urheber allerdings begegne ich weiterhin mit Distanz, ohne dabei den zahlreichen ethischen und politischen Fragen auszuweichen, die sich unweigerlich stellen.

Nachdem Romain Rolland im März des Jahres 1900 einen Tag in der Gesellschaft von Richard Strauss verbracht hatte, beschrieb er ihn in seinem *Tagebuch* folgendermaßen:

Die Unterhaltung zeigte mir, wie recht ich hatte, in ihm den typischen Künstler des neuen deutschen Reichs zu erblicken, den Inbegriff jenes heroischen, ans Delirium reichenden Stolzes, des herablassenden Nietzscheanismus, des egoistischen und praktischen Idealismus, der die Kraft anbetet und Schwäche verachtet.

Und dennoch... Über die höchst eigentümliche Stellung des Don Quijote in seinem Universum – einer Gestalt, die mich persönlich mehr anspricht als Zarathustra oder andere heroische Figuren aus Werken wie *Ein Heldenleben* – wird noch zu sprechen sein. Der *Ritter von der traurigen Gestalt* scheint mir nämlich sehr wenig zu den sportlichen Heroen zu passen, die aus Anlass der Olympischen Spiele von 1936, deren Hymne Strauss auf Bestellung der Nazis komponierte, Leni Riefenstahl in Berlin in Szene gesetzt und gefilmt hat.

Aber konzentrieren wir uns auf sein Werk. Im intimen Bereich der Kammermusik, die Richard Strauss wenig pflegte, beeindruckt seine *Sonate*

für Cello und Klavier, die er mit nur 19 Jahren schuf, in ihrem langsamen Satz mit einer Reife, deren formale Strenge einhergeht mit atemberaubender Zartheit im Ausdruck. Ihre Ecksätze scheinen von einer Glut und Virtuosität beseelt, die bereits die großen symphonischen Werke ankündigt, vor allem *Till Eulenspiegels lustige Streiche*. Sein kraftvoller und narrativer, von Mendelssohn inspirierter Stil und die sehr orchestrale Behandlung der beiden Instrumente wirken mitreißend auf den Hörer. Und ich muss gestehen, dass der öffentliche Vortrag dieser Sonate jedes Mal eine ganz eigentümliche Begeisterung entfacht, wie kein anderer Komponist sie auslöst.

Seine ebenfalls von jugendlichem Genie geprägte *Romanze*, auch sie in sehr Brahmschem und pastoralem F-Dur gehalten, verweist bereits auf den heroischen und poetischen Schwung, zu dem ihn einige Jahre später die Lektüre des *Don Quijote* inspirieren wird.

Es schien mir undenkbar, bei dieser Strauss gewidmeten Einspielung sein Vokalwerk ganz auszusparen. Daher habe ich mich entschlossen, die erste Fassung des herrlichen Lieds *Morgen* hier aufzunehmen, in der das Cello die Rolle innehat, die in der späteren Orchesterfassung die

Solovioline übernimmt, und die Sinnlichkeit der Stimmlinie mit der Klangfülle der so poetischen deutschen Sprache aufs Innigste verschmilzt.

Die große, von Cervantes inspirierte symphonische Dichtung *Don Quijote* entwickelt sich formal als Thema mit Variationen; die Erzählung der Abenteuer des fahrenden Ritters und seines Schildknappen Sancho Pansa mischt lyrische Schwärmerei mit Humor. Dieses Konzertwerk steht in jeder Hinsicht einzigartig da, kein anderes ist ihm ebenbürtig; innerhalb unseres Repertoires lässt sich allenfalls in Ernest Blochs *Schelomo* ein Anklang davon finden. Seine große Originalität besteht darin, mit jeder Gestalt ein Soloinstrument zu verbinden. Das Cello verkörpert einen stolzen, kühnen und verliebten Don Quijote, dessen phantastische Abenteuer Gelächter hervorrufen und doch Bewunderung auslösen. Die hohe Stimmlage der Violine evoziert eine höchst zarte, delikate Dulcinea – einen „unzugänglichen Stern“, wie Jacques Brel sagen würde. Die Bratsche wiederum situiert einen urwüchsigen, geschwätzigen und trivialen, seinem Herrn jedoch völlig ergebenen Sancho Pansa.

Zwischen den drei Soloinstrumenten knüpft sich ein Dialog, der dem Werk eine gewisse Kammer-

musikatmosphäre verleiht; die Aufnahmetechnik der vorliegenden Einspielung hebt dies besonders hervor.

Die Vielfalt an Deutungsmöglichkeiten und historischen Bezügen, der permanente Register- und Gattungswechsel, die es Cervantes ermöglichen, vom Burlesken zum Tragischen, von der Satire zur poetischen Evokation überzuwechseln – all das fasziniert an *Don Quijote* schon seit Jahrhunderten und hört nicht auf, uns zu beschäftigen. Die literarischen Formen, die dieses eine ganze Welt umspannende Werk aufgreift und meisterhaft miteinander verbindet, fordern dem Leser ab, die Erzählung auszulegen, damit ihre Vorstellungswelt sich entfalten kann wie ein Palimpsest, das viel Geheimes offenbart und dabei doch sein Geheimnis behält.

Mitten im spanischen *siglo de oro* entzieht *Don Quijote*, diese ebenso archetypische wie moderne Gestalt, sich jedem linearen Zeitverlauf, der Vernunft ebenso wie der Unvernunft, und lässt die Gattungsgrenzen hinter sich. Nur die venezianische Oper des *seicento* verstand es gleichermaßen, Burleskes und Tragisches miteinander zu mischen. Darin liegt auch eine der großen Stärken der Partitur: Humor und Ironie machen es dem Hörer möglich, bei aller generellen Identifizierung

mit dem Straussschen Helden Abstand von ihm zu halten.

Die Lektüre der esoterischen Deutungen des *Don Quijote* durch Dominique Aubier und den Rabbiner Marc-Alain Ouaknin (der sich auf sie stützt) wirkt erregend und sogar fast ironisch. Im Verlauf ihrer Interpretationen decken beide eine Reihe narrativer Elemente der Kabbala auf, die in der ihrer Auffassung nach kodierte Erzählung eine Rolle spielen. In dem fahrenden Ritter (*Q'chott* bedeutet im Aramäischen „Wahrheit“) verbirgt sich demzufolge die Gestalt des marra-nischen Juden, der in dem 1492 unter Isabella der Katholischen zurückeroberten Andalusien zum Katholizismus konvertierte, insgeheim aber seiner Religion treu blieb – eine Auffassung, die der Maler, Bildhauer und Zeichner Gérard Garouste übrigens meisterhaft illustriert hat.

Eine solche Lesart erlaubt es, den musikalischen Text von Strauss dem Prisma der vier Deutungsstufen der jüdischen Tradition zu unterziehen, die das Akrostichon *Pardes* (PRDS) – in etwa: „Obstgarten“ – definiert:

- *Peshat*, der Wortsinn: etwa die Flatterzunge, die das Blöken der Schafe imitiert (Variation 2), oder die Windmaschine bei

- dem Ritt durch die Luft (Variation 7);
- *Remez*, die Anspielung: Don Quijote verliert den Verstand bei der Einführung oder Beschwörung Dulcineas (Variation 6);
- *Derash*, der symbolische Sinn in Form beispielsweise einer Parabel: der Angriff auf die Windmühlen (Variation 1), die Begegnung mit zwei durch Fagotte verkörperten Zauberern (Variation 9);
- *Sod*, der esoterische Sinn, der die Enthüllung des Geheimnisses ermöglicht: die musikalische Inszenierung des Tods von Don Quijote wäre ein schlagendes Beispiel dafür; schwerlich ist sie in Worten auszuschöpfen.

Man könnte sich im Übrigen fragen, ob die Freud-schen Forschungen und die ersten Schritte der in Wien entstehenden Psychoanalyse den Komponisten nicht beeinflusst haben. Mit Erfolg versucht Strauss ja, sich in ein wahnhaftes Denken hinein zu versetzen; dabei geht er bis zur Diffraktion der Identität seiner Protagonisten, deren Leitmotive er unterschiedlichen, sie spiegelnden Orchesterinstrumenten anvertraut.

Aufgrund meiner Erfahrung mit dem *basso continuo* und meiner Untersuchung der Partitur neige ich übrigens dazu, die fünfte Variation

(die *Waffenwache*) als ein großes Rezitativ aufzufassen, als einen Moment, in dem dieser verletzbare Held mitteilhaft wird. Wirre Gedanken, widersprüchliche und konfuse seelische Regungen, abrupte Brüche in der Tonlage, Wachträume – Strauss scheint sich den seltsamen Seiten der Persönlichkeit des Don Quijote hier mit der Kunst des *recitar cantando* annähern zu wollen, das den Italienern der Renaissance teuer war, und wir sollten uns hüten, diese Ausbrüche eines ganz und gar romantischen *Gefühls* zu verflachen oder zu verdecken.

Das Ende des Romans von Cervantes bleibt in meinen Augen weit hinter der großartigen Vertonung von Don Quijotes Tod zurück. Dominique Jameux fand die treffenden Worte: „Der Straussche Held stirbt, aber der Zauber der Kunst macht ihn unsterblich.“

Ophélie Gaillard

Übersetzung von Achim Russer

Phantastische und romaneske Variationen

Die symphonischen Dichtungen, die Richard Strauss zwischen 1888 und 1898 schuf, beziehen sich im Wesentlichen auf den Geist der Literatur, die den Komponisten inspirierte. Ob er sich von Shakespeares *Macbeth* anregen ließ oder von Lenaus *Don Juan*, ob von Nietzsches *Also sprach Zarathustra* oder von Cervantes' *Don Quijote*: nie geht es Strauss darum, die literarischen Quellen schlicht in Musik umzusetzen; hauptsächlich stützt er sich auf markante Passagen, von denen er sich angesprochen fühlt. Insbesondere gilt dies für Cervantes' *Don Quijote*, dessen Held seine Umgebung nur durch das Prisma einer von Ritterromanen beflügelten Phantasie wahrnimmt („ein Held, der auf dem Kopf steht, in einer Welt, die auf den Füßen steht“, wie René Girard bemerkt): Freier noch als sonst verfährt Strauss in seinem 1897-1898 komponierten *Don Quixote* mit der Episodenfülle des literarischen Urbilds. Seinen fiktiven, wirklichkeitsfremden Helden, in dem der Komponist sich selbst partiell wiedererkennt, ergänzt die

anschließend entstandene Tondichtung *Ein Heldenleben*, die ihren künstlerischen Heros ebenfalls im Kampf mit seinen Gegnern, beim Preisen seiner Auserwählten und schließlich in der Haltung weisen Verzichts zeigt.

Die musikalische Originalität von Strauss' *Don Quixote*, dieser „Phantastischen Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters“ (so der Untertitel), ist zum einen in der Entwicklung einer konzertanten Dimension zu sehen (mögen die Passagen für Solovioline auch Vorbilder in manch anderen seiner Kompositionen haben), wobei die Figur des Ritters mit dem Cello assoziiert wird, die des Sancho Pansa mit mehreren anderen Soloinstrumenten (Bassklarinette, Tenortuba, Solobratsche); zum anderen tritt diese Originalität in der Gliederung der Partitur in zehn Charaktervariationen hervor, die unmittelbar auf die Introduction mit ihrer Präsentation zweier Gestalten folgen: ein sich ausführlich entfaltendes Moll-Thema für Don Quijote, ein kurzes, wiederholtes Motiv in Dur

für Sancho Pansa. Romain Rolland, ein emsiger Korrespondent von Richard Strauss, vermerkt im April 1899 zutreffend in seinem *Tagebuch*:

In Don Quixote herrscht ein besonderer Geist. Die Gestalten Don Quixote und Sancho sind hervorragend herausgearbeitet: der eine steif und schwärmerisch, ein Aufschneider, Spanier der alten Schule, ein wenig Troubadour, mit grillenhaften Vorstellungen und einer fixen Idee; der andere gutmütig und zu spöttischen Sprüchen aufgelegt. Insgesamt eher Skizzen und Andeutungen als wirkliche Beschreibungen.

Strauss begnügt sich damit, einige Episoden aus den beiden 1605 und 1615 erschienenen Teilen von Cervantes' Meisterwerk herauszugreifen, wobei er sich – abgesehen von der Introduction (Don Quijotes Beschluss, Ritter zu werden) sowie von dem Finale (seinem Tod) völlig über die Chronologie des literarischen Werks hinwegsetzt: Auf Don Quijotes Angriff auf die Windmühlen (Teil I, Kapitel 8) folgt der auf die Schafe (I, 18) und die Unterhaltung mit dem Ritter, der Angriff auf die Prozession der Büsser (I, 52), der Ritterschlag durch den Kneipenwirt (I, 3), die Begegnung mit Dulcinea von Toboso (II, 10), der Ritt auf Holzzapferich durch die Lüfte (II,41), die

Fahrt auf dem verzauberten Nachen (II, 29), der Kampf gegen die beiden Benediktiner (I, 8), der Zweikampf mit dem Ritter vom weißen Mond (II, 65), das Finale, in dem Don Quijote sich der Meditation zuwendet, und schließlich sein Tod.

Das Orchester, nicht ganz so stark besetzt wie in *Ein Heldenleben*, umfasst Holz- und Blechbläser in Dreiergruppen sowie sechs Hörner, 66 Streicher, Harfe und Schlaginstrumente sowie in der siebten Variation eine Windmaschine (für den Ritt auf Holzzapferich durch die Luft). *Don Quixote* ist so wenig wie Berlioz' *Harold in Italien* ein Konzert im herkömmlichen Sinn des Wortes: Von der Introduction an überwiegt die polyphone Orchesterpalette bald in deskriptiven Episoden (so bei dem Kampf mit den Schafen, bei dem keine Soloinstrumente vorkommen, das Flatterzungenpiel der Blechbläser), bald in humoristischen Passagen, so etwa wenn das Orchester mit Ironie reagiert, nachdem die Blechbläser Don Quijotes Ritterschlag feierlich begleitet haben.

Das Werk wurde am 8. März 1898 unter der Leitung von Franz Wüllner uraufgeführt, der Solocellist war Friedrich Wüllmacher; wenig später dirigierte der Komponist selbst eine Aufführung mit Hugo Becker am Cello.

Mit weniger Mitteln als die imposante Partitur des *Don Quixote* kommen die beiden Werke aus, die der erst neunzehnjährige Komponist 1883 dem Cellisten Hans Wihan widmet: die große *Sonate F-Dur für Violoncello und Klavier*, op. 6 und die *Romanze* für Cello und Orchester. Die weitläufige Sonate F-Dur in drei Sätzen frappiert durch die Reife, von der das *Allegro con brio* in doppelthematischer Sonatenform ebenso zeugt wie das *Allegro vivo* des Finalsatzes mit seinen sehr Mendelssohnschen Effekten, während das schlicht gehaltene *Andante* des Mittelsatzes mit seiner melodischen Linie bereits auf die Vokalkompositionen von Richard Strauss verweist. Von der *Romanze* in F-Dur für Cello und Orchester verfertigte Strauss später eine zu Lebzeiten des Komponisten sehr beliebte Fassung für Klavierbegleitung; ihre in einer Privatsammlung aufgefundene Partitur wurde erst 1986 erneut aufgelegt. Auf ein einleitendes *Andante cantabile* folgt ein lebhafter Mittelteil in Form eines Rezitativs; auch die Begleitung agiert hier kräftiger. Die Rückkehr zum ersten Teil überlässt abermals der sehr breit ausgeführten Gesangslinie des Cello den Vorrang.

Die *Vier Lieder*, op. 27 schenkte Richard Strauss der Sopranistin Pauline de Ahna 1894 zur Hochzeit; das letzte von ihnen wurde 1897 für Orchester

bearbeitet. Es trägt den Titel „Morgen“ und beruht auf einem Liebesduett zwischen Cello und Stimme: „Stumm werden wir uns in die Augen schauen, und auf uns sinkt des Glückes stummes Schweigen...“ Der zarte und seelenvolle Rahmen, den das Klavier und das Cello um die beiden Melodielinien schlingen, kommt der Innigkeit des Gedichts zugute. Auf die Lyrik des Briten John Henry Mackay greift Strauss auch in seinen Liedersammlungen op. 33 (Nr.1) und op. 42 (Nr. 4) zurück.

Alain Poirier

Übersetzung von Achim Russer

Morgen

Und morgen wird die Sonne wieder scheinen,
und auf dem Wege, den ich gehen werde,
wird uns, die Glücklichen, sie wieder einen
inmitten dieser sonnenatmenden Erde...

Und zu dem Strand, dem weiten, wogenblauen,
werden wir still und langsam niedersteigen,
stumm werden wir uns in die Augen schauen,
und auf uns sinkt des Glückes stummes Schweigen...

Tomorrow

And tomorrow the sun will shine again,
and on the way that I shall go
it will unite us again, the happy ones
amidst this sun-breathing earth...
And to the wide, wave-blue beach
we will calmly and slowly descend,
silently we will look into one other's eyes
and upon us will sink the mute silence of happiness...

Demain

Et demain le soleil brillera de nouveau,
et, sur le chemin où j'irai,
il nous unira de nouveau, nous les heureux,
au milieu de cette terre qui respire le soleil...
Et vers la grande plage, bleue de vagues,
nous descendrons, calmement et lentement,
sans rien dire nous nous regarderons dans les yeux,
et sur nous tombera le silence muet du bonheur...

© Traductions : Dennis Collins





opheliegailard.com

cnso.cz

solea-management.com/en/performer/julien-masmondet-2/

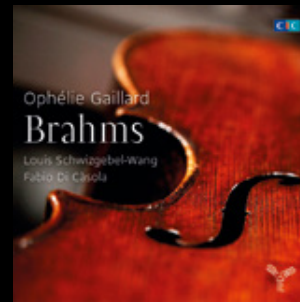
conunova.com

metorchestramusicians.org/dov-scheindlin/

varvaresos.com

beatrice-uriamonzon.com

Also available - Également disponible - Auch erhältlich



apartemusic.com

Avec le soutien du

