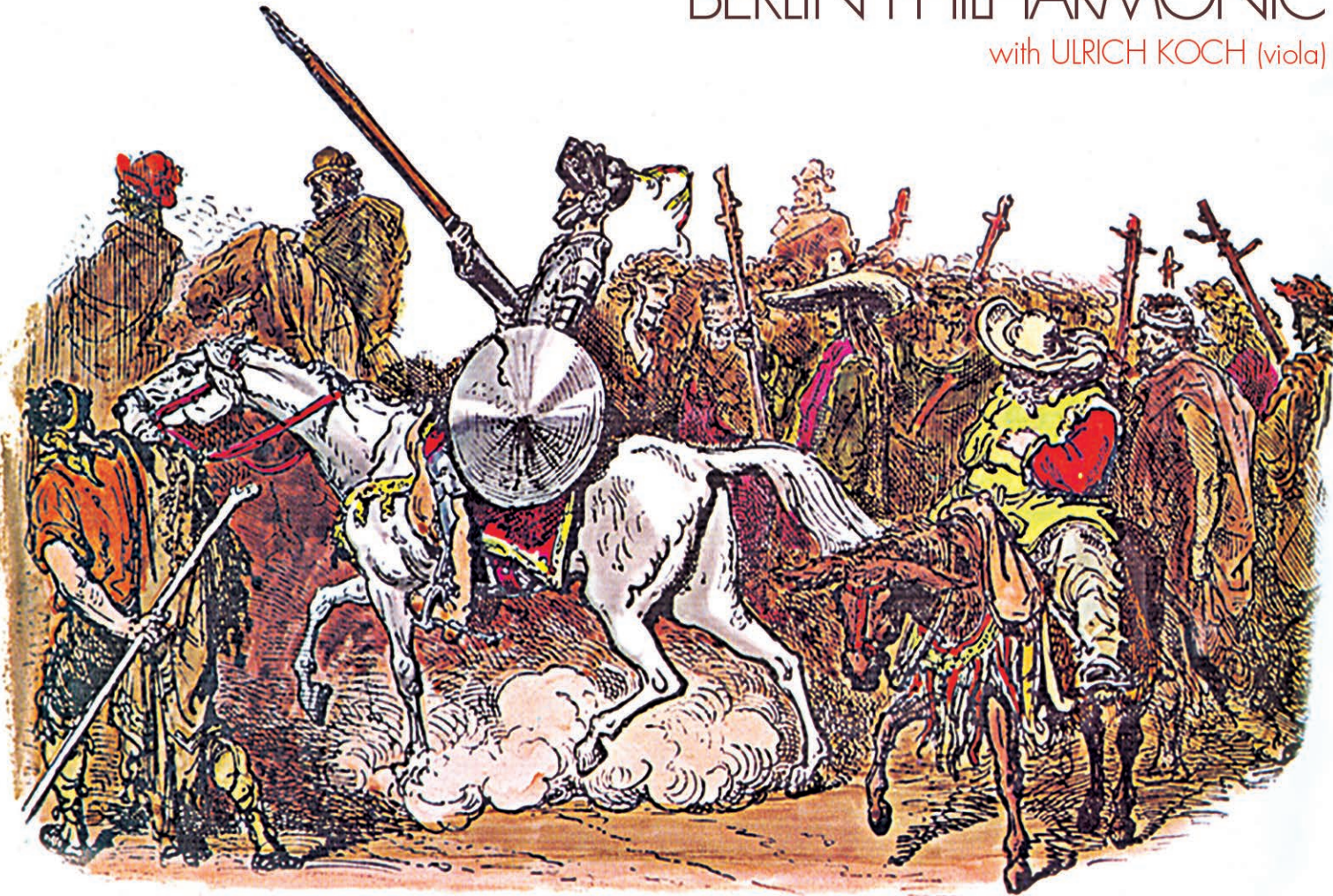




WARNER
CLASSICS

STRAUSS + DON QUIXOTE
ROSTROPOVITCH + KARAJAN
BERLIN PHILHARMONIC

with ULRICH KOCH (viola)



RICHARD STRAUSS 1864–1949

Don Quixote, Op.35 fantastic variations for cello, viola & orchestra

1	Introduction: Mäßiges Zeitmaß	6.25
2	Thema: Mäßig — Don Quixote. The Knight of the Mournful Countenance	2.20
3	Variation I: Gemächlich — Departure. The adventure of the windmills	2.40
4	Variation II: Kriegerisch — The battle with the sheep	1.44
5	Variation III: Mäßiges Zeitmaß — Sancho's wishes, peculiarities of speech and maxims	8.38
6	Variation IV: Etwas breiter — The adventure with the procession of penitents	1.57
7	Variation V: Sehr langsam — Don Quixote's vigil during the summer night	4.11
8	Variation VI: Schnell — Dulcinea	1.15
9	Variation VII: Ein wenig ruhiger als vorher — Don Quixote's ride through the air	1.15
10	Variation VIII: Gemächlich — The trip on the enchanted boat	1.51
11	Variation IX: Schnell und stürmisch — The attack on the mendicant friars	1.12
12	Variation X: Viel breiter — The duel and return home	4.41
13	Epilogue: Sehr ruhig — Don Quixote's mind clears. Death of Don Quixote	5.42

43.55

Ulrich Koch viola

Mstislav Rostropovich cello

Berliner Philharmoniker / Herbert von Karajan

Strauss: Don Quixote, Op.35

The character of Don Quixote de la Mancha is the invention of a Spanish adventurer and author, Miguel de Cervantes Saavedra, who was a contemporary of Shakespeare. Over the years Don Quixote has become established as a stock figure in Western European art, typifying the totally unsuccessful aspirant to fame and honour. In spite of all his efforts he is a romantic who cannot come to terms with reality, and when his brain becomes clouded his deeds become ludicrous. These eccentricities are, nevertheless, appealing to the artist who so often puts himself in similar — but less grotesque — situations.

No wonder then that composers have seized upon this curious person as a subject for expression in sound. No less than 60 composers, from Purcell and Telemann onwards, have written works with Don Quixote in mind. Of all these, Richard Strauss's "Fantastic Variations on a Theme of Knightly Character (Introduction, Theme with Variations, and Finale)" is the best known and manages, very often in a few bars, to tell more about the ailing Knight than can be said in 200 words of print. Even the title puts one into the right mood to begin to listen to the work!

Richard Strauss was born in Munich in 1864, and by the time he was only 17, he had become a composer with one work published. When he was 25 he took up his third conducting post (at Weimar); he worked at Bayreuth; and was on familiar terms with von Bülow, Brahms and Cosima Wagner as well as other leading personalities in German music. He took with him to Weimar and played there a new work called *Don Juan*, which not only led him along a composing path of seven symphonic poems, but founded his international career as a composer-conductor.

The Symphonic Poem may have been formulated by Liszt, or it may not have been; at all events Strauss extended its form enormously until he had (for himself) exhausted its possibilities. He saw it as an ideal means whereby he might create pictures in sound to correspond exactly with incidents or creatures in the story he was telling, whether human, animal — or even inanimate.

Strauss had a great love and knowledge of the visual arts despite the fact that he used to refer to himself as merely a country fellow who liked to wear *Lederhosen*, talk in his Bavarian dialect and play *Skat* with the locals, but his private library contradicted these limitations, although he found them refreshingly relaxing.

Strauss had not only read Cervantes in the German translation, and travelled in Spain as a conductor, but above all, from the point of view of *Don Quixote*, he had seen and absorbed Honoré Daumier's painting of the seedy knight. It is largely upon the characters in this picture that Strauss based his tone poem.

Don Quixote was first performed in Cologne by the Gürzenich-Orchester conducted by Franz Wüllner on 8 March 1898. As a psychological study it is certainly Strauss's finest achievement in purely orchestral terms, yet, as always with any great work of art, there are some aspects of it which give rise to argument and discussion for ever after. Strauss gives the personality of the Don, in general terms, to a solo cello, and Sancho Panza to a solo viola, although they are not relied upon throughout to describe the action and frequently throw their remarks for the orchestra to take up. The solo cello part is written for a virtuoso, and although Strauss intended it to be played by the orchestra's principal cellist, and from his usual seat, it is generally undertaken by a soloist — as in this recording. Consequently at concert performances of *Don Quixote* the layout looks like that for a cello concerto. By contrast the viola player never leaves the body of strings.

Strauss was especially satisfied with the way in which he had recreated the sounds of bleating sheep in the second variation; but the way in which he portrays the sound (and almost visual) representation of the "flying horse" in the seventh is astonishing.

But the real compositional achievement is in the subtle and almost intuitive portrayal of Don Quixote's mental decline until the last cello solo. This alone is truly melodic and stays on an even keel without sliding sideways into unexpected regions. In it we can imagine Cervantes' words of the dying man as he calls his three closest friends, the scribe and the curate round him: "My good friends, I have happy news to tell you; I am no longer Don Quixote de la Mancha, but Alonso Quixano... There is no trifling at a time like this; I must take care of my soul..." He has recovered his wits in his last few moments of life, and his actual death, as Strauss portrays it, is unmistakable.

Alan Jefferson

Strauss : Don Quichotte op. 35

Quand, le 8 mars 1898, le chef d'orchestre Franz Wüllner, accompagnant le violoncelliste Hugo Becker, conduisit la première exécution publique de *Don Quichotte*, Richard Strauss était déjà nanti d'une solide réputation de compositeur. À trente-quatre ans, le musicien jouissait d'un renom prestigieux acquis par le succès d'une demi-douzaine de poèmes symphoniques, dont les plus connus sont *Don Juan*, *Till Eulenspiegel*, *Mort et transfiguration*, et *Ainsi parlait Zarathoustra*. *Don Quichotte*, avec, l'année suivante, *Une vie de héros*, vient apporter une conclusion brillante à une décennie d'art symphonique durant laquelle Strauss a porté sa technique d'écriture à une extrême perfection, développé son étonnant talent d'orchestrateur, et dégagé son style de toute influence, malgré sa filiation naturelle avec Liszt, Berlioz et les romantiques allemands. Après *Don Quichotte* et *Une vie de héros* (deux œuvres qu'il souhaitait groupées), Strauss se tournera presque définitivement vers le théâtre lyrique et ne reviendra au poème sonore (Tondichtung) que plus tard, avec la *Sinfonia Domestica* et l'*Alpensinfonie*, comme s'il avait subitement ressenti la nostalgie de ses vingt-cinq ans et de ses premiers succès au concert.

Les Lieder de Mendelssohn se passaient de paroles. Les essais dramatiques de la première période de Richard Strauss se passent de la scène. Et ils demeureraient dans l'abstrait de la musique pure si l'évocation de quelque héros emprunté à la légende ou à la littérature, la méditation de quelque idée d'intérêt philosophique, ne prenait une réalité physique avec la présence d'un programme dont on ne peut nier le rôle dans le processus de la composition. Le souvenir de la *Symphonie fantastique* d'Hector Berlioz, celui des poèmes symphoniques de Liszt, s'agitent dans toutes les mémoires lorsque l'on pense à Strauss et que l'on se pose la question de savoir dans quelles limites la musique peut décrire avec plus ou moins de précision, exprimer des situations ou des sentiments, illustrer des concepts métaphysiques. *Don Juan*, *Till Eulenspiegel* et *Don Quichotte* sont les trois seules partitions à apporter une réponse probante à cette discussion, dès que l'on a pris connaissance de leur programme détaillé, préalablement à l'audition.

« *Don Quichotte*, écrivait Romain Rolland qui fut le grand ami de Strauss, marque le dernier point où peut arriver la musique à programme. Dans nulle autre œuvre, Strauss ne fait preuve de plus d'intelligence, d'esprit et de prodigieuse habileté ; et il n'y en a pas où tant de forces soient dépensées davantage en pure perte, pour un jeu, une plaisanterie musicale, qui dure quarante-cinq minutes, et oblige l'auteur, les exécutants et le public à un travail pénible ... »

Peu important les efforts du compositeur : avec Strauss, il faut savoir ne pas boudier son plaisir et savourer l'art truculent d'un merveilleux conteur en musique !

Car *Don Quichotte*, qu'Antoine Goléa a si justement comparé à « un film en technicolor et en cinémascope » traité à la manière d'un Walt Disney très évolué, n'est, au premier degré, qu'un conte burlesque dit avec le plus grand sérieux. L'humour à froid qui en émane ressemble fort à celui dont Strauss était amplement pourvu !

Aucun poème symphonique de Strauss n'est bâti sur le même modèle : chaque sujet a dicté sa propre orientation formelle en direction d'un moule éprouvé. Alors que *Till Eulenspiegel* évoquait, à toute allure et en un quart d'heure, une trentaine de situations très concises, Don Quichotte, en trois fois plus de temps, n'en décrit qu'une dizaine. Car, contrairement à l'aventure, l'épopée a ses exigences de lenteur ! Elle appelle évidemment l'inusable procédé du thème suivi de variations. Strauss ne pouvait être plus classique ! Quoi qu'il en soit, cet audacieux inventeur de musique trouve, dans le choix d'instruments-personnages et des motifs qu'ils véhiculent à l'intérieur d'un formidable réseau de correspondances contrapuntiques, son expression la plus originale.

Au premier plan, et pour symboliser le héros avec une infinité de nuances, voici le violoncelle traité en soliste de concerto. À l'arrière-plan, mais en étroite relation avec le héros, le tuba ténor, associé à la clarinette basse, et l'alto fixent le caractère à la fois égrillard et tendre de Sancho Pança. « Les deux figures de Don Quichotte et de Sancho sont excellentes, souligne Romain Rolland, 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. »

L'introduction nous montre, dans un apparent et savant désordre, les songes mouvementés de Don Quichotte absorbé dans la lecture de romans de chevalerie... Son devoir de gentilhomme, ses rêves d'idéaliste (un trait descendant de clarinette), le portrait de Dulcinée (au hautbois), et les hostilités avec le géant, y sont tour à tour présentés par bribes dans une polyphonie de plus en plus complexe, jusqu'à ce que tout s'arrête sur un point d'orgue. C'est alors l'exposition du thème : le héros fait son entrée solennelle, bientôt suivi de son fidèle écuyer. Quarante mesures suffisent pour faire la connaissance de cet étrange et dérisoire duo.

Variation I

Après une dernière pensée à Dulcinée, Don Quichotte s'en va valeureusement en guerre. Ses premiers ennemis, les moulins à vent (la rotation de leurs ailes est ici rendue par la répétition rapide d'un *ré* dans le registre aigu des flûtes et violons), le battent à plate couture.

Variation II

L'échec est vite surmonté ; Don Quichotte est déjà reparti pour d'autres combats. L'attaque d'un troupeau de moutons donne lieu à de bien curieux bruits de guerre : bêlements (altos divisés, jouant trémolo avec la sourdine), piétinements et appels des bergers.

Variation III

Le héros se reprend à la suite de cette seconde défaite. Alors s'engage entre Don Quichotte et son autre lui-même (son dévoué serviteur) un savoureux dialogue que le gentilhomme conclut sur la vision d'un monde idéal.

Variation IV

En route pour de nouveaux exploits, Don Quichotte se heurte à une procession de Pénitents blancs qu'il confond avec une bande de malfaiteurs. Ce bref et tumultueux assaut s'achève par la chute spectaculaire de nos deux héros de leur monture (tuba ténor, puis contrebasson).

Variation V

Don Quichotte occupe ses nuits à penser à Dulcinée ... Une brise légère vient le caresser ...

Variation VI

C'est l'épisode grotesque de l'hideuse paysanne au nez camus que Sancho croit être Dulcinée.

Variation VII

Les deux compères enfourchent un cheval de bois pour parcourir les airs à la poursuite du géant. Mais l'animal n'a pas quitté le sol (pédale en trémolo des contrebasses), malgré le sifflement (la machine à vent) de l'air fendu par cet étonnant véhicule.

Variation VIII

Après l'air, l'eau ! Don Quichotte et Sancho Pança ont embarqué sur un frêle esquif bientôt renversé par les tourbillons des moulins à eau. Rescapés de ce naufrage, ils entonnent un hymne de remerciement (flûtes, clarinettes et cors).

Variation IX

La seule victoire de Don Quichotte : deux moines peureux (deux bassons) détalent à la vue de ce couple singulier.

Variation X

Don Quichotte livre son grand combat singulier ; il en sort définitivement vaincu.

Dans le finale, Don Quichotte, demeuré seul, prend une retraite méritée et accède à la sagesse par la méditation de ses actions passées. Strauss ne l'accable pas de sarcasmes ; il le considère finalement avec sympathie et compassion.

Richard Strauss a cultivé le pittoresque par amusement et pour le plaisir de dispenser sa verve symphonique intarissable. À ce point de vue, *Don Quichotte* est la plus finie de toutes ses compositions, celle où la virtuosité de l'écriture linéaire et de l'orchestre atteint des cimes voisines de la perfection (les Variations II, VII, VIII et X particulièrement). *Don Quichotte* ressemble fort à un divertissement de luxe. Mais le divertissement n'est-il pas aussi l'une des vocations de la musique, surtout quand il n'est que musique ?

Rémi Jacobs

Strauss: Don Quixote op. 35

Von allen Tondichtungen Strauss' ist der *Don Quixote* ein Sonderfall: Ausnahmsweise handelt der Komponist gegen seine Grundsätze, ein Stück klassischer Literatur für seine Zwecke zu „verunstalten“. Tatsächlich bedeutete die Wahl der Abenteuer des weltberühmten „Ritters von der traurigen Gestalt“, des Titelhelden aus Miguel de Cervantes' anfangs des 17. Jahrhunderts erschienenem Roman *Don Quixote de la mancha* zum Vorwurf sinfonischer Variationen eine Überraschung. Doch die tragische Narrheit und der weltkluge Sarkasmus Quixotes, einer höchst widerspruchsvollen Natur, lockte seinen spielerischen Geist. Die geniale Zeitsatire aufs aussterbende Rittertum des spanischen Feudalismus des 16. Jahrhunderts regte seine Phantasie an.

Strauss, der eben die mystischen Abgründe seines *Zarathustra* durchschritten hatte, ging freilich andere Wege, indem er das geniehafte Individuum, das sich Luftschlösser baut, ohne sich bewusst zu werden, dass diese nur in seiner Einbildung bestehen, zum Sinnbild all jener machte, die sich mit einem Wahn durchs Leben schleppen. Die 1896/97 komponierte Tondichtung *Don*

Quixote drückt mit spöttischer Grimasse nicht so viel Gesellschaftskritik wie Selbstironie aus. („Er ist sehr originell, durchaus neu in den Farben und eine recht lustige Vorführung aller Schafsköpfe, die's aber nicht gemerkt haben, sondern noch darüber gelacht haben“, schrieb der Komponist 1898 an die Mutter.) Nun längst anerkannt und bewundert, tatenfroh und voller Erfahrung in der Welt, drauf und dran, die „schweren Schwadronen des *Heldenleben* und der *Domestica* sowie den Orkan der *Salome* zum Angriff vorzutragen“, wurde Strauss jetzt wirklich zum Philosophen: zum lachenden Musikphilosophen. „Fantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters“ nannte Strauss sein Werk im Untertitel. Wie er wenige Jahre zuvor im *Till* mit dem Rondo die klassische Form wahrte, so hier mit der Variationsfolge. Allerdings darf man sich darunter keineswegs strenge, fest ans Thema gebundene Variationen vorstellen. Strauss wandelt das Thema oder vielmehr die beiden Themen, eins Don Quixote, das andere seinen Genossen Sancho Pansa charakterisierend, nicht ab; er beleuchtet sie nur immer wieder von einer anderen Seite. Dabei wird die schrullige Melodie des grotesken Ritters dem Solo-Violoncello, das bukolisch-pfiffige Motiv seines Kumpanen der Bassklarinette und der Tenortuba, später bevorzugt der Bratsche zugewiesen. Es ist im übrigen eine Partitur der geistreichen Anspielungen, des blitzenden Gegeneinanders von Stimmen und Stimmungen — vom befreiten Lauthalslachen bis zur schmerzlichen Entsagung. Wenn der Spötter Strauss nach dieser pausenlosen Folge der spirituell-farbigen Wandlungen und Verwandlungen endlich die Waffen streckt, mündet er in eine jener warm durchbluteten lyrischen Epilog-Meditationen, die nach dem Grell-Bizarren des Vorhergehenden doppelt versöhnlich wirken. Strauss nimmt mit der Kantilene des Solocellos gefühlvoll Abschied von seinem schiffbrüchigen Helden, der sich vom weltfremden Abenteurer zum Menschen gewandelt hat.

Der *Don Quixote* ist komponierter Cervantes — nichts wird unterlassen, um den klassischen spanischen Stoff in aller musikalischen Drastik und Vollständigkeit in Szene zu setzen. Wieder hat Strauss erst nach der Kölner Uraufführung vom 8. März 1898 Näheres zum Inhalt der Tondichtung mitgeteilt. Genau genommen, muss der Hörer wohl über gewisse Vorkenntnisse der originalen Dichtung verfügen, will er für alle Einzelheiten der Aventüren Verständnis aufbringen. Um den Ritter mit Windmühlen kämpfen zu lassen, mit blökenden Hammelherden zu konfrontieren und durch die Lüfte zu schicken, musste Strauss hier dem Klanglich-Illustrativen größeren Raum geben als in den früheren programmatischen Werken. Den Musiker deshalb des platten Naturalismus zu zeihen oder den Begriff der Programmmusik in diesem Sinne ästhetisch misszuverstehen, ist im Zusammenhang mit dem *Don Quixote* irrig. Weder Strauss' Freude an solchen glänzend gemachten Tonmalereien noch die sprühende klangliche Geste solcher musizierten Weltliteratur können den intellektuellen Reichtum seiner Partitur mindern.

Obgleich Strauss das volle Klangarsenal des späromantischen Orchesters einsetzt, bleibt gerade beim *Don Quixote* sein Satz beweglich, federnd und locker. So stoßen wir im Verlauf des Werkes („Introduzione, Tema con variazioni e Finale“) immer wieder auf mit apartem Klangsinn instrumentierte kammermusikalische Partien. Vielfältiger Gestaltwandel thematischer Metamorphose, aber auch unüberhörbares inneres Leuchten steigern das phantasievolle Werk in die Grenzbezirke von Kunst und Artistik.

Ernst Krause

Recorded: 3–8.I.1975, Philharmonie, Berlin
Producer: Michel Glotz
Balance engineer: Wolfgang Güllich
Remastering: Christophe Hénault, Studio Art et Son, Paris
Publisher: Peters Edition Limited
Original cover artwork: art direction by Marvin Schwarz
Page 9: photo by Reg Wilson
Matrix Q2RA 9330–9331 · Originally released as HMV ASD 3118
© 1976 & Remastered from original tapes © 2017 Parlophone Records Limited
© 2017 Parlophone Records Limited, a Warner Music Group Company
www.warnerclassics.com rostropovich2017.com

