



# RICHARD STRAUSS

(1864-1949)

- 1 TILL EULENSPIEGELS LUSTIGE STREICHE, OP. 28 14'18  
Till Eulenspiegel's Merry Pranks  
Les joyeuses équipées de Till l'Espiègle
- 2 DON JUAN, OP. 20 15'49
- 3 TOD UND VERKLÄRUNG, OP. 24 23'57  
Death and Transfiguration  
Mort et transfiguration

Total Time: 54'15

The Cleveland Orchestra  
GEORGE SZELL

*Recorded at Masonic Temple, Cleveland, Ohio on March 29-30, 1957.*

Consists of previously released material.

Original Producer: Howard H. Scott  
Produced for SACD by Louise de la Fuente & Dixon Van Winkle.  
Engineered for SACD by Dixon Van Winkle.  
DSD Authoring Engineer: Stephen Saper

Front cover from original U.S. LP release.  
Cover Photo: Sony Music Photo Archives

© 1999 Sony Music Entertainment Inc.  
Originally released 1957 Sony Music Entertainment Inc.

This Super Audio CD was manufactured to meet critical quality standards. If you believe the disc has a manufacturing defect, please call our Quality Management Department at 1-800-255-7514. New Jersey residents should call 609-722-8224.



"SUPER AUDIO CD," SACD, "Direct Stream Digital," DSD and their logos are trademarks of Sony Corporation.

[www.sonyclassical.com](http://www.sonyclassical.com)  
[www.sonymusic.com/sacd](http://www.sonymusic.com/sacd)

# SZELL

## CONDUCTS STRAUSS

*Don Juan*, Op. 20, of 1888, was the first of Strauss's tone poems to be published. Two had preceded it in the order of composition: *Aus Italien*, the borderline work between the composer's Brahmsian and Wagnerian affiliations (1886), and *Macbeth* (1886–87). Strauss himself when only 25 conducted the first performance of *Don Juan* on November 11, 1889, at the court of Weimar. The United States first heard it when Arthur Nikisch led it in Boston in 1891. The orchestration calls for three flutes and piccolo, two oboes and English horn, two clarinets, two bassoons and contrabassoon, four horns, three trumpets, three trombones and tuba, timpani, cymbals, triangle, bells, harp and strings. The work is dedicated to Ludwig Thuille.

With *Don Juan*, Strauss leapt into the attention of the world; he lived long enough – until 1949 – to see himself become a “classic,” to find himself (in the words of Karl Geiringer) “virtually a monument to his own great past.” The youthful exuberance of his Op. 20 has perhaps no match in his later production; there are some who consider it his most inspired orchestra score. And what a subject it is! The amorous adventures of this legendary Spanish libertine (we find him first in a play of 1630, Tirso de Molina's *El Burlador de Sevilla*) have enthralled dramatists and composers for 300 years: from Molière to Shaw, from Mozart to Byron. Strauss based his tone poem on the verses of yet another poet, Nicolaus von Lenau. In the work (1844) of this “philosophical and mystical German poet of the early nineteenth century,” writes Louis Biancolli, “we find a new Don. He is an idealist, even a thinker, on a gallant hunt for womanly perfection.... He is pathetic and pitiful in his futile quest for the women who will incarnate all womanhood. Disillusioned by his failure, disgusted with himself and the world, Lenau's rake repents in virtual suicide.” Allowing himself to be run through by the avenger of one of his victims, 3

the Don is bored even with his final moment. Lenau was concerned, one might say, with the cavalier's "end as a man," as the true climax of his giddy career.

Strauss failed to give an exact and detailed programmatic outline to this music. That was a prudent act, especially here; for the boundary line between such music as an extraordinarily sensitive expression of desire-consummated-without-love as against a virtual catalogue of liaisons may be the border between a work of art and a type of musical pornography. Yet, as Biancolli points out, "the master's omission only stimulated disciples to keener research. Promptly they set about fingerprinting every phrase, theme, modulation, for narrative reference. They put their ears to the score and heard a wondrous tale of multiple seduction, told as plainly as the morning's news." One may no longer wish to analyze the piece in so expository a fashion, yet to discuss it musically is not possible without much space, and one hesitates to pour analytical ashes over a body not yet cold. Let the listener put his imagination to work; let him sense whose theme he is hearing, and which way the action is heading at any particular moment....

*Death and Transfiguration* (Tod und Verklärung), Op. 24, was composed at Munich in 1888–89, and first performed under the composer's direction on June 21, 1890, at Eisenach (Bach's birthplace). Dedicated to the musician and writer Friedrich Rosch, the work is scored for three flutes, three oboes and English horn, two clarinets and bass clarinet, two bassoons and contrabassoon, four horns, three trumpets, three trombones and tuba, timpani, two harps, gong and strings.

"Strauss is enormously beloved here," wrote Hans von Bülow to his wife from Weimar, on November 13, 1889. "His *Don Juan* the evening before last had a wholly unheard-of success. Yesterday morning...I was at his house to hear him [play on the piano] his new symphonic poem *Death and Transfiguration* – which again has inspired me with great confidence in his development. It is a very important work in spite of sundry poor passages, and it is also refreshing." Indeed, for a man of 25 to have conceived and

created a work of such scope, maturity, and power was no mean accomplishment, though we may be taken aback by the word "refreshing." The tone poem here gained another standard work for its rapidly swelling ranks. Strauss was not inclined to approve of every last programmatic detail (like one scholar's "Fever-Theme No. 1 and Fever-Theme No. 2"); the piece stands as a tour de force of brilliant organization, imaginative scoring, and thematic material of consequence. It is not his fault, except perhaps in a very subtle degree, that certain film composers have appropriated for their own climactic points the entire mood or manner – if not the themes themselves – of the grandiloquent closing pages.

The story itself was the composer's, influenced profoundly by the Germanic mysticism exemplified by Wagner in *Tristan* and *Parsifal*. The literary idea of the work carries in itself the elements of great drama – perhaps the greatest of all: death and its meaning, and what lies beyond....

*Till Eulenspiegel's lustige Streiche* (Till Eulenspiegel's Merry Pranks), Op. 28, was completed in May of 1895 and published in September even before the first performance on November 5. Dedicated to Arthur Seidl, the work is scored for three flutes and piccolo, three oboes and English horn, two clarinets, small clarinet in D, bass clarinet, three bassoons and contrabassoon, four horns (plus four more *ad lib*), three trumpets (plus three more *ad lib*), three trombones and tuba, timpani, snare drum, bass drum, cymbals, triangle, a watchman's rattle and strings.

Eulenspiegel, whose "trademark" was an owl mirror, is supposed to have been an itinerant German peasant "fool" who died c.1350; his exploits were first collected c.1500. Till is a master of the practical joke, the burr in the boot of Teutonic respectability. He will upset the stalls of the market women, disguise himself as a priest, play the gay blade (wherein he causes himself some pains of unrequited affection) – and he gets his comeuppance. The original Till had escaped his physical punishment and dies in bed; Strauss allows him a subtler victory.

The piece is a Rondo – a design superbly shaped and potentially independent of the story line. Till's two themes return with all the delightfully infuriating regularity of their protagonist. They, and he, are always there, doing mischief while amusing those who are not on the receiving end of it. Some very detailed and well-meaning descriptions of what transpires have been supplied, from the "once upon a time" beginning through each prank and its effects down to the close of Till's own "death and transfiguration" into a beloved creature of legend. Strauss himself was quite aware that there was no need to explain (who could mistake, for instance, the trial and judgment?); he would have liked to have each hearer draw his own conclusion as to who had been the real victor in the contest between roguery and philistinism.

"It is impossible for me," he wrote (with tongue high up in cheek), "to furnish a program to *Eulenspiegel*; were I to put into words the thoughts which its several incidents suggest to me, they would seldom suffice and might give rise to offense. Let me leave it, therefore, to my hearers to crack the hard nut which the Rogue has prepared for them. By way of helping them to a better understanding, it seems sufficient to point out the two *Eulenspiegel* motives, which, in the most manifold disguises, moods, and situations, pervade the whole up to the catastrophe, when – after he has been condemned to death – Till is strung to the gibbet. For the rest, let them guess at the musical joke which a Rogue has offered them."

Klaus George Roy

*from the liner notes for the original LP, BC 1011, released in 1957*

# SZELL DIRIGIERT STRAUSS

*Don Juan* op. 20 aus dem Jahre 1888 war die erste Tondichtung, die Richard Strauss veröffentlichte. Zwei weitere Werke dieses Genres waren allerdings schon vorher komponiert worden: *Aus Italien* (1886), das die Grenze zwischen der Brahms- und der Wagner-Beeinflussung des Komponisten markiert, und *Macbeth* (1886–1887). Die Uraufführung des *Don Juan* am 11. November 1889 am Weimarer Hof leitete Strauss selbst – gerade 25jährig. In den USA hörte man das Werk erstmals 1891 unter Arthur Nikisch, und zwar in Boston. Die Orchestrierung verlangt drei Flöten, eine Pikkoloflöte, zwei Oboen, Englischhorn, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, Kontrafagott, vier Hörner, drei Trompeten, drei Posaunen, Tuba, Pauken, Becken, Triangel, Glockenspiel, Harfe und Streicher. Das Werk ist Ludwig Thuille gewidmet.

Durch den *Don Juan* erlangte Strauss mit einem Schlag Weltruhm. Er lebte lange genug – bis 1949 –, um zu erleben, dass er zum »Klassiker« geworden war, und um sich, wie es Karl Geiringer ausgedrückt hat, gleichsam als Denkmal seiner eigenen großen Vergangenheit wiederzufinden. Der jugendliche Überschwang seines Opus 20 hat womöglich keine Entsprechung in den späteren Werken, und manche halten es für seine genialste Orchesterpartitur überhaupt. Und welches Thema hat diese Partitur! Die Liebesabenteuer des legendären spanischen Libertins – wir finden ihn erstmals in einem Stück Tirso de Molinas aus dem Jahre 1630, *El Burlador de Sevilla* – haben Dramatiker und Komponisten 300 Jahre lang angezogen, von Molière bis Shaw, von Mozart bis Byron. Strauss nahm für seine Tondichtung die Verse eines weiteren Dichters zur Grundlage: Nikolaus Lenau. In dem 1844 entstandenen Werk jenes »philosophischen und mystischen deutschen Dichters des frühen 19. Jahrhunderts finden wir«, wie Louis Biancolli schreibt, »einen neuen Don. Er ist ein Idealist, sogar ein Denker, auf galanter Jagd nach weiblicher Vollendung. ... Er 7

ist eine pathetische Figur und bedauernswert in seiner vergebliehen Suche nach der Frau, die alle Eigenschaften ihres Geschlechts verkörpert. Von seinem Misserfolg desillusioniert, von sich und der Welt angeekelt, zeigt Lenaus Wüstling Reue erst im selbst herbeigeführten Tod.« Als er sich vom Rächer eines seiner eroberten Opfer erstechen lässt, ist der Don sogar vom Augenblick des eigenen Endes gelangweilt. Man könnte sagen, es ging Lenau um Don Juans »Ende als Mann« als eigentlichen Höhepunkt seiner schwindelerregenden Laufbahn.

Strauss lieferte kein detailliertes Programm dieser Musik. Das war gerade in diesem Fall besonders klug, denn die Grenze, die eine solche Musik, verstanden als außergewöhnlich sinnlicher Ausdruck des schieren körperlichen Verlangens ohne Liebe, von einer solchen trennt, die nichts als ein bloßer Katalog aller Liaisons wäre, mag zugleich auch die Grenze zwischen Kunst und einer Art musikalischer Pornographie sein. »Aber«, so Biancolli weiter, »des Meisters programmatisches Schweigen reizte die Schüler nur zu noch eifrigerem Nachforschen. Und prompt machten sie sich daran, jede Phrase, jedes Thema, jede Modulation auf erzählerische Bezüge hinabzusehen. Sie versenkten sich in die Partitur und hörten die wundersame Geschichte etlicher Verführungen, von denen gerade so offen berichtet wird wie von den Neuigkeiten des Tages.« Man mag vielleicht darauf verzichten wollen, das Stück weiterhin derart ausführlich zu analysieren. Die Musik selbst zu besprechen ist jedoch auf knappem Raum nicht möglich, und so zögern wir, analytische Asche über einen Körper zu streuen, der noch nicht erkaltet ist. So mag der Hörer seine Vorstellungen wirken lassen. Er mag selbst wahrnehmen und nachvollziehen, welches Thema er da gerade hört und wohin die Handlung im jeweiligen Moment steuert.

*Tod und Verklärung*, Strauss' op. 24, wurde in München 1888–1889 komponiert und unter der Leitung des Komponisten am 21. Juni 1890 in Eisenach (dem Geburtsort Bachs) uraufgeführt. Das Werk ist dem Musiker und Schriftsteller Friedrich Rosch gewidmet und gesetzt für drei Flöten, drei Oboen, Englischhorn, zwei Klarinetten, Bassklarinette, zwei Fagotte, Kontrafagott, vier Hörner, drei Trompeten, drei Posaunen, Tuba, Pauken, zwei Harfen, Gong und Streicher.

»Strauss hier enorm beliebt«, schrieb Hans von Bülow am 13. November 1889 aus Weimar an seine Frau. »Sein *Don Juan* vorgestern abend hat einen ganz unerhörten Erfolg gehabt. War diesen Morgen ... bei ihm ... seine neue sinfonische Dichtung *Tod und Verklärung* [auf dem Klavier gespielt] zu hören – die mir wieder größeres Zutrauen in seine Entwicklung eingeflößt hat. Sehr bedeutend, trotz allerhand Schlacken und erquicklich.« Und in der Tat, dass ein Mann von 25 Jahren ein Werk solchen Umfangs, solcher Reife und Kraft ersonnen und erschaffen hatte, war keine geringe Tat, auch wenn man sich über Bülows Begriff »erquicklich« wundern mag. Die Gattung Tondichtung jedenfalls erhielt mit dieser Komposition ein weiteres Standardwerk, das den rapide wachsenden Erwartungen an das Genre begegnete. Strauss hatte allerdings nicht die geringste Neigung, letzte programmatische Feinheiten auszubreiten (wie beispielsweise »Fieber-Thema Nr. 1 und Fieber-Thema Nr. 2«, die ein eifriger Musikwissenschaftler gefunden zu haben meinte). Das Werk gilt als tour de force großartigen musikalischen Aufbaus, phantasievoller Instrumentierung und entwicklungsfähigen thematischen Materials. Und man kann es der Komposition nicht oder vielleicht nur in sehr subtilem Ausmaß vorwerfen, dass einige Filmmusik-Komponisten für die musikalischen Höhepunkte ihrer eigenen Werke sich der Stimmung und der Kompositionsweise – wenn nicht gar der Themen selbst – des auffahrenden Schlussteils von *Tod und Verklärung* bedienten.

Die Handlung des Stückes hat der Komponist selbst ersonnen, stark beeinflusst von einer deutschen Mystik, wie sie Wagner im *Tristan* und im *Parsifal* exemplifizierte. Schon die literarische Idee des Werkes trägt in sich die Elemente des großen Dramas – vielleicht des größten überhaupt: des Todes, seiner Bedeutung und was nach ihm kommt ...

*Till Eulenspiegels lustige Streiche* wurde als Opus 28 im Mai 1895 fertiggestellt und bereits vor der Uraufführung, die am 5. November stattfand, im September jenes Jahres veröffentlicht. Das Werk ist Arthur Seidl gewidmet und gesetzt für drei Flöten, Pikkoloflöte, drei Oboen, Englischhorn, zwei Klarinetten, kleine Klarinette in D,

Bassklarinette, drei Fagotte, Kontrafagott, vier Hörner (vier weitere ad libitum), drei Trompeten (drei weitere ad libitum), drei Posaunen, Tuba, Pauken, kleine Trommel, große Trommel, Becken, Triangel, große Ratsche und Streicher.

Till Eulenspiegel, dessen Markenzeichen ein kleiner Rundspiegel war, soll ein umherziehender Narr aus deutschem Bauernstand gewesen sein, der vermutlich 1350 starb. Seine Abenteuer wurden bereits um 1500 das erste Mal aufgezeichnet. Till ist ein Meister des derben Spaßes, ein Stachel im Fleisch teutonischer Ehrenhaftigkeit. Er verwüstet die Stände der Marktfrauen, verkleidet sich als Priester, spielt den schmucken Burschen (wobei er sich schmerzvoll so manchen Korb einfängt) – und er erhält am Ende seine Quittung. Der echte Till entkam seiner physischen Strafe und starb im Bett; Strauss gönnt ihm einen raffinierteren Sieg.

Das Stück ist als Rondo gebaut, meisterhaft ausgeführt und obendrein – eben als Rondo – eigentlich unabhängig von der Geschichte. Die beiden Themen von Till kehren mit eben der erheiternd-ärgerlichen Regelmäßigkeit wieder, mit der der Protagonist seine Streiche spielt. Sie – und er – sind allgegenwärtig, treiben Unfug und amüsieren dabei die, die davon nicht betroffen sind. Es wurden im Laufe der Zeit einige sehr detaillierte und auch wohlmeinende Beschreibungen von dem verfasst, was sich damals wohl ereignet hat – vom einleitenden »Es war einmal« über die einzelnen Streiche und ihre Auswirkungen bis hin zu Tills Tod und seiner eigenen »Verklärung« zu einer beliebten Legendengestalt. Strauss selbst wusste sehr wohl, dass man kaum etwas an seiner Komposition würde erklären müssen (wer könnte etwa den Prozess und das Urteil missverstehen?); er hätte es gern gesehen, dass jeder Hörer seine eigenen Schlüsse zieht, wer denn nun der wahre Sieger ist im Kampf zwischen Schalkhaftigkeit und Philistertum.

»Es ist mir unmöglich«, schrieb Strauss kühn, »ein Programm zum Eulenspiegel zu geben: in Worte gekleidet, was ich mir bei den einzelnen Teilen gedacht habe, würde sich oft verflucht komisch ausnehmen und viel Anstoß erregen. Wollen wir diesmal die

Leuten selber die Nüsse aufknacken lassen, die der Schalk ihnen verabreicht. Um überhaupt ein Verständniß zu ermöglichen, genügt es vielleicht, auf das Programm die beiden Eulenspiegel-Themen zu notieren, die das ganze in den verschiedensten Verkleidungen und Stimmungen, wie Situationen durchziehen bis zur Katastrophe, wo er aufgeknüpft wird, nachdem das Urteil über ihn gesprochen wurde ... Lassen Sie diesmal die Kölner raten, was ihnen der Schalk für musikalischen Schabernack angetan hat.«

Klaus George Roy

*aus dem Original-Begleittext der LP BC 1011, ursprünglich veröffentlicht 1957*

*Übersetzung © 1999 Nikolaus de Palézieux*

# RICHARD STRAUSS, SOUS LA CONDUITE DE SZELL

Composé en 1888, *Don Juan*, op. 20, fut le premier poème symphonique de Richard Strauss à être publié. Deux autres l'avaient précédé dans la chronologie de ses œuvres : *Aus Italien* (Impressions d'Italie), pièce limitrophe entre les affiliations brahmsiennes et wagnériennes de l'artiste (1886), et *Macbeth* (1886-87). Âgé de 25 ans, Strauss dirigea lui-même la première interprétation de *Don Juan*, le 11 novembre 1889, à la cour de Weimar. Les États-Unis durent attendre 1891 pour en entendre la première exécution, sous la conduite d'Arthur Nikisch à Boston. L'orchestration stipule trois flûtes et piccolo, deux hautbois et cor anglais, deux clarinettes, deux bassons et contrebasson, quatre cors, trois trompettes, trois trombones et tuba, timbales, cymbales, triangle, clochettes, harpe et cordes. L'œuvre est dédiée à Ludwig Thuille.

Avec *Don Juan*, Strauss gagna l'attention du monde. Il vécut suffisamment longtemps (jusqu'en 1949) pour se voir accéder au rang de classique, « véritable monument (aux dires de Karl Geiringer) à la gloire de son propre passé ». Peut-être la jeune exubérance de son opus 20 reste-t-elle sans égale dans sa production ultérieure ; d'aucuns y voient en tout cas la plus inspirée de ses œuvres pour orchestre. Et quel thème ! Les aventures amoureuses légendaires du célèbre libertin espagnol (Don Juan fait sa première apparition en 1630, dans la pièce *El Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina) ont captivé, trois siècles durant, dramaturges et compositeurs, de Molière à Shaw et de Mozart à Byron. Le poème symphonique de Strauss s'inspire des vers de Nicolaus von Lenau. Selon Louis Biancolli, on trouve dans l'œuvre (1844) de ce « poète philosophe et mystique allemand du début du XIX<sup>e</sup> siècle un

nouveau Don Juan : un idéaliste, un penseur même, en quête galante de perfection féminine... Sa vaine et pitoyable recherche de l'être qui incarnerait la féminité toute entière finit par le dégoûter de sa propre personne et du monde. Sans plus d'illusion aucune, le coureur de Lenau trouve le repentir dans un suicide virtuel. » Se laissant tomber sous l'épée du vengeur de l'une de ses victimes, il reste la proie de l'ennui, même en ses derniers instants. Lenau se souciait, pourrait-on dire, de voir « mourir en homme » son frivole cavalier.

Strauss évita de définir le détail programmatique exact de sa musique. Le geste était habile et prudent, étant donné les circonstances surtout. Car il est vrai que la limite entre cette musique, expression infiniment sensible du désir consommé sans amour, et un véritable catalogue de liaisons sans lendemain pourrait bien être celle qui distingue une œuvre d'art d'un ramassis musical pornographique. Quoi qu'il en soit, comme le souligne Biancolli, « l'omission du maître ne fit que stimuler une recherche plus approfondie et chaque phrase, thème et modulation se virent bientôt analysés jusqu'au moindre détail, dans un souci de référence narrative. Oreilles rivées sur la partition, l'on y entendit un merveilleux conte de séduction répétée, relaté aussi clairement que les nouvelles du matin. » Sans doute ne cherche-t-on plus à analyser la pièce de manière aussi révélatrice, mais il serait impossible d'en décrire succinctement le caractère musical et l'on hésite à verser des cendres analytiques sur une matière encore vivante. Mieux vaut laisser l'auditeur donner libre cours à son imagination : qu'il sente lui-même le thème entendu, et la direction de l'intrigue à chaque moment de l'œuvre...

Composée à Munich en 1888-89, *Mort et transfiguration* (Tod und Verklärung), op. 24, fut créée sous la conduite même de son auteur, le 21 juin 1890 à Eisenach (ville natale de Bach). Dédiée au musicien et écrivain Friedrich Rosch, l'œuvre est écrite pour trois flûtes, trois hautbois et cor anglais, deux clarinettes et clarinette-basse, deux bassons et contrebasson, quatre cors, trois trompettes, trois trombones et tuba, timbales, deux harpes, gong et cordes.

« Strauss fait ici l'objet d'une immense admiration », écrivait Hans von Bülow à son épouse depuis Weimar, le 13 novembre 1889. « Son *Don Juan*, voici deux soirs,

a remporté un succès tout à fait inédit. Hier matin, ... je me suis rendu chez lui pour l'entendre [interpréter au piano] son nouveau poème symphonique, *Mort et transfiguration*. La pièce m'a, elle aussi, inspiré la plus grande confiance. C'est, malgré quelques passages assez médiocres, une œuvre importante et rafraîchissante. » Concevoir et créer une pièce d'une telle envergure, maturité et puissance n'était certes pas un mince accomplissement pour un homme âgé de 25 ans seulement, aussi déconcertante que puisse paraître la qualification de « rafraîchissante ». Le poème symphonique gagnait ici un nouvel apport substantiel à ses rangs en rapide expansion. Strauss n'était pas enclin à approuver chaque détail programmatique (tels les thèmes-fièvre n° 1 et 2 d'un certain érudit) : la pièce est un tour de force d'une brillante organisation, à la musique imaginative et dotée d'un matériel thématique imposant. Comment lui en vouloir, sauf dans une très subtile mesure peut-être, si certains compositeurs de musiques de film ont adopté pour leurs propres points culminants l'humeur ou l'approche intégrale – pour ne pas dire les thèmes eux-mêmes – des pages grandiloquentes de conclusion ?

L'intrigue est née de l'esprit du compositeur, sous la profonde influence du mysticisme allemand dont *Tristan* et *Parsifal* de Wagner ont défini l'exemple. L'idée littéraire de l'œuvre porte en soi les éléments d'un grand drame – le plus grand peut-être : la mort, son sens, et l'au-delà...

L'achèvement de *Till Eulenspiegels lustige Streiche* (Les joyeuses équipées de Till l'Espiegle), op. 28, remonte au mois de mai 1895. Publiée dès septembre, avant même sa création le 5 novembre suivant, l'œuvre est dédiée à Arthur Seidl. Elle est écrite pour trois flûtes et piccolo, trois hautbois et cor anglais, deux clarinettes, petite clarinette en ré, clarinette-basse, trois bassons et contrebasson, quatre cors (plus quatre autres *ad lib*), trois trompettes (plus trois autres *ad lib*), trois trombones et tuba, timbales, caisse claire, grosse caisse, cymbales, triangle, crécelle et cordes.

Eulenspiegel, dont la « marque » était un miroir aux chouettes, était, selon la légende, un paysan-bouffon nomade allemand, mort vers 1350. Le premier récit de ses exploits

remonte aux environs de l'an 1500. Maître de la farce, Till est la honte de la respectabilité teutonique. Et de renverser les éventaires des marchandes, de se déguiser en prêtre ou de jouer les don Juan (non sans souffrir lui-même les affres d'une affection non partagée), il finit par récolter le fruit de son audace. Ayant échappé au châtement corporel, le Till original s'était éteint dans son lit ; Strauss lui réserve une victoire plus subtile.

La pièce suit la forme du rondo, selon un modèle superbement façonné et potentiellement indépendant de l'intrigue. Les deux thèmes reviennent, avec la même régularité délicieusement exaspérante de leur protagoniste. Ils sont, comme lui, omniprésents, de farce en farce, pour le plaisir de ceux qui n'en sont pas les victimes. Quelques descriptions très détaillées de l'intrigue sont offertes, avec les meilleures intentions, du « il était une fois » annonçant chaque espièglerie et ses effets, jusqu'à la propre « mort et transfiguration » ultime de Till en un héros bien-aimé de légende. Strauss lui-même était parfaitement conscient de l'inutilité de toute explication (comment se méprendre, par exemple, sur le sens du procès et du jugement ?) ; il aurait aimé laisser à chacun le soin de tirer sa propre conclusion quant au véritable vainqueur du conflit entre la plaisanterie et le philistinisme.

« Il m'est impossible », écrit-il non sans humour, « de fournir un programme pour *Eulenspiegel*. Si je mettais en paroles les pensées que m'inspirent certains incidents, les mots ne suffiraient pas et pourraient peut-être même offenser. Que mes auditeurs élucident eux-mêmes ce que le Coquin leur a préparé. Il me suffit, pour les y aider, de souligner les deux motifs d'*Eulenspiegel* : sous les masques, humeurs et dans les situations les plus diverses, ils imprègnent le tout, jusqu'à la catastrophe, lorsque, condamné à mort, Till est envoyé au gibet. Qu'ils deviennent, pour le reste, le sens de la farce musicale que leur offre un Coquin. »

Klaus George Roy

Extrait des notes d'accompagnement du 33 tours original, BC 1011, édité en 1957

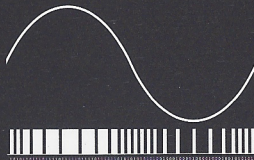
Traduction : Geneviève Haines



SUPER AUDIO CD

DSD

Direct Stream Digital



Unlike multi-bit PCM recording, SACD's DSD technology uses a one-bit pulse train that is analogous to the music waveform (see diagram above). DSD encoding employs more digital 1s as the waveform goes positive, more 0s as the waveform goes negative.

"SUPER AUDIO CD," SACD, "Direct Stream Digital," DSD and their logos are trademarks of Sony Corporation.

**The Compact Disc was a good idea.**

**This is even better.**

Introducing Super Audio CD.

It looks like a CD. But this Super Audio CD (SACD) represents a new, altogether different way to reproduce music. Created by Sony and Philips – the people who invented the CD – the SACD format is about to change the way you listen to music.

From the earliest digital recordings and 16-bit Compact Discs on up to even the latest 24-bit recordings, digital audio has always used multi-bit PCM technology. Until now. Now there's Direct Stream Digital™ recording, a one-bit system that's fundamentally different. Thanks to an amazing 2,822,400 samples per second, you get audio performance that no other format can deliver. Where CD frequency response extends to 20,000 Hz, DSD technology can theoretically reach 100,000 Hz. Where CD has dynamic range of 96 dB, DSD recording can achieve 120 dB across the entire audible range. Thanks to DSD technology, the SACD difference is breathtaking. If you care passionately about music, then SACD will inflame that passion as never before.

# RICHARD STRAUSS (1864-1949)



- 1 TILL EULENSPIEGELS LUSTIGE STREICHE, OP. 28  
Till Eulenspiegel's Merry Pranks  
Les joyeuses équipées de Till l'Espiègle
- 2 DON JUAN, OP. 20
- 3 TOD UND VERKLÄRUNG, OP. 24  
Death and Transfiguration / Mort et transfiguration

The Cleveland Orchestra  
GEORGE SZELL



Consists of previously released material  
Original Producer: Howard H. Scott  
Recorded at Masonic Temple, Cleveland, Ohio on March 29-30, 1957.  
Front cover: from original U.S. LP release.  
Cover Photo: Sony Music Photo Archives

[www.sonyclassical.com](http://www.sonyclassical.com)

THIS DISC IS DESIGNED FOR USE IN  
SUPER AUDIO CD PLAYERS ONLY.

[www.sonymusic.com/sacd](http://www.sonymusic.com/sacd)

Produced for SACD by Louise de la Fuente &  
Dixon Van Winkle.  
Engineered for SACD by Dixon Van Winkle.  
DSD Authoring Engineer: Stephen Saper



SUPER AUDIO CD

DSD

Direct Stream Digital

Stereo

© 1999 Sony Music Entertainment Inc.  
Originally released 1957 Sony Music  
Entertainment Inc.  
™ and SONY CLASSICAL are trademarks of Sony  
Corporation. Manufactured by Sony Music  
Entertainment Inc./ 550 Madison Avenue,  
New York, NY 10022-3211  
Warning: All rights reserved. Unauthorized  
duplication is a violation of applicable laws.  
**Distribution: Sony Music.**

"SUPER AUDIO CD," SACD, "Direct Stream  
Digital," DSD and their logos are trademarks of  
Sony Corporation.

STRAUSS: TILL EULENSPIEGEL • DON JUAN • DEATH & TRANSFIGURATION  
THE CLEVELAND ORCHESTRA • GEORGE SZELL

SONY CLASSICAL

SS 89037

STRAUSS: TILL EULENSPIEGEL • DON JUAN • DEATH & TRANSFIGURATION  
THE CLEVELAND ORCHESTRA • GEORGE SZELL

SONY CLASSICAL

SS 89037