



MANUEL DE FALLA (1876-1946)

El retablo de maese Pedro

Les Tréteaux de maître Pierre / *Master Peter's Puppet Show* / Meister Pedros Puppenspiel

- | | | |
|----|--|------|
| 1 | I. El pregón
L'annonce / <i>The Announcement</i> / Die Ausrufung | 0'55 |
| 2 | II. La sinfonía de maese Pedro
La symphonie de maître Pierre / <i>Master Peter's Symphony</i> / Meister Pedros Sinfonie | 3'05 |
| 3 | III. La corte de Carlomagno
La cour de Charlemagne / <i>Charlemagne's Court</i> / Der Hof Karls des Großen | 2'03 |
| 4 | IV. La entrada de Carlomagno
L'entrée de Charlemagne / <i>Charlemagne's Entrance</i> / Einzug Karls des Großen | 3'29 |
| 5 | V. Melisendra
Mélisendre / <i>Melisendra</i> / Melisendra | 3'43 |
| 6 | VI. El suplicio del Moro
Le châtiment du Maure / <i>The Moor's Punishment</i> / Die Strafe des Mauren | 1'19 |
| 7 | VII. Los Pirineos
Les Pyrénées / <i>The Pyrenees</i> / Die Pyrenäen | 2'01 |
| 8 | VIII. La fuga
La fuite / <i>The Escape</i> / Die Flucht | 3'01 |
| 9 | IX. La persecución
La poursuite / <i>The Pursuit</i> / Die Verfolgung | 1'37 |
| 10 | X. Final
© Chester Music | 4'51 |

Harpsichord Concerto

- | | | |
|----|--------------------------------------|------|
| 11 | I. Allegro | 3'10 |
| 12 | II. Lento (giubiloso e energico) | 5'46 |
| 13 | III. Vivace (flessibile, scherzando) | 4'16 |
- © Editions Eschig

IGOR STRAVINSKY (1882-1971)

Pulcinella Suite

14		I. Sinfonia. <i>Allegro moderato</i>	1'53
15		II. Serenata. <i>Larghetto</i>	3'11
16		III. Scherzino - <i>Allegro - Andantino</i>	4'22
17		IV. Tarantella	1'54
18		V. Toccata. <i>Allegro</i>	0'58
19		VI. Gavotta (con due variazioni). <i>Allegro moderato - Allegretto - Allegro più tosto moderato</i>	4'11
20		VII. Vivo	1'35
21		VIII. Minuetto. <i>Molto moderato</i>	2'35
22		IX. Finale. <i>Allegro assai</i>	1'56

© Boosey & Hawkes

Airam Hernández, *Maese Pedro* / *tenor* (1-2, 5, 8-10)

José Antonio López, *Don Quijote* / *bass-baritone* (5, 9-10)

Héctor López de Ayala Uribe, *El Trujamán* / *boy soprano* (2-9) - *from Pequeños Cantores de la JORCAM*

Benjamin Alard, *Pleyel harpischord "Grand Model"* (2, 4-13)

generously donated by Rafael Puyana to the Manuel de Falla Archive

Mahler Chamber Orchestra

Pablo Heras-Casado, *conductor*

MAHLER CHAMBER ORCHESTRA

Harpsichord Concerto

Flute Chiara Tonelli
Oboe Andrey Godik
Clarinet Vicente Alberola
Violin William Hagen
Cello Christophe Morin

El retablo de maese Pedro / Pulcinella Suite

Flutes Chiara Tonelli, Paco Varoch
Oboes Andrey Godik, Emma Schied (also English horn on *El retablo*), Jesus Pinillos Rivera
Clarinet Vicente Alberola
Bassoons Marceau Lefèvre, Chiara Santi
Horns José Vicente Castelló, Jonathan Wegloop
Trumpet Christopher Dicken
Trombone Andreas Klein
Violins I William Hagen (concertmaster)*, Hildegard Niebuhr, May Kunstovny, Nicola Bruzzo, Timothy Summers
Violins II Johannes Lörsdä*, Christian Heubes, Mette Tjaerby Korneliusen, Michiel Commandeur, Naomi Peters
Violas David Quiggle*, Anna Aldomá Caus, Marthe Husum, Shira Majoni, Yannick Dondelinger
Cellos Christophe Morin*, Stefan Faludi, Moritz Weigert, Philipp von Steinaecker
Double basses Christoph Anacker*, Lars Radloff, Emre Ersahin
Timpani & Percussion Martin Piechotta, Rizumu Rugishita, Javier Eguillor
Harp Clara Bellegarde

* section leader



MAHLER CHAMBER
ORCHESTRA

© Molina Visuals

Trois chefs-d'œuvre du néoclassicisme musical des années 1920

Au début du XX^e siècle, le retour à l'ancien en musique, que l'on observe déjà à la fin du XIX^e siècle, s'amplifie et prend de nombreuses formes : l'édition, les arrangements et les interprétations d'œuvres du passé ; la renaissance d'instruments tombés en désuétude ; l'emploi de techniques, de citations et de modèles anciens dans la composition. Un exemple significatif de ces regards sur le passé est le renouveau du clavecin. La claveciniste polonaise Wanda Landowska (1879-1959) joua un rôle fondamental dans la revivification de cet instrument. Manuel de Falla souligne, dans les notes du programme de salle de la création de son *Concerto pour clavecin et cinq instruments*, qu'il composa cette œuvre pour Landowska “comme hommage à son art génial, à son noble apostolat et à son œuvre de renaissance du clavecin, sans laquelle cet admirable instrument n'aurait aujourd'hui d'autre intérêt que celui d'une curiosité de musée”. Ces retours continueront à s'accroître après la Grande Guerre, non plus comme un simple resurgissement de modèles, de techniques, de répertoires ou d'instruments, mais dans le cadre d'un courant artistique appelé “néoclassicisme”.

Après la Première Guerre mondiale, un nouvel esprit surgit, caractérisé d'une part par le rejet du postromantisme, de l'expressionnisme et de l'impressionnisme, et, d'autre part, par la recherche d'un langage direct et sobre. Ce mouvement s'initie à Paris autour de Stravinsky et du Groupe des Six. Les principaux procédés et tendances de la musique néoclassique sont l'objectivité expressive, la concision formelle, la récupération de modèles formels et stylistiques du passé, l'utilisation d'un effectif orchestral réduit, ainsi que la parodie, le jeu, le déguisement, l'ironie et l'introduction d'éléments provenant du jazz, du music-hall ou de l'univers circassien.

Le ballet *Pulcinella* de Stravinsky peut être considéré comme l'une des œuvres fondatrices du néoclassicisme musical des années 1920. Nous savons que Stravinsky en commença la composition pendant l'automne 1919 à Morges (Suisse), mais il nous faut signaler un fait important, révélé par Jaime Pahissa (*Vida y obra de Manuel de Falla*, 1947) : Diaghilev, directeur de la compagnie des Ballets russes, voulut commander d'abord à Manuel de Falla la composition de la musique de *Pulcinella*. Mais celui-ci était alors plongé dans d'autres travaux, en particulier la composition de son opéra-comique *Fuero fatuo*. Il ne put donc accepter de s'engager dans ce projet ; Diaghilev se tourna alors vers Stravinsky.

Dans *Chroniques de ma vie* (1935-36), Stravinsky explique comment il affronta le défi de faire siennes les partitions de Pergolèse¹ que lui avait données Diaghilev en vue de la composition de la musique de *Pulcinella* : “Pour aborder une tâche aussi ardue, je me trouvais dans la nécessité de répondre à la question la plus importante, qui fatalement se posait à moi dans cette circonstance. Serait-ce le respect ou mon amour pour la musique de Pergolèse qui devait dominer dans ma ligne de conduite à son égard ?[...] Seulement, le respect demeure toujours stérile et ne peut jamais servir d'élément producteur et créateur. Pour créer, il faut une dynamique, un moteur, et quel moteur est plus puissant que l'amour ?[...] Non seulement je me sens la conscience nette de tout sacrilège, mais j'estime que mon attitude vis-à-vis de Pergolèse est la seule que, fénellement, on puisse prendre à l'égard de la musique d'autrefois.”

Stravinsky exprime dans ces phrases un aspect essentiel du néoclassicisme musical, dans ses différentes orientations : la liberté en ce qui concerne l'utilisation de musiques, de techniques et de modèles stylistiques du passé. Fondé sur les péripéties amoureuses de *Pulcinella*, l'un des personnages de la *Commedia dell'arte*, le ballet *Pulcinella* est un exemple magistral de la distance critique, de la démarche expérimentale et de l'humour avec lesquels Stravinsky réécrivit la musique de compositeurs de jadis, en l'occurrence les Italiens Pergolèse, Carlo Ignazio Monza (1735-1801) et Alessandro Parisotti (1853-1913), et le Hollandais Unico Wilhelm van Wassenaer (1692-1766).

La création du ballet *Pulcinella* eut lieu le 15 mai 1920 au Théâtre National de l'Opéra de Paris, sous la baguette d'Ernest Ansermet, avec une chorégraphie de Léonide Massine et des décors et costumes de Picasso. Stravinsky en fit postérieurement une suite pour orchestre, qui est celle qui est enregistrée sur ce CD.

Pendant que Stravinsky élaborait *Pulcinella*, Falla commença la composition de son opéra de chambre *Les Tréteaux de maître Pierre*. Le titre de l'œuvre nous renvoie à un épisode très connu du *Quichotte*, et la double dédicace en tête de la partition de l'œuvre est fort significative : “Cette œuvre fut composée en hommage à la gloire de Miguel de Cervantes et dédiée par l'auteur à Madame la Princesse Ed. de Polignac.” Cette passion pour l'œuvre de Cervantes, dont Falla fut un fervent lecteur, trouva en 1918 la possibilité de se matérialiser en une composition musicale. La princesse de Polignac, qui avait déjà commandé des œuvres telles que *Renard* (1916) à Stravinsky et *Socrate* (1917-1918) à Satie, écrivit le 25 octobre 1918 à Falla, lui proposant de composer une pièce courte sur un sujet de son choix, mais “nécessairement” soumis à son approbation, pour un orchestre de

1. À l'époque à laquelle Stravinsky composa *Pulcinella*, la majeure partie des musiques qu'il utilisa étaient attribuées à Pergolèse, en particulier les *Sei Concerti armonici* (1725-1740) d'Unico Wilhelm van Wassenaer.

16 musiciens et un nombre réduit de personnages², lui précisant le 16 novembre qu'il pouvait choisir librement la composition de l'orchestre et que l'œuvre devait être chantée. Le 9 décembre, Falla annonce à la princesse qu'il a trouvé le sujet de sa pièce : le chapitre XXVI de la deuxième partie du *Quichotte*, "Les Tréteaux de maître Pierre". La princesse lui répond le 16 décembre que le sujet l'enchanté.

Falla s'inspira fondamentalement de cet épisode pour élaborer le livret des *Tréteaux*, mais utilisa également des éléments et des syntagmes empruntés à plusieurs chapitres des deux parties du *Quichotte*, en les enchâssant avec subtilité et un grand respect du texte cervantin. En ce qui concerne les sources musicales, le compositeur explique : "*La substance de la musique espagnole ancienne, noble ou populaire, est, nous le répétons, la base solide sur laquelle a été organisée cette composition [...].*"

Falla assimile, transforme et incorpore aux *Tréteaux* des sources et des modèles musicaux très variés, qui évoquent différents moments du passé, récent ou éloigné, tels une *Gallarda* (1674) de Gaspar Sanz pour illustrer l'entrée de Charlemagne dans le premier tableau, ou le chant de Noël catalan *El desembre congelat* dans le Finale. Il évoque même, avec beaucoup d'humour, son propre passé : dans le sixième tableau, il cite la mélodie de la "Chanson du feu follet", n° 12 de sa "gitanerie" *L'Amour sorcier* (1915).

La création des *Tréteaux de maître Pierre* en version de concert eut lieu au Théâtre San Fernando de Séville le 23 mars 1923, sous la direction de Manuel de Falla. La création en version scénique se déroula le 25 juin 1923 dans le salon de la princesse de Polignac : Vladimir Golschmann dirigea la représentation et Wanda Landowska joua la partie de clavecin ; Hermenegildo Lanz, Manuel Ángeles Ortiz et Hernando Viñes furent les auteurs des différents éléments de la scénographie.

Au cours de cette même année 1923, Falla entreprit l'écriture du *Concerto per Clavicembalo (o pianoforte), Flauto, Oboe, Clarinetto, Violino e Violoncello* (titre original de l'œuvre), la dernière composition longue qu'il ait achevée. Avec cette œuvre, composée pour Wanda Landowska et dédiée à cette éminente interprète, Falla, selon ses propres mots, voulut "*payer une dette de gratitude à l'exquise claveciniste pour son inestimable collaboration instrumentale lors de la création des Tréteaux, à Paris comme à New York [...].*" La création du *Concerto* eut lieu le 5 novembre 1926 au Palau de la Música Catalana de Barcelone ; la soliste fut Wanda Landowska et Falla dirigea l'ensemble instrumental composé de musiciens de l'Orquestra Pau Casals.

2 Finalement, l'effectif orchestral des *Tréteaux* sera un peu plus important : 22 musiciens. Dans une très grande salle, Falla précise que l'on peut ajouter deux violons, un alto, un violoncelle et une contrebasse.

Œuvre parfaite, le *Concerto* pour clavecin est le fruit d'un processus de création lent et méticuleux, jusque dans ses moindres détails. Pendant trois ans, Falla ne cessa d'écrire et de réécrire son œuvre, parcourant un chemin long et ardu avant d'atteindre la formulation définitive de son idéal. Dans la correspondance qu'il entretint avec Landowska, nous pouvons observer que l'interprète, pendant sa longue attente du *Concerto*, vécut des états d'âme contrastés : de l'espoir à l'impatience, et à l'exaspération ; de la fébrilité à la joie lorsqu'elle reçut la partition. Elle exprime ainsi son émotion le 21 septembre 1926 : "*Votre Concerto est un chef-d'œuvre, j'en suis toute vibrante de joie et de bonheur. Je le travaille du matin à la nuit, et je ne pense qu'à trouver des accents vrais et justes pour vous rester fidèle.*"

En se penchant sur le passé musical espagnol, Falla y trouva les éléments qui lui permirent d'évoquer une Espagne éternelle, sublimée. Le thème principal du premier mouvement du *Concerto* est fondé sur une chanson populaire castillane du XV^e siècle, *De los álamos vengo, madre* [Je viens du bois de peupliers, mère], extraite du *Chansonnier musical populaire espagnol* (1918) de Felipe Pedrell, qui, lui-même, l'avait prise de la transcription pour chant et vihuela incluse dans le *Livre de musique pour vihuela intitulé Orphénica Lyra* de Miguel de Fuenllana (Séville, 1554). Le deuxième mouvement utilise le *Pange lingua* mozarabe, hymne eucharistique enracinée dans l'histoire de la musique espagnole et qui a été empruntée par de nombreux compositeurs depuis le XVI^e siècle. La thématique du dernier mouvement s'inspire de Scarlatti et évoque le XVIII^e siècle.

Les aspérités de l'instrumentation et les audaces de l'harmonie, unies à une ample exploration du patrimoine musical espagnol et à l'utilisation de procédés de la polyphonie primitive, confèrent au *Concerto* une saveur unique, à la fois archaïque et profondément moderne.

YVAN NOMMICK

Lorsqu'il m'a été proposé de jouer le *Concerto pour clavecin et cinq instruments* et la partie de clavecin du *Retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla, je me suis mis à la recherche d'un instrument historique de la maison Pleyel. Cet instrument a fait le succès de Wanda Landowska, qui créa successivement ces deux œuvres (*El retablo de maese Pedro* en juin 1923 à Paris, chez la Princesse de Polignac¹, et le *Concerto* en novembre 1926 à Barcelone, au Palau de la Música Catalana).

Le compositeur demande expressément dans la préface du *Retablo* un clavecin "dont la sonorité doit être aussi puissante que possible", ce qui suggère un instrument doté d'un registre de seize-pieds. En effet, nous savons que Landowska a créé le *Concerto* sur ce type d'instrument dit "grand modèle" construit à sa demande et en étroite collaboration avec la maison Pleyel. Elle voyageait d'ailleurs avec cet instrument à travers le monde.

Les premiers modèles ont été fabriqués dès le début des années 1920 et la production s'est poursuivie jusqu'à la fin des années 1960. Si environ 180 instruments sont sortis des ateliers parisiens, peu subsistent aujourd'hui dans un bon état de conservation, d'entretien et de jeu. C'est heureusement le cas de celui légué à la Fundación Manuel de Falla de Grenade en 1992 par Rafael Puyana, à la mémoire de Wanda Landowska dont il a été l'un des derniers élèves. Cet instrument à deux claviers (avec accouplement) doté de 4 jeux de cordes (soit cinq registres, 16', 8', 8' et

nasal, 4' et d'un jeu de luth), rappelle à bien des égards les instruments anciens joués par Jean-Sébastien Bach et que Wanda Landowska a pu découvrir lors de ses recherches organologiques liées à l'interprétation de la musique alors déjà "ancienne", à partir des premières années du XX^e siècle.

La musique de Falla peut être aujourd'hui considérée comme "ancienne", tout aussi ancienne pour nous que l'était celle de Beethoven pour Wanda Landowska. Il me semble donc d'un grand intérêt pour ceux qui s'intéressent à la musique du passé d'y apporter un regard nouveau à l'aide des outils qui aident à servir un langage musical qui traverse les siècles. Le clavecin de Landowska a été construit pour jouer Bach, Couperin et faire connaître ces compositeurs et leurs contemporains au public. Quelques années après, les concertos de Falla et Poulenc seront créés sur ce même instrument. Si une œuvre traverse le temps, c'est parce qu'elle est jouée régulièrement et qu'elle rencontre du succès auprès du public.

La découverte de cette facture, en particulier du Pleyel conservé à Grenade, associée à l'accueil, aux conseils et à l'écoute que j'y ai reçus, ont suscité chez moi un intérêt tout à fait singulier et insoupçonné.

Mes remerciements vont à Elena García de Paredes de Falla, directrice de la Fundación Archivo Manuel de Falla de Grenade, à toute son équipe, en particulier Mariano Cano et José María Leonés qui ont grandement facilité mon travail et la découverte de cet instrument, à Alejandro Casal et Francisco Alonso, sans oublier le personnel de l'Auditorio Manuel de Falla.

¹ Il s'agit là de la création scénique. L'opéra avait été créé trois mois plus tôt en version de concert, au Teatro San Fernando de Séville.



Three masterpieces of 1920s musical neoclassicism

At the beginning of the twentieth century, the phenomenon of looking back to music of earlier times, already observed at the end of the nineteenth century, intensified and took many forms: the publication, arrangement and performance of works from the past; the revival of instruments that had fallen into disuse; the use of old techniques, quotations and models in composition. A significant example of these backward glances is the revival of the harpsichord. The Polish harpsichordist Wanda Landowska (1879-1959) played a fundamental role in the revitalisation of her instrument. In the programme notes for the premiere of his Concerto for Harpsichord and Five Instruments, Manuel de Falla emphasises that he composed this work for Landowska, 'as a tribute to her brilliant art, her noble apostolate and her efforts to revive the harpsichord, without which this admirable instrument would today have no interest other than that of a museum curiosity'. Such reversions to the past continued to increase after the Great War, no longer as straightforward resurgences of models, techniques, repertoires or instruments, but within the framework of an artistic movement known as 'neoclassicism'.

After the First World War, a new spirit emerged, characterised on the one hand by the rejection of post-Romanticism, Expressionism and Impressionism, and on the other by the search for a direct, sober musical language. This movement began in Paris around Stravinsky and the 'Groupe des Six'. The main methods and tendencies of neoclassical music were expressive objectivity, formal concision, the reclamation of formal and stylistic models from the past, the use of reduced orchestral forces, the presence of parody, play, disguise and irony, and the introduction of elements from jazz, music hall or the circus world.

Stravinsky's ballet *Pulcinella* can be regarded as one of the founding works of the musical neoclassicism of the 1920s. It is well known that he began work on it in Morges (Switzerland) in the autumn of 1919, but it is worth pointing out an important fact, revealed by Jaime Pahissa (*Vida y obra de Manuel de Falla, 1947*): Diaghilev, director of the Ballets Russes, initially wanted to commission Manuel de Falla to compose the music for *Pulcinella*, but Falla was absorbed in other works at the time, especially the composition of his comic opera *Fuogo fatuo*, and so could not agree to take on the project; Diaghilev then commissioned the music from Stravinsky.

In his autobiography *Chroniques de ma vie* (1935-36), Stravinsky explains how he tackled the challenge of placing his personal stamp on the scores by Pergolesi¹ with which Diaghilev had provided him for the composition of the music for *Pulcinella*:

¹ At the time when Stravinsky composed *Pulcinella*, most of the music he used was attributed to Pergolesi, especially the *Sei Concerti armonici* (1725-40) of Unico Wilhelm van Wassenaer.

‘Before attempting so arduous a task, I had to find an answer to a question of the greatest importance with which I inevitably found myself faced. Should my line of action with regard to Pergolesi be dominated by my love or by my respect for his music? . . . Respect alone remains barren, and can never serve as a productive or creative factor. In order to create, there must be a dynamic force, a motor, and what force could be more potent than love? . . . Not only is my conscience clear of having committed sacrilege, but, so far as I can see, my attitude towards Pergolesi is the only one that can usefully be adopted with regard to the music of bygone times.’²

In these remarks, Stravinsky expresses an essential aspect of musical neoclassicism in its various orientations: freedom in the use of music, techniques and stylistic models from the past. Based on the amorous adventures of Pulcinella (Punchinello, Punch), one of the characters of the *commedia dell'arte*, the ballet *Pulcinella* is a masterly example of the critical distance, experimental approach and humour with which Stravinsky rewrote the music of earlier composers, in this case the Italians Pergolesi, Carlo Ignazio Monza (1735-1801) and Alessandro Parisotti (1853-1913), and the Dutchman Unico Wilhelm van Wassenaer (1692-1766).

Pulcinella was premiered at the Théâtre National de l'Opéra de Paris on 15 May 1920, under the baton of Ernest Ansermet, with choreography by Léonide Massine and sets and costumes by Picasso. Stravinsky later derived an orchestral suite from it, which is the work recorded on this album.

While Stravinsky was working on *Pulcinella*, Falla began composing his chamber opera *El retablo de maese Pedro* (Master Peter's Puppet Show). The title of the work refers to a well-known episode from *Don Quixote*, and the joint dedication at the head of the score is highly significant: ‘This work was composed in devoted homage to the glory of Miguel de Cervantes and dedicated by the author to Madame la Princesse Ed.[mond] de Polignac.’ This passion for the works of Cervantes, of which Falla was a fervent reader, found its way into a musical composition in 1918. The Princesse de Polignac, who had already commissioned works such as *Renard* (1916) from Stravinsky and *Socrate* (1917-18) from Satie, wrote to Falla on 25 October 1918, proposing that he compose a short piece on a subject of his choice, but ‘necessarily’ subject to her approval, for an orchestra of sixteen musicians and a small number of characters,³ and specifying on 16 November that he could use the instrumental forces of his choice and that the work had to be sung. On 9 December Falla informed the Princess that he had found the subject of his piece: Chapter XXVI of the second part of *Don Quixote*, ‘El retablo de maese Pedro’. She replied on 16 December that she was delighted with the idea.

2 Igor Stravinsky, *An Autobiography* (New York: Simon & Schuster, 1936; anonymous translation of *Chroniques de ma vie* (Paris: Denoël and Steel, 1935-36)), pp.81-82. Some slight errors and omissions in the English have been corrected. (Translator's note)

3 In the end, the orchestra for *El retablo* was slightly larger: twenty-two musicians. Falla specified that two violins, a viola, a cello and a double bass could be added in a very large hall.

Falla drew his inspiration for the libretto of *El retablo* essentially from this episode, but also used elements and phrases borrowed from several other chapters in the two parts of *Don Quixote*, inserting them with subtlety and great respect for the text of Cervantes. As to the musical sources, the composer explained: 'The substance of early Spanish music, noble or popular, is, we repeat, the solid base on which this composition has been organised.'

Falla assimilated, transformed and incorporated a wide variety of musical sources and models into *El retablo*, which evoke different moments from the recent or remote past, among them a *Gallarda* (1674) by Gaspar Sanz to depict the Entrance of Charlemagne in Scene 1, or the Catalan carol *El desembre congelat* in the Final. He even alludes humorously to his own past: in the sixth scene, he quotes the melody of the 'Canción del fuego fatuo' (Song of the will-o'-the-wisp), no.12 in his *gitanería* (Gypsy play) *El amor brujo* (Love the Magician, 1915).

El retablo de maese Pedro was first given in a concert performance at the Teatro San Fernando in Seville on 23 March 1923, conducted by Falla himself. Its stage premiere took place in the Princesse de Polignac's salon on 25 June 1923: Vladimir Golschmann conducted, with Wanda Landowska playing the harpsichord part; Hermenegildo Lanz, Manuel Ángeles Ortiz and Hernando Viñes designed the scenery and puppets.

In the same year, 1923, Falla began writing the *Concerto per Clavicembalo (o pianoforte), Flauto, Oboe, Clarinetto, Violino e Violoncello* (the work's original title), the last full-length composition he completed. With this work, written for Wanda Landowska and dedicated to that eminent interpreter, Falla, in his own words, wished to 'repay a debt of gratitude to the exquisite harpsichordist for her invaluable instrumental collaboration to the premieres of *El retablo*, in both Paris and New York'. The Concerto received its first performance at the Palau de la Música Catalana in Barcelona on 5 November 1926, with Landowska as soloist and Falla conducting an instrumental ensemble made up of musicians from the Orquestra Pau Casals.

The Harpsichord Concerto is a perfect work, the fruit of a slow and meticulous process of creation, right down to the smallest detail. For three years, Falla constantly wrote and rewrote his work, travelling a long and arduous path before reaching the definitive formulation of his ideal. In his correspondence with Landowska, we can see that the harpsichordist, during her lengthy wait for the concerto, experienced contrasting moods: from hope to impatience and exasperation; from anxiety to joy when she received the score. This is how she expressed her emotion on 21 September 1926: 'Your Concerto is a masterpiece, and it thrills me with joy and happiness. I practise it from morning till night, and all I can think about is finding the *genuine*, the *true* tone to remain faithful to you.'

By studying the Spanish musical past, Falla found the elements that enabled him to suggest an eternal, sublimated Spain. The main theme of the concerto's first movement is based on a fifteenth-century Castilian folk song, *De los álamos vengo, madre* (I come from the poplar woods, mother), drawn from the *Cancionero musical popular español* (1918) of Felipe Pedrell, who in turn took it from the transcription for voice and vihuela included in Miguel de Fuenllana's *Libro de música para vihuela intitulado Orphénica Lyra* (Seville: 1554). The second movement uses the Mozarabic *Pange lingua*, a Eucharistic hymn deeply rooted in the history of Spanish music and borrowed by many composers from the sixteenth century onwards. The theme of the last movement is inspired by Scarlatti and conjures up the eighteenth century.

The asperities of the instrumentation and the audacities of the harmony, combined with a wide-ranging exploration of Spain's musical heritage and the use of devices derived from early polyphony, give the concerto a unique flavour that is at once archaic and profoundly modern.

YVAN NOMMICK

Translation: Charles Johnston

When I was asked to play Manuel de Falla's Concerto for Harpsichord and Five Instruments and the harpsichord part of *El retablo de maese Pedro*, I set out to find a historical instrument by the firm of Pleyel. An instrument of this type was the key to the success of Wanda Landowska, who premiered the two works three years apart (*El retablo de maese Pedro* in the Paris salon of the Princesse de Polignac in June 1923,¹ and the concerto at the Palau de la Música Catalana in Barcelona in November 1926).

In the preface to *El retablo*, the composer expressly requested a harpsichord 'the tone of which should be as powerful as possible'. This suggests the presence of a sixteen-foot register, and indeed we know that Landowska premiered the concerto on this type of 'Grand Modèle de Concert' instrument, built at her request and in close collaboration with Pleyel, with which she travelled the world.

The first models were produced in the early 1920s, and production continued until the late 1960s. Although around 180 instruments left the Paris workshops, few remain today in a good state of conservation, maintenance and playability. Fortunately, this is the case of the harpsichord bequeathed to the Fundación Manuel de Falla of Granada in 1992 by Rafael Puyana, in memory of Wanda Landowska, one of whose last pupils he was. This two-manual instrument (with coupler) has four sets of strings (i.e. five registers, 16', 8', 8' and nasal, 4' and a buff stop), and is reminiscent in many ways of the old instruments played by Johann

Sebastian Bach, which Wanda Landowska discovered during her organological research into the performance of music that was already 'old' at the time, starting in the early years of the twentieth century.

Falla's music can now be regarded as 'old', just as old for us as Beethoven's was for Wanda Landowska. It seems to me, therefore, of great interest to those curious about the music of the past to take a fresh look at it using tools capable of serving a musical language which spans the centuries. Landowska's harpsichord was built to play Bach and Couperin and to introduce these composers and their contemporaries to the public. A few years later, she premiered the Falla and Poulenc concertos on the same instrument. If a work stands the test of time, it is because it is played regularly and is a success with the public.

The discovery of this type of instrument, in particular the Pleyel kept in Granada, combined with the generous welcome, the guidance and the attentive listeners I met with there, aroused a quite singular and hitherto unsuspected interest in me.

I would like to express my thanks to Elena García de Paredes de Falla, director of the Fundación Archivo Manuel de Falla in Granada, to all her team, especially Mariano Cano and José Maria Leonés, who greatly facilitated my work and my discovery of this instrument, and to Alejandro Casal and Francisco Alonso, not forgetting the staff of the Auditorio Manuel de Falla.

BENJAMIN ALARD

Granada, June 2023

Translation: Charles Johnston

¹ This was the stage premiere: the opera had been premiered in concert three months earlier at the Teatro San Fernando in Seville.

Drei Meisterwerke des musikalischen Neoklassizismus der 1920er Jahre

Bereits am Ende des 19. Jahrhunderts lässt sich eine Hinwendung zur alten Musik beobachten, eine Bewegung, die sich am Anfang des 20. Jahrhunderts noch verstärkte und in vielen Bereichen zum Ausdruck kam: im Editionswesen und in der Praxis der Bearbeitung und Interpretation von Werken der Vergangenheit; in der Renaissance von Instrumenten, die als veraltet betrachtet worden waren; und schließlich in der Anwendung von alten Techniken, Zitaten und Modellen beim Komponieren. Beispielhaft dafür ist das wiedererwachte Interesse für das Cembalo, wobei die polnische Cembalistin Wanda Landowska (1879-1959) eine entscheidende Rolle spielte. Im Programmheft zur Uraufführung seines *Konzerts für Cembalo und fünf Instrumente* betonte Manuel de Falla, dass er dieses Werk für Landowska komponiert hatte „als Hommage an ihre geniale Kunst, ihr nobles Sendungsbewusstsein und ihren Einsatz für die Wiederbelebung des Cembalos, ohne den dieses wunderbare Instrument heute lediglich die Bedeutung einer musealen Kuriosität hätte“. Nach dem Ersten Weltkrieg intensivierte sich das Interesse für die alte Musik erneut, aber nun ging es nicht mehr nur um einen Rückgriff auf alte Muster und Verfahren und die Wiederentdeckung von Werken und Instrumenten, sondern es entstand eine ganz neue künstlerische Strömung: der Neoklassizismus.

Dieser innovative Geist, der nach dem Ersten Weltkrieg herrschte, zeichnet sich durch die Ablehnung der Postromantik, des Expressionismus und des Impressionismus und mithin durch die Suche nach einer direkten, nüchternen Klangsprache aus. Ihren Ursprung hat die Bewegung in Paris im Kreis um Strawinsky und die Groupe des Six. Zu den wichtigsten Praktiken und Tendenzen der neoklassischen Musik gehören die expressive Objektivität, die formale Knappheit, der Rückgriff auf gestalterische und stilistische Muster der Vergangenheit, die reduzierte Orchesterbesetzung sowie Parodie, Spiel, Verkleidung, Ironie und die Einführung von Elementen aus dem Jazz, des Variété und der Zirkuswelt.

Von den Werken, die den musikalischen Neoklassizismus der 1920er Jahre begründet haben, ist das Ballett *Pulcinella* von Strawinsky zu nennen. Bekanntlich wurde es im Herbst 1919 im schweizerischen Morges in Angriff genommen. In diesem Zusammenhang sei ein wichtiger Sachverhalt nicht außeracht gelassen, den Jaime Pahissa in *Vida y obra de Manuel de Falla* (1947) anspricht: Diaghilew, der Direktor der Kompanie der Ballets russes, wollte nämlich mit der Komposition der *Pulcinella*-Musik erst Manuel de Falla beauftragen. Doch dieser war gerade mit anderen Arbeiten beschäftigt, insbesondere mit seiner Oper *Fuero fatuo*, und konnte daher für das Projekt keine Zusage machen; also gab Diaghilew Strawinsky den Auftrag.

In seinen *Erinnerungen* beschreibt Strawinsky die Herausforderung, die zu meistern war, als es darum ging, sich die Partituren von Pergolesi¹ anzueignen, die ihm Diaghilew im Hinblick auf die Komposition von *Pulcinella* gegeben hatte: „Bevor ich an diese schwere Aufgabe heranging, musste ich mir die wichtigste Frage beantworten, die sich unter solchen Umständen von selbst stellt: Sollte meine Liebe oder mein Respekt für die Musik von Pergolesi die Linie meines Verhaltens bestimmen? [...] Respekt allein ist immer steril, er kann niemals als schöpferisches Element wirken. Um etwas zu schaffen, braucht es Dynamik, braucht es einen Motor, und welcher Motor ist mächtiger als die Liebe? [...] Ich habe ein reines Gewissen bei dem Gedanken an ein Sakrileg, und ich bin vielmehr der Meinung, dass meine Haltung gegenüber Pergolesi die einzig fruchtbare ist, die man alter Musik gegenüber einnehmen kann.“²

Strawinsky nennt in diesen Sätzen einen wesentlichen Aspekt des von vielen Richtungen geprägten musikalischen Neoklassizismus: nämlich die Freiheit, mit der man sich für ein bestimmtes Stück oder für gewisse Techniken und stilistische Modelle entschied. Das Ballett *Pulcinella* gründet inhaltlich auf den amourösen Turbulenzen, die Pulcinella erlebt, eine der Figuren der Commedia dell'Arte. Es zeigt beispielhaft, wie Strawinsky mit kritischer Distanz, einem experimentierfreudigen Ansatz und viel Humor die Musik von Komponisten aus früheren Zeiten bearbeitete, in diesem Fall Werke der Italiener Pergolesi, Carlo Ignazio Monza (1735-1801) und Alessandro Parisotti (1853-1913) sowie des Holländers Unico Wilhelm van Wassenaer (1692-1766).

Die Uraufführung von *Pulcinella* unter der musikalischen Leitung von Ernest Ansermet fand am 15. Mai 1920 im Théâtre National de l'Opéra de Paris statt. Die Choreografie hatte Léonide Massine geschaffen, und Bühnenbild sowie Kostüme stammten von Picasso. Später arbeitete Strawinsky die Ballettmusik in eine Suite für Orchester um, und sie ist in dieser Aufnahme zu hören.

Während Strawinsky *Pulcinella* erarbeitete, begann Falla die Komposition seiner Kammeroper *El retablo de Maese Pedro* (*Meister Pedros Puppenspiel*). Der Titel des Werks verweist auf eine sehr bekannte Episode aus *Don Quixote*, und die zweifache Widmung am Anfang der Partitur ist überaus bezeichnend: „Dieses Werk wurde zur Ehre und zum Ruhm von Miguel de Cervantes komponiert und Madame la Princesse Ed. de Polignac vom Komponisten gewidmet.“ Falla war ein leidenschaftlicher Leser von Cervantes, und 1918 bekam er die Gelegenheit, seiner Verehrung von dessen Werk mit einer musikalischen Komposition Gestalt zu geben. Die Prinzessin de Polignac hatte bereits Strawinsky und Satie mit Aufträgen bedacht (*Renard*, 1916,

1 Als Strawinsky *Pulcinella* komponierte, wurde der Großteil der Musik, die er verwendete, Pergolesi zugeschrieben, insbesondere die *Sei Concerti armonici* (1725-1740) von Unico Wilhelm van Wassenaer.

2 Igor Strawinsky: *Leben und Werk – von ihm selbst*, Mainz 1957, S. 83 f.

bzw. *Socrate*, 1917/18). In einem Schreiben vom 25. Oktober 1918 schlug sie Falla vor, ein kurzes Stück mit einem Thema seiner Wahl (das ihr jedoch „unbedingt“ zur Genehmigung vorzulegen sei) für ein Orchester von sechzehn Musikern³ und eine beschränkte Anzahl von Darstellern zu komponieren. Am 16. November fügte sie präzisierend hinzu, dass er die Zusammensetzung des Orchesters frei bestimmen könne und dass auch ein Sängensemble beteiligt sein soll. Falla teilte der Prinzessin dann am 9. Dezember mit, dass er den Stoff für das Stück gefunden habe: das 26. Kapitel des zweiten Teils von *Don Quijote* mit dem Puppenspiel des Meisters Pedro. Die Prinzessin gab ihm am 16. Dezember zur Antwort, dass sie davon begeistert sei.

Falla ließ sich beim Verfassen des Librettos hauptsächlich von dieser Episode inspirieren, benutzte aber auch Elemente und Wendungen aus etlichen anderen Kapiteln der beiden Teile von *Don Quijote* und bettete sie mit Feinsinn und großem Respekt vor Cervantes' Text ein. Was die musikalische Grundlage betrifft, so erläuterte der Komponist: „Es ist die Substanz der alten spanischen Musik – sei sie nobel oder volkstümlich –, die, wir wiederholen es, die feste Basis bildet, auf der diese Komposition gestaltet wurde.“

Falla adaptierte, bearbeitete und integrierte ganz unterschiedliche musikalische Quellen und Modelle, die an verschiedene Zeiten der nahen und fernen Vergangenheit denken lassen: z.B. eine *Gallarda* (1674) von Gaspar Sanz für den Auftritt von Karl dem Großen im ersten Bild oder das katalanische Weihnachtslied *El desembre congelat* im Finale. Er greift humorvoll sogar auf seine eigene Vergangenheit zurück, wenn er im sechsten Bild die Melodie der „Chanson du feu follet“ zitiert, die Nr. 12 seiner Gitanerie *El amor brujo* (*Der Liebeszauber*) von 1915.

Die Uraufführung von *El retablo* in konzertanter Form fand am 23. März 1923 im Teatro San Fernando von Sevilla unter der Leitung des Komponisten statt. Am 25. Juni 1923 erfolgte die szenische Uraufführung im Salon der Prinzessin de Polignac. Diesmal dirigierte Wladimir Golschmann, und Wanda Landowska spielte die Cembalopartie; Hermenegildo Lanz und Manuel Ángeles Ortiz konnten für Ausstattung und szenische Gestaltung verpflichtet werden.

Im Laufe dieses Jahres 1923 begann Falla mit der Niederschrift des *Concerto per Clavicembalo (o Pianoforte), Flauto, Oboe, Clarinetto, Violino e Violoncello* (so der Originaltitel), der letzten großen Komposition, die er vollendete. Er schrieb das Werk für Wanda Landowska und widmete es dieser außergewöhnlichen Interpretin auch. Nach seinen Worten wollte er damit „einer ausgezeichneten Cembalistin den Dank erweisen, den ich ihr schulde für ihre unschätzbare Mitarbeit bei der Uraufführung von *El retablo*, sowohl in Paris als auch in

³ Am Ende war die Orchesterbesetzung etwas umfangreicher und bestand aus 22 Musikern. Falla gibt zudem an, dass für die Aufführung in einem sehr großen Saal zwei Violinen, eine Bratsche, ein Violoncello und ein Kontrabass hinzugefügt werden können.

New York“. Die Uraufführung des Cembalokonzerts fand am 5. November 1926 im Palau de la Música Catalana in Barcelona statt. Solistin war Wanda Landowska, und Falla dirigierte das aus Musikern des Orquestra Pau Casals bestehende Instrumentalensemble.

Dieses Werk ist perfekt und Frucht eines mühsamen, von großer Sorgfalt geprägten und bis ins kleinste Detail gehenden Schaffensprozesses. Drei Jahre lang schrieb und feilte Falla unablässig an der Komposition und durchlief einen schier endlosen, schwierigen Weg, bevor er die definitive Verwirklichung seiner Idealvorstellung fand. Aus der Korrespondenz, die er mit Landowska führte, geht hervor, dass die Interpretin während der ausgedehnten Wartezeit, die der Vollendung des Werks vorausging, wechselnde Seelenzustände durchlebte: Hoffnung verwandelte sich in Ungeduld und Verzweiflung, hektische Aufregung in Freude, als sie die Partitur endlich bekam. Am 21. September 1926 gab sie ihren Gefühlen wie folgt Ausdruck: „Ihr *Concerto* ist ein Meisterwerk, ich bin darüber in höchster, freudiger, glückseliger Erregung. Ich arbeite von morgens bis nachts, und mein Denken zielt allein darauf ab, die *treffenden* und *richtigen* Akzente zu setzen, um Ihnen treu zu sein.“

Indem er sich der musikalischen Vergangenheit Spaniens zuwandte, fand Falla jene Elemente, mit denen er ein ewiges, überhöhtes Spanien zu evozieren vermochte. Das Hauptthema des ersten Satzes des *Concerto* gründet auf dem kastilischen Volkslied *De los álamos vengo, madre* (Ich komme vom Pappelwald, Mutter) aus dem 15. Jahrhundert. Es ist Teil der Volksliedsammlung *Cancionero musical popular español* (1918) von Felipe Pedrell, der dafür wiederum auf die Bearbeitung für Singstimme und Vihuela im *Libro de música para vihuela* mit dem Titel *Orphénica Lyra* von Miguel de Fuenllana (Sevilla 1554) zurückgegriffen hatte. Im zweiten Satz kommt der mozarabische *Pange lingua* vor, ein eucharistischer Hymnus, der in der spanischen Musikgeschichte tief verwurzelt ist und seit dem 16. Jahrhundert von zahlreichen Komponisten benutzt wurde. Das von Scarlatti inspirierte thematische Material des letzten Satzes erinnert an die Musik des 18. Jahrhundert.

Die Instrumentation mit ihren Ecken und Kanten, die kühne Harmonik, die weitläufige Erkundung des spanischen Musikerbes und die Anwendung von Verfahren der frühen Polyphonie verleihen diesem Cembalokonzert eine einzigartige Wirkung, die archaisch und zugleich überaus modern ist.

YVAN NOMMICK
Übersetzung: Irène Weber-Froese

Als man mir vorschlug, im *Konzert für Cembalo und fünf Instrumente* und in *El retablo de maese Pedro* von Manuel de Falla den Cembalopart zu spielen, machte ich mich auf die Suche nach dem historischen Instrument der Firma Pleyel, das damals zum Erfolg von Wanda Landowska entscheidend beigetragen hatte. Sie war es, die diese beiden Werke zur Uraufführung brachte: das „Puppenspiel“ im Juni 1923 bei der Prinzessin Polignac in Paris¹ und das Cembalokonzert im November 1926 im Palau de la Música Catalana in Barcelona.

Im Vorwort von *El retablo* verlangt der Komponist ausdrücklich ein Cembalo, das über ein 16-Fuß-Register verfügt. Wir wissen, dass Landowska bei der Uraufführung des Cembalokonzerts von Falla ein solches Instrument benutzte, ein „grand modèle“, das in ihrem Auftrag und in enger Zusammenarbeit mit dem Haus Pleyel gebaut worden war. Sie nahm dieses Cembalo übrigens auf ihre Reisen durch die Welt immer mit.

Die ersten Modelle entstanden am Anfang der 1920er Jahre, und die Produktion hielt bis Ende der 1960er Jahre an. Etwa 180 Instrumente verließen die Pariser Werkstätten, doch nur wenige sind heute noch so gut erhalten und restauriert, dass man sie spielen könnte. Erfreulicherweise ist dies der Fall beim Cembalo, das Rafael Puyana, einer der letzten Schüler von Landowska, 1992 zu ihrem Gedenken der Fundación Manuel de Falla in Granada vermacht hat. Dieses Instrument hat zwei Manuale (mit Koppelung) und vier Saitenbezüge, also fünf Register (16', 8', 8', Nasalregister, 4') sowie einen Lautenzug. Es erinnert in vielerlei Hinsicht an die alten

Instrumente, die Johann Sebastian Bach gespielt hat und die Wanda Landowska bei den Recherchen ab den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts im Zusammenhang mit der bereits historisierenden Interpretation der alten Musik entdecken konnte.

Die Musik von Falla kann uns heute „alt“ anmuten, genauso, wie Beethovens Musik für Wanda Landowska alt war. Mir scheint, dass es für all jene, die an der Musik der Vergangenheit interessiert sind, sehr reizvoll ist, mit Hilfe eines Instruments, das der musikalischen Sprache von Jahrhunderten gerecht wird, einen neuen Blick darauf zu bekommen. Das Cembalo von Landowska wurde gebaut, um Bach oder Couperin zu spielen und diese Komponisten sowie ihre Zeitgenossen dem Publikum bekannt zu machen. Auf demselben Instrument wurden einige Jahre später die Solokonzerte von Falla und Poulenc uraufgeführt. Ein Werk besteht ja dann über eine lange Zeit fort, wenn es immer wieder gespielt wird und beim Publikum Erfolg hat.

Die Entdeckung dieser speziellen Bauweise, vor allem jener des Instruments von Pleyel, das in Granada aufbewahrt wird, sowie die Art, wie ich da empfangen, beraten und angehört wurde, haben in mir ein ganz besonderes und ungeahntes Interesse geweckt.

Mein Dank gilt Elena García de Paredes de Falla, der Direktorin der Fundación Archivo Manuel de Falla in Granada, und ihrem gesamten Team, insbesondere Mariano Cano und José María Leonés, die meine Arbeit erleichtert und mir bei der Erkundung dieses Instruments geholfen haben, sowie Alejandro Casal und Francisco Alonso; und nicht zu vergessen sei das Personal des Auditorio Manuel de Falla.

BENJAMIN ALARD
Granada, Juni 2023

Übersetzung: Irène Weber-Froboese

¹ Es handelt sich um die szenische Uraufführung. Die Oper war konzertant drei Monate zuvor im Teatro San Fernando in Sevilla zum ersten Mal gespielt worden.



Pablo Heras-Casado
© Javier Salas



Aíram Hernández, © Darío Acosta



Héctor López, © Pablo López de Ayala



José Antonio López, © Caitlin Bellah



Benjamin Alard, © Javier Salas

Les Tréteaux de maître Pierre

L'annonce

Maître Pierre

Entrez, entrez tous, venez voir, messeigneurs, les tableaux de la libération de Mélisendre, qui sont un des plus merveilleux spectacles du monde entier.

La symphonie de maître Pierre

Maître Pierre

Tous à vos places ! Attention, messeigneurs ! Nous commençons !

Le truchement

Cette très véridique histoire, qu'ici vos seigneuries vont voir représenter, a été empruntée aux chroniques françaises et à nos vieux "romances" espagnols qui sont dans la mémoire de tous. On y voit la liberté rendue par Don Gaïferos à son épouse Mélisendre, que l'Infidèle tenait captive en un donjon d'Espagne, en la cité de Sansuegna. Voyez, voyez, messeigneurs : celui qui joue là aux échecs, c'est Don Gaïferos, ainsi que nous le dit la chanson : "Au jeu son temps il passe, Don Gaïferos. Insoucieux déjà de Mélisendre".

El retablo de maese Pedro

1 | El pregón

Maese Pedro

¡Vengan, vengan a ver vuestras mercedes el Retablo de la libertad de Melisendra, que es una de las cosas más de ver que hay en el mundo!

2 | La sinfonía de maese Pedro

Maese Pedro

Siéntense todos. ¡Atención, señores, que comienzo!

El Trujamán

Esta verdadera historia que aquí a vuestras mercedes se representa, es sacada de las Crónicas francesas y de los Romances españolas que andan en boca de las gentes. Trata de la libertad que dio el señor don Gayferos a su esposa Melisendra, que estaba cautiva en España, en poder de moros, en la ciudad de Sansueña. Verán vuestras mercedes cómo está jugando a las tablas don Gayferos, según aquello que se canta: "Jugando está a las tablas don Gayferos, que ya de Melisendra se ha olvidado".

Master Peter's Puppet Show

The Announcement

Master Peter

Walk up, walk up now, gentlemen, come walk up! Here's the peep-show giving you the life of Melisendra, as good a thing to see as any sight in all this wide world.

Master Peter's Symphony

Master Peter

Silence, I pray you, and attend, señores. Are you ready?

The Boy

This most true and tragic history, that now is represented unto your worships, hath been taken word for word out of French chronicles, and from the Castilian romances known unto everyone here present. Here is treated of the freedom that Señor Don Gayferos gave his wife, fair Melisendra, whom infidel Moors had led captive to a Spanish prison in Saragossa. And mark you now, Señores, yonder knight that playeth at chess is Don Gayferos, as the song relates it: "Now gaming doth delight bold Don Gayferos, while peerless Melisendra lies forgotten".

Meister Pedros Puppenspiel

Die Ausrufung

Meister Pedro

Hereinspaziert, hereinspaziert zum Puppenspiel über die Befreiung von Melisendra, denn dies ist eines der sehenswertesten Dinge auf der Welt!

Meister Pedros Sinfonie

Meister Pedro

Setzen Sie sich. Achtung, ich fange an.

Der Junge

Diese wahre Geschichte, die Ihnen hier vorgeführt wird, stammt aus den französischen Chroniken und den spanischen Romanzen, die unter dem Volk von Mund zu Mund gehen. Sie handelt von der Freiheit, die Señor Don Gayferos seiner Gattin Melisendra gab, die in Spanien in der Gewalt der Mauren in der Stadt Sansueña gefangen war. Sie werden sehen, wie sich Don Gayferos dem Brettspiel hingibt, so wie es in jenem Lied heißt: "Don Gayferos übt sich in Brettspielen, denn Melisendra hat er schon vergessen."

La cour de Charlemagne

Le truchement

Et maintenant vos seigneuries vont voir comment le grand empereur Charlemagne, père présumé de ladite Mélisendre, attristé de voir l'oisive insouciance de son gendre, le vint requérir, et après l'avoir prévenu du grand danger que court son honneur, en n'assurant pas à son épouse la liberté, on dit qu'il s'écria : "C'est votre affaire, après tout !" Et puis d'un air de mépris, on le vit tourner le dos à Don Gaïferos ; lequel, aussitôt, de colère enragé, fit demander son armure et à Roland, Durendal la vaillante. Ici, messeigneurs, vous remarquerez que le preux Roland lui refuse son épée, mais lui offre de l'accompagner dans la périlleuse aventure. Mais le valeureux Don Gaïferos n'y saurait consentir ; "Il suffira, dit-il, de mon seul bras pour délivrer Mélisendre quand même on la tiendrait prisonnière aux profondeurs extrêmes de la terre". Ce disant, il s'éloigne, s'arme et se prépare à se mettre en chemin.

L'entrée de Charlemagne

Le truchement

À vos yeux paraîtra la grande tour de l'Alcazar de Saragosse, et la dame que l'on voit sur le balcon, c'est Mélisendre la parfaite qui, de là-haut, combien souvent, est restée à contempler la route

3 | La corte de Carlomagno

El Trujamán

Ahora verán vuestras mercedes cómo el Emperador Carlomagno, padre putativo de la tal Melisendra, mohino de ver el ocio y descuido de su yerno, le sale a reñir, y después de advertirle del peligro que corría su honra en no procurar la libertad de su esposa, dicen que le dijo: "Harto os he dicho, imiradlo!", volviendo las espaldas y dejando despedido a don Gayferos, el cual, impaciente de la cólera, pide apriesa las armas, y a don Roldán su espada Durindana. Adviertan luego vuestras mercedes cómo don Roldán no se la quiere prestar, ofreciéndole su compañía en la difícil empresa; pero el valeroso enojado no la quiere aceptar, antes dice que él solo es bastante para sacar a su esposa, si bien estuviese metida en el más hondo centro de la tierra. Y con esto se entra a armar para ponerse luego en camino.

4 | La entrada de Carlomagno

El Trujamán

Ahora veréis la torre del Alcázar de Zaragoza, y la dama que en un balcón parece es la sin par Melisendra, que desde allí, muchas veces, se ponía a mirar el camino de Francia,

Charlemagne's Court

The Boy

Now that personage peeping out yonder, with crown and sceptre, is Charlemagne the Emperor, held to be the father of Melisendra, who, grieved to see the sloth and delaying of his son-in-law, came there to chide him. And after he told him many things concerning the loss to his honour and his reputation if he freed not his lady, it is said he told him: "No more I say now; look you to it!" And mark, sir, the Emperor, how he turns his back despising Don Gayferos, who now all enraged at what was said to him, loudly calls for his armour, and would have Roland's sword Durindana to hang beside him. Now look ye, sirs, and mark well what follows: how his kinsman Roland would not lend him the sword, though his help he offers and his company in so great a venture. But a knight so bold and enraged could not deign to accept, saying that he himself is sufficient, and will deliver his lady though she had been fastened with fetters and in the bowels of the earth a prisoner. And with that, he goes within so that he may arm himself for his journey.

Charlemagne's Entrance

The Boy

Now all eyes turn yonder, where now appears the Castle of Saragossa, and the lady you see there on the tower is the fair Melisendra, who many times from her window looketh down on the highway

Der Hof Karls des Großen

Der Junge

Jetzt werdet Ihr sehen, wie Kaiser Karl der Große, der vermeintliche Vater Melisendras, über die Muße und Sorglosigkeit seines Schwiegersohnes ungehalten ist und geht, ihn zu schelten. Und nachdem er ihn auf die Gefahr hingewiesen hat, die seiner Ehre drohe, wenn er sich nicht um die Befreiung seiner Gattin bemühe, soll er ihm gesagt haben: "Genug habe ich Euch gesagt, seht selbst." Und er dreht ihm den Rücken und läßt Don Gayferos erbost zurück. Dieser, rastlos vor Wut, fordert rasch die Waffen und von Don Roldán dessen Schwert Durindana. Schauen Sie nun, wie Don Roldán ihm dieses nicht überlassen will und ihm seine Begleitung in dem schwierigen Unternehmen anbietet. Jedoch will der zornige Ritter diese nicht annehmen und sagt, daß er allein ausreiche, um seine Gattin zu befreien, auch wenn sie im tiefsten Mittelpunkt der Erde läge. Und damit geht er sich zu rüsten, um dann den Weg anzutreten.

Einzug Karls des Großen

Der Junge

Jetzt werdet Ihr den Turm des Alcázar von Saragoza sehen, und die Dame, die auf einem Balkon erscheint, ist die unvergleichliche Melisendra, die von dort aus oft den Weg nach Frankreich

de Paris, et transportée par la pensée vers Paris et son époux, se consolait dans sa triste prison. Et puis, vous allez voir, messeigneurs, un Maure se glisser furtivement derrière Mélisendre et lâchement lui dérober un baiser ; et le rouge au visage, et se frottant la lèvre, elle va se lamenter. Alors le roi Marsilio de Sansuegna, témoin de l'insolence du Maure, son parent et son favori, le fait saisir par ses gardes.

Mélisendre

Le truchement

Voyez et contemplez, messeigneurs ! Le coupable est conduit sur la place de Sansuegna ; l'on voit, devant, les crieurs, derrière l'on voit les bourreaux, qui vont lui donner deux cents coups pour se conformer à la sentence du roi Marsilio, mise à exécution sur l'heure après le moment qui vit s'accomplir le forfait ; car chez les Maures nul besoin de témoins, ni d'enquête ou de preuves, comme l'on fait chez nous.

Don Quichotte

Ah ! De grâce ! Poursuis ton récit en ligne droite, n'y mêle pas des digressions inutiles. Pour faire jaillir la vérité il faut, sache-le bien, maint témoignage et mainte preuve.

y puesta la imaginación en París y en su esposo, se consolaba en su cautiverio. Verán también vuesas mercedes cómo un moro se llega por las espaldas de Melisendra, y le da un beso en mitad de los labios, y la priesa que ella se da en limpiárselos y cómo se lamenta, mientras el Rey Marsilio de Sansueña, que ha visto la insolencia del moro, su pariente y gran privado, le manda luego prender.

5 | Melisendra

El Trujamán

Miren luego vuesas mercedes cómo llevan al moro a la plaza de la ciudad, con chilladores delante y envaramiento detrás, y cómo luego le dan doscientos azotes, según sentencia del Rey Marsilio, ejecutada apenas había sido puesta en ejecución la culpa, porque entre moros no hay traslado a la parte, ni a prueba y estése, como entre nosotros.

Don Quijote

Niño, niño, seguid vuestra historia línea recta, y no os metáis en las curvas y transversales, que para sacar una verdad en limpio menester son muchas pruebas y reprobas.

toward France, and setteth her imagination on Paris and her husband, her only comfort in her captivity. Behold again a strange adventure; you shall see a Moor that comes fair and softly upon Melisendra. Look what a smack in the midst of her fair lips, and how suddenly she wipes them with her sleeve and how it grieves her! Then King Marsilius, ruler of Saragossa, seeing that Moor's insolence, though he were a kinsman and a favourite, commands him to be whipped.

Melisendra

The Boy

Watch the sentence now in performance: how they carry the Moor to the city square: minstrels go before and rods of correction behind. And look how two hundred stripes are presently given him, which was the sentence of King Marsilius, and put in execution before the misdemeanour had scarcely been committed, for with the Moors there is neither inquisition nor legal proceeding, such as is our custom.

Don Quixote

Child, go on with your story in a straight line. Give us the text and no notes or other refinements, for to weight the evidence and find the truth there always must needs be a legal inquisition.

betrachtete und sich in ihrer Gefangenschaft tröstete, indem sie an Paris und an ihren Gatten dachte. Auch werdet Ihr sehen, wie ein Maure von hinten an Melisendra herantritt und sie auf die Lippen küßt, und wie rasch sie sich diese abwischt. Und wie sie klagt, während der König Marsilio von Sansueña, der die Unverschämtheit des Mauren, seines Verwandten und Vertrauten, gesehen hat, diesen festnehmen läßt.

Melisendra

Der Junge

Sehen Sie jetzt, wie sie den Mauren zum Platz in der Stadt bringen. Vorne die Ausrufer und hinten die Häscher. Und wie sie ihm dann die vom König verhängte Strafe von zweihundert Schlägen verabreichen, die – kaum ist sie ausgesprochen – auch schon vollstreckt wird, denn bei den Mauren gibt es keinen Aufschub und Einspruch wie bei uns.

Don Quijote

Mein Sohn, bleibe bei deiner Geschichte und schweife nicht ab, denn um die reine Wahrheit zu finden, ist ein ordentliches Verfahren nötig.

Maître Pierre

Écoute ! Laisse-moi ces fioritures, obéis aux vœux de ce gentilhomme. Que ton plain-chant se suive, sans que s'y mêlent, ornements vides, contrepoints qui ne font que tout brouiller.

Le truchement

Fort bien, mon maître.

Don Quichotte

Continue donc.

Le châtiment du Maure

Le truchement

Ici, vous verrez Don Gaïferos. Il veut, à travers la montagne, ventre à terre, gagner au plus tôt Sansuegna.

Les Pyrénées

Le truchement

Ici vous allez voir la divine Mélisendre qui, bel et bien vengée de cet atroce forfait du Maure énamouré, appuyée de nouveau au balcon de la tour, parle avec son époux, en croyant que ce n'est là qu'un passant. Comme le dit la vieille chanson bien connue : "Cavalier qui vas en France, enquiers-toi de Don Gaïferos". Puis vous verrez comment Don Gaïferos se découvre, et de quelle folle joie fait montre Mélisendre le reconnaissant, se laissant glisser du haut du

Maese Pedro

Muchacho, no te metas en dibujos, sino haz lo que ese señor te manda: sigue tu canto llano y no te metas en contrapuntos, que se suelen quebrar de sotiles.

El Trujamán

Yo así lo haré.

Don Quijote

iAdelante!

6 | El suplicio del Moro

El Trujamán

Miren ahora a don Gayferos, que aquí parece a caballo, camino de la ciudad de Sansueña.

7 | Los Pireneos

El Trujamán

Ahora veréis a la hermosa Melisendra, que ya vengada del atrevimiento del enamorado moro, se ha puesto a los miradores de la torre y habla con su esposo creyendo que es algún pasajero, según aquello del Romance que dice: "Caballero, si a Francia ides, por Gayferos preguntade." Veréis también cómo don Gayferos se descubre y qué alegres ademanes hace Melisendra al reconocerle, descolgándose

Master Peter

I told you! Do not add these decorations, but obey that good gentleman's instructions. Sing your proper plainsong and do not meddle with other voices, for much counterpoint ruins the lute strings.

The Boy

Yes, sir, I will.

Don Quixote

Go on!

The Moor's Punishment

The Boy

This knight you see is Don Gayferos, appearing on horseback and posting in haste to Saragossa.

The Pyrenees

The Boy

And here you shall witness how that most fair Melisendra, who now hath been so well revenged on that insolent Moor, doth show herself at a castle window, speaking with her husband, believing him to be some strange traveller, as the ballad relates: "Traveller, traveller, posting to Paris, ask how goes it with Gayferos". And now behold how brave Don Gayferos is discovered, and how by her demeanour Melisendra recognises him; and again, see her leap from her

Meister Pedro

Junge, ergehe dich nicht in Verzierungen, sondern tue, was der Herr dir sagt: erzähle deine Geschichte und schweife nicht ab, denn das ermüdet nur.

Der Junge

So werde ich es tun.

Don Quijote

Weiter!

Die Strafe des Mauren

Der Junge

Sehen Sie jetzt Don Gayferos, der hier zu Pferde erscheint, auf dem Wege nach Sansueña.

Die Pyrenäen

Der Junge

Jetzt werdet Ihr die schöne Melisendra sehen, die, nachdem die Dreistigkeit des verliebten Mauren gerächt worden ist, auf den Balkonen des Turmes steht. Sie spricht mit ihrem Gatten und glaubt, er sei ein Reisender. So wie in jener Romanze, in der es heißt: "Ritter, geht Ihr nach Frankreich, so fragt nach Gayferos." Ihr werdet auch sehen, wie Don Gayferos sich zu erkennen gibt und welche freudigen Gesten Melisendra macht, als sie ihn erkennt. Wie sie

balcon ; comment Don Gaïferos s'approche d'elle, et l'ayant prise en croupe, ils s'éloignent, sans plus tarder, et prennent le chemin de Paris.

La fuite

Le truchement

Vas en paix, ô la plus vraie des véritables amantes, arrive saine et sauve jusqu'en France ; de tous tes parents et amis que les yeux puissent te voir, dans la paix et dans la joie, couler tes jours ! (Qu'ils soient à ceux de Nestor égaux au moins en nombre !)

Maître Pierre

Mon garçon, du calme, point d'emphase, maudite soit l'affectation !

La poursuite

Le truchement

Vos seigneuries pourront voir que le roi Marsilio, irrité de cette fuite de Mélisendre, fait alors sonner l'alarme, et aussitôt voici que la ville entière s'emplit d'une rumeur de cloches...

Don Quichotte

Ah ! Ça non ! Quelle folle impudence ! On n'emploie pas de cloches chez les Maures, mais des timbales et des hautbois !

luego del balcón, y cómo don Gayferos ase della, y poniéndola sobre las ancas de su caballo, toma de París la vía.

8 | La fuga

El Trujamán

¡Váis en paz, oh par sin par de verdaderos amantes; lleguéis a salvamento a vuestra patria; los ojos de vuestros amigos y parientes os vean gozar en paz tranquila los días (que los de Néstor sean) que os quedan de la vida!

Maese Pedro

¡Llaneza, muchacho, no te encumbres, que toda afectación es mala!

9 | La persecución

El Trujamán

Miren vuestras mercedes cómo el Rey Marsilio, enterado de la fuga de Melisendra, manda tocar al arma, y con qué priesa, que la ciudad se hunde con el son de las campanas, que en todas las torres de las mezquitas suenan.

Don Quijote

¡Eso no, que es un gran disparate, porque entre moros no se usan campanas, sino atabales y dulzainas!

*window straight into the arms of Don Gayferos,
who sets her astride his horse and posts to Paris.*

The Escape

The Boy

*Go in peace, O matchless pair, truest among all true
lovers; in safety now arrive in your own country.
May good fortune prosper your adventure, and may
kindred and friends see how you shall enjoy the rest
of your lifetime — a lifetime as long as Nestor's!*

Master Peter

*My boy, use plainness, not embroidery,
for all such affectation is scurvy!*

The Pursuit

The Boy

*Now behold how King Marsilius, informed of the
escape of Melisendra, causes the alarm to be
sounded, and how the city seems to shake with the
noise of church bells from the mosques and minarets.*

Don Quixote

*There you're wrong, and your bells most improper,
for among Moors is no ringing of bells, but
beating of drums and squealing of hautboys!*

*sich dann vom Balkon herabläßt und wie Don
Gayferos sie ergreift, sie hinter sich auf das Pferd
setzt und den Weg nach Paris einschlägt.*

Die Flucht

Der Junge

*Zieht in Frieden, oh ihr unvergleichlichen,
wahrhaft Liebenden; möget ihr in Sicherheit eure
Heimat erreichen, die Augen eurer Freunde und
Verwandten mögen euch in Frieden die Tage
verbringen sehen, die euch in eurem Leben bleiben
(mögen es so viele wie die Nestors sein)!*

Meister Pedro

*Rede nicht so geschwollen daher, Junge,
jede Affektiertheit schadet nur!*

Die Verfolgung

Der Junge

*Sehen Sie nun, mit welcher Eile der König
Marsilio, nachdem er von der Flucht Melisendras
erfahren hat, zu den Waffen rufen läßt, und wie
die Stadt unter dem Klang der Glocken erbebt,
die von allen Türmen der Moscheen schlagen.*

Don Quijote

*So nicht, das ist großer Unsinn, denn bei
den Mauren benutzt man keine Glocken,
sondern Pauken und Schalmeyen!*

Maître Pierre

N'ayez point souci de ces enfantillages, seigneur Don Quichotte ! Ne voit-on pas chaque jour encore mille comédies toutes pleines de mille impudences et qui, malgré cela, n'en connaissent pas moins brillante carrière, et qu'on écoute avec admiration ?

Don Quichotte

Voilà qui est vrai !

Maître Pierre

Poursuis donc l'histoire.

Le truchement

Et voyez combien et combien de ces cavaliers sortent de la cité, lancés sur les traces de ces deux nobles amants très chrétiens. Oyez les hautbois résonner ! Oyez les trompettes sonner ! Oyez retentir et les timbales et les tambours ! Ah ! Je crains bien qu'on ne les rattrape et qu'on ne les ramène, attachés tous deux à la queue de leur propre monture.

Don Quichotte

Misérables ! Misérable canaille ! Ne les suivez, ni ne les poursuivez, sinon je suis aussi de la bataille.

Maese Pedro

No mire vuesa merced en niñerías, señor don Quijote. ¡No se representan casi de ordinario mil comedias llenas de mil disparates, y con todo eso siguen felicísimamente su carrera, y hasta se escuchan con admiración?

Don Quijote

¡Así es la verdad!

Maese Pedro

Prosigue, muchacho.

El Trujamán

Miren cuánta y cuán lucida caballería sale de la ciudad en seguimiento de los dos católicos amantes. ¡Cuántas dulzainas que tocan, cuántas trompetas que suenan, cuántos atabales y atambores que retumban! ¡Témome que los dos han de alcanzar y los han de volver atados a la cola de su mismo caballo!

Don Quijote

¡Detenéos, mal nacida canalla, no le sigáis ni persigáis; si no, conmigo sois en la batalla!

Master Peter

Pray stand you not so strictly upon trifles, señor Don Quixote, or we shall never please you. Have you never seen comedies and tragedies presented full of absurdities and follies? Yet in spite of that they command success and admiration.

Don Quixote

Yes, that is true.

Master Peter

Go on with your story, boy.

The Boy

Look what a gallant squadron of horsemen leave the city to pursue the two Christian lovers. Hark to the squealing of hautboys, the blasts of trumpets, the beating of countless drums! How I fear the Moors will overtake them and carry them back, both fastened to the tail of the same horse!

Don Quixote

Stop, misbegotten scoundrels! Dare not to follow nor try to catch them, or you first must fight with me!

Meister Pedro

Bestehen Sie nicht auf Kindereien, Señor Don Quijote. Werden nicht fast täglich tausend Komödien voll von tausendfachem Unsinn aufgeführt und haben damit den größten Erfolg, und lauscht man ihnen nicht sogar voller Bewunderung?

Don Quijote

Das stimmt.

Meister Pedro

Fahre fort, Junge.

Der Junge

Schauen Sie, wie groß und prächtig die Reiterei ist, die im Gefolge der beiden christlichen Liebenden die Stadt verlassen. Wieviele Schalmeyen werden geblasen, wieviele Trompeten erschallen und wieviele Pauken und Trommeln ertönen! Ich fürchte, die beiden werden eingeholt und müssen, an den Schwanz ihres eigenen Pferdes gebunden, zurückkehren.

Don Quijote

Halt, mißratenes Pack, verfolgt sie nicht weiter, wenn ihr es nicht mit mir zu tun bekommen wollt!

Don Quichotte

Quoi ! Fuiriez-vous, malandrins vils et lâches, indignes créatures, pour peu qu'un chevalier se dresse seul contre vous tous !

Maître Pierre

Arrêtez, oui, de grâce ! Arrêtez, monseigneur, monseigneur Don Quichotte ; vous détruisez ainsi toute ma fortune !

Don Quichotte

*Créature insensée,
à la langue perfide et médisante !*

Maître Pierre

Ô malheur de ma vie !

Don Quichotte

Et vous autres, ô très vaillant Don Gaïferos, ô pure et très belle et noble Mélisendre ! Voyez, de vos adversaires l'orgueil insensé gît ici à terre, à jamais terrassé grâce à ma vaillance ; et pour ne pas celer plus longtemps le grand nom de votre libérateur, sachez que je me nomme Don Quichotte, chevalier, serf, esclave de Dulcinée, beauté incomparable.

Maître Pierre

Ah ! Mon Dieu ! Mon Dieu !

Don Quijote

iNon fuyades, cobardes, malandrines y viles criaturas, que un solo caballero es el que os acomete!

Maese Pedro

iDeténgase, deténgase vuesa merced, mi señor don Quijote; mire que me destruye toda mi hacienda!

Don Quijote

iOh bellaco villano, mal mirado, atrevido y deslenguado!

Maese Pedro

iDesgraciado de mí!

Don Quijote

iY vosotros, valeroso don Gayferos, hermosa y alta señora Melisendra, ya la soberbia de vuestros perseguidores yace por el suelo, derribada por este mi fuerte brazo; y porque no penéis por saber el nombre de vuestro libertador, sabed que yo me llamo don Quijote, caballero y cautivo de la sin par y hermosa Dulcinea!

Maese Pedro

iPecador de mí!

Final

Don Quixote

So you run, cowards, deserters and vile creatures, for I am one against many!

Master Peter

Stay your hand, sir, señor Don Quixote! Look how he spoils my business and hath undone me!

Don Quixote

*O you pestilent fellow,
impertinent pettifogging rascal!*

Master Peter

I'm disgraced!

Don Quixote

And you others — valiant Don Gayferos, most fair and fortunate lady Melisendra — see now the proud might of your unholy pursuers cast down and broken through the prowess of my goodly right arm, and that you be not ignorant of the title of your liberator, know then that I am called Don Quixote, knight and captive of the peerless Dulcinea!

Master Peter

Mercy on me!

Final

Don Quijote

Flieht nicht, Feiglinge, Schurken und nichtswürdige Kreaturen, denn hier ist nur einer, der euch angreift!

Meister Pedro

Halten Sie ein, mein Herr Don Quijote; Sie zerstören mir meinen gesamten Besitz!

Don Quijote

*Oh, elender Schuft,
unverschämtes Lästermaul!*

Meister Pedro

Oh, ich Unglücklicher!

Don Quijote

Und ihr, tapferer Don Gayferos und schöne und edle Melisendra, schon liegt der Hochmut eurer Verfolger danieder am Boden, hingestreckt durch die Kraft meines Armes; und damit ihr euch nicht grämt, den Namen eures Befreiers nicht zu kennen, wisset, daß ich Don Quijote heiße, Ritter und Gefangener der unvergleichlichen und schönen Dulcinea!

Meister Pedro

Erbarmen !

Don Quichotte

*Ô Dulcinée, ô maîtresse de mon cœur, ô lumière
en ma nuit, gloire pour mes peines...*

Maître Pierre

Ah ! Pauvre de moi !

Don Quichotte

... toi qui guides ma route...

Maître Pierre

Ah ! Maudit soit le père qui m'engendra !

Don Quichotte

... étincelante étoile...

Maître Pierre

Que faire à présent !

Don Quichotte

... de ma fortune !

*Vous ici, tous, assistance valeureuse de noblesse
ou de roture, habitants ou de passage, vous,
cavaliers ou fantassins. Vraiment si, moi,
je n'eusse été présent, quel eût été le sort
de Gaïferos et de l'admirable Mélisendre ?
Que n'ai-je ici même, à l'instant, devant moi,
tous ceux qui ne voient pas quel bienfait est
pour notre univers la chevalerie errante !*

Don Quijote

*iOh Dulcinea, señora de mi alma; día
de mi noche, gloria de mis penas; ...*

Maese Pedro

iDesventurado!

Don Quijote

... norte de mis caminos, ...

Maese Pedro

iDesdichado del padre que me engendró!

Don Quijote

... dulce prenda y estrella ...

Maese Pedro

iCuitado de mí!

Don Quijote

... de mi ventura!

*iOh vosotros, valerosa compañía; caballeros y
escuderos, pasajeros y viandantes, gentes de
a pie y a caballo! iMiren si no me hallara aquí
presente, qué fuera del buen don Gayferos y
de la hermosa Melisendra! iQuisiera yo tener
aquí delante aquellos que no creen de cuanto
provecho sean los caballeros andantes!*

Don Quixote

O Dulcinea, lady of my soul, light of my darkness, salve of my sufferings...

Master Peter

My luck's against me!

Don Quixote

...lodestar of my journeyings...

Master Peter

To think my father got me for this!

Don Quixote

...fairest guerdon and goal...

Master Peter

Wretched am I!

Don Quixote

...of all my ventures!

All you present, valiant company, knights and squires, travellers and wayfarers, horsemen or footmen, give ear now: had I not been present, what would have become of the good Don Gayferos and the peerless Melisendra? Would I might have all those here, if any there be who doubt the benefit of knights errant!

Don Quijote

Oh, Dulcinea, Dame meiner Seele, Tag in meiner Nacht, Ruhm meines Leidens...

Meister Pedro

Weh mir!

Don Quijote

...Führerin auf meinem Weg...

Meister Pedro

Unglücklich der Vater, der mich zeugte!

Don Quijote

...süßer Liebespfand und Stern...

Meister Pedro

Ich armer Teufel!

Don Quijote

...meines Glückes.

Oh, ihr tapferen Begleiter, Ritter und Knappen, Reisende und Wanderer, zu Fuß und zu Pferde. Was wäre, wenn ich mich nicht hier eingefunden hätte, aus dem guten Don Gayferos und der schönen Melisendra geworden? Ich möchte denjenigen hier vor mir sehen, der nicht an den großen Nutzen der fahrenden Ritter glaubte!

*Ô siècle d'or, ô jours à jamais mémorables qui
virent les grands exploits du vaillant Amadis, du
redoutable Félix-Mars d'Hyrkanie, de l'intrépide
Tirant le Blanc, de l'invincible Don Belianis de
Grèce, avec tout le cortège de ces chevaliers
innombrables, qui de leurs aventures, leurs amours,
leurs batailles, remplirent le livre de la gloire !*

Maître Pierre

Sainte Marie !

Don Quichotte

*Pour tout dire enfin : Vive, vive la chevalerie errante
à jamais par-dessus tout ce qui parut sur terre !*

*Traduction : Georges Jean-Aubry
Édité par Yvan Nommick
© Chester Music Ltd.*

*¡Dichosa edad y siglos dichosos aquellos que
vieron las fazañas del valiente Amadis, del
esforzado Felixmarte de Hircania, del atrevido
Tirante el Blanco, del invencible don Belianis
de Grecia, con toda la caterva de innumerables
caballeros, que con sus desafíos, amores
y batallas, llenaron el libro de la Fama!*

Maese Pedro

¡Santa María!

Don Quijote

*En resolución: ¡Viva, viva la andante
caballería sobre todas las cosas
que hoy viven en la tierra!*

*Texto establecido por Yvan Nommick
© Chester Music Ltd.*

*Happy times and fortunate ages were those,
that saw the deeds and daring of bold Amadis,
the giant strength of Felixmarte of Hircania,
with that most valient Tirante, the white knight,
the invincible Belianis of Greece, with all the
mighty company of numberless knights, who
by their challenges, loves and battles, have
written their glory in the Book of Fame!*

Master Peter

Holy Virgin!

Don Quixote

*A toast: Long live knight errantry above
all professions that are in the world!*

© Chester Music Ltd.

*Selig das Zeitalter und selig jene Jahrhunderte,
die die Heldentaten des tapferen Amadis sahen,
des kraftstrotzenden Felixmarte von Hircania, des
kühnen Tirante des Weißen, des unbesiegbaren Don
Belianis von Griechenland, mit der ganzen Schar
unzähliger Ritter, die mit ihren Wettstreiten, Lieben
und Schlachten das Buch des Ruhmes gefüllt haben!*

Meister Pedro

Heilige Maria!

Don Quijote

*Kurz und gut: Hoch, hoch lebe der fahrende Ritter
über alle Dinge, die heute auf der Welt leben.*

Übersetzung: Heide Biermann

© Chester Music Ltd.



MANUEL DE FALLA
El sombrero de tres picos, El amor brujo
Mahler Chamber Orchestra
Marina Heredia, Carmen Romeu
Pablo Heras Casado
 CD HMM 902271



Selected Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Freiburger Barockorchester
Pablo Heras-Casado

Piano Concertos

Nos. 2 & 5 'Emperor'
No. 4, Overtures Coriolan / Prometheus
Nos. 1 & 3
Kristian Bezuidenhout, fortepiano
3 CD HMM 902411, 2412, 2413



Triple Concerto Op.56
Piano Trio Op.36 [Symphony No.2]
Isabelle Faust, Jean-Guihen Queyras,
Alexander Melnikov
CD HMM 902419

Symphony No.9 'Choral' Op.125
Choral Fantasy Op.80
Kristian Bezuidenhout, fortepiano
C. Karg, S. Harmsen, W. Güra, F. Boesch,
Zürcher Sing-Akademie
2 CD HMM 902431.32



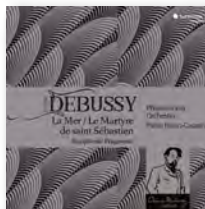
BÉLA BARTÓK
Concerto for Orchestra
Piano Concerto No.3

Javier Perianes, piano
Münchner Philharmoniker, Pablo Heras Casdo
 CD HMM 902262



JOHANNES BRAHMS
Violin Concerto
String Sextet No.2

Isabelle Faust
Mahler Chamber Orchestra, Daniel Harding
 CD HMC 902075



CLAUDE DEBUSSY
La Mer
Prélude à l'après-midi d'un faune
Le Martyre de saint Sébastien

Philharmonia Orchestra, Pablo Heras-Casado
 CD HMM 902310

PÉTER EÖTVÖS
'Alhambra' Concerto
IGOR STRAVINSKY
The Rite of Spring

Isabelle Faust
Orchestre de Paris, Pablo-Heras Casado
 CD HMM 902655



DMITRI SHOSTAKOVICH
Piano Concertos Nos.1 & 2

Alexander Melnikov
Mahler Chamber Orchestra, Teodor Currentzis
 CD HMC 902104

JOHANN SEBASTIAN BACH - BENJAMIN ALARD
The Complete Works for Keyboard | *Intégrale de l'œuvre pour clavier*



TO BE RELEASED IN MAY 2024

VOL. 9

Köthen, The Happy Years

2 CD HMM 902472.73

VOL. 1, The Young Heir / Le Jeune Héritier
3 CD HMM 902450.52

VOL. 2, Towards the North / Vers le Nord
4 CD HMM 902453.56

VOL. 3, In the French Style / À la française
3 CD HMM 902457.59

VOL. 4, Alla veneziana - Concerti italiani
3 CD HMM 902460.62

VOL. 5, "Toccata" - Toccatas & Fugues
3 CD HMM 902463.65

VOL. 6, Das Wohltemperierte Klavier, Buch I
3 CD HMM 902466.68

VOL. 7, Orgelbüchlein
2 CD HMM 902498.99

VOL. 8, Köthen, For Maria Barbara
3 CD HMM 902469.71



Pablo Picasso, *Trois musiciens*, 1921, huile sur toile
Philadelphia Museum of Art, Pennsylvania, PA, USA / © Succession Picasso/DACS, London 2023 / Bridgeman Images
A. E. Gallatin Collection, 1952



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2024

Enregistrement : février 2023, Sala Montsalvatge, Auditori de Girona (Espagne)

Réalisation : Alban Moraud Audio

Direction artistique : Alexandra Evrard

Prise de son : Vincent Mons

Montage : Alexandra Evrard et Alban Moraud

Mastering : Alexandra Evrard

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

Photo clavecin : © José Antonio Albornoz

Maquette : Atelier harmonia mundi

Imprimé aux Pays-Bas

harmoniamundi.com

airamhernandez.com

joseantoniolopez.net

benjaminlard.net

mahlerchamber.com

pabloherascasado.com



HMM 902653