

Strauss, Richard (1864-1949)

Tysk tonsättare och dirigent

Har jag inte, när allt kommer omkring, rätt att skriva just den musik som jag tycker om? Jag står inte ut med nutidens tragedi. Jag vill skapa glädje. Jag behöver det. Så uttalar sig Richard Strauss 1924. Tonsättaren känner ett behov att försvara sig mot anklagelsen att skriva otidsenlig musik, alltför fast förankrad i den tonala, välklingande värld, som de flesta av hans samtida kolleger för länge sedan hade lämnat. Själv hade Strauss vid denna tid sedan flera år tillbaka lämnat den radikala expressionistiska stil med begynnande upplösning av tonaliteten, som han inlett med *Salome* (1905) och som kulminerat i *Elektra* (1909). Dock hade redan 1904 den ryske generalen, tonsättaren och musikkritikern Tsezar Cui¹ skrivit *Hans absurda kakofoni kommer inte att vara musik ens i det trettionde århundradet.*

Richard Strauss har med sina tondikter, operor och sånger tveklöst hamnat bland musikhistoriens stora. Där tyckte han nog själv innerst inne också att han hörde hemma, även om han - med sin märkligt sammansatta personlighet, växlande mellan egocentriskt högmod och nykter realism – vid något tillfälle lär ha sagt: *Det är möjligt att jag inte är en första rangens tonsättare, men jag är en förstklassig andra rangens tonsättare.*²

Tondikterna skrevs framför allt under 1890-talet. Bland de mest kända är *Don Juan* 1888, *Tod und Verklärung* 1888-89, *Till Eulenspiegels lustige Streiche* 1894-95, *Also sprach Zarathustra* 1895-96, *Don Quixote* 1896-97 och *Ein Heldenleben* (1897-98). Alla verken kännetecknas av en mästertlig behärskning av orkesterapparaten. De står också ständigt på orkesterrepertoaren över hela världen och spelas antagligen med största glädje av orkestermusikerna.

Den första stora framgången på operaområdet var *Salome* (1905). Även *Elektra* (1909) blev på sitt sätt en sensation, då folk trängdes för att få se och uppleva det oanständiga librettot och de rysliga, dissonanta tongångarna. Med *Elektra* inleder Strauss ett mångårigt samarbete med librettisten Hugo von Hofmannsthal. I *Rosenkavaljeren* (1911) presenteras ett helt nytt tonspråk som han skulle bli trogen resten av sitt långa liv. Det inledande citatet är tonsättarens försvar för denna typ av musik. Bland operorna i övrigt kan nämnas *Ariadne på Naxos* (1916), *Die Frau ohne Schatten* (1919), *Arabella* (1933), *Die schweigsame Frau* (1935) och *Capriccio* (1942).

Strauss' många sånger till piano- eller orkesterackompanjemang är med rätta älskade av en stor publik. Många får ett saligt leende när titlar som *Zueignung*, *Allerseelen*, *Ruhe meine Seele*, och *Morgen* nämns, icke att förglömma de gripande *Vier letzte Lieder*. Ett märkligt orkesterverk i slutet av hans liv är *Metamorphosen* för 23 solostråkar.

¹ Cui är den minst kände av de fem ryska musiker som bildade ”den mäktiga lilla gruppen” eller vad som i Sverige brukar kallas ”nyryska skolan”. De övriga var Balakirev, Borodin, Musorgskij och Rimskij-Korsakov.

² Norman Del Mar: Richard Strauss, 1962

Cellosonat F-dur op 6

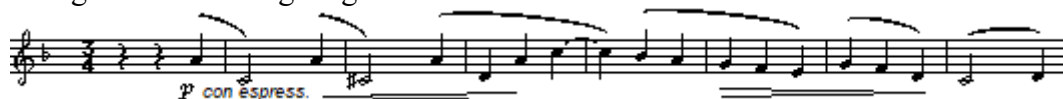
1. *Allegro con brio* 2. *Andante ma non troppo* 3. *Finale. Allegro vivo*
1881, 1883

Detta är inte ett verk skrivet för amatörer. Det kräver en anseelig skicklighet av cellisten, eftersom cellostämman ofta ligger i det höga, intonationsmässigt svåra, registret. Att pianostämman också ställer stora krav är nästan en självklarhet; Strauss var en mycket skicklig pianist. Verket tillägnades en av tidens mest framstående cellister, tjecken, Hanuš Wihan (1855-1920).³

Första satsen har en kraftfull inledning i huvudsak förlagd till pianot. Den innehåller ett tema med punkterade motiv (se takt 4-5 i notexemplet) som får stor betydelse i satsen:



Nästa tema, det egentliga huvudtemat, är betydligt mera lyriskt och förlagt till cellon. De växlingar mellan heroiskt och lyriskt, som är så typiska för satsen, är nästan genomgående fördelade på detta sätt mellan instrumenten, det romantiska temat är i huvudsak förlagt till cellons höga register:



Sidgruppen inleds i pianot med ett tema i c-moll:



Detta fortsätter efter ytterligare 8 takter i cellon med en uppåtsträvande melodi:



som så småningom utmynnar i en återtagning av temainledningen, nu i C-dur.

I C-dur går även ett fjärde tema, som vi här kan kalla sluttema:



Expositionen avslutas med några takter av inledningens punkterade motiv. Detta första avsnitt har alltså fyllts till bredden med intagande melodier.

I genomföringen hörs alla expositionens teman, möjligen med undantag av huvudtemat. Temana bildar ibland motstämmor till varandra. Sista delen av genomföringen utgörs av ett fyrstämmigt fugato med ett subjekt som är härlett ur inledningstemat; den unge tonsättaren räds verkligen inte komplexa stämföringar. Notexemplet visar pianots två stämmor:



I fugatot svarar pianot även för stämman 3 och cellon för den fjärde.

³ Det var för denne musiker, som Dvorak skrev sin cellokonsert 1894-95.

Återtagningen, som börjar med inledningen, löper först i konventionella spår men när sidotemat, nu i a-moll, väl har hörts en första gång får det sällskap av en motstämma byggd på inledningstemat.



Även sluttemat hörts nu i moll och en längre utveckling av detta leder till slut fram till ett triumferande utbrott av sidotemat i F-dur i cellons högsta register.

En kort coda, *Più mosso*, avslutar satsen. Den är byggd kring inledningstemat och huvudtemat, som spelas samtidigt.

Mellansatsen är ett långsamt andante i tredelad form ABA. Mellansatser är ofta smekamt insmickrande eller allvarsamma. Den unge Strauss har valt det andra alternativet. Resultatet påminner om en sorgemarsch. Trots den mörka stämningen förlägger Strauss även här mycket av cellostämman i det höga registret. Det skapar en ovanlig kontrast.

A-delen inleds direkt med huvudtemat i cellon:



A-delen rymmer flera vackra inslag, inte minst ett som ska tolkas *molto con espressivo*:



I B-delen ökas energin, vilket accentueras i ackompanjemangets trioler. Temat delas mellan piano och cello i dialog:



A-delen återkommer och avslutar satsen.

Finalen bjuder på en glad avslutning. Liksom den första satsen har den sonatform med en rikedom på melodier.

Huvudtemat hörts omedelbart i pianot:



Det upprepas i cellon, något annorlunda utformat.

Ett överledningstema tas upp i cellon:



Det leder fram till sidotemat i C-dur, också det i cellon:



Efter ytterligare ett par takter följer ett tema, som med sin beslöjade karaktär påminner om intermezzot i Brahms pianokvartett i g-moll op. 25.



Hitintills har temana knappast liknat dem som skulle bli typiska för den mogna Strauss. Det gör däremot sidotemat, som efter ett längre avsnitt med flera olika melodier, unisont och i fortissimo klingar ut i stråkarna:



Efter expositionens repris följer en genomföring, som inleds med några takter av triolfrasen. Den leder fram till ett nytt tema i violinen, samtidigt som pianots basstämma spelar sidotematets första motiv:



I ordning följer därefter bearbetning av huvudtemat, en återkomst av det nya temat och slutligen en ny bearbetning av trioltemat.

Återtagningen börjar med huvudtemat i pizzicato i stråkarna medan pianot spelar tema 3 (se ovan). Codan börjar med huvudtemat, och ägnar sedan stort utrymme åt det brahmska temat (notexempel 4, se ovan).

Sats 2 är ett scherzo med beteckningen *Presto*. Det kan formmässigt betraktas som ett scherzo med dubbel trio enligt mönstret ABABA. En annan möjlig tolkning är ABA + lång coda, som tar sin början när trion hörs en andra gång. Huvudtemats första motiv presenteras i pianot som en fråga. Den får svar i stråkarna med en mycket rytmisk figur som får stor betydelse i satsen.



Snart hörs ett mera sammanhängande tema i pianot byggt på huvudtemats första motiv:



Den må vara förlåten som inte kan nynna detta tema i det angivna svindlande tempot. Mycket pregnanta blir de rytmiska motiven när de då och då återkommer i fortissimo med första delen unisont i stråkarna och sista fjärdedelen i pianot:



Första gången som trion (B) hörs är tempot nästan halverat (*Molto meno mosso*). Den har ett lyriskt tema:



Scherzodelens presto återkommer med sina två teman. När trion hörs en andra gång bjuder Strauss på överraskningar: Prestotempot fortsätter och temat som spelas i cello, har nu tema 2 från scherzodelen som motstämma i pianot:



En kort coda avslutar. Den börjar stillsamt med långa toner men slutar med det rytmiska motivet från tema 1.

Om man i scherzosatsen kunde ana stildrag som skulle komma att blomma ut i *Till Eulenspiegel*, kan man i den långsamma satsen, *Andante*, mycket väl föreställa sig den blivande sångkomponisten. Hela satsen är fylld av vackra melodier. Formen liknar mest sonatform utan genomföring. Tre teman sätter sin prägel på satsen, alla presenterade i pianot. Först hörs:



Ett annat tema som man lägger märke till är:



Men det som får störst utrymme är:

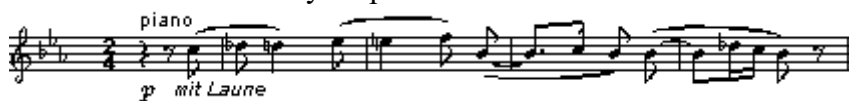


I återtagningen klingar tema 2 och 3 i nya tonarter och den är även i övrigt inte någon direkt kopia av expositionen.

Finalen, som är byggd i sonatform, har beteckningen *Vivace*. Tre teman dominerar satsen, två med ganska komplicerad rytmik och ett brett melodiskt. Det första innehåller viktiga motiv, som blir föremål för utveckling i genomföringen. De är markerade i notexemplet:



Kanske börjar huvudtemat först i takt 3 (med motiv c) eftersom vi då hör c-moll första gången, men de två första takterna innehåller som sagt viktiga motiv. Nästa tema karakteriseras av sina synkoper:



Det tredje temat hörs först i cello och övergår i violinen. Pianot spelar ett synkoperat ackompanjemang:



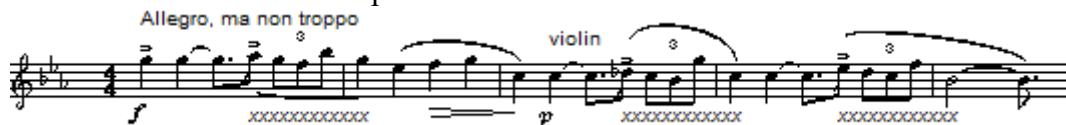
Den långa genomföringen behandlar alla temana. Återtagningen börjar med motiv c (se notexempel ovan). En coda sätter punkt. Den behandlar motiv a-b, tema 2 och fragment av motiv c. Så slutar ett imponerande verk av en tonåring, ett verk som även mogna tonsättare hade kunnat vara stolta över att ha åstadkommit.

Violinsonat Ess-dur op. 18

1. *Allegro ma non troppo* 2. *Andante cantabile* 3. *Andante. Allegro*
1887

Violinsonaten är Strauss sista av de under ungdomsåren producerade kammarmusikverken. Han skulle aldrig mer återvända till genren, om man bortser från smärre tillfällighetsverk och den stråksextett som utgör uvertyren till enaktsoperan *Capriccio*. Violinsonaten tillkom 1887, det år då Richard lärde känna sopranen Pauline de Ahna, som senare skulle bli hans hustru. Kanske finns det en förälskad 23-åring bakom den passionerade musiken. Verket är populärt men kräver virtuosa exekutörer. Som vanligt i Strauss musik från denna tid finner vi både klassicistiska och senromantiska drag. Satsernas form i stort är klassiska men uppvisar många egensinnigheter, särskilt vad gäller harmonik och modulationer. Tonartsval för temana i expositioner och återtagningar följer t.ex. inte klassiska mönster.

Första satsen, *Allegro non troppo*, är uppbyggt kring två huvudtankar, ett spänstigt rytmiskt motiv (x-markerat i notexemplen) och en mjuk lyrisk fras (z-markerat i notexemplen). Det första hörs i det fanfarliknande huvudtemat, som omedelbart presenteras i pianot följt av violinen. Det rytmiska motivet som återfinns på flera ställen i temat är markerat i notexemplet:

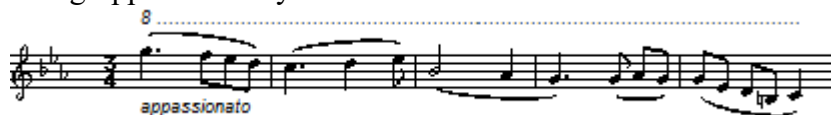


Den andra huvudtanken är en lyrisk fras som inleder nästa tema, även det förlagt till pianot:

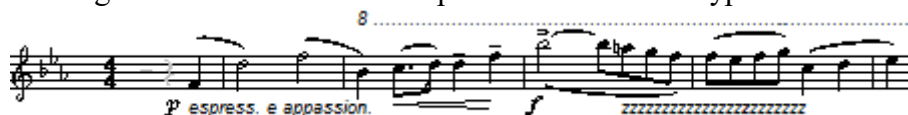


De båda tankarna ställs mot varandra i huvudgruppens slut.

Sidogruppen inleds lyriskt i violinen och i 3/4 takt med ett tema i c-moll



Ytterligare en smäktande melodi presenteras och nu i typisk sidotematontart, B-dur:



Den uppmärksamme lyssnaren lägger också märke till återkomsten av den lyriska frasen från tema 2 (markerat i notexemplet).

En lång genomföring följer. Reprisen, något förkortad jämfört med expositionen, låter endast tema 1, 3 och 4 återkomma. Den börjar med huvudtemat svagt i pianot. Enbart tema 1 spelas i tonikan. Tema 3 hörs i Ess-moll och tema 4 i A-dur! En längre coda med samtliga teman tar vid och ger i slutet det spänstiga huvudmotivet sista ordet.

Mellansatsen, *Andante cantabile*, har överskriften Improvisation. Rubriken får tolkas som att musiken ska göra ett spontant intryck; i själva verket är den naturligtvis lika välplanerad som övriga satser. Den har prägel av nocturne och är tredelad i mönstret ABA. I de vackra melodierna kan man ana den världsberömde sångkompositören. Vid det här laget har han redan komponerat bl.a. *Zueignung* och *Allerseelen* men det är ännu långt till det raffinerade tonspråket i exempelvis *Vier letzte Lieder*. A-delen, som också är tredelad, aba, inleds med en melodi i Ass presenterad i violinen:



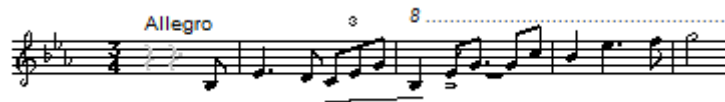
Den följs snart av en lika vacker sång i Ess-dur (b i schemat):



Den första melodin återkommer innan det är dags för det mera passionerade mellanavsnittet, B. Den bjuder också i sin andra hälft på sordinerad violin tillsammans med flyhänta pianofigurer.

Första delen med sina två melodier, nu i varierad form, återkommer och avslutar satsen.

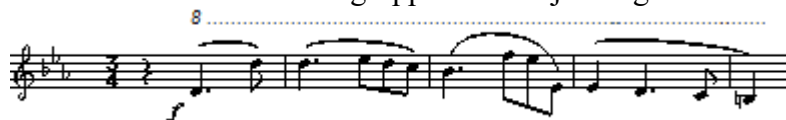
Finalen inleds dystert med ett andanteavsnitt i ess-moll framfört enbart i pianot. Allegrots kommande huvudtema antyds här. Detta presenteras också i pianot. Det är utformat som en uppåtstigande fanfar (Ess-dur) som för tankarna till Rosenkavaljeren:



xxxxxxx

I temat hittar vi den rytmiska figur bestående av fem toner (x-markerade) som är så typisk i satsens huvudtema. Detta är ett inte helt ovanligt sätt att knyta samman verkets satser till en helhet, använt av bl. a. Mendelssohn och många av de franska tonsättare som verkade under andra halvan av 1800-talet, t.ex. Franck, Chausson och Saint-Saëns. Man kan även se att det andra av nedanstående teman visar stora likheter med första satsens sidotema, vad gäller rytmisk struktur.

Som hjälp i ett försök att hitta satsens arkitektur är det enklast att betrakta finalen som skriven i sonatform, men med många utvecklingar och ändringar. De två följande lyriska temana befinner sig t.ex. fortfarande i tonikan. Det första kan dock betraktas som ett andratema i huvudgruppen och följer då gamla konventioner:



Men även det andra, som väl får sägas hamna på sidotematets plats, utspelas i tonikan:



Det går tydligen att göra musik som hänger ihop även om man inte följer gamla sedvanemönster vad gäller tonartsval. Samtidigt som detta "sidotema" spelas hörs snart en rytmisk krumelur i pianot, betecknat scherzando:



I en sats i sonatform ska nu, efter presentationen av temamaterialet, följa en s.k. genomföring där expositionens teman eller motiv bearbetas och utvecklas. Satsens mellanavsnitt gör just det och börjar med att exploatera scherzandokrumeluren. Men plötsligt hörs ett helt nytt tema i violinen, målat med breda penslar:



Det upprepas, *appassionato*, i pianot till arpeggioutsmyckningar i violinen. Att införa helt nytt material i genomföringen är ovanligt men inget nytt. Mendelssohn har t.ex. använt sig av detta konstgrepp i sin c-molltrio op 66.

Genomföringen fortsätter sedan med utveckling av huvudtemat och därefter "sidotemat", varefter de båda temana kombineras. Även scherzandokrumeluren kommer tillbaka.

En återtagning av expositionens teman följer sedan i sedvanlig ordning, dock utan "sidotemat". Att utelämna sidotemat är ovanligt.⁴ En avslutande coda i 6/8 takt utnyttjar framför allt huvudtemat och scherzandokrumeluren.

Till Eulenspiegel – Einmal anders 1894-95,

Strauss mästerverk, *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, om en folklig skälm och rebell ur en 1400-talsberättelse, har här arrangerats för 5 instrument i stället för originalets ca 100. Franz Hasenhöhl (Höhl) (1885-1970) som utförde konststycket, var i Wien en känd tonsättare och musikprofessor, vars styrka var orkestrering. Det senare tvivlar ingen på efter att ha hört detta stycke framföras. Genom att slopa repriserna och en del överledningarna kunde verket förkortas från ca 15 minuter till 8-9. De viktiga instrumenten från orkesterversionen, violin och horn finns med i kvintetten tillsammans med klarinett, fagott och kontrabas. Den senare har på sin lott även fått insatser från slagverkssektionen.

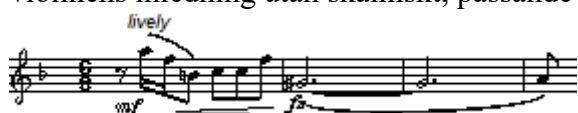
Skojaren Till Eulenspiegel var en sammansatt person med både poetiska och vilt trotsiga drag, men hans spratt och sparkar mot myndigheter och andra verkade alltid vara riktade uppåt, mot auktoriteter och överhet. Men det gick illa för honom; till slut fick han dingla i galgen. Någon har betraktat honom som en metafor för den romantiska arketypen av missförstådd rebellisk konstnär.

⁴ När sonatformen utvecklades under 1700-talet, spelades sidotemat i expositionen i annan tonart än tonikan, oftast dominanttonarten. Det var sedan återtagningens "uppgift" att återställa ordningen – efter sidogrupperna och genomföringens utsvävningar i andra tonarter – genom att upprepa alla teman i tonikan. Om något tema uteslöts i återtagningen var det oftast huvudtemat, eftersom det redan presenterats i tonikan och dessutom ofta fått stort utrymme i genomföringen.

Huvudpersonens lyriska jag kommer till tals omedelbart i violinens inledningsfras bestående av 4 toner med intervallerna ters, överstigand kvart och liten sekund. Efter- som detta tema inleder sagan har det ofta kallats ”Det var en gång”-temat. Det ska visa sig vara en variant av satsens kanske viktigaste motiv, som här presenteras i augmen- terad (förstorad) form, alltså med förlängda notvärden. Men det dröjer bara några takter innan hornet tar ton med musiklitteraturens kanske mest berömda hornfanfar, och som också är ett av de svåraste att bemästra tekniskt.⁵ Detta utrop kan sägas representera Tills upproriska jag:



Horn temat utvecklas sedan direkt, men snart hörs ett nytt tema i klarinetten, det mycket viktiga, som inledningstemat var en förstoring av. Det är inte längre trånande som i violinens inledning utan skälmskt, passande mera som en spegling av Tills andra jag:



Temat i denna skepnad blir nu föremål för en längre utveckling.

Verkets ursprungliga titel anger formen som ett rondo men det har knappast den struktur vi normalt förknippar med termen. Visst kommer de ovanstående temana tillbaka – dock ofta förändrade – och visst finns det episoder av annat slag, men någon regelbunden struktur är svår att hitta. Här presenteras därför endast några andra melodier att lyssna efter, utan att närmre gå in på formen.

Man kan t.ex. höra ett kort avsnitt som låter som galopp på en hästrygg:



En annan melodi tas upp i klarinetten:



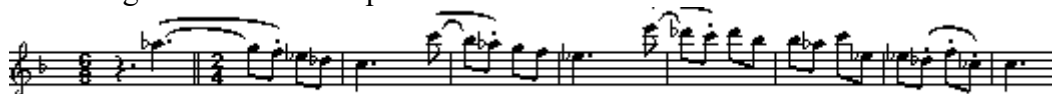
Detta följs av ett pregnant tema i klarinetten:



Ett annat hörs först i violinen och avslutas med ett glissando



En folklig melodi tar också plats



⁵ Richard Strauss far var en framstående hornist, och någon har antytt att Strauss förutsatte att alla hornister kunde utföra det som pappan kunde spela.

Vier letzte Lieder

1. Frühling 2. September 3. Beim Schlafengehen 4. Abendrot 1948

Strauss hade året för sin död komponerat *Abendrot* till text av Joseph von Eichendorff, samt tre sånger av Hermann Hesse. Efter Strauss död publicerade vännen Ernst Roth, som var förläggare på Boosey & Hawkes, de fyra sångerna som en enhet och gav dem också sin titel. Sångernas ordningsföljd vid publiceringen följer inte kompositionsordningen och heller inte den ordning som användes vid urpremiären med Kirsten Flagstad som sopransolist. Men numera sjunger man för det mesta sångerna i den följd som de hade när de publicerades.

I alla sångerna har hornet fått stort utrymme, säkert p.g.a. instrumentets klang och som symbol för romantisk musik men kanske även som en hyllning till sin far; denne var på sin tid en framstående hornist.

Vier letzte Lieder är ett orkesterverk, men kammarmusikentusiasterna har möjlighet att få höra verket i version för kammarorkester.

1. Frühling. Vår. (Text: Hermann Hesse).

Denna hyllning till våren är den enda sången av de fyra som inte handlar om döden eller människans vandring dit.



In dämmrigen Grüften
Träumte ich lang
Von deinen Bäumen und blauen Lüften,
Von deinem Duft und Vogelsang.

I dunkla gravvalv
drömde jag länge
om dina träd och blåa skyar,
om din doft och fågelsång.

Nun liegst du erschlossen
In Gleiß und Zier,
Von Licht übergossen
Wie ein Wunder vor mir.

Nu ligger du avtäckt
i all din glans och skönhet,
övergjuten av ljus
framför mig som ett under.

Du kennst mich wieder,
Du lockest mich zart,
Es zittert durch all meine Glieder
Deine selige Gegenwart.

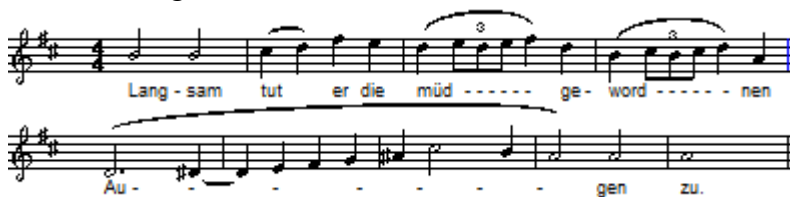
Du känner igen mig, (Jag minns dig åter)
du lockar mig kärleksfullt,
genom alla mina lemmar skälver
din saliga närvaro.

2. September (Text: Hermann Hesse)

I dikten blir hösten en metafor – inte för skörde och glädjen utan – för döendet.



Musiken har flera oerhört vackra passager, men underbarast av alla är kanske ändå avsnittet som börjar med sista strofens två sista rader, när sommaren långsamt sluter sina stora trötta ögon:



Och hornsolot, som tar vid på sångens sista ton, måste vara en av höjdpunkterna i hornlitteraturen!



Der Garten trauert,
Kühl sinkt in die Blumen der Regen.
Der Sommer schauert (eller schauet?)
Still seinem Ende entgegen.

Trädgården sörjer,
kallt sjunker regnet ner i blommorna.
Sommaren huttrar
stilla mot sitt slut.

Golden tropft Blatt um Blatt
Nieder vom hohen Akazienbaum.
Sommer lächelt erstaunt und matt
In den sterbenden Gartentraum.

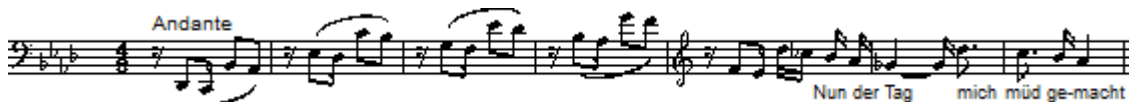
Gyllene faller blad efter blad
ner från det höga robiniaträdet.
Sommaren ler förvånat och matt
i den döende trädgårdsdrömmen.

Lange noch bei den Rosen
Bleibt er stehen, sehnt sich nach Ruh.
Langsam tut er die großen
Müdigwordnen Augen zu.

Länge blir den ännu stående
vid rosorna, i längtan efter ro.
Långsamt sluter den
sina stora trötta ögon.

3. Beim Schlafengehen. När det är tid att gå till sängs (Text: Hermann Hesse)

Sömnen kan här tolkas inte bara som vila efter dagens arbete utan också som livets slut. Sångstämman börjar på ett mycket raffinerat sätt, som slutet på en fallande fras i de inledande stråkarna:



Efter de två första stroforna följer ett orkestermellanspel som börjar såsom introt ovan, men som också kan sägas presentera de melodiska fraserna i sista strofen:



Bland dessa finns följande vackra avsnitt:



Nun der Tag mich müd gemacht,
Soll mein sehnlisches Verlangen
Freundlich die gestirnte Nacht
Wie ein müdes Kind empfangen.

Nu när dagen gjort mig trött
ska min trånande längtan vänligt
ta emot den stjärnbeströdda
natten såsom ett trött barn.

Hände, laßt von allem Tun,
Stirn vergiß du alles Denken,
Alle meine Sinne nun
Wollen sich in Schlummer senken.

Händer, sluta nu med göromålen,
panna, glöm nu alla tankar.
Alla mina sinnen vill nu
sjunka ner i slummer.

Und die Seele unbewacht
Will in freien Flügen schweben,
Um im Zauberkreis der Nacht
Tief und tausendfach zu leben.

Och min själ, nu obevakad,
vill sväva i lössläppt flykt,
leva djupt och tusenfalt
i den tysta nattens trollkraft.

4. Im Abendrot. I aftonrodnaden (Text Joseph von Eichendorff)

Här behöver läsaren inte ens tolka aftonrodnaden som en metafor av livets slut; poeten framför själv tanken.

Efter en ganska lång orkesterintroduktion börjar den himmelskt vackra sången:



Wir sind durch Not und Freude
Gegangen Hand in Hand,
Vom Wandern ruhn wir beide
Nun überm stillen Land.
Rings sich die Thäler neigen,
Es dunkelt schon die Luft,
Zwei Lerchen nur noch steigen
Nachträumend in den Duft.

I nöd och lust har vi
vandrat hand i hand.
Nu vilar vi båda efter vandringen
i det tysta landskapet.
Runt omkring sänker sig dalarna,
det börjar skymma,
endast två lärkor höjer sig ännu
i diset, drömmande sig tillbaka.

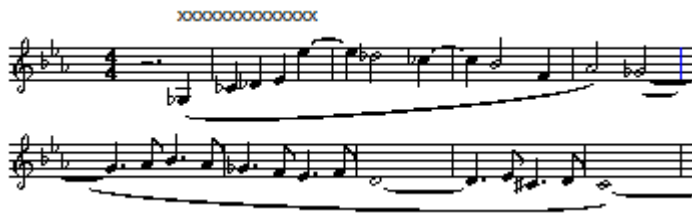
Tritt her, und laß sie schwirren,
Bald ist es Schlafenszeit,
Daß wir uns nicht verirren
In dieser Einsamkeit.

Kom här, och låt dem drilla,
snart är det tid för sömn.
Låt oss inte gå vilse
i denna ensamhet.

O weiter stiller Friede!
So tief im Abendrot,
Wie sind wir wandermüde!
Ist dies etwa der Tod?

O, stora, tysta frid!
Hur vandringströtta är vi inte
i denna djupa aftonrodnad!
Är detta kanske döden?

Omedelbart efter sångens sista ord, hörs ett vackert avsnitt i orkestern.



Strauss har här helt enkelt lagt in ett tema från ett ungdomsverk. Och passande nog har han valt sin tondikt *Tod und Verklärung* skriven 60 år tidigare. De x-markerade tonerna utgörs av det s.k. förklaringsmotivet i slutet av verket. Det har även hörts isolerat mellan orden *ist* och *dies* i sista strofens sista rad. Verkläring (förklaring) är ett teologiskt begrepp (på engelska *transfiguration*). Strauss verkar här ha tolkat begreppet som själens upptagande i himlen efter döden.

Diktöversättning Yngve Bernhardsson