

Edition Eulenburg
No. 498

R. STRAUSS

EIN HELDENLEBEN
A HERO'S LIFE

Tone Poem
Tondichtung
Op. 40



Eulenburg

RICHARD STRAUSS

EIN HELDENLEBEN
A HERO'S LIFE

Tone Poem
Tondichtung
Op. 40



Ernst Eulenburg Ltd

London • Mainz • Madrid • New York • Paris • Prague • Tokyo • Toronto • Zürich

CONTENTS

Preface	III
Vorwort	XI
Préface	XXI
Ein Heldenleben	1

© 1899 by F.E.C. Leuckart, Munich
Reprinted by permission
for Europe excluding the British Isles
Ernst Eulenburg Ltd, London
for all other countries

All rights reserved.

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system,
or transmitted in any form or by any means,
electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise,
without the prior written permission of the publisher:

Ernst Eulenburg Ltd
48 Great Marlborough Street
London W1F 7BB

PREFACE

If we exclude the early ‘symphonic fantasy’ *Aus Italien* and the two large-scale orchestral works with ‘symphony’ in their title (*Domestic and Alpine*), Richard Strauss wrote seven tone poems¹ between 1886 and 1898, that is between the age of 22 and 34. Six of these are in the regular repertoire of the world’s leading symphony orchestras. The brilliance of their scoring, the memorability of their melodies and the immediacy of their impact commend them to audiences, performers and conductors alike. When they were new, they outraged conventional opinion. Today, when they are generally regarded as romantic classics, they still arouse controversy between those who rank Strauss as a great composer and those who find him flawed by spiritual and aesthetic deficiencies, a cynical manipulator of listeners (most of whom are only too willing and happy to be manipulated by such a master).

The heyday of the symphonic poem lasted about 70 years, from 1850 to 1920. Briefly, the symphonic poem is the most concentrated manifestation of programme music, that is, music which tells a story or is deliberately descriptive. The symphonic poem chimed in perfectly with the Romantic’s wish for interrelationship of all the arts and especially the interaction of music and literature. Thus the drama of the opera house was imported into the concert hall. In addition, the invention, development and improvement of instruments, and the consequent enlargement of the symphony orchestra, with the widening and intensifying of its expressive capabilities, encouraged composers to attain a more sophisticated and complex style. Not only could the sounds of nature be imitated in music, but the characters of men and women, their ideals and emotions, could be described. The two works which advanced the range of programme music were

Beethoven’s ‘Pastoral’ Symphony (1808) and Berlioz’s *Symphonie fantastique* (1831), but the true ancestors of the Straussian tone poem were the more concise, one-movement works officially designated ‘overtures’ – Beethoven’s *Egmont* (1809), *Coriolan* (1807) and *Leonore No. 3* (1806), Mendelssohn’s *Hebrides* (1830) and *A Midsummer Night’s Dream* (1826). Schumann’s concert overtures were in this line, emulated half a century later by Elgar in *Froisart* (1890), *Cockaigne* (1901) and *In the South* (1904). The chief developer of the genre, however, was Liszt, who composed two programme symphonies, the *Faust* and the *Dante*, and a series of 12 one-movement symphonic poems (his own term) while he was at Weimar between 1848 and 1861. Liszt’s symphonic poems, which include *Les Préludes* (1848), *Mazeppa* (1851), *Die Ideale* (1857) and *Orpheus* (1854), are less descriptive than Strauss’s; his use of the epithet ‘symphonic’ is the clue to his aim to give a binding inner symphonic logic and thematic development to his single-movement structures, however loosely episodic their outward form.

Liszt’s example was followed more enthusiastically in Bohemia, Russia and France than in Germany, with outstanding contributions to the repertoire by Smetana, Dvořák, Tchaikovsky, Saint-Saëns, Franck, Dukas, and Debussy, amongst others. In Germany, however, only a handful of composers trod this Lisztian path and it did not include the giants Wagner and Brahms, nor Bruckner and Mahler. In 1885 Hugo Wolf completed his *Penthesilea*; from Schoenberg in 1899 there came *Verklärte Nacht* and *Pelleas und Melisande* in 1902–3. The minor figure Alexander Ritter (1833–96), who married Wagner’s niece and worked with Liszt, wrote several Lisztian tone poems. Ritter was an orchestral violinist, and it was while he was at Meiningen playing under his friend Hans von Bülow that he met the 21-year-old Richard

¹ ‘Tone poem’ (*Tondichtung*) was the term Strauss himself coined and which he preferred to ‘symphonic poem’

IV

Strauss who, in 1885, had been invited by Bülow to be his assistant conductor. Strauss was brought up in a strictly classical tradition. His early works are in line of descent from Schumann and Mendelssohn. His father, principal horn player in the Munich Court Orchestra for 42 years from 1847-89, detested Wagner as man and musician and hoped his son would do likewise. When Strauss went to Meiningen he was in the full flush of Brahms-worship. But Ritter changed all that. He urged Strauss to follow Berlioz, Liszt and Wagner in developing the expressive element in music. Under Ritter's influence he was introduced to Wagner's writings and to the philosophy of Schopenhauer. To quote Strauss on this period of his development:

New ideas must seek out new forms for themselves: the basic principle adopted by Liszt in his symphonic works, in which the poetic idea really did act simultaneously as the structural element, became from then onwards the guideline for my own symphonic works.²

Strauss's tone poems (whether or not they are so described on their respective title-pages) may be usefully listed here in chronological order and with details of first performances, and subsequent recordings conducted by the composer:

Macbeth, Op. 23, tone poem (after Shakespeare). First version (unpublished) 1886-8; second version 1889-91. First performance (revised version): Weimar, 13 October 1890, Weimar Court Orchestra, conducted by Strauss; first performance of rescored revised version: Berlin, 29 February 1892, Berlin Philharmonic Orchestra, conducted by Strauss.

Don Juan, Op. 20, tone poem, 1888. First performance: Weimar, 11 November 1889, Weimar Court Orchestra, conducted by Strauss. Recording: Orchester der Staatsoper Berlin (1929).

Tod und Verklärung (Death and Transfiguration), Op. 24, tone poem, 1888-9. First performance: Eisenach, 21 June 1890 (meeting of *Allgemeiner*

Deutscher Musikverein), Eisenach Tonkünstlerfest, conducted by Strauss. Recording: Orchester der Staatsoper Berlin (1926).

Till Eulenspiegels lustige Streiche, nach alter Schelmenweise in Rondeauforn für grosses Orchester gesetzt (Till Eulenspiegel's merry pranks, after an old rogue's tale, set in rondo form for large orchestra), Op. 28, 1894-5. First performance: Cologne, Gürzenich concert, 5 November 1895, Cologne Gürzenich City Orchestra, conducted by Franz Wüllner. Recording: Orchester der Staatsoper Berlin (1929).

Also sprach Zarathustra (Thus spake Zarathustra), Op. 30, tone poem freely after Nietzsche, 1894-6. First performance: Frankfurt, 27 November 1896, Frankfurt Museum City Orchestra, conducted by Strauss.

Don Quixote, introduzione, tema con variazioni, finale. Fantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters (Fantastic Variations on a theme of Knightly Character), Op. 35, 1896-7. First performance: Cologne, Gürzenich concert, 8 March 1898, Cologne Gürzenich City Orchestra, conducted by Franz Wüllner (solo cellist Friedrich Grützmacher). Recording: Orchester der Staatsoper Berlin, with Enrico Mainardi (cello), Karl Reits (viola) (1933).

Ein Heldenleben (A Hero's Life), Op. 40, tone poem, 1897-8. First performance: Frankfurt, 3 March 1899, Frankfurt Museum City Orchestra, conducted by Strauss. Recording: Bayerisches Staatsorchester (1941).

Symphonia Domestica (Domestic Symphony), Op. 53, 1902-3. First performance: New York (Carnegie Hall), 21 March 1904, Wetzler Orchestra, conducted by Strauss. Recording: Wiener Philharmoniker (1944).

Eine Alpensinfonie (An Alpine Symphony), Op. 64, 1911-5. First performance: Berlin, 28 October 1915, Dresden Court Orchestra, conducted by Strauss. Recording: Wiener Philharmoniker (1944).

² Richard Strauss, 'Recollections of My Youth and Years of Apprenticeship' in *Recollections and Reflections* (Zürich, 1949)

Ein Heldenleben

On 16 April 1897 Strauss noted in his diary: ‘Symphonic poem *Held und Welt* begins to take shape; as satyr play to accompany it – *Don Quichote*.’¹ *Held und Welt* (*Hero and World*) was finally to become *Ein Heldenleben* (*A Hero’s Life*). For Strauss these two works were indissolubly linked in his creative imagination and they were conceived alongside each other, as his diary entries show: in June and July he wrote that he was busy on *Don Quichote* (the spelling that he preferred at this time) and *Held und Welt* or, as it temporarily became, ‘The Heroic Symphony’. His view on the matter was expressed in 1898 to Gustav Kogel, director of the Frankfurt Museum concerts, when he wrote that ‘*Don Quixote* and *Heldenleben* are conceived so much as immediate pendants that, in particular, *Don Quixote* is only fully and entirely comprehensible at the side of *Heldenleben*’.² The listener, who has not been privy to the inner workings of Strauss’s musical mind, will not find this an easy or convincing theory, but the works certainly depict heroism in two contrasted aspects.

Sustained work on *Ein Heldenleben* began in the summer of 1898, after Strauss had given in his notice to the Munich Opera and signed a contract to become Hofkapellmeister, alongside Karl Muck, at the Berlin Opera. In his diary entries for April, May and June he still refers to working on his ‘*Eroica*’, but by 18 July the real title had been decided for he wrote, ‘The battle in *Heldenleben* finished’. It was on 23 July that he wrote a famous letter to the publisher Eugen Spitzweg, the ironic tone of which has been missed by some commentators anxious to see Strauss only in an unfavourable light:

As Beethoven’s *Eroica* is so very unpopular with our conductors and therefore is seldom performed nowadays, I am now composing, in order to meet a

pressing need, a big tone poem entitled *Heldenleben* (true, it has no funeral march, but it *is* in E flat major and has lots of horns, which are of course well versed in heroism) [...]³

He finished the composition sketch on 30 July and began to orchestrate fully on 2 August. The full score was completed on 1 December but, as will be seen, more work was still to be done. As in the case of *Don Quixote* he wrote brief summaries against individual motifs, both to remind him where he had reached and to clarify the ‘programme’. Thus:

As Adagio the longing for peace, after the battle with the world. Flight into solitude, the idyll.

And:

After the love scene, the envious and the critics cease to be heard. He remains immersed in D flat major [...]. He speaks ever more softly, offers ever more, the indolence remains the same. Then he is seized by disgust, withdraws entirely into the idyll, in order to live only for his thoughts, his wishes, the unfolding of his own personality in quiet and contemplation. Autumnal forest – resignation at the side of the beloved – music dies away warmly, several pages like the last close of the love scene/duet.⁴

None of Strauss’s orchestral works, not even *Also sprach Zarathustra*, has led to more misconceptions than *Ein Heldenleben*. With the assumption, not entirely justifiable, that the Hero was Strauss himself, there went the corollary that here was typical German post-Bismarckian self-aggrandisement, here again in music was Nietzsche’s superman. Those sections which are autobiographical refer to Strauss’s love-life and to his career as a conductor. His adversaries are not military forces, even though amusingly depicted as if they were, but music critics. The Hero’s works of peace are quotations from his own works – with what else should he confound the critics? He told Willi Schuh, his biographer, in 1946, ‘Of course, I didn’t engage in battles myself, but I could express the works of peace

¹ Willi Schuh, *Jugend und frühe Meisterjahre: Lebenschronik 1864–1898* (Zürich, 1976), 475; English translation by Mary Whittall, *Richard Strauss: A Chronicle of the Early Years, 1864–1898* (Cambridge, 1982), 460. Subsequent references are to the English edition.

² *ibid.*, 475

³ *ibid.*, 493

⁴ *ibid.*, 495

only by using themes of my own.⁵ The Hero's Companion (*Gefährtin*) is portrayed by a long violin solo. Strauss told Romain Rolland in 1900 that:

It's my wife that I wanted to portray. She is very complex, very much a woman, a little perverse, something of a flirt, never twice alike, every minute different from what she was the minute before. At the beginning the Hero finds her, goes into the key in which she has just sung; but she always flies further away. Then, at the end, he says: 'No, I'm staying here'. He stays in his thoughts, in his own key. Then she comes to him.⁶

It is but one of his many musical portraits of Pauline Strauss, culminating in the brilliant opera *Intermezzo* (1924).

But the swaggering, strong Hero of the opening section is certainly not Strauss, nor would he ever have seen himself in this light. 'I am not a hero', he told Rolland, 'I haven't got the necessary strength; I am not cut out for battle; I prefer to withdraw, to be quiet, to have peace. I haven't enough genius.'⁷ If one wishes to test the truth of this modest self-assessment, one has only to consider the facts of Strauss's apparent duping by the Nazis from 1933 to 1935 – the Hero of the start of *Ein Heldenleben* would never have allowed himself to become so compromised. Only a few years after composing *Heldenleben*, Strauss drew, without prevarication, his musical self-portrait in *Symphonia Domestica*: in that work the motifs are marked with such directions as 'easy-going', 'dreamy', 'morose'. Hardly the 'heroic strength' he required in the first section of *Ein Heldenleben*!

Willi Schuh particularly cites the final section – 'the retirement from the world and self-fulfilment in contemplation' – as directly contrary to Strauss's attitude to life.⁸ Others have seen it as a forecast of his withdrawal, after 1908, into

his villa at Garmisch, though it could scarcely be said that a man so busy ever 'retired from the world'. There is perhaps a deeper aspect to be considered here, though in a purely speculative sense. The impression of Strauss as a composer for whom emotion was only skin-deep, an impression fostered by Alma Mahler in particular, is a delusion. Of course Strauss fostered it too, and that is why we should be doubly suspicious. His desire for financial security and domestic comfort, his dislike of the winter months for composing, his card-playing, his compulsive need to compose even when inspiration came mechanically, and most of all his studied reticence about the inner substance of his music – might these not be clues to a compelling need to escape from some dark streak in his nature, some over-riding fear against which a sanguine temperament was the strongest but not necessarily the easiest weapon? And music provided the best of all escape-routes from such black nights of the soul, except that sometimes the fears surfaced in the music, in such lonely passages as Klytemnestra's nightmare aria in *Elektra*, in the Marschallin's final soliloquy in Act I of *Der Rosenkavalier* (what are such terrifyingly realistic truths doing in this ambience?), in several parts of *Die Frau ohne Schatten*, and, at the end, in *Metamorphosen* and the Oboe Concerto.

No composer as great and as accomplished as Strauss can be free from tensions in his creative nature. We can pinpoint the causes of those tensions in Strauss. They lie in his family life during his adolescence. His mother was highly strung to the point where she eventually required treatment in a mental hospital: his horn-playing father was embittered and short-tempered. The mother's illness depressed the father to the extent that Strauss had to act as mediator. Strauss tried to persuade his father that he had a duty to 'keep himself strong and fit by diverting and dispersing the dark thoughts'.⁹ That, surely, was also Strauss's aim in his music, and it also partly explains his refusal to be goaded by his

⁵ *ibid.*, 499

⁶ *ibid.*, 499

⁷ Romain Rolland, *Richard Strauss et Romain Rolland. Correspondance, Fragments de Journal* (Paris, 1951); English translation by Rollo H. Myers, *Richard Strauss & Romain Rolland, Correspondence, Diary & Essays* (London, 1968), 133

⁸ Schuh, *op.cit.*, 499

⁹ *ibid.*, 84

temperamental wife's insults and disparagements. After all, he had seen it all before and what it could do. While not subscribing to the modish attribution of a 'death-wish' to most of the post-Wagnerian romantics, one may note the closing passages of *Tod und Verklärung*, *Don Quixote* and *Don Juan* and the *Four Last Songs* and ponder Strauss's vulnerability more deeply than has sometimes been the case. If he appeared to be all for a quiet life, it was because he knew the reverse side of the coin and was deeply pained and scared by it.

For *Ein Heldenleben* the Strauss orchestra was enlarged to include bass clarinet, double bassoon, 8 horns, 5 trumpets, 3 trombones, tenor and bass tubas, elaborate percussion and a string section specified as no fewer than 64 players. In form it is a vast sonata movement, containing elements of a *scherzo* and *adagio*. There are six sections, none of them marked in the score: 1. The Hero. 2. The Hero's Adversaries (or critics). 3. The Hero's Companion (or wife). 4. The Hero's deeds of war. 5. The Hero's works of peace (and struggles in the face of continued criticism). 6. The Hero's retirement from the world and the fulfilment of his life.

Allowing that there will be some for whom this generous, passionate, large-gestured music will always be an embarrassment, others will regard it as one of the finest of orchestral showpieces and will enjoy its humour and wit, of which there is much, as well as its opulent outpouring of emotion. Part 1, the first-subject section, presents the Hero in a long dignified theme in E flat for horns and strings, pulsating with confidence and vigour, although the flattened notes in the seventh bar perhaps indicate feet of clay:

Ex. 1



This theme spans nearly three octaves and truthfully conveys the impression of a powerful, not to say overbearing, personality. When it is restated new themes stem from it and the music is built to a succession of enormous climaxes, culminating in yet another grand restatement of Ex.1. This is followed by a defiant challenge hurled out six times, each resulting in a brief, tense pause. Then the first bar of Ex.1 is blasted from the brass section. A further pause ensues while the Hero waits to discover what he has stirred up by this militant display.

The answer is the Adversaries – the critics – depicted on woodwind, tubas and muted trombones as a spiteful, carping, grumbling bunch. Strauss has been rebuked for this section on the grounds that he had not, on the whole, been badly treated by the critics. This is only partially true. He had had his share of unintelligent verdicts passed on his work. In any case, this is not a bad-tempered section and one should give Strauss credit for having some fun at the critics' expense. But there is no doubt that their barbs upset the Hero, whose principal theme (Ex.1) goes into the minor on cellos and basses. These instruments also play a new and doleful melody incorporating the last two bars of Ex.1. It increases in fervour and then dies away, enabling the critics to return with renewed venom to the offensive. But the Hero is no longer downcast; he retaliates with salvos from the brass.

Now appears the reason for his new-found courage: his *Gefährtin*, impersonated by the violin in one of the longest and most difficult solo passages allotted to the orchestral leader. She has three principal themes, each of a loving nature, but they are interspersed with brilliant cadenzas including arpeggios, glissandos, double and treble stoppings, and rapid scale passages. Lavish instructions in the score betray its importance to Strauss (see for example, figs.22ff.). The Companion's charm and capriciousness

VIII

arouse the Hero: a rising fourth is common to all his replies to her. Hesitant at first, he becomes frankly amorous and launches into a passionate love scene, decked out with harp glissandos, garlands of trills on woodwind, erotic horns and caressing strings. It is one of Strauss's most gorgeous love scenes and has this tender afterglow.

Ex. 2



But even in this bliss the Hero's mind is still on the critics, whose nattering is heard in the background. His Companion's hand soothes his brow with a gentle reminder of Ex.2, when a call to action is sounded by three off-stage trumpets, the Hero cannot be restrained and Ex.1 is egged on by the Companion's principal theme as he prepares for action.

This fourth section, the Battle Scene as it is generally called, aroused violent reactions when it was new. Today, our ears accustomed not only to the sound of real battles but to much more discordant use of the orchestra, it still sounds strident and exhilarating, but its structure is easily perceived and we know that it is far removed from being the 'musical chaos' it was once thought to be. When Rolland attended an early Berlin performance he said he 'saw people shudder [...], suddenly rise to their feet, and make violent and unconscious gestures'.¹⁰ The English critic Arthur Johnstone, a generally sympathetic and percipient Straussian, wrote in the *Manchester Guardian* in 1904 that the Battle Scene

is not music, and does nothing whatever for music. It is a monstrous excrescence and blemish – a product of musical insanity, bearing no trace whatever of that genius which produced the lovely and perfect *Tod und Verklärung*.

Strong stuff.

Opinions and tastes move on. The Battle Scene is a symphonic development section, too

novel for its day but no longer difficult to follow. An aggressive rhythm is battered out on the percussion. Over it, in the brass, is a new version of one of the Adversaries' themes. The first four bars of Ex.1 enlist the Hero, with the trumpet-call appended. As the din intensifies, the Companion's theme is heard – inspiration for the Hero – and the Hero's main theme (Ex.1) gradually returns at fuller length with its subsidiaries from Section 1. The Adversaries counter-attack persistently, but the Hero wins and at the moment of triumph it is the love themes that are exultantly proclaimed. Example 1 becomes a victory hymn and is then combined with the Companion's principal theme. It sounds as if a conventional recapitulation has begun, but after six bars a new and thrusting melody surges from the strings, oboes and trumpets.

Ex. 3



The effect of this superb new invention is to refocus the inventive spirit of the whole work. Strauss uses it as the generative force of a gigantic climax at the height of which he brings off a remarkable *coup de théâtre* when the horns let fly with the great theme from *Don Juan* (Ex.4). This is followed on strings and woodwind by the love theme from the same work (Ex.5), and the Spirit of Man theme from *Also sprach Zarathustra* (Ex.6).

Ex. 4



Ex. 5



¹⁰ Rolland, op.cit., 190

Ex. 6



An expectant pause is ended by the two tubas who pontificate in the voice of the critic who took no part in the battle. The Hero lashes back but calms down in preparation for the fifth section, the Works of Peace, a recapitulatory reverie in which Strauss summarises his music up to this point. It begins with the start of Ex.1 in a new rhythm, with one of its subsidiaries played in canon by cor anglais and bassoon. One by one, fragments of themes from Strauss works are heard, skilfully woven into a seamless texture. There are 31 quotations from 9 works. Here, for the listener's interest, is a list (references are to the present Eulenburg study score. The bar indicated is that in which the quotation begins; some quotations are several bars in length, others only a brief allusion in one bar):

1. *Don Juan* (p103, 5 bars after fig.83, horns).
2. *Don Juan* (p103, 7 bars after fig.83, violins and woodwind).
3. *Also sprach Zarathustra* (p103, 7 bars after fig.83, cellos, bass clarinet, 4 horns).
4. *Tod und Verklärung* (p108, fig.87, cellos and double basses, the *Idealism* theme).
5. *Tod und Verklärung* (p108, fig.87, violins, 'childhood' theme).
6. *Don Quixote* (p108, 3 bars after fig.87, flutes, 'knightly' theme).
7. *Don Quixote* (p108, 4 bars after fig.87, cor anglais).
8. *Don Quixote* (p108, 5 bars after fig.87, strings, 'courtesy' theme).
9. *Don Juan* (p109, fig.88, oboe, 'love' theme).
10. *Don Juan* (p109, fig.88, violas and cellos, 'wooing' theme).
11. *Don Quixote* (p109, fig.88, bass clarinet, 'shepherd' theme).
12. *Till Eulenspiegel* (p109, 3 bars after fig.88, clarinet and bass clarinet, 'rascal' theme).
13. *Guntram* (p109, 6 bars after fig.88, clarinet, 'love' theme, Act I).
14. *Guntram* (p110, fig.89, violins, 'Freihild' theme, Act I).
15. *Guntram* (p110, 2 bars after fig.89, trombone, 'Freihild's future' theme, Act III).
16. *Guntram* (p111, 6 bars after fig.89, horn 5, 'Guntram' theme, Prelude, Act I).
17. *Tod und Verklärung* (p111, 7 bars after fig.89, tenor tuba, *Idealism* theme).
18. *Also sprach Zarathustra* (p111, 7 bars after fig.89, trumpets, 'Nature'-motif).
19. *Guntram* (p111, 7 bars after fig.89, trumpets, love duet, Act III).
20. *Macbeth* (p111, fig.90, cellos, basses, bass clarinet, bassoon, double bassoon, 'Lady Macbeth' theme).
21. *Befreit* (song, bb20–22) (p111, 1 bar after fig.90, oboes and first violins).
22. *Macbeth* (p111, 2 bars after fig.90, violas, one of the principal 'Macbeth' themes).
23. *Macbeth* (p111, 3 bars after fig.90, cor anglais, 'Kingship' theme).
24. *Traum durch die Dämmerung* (song, bb15–18) (p111, 6 bars after fig.89, violas, tenor tuba, bass clarinet).
25. *Guntram* (p111, 7 bars after fig.89, E flat clarinet, 'Duke's' theme, Act II).
26. *Guntram* (p112, fig.91, violins, Prelude Act I).
27. *Don Quixote* (p112, fig.91, cor anglais, horns, cellos, 'Knight errantry' theme in Variation 3).
28. *Guntram* (p113, 6 bars after fig.91, horns 3 and 4, 'Guntram' theme from Prelude, Act I).
29. *Tod und Verklärung* (p114, fig.92, cellos, *appassionato* theme).
30. *Also sprach Zarathustra* (p114, 3 bars after fig.92, clarinets, horns, trumpets, 'Spirit of Man' theme).
31. *Guntram* (p115, 4 bars after fig.92, trombones, brief motif from Prelude, Act I).

Interwoven into this gorgeous tapestry are the various themes of the Hero and his Companion. When the quotations are completed, an impassioned version of the challenging theme from the first section is twice played by high

woodwind. Back comes the ponderous reply from the two-tubas critic. In a frenzy of self-doubt, the Hero fills the air with turbulent cries and savage dissonances derived from his principal themes. The struggle subsides into a chord of C major. It is time for the coda.

Over a steady but irregular drum rhythm, the cor anglais plays a bucolic melody based on Ex.1. This passage is designedly similar to that in which Don Quixote returns home from his adventures. The music wends its way back to the tonic of E flat; strings and the full complement of eight horns play the serene, noble melody which symbolises the Hero's contentment. This is a derivant of the theme with which he lashed back at the critic after the battle, and that, in its turn, was derived from one of the Companion's loving themes. In such ways is *Ein Heldenleben* given its structural and emotional unity. The Hero's world seems now to be peaceful, but suddenly a nightmare recurs: the Adversaries' first theme, with snarling brass. But the Companion (violin solo) is at hand to comfort him. Contentment is restored and the glowing Ex.2 returns on the horn, combining and alternating with two of the tender love themes. Gently the solo violin ascends and the

horn descends to their respective E flats while the brass swell out an E flat chord from the very opening of Ex.1.

This was not how *Ein Heldenleben* originally ended. Strauss completed the score in Berlin on 1 December 1898, when the work ended *pianissimo* with the solo horn and solo violin. His biographer Willi Schuh has revealed that Strauss's friend Friedrich Rösch jocularly said: 'Richard, that's another *pianissimo* close. The public simply won't believe you can end *forte!*'¹¹ On 23 December, an entry in Strauss's diary states: 'Began to score the new ending of *Heldenleben*.' He completed it four days later. He had added the sequence of rising chords for woodwind and brass which begin *piano* on the trumpet, rise from *mezzo forte* to *fortissimo* and fade to *mezzo forte*, with the final chord *piano*, *diminuendo*. Schuh tells a delightful story of the 82-year-old Strauss listening to a rehearsal in Zürich in 1946, winking at him during the final bars and whispering: 'State funeral!' But it is the state funeral of an opera conductor and composer, not of the Kaiser's laureate nor of Nietzsche's Superman, nor of Rolland's Nero.

Michael Kennedy

¹¹ Schuh, *op.cit.*, 504

VORWORT

Schließt man die frühe „Sinfonische Fantasie“ *Aus Italien* und zwei groß angelegte Orchesterwerke, die die Bezeichnung „Sinfonie“ in ihrem Titel (Alpensinfonie und Sinfonia Domestica) tragen, aus, dann komponierte Richard Strauss zwischen 1886 und 1898, also zwischen seinem 22. und 34. Lebensjahr, sieben Tondichtungen.¹ Sechs davon sind Bestandteil des regulären Repertoires der führenden Orchester der Welt. Ihre brillante Instrumentierung, unvergessliche Melodien und unmittelbare Wirkung machen sie beim Publikum wie bei den Musikern und Dirigenten gleichermaßen beliebt. Ihre ersten Aufführungen jedoch empörten die Vertreter einer konventionellen Anschauung. Und obwohl sie heute im Allgemeinen als romantische Klassiker gelten, erregen sie noch immer Kontroversen zwischen jenen, die Strauss für einen großen Komponisten halten und denjenigen, die ihm intellektuelle und ästhetische Mängel vorwerfen und in ihm einen zynischen Manipulator der Zuhörer sehen (die meisten derjenigen lassen sich nur zu gern von solch einem Meister manipulieren).

Die Blütezeit der Tondichtung dauerte ca. 70 Jahre, von 1850 bis 1920. In Kürze, die sinfonische Dichtung ist der konzentrierteste Ausdruck von Programmmusik, d. h. von Musik, die eine Geschichte erzählt oder ganz bewusst anschaulich gestaltet ist. Die Tondichtung deckte sich perfekt mit dem Wunsch der Romantiker nach einer Verbindung aller Künste und besonders der Wechselwirkung zwischen Musik und Literatur. So wurde das Drama aus dem Opernhaus in den Konzertsaal verlegt. Durch die Erfindung, Entwicklung und Verbesserung der Instrumente und der sich daraus ergebenden Vergrößerung des Sinfonieorchesters, die wiederum eine Erweiterung und Vertiefung der Ausdrucksmöglichkeiten mit sich brachte, wurden die Komponisten nun auch zu einem komplexe-

ren und eleganteren Stil ermutigt. Nicht nur konnten die Geräusche der Natur von der Musik nachgeahmt werden, auch der Charakter der Menschen, ihre Ideale und Gefühle, konnten veranschaulicht werden. Die beiden Werke, die den Bereich der Programmmusik weiterentwickelten, waren Beethovens „Pastorale“ (1808) und Berlioz' *Symphonie fantastique* (1831). Die wirklichen Vorfahren von Strauss' Tondichtungen jedoch waren die prägnanteren, einsätzigen Werke, die offiziell als „Ouvertüren“ bezeichnet wurden – Beethovens *Egmont* (1809), *Coriolan* (1807) und *Leonore Nr. 3* (1806), Mendelssohns *Hebriden* (1830) und *Ein Sommernachtstraum* (1826). Ebenso dazu gehören Schumanns Konzertouvertüren, die Elgar ein halbes Jahrhundert später in *Froissart* (1890), *Cockaigne* (1901) und *In the South* (1904) nachahmen sollte. Der bedeutendste Komponist allerdings, der dieses Genre weiterentwickelte, war Liszt, der zwei Programmsinfonien, *Faust* und *Dante*, und während seiner Zeit in Weimar von 1848 bis 1861 eine Reihe von 12 einsätzigen sinfonischen Dichtungen (um seine eigenen Worte zu gebrauchen) schrieb. Liszts sinfonische Dichtungen, einschließlich *Les préludes* (1848), *Mazepa* (1851), *Die Ideale* (1857) und *Orpheus* (1854) sind nicht so anschaulich wie die von Strauss; seine Verwendung des Beinamen „sinfonisch“ gibt einen Hinweis, dass er seinen einsätzigen Strukturen eine bindende, innere sinfonische Logik und thematische Entwicklung geben wollte, wie locker episodisch auch immer ihre äußere Form war.

Mit größerer Begeisterung als in Deutschland folgte man Liszts Beispiel in Böhmen, Russland und Frankreich. Herausragende Beiträge zur Erweiterung des Repertoires kamen u. a. von Smetana, Dvofak, Tschaikowski, Saint-Saëns, Franck, Dukas und Debussy. In Deutschland beschränkten sich nur wenige Komponisten den Weg Liszts, schon gar nicht die Giganten Wagner und Brahms oder Bruckner und Mahler. 1885

¹ Strauss selbst nannte seine sinfonische Dichtung „Tondichtung“, ein Begriff, den er bevorzugte.

vollendete Hugo Wolf seine *Penthisilea*; Schönberg schrieb die *Verklärte Nacht* 1899 und *Pelléas und Melisande* 1902/03. Der weniger in Erscheinung tretende Alexander Ritter (1833–1896), der Wagners Nichte heiratete und mit Liszt arbeitete, schrieb verschiedene Liszt-ähnliche Tondichtungen. Ritter war ein Orchestergeiger, und während er in Meiningen unter seinem Freund Hans von Bülow spielte, traf er den 21 Jahre alten Richard Strauss, den von Bülow 1885 als persönlichen Assistenten eingeladen hatte. Strauss war in eine grundsätzlich klassische Tradition hineingewachsen. Die frühen Werke schließen an Schumann und Mendelssohn an. Sein Vater, der 42 Jahre lang (1847–1889) erster Hornist beim Münchner Hoforchester war, verabscheute Wagner als Mensch und Musiker, und hoffte, sein Sohn würde ihn darin bestätigen. Als Strauss nach Meiningen ging, war er wie berauscht von Brahms' Musik. Doch Ritter änderte dies vollständig. Er drängte Strauss dazu, sich Berlioz, Liszt und Wagner bei der Entwicklung einer ausdrucksstarken Musik anzuschließen. Unter Ritters Einfluss wurde er mit Wagners Schriften und der Philosophie Schopenhauers konfrontiert. Strauss selbst äußerte sich wie folgt über diesen Zeitabschnitt seiner Entwicklung:

Neue Ideen müssen neue Formen für sich entwickeln: das Grundprinzip, das Liszt in seinen sinfonischen Werken aufnahm, in denen die poetische Idee wirklich gleichzeitig als das strukturelle Element fungierte, wurde von da an das Prinzip meiner eigenen sinfonischen Werke.²

Im Folgenden werden Strauss' Tondichtungen – gleichgültig ob sie auf den entsprechenden Titelblättern als solche bezeichnet werden – in chronologischer Reihenfolge und mit Angaben zur Uraufführung sowie zu Aufnahmen, die vom Komponisten dirigiert wurden, aufgeführt:

Macbeth, Op. 23, Tondichtung (nach Shakespeare).
Erste Fassung (unveröffentlicht) 1886–88; Zweite Fassung 1889–91. Uraufführung (revidierte Fas-

sung): Weimar, 13. Oktober 1890, Weimarer Hoforchester, dirigiert von Strauss; Uraufführung der neu orchestrierten Fassung: Berlin, 29. Februar 1892, Berliner Philharmonisches Orchester, dirigiert von Strauss.

Don Juan, Op. 20, Tondichtung, 1888. Uraufführung: Weimar, 11. November 1889, Weimarer Hoforchester, dirigiert von Strauss. Aufnahme: Orchester der Staatsoper Berlin (1929).

Tod und Verklärung, Op. 24, Tondichtung, 1888/ 89. Uraufführung: Eisenach, 21. Juni 1890 (Konferenz des Allgemeinen Deutschen Musikvereins), Eisenach Tonkünstlerfest, dirigiert von Strauss. Aufnahme: Orchester der Staatsoper Berlin (1926).

Till Eulenspiegels lustige Streiche, nach alter Schelmenweise in Rondeauform für großes Orchester gesetzt, Op. 28, 1894/95. Uraufführung: Köln, Gürzenich-Konzert, 5. November 1895, Gürzenich-Orchester Köln, dirigiert von Franz Wüllner. Aufnahme: Orchester der Staatsoper Berlin (1929).

Also sprach Zarathustra, Op. 30, Tondichtung frei nach Nietzsche, 1894–96. Uraufführung: Frankfurt, 27. November 1896, Frankfurter Museumsorchester, dirigiert von Strauss.

Don Quixote, introduzione, tema con variazioni, finale. Fantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters, Op. 35, 1896/97. Uraufführung: Köln, Gürzenich-Konzert, 8. März 1898, Gürzenich-Orchester Köln, dirigiert von Franz Wüllner (Solocellist Friedrich Grützmacher). Aufnahme: Orchester der Staatsoper Berlin, mit Enrico Mainardi (Cello), Karl Reits (Viola) (1933).

Ein Heldenleben, Op. 40, Tondichtung, 1897/ 98. Uraufführung: Frankfurt, 3. März 1899, Frankfurter Museumsorchester, dirigiert von Strauss. Aufnahme: Bayerisches Staatsorchester (1941).

Symphonia Domestica, Op. 53, 1902–03. Uraufführung: New York (Carnegie Hall), 21. März 1904, Wetzler Symphony Orchestra, dirigiert von Strauss. Aufnahme: Wiener Philharmoniker (1944).

Eine Alpensinfonie, Op. 64, 1911–15. Uraufführung: Berlin, 28. Oktober 1915, Dresdner Hoftheater, dirigiert von Strauss. Aufnahme: Wiener Philharmoniker (1944).

² Richard Strauss, „Erinnerungen aus meinen Jugend- und Lehrjahren“, in: *Betrachtungen und Erinnerungen*, Zürich 1949.

Ein Heldenleben

Am 16. April 1897 notierte Strauss in sein Tagebuch: „sinfonische Dichtung Held und Welt beginnt Gestalt zu bekommen; dazu als Satyrspiel – Don Quichote.“¹ Aus *Held und Welt* sollte schließlich *Ein Heldenleben* werden. Diese beiden Werke waren für Strauss in seiner schöpferischen Vorstellung unauflöslich miteinander verbunden und er hat sie nebeneinander konzipiert, wie seine Tagebucheinträge zeigen. Im Juni und Juli schrieb er, dass er mit *Don Quichote* (diese Schreibweise bevorzugte er zu jener Zeit) beschäftigt sei und mit *Held und Welt* oder der „Heroischen Sinfonie“, wie er das Werk vorübergehend nannte. Seine Sichtweise in dieser Frage brachte er 1898 Gustav Kogel gegenüber, dem Dirigenten der Frankfurter Museumskonzerte, zum Ausdruck. Strauss schrieb: „Don Quixote und Heldenleben sind so sehr als directe Pendants gedacht, daß besonders Don Q. erst neben Heldenleben voll und ganz verständlich ist.“² Der Zuhörer, der ja nicht in Strauss' innere musikalische Gedankengänge eingeweiht ist, wird diese Theorie nicht als leicht verständlich oder überzeugend ansehen, aber ohne Zweifel stellen beide Werke das Heldentum aus zwei entgegengesetzten Blickwinkeln dar.

Nachdem Strauss bei der Münchener Oper gekündigt und einen Vertrag als Hofkapellmeister an der Seite von Karl Muck an der Berliner Oper unterzeichnet hatte, begann er im Sommer 1898 ausdauernd an *Ein Heldenleben* zu arbeiten. In seinen Tagebucheinträgen für April, Mai und Juni spricht er noch immer von der Arbeit an seiner „Eroica“, aber am 18. Juli stand der endgültige Titel fest, denn er schrieb: „Der Krieg im Heldenleben beendet“. Am 23. Juli verfasste Strauss einen berühmt gewordenen Brief an den Verleger Eugen Spitzweg, dessen ironischer Unterton einigen Kommentatoren entgangen ist, da sie bestrebt waren, Strauss ausschließlich in einem schlechten Licht erscheinen zu lassen:

Da Beethovens Eroica bei unseren Dirigenten so sehr unbeliebt ist und daher nurmehr selten aufgeführt wird, componiere ich jetzt, um einem dringenden Bedürfnis abzuwehren eine große Tondichtung Heldenleben betitelt (zwar ohne Trauermarsch, aber doch in Es-dur, mit sehr viel Hörnern, die doch einmal auf Heroismus geeicht sind) [...]³

Er beendete die Skizze am 30. Juli und begann die vollständige Instrumentierung am 2. August. Die Dirigierpartitur war am 1. Dezember fertiggestellt, aber es sollte weitere Arbeit daran erforderlich sein, wie sich noch zeigen wird. Wie bei *Don Quixote* schrieb Strauss kurze Zusammenfassungen zu einzelnen Motiven, die ihn zum einen daran erinnern sollten, an welchem Punkt er stehengeblieben war und zum anderen das „Programm“ erläuterten, so wie im folgenden Beispiel:

Als Adagio Sehnsucht nach Ruhe, nach dem Kampf mit der Welt. Flucht in die Einsamkeit, das Idyll.

Und auch wie hier:

Nach der Liebesscene wirken die Neider und Kritiker nicht mehr. Er bleibt ins Des-dur versunken. [...] Er spricht immer weicher, bietet immer mehr, die Indolenz bleibt stets dieselbe. Da erfährt ihn Ekel, er zieht sich ganz ins Idyll zurück, nurmehr seinen Betrachtungen, Wünschen, dem stillen, beschaulichen Austrag seiner eigensten Persönlichkeit zu leben. Herbstlicher Wald – Resignation an der Seite der Geliebten – gemütvoll Ausklingen, mehrere Seiten wie der letzte Schluß der Liebesscene/Duett.⁴

Zu keinem der Strauss'schen Orchesterwerke, nicht einmal zu *Also sprach Zarathustra*, sind mehr irrtümliche Interpretationen entstanden als zu *Ein Heldenleben*. Mit der nicht ganz berechtigten Annahme, dass der Held Strauss selbst sei, ging die Folgerung einher, dass sich hier die typisch deutsche nachbismarcksche Selbstverherrlichung finde, dass hier erneut Nietzsches Übermensch in musikalischer Form vorliege. Die autobiographischen Teile seines Werkes beziehen sich auf Strauss' Liebesleben und seine Karriere als Dirigent. Seine Wider-

¹ Willi Schuh, *Richard Strauss. Jugend und frühe Meisterjahre. Lebenschronik 1864–1898*, Zürich 1976, S. 475.

² Ebda., S. 475.

³ Ebda., S. 493.

⁴ Ebda., S. 495.

sacher sind keine Streitkräfte, wenn sie auch amüsanterweise als solche dargestellt werden, sondern Musikkritiker. Die Friedenswerke des Helden sind Zitate aus Strauss' eigenen Werken – womit hätte er die Kritiker mehr verwirren können? Im Jahr 1946 erzählte er seinem Biographen Willi Schuh: „Was mein Heldenleben betrifft, so habe ich selbstverständlich keine Schlachten mitgemacht, aber Friedenswerke konnte ich nur durch eigene Themen ausdrücken.“⁵ Die Gefährtin des Helden wird mit einem langen Violinsolo porträtiert. Strauss sagte Romain Rolland im Jahr 1900:

Ich wollte meine Frau porträtieren. Sie ist sehr komplex, sehr weiblich, ein wenig lasterhaft, ein wenig kokett, nie dieselbe, jede Minute anders als in der Minute zuvor. Am Anfang folgt ihr der Held und übernimmt die Tonart, in der sie gerade gesungen hat; sie läuft ihm immer weiter davon. Dann sagt er am Ende: „Nein, ich bleibe hier.“ Er bleibt bei seiner Ansicht, bei seiner eigenen Tonart. Dann kommt sie zu ihm.⁶

Dies ist nur eines seiner vielen musikalischen Porträts von Pauline Strauss, die in der brillanten Oper *Intermezzo* (1924) ihren Höhepunkt erreichten.

Der forsche, starke Held des Eröffnungsteils ist jedoch mit Sicherheit nicht Strauss, und er hätte sich selbst auch nie in einem solchen Licht gesehen. „Ich bin kein Held“, sagte er zu Rolland, „ich habe dazu nicht die nötige Stärke; ich bin nicht für den Kampf gemacht; ich ziehe mich viel lieber zurück, lebe in Frieden und ruhe mich aus. Mir fehlt das Genie.“⁷ Wenn man den Wahrheitsgehalt dieser bescheidenen Selbsteinschätzung überprüfen möchte, muss man nur an die Fakten der offensichtlichen Übertölpelung Strauss' durch die Nazis in den Jahren 1933–1935 denken; der Held am Anfang von *Ein Heldenleben* hätte es sich niemals gestattet,

sich so zu kompromittieren. Nur wenige Jahre, nachdem er *Ein Heldenleben* komponiert hatte, zeichnete Strauss sein musikalisches Selbstporträt sehr ehrlich in der *Symphonia Domestica*. In diesem Werk sind die Motive mit Anweisungen wie „gelassen“, „verträumt“, „missmutig“ versehen; das ist wohl kaum die „heroische Kraft“, die sich Strauss im ersten Teil von *Ein Heldenleben* wünschte!

Willi Schuh führt vor allem den Schlussteil – „Weltflucht und Vollendung“ – als direkten Gegensatz zu Strauss' Lebenseinstellung an.⁸ Andere haben ihn als Vorhersage des Rückzugs in seine Villa in Garmisch nach 1908 betrachtet, obwohl man bei solch einem vielbeschäftigten Mann kaum jemals davon sprechen kann, dass er „der Welt entflieht“. Vielleicht sollte in dieser Frage ein tiefergehender Aspekt berücksichtigt werden, wenn dieser auch rein spekulativ ist. Der insbesondere durch Alma Mahler geförderte Eindruck, dass Strauss ein Komponist war, der oberflächlich mit Gefühlen umging, ist ein Irrglaube. Natürlich hat Strauss selbst diesen Eindruck ebenfalls gefördert, und gerade deshalb sollten wir doppelt misstrauisch sein. Seine Sehnsucht nach finanzieller Sicherheit und häuslichem Komfort, seine Abneigung gegen das Komponieren in den Wintermonaten, sein Kartenspiel, sein zwanghaftes Bedürfnis, zu komponieren, auch wenn die Inspiration sich nur auf mechanische Art und Weise einstellte, und vor allem seine bewusste Zurückhaltung bezüglich des inneren Gehalts seiner Musik – könnte all dies nicht ein Hinweis auf das zwingende Bedürfnis sein, irgendeinem dunklen Teil seines Wesens, irgendeiner alles überragenden Angst zu entfliehen, gegen die ein optimistisches Naturell die beste, aber nicht unbedingt die am einfachsten anzuwendende Waffe war? Und die Musik hat ihm die besten Fluchtwege aus solchen schwarzen Nächten der Seele eröffnet, nur dass die Ängste manchmal in der Musik an die Oberfläche kamen. Dies war in solchen Einsamkeit ausdrückenden Stücken wie Klytämnestras Alptrauarie in *Elektra* der Fall, im

⁵ Ebda., S. 499.

⁶ Ebda., S. 499.

⁷ Romain Rolland, *Richard Strauss et Romain Rolland. Correspondance, Fragments de Journal*, Paris 1951; englische Übersetzung von Rollo H. Myers, *Richard Strauss & Romain Rolland, Correspondence, Diary & Essays*, London 1968, S. 133.

⁸ Schuh, a. a. O., S. 499.

letzten Monolog der Feldmarschallin im ersten Akt des *Rosenkavaliers* (wie passen diese entsetzlich realistischen Wahrheiten in dieses Ambiente?), in einigen Teilen von *Die Frau ohne Schatten* und schließlich in den *Metamorphosen* und dem Oboenkonzert.

Kein so großartiger und so fähiger Komponist wie Strauss ist frei von Spannungen in seiner Kreativität. Wir können die Gründe für diese Spannungen bei Strauss genau aufzeigen. Sie liegen in der familiären Situation während seiner Jugendzeit. Seine Mutter war so nervös, dass sie schließlich in einer Nervenklinik behandelt werden musste; sein Vater, der Horn spielte, war verbittert und unbeherrscht. Die Krankheit der Mutter deprimierte den Vater in einem solch großen Ausmaß, dass Strauss als Vermittler fungieren musste. Strauss versuchte, seinen Vater davon zu überzeugen, dass es seine Pflicht sei, „sich durch Zerstreung und Ablenkung der schlimmen Gedanken so frisch und gesund zu erhalten“.⁹ Dies war mit Sicherheit auch Strauss' Ziel bei seiner Musik, und es erklärt auch zum Teil seine Weigerung, sich von den Beschimpfungen und Herabsetzungen seiner temperamentvollen Frau reizen zu lassen. Schließlich hatte er das alles schon einmal erlebt und wusste, wozu es führen konnte. Auch wenn man sich nicht der gerade sehr modernen Deutungsweise anschließt, bei den meisten der postwagnerianischen Romantiker einen „Todeswunsch“ anzunehmen, so könnte man doch die Schlusspassagen von *Tod und Verklärung*, *Don Quixote* und *Don Juan* sowie die *Vier letzten Lieder* genauer betrachten und über Strauss' Verletzlichkeit eingehender nachdenken, als dies manchmal geschehen ist. Wenn er auch so wirkte, als sei ihm ein ruhiges Leben das Wichtigste, lag das daran, dass er die Kehrseite der Medaille kannte und ihren Schmerz und die damit verbundene Angst erfahren hatte.

Für *Ein Heldenleben* wurde das Strausssche Orchester vergrößert, so dass es eine Bassklarinette, ein Kontrafagott, acht Hörner, fünf Trompeten, drei Posaunen, Tenor- und Bass-

tuben, umfangreiches Schlagwerk und die Streicher mit nicht weniger als 64 Musikern umfasste. Formal betrachtet ist das Stück ein gewaltiger Sonatensatz, der Elemente eines Scherzo und eines Adagio enthält. Es besteht aus sechs Teilen, die in der Partitur aber nicht gekennzeichnet sind: 1. Der Held. 2. Des Helden Widersacher (oder Kritiker). 3. Des Helden Gefährtin (oder Ehefrau). 4. Des Helden Walstatt. 5. Des Helden Friedenswerke (und Kämpfe angesichts fortgesetzter Kritik). 6. Des Helden Weltflucht und Vollendung.

Vermutlich werden manche diese üppige, leidenschaftliche, große Gesten enthaltende Musik immer als peinlich empfinden; andere jedoch werden sie als eines der großartigsten Orchesterstücke ansehen und an ihren zahlreichen humorvollen und geistreichen Passagen sowie an ihrem Gefühlsreichtum große Freude haben. Teil 1, der Teil des ersten Themas, präsentiert den Helden mit einem langen, würdevollen Thema in Es-Dur für die Hörner und Streicher, pulsierend vor Selbstsicherheit und Kraft, obwohl die erniedrigten Noten im siebten Takt vielleicht tönerner Füße andeuten:

Bsp. 1

Dieses Thema umfasst annähernd drei Oktaven und vermittelt wirklich den Eindruck einer kraftvollen, um nicht zu sagen herrischen Persönlichkeit. Wenn es wieder aufgenommen wird, entwickeln sich aus ihm neue Themen und die Musik baut sich zu einer Aufeinanderfolge gewaltiger Höhepunkte auf, die in einer erneuten großartigen Wiederaufnahme von Beispiel 1 gipfelt. Dieser folgt eine trotzige Herausforderung, die sechsmal ausgestoßen wird, und nach

⁹ Ebda., S. 95.

der jedes Mal eine kurze, spannungsgeladene Pause kommt. Darauf schmettern die Blechbläser den ersten Takt von Beispiel 1. Eine weitere Pause folgt, während der Held darauf wartet, zu entdecken, was er mit diesem militäntlichen Auftritt ins Rollen gebracht hat.

Die Antwort zeigt sich in den Widersachern, den Kritikern, die von den Holzbläsern, Tuben und gedämpften Posaunen als ein boshafter, nörgelnder, schimpfender Haufen dargestellt werden. Strauss ist für diesen Teil mit der Begründung getadelt worden, dass er im Großen und Ganzen von den Kritikern nicht schlecht behandelt worden sei. Dies ist nur zum Teil richtig. Er hatte sehr wohl sein Teil an unintelligenten Urteilen, die über sein Werk abgegeben worden waren, abbekommen. Jedenfalls ist dies kein übellauniger Teil und man sollte es Strauss zugute halten, dass er hier ein wenig Spaß auf Kosten der Kritiker hat. Aber es gibt keinen Zweifel, dass ihre Spitzen den Helden aus der Fassung bringen, dessen Hauptthema (Beispiel 1) in den Celli und Kontrabässen in Moll übergeht. Diese Instrumente spielen auch eine neue, klagende Melodie, die die letzten beiden Takte von Beispiel 1 aufnimmt. Ihre Leidenschaft steigert sich und dann wird sie leiser, wodurch die Kritiker mit frisch entflammter Bosheit wieder zum Angriff übergehen können. Doch der Held ist nicht mehr entmutigt; er schlägt mit Blechbläsersalven zurück.

Nun erscheint der Grund für seinen wiedererlangten Mut – seine Gefährtin, verkörpert durch die Violine in einer der längsten und schwierigsten Solopassagen, die dem Konzertmeister zugewiesen ist. Sie hat drei Hauptthemen, alle von liebevollem Charakter, aber mit brillanten Kadenzen gespickt, die Arpeggios, Glissandi, Doppel- und Dreifachgriffe sowie schnelle Tonleiterpassagen beinhalten. Ausführliche Anweisungen in der Partitur verraten, wie wichtig Strauss dieses Solo war (siehe z. B. Ziffern 22ff). Der Charme und die Launenhaftigkeit der Gefährtin erregen den Helden; eine aufsteigende Quarte ist allen Antworten, die er ihr gibt, gemeinsam. Nachdem er zunächst gezögert hat, verliebt er sich wirklich und stürzt

sich in eine leidenschaftliche Liebesszene, die mit Harfen-Glissandi, Triller-Girlanden in den Holzbläsern, erotischen Hörnern und zärtlichen Streichern ausgeschmückt wird. Es ist eine von Strauss' großartigsten Liebesszenen und hat den folgenden zärtlichen Nachklang.

Bsp. 2



Aber trotz dieses Glücks ist der Held mit seinen Gedanken immer noch bei den Kritikern, deren Geschwätz im Hintergrund zu hören ist. Die Hand seiner Gefährtin streicht ihm mit einem zarten Anklang an Beispiel 2 gerade beruhigend über die Stirn, als drei Trompeten hinter der Bühne einen Ruf zum Handeln ertönen lassen; der Held lässt sich nicht mehr zurückhalten und Beispiel 1 wird vom Helden-Hauptthema entfacht, als er sich auf das Einschreiten vorbereitet.

Dieser vierte Teil, der im Allgemeinen als die Schlachtszene bezeichnet wird, provozierte zu seiner Zeit heftige Reaktionen. Auch heute noch, wo unsere Ohren ja nicht nur an die Geräusche wirklicher Schlachten, sondern auch an viele andere disharmonische Orchesterstücke gewöhnt sind, klingt er schrill und berauschend; aber seine Struktur lässt sich leicht erkennen und wir wissen, dass er weit entfernt von dem „musikalischen Chaos“ ist, für das er einst gehalten wurde. Als Rolland eine frühe Aufführung in Berlin besuchte, berichtete er, dass er gesehen habe, wie „Leute sich schauderten [...], plötzlich aufstanden und wild und unbewusst gestikulierten“.¹⁰ Der englische Kritiker Arthur Johnstone, eigentlich ein wohlwollender und einfühlsamer Strauss-Experte, schrieb 1904 im Manchester Guardian, dass die Schlachtszene

keine Musik ist, und rein gar nichts für die Musik tut. Sie ist ein monströser Auswuchs und Makel – ein Produkt musikalischen Wahnsinns, das nicht eine Spur jenes Genies aufweist, das das wunderschöne und perfekte Stück *Tod und Verklärung* geschaffen hat.

¹⁰ Rolland, a. a. O., S. 190.