Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 13 (1966)

Artikel: Don Juan und Rosenkavalier : Studien zu Idee und Gestalt einer tonalen Evolution im Werk Richard Strauss'

Autor: Gerlach, Reinhard

Rubrik: Anmerkung

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858881

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 01.10.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

ANMERKUNGEN

I. TEIL

[1] Als Quelle für die Kenntnis des Lebens des jungen Richard Strauss wurde vor allem benutzt Max Steinitzer: R. Str., Berlin u. Leipzig 1911. Die 1. Auflage dieses mehrfach umgearbeitet aufgelegten Werkes hat den Vorzug, in erster Linie eine Sammlung des Materials zu sein, wie sie so reichhaltig nur noch einmal bei Franz Trenner: R. Str. Dokumente seines Lebens und Schaffens, München 1954, gegeben wird. Beiden Arbeiten sind wir besonders verpflichtet. Vgl. hier M. Steinitzer: R. Str. aaO., p. 26 f.

[2] Über die Jugendwerke von R. Str. vgl. Norman Del Mar: R. Str. A critical commentary on his life and works, London 1962, Vol. I, Chapt. I; ferner: Franz Dubitzky: R. Str.' Kammermusik in: Die Musik 13. Jg., 1913/14.

[3] Vgl. Hans von Bülow: Briefe und Schriften, hrg. v. Marie v. Bülow, Bd. VII, = Briefe Bd. VI, Leipzig 1907, p. 112.

[4] Vgl. M. Steinitzer aaO., p. 30. H. v. Bülow: Briefe Bd. VI, aaO., p. 302. R. Str.: Briefe an die Eltern 1882-1906, hrg. v. Willi Schuh, Zürich 1954, p. 40 f. (nachfolgend zitiert: Briefe).

[5] Alfred Einstein: Von Schütz bis Hindemith, Zürich 1957, p. 239-240.

[6] Vgl. Johanna von Rauchenberger-Strauss: Jugenderinnerungen in: R. Str. Jahrbuch 1959/60, hrg. v. Willi Schuh, Bonn 1960, p. 14 (nachfolgend zitiert: Jb. 1959/60).

[7] ebd. p. 15.

[8] ebd. p. 20.

[9] R. Str.: Aus meinen Jugend- und Lehrjahren in: R. Str.: Betrachtungen und Erinnerungen, hrg. v. Willi Schuh, Zürich u. Freiburg i. Br. [2]1957, p. 203 (nachfolgend zitiert: B. u. E.).

[10] Zitiert von Franz Trenner: Franz Strauss (1822-1905) in: Jb. 1959/60 aaO., p. 38.

[11] Vgl. dazu M. Steinitzer: R. Str. aaO., p. 204, der über ein anderes Werk derselben Periode handelt (opus 6).

[12] Die fortschreitende Beherrschung der Sonatenform verfolgt im Werk des Knaben und Jünglings N. Del Mar: R. Str. aaO., Vol. I, Chapt. I.

[13] Vgl. die Charakteristik von Franz Str. bei M. Steinitzer: R. Str. aaO., p. 19 f.

[14] Hans v. Bülow/R. Str.: Briefwechsel in: R. Str. Jahrbuch 1954, Bonn 1953, p. 11 f. (nachfolgend zitiert: Jb. 1954). R. Str.: Erinnerungen an Hans v. Bülow in: B. u. E. aaO., p. 186.

[15] Vgl. Briefe, p. 64 (Brief von Franz Str.), ferner: H. v. Bülow/R. Str.: Briefwechsel in: Jb. 1954 aaO., p. 55, 56, 64; Briefe aaO., p. 227 im Zusammenhang mit R. Str.: Erinnerungen an H. v. Bülow in: B. u. E. aaO., p. 185.

[16] Benutzt wird im folgenden die Taschenpartitur der Edition Eulenburg Nr. 440 und der Klavierauszug von Otto Singer, Edition Peters Nr. 4193a, von dessen alleinigem Gebrauch wegen der lückenhaften Wiedergabe des Tonsatzes indes abzuraten ist; man vgl. ferner: Erich H. Müller von Asow: R. Str. Thematisches Verzeichnis, Bd. I, Wien u. Wiesbaden 1959, p. 83-96 (nachfolgend zitiert: Müller-Asow).

[17] Vgl. die Einleitung: Das Problem der «Tonalität», p. 9 f.

[18] Vgl. Igor Strawinsky: Erinnerungen (1936) in: I. Str.: Leben und Werk – von ihm selbst, Mainz 1957, p. 50.

[19] R. Str.: Gibt es eine musikalische Fortschrittspartei? in: B. u. E. aaO., p. 17.

[20] ebd. p. 16.

[21] Auf die Ähnlichkeit mit anderen Themen von R. Str. an ebenso exponierter Stelle hat aufmerksam gemacht: Roland Tenschert: Versuch einer Typologie der R. Str.'schen Melodik in: ZfMw 16. Jg., 1934, p. 283 f.

[22] Hermann Scherchen: Lehrbuch des Dirigierens, Mainz (1929), p. 245.

[23] ebd. p. 209.

[24] Vgl. den Tonumfang in Takt 3!

[25] R. Tenschert: Die Kadenzbehandlung bei R. Str. in: ZfMw 8. Jg., 1925/26, p. 161 f.

[26] ebd. p. 169.

[27] W. Schuh: Zur harmonischen Deutung des 'Salome'-Schlusses in: SMZ 86. Jg., 1946, p. 452-458; das Zitat weist auf die Formulierung E. Kurth's hin: vgl. Ernst Kurth: Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners 'Tristan', Bern 1920, p. 1. Diesem Werk ist der Verfasser in so hohem Grade verpflichtet, dass er davon abgesehen hat, im einzelnen anzumerken, wo er Anregungen empfing. Davon wurde nur in besonderen Fällen eine Ausnahme gemacht.

[28] Vgl. dazu II. Teil, Kap. 7, p. 118 f.

[29] Die gleiche Kontrastierung durch die Wahl der Instrumente ist bei den Themen der männlichen und weiblichen figurae dramatis in der «Einleitung» zum Rosenkavalier op. 59 von R. Str. zu hören; vgl. dazu III. Teil, Kap. 1, p. 126 f.

[30] Die an der Musik des Don Juan analysierten treibenden Mächte im polyphonen Satz wurden von E. Kurth zuerst im Rahmen von «Aufbau und Zersetzung in der Tonalität» als «konstruktive und destruktive Kräfte» erfasst, die «bei diesem Prozess nur in stets gesteigertem Kampf und Gegeneinanderwirken» liegen, je weiter der romantische Stil in der Musik sich entwickelt. Vgl. E. Kurth: Romantische Harmonik aaO., p. 273 f. Doch sehen wir darin bereits das complementäre Gegensatzpaar vorgebildet, das sich schliesslich zu den «Teil-Tonalitäten» späterer Werke individualisieren wird und als solches im II. Teil, Kap. 6 u. 7 und im III. Teil beschrieben ist.

[31] E. Kurth: Romantische Harmonik aaO., p. 506.

[32] Vgl. dazu II. Teil, Kap. 7, p. 116.

[33] E. Kurth: Romantische Harmonik aaO., p. 507.

[34] Kurt von Fischer: Die Beziehungen von Form und Motiv in Beethovens Instrumentalwerken, = Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, hrg. v. Karl Nef, Bd. 30, Strasbourg u. Zürich 1948.

[35] ebd. p. XV.

[36] ebd. p. 11.

[37] ebd. p. 16.

[38] ebd. p. 141.

[39] Briefe aaO., p. 129. Vgl. auch I. Teil, Kap. 6, p. 39 f.

[40] Über den Wechsel von geradem zu ungeradem Takt und insbesondere zu trioligem Rhythmus bei R. Str. hat Edmund Wachten gehandelt in: Der einheitliche Grundzug der Str.'schen Formgestaltung in: ZfMw 16. Jg., 1934, p. 273, ohne freilich die Tondichtung Don Juan einzubeziehen.

[41] Vgl. oben p. 19.

[42] Diese Art von Modulation ist überaus bezeichnend für den Str.'schen Personal-Stil; wir werden im folgenden oft Gelegenheit haben, auf sie hinzuweisen.

[43] Alfred Lorenz: Neue Formerkenntnisse, angewandt auf R. Straussens 'Don Juan' in: AfMf 1. Jg., 1936, p. 452 f.

[44] Vgl. ebd. p. 456.

[45] Vgl. dazu II. Teil, Kap. 7, p. 115 f.

[46] Feruccio Busoni: Briefe an seine Frau, hrg. v. Friedrich Schnapp, Erlenbach-Zürich-Leipzig 1935, p. 93.

[47] Vgl. dazu Thrasybulos Georgiades: Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe, Berlin-Göttingen-Heidelberg 1954, p. 89 f. und p. 115 f.

[48] Romain Rolland in: Cahiers R. R., II. Fragments du Journal, Paris 1951, Eintragung vom 22. I. 1898, p. 118.

[49] ebd. p. 118.

[50] Der Rosenkavalier op. 59 von R. Str., II. Aufzug, 1. Szene zwischen Octavian u. Sophie.

[51] Hector Berlioz: Instrumentationslehre, ergänzt und revidiert von R. Str., 2 Teile, Leipzig 1904/5, p. 62 (nachfolgend zitiert: Berlioz-Strauss etc.).

[52] Hermann W. von Waltershausen: R. Str. Ein Versuch, München 1921, p. 54.

[53] Vgl. Anmerkung 50; gemeint sind die Akkordfolgen der Soloviolinen, Flöten, Harfe und Celesta in: Der Rosenkavalier. Orchester-Partitur zum Studiengebrauch, London o. J., Ziffer 25 f. des II. Aufzuges (nachfolgend zitiert: Studienpart.)

[54] R. Str.: Vom melodischen Einfall in: B. u. E. aaO., p. 161.

[55] ebd. p. 165.

[56] R. Str.: Betrachtungen zu Joseph Gregors 'Weltgeschichte des Theaters' in: B. u. E. aaO., p. 174.

[57] Im III. Teil, Kap. 2, p. 148 f.

[58] Vgl. dazu I. Teil, Kap. 7, p. 53 f.

[59] So besonders in der Tondichtung Tod und Verklärung, op. 24, Einleitung (Largo) zum Hauptsatz (Allegro molto agitato); siehe auch II. Teil, Kap. 1.

[60] Briefe aaO., p. 119.

[61] Vgl. Berlioz-Strauss: Instrumentationslehre aaO., p. 190, wonach die Oboe «edel, keusch singen und klagen» kann.

[62] R. Str.: Betrachtungen zu Joseph Gregors 'Weltgeschichte des Theaters' in: B. u. E. aaO., p. 174.

[63] Briefe aaO., p. 24-25.

[64] ebd. p. 93.

[65] ebd. p. 180.

[66] So berichtet Heinrich Strobel in: Ein deutscher Weltbürger: Richard Strauss in: Jb. 1954 aaO., p. 129.

[67] Vgl. dazu II. Teil, Kap. 7, p. 115-119.

[68] Ein Ansatz zur Technik der Komposition mit complementären Tonarten, zur Konfiguration von «Teil-Tonalitäten» in *einem* Werk, die sich seit der Symphonia domestica entfaltete, war auch in der «Reprise» aufzudecken; dazu vgl. I. Teil, Kap. 7, p. 55.

[69] Vgl. II. Teil, Kap. 7, p. 116.

[70] R. Str.: Aus meinen Jugend- und Lehrjahren in: B. u. E. aaO., p. 206.

[71] Vgl. I. Teil, Kap. 7, p. 52.

[72] Vgl. dazu I. Teil, Kap. 2 u. 7

[73] Vgl. dazu III. Teil, Kap. 2, p. 149-150, wo der Quartsextakkord nicht mehr als Symbol beansprucht wird.

[74] Berlioz-Strauss: Instrumentationslehre aaO., p. 279.

[75] ebd. p. 279.

[76] ebd. p. 279.

[77] Nach Str. in: Berlioz-Strauss: Instrumentationslehre aaO., p. III ist die «Durchwärmung des gesamten Orchesterkörpers» bedingt von der «melodischen Selbständigkeit» der «Begleitungs- und Füllstimmen.»

[78] R. Str.: Betrachtungen zu Joseph Gregors 'Weltgeschichte des Theaters' in: B. u. E. aaO., p. 174.

[79] ebd. p. 174.

[80] Berlioz-Strauss: Instrumentationslehre aaO., p. 279.

[81] ebd. p. 279.

[82] Briefe aaO., p. 128.

[83] ebd. p. 129.

[84] ebd. p. 129.

[85] ebd. p. 119.

[86] ebd. p. 120.

[87] Vgl. I. Teil, Kap. 2 u. Kap. 7

[88] Briefe aaO., p. 129.

[89] H. v. Bülow/R. Str.: Briefwechsel in: Jb. 1954 aaO., p. 77.

[90] Nach der Taschenpartitur der Ed. Eulenburg Nr. 440, p. 5, 17, 23, 34, 42, 44, 45,...etc.

[91] Briefe aaO., p. 125.

[92] ebd. p. 125.

[93] ebd. p. 125.

[94] Vgl. Wilibald Gurlitt: Form in der Musik als Zeitgestaltung, = Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 1954, Nr. 13, Mainz 1955.

[95] H. W. v. Waltershausen in: R. Str. Ein Versuch aaO., p. 49 hat die Form des Don Juan mit dem Siegfried-Idyll von Richard Wagner in Beziehung gebracht und sie als «Sonatenform mit thematisch teilweise freier Durchführung und verkürzter Reprise» beschrieben.

[96] H. W. v. Waltershausen erwähnt die Scherzo-Episode gar nicht; sie liesse allerdings seine Hypothese bezüglich der Form des Don Juan noch fraglicher erscheinen; vgl. ebd. p. 49.

[97] Vgl. Der Rosenkavalier, III. Aufzug, Szene zwischen Baron Ochs und Mariandl-Octavian in: Studienpart. aaO., Ziffer 87 f.

[98] Briefe aaO., p. 119.

[99] Vgl. dazu Heinrich Besseler: Mozart und die deutsche Klassik in: Kongressbericht Wien 1956, erschienen 1958, p. 47 f., ferner zum Prinzip der Einheit in der Mannigfaltigkeit auch die Studie von Johann Nepomuk David: Die Jupiter-Symphonie, Göttingen 1953.

[100] Gustav Becking: Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle, Augsburg 1928, p. 7; den grundlegenden Ausführungen an dieser Stelle ist der Verfasser vielfach verpflichtet.

[101] W. Gurlitt: Form in der Musik als Zeitgestaltung aaO., p. 663-664.

[102] Thr. Georgiades: Musik und Sprache aaO., p. 115 f.

[103] Vgl. die Ableitung des Begriffs «Rhythmus» bei W. Gurlitt: Form in der Musik als Zeitgestaltung aaO., p. 652.

[104] Vgl. Der Rosenkavalier, I. Aufzug, Szene der Fürstin Werdenberg vor dem Spiegel in: Studienpart. aaO., Ziffer 271 f., ferner: Capriccio op. 85 von R. Str., Finale; beiden Werken eignet ein sinfonisch durchgearbeiteter Satz, der den Vergleich mit Orchesterwerken erlaubt; vgl. dazu auch III. Teil, Kap. 2, p. 163 f.

[105] Erhellend ist die Kenntnis von: Die Tageszeiten. Ein Liederzyklus nach Gedichten von Joseph von Eichendorff für Männerchor und Orchester op. 76 von R. Str., der eine Chor-Sinfonie genannt werden kann.

[106] Vgl. auch II. Teil, Kap. 2 b, p. 66 f., Kap. 4, p. 77 f., Kap. 5, p. 83 f. und Kap. 6, p. 94 f.

[107] H. W. v. Waltershausen: R. Str. Ein Versuch aaO., p. 41.

[108] Vgl. I. Teil, Kap. 3, p. 27-28.

[109] Zu gegenteiliger Ansicht kam Donald Francis Tovey: «If Str. had been intending to write in classical sonata form, he could not establish more clearly the orthodox dominant for a second subject than he does in the glittering passage» in: Essays in Musical Analysis Vol. IV, London [5]1946, p. 157; doch hat er sehr genau das Unsolide daran erkannt. Als Beispiel für die Unsicherheit bei der Beurteilung der Form in einem Teil der Str.-Literatur führen wir die unserer Analyse zuwiderlaufende – und unbegründete – Behauptung an: «Auch im Don Juan sehen wir die Beziehungen zum Schema des Sonatensatzes kaum gelockert»; darauf: «Natürlich handelt es sich hier um eine zwanglose Ausgestaltung ...», die Fritz Gysi in: R. Str., Potsdam 1934, p. 45 aufstellt.

[110] Vgl. Richard Specht: R. Str., Bd. I: Der Künstler und sein Weg. Der Instrumentalkomponist, Leipzig-Wien-Zürich 1921, der sich allerdings zu «durchaus subjektiver, keineswegs 'authentischer'» Interpretation der Partitur als illustriertes Drama bekennt (p. 177) und mit erstaunlicher Selbstverständlichkeit feststellt: «Die Form des Werkes kristallisiert sich wie von selbst zu einem auf dem Grundriss des Sonatenthemas (!) errichteten Rondobau mit mehrfacher Reprise (!)» (p. 183).

[111] Eine «Mischform von Sonate und Rondo» sieht auch H. W. v. Waltershausen sich genötigt zuzugeben, wenn er «die Einführung neuen thematischen Materials im Durchführungsteil» konstatiert in: R. Str. Ein Versuch. aaO., p. 55.

[112] Rolf Wilhelm berichtet darüber in: Jb. 1954 aaO., p. 125 f. unter dem Titel: «Die Donau» (Fragment einer sinfonischen Dichtung).

[113] R. Str.: Skizzenblatt mit Widmung. Faksimile in: Erwin Mittag: Aus der Geschichte der Wiener Philharmoniker, Wien 1950.

[114] Aufschlussreich ist die Mitteilung W. Schuhs, wonach R. Str. sich mit dem «Plan einer viersätzigen Bildersymphonie beschäftigt habe», in: W. Schuh: Die letzten Lebensjahre von R. Str., in: Sendereihe Musicaleum des Bayerischen Rundfunks, 8.9.1951 (nach Franz Trenner: R. Str. aaO., p. 300).

[115] Vgl. II. Teil, Kap. 2, p. 66 f.

[116] Vgl. H. W. v. Waltershausen: R. Str. Ein Versuch aaO., p. 66 u. 69, R. Specht: R. Str. aaO., p. 282-283, N. Del Mar: R. Str. aaO., Vol. I, p. 175, W. Schuh: Eine Alpensinfonie von R. Str. in: SMZ 95. Jg., 1955, p. 32.

[117] Hier ist auf den Aufbau der Form in Werken von Franz Liszt, besonders in der Sonate für Klavier in h-moll zu verweisen.

[118] Vgl. II. Teil, Anmerkungen 113, 144 u. 229.

[119] A. Lorenz: Neue Formerkenntnisse, angewandt auf R. Str.'ens 'Don Juan' aaO., p. 456.

[120] ebd. p. 454 f.

[121] Mit diesem Verfahren meinte A. Lorenz den «ewigen ... Gesetzen» musikalischer Form auf die Spur gekommen zu sein. Doch findet bei der Anwendung ein Abstraktionsprozess in solchem Grade statt, dass A. Lorenz die Möglichkeit für Vergleiche zwischen «vor- und nachklassischer Musik» nicht nur, sondern sogar «primitiver und exotischer Musik» mit jener und mit «klassischer» für gegeben sieht. Vgl. A. Lorenz: Das Geheimnis der Form bei R. Wagner III: Die Meistersinger, Berlin 1924-33, Anhang II, p. 187. Und gerade daran werden die Grenzen seiner Betrachtungsweise deutlich; ihm entgeht das Einmalige, Besondere eines unter bestimmten historischen Bedingungen gelungenen Werkes, die diesem durchaus nicht äusserlich, sondern wesentlich sind.

[122] Wir verweisen den Leser jedoch nachdrücklich auf die Analyse des Don Juan von A. Lorenz – vgl. Anmerkung 43 –, zu der unsere Studie lediglich in dem oben angedeuteten Sinn ergänzend hinzutreten kann.

[123] A. Lorenz: Neue Formerkenntnisse, angewandt auf R. Str.'ens 'Don Juan' aaO., p. 463 f.

[124] Briefe aaO., p. 129.

[125] Claude Debussy: Monsieur Croche Antidilettante, 18e Edition, Paris 1945, p. 121 f.

[126] Ludwig van Beethoven im Brief an den Verleger Schott (XII. 1826) in: L. v. Beethovens sämtliche Briefe, hrg. v. Emerich Kastner u. Julius Kapp, Leipzig 1923, p. 832 f.

[127] Felix Draeseke im Brief an R. Str. am 3. V. 1896, abgedruckt in: Erich Roeder: Felix Draeseke, Bd. II, Berlin 1937, p. 307 f.

[128] R. Str. hatte diese Widmung ursprünglich der Partitur der Tondichtung Also sprach Zarathustra beigeben wollen, deren Struktur sich nicht im hier wesentlichen Punkt von derjenigen der Tondichtung Don Juan unterscheidet; mitgeteilt von Arthur Seidl: Moderner Geist in der deutschen Tonkunst, Regensburg 1912, p. 91.

[129] Vgl. III. Teil, Kap. 1, p. 135 f.

[130] Vgl. dazu E. Kurth: «In der modernen Symphonik geht die Verstärkung ...» der «Anlauffiguren» dann «... sehr bezeichnende Wege; sie werden ... so instrumentiert, dass schliesslich glissandoartige Effekte überwiegen, oft ist sogar ein Glissando vorgeschrieben; das besagt nichts anderes, als dass man die Schwunggewalt über die Klarheit der Töne vorbrechen lässt ...» in: Romantische Harmonik aaO., p. 521.

[131] Vgl. I. Teil, Kap. 2, p. 24 u. 26.

[132] Man erinnert sich der Äusserung Cl. Debussys über den Autor von 'Ein Heldenleben': «... il faut dire que l'homme qui construisit une pareille œuvre avec une telle continuité dans l'effort est bien près d'avoir du génie ...» in: M. Croche Antidilettante aaO., p. 121 f.

[133] Vgl. II. Teil, Kap. 7, p. 114 f.

[134] Vgl. I. Teil, Kap. 4, p. 34.

[135] Vgl. II. Teil, Kap. 4, 6 u. 7, sowie III. Teil Kap. 1, 2 B.

[136] Zur Bestimmung der beiden Kräfte oder Mächte vgl. I. Teil, Kap. 2, p. 21 u. Anm. 30.

[137] Briefe aaO., p. 119.

[138] siehe Anmerkung 136.

[139] Vgl. I. Teil, Kap. 5, p. 36 f.

[140] Briefe aaO., p. 126.

[141] Vgl. I. Teil, Kap. 3, p. 31 u. Kap. 6, p. 43.

[142] R. Str. im Jahr der Uraufführung des Don Juan, zit. bei M. Steinitzer: R. Str. aaO., p. 148.

[143] R. Str. im Brief an Cosima Wagner, abgedr. in: Willi Schuh: 'Tristan und Isolde' im Leben und Wirken R. Str.' in: Bayreuther Festspielbuch, Bayreuth 1952, p. 72 f.

[144] Vgl. Leo Blech: Zu R. Str.' 60. Geburtstag in: Neue Freie Presse, Wien 8.6.1924 (nach Fr. Trenner: R. Str. aaO., p. 297).

[145] Wilhelm Zentner: Friedrich von Hausegger in: MGG Kassel-Basel-London 1956.

[146] R. Str. im Brief an N. Manskopf vom 19. III. 1911, abgedr. in: Wolfgang Schmieder: 57 unveröffentlichte Briefe und Karten v. R. Str. in der Stadt- u. UB Frankfurt/M. in: Festschrift Helmuth Osthoff zum 65. Geburtstage, hrg. v. Lothar Hoffmann-Erbrecht u. Helmut Hucke, Tutzing 1961, p. 173 f.

[147] Vgl. dazu G. Becking, der ausführt, «dass die Schwere einem jeden ... als etwas schlechthin Gegebenes, als ein Ding-an-sich gegenübertritt, mit dem er sich auseinanderzusetzen hat. Die Art und Weise aber, wie er diese Aufgabe erfüllt, hängt aufs engste zusammen mit seinem *Verhalten zum Gegebenen überhaupt, zur Welt.* Die Haltung des Menschen vor dem Ding-an-sich bewährt sich im Rhythmus all seines Tuns.» in: Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle aaO., p. 22.

[148] Vgl. den gegensätzlichen Standpunkt, den noch immer die Str.-Literatur in überwiegendem Masse vertritt, wenn in ihr über einer bilderreichen Beschreibung aller Einzelheiten der vermeintlich stets das Programm illustrierenden Musik die satztechnische Analyse vor allem des musikalischen Zusammenhangs verabsäumt ist (so neuerdings auch wieder N. Del Mar: R. Str. aaO., Vol. I, p. 181 f.). Hingegen hat D. F. Tovey: Essays in Musical Analysis Vol. IV aaO., p. 155 die Aufgabe eindeutig umrissen, wenn er feststellte: «With 'programme music' ... it is a mistake to attempt to refer the music to details. Either it coheres as music, or it does not.»

[149] Theodor W. Adorno: Klangfiguren. Musikalische Schriften I, Berlin u. Frankfurt/M. 1959, p. 305.

[150] Th. W. Adorno: Gustav Mahler. Eine musikalische Physiognomik, Frankfurt/M. 1960, p. 174.

[151] Briefe aaO., p. 129.

[152] R. Str. im Brief an Friedrich Hausegger, abgedr. bei M. Steinitzer: R. Str. aaO., p. 117.

[153] W. Schuh: Erinnerungen an R. Str. in: Atlantis-Almanach, Zürich und Freiburg i. Br. 1958, p. 66.

[154] Briefe aaO., p. 165.

II. TEIL

[1] zit. v. Ernst Krause: R. Str. Gestalt und Werk Leipzig [2]1956, p. 32: «Str. selbst bewahrte jener frühen Epoche durchaus kein allzu freundliches Gedenken. Oftmals bedauerte er, in seiner Studienzeit so rasend viel komponiert zu haben; ...» (Der Nachweis für das Str.-Zitat fehlt, wie fast stets in diesem Werk, auch hier.)

[2] H. W. v. Waltershausen: R. Str. Ein Versuch aaO., p. 22.

[3] B. u. E. aaO., p. 201.

[4] Briefe aaO., p. 42.

[5] Vgl. dazu Alfred Einstein: Die Romantik in der Musik, München 1950, p. 87/88 u. 169 f.

[6] B. u. E. aaO., p. 210; ferner: M. Steinitzer: R. Str. aaO., p. 43, W. Schuh: R. Str. in: Die grossen Deutschen, hrg. v. H. Hempel, Th. Heuss, B. Reifenberg, Bd. IV, Berlin 1957, p. 335 f.

[7] B. u. E. aaO., p. 210.

[8] Vgl. dazu B. u. E. aaO., p. 206; hier berichtete Str. eine Anekdote, die ihm geeignet erschien, Brahms blosszustellen.

[9] B. u. E. aaO., p. 166.

[10] E. Krause: R. Str. aaO., p. 33.

[11] R. Str. im Brief an Alexander Ritter, zit. v. M. Steinitzer: R. Str. aaO., p. 62.

[12] Vgl. dazu H. v. Bülow/R. Str.: Briefwechsel in: Jb. 1954 aaO., p. 29.

[13] M. Steinitzer: R. Str. aaO., p. 65; dazu dann das sehr viel später entstandene Lied Zugemessne Rhythmen in: Jb. 1954 aaO., p. 101 mit Kommentar v. W. Schuh, ebd. p. 122.

[14] B. u. E. aaO., p. 112/113.

[15] ebd. p. 201/202.

[16] Nach dem Titel des grundlegenden Werkes v. E. Kurth; vgl. dazu I. Teil, Anm. 27.

[17] Vgl. I. Teil, Kap. 2, p. 22.

[18] Vgl. I. Teil, Kap. 6, p. 46.

[19] Th. W. Adorno: Klangfiguren aaO., p. 251/252.

[20] Vgl. I. Teil, Kap. 6, p. 47 f.

[21] Zugrunde liegt die Taschenpartitur der Sammlung «Philharmonia» Nr. 240 des Wiener Philharmonischen Verlages, Wien; vgl. auch Müller-Asow aaO., p. 104-105.

[22] Vgl. dazu II. Teil, Kap. 7, p. 112-115.

[23] Vgl. I. Teil, Kap. 6, p. 48-49.

[24] Zugrunde liegt die Taschenpartitur der Sammlung «Philharmonia» Nr. 241 des Wiener Philharmonischen Verlages, Wien; vgl. auch Müller-Asow aaO., p. 110.

[25] Vgl. dazu I. Teil, Kap. 7, p. 57, III. Teil, Kap. 1, p. 136.

[26] Vgl. I. Teil, Kap. 7, p. 55.

[27] Arthur Seidl: Straussiana, Regensburg 1913, p. 62 f.

[28] B. u. E. aaO., p. 212.

[29] Briefe aaO., p. 116/117 (Franz Str. an seinen Sohn R.).

[30] H. v. Bülow/R. Str.: Briefwechsel in: Jb. 1954 aaO., p. 68.

[31] Briefe aaO., p. 123 und 132; H. v. Bülow/R. Str.: Briefwechsel in: Jb. 1954 aaO., p. 73; ferner: B. u. E. aaO., p. 16 (z. Zt. der Komposition von Salome op. 54 und Elektra op. 58).

[32] Vgl. M. Steinitzer: R. Str. aaO., p. 57. Siegmund v. Hausegger: Alexander Ritter, Berlin o. J., p. 86.

[33] W. Schuh: «Tristan und Isolde» im Leben und Wirken R. Str.' in: Bayreuther Festspielbuch aaO., p. 72 f.

[34] Vgl. M. Steinitzer: R. Str. aaO., p. 63 f. u. 67. Hier sei noch einmal der Hinweis wiederholt, den Del Mar: R. Str. aaO., Vol. I, p. 77 gegeben hat; von R. Specht: R. Str. u. sein Werk, Bd. I aaO., p. 197 stammt die Behauptung: «Der unmittelbare Laut des eigenen Erlebnisses, der Nachklang aus jenen Stunden, in denen schweres Leiden den jungen Tondichter aufs Krankenlager geworfen hatte ...» sei die Tondichtung: Tod und Verklärung op. 24; tatsächlich ist diese «touching conception» unhaltbar (N. Del Mar zählte 18 Monate zwischen der Beendigung der Komposition und der ersten Erkrankung!) und verrät ein völliges Misskennen des Kunst-Charakters der frühen Tondichtungen. Sie führen Möglichkeiten nach-wagnerischen Komponierens durch; *nach* der Griechenland- und Ägyptenreise suchte Str. den *Zwiespalt* von Kunst und Leben schöpferisch aufzu-

lösen: hier sehen wir einen seiner produktiven Antriebe, der zur Symphonia domestica drängte als dem Werk, in dem sich Kunst und Leben scheinbar berühren.

[35] Vgl. M. Steinitzer: R. Str. aaO., p. 67 f.

[36] Vor allem Briefe aaO., p. 158 f.

[37] R. Str.: Tagebuch der Griechenland- und Ägyptenreise (1892), hrg. v. W. Schuh in: Jb. 1954 aaO., p. 89 f.

[38] H. v. Bülow/R. Str.: Briefwechsel in: Jb. 1954 aaO., p. 87; R. Str. rechnete «es als grossen Gewinn» dieser Reise (ebd.).

[39] R. Str. im Brief an A. Ritter, zit. v. M. Steinitzer: R. Str. aaO., p. 68.

[40] Briefe aaO., p. 180.

[41] Zugrunde liegt die Taschenpartitur der Edition Eulenburg Nr. 443; vgl. auch Müller-Asow aaO., p. 157. Die mit Anführungsstrichen versehenen Anspielungen auf die «Handlung», die der Tondichtung zugrunde liege (nach Wilhelm Mauke, zit. v. Müller-Asow aaO., p. 164/5), rechtfertigt der eineinhalb Jahre zuvor ausgearbeitete Opernplan, der liegen blieb (vgl. Briefe aaO., p. 181/2); dazu auch Kurt Wilhelm: Die geplante Volksoper 'Till Eulenspiegel' in: Jb. 1954 aaO., p. 102-109.

[42] R. Str. in: Cahiers Romain Rolland. R. Str. et R. R.: Correspondance aaO., p. 36.

[43] Vgl. dazu W. Mc. Naught: Is 'Till Eulenspiegel' a Rondo? in: The Musical Times Nr. 1135, Vol. 78, 1937.

[44] H. W. v. Waltershausen: R. Str. Ein Versuch aaO., p. 60.

[45] R. Str. und Franz Wüllner im Briefwechsel, hrg. v. Dietrich Kämper, = Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, Bd. LI, Köln 1963, p. 29-30.

[46] ebd.

[47] zit. nach Wilhelm Mauke; vgl. Anmerkung 41.

[48] Feruccio Busoni: Briefe an seine Frau aaO., p. 216.

[49] Eine subtile Analyse der Tondichtung gab Alfred Lorenz: Der formale Schwung in R. Str.' Till Eulenspiegel in: Die Musik 17. Jg., 1924/25, p. 658 f.

[50] Zugrunde liegt die Taschenpartitur der Edition Eulenburg Nr. 444; vgl. auch Müller-Asow aaO., p. 185/6.

[51] Einer nicht am Programm, sondern der Musik orientierten Analyse wird diese Stelle als Exposition des thematischen Materials gelten; Exegeten des symbolischen Gehalts übersehen dieses Motiv an dieser Stelle gern um des «Natur»-Motivs – wir nennen es: Quintquartschritt-Motiv – willen, das in der einleitenden Kadenz zuerst erschien und als eines der vielen Nebenmotive in der Tat für das Folgende ebenfalls von Wichtigkeit ist. Es ordnet sich dem ersten Hauptmotiv durch die Tonart zu, wie das später eingeführte chromatische Terzenparallelen-Motiv dem zweiten Hauptmotiv.

[52] Zur Gestalt der beiden Hauptmotive vgl. R. Tenschert: Versuch einer Typologie der R. Str.'schen Melodik aaO., p. 284-285.

[53] Vgl. I. Teil, Kap. 2, p. 21.

[54] So lauten Vortragsbezeichnungen in der Taschenpartitur aaO.

[55] Der Terminus stammt aus dem Gebrauch von R. Str. Der Verfasser fand ihn als Randbemerkung im maschinenschriftlichen Manuskript des I. Aufzuges des Rosenkavalier; vgl. Anmerkung 113 des III. Teils.

[56] Keine Einsicht in die Gesetzmässigkeit hatte Klaus Trapp: Die Fuge in der deutschen Romantik von Schubert bis Reger, Diss. Frankfurt/M 1958, p. 178, wenn er über das Fugenthema handelte: «Das Thema wird aus einer Verzerrung des Natur-Motivs gewonnen, indem nur gebrochene Dreiklänge aneinandergereiht werden. Die Folge der Tonarten C, h, Es, A, Des spiegelt spätromantische Anschauung; nach Liszts Worten kann jeder

Akkord auf jeden folgen.» Gleich darauf (p. 181) weist er auf die tektonische Bedeutung der Harmonik hin und weiss den Begriff Polytonalität auf den harmonischen Zusammenhang anzuwenden (p. 184/186); ihm fällt nicht auf, wie schlecht sich die von ihm konstatierte «harmonische Haltlosigkeit» (p. 178) darauf reimt. Auch N. Del Mar: R. Str. aaO., Vol. I, p. 140 zählt fünf Tonarten in dem Fugenthema. Das Ohr entscheidet sich nach unserer Meinung für zwei und wird durch einen Hinweis von R. Str. darin bestärkt (vgl. p. 77 im Text).

[57] Das Fugenthema wird auch in der Literatur zur Wiener Schule zitiert; vgl. Hans Heinz Stuckenschmidt: Arnold Schönberg, Zürich 1951, p. 83; besonders aber H. F. Redlich: Alban Berg, Wien-Zürich-London 1957, p. 33/34.

[58] Kl. Trapp liess sich die Einsicht in die Konstruktion dieser Fuge durch das mit ihr verbundene Programm verstellen; offenbar diesem zuliebe verzichtete er auf eine vollständige Angabe ihres Bauplanes (vgl. Tafel 13, p. 185 in der unter Anmerkung 56 zit. Diss.) und hielt sie völlig unbegründeter Weise für nicht zu Ende geführt. N. Del Mar: R. Str. aaO., Vol. I, p. 141 bemerkte hingegen «a savage resumption of the fugue» und gab den Orgelpunkt als ihren Höhepunkt an.

[59] Vgl. I. Teil, Kap. 6, p. 49.

[60] Zwei Beispiele von Überlagerung der beiden dem Werk zugrundeliegenden Tonarten zu bitonaler Schichtung bietet N. Del Mar: R. Str. aaO., Vol. I, p. 141 u. 143; daselbst ist auch auf «the equal validity» beider Tonarten in einer Partitur hingewiesen, die N. Del Mar «extremely well written» nennt (p. 145).

[61] Gegen den revolutionären Formgedanken wehrte sich auch der Str. befreundete und einsichtsreiche, aber konservativ gesinnte H. W. v. Waltershausen beinahe wider besseres Wissen: «Die Gegenüberstellung des C-Dur ... und des h-moll–H-Dur lässt sich zwar aus rein musikalisch formalen Elementen motivieren, hat aber hier in der bewussten Antithese ... doch mehr den Charakter des Ersonnenen als des Inspirierten.» in: R. Str. Ein Versuch aaO., p. 24. Der unberechtigte Vorwurf kann am Ende dieser Untersuchung als widerlegt betrachtet werden; vgl. Anmerkung 142.

[62] Béla Bartók. Weg und Werk. Schriften und Briefe, hrg. v. Bence Szabolcsi, Bonn-Budapest 1957, p. 144.

[63] Vgl. die Beschreibung des Dirigenten R. Str. u. seines Werkes, zit. im I. Teil, Kap. 2, p. 26-27.

[64] Vgl. I. Teil Kap. 6, p. 47-49.

[65] R. Str. über seine Tondichtungen, abgedr. bei W. Schuh: R. Str. in: Die grossen Deutschen aaO., Bd. IV, p. 337.

[66] Vgl. Th. W. Adorno: Zur Vorgeschichte der Reihenkomposition in: Klangfiguren aaO., p. 101.

[67] Zugrunde liegt die Taschenpartitur der Edition Eulenburg Nr. 445; vgl. auch Müller-Asow aaO., p. 216.

[68] Vollständig: Introduzione, Tema con variazioni e Finale; vgl. Müller-Asow aaO., p. 209.

[69] N. Del Mar: R. Str. aaO., Vol. I, p. 148.

[70] Diese Ausführungen ergänzt die Formbetrachtung H. W. v. Waltershausens in: R. Str. Ein Versuch aaO., p. 62: «... die Introduktion» bringt eine «kontrastierende Themenaufstellung, die dem Charakter der Sonatenexposition nahesteht; ... an die Stelle des Durchführungsteils» trat «die Variationenfolge». «Der zur Introduktion ... symmetrisch gestellte Epilog» erscheint als «freie grosse Koda». Zur Problematik vgl. I. Teil, Kap. 6, p. 44 f. und III. Teil, Kap. 1, p. 134 f.

[71] Die vollständige Analyse möge man bei N. Del Mar: R. Str. aaO., Vol. I, p. 147 f. aufsuchen.

[72] Eine subtile Analyse gibt R. Tenschert: Die Kadenzbehandlung bei R. Str. in: ZfMw aaO., p. 169-170.

[73] Kl. Trapp: Die Fuge in der deutschen Romantik von Schubert bis Reger aaO., p. 175 hat eine Aufstellung der Fugen und Fugati in Str.'schen Werken gegeben, in die er dieses nicht aufnahm.

[74] Max Reger: Briefe eines deutschen Musikers. Ein Lebensbild, hrg. v. Else v. Hase-Köhler, Leipzig 1928, p. 86.

[75] N. Del Mar: R. Str. aaO., Vol. I, p. 152.

[76] Kl. Trapp: Die Fuge in der deutschen Romantik ... aaO., p. 177.

[77] Vgl. das Urteil Felix Mendelssohn Bartholdys in: F. M. B.: Briefe einer Reise durch Deutschland, Italien und die Schweiz und Lebensbild v. Peter Sutermeister, Zürich 1958, p. 119 f.; ferner neuerdings: Igor Strawinsky: Gespräche mit Robert Craft, Zürich 1961, p. 180/81.

[78] Vgl. dazu den Abschnitt: R. Str. 1864-1949 in: Kl. Trapp: Die Fuge in der dt. Romantik... aaO., p. 175 f.

[79] Vgl. II. Teil, Kap. 6, p. 107 f.

[80] Kl. Trapp: Die Fuge in der dt. Romantik ... aaO., p. 176 f. u. p. 178 u. 195.

[81] H. v. Bülow/R. Str.: Briefwechsel in: Jb. 1954 aaO., p. 57.

[82] Briefe aaO., p. 222 u. Anmerkung ebd.

[83] Vgl. z. B. markant II. Teil, Kap. 1, p. 63.

[84] E. Kurth: Romantische Harmonik aaO., p. 204 f.

[85] ebd. p. 340.

[86] ebd. p. 341.

[87] Vgl. p. 12 der Taschenpartitur mit der Vorschrift: «träumend».

[88] R. Tenschert: 3mal 7 Variationen über das Thema R. Str., Wien 1944, p. 180 und dazu «Tabelle der Wandlungen einer Kadenz im 'Don Quichote' v. R. Str.» (p. 181).

[89] R. Str. über seine Tondichtungen, abgedr. bei W. Schuh: R. Str. in: Die grossen Deutschen aaO., Bd. IV, p. 337.

[90] N. Del Mar: R. Str. aaO., Vol. I, p. 156.

[91] Ed. Hanslick definierte in seiner Schrift: Vom Musikalisch-Schönen, Leipzig [1]1854: «Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen.», zit. v. R. Str.: B. u. E. aaO., p. 166: «Musik als tönend bewegte Form.»

[92] Vgl. I. Teil, Kap. 7, p. 58.

[93] B. u. E. aaO., p. 166.

[94] Th. W. Adorno: Klangfiguren aaO., p. 311 f. definierte: «Der Charakter ... ist der Aspekt jener Kategorien, der sie als solche des Sinnes prägt: das Spezifische, wodurch das musikalische Einzelne innerhalb eines Zusammenhangs sich wesentlich unterscheidet. Ausdruck und 'Ton' gehören konstitutiv zu den Charakteren. Diese fallen zuweilen mit Gestalten und Themen zusammen, müssen es aber nicht; so kann ein Charakter an einem ganzen Themenkomplex haften ...».

[95] Zugrunde liegt die Taschenpartitur der Edition Eulenburg Nr. 498; vgl. auch Müller-Asow aaO., p. 243.

[96] Die Parallele war Str. bewusst; vgl. Müller-Asow aaO., p. 247.

[97] Briefe aaO., p. 230 (Franz Str. an seinen Sohn R.).

[98] Vgl. I. Teil, Kap. 7, p. 57.

[99] Vgl. ebd., Kap. 2, p. 23.

[100] G. Becking: Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle aaO., p. 7.

[101] Trotz der aus der Einsicht: «Ultimately it is the sheer quality of the musical material and its organization which counts, ...» hervorgegangenen Ablehnung programmatischer Exegesen als «misguided elaboration» vermochte N. Del Mar hier nicht an sich zu halten und urteilte selbst wieder in diesem Sinn, indem er niederschrieb: «bitterness ... soiled a potentially great achievement, as the intrusion of personal spite always will.» in: R. Str. aaO., Vol. I, p. 145, 167 u. 170. In solcher Ablehnung zittert unzweifelhaft noch der Schrecken nach, wie er zuerst bei der Uraufführung und später immer von neuem um sich gegriffen hatte: vgl. Briefe aaO., p. 221 f. u. besonders R. Rolland: Aus meinem Leben, Zürich 1949, p. 297 f.

[102] Aaron Copland: Unsere neue Musik, München 1947, p. 33 führte aus, «dass sich in allen ... Werken (Str.') zuweilen die kommende Musik ankündigt. Ich denke an den sogenannten 'Kritikerteil' in 'Ein Heldenleben' ...», der «... 30 Jahre später geschrieben sein könnte.»

[103] Briefe aaO., p. 222.

[104] R. Str. nach R. Rolland: Aus meinem Leben aaO., p. 307.

[105] ebd.

[106] Einen Zusammenhang gewahrte N. Del Mar zwischen dem Übergang vom Episoden-Satz in G-Dur zum Horn-Thema im Don Juan (vgl. I. Teil, Kap. 3 u. 4, p. 35 u. 36) und dem hier komponierten vom Ges-Dur-Satz zum Scherzo in c-moll; Schichten schieben sich übereinander, lösen sich ab; vgl. N. Del Mar in: R. Str. aaO., Vol. I, p. 173.

[107] Vgl. I. Teil, Kap. 2, p. 19-22.

[108] Th. W. Adorno: Klangfiguren aaO., p. 312: «An der Artikulation von Musik nach Charakteren haftet ihr Individuationsprinzip.»

[109] R. Str. im Brief an Joseph Gregor: «Ahnungslose Kritiker haben 'Salome' und 'Elektra': 'Symphonien mit begleitender Singstimme' genannt. Dass diese 'Symphonien' den Kern des dramatischen Inhalts bewegen, dass nur ein symphonisches Orchester ... eine Handlung bis zum Ende entwickeln kann ... – das alles werden vielleicht erst unsere Nachkommen voll und ganz begreifen.», abgedr. in: Joseph Gregor: R. Str. Der Meister der Oper, München 1939, p. 11.

[110] Die Ansichten über die Form der Tondichtung gehen weit auseinander; von der Meinung F. Gysis in: R. Str. aaO., p. 63: «Auch das 'Heldenleben' ist, weil durch keine Atempausen gegliedert, den einsätzigen Tondichtungen einzureihen.» über die R. Spechts, der zwei verschiedene Formbeschreibungen einander kontrastiert (vgl. R. Str. u. sein Werk aaO., Bd. I, p. 282 u. 283) und dessen Vorbild mit einigen Abweichungen N. Del Mar (in: R. Str. aaO., Vol. I, p. 166) gefolgt ist, bis zum Verzicht auf eindeutige Aussage in den einsichtsvollen Ausführungen H. W. v. Waltershausens umfasst die Formbetrachtung den Sonatenhauptsatz, den sinfonischen Zyklus und die Tonbilderfolge als Stationen eines Lebens.

[111] H. W. v. Waltershausen: R. Str. Ein Versuch aaO., p. 66.

[112] ebd. p. 69.

[113] Wir gewahren, wie schon im I. Teil und II. Teil, Kap. 1, p. 62, (im Anschluss an Th. W. Adorno), die Harmonik und die Form im Grossen in innerem Zusammenhang; im Prozess der Klärung und Strukturierung des zuerst als Stimmung erfahrenen «Ganzen» bildet Ein Heldenleben die vorletzte Stufe vor der Symphonia domestica: die gemischte, aus Heterogenem zusammengemengte Grossform und die chromatische Harmonik teilen sich: es entstehen zuletzt Teilsätze in einander complementären Tonarten; vgl. auch Anmerkung 144.

[114] Str. berichtete, dass «am ehesten ... eine seelische Emotion ... direkter Anlass» für die Tätigkeit seiner Phantasie war. Sie konnte eine «Aufregung ganz anderer, nicht künstlerischer Art» sein, nämlich «Zorn und Ärger»; vgl. B. u. E. aaO., p. 161 u. 165.

[115] Vgl. auch Berlioz-Strauss: Instrumentationslehre aaO., p. 62.

[116] Vgl. Cl. Debussy: Mr. Croche Antidilettante aaO., p. 121 f.: «R. Str. ... trouve ... une façon de pratiquer le développement tout à fait personnelle ... il superpose les tonalités les plus éperdument éloignées avec un sang-froid absolu ...».

[117] Vgl. dazu die Satzkonstruktion in Nr. 4 aus op. 2 von Alban Berg mit gleichfalls doppelter Kadenz, die sich aber in der Fortbildung, wie sie in Nr. 4 aus op. 5 anzutreffen ist, weit von allem Str. Erreichbaren gleichsam in Gegenrichtung entfernt hat.

[118] Auch das nahm Cl. Debussy wahr, der in Fortsetzung der unter Anmerkung 116 zit. Analyse aussprach, dass Str. sich bei seinen bitonalen Schichtungen nicht sorgte, «de ce qu'elles peuvent avoir de 'déchirant', mais seulement de ce qu'il leur demande de 'vivant'».

[119] Das praktizierte erst Béla Bartók, Str.'sche Formprinzipien konsequent fortentwickelnd; Bartóks intime Kenntnis der Partitur auch von Ein Heldenleben bezeugte Zoltan Kodaly in: Béla Bartók. Weg und Werk ... aaO., p. 49.

[120] Vgl. I. Teil, Kap. 6, p. 44-46.

[121] Vgl. Anmerkung 103.

[122] Eine Analyse, die eine ausführliche Thementafel begleitet, findet sich in: N. Del Mar: R. Str. aaO., Vol. I, p. 175 f. u. 179.

[123] Str. betonte: «Don Quixote und Heldenleben sind so sehr als directe Pendants gedacht, dass besonders Don Qu. erst neben Heldenleben voll u. ganz verständlich ist.» nach: Müller-Asow aaO., p. 247.

[124] Heinrich Strobel: Ein deutscher Weltbürger: R. Str. in: Jb. 1954 aaO., p. 130.

[125] Zugrunde liegt die Taschenpartitur der Edition Eulenburg Nr. 510; vgl. auch Müller-Asow aaO., p. 335.

[126] Vgl. II. Teil, Kap. 7, p. 117-118.

[127] Die Partitur gibt darüber nur durch die Aufschrift: «Meiner lieben Frau und unserem Jungen gewidmet» in Verbindung mit den vielberufenen Eintragungen auf p. 29 der Taschenpartitur (aaO.) einen Hinweis.

[128] In ungebührlicher Weise hat sich N. Del Mar damit eingelassen und über solchen Mustern phantasievoller Exegese wie: «Papa plays merrily with Bubi ...» (in: R. Str. aaO., Vol. I, p. 188) völlig die Satz-Analyse versäumt; «but great artists, even when they give their works domestic titles, do not really invite us to examine any of their private affairs except those, most private of all, which they reveal by simply expressing universals without speaking in abstractions,» bemerkte wiederum Donald Francis Tovey auch mit Bezug auf die Symphonia domestica, indem er über das Klavierkonzert (op. 73) Parergon zur Symphonia domestica handelte in: Essays in Musical Analysis, Vol. III, London 1937, p. 206. Übrigens ist es bezeichnend für den musikalischen Gehalt dieses op. 53 von Str., dass er den Nährboden für ein Klavierkonzert (mit überwiegend gleichem thematischem Material) abgeben konnte.

[129] Vgl. II. Teil, Kap. 7, p. 112 f.

[130] Es verfängt nicht zu argumentieren, dass Str. nicht das Primat hat; genug, dass es nicht im Kanon der Sonate enthalten war, der aus den klassischen Werken dieser Gattung abgeleitet wurde und bis zu Brahms als verbindlich galt.

[131] An der Wahl des Instrumentes hat Feruccio Busoni Kritik geübt: «Oboe d'amore, das alte Instrument, die tiefere Oboe, wirkt nur durch ihren Namen, wer aber hört den Namen, wenn es gespielt wird?» in: F. Busoni: Briefe an seine Frau aaO., p. 86. – Str., der

in seinen letzten Lebensjahren zuweilen bedrückt mit sich zu Gericht sass, hat sich nach Überlieferung durch W. Schuh anlässlich der von ihm selbst geleiteten Aufführung der Symphonia domestica in London 1947 gefragt: «'Warum habe ich da nur die Oboe d'amore verlangt, ein Englischhorn hätt's doch auch getan. Das ist die deutsche Überheblichkeit.' Sein Gesicht hatte, als er dies sagte, einen völlig undefinierbaren Ausdruck ...» (W. Schuh: Ein paar Erinnerungen an R. Str. in: Atlantis Almanach 1958, Zürich u. Freiburg i. Br., p. 72).

[132] R. Str. im Brief an Max v. Schillings, abgedr. bei M. Steinitzer: R. Str. aaO., p. 88.

[133] Einen vorzüglichen Hinweis gab H. W. v. Waltershausen in: R. Str. Ein Versuch aaO., p. 25/26, indem er das Verhältnis der Tonarten darstellte und folgende Kritik daran knüpfte: «Das System ist von wunderbarer Klarheit, erinnert uns aber doch fast ein wenig an die Musiktheorie der Scholastiker.» (Der Vergleich ist – sieht man vom pejorativen Sinn ab – keineswegs zu verachten: in der Tat kann man die Parallele zwischen den rhythmischen Subtilitäten der spätmittelalterlichen Musik, die u. a. durch das Komponieren verschiedener metrischer Systeme (Mensuren) zu einem in mehreren Schichten verlaufenden Ganzen zustande kamen, und den harmonischen in der Spätzeit der Epoche tonalen Komponierens bei Str. ausziehen. Wir überlassen das dem Leser, der unserer Untersuchung zu Ende gefolgt ist; dazu Willi Apel: Die Notation der polyphonen Musik 900-1600, Leipzig 1962, p. 452 f.) «In den Opern finden sich solche Intellektualismen fast nie,» meinte v. Waltershausen weiter; dass es keine sind und wie es in Bezug darauf mit der als Beispiel herangezogenen Oper: Der Rosenkavalier, I. Aufzug steht, ist ein Gegenstand der gesamten Darstellung. Vgl. auch Anmerkung 142.

[134] Zahlreiche Parallelen zum Rosenkavalier op. 59 und zu Capriccio op. 85 führte N. Del Mar an in: R. Str. aaO., Vol. I, p. 188 f.

[135] F. Busoni: Briefe an seine Frau aaO., p. 87.

[136] Vgl. Taschenpartitur aaO., p. 1 f.

[137] Vgl. R. Tenschert: Versuch einer Typologie der R. Str.'schen Melodik aaO., p. 284/85.

[138] In dieser Analyse und in folgenden werden ausser den Funktionsbezeichnungen, die den Zusammenhang aufzeigen sollen, auch blosse Aufzählungen von Tonarten geboten; damit sei der Tatsache Rechnung getragen, dass bei den oft weitläufigen Verwandtschaften andere Möglichkeiten funktionalen Zusammenhangs nicht nur gelesen, sondern auch gehört werden könnten. Majuskeln deuten wie üblich auf Dur, Minuskeln auf moll; die Ziffern sind zu lesen, wie wenn sie bei Funktionszeichen stünden. Die vom Verfasser gegebene Funktionen-Analyse beruht auf den Hörerfahrungen auch stets der früheren Werke des Komponisten und sucht jeweils das wesentlich Neue, Andere, das gegenüber diesen hinzugekommen ist, angemessen zu bezeichnen; es ist also auch hier die historische Dimension einbezogen. Vgl. dazu I. Teil, Anmerkung 121.

[139] Donald Francis Tovey definierte: «'Polytonal' music is music which several voices or instruments are performing, each consistently in a separate key of its own ...» in: Essays in Musical Analysis aaO., Vol. IV, p. 172.

[140] Vgl. Anmerkung 134 und die stilistischen Übereinstimmungen mit dem «grazioso»-Thema aus Don Quixote (Taschenpartitur aaO., p. 4 f.); dazu auch II. Teil, Kap. 4, p. 82.

[141] N. Del Mar: R. Str. aaO., Vol. I, p. 185 zitierte das «II. Thema» der Symphonia domestica falsch; sein «Ex. 31» ist nicht in der Exposition enthalten, sondern entstammt dem zweiten durchführungsartigen Teil des H-Dur Satzes. Der Grund ist durchsichtig: es muss für Auslassungen herhalten, für die F. D. Tovey die richtige Bezeichnung gefunden hätte (vgl. Essays in Musical Analysis aaO., Vol. III, p. 206).

[142] Hier sei auf die «Reprise» des Don Juan ebenso wie auf den Episodensatz in G-Dur verwiesen (vgl. I. Teil, Kap. 7, p. 54-55 u. Kap. 4, p. 34), von wo das Komponieren complementärer «Hälften» in Bezug auf das chromatische Total seinen Ausgang genommen hatte. Entsprang die Chromatik einem *vitalen* Bedürfnis nach Fülle, dem «Ganzen», so die *Teilung* in complementäre Gegensätze dem nach Ordnung, Vermittlung. Der Vorwurf H. W. v. Waltershausens – vgl. Anmerkung 133 – fällt damit umgekehrt auf ihn selbst zurück; unglückliche Folgen hat sein Begriff von «Tonartensymbolik» für die Untersuchungen Edmund Wachtens gehabt; vgl. auch III. Teil, Anmerkung 28.

[143] Vgl. R. Str. et Romain Rolland: Correspondance in: Cahiers R. Rolland aaO., p. 36.

[144] R. Specht: R. Str. aaO., Bd. I, p. 305 f. hielt sich einfach an die Satzbezeichnungen Str.' und zählte, die dreifache Exposition zusammenfassend, «fünf zusammenhängende Sätze – Einleitung, Scherzetto, Wiegenlied, Adagio, Finale –, zwischen die sich ... Intermezzo-Episoden – schieben.» N. Del Mar: R. Str. aaO., Vol. I, p. 183/184 nannte den Titel in seinen dezidiert von Antipathie bestimmten Ausführungen «lip-service» und das Werk «as much a continuous symphonic poem as its predecessors», weil ihm zu «Scherzo, Adagio, Finale» der erste Satz fehle; H. W. v. Waltershausen dagegen, im Anschluss an seine im II. Teil, Kap. 5, p. 90 zit. Feststellungen, fasste das Werk als «mehrsätzige Symphonie» auf, deren «Einsätzigkeit nur scheinbar ist», und bezeichnete damit genau den Endpunkt im Prozess der Abklärung der gemischten Form, in der die jetzt zur Mehrsätzigkeit auf neue Weise auseinandergetretenen Elemente kontaminiert waren; vgl. dazu I. Teil, Kap. 6 u. 8.

[145] In dem Akkord F $^{6>}_{4}$, der der Subdominantregion der °Tp innerhalb d-Dur/-moll zugehört, ist zugleich die Dominantregion der T = H-Dur mitzuhören (eis = Leitton nach fis - ais - cis).

[146] N. Del Mar, man weiss nicht, in welchem Sinn, nannte das Scherzo «a kind of Ländler in a manner somewhat recalling that of Mahler.» in: R. Str. aaO., Vol. I, p. 187 und setzte hinzu: «It is in this work that the styles of the two masters, Str. and Mahler, approach each other most nearly in their simplicity, the folk-like quality of these quieter themes and their 'Innigkeit'.»

[147] «Much of this smoothly flowing section, the subtle and deceptive simplicity of which is very typical of many passages in the later works, could almost be a study for the great music of the Marschallin in the closing scene of Act I of 'Der Rosenkavalier'.» N. Del Mar: R. Str. aaO., Vol. I, p. 189.

[148] Vgl. dazu I. Teil, Kap. 6, p. 43-44.

[149] Igor Strawinsky: Gespräche mit Robert Craft aaO., p. 176.

[150] Edmund Wachten: Der einheitliche Grundzug der Str.'schen Formgestaltung in: ZfMw aaO., p. 264/65. «Im Höhepunkt der Liebesszene wird das erste Teilmotiv des Mannes in F-Dur mit dem ersten Teilmotiv der Frau in H-Dur so verbunden, dass beide Klänge miteinander verschmelzen. In diesem Höhepunkt sinnlicher Ekstase bleibt doch, selbst im Kopfmotiv als des eigentlichen Wesenskerns (sic!) beider Gestalten, deren Individualität gewahrt.» Aus solchen Beobachtungen wie dieser, leitete Wachten den Begriff «Tonalitätsaddition» ab (p. 262 und 264 f.), weil «an den Stellen, wo psychologische Konstanten in ihrer gleichzeitigen Übereinanderschichtung addiert die Summe eines Konfliktes ergeben, auch in der Musik die für die einzelnen psychologischen Summanden festgelegten musikalischen Formen addiert werden.» (p. 265). Da er für solche Bildungen stets einen «psychologischen Anhaltspunkt» verantwortlich machen will (p. 264) gemäss seinem magischen Denken, das sich der «Seele» des Kunstwerkes zu nähern meint, wenn es ihre vermeintlichen Spuren ausserhalb der Musik aufnimmt und in sie hineinverfolgt, blieb

ihm die Musik verstellt: er gewahrte in der Musik der Tondichtungen weder Keime noch Entwicklung. Der Anfang bei Str. ist *reine Intuition;* um den musikalischen Sachverhalt tondichterischen Absichten dienstbar machen zu können, mußte Str. ihn selbst erst gewahrt haben. Das musikalische Wachstum aber vollzog sich, ihm unbewusst mit der Gewalt des «Naturtriebes», dem er zu seinem Erstaunen unterworfen war und als Komponist gehorchte; vgl. auch I. Teil, Kap. 7, p. 58-59.

[151] Vgl. R. Str.-Clemens Krauss: Briefwechsel, ausgewählt u. hrg. v. Götz Klaus Kende u. W. Schuh, München 1963, p. 88, wo Cl. Krauss das Erscheinen des «Adagio» in diesem Werk bedauert.

[152] Vgl. I. Teil, Kap. 3, p. 30 u. Kap. 7, p. 52.

[153] Bemerkenswert ist, dass Str. nach Mitteilung v. M. Steinitzer: R. Str. aaO., p. 78 sich mit Ludwig Thuille, seinem Freund aus der Knabenzeit, als dem «grösseren Kontrapunktiker» über die Fuge beraten hat.

[154] Jedoch vereinigt nicht die «poetische Notwendigkeit», sondern die kontrapunktische Kompositions-Praxis solche Themen; Klaus Trapp: Die Fuge in der deutschen Romantik von Schubert bis Reger aaO., p. 175, 196 u. 204 wies darauf hin, dass beides von Str. als eins gedacht wurde: die Fuge sei ihm eine ihn «musikalisch interessierende Form (– als «Ordnungsträger» –) und Symbolträger zugleich» gewesen.

[155] B. u. E. aaO., p. 207 u. 190; dazu auch: «When the process is ... of actual polyphony (that is to say, when the melodies are different) the polytonal composer is impelled to his procedure by the experience that in classical polyphony a combination of melodies simply disappears as such. All that listeners appreciates at any moment is the top part and a general sensation of euphony and organisation. The polytonal composer whishes to return to the more naive experience of appreciating the fact that the performers are doing several different things ...» D. Fr. Tovey: Essays in Musical Analysis aaO., Vol. IV, p. 173.

[156] Vgl. II. Teil, Kap. 3, p. 72 f. u. Kap. 4, p. 79 f., die von Str.'«Vorstudien» handeln, wie man die früher komponierte und ebd. analysierte Musik im Hinblick auf die Doppelfuge, insbesondere auf deren harmonisches Problem, nennen könnte.

[157] Kl. Trapp: Die Fuge in der dt. Romantik v. Schubert bis Reger aaO., p. 183.

[158] ebd. p. 186.

[159] ebd.

[160] ebd. p. 187.

[161] Vgl. II. Teil, Kap. 1, p. 60-62.

[162] Kl. Trapp: Die Fuge in der dt. Romantik ... aaO., p. 180.

[163] ebd. p. 181.

[164] ebd. p. 180.

[165] ebd.

[166] ebd.

[167] ebd. p. 181.

[168] ebd.

[169] E. Kurth: Romantische Harmonik aaO., p. 345.

[170] Kl. Trapp: Die Fuge in der dt. Romantik ... aaO., p. 160.

[171] «Aller Kontrapunkt hat auch eine analytische Funktion, die Zerlegung des Komplexen in distinkte Teilmomente, die Artikulation des Gleichzeitigen nach dem Gewicht seiner Bestandstücke und nach Ähnlichkeit und Kontrast.» Th. W. Adorno: Klangfiguren aaO., p. 222. Ein Irrtum Adornos bezüglich Str. gründet auf einer Äusserung des Komponisten in der von ihm bearbeiteten Instrumentationslehre von Berlioz (vgl. Berlioz-Strauss aaO., p. III); ihr zufolge glaubte Adorno, «Str.'ens oberstes Interesse» habe der «Ent-

bindung der farblichen Kräfte des Orchesters» (p. 220) gegolten, zu welchem Zwecke er sich der polyphonen Schreibweise bedient habe; aber schon in den zwanziger Jahren hatte Egon Wellesz vor solcher Überschätzung gewarnt und gemeint, sie verstelle den Zugang zum Satz, an dem die Logik von Str.' harmonischem Denken wahrzunehmen sei; vgl. E. Wellesz: Die neue Instrumentation, II. Teil: Das Orchester, Berlin [1]1929, p. 44 f.

[172] Darius Milhaud, der von sich sagt: «Ich habe ein tonales oder polytonales Temperament, selten ein chromatisches ... Ich liebe ... Mahler und Strauss ...» und dazu betont, er «glaube an den Genius des Mittelmeers.» (nach Claude Clément in: Musica 16. Jg. 1962, p. 269), will keine Anregung zur polytonalen Komposition von seinen Zeitgenossen oder der älteren Generation erhalten haben; an Str. gibt er zu, dessen «blendende Orchestrierung» zu «schätzen» (ebd.). Für die für sich beanspruchte Erfindung der polytonalen Satztechnik weiss er eine hübsche Legende zu berichten, die den Ursprung in einen Bach'schen Kanon verlegt (vgl. Claude Rostand: Milhaud komponiert seit 50 Jahren in: Melos 29. Jg. 1962, p. 213 f.).

[173] Darauf spielte D. Fr. Tovey mit einem ironischen Lächeln an: «And the most conservative critic may bless polytonality for having removed from the modern musician all possibility of the chromatic slush that started with poor, honest, broad-minded Spohr and drew its glistening snailtrack over the chords – lost, stolen, and strayed – of later nineteenth-century music.» in: Essays in Musical Analysis aaO., Vol. IV, p. 173.

[174] Kl. Trapp: Die Fuge in der dt. Romantik ... aaO., p. 204.

[175] Den Standpunkt einer jüngeren Generation vertritt aber schon Tovey mit der Bemerkung: «In polytonality it is often as difficult as in the strictest counterpoint to keep the different planes of key from undesired contact.» in: Essays in Musical Analysis aaO., Vol. IV, p. 173.

[176] «This whole finale has been justly criticized for being much too long and degressive, many commentators observing that Str. seems to have experienced some difficulty in stopping.» N. Del Mar: R. Str. aaO., Vol. I, p. 195; anstelle eines Grundes, wie ihn Del Mar nur finden konnte: «There is no doubt that, left with so intangible a subject, Str. failed to make this elaborate movement formally convincing.» geben wir den in der Analyse gewonnenen Grund an: die Schwierigkeit nämlich, den der polytonalen Struktur des Werkes angemessenen Schluss zu finden.

[177] Nach Wilhelm Maler: Beiträge zur durmolltonalen Harmonielehre, München-Leipzig [4]1957, ist die erhöhte vierte, bzw. erniedrigte fünfte Stufe nicht leitereigen; die Skala «erweiterter Tonalität» umfasst elf Töne; ausgeschlossen ist der zwölfte als Tritonus vom Grundton aus, der das System auflösen würde.

[178] E. Wellesz: Die neue Instrumentation aaO., II. Teil p. 44.

[179] ebd.

[180] Es steht für das zuvor Entfaltete und in der Konstruktion Begründete, auf das es als Verkürzung zeigt. Es symbolisiert nichts, was ausserhalb des Werkes liegt und hinzugedacht werden müsste.

[181] Hugo von Hofmannsthal: Ungeschriebenes Nachwort zum 'Rosenkavalier' in: Gesammelte Werke in Einzelausgaben, hrg. v. Herbert Steiner, Prosa III, Frankfurt/M. 1952, p. 45.

[182] R. Rolland in: R. Str. et R. Rolland: Correspondance in: Cahiers R. R. aaO., p. 34.

[183] Kl. Trapp: Die Fuge in der dt. Romantik ... aaO., p. 187.

[184] Die Voraussetzung bildete das auf den Begriff des «Natürlichen» gegründete Weltverständnis des Zeitalters der Aufklärung; vgl. Heinrich Besseler: Das musikalische Hören der Neuzeit, Berlin 1959, p. 48: «Die Epoche sah das 'Natürliche' in dem, was der

schlichte Mensch verstehen kann. So wird nun eine lied- und tanznahe Melodik zum Ideal, Einfachheit und Regelmässigkeit des Aufbaus zur Grundforderung.»

[185] Den Zusammenhang zwischen «Tonalität» und Individualität nahm der Zeitgenosse Ernst Ludwig Gerber für fraglos hin, wenn er über Mozart ausführte: «Mit einer Einbildungskraft, die ... jedes einzelne Gefühl bis zu seiner unbemerktesten Nuance verfolgte, unterstützt durch ein Genie, das diese Bilder ordnete und mittels einer allumfassenden praktischen Kunstkenntnis und Fertigkeit den ganzen Umfang des Tonsystems mit scharfem Überblick beherrschte, um die Bilder so vollkommen darzustellen, wie sie ihm Gefühl und Phantasie vorhielten ...» in: Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, Bd. III, Leipzig 1813 (zit. nach: Alfred Einstein: Mozart. Sein Charakter. Sein Werk, Stockholm 1947, p. 187 u. 192).

[186] Vgl. B. u. E. aaO., an zahlreichen Stellen; doch entgegen der Meinung Helmuth Osthoffs in: Mozarts Einfluss auf R. Str. in: SMZ 98. Jg., 1958, p. 409 f., der ungenau zitiert, Mozart sei für Str. das «unerreichbare Schönheitsideal» nach einem «ca. 1910» von ihm verfassten Aufsatz, heisst es richtig: «Mozart, den man, wenn es wirklich ein unverrückbares Schönheitsideal in der Kunst gäbe, als den herrlichsten Schöpfer desselben in der Musik ansehen könnte, ...» in einer Studie Str.' über: Mozarts 'Cosi fan tutte'. Geschrieben anlässlich der Neueinstudierung nach dem Original in München. Auch die Datierung auf den 16. Dez. von Str. selbst ist bekannt; W. Schuh in der Ausgabe B. u. E. aaO., hat sie durch die Jahreszahl 1910 ergänzt.

[187] Zugrunde liegt die erste kritische Gesamtausgabe der Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie v. Ludwig Schiedermair, München u. Leipzig 1914; benutzt wurde ferner Irma Hoesli: Wolfgang Amadeus Mozart. Briefstil eines Musikgenies, Zürich 1948.

[188] Vgl. T. de Wyzewa et G. de Saint-Foix: W.-A. Mozart. Sa vie musicale et son œuvre de l'enfance à la pleine maturité, Tome I-IV, Paris 1912-1939.

[189] Die Briefe W. A. Mozarts aaO., Bd. I, p. 161.

[190] Wie im einzelnen die jeweilige Komposition entstanden sein mag, für diese Frage bescheidet man sich mit der Einsicht A. Einsteins, es sei das «Geheimnis seines Schaffens – im wesentlichen ein undurchdringliches und ewiges Geheimnis –» in: A. Einstein: Mozart aaO., p. 196.

[191] Ernst Krenek sprach das so aus: Mozarts «persönliche Abweichungen von der artistischen Konvention seiner Zeit» schmiegen sich dieser «ohne Pathos, ... Protest ganz zwanglos» ein. «Sie wirken nicht so sehr als Kühnheiten (im Beethoven'schen Sinn), sondern als wunderbare Enthüllungen von Möglichkeiten, die kleineren Geistern verschlossen blieben.» in: E. Krenek: Zur Sprache gebracht. Essays über Musik, hrg. v. Fr. Saathen, München 1958, p. 356.

[192] M.'s Leidenschaft für die Oper fand wohl den beredtesten Ausdruck im Brief an den Vater vom 10. Okt. 1777 in: Die Briefe W. A. Mozarts aaO., Bd. I, p. 73 f.

[193] Vgl. ebd. p. 138.

[194] Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe hrg. v. d. Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, ges. u. erl. v. W. A. Bauer u. O. E. Deutsch, Kassel-Basel-London-New York 1962, Bd. II, p. 275.

[195] Im Vergleich mit Haydns Harmonik hat A. Einstein herausgearbeitet, «... wie verschieden der Begriff der Tonalität für beide Meister ist ... – Haydn scheut sich nicht ... lange Strecken in anderer Vorzeichnung als der Haupttonart zu bringen, oft herbeigeführt durch enharmonische Verwechslung. Es liegt ihm wenig daran, dass dadurch das Tonalitätsgefühl geschwächt wird. Bei Mozart ist dergleichen nie zu finden,» bei ihm hat «jede Modulation eine strengere Bezogenheit auf die Grundtonart, jede Abweichung eine stär-

kere Betontheit als ... bei Haydn. – Für Mozart ist der Kreis der 'möglichen' Tonarten viel enger als für Haydn, aber diese wenig zahlreichen Tonarten sind viel weitere, reichere, fruchtbarere Gebiete, haben viel umfänglichere Grenzen.» in A. Einstein: Mozart aaO., p. 187 u. 230.

[196] «Eine 'Idee' – eine musikalische Idee, nicht etwa ein 'Programm' ... ist ihm ... gegenwärtig, ob es sich nun um eine Sonate, eine Messe oder eine Oper handelt. Die Einheit eines Mozart'schen Werkes ist musikalisch, ...». Ein Werk «ist bei ihm nicht aus einzelnen Sätzen zusammengesetzt, sondern durch eine geheime Gesetzmässigkeit verbunden, der unser Gefühl unmittelbar zustimmt.» A. Einstein: ebd. p. 199.

[197] Vgl. Die Briefe W. A. Mozarts aaO., Bd. II, p. 107: «sie sagte mir ..., dass das, was ich bis dato geschrieben, gewiss gefallen wird. – ich gebe in diesem Punckt auf keines Menschen lob oder tadel – bevor so leute nicht alles im ganzen – gehört oder gesehen haben; sondern folge schlechterdings meinen eigenen Empfindungen –».

[198] «Alle äusseren Beobachter seines Schaffens stimmen darin überein, dass er eine Komposition zu Papier brachte, wie man einen Brief schreibt, wobei er sich durch keine Störung oder Unterbrechung irritieren liess – die Niederschrift, die 'Fixierung', war eben nichts weiter als Fixierung des fertigen Werkes, ein mechanischer Akt.» A. Einstein: Mozart aaO., p. 202/203.

[199] Die Briefe W. A. Mozarts aaO., Bd. II, p. 35 und vor allem auch p. 56.

[200] Solcher Abstimmung der Teile in Bezug auf einen Ton als inwendige harmonische Form, sprich «Tonalität», korrespondiert die auswendige als durch thematische Arbeit erzielte «Einheitsgestaltung»: «1786 war das Ziel erreicht, da Mozart nicht nur die thematische Arbeit übernahm, sondern sogar das kontrastierende zweite Thema aus dem ersten hervorgehen liess. Damit war das Hauptthema alleinige Quelle. Die Motive und Abschnitte des Sonatensatzes gingen entweder direkt aus dem Hauptthema hervor oder wurden sorgfältig nach ihm abgestimmt. Die so definierte 'Einheitsgestaltung' ist ein Merkmal der Klassik.» H. Besseler: Das musikalische Hören der Neuzeit aaO., p. 59; vgl. auch I. Teil, Anmerkung 99.

[201] Emil Staiger: Deutsche Romantik in Dichtung und Musik in: Musik und Dichtung, Zürich u. Freiburg i. Br. ²1959, p. 72.

[202] Nach seinem Dreitakt vollzog sich das musikalische Denken der Klassik, das durch Rückführung aller harmonischen Abläufe auf die drei Funktionen (T) - S - D - T als musikalische «Logik» begriffen zu haben, das Verdienst Hugo Riemanns ist; vgl. Hugo Riemann: Musikalische Logik, Leipzig 1873, u. Hermann Grabner: Die Funktionstheorie H. R.'s und ihre Bedeutung für die praktische Analyse, München 1923.

[203] Zu Mozarts Weltverhältnis, das auch im Medium der Sprache sich darstellte, vgl. die unter Anmerkung 187 zit. Stilkritik der Briefe M.'s, besonders p. 118.

[204] «1795 erklärte Chr. Gottfried Körner als das Ziel der Musik, und zwar der reinen Instrumentalmusik, die Darstellung eines 'Charakters'. Er besteht in einem bestimmten Verhältnis des männlichen und weiblichen Lebensprinzips, Tätigkeit und Empfänglichkeit im Verhalten zur Welt, das unverändert fortdauert. Nicht realistisch gemalt, sondern zum Kunstwerk idealisiert, vertritt der Charakter die Einheit des Ethischen und Ästhetischen im Sinne der Klassik ...». H. Besseler: Das musikalische Hören der Neuzeit aaO., p. 60. Vgl. auch Wolfgang Seifert: Christian Gottfried Körner. Ein Musikästhetiker der deutschen Klassik, Regensburg 1960 (Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft, hrg. v. Gustav Bosse Vlg., Bd. IX).

[205] Vgl. oben Anmerkung 193.

[206] Ein Bild des «klassischen» Menschen hat Mozart entworfen, als er mitten «unter lauter vieher und bestien (was die Musique anbelangt)» nach einem Ort sich wünschte, «wo die leute ohren hätten, herz zum empfinden, und nur ein wenig etwas von der Musique verstünden, und gusto hätten», um sich also in guter Gesellschaft zu wissen; in: Briefe W. A. Mozarts aaO., Bd. I, p. 193.

[207] Thrasybulos Georgiades: Musik und Sprache aaO., p. 121; vgl. auch vom selben Autor: Zur Musiksprache der Wiener Klassiker in: Mozart-Jahrbuch 1951, Salzburg 1953, wo der Sinn des musikalischen Satzes der Klassik in der Darstellung autonomen menschlichen, «des freien Handelns» (p. 58), begriffen ist. Es äussert sich nach H. Besseler: Das musikalische Hören der Neuzeit aaO., p. 60 im «aktiv-synthetischen Hören» als Betätigung von «logischen Funktionen des menschlichen Geistes» (nach R. Riemann, zit. v. Besseler, ebd. p. 14) und im Verstehen des «Sinngehalts, der mit dem Wort Charakter umschrieben werden kann. Die Einheit der Form und die Einheit des Sinns, beides Merkmale der Klassik, beruhen auf einer zusammenfassenden Kraft beim Hörer.»

[208] Vgl. dazu II. Teil, Kap. 1, p. 60; die dort zit. Erinnerung an die musikalische Erziehung im Elternhaus ergänzt die Beschreibung der musikalischen Welt des Vaters in: B. u. E. aaO., p. 194; vgl. auch I. Teil, Kap. 1, p. 13-14.

[209] Vgl. die in: Briefe aaO. enthaltenen Briefe v. Franz Str. an seinen Sohn.

[210] Goethes Werke, hrg. im Auftrag der Grossherzogin Sophie v. Sachsen. I. Abt. Werke, Bd. 41, I. Abt., hrg. v. Max Hecker, Weimar 1902, p. 113.

[211] Für die Bestimmung des Verhältnisses zu Wagner bleibt E. Kurth: Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners 'Tristan' aaO. grundlegend; das Werk wurde bei Berührung dieses Verhältnisses schon mehrfach zit. und wird es zuletzt noch einmal ausführlich im III. Teil, Kap. 2 B. Vgl. auch Hermann Fähnrich: «Das Mozart-Wagner-Element» im Schaffen v. R. Str. in: SMZ 99. Jg., 1959, p. 311 f.

[212] Vgl. hierzu vor allem I. Teil, Kap. 2, p. 19-22.

[213] Den «Erinnerungskünstler» Strauss charakterisiert vorzüglich sein Aufsatz: Vom melodischen Einfall, in dem es u. a. heisst: «Die Melodie ... gehört zu den erhabensten Geschenken, die eine unsichtbare Gottheit der Menschheit gemacht hat.» Einige Werke der Klassik und Romantik, die ihm als «Höhepunkte» melodischer Gestaltung gelten – (man lese die Aufzählung nach aaO.) –, bezeichnete Str. im Anschluss an diese Feststellung als «Symbole, die die edelsten Wahrheiten der Seele künden, die nicht 'erfunden', sondern den damit Begnadeten 'im Traum verliehen' sind. Woher sie stammen, weiss niemand, auch ihr Schöpfer, das unbewusste Sprachrohr des Weltengeistes, nicht.» Vgl. B. u. E. aaO., p. 161.

[214] R. Str., zit. v. James Hunecker: R. Str. in: Die Musik 4. Jg., Berlin 1905, p. 88.

[215] Vgl. III. Teil, Anmerkung 1.

[216] R. Str.: Aus Italien. Analyse vom Komponisten in: Allgemeine Musikzeitung 16. Jg., Berlin 1888, p. 263.

[217] Vgl. I. Teil, Kap. 6, p. 49.

[218] Schon früh kündigte sich die Entwicklung an; der junge Str. bemerkte an der f-moll Symphonie op. 12 bereits «ein bisschen zuviel Kontrapunkt»; vgl. Briefe aaO., p. 54.

[219] ebd.

[220] B. u. E. aaO., p. 207; vgl. auch II. Teil, Kap. 6, p. 106.

[221] Die Gegenposition als die Wagners hat wiederum E. Kurth zuerst beschrieben, der von Wagners musikalischem Satz seit dem Tristan sagte: «So herrscht eine unendliche Melodie der Satzströmung, die weit über das durchgebildete Spiel aller Teilmotive und Linienfragmente ausgreift und sich selbst aus verschiedenen Stimmen und Klangfarben

fortentwickelt. In dem gegenüber der einzelnen Linie unvergleichlich reicheren Spiel der Mehrstimmigkeit äussert sich die Stetigkeit, die 'Unendlichkeit' der Weiterspinnung vor allem in einem Übereinanderstreichen der Wellen oder auch nur der einzelnen Teilzüge...» Die Stimmen «erscheinen ... unabgrenzbar in ihren Anfängen, schon in die Entwicklung gewachsen, wo sie überhaupt hervorzutreten beginnen. Der durchbrochene Stil (ist) zugunsten des unendlichen überwunden» gemäss einem «Formungsprinzip», durch das «aus der Entwicklung die Motive» hervorgehen, «nicht mehr aus den Motiven die Entwicklung.» Dazu gehört die «Verdrängung des Rhythmus aus seiner formbildenden und formbeherrschenden Bedeutung»; in: Romantische Harmonik aaO., p. 530 f. u. p. 408.

R. Wagner selbst bezeichnete als das Einheitsmoment in solcher Musik die «dichterisch-musikalische Periode», die auf harmonischer Entwicklung gründet: Es «würde die musikalische Modulation ... in die verschiedensten Tonarten hinüber und zurückzuleiten haben; ... Die Haupttonart würde, als Grundtonart der angeschlagenen Empfindung, in sich die Urverwandtschaft mit allen Tonarten offenbaren ...». Viele solcher Perioden hätten sich zu vereinen, «dass sie ... eine aus der andern sich bedingen und zu einer reichen Gesamtkundgebung sich entwickeln, in welcher das Wesen des Menschen nach ... einer Richtung hin, die das menschliche Wesen vollkommen in sich zu fassen imstande ist (wie eine Haupttonart alle übrigen in sich zu fassen vermag), ... dem Gefühle dargestellt wird.» Aus: Oper und Drama in: R. W., Sämtliche Schriften und Dichtungen, Volksausgabe, Leipzig [6]1912-1914, Bd. 3/4, p. 154.

In den ins Unendliche geweiteten harmonischen Raum hat Kurt v. Fischer eine Einführung gegeben, indem er einem imaginären Fixpunkt C-Dur als dem eines temperierten «normalen» Empfindens alle übrigen Tonarten nach dem Grad ihrer Verwandtschaft, der in der Art und Zahl der Versetzungszeichen sichtbar, in dem Grad der Spannungsminderung oder -Steigerung bei ihrem Eintritt hör- und fühlbar werde, zuordnete. Die Abweichungen spiegeln innere Bewegung = Veränderung von Spannung. Vgl. K. v. Fischer: Zur Tonartencharakteristik in: SMZ 83. Jg., 1943, p. 124 f.

Dem im Zentrum als der Mitte der Dinge verweilenden erhöhten Ich, dem der pantonale Kosmos im unendlichen Spiel der Modulationen und thematischen Stimmen traumhaft gegenwärtig ist, steht das entthronte, ein- und nebengeordnete Ich als «Teil-Tonalität» im Werk von Strauss gegenüber, das sich handelnd neben und mit seinen Complementen bewährt.

[222] Vgl. I. Teil, Kap. 3, p. 30-31 zum ersten Mal u. dann passim.

[223] Egon Wellesz: Die neue Instrumentation aaO., II. Teil, p. 44-45.

[224] ebd. p. 45. Das Verhältnis zu Mozarts Werk wird darüber hinaus geklärt, wenn man die Forschungen Thr. Georgiades', mitgeteilt in dem Aufsatz: Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters in: Mozart-Jahrbuch 1950, Salzburg 1951, p. 76 f., mit der hier durchgeführten Untersuchung in Beziehung bringt; Thr. Georgiades sprach bezüglich des II. Figaro-Finales von Polyrhythmik, nachdem er «geschlossene Gestalten, feste Körper, die aufeinanderprallen und doch alle gleichzeitig bestehen», konstatiert hatte; über das Bemühen, ihnen allen zugleich mit dem Ohr gerecht zu werden, berichtete Georgiades: «An unsere Einbildungskraft, an unser Auffassungsvermögen wird ... die höchste Anforderung gestellt; die Einheit unseres Bewusstseins, die 'Einheit der Apperzeption' droht zu zerspringen ...» (p.98); Strauss hat in der Symphonia domestica, insbesondere in der Doppelfuge, die harmonische Dimension in der nämlichen Weise ausgeweitet.

[225] Über den musikalischen Raum hat Th. W. Adorno gehandelt: «Der ist, in Erweiterung des Sprachgebrauches der Musiker, die von Klangraum reden, das Einheit gewährende Bezugssystem alles Gleichzeitigen, in dem, etwa so wenig wie im Raum des äusseren

Sinnes, nicht zweierlei dieselbe Stelle einnehmen darf; und dann auch der funktionale Zusammenhang in der Abfolge des gleichzeitig Erklingenden, die 'Perspektive'. Dieser Raum war noch bei Brahms fest etabliert und unproblematisch.» Nunmehr mit gegensätzlicher Meinung in Bezug auf Str.: «Die Einzelklänge waren Vokabeln, identisch wiederholbare Spielmarken sogar noch im überwiegenden Teil des œuvre von R. Str., dessen harmonische Funde das harmonische Bezugssystem kaum veränderten, in dem sie nur wie Ausweichungen, Kleckse erscheinen, die auf den Triumph des Bezugssystems warten.» aus: Die Funktion des Kontrapunkts in der neuen Musik in: Klangfiguren aaO., p. 225/26.

[226] Willi Schuh, der in der tief eindringenden Studie: Zur harmonischen Deutung des 'Salome'-Schlusses in: SMZ 86. Jg., 1946, p. 452-458 die z. T. irreführenden Gedanken Ed. Wachtens aufnahm und behutsam in die Bahnen musikalischen Denkens zu lenken suchte, hat darauf beharrt, dass ein Akkord nicht «isoliert» zu betrachten sei, dass nicht nur darüber hinaus seine «dramatische Funktion», sondern seine in autonomer musikalischer Gesetzmässigkeit des Zusammenhangs sich erfüllende «in Betracht gezogen werden» müsste: «psychologische und funktionelle Momente überschneiden sich» (p. 456). Seinem «Beitrag grundsätzlicher Art zur Erfassung der Str.'schen Harmonik und des Dissonanzproblems im besonderen» verdanken wir entscheidende Anregung und die Überlieferung einer Aufzeichnung von R. Str. «um das Jahr 1940»: «'Die bitonale Harmonik der Salome ist, glaube ich, meine Erfindung.'» (p. 455).

[227] B. u. E. aaO., p. 174.

[228] Vgl. dazu auch Tagebuch der Griechenland- und Ägyptenreise in: Jb. 1954 aaO., p. 89 f. als Spiegelung eben jenes Wesens, das sich auch im Festhalten an tonaler Kompositionsweise äussert.

[229] Man wird aber Str. darum kaum jener wenig fruchtbaren Unangefochtenheit H. W. v. Waltershausens zeihen können, der im Ton moralischer Entrüstung, wie er die konservative «Münchner Schule» charakterisiert, ausgeführt hat: «Das Tonalitätsbewusstsein ist nichts anderes als die Gefühlsebene, der Gefühlsbesitz oder auch der Schwerpunkt der Persönlichkeit, um den herum die Affekte steigen oder sinken, um sich immer wieder auf das Zentrum zu konzentrieren.» und eine aggressive Spitze gegen jenes Wien gerichtet hat, aus dem der «Mann *ohne* Eigenschaften» und die «Neue Musik» hervorging: «Wer die Tonalität leugnet ... beweist damit, dass er diesen inneren Kern der Persönlichkeit, dieses unwandelbare Bewusstsein des eigenen Ich nicht sein eigen nennt.» Im Blickwinkel dessen, der in der «Musik der Atonalen» nichts anderes als den «vollkommenen Ausdruck der Charakterdestruktion» seiner Zeit wahrnahm, konnte notwendigerweise die aus der «erweiterten Tonalität» im Str.'schen Frühwerk hervorgegangene Entwicklung differenzierten tonalen Komponierens zur Technik der Konfiguration von Complementen nicht erscheinen, wo nichts weniger selbstverständlich ist als die Einheit des Ich. Vgl. H. W. v. Waltershausen: R. Str. Ein Versuch aaO., p. 126.

[230] Str. berief sich auf eine von J. Brahms empfangene Mahnung, die «Erfindung einfacher ... Melodien» nicht zu verabsäumen; vgl. B. u. E. aaO., p. 190.

[231] Briefe aaO., p. 240.

[232] Hugo v. Hofmannsthal: Briefe 1900-1909, Wien 1937, p. 155; Str. selbst äusserte sich darüber nach Mitteilung von W. Schuh so: «Gewisse 'atonale' Stellen (in seinem Werk) ... seien nur als 'Verwirrung des Gefühls' von den Nerven zu erleben, vom Kunstverstand im Moment nicht zu deuten»; damit aber wären die «Grenzen der Musik, das heisst des mit dem menschlichen Ohr Erfassbaren» berührt worden; vgl. W. Schuh: Zur harmonischen Deutung des 'Salome'-Schlusses in: SMZ aaO., p. 457.

[233] B. u. E., aaO., p. 230.

[234] In: Jb. 1959/60 aaO., p. 84-98.

[235] Auf die zentrale Stellung, die «Begegnungen» vor allem in den Opern, die in Zusammenarbeit mit H. v. Hofmannsthal entstanden sind, inne haben, hat zuerst W. Schuh nachdrücklich hingewiesen; vgl. W. Schuh: Kritiken und Essays, Bd. I: Über Opern v. R. Str. Zürich 1947, p. 11 u. ö., besonders p. 151; – vgl. auch III. Teil, Kap. 1 u. 2.

[236] Vgl. Hans Mersmann: Die moderne Musik seit der Romantik, Wildpark-Potsdam 1927, p. 72 (Handbuch der Musikwissenschaft, hrg. v. E. Bücken).

[237] Fr. Gysi: R. Str. aaO., p. 71.

[238] Angesichts zahlreicher Str.-Monographien, die bereits erschienen waren, kam Helmuth Osthoff 1958 dennoch zu der Feststellung: «Die tiefere wissenschaftlich-kritische Ergründung seiner Gestalt und seines Werkes steht noch in den Anfängen und wird noch viele Fragen von Bedeutung zu klären haben.» in: SMZ 98. Jg., 1958, p. 417.

[239] Fr. Gysi: R. Str. aaO., p. 71.

[240] Deutlich wurde indes Th. W. Adorno, der Berlioz und Strauss zusammendenkt so, dass er des ersten «unzulängliche Fähigkeit zur einheitlichen, kohärenten, durchgebildeten Gestaltung» als «beginnende Krisis der musikalischen Logik» auslegt, die «nicht in Wagner» sich fortsetze, «sondern in R. Str., wo Technifizierung und Überraschungstechnik, also permanente Suspension des Sinnzusammenhangs, der musikalischen Logik zusammengehen.» in: Klangfiguren aaO., p. 342 u. ö.

[241] Eduard Hanslick: Fünf Jahre Musik (1891-1895), der «modernen Oper» VII. Teil. Kritiken v. Ed. H., Berlin 1896, p. 221.

[242] R. Str.: Tagebuch der Griechenland- u. Ägyptenreise in: Jb. 1954 aaO., p. 92/93.

[243] W. Schuh: R. Str. in: Die grossen Deutschen aaO., Bd. IV, p. 334-344 (besonders p. 338).

[244] B. u. E. aaO., p. 182.

[245] Vgl. dazu III. Teil, Kap. 1 u. Kap. 2, p. 130 u. p. 161.

III. TEIL

[1] R. Str. hielt seine Symphonische Fantasie: Aus Italien op. 16 (vom Jahre 1886) für den Anfang des «eigenen Weges», den er als Musiker zu beschreiten hatte (vgl. M. Steinitzer: R. Str. aaO., p. 48) und ergänzte diese Mitteilung an seinen Onkel Hörburger mit der ein dreiviertel Jahr später abgegebenen Erklärung, dieses Orchesterwerk sei die Brücke zu den beiden Tondichtungen op. 20 und 23 (ebd. p. 49).

[2] H. v. Bülow/R. Str.: Briefwechsel in: Jb. 1954 aaO., p. 70.

[3] Vgl. I. Teil, Kap. 1, p. 13-15.

[4] Vgl. R. Str. im Brief an Carl Hörburger vom 4.3.1887, abgedr. bei M. Steinitzer: R. Str. aaO., p. 48; ferner H. v. Bülow: Briefe und Schriften, hrg. v. Marie v. Bülow, Bd. VIII, = Briefe Bd. VII, Leipzig 1908, p. 174.

[5] H. v. Bülow/R. Str.: Briefwechsel in: Jb. 1954 aaO., p. 68 f.

[6] ebd. p. 69-70.

[7] Die Einsicht darein schlug sich in zwei Schriftstücken nieder, in denen R. Str. sich mit pädagogischen Fragen befasste: Zeitgemässe Glossen für Erziehung zur Musik in: B. u. E. aaO., p. 123 f. und: Brief über das humanistische Gymnasium ebd., p. 128 f.

[8] Zum Begriff Ton«sprache» vgl. ausser den unter Anmerkung 7 genannten noch den Aufsatz: Einleitung zu 'Die Musik' in: B. u. E. aaO., p. 11 f.

[9] Vgl. II. Teil, Kap. 1, p. 61-62.

[10] Vgl. H. W. v. Waltershausen: R. Str. Ein Versuch aaO., p. 57-58. Zum Verhältnis von Musik und Sprache, welche für Str. in der Ton«sprache» eine Verbindung eingingen, gibt erhellende Anmerkungen Th. W. Adorno in: Fragment über Musik und Sprache in: Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II, Frankfurt/M. 1963.

[11] Vgl. Eduard Hanslick: Fünf Jahre Musik (1891-1895), der «modernen Oper» VII. Teil, Kritiken von Ed. H., Berlin 1896, p. 220/221.

[12] Benutzt wird im folgenden die Studienpart. (vgl. Anmerkung 53 des I. Teils), ausserdem der Klavierauszug von Otto Singer, Adolf Fürstner (5903), für dessen Gebrauch auf Anmerkung 16 des I. Teils zu verweisen ist.

[13] Vgl. R. Str. im Brief an Romain Rolland vom 5. VII. 1905 in: Cahiers Romain Rolland. R. Str. et R. R.: Correspondance, Paris 1951, p. 36.

[14] Vgl. Salome. Drama in einem Aufzug nach Oscar Wilde's gleichnamiger Dichtung ... op. 54 v. R. Str., Klavierauszug von Otto Singer, Adolf Fürstner (5503).

[15] Willi Schuh: Ein unbekannter Libretto-Entwurf H. v. Hofm.'s in: Neue Zürcher Zeitung Nr. 1770, 18. VII. 1954.

[16] Handschriftlicher Eintrag H. v. Hofm.'s in das Maschinen-Manuskript des dritten Aktes des späteren Rosenkavalier, Exemplar Dr. R. Str., auf p. 1.

[17] Über die Fugen bei Str. handelt Klaus Trapp: Die Fuge in der deutschen Romantik von Schubert bis Reger aaO., wobei er zu dem Schluss kommt, dass die Fuge für R. Str. «musikalisch interessierende Form und Symbolträger zugleich» ist (p. 196).

[18] H. v. Bülow/R. Str.: Briefwechsel in: Jb. 1954 aaO., p. 70.

[19] Emil Staiger: Betrachtungen zum 'Rosenkavalier' in: Musik und Dichtung, Zürich u. Freiburg i. Br. ²1959, p. 87.

[20] Vgl. I. Teil, Kap. 2, p. 16.

[21] Vgl. II. Teil, Kap. 5, p. 84 f.

[22] Über die Verwandtschaft dieser Themen handelte R. Tenschert: Versuch einer Typologie der R. Str.'schen Melodik aaO., p. 284-285.

[23] Vgl. Studienpart. aaO., zwei Takte nach Ziffer 271 des ersten Aktes («Heiter bewegt») als Beginn der Reprise.

[24] Berlioz-Strauss: Instrumentationslehre aaO., p. 62.

[25] Auf das complementäre Verhältnis dieses und anderer Themenpaare wies R. Tenschert: Versuch einer Typologie der R. Str.'schen Melodik aaO., p. 285 hin.

[26] R. Str.: Bemerkungen zu Richard Wagners Gesamtkunstwerk und zum Bayreuther Festspielhaus in: B. u. E. aaO., p. 91, wo R. Str. verkündet: «Das moderne Orchester untermalt nicht nur, erklärt nicht nur, erinnert nicht nur, – es gibt den Inhalt selbst, enthüllt das Urbild, gibt die innerste Wahrheit»; doch wird in der «Einleitung» zur Oper: Der Rosenkavalier – so sei vorgreifend auf die «poetische Idee» angespielt – nicht dem Anspruch, der in dieser Behauptung im Geiste R. Wagners gelegen ist, wohl aber der Meinung, seine Erfüllung hic et nunc sei gewiss, von der Musik selbst widersprochen.

[27] E. Kurth, der in: Romantische Harmonik aaO., die Terzen «als Träger der Energien in der Harmonik» bezeichnete, indem er zugleich konstatierte, dass die Romantiker «gerne die Terz in die höchste Stimme» legten (p. 156), hat einleuchtend erklärt, dass es beinahe dasselbe besagt, ob man von der Romantik als dem «Zeitalter der Terzen» oder als dem der Chromatik spricht; denn «die Keime der Alterationsidee liegen» für den Romantiker «schon im konsonanten Grundakkord. Von ihm bis in den intensiven Alterationsstil» des

Tristan «reicht eine Entwicklung, die nur einen fortschreitenden Ausbruch von Bewegungsspannungen darstellt» (p. 161).

[28] Nicht die Tonart des Tongedichts: Ein Heldenleben – eher die eines Spätwerks wie des zweiten Hornkonzerts (1942) – ist diejenige des weiblichen Motivs. Unangebracht aber erscheint der Vorgriff auf den musikalischen Charakter durch Verallgemeinerung eines Spezifischen: das Ablösen eines vermeintlich gemeinsamen Tonartcharakters von verschiedenen Werken in gleicher Tonart, der nun auf jede Musik in dieser Tonart zuträfe, so wie das von Edmund Wachten mit seinem «System der Tonartenbestimmung» in: Der einheitliche Grundzug der Str.'schen Formgestaltung in: ZfMf 16. Jg., p. 262 vorgeschlagen und praktiziert wird. Der Charakter einer Tonart, wie hier des Es-Dur, enthüllt sich in eins mit der Komposition; erst die «Tonalität» als auskomponierte harmonische Form bewährt ihn. Er gehört ihr so an, wie einer anderen Musik in Es-Dur von R. Str. der ihre.

[29] N. Del Mar: R. Str. aaO., p. 351 wählte diese «Einleitung», um auf eine Eigentümlichkeit von Str.' Kompositionstechnik aufmerksam zu machen: «An important feature of Example 2 (d. i. das zweite, weibliche Thema) is its opening in a totally foreign key, switching abruptly to the tonic by means of a chromatic side-slip.» Er erkannte dies als «Straussian trick», der in diesem Werk mehr als sonst benutzt sei, und bezeugt also aufs Neue, indem er an der Oberfläche verharrt, wie gut Str. die Kunst des Verbergens beherrscht hat.

[30] Diesen Klangaspekt hat E. Kurth unter der Überschrift «Erhöhte Farbentönungen» in: Romantische Harmonik aaO., p. 118 f. beschrieben; es ist der romantische, der sich im «Schimmern und Schillern der Harmonien», im «Spiel unruhig und intensiv aufeinander prallender Klangfarbenreflexe» erschöpft: «Die romantische Harmonik verhält sich zur klassischen wie ein prismatisch verstrahlendes zu klarem Licht» (p. 121).

[31] Den in der Kadenz hergestellten Ausgleich der harmonischen Tendenzen der beiden Dominantbereiche erfasste Anton Webern in: Der Weg zur Neuen Musik I, hrg. v. Willi Reich in: A. Webern: Wege zur Neuen Musik, Wien 1960, p. 13 in dem Bild des «Kräfteparallelogramms»: «das 'Gleichgewicht' ist hergestellt, die hinauf- und hinunterziehenden Kräfte halten sich die Waage.»

[32] Claude Debussy in: M. Croche Antidilettante aaO., p. 121.

[33] Gabriel Fauré in: Figaro, Paris 9.V.1907.

[34] Vgl. I. Teil, Kap. 2, p. 23-24.

[35] Vgl. ebd. Kap. 7, p. 57-58.

[36] R. Str.: Einleitung zu 'Die Musik' in: B. u. E. aaO., p. 12.

[37] Vgl. I. Teil, Kap. 1, p. 13 und II. Teil, Kap. 1, p. 60-61.

[38] Vgl. oben p. 122-123.

[39] R. Str.: Vom melodischen Einfall in: B. u. E. aaO., p. 166.

[40] ebd. p. 116.

[41] Briefe aaO., p. 230 (Franz Str. an seinen Sohn R.).

[42] H. W. v. Waltershausen: R. Str. Ein Versuch aaO., p. 60.

[43] Vgl. über das Verhältnis von Sonate und Drama ebd. p. 43 f.

[44] Th. W. Adorno: Klangfiguren aaO., p. 24/25.

[45] Vgl. dazu die Selbstinterpretation, die H. v. Hofm. gibt in: Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien: «... Das Geschick ist sie (Elektra), und sie ist das Geschick.» in: H. v. Hofmannsthal: Gesammelte Werke in Einzelausgaben, hrg. v. Herbert Steiner (nachfolgend zitiert: Ges. W.), Prosa III, Frankfurt/M. 1952, p. 354.

[46] Vgl. Studienpart. aaO., Ziffer 1 und zwei Takte vor Ziffer 3.

[47] Vgl. ebd., Ziffer 8, wo Solo-Bratsche, Solo-Violoncello und später die Flöten «seufzend» zu spielen haben.

[48] Man setze als Kontrast dazu jene andere Art von *Haltung*, die wir an der «Exposition» des Don Juan im I. Teil, Kap. 2 als «Attitude» analysiert haben (p. 22).

[49] W. Schuh: Die Entstehung des Rosenkavalier in: Trivium, Schweiz. Vj. f. Literaturwissenschaft 9. Jg., 1951, p. 79.

[50] R. Str. in: Cahiers Romain Rolland, R. Str. et R. R.: Correspondance aaO., p. 36.

[51] ebd. p. 36.

[52] R. Rolland in: Cahiers R. R., II. Fragments du Journal aaO., Eintragung vom 11. III. 1900, p. 143.

[53] Emil Staiger: Goethe, Bd. III: 1814-1832, Freiburg i. Br. u. Zürich 1959, p. 375.

[54] A. Webern: Wege zur Neuen Musik, hrg. v. W. Reich aaO., p. 9.

[55] Zugrunde liegt hier und im folgenden der Text der Buchausgabe: Der Rosenkavalier, S. Fischer 1911, wie er von Herbert Steiner im Neudruck innerhalb: H. v. Hofm.: Ges. W., Lustspiele I, Stockholm 1947, p. 285 f. geboten wurde. Neuerdings auch: H. v. Hofm.: Der Rosenkavalier. Komödie für Musik, Fischer Bücherei 437, Frankfurt/M. u. Hamburg 1962.

[56] H. v. Hofm.: Der Tod des Tizian. Bruchstück. Prolog in: Ges. W., Gedichte u. lyrische Dramen, Frankfurt/M. ²1952, p. 182.

[57] H. v. Hofm.: Ges. W., Aufzeichnungen Frankfurt/M. 1959, p. 100 u. p. 106/107.

[58] ebd. p. 180.

[59] H. v. Hofm.: Der Jüngling und die Spinne in: Ges. W., Ged. u. lyr. Dramen aaO., p. 37.

[60] Vgl. H. v. Hofm.: Poesie und Leben. Aus einem Vortrage in: Ges. W., Prosa I, Frankfurt/M. 1950, p. 303 f., besonders p. 311.

[61] H. v. Hofm.: Ges. W., Aufzeichnungen aaO., p. 93.

[62] ebd. p. 104.

[63] H. v. Hofm.: Eine Monographie in: Ges. W., Prosa I aaO., p. 265.

[64] ebd. p. 269/270.

[65] H. v. Hofm.: Der Tod des Tizian. Bruchstück in: Ges. W., Ged. u. lyr. Dramen aaO., p. 190.

[66] H. v. Hofm.: Die Idee Europa in: Ges. W., Prosa III, Frankfurt/M. 1952, p. 377: «In diese Welt hinein – die Dichter sind symbolische Träumer – zielt das Ringen um den Begriff 'Tat' in 'Elektra': alle Worte ...». Von Elektra setzt sich Der Rosenkavalier ab durch das «erreichte Soziale» in der Komödie (vgl. H. v. Hofm.: Ad me ipsum in: Ges. W., Aufzeichnungen aaO., p. 226); die in der Konfiguration versammelten Figuren bespiegeln einander nicht mehr ausschliesslich, sondern sind tätig miteinander verknüpft. Darüber: Gerhart Baumann: H. v. Hofm.'s 'Elektra' in: Germ.-Rom. Monatsschrift, Neue Folge Bd. IX, 2, 1959, p. 157 f.

[67] H. v. Hofm.: Ges. W., Aufzeichnungen aaO., p. 105. Zu: «Octavians Initiation» vgl. die Untersuchung von Karl Pestalozzi: Sprachskepsis und Sprachmagie im Werk des jungen Hofmannsthal, = Zürcher Beiträge zur deutschen Sprach- u. Stilgeschichte Nr. 6, Zürich u. Freiburg i. Br. 1958.

[68] H. v. Hofm.: Das kleine Welttheater in: Ges. W., Ged. u. lyr. Dramen aaO., p. 314 u. p. 315.

[69] H. v. Hofm.: Besitz in: Ges. W., ebd. p. 516.

[70] H. v. Hofm.: Ghaselen II in: Ges. W., ebd. p. 488.

[71] H. v. Hofm.: Das kleine Welttheater in: Ges. W., ebd. p. 315 und: Aufzeichnungen aaO., p. 108/109.

[72] H. v. Hofm.: Ariadne auf Naxos. Oper in einem Aufzuge nebst einem Vorspiel, Neue Bearbeitung in: Ges. W., Lustspiele III, Frankfurt/M. 1956, p. 30.

[73] H. v. Hofm.: Ges. W., Aufzeichnungen aaO., p. 158.

[74] Zum Wesen von Hofm.'s auf *Totalität* gerichteter Einbildungskraft und dem Strukturgesetz seines dramatischen Werkes, in dem das «Ganze» mittels der *Konfiguration* der *Complemente* realisiert ist, vgl. Richard Alewyn: Über H. v. Hofmannsthal, Göttingen 1958; darin besonders: Andreas und die 'wunderbare Freundin'; Gerhart Baumann: H. v. Hofm. Betrachtungen zu seiner dramatischen Dichtung in: Der Deutschunterricht, Jg. 1953, H. 5; ders. H. v. Hofm.'s 'Elektra' aaO., besonders II, p. 172 f.; ferner: Martin Stern: Hofm.'s verbergendes Enthüllen. Seine Schaffensweise in den vier Fassungen der Florindo/Christina-Komödie in: DVj. f. Lit. u. Geistesgeschichte, 33. Jg., 1959, p. 38 f. und das Nachwort in der Neuausgabe von H. v. Hofm.: Florindo, Frankfurt/M. 1963, p. 179-202.

[75] H. v. Hofm.: Die Briefe des Zurückgekehrten. Der erste in: Ges. W., Prosa II, Frankfurt/M. 1951, p. 323 f. u. p. 329/330.

[76] H. v. Hofm.: 'Der Rosenkavalier'. Zum Geleit in: Ges. W., Prosa IV., Frankfurt/M. 1955, p. 429.

[77] H. v. Hofm.: Buch der Freunde in: Ges. W., Aufzeichnungen aaO., p. 41.

[78] H. v. Hofm.: 'Der Rosenkavalier'. Zum Geleit in: Ges. W., Prosa IV aaO., p. 429.

[79] H. v. Hofm.: Ges. W., Aufzeichnungen aaO., p. 107.

[80] H. v. Hofm.: Ich lösch das Licht in: Ges. W., Ged. u. lyr. Dramen aaO., p. 515.

[81] H. v. Hofm.: Ges. W., Aufzeichnungen aaO., p. 106.

[82] H. v. Hofm.: Besitz in: Ges. W., Ged. u. lyr. Dramen aaO., p. 515/516.

[83] H. v. Hofm.: Weltgeheimnis in: Ges. W., ebd. p. 15.

[84] H. v. Hofm.: Ges. W., Aufzeichnungen aaO., p. 106.

[85] H. v. Hofm.: Weltgeheimnis in: Ges. W., Ged. u. lyr. Dramen aaO., p. 15.

[86] K. Pestalozzi: Sprachskepsis u. Sprachmagie im Werk des jungen Hofm. aaO., p. 35: «Sein Hinabtauchen in das Lebenswasser bedeutet den Augenblick, in dem er das ἕν καὶ πᾶν schaut.» und (p. 19): «Der Tod führt ins 'Leben' zurück.» – Zur Chiffre «Leben» vgl. ebd. p. 17.

[87] H. v. Hofm.: Ansprache, gehalten am Abend des 10. Mai 1902 im Hause des Grafen Lanckorónski in: Ges. W., Prosa II aaO., p. 30.

[88] ebd. p. 29.

[89] H. v. Hofm.: Der Tod des Tizian. Bruchstück. Prolog in: Ges. W., u. lyr. Dramen aaO., p. 182.

[90] Bedeutsam ist, dass in der frühesten bekanntgewordenen Niederschrift der ersten Szene des Rosenkavalier der Satz enthalten war: «In der Mitte kaum sichtbare kleinere Tür in der Wand unter einer schönen Jo nach Correggio (grossen Bild) ...», der nicht in die Szenenbeschreibung der späteren Fassungen aufgenommen wurde. Vgl. das Faksimile von Hofm.'s Handschrift, enthalten im Katalog der Hofmannsthal-Ausstellung, Salzburg 1958, mit dem Titel: «Spieloper I-ter Aufzug.»

[91] H. v. Hofm.: Maria Theresia. Zur zweihundertsten Wiederkehr ihres Geburtstages in: Ges. W., Prosa III aaO., p. 395.

[92] ebd. p. 398.

[93] ebd. p. 389.

[94] ebd. p. 388.

[95] H. v. Hofm.: Geschichtliche Gestalt in: Ges. W., Prosa IV aaO., p. 296.

[96] H. v. Hofm.: Beethoven. Rede, gehalten ... in Zürich in: Ges. W., ebd. p. 16.

[97] H. v. Hofm.: Beethoven 1770-1920 in: Ges. W., ebd. p. 7/8.

[98] H. v. Hofm.: Geschichtliche Gestalt in: Ges. W., ebd. p. 300.

[99] H. v. Hofm.: Beethoven. Rede ... in: Ges. W., ebd. p. 16.

[100] H. v. Hofm.: Geschichtliche Gestalt in: Ges. W., ebd. p. 295 und: Die Briefe des Zurückgekehrten in: Ges. W., Prosa II aaO., p. 325 f.: «Du weisst, ich war als Kind fast immerfort in Oberösterreich auf dem Land ... Aber sooft ich ... einen Trunk frischen Wassers tat ..., sooft war ich auch, jedesmal für eines Blitzes Dauer, in meinem Oberösterreich ... an dem alten Laufbrunnen.» Er trägt die «Jahreszahl 1776 in verschnörkelten theresianischen Chiffren ...» (p. 327).

[101] H. v. Hofm.: Beethoven 1770-1920 in: Ges. W., Prosa IV aaO., p. 7.

[102] H. v. Hofm.: Ungeschriebenes Nachwort zum 'Rosenkavalier' in: Ges. W., Prosa III aaO., p. 44. Eine Studie, deren Inhalt eine Kritik der Sprach-Schichten zugleich in den verschiedenen Fassungen der Komödie für Musik Der Rosenkavalier – etwa nach dem Modell der Ausgabe: H. v. Hofm.: Silvia im «Stern». Auf Grund der Manuskripte neu herausgegeben von Martin Stern. Bern-Stuttgart (1959) – bilden würde und mit Hilfe der von Willi Schuh ermittelten Quellen, mitgeteilt in: Die Entstehung des 'Rosenkavalier' in: Trivium aaO., zu leisten wäre, liegt noch nicht vor; die Konfiguration der Oper beschreibt E. Staiger: Betrachtungen zum 'Rosenkavalier' in: Musik und Dichtung aaO., p. 88 f.

[103] H. v. Hofm.: Ad me ipsum in: Ges. W., Aufzeichnungen aaO., p. 227.

[104] H. v. Hofm.: Zu lebenden Bildern. Epilog in: Ges. W., Ged. u. lyr. Dramen aaO., p. 98.

[105] H. v. Hofm.: Vorspiel zur Antigone des Sophokles in: Ges. W., Dramen I, Frankfurt/M. 1953, p. 284.

[106] Vgl. G. Baumann: H. v. Hofm. Betrachtungen zu seiner dramatischen Dichtung in: Der Deutschunterricht aaO.

[107] H. v. Hofm.: Der Tod des Tizian in: Ges. W., Ged. u. lyr. Dramen aaO., p. 189.

[108] H. v. Hofm.: 'Des Meeres und der Liebe Wellen'. Einleitung einer neuen Ausgabe in: Ges. W., Prosa II aaO., p. 33.

[109] Vgl. G. Baumann: H. v. Hofm. Betrachtungen zu seiner dramatischen Dichtung in: Der Deutschunterricht aaO., wo im Anschluss an Hofm.'s Aussage: «Der dramatische Dichter und seine Figuren sind eins: innerlicher Schauspieler» (in: Ges. W., Prosa III aaO., p. 353) ausgeführt ist: «Das Ich ist Dichter und Schauspieler, Spielraum und Zuschauer ... Die 'Konfiguration' der dramatischen Dichtungen bildet sich stets erneut aus Emanationen des universalen Ich; das Licht der Individualität bricht sich im Prisma des Spiels und bewirkt die farbigen Figuren ... Dieses Miteinander ist ein entscheidendes dramatisches Element für Hofm. ... Die Konfiguration ist das Drama». In ihm sind die Charaktere «kontrapunktische Notwendigkeiten», wie Hofm. (in: Ges. W., Prosa II aaO., p. 44) Balzac im fiktiven Gespräch: Über Charaktere in Roman und Drama sagen lässt. «Ein fast manischer Zug zum Komplementären setzt immer und überall die Konfrontation von Gegensätzen durch. Wesentlich scheint dabei vor allem die am Schluss erreichte Totalität der einbezogenen Mächte.» nach M. Stern: Nachwort in: H. v. Hofm.: Florindo aaO., p. 199. «Das Zu-sich-selbst-Kommen, das Sich-mit-der-Welt-Verknüpfen und wiederum Sich-Lösen bildet das dramatische Grundverhältnis.» (G. Baumann, s. o.).

[110] Vgl. dazu II. Teil, Kap. 7, p. 118-119.

[111] «Aufmerksamkeit und Liebe bedingen einander wechselseitig.» (H. v. Hofm.: Buch der Freunde in: Ges. W., Aufzeichnungen aaO., p. 25) und: «Schönheit ist gar nichts anderes als der Ausdruck davon, dass etwas geliebt worden ist.» (Robert Musil: Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden, hrg. v. Adolf Frisé, Hamburg 1955, p. 314).

[112] Vgl. Studienpart. aaO., Ziffer 13.

[113] Es handelt sich um das gegenüber der Buchausgabe umfangreichere Manuskript Hofm.'s in Maschinenschrift, das im Brief an R. Str. vom 24. IV. 1909 erwähnt ist (Vgl. R. Str.-H. v. Hofm. Briefwechsel. Gesamtausgabe, hgr. v. Franz u. Alice Strauss, bearb. v. W. Schuh, Zürich ²1954, p. 47), nicht um das ebd. p. 46 erwähnte handschriftliche der ersten Szene.

[114] Vgl. Studienpart. aaO., Ziffer 12. Zugrunde liegt im folgenden stets der Text der Studienpart., nicht der des Textbuches der Oper (Adolf Fürstner 5905), der an zahllosen Stellen verdorben ist. Über die verschiedenen Texte der Komödie für Musik Der Rosenkavalier vgl. W. Schuh: «Nachlese im Rosenkavalier» in: Neue Zürcher Zeitung Nr. 118, 11. VII. 1959.

[115] Als wichtigste Zeugnisse solcher Neigung haben das Ballettszenarium 'Kythere' in: Jb. 1959/60 aaO., p. 59, die Musik zu 'Der Bürger als Edelmann'. Komödie mit Tänzen von Molière, Freie Bühnenbearbeitung in drei Aufzügen, bzw. die daraus zusammengestellte Orchestersuite op. 60 und die Bearbeitungen von Clavecin-Stücken des François Couperin für kleines Orchester ('Tanzsuite' [1923] und 'Divertimento' op. 86) zu gelten.

[116] Vgl. H. v. Hofm.: Ges. W., Lustspiele I aaO., p. 291; dazu: Der junge Herr aus: Das kleine Welttheater in: Ges. W., Ged. u. lyr. Dramen aaO., p. 302-305.

[117] Vgl. R. Str.: Don Quixote op. 35, Taschenpartitur aaO., p. 12.

[118] Vgl. auch die Analyse von R. Tenschert in: Versuch einer Typologie der R. Str.'schen Melodik in ZfMw aaO., p. 278/279, der die vorliegende zweifache Analyse verpflichtet ist.

[119] Vortragsbezeichnung auf p. 12 der Taschenpartitur von Don Quixote op. 35 aaO.

[120] Die Vortragsbezeichnung ist im Titel enthalten: Don Quixote. (Introduzione, Tema con variazioni e Finale) Fantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters für grosses Orchester, zit. nach: Müller-Asow aaO., p. 209.

[121] Heinz Tiessen: Musik der Natur, Freiburg i. Br. 1953, p. 94/95.

[122] Der Vergleich bleibt in dem von Str. gebrauchten Bilde für das Orchester, das ihm ein «Körper» ist, den es mit «sinnvoller Polyphonie» zu «durchwärmen» gilt, damit sich seine «höchsten Klangwunder» auch «erschliessen»; in: Berlioz-Strauss aaO., p. III.

[123] Vgl. II. Teil, Kap. 7; also möglich wäre auch die Erklärung, dass es sich bei dieser Stelle harmonisch um eine durch chromatische Nebennoten erreichte Entgrenzung des E-Dur zum Es-Dur hin handelt; wir beharren aber nicht auf dieser Version, da die Notation ihr keine Berechtigung verleiht.

[124] Vgl. R. Str.: Tagebuch der Griechenland- und Ägyptenreise (1892) in: Jb. 1954 aaO., p. 92/93; auch II. Teil, Kap. 2, p. 66.

[125] Vgl. R. Str.: Einleitung zu 'Die Musik' in: B. u. E. aaO., p. 11-13.

[126] Vgl. III. Teil, Kap. 2, p. 147 u. Anmerkung 108.

[127] In diesen Worten klingt die Erläuterung an, die Richard Wagner zur konzertanten Aufführung des Tristan-Vorspiels gab: «Sehnsucht, Sehnsucht, unstillbares, ewig neu sich gebärendes Verlangen, Dürsten und Schmachten ... So liess er denn ... im lang gegliederten Zuge das unersättliche Verlangen anschwellen, den Durchbruch zu finden ... Umsonst! Ohnmächtig sinkt das Herz zurück, um in Sehnsucht zu verschmachten ...» in: R. Wagner: Sämtliche Schriften u. Dichtungen, Bd. XII, Leipzig 1911, p. 346/347.

[128] Vgl. dazu R. Alewyn: Unendliches Gespräch. Die Briefe H. v. Hofm.'s in: Über H. v. Hofm. aaO., p. 26, wo zu lesen ist, Str. habe «die schlanken Wortspaliere Hofm.'s mit seiner pastosen Musik unbarmherzig zugedeckt.»

[129] Vgl. II. Teil, Kap. 4, p. 82.

[130] Vgl. ebd. Kap. 1, p. 60 f.

[131] Vgl. R. Str.: Vom melodischen Einfall in: B. u. E. aaO., p. 165-167.

[132] Vgl. I. Teil, Kap. 7, p. 58 u. II. Teil, Kap. 4, p. 83.

[133] Die Vertrautheit R. Str.'s mit dem Gedanken der Sprachähnlichkeit von Musik, die ihre Grammatik, ihren «Sprachschatz» besitze, bezeugt vor allem: Einleitung zu 'Die Musik' in: B. u. E. aaO., p. 11 f.

[134] Entlehnt aus der Selbstanalyse des op. 16 von R. Str.; vgl. Anmerkung 216 des II. Teils, Kap. 7.

[135] ebd.

[136] Vgl. dazu Anmerkung 27.

[137] Nach E. Kurth: Romantische Harmonik aaO., p. 66 f. wurde Octavian mit dem Wesen der «Enharmonik» vertraut; sie beruht auf dem «Abstrahieren der Klangphänomene selbst aus dem Gesamtvorgang der Musikwerdung, im Abheben der letzten Oberschicht» und bezeugt die «Vorliebe des romantischen Geistes, blitzartig von Höhen zu Tiefen zu schweifen ...» (p. 67) und dabei sich der «Innenströmung der Klänge» anzuvertrauen (ebd.).

[138] Darauf, dass die Musik sich «offenbare», verweist jenes «sapienti sat», mit dem R. Str. seine Gedanken über Mozarts Melodie endet. Die Notizen: Über Mozart und: Zum Kapitel Mozart sowie: Vom melodischen Einfall hängen eng zusammen; in ihnen sedimentierte die Lebenserfahrung des Komponisten und Dirigenten mit Musik. Alle in: B. u. E. aaO., p. 106, 108 und 161 f.

[139] «Tonsymbol» ist ein von R. Str. verschiedentlich gebrauchter Begriff; wir berufen uns hier auf den Nachtrag: Zum Kapitel Mozart in: B. u. E. aaO., p. 108, wo Str. die «Mozartsche Melodie» als «Offenbarung der menschlichen Seele» ein «Tonsymbol» von «fast undefinierbarem Gefühlsinhalt» nennt.

[140] R. Str.: Betrachtungen zu Joseph Gregors 'Weltgeschichte des Theaters' in: B. u. E. aaO., p. 174.

[141] R. Str.: Zum Kapitel Mozart ebd., p. 108.

[142] R. Str.: Vom melodischen Einfall ebd., p. 167.

[143] Vgl. R. Str.: Über Mozart, wo ausgesprochen ist, dass Mozarts Melodie «nicht zu erkennen mit dem Auge, nicht zu erfassen mit dem Verstande, als Göttlichstes nur von dem Gefühl zu ahnen» sei, dem «das Ohr sie 'einzuatmen' gewährt». Vgl. B. u. E. aaO., p. 107; dazu die weniger konzisen, sinngleichen Ausführungen: Vom melodischen Einfall ebd., p. 116; schliesslich die Analyse und Interpretation der Tondichtung Don Juan als I. Teil der vorliegenden Studien.

[144] A. Webern: Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen in: Wege zur neuen Musik aaO., p. 49 und Anmerkung 137.

[145] E. Kurth in: Romantische Harmonik aaO., p. 106 f. hat die Liegestimmen, Nebentonbildungen, Durchgänge, langgedehnten Vorhalte für das Entstehen eines «abgeblendeten Lichts und getrübte Tönungen» verantwortlich gemacht; statt einer «hellen, durchsichtigen Klangatmosphäre von reinen Dreiklangs- und Septakkorden» konstatierte er bei Wagner auf Grund der «Häufigkeit der Sept- und Nonenakkorde ...» ein «mattes Licht», wie es der «nordischen Sagenwelt» gemäss ist. «Namentlich im Tristan» erfährt die

Harmonik dann durch die «Zurückstellung des Tonikaklanges» zusätzlich noch eine «gewisse Trübung». Die Musik hat einen «Zug ins Nebelhafte, Weitschweifende.»

[146] W. Schuh: Die Entstehung des Rosenkavalier in: Trivium aaO., p. 79.

[147] Vgl. W. Schuh: Über Opern von R. Str., = Kritiken und Essays, Bd. I. Zürich 1947, p. 24.

[148] Vgl. I. Teil, Kap. 7, p. 57 f.

[149] Vgl. II. Teil, Kap. 6, p. 105.

[150] Vgl. dazu das Lied: Zugemessne Rhythmen v. R. Str. und seine Interpretation v. W. Schuh in: Jb. 1954 aaO., p. 101 u. 122.

[151] Vgl. dazu den von R. Str. selbst verfassten Text zu seiner ersten Oper Guntram op. 25, den der Komponist seit der Zeit der Entstehung seiner ersten Tondichtungen auszuarbeiten begonnen hatte, im 3. Aufzug, 3. Szene, p. 63 f., wo der Protagonist verkündet: «Mein Leben bestimmt meines Geistes Gesetz, mein Gott spricht durch mich selbst zu mir!»

[152] E. Staiger: Betrachtungen zum Rosenkavalier in: Musik u. Dichtung aaO., p. 86.

[153] Es handelt sich um das im Brief Hofm.'s an R. Str. vom 19. IV. (1909) erwähnte Manuskript (vgl. R. Str.-H. v. Hofm. Briefwechsel aaO., p. 46), das zum Teil und als Faksimile wiedergegeben ist in: Die grossen Deutschen. Deutsche Biographie in vier Bänden, hrg. v. H. Hempel, Th. Heuss, B. Reifenberg, Bd. IV, Berlin 1957, p. 324/325.

[154] Vgl. R. Str.-H. v. Hofm. Briefwechsel aaO., p. 67.

[155] So in der Studienpart. aaO., Ziffer 26 und im Textbuch der Oper aaO., p. 2; aber nicht in Hofm.'s Buchausgabe aaO.

[156] Vgl. Studienpart. aaO., Ziffer 26 u. 27.

[157] Es handelt sich um das in Anmerkung 90 zit. Faksimile eines Hofm.'schen Manuskripts, in dem so zu lesen ist.

[158] Vgl. das in Anmerkung 153 nachgewiesene Faksimile von Hofm.'s Manuskript.

[159] W. Schuh: Unvollendete Spätwerke v. R. Str. in: SMZ 90. Jg., 1950, p. 400. Von diesen Beobachtungen leitete W. Schuh ab, dass es eine Tonartensymbolik bei R. Str. gäbe; – eine solche konstatierte zuerst Ed. Wachten in seinem Aufsatz: Der einheitliche Grundzug der Str.'schen Formgestaltung in: ZfMw 16. Jg., 1934; – hier aber handelt es sich fraglos um eine «Randnotiz», die *ebenso* sehr einen *Form*gedanken fixierte als auf einen Stimmungs-Charakter hinwies. Es scheint, dass Str. auch von Werk zu Werk das Verfahren geändert hat; in Salome und Elektra findet sich Tonartensymbolik in grösserem Umfang als im Rosenkavalier.

[160] Vgl. Studienpart. aaO., Ziffer 14 f., vor Ziffer 16, Ziffer 17 und Ziffer 18.

[161] Vgl. dazu vor allem I. Teil, Kap. 2, 5 u. 7, p. 23, 37 u. 52.

[162] W. Schuh: Die Entstehung des Rosenkavalier in: Trivium aaO., p. 78/79 machte auch auf Parallelen zwischen dem Tristan-Text und den Reden Octavians aufmerksam, aus deren Vorhandensein W. Schuh auf eine mündliche Absprache zwischen Dichter und Komponist über parodistische Anspielungen auf R. Wagners Musikdrama schloss.

[163] Den Orchester-Komponisten R. Str. z. Zt. der Entstehung seiner Tondichtungen bis zu der von Salome und Elektra kennzeichnet vorzüglich der Ausspruch: «Da braucht man sich wenigstens um keine Sänger zu kümmern und kann sich (sic!) nur im Orchester wüten.», als es sich darum handelte, ein Ballett zu komponieren; vgl. Briefe aaO., p. 233.

[164] Briefe aaO., p. 119.

[165] Vgl. dazu II. Teil, Kap. 7, p. 119.

[166] Eine Gegenüberstellung von romantischen und klassischen Wesenszügen in der Musik gab E. Kurth: Romantische Harmonik aaO., p. 27 f. Er nannte das romantische Wesen «in sich zwiespältig» und erblickte die Ursache in einem «inneren Kampfvorgang», in

dem sich die «leidenschaftlich und kühn ans Uferlose hinauswollenden» Kräfte mit denen befinden, «welche fest, mit jedem loszerrenden Ansatz umso krampfhafter in den Boden sich verhaken.» Hat also für romantisch zu gelten «die Rückversenkung zum eigenen Innern» und «jene Bewusstheit, die auch die dunklen unbewussten Seelenkräfte selbstbespiegelnd ans Licht zu ziehen strebt», so als klassisch mit «umgekehrter Willensrichtung» die Neigung «zusammenzuhalten, das Gefüge zur Mitte und Einheit zu drängen», der Sinn für die «betonungsschwere Erdkraft», die «Schönheiten des Ebenmasses» und die «symmetrische Struktur», d. h. aber zusammengefasst: die Vorliebe für die plastische, die «sinnfällige» Gestalt.

Die so gegenübergestellten romantischen und klassischen Wesenszüge kennzeichnen nun auch die zwei musikalischen Figuren: Octavian und Feldmarschallin, in denen innere Möglichkeiten des Komponisten verkörpert sind.

[167] R. Str.: Über Mozart in: B. u. E. aaO., p. 106.

[168] G. W. Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. III, = Sämtliche Werke, Jubiläumsausgabe in 20 Bdn., 14. Bd., hrg. v. Hermann Glockner, Stuttgart 1954, p. 159; ferner ebd.: «Das regellose Umherschweifen widerspricht der Einheit des Ich ebensosehr, als das abstrakte Sichfortbewegen» (p. 160). «Soll nun aber das Ich in der Vielheit der Töne und deren Zeitdauer, indem es immer die gleiche Identität, die es selbst ist und die von ihm herrührt, vernimmt, durch den Takt zu sich zurückkehren, so gehört dazu, damit die bestimmte Einheit als Regel gefühlt werde, ebenso sehr das Vorhandensein von Regellosem und Ungleichförmigem. Sie muss dieselbe deshalb in sich selbst hineinnehmen und die Gleichförmigkeit im Ungleichförmigen erscheinen lassen» (p. 162).

[169] Hierzu vgl. R. Tenschert: R. Str. und Mozart in: Mozart Jahrbuch 1954, Salzburg 1955, p. 195 f.: «Zum Unterschied von der bis zu einem gewissen Grade doch zwangsläufigen Aktualität der Wagner-Nachfolge erwuchs das Bekenntnis zu Mozart bei Str. einer primären Anziehung, einem spontanen Zug des Herzens.» (p. 196); Tenschert belegt diese Aussage mit Zitaten aus Jugendbriefen an Ludwig Thuille. Über den 21jährigen urteilte H. v. Bülow: R. Str. «... macht sich in jeder Beziehung vortrefflich, elastisch, lernbegierig, taktfest und taktvoll, ... Nb. er hat bisher noch gar nicht dirigirt – auch noch niemals öffentlich klavizinirt, aber es gelingt ihm das Mozart'sche Concert, wie Alles Übrige, gleich auf's erste Mal.» H. v. Bülow: Briefe, Bd. VI aaO., p. 383/384.

[170] A. Webern: Der Weg zur neuen Musik I, hrg. v. W. Reich in: A. Webern: Wege zur Neuen Musik aaO., p. 13.

[171] R. Str.: Zeitgemässe Glossen für Erziehung zur Musik in: B. u. E. aaO., p. 124.

[172] ebd. p. 125.

[173] R. Alewyn: Nachwort in: H. v. Hofm.: Der Rosenkavalier aaO., p. 136.

[174] Dies entspricht dem Verhältnis der Figuren in der Dichtung Hofm.'s; vgl. oben p. 142.

[175] R. Str.-H. v. Hofm. Briefwechsel aaO., p. 97; der dort geäusserte Wunsch nährte sich wohl aus der Erinnerung an den 1. Akt des Rosenkavalier, auf dessen erste Szene die Andeutung vorzüglich passt.

[176] Vgl. oben p. 153 f.

[177] Vgl. Anmerkung 31.

[178] Vgl. dazu besonders im I. Teil, Kap. 3 u. 7.

[179] In der Herbeiführung und im konsequenten Austragen einer Peripetie hat sich R. Str. oft dem Dichter überlegen gezeigt, der sich nach eigenem Geständnis «gern mit dem Zuständlichen der Figuren begnügt, statt ihr Letztes in der Aktion zu suchen.» Vgl. R. Str.-H. v. Hofm. Briefwechsel aaO., p. 577.

[180] Vgl. W. Schuh: Hofm. und die Oper in: Über Opern v. R. Str. aaO., p. 146; aber auch Hans Mayer: H. v. Hofm. und R. Str. in: Sinn und Form. Beiträge zur Literatur, hrg. v. d. Deutschen Akademie der Künste, 13. Jahr, Berlin 1961, p. 888 f.

[181] H. v. Hofm.: Der Rosenkavalier. Zum Geleit in: Ges. W., Prosa VI aaO., p. 427/428.

[182] H. v. Hofm.: Ungeschriebenes Nachwort zum 'Rosenkavalier' in: Ges. W., Prosa III aaO., p. 43.

[183] In solcher Rückläufigkeit liegt der Formgedanke einer im Krebsgang entstehenden Reprise verborgen; in der wenig später komponierten Alpensinfonie op. 64 gibt es diese Reprise «von ganz besonderer Art ...», in der Str. «das im Hauptsatz aufgestellte Themenmaterial ... zusammengerafft, dynamisch gesteigert und durchführungsartig verwandelt in umgekehrter Reihenfolge und teilweise auch in Gegenbewegung» brachte. Damit wird nicht nur «Str.'ens Wort, er habe sich von poetischen Programmen stets nur zu neuen Formen anregen lassen, auf's schlagendste bestätigt», wie W. Schuh: Eine Alpensinfonie v. R. Str. in: SMZ 95. Jg., 1955, p. 32 darlegte, sondern auch, dass eine solche Anregung eine Prädisposition im Komponisten zur Voraussetzung hatte.

[184] Vgl. dazu II. Teil, Kap. 7, p. 117 f.

[185] Zweifellos findet sich darin eine Erklärung dafür, dass Str. nach Vollendung seiner letzten Oper Capriccio op. 85 sein Schaffen für abgeschlossen erachtete; vgl. R. Str. im Brief an W. Schuh vom 6. XI. 1945, auszugsweise abgedr. bei Fr. Trenner: R. Str. aaO., p. 259.

[186] Vgl. III. Teil, Kap. 1, p. 130.

[187] W. Schuh: R. Str., der achtzigjährige, in: Über Opern v. R. Str. aaO., p. 15/16.

[188] Vgl. I. Teil, Kap. 7, p. 57.

[189] Vgl. Studienpart. aaO., III. Aufzug, Ziffer 285 f.: Terzett: Marschallin, Octavian, Sophie.

[190] Zur Interpretation vgl. E. Staiger: Betrachtungen zum 'Rosenkavalier' in: Musik und Dichtung aaO., p. 97.

[191] Es führte dahin, dass im Spätwerk «Mozartsches Tempo, Mozartsche Leichtigkeit, Heiterkeit und Formklarheit sich mit der Bedeutungsschwere und sinnbildhaften Grösse der von Wagner herkommenden Orchestersprache verbanden», wie W. Schuh im Nachruf: In memoriam R. Str. in: SMZ 89. Jg., 1949, p. 364 aussprach. Zur Übersicht über das Gesamtwerk vgl. Hermann Fähnrich: Das 'Mozart-Wagner-Element' im Schaffen v. R. Str. in: SMZ 99. Jg., 1959, p. 311 f.

[192] Vgl. als literarischen Niederschlag: R. Str.: Geleitwort zu: Capriccio. Ein Konversationsstück für Musik in einem Aufzug von Clemens Krauss u. R. Str. op. 85, Berlin-London 1942, Klavierauszug v. E. G. Klussmann, p. 1-4; ferner: R. Str.-Cl. Krauss: Briefwechsel, ausgewählt u. hrg. v. Götz Klaus Kende u. W. Schuh, München 1963, p. 189/190 u. p. 233/234.

[193] W. Schuh: Zum Melodie- u. Harmoniestil der R. Str.'schen Spätwerke in: SMZ 89. Jg. 1949, p. 236/237.

[194] Zit. nach H. v. Hofm.: Madame de la Vallière in: Ges. W., Prosa II aaO., p. 126.

[195] R. Str.-Cl. Krauss: Briefwechsel aaO., p. 36.