

Edition Eulenburg
No. 8046

R. STRAUSS

EINE ALPENSINFONIE

Op. 64



Eulenburg

RICHARD STRAUSS

EINE ALPENSINFONIE

Op. 64



Ernst Eulenburg Ltd

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

© 1915 F. E. C. Leuckart, Munich
Reprinted by permission of F. E. C. Leuckart, Munich
Preface © 1996 Ernst Eulenburg Ltd

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

Ernst Eulenburg Ltd
48 Great Marlborough Street
London W1V 2BN

PREFACE / VORWORT

In music, the concept of Nature seemed to have found definitive expression at the beginning of the 19th century in Beethoven's 'Pastoral' Symphony: Man and Nature were united in a state of pantheistic, ideal harmony whose most tangible expression was music – music not as 'painting' (to quote Beethoven's famous description of his own work) but as 'feeling'. Nature was regarded by the composer as the divine component of human existence, the realm of truth, where, at privileged moments, Man and God could confirm, or reaffirm, their original, essential unity. In the event, this view was to prove short-lived, and it was not long before Franz Liszt had advocated what he termed 'the renewal of music by its more intimate links with poetry',¹ replacing Beethoven's idealistic postulates with a concept of Nature mediated through literature, a concept whose textual basis was furnished by Victor Hugo's poem on the theme of world-weariness, *Ce qu'on entend sur la montagne*. In Liszt's symphonic poem of the same name, humankind and Nature are seen as antagonistic forces engaged in a Romantic conflict between ideal and reality that is fought out in the artist's breast and finally reconciled and sublated (in the Hegelian sense) in prayer. The religious interpretation of the concept of Nature which, in the case of Beethoven, had still implied Man's proximity to God, now gave way to the idea of metaphysical 'redemption' intended to restore the lost unity of Man and Nature.

For a disciple of Nietzsche such as Richard Strauss, there was no longer any need for such integration, since his emancipatory view of the world permitted only a Promethean, godless concept of Nature, a view whose philosophical premisses Strauss shared with many of his contemporaries, including Gustav Mahler, who, in his own Third Symphony, had paid tribute to the pagan god Pan with numerous quotations from Nietzsche's writings – quotations that he later removed from the score. Mahler completed his Third Symphony in 1896, at a time when Strauss himself was working on *Also sprach Zarathustra!*, which he described as a 'Tone poem (freely based on Friedr. Nietzsche)'.²

Der Naturbegriff in der Musik schien zu Beginn des 19. Jahrhunderts mit Beethovens sechster Sinfonie, der „Pastorale“, zumindest für eine Zeitlang verbindlich formuliert: Mensch und Natur einte ein pantheistisch-ideales Einverständnis, zu dessen klanglichem Medium eine Musik nicht etwa der „Mahlerey“, sondern der „Empfindung“ ausersahen war – galt doch ihrem Schöpfer „Natur“ als göttliche Komponente der menschlichen Existenz, als Zone der Wahrheit, wo in erlesenen Momenten Mensch und Gottheit ihre ursprüngliche Wesensverwandtschaft bestätigt fühlen oder neu beglaubigen. Franz Liszt, der Protagonist einer „Erneuerung der Musik durch ihre innigere Verbindung mit der Dichtkunst“¹, ersetzte aber schon wenig später Beethovens idealistische Postulate durch einen literarisch vermittelten Naturbegriff, für den Victor Hugos Weltschmerz-Gedicht *Ce qu'on entend sur la montagne* die Textvorlage lieferte. In Liszts „Berg-Symphonie“ sind Menschheit und Natur antagonistisch eingesetzte Gegner; sie provozieren den romantischen Konflikt zwischen Ideal und Wirklichkeit, der in der Brust des Künstlers ausgetragen und am Ende nur durch Zuflucht zum Gebet harmonisiert und damit aufgehoben wird. Die religiöse Deutung des Naturbegriffs, bei Beethoven noch Ausdruck für die Gottnähe des Menschen, weicht der Idee einer metaphysischen „Erlösung“, die die verlorene Einheit des menschlichen Geschöpfs mit der Natur aufs neue stiften soll.

Dieses Integrationsbedürfnis war für Richard Strauss, den Nietzsche-Jünger, nicht mehr gegeben; sein emanzipatorisches Weltbild ließ nur einen prometheischen, entgötterten Naturbegriff zu, dessen weltanschauliche Prämissen Strauss mit vielen Zeitgenossen teilte, so auch mit Gustav Mahler, der in seiner dritten Sinfonie dem heidnischen Pan mit zahlreichen (später getilgten) Nietzsche-Zitaten huldigte – zur selben Zeit, als Strauss *Also sprach Zarathustra!*, seine *Tondichtung (frei nach Friedr. Nietzsche)*², schrieb. Zwei Jahre vorher, 1894, war in Weimar Strauss' Bühnenerstling *Guntram* uraufgeführt worden, dessen Titelheld der junge Dichterkomponist die bekenntnishaften Worte in den Mund

¹ Original French: 'renouvellement de la Musique par son alliance plus intime avec la Poésie'. Letter to Agnes Street-Klindworth of 16 November 1860, in *Franz Liszts Briefe*, ed. La Mara, 8 vols. (Leipzig, 1893–1904), iii. p. 135.

² Strauss's autograph note at the end of the fair copy of the full score reads: 'Begun on 4 February, completed on 24 August 1896. Munich.' The first printed edition of the score was published later that year by Jos. Aibl Verlag of Munich. On p. 3, the first page of notated music, an exclamation mark was added to the title, *Also sprach Zarathustra*, to underline the work's appellative nature.

¹ im Original französisch: „renouvellement de la Musique par son alliance plus intime avec la Poésie“. Brief an Agnes Street-Klindworth vom 16. November 1860, abgedruckt in: *Franz Liszts Briefe*, hg. von La Mara, 8 Bände, Leipzig 1893–1904. Zitierte Stelle in Bd. III: Briefe an eine Freundin (Agnes Street), S. 135.

² „Begonnen am 4. Februar, vollendet am 24. August 1896. München.“ (= eigenhändiger Vermerk des Komponisten am Ende der Partiturreinschrift). Noch im selben Jahr erschien der Erstdruck der Partitur im Jos. Aibl Verlag, München. Auf S. 3, der ersten Notenseite, wurde dem Titel „*Also sprach Zarathustra*“ ein Ausrufezeichen angefügt, das den Appelcharakter des Werkes unterstreicht.

Two years earlier, in 1894, Strauss's first work for the theatre, *Guntram*, had been performed in Weimar. Its libretto – by Strauss himself – includes the following personal manifesto, placed by the poet-composer in the mouth of his titular hero: 'My life decides / My spirit's law; / My god speaks / Through me to me alone.'³ These lines could not have been written without Nietzsche's intellectual influence. Unlike Mahler, who later turned his back on Nietzsche, Strauss was to remain a lifelong acolyte of the Sage of Sils-Maria. Nothing demonstrates this more convincingly than the philosophical programme on which Strauss's last great tone poem, *Eine Alpensinfonie*, was originally based and which the composer noted down in his diary in May 1911, shortly after hearing of Mahler's death:

Gustav Mahler departed this life on 19 [recte 18] May after a long illness. The death of this ambitious, idealistic, energetic artist a grave loss. Read Wagner's harrowing autobiography with deep emotion.

Am reading Leop. Ranke's *Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation*: clear confirmation of the fact that all the elements that then promoted culture had been incapable of supporting life for centuries, just as all great political and religious movements can really have a beneficial effect only for a certain length of time.

As a Jew, Mahler could still find Christianity uplifting. As an old man, the hero Rich. Wagner sank down to Mahler's level once again as a result of Schopenhauer's influence.

It's perfectly clear to me that the German nation can gain new strength only by breaking free from Christianity. Are we really no further advanced than we were at the time of the political union of Charles V and the pope? Wilhelm II and Pius X?

I intend to call my Alpine Symphony 'Anti-Christ', since it involves moral purification through one's own effort, liberation through work and the adoration of eternal, glorious Nature.⁴

Friedrich Nietzsche (1844–1900) had been one of Strauss's favourite philosophers at least since the time of his tour of Greece, Egypt and Italy between November 1892 and June 1893, when he had travelled south in an attempt to recover his health following an attack of pleurisy and severe bronchitis. In a letter to Cosima Wagner, whom he apostrophized as his 'spiritual mentor', Strauss tactlessly

legte: „Mein Leben bestimmt / Meines Geistes Gesetz; / Mein Gott spricht / Durch mich selbst nur zu mir!“³ Diese Sätze sind ohne das geistige Vorbild Nietzsches kaum vorstellbar. Und anders als Mahler, der Nietzsche später abschwor, sollte Strauss dem Einsiedler von Sils-Maria zeitlebens die Treue halten. Nichts beweist dies überzeugender als das weltanschauliche Programm, das Strauss' letzter großer Tondichtung *Eine Alpensinfonie* ursprünglich unterlegt war und das der Komponist des *Rosenkavalier* im Mai 1911 unter dem Eindruck des Todes von Gustav Mahler in seinem Schreibkalender festhielt:

„Gustav Mahler nach schwerer Krankheit am 19. [recte 18.] Mai verschieden. Der Tod dieses hochstrebenden, idealen, energischen Künstlers ein schwerer Verlust. Die ergreifenden Memoiren Wagners mit Rührung gelesen.

Lectüre deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation Leop. Ranke: durch sie wird mir hell bestätigt, daß alle dort die Cultur fördernden Elemente seit Jahrhunderten nicht mehr lebenskräftig, wie alle großen politischen u. religiösen Bewegungen nur eine Zeitlang wirklich befruchtend wirken können.

Der Jude Mahler konnte im Christentum noch Erhebung gewinnen. Der Held Rich. Wagner ist als Greis, durch den Einfluß Schopenhauers wieder zu ihm herabgestiegen.

Mir ist es absolut deutlich, daß die deutsche Nation nur durch die Befreiung vom Christentum neue Tatkraft gewinnen kann. Sind wir wirklich noch weiter als zur Zeit der politischen Union Karls V. u. des Papstes? Wilhelm II. u. Pius X.?

Ich will meine Alpensinfonie: den Antichrist nennen, als da ist: sittliche Reinigung aus eigener Kraft, Befreiung durch die Arbeit, Anbetung der ewigen herrlichen Natur.“⁴

Friedrich Nietzsche (1844–1900) gehörte spätestens seit der Griechenland-, Ägypten- und Italienreise, die Strauss von November 1892 bis Juni 1893 zur Ausheilung einer gefährlichen Lungenerkrankung unternahm, zu seinen bevorzugten philosophischen Autoren. Seiner „geistigen Erzieherin“ Cosima Wagner schilderte der junge Komponist bedenkenlos die „große Konfusion“, die auf dieser Reise die

³ Quoted from the libretto, *Guntram*. In drei Aufzügen. Dichtung und Musik von Richard Strauss. Op. 25 (Munich, 1894), p. 72.

⁴ Published for the first time, with a commentary, by Stephan Kohler in Klaus Schultz (ed.), *Philharmonische Programme 1981/82*, ix (1981), pp. 146–7; a transcript of Strauss's diary entry is reproduced opposite a facsimile of the autograph. See facsimile p. XII.

³ zitiert nach dem Textbuch: *Guntram*. In drei Aufzügen. Dichtung und Musik von Richard Strauss. Op. 25, München 1894, S. 72

⁴ erstmals vollständig publiziert und kommentiert von Stephan Kohler (Hrsg.) in: *Philharmonische Programme 1981/82*. Redigiert von Klaus Schultz, Heft 9 (1981), S. 146f.; der Textwiedergabe ist eine Faksimile-Reproduktion der Handschrift des Komponisten gegenübergestellt. Vgl. Faksimile S. XII

described the 'great confusion' wrought in his 'poor head' by Nietzsche's writings. None the less, he considered it possible that 'the philosophy of the future' might 'one day dawn in the way in which he [Nietzsche] went mad'. In the case of no other philosopher, Strauss explained to Wagner's embarrassed widow, did one find observations and ideas comparable to those of Nietzsche, ideas, moreover, that Strauss considered 'among the most significant things that a human brain can conceive'.⁵

We do not know when Strauss first encountered Nietzsche's late polemic against Christianity. The first of the philosopher's so-called 'Posthumous Writings', *The Anti-Christ*, was written in Turin in September 1888 and almost immediately revised in preparation for its impending publication, a publication which, following his nervous breakdown at the beginning of 1889, did not in fact take place, so that it was not until 1895 that *The Anti-Christ: A Curse on Christianity* first appeared in print as part of the large octavo edition of Nietzsche's writings begun by Fritz Koegel. A second edition was published in 1899 in Vol. 8 of the 'new' large octavo edition superintended by Arthur Seidl. Seidl was a close personal friend of the composer's during the latter years of the 19th century (he was the dedicatee of *Till Eulenspiegels lustige Streiche* of 1895) and arguably his leading confidant in matters relating to musical aesthetics and, above all, contemporary philosophy. Since Strauss's compositional interest in Nietzsche's *Anti-Christ* began shortly after the appearance of Seidl's edition of the work, it seems legitimate to assume that it was Seidl himself who encouraged the composer to write the second of his works to be inspired by Nietzsche's writings.

Strauss's diary entry of 1911 clearly refers to Nietzsche's polemic. Not only does a comparison with the philosopher's Foreword of 1888 reveal conceptual and even linguistic parallels between the two texts, but many of the demands that Nietzsche addresses to his contemporaries in the form of a series of theses are reflected in ideas that Strauss himself is known to have held during the first half of his life and that find expression in personal conversation, private jottings and letters:

One must be accustomed to living on mountains – to seeing the wretched ephemeral chatter of politics and national egoism *beneath* one. One must have become indifferent, one must never ask whether truth is useful or a fatality... Strength which prefers questions for which no one today is sufficiently daring; courage for the *forbidden*;

Schriften Nietzsches in seinem „armen Kopfe“ angerichtet hätten. Dennoch hielt er für möglich, „daß auf dem Wege, auf dem [Nietzsche] wahnsinnig geworden, doch vielleicht einmal ‚die Philosophie der Zukunft‘ heraufdämmern wird“. Bei keinem anderen Philosophen, erklärte er der peinlich berührten Wagner-Witwe, treffe man auf Beobachtungen und Gedankengänge wie die Friedrich Nietzsches, „die ich für das Bedeutendste mit halte, was ein Menschenkopf ersinnen kann“⁵.

Wann Strauss Nietzsches Spätwerk *Der Antichrist. Fluch auf das Christenthum* zuerst begegnete, entzieht sich unserer Kenntnis. Nietzsche hatte die erste seiner sogenannten Nachgelassenen Schriften, entstanden im September 1888 in Turin, noch selbst für die damals unmittelbar bevorstehende Drucklegung redigiert, die aufgrund seines geistigen Zusammenbruchs Anfang 1889 nicht mehr zustande kam; erst 1895 wurde der *Antichrist*, auf den Strauss' Tagebuchnotiz von 1911 unmißverständlich anspielt, im Rahmen der von Fritz Koegel angefangenen Großoktavausgabe der Werke Nietzsches erstmals veröffentlicht. Eine zweite Edition des *Antichrist* realisierte 1899 in Band VIII der „neuen“ Großoktavausgabe Strauss' Freund und Gesinnungsgenosse Arthur Seidl; der Widmungsträger der 1895 publizierte Tondichtung *Till Eulenspiegels lustige Streiche* war in den Jahren vor 1900 ein enger Vertrauter des Komponisten und sein wohl wichtigster Gesprächspartner in Diskussionen über Fragen der Musikästhetik, vor allem aber über Themen der zeitgenössischen Philosophie. Da Strauss' kompositorische Beschäftigung mit Nietzsches *Antichrist* kurz nach dem Erscheinen von Seidls Edition einsetzt, liegt es nahe, in Seidl selbst den Anreger zu dieser zweiten von Nietzsche inspirierten Arbeit in Strauss' Œuvre zu vermuten.

Vergleicht man den Tagebucheintrag von 1911 mit Nietzsches *Antichrist*-Vorwort von 1888, so fallen zunächst inhaltliche, aber auch sprachliche Parallelen auf. In der Tat korrespondiert vieles von dem, was Nietzsche hier thesenhaft von seinen Zeitgenossen fordert, mit Gedanken und Überlegungen von Richard Strauss, wie sie der Komponist in seiner ersten Lebenshälfte im persönlichen Gespräch, in privaten Aufzeichnungen und Briefen oftmals kolportiert hat:

„Man muss geübt sein, auf Bergen zu leben – das erbärmliche Zeitgeschwätz von Politik und Völker-Selbstsucht unter sich zu sehn. Man muss gleichgültig geworden sein, man muss nie fragen, ob die Wahrheit nützt, ob sie Einem Verhängnis wird... Eine Vorliebe der Stärke für Fragen, zu denen Niemand heute den Muth hat;

⁵ Letter to Cosima Wagner of 10 April 1893, in *Cosima Wagner – Richard Strauss: Ein Briefwechsel*, ed. Franz Trenner and Gabriele Strauss (Tutzing, 1978), p. 155 (*Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München*, Vol. 2).

⁵ Briefe an Cosima Wagner vom 10. April. 1893, abgedruckt in: *Cosima Wagner – Richard Strauss. Ein Briefwechsel*, hg. von Franz Trenner unter Mitarbeit von Gabriele Strauss (*Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München*, Bd. 2), Tutzing 1978, S. 155

predestination for the labyrinth. An experience out of seven solitudes. New ears for new music. New eyes for the most distant things. A new conscience for truths which have hitherto remained dumb. And the will to economy in the grand style: to keeping one's energy, one's *enthusiasm* in bounds... Reverence for oneself; love for oneself; unconditional freedom with respect to oneself...⁶

Strauss's plans to write a pagan nature poem based on Nietzsche's *Anti-Christ* can be traced back to the beginning of the century. As early as 1902 he had already started work on a large-scale, four-movement piece designed to glorify Nietzsche's art of 'living on mountains' and provisionally entitled 'The Anti-Christ: An Alpine Symphony'.⁷ The first of its four movements describes an Alpine ascent and, on a purely superficial level, already anticipates the scenario of the later work: 'Night and sunrise / Ascent: forest (hunt) / Waterfall (Alpine spirit) / Flower-covered meadows (shepherds) / Glacier / Storm / Descent and calm.' But even in this early sketch, this hymn to Nature is already overlaid with an account of the artist's inner development: 'Following the sunrise, contrast between the world of Nature and one's own painfully torn inner life felt with redoubled force / Feelings of warmth / Childhood / Religious feelings of the childlike mind in the face of powerful Nature / Impotence, consolation: initial stirrings of independent thought and first (artistic) experiments.' In the second movement, the Anti-Christ revels in 'rural pleasures: dance, folk festival / procession'; in the third movement, he is beset by 'dreams and ghosts (à la Goya)', before achieving his desired aim of 'liberation through work: artistic activity' in the final movement. In a later sketch, the composer allows his hero to find 'liberation in Nature', an idea that he was later to take over into the one-movement version of the piece, which he finally committed to paper in the spring of 1911, by which date the second, third and fourth movements had been suppressed and the theme of artistic creativity rejected. But the title, 'Anti-Christ', was retained right up to the final, definitive sketch, to which Strauss put the finishing touches at Garmisch on 5 August 1913. This title remains an important, not to say indispensable, key to understanding a work whose eschewal of the sort of mysticism traditionally asso-

der Muth zum Verbotenen; die Vorherbestimmung zum Labyrinth. Eine Erfahrung aus sieben Einsamkeiten. Neue Ohren für neue Musik. Neue Augen für das Fernste. Ein neues Gewissen für bisher stumm gebliebene Wahrheiten. Und der Wille zur Ökonomie grossen Stils: seine Kraft, seine Begeisterung beisammen behalten... Die Ehrfurcht vor sich; die Liebe zu sich; die unbedingte Freiheit gegen sich...⁶

Strauss' Pläne, ein heidnisches Natur-Poem im Anschluß an Nietzsches „*Antichrist*“ zu komponieren, lassen sich bis zum Anfang des Jahrhunderts zurückverfolgen. Bereits 1902 arbeitete er an einem umfangreichen viersätzigen Werk, das Nietzsches Kunst, „auf Bergen zu leben“, verherrlichte und den Titel trug: *Der Antichrist. Eine Alpensinfonie*. Der erste der vier Sätze gibt die Szenenfolge einer Bergbesteigung wieder und entspricht damit rein äußerlich dem Werk, wie wir es heute kennen: *Nacht u. Sonnenaufgang / Aufstieg: Wald (Jagd) / Wasserfall (Alpenfee) / blumige Wiesen (Hirte) / Gletscher / Gewitter / Abstieg u. Ruhe*. Doch wird in dieser frühen Skizze das tönende Natur-Erlebnis noch überlagert von der Kurve eines Künstler-„Psychogramms“: „Nach dem Sonnenaufgang Contrast des eigenen schmerzzerzerrissenen Innern doppelt stark / Wärmegefühl / Kindheit / religiöse Gefühle des kindlichen Gemüthes gegenüber der gewaltigen Natur / Ohnmacht, Trost: beginnendes selbständiges Denken und erste (künstlerische) Versuche.“ Im zweiten Satz huldigt der Antichrist „Ländlichen Freuden: Tanz, Volksfest / Prozession“, im dritten Satz ist er von „Träumen u. Gespenstern (nach Goya)“ umgeben, um schließlich im Finale die ersehnte „Befreiung durch die Arbeit: das künstlerische Schaffen“ zu erlangen. In einer späteren Skizze wird die „Befreiung in der Natur“ gewährt – ein Gedanke, den Strauss in die einsätzliche Fassung des Werks übernimmt, die er im Frühjahr 1911, nach Wegfall der Sätze II – IV und Ausschaltung der Schaffenthematik, zu Papier bringt. Der Titel „Antichrist“ jedoch wird konsequent bis hin zur letzten, definitiven Skizze beibehalten, die Strauss am 5. August 1913 in Garmisch abschließt; er ist ein wichtiger, ja unverzichtbarer Schlüssel zum Verständnis dieser Sinfonie, der man aus Unkenntnis ihrer komplizierten Entstehungsgeschichte den Verzicht auf traditionelle Naturmystik stets als Unfähigkeit auslegte, die sinnliche Erfahrungswelt

⁶ Excerpt from Nietzsche's Foreword to *Der Antichrist: Fluch auf das Christenthum*, in Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, ed. Giorgio Colli and Mazzino Montinari (Munich/Berlin/New York, 1980), vi, p. 167; translated into English by R. J. Hollingdale as *The Anti-Christ* (Harmondsworth, 1988), p. 114.

⁷ The following excerpts from Strauss's sketchbook for *The Anti-Christ: An Alpine Symphony* (1902) were first published by the present writer in Klaus Schultz (ed.), *Philharmonische Programme 1981/82*, ix (1981), pp. 154–8, together with a facsimile of the composer's autograph.

⁶ Auszug aus Nietzsches „Vorwort“ zu: *Der Antichrist. Fluch auf das Christenthum*, zit. nach Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München/Berlin/New York 1980; zitierte Stelle in Bd. 6: *Nachgelassene Schriften*, S. 167

⁷ Die im folgenden zitierten Auszüge aus dem Skizzenbuch *Der Antichrist. Eine Alpensinfonie* (1902) wurden erstmals publiziert von Stephan Kohler (Hrsg.) in: *Philharmonische Programme 1981/82*. Redigiert von Klaus Schultz, Heft 9 (1981), S. 154–158 (mit Faksimile-Reproduktion der Handschrift des Komponisten).

ciated with Nature commentators ignorant of its complex genesis have invariably ascribed to the composer's inability to transcend the material, empirical world. As late as 1948 we find Strauss writing to the young Joseph Keilberth: 'Enjoy the Alpine Symphony, for which I, too, retain a particular affection. It has invariably been undervalued by the higher intelligentsia ever since a number of Jewish writers (Paul Bekker) failed to find biblical metaphysics in the "vision", something that seems to me to be similarly missing from the "Pastoral" – the bathing Beethoven forgetting to pray to Jehovah. But it also sounds *too good*! A pity that I shan't be able to hear it again performed by my dear old Dresdeners.'⁸

In the Alpine Symphony, it is sound *as such* that is the theme of the work inasmuch as the composer was concerned to invent a richly differentiated aural equivalent of his sensual understanding of Nature. In spite of the fact that its elaborate resources include wind and thunder machines, cowbells and a gong, the piece never indulges in the sort of excesses of purely illustrative tone-painting that the subheadings in the score might otherwise mislead one into expecting. Even for such a virtuoso orchestrator as Strauss, instrumentation was never an end in itself but always remained in the service of poetic invention. For the section 'By the Waterfall' Strauss even conceived a fairytale-like scenario with a 'vision of a water-sprite', a vision that finds musical expression in a folksong-like phrase on clarinets and oboes accompanied by impressionistic writing for glockenspiel, triangle and cymbals, but above all by string glissandos, and arpeggios on harps and celesta. Strauss lavished particular care on the opening bars of the score: all the degrees of the scale of B flat minor enter successively on *divisi* strings and bassoons, producing an effect which, suggestive of a modern cluster technique, creates the impression of sound hovering in space and evokes a feeling of self-containment.

The fact that these bars are heard not only at the beginning of the work but also at the end can be seen on a superficial level as a reflection of the fact that the symphony begins and ends at night. Strauss was not interested in mirroring actual events, however, but in sublimating mental and psychological reflexes, which he expanded into an individual 'poetic programme' and imposed on traditional symphonic form in order to invest it with 'more inward animation' – to quote from Hermann Scherchen's article of 1920.⁹ In this context, it is only logical to find Strauss's sketch books filled with expressions such as "Thicket: polyphonic fuga-

zu transzendieren. Noch 1948 schrieb Strauss an den damals jungen Dirigenten Joseph Keilberth: „Viel Vergnügen zur Alpensinfonie, die ich auch besonders liebe. Sie ist, seit einige israelitische Schreiber (Paul Bekker) in der ‚Vision‘ biblische Metaphysik vermißt haben, die mir übrigens auch in der Pastorale zu fehlen scheint – der badende Beethoven hatte sein Gebet zu Jehovah vergessen – von der hohen Intelligenz stets unterschätzt worden. Sie klingt allerdings auch *zu gut*! Schade, daß ich sie von meinen lieben Dräsdnern nicht mehr hören kann.“⁸

In der Tat wird in der *Alpensinfonie* der Klang „an sich“ zum Thema, galt es doch, dem sinnlichen Naturverständnis des Komponisten ein reich differenziertes akustisches Äquivalent zu erfinden; trotz Wind- und Donnermaschine, Kuhglocken und Tam-Tam kommt es aber nie zu deskriptiven Klangexzessen, wie es die Teilüberschriften der Partitur zunächst vermuten lassen. Selbst für einen virtuosösen Könnner wie Richard Strauss war „Instrumentation“ nicht purer Selbstzweck, sondern blieb der poetischen Erfindung stets nachgeordnet. Für die Partie *Am Wasserfall* entwarf er sogar ein märchenähnliches Sujet: die „Vision einer Wasserfee“, akustisch übersetzt in eine volksliedhafte Phrase der Klarinetten und Oboen, zu denen als impressionistische Klangvaleurs Glockenspiel, Triangel und Becken, vor allem aber Streicher-Glissandi, Harfen- und Celesta-Arpeggien treten. Besondere Sorgfalt verwendete Strauss auf die Anfangstakte der Partitur: zwanzigfach geteilte Streicher und Fagotte lassen, durchaus im Sinn moderner Cluster-Technik, alle Töne der b-Moll-Tonleiter nach und nach erklingen – was einen gleichsam im Raum stehenden, das Gefühl der Eingeschlossenheit suggerierenden Klangeindruck ergibt.

Daß diese Takte das Werk nicht nur eröffnen, sondern auch beschließen, ist vordergründig mit der Gleichheit der Stationen zu erklären („Nacht“). Doch ging es Strauss ja nicht um Widerspiegelung realer Vorkommnisse, sondern um künstlerische Sublimierung seelischer Reflexe, die er zu einem individuellen „poetischen Programm“ erweiterte und dem traditionellen Sinfonie-Schema – wie Hermann Scherchen 1920 formulierte⁹ – „zu inniger Belebung“ beigab; so heißt es in den Skizzenbüchern folgerichtig: „Dickicht: Fugato polyphon“ oder „Sonnenuntergang: Fantasie extatisch, mit aufgeregtem Geigenrecitativ“. Auch der Formverlauf

⁸ Letter to Joseph Keilberth of 3 September 1948, in Friedrich von Schuch, *Richard Strauss, Ernst von Schuch und Dresdens Oper* (Leipzig, 1953), p. 144.

⁹ Hermann Scherchen, 'Das Tonalitätsprinzip und die Alpen-Symphonie von R. Strauß', in *Melos*, i (1920), pp. 198–204.

⁸ Brief an Joseph Keilberth vom 3. September 1948, abgedruckt in: Friedrich von Schuch: *Richard Strauss, Ernst von Schuch und Dresdens Oper*, Leipzig 1953, S. 144

⁹ Hermann Scherchen: „Das Tonalitätsprinzip und die Alpen-Symphonie von R. Strauß“, in: *Melos*, Jahrgang 1 (1920), S. 198–204

to' or 'Sunset: fantasy, ecstatic, with agitated violin recitative'. Formally, too, the Alpine Symphony ultimately conforms to the sort of architectural principle of psychologized form that Strauss introduced and continued to favour throughout his creative life, a principle that invested poetical programmes with the role of a corrective by imputing greater elasticity to the weight of musical material associated with traditional formal models. It was only gradually that Strauss broke free from his original plan for a four-movement work – no fewer than 10 sketch-books attest to the work's painful genesis. The second movement of what would have been a strictly Classical work was intended to include a Ländler with interpolated trios and 'quick country dances from the Upper Palatinate'. It was not long, however, before the work's empirical dimension, with its twin concerns of self-discovery embodied in the figure of the Anti-Christ and the world of Nature represented by the Alps, had inspired the composer to adopt a formal model that likewise traces the outline of a curve depicting a line of ascent and descent in the landscape of life. The musical quality of this effectively symmetrical structure is such that the work can stand on its own *without* a programme, since, to quote Willi Schuh, 'the idea of storm and tempest and the wayfarer's rapid descent from the summit prompted the composer to repeat the material of the first subject-group in the recapitulation, where, condensed, dynamically intensified and transformed in the manner of a development section, it is heard both in reverse order and also, in part, in retrograde'.¹⁰

The work, which lasts 50 minutes in performance, was finally orchestrated in exactly 100 days between 1 November 1914 and 8 February 1915.¹¹ (Strauss was working on *Die Frau ohne Schatten* at the time and orchestrated the Alpine Symphony between the second and third acts of the opera.) In spite of its protracted genesis of over 10 years, Strauss retained his original Nietzschean concept until the very end, even if he felt it advisable to suppress the title 'The Anti-Christ' shortly before preparing a fair copy of the score. Proof of this assertion may be found in a passage from a letter that Strauss wrote only a few days before completing work on the score and that quotes Nietzsche's 'Curse on Christianity' almost word for word: 'In

der *Alpensinfonie* bestätigt letztlich das von Strauss eingeführte und zeitlebens favorisierte Architekturprinzip der psychologisierten Form, in dem poetischen Programmen die Rolle eines „Korrektivs“ zufällt, das die Materialschwere der tradierten Schemata erst elastisch werden läßt. Schrittweise – zehn Skizzenbücher belegen die qualvolle Entstehungsgeschichte – hat Strauss sich von der anfangs geplanten Viersätzigkeit gelöst; das ursprünglich streng klassische Konzept hatte im zweiten Satz, unter Einbeziehung von „raschen Oberpfälzer Drehern“, noch einen Ländler mit Trio-Einschüben vorgesehen. Sehr bald jedoch ließ die an Selbstfindung (Antichrist) und Naturgeschehen (Alpen) orientierte Erlebniskurve den Komponisten zu einer Formbehandlung finden, die als Modell nun ihrerseits das einer Kurve wählte: Aufstieg und Abstieg in der Landschaft des Lebens. Der musikalische Wert dieser im Ergebnis symmetrischen Struktur vermag auch ohne Programm zu bestehen, „denn die Vorstellung von Gewitter, Sturm und raschem Abstieg des Wanderers vom Berggipfel führte den Komponisten dazu, das im Hauptsatz aufgestellte Themenmaterial in der Reprise zusammengerafft, dynamisch gesteigert und durchführungsartig verwandelt in umgekehrter Reihenfolge und teilweise auch in der Gegenbewegung zu bringen“¹⁰.

Das 50minütige Werk wurde schließlich zwischen dem zweiten und dritten Akt der *Frau ohne Schatten* vom 1. November 1914 bis zum 8. Februar 1915 in genau hundert Tagen instrumentiert.¹¹ Trotz der über 10jährigen Entstehungszeit hatte Strauss das ursprüngliche Nietzsche-Konzept seiner Sinfonie bis zuletzt aufrecht erhalten – auch wenn er kurz vor der Reinschrift den Titel *Der Antichrist* glauben tilgen zu müssen. Als Beweis mag eine Briefstelle gelten, die nur wenige Tage vor Beendigung der Partitur fast wörtlich Nietzsches *Fluch auf das Christenthum* zitiert: „Ich habe trotz allem die Hoffnung an eine bessere Menschheit noch nicht aufgegeben, vielleicht wenn einmal das Christenthum von der Erde verschwunden ist!“ (an Hugo von

¹⁰ Willi Schuh, "„Eine Alpensinfonie“ von Richard Strauss", in *Schweizerische Musikzeitung*, vc (1955), pp. 31–2.

¹¹ The original fair copy of the full score is now in the Bibliothèque Nationale, Paris. Strauss donated the manuscript to the library on 10 October 1945, adding an autograph note to the title-page: 'A la bibliotheque national de Paris / Manuscript original / dedie a la France / reconnaissant / Dr. Richard Strauss. / Officier de légion d'honneur. / Dornbirn 10. Octobre 1945.' In donating the manuscript to the library, Strauss was expressing his gratitude to the French occupying forces who were stationed in Vorarlberg and who had allowed the elderly composer to travel freely to Switzerland, even though he had no valid papers on him.

¹⁰ Willi Schuh: „Eine Alpensinfonie von Richard Strauss“, in: *Schweizerische Musikzeitung*, Jahrgang 95 (1955), S. 31f.

¹¹ Die originale Partiturreinschrift ist heute im Besitz der Pariser Bibliothèque Nationale, der der Komponist das Manuskript am 10. Oktober 1945 schenkte. Auf der Titelseite vermerkte Strauss eigenhändig: „A la bibliotheque national de Paris / Manuscript original / dedie a la France / reconnaissant / Dr. Richard Strauss / Officier de légion d'honneur. / Dornbirn 10. Octobre 1945“. Mit der Manuskriptschenkung bedankte sich Strauss bei den in Vorarlberg stationierten französischen Besatzungstruppen, die den greisen Komponisten ungehindert in die Schweiz einreisen ließen, obwohl er keine gültigen Papiere bei sich hatte.

spite of everything,' he told Hugo von Hofmannsthal on 16 January 1915,¹² 'I have not yet given up hope of a better humanity, perhaps when Christianity has disappeared from the face of the earth!' The fact that Strauss retroactively removed all references to Nietzsche may be due to his extreme reluctance to publicize his most private views, especially in religious matters. He also had to take account of his by no means uncontested position as Kapellmeister to the Prussian Court, a position that could hardly have allowed him to publish a piece with such a potentially offensive title as 'The Anti-Christ'. He had wanted to dedicate the piece, now renamed *Eine Alpensinfonie*, to the Dresden general music director, Ernst von Schuch, who had conducted the first performances of *Feuersnot*, *Salome*, *Elektra* and *Der Rosenkavalier*, but Schuch's sudden and premature death on 10 May 1914 obliged him to transfer the dedication – 'in gratitude' – to the Dresden intendant, Count Nicolaus Seebach, and to the Dresden Hofkapelle. It was the Dresden Hofkapelle that gave the work's first performance at the Berlin Philharmonie on 28 October 1915, with Strauss himself conducting. The performance had been preceded by a lengthy correspondence with Schuch's successor, Hermann Kutzschbach, on questions raised by the difficulties of recruiting the necessary resources:

For Berlin – the Great Hall of the Philharmonie – I'd need a total of 116 players, i.e., double woodwind with 8 extra players, also 4 harps; these 8 woodwind and 2 harps I can see to myself in Berlin.

I would ask you, however, to see to the necessary extra strings in Dresden and bring them with you to Berlin, so that Dresden would have to muster 107 players in total. Is that possible? Of course, the extra strings must be good players, with good, resonant instruments, otherwise they'll only be useless fellow travellers who'll spoil the precision and overall sound. I know these 'extras'!

Of course, I'll also see to the organist in Berlin, since he needs to know the Philharmonie organ and the hall's acoustics. The organ part is very important: in the Storm the main requirement is a large, full-toned concert organ.¹³

The fact that there was no concert organ in Dresden that satisfied the composer's demands was ultimately the reason why, in the face of considerable criticism, the première took place in Berlin. Even today,

Hofmannsthal, 16. Januar 1915)¹². Daß Strauss dennoch alle Nietzsche-Anspielungen rückwirkend entfernte, kann damit erklärt werden, daß er persönlichste Anschauungen, zumal in religiöser Hinsicht, nur äußerst ungern der Öffentlichkeit preisgab; auch hatte er auf seine nicht unangefochtene Stellung als Preußischer Hofkapellmeister Rücksicht zu nehmen, in der er sich schwerlich erlauben durfte, ein Werk mit dem „anstößigen“ Titel *Der Antichrist* zu publizieren. Nunmehr nach seinem früheren Untertitel *Eine Alpensinfonie* genannt, sollte Strauss' Opus 64 dem Dresdner Generalmusikdirektor Ernst von Schuch gewidmet sein, dem Uraufführungsdirigenten von *Feuersnot*, *Salome*, *Elektra* und *Der Rosenkavalier*. Nach dessen unerwartet frühem Tod am 10. Mai 1914 übertrug der Komponist die Widmung „in Dankbarkeit“ auf den Dresdner Intendanten Nicolaus Graf Seebach und die Königliche Hofkapelle. Mit der Dresdner Hofkapelle fand auch die Uraufführung statt, die Strauss am 28. Oktober 1915 in der Berliner Philharmonie dirigierte und in deren Vorfeld mit Schuchs Nachfolger Hermann Kutzschbach Fragen der höchst schwierigen Orchesterbesetzung zu klären waren:

„Für Berlin, großer Saal der Philharmonie bräuchte ich die Anzahl von 116 Mann, d.h. die Holzbläser mit den 8 Mann Verdopplung u. auch die 4 Harfen; diese 8 Mann Holz u. 2 Harfen kann ich mir aber in Berlin besorgen.

Den nötigen Streicherersatz bitte ich aber in Dresden zu besorgen u. mitzubringen, so daß Dresden im Ganzen 107 Mann aufzubringen hätte. Geht das? Natürlich muß der Streicherersatz gute Spieler mit klingenden, guten Instrumenten sein, sonst sind sie nur untaugliche Mitspieler, die die Präcision u. den Klang verderben. Ich kenne diese ‚Ersatzmusiker‘!

Den Organisten besorge ich natürlich auch in Berlin, denn er muß die Orgel der Philharmonie u. die dortige Akustik genau kennen. Die Orgelpartie ist sehr wichtig: im Gewitter ist eine große, volle Concertorgel Haupterforderniß.“¹³

Die Tatsache, daß es in Dresden keine den Ansprüchen des Komponisten genügende Konzertorgel gab, war letztlich der Grund für die vielfach kritisierte Verlegung der Uraufführung nach Berlin.

¹² Letter to Hugo von Hofmannsthal of 16 January 1915, in *Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel*, ed. Willi Schuh (Zürich/Freiburg im Breisgau, 1978), pp. 292–3; this letter is not included in the English translation (see n. 15), which was prepared on the basis of the second German edition of 1952.

¹³ Letter to Hermann Kutzschbach of 19 June 1915, quoted from the previously unpublished manuscript, kindly made available to the present writer by the conductor's widow.

¹² Brief an Hugo von Hofmannsthal vom 16. Januar 1915, abgedruckt in: *Richard Strauss / Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel*, hg. von Willi Schuh, Zürich/Freiburg i.Br. 1978, S. 292f.

¹³ Brief an Hermann Kutzschbach vom 19. Juni 1915, nach dem bisher unveröffentlichten Manuskript zitiert, das die inzwischen verstorbene Witwe des Dirigenten dem Verfasser zugänglich machte.

Strauss's decision may serve as a guideline when choosing a suitable venue in which to perform the piece.

Even while he was still at school, Strauss had tried to capture in music the experiences of 'a great expedition to the Heimgarten', an impressive peak in the foothills of the Alps in Upper Bavaria. In a letter to his childhood friend, Ludwig Thuille, the 15-year-old composer already anticipates in often detailed ways the scenario of his later Alpine Symphony:

At two o'clock at night we rode in a hand-cart to the village at the foot of the mountain. We then set off up the mountain by lamplight in pitch blackness and after walking for 5 hours finally reached the summit. There's a wonderful view from up there. Staffelsee (Murnau), Riegsee, Ammersee, Würmsee, Kochelsee, Walchensee. Then the Isar valley with mountains, Ötztal and Stubai Glaciers, the mountains around Innsbruck, the Zugspitze and so on. We then descended the opposite side of the mountain in the hope of reaching the Walchensee, but lost our way and had to clamber around on the bare mountainside for 3 hours in the midday heat. The Walchensee is a beautiful lake, but it leaves a melancholy impression, since it's surrounded by woodland and high mountains. The water is wonderful – crystal clear and bright green. We then crossed the lake to Uhrfelden, which is at the foot of the Herzogstand, a neighbouring peak to the Heimgarten. From there an hour across the Kösselberg, and an hour to the Kochelsee (Kösselberg Inn). We'd already set out when we were overtaken by a terrible storm that uprooted trees and cast stones in our faces. We'd scarcely reached shelter when the storm started up. The waves on the Kochelsee – a very romantic, beautiful lake – were so huge that we were unable to cross to Schlehdorf on the other side, where the hand-cart was waiting for us. Like it or not, we were obliged – once the storm had abated – to walk all round the Kochelsee (2 hours). On the way, it started to rain again, so that, after walking at a terrific pace (we didn't stop for a single minute), we were exhausted and soaked to the skin when we finally arrived in Schlehdorf, where we spent the night and then drove calmly the next morning in the hand-cart to Murnau. It was an incredibly interesting expedition, so different and original. *The next day I wrote an account of the whole expedition on the piano.* Vast tone-paintings and the usual Wagnerian rubbish, of course.¹⁴

Strauss' Entscheidung kann übrigens auch heute noch als Richtschnur für die Wahl einer geeigneten Lokalität für Aufführungen der *Alpensinfonie* dienen.

Bereits als Gymnasiast hatte Richard Strauss versucht, die Erlebnisse „einer großen Bergpartie auf den Heimgarten“, einen stattlichen Gipfel der oberbayerischen Voralpen, in rauschende Töne umzusetzen. In einem Brief an seinen Jugendfreund Ludwig Thuille nimmt der 15jährige Komponist die Szenerie der *Alpensinfonie* detailgetreu vorweg:

„Nachts 2 Uhr fuhren wir auf einem Leiterwagen nach dem Dorfe, welches am Fuße des Berges liegt. Sodann stiegen wir bei Laternenschein in stockfinsterner Nacht auf u. kamen nach 5 stündigen Marsche am Gipfel an. Dort hat man eine herrliche Aussicht. Staffelsee (Murnau) Rieg=, Ammer=, Würm=, Kochel=, Walchensee. Dann das Isarthal mit Gebirge, Ötztaler- u. Stubai-erferner, Innsbrucker Berge, Zugspitze, pp. Dann stiegen wir auf der anderen Seite hinab, um nach Walchensee zu kommen, verstiegen uns jedoch u. mußten in der Mittagshitze 3 Stunden ohne Weg herumklettern. Der Walchensee ist ein schöner See, macht einem jedoch melancolischen Eindruck, denn er ist rings von Wäldern u. hohen Bergen eingefaßt. Er hat herrliches, kristallhelles u. hellgrünes Wasser. Sodann fuhren wir über den See nach Uhrfelden, wo am Fuße des neben dem Heimgarten liegenden Herzogstand liegt. Von da eine Stunde über den Kösselberg eine Stunde an den Kochelsee (Wirtshaus Kösselberg). Schon auf dem Wege daher hatte uns ein furchtbarer Sturm überfallen, der Bäume entwurzelte u. uns Steine ins Gesicht warf. Kaum im Trockenen, ging der Sturm los. Der Kochelsee ein sehr romantischer, schöner See warf ungeheure Wellen, so daß an eine Überfahrt nach dem gegenüber liegenden Schlehdorf, wo uns der Leiterwagen erwartete, nicht zu denken war. Nachdem der Sturm sich gelegt, mußten wir uns, ob wir wollten oder nicht dazu bequemen, um den ganzen Kochelsee (2 Stunden) herumzulaufen. Auf dem Wege kam wieder Regen u. so kamen wir endlich nach rasendschnellem Marsche (wir setzten nicht eine Minute aus) ermüdet, durchnäßt bis auf die Haut, in Schlehdorf an, wo wir übernachteten, u. fuhren dann am nächsten Morgen in aller Gemütsruhe auf dem Leiterwagen nach Murnau. Die Partie war bis zum höchsten Grad interessant, apart u. originell. *Am nächsten Tage habe ich die ganze Partie auf dem Klavier dargestellt.* Natürlich riesige Tonmalereien u. Schmarrn (nach Wagner)“.¹⁴

¹⁴ Letter to Ludwig Thuille of 26 August 1879, in *Richard Strauss und Ludwig Thuille: Briefe der Freundschaft 1877–1907*, ed. Alfons Ott (Munich, 1969), pp. 185–6 (*Drucke zur Münchner Musikgeschichte*, Vol. 4).

¹⁴ Brief an Ludwig Thuille vom 26. August 1879, abgedruckt in: *Richard Strauss und Ludwig Thuille: Briefe der Freundschaft 1877–1907*, hg. von Alfons Ott (*Drucke zur Münchner Musikgeschichte*, Bd. 4), München 1969, S. 185f.

Decades after this seminal experience, Strauss gave musical expression to his pagan Nietzschean credo, composing a piece whose merits he rated far higher than those of this youthful experiment. On the occasion of its Viennese première, he wrote to his librettist, Hugo von Hofmannsthal: ‘You must hear the Alpine Symphony when it’s performed on 5 December [1915]: it really is a very fine piece!’¹⁵

Stephan Kohler
Translation Stewart Spencer

Die Qualität seines heidnischen Credo nach Nietzsche, Jahrzehnte nach diesem Schlüsselerlebnis fixiert, schätzte Richard Strauss weit höher ein; an seinen Librettisten Hugo von Hofmannsthal schrieb er anlässlich der Wiener Erstaufführung: „Alpensinfonie am 5. Dezember [1915] müssen Sie hören: es ist wirklich ein gutes Stück!“¹⁵

Stephan Kohler

¹⁵ Letter to Hugo von Hofmannsthal of 10 November 1915, in *Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel* (n. 12), p. 327; English translation from *The Correspondence of Richard Strauss and Hugo von Hofmannsthal*, trans. Hanns Hammelmann and Ewald Osers (Cambridge, 1980), p. 237.

¹⁵ Brief an Hugo von Hofmannsthal vom 10. November 1915, abgedruckt in: *Strauss / Hofmannsthal: Briefwechsel*, a. a. O., S. 327

Günter Mehlert auf Hermanns Bergwerk am 19. Mai aufsteigen.
 der Berg ist sehr schön, dabei, vorzüglich: Köpfe in Hermanns Bergwerk
 die gesamte Alpinen Weges mit Bergung gehen.
 Lachen durch Gassen in Gassen der Reformen Leop. Recke: Es ist
 ein sehr schön, das ^{erste} Lachen für den Mensch ist das schönste
 mit uns selbst. in alle Zeit gelassen in religiösen Gesängen
 nur eine Zeitlang nicht befehlen sollen können.
 der Herr Mehlert auch in Gassen der Bergung gehen.
 der Herr Mehlert: Es ist sehr schön, der Herr Mehlert
 nicht zu den Gassen gehen.
 Wie ist es sehr schön, der Herr Mehlert
 die Bergung von Gassen mit Bergung gehen.
 Das ist ein sehr schön, der Herr Mehlert
 Karls v. in der Bergung? Wilhelm I. in der Bergung?
 Es ist ein Alpenföhn: der Herr Mehlert, der
 der Herr Mehlert: Es ist sehr schön, der Herr Mehlert
 der Herr Mehlert, der Herr Mehlert der Herr Mehlert.

A page from Strauss's diary (May 1911) / Seite aus dem Schreibkalender von Richard Strauss (Mai 1911)

Facsimile p. XIII: A page from Strauss's sketchbook (transcribed by Stephan Kohler)

The Anti-Christ: An Alpine Symphony. / I. The mountains. Night / slow / first glimmer of brightness G flat major / all chords sustained / mists rise higher and swirl more restlessly / sound of horns – drums cresc. cymbal tremolo wooden sticks / full sunrise: G major, here 3 trumpets enter, entry of timpani / mists disperse / on mountain summit organ: vox celest.

Faksimile S. XIII: Aus dem Skizzenbuch von Richard Strauss (Transkription von Stephan Kohler)

Der Antichrist. Eine Alpensinfonie. / I. Das Gebirge. Nacht / Langsam / erster heller Schein Ges dur / alle Akkorde bleiben liegen / Nebel höher aufwallen u. unruhiger / Rauschen der Hörner – Trommeln cresc. Beckenwirbel Holzschl. / voller Sonnenaufgang: G dur, hier treten 3 Tromp. ein, Eintritt der Pauken / Zerreißen der Nebel / Auf dem Bergesgipfel Orgel: vox celest.

Sa. 1st July. N. 1st.

Langsam

I, Der Inhalt. Die Agensfrage!

Handwritten musical score for "Die Schöne Müllerin" by Franz Schubert. The score is written on ten staves, with the first five staves representing the piano accompaniment and the last five staves representing the voice part. The music is in G major and 3/4 time. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are several handwritten annotations in German, including "1. Flöte allein", "2. Flöte", "3. Flöte", "4. Flöte", "5. Flöte", "6. Flöte", "7. Flöte", "8. Flöte", "9. Flöte", and "10. Flöte". The score is written in ink on aged paper.

Unger langzeitige Regel: von 18 bis 20

Orchestration

2 Flutes
 2 Piccolos (doubling Flutes 3, 4)
 2 Oboes
 Cor anglais (doubling Oboe 3)
 Heckelphone
 Clarinet (E $\flat$)
 2 Clarinets (B $\flat$)
 Clarinet (C) (doubling Bass clarinet (B $\flat$))
 3 Bassoons
 Double bassoon (doubling Bassoon 4)

 4 Horns
 4 Tenor Tubas (B $\flat$, F) (doubling Horns 5, 6, 7, 8)
 4 Trumpets
 4 Trombones
 2 Bass tubas
 2 Harps (may be doubled)
 Organ
 Percussion (3 players)
 Wind machine
 Thunder machine
 Glockenspiel
 Cymbals
 Large drum
 Small drum
 Triangle
 Cow bells
 Tam-tam
 Celesta
 Timpani (2 players)
 Violin I (minimum 18 players)
 Violin II (16)
 Violas (12)
 Violoncellos (10)
 Double basses (8)

Off-stage: 12 Horns, 2 Trumpets, 2 Trombones
(from the orchestra if necessary)

Flutes 1, 2, Oboes, E $\flat$ and C Clarinets may be
doubled in the orchestra from fig. 94 at letter D.

The Samuels Aerophone is recommended to facili-
tate the long woodwind tied notes.

Orchesterbesetzung

2 große Flöten (gr. Fl.)
 2 kleine Flöten (zugleich 3. und 4. große Flöten)
 (kl. Fl.)
 2 Oboen (Hob.)
 Englisch Horn (zugleich 3. Oboe) (Engl. H.)
 Heckelphon (Heckelph.)
 Klarinette (Es) (Clar.)
 2 Klarinette (B) (Clar.)
 Klarinette (C) (zugleich Baßklarinette in B)
 (Baßclar. (B))
 3 Fagotte (Fag.)
 Contrafagott (zugleich 4. Fagott) (Contrafag.)
 4 Hörner
 4 Tenortuben (B, F) (zugleich 5. 6. 7. 8. Horn)
 4 Trompeten (Trpt.)
 4 Posaunen (Pos.)
 2 Baßtuben (Baßtuba)
 2 Harfen (womöglich zu verdoppeln)
 Orgel
 Schlagzeug (3 Spieler)
 Windmaschine
 Donnermaschine
 Glockenspiel (Glockensp.)
 Becken
 Große Trommel (Gr. Trom.)
 Kleine Trommel (Kl. Trom.)
 Triangel
 Herdengeläute
 Tamtam
 Celesta
 Pauken (2 Spieler)
 1. Violine (mindestens 18) (I. Viol.)
 2. Violine (16) (II. Viol.)
 Bratschen (12) (Br.)
 Violoncello (10) (Violonc.)
 Kontrabässe (8) (C.-B.)

12 Hörner, 2 Trompeten, 2 Posaunen hinter der
Szene (im Notfall aus dem Orchester zu besetzen)

In großen Orchestern sind von Ziffer 94 ab, wo
D steht, die 2 großen Flöten, Oboen, die Es- und
C-Klarinette zu verdoppeln.

Zur Ausführung der langen Bindungen der Bläser
ist Samuels Aerophon anzuwenden

EINE ALPENSINFONIE

Richard Strauss
(1864–1949)
Op. 64

Nacht
Lento

2 B-Clarinetten
pp

Baßclarinette (B)
pp

I. 3 Fagotte
pp

II. III. *pp*

2 Hörner III. IV. (B)
pp

4 Posaunen
pp *marcato*

I. Baßtuba
pp *marcato*

Lento.
(mit Dämpfer)

I. Violinen (vierfach)
pp (mit Dämpfer)

II. Violinen (vierfach)
pp (mit Dämpfer)

Bratschen (vierfach)
pp (mit Dämpfer)

Violoncelli (vierfach)
pp (mit Dämpfer)

Contrabässe (vierfach)
pp (mit Dämpfer)

pp

①

marcato
I. II. 3 Fag. *p* *dim.* *pp* ② *pp*

marcato
III. *p* *dim.* *pp*

marcato
Contrafag. *p* *dim.* *pp*

(F) I. *p*

2 Hörner (B) IV. *pp*

4 Pos. *p* *dim.* *pp*

I. Baßtuba *p* *dim.* *pp*

I. Viol. (vierfach) ②

II. Viol. (vierfach)

Br. (vierfach)

Violone. (vierfach)

C.-B. (vierfach) *p* (get.)

Detailed description: This page of a musical score, numbered 2, contains staves for various instruments. The woodwind section (flutes, oboes, bassoon, and contrabassoon) is marked *marcato* and includes dynamics *p*, *dim.*, and *pp*. A circled '2' appears above the first flute staff. The brass section (trumpets, horns, euphoniums, and tuba) also includes *p* and *pp* dynamics. The string section (violins, violas, euphoniums, and double basses) is marked *p* and includes a *3* (triple) marking. The score is written in a key with three flats and a 4/4 time signature.

I. II. Fag.
Contrafag.
IV. Horn (B)
I. Viol. (vierfach)
II. Viol. (vierfach)
Br. (v. rfach)
Violonc. (vierfach)
C.-B. (geteilt)

I. II. Fag.
Contrafag.
IV. Horn (B)
I. Baßtuba
I. Viol. (vierfach)
II. Viol. (vierfach)
Br. (vierfach)
Violonc. (vierfach)
C.-B. (geteilt)