

Edition Eulenburg
No. 444

R. STRAUSS

ALSO SPRACH ZARATHUSTRA

Tone Poem
Tondichtung
Op. 30



Eulenburg

RICHARD STRAUSS

ALSO SPRACH
ZARATHUSTRA

Tone Poem
Tondichtung
Op. 30



Ernst Eulenburg Ltd

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

CONTENTS

Preface	III
Vorwort	IX
Préface	XVII
Also sprach Zarathustra	1

© 1904 by Josef Aibl Musikverlag
© assigned 1932 to C.F.Peters Musikverlag
Reprinted by permission of C.F.Peters Corporation, New York
and Hinrichsen Edition Ltd, London

Preface © 2013 Michael Kennedy
Reprinted by permission

Translations and all other matter
© 2013 Ernst Eulenburg & Co GmbH, Mainz
for Europe excluding the British Isles
Ernst Eulenburg Ltd, London
for all other countries

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

Ernst Eulenburg Ltd
48 Great Marlborough Street
London W1F 7BB

PREFACE

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

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

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

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

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

IV

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

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

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

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

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

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

fest, conducted by Strauss. Recording: Orchester der Staatsoper Berlin (1926).

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

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

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

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

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

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

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

Also sprach Zarathustra

Strauss came to know the writings of Friedrich Nietzsche while he was in Egypt in 1892. The philosopher's

polemics against the Christian religion in particular struck a chord in me, and reading him strengthened and corroborated the antipathy which I had unconsciously felt since my 15th year for this religion which frees its believers of responsibility for their own actions [through confession].³

It was this antipathy to religion which had led to his break with Alexander Ritter over the last act of *Guntram*. Ritter, a devout Roman Catholic, never forgave Strauss for his revision of the last act. Originally the hero Guntram was to confess his guilt to his religious sect and accept the punishment they awarded him. But, under Nietzsche's influence, Strauss revised this to allow Guntram to reject society and the authority of his sect and be answerable only to himself. It reads like a storm in a teacup today, but it was earth-shaking just over a century ago. And all it really meant was that Strauss the musician was determined to go his own way and be answerable only to his own artistic conscience.

Also sprach Zarathustra, Nietzsche's prose-poem, was completed in 1885. Nietzsche used the Persian mystic Zoroaster, who lived *circa* 600 BC, as spokesman for his own philosophy and views on war, chastity, women, religion and science. The prophet retreats from human society into a mountain cave, returning intermittently to give his disciples the benefit of his solitary musings. One of the principal planks in his manifesto for mankind is the theory of 'rule by the best', by the *Übermensch* or Superman:

Man is a thing to be surmounted [...] Man is great in that he is a bridge not a goal [...] The Superman shall be the meaning of the earth.⁴

This theory rapidly became tarnished by events when, twice within the space of 40 years, Ger-

man militarism plunged Europe into war. The effort of formulating it causes Zarathustra nervous exhaustion, but during his convalescence, in Nietzsche's book, he becomes a transfigured being, his philosophy gushing forth in poetry, with references to mountains and sunrises, to the dancing of girls and the tolling of the midnight bell, and with invocations to the Will and Eternity. Into this section, too, is inserted the 11-line poem beginning 'O Mensch, gib Acht' ('O Man, take heed') which Mahler commended for a movement in his Third Symphony. It was this romantic imagery, expressed in ornate language, that attracted composers to Nietzsche. It is surely no coincidence that three of the masters of post-Wagnerian musical romanticism seized upon *Also sprach Zarathustra* almost simultaneously and independently – Strauss from 1894 to 1896, Mahler from 1895 to 1896, and Delius in 1898.

Historians may be tempted to see artists as symbols of the *Zeitgeist*, but in doing so they would tend to look no deeper than the surface. For instance, to equate Strauss with the spirit of Wilhelmine militarism is as misleading as it is to equate Elgar with English jingoism. Strauss's admiration was for Nietzsche's literary prowess, not for his philosophy. He wrote in 1946 of the 'aesthetic enjoyment' he derived from *Also sprach Zarathustra*. Fifty years earlier, at the time of his composition's first Berlin performance, he stated categorically that he did not intend

to write philosophical music [...] I meant rather to convey in music an idea of the evolution of the human race from its origin, through the various phases of development, religious as well as scientific, up to Nietzsche's idea of the *Übermensch*. The whole symphonic poem is intended as my homage to the genius of Nietzsche.⁵

There is no 'plot' in Strauss's *Also sprach Zarathustra*, no graphic description of incidents as in *Till Eulenspiegel*. This is a tone poem about abstract ideas, but Strauss gave it dramatic and

³ Willi Schuh, *Richard Strauss. Jugend und frühe Meisterjahre. Lebenschronik 1864–1898* (Zurich, 1976), 301

⁴ Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Bibliothek der Philosophie*, Vol.15 (Essen, no year), 61–63

⁵ Richard Strauss, Programme notes for the Berlin premiere on 30 November 1896, conducted by Arthur Nikisch

musical conflict by basing it on the alternation and opposition between two remote tonalities, B representing Man and C representing Nature. Although he chose eight of Nietzsche's chapter headings as guides to the musical episodes, he described the whole work as 'freely after Nietzsche' to give himself an escape route from too close an identification with what music could achieve as a depiction of literature. The work is Nietzschean in its outlines; its inner parts and detail and its essential spirit are Straussian. The closest musical approximation to Nietzsche is Delius's *A Mass of Life*. Delius regarded Strauss's *Zarathustra* as a failure. From where he was looking, no doubt it is; but the quick-wittedness of Strauss's invention, the virtuosity of the scoring, the economical nature of its organic structure and the distinctiveness of its harmonic spectrum give the work a strength and beauty which have long since superseded Nietzsche. Strauss himself realized this. After its final Frankfurt rehearsal he wrote to his wife that it was

glorious – by far the most important of all my pieces, the most perfect in form, the richest in content and the most individual in colour [...] The climaxes are immense and scored!!! Faultlessly scored [...]⁶

If this sounds dangerously like self-satisfaction, it happened to be true at the time – and it is also perhaps the excited reaction of the professional conductor rather than the smugness of the creator.

The very first musical idea which found its way into *Zarathustra* was sketched in Weimar in February 1894. Then a note in his diary for 9 July 1895 showed that he was 'plotting' *Zarathustra*: 'Thought about a new tone poem: Contemplation – Worship, Experience – Doubting, Recognition – Despair.'⁷ He got down to the project in earnest on 7 December 1895, completing the short score on 17 July 1896. Work on the full score stretched from 4 February 1896 to 24 August 1896. These are the titles of the sections after the famous and magnificent sunrise (Strauss's words for it were: 'The sun

risers. The individual enters the world or the world enters the individual'): *Von den Hinterweltlern* (*Of the Backworldsmen*); *Von der grossen Sehnsucht* (*Of the Great Longing*); *Von den Freuden und Leidenschaften* (*Of Joys and Passions*); *Das Grablied* (*The Song of the Grave*); *Von der Wissenschaft* (*Of Science*); *Der Genesende* (*The Convalescent*); *Das Tanzlied* (*The Dance Song*); and *Nachtwandlerlied* (*Song of the Night Wanderer*). The orchestra includes quadruple woodwind, 6 horns, 4 trumpets, 3 trombones, 2 tubas, 2 harps and an organ. The orchestral scoring is remarkably translucent – when Strauss doubled instruments he achieved something finer than a turgid thickening of the texture (as did Mahler).

It is the organ, holding a C in the primeval depths for four bars, which begins the tone poem. From this arises the Nature-motif – C-G-C – played by four trumpets and followed by dramatic alternations of major and minor, with timpani beating out thunderous triplets. This compelling passage, so cleverly appropriated in 1968 by Stanley Kubrick for his space film *2001*, reaches a climax that ends with the organ holding the last note. Man comes on the scene in B minor:

Ex. 1

Vc. Cb.
pizz.


This is reached by way of some ominous groping on tremolando strings, the 'Backworldsmen' evidently in search of religion for, after Ex.1, muted horns play the plainchant Credo theme as an ironic comment. This merges into one of Strauss's first sumptuous orchestral melodisings, with the strings divided into 16 parts and a gentle organ accompaniment. Here we encounter a characteristic Straussian hallmark, the modulation into a distant key by means of a harmonic 'side-slip'. Cor anglais and solo viola lead into the 'Great Longing' and the return of B as the principal key, soon to be opposed by the C major

⁶ Schuh, op.cit., 432

⁷ *ibid.*, 416

of the Nature-motif in a polytonal passage which caused a considerable stir when the work was new. Religion, this time represented by the plainchant Magnificat on the organ, is swept aside by an upward-thrusting theme on the lower strings which launches the 'Joys and Passions' section.

The fervour of this episode is suddenly chilled by the trombones, which introduce a new theme:

Ex. 2



Arthur Seidl, writing an analysis of this tone poem (with Strauss's blessing) in 1898, labelled this theme 'Disgust' – Zarathustra's protest against sensual indulgence. Ernest Newman derided the very notion that music could express disgust. Nevertheless, the theme is apt for its purpose, especially when regarded as part of the work's closely-integrated musical structure, through its relationship to the opposing keys of B and C. In 'The Song of the Grave', the B minor tonality gives a muted colouring to the texture, misty and veiled, with Ex.1 trying to regain supremacy. The Nature-motif returns on a solo trumpet in a brilliant climax before the gloom obscures this shaft of light – and Strauss shows his grasp of 'Science' with a deliberately erudite fugue-theme based on the Nature and Man motifs and employing all 12 notes of the chromatic scale, arranged in five different keys in three rhythms. But this sombre mood is not allowed to last for long. Example 1 is up and away into the 'Convalescent' scherzo. Although Ex.2 makes several efforts to reassert scientific seriousness, it doesn't stand a chance against the exuberance of Man's spirit and is eventually transformed into Till Eulenspiegel on the E flat clarinet. An orgy of trills and trumpet-calls takes the music – by way of repetitions of the Nature-motif – to the brink of the 'Dance Song', the dance of the Superman, in C major.

The dance is Strauss's first use of a Viennese waltz – solo violin *mit Schwung* ('with swing') and a playful oboe – at a crucial point in a composition. Here is incontrovertible proof that Strauss gives no hostages to ill-founded theories of his sympathy for the Superman philosophy. The Superman waltzing on the dance-floor! The irrelevance is a captivating example of deflationary Bavarian humour. The waltz theme, incidentally, is another skilful combination of Nature and Man. The first three notes of the oboe theme are the Nature-motif, the other four belong to Ex.1:

Ex. 3

Ingratifying scoring for strings in 17 parts and two harps is eventually brushed aside by a return of the dithyrambic dance music from the 'Convalescent' episode and the start of a magnificently constructed development section in which the Nature-motif and Man's theme (Ex.1), with their opposing tonalities constantly displacing each other, are built up vehemently as the dance whirls on in spite of violent interruptions of its progress by the 'Disgust' motif (Ex.2). A triumphant statement of Ex.1 takes the dance to its C major climax with Nature-motif and Ex.3 combined. But it is Ex.2 that holds sway ferociously as the Midnight Bell tolls in the 'Night Wanderer's Song'. In the poem Zarathustra expounds the victory of joy over woe in a strange mixture of awe and exultation. In the tone poem the bell's strokes slowly vanquish the power of Ex.2. The tonality slips from the glare of C into the soft nocturnal radiance of B major. Man's theme, Ex.1, is heard as a counter-melody on bassoons, the

VIII

'Disgust' motif has one final stab, but conflict becomes a distant memory as the enveloping harmonies of the *pianissimo* coda remove its traces – except for the basic unresolved conflict of Man and Nature, B and C. The Nature-motif in C on trombones and double basses alternates with remote high woodwind chords of B major, and it is Nature, on pizzicato cellos and basses, that is the last sound we hear.

Whereas in *Till Eulenspiegel* and *Don Quixote* knowledge of the events portrayed adds a dimension to enjoyment of the music, in *Also sprach Zarathustra* it is unnecessary to keep

even a vague memory of a 'programme' as one listens. It is no coincidence that the popularity of *Zarathustra* has increased in recent years – and this began before 2001 : *A Space Odyssey*. The expert orchestras and conductors of today are not intimidated by its difficulties; they relish the challenge and revel in the scoring. Audiences hear this colourful, exciting, inventive music, ecstatic, compelling and witty by turns, they recognise its melodic vitality, and for them it becomes *Also sprach Richard Strauss*.

Michael Kennedy

Zarathustra's Prologue

When Zarathustra was thirty years old he left his homeland and the lake there and went up into the mountains. Here he revelled in his own intellect, not wearying of solitude for ten years. At last, though, he had a change of heart – and one morning he rose with the dawn, walked out into the sunlight and spoke to the sun:

'O mighty star! How happy would you be without those on whom your light shines?

For ten years now your rays have reached up to my cave: surely you would have tired of your own light and this path, were it not for me, my eagle and my serpent.

But every morning we awaited you, enjoyed the superabundance of your light and blessed you for it.

Yet now I am tired of my own wisdom, like the bee that has collected too much honey; I want hands that reach out to me.

I want to give, to share with others, until the wise among men are able to enjoy their own foolishness and the poor appreciate their own wealth once more.

Therefore I must descend into the deep, as you do in the evening when you dip below the sea and bring light to the underworld, O glorious star!

Like you I must go down, as men say, to the level of those I wish to meet.

So bless me then, O eye of calm that can see even the greatest happiness without envy!

Bless the cup that is running over, so that water shall flow golden from it and carry the reflection of your glory everywhere!

Now this cup will be emptied, and Zarathustra will become human again.'

– So Zarathustra began his descent.⁸

Friedrich Nietzsche
Translation: Julia Rushworth

⁸ Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*. *Bibliothek der Philosophie*, Vol.15 (Essen, no year), 59–60

VORWORT

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Also sprach Zarathustra

Strauss lernte Nietzsches Schriften während seines Aufenthaltes in Ägypten im Jahr 1892 kennen:

Als ich in Ägypten mit Nietzsches Werk bekannt wurde, dessen Polemik gegen die christliche Religion mir besonders aus dem Herzen gesprochen war, wurde meine seit meinem fünfzehnten Jahr mir unbewußte Antipathie gegen diese Religion, die den Gläubigen von der eigenen Verantwortung für sein Tun und Lassen (durch die Beichte) befreit, bestärkt und begründet.³

Es war diese Antipathie gegen die Religion, die zum Bruch mit Alexander Ritter geführt hatte. Ritter, ein gläubiger Katholik, verzichtete Strauss die Überarbeitung des letzten Aktes von *Guntram* nie. Ursprünglich sollte der Held Guntram der Religionsgemeinschaft seine Schuld beichten und die ihm auferlegte Bestrafung akzeptieren. Dies überarbeitete Strauss aber unter dem Einfluss Nietzsches, und er erlaubte Guntram, die Gesellschaft und die Autorität seiner Religionsgemeinschaft abzulehnen und nur sich selbst gegenüber Rechenschaft schuldig zu sein. Das alles erscheint heute wie ein Sturm im Wasserglas, vor über einem Jahrhundert war es jedoch weltbewegend. Und es bedeutete, dass der Musiker Strauss wirklich entschlossen war, seinen eigenen Weg zu gehen und nur seinem eigenen künstlerischen Gewissen verpflichtet zu sein.

Also sprach Zarathustra, Nietzsches Gedicht in Prosa, wurde 1885 vollendet. Nietzsche verwendete den persischen Mystiker Zarathustra, der ca. 600 v. Chr. gelebt hat, als Wortführer für seine eigene Philosophie und Sichtweise hinsichtlich Krieg, Keuschheit, Frauen, Religion und Wissenschaft. Der Prophet zieht sich von der menschlichen Gesellschaft in eine Berghöhle zurück, kehrt jedoch regelmäßig wieder, damit seine Anhänger von seinen einsamen Grübeleien profitieren können. Einer der wichtigsten Grundgedanken in seinem Manifest für

die Menschheit ist die Theorie der „Herrschaft durch den Besten“, den *Übermenschen*.

Der Mensch ist etwas, das überwunden werden soll. [...] Was groß ist am Menschen, das ist, daß er eine Brücke und kein Zweck ist: [...] Der Übermensch sei der Sinn der Erde!⁴

Diese Theorie wurde allerdings von den Ereignissen zusehends getrübt, als der deutsche Militarismus Europa innerhalb von 40 Jahren gleich zwei Mal in den Krieg stürzte. Die Anstrengung, dies in Worte zu fassen, verursacht bei Zarathustra eine nervöse Erschöpfung, aber während seiner Genesungszeit bekommt er in Nietzsches Buch ein anderes Wesen; seine Philosophie geht in Dichtung über, mit Anspielungen auf Berge und Sonnenaufgänge, auf tanzende Mädchen und das Läuten der Mitternachtsglocke sowie mit Beschwörungen des Willens und der Ewigkeit. In diesem Abschnitt ist außerdem das elfzeilige Gedicht eingefügt, das mit „O Mensch! Gib acht!“ beginnt, welches Mahler in einem Satz seiner 3. Sinfonie verwendete. Es war diese in einer blumigen Sprache geschriebene romantische Metaphorik, die Nietzsche für Komponisten so interessant machte. Daher ist es sicher kein Zufall, dass drei Meister der postwagnerianischen musikalischen Romantik beinahe zeitgleich und unabhängig voneinander *Also sprach Zarathustra* aufgriffen – Strauss von 1894 bis 1896, Mahler von 1895 bis 1896 und Delius im Jahre 1898.

Historiker könnten versucht sein, Künstler als Symbole für den Zeitgeist zu betrachten, aber auf diese Weise würden sie dazu neigen, nicht tiefer unter die Oberfläche zu sehen. Strauss beispielsweise mit dem Geist des wilhelminischen Militarismus gleichzusetzen wäre genauso irreführend wie Elgar mit dem englischen Jingoismus. Strauss' Bewunderung galt Nietzsches literarischem Können und nicht seiner Philosophie. Er schrieb im Jahre 1946 von der „ästhetischen Freude“, die *Also sprach Zarathustra* ihm bereite. Fünfzig Jahre früher, als seine Komposition zum ersten Mal in Berlin

³ Willi Schuh, *Richard Strauss. Jugend und frühe Meisterjahre. Lebenschronik 1864–1898*, Zürich 1976, S. 301.

⁴ Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Bibliothek der Philosophie*, Band 15, Essen o. J., S. 61–63.

aufgeführt wurde, stellte er unmissverständlich fest, dass er nicht beabsichtigt hatte,

philosophische Musik zu schreiben [...]. Ich hatte mich vielmehr mit dem Gedanken getragen, die Idee von der Entfaltung der menschlichen Rasse, von ihren Anfängen, durch verschiedene Entwicklungsstadien, sowohl religiöser wie wissenschaftlicher Art, bis zu Nietzsches Idee vom Übermenschen, durch die Musik zu vermitteln. Die ganze sinfonische Tondichtung ist als meine Huldigung an das Genie Nietzsches gedacht [...].⁵

Es gibt keine „Handlung“ in Strauss' *Also sprach Zarathustra*, keine bildhafte Beschreibung der Begebenheiten wie in *Till Eulenspiegel*. Es handelt sich um eine Tondichtung über abstrakte Ideen, aber Strauss verlieh ihr einen dramatischen und musikalischen Konflikt, indem er das Stück auf dem Wechsel und Gegensatz zweier entfernter Tonarten basierte: H-Dur steht für den Menschen und C-Dur symbolisiert die Natur. Obwohl er acht von Nietzsches Kapitelüberschriften als Bezeichnungen für die musikalischen Abschnitte auswählte, beschrieb er das ganze Werk als „frei nach Nietzsche“, um von einer zu starken Identifikation mit der Idee, dass Musik eine erfolgreiche Darstellung von Literatur sein könne, Abstand zu nehmen. Das Konzept des Werkes ist Nietzsche, die inneren Teile und Einzelheiten sowie der grundlegende Geist sind Strauss. Die engste musikalische Annäherung an Nietzsche ist Delius' *A Mass of Life*. Delius betrachtete Strauss' *Zarathustra* als ein Versagen, was aus seiner Sicht zweifellos so ist. Aber die Aufgewecktheit von Strauss' Einfallsreichtum, die Virtuosität der Instrumentierung, die sparsame Art der elementaren Struktur und die Unverwechselbarkeit des harmonischen Spektrums verleihen dem Werk eine Intensität und Schönheit, die Nietzsche längst verdrängt haben. Strauss war sich dessen bewusst. Nach der Frankfurter Generalprobe schrieb er an seine Frau:

Zarathustra ist herrlich – weitaus das Bedeutendste, Formvollendeste, Inhaltsreichste, Eigentümlichste meiner Stücke. [...] Die Steigerungen sind gewaltig und instrumentiert!!! – Tadellos instrumentiert [...].⁶

Das hört sich sehr nach Selbstzufriedenheit an, und es war damals womöglich wahr – aber darüber hinaus zeigt es vielleicht eher die begeisterte Reaktion des professionellen Dirigenten als die Selbstgefälligkeit des Schöpfers.

Die allererste musikalische Idee zu *Zarathustra* wurde im Februar 1894 in Weimar skizziert. Dann zeigte eine Notiz in seinem Tagebuch vom 9. Juli 1895, dass er dabei war, sich die Handlung von *Zarathustra* zu überlegen: „Neue Tondichtung überdacht: Schauen – Anbeten, Erleben – Zweifeln, Erkennen – Verzweifeln.“⁷ Am 7. Dezember 1895 nahm er das Projekt konkret in Angriff und am 17. Juli 1896 vollendete er den Partiturauszug. Die Arbeit an der Dirigierpartitur erstreckte sich über den Zeitraum vom 4. Februar bis zum 24. August 1896. Die Bezeichnungen der einzelnen Abschnitte nach dem berühmten und großartigen Sonnenaufgang (Strauss' Worte hierfür waren: „Die Sonne geht auf. Das Individuum tritt in die Welt oder die Welt ins Individuum.“) lauten: *Von den Hinterweltlern*, *Von der großen Sehnsucht*, *Von den Freuden und Leidenschaften*, *Das Grablied*, *Von der Wissenschaft*, *Der Gesehene*, *Das Tanzlied* und *Nachtwandlerlied*. Das Orchester ist mit vierfachen Holzbläsern, 6 Hörnern, 4 Trompeten, 3 Posaunen, 2 Tuben, 2 Harfen und einer Orgel besetzt. Die Instrumentierung des Orchesters ist auffallend transparent – wenn Strauss Instrumente doppelt besetzte, dann erreichte er damit keine überladene, dichte Struktur (wie beispielsweise Mahler), sondern eine besonders feine.

Die Tondichtung beginnt mit der Orgel, die vier Takte lang ein ganz tiefes C hält. Darüber erhebt sich das Natur-Motiv – C-G-C –, das von vier Trompeten gespielt wird; dem folgen dramatische Wechsel zwischen Dur und Moll mit Paukenschlägen in donnernden Triolen.

⁵ Richard Strauss, Programmläuterung für die Berliner Premiere am 30. November 1896 unter der Leitung von Arthur Nikisch.

⁶ Schuh, a. a. O., S. 432.

⁷ Ebda., S. 416.

Diese fesselnde Passage, die 1968 von Stanley Kubrick in seinem Weltraumfilm *2001* äußerst gekonnt übernommen wurde, erreicht einen Höhepunkt, der mit der Orgel auf dem letzten Ton endet. Der Mensch kommt in h-Moll dazu:

Bsp. 1

Vc. Cb.

pizz.



Dies wird durch unheilvolles Herumtasten der tremolierenden Streicher erreicht, die „Hinterweltler“ sind offensichtlich auf der Suche nach einer Religion; nach Beispiel 1 spielen die gedämpften Hörner das gregorianische Credo-Thema wie einen ironischen Kommentar. Dies geht mit 16-stimmigen Streichern und einer sanften Orgelbegleitung in eine der ersten prächtigen Orchestermelodien von Strauss über. Hier begegnen wir einem für Strauss typischen Kennzeichen, der Modulation in eine entfernte Tonart durch eine harmonische „Verrückung“. Englischhorn und Solo-Viola führen in den Abschnitt „Von der großen Sehnsucht“ und zur Rückkehr in die Haupttonart H-Dur, welcher bald das Natur-Motiv in C-Dur in einer mehrtonalen Passage gegenübergestellt wird, die, als das Werk erschien, für erhebliche Aufregung sorgte. Die Religion, diesmal durch ein gregorianisches Magnifikat auf der Orgel dargestellt, wird durch ein aufwärtssteigendes Thema in den tiefen Streichern verdrängt, welches zugleich den Abschnitt „Von den Freuden und Leidenschaften“ einführt.

Die Inbrunst dieser Episode wird plötzlich von den Posaunen gedämpft, die ein neues Thema vorstellen:

Bsp. 2



Arthur Seidl, der 1898 (mit Strauss' Zustimmung) eine Analyse dieser Tondichtung schrieb, bezeichnete dieses Thema als „Ekel“-Motiv – Zarathustras Protest gegen sinnlichen Genuss. Ernest Newman machte sich über die außerordentliche Vorstellung, dass Musik Ekel ausdrücken könne, lustig. Gleichwohl erscheint das Thema durch seine Beziehung zwischen den gegensätzlichen Tonarten H-Dur und C-Dur wie dafür geschaffen, insbesondere wenn man es als Teil der sehr einheitlichen musikalischen Struktur des Werkes betrachtet. Die Tonart h-Moll verleiht dem „Grablied“ eine gedämpfte Klangfarbe, verschwommen und verschleiert, woraufhin Beispiel 1 seine Vormachtstellung zurückzugewinnen versucht. Das Natur-Motiv kehrt als leuchtender Höhepunkt mit einem Trompetensolo wieder, bis dieser Lichtstrahl von der düsteren Stimmung verdunkelt wird – und Strauss zeigt sein Verständnis für die „Wissenschaft“ mit einem bewusst gelehrten Fugenthema, das auf den Motiven für den Menschen und die Natur basiert und alle 12 Noten der chromatischen Tonleiter verwendet, instrumentiert in fünf verschiedenen Tonarten und drei verschiedenen Rhythmen. Aber diese düstere Stimmung währt nicht lange. Beispiel 1 führt zum Scherzo „Der Genesende“. Obwohl Beispiel 2 einige Anstrengungen unternimmt, um eine wissenschaftliche Ernsthaftigkeit zum Ausdruck zu bringen, hat es keine Chance gegen die Ausgelassenheit des menschlichen Geistes; es erscheint schließlich in *Till Eulenspiegel*-Manier auf der Es-Klarinette. Eine Orgie an Trillern und Trompetenrufen führt die Musik – durch Wiederholungen des Natur-Motivs – zum „Tanzlied“ in C-Dur, dem Tanz des Übermenschen.

Der Tanz ist Strauss' erste Verwendung eines Wiener Walzers – Solovioline *mit Schwung* und eine verspielte Oboe – an einem entscheidenden Punkt einer Komposition. Dies ist der unwiderlegbare Beweis dafür, dass die in schlecht begründeten Theorien unterstellte Sympathie Strauss' für die Philosophie des Übermenschen jeglicher Grundlage entbehrt. Der Übermensch tanzt Walzer! Diese Thematisierung von Nebensächlichem ist ein wundervolles Beispiel für