

Richard Strauss – Der Komponist und sein Werk

Allitera Verlag

MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN ZUR MUSIKGESCHICHTE

Begründet von Thrasybulos G. Georgiades
Fortgeführt von Theodor Göllner
Herausgegeben seit 2006
von Hartmut Schick

Band 77

Richard Strauss
Der Komponist und sein Werk
Überlieferung, Interpretation, Rezeption
Bericht über das internationale Symposium zum 150. Geburtstag
München, 26.–28. Juni 2014

Richard Strauss

Der Komponist und sein Werk

Überlieferung, Interpretation, Rezeption

Bericht über das internationale Symposium
zum 150. Geburtstag
München, 26.–28. Juni 2014

Herausgegeben von
Sebastian Bolz, Adrian Kech
und Hartmut Schick

Allitera Verlag

Weitere Informationen über den Verlag und sein Programm unter:
www.allitera.de

Juni 2017
Allitera Verlag
Ein Verlag der Buch&media GmbH, München
© 2017 Buch&media GmbH, München
© 2017 der Einzelbeiträge bei den AutorInnen
Satz und Layout: Johanna Conrad, Augsburg
Printed in Germany · ISBN 978-3-86906-990-6

Inhalt

Vorwort	9
Abkürzungsverzeichnis	13

Richard Strauss in seiner Zeit

Hans-Joachim Hinrichsen

Des Meisters Lehrjahre.

Der junge Richard Strauss und seine Meininger Ausbildungszeit bei Hans von Bülow	17
---	----

Dietmar Schenk

Berlins »Richard-Strauss-Epoche«.

Richard Strauss und das Musikleben im kaiserlichen Berlin	37
---	----

Dörte Schmidt

Meister – Freunde – Zeitgenossen.

Richard Strauss und Gerhart Hauptmann	51
---	----

Albrecht Dümling

»... dass die Statuten der Stagma dringend zeitgemässer Revision bedürfen«.

Richard Strauss und das musikalische Urheberrecht 1933 / 1934	73
---	----

Richard Strauss und das Orchester

Stefan Schenk und Bernhold Schmid

»... es ist mir mitunter schon der Gedanke aufgetaucht,
einige Partien umzuinstrumentieren.«

Einblicke in die Werkstatt des jungen Strauss anhand seiner Instrumentations-Überarbeitung des <i>Macbeth</i>	111
--	-----

Hartmut Schick	
»Neue Gedanken müssen sich neue Formen suchen«:	
Die Tondichtungen von Richard Strauss und das Reprisesproblem.	135
Stefan Keym	
Ausklang oder offenes Ende?	
Dramaturgien der Schlussgestaltung in den Tondichtungen von	
Richard Strauss und ihr historischer Kontext	167
Bernd Edelman	
Vom Bayerischen Defiliermarsch zu Gustav Mahler.	
»Poetischer Kontrapunkt« im <i>Don Quixote</i> von Richard Strauss	191
Achim Hofer	
»Seiner Majestät dem Kaiser und König Wilhelm II.	
in tiefster Ehrfurcht gewidmet.«	
Richard Strauss' Märsche 1905–1907	259
Carsten Schmidt	
Die Uraufführung der <i>Alpensinfonie</i> im Licht bislang unbeachteter Quellen . .	295

Richard Strauss und das Musiktheater

Adrian Kech	
Kritik als kreatives Potenzial.	
Revidierte Komposition in den Hofmannsthal-Opern von Richard Strauss . .	313
Walter Werbeck	
Richard Strauss und die Operette	335
Robert Maschka	
Fortschreibungen:	
Der Tantaliden-Clan in Richard Strauss' <i>Elektra</i> und <i>Ägyptischer Helena</i>	
sowie in Manfred Trojahn's <i>Orest</i>	353

Arne Stollberg
»Übergang zum Geiste der Musik«.
Ästhetische Diskurse und intertextuelle Spuren in Strauss' *Daphne* 381

Ulrich Konrad
Glucks Drama aus Wagners Geist in Strauss' Händen.
Die Bearbeitung der Tragédie opéra *Iphigénie en Tauride* 399

Richard Strauss als Liedkomponist

Andreas Pernpeintner
Der späte Strauss und seine frühen Lieder 425

Birgit Lodes
»Rot« versus »tot«:
Blindenklage von Karl Friedrich Henckell (1898) und Richard Strauss (1906) . . 439

Matthew Werley
»Ach, wie hatten jene Zeiten Kraft«.
Erinnerungskultur, Landschaft und Richard Strauss'
Blick vom oberen Belvedere 469

Reinhold Schlötterer
Musikalisch-Elementares bei *Im Abendrot* von Richard Strauss 497

Richard Strauss und die USA

Wolfgang Rathert
Richard Strauss und die Musikkritik in den USA 517

Claudia Heine
Objekte von ideellem und materiellem Wert.
Wege der Überlieferung von Strauss-Autografen in die USA 533

Morten Kristiansen
The Works of Richard Strauss in the American Repertoire:
A Preliminary Study 559

Bryan Gilliam

Richard Strauss Reception in America after World War II:

My Straussian Journey 583

Autorinnen und Autoren 595

Vorwort

Der 150. Geburtstag von Richard Strauss am 11. Juni 2014 war für das Institut für Musikwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München und das dort angesiedelte, 2011 gegründete Forschungsprojekt *Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss* der Bayerischen Akademie der Wissenschaften ein willkommener Anlass, die internationale Strauss-Forschung zu einem großen Symposium in die Geburtsstadt des Komponisten einzuladen. Der vorliegende Band präsentiert in schriftlicher Form die Ergebnisse dieser Tagung, die vom 26. bis 28. Juni 2014 in den Räumen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München stattfand und durch zwei Konzerte ergänzt wurde: einen von Andreas Pernpointner moderierten Liederabend mit Anja-Nina Bahrmann und Dieter Paier sowie ein großes Konzert zum Thema »Richard Strauss und Gustav Mahler«, das vom Chor des Bayerischen Rundfunks unter Leitung von Peter Dijkstra, dem Rezitator Georg Blüml und dem Pianisten Anthony Spiri gestaltet wurde.

Da die Werke von Richard Strauss – zumindest die Tondichtungen und die bekannteren unter den Opern und den Liedern – im Repertoire der Opern- und Konzerthäuser auf der ganzen Welt prominent vertreten sind, bedurfte es des Richard-Strauss-Jahres 2014 im Prinzip nicht, um an den Komponisten zu erinnern. Eigentümlich war aber doch die ambivalente Art und Weise, in der die Medien, zumal am 150. Geburtstag, das Phänomen Richard Strauss thematisierten – nämlich zumeist mit einem Unterton, aus dem man deutliche Vorbehalte heraushören konnte, wohl auch ein Unbehagen am Publikumserfolg dieses vermutlich meistaufgeführten Komponisten des 20. Jahrhunderts. »Klangzauberer im Zwielficht« titelte eine der großen deutschsprachigen Zeitungen, »Voller Widersprüche« eine andere, »Strauss – ein schwieriges Erbe«, »Gebt dem Mann einen Schatten!« und (durchaus doppelsinnig) »Die überlebte Moderne« lauteten die Überschriften weiterer Artikel über einen »Komponisten, der noch immer zum Widerspruch reizt«. Leben und Werk von Strauss wurden gegeneinander ausgespielt, bis hin zu Eleonore Bünings Aufruf, seine »himmlische Musik« endlich nicht mehr »von seinem spießigen irdischen Lebenslauf zu trennen.«

Mindestens ebenso interessant wie die trotz aller Popularität schwierige und komplizierte Musik von Strauss scheint für die mediale Öffentlichkeit immer noch das ambivalente Verhalten des Komponisten gegenüber den Machthabern in der Zeit des Nationalsozialismus, sein ausgeprägter Geschäftssinn oder sein betont bürgerlicher, dem romantischen Geniebild sich entziehender Habitus zu sein – ungeachtet dessen, dass solche Themen mittlerweile recht gut aufgearbeitet sind, wie nicht zuletzt das 2014 von Walter Werbeck herausgegebene *Richard Strauss Handbuch* zeigt. Musik und Biografie halten aber immer noch mehr als genug Forschungsdefizite und anspruchsvolle Heraus-

forderungen bereit, denen zu widmen sich lohnt. Bereits der Umstand, dass Strauss nach wie vor polarisiert und zum Widerspruch reizt, zeigt jedenfalls, dass es bei diesem Komponisten noch viel zu diskutieren und auszufechten gibt.

Nachdem die Musikwissenschaft das Thema Richard Strauss in den Nachkriegs-Jahrzehnten weitgehend gemieden hatte (wie Bryan Gilliams Beitrag in diesem Band illustriert), entwickelte sich im Wesentlichen erst in den letzten 30 Jahren national und international eine ernsthafte, kritische Strauss-Forschung, die seitdem stetig wächst und inzwischen mit dem *Richard-Strauss-Quellenverzeichnis* (www.rsi-rsqv.de) und dem Langzeitprojekt *Kritische Ausgabe der Werke von Richard Strauss* auch eine solide philologische Basis bekommt. Bahnbrechend gewirkt haben hier besonders die Forschungen von Franz Trenner, Bryan Gilliam und Walter Werbeck sowie die Aktivitäten des Richard-Strauss-Instituts in Garmisch-Partenkirchen, aber auch die 1999 in München veranstaltete Konferenz *Richard Strauss und die Moderne* und die gleichzeitige große Strauss-Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek zum 50. Todestag des Komponisten mit ihrem wunderbaren Ausstellungskatalog.

Für jüngere WissenschaftlerInnen und aktuell Studierende scheinen die alten, namentlich von Theodor W. Adorno geschürten Vorbehalte gegenüber dem »begabten Kegelbruder« (so Thomas Mann) und seinem angeblichen Verrat an der Moderne schon weitgehend obsolet geworden zu sein. Und in einer Zeit, die bereits durch die Postmoderne hindurchgegangen ist, spricht nicht zuletzt auch das Interesse von Komponisten wie Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm, Manfred Trojahn oder Jörg Widmann an den komplexen Partituren von Richard Strauss für dessen wiederkehrende Aktualität. Dass dabei irritierende und problematische Aspekte im Leben und Wirken des Komponisten nicht ausgeblendet werden, versteht sich von selbst und zeigen auch die Beiträge des vorliegenden Bandes, die einen weiten Bogen spannen – von biografisch-kulturgeschichtlichen und rezeptionsästhetischen Themen (mit dem Fokus auf Strauss' Berliner Zeit und seiner Wirkung in den USA) über die Interpretation von Orchesterwerken, Opern und Liedern bis hin zu philologischen Fragen.

Nicht weniger als vier Generationen von Strauss-Forschern haben zum Symposium von 2014 beigetragen und ihre Beiträge in vielfach erweiterter Form hier publiziert: vom mittlerweile 91-jährigen Nestor der Strauss-Forschung, Reinhold Schlötterer – der 1977 an der Universität München die bis heute existierende Richard-Strauss-Arbeitsgruppe begründet hatte –, bis hin zu sechs Jahrzehnte jüngeren Mitarbeitern der Münchner Forschungsstelle Richard-Strauss-Ausgabe. Zwei Namen allerdings fehlen tragischerweise. Roswitha Schlötterer-Traimer verstarb im Oktober 2013 und konnte so die Tagung, auf die sie sich gefreut hatte, nicht mehr erleben und berechnen. Salome Reiser, die als Editionsleiterin der Richard-Strauss-Ausgabe die kritische Ausgabe der Oper *Salome* vorbereitet und beim Symposium noch referiert hatte, erlag im Dezember 2014 ihrer schweren Krankheit. Dem ehrenden Gedenken an beide Kolleginnen sei dieser Band gewidmet.

Viele haben dabei mitgewirkt, das Symposium von 2014 und den Druck des vorliegenden Bandes zu ermöglichen. Allen voran gebührt der Bayerischen Akademie der Wissenschaften und ihren MitarbeiterInnen Dank für die Überlassung der Räume und Technik sowie die organisatorische Hilfe bei der Durchführung des Symposiums. Den Kollegen Jürgen May und Wolfgang Rathert danken wir für die Mitwirkung bei der Planung des Programms. Als Förderer haben die Tagung und die begleitenden Konzerte finanziell großzügig unterstützt: die Bayerische Akademie der Wissenschaften, die Regierung von Oberbayern und der Kulturfonds Bayern mit dem vom Bayerischen Staatsministerium für Bildung und Kultus, Wissenschaft und Kunst aufgelegten Förderprogramm zum Richard-Strauss-Jahr 2014, ferner das Kulturreferat der Landeshauptstadt München, der Verein der Freunde der Musikwissenschaft München und das Institut für Musikwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München. Ihnen allen gilt unser herzlicher Dank. Der Bayerischen Akademie der Wissenschaft danken wir zudem für die Förderung der Drucklegung dieses Bandes aus Mitteln der Union der deutschen Akademien der Wissenschaften und dem Münchner Allitera Verlag für die umsichtige verlegerische Betreuung. Für die Reproduktionsgenehmigung für Quellen- und Notenabbildungen sind wir der Familie Strauss und den betreffenden Verlagen zu Dank verpflichtet. Und nicht zuletzt sei allen Autorinnen und Autoren herzlich gedankt für ihre Beteiligung am Symposium und an der vorliegenden Publikation. Zusammen mit ihnen hoffen wir auf eine breite und produktive Resonanz.

München, im Februar 2017

Die Herausgeber

»Seiner Majestät dem Kaiser und König Wilhelm II. in tiefster Ehrfurcht gewidmet.« Richard Strauss' Märsche 1905–1907¹

Achim Hofer

Über Richard Strauss' Märsche, zumal über dessen Militärmärsche, zu schreiben, birgt die Gefahr, von vornherein nicht ernst genommen zu werden. Zwar meinte Stephan Kohler vor über 20 Jahren, es müsse »auch diese Werke kennen, wer Strauss ganz kennen will, und sei es nur aus Gründen der enzyklopädischen Vollständigkeit.«² Darum geht es hier aber nicht. Es mutet trivial an, aber natürlich muss man diese Musik kennen, um über sie zu schreiben. Daran haben sich aber selbst die wenigen, die überhaupt einmal ein Wort über die Märsche verloren haben, zumeist nicht gehalten, sodass es zwar manch pauschale, aber wenig differenzierte Urteile gibt. (Eine bemerkenswerte Ausnahme ist hier Scott Warfield, der – wenn auch an unauffälliger Stelle – selbstkritisch davon berichtet, dass er sein Urteil, Strauss' Märsche seien nichts weiter als »unremarkable trifles«, revidiert habe, nachdem er sie sich doch ein wenig näher angeschaut habe.³)

Die vorliegende Studie bietet zunächst (I) eine Übersicht, befasst sich dann (II) mit

-
- 1 Herr Dr. Jürgen May vom Richard-Strauss-Institut in Garmisch-Partenkirchen danke ich für vielfältige und stets entgegenkommende Unterstützung, ebenso meiner studentischen Mitarbeiterin Frau Christina Kilb. Herrn Dr. Adrian Kech von der Forschungsstelle Richard-Strauss-Ausgabe in München sei gedankt für äußerst gründliche und hilfreiche Textredaktion.
 - 2 Stephan Kohler, »Unterwerfungsversuche einer Hofbusenschlange. Werke von Richard Strauss in Bearbeitungen für Militärmusik«, in: *Richard-Strauss-Tage 25.–30. Mai 1992*, Garmisch-Partenkirchen 1992, S. 82–84, hier S. 82.
 - 3 »Strauss's marches have often suffered at the hands of even his most sympathetic champions. Michael Kennedy, for instance, devotes only a single grudging paragraph to them in his ›Master Musicians‹ volume on Strauss, and he concludes that: ›... only the *Königsmarsch* has any intrinsic music value. These marches are sheer ›duty‹; they sowed no seeds in his great works.‹ I, too, glossed over these ›duty pieces,‹ calling them ›unremarkable trifles‹ in my own survey of Strauss's instrumental music. Having spent some time in recent months listening to these pieces, I wish revise my earlier judgment. As for why we dismiss Strauss's marches so quickly, it may be because they were composed in the same years as *Salome* and *Elektra*, op. 58 (TrV 223). In fact, Strauss's marches need to be considered precisely in the context of his position at that time as a court functionary. In that light, they are very credible examples of the genre and even show a bit of Strauss's musical personality.« (Scott Warfield, »Richard Strauss's Music for Winds. Featured Presentation at the 2007 CBDNA National Meeting (Ann Arbor, 29 March 2007)«, pegasus.cc.ucf.edu/~swarfiel/papers/Strausswind.doc [zuletzt abgerufen am 18.05.2014; der Artikel ist derzeit nicht online verfügbar und wurde nach Auskunft des

den Fassungen, (III) mit den von Strauss *bearbeiteten* und – ausführlicher – (IV) mit den von ihm *komponierten* Märschen und versucht abschließend (V) ein Resümee.

I. Übersicht

Die Komposition von Märschen in Form sogenannter Festmärsche war Strauss bis zu den hier abzuhandelnden nicht fremd. Schon sein Opus 1 (1876, TrV 43) ist ein *Festmarsch* für Orchester (1881 für Klavier). Es folgten die *Festmärsche* TrV 135 für Orchester (zwei Fassungen 1884/1887), TrV 136 für Kammermusikbesetzung (1886?) und TrV 157 für Orchester (Ende 1888). Nach den hier in Rede stehenden sieben Märschen der Zeit von 1905 bis 1907 schrieb Strauss 1925/26 lediglich noch einen *Militärmarsch* F-Dur, der als Teil der *Begleitmusik zum Film »Der Rosenkavalier«* (TrV 227b) jedoch – verglichen mit den zuvor komponierten Märschen – nicht mehr als Beispiel für Strauss' Interesse an dieser Gattung verstanden werden kann.⁴

Übersicht: Die Märsche 1905–1907

Die Titel folgen der Druckausgabe, das jeweils genannte Datum bezieht sich auf die Fertigstellung.

Abkürzungen: 2hd. = zweihändig; 4hd. = vierhändig; Autogr. = Autograf; B = Bearbeitung; Fü = Verlag Fürstner, Berlin; K = Komposition; Kl. = Klavier; MM(I) = Militärmusikbearbeitung (Infanterie); MM(K) = Militärmusikbearbeitung (Kavallerie); Orch. = Orchester; PrAMS = Königlich Preussische Armeemarsch-Sammlung; q = Quelle (RSQV-ID); q13014 = Salome-Skizzenbuch in D-GPrsa; RSQV = Richard-Strauss-Quellenverzeichnis; w = Werk (RSQV-ID); W = Widmung an den Kaiser

23.01.1905 (K, W)

Parade-Marsch des Regiments Königs-Jäger zu Pferde Nr. 1

Es-Dur für Klavier, TrV 213

(Titel laut Autogr.: »Parademarsch im Schritt für Cavallerie.«)

Autogr.: D-Mbs Mus.ms. 11346 – RSQV-ID: w0411, q00515 (Autogr.), q13014 – Ausgaben: Kl. 2hd. (Fü 1906): D-GPrsa; D-B DMS 160313 – Kl. 4hd. (Otto Taubmann, Fü 1906): D-B Sign. 55 NB 950 – MM(K); PrAMS II/119 (Fü 1906, Fürstner-Schott Mainz 1987, Fritz Brase); MM(I) & MM(K) in *einer* Partitur-Ausgabe (Fü 1907, Hermann Baarz): United States Marine Band Library (Washington, USA), USMB-R-5904 (Kopie); GB-Lbl Music Collections h.3918.a.(8.); NL-DHk NMI MIL-kmk 117

Autors auch nicht publiziert, 17.10.2016]); Auslassungspunkte von Warfield. Sein Bezug: Michael Kennedy, *Richard Strauss* [= The Master Musicians], New York 1995, S. 178).

4 Nichts bekannt ist meines Wissens über einen Marsch, den Strauss in einem Brief vom 06.06.1912 an seine Frau erwähnt: »Habe während der Fahrt einen Marsch komponiert.« (WB, S. 198).

1905 / 06 (B)

»*De Brandenburgische Mars*«. *Präsentiermarsch bearbeitet* [für Klavier]
von **Richard Strauß**, TrV 214

Autogr.: unbekannt – RSQV-ID: wo412 – Historische Vorlage: Universiteit van Amsterdam, Bijzondere Collecties, Toonkunstcollectie, Sign. 205-F-38, Nr. 556 [ca. 1770] – Ausgaben (Fü 1906): Kl. 2hd.: D-GPrsa; D-B DMS O.163387; D-Mbs 2 Mus.pr. 6977 + Beibd. 4 – MM(I) & MM(K) in *einer* Ausgabe, PrAMS I/87 & III/117 (Rudolf Britzke); D-B DMS O.43600; D-GPrsa (Kopie)

06.01.1906 (K, W)

Militärischer Festmarsch (Königsmarsch) Es-Dur für Orchester, TrV 217
(30.12.1905 für Klavier)

Autogr.: D-Mbs Mus.ms. 11349 (Orch.), D-Mbs Mus.ms. 11348 (Kl.) – RSQV-ID: Kl.: wo422, q00528 (Autogr.) – Orch.: wo423, q00529 (Autogr.); q13014 – Ausgaben: Orch.: RSE 24, S. 201–214 – Kl. 2hd.: D-Mbs 4 Mus.pr. 99.1167 (Fü 1906)

05.01.1906 (B)

Marsch der Königin Luise [bearbeitet] für Klavier

Autogr.: Benediktiner-Abteil Ettal – Ausgabe: Mainz (Schott) 2008 – Vorlagen: MM(I): PrAMS II/14 (Schlesinger 1817), neu II/237 (Dreililien-Verlag, Berlin 1906, Heinrich van Eycken): D-B DMS 13301 (Partitur); D-B DMS 13302 (Kl.)

26.10.1906 [op. 57/1] / 15.10.1906 [op. 57/2] (K, W)

Zwei Militärmärsche für großes Orchester op. 57, TrV 221

Militärmarsch Es-Dur (op. 57/1)

Kriegsmarsch c-Moll (op. 57/2)

(ursprünglich geplante Titel [von Strauss für den Druck geändert]: »Preussischer Defiliermarsch« [op. 57/1], »Kriegsmarsch der preussischen Garde.« [op. 57/2])

Autogr.: D-GPrsa TrV_999_q00289 (Partitur) – RSQV-ID: op. 57/1: wo439, q13014; op. 57/2: wo440; Kl.: wo691, q00544 (Autogr. Klaviersatz: C. F. Peters, Leipzig) – Ausgaben (außer RSE alle C. F. Peters, Leipzig 1907): Orch.: D-Mbs 2 Mus.pr. 5857; D-B DMS 97085; RSE 24, S. 217–240 – Kl. 2hd. (Otto Singer): D-B Mus. 14375; D-B Mus. O.11199; D-B DMS 254455 – Kl. 4hd. (Otto Singer): D-B Mus O.11199; D-Mbs 4 Mus.pr. 62833 – MM(I) (Julius Hermann Matthey): Direktions-Partitur und Stimmen: The Sousa Archives and Center for American Music, University of Illinois Urbana-Champaign, John Philip Sousa Music and Personal Papers, c. 1880–1932, 12/9/51, Series 2, Box 473, Folder 1; dasselbe als Aufführungsmaterial bei C. F. Peters Ltd & Co. KG, Leipzig

19.06.1907 (K, W)

Parade-Marsch für Cavallerie No. 2 Des-Dur für Klavier, TrV 222

Autogr.: D-Mbs Mus.ms. 11347 – RSQV-ID: wo441, q13230 (Brief von Strauss an Alwin Peschke vom 22. Januar 1907), q00546 (Autogr.), q13018 (Elektra-Skizzenbuch), q13014 – Ausgaben (alle Fü 1907): Kl. 2hd.: D-GPrsa; D-B 160314 – MM(I) & MM(K) in *einer* Partitur-Ausgabe (Alwin Peschke) plus Stimmen: United States Marine Band Library (Washington, USA), USMB-R-5905 (Kopie); GB-Cu MRA.310.90.64; NL-DHk NMI MIL-kmk 118; GB-Lbl Music Collections h.3918.d.(2.) (nur Partitur)

Auffällig ist nicht nur die Anzahl der von Januar 1905 bis Juni 1907 (also in zweieinhalb Jahren) komponierten Märsche, sondern auch das Genre. Es sind nämlich – bis auf eine Ausnahme (TrV 217) – keine *Festmärsche* mehr, sondern *Militärmärsche*.⁵ Aber auch die genannte Ausnahme ist deutlich militärisch konnotiert, nicht nur durch den Titel *Militärischer Festmarsch*, sondern auch durch ihre bombastische Besetzung, zu dessen an sich schon stark besetztem Orchester noch acht Trompeten und zwölf Trommeln hinzutreten, die extra zu postieren sind und also der Musik auch ein szenisches Element verleihen. Die als *Königsmarsch* gedruckte Komposition hat es – wie es scheint – als einzige Marschkomposition von Strauss zu recht großer Bekanntheit gebracht.⁶ Ihr wird hier keine weitere Aufmerksamkeit geschenkt; vielmehr sei der Blick auf die Militärmärsche gerichtet.⁷

Wie den *Königsmarsch* hat Strauss auch vier Militärmärsche, das heißt alle von ihm selbst komponierten, mit Formulierungen versehen wie »*Seiner Majestät / dem Kaiser und König / Wilhelm II. / in tiefster Ehrfurcht / gewidmet / vom / Komponisten*« (Druck der Militärmusikfassung von TrV 213), und zwar stets großformatig auf einer eigens dafür reservierten Druckseite. Aber auch die beiden anderen Märsche stehen durch ihre Aufnahme in die *Sammlung Königlich Preußischer Armeemärsche* in Verbindung mit dem Kaiser (s. unten), sodass insgesamt kein einziger Marsch ohne Bezug zum Monarchen ist.

-
- 5 Nur selten wird dies unterschieden, wenn von Strauss' Märschen die Rede ist, jedoch z. B. bei Dietmar Schenk, »Richard Strauss im kaiserlichen Berlin«, in: *Richard Strauss im kaiserlichen Berlin*, hrsg. von Conny Restle und Dietmar Schenk, Berlin 2001, S. 20–61, hier S. 40.
- 6 »[...] only the *Königsmarsch* (TrV 217/2) has enjoyed much success in the concert hall. In my opinion, however, Strauss's Parade-Marsch No. 2 (TrV 222) is also deserving of attention.« (Warfield, »Richard Strauss's Music for Winds«). Jörg Murschinski meint, der *Königsmarsch* habe sich heute »wenigstens im Bläserorchesterrepertoire behaupten können, was aber wohl in erster Linie auf den großen Namen seines Schöpfers zurückzuführen« sei (»Symbolmusik?! – Motivation, Komposition und Intention von Richard Wagners »Kaisermarsch« und Richard Strauss' »Königsmarsch««, in: *Symbole, Zeremonielle, Rituale. Wirken und Wirkung von Militärmusik bei staatlicher Repräsentanz und hoheitlichen Anlässen*, hrsg. von Michael Schramm [= Militärmusik im Diskurs 8], Bonn 2013, S. 147–160, hier S. 157). Letzteres kann bezweifelt werden, denn kein anderer Marsch von Strauss hat ähnliche Bekanntheit erlangt, obwohl sie zum Teil sogar in die *Königlich Preußische Armeemarsch-Sammlung* aufgenommen wurden.
- 7 Zusammenhängen zwischen Strauss' *Königsmarsch* und Richard Wagners *Kaisermarsch* ist neuerdings Murschinski in seinem genannten Beitrag »Symbolmusik?!« (s. Fußnote 6) nachgegangen.

II. Strauss' Fassungen der Märsche

Strauss hat Militärmärsche komponiert, aber nicht einen für Militärmusik;⁸ alle seine diesbezüglichen Kompositionen und Bearbeitungen sind für Klavier oder Orchester (s. Übersicht). Von allen Märschen gibt es Militärmusikfassungen, in keinem Fall hat Strauss sie selbst angefertigt. Mary Natvig meinte zu den Klavierversionen: »That Strauss must have intended military band settings for these works is evident not only in their martial character, but in the titles themselves.«⁹ Das scheint im Ergebnis zum Teil richtig, wenn auch die Begründung nicht überzeugt: Die Titel waren eher dem Kaiser geschuldet, und ein kriegerischer Marschcharakter bedarf nicht unbedingt des Ausdrucks durch eine Militärkapelle. Für die zwei Märsche op. 57 kann die Orchesterfassung als »Original« angesehen werden, Strauss selbst bezeichnet die Klavierversionen als »Klavierauszüge«.¹⁰ Die für Klavier *bearbeiteten* Märsche, ganz besonders aber die zwei für Klavier *komponierten*, waren für Strauss vermutlich beides: gültige Endgestalt einer (Klavier-)Komposition und gleichzeitig Vorlage für die Einrichtung von Militärmusikfassungen.

Für Kohler ist der Umstand, dass Strauss sich mit Klavierfassungen begnügte, ein Hinweis darauf, dass der Komponist »die Zufriedenstellung des kaiserlichen Brotherrn in Form von Märschen nicht sonderlich interessierte«.¹¹ Warfield zufolge mangelte es Strauss nicht an Kompetenz, er habe davon mehr verstanden, als er dem Kaiser gegenüber zu erkennen gegeben hätte.¹² Unklarheiten in diesem Kontext nährt eine

8 Hier gemeint als Besetzungstyp. Zur Bedeutung des Terminus insgesamt siehe Achim Hofer, Art. »Militärmusik. I. Einleitung«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*, hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil 6, Kassel u. a. 1997, Sp. 269 f.

9 Mary Natvig, »Richard Strauss and the German Military Band Tradition«, in: *College Band Directors National Association Journal* 4 (1987), S. 13–16, hier S. 15.

10 Brief vom 08.03.1907 an den Verlag C. F. Peters, Staatsarchiv Leipzig (StA-L), 21070 C. F. Peters, Leipzig, Nr. 2154, Bl. 79. – Eine Ausgabe aller Briefe zwischen Strauss und dem Verlag C. F. Peters im Zusammenhang mit Opus 57 befindet sich im Druck: Achim Hofer, »Sie halten den Namen des Autors wohl für einen Schönheitsfehler« (Strauss). Die Korrespondenz zwischen Richard Strauss und dem Verlag C. F. Peters betreffend op. 57«, in: *Richard Strauss-Jahrbuch* 2016 [Druck in Vorbereitung].

11 Kohler, »Unterwerfungsversuche einer Hofbusenschlange«, S. 82.

12 »It would seem that there was no way Strauss could have avoided military music in Berlin, but in fact, Strauss was probably already familiar with band music from his childhood. [...] The musical evidence of Strauss's first two marches also suggests that he had a much better knowledge of military music than he ever admitted to the Kaiser.« (Warfield, »Richard Strauss's Music for Winds«).

durch die Strauss-Literatur¹³ tradierte Begebenheit, die je nach Autor unterschiedlich ausgeschmückt wird, wobei bereits der erzählende Stil der Überlieferungen, das Fehlen von Quellenangaben und auch der Umstand, dass die Berichte inhaltlich zum Teil voneinander abweichen, Anlass zu größter Skepsis geben müssten.

Bei Matthew Boyden etwa heißt es 1999, ohne einen entsprechenden Nachweis:

»Einige Monate nach dem enormen Erfolg von *Salome* [...] zitierte der Kaiser Strauss zu sich und wollte allen Ernstes wissen, warum sein Hofkapellmeister keine Märsche komponiere. Strauss versuchte höflich auszuweichen, indem er erklärte, daß er mit dem Genre zu wenig vertraut sei. Am nächsten Tag wurde Strauss erneut zum Kaiser zitiert. Auf Wilhelms Anordnung zogen im Schloßhof zwei Musikcorps auf, und Strauss mußte drei die Ohren peinigende Stunden mit kaiserlichen Märschen über sich ergehen lassen. Er dankte dem Kaiser für sein Entgegenkommen, begab sich schwankend an sein Pult und entwarf pflichtschuldigst zwei äußerst elegante Märsche [...].«¹⁴

Auch keine der anderen Quellen kann davon überzeugen, dass etwas Derartiges so stattgefunden hat, und es verwundert, dass selbst Warfield (2007) diese Tradierung fortsetzt.¹⁵

Außer einem Schreibkalender-Eintrag Strauss' vom 29. März 1906 – »3 Uhr im Schloß / Der Kaiser läßt mir / 1 ½ Stunden Märsche vorblasen.«¹⁶ – ist nichts bekannt. Und zu diesem Zeitpunkt hatte Strauss bereits die ersten Militärmärsche komponiert, der Kaiser konnte ihn also nicht dazu angeregt haben, »sich auch einmal an der Komposition von Militärmärschen zu versuchen«¹⁷ – was jedoch eine Art »Nachhilfeunterricht« hinsichtlich militärmusikalischer Instrumentierung nicht ausschließt.

Glaubt man einem Brief an den Verlag C. F. Peters in Leipzig, so fühlte sich Strauss nicht kompetent, denn im Zusammenhang mit den zwei Märschen op. 57 empfiehlt er dem Verlagsinhaber Henri Hinrichsen am 23. April 1907, die Militärmusikfassung vor dem Druck erst dem Musikinspizienten Theodor Grawert (1858–1927) zur Prüfung

13 Zuletzt bei Murschinski, »Symbolmusik?!«, S. 148 f.; er bezieht sich auf: Max Steinitzer, *Richard Strauss*, Stuttgart u. a. 1927, S. 161; Walter Panofsky, *Richard Strauss. Partitur eines Lebens*, München 1965, S. 94; Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich. Eine Bildbiographie*, Berlin 1999, S. 92; Matthew Boyden, *Richard Strauss. Die Biographie*, München und Wien 1999, S. 250.

14 Boyden, *Richard Strauss*, S. 250.

15 »As a military man, Kaiser Wilhelm loved marches, and one day, he asked his Hofkapellmeister why he had not composed any. Strauss demurred and said that he did not know anything about the genre. The Kaiser then commanded Strauss to appear the next day at the palace grounds, where two military bands paraded about for three hours, playing marches for Strauss's edification.« (Warfield, »Richard Strauss's Music for Winds«; er bezieht sich auf: Kurt Wilhelm, *Richard Strauss. An Intimate Portrait*, trans. Mary Whittall, New York 1989, S. 77 f.).

16 D-GPrsa, Schreibkalender 1906, S. 24. Vgl. den Hinweis bei: *TrennerC*, S. 275.

17 Murschinski, »Symbolmusik?!«, S. 149.

vorzulegen, »damit sie für den militärischen Dienst brauchbar werde. Am allerbesten wäre es allerdings, wenn Sie das Arrangement für Militärmusik gleich ihm direkt übertragen würden. Wir hätten dann vielleicht die Garantie, dass die Märsche richtig gesetzt und baldigst bei der Armee eingeführt werden.«¹⁸ Ob allerdings die hier ange-deutete mangelhafte eigene Kompetenz der einzige Grund dafür ist, dass Strauss kei-nerlei Militärmusikfassungen anfertigte, ist zumindest fraglich. Soweit ersichtlich, war es ihm durchaus wichtig, dass seine Märsche auch beim Militär gespielt wurden, dies durch eigene Instrumentierungen zu fördern, kam ihm aber nicht in den Sinn. Es scheint, als habe er sich hier ganz auf die Fachleute verlassen. Ob er während der Komposition seiner Klaviermärsche bestimmte Instrumentierungen im Auge hatte, kann hier und da vermutet werden (s. unten). Diesbezügliche Vorstellungen hat er jedoch – soweit bekannt – den Militärmusikbearbeitern nicht mitgeteilt. Offensicht-lich war für ihn die Übertragung seiner Märsche für Militärmusik eine Art Hand-werksarbeit, die man getrost den dafür zuständigen Fachleuten – wenn auch nicht jedem beliebigen – überlassen konnte. Zeit wollte er selbst dafür nicht investieren. So schrieb er auch am 22. Januar 1907 an den Bearbeiter seines letzten Marsches, Alwin Peschke (1869–1929):

»Ich habe heute Abend einen Marsch entworfen, der sich für Cavalleriemusik vielleicht als Parademarsch im Schritt eignet. Wäre es möglich, denselben für seine Majestät als Überraschung zum Geburtstag noch fertig zu stellen? Hätten Sie Zeit, morgen Mittag Nachmittag [sic!] zwischen 3 u. 4 Uhr zu mir zu kom-men u. sich den Marsch von mir anspielen zu lassen? Er ist nicht lang u. schnell instrumentiert.«¹⁹

Hinzu kommt, dass stets *unterschiedliche* Militärmusikfassungen angefertigt wur-den, auch wenn die Klavierfassung etwas anderes suggerierte (s. Abb. 1).

18 StA-L, 21070 C. F. Peters, Leipzig, Nr. 2154, Bl. 78; siehe Hofer, »Korrespondenz«.

19 D-GPrsi, Kopie des Briefes. Es ist im Übrigen nicht dazu gekommen; Peschke hätte maximal vier Tage Zeit gehabt: Der 22. Januar war ein Dienstag, der Geburtstag des Kaisers der darauffolgende Sonntag. Die Fertigstellung des Marsches zog sich dann noch einmal ein halbes Jahr hin (s. Über-sicht). – Zu Peschke siehe nl.wikipedia.org/w/index.php?title=Alwin_Peschke&oldid=35390661 (abgerufen am 17.10.2016).

2.V.07

PARADE-MARSCH FÜR KAVALLERIE NO II

KOMPONIERT VON
RICHARD STRAUSS.

<p>Für INFANTERIE-MUSIK</p> <p>Central Partitur Pr. M. 4... netto Stimmen Pr. M. 8... netto Jede Dubliertstimme Pr. M. 40 netto</p> <p>Für JÄGER-MUSIK</p> <p>Stimmen Pr. M. 6... netto Jede Dubliertstimme Pr. M. 40 netto</p> <p>Für KAVALLERIE-MUSIK</p> <p>Stimmen Pr. M. 5... netto Jede Dubliertstimme Pr. M. 40 netto</p>	<p>Für ORCHESTER</p> <p>Partitur Stimmen Jede Dubliertstimme Pr. M. 160 netto</p> <p>Für KLAVIER Pr. M. 160 netto</p>
---	---

Eigentum des Verlegers für alle Länder.

**BERLIN, W.
ADOLPH FÜRSTNER**
Aufführungsrecht vom Komponisten vorbehalten.

A. 5626-5632 B.
Verf. Anst. v. C. & P. Rieder, G. m. b. H., Leipzig.

Abb. 1: Parade-Marsch für Cavallerie No. 2 (TrV 222), Titelblatt, Berlin (Fürstner) 1907, D-GPrsa

»Für Kavallerie« auf dem Titelblatt des Drucks der Klavierausgabe verweist zwar auf eine für diese Truppengattung übliche – Kesselpauken einschließende – Blechbläserbesetzung (sodass Strauss' Originalfassung für Klavier geradezu als Paradoxon aufgefasst werden könnte), die entsprechende Militärmusikfassung erscheint jedoch auf dem Titelblatt an letzter Stelle, an erster steht diejenige für Infanteriemusikbesetzung mit Holzblas-, Blechblas- und Schlaginstrumenten, war sie doch die bedeutendste und verbreitetste.²⁰ An der jeweils ersten Partiturseite dreier Märsche lässt sich das »System« der unterschiedlichen Militärmusikbesetzungen gut ablesen, und

20 Hinter den Bearbeitungen steckten keineswegs nur Erfordernisse des praktischen Gebrauchs, sondern auch merkantile Interessen von Komponist und Verlag. Die bei Kohler (»Unterwerfungsversuche einer Hofbusenschlange«, S. 83) abgebildete Titelseite zum *Königsmarsch* TrV 217

zwar anhand der Instrumentierungen von Hermann Baarz (TrV 213), Rudolf Britzke (TrV 214) und Alfred Peschke (TrV 222):²¹ *Alle* Instrumente sind bezeichnet als Musik der Infanterie, in stufenweise reduzierter Zusammenfassung dann als Musik der Jäger und Pioniere sowie – in kleinster Besetzung – als Musik der Kavallerie.

III. Die von Strauss *bearbeiteten* Märsche

1. *De Brandenburgische Mars* (TrV 214)

Der in der Übersicht zitierte Titel zur Klavierausgabe bringt unmissverständlich zum Ausdruck, dass es sich um eine Bearbeitung handelt. Durch den Arrangeur für Militärmusik kommt eine weitere Person ins Spiel, sodass das entsprechende Titelblatt lautet: »*De Brandenburgische Mars*« / Präsentiermarsch / *Bearbeitet von / Richard Strauss. / Für Armee Musik / gesetzt von R. Britzke.*^[22] / *Für Infanterie und Kavallerie Musik*«.

Der Bezug dieses Marsches zum Kaiser zeigt sich in dessen »Allerhöchste[r] Kabinetts-Ordre« (AKO) vom 19. Dezember 1905: »Ich verleihe dem Grenadier-Regiment Kronprinz (1. Ostpreußischen) Nr. 1 aus Anlaß der Feier seines 250jährigen Bestehens den sogenannten ›De Brandenburgische Mars‹ als Präsentiermarsch und den Armeemarsch II Nr. 14 als Parademarsch [...].«²³ Das Kriegsministerium brachte diese AKO am 25. Juni 1906 der Armee zur Kenntnis und verfügte:

»Der erstgenannte Marsch [*De Brandenburgische Mars*] führt in der Zahl der Armeemärsche die Nummer 87 unter I ›Langsame Märsche für Infanterie‹ und die Nummer 117 unter III ›Kavalleriemärsche‹ [...]. Dagegen erhält der zweitgenannte Marsch [s. unten] in der neuen Fassung die Nummer II, 237 und wird in dem Musikalienverlag ›Dreililien‹ in Halensee bei Berlin [...] erscheinen.«²⁴

Dadurch, dass Richard Strauss *De Brandenburgische Mars* bearbeitete, ist der Marsch untrennbar mit seinem Namen verbunden. Im Titelzusatz einer CD-Einspielung

gibt neben der Orchesterfassung noch drei Ausgaben für Klavier, drei für Militärmusik sowie für »Salon-Orchester« und »Pariser Besetzung« an.

21 Siehe Übersicht. Danken möchte ich Staff Sergeant Tilden E. Olsen, US Marine Band Library (Washington), für Hilfen und die unbürokratische Zusendung einer Kopie der Fassungen von Baarz und Peschke.

22 Obermusikmeister Rudolf Britzke (1865–1940).

23 *Armee-Verordnungsblatt* 40 (1906), S. 229.

24 Ebd.

heißt es sogar: »Freie [!] Bearbeitung eines älteren Präsentiermarsches.«²⁵ Eine nach langem Suchen gefundene historische Version von *De Brandenburgsche Mars* entstammt einer umfangreichen niederländischen Handschriften-Sammlung mit über siebenhundert zumeist volkstümlichen Melodien und Tänzen aus der Zeit um 1770, unter denen sich auch ein paar Märsche befinden.²⁶ Die Nummer 556 ist *De Brandenburgsche Mars* (Abb. 2), der im Verbund mit der ihm folgenden Nummer den Verfasser auf die Spur brachte, dass mit dem Titel gar keine Musik, sondern eine Person gemeint ist.²⁷



Abb. 2: *De Brandenburgsche Mars*, *Universiteit van Amsterdam, Bijzondere Collecties, Toonkunstcollectie*, Sign. 205-F-38, Nr. 556 (ca. 1770), Folio-Ausschnitt

- 25 Richard Strauss. *Sämtliche Werke für Bläser*. Vol. 2, 1998 (Label: Arts, DDD).
- 26 Siehe Übersicht. Ein später erstelltes Register hat die Signatur 205-F-39. – Herrn Dr. Simon Groot, Amsterdam, sei für hilfreiche Auskünfte gedankt.
- 27 Es fällt auf, dass die Nummer 557 *Marsch* (und nicht holländisch *Mars*) betitelt ist. Dies könnte natürlich mit einer nicht-niederländischen Originalbezeichnung zu tun haben, andererseits sprechen gewichtige Umstände dafür, dass mit »Mars« im Titel von *De Brandenburgsche Mars* nicht die musikalische Gattung gemeint ist, sondern – in Anlehnung an den Kriegsgott – der sogenannte Große Kurfürst Friedrich Wilhelm von Brandenburg (1620–1688). In einem Lobgedicht Johann von Bessers (1654–1729) auf ihn heißt es: »Der Brandenburgsche Mars, weil es an seiner Seiten, / Began[n] zuerst den Wald und Hügel zu bestreiten;« (»Lob-Gedichte, Oder der Zunahme, Friedrich Wilhelms des Grossen, Chur-Fürstens zu Brandenburg, 1688«, in: *Des Herrn von Besser Schriften. Beydes in gebundener und ungebundener Rede*, Band 1, ausgefertigt von Johann Ulrich König, Leipzig 1732, S. 26–57, hier S. 37). Hintergrund ist die Schlacht bei Warschau (1656), in der das schwedische und das brandenburgische Heer (letzteres unter Führung des Großen Kurfürsten) die polnisch-krimtatarische Streitmacht, die zahlenmäßig weit überlegen war, besiegte. Auf Seite 188 des genannten Buches heißt es direkt an den Großen Kurfürsten gerichtet: »Besonders wird dein Volck hierdurch erweckt zum streiten, / Daß es dich, seinen Mars, zu Pferde hat gesehn«. Sieht man beide Zitate im Zusammenhang mit dem Jahr der Aufnahme des Marsches in die *Königlich Preußische Armeemarsch-Sammlung* (1906), schließt sich der Kreis: Das Regiment, dem der Kaiser aus Anlass seines 250-jährigen Bestehens *De Brandenburgsche Mars* verlieh, hatte seinen ersten Einsatz 1656 in der Schlacht bei Warschau unter Führung des »Brandenburgschen Mars«.

Ein Vergleich der Strauss'schen Bearbeitung mit diesem Manuskript zeigt: Nicht nur die Tonart, sondern jede einzelne Note der Melodie stimmen überein. Insofern lässt sich keineswegs von einer »freien« Bearbeitung sprechen, und es mag erst recht bezweifelt werden, *De Brandenburgische Mars* zeige »den wahren Strauss, der nicht mehr auf dem Weg ist, der in seiner musikalischen und künstlerischen Identität angekommen ist«. ²⁸ Strauss behält sogar die C-Taktart bei, was in der einzigen Klaviereinspielung, die dem Verfasser bekannt ist, ²⁹ zu einer äußerst behäbigen und schwerfälligen Interpretation führt, zumal die ersten fünf Takte durchgehend in der Tonika stehen. Der Funktion eines Parademarsches, für den Strauss die Melodie »bearbeitete«, käme auf jeden Fall ein Tempo mit zwei Schritten (bzw. Schlagzeiten) pro Takt entgegen. Genau aus diesem Grund dürfte Rudolf Britzke die zeitgleich (1906) gedruckte Militärmusikfassung im Alla-breve-Takt notiert haben, wodurch sich das Tempo verdoppelt.

2. Der Marsch der Königin Luise

In der oben zitierten AKO des Kaisers vom 19. Dezember 1905 ist außer von *De Brandenburgische Mars* auch vom Armeemarsch Nr. II/14 die Rede, der in neuer Fassung die Nummer II/237 erhielt. Dahinter verbirgt sich nichts anderes als der 2008 erstmals publizierte Strauss'sche *Marsch der Königin Luise* (1906). Obgleich das Autograf suggeriert, es sei eine Komposition von Strauss, handelt es sich doch nur um eine Bearbeitung, denn die Nummer II/14 war schon 1817 Teil der *Sammlung Königlich Preussischer Armeemärsche*. Die näheren Umstände zu dieser vermeintlichen Strauss-Komposition wurden unlängst an anderer Stelle ausführlich erörtert. ³⁰

IV. Die von Strauss komponierten Militärmärsche

Lässt man nun die zwei von Strauss bearbeiteten Märsche, weil nicht von ihm komponiert, und auch den sogenannten *Königsmarsch* außer Acht, so verbleiben vier »echte« Militärmärsche: zwei (Opus 57) für Orchester sowie der erst- und letztkom-

28 Jürgen Schaarwächter am 25.06.2011 in einer Kritik der in nächster Fußnote genannten Einspielung, in: *Klassik.com*, magazin.klassik.com/reviews/reviews.cfm?task=record&RECID=20369 (abgerufen am 17.10.2016).

29 Gitti Pirner (Klavier), Einspielung von 1985/86, auf CD 8 (*Piano-Solo and Four Hands*) der Sammlung *Richard Strauss. Complete Chamber Music*, 2011 (Label: Brilliant Classics 9231).

30 Vgl. Achim Hofer, »Keine Komposition von Richard Strauss: Der *Marsch der Königin Luise* (1906)«, in: *Die Musikforschung* 67 (2014), H. 3, S. 239–250.

ponierte für Klavier (s. Übersicht). Die Bekanntheit des *Königsmarsches* hat keiner von ihnen erreicht, ihre Verbreitung durch Militärmusik hält sich in Grenzen. Berühmt oder bekannt gewordene Märsche haben eine klare und mehr oder weniger standardisierte Struktur, auf Symmetrie angelegte Formteile, eine einprägsame Melodik (im Trio zumeist kantabel) bei einfachen harmonischen Konstellationen und eine markante Rhythmik. All dies findet sich auch in den Strauss'schen Militärmärschen, aber keiner von ihnen gehorcht melodisch, formal, harmonisch und rhythmisch *in toto* der etablierten Gattung. Ein »normaler« Militärmarsch ist *keiner* von ihnen, auch wenn der Grad der Abweichung mitunter äußerst gering ist. In der Tendenz nimmt er aber zu – bis hin zu extrem abweichenden Konstellationen im letzten Marsch.

Die folgenden Ausführungen versuchen nun, in einer Art Scheinwerfertechnik einige Besonderheiten der von Strauss komponierten Militärmärsche zu beleuchten.

1. *Parade-Marsch des Regiments Königs-Jäger zu Pferde Nr. 1* (TrV 213)

Dieser Marsch wurde laut Autograf am 23. Januar 1905 komponiert. Er ist Strauss' erster Marsch, gleichzeitig die erste Berliner Komposition nach seiner mehrmonatigen USA-Tournee³¹ und möglicherweise wegen seiner langen Abwesenheit auch mit Blick auf den Kaiser entstanden. Die – auch persönliche – Nähe zum Kaiser, die mit allen Strauss'schen Märschen der Jahre 1905–1907 gegeben war, hat hier vielleicht ihren Ursprung. Und dass nicht ein einziger Marsch ohne Bezug zum Kaiser ist, legt die Vermutung nahe, dass Strauss von sich aus höchstwahrscheinlich keinen einzigen geschrieben hätte.

Zwischen dem Kompositionsdatum (23. Januar 1905) und der überlieferten Uraufführung (6. März 1907) liegt eine auffallend lange Zeit. Spätestens im April 1906 lagen die Druckfassungen für Militärmusik vor, wie eine Anzeige in der *Deutschen Militär-Musiker-Zeitung* (DMMZ) vom 4. Mai 1906³² zeigt. Am 28. November dieses Jahres schließlich verfügte der Kaiser: »Ich verleihe Meinem Regiment Jäger zu Pferde Nr. 1 den für das Regiment von Richard Strauß komponierten Marsch als Präsentiermarsch [recte: Parademarsch] mit der Maßgabe, daß das Regiment bei großen Paraden allein berechtigt sein soll, den Marsch zu blasen. [...] | Rauden[,] den 28. November 1906.«³³ Einen Monat später, am 22. Dezember 1906, gab Kriegsminister von

31 Vgl. Rainer Cadenbach, »Schlussstriche in Charlottenburg – die ›Berliner Kompositionen‹«, in: Restle/Schenk, *Richard Strauss im kaiserlichen Berlin*, S. 6–11, hier S. 9.

32 DMMZ 28 (1906), Nr. 18 vom 04.05.1906, S. 230. Angezeigt werden von der Kavalleriemusik-Fassung Partitur und Stimmen, von der für Infanterie nur die Stimmen. Zu letzterer erschien die Partitur erst 1907.

33 *Armee-Verordnungsblatt* 41 (1907), S. 1.

Einem in der Armee bekannt: »Der Marsch führt in der Zahl der Armeemärsche die Nr. 119 unter III. Kavalleriemärsche [...].«³⁴

Ein von Strauss komponierter und dem Kaiser gewidmeter Marsch, der von diesem ausdrücklich unter Nennung des Namens Strauss auch noch in den Rang eines Königlich Preußischen Armeemarsches erhoben wurde: Das war ohne Zweifel ein Erfolg sowohl für den Widmungsempfänger als auch für den Komponisten, nicht aber unbedingt Ausdruck musikalischer Hochwertigkeit, den Strauss' Zeitgenossen – zumindest nach Warfields Meinung – in der Komposition erkannt haben wollten.³⁵ Dennoch gibt es Bemerkenswertes.

I. Trio		II. Trio		
1 – 16	17 – 24	25 – 40	41 – 52	53 – 72
Es	c	Es	B [g]	Es
16	8	16	12	20
4+4+4+4	4+4	4+4+4+4	4+4+4	4+4+4+4+4
a	b	a	c	a

Abb. 3: Struktur Parade-Marsch des Regiments Königs-Jäger zu Pferde Nr. 1 (TrV 213)

Längen von acht, 16 und 32 Takten sind nach 1850 für Marschteile die Regel. Von diesem Standard weicht das *II. Trio* mit zwölf Takten ab (Abb. 3). Ungewöhnlich ist auch die Bezeichnung *I. Trio* für den zweiten, hier in der parallelen Moll-Tonart gesetzten Teil, der auch melodisch dem eigentlich kantablen Charakter eines Marschtrios völlig widerspricht. Dieser kommt erst im *II. Trio* zum Zuge, das jedoch nicht, wie bei Marschtrios üblich, in der Subdominante, sondern in der Dominante steht. Die 20 Takte des letzten Teils bestehen aus 16 Takten a-Teil und vier Takten Schluss, sodass man insgesamt von einer rondoartigen Form sprechen kann.

Der Hauptteil ist von einer fast trivialen Rhythmik (Abb. 4), die Melodie ist klar gegliedert, in der Tendenz aufsteigend (wie überhaupt mitunter recht ausladende Aufwärtsgänge charakteristisch für Strauss' Märsche sind). Auffällig zu Anfang ist, dass der Quartsprung nicht auf der Takteins den Grundton erreicht, sondern erst auf der Drei.³⁶

34 Ebd.; beide Zitate (AKO und von Einem) auch in *DMMZ* 29 (1907), Nr. 1 vom 04.01.1907, S. 1.

35 »Whatever history might think about these marches, Strauss's contemporaries thought highly enough of them that both [TrV 213 und 214] were added to the official Prussian Army March Collection.« (Warfield, »Richard Strauss's Music for Winds«).

36 Unter Auslassung der ersten Zählzeit erinnern die drei verbleibenden Noten *b*¹ als Auftakt zum Grundton *es*² an den Beginn der *Marseillaise*.

Mus. Mss. 11346

Parademarsch im Schritt für Cavallerie.

Co. 9p. AV 972

R. Strauss

Aufführungsrecht vorbehalten.

Abb. 4: Parade-Marsch des Regiments Königs-Jäger zu Pferde Nr. 1, Autograf,
D-Mbs Mus.ms. 11346, T. 1-4

Ebenso ist bemerkenswert, dass Strauss die Dur-Teile des Marsches mit Moll-Ab-schnitten versieht, so auch im zweiten Trio. Die g-Moll-Akkorde in Takt 45 haben 32stel-Vorschlagsnoten. Es fällt schwer, den Dur / Moll-Wechsel im Verbund mit der unperiodischen, 12-taktigen Anlage und den Vorschlägen nicht als eine Anspielung auf musikalische Türkismen des 18. Jahrhunderts zu sehen (s. Abb. 5).

II. Trio

Abb. 5: oben: Parade-Marsch des Regiments Königs-Jäger zu Pferde Nr. 1, Autograf, T. 43-46; unten:
Ecco la Marcia aus Mozarts Le nozze di Figaro, T. 26, Exzerpt Flöten und Fagotte

In der von Musikdirektor Fritz Brase (1875–1940) im Jahr 1906 angefertigten Militärmusikfassung³⁷ werden die Vorschläge in die Stimmen von Altkornett und Tenorhorn gelegt. Verschiedene Interpretationen machen den hier unterstellten »türkischen« Effekt zum Teil deutlich nachvollziehbar.³⁸

2. *Zwei Militärmärsche* op. 57 (TrV 221)

Die zwei im Oktober 1906 komponierten Militärmärsche für Orchester, »die ich Seiner Majestät dem Deutschen Kaiser widmen will«, bot Strauss mit Schreiben vom 4. November 1906 dem Leipziger Verlag C. F. Peters zum Druck an.³⁹ Der damit beginnende Briefwechsel zwischen dem Komponisten und dem Verlagsinhaber Henri Hinrichsen im Zusammenhang mit Opus 59 wird an anderer Stelle publiziert.⁴⁰ Dort sind die keineswegs konfliktfreien Umstände hinsichtlich Honorarforderung, Drucklegung, Aufführungsrechte, Kaiser-Widmung und Ausstattung eines »Kaiser-Exem-

37 Die Ausführungen Scott Warfields (»Richard Strauss's Music for Winds«), Strauss' Klavierfassung »clearly captured the sound of German military music«, sind nicht sehr überzeugend. Das setzte voraus, dass Strauss bereits im Januar 1905 Bescheid wusste über die unterschiedlichen Besetzungen von Infanterie-, Jäger- und Kavalleriemusik (während seine oben genannte »Nachhilfestunde«, so es denn eine war, erst am 6. März 1906 stattfand). Insofern scheint Warfield etwas in die Musik hineinzulesen, was nicht unbedingt in ihr enthalten ist: Die »version for band«, so Warfield, »shows how he [Strauss] must have thought in terms of the instrumental ensemble that would ultimately play the march.« Und mit Bezug auf eine bestimmte Einspielung fährt er fort: »The predominance of trumpets in this recording is a direct consequence of Strauss's intentions.« Nun wurden von diesem Marsch jedoch eine Kavalleriemusik- und eine Infanteriemusik-Fassung angefertigt, deren »sound« sich durch unterschiedliche Instrumentierung deutlich unterscheidet. Und wenn Warfield weiter meint: »Strauss already knew which of these ensembles was most suitable for his purposes«, dann muss angemerkt werden, dass ja zumeist verschiedene Militärmusikfassungen angefertigt wurden, was dem Komponisten nur recht gewesen sein dürfte. Der von ihm bearbeitete *Brandenburgische Mars* ist sogar offiziell in Fassungen für Infanterie- und für Kavalleriemusik-Besetzung zum Königlich Preußischen Armeemarsch ernannt worden. Und dadurch, dass die Märsche auch in nicht-militärmusikalischen Fassungen publiziert wurden, relativiert sich noch mehr die Bedeutung von Strauss' »instrumental gedachtem« Komponieren bei seinen Klaviermärschen.

38 Extrem z. B. in der Einspielung mit James Stobart und dem Locke Brass Consort auf der CD *Richard Strauss. Music for Symphonic Brass*, 1992 (Label: Chandos, ADD), abgemildert in der Interpretation von Blechbläsern verschiedener Münchner Orchester unter Leitung von Dankwart Schmidt auf der CD *Richard Strauss. Sämtliche Werke für Bläser. Vol. 2*, 1998 (Label: Arts, DDD), in jedem Fall aber doch so, dass sich der Eindruck aufdrängt, es gehe hier nicht nur um eine Verzierung.

39 Brief an C. F. Peters, StA-L, 21070 C. F. Peters, Leipzig, Nr. 2154, Bl. 27; siehe Hofer, »Korrespondenz«. – Trenner (*TrennerC*, S. 266) schreibt unter dem Datum vom 04.06.1905: Strauss »bietet C. F. Peters *Zwei Militärmärsche* ([TrV] 221) an.« Dies ist offensichtlich ein Irrtum.

40 Hofer, »Korrespondenz«.

plars«, Militärmusikfassung, Hoffnung auf weitere Zusammenarbeit, Aufführungen und Verkauf thematisiert. (Ein Scheitern der Drucklegung drohte vor allem durch massive Meinungsverschiedenheiten in Bezug auf die Aufführungsrechte.) Hier seien die Musik selbst und ihre auch musikalische Bedeutung für den Komponisten, der sie immerhin durch eine Opusnummer aufwertete, in den Mittelpunkt gestellt.

Von einer Zusammenfassung beider Märsche als Opus 57 ist erstmals in Strauss' Schreiben vom 8. März 1907⁴¹ an C. F. Peters die Rede (»2 Militärmärsche für großes Orchester«). Vor dem Hintergrund der »Vereinigung« beider Märsche zu Opus 57 legt Strauss im genannten Schreiben auch die Reihenfolge, die offenbar »dramaturgischen« Gesichtspunkten folgt, fest und verändert die autografen Titel so, dass sie »unverfänglicher« werden: den ersten von »Preussischer Defiliermarsch« in »Militärmarsch« (wie schon Franz Schuberts *Trois Marches militaires* op. 51), den zweiten von »Kriegsmarsch der preussischen Garde« in »Kriegsmarsch«. Diese – wenn man so will – »Neutralisierung« der Titel, ihre »Bereinigung« von expliziter Funktionalisierung und Parteilichkeit kommt dem Rang eines »Opus«, in den Strauss sie zeitgleich erhebt, durchaus entgegen (wie auch der Umstand, dass sie nicht für Klavier entworfen, sondern für Orchester komponiert sind). Doch so wie die mit Eifer und »in tiefer Ehrfurcht« betriebene Widmung an den Kaiser nicht »neutral« ist, so waren auch Strauss' Vorstellungen von der Verwendung der Märsche nicht unbedingt »Opus«-würdig. Sogleich in seinem ersten Angebot an C. F. Peters (4. November 1906, s. oben) betonte Strauss, die Märsche »können auch im Dienst des Heeres verwendet werden«, und mit Festlegung der Opusnummer und der endgültigen Titel im genannten Schreiben vom 8. März 1907 wies der Komponist darauf hin: »Die Märsche können nun auch sofort für Infant[er]iemusik gesetzt werden«, und am 23. April wünscht er sich, dass die Märsche »baldigst bei der Armee eingeführt werden.«⁴² Auch Strauss' Drängen am 21. Juni 1907 zum baldigen Druck der Märsche, »da sie sich gerade für Badekapellen im Sommer (Nauheim, Wiesbaden, Norderney, Homburg, Kissingen, Carlsbad etc.) vortrefflich eignen«,⁴³ kann nicht gerade als Indiz für die künstlerische Wertschätzung seines Opus 57 verstanden werden (dazu weiter unten).

Beide Märsche op. 57 wurden 1999 in der Richard-Strauss-Edition herausgegeben,⁴⁴ an Aufnahmen mangelt es jedoch bis heute. Vom ersten Marsch ist dem Verfasser lediglich *eine* originale Einspielung (also für Orchester) aus dem Jahr 1988 bekannt,⁴⁵

41 StA-L, 21070 C. F. Peters, Leipzig, Nr. 2154, Bl. 79; siehe Hofer, »Korrespondenz«.

42 Brief vom 23.04.1907; StA-L, 21070 C. F. Peters, Leipzig, Nr. 2154, Bl. 78; siehe Hofer, »Korrespondenz«.

43 Brief vom 21.06.1907; StA-L, 21070 C. F. Peters, Leipzig, Nr. 2154, Bl. 77; siehe Hofer, »Korrespondenz«.

44 RSE 24, S. 217–240.

45 Radio-Sinfonie-Orchester Berlin, Ltg. Caspar Richter, CD *Märsche und Marschmusiken*, Frechen [1988] (Label: Capriccio; Vertrieb: Delta Music 10186).

vom zweiten *keine*. Die zeitgenössische Militärmusikfassung von Julius Matthey dagegen wurde 2013 eingespielt (dabei der zweite Marsch erstmalig),⁴⁶ obwohl die Matthey'sche Fassung beider Märsche kaum greifbar ist.⁴⁷

Zum Verständnis der folgenden musikbezogenen Ausführungen zu Opus 57 sei auf die Noten im Anhang verwiesen.

Militärmarsch op. 57/1 (TrV 221/1)

Bereits der Titel des ersten Marsches, der nur aus dem Gattungsnamen besteht, unterscheidet ihn von anderen Militärmärschen, die sich nach 1850 zunehmend durch individuelle, zumeist nationalbetonte und kriegerische Titel voneinander abgrenzen. Im Gegensatz zu einem *Radetzky-Marsch* bedarf Strauss' *Militärmarsch* des Zusatzes »op. 57« (zumindest aber der Angabe des Komponisten), um auf sich zu verweisen. Lassen wir Strauss' Instrumentierung für großes Orchester außer Acht, ist auf einige Besonderheiten hinzuweisen.

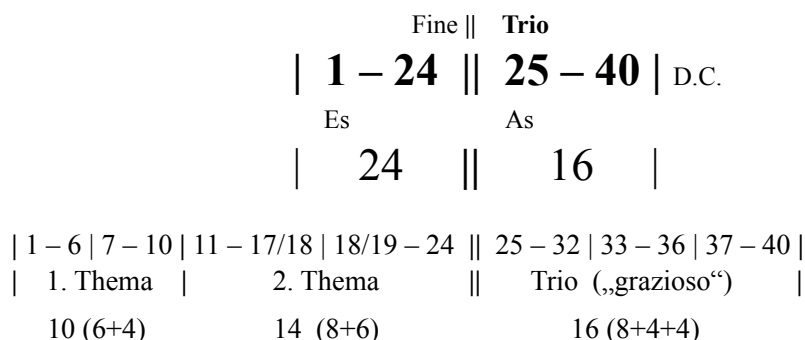


Abb. 6: Struktur Militärmarsch op. 57/1 (TrV 221/1)

46 The Staff Band of the Norwegian Armed Forces, Ltg. Andreas Hanson, auf CD *Officer's Own 2. 22 Favorite Marches*, 2013 (Label: Norsk Noteservice).

47 Bei dem in den Sousa-Archiven in Illinois befindlichen Exemplar handelt es sich offenbar um eines, das John Philip Sousa (1854–1932) 1910 auf seiner Europa-Tournee gespielt hatte (s. Warfield, »Richard Strauss's Music for Winds«, mit Bezug auf Paul E. Bierley, *The Incredible Band of John Philip Sousa*, Urbana und Chicago 2006, S. 408 f.). C. F. Peters publizierte von der Matthey'schen Militärmusikfassung statt einer Partitur nur eine Direktionsstimme (s. Anhang) und Einzelstimmen für Piccolo, Flöte I/II (Flöte III/IV zusätzlich im *Kriegsmarsch*), As-Klarinette, Es-Klarinette I/II, Oboe I/II, Fagott I/II, B-Klarinette I–III, B-Flügelhorn I/II, B-Trompete I/II, Es-Trompete III/IV, B-Trompete V/VI, Es-Horn I–IV, B-Tenorhorn I/II, Posaune I/II, Bass-Posaune I/II, Bariton, Tuba I/II, Pauken in B und Es, Triangel, Glockenspiel, Becken, kleine Militärtrommel I/II [identisch] (hoch), große Trommel, große Rührtrommel I/II [identisch] (tief). – Für hilfreiche Unterstützung danke ich Scott W. Schwartz und Nolan A. Vallier (The Sousa Archives and Center for American Music, University of Illinois Urbana-Champaign).

Dazu gehört zunächst wieder die Form (s. Abb. 6): keine zwei regelhaften Teile, denen als dritter ein Trio folgt, sondern das Trio als formal zweiter Teil. Gleichsam ersetzt wird ein zweiter Teil durch Einführung eines zweiten Themas. Ungewöhnlich für einen »regulären« Militärmarsch sind auch die Proportionen: im ersten, 24-taktigen Teil zehn Takte (erstes Thema) plus 14 Takte (zweites Thema). Diese asymmetrischen Taktproportionen kommen unter anderem dadurch zustande, dass Strauss mit den durchaus symmetrisch angelegten Themen »spielt«, sie also nicht in ausgewogenen Entsprechungen wiederholt, sondern weiterspinnt, verändert, erweitert – exemplarisch erkennbar etwa am ersten Thema: Sechs statt vier Takte entstehen durch Sequenzierungen der 16tel-Figur. Von einem »abgeschlossenen« ersten Thema kann auch deshalb nicht die Rede sein, weil die Melodie in Takt 6 abrupt über die Doppeldominante (F-Dur) B-Dur erreicht, diese scheinbar neue Tonika aber sofort wieder dominantische Funktion annimmt und sie beibehält bis zur »Auflösung« mit Beginn des zweiten Themas in Es-Dur in Takt 11. Hier nun kommt der Liebhaber traditioneller Marschmusik voll auf seine Kosten, und diese Stelle mag dem Kaiser, der sich bei einer Probeaufführung des Marsches eine Wiederholung wünschte (»der Defiliermarsch mußte sofort wiederholt werden«⁴⁸), besonders gefallen haben: nicht nur durch eine markante, ausgesprochen marschmäßige Melodik, die in Kontrast zum ersten Thema steht (dort piano, nun plötzlich fortissimo), sondern auch durch die für einen Geschwindmarsch typische Nachschlagbegleitung. Nach einer viertaktigen Fortführung beginnt das Thema erneut in Takt 19, verbleibt aber in der Tonika und kommt in Takt 20 zum Abschluss, sodass der Einsatz des Themas in Takt 19 zwar einen Neubeginn suggeriert, sich tatsächlich aber als Abschluss des Thema-2-Komplexes herausstellt, denn die letzten vier Takte (T. 21–24) greifen die Takte 7–10 aus dem Thema-1-Komplex auf und beenden den Marsch (*Fine*.⁴⁹) nach der Reprise im Anschluss an das Trio. In dem graziösen Trio, nun regulär in der Subdominante, wird eine tänzerisch anmutende Melodie filigran von 16tel-Läufen umspielt. Die Struktur ist klar proportioniert (8 [4+4] + 4 + 4 [2+2]), in den letzten vier Takten (*etwas ruhiger*) führt ein piano gespieltes Solo der Trompete (nach zwei Takten von der Oboe mitgetragen) zum Ende des Trios.

Kriegsmarsch op. 57/2 (TrV 221/2)

Warum Strauss den zweiten Marsch von Opus 57 *Kriegsmarsch* nannte, kann nur vermutet werden. Möglicherweise hat es mit seiner Struktur zu tun (s. Abb. 7), die an eine Art Schlacht en miniature erinnern könnte (zumal der Marsch kein übliches kantables Trio enthält):

48 Strauss an C. F. Peters, o8.03.1907, StA-L, 21070 C. F. Peters, Leipzig, Nr. 2154, Bl. 79; siehe Hofer, »Korrespondenz«.

49 Ausgabe C. F. Peters, Leipzig 1907, S. 8. In der Ausgabe der RSE fehlt das Wort.

1 – 11		12 – 35		36 – 62											
c-Moll		Es → c		C-Dur											
11		24		27											
1 – 2	3 – 11	12 – 19	20 – 21	22 – 25	26 – 35	36 – 39	40 – 43	44 – 49	50 – 58	58 – 62					
<i>p</i>	<i>f/ff</i>	<i>p espr.</i>		<i>cresc.</i>		<i>ff</i>			<i>ff</i> [tutti]						
2 + 9 [4+5]	8 [4+4]	+	2	+	4	+	10 [4+6]	+	4	+	6	+	9	+	4

Abb. 7: Struktur Kriegsmarsch op. 57/2 (TrV 221/2)

Die Takte 1–11 in c-Moll wären in diesem Sinn als »Marsch in die Schlacht« oder auch als »Schlachtgeschehen« zu verstehen, beginnend mit der Akzentuierung des Marschrhythmus' (T. 1–2), auf den sich eine Schicht von fanfarenartigen Moll-Dreiklängen aufbaut, in deren Verlauf brutal anmutende, chromatisch geschärfte sforzato-Schläge (T. 7 u. öfter) durchaus Assoziationen an Kampf oder Schlacht erlauben.⁵⁰

In größtem Kontrast zum Vorausgehenden erscheint in Takt 12–19 (Es-Dur, piano espressivo) eine wehmütige, aber auch hoffnungsvoll anmutende Melodie; für eine Deutung als Widerspiegelung von Emotionen der Soldaten spricht in Strauss' Orchesterfassung, dass die Bläser hier tragend sind, der Streicherapparat lediglich den Begleitrhythmus markiert. Die Kantabilität der Melodie, die mit formaler Ausgewogenheit korrespondiert, fällt jedoch – wenn man so will – in Takt 22 wieder ins »Kriegsgeschehen« zurück, das in Takt 36 in eine Art Triumphmarsch mündet, der sich ab Takt 50 zu einer grandiosen Schluss-Apotheose steigert und dabei kombiniert wird mit der vormals wehmütigen Melodie aus Takt 12 ff. (dort piano, nun fortissimo) und den fanfarenartigen Dreiklängen vom Beginn (nun C-Dur statt c-Moll).⁵¹

Vor allem für diesen Schluss ist die Orchesterbesetzung des *Kriegsmarsches* ähnlich bombastisch wie die des *Königsmarsches*: unter anderem zwei kleine Flöten (vierfach zu besetzen), vier große Flöten (doppelt zu besetzen), sechs Hörner, vier

50 Klanglich wird dies vor allem durch die bis dato einzig erhältliche Einspielung (s. Fußnote 46) erfahrbar.

51 Für den Verfasser ergaben sich in diesem *Kriegsmarsch* stellenweise Assoziationen an Marsch- bzw. marschartige Kompositionen von Gustav Mahler und Edward Elgar. Sie sind eher dem Klangeindruck als dem Notentext geschuldet: die Triller-Figuren von Flöten und Klarinetten in Takt 4 und Takt 27 bei Strauss im Vergleich mit denen, die Gustav Mahlers Orchesterlied *Reveille* (1899) durchziehen (v. a. um Ziff. 7, ebenfalls von Flöten und Klarinetten gespielt), sodann die Takte 22–25 bei Strauss im Vergleich mit den Takten 30–33 in Elgars *Pomp and Circumstance March No. 1* (1901).

Trompeten, vier Pauken, zwei kleine Trommeln, zwei Rührtrommeln, Becken, große Trommel und – das mit der Lyra einer Militärkapelle konnotierte – Glockenspiel.

Funktional gesehen ist der *Kriegsmarsch* als Teil von Opus 57 sicherlich *kein* Militärmarsch. Ob seine Faktur ausreicht, von einem »Opus« zu sprechen, ist weniger von Belang als die Tatsache, dass Strauss dies getan hat (was für Walter Werbeck »schwer verständlich«⁵² ist). Dabei scheint in seinen Äußerungen insgesamt eine Haltung durch, deren Ambivalenz nicht allein musikalisch begründet ist.

Strauss hielt – wie oben zitiert – Opus 57 »vortrefflich« für »Badekapellen« geeignet.⁵³ Dies passt zu seiner Einschätzung, die er in dem Erstangebot an den Verlag vom 4. November 1906 gab, die Märsche seien »für populäre Concerte gut geeignet«.⁵⁴ Aber unter dem Eindruck der erfolgreichen Aufführung in Scheveningen schrieb der Komponist am 13. September 1907, der *Kriegsmarsch* sei »unter allen Umständen auch ein Stück für ernstere Konzerte«.⁵⁵ Nach zwei Monaten – immer noch unter dem Eindruck der Scheveninger Aufführung – zeigte er sich »fest überzeugt, dass dieselben [die zwei Märsche op. 57] ein ganz nettes Konzertstück sind«, und er plane, »dieselben in einigen ersten Konzerten zu spielen«.⁵⁶ Sieben Jahre später, am 14. September 1914, bedauert C. F. Peters, dass die Märsche »weniger gangbar sind, als sie verdienen«,⁵⁷ und im darauffolgenden Jahr schreibt der Verlag, verschiedene Militärkapellen hätten seinerzeit Opus 57 »angeschafft und gespielt«, die »Orchester mit Streichmusik haben aber von den Märschen keine Notiz genommen«, und er bittet den Komponisten, »für dieses militärische Geisteskind einzutreten«, worauf Strauss dem Verlag empfiehlt, »den hervorragendsten Konzertdirigenten, Nikisch, Abendroth, v. Hausegger Partituren für ihre Privatbibliotheken, Kapellen wie philharmonisches Orchester in Berlin, Blüthnerorchester, Konzertverein (München) das gesamte Material gratis zu geben.«⁵⁸

Von »populäre[n] Concerte[n]« über die Verwendung »im Dienst des Heeres« bis hin zu »ersten Konzerten«, von »Badekapellen« bis zu den »hervorragendsten« Dirigenten und Orchestern: Möglicherweise spiegeln sich in dieser Ambivalenz auch die Unterschiede in der musikalischen Faktur beider Märsche von Opus 57, von denen

52 Walter Werbeck, »Einführung«, in: *RSE* 24, S. VII–XI, hier S. X.

53 Wenn Strauss hier nicht (auch) Militärkapellen meint, wäre aufgrund der erforderlichen Besetzung eine Aufführung durch »Badekapellen« vermutlich nur in reduzierter Besetzung denkbar.

54 StA-L, 21070 C. F. Peters, Leipzig, Nr. 2154, Bl. 27. Auch am 11.09.1914 schreibt er davon, er plane in München mit den Märschen »ein populäres Concert« (StA-L, 21070 C. F. Peters, Leipzig, Nr. 2154, Bl. 30; siehe Hofer, »Korrespondenz«).

55 StA-L, 21070 C. F. Peters, Leipzig, Nr. 2154, Bl. 75; siehe Hofer, »Korrespondenz«.

56 Brief vom 25.11.1907, StA-L, 21070 C. F. Peters, Leipzig, Nr. 2154, Bl. 74; siehe Hofer, »Korrespondenz«.

57 StA-L, 21070 C. F. Peters, Leipzig, Nr. 5036, Bl. 790; siehe Hofer, »Korrespondenz«.

58 Brief vom 28.11.1915, StA-L, 21070 C. F. Peters, Leipzig, Nr. 2154, Bl. 33; siehe Hofer, »Korrespondenz«.

Strauss den *Kriegsmarsch* besonders schätzte, wider. In der Summe jedenfalls erschienen sie Strauss »Opus«-würdig. Aber offenbar ist die Vergabe der Opusnummer auch eine Folge der Begeisterung des Kaisers bei der »Probe«-Aufführung am 6. März 1907 (»Sie haben dem Kaiser außerordentlich gefallen, der Defiliermarsch mußte sofort wiederholt werden.«⁵⁹), denn erst danach (und zwar *unmittelbar* danach, am 8. März) teilt Strauss dem Verlag die Opusnummer inklusive detaillierter Angaben zu Aufmachung, Widmung usw. mit.⁶⁰ Der Zusammenhang mit einer vorangegangenen Ordensverleihung,⁶¹ deren Bedeutung zudem unterschiedlich bewertet wird,⁶² scheint weniger bedeutsam. Aber zweifellos ist mit der Opus-Nobilitierung nebst deutlich sichtbarer Widmung auch eine zumindest nach außen hin dokumentierte Wertschätzung gegenüber dem Kaiser verbunden, dem nun nicht einfach ein Marsch, sondern ein »Opus« gewidmet wird.

3. Parade-Marsch für Cavallerie No. 2 (TrV 222)

Dieses Stück in Des-Dur für Klavier ist der letzte von Strauss komponierte und dem Kaiser gewidmete Marsch. Er knüpft gewissermaßen an den ersten an. Im Autograf notierte Strauss nur »Parade-Marsch für Cavallerie.« Der Zusatz »N° II« in der Druckausgabe ist eigentlich irreführend, denn die Nummer im ersten Marsch bezieht sich nicht auf die Komposition, sondern auf das Regiment »Königs-Jäger zu Pferde N° 1«.

59 StA-L, 21070 C. F. Peters, Leipzig, Nr. 2154, Bl. 79; siehe Hofer, »Korrespondenz«.

60 Ebd.; siehe Hofer, »Korrespondenz«; dort ist auch ein Faksimile des Briefes abgedruckt.

61 Nach den ersten drei Märschen und kurz nach der Uraufführung des *Königsmarsches* TrV 217 am 27.01.1906 in der Berliner Hofoper unter Leitung des Komponisten hatte Strauss den Königlichen Kronenorden Dritter Klasse erhalten (siehe z. B. Meldung in der *DMMZ* 28 [1906], Nr. 10 vom 09.03.1906, S. 114).

62 Murschinski zufolge (»Symbolmusik?!«, S. 154) hatte Strauss schon mit der Komposition des *Königsmarsches* »andere Ziele als die Erlangung eines drittklassigen Ordens« verfolgt. Als besondere Wertschätzung des Kaisers gegenüber dem *Königsmarsch* begreift Werbeck (»Einführung«, S. IX) den Orden: »Serenissimus zeigten sich zufrieden und zeichneten Strauss mit der Verleihung des Kronenordens III. Klasse aus.« Dagegen meint Kohler (»Unterwerfungsversuche einer Hofbusenschlange«, S. 82), der die kaiserliche Anerkennung auch auf die vor dem *Kaiser-marsch* entstandenen Militärmärsche bezieht: »Ganz schienen die Märsche die Erwartungen Wilhelms II. nicht erfüllt zu haben, denn bei der als Dank für die Widmung des sog. »Königsmarsches« o. op. AV 100 anberaumten Ordensverleihung reichte es leider nur zum Kronenorden III. Klasse!« (Ähnlich Dietrich Kröncke, *Neues von Richard Strauss. Eine selektive Biographie*, Tutzing 2011, S. 46).

Fine | **Trio** (*cantabile*)

| **1 – 20** | **21 – 26** :| : **27 – 36** :|_{D.C.}

Des Ges Des Ges

| 20 | 6 :| : 10 :|

| 14 + 6 | 4 + 2 :| : 4 + 6 :|

(4+2+2+6) a1 a2 a1'

Abb. 8: Struktur Parade-Marsch für Cavallerie No. 2 (TrV 222)

Die Struktur (s. Abb. 8) zeigt erneut – gemessen an dem, was Gattungsstandard ist – die für Strauss typischen Abweichungen wie etwa ein *Trio* als zweiter Teil oder asymmetrische Abschnitte auf der Makro- und der Mikroebene. Bedeutsamer aber ist in diesem letzten Marsch, dass Anklänge an die Strauss'sche Tonsprache, sofern man bei den anderen Märschen überhaupt davon sprechen kann, hier mit großer Deutlichkeit hervortreten. Für einen Militärmarsch ist die Komposition in den ersten 20 Takten geradezu »sperrig«, schroff, das völlige Gegenteil von einem Marsch, den man auf der Straße pfeift (s. Abb. 9).

Die melodische Gestalt der ersten beiden Takte enthalten rhythmische Bausteine, die bis Takt 14 den Charakter des ersten Teils bestimmen (*Maestoso*, *ff marcato*). Bis Takt 8 entsprechen sich jeweils zwei Takte, bevor sich die Bausteine ab Takt 9 in gewisser Weise verselbständigen, das Geschehen rhythmisch verdichten und sich auch in der Dynamik zu einem *fff* steigern. Dem entspricht ein »Ausufern« auf der harmonischen Ebene, zugespitzt in Takt 13, bevor in Takt 14, Zählzeit 3, der Abschnitt über die Klänge f-Moll (T. 14, Zz. 1) und As-Dur (T. 14, Zz. 2) zu einem tonikalen Ende findet. Zuvor, ab Takt 10, beginnt der harmonische »Ausflug« – den man im Verbund mit der Dynamik auch als ein »Ausrasten« bezeichnen könnte – mit dem doppelten Quintstieg Ges–Des–As. Die Gegenüberstellung der parallelen Tonarten As-Dur – f-Moll in Takt 10 erscheint erneut beim Übergang Takt 13/14 und bildet somit eine Art Rahmen, der den dazwischenliegenden Takten Halt verleiht. Herausstechend ist bei diesen (T. 11–13) die zweimalige Sequenzierung der Figur von Takt 11,4–12,1, zunächst um eine Terz versetzt in Takt 12,2–12,3, linke und rechte Hand konsequent in Gegenbewegung, wodurch eine skurrile Harmonik entsteht. Die zweite Sequenzierung in Takt 12,4–13,1 folgt in der rechten Hand der

Maestoso.

PIANO.

ff marcato *sfz*

[3] *sfz*

[5]

[7]

[9]

[11] *sfz sfz fff*

[13] *Fanfaren.*

[15]

Abb. 9: Parade-Marsch für Cavallerie No. 2 für Klavier (TrV 222), Berlin (Fürstner) 1907, T. 1-16, D-GPrsa

vorangegangenen, die linke Hand geht nach As, woraus sich die Wendung nach es-Moll in Takt 13,2 ergibt. In Takt 13 lässt sich die Harmonik »im Ganzen verstehen als skalare Sequenz der Diskantklausel im Bass: nach es-Moll, altisierend nach Eses-Dur und nach Heses-Dur.«⁶³ Ein Letztes: Wenn man – wie Birger Petersen – in der markanten, zweimaligen Wendung f-Moll – Ces-Dur (T. 10,4–11,3) »eine Art ›Quintstiegs-Persiflage«⁶⁴ sieht, dann stellt sich damit auch die Frage nach dem »Sinn« dieser für einen Militärmarsch völlig abstrusen Harmonik, mithin danach, wie ernst der Komponist es damit eigentlich gemeint hat.

Für die anschließenden sechs Takte vermerkt Strauss das Wort »Fanfaren«. Während deren melodische Kontur traditionell aus Dreiklangsbrechungen besteht, kreist hier die Oberstimme in ausharmonisierten Sekund- bzw. Terzschritten um den Ton f , die Terz der Des-Dur-Tonika (bzw. die Quinte der Parallele b-Moll). Von einer »Melodie« kann gleichwohl keine Rede sein. Vielmehr stechen (in T. 15 und T. 17) die 16tel-Figuren hervor, die in ihrem »geschmetterten« Charakter und in ihrer kreisenden Gleichförmigkeit wie ein verfremdetes Versatzstück einer Fanfare wirken.⁶⁵ Bemerkenswert ist auch hier die konsequent angelegte Gegenbewegung zwischen Bass- und Sopranstimme.

Gleichsam als Entschädigung für das Verstörende der Takte 1–14 folgt mit ausladenden Melodiebögen das gesanglich (*cantabile*) gehaltene Trio in der üblichen Subdominant-Tonart, hier Ges-Dur (Abb. 10). Allerdings erscheint auch hier das Trio nicht regelhaft als dritter Marschteil, und ungewöhnlich – nicht für Strauss, aber für einen Militärmarsch – ist auch die zweiteilige Anlage des Trios mit sechs plus zehn Takten und der darin enthaltenen, durchaus raffinierten metrischen Versetzung melodischer Phrasen (vgl. z. B. im Sopran T. 25,4–26,3 mit T. 29,2–30,1).

Dieser letzte der Strauss'schen Militärmärsche ist deshalb der ungewöhnlichste, weil er sich mit seinem ersten Teil melodisch, rhythmisch und harmonisch wie kein anderer von dem, was »eigentlich« vor der Folie eines traditionellen Militärmarsches zu erwarten wäre, abhebt. Wenn – so Michael Walter – »der Komponist nach Meinung Wilhelms II. einer der schlimmsten musikalischen Modernisten [war], dessen Musik ohne jede Spur von Melodie«⁶⁶ gewesen sei, dann ist dieser Marsch nicht besonders geeignet, dem Kaiser das Gegenteil zu beweisen. Wenn Walter allerdings

63 Prof. Dr. Birger Petersen, Mainz, dem für Unterstützung bei der harmonischen Bewältigung der Takte 10–14 herzlich gedankt sei, in einer Mitteilung vom 03.03.2015 an den Verfasser.

64 Ebd.

65 Als Hinweis für den Bearbeiter dürfte der Vermerk »Fanfaren« indessen nicht gemeint sein, so wenig wie der Anfang des Marsches, zu dem Warfield (»Richard Strauss's Music for Winds«) bemerkt: »The first strain's brief fanfare-like figures are again perfectly suited to brass«. Strauss hat in seinen Märschen für Klavier wenig instrumental gedacht, jedenfalls ist hier meines Erachtens kein besonderer kompositorischer Wert erkennbar.

66 Michael Walter, *Richard Strauss und seine Zeit*, Laaber 2015, S. 171.

Abb. 10: Parade-Marsch für Cavallerie No. 2 für Klavier (TrV 222), Berlin (Fürstner) 1907,
T. 21–30, D-GPrsa

weiter meint, dass an der Ansicht des Kaisers »auch die gelegentlich von Strauss gelieferten Märsche nichts [änderten]«,⁶⁷ dann suggeriert dieses indirekte Pauschalurteil, die Strauss'schen Märsche trafen schon qua Gattung den Geschmack des Kaisers. Dass der letzte Marsch – dies legt die geringe Zahl an Einspielungen nahe – bis heute recht unbekannt geblieben und nicht sonderlich beliebt ist, liegt sicherlich auch an seiner Faktur. Immerhin wurde er nicht – wie sein Pendant TrV 213 – in die *Sammlung Königlich Preussischer Armeemärsche* aufgenommen. Ein Kaiser, der sich den *Militärmarsch* op. 57/1 vor Begeisterung wiederholen ließ, konnte an dem, was ihm der erste Teil von TrV 222 bietet, keinen großen Gefallen finden (sodass die Widmung schon fast ein Affront sein könnte). Vielleicht liegen in diesem Kontext auch die Gründe dafür, dass keine weiteren Märsche mehr folgten.

67 Ebd.

V. Schlussbetrachtung

Warum komponierte und bearbeitete Strauss in den Jahren 1905–1907 die hier thematisierten Märsche für den Kaiser? Sind es, so Rainer Cadenbach, einfach »Dienstmusiken«⁶⁸? Sind die Märsche, so Dietmar Schenk, Strauss' Dank für die »üblichen Gunsterweisungen«⁶⁹ des Kaisers? Sind sie, wie Stephan Kohler meinte, »äußeres Zeichen seiner [Strauss'] Bußfertigkeit« und »Unterwerfungsversuche einer Hofbusenschlange«⁷⁰? Letzteres könnte noch am ehesten für einen Marsch wie den zuerst komponierten *Parademarsch*, für *De Brandenburgische Mars* oder auch für die Nummer 1 aus Opus 57 gelten, für Märsche also, die einem traditionellen militärischen Geschmack doch deutlich Rechnung tragen.

Strauss wünschte sich eine Verwendung seiner Märsche beim Militär (s. oben), was auch immer darunter zu verstehen ist. Kaum vorstellbar, dass man zu seinen Märschen – insbesondere zum *Kriegsmarsch* op. 57/2 – tatsächlich marschiert ist. Bei nachweisbaren Aufführungen handelt es sich denn auch stets um Konzert- oder Darbietungssituationen. Mit anderen Worten: Selbst wenn man die Märsche samt ihrer Widmung als »Anbiederung« oder »Unterwerfung« interpretiert: Plump war Strauss' Geste nicht. Ohne Zweifel sollten die Marschkompositionen und -bearbeitungen das Verhältnis zu seinem Dienstherrn positiv beeinflussen, und sie haben vielleicht auch dazu beigetragen, dass – wie Dietmar Schenk bemerkte – Strauss »als Hofbeamter nie fallen gelassen«⁷¹ wurde. Vor dem Hintergrund seiner Kunstwerke mag man sagen: Er hat sich billig verkauft. Vor dem Hintergrund der Gattung des Militärmarsches aber hat er selbst da noch versucht, etwas draus zu machen (nicht zuletzt finanziell und durch eine »Zweitverwertung« von TrV 214 und TrV 217 im Jahr 1925 in der *Begleitmusik zum Film »Der Rosenkavalier«* TrV 227b).⁷²

Natürlich geht es hier nicht um große Kunst, und zweifellos sind Strauss' Märsche »Parerga«,⁷³ auch wenn er zwei davon durch eine Opusnummer aufwertete. Aber wenn es stimmt, dass Strauss in Berlin »die Moderne voran[trieb], ohne sich vom

68 Cadenbach, »Schlussstriche in Charlottenburg«, S. 9.

69 Schenk, »Richard Strauss im kaiserlichen Berlin«, S. 40. Ähnlich sagt Murschinski (»Symbolmusik?!«, S. 149), es sei »nicht von der Hand zu weisen, dass Strauss mit der Komposition dieser Märsche auf den persönlichen Musikgeschmack seines Dienstherrn [sic!] reagiert und versucht, sich dessen Gunst zu sichern.«

70 Kohler, »Unterwerfungsversuche einer Hofbusenschlange«, S. 82.

71 Schenk, »Richard Strauss im kaiserlichen Berlin«, S. 23.

72 Vgl. *TrennerV*, S. 225 f.

73 Walter Werbeck, Art. »Strauss, Richard (Georg)«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite Ausgabe*, Personenteil 16, Kassel u. a. 2006, Sp. 55–115, hier Sp. 96.

engstirnigen Kunst- und Musikgeschmack seines obersten Dienstherrn Kaiser Wilhelm II. irritieren zu lassen«,⁷⁴ dann gilt das partiell selbst für seine Märsche. Unterstellt man Strauss nicht die Unfähigkeit zur Komposition durchweg konventioneller Militärmärsche nach Art von *Preußens Gloria* oder *Alte Kameraden*, dann war es sicherlich eine Gratwanderung, Stücke zu komponieren, die einerseits dem Kaiser gefällig sind, andererseits aber auch übliche Standards ignorieren, und zwar zunehmend, sodass mit dem letzten Marsch eine Grenze erreicht ist, die eine der Tradition verpflichtete Gattung – wie das Militär überhaupt – selbst setzt. Strauss hat seine Märsche sicher nicht widerwillig geschrieben, aber im ersten Teil seines letzten mag man doch ein »Es reicht« heraushören.

Lassen Strauss' Märsche und ihre stets »in tiefster Ehrfurcht« deklarierten Widmungen Rückschlüsse zu auf seine Einstellung zu Kaiser, Politik und Militär? Zweifellos war Opportunismus im Spiel, wenn auch nicht purer Opportunismus.⁷⁵ Mit Blick auf die Militärmärsche fällt es schwer, Nuancierungen zu gewichten. Zu plakativ erscheint es, wenn Frank Schneider von »heroisch-martialischen Piecen, die der Glorifizierung staatlicher Macht oder der Illuminierung politischer Shows dienen«,⁷⁶ spricht. Sie seien »kaum denkbar ohne starke Sympathien des Komponisten für nationalistischen Geist und ohne die Überzeugung, daß er sich rechtens auch durch die Mittel der Kunst manifestieren müsse.«⁷⁷ Mittels der Märsche habe Strauss »der kriegerischen Mentalität der Zeit« auch mit »direkteren Zuwendungen voller Schneid und Weihe«⁷⁸ gehuldigt. Diese Sichtweise wird durch den Umstand relativiert, »dass – heute völlig vergessene – patriotische Feierlichkeiten zum festen Bestandteil des Spielbetriebs an der Berliner Hofoper gehörten.«⁷⁹ Andererseits: Während des Ersten Weltkriegs, im Februar 1915, zeigt sich Strauss gegenüber Hugo von Hofmannsthal stolz darauf, dass er in Friedenszeiten auch Militärmärsche geschrieben habe, er »jetzt aber den großen Ereignissen gegenüber ehrfurchtvoll stillschweige«, während andere, »die ›Konjunktur‹ nützend, unter dem Deckmantel des Patriotismus das dilettantischste Zeug lancieren [...]«. ⁸⁰ Das hört sich gut an, aber

74 Ebd., Sp. 61.

75 Vgl. Kröncke, *Neues von Richard Strauss*, S. 40f.: Strauss schrieb »aus eher opportunistischen Gründen mehrere Märsche für den marschbegeisterten, unmusikalischen Kaiser [...]. Sie wurden während der Komposition der ›Salome‹ geschrieben, um sich bei Kaiser Wilhelm II.[.] [...] beliebt zu machen«.

76 Frank Schneider, »Marsch – Walzer – Hymnus. Richard Strauss und die bürgerliche Festkultur«, in: *Richard Strauss. Leben – Werk – Interpretation – Rezeption. Kongreßbericht zum VI. Internationalen Gewandhaus-Symposium*, Leipzig 1991, S. 141–145, hier S. 142.

77 Ebd.

78 Ebd. – Schneider bezieht das Letztgenannte auf Opus 57, den *Königsmarsch* und die zwei Parade-märsche für Kavallerie.

79 Schenk, »Richard Strauss im kaiserlichen Berlin«, S. 41.

80 *BHH*, S. 298.

Strauss beendete die Komposition von Märschen und deren Widmung an den Kaiser ja nicht, weil der Erste Weltkrieg begann. Vielmehr schien dies im Juni 1907 in gewisser Weise ausgereizt. Vermutlich war ein weiterer Nutzen durch zusätzliche Märsche nicht zu erwarten, und kompositorisch war Strauss mit seinem letzten Marsch auf dem besten Weg, den Militärmarsch als Gebrauchsgattung zu verlassen.

Letztlich aber blieb er – bis an ihre Grenzen – im Rahmen der Gattung. Bei allem Konventionellen, das seinen Märschen anhaftet, trägt es in seiner Mischung mit dem, was für die Gattung unüblich war, durchaus die Handschrift des Komponisten. Und genau zu dem Zeitpunkt, als sich Anklänge an seine »moderne« Tonsprache auch in die Märsche einzuschleichen beginnen, macht er Schluss. Eine Steigerung von Teil I des letzten Marsches wäre endgültig kein Marsch mehr gewesen, sondern eine Komposition über einen Marsch – zwangsläufig verbunden mit einer »Aussage«. Diesen Schritt hat Strauss aber nicht mehr vollzogen, sondern anderen – etwa Mauricio Kagel mit seinen *10 Märschen, um den Sieg zu verfehlen* (1978 / 79)⁸¹ – überlassen.

Anhang

Abdruck mit freundlicher Genehmigung von C. F. Peters Ltd & Co. KG Leipzig.

81 Siehe Achim Hofer, »... wie ein chaotisch anmutender, aus den Fugen geratener Marsch«. Mauricio Kagels *10 Märsche, um den Sieg zu verfehlen* (1978 / 79)«, in: *Paradestück Militärmusik. Beiträge zum Wandel staatlicher Repräsentation durch Musik*, hrsg. von Peter Moormann, Albrecht Riethmüller und Rebecca Wolf, Bielefeld 2012, S. 335–355.

1. Militärmarsch.

Direktion.

Richard Strauss Op. 57 No 1.
Für Militärmusik bearbeitet
von J. H. Matthey.

[1] *Allegro.*

Clor., Fl. *Hör.* *Bäseo.*

[4] *cresc. f f f f* *Proc.*

cresc. *f* *f* *f* *f* *Proc.*

[8] *A*

ff *A*

[12]

Drehleiersstimme.

[17]

ff

mf

[22]

ff

mf

Fine.

Trio. [26]

flauto

p grazioso

p grazioso

[29]

mf

p

cresc.

[33] **B**

[37] *etwas ruhiger*

D. C. al Fine.

2. Kriegsmarsch.

Richard Strauss Op. 57 No 2.
Für Militärmusik bearbeitet
von J. H. Matthey.

[1] *Allegro moderato.* *Direktion.*

[5]

[8]

ff mf mf

[11]

A

p p Flöten. mf mf f

[16]

mf mf mf mf cresc. f

[22]

B

p f p cresc. mp cresc.

[25]

Measures 25-27 of the musical score. The piece is in a minor key with a 3/4 time signature. Measure 25 features a piano introduction with a forte (*f*) dynamic. The right hand plays a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment. Measure 26 continues the right-hand pattern with a crescendo leading to a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 27 shows a change in the right-hand texture, with some notes marked with accents (*acc.*).

[28]

Measures 28-30 of the musical score. Measure 28 begins with a piano introduction, followed by a fortissimo (*ff*) dynamic. The right hand features a melodic line with a crescendo leading to a fortissimo (*ff*) dynamic. The left hand continues with a rhythmic accompaniment. Measure 29 shows a continuation of the melodic line in the right hand. Measure 30 features a fortissimo (*ff*) dynamic and a melodic line in the right hand.

[31]

Measures 31-33 of the musical score. Measure 31 features a fortissimo (*ff*) dynamic and a complex, rhythmic pattern in the right hand. The left hand provides a steady accompaniment. Measure 32 continues the right-hand pattern with a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 33 shows a change in the right-hand texture, with some notes marked with accents (*acc.*).

[34]

Measures 34-36 of the musical score. Measure 34 features a fortissimo (*ff*) dynamic and a complex, rhythmic pattern in the right hand. The left hand provides a steady accompaniment. Measure 35 continues the right-hand pattern with a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 36 shows a change in the right-hand texture, with some notes marked with accents (*acc.*).

[38]

Measures 38-40 of the musical score. The piece is in 3/4 time. Measure 38 features a piano introduction with a forte (*ff*) dynamic. The right hand plays a series of eighth-note chords, while the left hand provides a steady bass line. Measure 39 continues with similar textures, including a *ff* dynamic marking. Measure 40 shows a change in dynamics to *ff* and *ffz* (forzando), with more complex rhythmic patterns in the right hand.

[41]

Measures 41-43 of the musical score. Measure 41 begins with a piano introduction and a *ffz* dynamic. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Measure 42 continues with a *ffz* dynamic and a more active right hand. Measure 43 concludes with a *ffz* dynamic and a final melodic flourish in the right hand.

[44]

Measures 44-46 of the musical score. Measure 44 starts with a piano introduction and a *ff* dynamic. The right hand has a melodic line with accents, and the left hand provides a rhythmic base. Measure 45 features a *ffz* dynamic and a more complex right-hand texture. Measure 46 continues with a *ffz* dynamic and a final melodic phrase in the right hand.

[47]

Measures 47-49 of the musical score. Measure 47 begins with a piano introduction and a *ffz* dynamic. The right hand has a melodic line with eighth-note patterns, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Measure 48 continues with a *ffz* dynamic and a more active right hand. Measure 49 concludes with a *ffz* dynamic and a final melodic flourish in the right hand.

D_[50]

Measures 50-52. Treble clef. Measure 50 starts with a dynamic marking of *ff*. The right hand features a melodic line with trills (*tr*) and slurs. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

[53]

Measures 53-55. Treble clef. Measure 53 starts with a dynamic marking of *ff*. The right hand continues with melodic lines and trills. The left hand maintains a steady accompaniment.

[56]

Measures 56-58. Treble clef. Measure 56 starts with a dynamic marking of *ff*. The right hand has trills and slurs. Measure 58 features a complex rhythmic pattern with multiple accents (*^*) and slurs.

[59]

Measures 59-62. Treble clef. Measure 59 starts with a dynamic marking of *ff*. The right hand has a complex melodic line with many slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment with chords and slurs. The piece ends with a double bar line.