



Ольга Олеговна Москвина

ОПЫТ НАРРАТОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА НА ОСНОВЕ ЭСКИЗОВ К СИМФОНИЧЕСКОЙ ПОЭМЕ РИХАРДА ШТРАУСА «ЖИЗНЬ ГЕРОЯ»

Процесс рождения музыкального произведения интересен и в каждом отдельном случае неповторим. Его изучение всегда увлекательно и несет в себе большое количество информации, позволяющей с разных точек зрения попытаться проникнуть в самую его суть. Так, опыт нарратологического анализа позволяет рассмотреть все компоненты произведения в комплексе¹, что создает объективную картину проблемного поля его возникновения.

В фокусе внимания автора статьи оказался вопрос формирования концепции симфонической поэмы Рихарда Штрауса “Ein Heldenleben” op. 40 («Жизнь героя», 1898), который будет рассмотрен на основе анализа эскизов к сочинению. Предваряя основные размышления, кратко остановимся на музыкальных характеристиках главных персонажей и структуре поэмы.

Композиция «Жизни героя» наделена явными сонатными чертами. В экспозиции основные партии соответствуют первоначальной

¹ Подробно о компонентах и методе нарратологического анализа см. работы Б. Альмена [9], Ж-Ж. Натье [10], Т.В. Цареградской [8], а также автора статьи: [3], [4].

характеристике персонажей: в главной партии, состоящей из нескольких тем, многогранно представлен Герой; связующая рисует образы его «критиков»; побочная партия – раздел, посвященный образу Спутницы; заключительная представляет собой диалог Героя и Спутницы, названный композитором «любовной сценой». В разработке традиционно три волны развития. С точки зрения содержания, здесь воплощена борьба Героя с «врагами» (критиками). В репризе возвращаются основные темы экспозиции, а также эпизод, обозначенный композитором «торжественным отречением» – в нем цитируются темы из собственных сочинений Штрауса. Кода завершает поэму.

Систему персонажей этого сочинения можно назвать бинарной, поскольку в основном в нем действуют Герой и Спутница². Это типично для симфонических сочинений Штрауса, в которых главный персонаж почти всегда имеет свою пару: Макбет и Леди Макбет («Макбет» ор. 23, 1888), Дон Жуан и Донна Анна («Дон Жуан» ор. 20, 1844), Дон Кихот и Санчо Панса («Дон Кихот» ор. 35, 1897), Муж и Жена (Домашняя симфония ор. 53, 1903).

Герой поэмы “Ein Heldenleben” воплощен композитором многогранно. Во-первых, он именно Герой, что отражено не только в трех разных темах героического характера, сосредоточенных в главной партии (см., например, нотный пример 1, в котором представлена основная тема Героя), но и в цитированной теме из Третьей симфонии Людвиг ван Бетховена. Во-вторых, он рефлексивная, размышляющая личность. В-третьих, Герою свойственны лирические переживания, нашедшие воплощение в темах любви.

² Есть еще «критики», но персонификации в их трактовке нет.

Пример 1. Р. Штраус. «Ein Heldenleben».
Главная партия. Тема Героя

Главная партия – весьма продолжительный раздел, представляющий собой фактически «поэму в поэме» с собственной экспозицией, разработкой и репризой. Конечно, классически выдержанной сонатной формы здесь нет, но сопоставление основных героических тем в бемольной тональности (Es-dur) с появляющимся лирическим мотивом в диезной (предвосхищение будущей темы Спутницы, основная тональность которой – H-dur) намечает наличие двух линий. Необходимо подчеркнуть, что Штраус в некоторых своих сочинениях тонально разграничивает так называемые «мужскую» и «женскую» сферы. Для «мужской» он избирает бемольные тональности: Es-dur – тема Героя («Жизнь героя»), F-dur – тема Мужа («Домашняя симфония»), а для «женской» – диезные: H-dur – тема Спутницы («Жизнь героя»), той же тональностью представлена тема Жены («Домашняя симфония»).

В целом тональное движение в экспозиции Героя представляет собой терцовый ряд – C-dur, A-dur, F-dur, As-dur, в чем видится предвосхищение разработки. Окончание этого раздела подчеркнуто основной тональностью Es-dur – так называемая реприза «поэмы в поэме».

Пример 2. Р. Штраус. “Ein Heldenleben”.
 Побочная партия. Тема Спутницы

The musical score is divided into three distinct sections:

- Section 1:** Marked *viel ruhiger* (much more calmly). Dynamics range from *pp* to *mf*.
- Section 2:** Marked *lebhaft* (lively). Dynamics range from *mf* to *fp*.
- Section 3:** Marked *poco calando* (slightly decelerating). Dynamics range from *pp* to *mf*.

Key performance instructions include *pizz.* (pizzicato), *arco* (arco), and *heuchlerisch schmachkend* (boastfully languid).

Образ Спутницы экспонируется в побочной партии (см. нотный пример 2), представляющей собой диалог темы Спутницы и темы, воплощающей чувства Героя к ней. В соответствии с ремарками композитора последнюю можно назвать «темой томления» (см. нотный пример 4).

Тематизм, характеризующий образ Спутницы, изобилует прихотливыми интонациями и представляет собой концертные импровизации скрипки, выступающей в качестве лейттембра героини. Ее психологический портрет красноречиво описывают композиторские ремарки: «с лицемерным томлением», «легкомысленно», «задорно», «весело», «спокойно», «немного сентиментально», «игриво», «любезно», «пылко», «гневно», «ворчливо». В часто повторяющихся интонациях увеличенной секунды проявляется восточный колорит, придающий негу и очарование. Здесь есть и танцевальные обороты, можно даже сказать, что композитором использована стилистика, близкая балетной. Подобный прием используется Штраусом в поэме «Дон Кихот» в танце Дульсинеи. Танцевальные фигуры характеризуют кокетливость, игривость натуры Спутницы. Этому способствует и жанр скерцо, сквозной в творчестве Штрауса.

Критики воплощены композитором, как отмечает Гиви Шиоевич Орджоникидзе, через шарж и острую пародию [5, 209], что стало ярким новаторством в музыке рубежа XIX–XX веков. Орджоникидзе так характеризует тематизм врагов: «ползучие хроматизмы, соединенные с неестественно-угловатыми скачками, пронзительные вскрики, зыбкий, аморфный ритм сменяется резкими акцентами» [5, 209]. Для характеристики противников Штраус использует свой излюбленный оркестровый прием, поручая витиеватую мелодию, перегруженную хроматизмами, группе высоких деревянных инструментов (см.

нотный пример 3). В партитуру поэмы композитор внес ремарку “sehr scharf und spitzig” (очень остро и колко).

Пример 3. Р. Штраус. “Ein Heldenleben”.
 Связующая партия. Тема критиков

The image displays a musical score for the 'connecting part' (Scharf und Spitzig) from Richard Strauss's 'Ein Heldenleben'. The score is written for a full orchestra and includes the following parts: Kl. Fl., gr. Fl. I, 3 Oboen. (I, II, III), engl. Horn., Tenortuba (B), Basstuba, and Becken. The tempo is marked 'Etwas langsamer.' and the dynamics range from 'pp' to 'ff'. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 14. The first system includes the instruction 'ff sehr scharf und spitzig' and '(schwarrend)'. The second system includes 'ff sehr scharf' and 'f sehr scharf und spitzig'.

Отметим, что музыкальный портрет врагов дан Штраусом иначе, чем характеристики главных персонажей. Это отражается в «анти-мелодической» природе их тематизма и незначительном его развитии. О многом говорит и масштаб экспозиции «критиков», которая занимает всего 19 тактов (в то время как экспозиция Героя – 107 тактов). Враги «закостенели» в своей критике, и поэтому никакое развитие-движение им и не свойственно.

В побочной и заключительной партиях воплощено взаимодействие Героя и Спутницы. После каждого проведения темы Спутницы в оркестре звучит тема томления Героя (см. нотный пример 4), которая претерпевает изменения: с каждым повторением тесситура темы повышается от малой октавы (A-dur) до второй (Ges-dur), ее звучность усиливается от *pp* к *f*, что соответствует растущему и укрепляющемуся любовному чувству Героя.

Пример 4. Р. Штраус. “Ein Heldenleben”.
Побочная партия. Тема томления

The musical score for the 'Theme of Torment' (Tema томления) from Richard Strauss's 'Ein Heldenleben' is presented in a multi-staff format. The tempo is marked 'allmählich etwas fließender'. The score includes parts for:

- gr.Fl. (Grand Flute)
- Kl. (Clarinets)
- B.-Kl. (Bass Clarinet)
- Fg. (Fagott/Bassoon)
- K.-Fg. (Korngassett/Fagott)
- Hr. (Horn)
- Vl. (Violin)
- Br. (Bassoon)
- Vc. u. Kb. (Violoncello and Kontrabaß)

 The score features various dynamics such as *pp*, *p*, *mf*, *f*, and *sfz*, along with performance instructions like 'molto espr.', 'dim.', and 'Dämpfer weg'. The theme is characterized by its melodic contour and the way it evolves through different registers and dynamic levels.

Заключительная партия – одна из кульминаций поэмы. Она представляет собой любовный дуэт, который композитор называл в эскизах «любовным Adagio», или, в некоторых других случаях, «любовной сценой».

Как видно, основные действующие персонажи поэмы (Герой, Спутница, Критики) воплощены композитором очень многогранно, ярко, подробно, нарративно, поскольку в поэме есть не только экспозиция их портретов, но и даны эпизоды, в которых демонстрируется их общение и взаимодействие.

Как же формировалась концепция этого сочинения?

Пользуясь известной типологией композиторского творчества Натана Львовича Фишмана, Штрауса можно отнести к творцам «бетховенского» типа³, поскольку у него было много черновиков, дающих наглядное представление о процессе создания сочинений. Немецкий ученый Вальтер Вербек (Walter Werbeck) [11], детально изучив черновики «Жизни героя», выделяет несколько этапов работы над поэмой, позволяющих сделать объективные выводы о смысловых акцентах, расставленных композитором.

В целом можно говорить о четырех этапах работы над симфоническим сочинением “Ein Heldenleben”. Изначально (на первом этапе) Штраусом было определено название и содержание основных разделов поэмы [Ibid., 157] – *героическая сила, критики, борьба, идиллия*⁴, причем, отсутствовали упоминания о любовной линии, о Спутнице, а также о погружении Героя в творческий процесс. Постепенно

³ Как известно, Фишман также выделял «моцартовский» тип мышления, при котором вся работа над сочинением проходит «в голове» у композитора, соответственно, черновиков либо очень мало, либо совсем нет [7]. Подробнее об этом см. также: [2].

⁴ Все авторские наименования будут фигурировать в последующих таблицах.

эта программная канва расширялась, а ее содержание конкретизировалось, о чем свидетельствуют черновики и наброски к сочинению.

О *втором* этапе работы можно судить по плану, изложенному самим композитором в тетради черновиков № 4, которую комментирует Вербек. В это время появляется образ Спутницы. Ее лейттемир сразу определен, хотя и не указан в набросках, но и сомнений по этому поводу в черновиках нет. По содержанию комментариев, относящихся к Спутнице, речь идет в первую очередь о воплощении изменчивости характера женской природы. Как сам композитор пояснял Ромену Роллану, на создание образа его вдохновила собственная жена – Паулина [11]. Намечается и дополнительное проведение темы Героя в g-moll после экспозиции темы критиков, а также появляются наброски любовного раздела с авторским названием «любовное Adagio» в тональности Ges-dur⁵. В целом прорисовывается вся любовная линия – и образ Спутницы, и «любовное Adagio».

В таблице 1 продемонстрировано сравнение первого и второго этапов работы над поэмой. Названия разделов приводятся в точном соответствии с названиями Штрауса.

Таблица 1⁶. Сравнение первого и второго этапов работы

Первый этап	Второй этап
Героическая сила	Героическая сила
Критики	Критики
	После темы критиков проведение темы Героя в g-moll
Борьба	Борьба
	Экспозиция Спутницы: диалог соло скрипки и оркестра
	Любовная сцена Ges-dur
Идиллия	Идиллия

⁵ Здесь возникает музыкальная параллель с поэмой «Дон Кихот», так как ее третья вариация (кульминационный раздел любовной линии) написана в тональности Fis-dur.

⁶ Серым отмечаются разделы, которые уже были на предыдущем этапе работы.

Третий этап Штраус начал с набросков к заключительному разделу поэмы, которые раскрывают новый смысловой акцент. Поначалу ключевым моментом была «спокойная идиллия», затем композитор назвал появившийся в это время эскиз (E-dur; размер 6/8) «торжественным отречением». Борьба была, как он разъясняет, безрезультатна; уход в одиночество, своеобразное отступление – это реакция на творческий провал, крушение надежд Героя. Возможно, что на основе этого нового поворота программы следуют музыкальные наброски раздела «отречение», который должен был следовать за «экспозицией критиков».

Приведем слова самого композитора из его черновиков. Они имеют несколько несвязный характер – это обрывки фраз, представляющие собой то характеристику образной сферы, то описание выразительных средств – тембров, тональностей, темпов и т.д.:

«а) после сцены любви в экспозиции поэмы больше не появляются завистники и критики [остается погружение в Ges-dur];

б) призыв к борьбе – B-dur [труба с сурдиной].

с) в процессе борьбы Герой пытается противостоять внутренним врагам («сомнение», «отвращение») и внешним врагам (критики): борьба (c-moll), из которой он в союзе со Спутницей выходит возродившийся; все больше крепнут внутренние, духовные и творческие силы Героя, противостоящие безразличию этого мира, только ... [неразборчиво].

Герой создает все новые и новые творенья, которые представляет на «суд» миру, но безразличие остается неизменным.

Затем его охватывает отчаяние, и он углубляется в творчество, успокаиваясь собственными размышлениями. Осенний лес – умиротворение – душевное заключение – это любовный дуэт, воплощающий гармонию чувств между влюбленными» [цит. по: 11, 164–165].

Ремарка «осенний лес» ассоциируется прежде всего с «осенью» жизни, то есть окончанием жизни человека. Эта метафора вполне

объяснима, поскольку воплощена вся жизнь Героя, включая его старость.

К весне 1898 года были созданы основные разделы поэмы: «экспозиция Героя» (Es-dur), наброски «темы критиков», их «борьба» и «торжественное отречение», экспозиция Спутницы (диалог солирующей скрипки и оркестра) и раздел Идиллия, то есть, была прописана и сформирована большая часть поэмы. Однако композитор прервал свою работу над сочинением, так как не знал, насколько плодотворно она пойдет дальше, и переключился на создание другого произведения.

В таблице 2 приводится сравнение второго и третьего этапов работы.

Таблица 2. Сравнение второго и третьего этапов работы

Второй этап	Третий этап
Героическая сила	Экспозиция героя
Критики	Тема критиков
После темы критиков проведение темы Героя в g-moll	После темы критиков проведение темы Героя в g-moll
Борьба	Борьба
	Торжественное отречение
Экспозиция Спутницы: диалог соло скрипки и оркестра	Экспозиция Спутницы: диалог соло скрипки и оркестра
Любовная сцена Ges-dur	Любовная сцена Ges-dur
Идиллия	Идиллия

Четвертый этап – возобновление работы над поэмой после годового перерыва. Создается впечатление, что композитор будто начинает новое произведение – сама его концепция довольно сильно меняется. Главным образом работа ведется над финалом.

Известно, что заключение поэмы не сразу имело окончательный вариант. Исследователь творчества Штрауса Вильгельм Клатте сообщал, что изначально сочинение не заканчивалось торжественным аккордом медных, а было очень тихим, замирающим [11, 167].

Вальтер Вербек отмечает, что Штраус был побужден к изменению окончания поэмы своим другом Фридрихом Рошем, что подтверждается штраусовскими заметками, посвященными Рошу:

Я признателен ему [Рошу – О.М.] за большой творческий импульс и критическое наставление, вследствие которого слишком короткое и незначительное первоначальное окончание «Жизни героя» было пересмотрено, а также я благодарен за его участие в осуществлении этого изменения [цит. по: 11, 168].

Как следует из цитируемого Вилли Шухом письма Нини Зигерса Штраусу, Рош высказывался, прежде всего, против тихой звучности последних тактов поэмы: «Рихард, это снова окончание на пианиссимо! Публика вовсе не думает, что ты можешь закончить на форте!!» [цит. по: 11, 169] Однако штраусовская запись в ежедневнике показывает, что «замирающая» динамика первого окончания явно была не единственной причиной для его пересмотра. Тот факт, что новое окончание ни в коей мере не производило необходимого впечатления от заключения поэмы, подтверждает письмо, написанное 6 января 1900 года отцом Штрауса, опытным практиком и подлинным знатоком сочинений своего сына. Франц Штраус решил высказать несколько критических замечаний к «Жизни героя»: «Почему большинство твоих оркестровых сочинений заканчивается *pp*? Было бы уместнее что-либо создать, имеющее блестящее завершение с большим динамическим нарастанием» [Ibid.].

Новое окончание отличается не только нарастающей динамикой и ярким заключительным аккордом группы медных инструментов

в конце, но и общей концепцией, которая отразилась в перестановке любовного дуэта в экспозицию сочинения.

Ниже приводится сравнительная таблица всех этапов создания ПОЭМЫ.

Таблица 37. Сравнение всех этапов работы над поэмой

Первый этап	Второй этап	Третий этап	Четвертый этап
Героическая сила	Героическая сила	Экспозиция героя	Экспозиция героя
Критики	Критики	Тема критиков	Тема критиков
	После темы критиков проведение темы Героя в g-moll	После темы критиков проведение темы Героя в g-moll	После темы критиков проведение темы Героя в g-moll Экспозиция Спутницы: диалог соло скрипки и оркестра Любовная сцена Ges-dur
Борьба	Борьба	Борьба	Борьба
		«Торжественное отречение»	«Торжественное отречение»
	Экспозиция Спутницы: диалог соло скрипки и оркестра	Экспозиция Спутницы: диалог соло скрипки и оркестра	
	Любовная сцена Ges-dur	Любовная сцена Ges-dur	
Идиллия	Идиллия	Идиллия	Идиллия

Таким образом, эскизы дают представление о поэтапном формировании концепции и музыкальной драматургии сочинения, о работе над отдельными разделами поэмы, тематизмом. Первоначальный замысел композитора заключался в том, что после «борьбы с критиками» и недоброжелателями (разработочный раздел поэмы) начинается «любовная сцена», переключающая действие в лирическую сферу. Именно любовь, считал Штраус, могла помочь Герою, в

⁷ Серым отмечены эпизоды, которые остаются неизменными по отношению к предыдущему этапу. Стрелками обозначено перемещение разделов.

ней он черпал творческие силы. Однако в итоге план сочинения был изменен: сцена любви перемещена в экспозиционный раздел до начала борьбы, а сферой, «спасающей» Героя, стало творчество. Этот концептуальный поворот воплощен композитором с помощью цитат собственных сочинений. Штраус назвал эпизод «торжественным отречением», имея в виду тщетность борьбы. В одиночестве, вернувшись к творчеству (но не погрузившись в любовные чувства), Герой достигает умиротворения. Смысловой акцент переместился с любовно-лирической сферы на творческую. Таким образом, при анализе эскизов и черновиков выявляется кристаллизация замысла и прослеживается процесс формирования философской и событийной линий сочинения.

В результате изучения черновиков, эскизов и писем композитора, связанных с созданием симфонической поэмы «Жизнь героя», в настоящей статье выявлена динамика изменений процесса образования авторской концепции, что позволило осмыслить содержательные акценты сочинения и окончательную композиторскую версию.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Акопян Л.О.* Музыка XX века: Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010.
2. *Вязкова Е.В.* К вопросу о типологии творческих процессов // Процессы музыкального творчества. Сб. тр. № 155 / РАМ им. Гнесиных. Вып. 3. М., 1999. С. 156–182.
3. *Москвина О.О.* Симфонические сочинения Р. Штрауса с позиций нарратологии // Музыковедение. 2013. №2. С. 10–18.
4. *Москвина О.О.* Черты нарративности в симфонических сочинениях Р. Штрауса // Музыкальное произведение в контексте художественной культуры: сборник научных статей / гл. ред. Л.В. Саввина,

ред.-сост. В.О. Петров. Астрахань: Астраханская государственная консерватория (академия), 2012. С. 226–235.

5. *Орджоникидзе Г.Ш.* Симфонические поэмы Р. Штрауса // Скребков С.С. Статьи и воспоминания. М., 1979. С. 253–292.

6. *Орджоникидзе Г.Ш.* Р. Штраус // Музыка XX века. Очерки в 2х ч. Ч. I. Кн 2. М., 1976. С. 199–237.

7. *Фишман Н.Л.* Книга эскизов Бетховена за 1802–1803 годы. Публикация, исследование и расшифровка. М.: Музгиз, 1962.

8. *Цареградская Т.В.* Теория музыкального нарратива Байрона Алмена: сущность, процедуры, смысл // Четвертый международный конгресс общества теории музыки: термины, понятия и категории в музыковедении. Тезисы докладов. Казань, 2019. С. 48.

9. *Almén B.* A Theory of Musical Narrative (Musical Meaning and Interpretation). Bloomington: Indiana University Press, 2008.

10. *Nattiez J.-J.* Can One Speak of Narrativity in Music? // Journal of the Royal Musical Association. Volume 115, Issue 2. Oxford, 1990. Pp. 240–257.

11. *Werbeck W.* Die Tondichtungen von Richard Strauss. Verlegt bei Hans Schneider, 1996.

REFERENCES

1. *Akopjan L.O.* Muzyka XX veka: Jenciklopedicheskiy slovar' [Music of the 20th Century: Encyclopedic Dictionary]. Moscow: Praktika [Practice], 2010.

2. *Vyazkova Ye.V.* К вопросу о типологии творческих процессов [To the question of the typology of creative processes]. In: Protsessy muzykalnogo tvorchestva. Sb. tr. № 155 [Processes of Musical Creativity. Collection of works No. 155] / RAM im. Gnesinykh [Gnessins Russian Academy of Music]. Vyp. 3. Moscow, 1999. Pp. 156–182.

3. *Moskvina O.O.* Simfonicheskie sochineniya R. Shtrausa s pozitsiy narratologii [Symphonic Compositions by R. Strauss from the Point of View of Narratology]. In: *Muzykovedenie [Musicology]*. 2013. №2. Pp.. 10–18.

4. *Moskvina O.O.* Cherty narrativnosti v simfonicheskikh sochineniyakh R. Shtrausa [Features of Narrativity in the Symphonic Works of R. Strauss]. In: *Muzykalnoe proizvedenie v kontekste khudozhestvennoy kultury: sbornik nauchnykh statey [A Musical Work in the Context of Artistic Culture: a Collection of Scientific Articles]* /gl. red. L.V. Savvina, red.-sost. V.O. Petrov]. Astrakhan: Astrakhanskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) [Astrakhan State Conservatory (Academy)], 2012. Pp.. 226–235.

5. *Ordzhonikidze G.Sh.* Simfonicheskie poemy R. Shtrausa [Symphonic Poems by R. Strauss]. In: *Skrebkov S.S. Stati i vospominaniya [Skrebkov S.S. Articles and Memoirs]*. Moscow, 1979. Pp.. 253–292.

6. *Ordzhonikidze G.Sh.* R. Shtraus [R. Strauss]. In: *Muzyka XX veka. Ocherki v 2khch [Music of the XX Century. Essays in Two Parts]*. Chast I kniga 2 [Part I. Book 2]. Moscow, 1976. Pp.. 199–237.

7. *Fishman N.L.* Kniga jesvizov Bethovena za 1802–1803 gody. Publikaciya, issledovanie i rasshifrovka. [Beethoven's Sketchbook for 1802–1803. Publication, Research and Transcription]. Moscow: Muzgiz [State Music Publishing House], 1962.

8. *Caregradskaja T.V.* Teorija muzykal'nogo narrativa Bajrona Almena: sushhnost', procedury, smysl [Byron Almen's Theory of Musical Narrative: Essence, Procedures, Meaning]. In: *Chetvertyj mezhdunarodnyj kongress obshhestva teorii muzyki: terminy, ponjatija i kategorii v muzykovedenii. Tezisy dokladov. [Fourth International Congress of the Society for Music Theory: Terms, Concepts and Categories in Musicology. Abstracts of Reports]*. Kazan, 2019. P. 48.

9. *Almén B.* A Theory of Musical Narrative (Musical Meaning and Interpretation). Bloomington: Indiana University Press, 2008.

10. *Nattiez J.-J.* Can One Speak of Narrativity in Music? In: Journal of the Royal Musical Association. Volume 115, Issue 2. Oxford, 1990. Pp. 240–257.

11. *Werbeck W.* Die Tondichtungen von Richard Strauss [Symphonic poems by R. Strauss]. Verlegt bei Hans Schneider, 1996.

