

Richard Strauss *Der Rosenkavalier* op. 59
Comedy for music in three acts by Hugo von Hofmannsthal
Transcription for soli, chorus ad lib and medium-sized
orchestra op. 90 by Eberhard Kloke

The comedy for music *Der Rosenkavalier*, alongside Berg's *Wozzeck*, represents the last German worldwide success within the international opera landscape in the first half of the twentieth century.

Richard Strauss's planned the following scoring for strings for the *Rosenkavalier* orchestra: 16 vn I, 16 vn II, 12 va, 10 vc and 8 db. The wind sections were accordingly very opulent, with triple-quadruple woodwind, 4 hn, 3 tpt, 3 tbn, 1 btba joined by timp, 3 percussionists, celesta, 2 hp and the stage music in the third act, this means 93 musicians in toto plus stage orchestra.

Time and again there were, and are, actual performances in which the huge orchestral apparatus was/is radically reduced. Generally, the string sections are greatly reduced and the woodwind and brass reduced in a relatively random fashion, meanwhile productions endeavour to keep as closely as possible to the opera's original scenario.

The present transcription

The main concern in this new transcription of Richard Strauss's *Rosenkavalier* for soli (incl. doubled roles), chorus ad lib and small orchestra was to create a practical alternative for performing the opera. This could only mean finding a solution that was compliant in sound for a conversation piece. So the basic idea consists in transcribing the *Rosenkavalier* orchestra to the scale of the *Ariadne* orchestral score.

The present transcription aimed to change the sound pattern and thus the sound structure within the orchestra, also of the balance between stage and orchestra.

Uppermost in this task was to alter the scoring and casting through various alternatives that would be advantageous for voices that are not so big; moreover, these would enhance text comprehension and transparency and hence be basically capable of corresponding to a piece of music theatre that is conceived as a conversation piece.

The orchestral score is compacted to the strength of a medium-sized orchestra. The mix and balance between strings and woodwind/brass were reconceived. The opulent and fleshy Strauss sound generated by repeated parallel grouping (doubling) of woodwind/brass and strings is broken up in many places so as to streamline the sound pattern and attain a differentiated acoustic focus.

This achieves both an expansion as well as a densification of sound; the instrumental idiom aims at less sound mix in favour of tendentially extreme examples of "Spaltklang". And the frequent use of piano, harp, celesta and harmonium constantly evoke acoustic parallels to the *Ariadne* orchestra.

There are two versions for the stage music in the third act:

The first version is kept according to the original, especially as it will be useful as audio recorded material; the strings are planned as soloists.

The second version consists of an instrumental combo with seven musicians/instruments – flute, clarinet, two horns, trumpet, piano and double bass – and can therefore be used as live music on stage.

Transcription for soloists and medium-sized orchestra (Ariadne scoring)

Soloist/performer (multiple casting of supporting roles can help to reduce the total number of soloists)

The Marschallin, Princess Thérèse von Werdenberg, soprano
Baron Ochs auf Lerchenau, bass
Octavian, also called Quinquin, a young gentleman from the higher aristocracy, mezzo-soprano
Herr von Faninal, a rich parvenu, high baritone
Sophie, his daughter, high soprano
Marianne, Sophie's duenna, high soprano
Valzacchi, an intriguer, tenor
Annina, his partner, contralto

A police inspector, bass
The Marschallin's major domo, tenor
Faninal's major domo, tenor
A notary, bass
An innkeeper, tenor
A singer, high tenor

A scholar, a flautist, a hairdresser, his assistant, a noble widow
Three noble orphans, soprano, mezzo-soprano, contralto
A milliner, soprano
A vendor of pets, tenor
4 lackeys of the Marschallin, 2 tenors, 2 basses
4 waiters, 1 tenor and 3 basses
A little Moor, lackeys, couriers, haiducs, kitchen staff, guests, musicians,
2 guards, 4 small children, various suspicious characters.

In Vienna, in the early years of Maria Theresa's reign

Orchestral score:

Woodwind:

2 fl (2nd also picc, 2nd also afl in G);
2 ob (2nd also eh)
3 cl (1st cl in A/B , 2nd cl. in A/B , also cl in D 3. cl in A/B , also cl in B , also cl in D and E and Bassett horn in F
2 bn (2nd also cbn) woodwind = 9

Brass:

3 hn
1 tpt
1 tenor-bass trombone (also cimbasso) Brass = 5

Timpani/Percussion/Keyboard instruments:

Timpani (1 player) + 2 percussionists (glockenspiel and xylophone are integrated into the percussion parts),

1 hp, 1 piano (+ celesta and harmonium) timp, perc, keyboards = 5

Strings: string quintet 6(8)-6(8)-6(7)-4(5)-2(3) = 24, tutti ensemble = 43 (50)

The opera's time domains The correspondence Strauss - Hofmannsthal

So much has been written about the opera's contents and internal references, historical sources and the hundred years or more of performance and reception history that it seems important as regards this version to emphasise two aspects in particular.

1. The opera's time domains

'The dissolution of a fixed time domain is in actual fact one of the characteristics of the libretto; it could be played without music for the first time in 1984 in the Theater in der Josefstadt in Vienna, because Hofmannsthal/Strauss had sold the copyright.' (Ulrich Schreiber). It is true that Hofmannsthal had pointed out in several letters to Strauss that the entire action was to take place in Vienna around 1740. But *Der Rosenkavalier* is a conglomerate of different epochs not least because of its artificial language.

This gave rise to a configuration 'that although going back to a pre-Wagnerian type of the opera, integrates the firmly placed interpolations into an expansive conversational style.' (Schreiber).

This contextual starting point and nucleus of *Der Rosenkavalier* as a conversation piece forms the basis for the idea, approach and realisation of this version.

2. The correspondence between Strauss and Hofmannsthal:

some examples of a fruitful, critical and constructive attitude to work

| Hofmannsthal an Strauss | Strauss an Hofmannsthal |
|--|---|
| <p>Die Akte werden ungefähr gleich lang, sie enthalten das Notwendige der Handlung und gerade soviel Charakteristik als nötig ist, um Anteil an den Figuren zu erwecken. (19.4.1909) Ich habe indessen den 2. Akt nochmals durchgelesen und bin absolut entschlossen, den Aktschluss, die letzten 5 Minuten des Aktes, energisch zu ändern. Drei stille Aktschlüsse sind unmöglich. Das könnte die Gesamtwirkung sogar gefährden. (12.6.1909)</p> | <p>Alle Figuren sind famos, scharf gezeichnet, brauche leider wieder sehr gute Schauspieler, mit den gewöhnlichen Opersängern geht's schon wieder nicht. (4.5. 1909) Sehr schön, wenn Sie für den 2. Akt an ein kontemplatives Ensemble dächten, nach dem Moment, wo vielleicht gerade eine dramatische Bombe geplatzt ist, die Handlung stille steht und alles sich in Betrachtungen verliert. Solche Ruhepunkte sind sehr wichtig. Beispiel: 2. Akt Lohengrin, das große Ensemble, das sogenannte „dumpfe Brüten“, das Meistersingerquintett.. (16.5.1909) ...Nun hören Sie, wie ich mir den II. Akt denke...Also bis zum Auftritt des Barons ist alles famos. Aber von hier muss es anders werden. Die zwei Szenen des Barons mit Sophie sind falsch disponiert. Alles Wichtige dieser beiden Szenen muss gleich in die erste hinein, in der sofort der Baron Sophie so unsympathisch werden muss, dass sie den Entschluss fasst, ihn nie zu heiraten... Auch denke ich mir ehr komisch, wenn im 3. Akt der Baron während seiner Zärtlichkeit zu Mariandel durch die</p> |

| | |
|--|---|
| <p>Sie werden nicht im Ernst glauben, dass ich Sie in einer solchen Situation im Stiche lassen oder Ihnen Schwierigkeiten machen könnte. Was Sie fordern, ist Ihnen für Ihren (musikdramatischen) Standpunkt unerlässlich; es widerspricht weder der Anlage der Hauptfiguren, noch – im großen und ganzen – der Linie des Stückes, also werde ich es ausführen...(11.7.1909)</p> <p>Den Umschwung der Italiener in Kürze zu motivieren, ist in III mehrfach möglich, hier in II hätte es aufgehalten. Übrigens, wie Sie selbst in dem Brief aus Mürrn sehr richtig sagten, ist das Publikum in solchen Dingen sehr tolerant, besonders wo es sich um professionsmäßige Intrigenmacher handelt. (11.8.1909)</p> <p>...Der Schluss muss <i>sehr</i> gut werden, sonst ist er schlecht. Er muss psychologisch richtig und zugleich zart sein, muss hübschen, sangbaren Text ergeben, sich richtig in Konversation und wieder Nummern einteilen, muss in bezug auf die jungen Leute befriedigen und doch in bezug auf die Marschallin nicht kränken...(4.5.1910)</p> | <p>Ähnlichkeit immer wieder an den Hundsfoth von Rosenkavalier erinnert wird und wütend wird. Das denke ich mir sehr lustig. So schwankt er zwischen Verliebtheit und Wut über die Ähnlichkeit mit der verfluchten Visage. Ist, glaube ich, ein gutes Lustspielmotiv. (9.7.1909)</p> <p>... Also ich flehe nochmals, die beiden Duette des II. Aktes zwischen Octavian und Sophie, besonders aber zwischen Baron und Sophie, in je eine Szene zusammenzuziehen... (10.7.1909)</p> <p>Nach dieser dramatischen Explosion kann der II. Akt ebenfalls wieder ganz ruhig und beschaulich auslaufen. Nur nicht vergessen, dass das Lied: „Mit dir, mit dir“ schon in der ersten Szene mit Sophie gebracht wird, damit es dann am Schluss des Aktes nur mehr als Reminiszens wirkt..(16.7.1909)</p> <p>Nun aber noch etwas Wichtigeres! Von Seite 19 ab die Szene zwischen Sophie und Octavian, ist mir noch nicht recht. Ich brauche da etwas viel Leidenschaftlicheres. Nach der vergangenen Szene und vor der unheilschwangeren Szene, wo der Baron die zwei überrascht. Das Jetzige ist zu zahm, zu geziert und zaghaft und zu lyrisch, und das Duettchen werde ich wohl nicht platzieren können, da ich die Lyrik bereits am Anfang des 2. Aktes stark aufgebraucht habe. Können Sie mir diese Szene nicht noch neu zustellen? (13.8.1909)</p> <p>Ich beginne jetzt mit der Komposition des III. Aktes. Der Schluss hat noch Zeit. Ich habe nur alles gern ein Zeit vorher, damit ich den Text durcharbeiten und verdauen kann, bevor ich zu musizieren anfangen! (2.5.1910)</p> |
|--|---|

| | |
|---|---|
| <p>Ich war sehr erfreut über Ihre produktive Kritik. Ich hatte die letzten Tage gespürt, dass die Stelle nicht sitzt, wusste aber nicht ganz, woran es liegt; Sie haben den Nagel auf den Kopf getroffen: ich hatte zu lange mit der Figur des Kommissars, die nebensächlich ist, herumgetrödelt. Ihre Umstellung und Zusammenschiebung ist ganz ausgezeichnet, ich folge ihr genau...</p> <p>Nur eines: die Stelle, wo Sophie voreilig Octavian als ihren Bräutigam bezeichnet, ist unmöglich. Das ist viel zu grob und herausplattend. Ein solches Wort an dieser Stelle müsste auch, rein theatralisch, zu einer viel schärferen, definitiveren Auseinandersetzung führen, als zu einem bloßen Zusammenzucken der Marschallin. Doch ist ein paar Verse früher Gelegenheit, Octavian und Sophie einigermaßen (nur nicht so gröblich) sich verraten und die Marschallin zusammenzucken zu lassen.... (23.5.1910)</p> <p>... Ferner ist es mir gelungen den ganzen psychologischen Inhalt des Schlusses in <i>Nummern</i>, Duett oder Terzett, unterzubringen, mit Ausnahme ganz kurzer Parlandstellen. Das ist sicher ein Vorteil, wenn der Schlussakt nicht nur der lustigste, sondern auch der <i>singendste</i> ist. Für das allerletzte Duett, Quinquin-Sophie, war ich ja durch das von Ihnen gegebene Versschema sehr gebunden, doch ist eine solche Gebundenheit an eine Melodie mir eigentlich sympathisch gewesen, weil ich darin etwas</p> | <p>...Der Brennpunkt ist die enorme Verlegenheit des Baron, als er sich plötzlich den drei starr ihm gegenüber stehenden Gesichtern gegenüber sieht: Marschallin, Octavian, Sophie. Wie er nun zwischen den drei hin und her taumelt, muss äußerst drastisch sein. Vielleicht finden Sie für diese Situation noch bessere Schlagworte, als ich nebenbei skizziert habe, aber im Ganzen ist der Aufbau, den ich Ihnen anbei schicke, glaube ich, gut disponiert. (20.5.1910)</p> <p>Ich habe Ihnen irrtümlich die Summe von (...) M. (Honorar für Rosenkavalier) zweimal zugesandt. Bitte schicken Sie</p> |
|---|---|

| | |
|---|---|
| <p>Mozartisches sehe und die Abkehr von der unleidlichen Wagnerschen Liebesbrüllerei ohne Grenzen, sowohl im Umfang als im Maß....(6.6.1910)</p> <p>...Da wir jetzt die gemeinsame Arbeit sozusagen abschließen, so möchte ich Ihnen sagen, dass mir das Zusammenarbeiten mit Ihnen, angefangen von der ersten Besprechung bis zum letzten Brief, einschließlich Ihrer gelegentlichen, sehr wertvollen Einwände, ein <i>großes Vergnügen</i> war, wofür ich Ihnen herzlich danke. Im nun bevorstehenden Verlauf der Dinge gedenke ich mich, ebenso wie bei „Elektra“, durchaus im Hintergrund zu halten...</p> <p>...Zu Bahrs Bemerkung über Sophie...:Sie ist ein recht hübsches gutes Dutzendmädchen, das ist ja der Witz der Sache – der wahre Charme der Ausdrucksweise, ebenso wie der stärkere Charme der Persönlichkeit ist bei der Marschallin zu suchen. Eben dass Quinquin bei diesem verkreuzten Doppelabenteuer an die <i>erste beste</i> Junge gerät, das ist ja der Witz, der das Ganze zu einer Einheit macht, die beiden Handlungen zusammenhält. Dabei bleibt die Marschallin die dominierende weibliche Figur, zwischen Ochs und Quinquin – gegen diese Hauptfiguren tritt Sophie entschieden um eine Stufe zurück.</p> | <p>einmal (...) M. wieder an die Discontogesellschaft Berlin W, Unter den Linden, an mein Konto zurück. Mit bestem Gruß Ihr Dr. Richard Strauss (3.7.1910)</p> <p>...Die flaueste Stelle des dritten Aktes ist die Stelle Annina und dann Polizeikommissär, wo sich der Musiker etwas schwer tut. Ich hoffe, dass diese durch die Situation wirken wird... (7.9.1910)</p> |
|---|---|

Eberhard Kloke Berlin, Stand 10.11.2020