

Zeitraum der künstlerischen Leitung Britrens (bis 1962), der unterschiedlichen Konzeptionen der Werke bzw. ihrer Provenienz und vor allem platzökonomische Gründe sind durchaus nachvollziehbar.

Was Strange deutlich weniger berücksichtigt hat, sind die nicht in Aldeburgh vorhandenen Quellen. Es ist auffallend, wie viel von der sogenannten Standardliteratur nicht einmal im Literaturverzeichnis Erwähnung findet (die Biographien von Michael Kennedy, Humphrey Carpenter und Michael Oliver etwa, aber auch Christopher Headingtons Biographie über Peter Pears, Christopher Grogans Sammelband zu Imogen Holst oder die gesamte Literatur über Lennox Berkeley – von jener über Michael Tippett, Alan Bush oder William Walton, die in dem Band kaum Erwähnung finden, gar nicht zu sprechen); hierdurch, und durch das weitgehende Vermeiden der Erwähnung persönlicher Animositäten, im Zentrum und am Rande der English Opera Group, entstehen teilweise etwas verschobene Perspektiven. Auch bei den frühen Saisons der English Opera Group in Glyndebourne 1946 und 1947 geht Strange in die Irre, wenn sie behauptet, Fritz Busch oder Carl Ebert hätten den Aufführungen von Britten-Opern in Glyndebourne zugestimmt (S. 20): Eine Absprache war nicht erfolgt – und auch nicht nötig, da einzig der Eigentümer des Privatopernhauses John Christie über die Angelegenheit zu entscheiden hatte. Dass der Britten-Kreis (etwa in der Person John Pipers) sich auch nach dem Ende der Britten-Pflege in Glyndebourne in den 1950er Jahren hielt, ist ein interessantes Detail, das aber eher im Rahmen der grundsätzlichen Betrachtung der Opernsituation in Großbritannien (inklusive des Edinburgh Festival) nach dem Zweiten Weltkrieg hätte beleuchtet werden können. Auch sonst bleibt Strange jenseits ihres Kernforschungsbereiches immer wieder eher vage oder ungenau. All dies darf aber nur marginal Abstriche bedeuten, handelt es sich bei dieser

Arbeit doch um eine Weimarer Masterarbeit, die im Rahmen der entsprechenden Möglichkeiten beeindruckende Resultate bietet. Leider ist die Entscheidung, Abbildungen auf den Satzspiegel der Zitate (also schmaler als der Seitenspiegel) einzupassen, wegen des Detailreichtums der einzelnen Fotos eher unglücklich. Auch muss man fragen, warum dem Buch ein Register fehlt, das vor allem auch zu jenen Kompositionen hinführt, die in das Repertoire der English Opera Group aufgenommen wurden, aber nicht von Britten stammen oder von ihm eingerichtet wurden. Natürlich ging das Repertoire von Aldeburgh über Opern weit hinaus, und auch die Betrachtung von Auftragskompositionen ist weitaus komplexer als die Betrachtung der Auftragskompositionen der English Opera Group. Genügend Stoff für ein weiteres substantielles Forschungsprojekt.

(November 2019) Jürgen Schaarwächter

Richard Strauss und die Sächsische Staatskapelle. Wissenschaftliche Referate der Tagung zu Ehren des 150. Geburtstages von Richard Strauss vom 9. bis 11. November 2014 in Dresden. Veranstaltet vom Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Technischen Universität Dresden in Kooperation mit der Sächsischen Staatskapelle Dresden. Hrsg von Wolfgang MENDE und Hans-Günter OTTENBERG. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2019. 705 S., Abb., Nbsp., Tab. (Dresdner Beiträge zur Musikforschung. Band 5.)

Der Band ist in drei Hauptteile gegliedert: Komposition, Interpretation, Dokumentation. Teil 1 wird durch ein Podiumsgespräch mit Wolfgang Rihm eingeleitet, Teil 2 durch Gespräche mit Thomas Hampson, Anja Harteros und Christian Thielemann sowie mit Frank Strobel (zum *Rosenkavalier*-Film) eingerahmt. Die meisten Texte sind auf das zentrale Thema „Strauss und Dresden“ fokussiert. Eine Darstellung dieses Umfangs

und Gewichts ist dem Thema bislang noch nicht gewidmet worden.

Zum Beginn der wissenschaftlichen Beiträge des 1. Teils trägt Manuel Gervink einige Aspekte von Modernität bei Strauss zusammen, bevor Christa Jost Strauss' Bearbeitung von Berlioz' Instrumentationslehre thematisiert. Sie fragt nach den Intentionen des Komponisten, vergleicht seine Revision mit Berlioz' Vorlage, aber auch mit Gevaerts Lehrbuch, nennt Motive für die Auswahl der Partiturbeispiele und listet in einem Anhang sämtliche Wagner-Beispiele nach Instrumenten geordnet auf. Ob Strauss' Auseinandersetzung mit Berlioz' *Traité* wirklich als „Selbsterkennungsprozess“ (S. 83) in seinem Verhältnis zu Wagner zu verstehen ist, steht dahin; schließlich hatte sich der Komponist schon Mitte der 1890er Jahre vom Bayreuther Wagner-Narrativ unmissverständlich distanziert. Entgegen Jost (S. 39) ist es keineswegs unbekannt, wann und unter welchen Umständen Strauss den Auftrag zur Berlioz-Bearbeitung erhalten hat. Frühen Briefen des Komponisten an den Verlag zufolge beauftragte möglicherweise Henri Hinrichsen selbst Strauss am 20.4.1902 in Berlin mit der Arbeit; als Honorar waren 5000 Mark vorgesehen. Für Josts Vermutung (S. 37, 39f.), Strauss habe schon 1898 oder gar 1896 über eine Neubearbeitung des *Traité* nachgedacht, fehlen alle Indizien.

Klaus Aringer untersucht Strauss' Umgang mit dem kleinen bzw. „kleineren“ Orchester an Beispielen aus Orchesterliedern sowie Bühnenstücken (*Ariadne*, *Divertimento*, *Bürger als Edelmann*). Die präzisen Beschreibungen der jeweiligen Besetzungen und ihrer Konsequenzen für die Klangtechnik liest man mit Gewinn. Das gilt nicht weniger für Claudia Heines Präsentation der „Dresdner Salome-Retouchen“: Veränderungen in den Bläserstimmen, die Strauss 1929 für Maria Rajdl, die die Titelpartie 1930 in Dresden kreierte, vorgenommen hat. Heine zufolge zielte Strauss auf eine dynamische Dämpfung ebenso wie auf eine „subtile drama-

turgische Schärfung“ (S. 121). Ungeachtet ihres Ursprungs handelt es sich um „weitaus mehr“ als ein auf Dresdner Verhältnisse begrenztes „Experiment“ (S. 125). Vielmehr indizieren die Retuschen, so Heine, eine geänderte Vorstellung des Komponisten von der Titelrolle und ihrer vokalen Besetzung, und zwar von einer hochdramatischen zu einer eher lyrischen Partie. Es dürfte nicht leicht zu entscheiden sein, ob Strauss tatsächlich so dachte oder ob die Retuschen lediglich garantieren sollten, dass Aufführungen nicht an fehlenden hochdramatischen Sängerinnen scheiterten. Jedenfalls waren sie so wichtig, dass der Fürstner-Verlag eine (leider nicht erhaltene) Musterpartitur mit noch über die Dresdner Eingriffe hinausgehenden Retuschen herstellte, die bei Bedarf zur Einrichtung von Orchestermaterialien genutzt werden konnte.

Der 1901–1903 entstandenen *Gloria-Symphonie* des Dresdner Komponisten und Dirigenten Jean-Louis Nicodé widmet sich Wolfgang Mende, dabei entsteht zugleich ein vielfarbiges Bild des Dresdner Musiklebens in den Jahrzehnten vor und nach 1900. Zu verstehen ist *Gloria* als Dokument einer persönlichen Strauss-Rezeption Nicodés, der neben Schuch viel für die Verbreitung von Strauss' Musik in Dresden getan hatte, die geplante Erstaufführung von dessen *Heldenleben* aber nicht realisieren konnte. Dieses Scheitern habe Nicodé, die programmatische Konzeption von Strauss' Tondichtung aufgreifend und autobiographisch zuspitzend, in *Gloria* musikalisch verarbeitet. Mit analytischen Bemerkungen Ortrun Landmanns zur *Alpensinfonie* schließt der erste Teil des Buches ab.

Der zweite Teil vereint unterschiedliche Textsorten: Neben den Podiumsgesprächen gibt es Erinnerungen des Geigers Wolfram Just an die von ihm erlebten Dirigenten der Staatskapelle, einen Essay von Matthias Herrmann über die Person Ernst von Schuch sowie einen Bericht des Flötisten Eckart Haupt über die durch Strauss' Musik

in der Kapelle maßgeblich vorangetriebene Ablösung des älteren Tromlitz-Flötentyps durch die moderne Boehm-Flöte. Quellenreich sind die Beiträge von Peter Damm und Steffen Lieberwirth. Damm berichtet über Eintragungen in Dresdner Orchesterstimmen von Strauss' Opern. Hier finden sich Angaben zu den Probenzeiten vor Strauss-Uraufführungen – die beim *Rosenkavalier* mit mehr als 65 Stunden an 24 Terminen sowie bei der *Schweigsamen Frau* mit 75 Stunden an 23 Terminen Rekordzahlen erreichten –, aber auch Hinweise auf gelegentliche Kommentare des Komponisten sowie zahlreiche Bemerkungen zu Kürzungen und autographen Einträgen. Schließlich bringt Damm bislang unbekanntes Aufführungsdaten zum 2. Hornkonzert. Lieberwirth widmet sich Fritz Busch und seinem Verhältnis zu Strauss. Dabei stützt er sich auf Buschs Autobiographie ebenso wie auf die (leider noch nicht edierte) Korrespondenz der beiden vor allem in den Jahren 1929–1933, aus der er ausführlich zitiert.

Den dritten Teil eröffnet eine 140 Seiten starke Studie von Wolfgang Mende und Hans-Günter Ottenberg zur Strauss-Rezeption in Dresden 1882–1902: mit Aufführungsdaten, die viel über die Intensität der Strauss-Rezeption verraten und teils die Angaben bei Müller von Asow ergänzen, außerdem mit Übersichten zu wichtigen Dresdner Presseorganen und Rezensenten, von denen einige in Kurzbiographien näher vorgestellt werden. Zuletzt folgt eine Tabelle mit einer Chronologie der Dresdner Strauss-Aufführungen. Leider fehlt jeder Hinweis auf die Tätigkeit von Strauss' Freund Arthur Seidl in Dresden, der von 1893–1897 das Feuilleton der *Deutschen Wacht* leitete und in dieser Zeit mehrfach Artikel über Strauss dort unterbrachte, die in die zusammen mit Wilhelm Klante 1896 publizierte Studie *Richard Strauß – eine Charakter-Skizze* eingeflossen sind. Aus den Angaben und Erläuterungen der beiden Verfasser wird deutlich, dass das Dresdner Interesse für Strauss' Musik, gleich

ob Lieder, Kammermusik- oder Orchesterwerke, erst seit dem Ende der 1890er Jahre und damit erst am Ende des untersuchten Zeitraums wuchs. Dazu passt ein bemerkenswerter Hinweis, den man der folgenden Chronik von Janine Schütz und Ortrun Landmann entnehmen kann: Strauss hielt sich zwischen 1890 und 1898 nicht ein einziges Mal in Dresden auf.

Derart lange Pausen hat es, wie die beiden Verfasserinnen zeigen, danach nicht mehr gegeben. Für ihre Chronologie der Strauss-Aufenthalte haben sie die Dresden-Einträge in Franz Trenners *Diarium* zusammengestellt, partiell kommentiert und gelegentlich um Details zu Konzertprogrammen ergänzt. Manche Hinweise sind etwas unglücklich ausgefallen (S. 566: Strauss wohnte einer Aufführung von *Enoch Arden* am 6.4.1898 nicht bei, sondern war an ihr als Pianist beteiligt), manche verwirren (als Solist bei einer Aufführung der Cellosonate am 22.10.1888 wird S. 565 Bernhard Kellermann, zuvor hingegen S. 522 Ferdinand Böckmann genannt) und manche sind offenkundig unzutreffend (S. 568): Im April 1904 befand sich Strauss in den USA, kann also schwerlich zur Jubiläumsfeier des Tonkünstler-Vereins in Dresden gewesen sein.

Als letzte Dokumentation enthält der Band eine von Ortrun Landmann und Jürgen May erstellte Edition des Briefwechsels zwischen Strauss und Hermann Kutzschbach, eingeleitet mit ausführlichen Bemerkungen zur Biographie Kutzschbachs, der bis zu seinem Tod 1938 25 Jahre als Kapellmeister in Dresden wirkte. Die publizierten Briefe stammen fast alle aus den Jahren 1913 bis 1935. Leider sind zahlreiche Schreiben vor allem von Kutzschbach nicht erhalten, weshalb von einer Korrespondenz strenggenommen nur 1933 und 1935, in den Jahren der Uraufführungen von *Arabella* und der *Schweigsamen Frau*, die Rede sein kann. Hauptgegenstand zuvor ist die Uraufführung der *Alpensinfonie* (mit 15 Schreiben von Strauss aus dem Jahr 1915). Beigege-

ben sind der Edition noch zwei Briefe von Strauss an die Staatskapelle (1927, 1948) sowie einer an den Tonkünstlerverein (1929).

Am Ende des Bandes finden sich Bildtafeln, ein Personenregister sowie Kurzbiographien der Autorinnen und Autoren.

Das Vergnügen, das die Lektüre bietet, bleibt leider nicht immer ungetrübt. Warum die Legenden der beiden ersten Dokumentationen nicht ins allgemeine Abkürzungsverzeichnis zu Beginn integriert wurden, ist ebenso rätselhaft wie die Entscheidung, Abbildungen am Ende des Bandes und nicht in den Texten zu platzieren, zu denen sie gehören. Generell hätte eine gründlichere Redaktion dem Band gutgetan und manche Redundanzen zumal in den Fußnoten beseitigt. Gleiche Briefpassagen in verschiedenen Beiträgen stimmen nicht immer überein (etwa S. 127f. vs. S. 379, S. 126 vs. 380). Der Programmzettel S. 463 zeigt das Datum 8.10.1897, im Text und in der Legende ist hingegen vom 8.11. die Rede. Abbildung 6 auf S. 466f. enthält keine *Eulenspiegel*-Rezension von 1898, sondern eine von *Heldenleben* von Ende 1899. Die Legende S. 119 ist verunglückt. Aus einem Handbuch sollten eigentlich Autoren und Titel zitiert werden (S. 438, Anm. 45). *Don Juan* steht nicht in Es-, sondern in E-Dur (S. 510), die Strauss-Arbeit von Katharina Hottmann ist keine Habilitationsschrift, sondern eine Dissertation (S. 31), und man schreibt noch immer „Sextole“, nicht „Sechstole“ (S. 120).

(Oktober 2019)

Walter Werbeck

Eingegangene Schriften

Beethovens Welt. Hrsg. Von Siegbert RAMPE. Laaber: Laaber-Verlag 2019. 600 S., Abb., Nbsp., Tab. (Das Beethoven-Handbuch. Band 5.)

MICHAEL BERNHARD und KLAUS-JÜRGEN SACHS: Musiklehre zwischen Mittelalter und Humanismus. Das Studienkonvolut des Stephan Roth (Zwickau, Ratsschulbibliothek 24.10.26). Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2019. 401 S., Abb., Nbsp., Tab. (Studien zur Geschichte der Musiktheorie. Band 14.)

BEATRIX BORCHARD: Clara Schumann. Musik als Lebensform. Neue Quellen – andere Schreibweisen. Mit einem Werkverzeichnis von Joachim DRAHEIM. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2019. 431 S., Abb.

Breitkopf & Härtel. 300 Jahre europäische Musik- und Kulturgeschichte. Hrsg. und kommentiert von Thomas FRENZEL. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2019. 504 S., Abb., Nbsp., Tab.

DAVID CAIRNS: Discovering Berlioz. Essays, Reviews, Talks. London: Toccata Press 2019. 400 S., Abb., Nbsp. (Musicians on Music. Band 12.)

Claviorgans and the art of basso continuo: new instruments – new performance practices. Hrsg. von Paul PEETERS. Lilienthal: Laaber-Verlag 2019. 191 S., Abb., Nbsp., Tab. (The Organ Yearbook. Band 47.)

JEREMY COLEMAN: Richard Wagner in Paris. Translation, Identity, Modernity. London: Boydell & Brewer 2019. 201 S., Abb., Nbsp., Tab.

TIMOTHY DAY: I Saw Eternity the Other Night. King's College Choir, the Nine Lessons and Carols, and an English Singing Style. London: Penguin Random House UK 2019. 392 S., Abb.