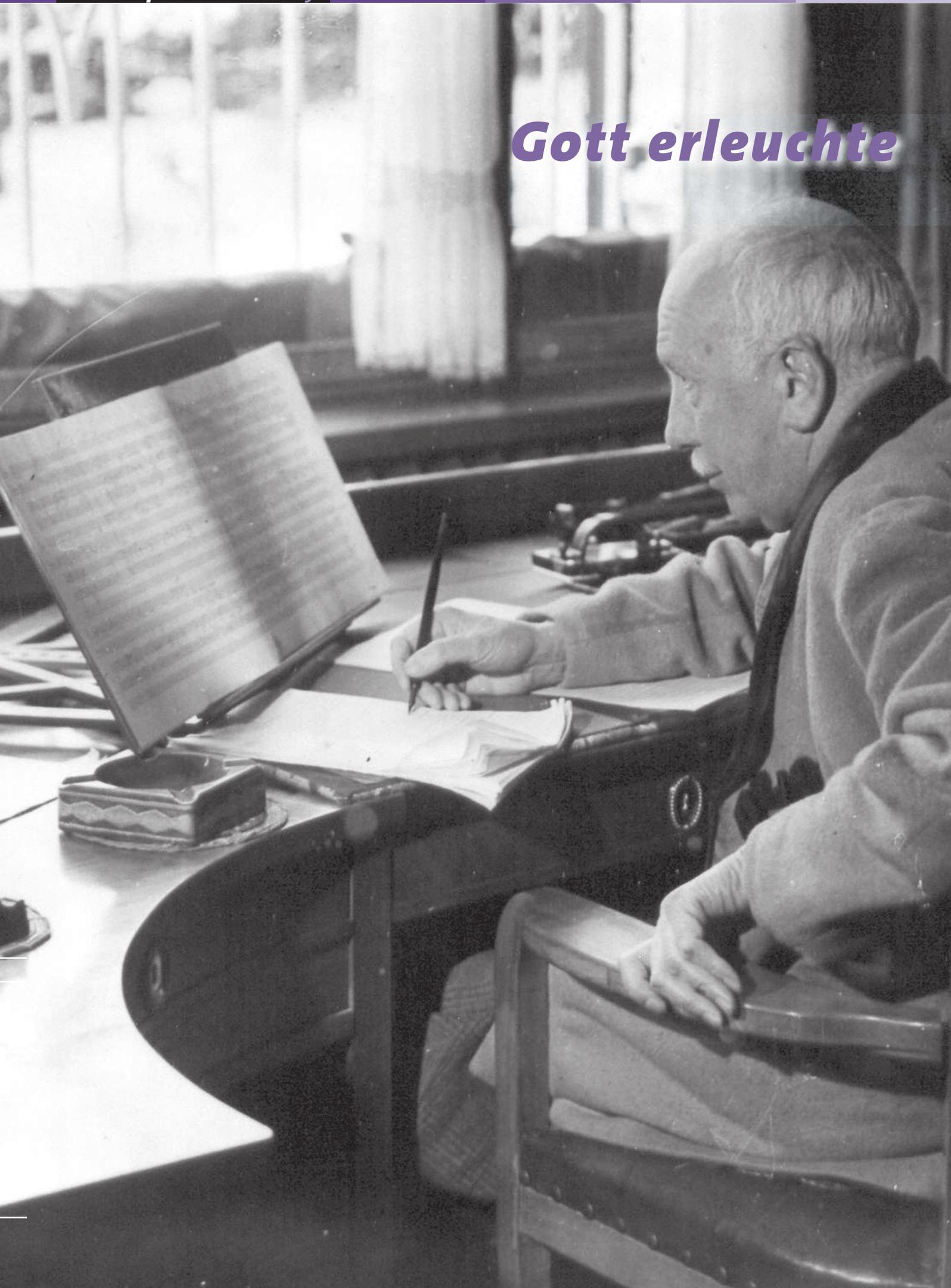


Gott erleuchte



Dich, mein Sohn!

Strauss und die Bläser

Von Jörg Murschinski

»Von meiner ersten Jugend berichtet meine Mutter, dass ich auf den Klang des Waldhorns mit Lächeln, auf den Ton einer Geige mit heftigem Weinen reagierte«, so Richard Strauss in seinem Manuskript »Aus meinen Jugend- und Lehrjahren«. Sein besonderes Verhältnis zu den Blasinstrumenten scheint ihm also tatsächlich in die Wiege gelegt worden zu sein. Das verwundert wenig, wenn man bedenkt, dass sein Vater Franz Strauss, Mitglied des Königlich Bayerischen Hoforchesters, einer der bedeutendsten Hornisten seiner Zeit war, von dem Richard Wagner, dessen Musik der alte Strauss zutiefst verabscheute (und mit seiner Meinung auch nicht hinterm Berg hielt), sagte: »Er ist unausstehlich, aber wenn er bläst, kann man ihm nicht mehr böse sein.«

Neben einer Handvoll Fanfaren und Militärmärschen – einige davon auf höchsten kaiserlichen Befehl komponiert – beinhaltet das kompositorische Œuvre von Richard Strauss vier Werke für größere Bläserbesetzung in der Tradition der Harmoniemusiken W. A. Mozarts, allerdings mit vergrößerter Besetzung. Die Bläuserserenade op. 7 sowie die später entstandene Suite op. 7 sind frühe Werke, komponiert im Alter von 17 bzw. 20 Jahren und für je zwei Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotte, Kontrafagott (oder Tuba) sowie vier Hörner konzipiert. Einige Jahre später – und um die Erfahrung des Dirigats der bedeutendsten zeitgenössischen fremden und der Komposition zahlreicher gelungener eigener Werke reicher – bemerkt Strauss über diese Art der Besetzung in einem Brief an seinen Vater: *»Gegen vier Hörner sind zweifache Hölzer unmöglich.«*

Diese Erkenntnis fließt schließlich auch in die beiden Bläseronatinen F-Dur »Aus der Werkstatt eines Invaliden« (1943) und Es-Dur »Fröhliche Werkstatt« (1945) ein, die ausgesprochene Juwelen des Strauss'schen Alterswerkes darstellen. Bei diesen beiden Stücken wurde, als Gegengewicht zum

Hornquartett, der Klarinettensatz von zwei auf fünf Spieler (eine C-Klarinette, ein Bassethorn, eine Bassklarinetten) erweitert. Hier zeigt sich auch gleich ein Spezifikum des Strauss'schen Orchesters: Die Klarinetten bilden, zumindest bei den großen Werken, meist die zahlenmäßig stärkste Holzbläsergruppe. Diese Besonderheit findet in den Opern »Salome« (sechs Klarinetten) und »Elektra« (acht Klarinetten) ihren Höhepunkt.

Die Kompositionen von Richard Strauss geben beredtes Zeugnis von seiner Experimentierfreude mit der Bläsergruppe, bei der sowohl neue instrumentenbauliche Entwicklungen – von denen es in seiner Zeit eine ganze Reihe gab – berücksichtigt wurden, als auch die Vielzahl von Möglichkeiten hinsichtlich Anzahl und Spieltechnik des bereits etablierten Instrumentariums ausgereizt wurden. Hier folgt er Richard Wagner, den er sehr bewundert und der diesen Weg

»Gegen vier Hörner sind zweifache Hölzer unmöglich.«

bereits eine Generation zuvor eingeschlagen hatte, indem er die Besetzungsgröße insbesondere der Bläsergruppe quantitativ und qualitativ (etwa durch die Dreifachbesetzung der Holzbläser unter anderem mit Englischhorn und Bassklarinetten) erweiterte und im Blech zum Beispiel mit der Basstrompete (laut Strauss *»der einzig mögliche Übergang zwischen Trompeten und Posaunen«*, das Blech *»kolossal«* mildernd) und den Wagnertuben neue Instrumente ins Sinfonieorchester einführte.

Neue bzw. nicht zum Fundus des Sinfonieorchesters gehörende Blasinstrumente verwendet auch Strauss und zieht sie vor allem zu Sonderaufgaben heran. Gleich zweimal geschieht dies in der »Sinfonia Domestica« op. 53. Hier greift Strauss zur Darstellung des Kindes auf die Oboe d'amore, eine Altoboe, die eine kleine Terz unter der Oboe steht, zurück. Dieses Instrument war zu



Bachs Zeiten durchaus verbreitet, verschwand dann jedoch aus dem Orchester und fand im 20. Jahrhundert als Sonderinstrument – zum Beispiel in Ravels »Bolerero« – gelegentlich wieder Verwendung. Daneben weist die »Domestica«-Partitur auch ein Saxophonquartett auf, das aber zu Strauss' Lebzeiten bei Aufführungen kaum besetzt wurde. 1933 – 30 Jahre nach der Komposition des Werks – fragte Clemens Krauss bezüglich einer geplanten Aufführung des Werks, bei der er »endlich einmal die [...] vorgeschriebenen Saxophone aufmarschieren lassen« wollte, bei Strauss nach der

„ Von dem Saxophon als Soloinstrument halte ich nicht viel. „

Funktion des Quartetts im Orchestersatz nach und bat ihn gleichzeitig darum, den Saxofonen »eventuell auch mehr Stellen als bisher« und vor allem solistischer geprägte Passagen zu geben. Strauss antwortete hierauf vielsagend: »Von dem Saxophon als Soloinstrument halte ich nicht viel, besonders seit es von der sog. Jazz so prostituiert worden ist. Dagegen ist es ein vorzügliches Bindemittel zwischen den Clarinetten- und Trompeterfamilien unserer früheren Militärkapellen und könnte auch in sinf. Orchester bei sehr polyphonem Stil als Verstärkung der als Mittel-

stimmen stets zu schwachen Bratschen und Fagotte gute Dienste leisten, damit nicht immer die Hörner [...] herangezogen werden müssen. Als Wegweiser dazu habe ich sie in der Domestica angedeutet, möchte aber nicht, daß sie besonders hervortreten.«

An den Holzbläsern beeindruckte Strauss die Vielseitigkeit ihres Ausdrucks – vorausgesetzt natürlich, sie werden im richtigen Kontext präsentiert und auf eine Art eingesetzt, die den jeweiligen Wesenszug auch besonders gut darstellt. So sagt Strauss von der Oboe, sie könne »schnarren, blöcken, kreischen, wie sie edel keusch singen und klagen, kindlich heiter spielen und schalmeien kann«; die Klarinette hingegen gebe sogar

»bei richtiger Registeranwendung, Melodieführung und entsprechender Mischung mit anderen Gruppen alle Gefühlsabstufungen her«. Selbst die Flöte, ein »verhältnismäßig wenig charakteristisches Instrument«, sei durchaus zu »Verschiedenheit des poetischen Ausdrucks [...] fähig, sobald ein genialer Tondichter es in seine Bildersprache zwingt«.

Man kann Strauss dennoch kaum nachsagen, er habe eine Instrumentensektion oder gar ein einzelnes Instrument in seinen Kompositionen bevorzugt behandelt. Im Gegenteil: Die Mischung der Klangfarben der Instrumente zur Bildung eines homogenen Orchesterklangs, wie es Richard Wagner insbesondere im »Parsifal« mustergültig vorgeführt hatte, lag ihm bei seinen Instrumentationen immer sehr am Herzen. Freilich kann die schönste Klangmischung auf dem Papier nicht zu einem überzeugenden akustischen Ergebnis kommen, wenn sich die Instrumente bauartlich bedingt nicht so recht in das Gesamtimbre eingliedern wollen. Aus diesem Grunde zog Strauss die Oboe französischer Bauart und Spielweise der deutschen eigentlich vor, wie er in seinem Kommentar zur Instrumentationslehre von Hector Berlioz ausführlich darlegt. Und auch in einem Brief an seinen Vater, über ein Gastspiel in Paris berichtend, findet er nur lobende Worte für die Klangschönheit und Homogenität französischer Orchester: »Der

Vorzug der französischen Orchester ist neben vollendeter Technik größte Tonschönheit und peinliche Egalität in der Klangfarbe und Intonation. Keiner sticht heraus – es ist wie eine große Orgel. Wucht und Innerlichkeit ist bei unseren Orchestern größer, aber so ein Bläserakkord in Paris ist ein Vergnügen, das man bei uns vergeblich sucht.«

Dagegen bereitete Strauss der Klang italienischer Blechbläsergruppen immer wieder großes Missfallen, was jedoch nicht nur an ihrer Spielweise lag (»das Blech ist etwas italienisch roh, haut die f so an, ohne den Ton dann schön aushalten zu können«), sondern auch an der Art, wie sie in italienischen Werken, etwa den Opern von Giuseppe Verdi, eingesetzt wurden. Schon Wagner hatte das Verdi'sche Orchester als »große Gitarre« bezeichnet, und auch Strauss konnte Verdis Instrumentationsstil nur wenig abgewinnen, vor allem, was die Behandlung des Blechs anbelangte. So bemerkt er in der Instrumentationslehre: »Ganz eigenartig, aber ohne das richtige Gefühl für die Seele und den wahren Klangcharakter der Trompeten (wie auch für den der Posaunen) verwendet sie Verdi in seinen späteren Werken (Falstaff, Otello).« Dabei dachte er insbesondere an den Einsatz der Trompete als Trägerin kantilenhafter Melodien, eine Verwendungsweise, die der deutschen Tradition völlig zuwider

„ Das kommt daher, wenn man sich einen so großen Künstler auf dem Waldhorn zum Papa ausgesucht hat. „

läuft und über die Strauss sagt: »Ich kann nicht verhehlen, dass diese Art der Trompetenverwendung als melodieführenden Instrumentes (also Trompete allein mit Unterlegung einer einfachen Begleitung) mir ein Greuel ist.«

Doch auch Strauss' eigene Trompetenstimmen – wie seine Blechbläserpartien überhaupt – waren teilweise heftiger Kritik unterworfen, und das von höchster Instanz: von seinem Vater. Solange Franz Strauss lebte, verfolgte er die Karriere seines Sohnes als Dirigent (und allmählich auch als Komponist) internationalen Ranges und stand mit ihm in ständigem brieflichen Kontakt. Jedes neue Werk seines Sohnes wurde von ihm genauestens begutachtet und mit väterlicher Güte kommentiert. Aus seiner

42-jährigen Praxis als Orchester-
 musiker heraus richtete er natür-
 lich ein besonderes Augen-
 merk auf die orchesterspezi-
 fischen Probleme der Partituren.
 Besonders die großen Schwier-
 rigkeiten, die Richard den Horn-
 listen und Trompetern abver-
 langte, machten dem Vater
 Sorgen, ungeachtet der heraus-
 ragenden klanglichen Wirkung
 dieser Passagen, die er selbst-
 verständlich honorierte, die ihm
 jedoch mit zu großem Aufwand
 herbeigeführt und vor allem
 zu häufig eingesetzt schienen.
 Richard war sich des hohen An-
 spruchs seiner Blechbläserpar-
 tien wohl bewusst. Einmal be-
 merkte er: »Hörner und Trom-
 peten [...] sind nun einmal meine
 schwache Seite. Das kommt da-
 her, wenn man sich einen so gro-
 ßen Künstler auf dem Waldhorn
 zum Papa ausgesucht hat.«

Doch auch der allgemeine
 Kompositionsstil seines Sohnes
 verlangte Franz Strauss des
 Öfteren die Forderung nach
 Schlichtheit der musikalischen
 Textur und einer stärkeren Be-
 achtung des melodischen Mo-

ments ab. Alles in allem riet er
 Richard stets, von den Musikern
 nichts zu verlangen, was der
 Qualität der Aufführung scha-
 den könnte, wie im folgenden
 Briefausschnitt deutlich wird, in
 dem er auf einige besonders
 heikle Trompeten- und Horn-
 stellen aus Richards erster Oper
 »Guntram« verweist und pro-
 phezeit: »Mache dich jedes Mal
 auf einen Gix gefasst.« Einige
 Zeilen später appelliert er fast
 flehentlich an seinen Sohn:
 »Geh' sei g'scheidt! Du schadest
 Deinem Werke ja nur selber! –
 Alles was so überaus schwer ist,
 kann nicht schön gebracht wer-
 den. [...] Gehe noch einmal Deine
 Partitur des ›Guntram‹ durch und
 ändere diese verrückt schweren
 Stellen. Du erleichterst sehr das
 Einstudieren. Und sollten auch in
 der Probe diese Stellen zur Not
 herausgegixt werden, bei der
 Vorstellung werden sie jedenfalls
 schon durch die Angst versaut.
 Gott erleuchte Dich mein Sohn!!!
 Habe Mitleid mit den armen Or-
 chestermitgliedern!!!« ■

Infos: [www.richard-strauss-
 institut.de](http://www.richard-strauss-

 institut.de)

Richard Strauss

Sein Leben, seine Familie:

* 11. Juni 1864 in München

† 8. September 1949 in Garmisch-Partenkirchen

Vater Franz Strauss (1822 bis 1905) war erster Hornist am Hof-
 orchester München, seine Mutter Josephine (1838 bis 1910)
 stammte aus der Bierbrauer-Dynastie Pschorr, einer der reichs-
 ten Familien Münchens, seine Ehefrau Pauline de Ahna (1863 bis
 1950) war eine Sopranistin

Seine wichtigsten Stationen:

1885 Kapellmeister am Meininger Hof, Nachfolger von Hans von
 Bülow

1886 Kapellmeister im Münchner Hof- und Nationaltheater

1889 Großherzoglicher Kapellmeister am Hoftheater Weimar

1894 Erstes Dirigat bei den Bayreuther Festspielen und bei den
 Berliner Philharmonikern

1898 Erster königlich preußischer Hofkapellmeister in Berlin

1910 erste Strauss-Wochen in München, später auch in Dresden
 und Wien

1917 Initiative zur Gründung von Festspielen in Salzburg, 1920
 erste Festspiele, 1922 dirigiert Strauss die erste Opernauf-
 führung

1919 Leitung der Wiener Hofoper

1933 Präsident der Reichsmusikkammer, wird 1935 zum Rücktritt
 gezwungen

1944 wird von Hitler auf die Gottbegnadeten-Liste gesetzt so-
 wie auf die Sonderliste mit den drei wichtigsten Musikern

Seine bekanntesten Werke:

über 250 musikalische Werke, die bekanntesten sind »Alpen-
 symfonie«, »Also sprach Zarathustra«, »Don Juan«, »Don Qui-
 xote«, »Heldenleben«, »Sinfonia Domestica«, »Till Eulenspiegel«,
 »Tod und Verklärung«, »Ariadne«, »Capriccio«, »Elektra«, »Frau
 ohne Schatten«, »Rosenkavalier«

Sein persönliches Engagement:

Strauss setzt sich ein für die allgemeine Verbesserung und ge-
 gesellschaftliche Anerkennung von Künstlern, für die er die
 »Genossenschaft deutscher Tonsetzer« mitgründete; 1901 über-
 nimmt er den Vorsitz des ADM (»Allgemeiner Deutscher Musik-
 verein«) und ruft später die GEMA zur Regelung der Urheber-
 rechte ins Leben

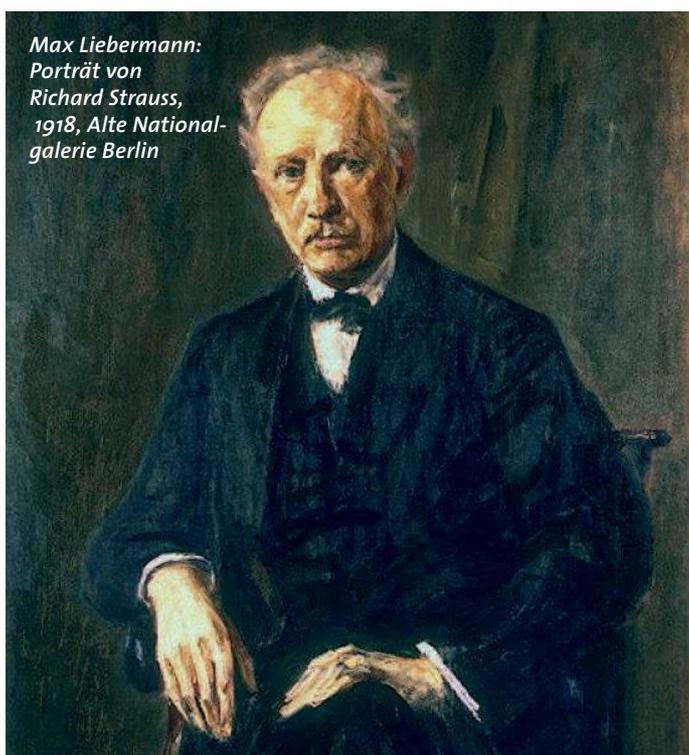
Zitate:

»Wer ein richtiger Musiker sein will, der muss auch eine Speise-
 karte komponieren können...«

»Für mich existiert das Volk erst in dem Moment, wo es Publi-
 kum wird.«

»Es ist schwer Schlüsse zu schreiben. Beethoven und Wagner
 konnten es. Es können nur die Großen. Ich kann's auch.«

»Nur immer hübsch weiter sparen, an Subventionen für uner-
 setzliche einzige Kunstinstitute!«



Max Liebermann:
 Porträt von
 Richard Strauss,
 1918, Alte National-
 galerie Berlin

clarino.print

bläsermusik international

Das Fachmagazin clarino.print widmet sich – entsprechend seinem Untertitel »bläsermusik international« – allen Bereichen der Bläsermusik und richtet sich an ambitionierte Amateure.

Als Abonnent haben Sie gleich mehrere Vorteile: Sie sparen über 10 Prozent gegenüber dem Einzelverkaufspreis. Sie verpassen keine Ausgabe mehr und sparen die Zustellgebühr. Als Abonnent erhalten Sie zudem die beliebte clarino.cd, die der Zeitschrift in unregelmäßigen Abständen beigelegt ist, kostenlos.

Ja, ich möchte clarino.print abonnieren!

Schicken Sie mir clarino.print ab der nächsten Ausgabe frei Haus zum Jahrespreis von 50 € in Deutschland oder 58 € in anderen Ländern für 11 Ausgaben an die unten stehende Adresse. Dieses Abonnement gilt zunächst für ein Jahr und ist danach jeweils 3 Monate vor Ablauf des Folgejahres kündbar.

Das Abo geht an:

Vorname, Name

Straße, Hausnummer

PLZ, Wohnort

Telefon/Fax

E-Mail

Schicken Sie den Coupon an:

DVO Druck und Verlag
Obermayer GmbH
Bahnhofstraße 33
86807 Buchloe

oder per Fax:
08241/500866

Gewünschte Zahlungsweise bitte ankreuzen:

- Ich bezahle bequem durch Bankeinzug
(nur im Inland möglich)

Bankleitzahl

Konto-Nummer

Geldinstitut

- Ich bezahle gegen Rechnung
(bitte Rechnung abwarten, keine Vorauszahlung leisten)

Widerrufsrecht: Die Bestellung kann innerhalb der folgenden zwei Wochen ohne Begründung bei DVO Druck und Verlag Obermayer GmbH, Bahnhofstraße 33, 86807 Buchloe, in Textform (z.B. Brief oder E-Mail) oder durch Rücksendung der Zeitschrift widerrufen werden. Zur Fristgewahrung genügt die rechtzeitige Absendung.

Datum/Unterschrift