

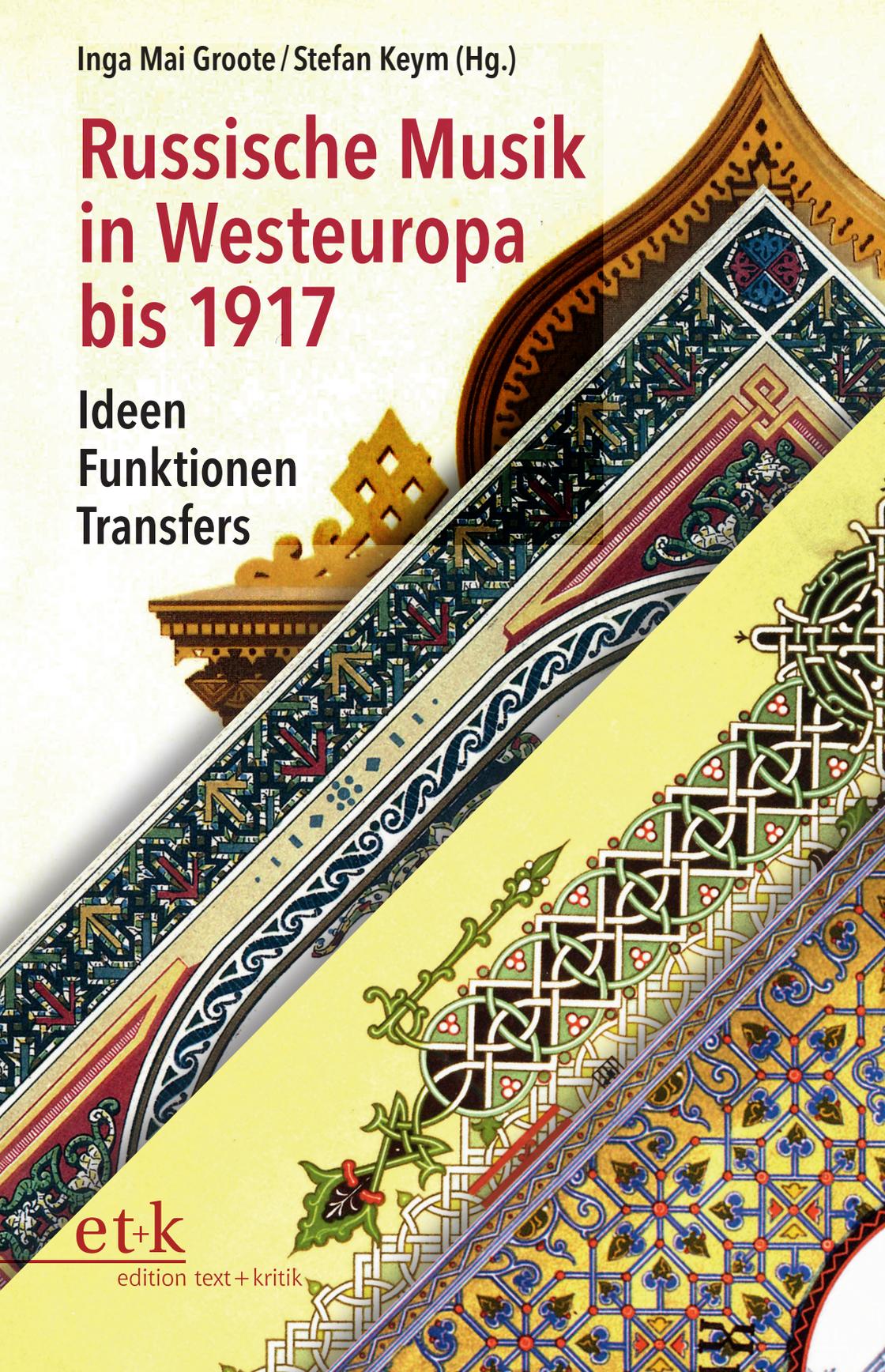
Inga Mai Groote / Stefan Keym (Hg.)

Russische Musik in Westeuropa bis 1917

Ideen
Funktionen
Transfers

et+k

edition text + kritik



*Inga Mai Groot*e ist Ordentliche Professorin für Musikwissenschaft an der Universität Zürich. Ihre Forschungsinteressen konzentrieren sich auf die Musikgeschichte der frühen Neuzeit im deutschsprachigen Raum und des ausgehenden 19. Jahrhunderts in Frankreich mit ihren sozial-, kultur- und wissenschaftlichen Aspekten sowie die Geschichte der Musiktheorie und ihrer Buchkultur.

Stefan Keym ist Ordentlicher Professor für Musikwissenschaft an der Université Toulouse Jean Jaurès. Seine Schwerpunkte liegen in der neueren Musikgeschichte Deutschlands, Frankreichs und Osteuropas, insbesondere auf den spezifischen Interpretationen, die musikalische Konzepte und Praktiken (wie Symphonie und Symphoniekonzert) bei ihrem Transfer in verschiedenen kulturellen und politischen Kontexten erfahren.

Russische Musik in Westeuropa bis 1917

Ideen
Funktionen
Transfers

Herausgegeben von
Inga Mai Groote und Stefan Keym

et+k

edition text+ kritik



Fritz Thyssen Stiftung
für Wissenschaftsförderung

Mit freundlicher Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung Köln

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

ISBN 978-3-86916-702-2

E-ISBN 978-3-86916-995-8

Umschlagentwurf: Thomas Scheer

Umschlagabbildung: Collage, Material aus Richard Beattie Davis, *The Beauty of Belaieff*,

Bedford: G-clef publishing, 2 ed./2009

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text+kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2018
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Olaf Mangold Text&Typo, 70374 Stuttgart

Druck und Buchbinder: Druckerei Laupp & Göbel GmbH, Robert-Bosch-Straße 42,
72810 Gomaringen

Inhalt

Inga Mai Groote · Stefan Keym

Einführung: Russische Musik in Westeuropa 9

Dorothea Redepenning

»Ils valent la peine qu'on s'en occupe sérieusement,
dans l'Europe musicale.«

Franz Liszt als Mediator russischer Musik in Westeuropa 17

Hans-Joachim Hinrichsen

Zwischen »hochbegabten schöpferischen Talenten«
und »Tartarismus mit europäischem Firniß«.

Hans von Bülow's ambivalentes Verhältnis zur russischen Musik 32

Marina Raku

Der Hamburger Intendant »Monopollini« als Propagandist der
Musik Čajkovskijs im deutschsprachigen Raum 51

Stefan Keym

Auffrischung oder Abweichung von der Tradition?
Präsenz und Wahrnehmung russischer Symphonik
in Leipzig bis 1914 73

Stefan Weiss

Nationale Musik vom internationalen Dirigenten.
Arthur Nikisch's Beitrag zur Rezeption russischer Musik
in Deutschland 112

Wolfram Steinbeck

»Eigentlich nur Geflunker, Sand in die Augen?«
Čajkovskij bei Mahler 132

Helmut Loos

Paul Juon und die Rezeption russischer Musik
im deutschsprachigen Raum 148

Inhalt

Jeanna Kniazeva

Jacques Handschin auf der Suche nach seiner Wissenschaft.
Briefe an Karl Krumbacher 160

Anna Fortunova

»Mit besonderer Wertschätzung«.
Oskar von Riesemanns Schriften zu russischer Musik 173

Christoph Flamm

Sergej Kusevickij.
Ein Vermittler russischer Musik im Westen? 193

Steven Baur

Russia, Western Europe, and *Pictures at an Exhibition* 206

Philip Ross Bullock

Are You Musical?
Sexuality and Social Utopianism in the Reception
of Russian Music in Late-Victorian and Edwardian Britain 229

Vincenzina C. Ottomano

Überlegungen zur Rezeption russischer Opern in Italien.
Una vita per lo Czar und *Boris Godunov* in Mailand 247

Lucinde Braun

»Diémer m'a offert son concours«.
Čajkovskij und seine Interpreten in Frankreich 267

Inga Mai Groote

Historiographie und Popularisierung der russischen Musik.
Die »jeune école russe« als Vorbild für Frankreich 285

Roland Huesca

Die Ballets Russes in Paris.
Eine Anatomie des Geschmacks der Belle Époque 296

Anhang

Russische Musik in Westeuropa – wichtige Aufführungsdaten 313

Autorinnen und Autoren 318

Personenregister 319

Einführung: Russische Musik in Westeuropa

In den *Musikblättern des Anbruch* erschien 1925 ein Sonderheft, das sich ganz der russischen Musik widmete. Neben diversen Beiträgen zur zeitgenössischen Situation enthielt es einen Beitrag von Adolf Weissmann, Berliner Musikschriftsteller und Präsident der deutschen Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM), der das bisherige »Echo der russischen Musik in Europa« bilanzierte.¹ Nach Einschätzung Weissmanns war diese Musik »im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts etwa« in Europa aufgetaucht und hatte dort zwei »verschiedene Widerklänge« hervorgerufen: einen deutschen und einen »westlichen«. Das deutsche Echo sei primär geprägt worden »durch die Anlehnung an das Europäertum Čajkovskijs, der Asiatisches, Salonhaftes mit Robert Schumann temperiert« habe. Vor allem ältere russische Komponisten hätten sich tief verneigt vor der Musikkultur Mitteleuropas: »Ein Michael [sic] Glinka, voll Ehrgeiz, seinem Lande seine eigene Musik zu schenken, weiß nichts Besseres, als sich dem trockenen Kontrapunktiker Dehn, der mitten im Bücherstaub der Berliner Bibliothek atmete, in die Lehre zu geben.« Noch konsequenter habe Anton Rubinstein »in westlichem Geiste komponiert«, mit Beethoven als Richtschnur. Dagegen habe Čajkovskij eine »vermittelnde, versöhnende« Rolle gespielt und Klangschönheit in einer »lockeren Form« mit der symphonischen Tradition verbunden.

Das »grundsätzlich Wichtigere« jedoch – daran lässt Weissmann keinen Zweifel – habe sich zur gleichen Zeit in Frankreich ereignet. Dort sei es aus dem Bedürfnis, »einer Höchstzivilisation der Musik neues Blut aus östlichem Volkstum zuzuführen«, und aus einer »Auflehnung gegen das deutsche Musikdrama« zu einer weit folgenreicheren Rezeption russischer Musik gekommen, die vor allem auf den Rhythmus orientiert gewesen sei und letztlich nichts weniger als eine »Erneuerung der französischen Musik aus dem Geist des Tanzes« bewirkt habe. Angesichts der Sympathie, die in den »oberen Schichten« schon lange zwischen Franzosen und Russen bestanden habe, sei es nur folgerichtig gewesen, dass die höfische und genuin französische Gattung des Balletts in der neuen Ära des »Franko-Russentums« eine

1 Adolf Weissmann, »Das Echo der russischen Musik in Europa«, in: *Musikblätter des Anbruch* 7, Heft 3 (März 1925): Sonderheft *Russland*, S. 154–158, hier S. 154 (ebenso das Folgende).

entscheidende Rolle gespielt habe. Weissmann betont aber auch das Neue der »Ballets Russes« und die fruchtbare Wechselwirkung, die sich hier zwischen russischer Tradition und der Metropole Paris ergeben habe. In Deutschland hingegen habe eine verstärkte Rezeption Igor Stravinskis und auch von Modest Musorgskijs Oper *Boris Godunov* erst nach dem Ersten Weltkrieg eingesetzt, unter starker Beteiligung der vor der Oktoberrevolution geflohenen russischen Emigranten.

Weissmanns rezeptionsgeschichtliche Skizze ist in groben Strichen und feuilletonistischem Stil gehalten; dennoch erscheint sie in zweierlei Hinsicht bemerkenswert: Zum einen skizziert er ein Phänomen, das die musikalische Landkarte Europas tatsächlich nachhaltig verändert hat. Aus einem nationalgeschichtlichen Blickwinkel betrachtet, wie er damals vorherrschte, vollzog sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein bedeutender Wandel: Hatte man das Zentrum der musikhistorischen Entwicklung bis dahin primär in den drei »alten Musiknationen« Italien, Frankreich und Deutschland/Österreich verortet,² so traten nun zahlreiche Komponisten aus vermeintlich »peripheren« Regionen und besonders aus dem russischen Zarenreich ins Zentrum der internationalen Aufmerksamkeit. Zum anderen macht Weissmann zu Recht darauf aufmerksam, dass die Resonanz, die diese Komponisten und ihre Werke im westlichen Ausland fanden, in den einzelnen Ländern sehr unterschiedlich ausfiel und dass dies wesentlich von den dort vorherrschenden kulturellen, aber auch sozialen und politischen Bedürfnissen abhing.

Tatsächlich liefert die frühe Auslandsrezeption russischer Kunstmusik ein durchaus vielschichtiges und ambivalentes Bild. So waren im deutschsprachigen Raum schon ab den 1850er Jahren diverse Aufführungen von Werken vor allem Anton Rubinsteins, ab den 1870er Jahren auch anderer Komponisten zu verzeichnen, und spätestens ab den 1890er Jahren sicherte der Durchbruch Čajkovskis der russischen Musik einen festen Platz in Konzertsälen und Opernhäusern. Eine intensive theoretische Auseinandersetzung mit dieser Entwicklung hat im deutschsprachigen Musikschritftum – abgesehen von Beiträgen zu den Ausnahmefiguren Rubinstein und Čajkovskij – bis zum Ersten Weltkrieg jedoch kaum stattgefunden. So ist etwa der Artikel »Russische Musik« im *Musikalischen Conversations-Lexicon* (1877) noch primär auf Kirchen- und sogenannte Volksmusik sowie auf die lange Tradition des Wirkens westeuropäischer Musiker in den russischen Metropolen ausgerich-

2 Siehe etwa Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart*, Leipzig 1852 u. ö.

tet, während zeitgenössische russische Komponisten – darunter Čajkovskij und die Petersburger Fünf (Milij Balakirev, Aleksandr Borodin, César Cui, Modest Musorgskij und Nikolaj Rimskij-Korsakov) – nur ganz knapp in einer Aufzählung firmieren.³ Längere Beiträge über russische Musik in deutschen Fachzeitschriften stammten bis ins 20. Jahrhundert hinein in der Regel von baltendeutschen Autoren, die überwiegend oder durchgängig in Russland lebten.⁴ Noch das wohl erste Sonderheft einer deutschen Zeitschrift zur russischen Musik wurde 1907 überwiegend von ausländischen Autoren sowie dem Baltendeutschen Oskar von Riesemann bestritten.⁵ Und die erste deutschsprachige Monographie zu dem Thema war bezeichnenderweise die Übersetzung einer Studie von Alfred Bruneau, die dieser im Auftrag der französischen Regierung verfasst hatte.⁶ In Frankreich hingegen blieb die absolute Zahl der Aufführungen russischer Werke ebenso wie deren geographische Streuung aufgrund des kulturellen und administrativen Zentralismus zwar geringer und setzte die Rezeption auch etwas später ein (in den späten 1860er Jahren und dann vor allem ab der Weltausstellung von 1878), doch entfaltete sie im Musikschritfttum eine ungleich größere Dynamik, die sich neben vielen enthusiastischen Feuilletons auch in diversen Monographien zur russischen Musik und ihren Protagonisten niederschlug.⁷

Die Ursachen für diese unterschiedliche Resonanz hängen nicht nur mit dem transferierten Produkt, sondern auch und vor allem mit den jeweiligen ästhetischen Traditionen und daraus resultierenden Erwartungshaltungen sowie mit der damaligen (kultur-)politischen Situation in den aufnehmenden Ländern zusammen: Während viele deutschsprachige Publizisten und Melomanen die Musikkultur ihres eigenen Landes auf dem Gipfel ihrer

3 E. Melis, »Russische Musik«, in: *Musikalisches Conversations-Lexicon*, hrsg. von Hermann Mendel und August Reissmann, Bd. 8, Berlin 1877, S. 467–482.

4 Z. B. Yourij von Arnold, »Die Entwicklung der russischen Nationaloper und die russischen Componisten der letzten Jahrzehnte«, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 21.8.–9.10.1863, S. 57 ff.; Nic. Findeisen, »Das Musikleben in Russland«, in: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft (ZIMG)* 1 (1899/1900), S. 62–71 (u. ö.); Nic. D. Bernstein, »Peter der Große und die Musik in Rußland«, in: *ZIMG* 6 (1904/05), S. 277–283.

5 *Die Musik*, Jg. 6, Nr. 13 (1.4.1907) [Quartalsbd. 23], mit Beiträgen von Oskar von Riesemann (Moskau) zu Oper und Symphonie, Wilhelm Altmann (Berlin) zur Kammermusik, Bernard Scharlitt (Wien) zum ukrainischen Volkslied, M.-D. Calvocoressi (Paris) zum Kunstlied und José Vianna da Motta (Lissabon/Berlin) zur Klaviermusik.

6 Alfred Bruneau, *Die russische Musik*, übertragen von Max Graf, Berlin 1904; ders., *Musiques de Russie et musiciens de France*, Paris 1903.

7 Siehe Albert Soubiès, *Précis de l'histoire de la musique russe*, Paris 1893; ders., *Histoire de la musique en Russie*, Paris 1898; Arthur Pougin, *Essai historique sur la musique en Russie*, Torino 1897 (aus *Rivista musicale italiana* 3, 1896), erweitert Paris 1904; M.-D. Calvocoressi, *La musique russe*, Paris 1907; ausführlich dazu siehe Inga Mai Groote, *Östliche Ouvertüren. Russische Musik in Paris 1870–1913*, Kassel u. a. 2014 (Schweizer Beiträge zur Musikforschung 19).

›Weltherrschaft‹ wähten und vornehmlich die Affirmation von deren Modellen durch Komponisten aus anderen, vermeintlich ›weniger entwickelten‹ Musiknationen erwarteten,⁸ ging es im französischen Musikdiskurs der Dritten Republik gerade darum, zu den deutschen Modellen Alternativen zu finden, deren partielle Aneignung den Weg zu einem eigenen neuen ›Nationalstik‹ zu bahnen versprach. Ab dem russisch-französischen Bündnis von 1892/94 stand diese zunächst eher diffuse Tendenz auch in Einklang mit der offiziellen Politik der französischen Regierung.⁹

Die frühe internationale Rezeption russischer Musik erschöpfte sich freilich keineswegs in diesem deutsch-französischen Gegensatz, sondern verlief in beiden Ländern weitaus differenzierter. So fanden junge osteuropäische Komponisten schon in Franz Liszt einen lebhaften Fürsprecher, der in Paris künstlerisch sozialisiert worden war, jedoch ab den 1850er Jahren primär in Weimar wirkte und durch den von ihm mitbegründeten Allgemeinen Deutschen Musikverein sowie durch einige seiner Schüler wie Hans von Bülow auch einen starken überregionalen Einfluss auf das deutsche Konzertleben ausübte. Umgekehrt wurde im französischen Raum die Unterscheidung zwischen vermeintlich ›westlich‹ orientierten Komponisten und Slawophilen, die den innerrussischen Diskurs ab den 1860er Jahren stark geprägt hat, anscheinend früher als in Deutschland aufgegriffen und führte zu einer stärkeren Differenzierung sowie einer Umorientierung des Russland-Bildes, das, zunächst auch hier von Rubinstein und Čajkovskij dominiert, sich ab den 1880er Jahren – unter anderem unter dem Einfluss der in Paris erschienenen Studie César Cui¹⁰ – zunehmend auf den Petersburger Kreis konzentrierte.

Im Übrigen spielte russische Musik auch in anderen europäischen Ländern eine wachsende Rolle: Neben Belgien, das damals in enger Verbindung mit dem französischen Musikleben stand,¹¹ sowie Italien, wo primär einige russische Opern zur Aufführung kamen (vor allem ab den 1890er Jahren), ist hier Großbritannien zu nennen, wo sich namentlich Rosa Newmarch in

8 Siehe Stefan Keym, »Sich mit jedem Tact mehr zu verwundern, und doch mehr zu Haus zu fühlen.« Zur Re-Internationalisierung der Symphonik im Leipziger Konzertrepertoire des langen 19. Jahrhunderts«, in: *Die Musikforschung* 69 (2016), S. 318–344, und ders., »Germanozentrik versus Internationalisierung? Zum Werk- und Deutungskanon des ›zweiten Zeitalters der Symphonie‹«, in: *Der Kanon der Musik: Theorie und Geschichte*, hrsg. von Klaus Pietschmann und Melanie Wald-Fuhrmann, München 2013, S. 482–517.

9 Siehe Groote, *Östliche Ouvertüren* (s. Anm. 7), passim.

10 César Cui, *La musique en Russie*, Paris 1880.

11 Hier ist besonders das Wirken der Comtesse Louise de Mercy-Argenteau hervorzuheben.

diversen Publikationen mit dem neuen Repertoire auseinandersetzte.¹² Wie breit das Interesse an russischer Musik um 1900 war, zeigt paradigmatisch die polyglotte *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft*, in der dazu deutsche, französische und englische Beiträge erschienen.¹³ Das Thema bildet also weit mehr als nur einen deutsch-französisch-russischen »cas triangulaire« und bietet sich daher hervorragend zu vergleichenden Transferstudien an.

Die Forschungsliteratur zu diesem vielschichtigen internationalen Transfer- und Rezeptionsprozess hat sich seit den Tagen Weissmanns vervielfacht. So liegen zur Rezeption russischer Musik in einzelnen Ländern und besonders zu »großen« Komponisten wie Čajkovskij bereits diverse Studien vor.¹⁴ Eine länderübergreifende, vergleichende Untersuchung, wie russische Musik ins westliche Ausland gelangte und wie sie dort aufgenommen wurde, steht jedoch noch aus. Untersuchungen zu ihrer internationalen Rezeption wurden bislang nur punktuell mit grundsätzlicheren Fragestellungen zur Musikkultur der aufnehmenden Länder verknüpft.¹⁵ Auch die von Land zu Land verschiedenen, aber in bestimmten Punkten strukturell vergleichbaren Gründe für die starke Rezeption wurden bisher kaum reflektiert. So wurde »die russische Musik« zwar einerseits als ein gelungenes Ergebnis von kulturellem »nation-building« wahrgenommen; andererseits bot sie zugleich aus Sicht der anderen Länder eine hervorragende Projektionsfläche für deren eigene Interessen.

Zur Untersuchung eines solchen Aneignungsprozesses, bei dem das Fremde durch das Prisma der eigenen Bedürfnisse wahrgenommen und dabei charakteristisch gebrochen wird, eignet sich der methodische Ansatz der Kulturtransferforschung.¹⁶ Er hat gegenüber herkömmlichen Rezepti-

12 Vgl. Philip Ross Bullock, *Rosa Newmarch and Russian Music in Late 19th- and Early 20th Century England*, Farnham 2009, sowie *Russia in Britain, 1880–1940: From Melodrama to Modernism*, hrsg. von dems. und Rebecca Beasley, Oxford 2013.

13 Siehe etwa Friedrich Spiro, »Tschaikowsky's Stellung im internationalen Musikleben«, in: *ZIMG* 5 (1903/04), S. 307–315, M.–D. Calvocoressi, »M. Alexandre Glazounov«, in: *ZIMG* 7 (1905/06), S. 498–501, Rosa Newmarch, »Tchaikovsky's Early Lyrical Operas«, in: *ZIMG* 6 (1904/05), S. 29–34, und dies., »Rymsky-Korsakov«, in: *ZIMG* 7 (1905/06), S. 9–12.

14 Siehe Thomas Kohlhasse (Hrsg.), »An Tschaikowsky scheiden sich die Geister. Textzeugnisse der Čajkovskij-Rezeption von 1866–2004«, Mainz 2006, und Lucinde Braun, »La terre promise – Frankreich im Leben und Schaffen Čajkovskijs«, Mainz 2014.

15 Siehe Bullock, *Rosa Newmarch* (s. Anm. 12), und Groote, *Östliche Ouvertüren* (s. Anm. 7).

16 Zur Anwendung dieses Ansatzes auf musikgeschichtliche Fragestellungen siehe Stefan Keym, *Symphonie-Kulturtransfer. Untersuchungen zum Studienaufenthalt polnischer Komponisten in Deutschland und zu ihrer Auseinandersetzung mit der symphonischen Tradition 1867–1918*, Hildesheim u. a. 2010, und Philipp Ther, *In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa 1815–1914*, Wien – München 2006.

onsstudien, wie sie in der Musikwissenschaft seit den 1970er Jahren gebräuchlich sind, den Vorteil, dass er, statt die Perspektive auf einzelne »große« Namen und deren Wahrnehmung durch ebenso bedeutende Publizisten und Komponistenkollegen zu verengen, grundsätzlich von einem kollektiven Blickwinkel ausgeht: Er nimmt die für die Zeitgenossen zentrale nationale Sichtweise ernst, reflektiert sie jedoch zugleich kritisch, indem er die spezifische Konjunktur von Bedürfnissen in der Aufnahmekultur fokussiert und dabei auch auf Mischungen (»métissages«), Alteritäten sowie auf Modifikationen des angeeigneten kulturellen Konzepts innerhalb des aufnehmenden Kulturraums aufmerksam macht.¹⁷

Das Ziel dieses Bandes besteht darin, anhand einer Reihe von Fallstudien den Kulturtransfer der russischen Musik nach Westeuropa zu analysieren, ihre Präsenz und Wahrnehmung in verschiedenen europäischen Ländern zu vergleichen.¹⁸ Es geht also zunächst um Fakten: um Aufführungen und Publikationen, um die Wege und Vermittler.innen, durch die russische Musik ins westliche Ausland gelangte. Ebenso wichtig ist jedoch die Untersuchung der Wertungen und der Russland-Bilder, die man dort mit ihr verband, sowie der Ideen und Funktionen, die hinter diesen Urteilen standen. In den einzelnen Beiträgen werden diese beiden Ebenen des Transferprozesses miteinander verknüpft: Von Aufführungszahlen und der Konstitution des über Verleger und Musikalienhändler überhaupt verfügbaren Repertoires wird eine Brücke geschlagen zur zeitgenössische Kommentierung dieser Musik, die in unterschiedlichen Textgenres erfolgte, von der Tageskritik über allgemeinbildende Zeitschriftenbeiträge bis zu mehr oder weniger wissenschaftlichen Abhandlungen. Alle diese Texte verraten nun nicht unbedingt, »wie es gewesen ist«, aber sie eröffnen die Möglichkeit, zu analysieren, wie sich Auffassungen und Projektionen formierten und wandelten. Bei der Analyse dieser Befunde stellen sich besonders folgende Fragen:

Wie sind die Befunde in den unterschiedlichen Rezeptionsfeldern qualitativ und quantitativ zu gewichten? Wie verhält sich etwa das anscheinende Übergewicht von Konzertaufführungen russischer Musik im deutschspra-

17 Siehe Michel Espagne/Michael Werner, »Deutsch-französischer Kulturtransfer als Forschungsgegenstand. Eine Problemskizze«, in: *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand*, hrsg. von dens., Paris 1988, S. 11–34, Michel Espagne, *Les transferts culturels Franco-Allemands*, Paris 1999, und Matthias Middell, »Kulturtransfer und transnationale Geschichte«, in: *Dimensionen der Kultur- und Gesellschaftsgeschichte*, hrsg. von dens., Leipzig 2007, S. 49–69.

18 Der hier und auf der diesem Band zugrunde liegenden Zürcher Tagung von 2014 erprobte methodische Ansatz wurde zwischenzeitlich auch aufgegriffen in dem von Vincenzina Ottomano herausgegebenen Heft *Kulturtransfer und transnationale Wechselbeziehungen. Russisches Musiktheater in Bewegung* = *MusikTheorie* 30, Nr. 3 (2015), S. 194–288.

chigen Raum zur französischen Dominanz bei Monographien zu diesem Repertoire?

Wie stark wurden Kommentare über Werke russischer Komponisten von zum Teil lange gepflegten allgemeinen Russland-Bildern beeinflusst, und inwiefern wandelten sich diese Bilder unter dem Eindruck politischer Veränderungen (wie dem Zerbrechen der ›Heiligen Allianz‹ zwischen den drei Kaiserreichen Deutschland, Österreich und Russland und dem neuen russisch-französischen Bündnis)?

Dominierte der von Weissmann betonte deutsch-französische Dualismus tatsächlich die westeuropäische Rezeption, oder müsste dieses Schema unter Einbeziehung anderer Länder wie Großbritannien oder Italien nicht eher zum Modell eines pluralistischen Netzwerks mit diversen Überkreuzungen ausdifferenziert werden?

Inwieweit und ab wann wurde die im innerrussischen Musikdiskurs vorherrschende Unterscheidung zwischen ›nationalrussischen‹ und ›westlichen‹ Komponisten¹⁹ auch im Ausland übernommen? Wo wurde Čajkovskij innerhalb dieser Dichotomie verortet?

Weshalb wurde gerade russische Musik – von Komponisten wie von Publizisten – als attraktives Gegenmodell zu sogenannten ›akademischen‹ Traditionen (vornehmlich deutscher Herkunft) angesehen, und inwieweit vermag die Perspektive der Fremdwahrnehmung auch Rückschlüsse auf Eigenheiten der russischen Musik zuzulassen?

Den Rahmen des Untersuchungszeitraums bilden zum einen die 1860er Jahre, in denen die Komponistengeneration um Balakirev, Musorgskij und Čajkovskij hervortrat, der der internationale Durchbruch mit einer als russisch angesehenen Kunstmusik gelang; zum anderen die Oktoberrevolution, die einen fundamentalen Wandel nicht nur der russischen Musikkultur selbst bewirkte, sondern auch ihrer Auslandsrezeption, die in der Folgezeit stark von den zahlreichen russischen Emigranten geprägt wurde, die sich dauerhaft im Westen niederließen.²⁰

Unter dem Begriff ›Westeuropa‹ werden in diesem Band diejenigen Länder subsumiert, die im 19. Jahrhundert westlich des russischen Herrschafts-

19 Siehe Dorothea Redepenning, *Geschichte der russischen und sowjetischen Musik*, Bd. 1, Laaber 1994, Richard Taruskin, *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton, NJ 1997, und Marina Frolova-Walker, *Russian Music and Nationalism from Glinka to Stalin*, New Haven, Conn. 2007.

20 Die Exilzeit in Deutschland war Gegenstand eines zur gleichen Zeit an der HMTM Hannover von Stefan Weiss durchgeführten DFG-Forschungsprojekts (*Deutsch-Russische Musikbegegnungen 1917–1933*).

bereichs gelegen waren, das heißt einschließlich des deutschsprachigen Raums, obgleich man sich dort zur damaligen Zeit weniger als Bestandteil des »Westens«, sondern vielmehr selbst in einer Mittelposition zwischen Ost und West sah (diese Sichtweise, von der Weissmann ausging und die noch viel beredter von Thomas Mann in seinen *Betrachtungen eines Unpolitischen* [1918] vertreten wurde, hat sich erst nach 1945 im Zuge des Kalten Kriegs entscheidend geändert). In diesem Punkt wird hier vielmehr die damalige russische Perspektive eingenommen, die das Konzept »des Westens« als Kontrastfolie im nationalen, slawophilen Identifikationsprozess verwendete. Die Frage, wie russische Musik in anderen slawischen Kulturräumen gesehen wurde (in damals panslawistisch orientierten Ländern wie Tschechien oder auch in solchen, die wie Polen unfreiwillig unter russischer Vorherrschaft standen) und welche Funktionen sie dort erfüllte, wäre ein eigenes Thema.

Die hier abgedruckten Beiträge gehen überwiegend auf eine internationale Tagung zurück, die vom 23. bis 25. Mai 2014 in Zürich veranstaltet wurde. Zu den dort gehaltenen Vorträgen, die für die Druckfassung zum Teil erheblich erweitert wurden, sind einige weitere Beiträge hinzugekommen.²¹ Die Abfolge der Aufsätze ist zum einen grob chronologisch; zum anderen wird geographisch ein Weg vom deutschen zum französischen Raum verfolgt und damit die zukunftssträchtigere Bedeutung, die die Rezeption russischer Musik (vor allem ab den 1890er Jahren) in Frankreich hatte, hervorgehoben.

Abschließend bleibt den Institutionen und Personen zu danken, die zum Zustandekommen dieses Bandes beigetragen haben: der Fritz Thyssen Stiftung Köln für die großzügige Förderung der Tagung und Publikation, zudem der Universität Zürich (Dr. Wilhelm Jerg-Legat) sowie für die Tagungsorganisation den Musikwissenschaftlichen Instituten der Universitäten Zürich und Leipzig, Simone Studinger (Heidelberg), David Reißfelder, Manuela Jetter (beide Zürich) und Darja Vorrat (Hamburg) für ihre redaktionelle Mitarbeit und Johannes Fenner (edition text+kritik) für das Lektorat dieses Bandes.

Zürich und Toulouse,
im Frühjahr 2018

Inga Mai Groote und Stefan Keym

21 Hinzugekommen sind die Texte von Anna Fortunova, Marina Raku und Stefan Weiss. Nicht abgedruckt werden konnten die Referate von Tamsin Alexander, François de Médicis, Kristel Pappel und Ulrike Thiele.

»Ils valent la peine qu'on s'en occupe sérieusement, dans l'Europe musicale.«

Franz Liszt als Mediator russischer Musik in Westeuropa

Franz Liszt, in Ungarn geboren, französisch erzogen und sozialisiert, hat in den Jahren 1838 bis 1848 als Klaviervirtuose ganz Europa bereist, im folgenden Jahrzehnt als Weimarer Kapellmeister ein fortschrittlich-internationales Opernrepertoire auf die Bühne gebracht und zugleich die Synthese von Symphonik und Weltliteratur in Gestalt von Symphonischen Dichtungen und zwei Symphonien vollzogen; später, nach einer Phase katholischer Musik in Rom, pendelte er zwischen Weimar, Rom und Budapest, wo er jungen Pianisten aus aller Welt den letzten Schliff gab. Aus persönlichen Lebensumständen erwachsene Erfahrungen – etwa die, als Ausländer am Pariser Konservatorium abgelehnt zu werden – formten ein sensibles Bewusstsein für die Gleichberechtigung der in jenen Jahren aufkommenden nationalen musikalischen Bestrebungen – ein Bewusstsein, das für Liszt in kulturpolitisches Handeln führte.¹ Liszts Begeisterung und Einsatz für die Werke russischer Komponisten ist also in der weiteren Perspektive einer multinationalen Musikkultur zu sehen. Diese Begeisterung konsolidierte sich in den späteren 1860er Jahren, nachdem er mit den Werken des Petersburger Komponistenkreises und Pëtr Čajkovskijs Bekanntschaft machte.

Über die Liszt-Rezeption in Russland ist inzwischen eine Menge publiziert worden; die umgekehrte Perspektive, Liszt als Vermittler russischer Musik in Westeuropa, ist bislang kaum betrachtet worden.² Das soll hier in Grundzügen nachgeholt werden.

1 Vgl. dazu *Musik im Spannungsfeld zwischen nationalem Denken und Weltbürgertum. Franz Liszt zum 200. Geburtstag*, hrsg. von Dorothea Redepenning, Heidelberg 2015.

2 Zur Liszt-Rezeption in Russland exemplarisch: Dieter Lehmann, »Bemerkungen zur Liszt-Rezeption in Russland in den vierziger und fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts«, in: *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 5 (1963), S. 211–215; Aleksandr Jablonskij, »Liszt v Rossii«, in: *Sovetskaja muzyka* 50 (1986), Heft 12, S. 97–103; Gerogrij Krauklis, »Ferenc List i russkaja muzykal'naja kul'tura«, in: *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 29 (1987), S. 285–294; Dorothea Redepenning, »Liszt und die russische Symphonik«, in: *Liszt und die Nationalitäten*, hrsg. von Gerhard J. Winkler, Eisenstadt 1996, S. 138–150; Konstantin Zenkin, »The Liszt-Tradition at the Moscow Conservatoire«, in: *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 42 (2001), S. 93–108; Dorothea Redepenning, »... ein erbitterter Feldzug gegen die besten Werke der russischen Musik und gleichzeitig gegen Schumann, Berlioz und Liszt ...«

1. Der reisende Virtuose als Multiplikator

Man weiß, dass der Pianist Liszt, wie damals üblich, auf Zuruf über Melodien improvisierte und dass er sein Publikum mit Fantasien über die jeweils eigenen, landestypischen Melodien erfreute. Was davon niedergeschrieben wurde und in sein Werkverzeichnis einging, mag ein blasser Abglanz dieser Praxis sein. Erschwerend kommt erstens hinzu, dass solche populären Stücke gegebenenfalls vor Ort gedruckt, dann aber nie wieder aufgelegt wurden, dass zweitens Liszt als Weimarer Kapellmeister und nach eigenem Bekunden Verwalter des Weimarer klassischen Erbes sein Werkverzeichnis von Dingen reinigte, die seinem neuen Kulturverständnis widersprachen, und dass drittens ein Werkverzeichnis, das versucht, diesen Umständen Rechnung zu tragen, bis heute nicht vorliegt.³

Im Bewusstsein dieser Einschränkungen offenbart ein Blick in das erhaltene Œuvre des Pianisten Liszt Folgendes (siehe Tabelle 1): Die Aufenthalte in Russland inspirierten ihn zu Gelegenheitsarbeiten – einer Klaviertranskription des Marsches des Černomor als *Tscherkessen-Marsch* aus Michail Glinkas Märchenoper *Ruslan und Ljudmila*, die Ende 1842 in Petersburg uraufgeführt worden war, einem *Souvenir de St Pétersbourg* in Gestalt einer *Petite valse favorite*, einem *Souvenir de Russie* in Gestalt eines *Feuillet d'album*, einigen Liedtranskriptionen wie der auch in Westeuropa berühmten »Nachtigall« von Aleksandr Aljab'ev, einer *Chanson bohémienne*, basierend auf einem Stück von Glinkas Freund Konstantin Bulgakov, des Liedes *Autrefois*, das er bei Besuchen bei den Brüdern Wielhorski kennengelernt haben muss, der Vertonung des sentimentalischen Gedichts *Oh, pourquoi donc* und Bearbeitungen von polnischen bzw. ukrainischen Melodien bei seiner letzten Tournee.

Ein solches Aufgreifen der lokalen Musizierpraxis ist typisch für den Pianisten Liszt und vermutlich auch für die Zeit. In gleicher Weise hat Liszt italienische, spanische, englische und vor allem ungarische populäre Melodien verarbeitet. Interessanter als die kleinen Stücke ist die Tatsache, dass sie fast alle von deutschen Verlagen nachgedruckt wurden. Auf diese Weise zirkulierte ein Repertoire für Pianisten, durchaus auch für die Hausmusik,

Bemerkungen zur Funktion Franz Liszts in der russischen Musikästhetik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts«, in: *Liszt und die Neudeutsche Schule*, hrsg. von Detlef Altenburg, Laaber 2006, S. 207–219. Zu Liszt als Vermittler russischer Musik in den Westen: Charles Suttoni, »Liszt and Louise Mercy-Argenteau«, in: *Journal of the American Liszt Society* 34 (1993), S. 1–10.

3 Maria Eckhardt/Rena Charnin Mueller, Thematisches Verzeichnis der Werke Franz Liszts (in Vorbereitung), Vorabfassung im Artikel »Liszt, Franz«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, 2. Ausgabe, New York etc. 2001, Bd. 16, S. 755–877, hier S. 785–872.

Tabelle 1: Liste der mit Russland verbundenen Stücke aus den 1840er Jahren

Petite valse favorite (Souvenir de St Pétersbourg), 1842 – Druck: Hamburg: Schubert; Leipzig: Schubert; Paris: Latte; St. Petersburg: Odéon; Milan: Ricordi, 1843; erweiterte Fassung 1843 als *Valse impromptu*, erschienen 1852 (NLE I/13) – gewidmet Maria Kalergis

Deux mélodies russes (Arabesques)

1. *Le rossignol, air russe d'Alabieff*; 2. *Chanson bohémienne*, 1842 – Leipzig/Hamburg 1842, 1879 (Nouvelle édition) (NLE II/6)

Vorlagen: Aleksandr Aljab'ev, *Solovej*; Konstantin Aleksandrovič Bulgakov (1812–1862), Sänger und Hobby-Dichter, Autor der *Chanson bohémienne*

Souvenir de Russie, feuillet d'album, 1842 – St. Petersburg 1842 – später überarbeitet eingegangen in: *Bunte Reihe* (A170), 1850/51 – Leipzig 1851, 1874 (2. Ausgabe)

Autrefois nach einer Romanze von Michail Wielhorski – 1842 erschienen, Nachdruck Moskau 1843; Berlin 1860 (NLE II/6)

Tscherkessenmarsch (Ruslan und Ludmilla) – Marsch des Černomor, 1843, auch für Klavier vierhändig – St. Petersburg 1843, Fürst A. Kutuzov gewidmet; Leipzig 2¹⁸⁷⁵

Russischer Galopp [Bulgakov], 1843 – St. Petersburg 1843

Oh, pourquoi donc, Romanze auf einen Text von Caroline Pavloff, 1843 – erschienen in Moskau als *Les pleurs des femmes*; überarbeitet Leipzig 1878 als *Romance* für Klavier, 1848 – Wien 1908; als *Romance oubliée*, 1880 – Hannover 1881 (auch als Kammermusikfassung)

Glanes de Woronince:

1. *Ballade d'Ukraine (Dumka)*: Basis ist das polnische Lied *Oj, nye hogy Grigu*;

2. *Mélodies polonaises*: Basis ist Chopins *Mädchens Wunsch* (op. 74/1);

3. *Complaintes (Dumka)*: Basis ist das ukrainische Lied *Vijuty vitri, vijuty bujni*;

Leipzig 1849, Nachdruck Moskau 1952, gewidmet der Fürstin Sayn-Wittgenstein (NLE II/8)

ein Repertoire, dessen nationale Herkunft es für die internationale Rezeption interessant machte. Die Frage, warum viele dieser kleinen Stücke in den 1870er Jahren eine zweite Auflage erhielten, soll hier nicht weiterverfolgt werden.⁴

⁴ Vgl. dazu Dorothea Redepenning, *Das Spätwerk Franz Liszts: Bearbeitungen eigener Kompositionen*, Hamburg 1984 (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 27).

2. Das Weimarer Kulturprogramm

In dem Jahrzehnt der Tätigkeit als Weimarer Hofkapellmeister hat Liszt sich von dieser Art der Gebrauchsmusik distanziert. Er verstand sein Amt als Verpflichtung gegenüber dem Erbe Goethes und Schillers. Das fand Ausdruck in dem gleich zu Beginn der Amtszeit vorgelegten Projekt einer Goethe-Stiftung, die alle Kunstsparten turnusmäßig wechselnd fördern sollte; es gewann Gestalt in einem kompositorischen Œuvre, das antrat, Beethovens Symphonien in den neuen Gattungen der Symphonischen Dichtung und der literaturbezogenen Programmsymphonie weiterzuführen; es schlug sich international sichtbar in Schriften zur Musik der Gegenwart nieder (zu Wagner, Berlioz, Schumann), und Liszt setzte es um in einem Spielplan, der, ebenfalls international sichtbar, die Leistungsfähigkeit eines strikt auf künstlerische Qualität ausgerichteten Hoftheaters vor Augen führte. Ein Blick auf einige Weimarer Erst- und Uraufführungen unter Liszt macht deutlich, dass hier die Novatoren der Zeit, Berlioz und Wagner, im Vordergrund standen (zu Wagners Verdross gleichberechtigt), dass außerdem Meyerbeer und vor allem Verdi vertreten waren, und dass Liszt historisch wertvolle oder vergessene Werke (Glucks *Orfeo ed Euridice*, Schuberts *Alfons und Estrella*) ebenso förderte wie Uraufführungen, darunter Anton Rubinsteins *Sibirische Jäger* (siehe Tabelle 2).

Tabelle 2: Weimarer Erst- und Uraufführungen von Opern unter Liszt

16.2.1849	Wagner, <i>Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg</i> EA (am Geburtstag der Großfürstin Marija Pavlovna)
28.8.1850	Wagner, <i>Lohengrin</i> UA (an Goethes Geburtstag)
20.3.1852	Berlioz, <i>Benvenuto Cellini</i> EA
13.9.1852	Verdi, <i>Ernani</i> EA
November 1852	Semaine Berlioz
16.2.1853	Wagner, <i>Der Fliegende Holländer</i> EA
Februar/März 1853	Wagner-Woche
22.1.1854	Heinrich Dorn, <i>Die Nibelungen</i> UA
16.2.1854	Gluck, <i>Orfeo ed Euridice</i> EA
24.6.1854	Schubert, <i>Alfons und Estrella</i> UA

9.11.1854	Anton Rubinstein, <i>Die Sibirischen Jäger</i> UA (<i>Sibirskie ochtniki</i> , A. Žerebcov)
18.11.1854	Meyerbeer, <i>Les Huguenots</i> EA
16.2.1855	Donizetti, <i>Belizar</i> EA
Februar 1855	Deuxième Semaine Berlioz
9.4.1855	Schumann, <i>Genoveva</i> EA
24.6.1855	Otto Nicolai, <i>Die lustigen Weiber von Windsor</i> EA
Februar/März 1856	Troisième Semaine Berlioz
8.4.1856	Verdi, <i>I due Foscari</i> EA
13.4.1857	Verdi, <i>Il Trovatore</i> EA
15.12.1858	Peter Cornelius, <i>Der Barbier von Bagdad</i> UA

Der Kontakt zwischen Liszt und Rubinstein reicht zurück zu den Anfängen der pianistischen Karriere der Brüder Rubinstein und in ihre Studienzeit Mitte der 1840er Jahre in Berlin bei Siegfried Dehn, der auch Glinka schon in Kontrapunkt unterrichtet hatte. Liszt und Anton Rubinstein standen in Briefwechsel. Liszt nannte ihn wegen seiner an Beethoven erinnernden Physiognomie scherzhaft »mon cher Van II«.⁵ Die Vorbereitungen für die Auf-führung der *Sibirischen Jäger* wurden brieflich diskutiert; parallel dazu tauschten sich beide über ihre Werke aus. Rubinsteins Zweite Symphonie (1851), die den programmatischen Titel *Océan* trägt und Liszt gewidmet ist, stieß beim Publikum auf geteiltes Echo (siehe Abb. 1).

Darüber berichtete Rubinstein Liszt mit einer geistreich improvisierten kleinen Szene, die Liszt in seiner Antwort ebenso geistreich kommentierte:⁶

»Dialogue entre le Public et la Symphonie

Public : Ocean, du Ungeheuer! wie wässrig bist du!

Symphonie : Publikum, du musikalische Einkommensteuer, wie ledern bist du!

Public : Symphonie, que me veux-tu?⁷

Symphonie : Te prouver que ton Leipzig est un faux nid.

5 Liszt an Anton Rubinstein, 31.7.1854, in: *Franz Liszt's Briefe*, gesammelt und hrsg. von La Mara [Marie Lipsius], Bd. I, Leipzig 1893, S. 162.

6 Rubinstein an Liszt, 16.11.1854, in: *Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt*, hrsg. von La Mara, Bd. I, Leipzig 1895, S. 364.

7 Anspielung auf das Bonmot »Sonate, que me veux-tu?«, dem französischen Aufklärer Bernard de Fontenelle zugeschrieben von Jean-Jacques Rousseau.

Public : Honni soit qui mal y pense!⁸
Symphonie : Béni soit qui vertement te tance!
Un Italien : Che porcheria musicale!
L'Auteur (à part) : Se non è vero è ben trovato ...⁹
Symphonie (au Public): To be or not to be?¹⁰
Le Public ajourne la question.
Symphonie : E pur si muove!!!!¹¹
etc. etc. etc.«

Liszts Kommentar:

»Votre Dialogue dramatique à propos de votre ›Océan‹ est un petit chef-d'œuvre, et je le conserverai pour le mettre plus tard à la disposition de quelque Lenz futur, qui se chargera de votre catalogue et de l'analyse des 3 styles de Van II.«¹²

In dem kleinen Auszug aus dem Briefwechsel zwischen Liszt und Rubinstein offenbaren sich zwei Komponisten-Pianisten-Dirigenten und zwei polyglotte Kosmopoliten mit einem ausgeprägten Sinn für Humor und Selbstironie, die beide aktiv die Kulturpolitik ihrer Länder mitgestalteten, Liszt als Kapellmeister und Schriftsteller, Rubinstein darüber hinaus als unermüdlicher Initiator der professionellen Musiker-Ausbildung in Russland, die schließlich 1862 in der Gründung des Petersburger Konservatoriums konkrete Gestalt gewann.

Die *Ozean*-Symphonie ist 1858 bei Bartholf Senff in Leipzig im Druck erschienen und wurde mehrfach überarbeitet. Die Fassung letzter Hand datiert von 1880, umfasst sieben Sätze und wurde 1882 in Leipzig publiziert. Die Veröffentlichung im Ausland (aus Rubinsteins Perspektive) zieht Verbreitung in Deutschland bzw. in Westeuropa nach sich. Damit kann sie Transfer-Prozesse in Gang setzen. Umgekehrt können enge Auslandskontakte in einer nationalistisch aufgeladenen Atmosphäre zu Anfeindungen im eigenen Land führen. Diese Erfahrung hat Rubinstein mehrfach in seinem Leben machen müssen.¹³

In seiner Antwort an Rubinstein spielt Liszt mit dem Hinweis auf einen zukünftigen Lenz auf den aus Riga gebürtigen Wilhelm von Lenz an, dessen

8 Sprichwort: Ein Schelm, wer Böses dabei denkt.

9 Sprichwort: Wenn es nicht wahr ist, ist es gut erfunden.

10 William Shakespeare, *Hamlet*.

11 »Und sie bewegt sich doch« (Galileo Galilei).

12 Liszt an Rubinstein, 19.11.1854, in: Liszt, *Briefe*, Bd. 1 (s. Anm. 5), S. 177.

13 Vgl. dazu Elena Chodorkovskaja, »Der Fall Rubinstein«, in: Redepenning (Hrsg.), *Musik im Spannungsfeld* (s. Anm. 1), S. 223–233.



Abb. 1: Anton Rubinstein, Symphonie Nr. 2 *Océan*, Erstdruck, Leipzig 1858, Titelblatt, http://imslp.org/wiki/File:PMLP62476-Rubinstein_Symphony_no_2.pdf [letzter Zugriff: 10.4.2018]

viel beachtete Abhandlung *Beethoven et ses trois styles* (St. Petersburg 1852 und Brüssel 1855) einen für die Zeit gründlichen Werke-Katalog enthielt. Lenz, der in jungen Jahren Liszts und Ignaz Moscheles' Klavierschüler gewesen war und später als Staatsrat in Petersburg wirkte, hatte mit diesem Buch auf Aleksandr Ulybyševs *Nouvelle biographie de Mozart, suivie d'un aperçu sur l'histoire générale de la musique et de l'analyse des principales œuvres de Mozart* (Moskau 1843) geantwortet; denn in dem *Aperçu* fallen negative Äußerungen über Beethovens Spätstil. Ulybyšev antwortete wiederum mit der Abhandlung *Beethoven, ses critiques et ses glossateurs* (Paris 1857, deutsch von Ludwig Bischoff, Leipzig 1859), in der er seine Ansichten ausführte. In dieser Diskussion gingen Briefe zwischen Liszt und Lenz, Liszt und Aleksandr Serov, Liszt und Vladimir Stasov hin und her; man verständigte sich über die Unhaltbarkeit von Ulybyševs Thesen. Im Neujahrsheft der *Neuen Zeitschrift für Musik* 1858

griff Liszt in die Diskussion ein mit dem Essay *Kritik der Kritik. Ulibischeff und Seroff*.¹⁴ Er zeihlt Ulybyšev der »radicalen Incompetenz« und führt als Gegenposition Aleksandr Serov ins Feld, damals Musikkritiker, der später als publizistischer Herold Wagners und als Komponist in Erscheinung trat. Er weilte 1858 in Deutschland und stattete auch Wagner einen Besuch ab. In der *Berliner Musikzeitung* und in der *Neuen Zeitschrift für Musik* hatte er gegen Ulybyšev Stellung bezogen. Für Liszt ist beruhigend, dass ein Russe dem anderen Paroli bietet; drei Zeilen von Serov hätten mehr Gewicht als 300 Seiten von Ulybyšev, und er zitiert einen Satz Serovs, den er als Motto über das neue Jahr 1858 setzen möchte: »Das Kriterium des musikalischen Gesetzes liegt nicht in den Ohren des Consumenten, es liegt in der Kunstidee des Producenten.«¹⁵

3. Propaganda für die russische Musik

Eine russische Musik, die als solche im Ausland wahrgenommen wurde, weil sie sich über nationale Charakteristika definierte, entstand erst im Lauf der 1860er Jahre, zu einer Zeit, als Liszt in Rom das Projekt einer Erneuerung der katholischen Kirchenmusik verfolgte und eine musikalische Infrastruktur wie in Weimar nicht mehr zur Verfügung hatte. Die neue russische Musik formierte sich zum einen im Kreis der Petersburger Komponisten, die – ihrem Vordenker Vladimir Stasov folgend – akademische Ausbildung zugunsten autodidaktischen Lernens ablehnten. Zum anderen brachte das von Anton Rubinstein 1862 in Petersburg gegründete Konservatorium nach und nach professionelle Musiker und Komponisten hervor. Einer der ersten Absolventen, Pëtr Čajkovskij, trat am 1866 von Nikolaj Rubinstein gegründeten Moskauer Konservatorium eine Professur an. Die Petersburger Komponisten nahmen Beethovens und Liszts Werke zum Modell. Die ersten Petersburger Kompositionen, die vor und neben den Opern über nationale historische und Märchenstoffe geschaffen wurden, sind programmatische Werke für Klavier oder Orchester: Milij Balakirevs Orchester-Ouvertüren über ein spanisches und über russische und tschechische Themen (in den letzteren beiden Werken scheint die damals virulente Idee des Panslawismus auf), außerdem die von Liszts Klaviertechnik inspirierte Fantasie *Islamej*

14 Franz Liszt, »Kritik der Kritik. Ulibischeff und Seroff«, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 1.1.1858, S. 1–3.

15 Ebd., S. 2.

sowie die über viele Jahre entstandene Symphonische Dichtung *Tamara*, beides Werke, die mit kaukasischen Sujets groß-russische Ideen geltend machen. In den gleichen Kontext gehören Modest Musorgskijs *Nacht auf dem Kahlen Berge* (*Noč' na Lysoj gore*), Nikolaj Rimskij-Korsakovs später mehrfach überarbeitete Symphonische Dichtung *Sadko*, die panslawistische Fantasie über serbische Themen, auch die suitenartig gebaute Zweite Symphonie über das kaukasische *Antar*-Sujet. Ebenso schreibt Čajkovskij in Moskau programm-symphonische Werke, für die er allerdings Sujets aus der westeuropäischen Literatur bevorzugt wie *Romeo und Julia*, den *Sturm*, *Francesca da Rimini* und – als Symphonie – *Manfred*. Alle diese Werke verweisen in erster Linie auf Liszt und zeugen, ebenso wie die interne Korrespondenz der Komponisten und darüber hinaus Stasovs Auftreten in der russischen Presse, davon, wie hoch man ihn schätzte.¹⁶ Liszt seinerseits wurde neugieriger, je mehr Werke russischer Komponisten er zu Gesicht bekam, vor allem über den Verleger Vasilij Bessel', der 1869 in Petersburg ein Verlagshaus eröffnet und sich auf russische Musik spezialisiert hatte. Von dem wachsenden Interesse kündeten Liszts Briefe, was in Auszügen veranschaulicht werden soll.

Im Postskriptum eines Briefs vom 20. September 1872 an Wilhelm von Lenz heißt es:

»Êtes-vous en relation avec la jeune Russie musicale et ses très notables coryphées: MM^{rs}: Balakireff, Cui, Rimski-Korsakoff? J'ai lu récemment plusieurs de leurs ouvrages: ils méritent attention, louanges, et propagation.«¹⁷

Im Mai 1873 bedankt sich Liszt bei César Cui für den Klavierauszug der Oper *William Ratcliff*, die ihm Bessel' hatte zukommen lassen. Er lobt Cuis musikalisches Handwerk und fügt hinzu, dass er die Oper gern in Deutschland aufführen würde:

»Elle se ferait de suite à Weimar, si comme aux précédentes années (de 1848 à 59) je me trouvais en fonction active au théâtre, mais depuis ma retraite je ne suis plus en mesure de procéder décisivemnt, et dois me borner à des recommandations – plus souvent contrariées que suivies.«¹⁸

16 Vgl. dazu Redepenning, »Franz Liszt und die russische Symphonik«, und dies., »... ein erbit-terter Feldzug« (s. Anm. 2).

17 Liszt an Wilhelm von Lenz, 20.2.1872, in: *Franz Liszt's Briefe*, gesammelt und hrsg. von La Mara, Bd. 2, Leipzig [1893], S. 176.

18 Liszt an César Cui, Mai 1873, in: ebd., S. 186.

Ein Jahr später wendet sich Liszt direkt an Bessel' mit der Bitte, den Herren Balakirev, Borodin, Cui, Musorgskij, Rimskij-Korsakov, Ščerbačëv, Stasov zu danken, die ihm einen gemeinsamen Gruß zum Künstlerjubiläum geschickt hatten, und bedankt sich für Werke, die ihm nach Weimar geschickt wurden: »je les apprécie et les estime hautement; en tant qu'il dépendra de moi je servirai à leur propagation«. ¹⁹

Im Juni 1876 wendet sich Liszt nochmals an Bessel', nun dankt er ihm im Voraus für Noten, die über den Verleger Christian Friedrich Kahnt auf dem Weg zu ihm waren:

»[...] je m'empresse de vous assurer de nouveau du vif intérêt que je prends aux œuvres des nouveaux compositeurs russes – Rimski-Korsakoff, Cui, Tschaikowski, Balakireff, Borodine – que vous éditez. Vous savez que dernièrement à la ›Tonkünstler-Versammlung, à Altenburg, la Ballade *Sadko* a été bien exécutée et accueillie. L'année prochaine je proposerai qu'on produise d'autres ouvrages des compositeurs russes surnommés. Ils valent la peine qu'on s'en occupe sérieusement, dans l'Europe musicale.« ²⁰

Als 1879 Glinkas Oper *Ruslan und Ljudmila* endlich im Druck erschien (herausgegeben von Balakirev), schickte Ljudmila Šestakova, Glinkas Schwester, die Partitur sogleich an Liszt: Er bedankte sich postwendend mit einer Formulierung, die der Adressatin und den russischen Komponisten geschmeichelt haben muss: »Glinka reste le patriarche-prophète de la musique en Russie.« ²¹

Wenig später übersandten die Petersburger Komponisten Liszt eine Sammlung von Variationen über ein kleines Ostinato-Thema, die als *Chopstick-* oder *Tati-Tati-Paraphrase* bekannt geworden sind. Das Opus umfasst 17 Variationen, ²² die auf die unterschiedlichsten Gattungen anspielen und auf diese Weise das musikalische »Nichts« vielfältig nobilitieren. Dieser Spannungsraum von banal und anspruchsvoll muss Liszt gefallen haben; er dankte den Herren Borodin, Cui, Ljadov und Rimskij-Korsakov in einem charmannten Brief mit dem humorvollen Kommentar:

»Voilà enfin un admirable compendium de la science de l'harmonie, du contrepoint, des rythmes, du style figuré, et de ce qu'en allemand on nomme ›Formenlehre! Volontiers je proposerai aux professeurs de composition de

19 Liszt an Vasilij Bessel, 2.2.1874, in: ebd., S. 195.

20 Liszt an Bessel, 20.6.1876, in: ebd., S. 239.

21 Liszt an Ljudmila Šestakova, 14.6.1879, in: ebd., S. 285.

22 Die letzte Nummer, Nr. 17, setzte Nikolaj Ščerbačëv 1893 hinzu.

tous les conservatoires d'Europe et d'Amérique de prendre vos Paraphrases pour guide pratique de leur enseignement. [...] Merci de ce régal, Messieurs, et quand l'un de vous publiera quelque nouvelle composition, je le prie de m'en faire part. Ma très vive, haute et sympathique estime vous est assurée depuis des années [...].²³

Ein Jahr später steuerte Liszt eine Variation mit persönlicher Widmung an die vier Komponisten für die zweite Auflage bei. Tatsächlich ist Liszts Beitrag als *Prélude* in die nächste Edition eingegangen (siehe Abb. 2).

Der herzliche Briefwechsel setzte sich fort, als Balakirev seine 1884 endlich erschienene Symphonische Dichtung *Tamara* Liszt widmete. Liszt bedankte sich im Oktober 1884 bei »confrère« Balakirev, erbat einen vierhändigen Klavierauszug und kommentierte:

»Dans cette intrépide phalange musicale russe, je salue de cœur des maitres doués d'une rare énergie vitale: ils ne souffrent nullement de l'anémie des idées – maladie fort répandue en divers pays.«²⁴

Die Ansicht, die originellsten Ideen der Gegenwart kämen aus Russland, griff Liszt wenige Tage später gegenüber Louise de Mercy-Argenteau wieder auf, der Förderin der russischen Musik in Belgien:

»Certainement, très chère bienveillante amie, vous avez 100 fois raison d'apprécier et goûter l'actuelle Russie musicale. Rimski-Korsakoff, Cui, Borodine, Balakireff, sont des maitres de saillante originalité et valeur. Leurs œuvres me dédommagent de l'ennui que me causent d'autres plus répandues et vantées [...]. En Russie les nouveaux compositeurs, malgré leur remarquable talent et savoir, n'ont encore qu'un succès restreint. – La haute compagnie de cour attend qu'ils réussissent ailleurs avant de les applaudir à Pétersbourg. [...] Aux concerts annuels de l'association musicale allemande et universelle (Allgemeiner deutscher Musik-Verein) on exécute chaque fois, depuis plusieurs années, sur mon indication, quelque œuvre des compositeurs russes. Peu à peu le public se formera. L'année prochaine en Juin notre Festival aura lieu à Carlsruhe. S' Saëns y viendra; pourquoi pas vous, chère amie? Vous y entendriez aussi du russe.«²⁵

Das Forum, das Liszt hier anspricht, ist der Allgemeine Deutsche Musikverein (ADMV). Aus Anlass des 25-jährigen Bestehens der *Neuen Zeitschrift*

23 Liszt an Borodin, Cui, Ljadov und Rimskij-Korsakov, 15.6.1879, in: Liszt, *Briefe*, Bd. 2 (s. Anm. 17), S. 285f.

24 Liszt an Milij Balakirev, 21.10.1884, in: ebd., S. 370.

25 Liszt an Louise de Mercy-Argenteau, 24.10.1884, in: ebd., S. 371f.

Ausland offen. Borodin, Rimskij-Korsakov, Cui, Čajkovskij und später auch Aleksandr Glazunov waren Mitglieder.²⁶

Aus den Zahlen, die Irina Lucke-Kaminiarz zusammengetragen hat, lässt sich zusammenfassen: Zwischen 1859 und 1886 war der ADMV die Plattform Liszts und seiner Idee von neuer Musik. Bemerkenswert an Lucke-Kaminiarz' Rangliste ist, dass Bach an zweiter Stelle steht, der Historismus deutscher Spielart die Musik der Gegenwart also ganz erfasst hat (Händel und Palestrina spielen keine Rolle). Dass Vertreter der sogenannten neudeutschen Schule die Liste anführen, erwartet man, nicht aber, dass Brahms an dritter Stelle vor Berlioz und Wagner steht; dies bedarf genauerer Untersuchung, die hier nicht geleistet werden kann. Unter »weitere Komponisten« fungieren in absteigender Häufigkeit Rubinstein, Chopin, Čajkovskij, Schubert und Grieg.²⁷

Aufgrund dieser Daten ergibt sich für den Zeitraum 1859 bis 1899 ein klares Bild, auch wenn in den 40 Jahren manch Komponist in Vergessenheit geriet und jüngere hinzukamen. Ausländische Werke hatten einen festen Platz in den Konzerten, und die mit Abstand größte Fraktion bildeten die Russen. Gerechnet nach der Anzahl der Jahre mit Aufführungen erreichen die russischen Komponisten 34, die französischen 17 (mit Chopin 24), die Skandinavier mit den Dänen Niels W. Gade und Ansgar Hamerik sowie den drei Norwegern Edvard Grieg, Johan Severin Svendsen und Halfdan Kjerulf 12, die Tschechen mit Dvořák und Smetana 8, die Italiener mit Verdi und dem Liszt-Schüler Giovanni Sgambati 7. Aus dem englischsprachigen Raum sind der Schotte Alexander Campbell Mackenzie sowie die drei Amerikaner Arthur Homer Bird, Edward MacDowell und William Humphreys Days mit 7 vertreten. Selbst in dieser groben Übersicht ist das Ergebnis aussagekräftig.

Liszt ist am 31. Juli 1886 gestorben. Offenkundig hat die Auswahl der Komponisten auch über seinen Tod hinaus seine Handschrift getragen; auch die Personen, die bis zur Jahrhundertwende den Vorsitz hatten – nach Franz Brendel Carl Riedel und Hans Bronsart – gehörten zur neudeutschen Schule.

Ein Name fehlt in diesem Zusammenhang: der Modest Musorgskijs. 1873, als Liszt Noten von Bessel' erhalten hatte, bekam Musorgskij die Informa-

26 Irina Kaminiarz, *Richard Strauss: Briefe aus dem Archiv des Allgemeinen Deutschen Musikvereins 1888–1909*, Weimar etc. 1995, S. 4.

27 Dies. als Irina Lucke-Kaminiarz, »Der Allgemeine Deutsche Musikverein und seine Tonkünstlerfeste 1859–1886.« in: Altenburg (Hrsg.), *Liszt und die neudeutsche Schule* (s. Anm. 2), S. 221–235, hier S. 234f.

tion, Liszt sei von dem Liederzyklus *Kinderstube* (*Detskaja*) in helle Begeisterung versetzt worden, und er setzte hinzu: »Was wird Liszt erst sagen oder denken, wenn er einmal den *Boris* – und sei es auch nur im Klavierauszug – zu Gesicht bekommen sollte?«²⁸ – Liszt hat *Boris Godunov* nicht zu Gesicht bekommen, auch die *Kinderstube* nicht, wie Márta Papp nachgewiesen hat.²⁹ Dennoch ist Musorgskijs Vermutung richtig: Liszt wäre von seinen Werken und speziell von *Boris Godunov* hellauf begeistert gewesen. Diese Oper gelangte erst in Rimskij-Korsakovs Adaption in den Westen. Liszt und Musorgskij haben sich verfehlt.

4. Liszts Engagement

Liszt griff in den späten Jahren sein altes Verfahren der Bearbeitung fremder Werke wieder auf. Neben Wagner findet man hier vor allem Verdi, so dass der Eindruck entsteht, Liszt habe zu jeder Wagner-Oper jeweils ein Klavierstück schreiben und zugleich Giuseppe Verdi, den anderen großen Opernkomponisten des Jahrhunderts, gleichermaßen würdigen wollen. Die späten Bearbeitungen gelten auch der Rückschau auf das eigene Œuvre, das so wie aus historischer Distanz betrachtet bzw. in historische Distanz gerückt erscheint. In diesem Kontext finden sich auch noch einmal Bearbeitungen russischer Werke – Tanzstücke, die seinen späten Rhapsodien, Csárdás, *Valses oubliées*, Mephisto-Walzer und Mephisto-Polka näherstehen als repräsentativen Virtuosenstücken (siehe Tabelle 3).

Resignation und Geschmack für das Groteske, die den späten Liszt kennzeichnen, hat sich auch in seinem Zugriff auf russische Musik niedergeschlagen. Dessen ungeachtet: Als öffentliche Persönlichkeit hat Liszt sich zeit lebens für andere eingesetzt, für Berlioz und Wagner vor allem, für die ungarische Musikkultur – generell für Werke, denen er Bedeutung bemaß.

28 Musorgskij an Stasov, 23.7.1873: »Bessels Bruder, der sich mehrfach bei Liszt in Weimar aufgehalten hat, ließ eigens eine Droschke halten und lief auf mich zu, um mir mitzuteilen, daß Liszt der neueren russischen Musik große Begeisterung entgegenbringe und W. Bessel unter anderem erklärt hätte, die *Kinderstube* habe ihn derart gepackt, daß er für den Komponisten große Sympathie empfinde und ihm *une bluette* widmen wolle. Wenn das stimmt und keine Übertreibung ist, dann setzt Liszt mich mit seiner Begeisterungsfähigkeit in Erstaunen, *das wäre unglaublich!*« Modest Mussorgski, *Briefe*, hrsg. von Dieter Lehmann und Christoph Hellmundt, Leipzig 1984, S. 149.

29 Márta Papp, »Liszt and Musorgsky: The Genuine and False Documents of the Relationship between the two Composers«, in: *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 29 (1987) S. 267–284.