

zeichnisses zum Ziel geleitet wird. Diese Möglichkeit bietet Grootes Arbeit kaum. Ein 13seitiges Unterkapitel „Russische Musik in der Presse“ etwa (das im 4. Kapitel „Musikalien und Meinungen“ den Anteil der „Meinungen“ übernehmen soll) suggeriert zwar thematische Abgeschlossenheit, kann diese jedoch nicht annähernd erfüllen, da von russischer Musik in der Presse nahezu auf jeder zweiten Seite der Studie die Rede ist. Und wenn das dritte Kapitel („Bühnen und Interieurs“) mit einem 32seitigen Unterkapitel „Cirque d’Hiver: große Konzerte“ beginnt, so darf man erwarten, dass der in der Überschrift angesprochenen Bühne eine besondere Bedeutung zukommt. Tatsächlich aber wird der Cirque d’Hiver in diesem Unterkapitel nach der ersten Seite kaum noch erwähnt, im Gegensatz etwa zum Trocadéro, das wiederum keine eigene Kapitelüberschrift erhält.

Die dem Ganzen zugrundeliegende Ordnung nachzuvollziehen, ist insgesamt nicht leicht – möglicherweise hätten einige die Absichten klärende Worte im „Prolog“ Wunder gewirkt. Auch auf der Ebene der einzelnen Kapitel und Unterkapitel fehlen solche hilfreichen Wegmarken im Dickicht des Fließtextes, und nicht selten verunklaren Abschweifungen und als solche nicht markierten Exkurse den Gedankengang. Der siebenseitige Abschnitt „Präsenz russischer Werke in den Programmen“ des zuletzt genannten Unterkapitels beispielsweise ist im Kern darauf aus, die großen Pariser Konzertreihen quantitativ und qualitativ hinsichtlich des in ihnen vermittelten russischen Repertoires zu differenzieren; bereits im zweiten Absatz jedoch verliert er sich in der detaillierten Interpretation einer Werkanalyse, die auf einem Programmzettel einer der Konzertgesellschaften enthalten ist. Grootes Bemerkungen sind auch an diesem Punkt für sich genommen interessant, etwa als Beobachtungen über die verbale Vermittlung russischer Musik in der französischen Konzertdramaturgie, doch erscheinen sie schlichtweg an der falschen Stelle und lenken vom eigentlichen Ziel des Kapitels ab.

Interessenten für dieses Thema kann nur angeraten werden, sich von derlei ungünstigen Entscheidungen nicht beirren zu lassen und Grootes Monographie ausgiebig zu nutzen. Glücklicherweise verfügt der Band über ein Register, und auch der Anhang, der u. a. Daten von Konzerten (leider nicht von Operninszenierungen) und eine Zeittafel enthält, lädt zu vielfältigen Entdeckungen ein.

(Januar 2017)

Stefan Weiss

*RUTGER HELMERS: Not Russian Enough? Nationalism and Cosmopolitanism in Nineteenth-Century Russian Opera. Rochester: University of Rochester Press/ Woodbridge: Boydell & Brewer 2014. 233 S., Abb., Nbsp. (Eastman Studies in Music. Band 119.)*

Als eine „große graue Zone“ (S. 3) betrachtet Rutger Helmers den Gegenstand seiner Studie. Konkret behandelt werden vier nur teilweise im Repertoire verankerte Opern russischer Komponisten des 19. Jahrhunderts: Michail Glinkas *Žizn' za Carja* (Ein Leben für den Zaren), Alexander Serovs *Judif'* (Judith), Pëtr Čajkovskijs *Orleanskaja deva* (Die Jungfrau von Orléans) und Nikolaj Rimskij-Korsakovs *Carskaja nevesta* (Die Zarenbraut). Eine analytische Betrachtung dieser Bühnenwerke ist, zumindest was Serov und Rimskij-Korsakov betrifft, schon per se verdienstvoll, da wir mit nicht-russischer Literatur zu solchen Opern nicht gerade verwöhnt sind; das vorausgeschickte Warn-Grau könnte sich hier durchaus ganz allgemein auf unseren alles in allem beschränkten Kenntnisstand beziehen. Die Analyse geschieht aber unter einer besonderen Perspektive, die den eigentlichen Reiz und Wert des Buches darstellt: Helmers macht aus der von Richard Taruskin seit langem und wiederholt vorgetragenen Forderung, die russische Musik aus ihrem „Ghetto“ zu holen, analytischen Ernst, indem er aufzeigt, welche übernationalen

Charakteristika diese vier Opern besitzen und wie sich das zu den vermeintlichen oder tatsächlichen Russizismen dieser oder anderer Werke verhält. Dass solche nicht-russischen Elemente sowohl in einem als Inbegriff der russischen Nationalmusik gelten Stück wie Glinkas *Leben für den Zaren* präsent sind, wie in Werken, die aufgrund ihres Stoffes und/oder ihrer Stilistik ohnehin als „unrussisch“ gelten, ist die Prämisse dieser notwendigen, überzeugend durchgeführten und souverän in den weiteren kulturgeschichtlichen Kontext gestellten Studie. Thematisch dockt sie an die 2010 in Leeds abgehaltene Konferenz „Non-Nationalist‘ Russian Opera“ an, zu der Helmers ebenfalls beigetragen hatte und die er seltsamerweise unerwähnt lässt. Die vier Hauptkapitel im Umfang von Aufsätzen (zwei bereits als solche publiziert, ein weiteres auf dem Vortrag in Leeds basierend) ebenso wie Einleitung und Zusammenfassung neigen zur prägnanten Kürze: Helmers zieht einer umfassenden Betrachtung seiner Werke das exemplarische Beleuchten einzelner, immer neu gewählter Aspekte vor. Der Haupttext hat dadurch kaum mehr als 150 Seiten Umfang; die 35 Seiten Anmerkungen folgen en bloc im hinteren Buchteil, so dass man zu enervierendem Hin- und Herblättern gezwungen wird, um eine Vielzahl weiterführender Gedanken und wertvoller Kommentare zur Kenntnis zu nehmen. Die Lektüre gerät bei diesem komprimierten Ansatz abwechslungsreich und kurzweilig, obschon man spürt, dass der Autor eine ganze Menge mehr sagen könnte und die Werke das durchaus verdient hätten. Die Bibliographie zeugt jedenfalls von einer sehr umfassenden Berücksichtigung der russischen und anglo-amerikanischen Literatur; einige deutsche Titel kommen darin ebenfalls vor, wenn auch wohl nicht alle, die relevant scheinen (wie etwa die Aufsätze zum Libretto der *Jungfrau von Orléans* von Sofia Khorobrykh [2007] und Ada Ajnbinder [2011]). Aber was Helmers bietet und zusammengeführt hat, ist beeindruckend genug. Die wesentlichen Fundamente von Helmers’ Studie haben Ta-

ruskin und Marina Frolova-Walker gelegt, und gerade in der kritischen Auseinandersetzung mit seinen Kronzeugen gelangt der Autor zu bemerkenswerten Beobachtungen und Präzisierungen.

Das dichte Einleitungskapitel bietet mehr als eine bloße Voraussetzung für das Verständnis der folgenden Fallstudien: Hier werden die entscheidenden Fragen und Probleme aller Betrachtung russischer Musik ausgebreitet. Helmers stellt terminologisch dem musikalischen Nationalismus, der zwar im späten 19. Jahrhundert dominierend, aber nie alleinherrschend war, den Kosmopolitismus entgegen. Er versteht diesen mit Blick auf seinen Gegenstand (angelehnt an Ryan Minor) als eine stille Alltagspraxis: nämlich nicht ostentativ einer nationalen Engstirnigkeit etwas dezidiert Konträres entgegensetzen zu wollen, sondern einfach andere und breitere Wege zu beschreiten. Das Terrain der Oper als einer vom internationalen Austausch des Repertoires und der beteiligten Personen besonders geprägten Musikform bietet sich für Helmers’ Perspektive sehr an, umso mehr, als in der Oper zum Russischen als Lokalfarbe oder Gruppen-Markierung die Idee eines davon losgelösten russischen Idioms oder Stils (in Abgrenzung zu französischen, italienischen und deutschen Komponisten) trat. Aber natürlich ist seine Fragestellung letztlich eine gattungsübergreifende und, wie der Autor in seinem Schlusskapitel anmerkt, auch eine länderübergreifende, die grundsätzlich nationalistische Denk- und Deutungsmuster in der Musik des 19. Jahrhunderts und ihrer historiographischen Erschließung betrifft.

Dass Glinkas *Leben für den Zaren* italienische Einflüsse aufweist, war kein Geheimnis. Helmers zeigt, dass solche Merkmale weniger in melodischen Spezifika zu finden sind, wo die stilistischen Ebenen sich eher durchdringen, als beispielsweise in der Formgestaltung nach dem Modell, das Julian Budden in Bezug auf Giuseppe Verdi als den „Code Rossini“ bezeichnet hat. Aber trotz aller Parallelen zu Vincenzo Bellini und Gaetano Donizetti offenbart die

präzisere Beobachtung, dass Glinka die italienischen Muster durchaus veränderte: sie an anderen Stellen oder in anderer dramaturgischer Funktion positionierte, andere harmonische Strukturen suchte, oder sie erheblich erweiterte wie im Fall von Susanins Rückblick in Akt IV, der an *Anna Bolena* und *Lucia di Lammermoor* anknüpft. Und grundsätzlich führt uns der Autor vor, wie sich Glinkas Verhältnis zur italienischen Musik insgesamt auf widersprüchliche Weise veränderte, seine Memoiren daher mit Vorsicht interpretiert werden müssen – und wie schon die Zeitgenossen in ihrer Einschätzung zwischen russischer Thematik und italienischem Klanggewand schwankten. Es ist diese Fähigkeit zum differenzierenden Abwägen und zum Aufzeigen von Mehrdeutigkeit, die Helmers' Buch auszeichnet.

Serovs *Judith* war eine von damals wenigen Opern über nicht-russische Sujets. Die Kontrastierung von Hebräern und Assyriern (die Ersteren zur moralischen Identifikation, die Letzteren zur Delektion an Unmoral) machte den Gedanken an eine russische Idiomatik unmöglich, und doch empfanden Kritiker wie Vladimir Odoevskij und Hermann Laroche die Oper dennoch als russisch: sei es wegen ihrer Tendenz zur modalen Diatonik (die allerdings zur sakralisierenden Charakterisierung der Hebräer eingesetzt wurde), sei es wegen des deutlichen Einflusses von Glinka (Gegenüberstellung zweier Nationen, oratorienartiger Schluss, Orientalismen). Helmers zeigt, dass sich die Idee des Nationalen wechselweise auf das Objekt – das auf der Bühne Dargestellte – oder auf das Subjekt – den Komponisten und seinen Stil – beziehen konnte und die Präsenz eines solchen Nationalen wesentlich von Zuschreibungen abhing, weniger von klarer musikalischer Evidenz.

Das seltsame Missverhältnis zwischen der hohen Selbsteinschätzung des Komponisten und dem allgemein vernichtenden Urteil aller anderen im Fall der *Jungfrau von Orléans* erklärt Helmers teilweise aus dem Kontrast zu *Eugen Onegin*: Während Čajkovskij hier

einen ganz untypischen Weg eingeschlagen hatte, den er zunächst gar nicht auf den großen Bühnen platzieren wollte, schwebte ihm mit Friedrich Schillers Drama vor, das gesamteuropäische Niveau großer Opern erreicht zu haben. Die oft ins Feld geführten Beziehungen zur Grand opéra liegen, so Helmers, weniger in einer direkten Imitation von Giacomo Meyerbeer und Eugène Scribe (wie im Fall der Krönungsszene aus *Le Prophète*), als in dem Rückgriff auf Schillers Text selbst, der in erheblichem Maß bereits operatisch angelegt war. Und wenn Čajkovskij Meyerbeers *Les Huguenots* im Duettino von Agnès und Charles zitatartig aufgreift, so wäre nach Helmers besser von einer absichtlichen Referenz als von einem Einfluss zu sprechen. Besonders aufschlussreich ist das rezeptionsgeschichtliche Hin und Her um Russizismen in der *Jungfrau von Orléans*: Der Komponist selbst wollte, da keine couleur historique vorstellbar war, „objektiv“ (also stilistisch neutral) sein, und die Zeitgenossen hörten nichts Russisches heraus; später aber wurden in Ost und West doch vermeintliche Russizismen ausfindig gemacht, etwa der Chor der Ménestrels – dabei war gerade dieser ein historisches französisches Zitat (die *Mélodie antique française* aus dem *Kinderalbum*). Viel mehrdeutiger ist dagegen die noch über *Eugen Onegin* hinausgehende Vorliebe für melodische Sextbewegungen, die im *Onegin* das zum Sujet passende Idiom der Romanze des frühen 19. Jahrhunderts darstellten, hier aber wohl als personalstilistische Charakteristik gelten müssen.

Rimskij-Korsakovs *Zarenbraut* hat bereits Marina Frolova-Walker als einen Wendepunkt in der Entwicklung des Komponisten dargestellt. Geradezu kurios mutet es an zu lesen, wie der Komponist seine früheren Überzeugungen – die des „Mächtigen Häufleins“ – nun in ihr Gegenteil verkehrt, statt Realistik jetzt Belcanto und den Kontrapunkt von Ensembles schätzt, statt Richard Wagner oder Aleksandr Dargomyžskij mittlerweile Wolfgang Amadeus Mozart verehrt. Der bewusste Rückgriff auf Konventionen

ist es, den Rimskij-Korsakov als Fortschritt empfand, als Befreiung aus den ausgelatschten Pfaden seiner ehemaligen Mitsstreiter und ihrer Zöglinge im Belyaev-Kreis. Wie Helmers ausführt, steht diese Wendung im Fall von Rimskij-Korsakov in Zusammenhang mit einer generellen Untergangsvision, was die (modernistische) Zukunft der Musik betrifft, aber zugleich ist sie ein Symptom für den Verzicht auf eine „russisch markierte“ Stilistik zugunsten eines internationalen Vokabulars. Die Rezeption des Werkes hat auch hier ein deutliches Urteil gesprochen: dass nämlich ein russischer Komponist, einfach gesprochen, erkennbar russisch schreiben musste, um Anerkennung zu finden – bis in unsere Zeit.

Rutger Helmers' Studie kommt genau zur rechten Zeit, nicht nur, weil sie die historiographischen Entwicklungen der letzten Jahrzehnte in Bezug auf russische Musik aufgreift und produktiv weiterführt, sondern auch, weil sie uns scharfsinnig vor Augen führt, welche willkürliche Postulate der nationalistische Wunsch nach Identifikation und Abgrenzung auf kulturellem Gebiet aufzustellen pflegte, welche Erwartungshaltungen und Konflikte dies bei Autoren und beim Publikum erzeugte, und welche mitunter merkwürdigen Resultate daraus in den Werken und vor allem in ihrer Rezeption hervorgingen. In Zeiten aufflammender Nationalismen ist dies fast so etwas wie eine Pflichtlektüre.

(Januar 2017)

Christoph Flamm

*Romantic Brass. Ein Blick zurück ins 19. Jahrhundert. Symposium 1. Hrsg. von Claudio BACCIAGALUPPI und Martin SKAMLETZ unter redaktioneller Mitarbeit von Daniel ALLENBACH. Schliengen: Edition Argus 2015. 321 S., Abb., Nbsp. (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern. Band 4.)*

Instrumentenkunde ist eine Querschnittsmaterie, die über den engeren Untersu-

chungsgegenstand hinaus Auskunft gibt. Wer die Geschichte von Instrumenten in einem breiteren historischen Kontext zu lesen weiß, gewinnt auch Einsichten in die soziale Position von Musikern und Instrumentenbauern, Verbreitungs- und Kommunikationswege von Fertigungstechniken und Lehrmethoden sowie in die Üblichkeiten des Konzertwesens und den musikalischen Zeitgeschmack. Dieser Sammelband leistet genau diese Kontextualisierung und ist darum ein Glücksfall. Die hier versammelten Beiträge zeigen, wie auch die an im weitesten Sinne anthropologischen Fragestellungen interessierte Musikwissenschaft davon profitieren kann, sich mit Instrumentenkunde zu befassen, wie sie sich hier präsentiert. Die fast durchweg gute Lesbarkeit der Beiträge und die großzügige Ausstattung mit farbigen Abbildungen tragen ebenfalls zum positiven Gesamteindruck bei.

Im Fokus stehen die Klappen- und Ventilinstrumente, deren Durchsetzung im 19. Jahrhundert die Epochenschwelle im Blechblasinstrumentenbau markierte. Zur Einordnung in instrumentenbaulicher Hinsicht tritt die Untersuchung des musikhistorischen Kontexts, und das ist auch unumgänglich: Nur wer die zeitgenössischen Virtuosen kennt und die Faktur ihrer Instrumente, kann den historischen Stellenwert des Themas in der Musikgeschichte würdigen. Die Autoren des Bandes sind nicht nur Vertreter der „klassischen“ Musikwissenschaft, sondern auch Praktiker, die v. a. zur Erhellung der Aspekte Bauform und Spieltechnik beitragen: Rainer Egger vergleicht mit dem Fachwissen des Instrumentenbauers die Charakteristik der Klappentrompete mit der modernen Orchestertrumpete, und einige Musiker (u. a. Markus Würsch und Edward H. Tarr) vervollständigen das Bild der historischen Instrumente um die unverzichtbare Sicht derer, für die Instrumente ja schließlich gebaut werden.

Ich greife einige Beiträge heraus, die exemplarisch für ihr Feld stehen: Reine Dahlqvist unternimmt einen tour d'horizon über die sehr kurze Karriere der Trompete als So-