

schriften und die ihnen vorausgehenden politischen Schriften zurückbeziehen zu können. Dass der in der Anlage des Buches auferlegte Systemzwang dennoch nicht zu einer Nivellierung der Widersprüche führt, die sich zwischen den unterschiedlichen politischen Lesarten der Musikdramen auftun, macht nicht nur die Lektüre dieses überaus gedankenreichen, mit mehr als tausend Fußnoten zudem minutiös dokumentierten Buches besonders anregend, sondern dürfte ihm einen bleibenden Rang in der Wagner-Literatur sichern.

(November 2004) Arnold Jacobshagen

NIKOLAI RIMSKY-KORSAKOW: *Kleinere musiktheoretische Schriften und Fragmente. Mit einem Reprint von Rimsky-Korsakovs „Praktischem Lehrbuch der Harmonie“ in der deutschen Übersetzung von Hans Schmidt (Leipzig 1913). Hrsg. von Ernst KUHN. Aus dem Russischen übersetzt von Ernst KUHN und Sigrid NEEF. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2004. VIII, 314 S., Nbsp. (studia slavica musicologica. Band 16.)*

Ein weiterer Band aus dem Hause Kuhn mit Quellentexten zur russischen Musik. Der Titel bedarf einer Präzisierung: Nicht alle enthaltenen Schriften können als „musiktheoretisch“ gelten („musikbezogen“ wäre treffender), und der Reprint der Harmonielehre ist mit 155 Seiten auch keine „kleinere“ Schrift, doch stellt die Wortwahl klar, dass Rimskij-Korsakovs literarische Hauptwerke, die *Chronik meines musikalischen Lebens* und die unvollendete Instrumentationslehre, nicht aufgenommen wurden. Mit Ausnahme der Harmonielehre und der *Skizzen und Fragmente zu einer Ästhetik der Musik*, die bereits in Sigrid Neefs Buch *Die russischen Fünf* (Berlin 1992) gedruckt wurden, erscheinen alle Schriften zum ersten Mal in deutscher Sprache.

Am Beginn stehen die beiden Rezensionen, die Rimskij-Korsakov 1869 in Vertretung seines Freundes César Cui für die Tageszeitung *Sanktpeterburgskie vedomosti* schrieb. Die Rezension der Oper *Die Bürger von Nishni-Nowgorod* (russ. *Nizgorodcy*) von Eduard Nápravník (Kuhn gebraucht die russifizierte Schreibweise „Naprawnik“) gehört zu den interessantesten Texten des Bandes. In der Beschreibung dieser Oper, die er vermutlich nur einmal gesehen

hatte, zeigt sich Rimskij-Korsakov als genauer Beobachter, der bei aller Parteilichkeit kompetente Urteile fällt und es vor allem versteht, dem Leser ein plastisches Bild von Werk und Aufführung zu vermitteln. Die Kritik von Cui *William Ratcliff* enttäuscht hingegen durch Weitschweifigkeit, Zerfahrenheit und Unentschiedenheit. Rimskij-Korsakov kannte das Werk zu gut und stand seinem Autor zu nahe, als dass er eine lesbare (und ehrliche!) Kritik darüber hätte schreiben können.

Rimskij-Korsakovs Harmonielehre erschien im russischen Original bereits 1884. Andreas Wehrmeyer stellt in seinem Beitrag „Zur historischen Stellung und Bedeutung von Nikolai Rimski-Korsakovs Harmonielehre“ ausführlich dar, wie Rimskij-Korsakov das Werk in enger Zusammenarbeit mit Anatoli Ljadow als Gegenentwurf zu Pëtr Čajkovskijs Lehrbuch (1872) entwickelte und wie es sich in Russland einbürgerte. Er vermutet, die deutsche Übersetzung sei wohl in erster Linie für die zahlreichen deutschen Musiklehrer im zaristischen Russland bestimmt gewesen (S. 313). Über ein zeitgenössisches Echo auf die deutsche Ausgabe schreibt Wehrmeyer allerdings nichts, und eine Kritik des Lehrbuches selbst findet leider nur in Ansätzen statt. Offen bleibt die Frage, weshalb dem Reprint der Harmonielehre nicht die erste deutsche Auflage (Leipzig: Belaieff 1895), sondern die zweite (ebd. 1912) zugrunde gelegt wurde, denn Letztere weist posthume Eingriffe von Joseph Wihtol (Jāzeps Vītols) und Maximilian Steinberg auf.

Rimskij-Korsakov konzipierte das Buch bewusst als dogmatische Handwerkslehre (S. 151). Regeln werden aufgestellt, aber nicht begründet. Es gibt richtig und falsch, gut und schlecht und nichts dazwischen. Außerdem ist das Buch (wie auch das von Čajkovskij) strikt selbstreferenziell: Nirgends nimmt Rimskij-Korsakov Bezug auf ein anderes Lehrwerk, es findet keinerlei Analyse bestehender Musik statt, und die historische Dimension fehlt völlig. Im Unterschied zu Čajkovskij lässt Rimskij-Korsakov jedoch, obwohl er Akkorde mit Generalbassziffern bezeichnet, nicht Bässe aussetzen, sondern Melodien (protestantische Choräle!) harmonisieren, was die russischen Zeitgenossen als modernen Zug begrüßten. Die von Rimskij-Korsakov gelehrt Harmonik weist durchaus innovative Züge auf. Frei ein-

geführte Dissonanzen sind selbstverständlich. Was in der Brahms-Literatur als „Dur moll“ bezeichnet wird (Dur mit erniedrigter VI. Stufe), wird als „harmonische Durtonart“ kanonisiert. Als Trugschluss in Dur wird nicht nur die VI., sondern auch die erniedrigte VI. Stufe beschrieben. Direkt auf Verfahren der nationalrussischen Musik Bezug nehmen Harmonisierungen der absteigenden Ganztonleiter im letzten Kapitel.

Wehrmeyer versucht, Rimskij-Korsakov als frühen Vertreter der Funktionstheorie zu reklamieren (S. 310). Dies erscheint wenig überzeugend. So bleibt z. B. die Anwendung der Nebendreiklänge bei Rimskij-Korsakov strikt stufentheoretisch (über Stimmführung) begründet. Außerdem bezieht er alle Akkorde nicht nur auf den nachfolgenden, sondern auch auf den vorhergehenden, d. h. der für Hugo Riemann zentrale Begriff der „Zwischendominante“ fehlt (auch implizit). Jede noch so kurzfristige Ausweichung gilt ihm als „Modulation“. Ein weiträumiges harmonisches Denken, wie es bei Riemann vorkommt und bei Heinrich Schenker zum Dogma erhoben wird, findet nicht statt.

Die übrigen Texte des Bandes wurden zu Rimskij-Korsakovs Lebzeiten nicht gedruckt. Im Jahre 1892 nahm Rimskij-Korsakov eine Auszeit vom Komponieren und arbeitete an einer groß angelegten musikästhetischen Abhandlung, brach die Arbeit jedoch 1893 ab und vernichtete später den größten Teil des Manuskripts. Die erhaltenen Splitter enthalten faszinierende Gedanken und Beobachtungen, aber ohne ergänzenden Kommentar (und ein solcher wird hier nur in Ansätzen geboten) bleiben sie allzu oft zusammenhanglos und unverständlich.

Mit ungewöhnlicher Leidenschaft geschrieben ist das Fragment des Aufsatzes *Wagner und Dargomyschsky* (1892/1893); Rimskij-Korsakov vollendete nur den Teil über Richard Wagner. Die Hassliebe, die Rimskij-Korsakov dem Bayreuther Meister entgegenbrachte, ist mit Händen zu greifen. Interessante Einblicke in die Werkstatt des Komponisten gewährt die gleichfalls unvollendete ausführliche Analyse (1905–1908) von Rimskij-Korsakovs eigener Oper *Snegurotschka*. Der Aufsatz *An alle Besucher des Marientheaters, welche die Oper als musikalisches Kunstwerk schätzen* (1901)

stand offenbar kurz vor der Veröffentlichung. In lebendiger Weise schildert Rimskij-Korsakov Verhaltensrituale von Publikum und Ausführenden im Theater und deren Reglementierung durch die Direktion. Dieser Aufsatz wäre interessantes Material für soziologische Studien in der Art von Julie A. Bucklers Buch *The Literary Lognette: Attending Opera in Imperial Russia* (Stanford 2000).

Die Präsentation setzt bewährte Kuhn'sche Traditionen fort. Die Übersetzungen lesen sich flüssig. Russische Namen werden in Duden-Transkription wiedergegeben. Keine gute Idee ist es jedoch, die Fußnotenzählung auf jeder Seite neu beginnen zu lassen. Zum einen gibt es Fußnoten, die auf die Folgeseite durchlaufen; zum anderen findet sich auf S. 95 zweimal die Hochzahl 1; die zweite (ganz am Ende der Seite) verweist auf eine Fußnote, die auf die nächste Seite „gerutscht“ ist.

Ernst Kuhn kündigt im Vorwort einen Band mit musikpädagogischen Schriften Rimskij-Korsakovs an. Da fragt man sich: Wo bleibt die überfällige Neuauflage der *Chronik meines musikalischen Lebens*? Die 1967 bei Reclam in Leipzig erschienene Übersetzung von Lothar Fahlbusch ist längst vergriffen, aus politischen Gründen entsteht (z. B. Ersatz von *Ein Leben für den Zaren* durch *Iwan Sussanin*) und überdies auf einem Papier gedruckt, das bereits zerbröselte. Herr Kuhn, bitte übernehmen Sie!

(Juli 2005)

Albrecht Gaub

*KAROL BULA: Polnische Komponisten und Musiker im Berliner Musikleben zwischen 1871 und 1914. Sinzig: Studio Verlag 2004. 341 S. (Edition IME, Reihe I: Schriften, Band 13.)*

Das Berliner Musikleben während der Kaiserzeit war trotz des nationalistischen Zeitgeistes sehr international. Sowohl an den Konservatorien als auch im Konzertbetrieb (sowie in geringerem Maße im Werkrepertoire) nahm der Anteil ausländischer Musiker stetig zu. Diese Entwicklung gilt als allgemein bekannt, wurde aber bislang wenig erforscht.

Die Frage, weshalb es so viele ausländische Musiker gerade nach Berlin zog, drängt sich im Falle der Polen besonders auf angesichts der ständigen Verschlechterung des deutsch-polnischen Verhältnisses, zu der es infolge der Germanisierungspolitik im preußischen Tei-