

geführte Dissonanzen sind selbstverständlich. Was in der Brahms-Literatur als „Durmolll“ 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 entstellt (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-

lungsgebiet Polens damals kam. In seiner Berliner Dissertation antwortet der polnische Musikforscher Karol Bula auf diese Frage, indem er auf die Qualität der Musikausbildungsinstitutionen und vor allem auf die Attraktivität des reichen Konzertwesens der Stadt verweist. Im Anhang 1 seiner Arbeit findet sich eine 65-seitige Übersicht über Berliner Konzerte und Operaufführungen im Zeitraum 1871–1914, die für zukünftige Studien zum Berliner Musikleben sehr nützlich sein dürfte.

Noch umfangreicher (mit fast 130 Seiten) ist der Anhang 2 der Arbeit, in dem Bula deutsche Presse-Informationen über das Berliner Wirken und die Kompositionen polnischer Musiker wiedergibt. Als Hauptquellen für beide Anhänge dienten eine Tageszeitung (die so genannte *Vossische Zeitung*) und eine Musikzeitschrift (*Signale für die musikalische Welt*). Die Wahl der Letzteren erscheint im Hinblick auf ihre Provenienz nicht ganz plausibel, da sie ihren Sitz erst 1907 von Leipzig nach Berlin verlagerte. Hier hätte sich eine Ergänzung durch die *Neue Berliner Musikzeitung* und die ebenfalls in Berlin erscheinende *Allgemeine Musik-Zeitung* angeboten. Der Schwerpunkt der Presseberichte liegt erwartungsgemäß auf den zahlreichen berühmten polnischen Interpreten jener Zeit, unter denen Pianisten (Ignacy Jan Paderewski, Maurycy Rosenthal, Józef Hofman, Leopold Godowski, Artur Rubinstein u. v. a.) gegenüber Geigern (Bronisław Hubermann, Pawel Kočański) und Sängern (Marcelina Sembrich, Aleksander Bandrowski) deutlich dominieren. Anhang 2 enthält außerdem aufschlussreiche Pressekommentare zu Werken wichtiger polnischer Komponisten, die hierzulande kaum bekannt sind, obgleich die meisten von ihnen in Berlin studierten (Zygmunt Noskowski, Paderewski, Mieczysław Karłowicz, Feliks Nowowiejski, Ludomir Różycki, Karol Szymanowski).

Eine deskriptive, katalogartige Darstellungsweise bestimmt nicht nur die Anhänge (die deutlich mehr als die Hälfte des Buches ausmachen), sondern auch den Hauptteil der Arbeit. Er enthält Aufzählungen Berliner und polnischer Konzertsituationen, Berliner Musikausbildungsstätten einschließlich ihrer wichtigsten Dozenten und polnischen Schüler, Berliner Verlage und der von ihnen publizierten Werke polnischer Komponisten usw. An-

gesichts der Vielzahl der erwähnten Personen und Institutionen verwundert es nicht, dass die zu ihnen gelieferten Informationen teilweise lückenhaft sind und die näheren Umstände ihrer Beziehungen zu den polnischen Musikern nicht immer klar werden. So wird etwa der Kompositionspädagoge Heinrich Urban, dessen zentrale Bedeutung für die polnischen Studierenden Bula zu Recht hervorhebt, als Dozent am „Kullak’schen Konservatorium“ vorgestellt. Tatsächlich unterrichtete Urban an dieser Einrichtung nur wenige Jahre und danach ausschließlich privat; seine Schüler grenzten sich bewusst ab vom Akademismus der Berliner Musikinstitutionen. Auch die an diesen Institutionen in führender Stellung tätigen Pädagogen hatten zahlreiche Privatschüler, zu denen etliche polnische Musiker zählten (vor allem Komponisten wie etwa Noskowski und Paderewski bei Friedrich Kiel). Diese wären von den „Eleven“ abzugrenzen, die offiziell an einem Konservatorium, an der Hochschule oder an einer der Meisterschulen der Akademie der Künste eingeschrieben waren (zu den letzteren zählten Różycki und Nowowiejski, der sogar zwei Mal den Meyerbeer-Preis errang). Die verschiedenen Gruppen ausgehend von den (leider nur teilweise erhaltenen) Akten der Institutionen genauer zu differenzieren sowie ihre Studienbedingungen und -inhalte herauszuarbeiten, dürfte eine lohnende Aufgabe sein.

Auch über die Verlagskontakte polnischer Musiker würde man gern mehr erfahren, insbesondere über die Hintergründe der eher seltenen Fälle, in denen größere Werke publiziert wurden. Hier wäre zu unterscheiden zwischen den wenigen Werken, die in das Programm eines Verlages aufgenommen wurden (wie Paderewskis Partituren bei Bote & Bock), und solchen, die der Verlag lediglich in Kommission vertrieb (wie Albert Stahl die symphonischen Dichtungen op. 11–13 von Karłowicz).

Beim Konzertbetrieb stellen sich ebenfalls zahlreiche weiterführende Fragen, etwa nach der Rolle der Konzertagentur Hermann Wolff beim Engagement polnischer Virtuosen, nach der Situation von in Berlin fest angestellten polnischen Musikern oder nach den Beweggründen deutscher Interpreten, Werke polnischer Komponisten aufzuführen (so hatte der Dirigent Rudolf Bullerjahn, der 1905 die Berliner Premiere von Noskowskis symphonischer

Dichtung *Die Steppe* leitete, zuvor längere Zeit in Warschau gewirkt). Um schließlich den Ursachen für die besondere Attraktivität Berlins noch näher zu kommen, böte sich ein Vergleich mit anderen europäischen Musikzentren (Leipzig, Wien, Paris, St. Petersburg) an.

Das Verdienst von Karol Bulas Pionierarbeit liegt nicht nur in der Aufbereitung eines sehr umfangreichen Materials an Fakten und Quellen, das eine wertvolle Basis für weiterführende Studien bietet. Sein Buch eröffnet vielmehr – auch über den deutsch-polnischen Fall hinaus – erst den Blick auf die skizzierten Fragen und Probleme, die sich im Zusammenhang mit dem facettenreichen Themenkomplex der ausländischen Musiker stellen.

(April 2005)

Stefan Keym

ERNŐ LENDVAI: *Bartók's Style. As Reflected in Sonata for two Pianos and Percussion and Music for Strings, Percussion and Celesta. Budapest: Akkord Music Publishers 1999. 185 S., Nbsp.*

ERNŐ LENDVAI: *Bartóks dichterische Welt. Budapest: Akkord Music Publishers 2001. 339 S., Abb., Nbsp.*

Eine von Ernő Lendvai (1925–1993) geplante ungarischsprachige Gesamtausgabe seiner Veröffentlichungen konnte im Todesjahr 1993 noch das Erscheinen der beiden ersten Bände verzeichnen. Das Unternehmen, das Lendvais Witwe, die Pianistin Erzsébet Tusa, mit Hilfe kompetenter Mitarbeiter weitergeführt hat, ist inzwischen, nach der Edition von sechs Bänden, nahezu abgeschlossen. Der VII. und letzte Band soll nachgelassene Schriften vereinen. Bei den Bänden I–VI handelt es sich um durchgesehene Reprints der Lendvai'schen Monographien, die der Autor in ungarischer Sprache verfasste. In die Gesamtausgabe nicht aufgenommen wurde lediglich die englischsprachige Veröffentlichung *Verdi and Wagner* von 1988.

In gleicher Aufmachung und in guten, zuverlässigen Übersetzungen sind parallel zur Gesamtausgabe auch Ausgaben für einen internationalen Interessentenkreis geplant. Von ihnen liegen mittlerweile drei Monographien vor, darunter die beiden Béla Bartók gewidmeten, hier anzuzeigenden Bände. Sie bieten in nicht-ungarischen Sprachen und doch aus erster Hand einen fundierten Einblick in die Gedankenwelt

Lendvais. Der Band *Bartók's Style* enthält darüber hinaus eine nützliche Bibliographie der Schriften. Diese kann sich auf Vorarbeiten des Autors stützen.

(Längst vergriffen und in die Gesamtausgabe nicht einbezogen sind zwei weitere, nur eingeschränkt authentisch zu nennende Monographien, nämlich die beiden Bartók-Arbeiten in englischer Sprache: das essayartige Bändchen *Béla Bartók. An Analysis of His Music* von 1971 und der voluminöse Band *The Workshop of Bartók and Kodály* von 1983. Der Text des Bändchens von 1971 war weitgehend deckungsgleich mit dem Beitrag Lendvais zu Bence Szabolcsis Sammelband *Béla Bartók. Weg und Werk, Schriften und Briefe*, und der 1983 publizierte *Workshop*-Band, ein Kompilat, war faktisch die ins Englische übersetzte Summe der bis dahin erschienenen Bartók – und nominell Zoltán Kodály – gewidmeten Monographien, d. h. der Bände I, II, V und VI der Gesamtausgabe.)

Die Ideenwelt Lendvais formte sich ungewöhnlich früh. Das Lebenswerk ist die Ausdifferenzierung eines eher intuitiv geordneten Gedankengebäudes, das der Autor bereits als Schüler und Student erstastet und in Buchform konkretisiert hatte. Sein Buchmanuskript konnte er aus Zensurgründen aber erst 1955 als 30-Jähriger veröffentlichen: *Bartóks Stil*. Daraus formulierte er ein systematisches Konzentrat, das er noch 1955 in ungarischer, 1956 in französischer und 1957 in deutscher Sprache unter dem Titel *Einführung in die Formen- und Harmonienwelt Bartóks* in dem von Szabolcsi edierten Sammelband erscheinen ließ. In drei Folgemonographien wurde das Panorama dann auf weitere Aspekte der Musik Bartóks ausgedehnt (*Bartóks Dramaturgie*, 1964; *Bartóks dichterische Welt*, 1971; *Bartóks und Kodálys Harmonie-Welt*, 1975) und mit drei Exkursen thematisch komplettiert (*Toscanini und Beethoven*, 1967; *Verdi und das 20. Jahrhundert*, 1984; *Verdi and Wagner*, 1988).

Lendvais Gesamtwerk präsentiert sich als eine Art Kaleidoskop, denn seine Bücher sind durchweg nach dem Baukastenprinzip zusammengesetzt. Fast immer gingen ihnen einzelne Kapitel in Aufsatzform voraus, wie diese wiederum, unbekümmert um Redundanz, separat oder in neuen Kontexten publiziert wurden. Der Autor hat einzelne Kompositionen gleich-