

wort, das nicht nur das Wirken Čajkovskijs als Musikkritiker der Metropole Moskau würdigt, sondern auch seine Persönlichkeit in all ihren reichen Facetten beleuchtet. (Laroš war mit Čajkovskij seit den gemeinsamen Studienjahren am Petersburger Konservatorium befreundet und selbst – neben Serov und Stasov – einer der bedeutendsten russischen Musikkritiker seiner Zeit.)

Die meisten seiner 54 Rezensionen von 1868–1876 hat Čajkovskij 1872–1875 für die *Russkie vedomosti* (*Russische Zeitung*) geschrieben, aus der Sicht eines zugleich distanzierenden und engagierten Chronisten des Moskauer Musiklebens mit seinen Sinfonie- und Kammerkonzerten, den Aufführungen der Italienischen und der Russischen Oper, Benefizvorstellungen verdienter Künstler und Gastauftritten großer ausländischer Interpreten (wie z. B. Hans von Bülow und Camille Saint-Saëns). Anders als die Komponisten und Musikkritiker bzw. -schriftsteller Schumann, Berlioz, Liszt und Wagner oder Serov und Kjuj (Cui) hat Čajkovskij seine nur wenige Jahre währende Tätigkeit als Rezensent ohne großen Anspruch und lediglich nebenher – vor allem zur Aufbesserung seines schmalen Professorengehalts – versehen. Dennoch interessieren seine Kritiken auch heute noch – und das nicht nur, weil sie von einem großen Komponisten stammen. Sie geben ein vielfältiges, detailreiches und tief ausgeleuchtetes Bild des Moskauer Musiklebens der späten 1860er- und der 1870er-Jahre, des Repertoires, der Institutionen, der Rivalität zwischen italienischer und russischer Oper. Mit leichter, eleganter Hand geschrieben, sind sie angenehm zu lesen, persönlich und kraftvoll im Urteil, ungemein anschaulich, nur selten polemisch, zumeist sachlich, dabei humorvoll und zuweilen von sanfter Ironie getönt. Wenn Laroš im Vorwort in dem „objektiven, mitunter humoristischen, aber niemals zornigen Verhältnis zu sich selbst“ einen der wesentlichen Züge von Čajkovskijs Persönlichkeit sieht, so kann man die Texte des Musikkritikers Čajkovskij ganz ähnlich charakterisieren. „Tiefe und interessante Fragen“ stellt er zwar hier und da, überlässt ihre Beantwortung aber lieber den „Liebhabern ästhetischen Philosophierens“ (S. 122). Das, was ihn im Inneren bewegt, hat Čajkovskij in seiner Musik gesagt.

Über die Wirkung seiner offenbar viel gelesenen und beliebten Musikfeuilletons hat sich Čajkovskij keine Illusionen gemacht. Auch wenn er nicht darauf aus war, eine eigene Lehre des musikalisch Schönen zu verkünden, da er „jeglichem System fernstand“ (Laroš in seinem Vorwort, S. XXVII), so war sich Čajkovskij doch seiner erzieherischen Aufgabe bewusst. Besonders in zwei Texten (Nr. 19 und 44) reflektiert er seine Rezensentenrolle als nichtig und unbedeutend, die eines „Predigers in der Wüste“ (S. 168) und eines rechten Don Quijotte im Kampf gegen die Windmühlen.

Neben den Rezensionen Čajkovskijs (Nr. 1–49) enthält der Band den fünfteiligen Zeitungsbericht über die Erstaufführung von Wagners *Ring des Nibelungen* in Bayreuth 1876 (Nr. 50–54) und, in Anhang I und II, einen kurzen Zeitungsbeitrag über „Richard Wagner und seine Musik“, 1891 während seiner USA-Tournee für das *New Yorker Morning Journal* geschrieben, sowie die leider unvollendet gebliebenen autobiographischen Aufzeichnungen von seiner ersten großen Europatournee 1888 als Dirigent eigener Werke.

Die Übersetzung aus dem Russischen (unter Verwendung der Teilübersetzung von H. Stümcke, 1899) ist sorgfältig, wenn auch zuweilen etwas spröde, das Register mit Namen und Werken fast perfekt (der von Čajkovskij geschätzte Kapellmeister Julius Laube, S. 413, sollte dort nicht fehlen; Félix „Maquart“, der von Čajkovskijs Hauptverleger P. I. Jurgenson, Moskau, die Rechte an seinen Werken in Frankreich und Belgien erworben hatte, schreibt sich richtig „Mackar“).

Ein gutgemachter, wichtiger Band, der das Bild des Konservatoriumsprofessors und Komponisten Čajkovskij um eine bedeutende Facette bereichert und einen lebendigen Eindruck vom russischen Musikleben seiner Zeit vermittelt.

(Februar 2001)

Thomas Kohlhasse

MICHAEL BRIM BECKERMAN: *New Worlds of Dvořák. Searching in America for the Composer's Inner Life*. New York/London: W. W. Norton & Co. 2003. XXIII, 272, [16] S., Abb., CD mit Musikbeispielen.

Dieses Buch ist ein Experiment: Michael Beckerman, Professor an der New York University, verzichtet in seiner Monographie über Antonín Dvořáks amerikanische Jahre auf den Abdruck von Notenbeispielen (abgesehen von einigen Seiten Faksimile in den Bildtafeln). Stattdessen gibt es eine CD mit Musikbeispielen. Nicht, dass der Verzicht auf Notenbeispiele Beckerman leicht gefallen wäre: Er vermerkt, 1893 hätten sogar New Yorker Tageszeitungen Kritiken von Dvořáks *Symphonie Nr. 9* mit Notenbeispielen illustriert, beklagt dann aber: „The overall quality of contemporary music criticism is about as low as the general level of musical literacy“ (S. 121). Da Beckerman größten Wert auf breite Verständlichkeit legt – er moderierte Sendungen der Reihe „Live from the Lincoln Center“ des öffentlichen Fernsehens PBS und schreibt für die *New York Times* –, sah er keine andere Wahl, als dem vermuteten Mangel an „musical literacy“ seiner nicht nur professionellen Leserschaft Rechnung zu tragen. Immerhin können die den Klangbeispielen entsprechenden Notenbeispiele – 95 Stück, von einer Zeile bis zu mehreren Seiten lang – auf der Internet-Homepage des Verlages eingesehen und gebührenfrei heruntergeladen werden.

Das Buch gliedert sich in fünfzehn Kapitel, die zum Teil auf älteren Aufsätzen beruhen. Sie sind zu fünf größeren Einheiten zusammengefasst: „Introduction: A Composer Goes to America“, „Dvořák and Hiawatha“, „Dvořák Among the Journalists“, „American Influences, American Landscapes“ und „The Hidden Dvořák“. Abgesehen vom letzten Kapitel konzentriert sich Beckerman ganz auf Dvořáks amerikanische Aktivitäten.

Beckerman grub – zum Teil in Dvořáks Nachlass in Prag – mehrere bisher unbekannte Dokumente aus, die dessen Vorstellung von amerikanischer Musik (vor allem der Schwarzen und Indianer) entscheidend geprägt haben müssen und deren Einfluss er in Form von musikalischen Zitaten in seinen Werken aus der amerikanischen Zeit nachweist. Am wichtigsten ist der Aufsatz „Negro Music“ von Johann Tonsor (1892), der nunmehr als grundlegend für die *Symphonie Nr. 9* erscheinen muss (S. 84–87; Nachdruck des Aufsatzes im Anhang, S. 229–232). Hinter dem Pseudonym „Johann Tonsor“ verbirgt sich wahrscheinlich

Mildred Hill, die Komponistin von *Happy Birthday* (S. 95–98). Nicht minder erhellend sind die Ausführungen zu Dvořáks nicht zum Tragen gekommener Oper nach dem Epos *Hiawatha* von Henry Wadsworth Longfellow, das Dvořák schon seit den 1870er-Jahren kannte und liebte. Die beiliegende CD enthält die Rekonstruktion einer Arie nach Dvořáks Skizzen. Faszinierend ist die Beschreibung von Dvořáks Behandlung durch die amerikanische Presse. James Creelman vom *New York Herald*, dem Dvořák sein Interview „The Real Value of Negro Music“ gab, bekannte, beim Interviewen grundsätzlich keine Notizen zu machen. Beckerman: „Unless Creelman possessed an eerie ability for total recall, this technique is not likely to produce a completely accurate transcript of the event“ (S. 106).

In einer Manier, die den deutschen Leser unmittelbar an Constantin Floros erinnert, macht sich Beckerman auf die Suche nach verschwiegenen, z. T. autobiographischen Programmen in Dvořáks Instrumentalwerken. Häufig vermutet er auch einen Bezug zu *Hiawatha*. Um seinen Hypothesen Nachdruck zu verleihen, beschreitet Beckerman neue Wege: Angeregt durch das Verfahren einer instrumentalen Quasi-Textvertonung, das Dvořák später in seinen symphonischen Dichtungen nach Karel Jaromír Erben anwandte, deklamiert Beckerman auf der Begleit-CD Auszüge aus *Hiawatha* zur Musik. Im Finale der *Symphonie Nr. 9* singt er an einer Stelle sogar. (Wer einmal einen Vortrag des extrovertierten Beckerman erlebt hat, weiß, dass er auch als Wissenschaftler ein „performer“ ist.) Beckerman bleibt sich dabei der Uneindeutigkeit außermusikalischer Bezüge immer bewusst (S. 11), auch wenn er allen fundamentalen Kritikern musikalischer Hermeneutik einen bemerkenswerten Satz ins Stammbuch schreibt: „It is a peculiarity of music that while we can never say what it is, we can rather often be sure of what it isn't“ (S. 56).

Beckerman sieht Dvořák als latenten Wagnerianer. „Although Dvořák's biographers speak of Wagnerism as though it was a dreadful disease from which the composer only gradually recovered, it is clear that he never recovered from it“ (S. 12). Anders als für Eduard Hanslick schloss dies für Dvořák jedoch Loyalität gegenüber Johannes Brahms nicht aus. Beckerman betont die Vielzahl nebeneinander existieren-

der musikalischer Idiome im Schaffen Dvořáks (S. 11) und stellt eine interessante, auch über Dvořák hinaus bedeutsame Hypothese auf: „So much of what we call influence is in reality a dialogue between masters reaching back for centuries. We understand that Beethoven comments on the works of Bach and Mozart, and that Brahms carries on discussions with Palestrina, Buxtehude, Haydn, and Beethoven. Dvořák's dialogues, commentaries, and annotations involve among others Beethoven, Smetana, Mozart, Schubert, and Brahms“ (S. 219 f.). Dvořáks Abkehr von der absoluten Musik nach der Rückkehr aus den USA wird als Ausdruck eines neu gewonnenen Selbstbewusstseins gewertet: In den USA war er erstmals der angesehenste lebende Komponist im Lande und nicht der zweite Mann hinter Bedřich Smetana oder Johannes Brahms; endlich fühlte er sich frei zu komponieren, was er wollte, auch wenn er damit Hanslick oder den Verleger Simrock vor den Kopf stieß (S. 224).

Beckermans Wertschätzung für Dvořák könnte gar nicht höher sein: „He is no second-tier master but rather the equal of Wagner, Beethoven, and Brahms“ (S. 21). Aber Hagiographie ist seine Sache nicht. Deutlich wird dies im Schlusskapitel „The Hidden Dvořák“. Der Mensch Dvořák, den man sich gemeinhin als unauffälligen Kleinbürger vorstellt, erscheint hier gebrochen. Beckerman arbeitet Dvořáks Alkoholproblem und seine zeitweise bedrohliche Agoraphobie heraus. Seine wichtigste Quelle sind – auch an anderen Stellen des Buches – die bisher nur auszugsweise veröffentlichten Erinnerungen von Josef Kovařík, Dvořáks engstem Vertrauten in Amerika. Sie befinden sich im Besitz des tschechischen Dvořák-Forschers Jarmil Burghauser.

Leider nimmt Beckerman ausschließlich Literatur in englischer und tschechischer Sprache zur Kenntnis, und die regelmäßige Verwendung von Ausdrücken und Redewendungen, die der Rezensent in seinem Wörterbuch (*Canadian Oxford Dictionary*, Toronto 1998) als „informal“ oder sogar als „slang“ gekennzeichnet fand, erschwert für Nicht-Amerikaner das Verständnis. Das Herunterladen der für den Wissenschaftler doch unverzichtbaren Notenbeispiele ist umständlich. Die „melodramas“ (Deklamationen) suchen eher zu überreden als zu überzeugen. Immerhin beweisen sie aber,

dass eine Begleit-CD Perspektiven eröffnet, die dem klassischen Printmedium verschlossen bleiben. Überhaupt ist die CD ein klarer Gewinn, und trotz aller Bedenken besteht kein Zweifel daran, dass Beckerman mit *New Worlds of Dvořák* seinen Ruf als führender Dvořák-Forscher Amerikas eindrucksvoll untermauert.

(Juni 2003)

Albrecht Gaub

MANUELA SCHWARTZ: *Wagner-Rezeption und französische Oper des Fin de siècle. Untersuchungen zu Vincent d'Indys „Fervaal“*. Sinzig: Studio 1999. 361 S., Notenbeisp. (*Berliner Musik Studien. Band 18.*)

Ist „Wagnérisme“ tatsächlich ein primär literaturhistorischer Begriff? Sind es tatsächlich zunächst literarische Arbeiten, die den Begriff des Wagnérisme überhaupt rechtfertigen? Manuela Schwartz geht dieser Frage nach und enttarnt sie als revisionsbedürftig. Wagnérisme, so Schwartz, müsse als „zentrale Kategorie zur Analyse der französischen Oper“ (S. XVI) des Fin de siècle rehabilitiert werden.

Voraussetzungen dafür schafft Schwartz, indem sie akribisch Dokumente auswertet, die die Auseinandersetzung mit dem Gesamtphänomen Richard Wagner in Frankreich in den Jahren zwischen 1869 bis 1914 beschreiben. Zur Verfügung standen ihr dabei auch zahlreiche private Archive, so dass sie sich ergebnisreich auf bislang unpubliziertes Material stützen kann. Die vielen Parameter, die die Autorin dabei mit einbezieht, lässt ihr Plädoyer für einen musikalischen Wagnérisme (neben dem unwidersprochenen literarischen) überzeugend werden. Schwartz führt etwa Aufführungszahlen und die Aufführungsqualität von Wagners Opern auf Pariser Konzert- und Opernbühnen an, beschreibt die bislang unbeachtet gebliebenen, nichtsdestoweniger höchst einflussreichen Wagner-Séancen in den privaten Salons, thematisiert Übersetzungsfragen (sowohl der Bühnenwerke als auch der theoretischen Schriften), beleuchtet Wagner als Gegenstand der musikalischen Ausbildung und widmet sich nicht zuletzt auch den persönlichen Auseinandersetzungen mit Werken Wagners durch französische Komponisten, eingeschlossen den zahlreichen „Pilgerreisen“ nach Bayreuth und München.