

Verantwortliche Herausgeberin für dieses Heft:
Vincenzina C. Ottomano
Institut für Musikwissenschaft
CH-3012 Bern

Beirat:
Wolfgang Horn, Oliver Huck,
Sebastian Klotz, Annette
Kreutziger-Herr, Birgit Lodes
und Hartmut Möller

Redaktion:
Thomas Emmerig
Sternenweg 3
D-93138 Lappersdorf
E-Mail: Emmerig-DTP@web.de

Erscheinungsweise:
4 Hefte jährlich

Preise:
Jahresabonnement
Inland € 79,-, Ausland € 86,-
Studentenabonnement
Inland € 48,-, Ausland € 54,-
Einzelheft € 24,80
(zzgl. Versandkosten)

Kündigung:
Spätestens 3 Monate vor
Ablauf des Jahresabonnements.
Erfolgt keine Abbestellung,
verlängert sich das Abonnement
automatisch.

Vertrieb:
Durch jede Buch- oder Musikalienhandlung
oder direkt bei Laaber-Verlag
Regensburger Straße 19
D-93164 Laaber
Telefon (0 94 98) 23 07
Telefax (0 94 98) 25 43
E-Mail: info@laaber-verlag.de

Die in den Beiträgen vertretenen
Meinungen entsprechen nicht immer
den Auffassungen der Herausgeber
und des Verlages.

Unverlangt eingesandte Manuskripte
werden nur zurückgesandt, wenn
Rückporto beiliegt. Nachdruck oder
fotomechanische Wiedergabe, auch
auszugsweise, nur mit Genehmigung
des Verlages.

ISSN 0177-4182
© 2015 Laaber-Verlag, Laaber

Inhaltsverzeichnis

Kulturtransfer und transnationale Wechselbeziehungen: Russisches Musiktheater in Bewegung

Zu diesem Heft 194

Beiträge

Vincenzina C. Ottomano
Russische Oper in Italien am Beginn des 20. Jahrhunderts.
Rezeption, Theoriedebatte und neue Perspektiven 197

Stefan Weiss
Zur Frühgeschichte der russischen Oper an deutschsprachigen
Bühnen bis 1918 209

Tamsin Alexander
Tchaikovsky's *Yevgeny Onegin* in Britain, 1892–1906:
Slipping between High and Low, Future and Past, East and West ... 223

Inga Mai Grooten
Boris Godunov in Paris 1908: ein anti-wagneristisches Modell 235

Leila Zickgraf
Des Zauberkünstlers Marionetten.
Igor' Stravinskij's *Pétrouchka* im Kontext der Theaterreformbewegung
um 1900 245

Bericht

Andreas Domann / Beate Kutschke
Überlegungen zu einer zeitgemäßen Musikästhetik in Erwiderung
zu Gunnar Hindrichs, *Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der
Musik*, Berlin: Suhrkamp 2014 257

Besprechungen 283

Eingegangene Schriften 286

Zu diesem Heft

Die Auswirkung der russischen Kultur auf das intellektuelle Leben Westeuropas stellt eine äußerst komplexe Erscheinung dar, die verschiedene Wissensgebiete (Geschichte, Literatur, Kunst, Musik) angeht und verschiedenartigste Fragestellungen, Deutungen und Einordnungen aufwirft. Das vorliegende Heft untersucht an ausgewählten Beispielen die Rezeption der russischen Oper und des russischen Balletts im transnationalen Zusammenhang, wobei es vorwiegend vier westeuropäische Länder und zwar Deutschland, Italien, Frankreich und England in Betracht zieht.

Im Unterschied zu anderen wissenschaftlichen Disziplinen wie etwa der Literatur und Kunstgeschichte, die seit langer Zeit den kulturellen Austausch zwischen den westeuropäischen Nationen und Russland erforschen¹, scheint sich die Musikwissenschaft schwer zu tun bei der Formulierung einer kritischen Bewertung der Auswirkungen der russischen Musik und besonders des russischen Musiktheaters auf das soziale bzw. musikalische Leben anderer europäischer Länder.

Erst neuerdings scheint das Interesse an transnationalen Untersuchungen zu wachsen, das detailliert Modi, Institutionen und Persönlichkeiten unter die Lupe nimmt, die einen immer intensiveren Prozess der Kontakte und eines musikalischen Austausches mit Russland ermöglicht haben.²

Genau in diesem Sinne bietet das vorliegende Heft eine neue Art der Erforschung der Rezeption des russischen Musiktheaters: Es beschränkt sich nämlich nicht ausschließlich auf die Diskussion eines einzelnen Landes, es sucht vielmehr, verschiedenartige kulturelle, soziale, nationale und historische Kontexte in Zusammenhang zu bringen, um einen weitgespannten Überblick zu liefern, der nicht nur die charakteristischen Merkmale der einzelnen Nationen erforscht, sondern ein möglichst umfassendes Bild der Auswirkungen der russischen Musikkultur auf Westeuropa umreißt.

Die Beschränkung des Fokus auf Deutschland, Italien, Frankreich und England hängt nicht nur mit der besonderen Affinität dieser Nationen zusammen – die (neben dem damals böhmischen Reichsteil der Habsburg-Monarchie) als allererste der Aufführung russischer Opern außerhalb Russlands Raum boten –, sondern auch mit den substanziellen Differenzen der Rezeption im jeweiligen politisch-historischen Kontext: In Frankreich und in Italien wurden beispielsweise die meisten Aufführungen russischer Opern durch private Institutionen und Mäzene finanziert, während in Deutschland und in England vorwiegend öffentliche Institutionen die wesentliche Rolle spielten.

Von besonderem Interesse ist die Auswahl des Repertoires und damit die Vorliebe für bestimmte Komponisten: Insofern zeigt der Beitrag von Stefan Weiss, dass die deutsche Rezeption russischer Oper sehr stark von Rubinstejns Werken geprägt war. Neben Glinka – dessen Oper *Žizn' za*

- 1 Vgl. u.a. Rebecca Beasley / Philip Ross Bullock (Hg.), *Russia in Britain, 1880–1940: from Melodrama to Modernism*, Oxford 2013; Anthony Cross, *Anglo-Russian: Aspects of Cultural Relations between Great Britain and Russia in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, Oxford 1993; ders. (Hg.), *A People Passing Rude: British Responses to Russian Culture*, Cambridge 2012; Laurent Béghin, *Da Gobetti a Ginzburg: diffusione e ricezione della cultura russa nella Torino del primo dopoguerra*, Brüssel etc. 2007; Ettore Lo Gatto, *Russi in Italia. Dal secolo XVII ad oggi*, Rom 1971; Ezequiel Adamovsky, *Euro-orientalism: Liberal Ideology and the Image of Russia in France (c. 1740–1880)*, Oxford 2006; Gianni Cariani, *Une France russophile? Découverte, réception, impact: la diffusion de la culture russe en France de 1881 à 1914*, Villeneuve d'Ascq 2001; Dittmar Dahlmann / Wilfried Potthoff (Hg.), *Deutschland und Russland: Aspekte kultureller und wissenschaftlicher Beziehungen im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Wiesbaden 2004 (Opera Slavica. NF 47); Mechtild Keller (Hg.), *Russen und Russland aus deutscher Sicht*, Bd. 4: 19./20. Jahrhundert: Von der Bismarckzeit bis zum Ersten Weltkrieg, München 2000.
- 2 Vgl. u.a. Inga Mai Groote, *Östliche Ouvertüren. Russische Musik in Paris 1870–1913* (Schweizer Beiträge zur Musikforschung 19), Kassel 2014; Lucinde Braun, »La terre promise« – Frankreich im Leben und Schaffen Čajkovskijs (Čajkovskij-Studien 15), Mainz etc. 2014; Philip Ross Bullock, *Rosa Newmarch and Russian Music in Late Nineteenth and Early Twentieth-Century England*, Farnham/Surrey, 2009;

Gareth Thomas, *The Impact of Russian Music in England 1893–1929*, PhD thesis, University of Birmingham 2005; Tamsin Alexander, »Decentralising via Russia: Glinka's ›A Life for the Tsar‹ in Nice, 1890«, in: Cambridge Opera Journal 27 (2015), S. 35–62; dies., »Too Russian for British Ears: *La Vita per lo czar* at Covent Garden, 1887«, in: Tekst. Kniga. Knigoizdanie 2 (2014), pp. 30–48; Vincenzina C. Ottomano, »Migrazione e identità musicale. ›Le Flibustieri di Cezar' Kjuj a Parigi‹«, in: Sabine Ehrmann-Herfort / Silke Leopold (Hg.), *Migration und Identität. Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte* (Analecta musicologica 49), Kassel etc. 2013, S. 194–209; dies., »Die Rezeption russischer Opern in Europa um die Wende des 19. Jahrhunderts: *Ein Leben für den Zaren* in Mailand«, in: Studia Musicologica 52 (2012), S. 143–156; Detlef Gojowy, »Deutsch-russische Musikbeziehungen«, in: Dittmar Dahlmann / Wilfried Pott-hoff (Hg.), *Deutschland und Russland* (wie Anm. 1), S. 191–235; Peter Feddersen, *Tschai-kowsky in Hamburg: eine Dokumentation* (Čajkovskij-Studien 8), Mainz 2006.

carja [*Ein Leben für den Zaren*] als allererste in den vier Nationen aufgeführt wird – kommt in Deutschland die Verehrung für Rubinstejn hinzu (man könnte sogar von einem gleichsam »adoptierten« Komponisten sprechen, da nicht weniger als 10 seiner insgesamt 19 Bühnenerwerke in Deutschland zur Uraufführung gelangten). In London ist eine Vorliebe für Čajkovskij erkennbar, während in Italien und in Frankreich Musorgskijs Musik diejenige war, die die ganze Aufmerksamkeit nicht nur der Kritik, sondern auch der Musikwissenschaftler und der Komponisten auf sich zog.

Der Beitrag der Herausgeberin dieses Heftes behandelt die frühe Aufführungsgeschichte russischer Opern in Italien im Zusammenhang mit der Anfang des 20. Jahrhunderts aufkommenden Diskussion über eine sogenannte »italianità in musica«. Die Krise des traditionellen Melodrammas ab den 1870er Jahren führte zu neuen opernästhetischen Diskursen, weshalb Komponisten und Kritiker wie Giannotto Bastianelli und Alfredo Casella den Blick auf die russische Musik und besonders auf Musorgskijs »barbarisches Genie« richteten, der als idealer Bezugspunkt für eine Rückkehr zu dem vermeintlich volkstümlichen Ursprung der italienischen Melodie wahrgenommen wurde.

Tamsin Alexander fokussiert auf die Wahrnehmung von Čajkovskijs *Evgenij Onegin* in London zwischen dem 19. und dem 20. Jahrhundert mit einem Ausblick auf die Rolle der sogenannten »Russomanie«, die in den 1880er Jahren im Zusammenhang mit der Begeisterung für russische Literatur entstanden war. Während die Aufführung von *Evgenij Onegin* im Jahre 1892 keine Furore macht, entstand am Anfang des 20. Jahrhunderts – auch durch die nun aufkommenden Debatten über den Stellenwert der Oper in der Gesellschaft – ein neues Bild von Čajkovskij: Die Wiederaufnahme der Oper (1906) sorgt für hitzige Diskussionen über den »wahren russischen« Wert des Komponisten und sogar über dessen »demokratisches« Potential.

Die Rezeption des russischen Musiktheaters ist mit den historisch-politischen Ereignissen der erwähnten vier Nationen aufs engste verbunden: Russland, das vorher als Land »ohne Musik« galt – da seine Musikkultur im 17. und 18. Jahrhundert sehr stark von italienischen, französischen und deutschen Komponisten bzw. Operntruppen geprägt gewesen war –, erfährt eine Veränderung seines Image in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, und zwar in einer Zeit, die für die Geschichte der Nationalstaaten entscheidend war. In Italien und in Frankreich, wo die nationale Identität in jenen Jahren neu definiert werden musste (man denke bloß an die mühselige Erzielung der italienischen Einheit und an die schwere Niederlage Frankreichs im französisch-preußischen Krieg von 1870/71), wurde die Idee des russischen musikalischen Nationalismus – und insbesondere die Idealvorstellung der »Mogučaja kučka« [Mächtigen Häufleins] – zum Vorbild und gleichzeitig zur möglichen *Alternative* zum wachsenden Interesse an Wagners Opern.

In diesem Sinne zeigt Inga Mai Groote, dass *Boris Godunov* in Frankreich (dessen Premiere 1908 an der Pariser Opéra stattfand) als explizit anti-wagnerianische Oper verstanden wurde und noch mehr als Modell fortschrittlicher Tendenzen. Deshalb stand nicht mehr die Frage nach dem

»nationalen« Wert von Musorgskijs Musik im Vordergrund, sondern die Eröffnung neuer Perspektiven für die Erneuerung der musikalischen Sprache (wie z. B. bei Debussy oder Ravel).

Ein analoger Prozess des Kulturtransfers zeigt sich, wenn auch unter anderen Voraussetzungen, in Deutschland und in England, wo Rubinštejn und Čajkovskij – also die beiden Komponisten, die als »outsiders« des russischen Nationalismus galten – nicht zufällig zu »Nationalkomponisten« werden, um erneut ein spezifisch westliches musikalisches und kulturelles Wahrnehmungsmuster zu bestätigen.³

Die Auswirkung der russischen Musik auf das kulturelle Leben Westeuropas wächst zu Anfang des 20. Jahrhunderts in exponentiellem Maße und dies hauptsächlich durch Sergej Djagilev, dem eine entscheidende Änderung im produktiven System des russischen Theaters zu verdanken ist. Während vor ihm die Aufführungen mit keinem ästhetischen Programm verbunden waren, verstärken und kristallisieren Djagilev und dessen Mäzene (die Gräfin Greffulhe, der Impresario Gabriel Astruc und andere⁴) einen musikalischen Kanon, der gleichsam zu einem Markenzeichen wird.⁵ Nach der frühen Wahrnehmung der Opern beginnt mit den *Ballets Russes* ein neues Kapitel der Rezeption der russischen Kultur: Wie der Beitrag von Leila Zickgraf zeigt, wird die Modernität dieser neuen Gattung auf die neuesten europäischen Tendenzen zur Jahrhundertwende bezogen, wodurch eine Synthese der musikalischen und künstlerischen Erfahrungen erreicht wird, die nun nicht nur Europa einbeziehen, sondern allmählich zu einer veritablen Globalisierung führen wird. Ein sehr prägnantes Beispiel dafür ist Stravinskij's *Pétrouchka*, das nicht nur von Mejerchol'ds Theorien, sondern auch von Edward Gordon und der europäischen Theaterreformbewegung beeinflusst war.

Wegen des komplexen Panoramas der Auswirkungen der russischen Musikkultur beschränkt das vorliegende Heft seinen Fokus auf die Zeitspanne zwischen den 70er und 80er Jahren des 19. Jahrhunderts und den Epochenjahren 1917/18, also den Jahren, in denen die Oktoberrevolution, die Durchsetzung der sowjetischen Ideologie und der sich bereits abzeichnende Erfolg faschistischer Bewegungen neue Perspektiven und Problematiken aufwerfen, die anhand einer anderen, teilweise diametral entgegengesetzten Methodologie behandelt werden müssten.

Vincenzina C. Ottomano

- 3 Vgl. auch Richard Taruskin, »Non-Nationalists and Other Nationalists«, in: *19th-Century Music* 35 (2011), S. 132–143; Marina Frolova Walker, »The Disowning of Anton Rubinstein«, in: Ernst Kuhn u.a. (Hg.), »Samuel« Goldenberg und »Schmuyle«: Jüdisches und Antisemitisches in der russischen Musikkultur. Ein internationales Symposium (*Studia Slavica musicologica* 27), Berlin 2003, S. 19–60.
- 4 Vgl. Jann Pasler, »Countess Greffulhe as Entrepreneur. Negotiating Class, Gender, and Nation« in: dies., *Writing Through Musik. Essay on Music, Culture and Politics*, Oxford 2008, S. 285–317.
- 5 Richard Taruskin, *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton/NJ 1997, S. 182f.

Russische Oper in Italien am Beginn des 20. Jahrhunderts

Rezeption, Theoriedebatte und neue Perspektiven

Vincenzina C. Ottomano

- 1 Zur Präsenz italienischer Komponisten in Russland: Marina Ritzarev / Anna Porfireva, »The Italian Diaspora in Eighteenth-Century Russia«, in: Reinhard Strohm (Hg.), *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians*, Turnhout 2001; Anna Giust, »Ivan Susanin« di Catterino Cavos. *Un' opera russa prima dell'Opera russa*, Turin 2011. Für einen Überblick über das Musikleben Russlands im 17. und 18. Jahrhundert vgl. Melanie Wald-Fuhrmann (Hg.), *Musikkultur am Hof Katharinas der Großen*, Themenheft der Tonkunst 1 (2013); Lurana Donnels O'Malley, *The Dramatic Works of Catherine the Great: Theatre and Politics in Eighteenth-Century Russia*, Burlington/VT 2006; Marina Ritzarev, *Eighteenth-Century Russian Music*, Aldershot 2006; Inna Naroditskaya, *Bewitching Russian Opera: The Tsarinas from State to Stage*, New York 2012; Lucinde Braun, »Italienische und russische Oper in Sankt Petersburg 1881–1900«, in: Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz 3 (1998), S. 40–53.
- 2 M. Ritzarev, *Eighteenth-Century Russian Music* (wie Anm. 1), S. 109–138.
- 3 Vgl. Richard Taruskin, »Glinka, Mikhail Ivanovich«, in: Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove Dictionary of Opera*, Bd. 2, London 1992, S. 446–450; hier S. 446f.; Rutger Helmers, »It Just Reeks of Italianism«: Traces of Italian Opera in *A Life for the Tsar*«, in: *Music and Letters* 91 (2010), S. 376–405, hier S. 379.
- 4 Axel Körner, »Music of the Future: Italian Theatres and the European Experience of Modernity between Unification and World War One«, in: *European History Quarterly* 41 (2011), S. 189–212.

Die musikalischen Beziehungen zwischen Italien und Russland gehen auf alte Zeiten zurück. Die musikwissenschaftliche Literatur hat die Tätigkeit russischer Komponisten am Hofe der Kaiserin Katharina der Großen in St. Petersburg im 18. Jahrhundert wie auch den Einfluss der Operntropen auf das Repertoire der russischen Theater ab der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs gründlich erforscht.¹ Weniger Interesse wurde dem Phänomen der sogenannten »italienischen Tour« von Komponisten geschenkt, die aus Russland und vor allem aus den heute als Ukraine bezeichneten Gebieten nach Italien kamen, um dort ihre musikalischen Studien zu vervollkommen. Die Accademia Filarmonica von Padre Martini in Bologna wurde zu einem bevorzugten Ziel: Dort studierten Maksim Berezovskij, der 1771 Mitglied der Akademie wurde – der künftige Komponist der Oper *Demofonte* auf Metastasios Libretto, die 1773 im Auftrag des Grafen Grigorij Orlov in Livorno zur Uraufführung gelangte. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts war auch der aus der heutigen Ukraine stammende Dmitrij Bortnjanskij ziemlich aktiv auf den italienischen Bühnen. Nachdem er in Russland bei Galuppi studiert hatte, folgte er seinem Lehrer nach Italien, wo er das Musikdrama *Creonte* auf ein Libretto von Coltellini in Venedig aufführte wie auch die Oper *Alcide* auf das Libretto von Metastasio. 1778 wird seine Oper *Quinto Fabio* die Opernsaison am Teatro Ducale zu Modena eröffnen.²

Im 19. Jahrhundert bilden sich nach einer alten Gewohnheit die russischen Musiker im Ausland fort, wie etwa Glinka, der sich zwischen 1830 und 1834 zunächst in Italien und später in Deutschland unterweisen lässt. In Italien studiert er bei Francesco Basily (der zu jener Zeit Leiter des Mailänder Konservatoriums war), wohnt zahlreichen Ur- und Erstaufführungen bei – wie etwa *Anna Bolena* und *La sonnambula* im Teatro Carcano – und schließt Bekanntschaft mit italienischen Komponisten wie Donizetti und Bellini.³

Glinka stellt im eigentlichen Sinne einen Angelpunkt in der Geschichte der Rezeption russischer Oper in Italien dar. Eine besonders bedeutende Rolle spielt er im allmählichen Prozess der Internationalisierung des Repertoires zwischen dem Ende des 19. und den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts.

Wie der wichtige Essay von Axel Körner gezeigt hat⁴, durchlief Italien nach 1861, also dem offiziellen Datum der politischen Einheit, eine tiefe soziale und wirtschaftliche Krise, die auch die musikalischen Produktionsmittel nicht verschonte. Viele Theater litten unter der reduzierten finanziellen Unterstützung seitens der neuen Regierung und sahen sich

gezwungen, ihre Produktion drastisch zu reduzieren oder gar einzustellen. Das Repertoire hat darunter offensichtlich schwer gelitten: Verdi, der nationale Komponist, komponiert nicht mehr für Italien⁵, während die anderen in Italien aktiven Komponisten nicht imstande sind, die Rolle des charismatischen Komponisten aus Busseto zu übernehmen.

So wichtig das Melodramma in den langen und widersprüchlichen Prozessen, die zur Ausprägung einer nationalen italienischen Identität führten, wohl gewesen ist, scheint diese im Laufe der Einigungskriege (also im sogenannten Risorgimento) entscheidende Rolle mit der Proklamation des Königreichs als konstitutioneller Monarchie ins Stocken zu geraten. Oder genauer: Diese Rolle scheint der Annahme eines spezifisch »italienischen Charakters der Musik« nicht mehr entsprechen zu können. Gerade in dieser Übergangsphase der italienischen Geschichte, in den Jahren nach 1850, verzeichnet man hingegen die größte Zahl von Aufführungen ausländischer Opern: Zunächst ist hier an die außerordentliche Wirkung von Wagners Opern zu erinnern, die auf der Bühne des Stadttheaters in Bologna große Erfolge erzielen⁶, während bereits zuvor die letzten Werke Meyerbeers in Florenz durchgesetzt worden waren.⁷ Bei diesem Versuch der Erneuerung des Repertoires der italienischen Theater zeigt sich also ein neues Modell nationaler Identität, das nicht mehr ausschließlich auf das autochthone Musikprodukt fokussiert, sondern sich dem internationalen Austausch öffnet und vor allem dazu bereit ist, unbekannte Formen der musikalischen Modernität zu übernehmen.

Es ist nunmehr kein Zufall, dass auch Russland in diesem neuen Klima eine wichtige Rolle zu spielen vermag. Wenn bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts die russische Oper (wenn auch eher selten) durch die Vorführung einzelner Arien in Konzerten bekannt geworden war, dabei aber jedenfalls noch zum »exotischen« Bereich der Programme ausländischer Werke gehörte, sollte eine russische Oper erst in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts zum allerersten Mal auf einer westeuropäischen Bühne vollständig aufgeführt werden.

Nach der Inszenierung im Jahre 1866 in Prag (in tschechischer Sprache) wird Glinkas Oper *Žizn' za carja* [*Ein Leben für den Zaren*] am 20. Mai 1874 im Teatro dal Verme in Mailand aufgeführt. Das war ein wahrlich außerordentliches Ereignis, wenn man bedenkt, dass gerade diese Mailänder Aufführung zur Entdeckung des russischen Opernrepertoires beitragen sollte, wie es sich danach allmählich in ganz Europa verbreiten wird: 1878 wird Glinkas Hauptwerk in Hannover aufgeführt⁸, im darauffolgenden Jahr in Nizza in der Privatresidenz des Barons Von Derwies, während es 1887 die Bühne des Covent Garden in London erreichen wird, 1890 wiederum Nizza, jedoch diesmal im Théâtre Municipal, und erst 1896 Paris.⁹

Stark war der Nachklang von *Žizn' za carja* in Italien: Zwar war die Oper zum einen vom Publikum ziemlich kühl aufgenommen worden: besonders wegen ihrer langen Dauer, aber auch wegen des Stils des Komponisten, der den italienischen Konventionen der Zeit Donizettis und Bellinis so nahe zu sein und deshalb gar nicht so »exotisch« wie erwartet schien. Zum anderen löste die Aufführung der Oper, die gleichzeitig zur

- 5 Zwischen 1860 und 1886 komponierte Verdi für St. Petersburg (*La forza del destino* 1862), Paris (*Don Carlos* 1867) und Kairo (*Aida* 1871). Erst um 1887 wird seine Oper *Otello* wieder an der Scala uraufgeführt.
- 6 Axel Körner, »Music of the Future« (wie Anm. 4), S. 196; vgl. auch ders., *Politics of Culture in Liberal Italy: From Unification to Fascism*, New York 2009, S. 221–262.
- 7 Fabrizio Della Seta, »L'immagine di Meyerbeer nella critica italiana dell'Ottocento e l'idea di «dramma musicale», in: Maria Teresa Muraro (Hg.), *L'opera tra Venezia e Parigi. Atti del convegno internazionale, Venezia, Fondazione Cini, 11–13 settembre 1986*, Bd. 1, Florenz 1988, S. 147–176.
- 8 Vgl. in diesem Heft Stefan Weiss, »Zur Frühgeschichte der russischen Oper an deutschsprachigen Bühnen bis 1918«, S. 213f.
- 9 Vgl. Tamsin Alexander, »Decentralising via Russia: Glinka's *A Life for the Tsar* in Nice, 1890«, in: *Cambridge Opera Journal* 27 (2015), S. 35–62.

10 Vgl. Vincenzina Ottomano, »Die Rezeption russischer Opern in Europa um die Wen-

de des 19. Jahrhunderts: *Ein Leben für den Zaren* in Mailand«, in: *Studia Musicologica* 52 (2012), S. 143–156; Gundula Kreuzer, »Oper im Kirchengewande? Verdi's *Requiem* and the Anxieties of the Young German Empire«, in: *Journal of the American Musicological Society* 58 (2005), S. 399–450, und David Rosen, »Introduction / Introduzione«, in: ders. (Hg.), *Messa da Requiem, The Work of Giuseppe Verdi / Le opere di Giuseppe Verdi*, Bd. III/1, Chicago / Mailand 1990, S. XXIII–XXIV und LIV.

- 11 Hans von Bülow, »Musikalisches aus Italien« (erstmalig 1874), in: ders., *Ausgewählte Schriften 1850–1892*, zweite Abteilung, Leipzig 1911, S. 136–149, hier S. 143 und 148.
- 12 Vgl. Jutta Toelle, *Bühne der Stadt. Mailand und das Teatro alla Scala zwischen Risorgimento und Fin de Siècle*, Wien etc. 2009, S. 133–154.
- 13 Giuseppe Barigazzi, *La Scala racconta. Nuova edizione riveduta e ampliata a cura di Silvia Barigazzi*, Mailand 2014, S. 220f., und Alan Mallach, *The Autumn of Italian Opera: From Verismo to Modernism, 1890–1950*, Boston / MA 2007, S. 172f.
- 14 Vgl. Giuseppe Depanis, *I concerti popolari ed il Teatro Regio di Torino: quindici anni di vita musicale*, Bd. 1, Turin 1915, S. 45, und Giorgio Rampone, *Musica e spettacolo a Torino fra Otto e Novecento. Il teatro Regio e i teatri torinesi (1895–1905)*, Turin 2009, S. 65f.
- 15 Vgl. Roberto Iovino, »Mascagni sul podio«, in: Caterina Criscione / Andalò Learco (Hg.), *Mascagni ritrovato: 1863–1945. L'uomo, il musicista: mostra itinerante per il cinquantenario della scomparsa del musicista livornese*, Mailand 1995, S. 52–65, hier S. 60; Michele Girardi, »Tra guerre inutili e felici incontri (1897–1915)«, in: ders. / Anna Laura Bellina, *La Fenice 1792–1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, Venedig 2003, S. 126f.

Uraufführung von Giuseppe Verdis *Messa da Requiem* in der Kirche San Marco erfolgte, heftige Polemiken aus.¹⁰ Mit seinem Zeitungsartikel *Musikalisches aus Italien* griff Hans von Bülow die italienische Musikkultur scharf an, indem er Verdis Werk als »Oper im Kirchengewande« bezeichnete und das italienische Publikum als »romanische Barbarei«, da es eben Glinkas Oper einen so kühlen Empfang bereitet hatte. Die italienische Presse reagierte hitzig und nahm selbstverständlich für Verdi Partei, was das Schicksal von *Žizn' za carja* endgültig besiegelte.¹¹

Durch diese erste katastrophale Erfahrung geriet die Rezeption der russischen Oper in Italien ins Stocken. Erst zu Beginn des darauffolgenden Jahrhunderts eröffneten sich für diese Werke neue Perspektiven.

Der neuen Leitung des Teatro alla Scala, die 1898 der Impresario Giulio Gatti-Casazza (der als erster zum »Direttore generale« des Theaters ernannt worden war) und Arturo Toscanini übernommen hatten, gelang es nicht nur, die äußerst prekäre finanzielle Situation des Mailänder Theaters (die Mailänder Stadtgemeinde hatte 1897 die finanzielle Unterstützung eingestellt, worauf das Theater gezwungen war, für eine ganze Saison zu schließen) zu sanieren – übrigens wohl auch mit Hilfe der privaten Finanzierung seitens des Herzogs Guido Visconti di Modrone. Mit einem neuen Geschäftsmodell und dem für Italien neuen Rollentyp eines Managers war es möglich, den Rang des Teatro alla Scala als internationale Kulturinstitution zu behaupten.¹² Auf die feierliche Neueröffnung am 26. Dezember 1898 mit der italienischen Erstaufführung von Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* folgte die Wiederaufnahme von Mascagnis *Iris* (19. Januar 1899).¹³

Bedeutungsvoll war die Spielzeit in dem Jahr, das zwar streng genommen nicht das erste des neuen Jahrhunderts, aber doch das erste mit der emblematischen Ziffernfolge »19« war: Neben der Uraufführung von Cesare Galeottis *Anton* (17. Februar 1900) dirigierte Toscanini die Mailänder Erstaufführung von *Tristan und Isolde* (29. Dezember 1900) und die italienische Erstaufführung von *Evgenij Onegin* (7. April 1900).

Dass eine Oper von Čajkovskij auf den Spielplan des Mailänder Teatro alla Scala gesetzt wurde, kann als Kontinuität zu dem Erfolg des russischen Komponisten in italienischen Konzertprogrammen wahrgenommen werden. Die Mailänder »Concerti Popolari della Società del Quartetto« hatten das erste Klavierkonzert op. 23 in ihr Repertoire aufgenommen und zwischen 1879 und 1881 viermal gespielt, Toscanini selbst hatte in seinem Eröffnungskonzert vom 19. März 1896 im Teatro Regio in Turin nebst Schuberts Großer Symphonie in C-Dur und der italienischen Erstaufführung der *Tragischen Ouvertüre* op. 81 von Brahms auch einige Sätze aus Čajkovskijs Suite *Ščelkunčik [Der Nussknacker]* aufgeführt.¹⁴ In dem Zyklus von sechs Konzerten, die Pietro Mascagni 1898 an der Scala leitete, dirigierte er die Erstaufführung von Čajkovskijs Symphonie op. 74 im Gedenkkonzert an die »Cinque giornate« (die Mailänder Revolution vom 18.–22. März 1848).¹⁵

Groß waren die Erwartungen an die Aufführung von *Onegin*, auch weil Čajkovskij, über dessen Persönlichkeit und Werke in Italien bereits geschrieben worden war, neben Rubinstejn als der am wenigsten »Wilde«

unter den lebenden oder erst kürzlich verstorbenen russischen Komponisten etikettiert worden war, wobei besonders auf den intimen Charakter seiner Musik hingewiesen wurde, die zur typisch italienischen, melodischen »Sanftheit« neige.¹⁶

Im Ergebnis enttäuschte diese Erstaufführung jedoch alle Erwartungen und verwandelte Čajkovskijs italienisches Operndebüt in ein totales Fiasko. Die italienische Art, wie man sie in der Oper des russischen Komponisten unbedingt finden wollte, konnte die schockierende Wirkung der allgemeinen Disposition des Werkes, des Aufbaus der Handlung und des dramaturgischen Verlaufs kaum kompensieren. Die Kritik konzentrierte sich vor allem auf die Dramaturgie der Oper: »Voneinander beinahe unabhängige oder kaum zusammengehaltene ›lyrische Szenen‹ ohne jegliche dramatische Verkettung, in denen sich die Handlung allmählich auf die sieben Bilder mit häufig unlogischen Zusammenhängen verteilte, die Grundregeln der Wirkung und der gegenseitigen Abhängigkeit der verschiedenen Szenen unbeachtet lassend.«¹⁷

Dieselbe Kritik wurde sechs Jahre später vorgebracht, als am 18. Januar 1906 Leonardo Mugnone die italienische Erstaufführung von *Pikovaja dama* [*Pique Dame*] dirigierte: »Čajkovskijs Musik gehört wohl zu dem Elegantesten und Erhabensten, das man sich vorzustellen vermag. Schade, dass diese Musik für Libretti bestimmt ist, die, was Handlung, Struktur, Entfaltung und Form anbelangt, einfach zu naiv sind!«¹⁸

Das Hauptproblem dieser ersten Phase der Rezeption russischer Opern in Italien bestand also in einer sozusagen »desillusionierten Erwartung«.

Die a priori gebildete, kollektive Vorstellung von russischer Oper zielte vorwiegend auf eine vermeintliche »Exotik« der Opern, wie sie die berühmte »Mogučaja kučka« [Das mächtige Häuflein] hatte durchsetzen wollen im Streben, ihre musikalische Sprache durch volkstümliche Melodien, phantastische oder Märchensujets aufzubauen. Die Begegnung mit den ersten Aufführungen von Opern Čajkovskijs stürzte diese Vorstellungswelt in eine tiefe Krise: *Onegin* und *Pikovaja dama* wiesen weder in ihrer Musik noch im dramaturgischen Gefüge irgend etwas Exotisches oder irgendein »Nationalkolorit« auf.

Die große »Enttäuschung« über die am Teatro alla Scala aufgeführten Opern Čajkovskijs setzte sich auch im darauffolgenden Jahr fort, als der Komponist und Orchesterdirigent Luigi Mancinelli am 23. November 1907 am Teatro Comunale in Bologna *Iolanta* dirigierte, die letzte Oper des russischen Komponisten, und zwar am selben Abend, an dem sein Einakter *Paolo e Francesca* zur Uraufführung gelangte.¹⁹

Hatte sich in Italien die erste Begegnung mit der russischen Musikkultur als besonders negativ erwiesen, so geschah in Frankreich genau das Gegenteil. Von der Begeisterung für die politische Allianz mit Russland im Jahre 1893 mitgerissen, hatten sich Publikum und Kritik gegenüber der russischen Musik äußerst wohlwollend gezeigt.²⁰ Eine entscheidende Rolle hatte dabei Sergej Djagilev, der durch eine Reihe von Ausstellungen und Konzerten, deren Höhepunkt die Aufführung von *Boris Godunov* am 18. Mai 1908 an der Opéra gewesen war, die französische Nation auf die Rezeption der russischen Kultur buchstäblich eingestimmt hatte.²¹

16 Vgl. u. a. den Abdruck des berühmten Essays von Arthur Pougin, »Essai historique sur la musique en Russie«, in: *Rivista musicale italiana* 3 (1896), S. 36–77 und 4 (1897), S. 44–94.

17 »Scene liriche, quasi indipendenti l'una dall'altra, o legate da un tenuissimo filo, senza alcuna concatenazione drammatica, dove l'azione si stemperava man mano nei sette quadri, con nessi spesso alogici, ignari delle basilari regole dell'effetto e dell'interdipendenza tra le diverse scene«, in: *La Perseveranza*, 8.4.1900, S. 5.

18 »La musica di Tchaikowski è tutto ciò che di più fine e di più elevato si possa immaginare. Peccato che questa musica così preziosa sia destinata a rivestire libretti troppo ingenui sia nell'intreccio, sia nella struttura, sia nello svolgimento, sia nella forma!«, in: *Gazzetta dei Teatri*, 18.1.1906, S. 1.

19 Vgl. A. Körner, *Politics of Culture in Liberal Italy* (wie Anm. 6), S. 258.

20 Zu musikalisch-politischen Wechselbeziehungen zwischen Frankreich und Russland vgl. Inga Mai Groote, »Unissant l'Hymne russe avec la Marseillaise: Der Klang der französisch-russischen Allianz in Paris 1893«, in: dies., *Musik in der Geschichte – Zwischen Funktion und Autonomie* (Münchner Kontaktstudium Geschichte 13), München 2011, S. 77–99.

21 Vgl. Vincenzina Ottomano, »Auf dem Weg zu einem neuen Nationalismus. Wagnerismus und Russophilie in Frankreich«, in: Arne Stollberg / Ivana Rentsch / Anselm Gerhard, *Gefühlskraftwerke für Patrioten? Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung*, Würzburg (im Druck), und in diesem Heft Inga Mai Groote, »*Boris Godunov* in Paris 1908: ein anti-wagneristisches Modell«, S. 235f.

Der überragende Erfolg dieser Oper in Paris brachte Toscanini und Gatti-Casazza dazu, eine Art Städtepartnerschaft zu organisieren: Die Scala war bereit, die Pariser Produktion von *Boris Godunov* fast vollständig zu übernehmen, während dafür die Opéra Spontinis *La Vestale* – die 1908 im Mailänder Repertoire erschienen war – auf ihrer Bühne aufführen konnte. *Boris Godunov* wurde also am 14. Januar 1909 an der Scala unter der Leitung von Edoardo Vitale und mit Fëdor Šaljapin in der Titelrolle gegeben. Obschon sich die Kritik auch bei Musorgskijs Oper vorwiegend auf die mangelnde dramatische Einheit der Bilder konzentriert hatte, bewirkte die Anwesenheit Šaljapins, des unbestrittenen Stars am internationalen Opernhimmel, einen unglaublichen Erfolg.²² *Boris Godunov* wurde innerhalb kurzer Zeit auf den wichtigsten Bühnen Italiens nachgespielt: am Teatro Carlo Felice in Genua am 19. Dezember 1909, am Teatro Regio in Turin am 2. März 1910 und nicht zuletzt am Teatro Comunale in Bologna am 18. November 1911.

Šaljapins Anwesenheit trug auch zum Erfolg der Aufführung von Rimskij-Korsakovs *Pskovitjanka* [*Das Mädchen von Pskow*] bei, die am 11. April 1912 wiederum am Teatro alla Scala gegeben wurde. Im Urteil der Kritik und in der Reaktion des Publikums wurde nicht so sehr der ästhetische Wert von Rimskij-Korsakovs Musik erörtert, sondern vielmehr das russische Repertoire mit der Stimme des berühmten Basses identifiziert.²³

Ganz anders fiel dagegen die Reaktion auf die letzte Aufführung einer russischen Oper an der Scala vor der Revolution des Jahres 1917 aus: Borodins *Knjaz' Igor'* [*Fürst Igor*] am 26. Dezember 1915. In seiner langen Rezension in der italienischen Musikzeitschrift *Rivista Musicale Italiana* warf der Komponist, Theoretiker und Orchesterdirigent Adriano Lualdi – dessen Wirken entscheidend zur Rezeption der russischen Musik in Italien beigetragen hatte – die Frage des russischen musikalischen Nationalismus auf und diskutierte dabei auch dessen Folgen für die Behauptung einer eigenständigen musikalischen Identität: »Die beste Eigenschaft der jungen russischen Schule ist gewiss die Devise »Nationalismus«, die schönste unter den künstlerischen Devisen und eine der sehr wenigen, die sich alle Komponisten aller Nationen zu eigen machen könnten, ja sollten, da sie einem instinktiven Bedürfnis des Geistes und der Seele jedes Künstlers entspricht, der ehrlich sein will.«²⁴

Mit den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts zeichnet sich allmählich eine Art Identifikationsprozess ab, der im Nationalismus der russischen Schule ein mögliches Muster für die Wiederbelebung eines rein italienischen Nationalismus sieht. Der Internationalismus, der das »fin de siècle« und den Anfang des Novecento geprägt hatte, wurde nun ernsthaft in Frage gestellt, um einem Weg zu weichen, der zur Schärfung der Idee eines »Nationalprotektionismus« führen sollte, wie er so typisch für den Profaschismus war.

22 Franca Cella, »Siberia, santa terra di lacrime e d'amor«. Soggetti russi nell'opera italiana fra Ottocento e Novecento«, in: Johannes Streicher (Hg.), *Ultimi splendori. Cilea, Giordano, Alfano*, Rom 1999, S. 79–124, hier S. 121f.

23 Vgl. die Rezensionen in: *Gazzetta dei Teatri*, 18.4.1912, S. 1, und *Rassegna melodrammatica*, 15.4.1912, S. 3.

24 »La divisa »nazionalismo«, la più bella fra le divise artistiche ed una delle pochissime che potrebbero e dovrebbero essere adottate da tutti i compositori di tutti i paesi, perché risponde – o dovrebbe rispondere – ad un bisogno istintivo dell'ingegno e dell'animo di ogni artista che voglia essere sincero, è certamente il carattere migliore della giovane scuola russa.« Adriano Lualdi, »Il Principe Igor« di Borodine«, in: *Rivista musicale italiana* 23 (1916), S. 115–139, hier S. 115.

Interludium: Der Mythos ›Musorgskij‹ für die Theorien von einer neuen italienischen Musik

Die allgemeine Diskussion sowohl in den theoretischen Schriften als auch in den Debatten der ersten Jahre des Novecento konzentrierte sich also auf die Idee der romantischen italienischen Tradition, die sich mit der langen Periode des überkommenen Melodrammas und mit dem Vorrang der Melodie identifiziert hatte. Eine ideologische Trennlinie unter diesen Meinungen von der Oper und ganz allgemein von italienischer Musik schien klar zu sein: zum einen die Musiker, die der Tradition des Melodrammas treu blieben (wie Francesco Cilea, Umberto Giordano, Ruggero Leoncavallo und Pietro Mascagni), und zum anderen diejenigen, die sich kritisch gegen jene Tradition stellten und dabei eine Neubewertung älterer italienischer Traditionen anstrebten – mit einer möglichen Renaissance des Instrumentalrepertoires, der Vokalpolyphonie der Renaissance und vor allem des volkstümlichen Ursprungs der italienischen Melodie.²⁵

In diesem Kontext war es unvermeidlich, sich auf die musikalische russische Schule und ganz besonders auf Musorgskij zu beziehen. Aus diesem Grunde wurde das Image des russischen Komponisten oft zum unbestrittenen »Mythos« des ursprünglichen, nationalistischen und volkstümlichen Gefühls verklärt. Musorgskijs Musik, die in Italien als primitiv, volkstümlich und gleichzeitig avantgardistisch galt, war Gegenstand zahlreicher Debatten über die Zukunft des musikalischen Theaters in Italien, das am Anfang des 20. Jahrhunderts äußerst schwierige Momente zu durchleben hatte.

Auf dialektische Weise konkretisierte als erster der Kritiker und Musikwissenschaftler Giannotto Bastianelli die Diskussion um den Komponisten. Als Mitarbeiter der Zeitschrift *La Voce* reagierte er mit Nachdruck auf die Jahre, in denen Musorgskij eine Hauptrolle auf den italienischen Bühnen gespielt hatte. Am 14. Juli 1910 lässt Bastianelli einen Artikel mit dem programmatischen Titel »Musorgskij und Debussy« in der von Giuseppe Prezzolini gegründeten und geleiteten Zeitung erscheinen, als Rezension des berühmten Musorgskij-Buches von Michel Calvocoressi, das 1908 bei Alcan in Paris erschienen war.²⁶

Im Mittelpunkt seiner Diskussion steht die musikalische Form, die von Musorgskij als langsamer und unumkehrbarer Prozess behandelt wird, die jedoch gerade dank dieses langsamen Fortschreitens ohne deutliche Trennung von der Tradition kaum zu jener Degeneration und Regression neigt, die Bastianelli hingegen in der dekadenten Kunst Debussys diagnostizierte:

»Nel libro del Calvocoressi la personalità del Moussorgsky vi rivive intera, con tutte le sue qualità di contenuto e di forma. In quanto al contenuto egli fu uno dei più vasti poeti-musicisti che abbiano finora avuto le nazioni; in quanto alla forma egli offre allo studioso un esempio direi quasi esterno ed onnivisibile di quella miracolosa autogenesi musicale che riavviene in ogni vero compo-

»Im Buch Calvocoressis kommt Moussorgskys Persönlichkeit in seiner Ganzheit zum Leben, mit all ihren inhaltlichen und gestalterischen Eigenschaften. Was den Inhalt angeht, zählt er zu den schöpferischsten Dichter-Komponisten, die es je gegeben hat; was die Form betrifft, liefert er dem Gelehrten ein sozusagen externes und vollkommen überschaubares Beispiel jenes Wunders ei-

25 Für eine breitere Darstellung der Probleme italienischer Musik um die Jahrhundertwende vgl. Virgilio Bernardoni, »Puccini and the Dissolution of Italian Tradition«, in Mervyn Cooke (Hg.), *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera*, Cambridge 2005, S. 26–44, und Kap. 6 »The Rise of Bourgeois Opera in a Changing Nation« von A. Mallach, *The Autumn of Italian Opera* (wie Anm. 13), S. 122–152.

26 Giannotto Bastianelli, »Moussorgsky e Debussy«, in: *La Voce* 2 (1910), S. 2–3.

27 Ebenda, S. 2.

28 Ebenda.

sitore anche se egli in tre quarti della sua opera si sai riadagiato ›dans le sein de la tradition [sic]‹.²⁷

ner musikalischen Autogenese, die bei jedem wahren Komponisten erfolgt, auch wenn er im größten Teil seiner Werke es sich ›dans le sein de la tradition‹ bequem gemacht hat.«

Bei Musorgskij hebt Bastianelli vor allem den perfekten Mechanismus hervor, den der Komponist zwischen »Autogenese« – als Fähigkeit, neue Musik spontan zu schaffen – und »sein de la tradition« auslöst, also zwischen Avantgarde und Rückbezug auf die musikalische Tradition. Diese Perspektive begleitet Bastianelli bei seinem immer tieferen Vordringen in die Kunst des russischen Komponisten, bis er ihn in einem sonderbaren Vergleich sogar der Entwicklung der deutschen Tonkunst gegenüberstellt, und zwar in deren beiden paradigmatischen Phasen, die durch Beethoven und Wagner vertreten werden:

»Certo una differenza empirica tra lo sviluppo dell'arte dei classici tedeschi e dell'arte moussorgskyana c'è. Ma non consiste alche che in questo: che in Wagner e in Beethoven la forma personale, che, in quanto personale, trascende quanto quella moussorgskyana la tradizione sembra staccarsi a poco a poco con processo lentissimo dall'imitazione più o meno vivace e libera dei modelli estranei a sé stessa: mentre in Moussorgsky il miracolo non accade per crisi lenta e ai più – cioè a quei critici, oggi moltissimi, che non sanno vedere che i fatti facilmente rientranti nello schema estetico di moda – segreta e inavvertibile, sibbene avviene coram populo, con un salto apparentemente improvviso. L'arte è infatti sempre partenogenesi: ma mai come in Moussorgsky colpisce anche i meno inclini a cogliere l'immutabilità delle categorie sotto il molteplice intrecciarsi dei fenomeni.«²⁸

»Freilich gibt es einen empirischen Unterschied zwischen der Entwicklung der Kunst der deutschen Klassiker und Moussorgskys Kunst, der allerdings darin besteht, dass sowohl bei Wagner als auch bei Beethoven die persönliche Form, die als solche Moussorgskys Form transzendiert, sich die Tradition durch einen höchst langsamen Prozess allmählich von der mehr oder weniger lebhaften und freien Nachahmung der ihr fremden Muster zu befreien scheint. Bei Moussorgsky erfolgt dagegen dies Wunder nicht durch eine langsame Krise, die für die meisten – das heißt jene heute so zahlreichen Kritiker, die bloß die mit dem ästhetischen Modeschema aufs Engste verbundenen Tatsachen wahrzunehmen wissen – geheim und kaum wahrnehmbar, obwohl coram populo, scheinbar urplötzlich da ist. Die Kunst ist eben stets Parthenogenese: Aber nie ist sie wie bei Moussorgsky imstande, sogar die am wenigsten dazu Geneigten dazu zu bewegen, die Unveränderlichkeit der Kategorien bei vielfältiger Verflechtung der Erscheinungen wahrzunehmen.«

Eine solche ästhetische Vision von Musorgskijs Musik verkörperte neben der Tatsache, dass sie gleichsam »coram populo« proklamiert wurde, in der Tat die Erneuerung, die zum einen Bastianelli und zum anderen zahlreiche Intellektuelle und Komponisten mit ihren Polemiken in den zwanziger Jahren einforderten.

Die Krise des traditionellen Melodrammas, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum Verlust des italienischen Primats auf der Opernbühne geführt hatte, löste eine Art Wettstreit um Revanche, um eine moralische bzw. künstlerische Erlösung aus, die sich zu Beginn des neuen Jahrhunderts in Italien in Strömungen und diffusen Vorlieben entfaltete, die obwohl nach Erneuerung strebend, keine klar ausgeprägte programmatische Richtung aufwiesen. Wagnerismus und Neo-Patriotismus, ikonoklastische Ablehnung der Werke Wagners oder Verdis oder gar beider

häuften sich auf konfuse Weise in den Schriftstücken der Kritiker und in der Poetik der Komponisten, die sich nur selten aus dem Sumpf einer »kulturellen Krise« zu erheben wussten, um wirkliche Lösungen ausfindig zu machen und um mit neuen musikalischen Sprachen zu experimentieren.²⁹

Eben in diesem Sinne wurde zum einen die Notwendigkeit nicht nur einer Rückkehr zur »Antike«, im Sinne eines Überschreitens der Grenzen des 19. Jahrhunderts auf der Suche nach einer ursprünglichen Tradition, sondern auch das Streben nach einer europäischen Dimension proklamiert, welche die italienischen Komponisten wieder zu inspirieren vermochte. Unter solchen Voraussetzungen war es beinahe natürlich, den Blick auf die russische Realität zu richten und dabei zu unterstellen, dass besonders Musorgskij ein »revolutionäres« Bedürfnis zum Ausdruck gebracht hätte.

Nicht nur das: Die Entdeckung der russischen Musik des 19. Jahrhunderts war derart wichtig für die neue Generation der italienischen Komponisten, dass sie nicht nur den idealen und ästhetischen Bezugspunkt darstellte, sondern, was Italien betrifft, sich eine regelrechte »Schule« konkretisierte nach dem Beispiel der »Mogučaja kučka«, als »Lega dei cinque« [Bund der Fünf] benannt, der neben Bastianelli auch die Komponisten Gian Francesco Malipiero, Renzo Bossi, Ildebrando Pizzetti und Ottorino Respighi beitraten (die in Italien »Generazione dell'80« [Generation der achtziger Jahre] genannt wurden).³⁰

Das Manifest der Fünf, das in der Zeitschrift *Le Cronache letterarie* mit dem suggestiven Titel »Für ein neues Risorgimento« erschien, proklamierte:

»Oggi noi, Renzo Bossi, Ildebrando Pizzetti, G. Francesco Malipiero, Ottorino Respighi ed io, vogliamo operare il risorgimento della musica italiana, della vera, della nostra grande musica, la quale dalla fine dell'aureo settecento ad oggi è stata, con ben poche eccezioni, strascinata nella tristezza e nell'angustia dell'affarismo e del filisteismo!«³¹

»Heute wollen wir, Renzo Bossi, Ildebrando Pizzetti, G. Francesco Malipiero, Ottorino Respighi und ich, die italienische Musik, die wahre, unsere große Musik, wieder aufleben lassen, die vom Ausklang des goldenen 18. Jahrhunderts bis heute mit nur recht wenigen Ausnahmen in der Traurigkeit und in der Borniertheit der Geschäftemacherei und der Philisterei versunken ist!«

Die Worte »Geschäftemacherei« und »Philisterei« bezogen sich nach der Meinung der Gruppe freilich auf das produktive System des italienischen Theaters im 19. Jahrhundert, als Element, das den musikalischen Geschmack korrumpiert habe, und als Ursache einer ausgebliebenen Entwicklung der »reinen« Instrumentalmusik in Italien. Allein die »klare, himmlische Religiosität von Palestrina, die chromatische Tiefe von Girolamo Frescobaldi und die Kunst der Violine und des Cembalos«³² hätten die italienische Kunst wieder beleben können.

Im Manifest wird jedoch nicht nur auf die Alte Musik hingewiesen, sondern auch auf Musorgskijs »barbarisches Genie« als Leitbild für die neuen Generationen, als Mittelweg zwischen Treue zum Nationalismus und volkstümlicher, primitiver, echter Tradition der Musik, die jedoch gleichzeitig in eine neue Dimension der musikalischen Sprache und Form zu transformieren ist. Eine »Musik der Zukunft« aus dem Rückblick also, um es euphemistisch zu bezeichnen.

29 Vgl. Alexandra Wilson, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, Cambridge 2007; Fiamma Nicolodi, »Prospettive di oggi e di ieri sul teatro musicale italiano del primo Novecento«, in: Nino Albarosa / Roberto Calabretto (Hg.), *Studi sul Novecento musicale*, Udine 2000, S. 125–134.

30 Vgl. John C. G. Waterhouse, *Gian Francesco Malipiero: The Life, Time and Music of a Wayward Genius (1882–1973)*, New York 1999, S. 14f.

31 Giannotto Bastianelli, »Per un nuovo risorgimento«, in: *Le Cronache letterarie* 1 (1911), S. 12–23, hier S. 12.

32 »[...] la limpida religiosità celestiale di Palestrina, [...] la profondità cromatica di Girolamo Frescobaldi, [...] l'arte dell'arco e del cembalo«, ebenda.

33 Ebenda.

34 Vgl. Colette Robin, »Les années d'apprentissage d'Alfredo Casella au Conservatoire National de Musique de Paris (1896–1902)«, in: Giovanni Morelli (Hg.), *Alfredo Casella negli anni di apprendistato a Parigi*, Florenz 1994, S. 217–227.

»La nostra opera deve essere conforme a quella dei pochi eroi della musica russa fra cui fiori l'Omero russo, Modesto Moussorgsky, eroi che rigettando le lusinghe affaristiche degli imitatori servili delle musiche straniere, vollero creare al loro paese una musica nazionale.«³³

»Unsere Oper soll jener der wenigen Helden der russischen Musik entsprechen, zu denen der russische Homer zählte, Modesto Moussorgsky, Helden, die, indem sie die merkantilen Verlockungen der unterwürfigen Nachahmer der ausländischen Musik zurückwies, ihrem Lande eine Nationalmusik geben wollten.«

Das interessanteste Element dieser Rezeption von Musorgskijs Musik in Italien ist zweifelsohne dessen Vielseitigkeit: Musorgskijs Genie – und dementsprechend das Genie der russischen Musik – wird je nach Kontext als idealer Bezugspunkt für zum Teil völlig entgegengesetzte Bedürfnisse benutzt.

Auf zu neuen Horizonten: Alfredo Casella und der Internationalismus der russischen Musik

In der Debatte über »Nazionalismo« und »Internazionalismo« bzw. über die wahre »musica nazionale« spielt der Komponist Alfredo Casella eine herausragende Rolle.

Zwischen 1896 und 1915 lebt der junge Casella in Paris, wo ein in dieser Zeit allgemein verbreiteter diffuser Eifer ihn dazu treibt, nach neuen Anreizen zur Karriere in einem Milieu zu suchen, in dem er als »moderner« Musiker hätte emporkommen können. Casella studiert am Conservatoire Klavier bei Louis Diémer, verkehrt in den Pariser »literarischen« Salons, nimmt als Vortragender an den »Soirées Viardot« teil, wird zum »protégé« jener großbürgerlich-aristokratischen Welt der Mesdames Goddebski, Polignac und Greffulhe, die im Paris des »fin de siècle« eine neue Formel musikalischen Mäzenatentums und kultureller Förderung der jungen Komponisten und Musiker etabliert hatten.³⁴

Die Teilnahme an den sogenannten »Salons littéraires« und die Bekanntschaft mit einflussreichen Vertretern der Pariser produktiven Milieus führt Casella zu einem gewissen Aktivismus bei den »Sociétés«, diesem musikalischen Vereinswesen, das sich mit der Jahrhundertwende allmählich als Ideenlabyrinth, als Label der Zugehörigkeit und als Mittel der Diffusion in der französischen Hauptstadt durchsetzt: Casella arbeitet aktiv für die »Société des Grandes Auditions Musicales«, die von der Gräfin Elisabeth Greffulhe geleitet wird, und ist verantwortlich für die französischen Aufführungen von Wagner, Mozart und russischer Musik. In dieser Zeit wird Casella aktives Mitglied der gegen die Pedanterie der musikalischen Bildungsinstitutionen gerichteten SMI (»Société musicale indépendante«). Die Zusammenarbeit mit den jungen Vertretern der musikalischen Welt der französischen Hauptstadt entfesselt auch im Komponisten und Musiker Casella ein »Streben nach Neuem« nebst den frischen Pariser Anregungen, die gerade in jenen Jahren das kulturelle Milieu mit immer neuen Anreizen und Erfahrungen sättigten, die im Heimatland Italien nur schwer Nachahmung finden konnten, da dort ein unbe-

dingter Skeptizismus gegenüber all dem herrschte, was als »neu« erschien und in der Musikwelt als »fremd« wahrgenommen wurde.³⁵

Dieses Streben nach neuen musikalischen Horizonten, der gemeinsame Sinn für das Experimentieren dieser jungen »Unabhängigen« wie etwa Ravel, Fauré, Koehlin und auch Casella, führte zur Suche nach neuen Inspirationsquellen, die nicht selten zur Erforschung von und zur Annäherung an weit »entfernte«, gar »exotische« musikalische Realitäten führte wie auch nach Ländern, die in den Pariser Kreisen erst allmählich bekannt wurden. Unbestrittener Bezugspunkt war jedoch nicht nur die avantgardistische französische Musik, da auch die englische und die russische Musik nunmehr eine bedeutende Rolle spielten. Eine Vielfalt der Wahl also, die im gewissen Sinne jenen »ästhetischen Rausch« zu Beginn des Jahrhunderts unterstützte, der in der französischen Hauptstadt eine musikalische und literarische (wie auch in Folge der militärischen Allianz politische) Strömung ausgelöst hatte, die auf die Nachahmung englischer und russischer Vorbilder zielte.³⁶

In Bezug auf den Winter 1900–1901, noch bevor die Gruppe Faurés Kompositionsklasse an der SMI beitrug, schrieb Casella:

»Con Ravel, ci legammo subito di solida amicizia. [...] Debbo anche a lui la prima conoscenza delle musiche russe, e fra queste, quella di Mussorgsky. Una o due volte a settimana, ci riunivamo da Pierre Sechiari, il violino di spalla dell'orchestra Lamoureux e leggevamo avidamente a quattro mani tutta la produzione teatrale e sinfonica dei cinque russi e di Glazunoff, Liapunof, Liadof ed altri ancora. Tchaikowski veniva escluso da queste sedute, perché Ravel lo detestava. Ma facevano grande impressione le musiche di Borodine, di Balakiref e di Rimski-Korsakof. Occorre anche ricordare che si stava creando ovunque attorno a noi, o per lo meno in quel cenacolo audace e spregiudicato che faceva appunto capo a Debussy e Ravel, una mentalità anti-wagneriana (ed anche anti-germanica) che costituiva un fatto di grande importanza nella storia della musica, dopo tanti anni di dominazione autocratica dell'arte tedesca.«³⁷

»Mit Ravel hatte ich sofort Freundschaft geschlossen [...]. Ich bin ihm dankbar, auch weil ich durch ihn die russische Musik, darunter Mussorgsky kennengelernt habe. Zwei- bis dreimal die Woche trafen wir uns bei Pierre Sechiari, dem zweiten Geiger im Orchestre Lamoureux, und lasen gierig die gesamte Opern- und Symphonieproduktion der fünf Russen durch wie auch die von Glazunoff, Ljapunof, Ljadof und anderen mehr. Tchaikowski wurde nicht berücksichtigt, da ihn Ravel verabscheute. Beeindruckend war die Musik von Borodin, Balakiref und Rimski-Korsakof. Es sei hier auch erwähnt, dass sich überall um uns herum, jedenfalls im zügellosen und kühnen Künstlerkreis, der von Debussy und Ravel abhängig war, eine wagnerfeindliche (wie auch deutsch-feindliche) Mentalität ausbildete, was nach so vielen Jahren autokratischer Herrschaft der deutschen Kunst von größter Wichtigkeit für die Musikgeschichte war.«

Es war nunmehr mit Händen zu greifen, dass der musikalische Geschmack der Avantgarde der französischen Künstlerkreise eine allmähliche Kontamination durch die Begegnung mit östlichen Kulturen erfahren hatte, und gerade Casella übernahm und überarbeitete musikalische Mittel anderer Komponisten im Versuch, sich mit einem »fremden« Musikerbe auseinanderzusetzen.

Nach den *Cinq concerts historiques russes*, die Djagilev im Frühling 1907 in Paris organisiert hatte, wurde der Einfluss von Künstlern wie etwa Glinka, Balakirev, Borodin, Musorgskij, Rimskij-Korsakow auf die jungen Franzosen immer größer und ließ in Casella den Entschluss reifen, ein ziemlich ehrgeiziges Projekt durchzuführen, das sich auf die Wahl seiner

35 Vgl. Thomas Vitzthum, »Nazionalismo e Internazionalismo«. Ottorino Respighi, Alfredo Casella und Gian Francesco Malipiero und die kulturpolitischen Debatten zwischen 1912 und 1938 in Italien, Diss. phil. Universität Regensburg 2007, S. 36–44.

36 Vgl. Edoardo Sanguineti, »I segreti della Giara«, in: Mila de Santis (Hg.), *Alfredo Casella e l'Europa: atti del Convegno internazionale di Studi: Siena 7–9 giugno 2001*, Florenz 2003, S. 331–341; Maria Christine Hausteil, *Die Sinfonik der Generatione dell'Ottanta. Voraussetzungen, Entwicklungen und Wertung*, Frankfurt a.M. 2008, S. 89f.

37 Alfredo Casella, *I segreti della Giara*, Florenz 1941, S. 87–88.

- 38 Vgl. Virgilio Bernardoni, »Trascrivere e assimilare«, in: Mi-la de Santis (Hg.), *Alfredo Casella e l'Europa* (wie Anm. 36), S. 193–206.
- 39 Robert Aloys Mooser, *Souvenirs. Saint-Petersbourg 1896–1909*, Genf 1994, S. 177–182.
- 40 A. Casella, *I segreti della Giara* (wie Anm. 37), S. 107f.
- 41 Ebenda, S. 124.
- 42 Vgl. Gianfranco Vinay, »Est-ce intelligence de depeindre des visions latines avec des moyens slaves, de confondre le ciel d'Italie avec le ciel de Russie ...?«: *La giara* al crocevia delle culture europee«, in: M. de Santis (Hg.), *Alfredo Casella e l'Europa* (wie Anm. 36), S. 177–191; Carmela Piccione, »Gli italiani e i Ballets Russes«, in: *La Danza Italiana* 7 (1989), S. 121–144; Alberto Testa, »Diaghilev e l'Italia«, in: *La Danza Italiana* 2 (1985), S. 73–83.

künftigen Kompositionen auswirken würde: die Orchestrierung der berühmten Phantasie für Klavier *Islamej* op. 18 von Milij Balakirev.³⁸

Während einer Russland-Reise, die die »Société des Instruments Anciens« organisiert hatte, gelang es Casella, auch dank der Fürsprache des Genfer Kritikers Aloys Mooser³⁹, Balakirev persönlich zu treffen:

»La mattina dell'11 novembre (1907) ci recammo da lui verso mezzogiorno [...] Bus-sammo. Si udì dall'interno uno spaventoso stridore di chiavistelli e catene varie, si aprì la porta e vedemmo il nostro vecchietto con viso sorridente. Una quantità di gatti si affacciavano dietro il maestro e guardavano con viva curiosità i nuovi venuti. Entrammo. Balakireff mi rivolse subito la parola in un ottimo francese, scusandosi tuttavia della sua pretesa mancanza di esercizio, adducendo a scusa: ›l'ultimo francese col quale ho parlato era Berlioz.«⁴⁰

»Am 11. November (1907) begaben wir uns gegen Mittag zu ihm [...]. Wir klopfen an die Tür. Von innen hörte man ein unheimliches Gequietsche verschiedener Riegel und Ketten. Die Tür wurde aufgerissen und wir sahen unser altes Männlein mit lächelndem Gesicht. Hinter dem Meister guckten zahlreiche Katzen hervor und schauten neugierig auf die Neuankömmlinge. Wir traten ein. Balakireff sprach mich sofort in makellosem Französisch an, wobei er, sich doch wegen seines vermeintlichen Mangels an Übung entschuldigend, behauptete: ›Der letzte Franzose, mit dem ich gesprochen habe, war Berlioz.«

Die Reise nach Russland, die Begegnung mit jener musikalischen Realität, die er bereits in Paris kennengelernt hatte, riefen im Künstler neue Reflexionen hervor:

»Tutte queste tendenze – scrive Casella riferendosi alle nuove correnti francesi così come a quelle russe – hanno però una caratteristica comune nel loro spirito nazionalista, inteso come volontà di ridare vita, vigore ed attualità ad una tradizione musicale spenta ed assopita da oltre un secolo e mezzo ed a liberare la musica nazionale dalla soggezione alla Germania [...] Era questa una altissima lezione per un giovane come me, il quale ormai aveva superato ogni pericolo di assorbimento da parte del paese dove viveva, e che incominciava ad intravedere, a sua volta, se pur ancora confusamente, la necessità nostra italiana di restaurare una tradizione strumentale essa pure spenta da più di un secolo. [...] Da quell'anno 1909, ogni mia azione obbedì a quella volontà suprema di dedicare ogni mia forza, ogni mia attività al raggiungimento di uno stile nostro, che fosse basato sul grande passato nostro strumentale ma che fosse anche attuale per il suo linguaggio musicale.«⁴¹

»All diese Tendenzen – so schreibt Casella über die neuen französischen wie auch russischen Strömungen – haben etwas Gemeinsames in ihrem nationalistischen Geist, was als fester Wille zu verstehen ist, einer seit über anderthalb Jahrhunderten bereits eingeschlafenen und ausgelöschten musikalischen Tradition wieder Leben, Kraft und Aktualität zu geben bzw. die nationale Musik aus der Abhängigkeit von Deutschland zu befreien [...]. Das war eine äußerst wichtige Lehre für einen jungen Mann wie mich, der keine Gefahr mehr lief, sich von dem Land, in dem er lebte, beeinflussen zu lassen, und der, wenn auch auf konfuse Weise, die Notwendigkeit für Italien vorausahnte, eine bereits seit einem Jahrhundert ausgelöschte, italienische Instrumentaltradition wieder aufleben zu lassen [...]. Seit 1909 war jede einzelne Handlung vom festen Willen geleitet, alle meine Kräfte, alle meine Aktivitäten der Verwirklichung eines italienischen Stils zu widmen, der auf unsere instrumentale Vergangenheit gestützt, aber auch durch seine musikalische Sprache aktuell sein könnte.«

Aber die Realisierung einer Art Synthese zwischen seinen Auslandserfahrungen und dem italienischen Stil wird vor allem in den Zwanziger Jahren des 20. Jahrhundert möglich werden, dank der Begegnung mit den *Ballets Russes* von Djaghilev und vor allem mit der Komposition des Balletts *La Giara* (1924).⁴²

Wenn Bastianelli und die »Lega dei Cinque« durch ihre Betrachtungen über die europäische und italienische Dekadenz mit der Erbschaft des Ottocento und des Melodrammas in Konflikt gerieten, sah dagegen Casella in Musorgskij ein Element der Kontinuität mit Verdis szenischer Sprache – wie sie vor allem *Falstaff*, dessen künstlerisches Testament, geprägt hatte –, gleichzeitig jedoch auch eine mysteriöse, zu erforschende Grenze, auf die sich eine Neubewertung der fremden Einflüsse auf die italienischen Komponisten im weitesten Sinne stützen sollte. So schrieb Casella in der Zeitschrift *La Prora*:

»La storia musicale italiana dell'ultimo trentennio è caratterizzata da un profonda incertezza stilistica. Spentosi il genio verdiano – lasciandoci però quel luminoso testamento: il *Falstaff* – si iniziò in Italia il duplice fenomeno – che oggi tuttora dura e quotidianamente si acuisce – della decadenza teatrale, e della contemporanea rinascita del sinfonismo, ovvero musica pura. [...] Ma nell'ultimo quindicennio – si verificano da noi sensibili segni di influenza slava. Prima quella di Mussorgski, se non sempre evidente, innegabile e profonda nondimeno, specialmente in Pizzetti e Malipiero. E negli ultimissimi anni, vediamo le più giovani generazioni avvicinarsi singolarmente a Strawinski nella ricerca di un'arte anzitutto dinamica, lineare e saldamente costruita.«⁴³

»Die italienische Musikgeschichte der letzten dreißig Jahre ist durch eine tiefgreifende stilistische Unsicherheit geprägt. Nach dem Erlöschen von Verdis Genie – das uns das leuchtende Testament *Falstaff* hinterließ – erfuhr Italien das zweifache Phänomen – das heute jedoch andauert und sich verschärft – der Theaterdekadenz und zur gleichen Zeit des Wiederaufblühens der Sinfonie, d.h. der reinen Musik [...]. In den letzten fünfzehn Jahren nehmen wir Zeichen eines slawischen Einflusses wahr. Zuerst der von Mussorgski, vielleicht nicht immer so deutlich ausgeprägt, jedoch unleugbar und tief, vor allem bei Malipiero und Pizzetti. In den allerletzten Jahren sehen wir, wie sich die jungen Generationen Strawinski annähern auf der Suche nach einer vor allem dynamischen, linearen und robust strukturierten Kunst.«

Mit dem Aufkommen des Faschismus ändert sich die Situation – und vor allem die Internationalisierung des Musiklebens in Italien – radikal: Die Rezeption russischer Musik war nun – auch wegen der Revolution von 1917 – stark von politischen Ideologien beeinflusst und wurde oft mit dem Etikett »Bolschewismus« marginalisiert.

Eine Wiederbelebung des musikalischen Austauschs zwischen Italien und Russland wird erst am Ende der 40er Jahre einsetzen: die Zusammenarbeit der Brüder Benois⁴⁴ an der Scala sowie die verschiedenen Tourneen des Bol'šoj nach Mailand (1950–1970)⁴⁵ fördern eine neue und herausragende Verbreitung russischer Opern in Italien.

Summary

This article examines the impact of the early dissemination of Russian Opera in the cultural life and the musical thought of Italy between the second half of the 19th century and the beginning of the 20th century. At the same time, it deals with the theory that Italy embraced Russian Opera in order to solve his own problems in building a national identity and it reflects the wider historiographical debates over the concept of cultural transfer. In this regards, the Author shows that contemporary critics and composers (like Giannotto Bastianelli and Alfredo Casella) understood Musorgsky's »barbaric genius« as ideal reference point for a return to the supposedly popular origin of Italian melody.

43 Alfredo Casella, »Contributo ad uno stile musicale nostro«, in: *La Prora* 2 (1924), S. 35–37, hier S. 35.

44 Vgl. Patrizia Deotto, »Nicola Benois nella Milano degli anni Quaranta«, in: Stefano Garzonio / Bianca Sulpasso (Hg.), *Russkaja emigracija v Italii: žurnaly, izdanija i arhivy (1900–1940) / Emigrazione russa in Italia: periodici, editoria e archivi (1900–1940)* (Collana di Europa Orientalis), Salerno 2015, S. 173–184; Dorfles Gillo, »Aleksandr e Nicola Benois alla Scala«, in: ders. (Hg.), *I Benois del teatro alla Scala*, Milano 1988, S. 21–26.

45 Patrizia Deotto, »Racconti e romanzi russi sulla scena scaligera«, in: Stefano Garzonio u.a. (Hg.), *LAURA LORAE: Sbornik pamjati Larisy Georgievny Stepanovoj*, St. Petersburg 2011, S. 340–347.

Zur Frühgeschichte der russischen Oper an deutschsprachigen Bühnen bis 1918

Stefan Weiss

Von seinem Ende her erscheint der betrachtete Zeitraum als Dürreperiode. Keine einzige russische Oper enthält etwa Max Chops *Führer durch die Opernmusik* von 1918, der in 74 Einträgen die – so der Untertitel – *Repertoire-Opern der deutschen Bühnen* erschließt. Um die am weitesten verbreitete russische Oper ins Blickfeld zu bekommen, muss man dieses schon erheblich vergrößern, wie etwa in der 1920 erschienenen 17. Auflage von Karl Storcks *Opernbuch*, das ebenfalls ein *Führer durch den Spielplan der deutschen Opernbühnen* sein will. Erst hier, wo 129 Opern erfasst werden, trifft man zumindest auf Čajkovskijs *Evgenij Onegin*. Der Bestand an russischen Werken, denen zu begegnen ein deutscher Opernbesucher um 1918 erwarten konnte, belief sich also auf eine Anzahl zwischen 0 und 1.¹

¹ Max Chop, *Führer durch die Opernmusik*, Berlin 1918; Karl Storck, *Das Opernbuch*, Stuttgart 1920.

Der ernüchternde Befund ist wohl zutreffend, solange es um die Kategorie des Repertoirestücks geht. Positiv ausgedrückt war also immerhin um 1918 die erste russische Oper auf einem guten Weg, in Deutschland kanonisiert zu werden. Unterhalb dieser Schwelle aber hatten die vorangegangenen Jahrzehnte so manchen Versuch deutscher Opernbühnen hervorgebracht, weitere Werke russischer Komponisten vorzustellen, auch wenn – das legen die beiden Opernführer nahe – es zu einer Durchsetzung vorerst nicht gekommen war. Der vorliegende Text versteht sich als Ansatz dazu, diese frühen Versuche zu erforschen, und fragt danach, welche Opern wann und wo zur Aufführung kamen und auf welche kritische Resonanz sie stießen. Er konzentriert sich auf Aufführungen im deutschen Kaiserreich zwischen 1871 und 1918, bezieht in diesem Zeitraum aber auch deutschsprachige Bühnen im Ausland ein und berücksichtigt auch die ganz wenigen nachweisbaren Aufführungen vor 1871. Als »russisch« wird für die Zwecke dieser Studie jede Oper betrachtet, deren Komponist für das damalige Opernpublikum als »Russe« galt – im Bewusstsein davon, dass eine solche Definition für diejenigen Werke, die auf originär deutsche oder italienische Libretti geschrieben wurden, zumindest nicht die einzig denkbare ist.

Um vorab eine Vorstellung der Größenordnung zu vermitteln: Bis 1918 sind 120 Inszenierungen russischer Opern an deutschen Bühnen nachweisbar, die sich auf 24 Werke von neun Komponisten verteilen. Nur sechs dieser Inszenierungen fanden vor 1871 statt; diese ganz frühen Werke stammten von Aleksej L'vov (*Bianca e Gualtiero*, Dresden 1844, und *Undina* [*Die Tochter der Wellen*], Wien 1852) und Anton Rubinštejn (*Die sibirischen Jäger*, Weimar 1854, *Die Kinder der Heide*, Wien 1861 und Weimar 1862, sowie *Feramors*, Dresden 1863). Beide Komponisten hatten miteinander gemein, dass ihre Identität als »russische« Komponisten in ihrem Heimatland zeitweise umstritten war. Während L'vovs Opern auf deutschsprachigen Bühnen keine Zukunft hatten, waren diejenigen Rubinštejns ab

den 1870er Jahren teils sehr erfolgreich. Die Vorstellung einer »russischen Oper« verband sich für das deutsche Musikpublikum bis in die 1890er Jahre hinein vornehmlich mit seinem Œuvre; erst danach erwuchs ihm in Čajkovskij ernsthafte Konkurrenz, die ihn schließlich völlig verdrängte.

Schwergewichte: Rubiņštejn und Čajkovskij

Wie sehr Rubiņštejn und Čajkovskij den deutschen Markt für russische Opern beherrschten, geht daraus hervor, dass Inszenierungen ihrer Werke etwa 86 Prozent des ermittelten Totals ausmachen. Den genannten frühen Aufführungen zum Trotz begann Rubiņštejns deutscher Erfolg als Opernkomponist allerdings erst 1875 mit der Berliner Uraufführung der *Makkabäer*. Allein in den ersten fünf Jahren nach der Uraufführung folgten sechs weitere Inszenierungen, bis 1904 waren es 17 – eine Zahl, die keine andere seiner Opern auf deutschsprachigen Bühnen mehr erreichte. Der Erfolg der *Makkabäer* kam zunächst seinen früheren Opern zugute, von denen *Feramors* und *Kinder der Heide* es nach 1875 auf jeweils sechs weitere Inszenierungen brachten. Vor allem aber erlebten nun innerhalb weniger Jahre weitere Rubiņštejn-Opern ihre Uraufführungen in Deutschland: *Nero* (1879), *Sulamith* (1883), *Unter Räufern* (1883) und *Der Papagei* (1884). Dass alle diese Uraufführungen – und außerdem 1880 die deutsche Erstaufführung des bereits 1875 in St. Petersburg gegebenen *Demon* – am Hamburger Stadttheater stattfanden, zeugt von den Bemühungen des dortigen Intendanten Bernhard Pollini, sich auf lange Sicht die Novitäten eines der arrivierten zeitgenössischen Opernkomponisten zu sichern. Bereits 1876 hatte sein Haus, an dem russische Oper bis dahin keine Rolle gespielt hatte, die *Makkabäer* auf die Bühne gebracht. Die letzten Bühnenwerke Rubiņštejns, die »geistlichen Opern« *Moses* und *Christus*, gelangten über Prag (1892) bzw. Stuttgart (1894) auf die deutschsprachigen Bühnen. Mit sechs bzw. vier belegten, teils nicht-szenischen Aufführungen waren diese der Gattung des Oratoriums nahestehenden Werke in Deutschland nicht viel erfolgreicher als die in Hamburg uraufgeführten Opern. Einzig *Demon* fand in Deutschland mit insgesamt elf Inszenierungen noch eine Verbreitung, die es mit derjenigen der *Makkabäer* aufnehmen konnte.²

Die 62 Inszenierungen Rubiņštejnscher Werke an deutschsprachigen Bühnen sprechen eine deutliche Sprache, auch wenn die deutsche Rezeptionsgeschichte dieses Opernkomponisten nach 1907 keine Impulse mehr erhalten zu haben scheint. Als der Dresdner Musikschriftsteller Emil Nauemann 1886 im Rahmen des zweiten Bandes seiner *Illustrierten Musikgeschichte* einen Überblick über russische Musik gab und dafür knapp vier der insgesamt über 1100 Seiten seines Unternehmens für ausreichend befand, räumte er Rubiņštejn den Löwenanteil des Textes ein. Zentrales Motiv in dem hier und anderswo gezeichneten Bild Rubiņštejns ist, dass dessen Musik fremde Eigenschaften mit Vertrautem verbinde. Da ist von »Nationalstolz« die Rede, aber auch von der »ungebändigten Naturkraft«, die dem »der Civilisation Europas sich zum Theil noch entgegensetzen-

2 Grundlegend hierzu Annakarin Täuschel, *Anton Rubiņštejn als Opernkomponist* (Studia Slavica musicologica 23), Berlin 2001.

- 3 Emil Naumann, *Illustrierte Musikgeschichte*, Bd. 2, Berlin o.J. [1885], S. 1100.
- 4 Oskar von Riesemann, »Die Oper in Russland«, in: *Die Musik* 6/13–15 (April/Mai 1907), S. 3–11, 85–99, 131–145, hier S. 136.
- 5 Oskar Bie, *Die Oper*, Berlin 1913, S. 382.

den Sarmatenthum am Don und Dniepr eigen« sei; zu den Topoi der Kritik gehört ferner die »wehmutsvolle Stimmung«, die an die »Steppen im Centrum von Rußland« erinnere. Auf der anderen Seite aber lasse Rubinštejn »die künstlerische Beherrschung [...] der von ihm durchgemachten deutschen Schule« erkennen – der Komponist hatte, wie vor ihm Michail Glinka, in Berlin bei Siegfried Dehn Musiktheorie studiert.³

Die Auffassung Rubinštejns als eines Komponisten, der zwar als »Russe« auffällt, aber genug »Deutsches« in die Waagschale werfen kann, um das Publikum in Berlin und anderswo nicht zu sehr zu verstören, hat seiner Rezeption zunächst aufgeholfen, später aber war sie ihr hinderlich. »Mehr die äusseren Umstände seines Lebens als Gründe innerer Natur veranlassen einen, Anton Rubinstein als russischen Komponisten zu behandeln«, konnte man 1907 in einer ersten deutschsprachigen Abhandlung über die Geschichte der russischen Oper lesen. Ihr Verfasser, der in Moskau lebende Musikhistoriker Oskar von Riesemann, schreibt die wenig russisch anmutende Physiognomie der Rubinštejnschen Opern dem Kalkül ihres Komponisten zu, den »Weltmarkt« als »Absatzgebiet« zu gewinnen.⁴ Räumt von Riesemann dem Rubinštejnschen Opernwerk dennoch immerhin zwei Seiten seiner Studie ein, so ist Oskar Bie 1913 in seiner vielgelesenen Monographie *Die Oper* offensichtlich kaum mehr bereit, Rubinštejn zum engeren Kreis russischer Komponisten zu rechnen. Wenn er die Geschichte der russischen Oper Revue passieren lässt – übrigens in einem Umfang, den er ansonsten nur noch für die traditionellen Opernschulen Italiens, Frankreichs und Deutschlands überschreitet –, bleibt für Rubinštejn nur noch ein achtzeiliger Annex. »Ich will Rubinstein nicht so ausführlich wehe tun«, beginnt Bie den letzten Absatz seines »Nationale Opern«-Kapitels, »aber doch seinen Namen an den Schluß dieses Kapitels setzen, das zu zeigen hatte, wie aus den Liedern und Tänzen der Nationen sich eine farbige Opernwelt zu bilden wußte. Er kam über die Lieder und Tänze nicht ernstlich heraus, er setzte das Nationale allenfalls als farbigen Fleck in die Oper ein [...]. Hier ist einer, der zwischen seinen Nationen zerrieben wurde.«⁵

In der Tat begegneten russische Stoffe nur selten in den Rubinštejnschen Opern, die ihr deutsches Publikum eher ins Altertum zu entführen pflegten. Die Ausnahme war ein Werk, das als einzige der auf deutschen Bühnen erfolgreichen Rubinštejn-Opern nicht dort uraufgeführt worden war und aus Russland importiert werden musste: *Demon* nach einem Poem von Michail Lermontov. Im selben Jahr 1875 uraufgeführt wie die *Makkabäer*, war dies seine in Russland erfolgreichste Oper, und auch auf den deutschen Bühnen hielt sie sich am längsten – noch 1907 ist eine Inszenierung in Frankfurt am Main belegt. Diese war allerdings gleichzeitig die letzte nachweisbare Neuinszenierung einer Rubinštejn-Oper im Untersuchungszeitraum. Auffällig ist, dass nach dem Tod des Komponisten im November 1894 das Interesse für seine Bühnenwerke rapide abnahm: Waren zwischen 1875, der Uraufführung der *Makkabäer*, und dem Zeitpunkt seines Todes jährlich mehr als zwei Opern an deutschen Bühnen neu inszeniert worden, und hatte dieses Repertoire gerade in seinen letzten Lebensjahren einen neuen Aufschwung erlebt (fünf Inszenierun-

gen 1892, drei 1893, sechs 1894), so sank dieser Wert bis zur Jahrhundertwende auf weniger als eine Inszenierung pro Jahr. Offenbar hatte die Persönlichkeit Rubińštejn, der ja auch in deutschen Konzertsälen als charismatischer und als »genial« titulierter Pianist präsent war, zu Lebzeiten das Interesse für seine Bühnenwerke befeuert. Nicht selten hatte man Rubińštejn auch dafür gewinnen können, die Premieren der Neuinszenierungen selbst zu dirigieren. Als diese Möglichkeit nicht mehr bestand, ging die Rezeption seiner Opern ihrem vorläufigen Endpunkt entgegen.

Geradezu das umgekehrte Phänomen ist an den Opern Čajkovskijs zu beobachten, die, ebenfalls von Hamburg ausgehend, überhaupt erst ein Jahr vor dem Tod ihres Autors die deutschen Bühnen erreichten. Von Beginn an reduzierte sich das Interesse allerdings auf eine sehr enge Auswahl seiner neun Opern: Mit jeweils sieben Inszenierungen bis zur Jahrhundertwende schienen *Evgenij Onegin* (erstauffgeführt Hamburg 1892) und *Iolanta* (ebenda 1893) anfangs gleichauf. Nach 1907 ist jedoch keine weitere Inszenierung der *Iolanta* an deutschen Bühnen mehr belegt, während gleichzeitig, von der Erstaufführung in Darmstadt 1900 ausgehend, die deutsche Rezeption der *Pikovaja dama* [*Pique Dame*] beginnt. Deren Inszenierungen bleiben allerdings bis zum Ersten Weltkrieg spärlich gegenüber denen des *Evgenij Onegin*, den deutschsprachige Bühnen 21mal zwischen 1892 und 1914 inszenieren: Damit ist dies die meistgespielte russische Oper im Berichtszeitraum, und daher besteht ihr Eintrag im Storck'schen Opernführer des Jahres 1920⁶ völlig zu Recht.

Mit Rubińštejn teilt Čajkovskij das Rezeptions-Motiv, für die Angehörigen deutscher Musikkultur »genießbarer« zu sein als andere russische Opernschöpfer. »Dem Komponisten kommen wir bereits mit Vertrauen entgegen, und seine Oper ist nur so weit spezifisch russisch, als sie uns mit dem pikanten Reiz des Fremdartigen anspricht«, schrieb Eduard Hanslick 1897. »Keineswegs stellt ›Eugen Onegin‹ so starke Zumutungen an unser Verständnis oder unseren Köhlerglauben, wie die meisten anderen Opern russischer Herkunft.«⁷ Freilich kannte man von diesen »anderen« Opern, wie noch zu zeigen sein wird, herzlich wenig. In Wien zumal hatte Hanslick in den vergangenen 40 Jahren nur solche »russischen« Opern hören können, deren Verfasser Rubińštejn hieß.

Trotzdem fand die deutsche Kritik manches auszusetzen. War es bei der *Pikovaja dama* vornehmlich das Textbuch, das von Riesemann »mit seinen zahlreichen plumpen Effekten und schauerlichen Rührszenen« für »durchaus ungeeignet« hielt, »eine ästhetisch befriedigende Kunstwirkung hervorzurufen«⁸, so rührte die Kritik an *Onegin* an ein fundamentaleres Problem, auf das der Untertitel des Werks (»Lyrische Szenen«) zu verweisen schien. Diese Oper wirkte auf deutsche Rezensenten »undramatisch« und ließ bezweifeln, ob Čajkovskij überhaupt ein genuiner Opernkomponist sei. Hierbei mag es sich indes um ein bereits verfestigtes nationales Stereotyp handeln, denn Kritik am mangelnden dramatischen Zug der russischen Opern im Allgemeinen war damals weit verbreitet. Bereits 1898, anlässlich der Berliner Erstaufführung des *Onegin* im Theater des Westens, hatte zwar der Kritiker Leopold Schmidt zu größerer Offenheit gegenüber dem Ungewohnten gemahnt: »So gewiß die höchste Wirkung

6 K. Storck, *Das Opernbuch* (wie Anm. 1), S. 326–329.

7 Zitiert nach »An Tschaikowsky scheiden sich die Geister. Textzeugnisse der Čajkovskij-Rezeption 1866–2004 (Čajkovskij-Studien 10), zusammengestellt von Thomas Kohlhasse, Mainz 2006, S. 213.

8 O. von Riesemann, »Die Oper in Russland« (wie Anm. 4), S. 141.

- 9 Leopold Schmidt, »Eugen Onégin« (Rezension), in: Berliner Tageblatt (im folgenden BT), 23.9.1898, Abend-Ausgabe, S. 1f., hier S. 1.
- 10 Adolf Weißmann, »Berlin« (Sammelrezension), in: Die Musik 12 (2. Februarheft 1913), 2. Quartalsband, S. 231f., hier S. 232.
- 11 Hans von Bülow, »Musikalisches aus Italien« (erstmalig 1874), in ders., *Ausgewählte Schriften 1850–1892*, zweite Abteilung, Leipzig 1911, S. 136–149, hier S. 143 und 148. Vgl. Vincenzina Ottomano, »Die Rezeption russischer Opern in Europa um die Wende des 19. Jahrhunderts: *Ein Leben für den Zaren* in Mailand«, in: *Studia Musicologica* 52 (2012), S. 143–156.
- 12 O. von Riesemann, »Die Oper in Russland« (wie Anm. 4), S. 5.

nur beim wirklichen Musikdrama erreicht werden kann, so gewiß läuft neben dem dramatischen ein rein musikalisches Interesse, das unter Umständen, auch in dramatischer Form, selbstständig befriedigt werden kann.«⁹ Trotzdem ließ dieses vermeintliche Defizit die Durchsetzung des *Onegin* an deutschen Bühnen bis zum Ersten Weltkrieg als problematisch erscheinen: »Kann sie je die Grenzpfähle für lange Zeit überschreiten?«, fragte etwa Adolf Weißmann nach der Inszenierung am Berliner Deutschen Opernhaus 1913. »Wird sie, Kaviar fürs Volk, je in ihrem innersten Kern hier erfaßt werden?«¹⁰ Mehr als ein Jahrzehnt später sollte Weißmann darauf zurückkommen und eine eindeutige Antwort geben.

Späte Bekanntschaft mit dem Klassiker: Glinka

Wo die Geschichte der russischen Oper verhandelt wird, ist Glinkas *Žizn' za carja* [*Ein Leben für den Zaren*] unverzichtbar. Das war im deutschen Kaiserreich nicht anders als heute, und jeder Beobachter, der das russische Opernleben in Moskau oder St. Petersburg hatte studieren können, wusste um den zentralen Platz dieses Werks im russischen Kanon. So einhellig indes das Werk in der Literatur über die russische Oper Würdigung erfuhr, so rar blieben seine Aufführungen auf deutschsprachigen Bühnen, fast möchte man sagen: bis zum heutigen Tag. Sieht man von den Theatern in Reval (1873) und Riga (1878) ab, die zum russischen Reich gehörten, kam Glinkas Erstlingsoper erst mit der hannoverschen Erstaufführung 1878 im deutschen Sprachraum an. Der in Hannover amtierende Opernchef Hans von Bülow setzte große Hoffnungen auf das Stück. Über die vier Jahre zuvor erfolgte italienische Erstaufführung in Mailand hatte er einen Bericht verfasst, der die russische Oper zum wirksamen Gegenpol gegen die italienische stilisierte. Dabei ließ er keinen Zweifel daran, wohin Glinka, den er als »slavischen Ehrenbürger der deutschen Musiker-Republik« bezeichnete, und der mit seiner Oper »ein nordisches Meisterwerk« geschaffen habe, im tiefsten Inneren gehöre: »Glinka ist, seinem musikalischen Wissen und Können nach, ein deutscher Meister.«¹¹ Den Versuch, Glinka und insbesondere *Žizn' za carja* »einzubürgern«, unternahm 1907 auch von Riesemann, indem er darauf hinwies, dass die Anregung zur Komposition einer russischen Nationaloper eigentlich Glinkas deutschem Lehrer Siegfried Dehn zu danken sei.¹²

In Bülows Briefen ist nachzulesen, wie sehr es ihm ein Anliegen war, gerade diese Oper in Hannover zur deutschen Erstaufführung zu bringen. Doch die Aufführung stand unter keinem guten Stern: Ausgerechnet der Darsteller des Ivan Susanin war am Premierenabend indisponiert, doch statt die Oper ganz abzusagen, führte man sie mit erheblichen Kürzungen auf, denen große Teile des dritten und vierten Aktes zum Opfer fielen. Die Resonanz, so weit sie aus Presseberichten ersichtlich ist, war entsprechend verständnislos. Der negative Eindruck kann allerdings nicht allein den Kürzungen zugeschrieben werden, denn die Vorbehalte, die anlässlich der hannoverschen Erstaufführung laut wurden, begegnen in den folgenden Jahren auch bei anderen Gelegenheiten.

Moniert wurde vor allem zweierlei: Einerseits vermisste man den im eigentlichen Sinne »dramatischen« Charakter, und andererseits erschien der hier bekundete Patriotismus und die idealisierte Loyalität zum russischen Herrscherhaus als Hindernis für die deutsche Rezeption. »Die Oper wird eine größere Theilnahme des Publicums nie zu gewinnen vermögen«, prophezeite der Rezensent des *Hannoverschen Couriers*. »Es ist das sicherlich von den Leitungen deutscher Bühnen, die ja stets auf der Jagd nach »ziehendem« Opernmateriale sind, recht wohl erkannt. Nur dies macht es begreiflich, daß die schon 1837 in Rußland zuerst aufgeführte Oper hier zum ersten Male auf deutschem Boden vor die Lampen gelangte.«¹³ Zwar hatte Hans von Bülow mögliche Vorbehalte gegenüber einer aus deutscher Sicht unangemessen wirkenden Demonstration von Zarentreue bereits im Vorfeld zu entkräften gesucht, indem er »das Patriotische in der Handlung« als »von allgemein menschlichem Interesse« gedeutet hatte.¹⁴ Doch wie dauerhaft die Ansicht blieb, *Žizn' za carja* müsse schon allein aufgrund der im Libretto angelegten Überzeugungen dem westeuropäischen Opernbesucher unverständlich bleiben, zeigt die Einleitung der deutschsprachigen Čajkovskij-Biographie von Karl Hrubý, in der der Verfasser 1902 den Fortschritt Čajkovskijs gegenüber früherer russischer Musik würdigt und dabei wenig Verständnis für *Žizn' za carja* aufbringt: »Zarismus und Rechtgläubigkeit sind dem Westeuropäer unverständliche und unbehagliche Begriffe; mich selbst, der ich lange Zeit in Rußland gelebt, hat diese Oper stets peinlich berührt und zum Teil sogar gelangweilt.«¹⁵

Offenbar war von Bülows Begeisterung für dieses Werk im Deutschen Reich nicht mehrheitsfähig. Das zeigt schon die spärliche Anzahl der Inszenierungen: Nach Hannover versuchten sich bis zum Ersten Weltkrieg nur noch Coburg (1890) und Hamburg (1900) an dem Werk. Am dortigen Stadttheater erlebte die Oper allerdings nur zwei Vorstellungen¹⁶, und dass es am Coburger Herzoglichen Hoftheater auf die Bühne kam, verdankt sich wohl primär der dynastischen Verbindung zwischen den Häusern Romanov-Holstein-Gottorp und Sachsen-Coburg und Gotha. An der Berliner Hofoper unterließ man derlei Bekundungen, und doch war es letztlich die deutsche Hauptstadt, in der *Žizn' za carja* am häufigsten gegeben wurde, allerdings in Form von Gastspielen russischer Ensembles in den Jahren 1888 und 1908. Deren Verlauf soll Gegenstand des folgenden Kapitels sein, doch die Art und Weise, wie sich die Berliner Rezensenten bei diesen Gelegenheiten mit dem Werk auseinandersetzten, sei bereits hier betrachtet.

1888, im Vorfeld der ersten Aufführung, stimmten Berliner Rezensenten die Opernbesucher mit Vorberichten auf das ungewöhnliche Ereignis ein. Nicht nur wurde dabei das Motiv des kulturell »Anderen« aufgerufen (»nur mit einer starken Dosis von musikalischem Kosmopolitismus werden wir im Stande sein, dem Componisten und seiner musikalischen Mission gerecht zu werden«), sondern man hielt mittlerweile auch einen fast entschuldigenden Hinweis auf den veralteten Stil des Werks für angebracht. Man dürfe, so der namentlich nicht genannte Autor, »nicht unterlassen, zur gerechten Würdigung der Partitur, auf das halbe Jahrhun-

- 13 A. z. B., »Königliche Schauspiele« (Rezension), in: *Hannoverscher Courier*, 14.12.1878, Abend-Ausgabe, S. 1f., hier S. 2.
- 14 H. von Bülow, »Musikalisches aus Italien« (wie Anm. 11), S. 148.
- 15 Karl Hrubý, *Peter Tschaikowsky. Eine monographische Studie* (= *Moderne Musiker*, o.Nr.), Leipzig 1902, S. 4.
- 16 Joachim E. Wenzel, *Geschichte der Hamburger Oper 1678–1978*, Hamburg 1978, S. 82 und 266.

- 17 O. Verf., in: Berliner Börsen-Zeitung, 6.5.1888, S. 9.
- 18 Heinrich Ehrlich, »Musikalische Aufführungen [...]. Die russische Nationaloper« (Rezension), in: BT, 7.5.1888, Abend-Ausgabe, S. 2f., hier S. 3.
- 19 [Leopold] S[chmidt], »Gastspiel der Russischen Oper«, in: BT, 21.5.1908, Morgen-Ausgabe, S. 2.
- 20 Leopold Schmidt, »Die russische Oper«, in: BT, 21.5.1908, Abend-Ausgabe, S. 1f., hier S. 1.
- 21 Vgl. Henry-Louis de la Grange, *Gustav Mahler. Chronique d'une vie*, Bd. 2, Paris 1983, S. 44, Anm. 100. Mahler interessierte sich außerdem für Rimskij-Korsakovs *Majskaja noč* [Mainacht] und Dargomyžskijs *Rusalka*.

dert hinzudeuten, das die Oper bereits aufzuweisen hat, und auf den raschen Verbrennungsproceß der Oper im Allgemeinen.«¹⁷ Heinrich Ehrlichs Besprechung im *Berliner Tageblatt* war im wesentlichen positiv, empfahl jedoch mit Blick auf fehlende dramatische Stringenz einschneidende Kürzungen: »Erstens kann der ganze zweite Akt vollständig wegbleiben; ich übernehme die Garantie, daß Niemand das Ballet und die Polenchöre vermissen wird, die mit der eigentlichen Handlung fast gar nicht im Zusammenhange stehen [...]. Der dritte Akt könnte ganz wirksam mit der gewalt-samen Wegführung Susannins durch die Polen enden. Auch müßten einige Wiederholungen an den Arien gestrichen werden. Nach solchen praktischen Maßnahmen wird das schöne Werk unseren hiesigen Bühnenverhältnissen angepaßt erscheinen; die erste Vorstellung hatte eine Dauer von vierthab [sic] Stunden, und eine solche ist heutzutage nur den Wag-nerschen Musikdramen erlaubt.«¹⁸ Der Vorschlag musste aus russischer Sicht als anmaßend erscheinen, zumal er im Tone kolonialistischen Wohlwollens erfolgte.

Als zwanzig Jahre später eine weitere russische Operntruppe in Berlin mit *Žizn' za carja* gastierte, behandelte man das Stück erneut wie eine Erstaufführung – so sehr war die Erinnerung an jenes erste Gastspiel inzwischen verblasst. Wenn der Kritiker Leopold Schmidt bei dieser Gelegenheit dem Werk »zum mindesten historisches Interesse« zugesteht¹⁹, so scheint er damit schon das Mögliche an positiver Würdigung ausgeschöpft zu haben. Daneben dominiert vor allem der Ton der Verblüffung über eine fremdartige Dramaturgie von »fast oratorienhafter Breite«, so »daß von einer dramatischen Wirkung nicht recht die Rede sein kann«. »Das entspricht [...] wohl der russischen Kunst überhaupt«, folgert Schmidt, und ruft dabei das zentrale Motiv deutscher Kritik an russischen Opern auf. Wie schon bei seiner oben zitierten Rezension des *Onegin* 1898 ist er allerdings auch zehn Jahre später immerhin bereit, diesen Ansatz als Alternative gelten zu lassen – drückt sich in ihm doch nun einmal, wie er schreibt, das »Wesen der Sache« aus.²⁰

Nachzutragen bleibt, dass Glinkas zweite Oper *Ruslan i Ljudmila* bis zum Ersten Weltkrieg offenbar nicht eine einzige Inszenierung an einer deutschsprachigen Bühne erlebte. Gustav Mahlers Interesse für das Werk in seiner Zeit als Wiener Hofoperndirektor ist durch einen Brief von 1899 bezeugt²¹, und eine Episode im Kopfsatz seiner Sechsten Symphonie scheint seine Kenntnis der Partitur dieses Werks zu verraten, doch zu einer tatsächlichen Aufführung ist es nicht gekommen. Möglicherweise waren an den deutschen Bühnen die Erfahrungen mit *Žizn' za carja* zu entmutigend, um es mit einer zweiten Glinka-Oper zu versuchen.

Vertane Chancen: Gastspiele

Inmitten der frühen Rezeptionsgeschichte russischer Opern auf deutschen Bühnen stehen 1888 und 1908 zwei Gastspiele russischer Truppen, die »ihr« Repertoire in die deutsche Hauptstadt mitbrachten. Denkt man an die Bedeutung, die derartige Unternehmungen für die Durchsetzung

der russischen Oper in Paris hatten²², insbesondere an die ebenfalls 1908 erfolgte dortige Erstaufführung des *Boris Godunov* auf Initiative Sergej Džagilevs, könnte man geneigt sein, von den Berliner Gastspielen eine ähnliche Initialzündung zu erwarten. Endlich bot sich für das Opernpublikum der deutschen Hauptstadt die Möglichkeit, russische Oper in authentischer Interpretation zu erleben. Bei beiden Gastspielen standen indes Erwartung und Erfüllung im Missverhältnis, und für die Berliner Beobachter war es nicht immer leicht zu entscheiden, ob die Enttäuschung allein der mangelhaften Realisation zuzuschreiben war oder zumindest teilweise auch den Schwächen des Repertoires.

Was sich gegenwärtig über diese Gastspiele sagen lässt, stützt sich vornehmlich auf Anzeigen und Berichterstattung in der *Berliner Börsen-Zeitung* und dem *Berliner Tageblatt*. Das 1888 gastierende Ensemble firmierte in Anzeigen als »Große russische Oper«, in der Berichterstattung auch als »Russische National-Oper« oder einfach »Russische Operngesellschaft«; es stand »unter Leitung des Direktors W. Lubimow aus Moskau« und gab vom 6. bis zum 18. Mai dreizehn Vorstellungen im Viktoria-Theater. Allabendlich wurde gespielt, zunächst achtmal *Žizn' za carja*, darauf fünfmal *Demon*, jeweils in der Originalsprache. »Im Personal«, so verlautete es in einer Ankündigung, »befinden sich 11 Mitglieder der kaiserlich russischen Oper in Moskau – darunter auch die Tenoristen [Fjodor] Sokoloff und Michailoff.«²³ Dirigent war Petr Ščurovskij, der eine Zeitlang am Moskauer Bol'šoj-Theater, seit 1880 allerdings vorwiegend in russischen Provinztheatern Opern dirigierte. Sowohl beim Orchester als auch beim Corps de Ballet griff man dagegen auf das Personal des Viktoria-Theaters zurück. Offenbar stellte das seitens des Berliner Publikums mit großem Interesse bedachte Gastspiel nur den Beginn einer Europatournee dar, die die Truppe anschließend nach Kopenhagen, Prag, London und Liverpool führte.

In der Presse wurden die Sängerinnen und Sänger sowie der Chor sehr gelobt; einzig der Darsteller des Susanin, Aleksandr Ljarov, der als »ein Mann von 70 Jahren« beschrieben wurde (tatsächlich war er bei seinem Berliner Gastspiel erst 49), habe sich »nicht mehr im Vollbesitz der Kraft« befunden. Auch die mitgeführten Dekorationen und Kostüme stufte man als »sehr schön« ein. Allerdings deutete sich bereits bei der Premiere von *Žizn' za carja* an, dass das Berliner Orchester seiner Aufgabe nicht gewachsen war. »Der Dirigent, Hofkapellmeister von Schurowskij, erschien uns umsichtig und sicher und wird das an Opern nicht gewöhnte Orchester des Theaters gewiß noch zur vollen Festigkeit führen.«²⁴ Der Optimismus des Rezensenten wurde enttäuscht, denn auch bei der Premiere des *Demon* war von Unsicherheit im Zusammenspiel die Rede. Gegenüber Rubinstejns Oper selbst verhielt sich Ehrlich wohlwollend. »Allerdings«, so die zu erwartende Einschränkung, »waltet auch hier nur das lyrische Element vor; das Schaffen dramatisch wirkender Musik lag niemals in der reichen musikalischen Natur des Komponisten.«²⁵ Von seinen Kürzungsempfehlungen für *Žizn' za carja* war schon die Rede.

Die organisatorischen Probleme dieses ersten Gastspiels waren gering gegenüber denjenigen einer Nachfolgeunternehmung, die fast auf

22 Vgl. Inga Mai Groote, *Östliche Ouvertüren. Russische Musik in Paris 1870–1913* (Schweizer Beiträge zur Musikforschung 19), Kassel 2014.

23 »Kleine Theaterchronik«, in: BT, 3.5.1888, Morgen-Ausgabe, S. 3.

24 H. Ehrlich, »Musikalische Aufführungen« (wie Anm. 18), S. 3.

25 Heinrich Ehrlich, »Musikalische Aufführungen [...] Der Dämon« (Rezension), in: BT, 15.5.1888, Abend-Ausgabe, S. 1.

- 26 O. Verf., »Fürst Zeretelli und die Petersburger Oper«, in: BT, 18.5.1908, Abend-Ausgabe, S. 3.
- 27 Paul Barchan, »Die Solisten der russischen Hofoper«, in: BT, 19.5.1908, Morgen-Ausgabe, S. 2.

den Tag genau zwanzig Jahre später Berlin erreichte. Vom 20. Mai bis zum 8. Juni 1908 fand das »Gastspiel des Ensembles der Kaiserlich Russischen Hof-Oper St. Petersburg und Moskau« im Neuen Königlichen Opern-Theater, dem sogenannten Kroll-Theater, statt. Das Unternehmen stand unter der Leitung des Fürsten Aleksej Cereteli, eines Musikliebhabers und Mäzens, der in Russland mit privaten Mitteln Opernproduktionen auf die Beine gestellt hatte. Nach den im Vorfeld des Gastspiels in der Presse erscheinenden Darstellungen hatten seine guten Kontakte zum St. Petersburger Mariinskij-Theater, aber auch höchste Protektion diese Gastspielreise ermöglicht. »Die Verwirklichung der Idee konnte, wie der Fürst im Gespräch mitteilte, um so mehr gelingen, als sein Plan das Wohlgefallen und die Zustimmung des Zaren fand. Dazu kam, daß die Berliner Generalintendantur den russischen Gästen die denkbar besten und günstigsten materiellen Bedingungen stellte.«²⁶ Dass nicht nur einige der damals bekanntesten Sängerinnen und Sänger Russlands, sondern auch ein großer Teil des Balletts des Mariinskij-Theaters zum Personal des Gastspiels gehörten, sicherte diesem die breite Aufmerksamkeit der Presse.

In einem im *Berliner Tageblatt* veröffentlichten Hintergrundbericht äußerte der Petersburg-Korrespondent Paul Barchan bereits im Vorfeld der ersten Premiere Zweifel daran, dass das Unternehmen gut vorbereitet sei. Ein adäquater Eindruck des in St. Petersburg Möglichen ließe sich nur dann vermitteln, wenn man wirklich alle essentiellen Bestandteile der Hofoper »in Bewegung« setzen könne. »Man müßte das starke, vorzüglich geschulte Orchester unter Naprawnik mitschicken, der bei Tschaiowski unentbehrlich ist. Man hätte Gelegenheit, die schönen pittoresken Dekorationen und Kostüme nach Entwürfen der besten impressionistischen Maler zu zeigen, weswegen die Hoftheater so viele Vorwürfe der Koketterie mit der ›Dekadenz‹ zu hören bekommen hat [sic]. [...] Ich will es allerdings dahingestellt sein lassen, wie weit es möglich ist, diesen Riesenapparat zu transportieren.«²⁷ Auch unter den Sängern vermisste Barchan einige herausragende Kräfte, insbesondere Šaljapin. Dieser und einige andere Stars der Kaiserlich Russischen Hofoper fehlten nicht zufällig, denn sie gastierten zur gleichen Zeit mit Djagilev in Paris. Ausschlaggebend für die Probleme, die sich während des Gastspiels ergaben, war aber nicht das Fehlen der Publikumsлюбlinge – die mitgebrachten Solisten wurden in der Berliner Presse zum Teil sehr gelobt –, sondern u.a. einmal mehr die Fehlentscheidung, auf ein eigenes Orchester zu verzichten und stattdessen einen Berliner Klangkörper für diese Aufgaben zu engagieren. Es handelte sich um ein gewisses »Mozart-Orchester«, das in der Musikgeschichtsschreibung abgesehen von diesem Gastspiel offenbar keine bedeutenden Spuren hinterlassen hat.

In der Kroll-Oper erlebte man nun allabendlich »die russischen Gäste«, wie man sie bald nannte, zunächst in elf Opernabenden, gefolgt von drei Ballettabenden und schließlich sechs weiteren Opernvorstellungen. Dieses Gastspiel war damit wesentlich umfangreicher als das erste, auch hinsichtlich des Repertoires. Wie schon 1888 wies man zu Anfang mit Stolz auf den Beginn der Nationaloper und *Žizn' za carja* hin, und wie damals stand auch *Demon* auf dem Programm späterer Abende. Daneben um-

fasste das Repertoire jedoch noch vier weitere Opern, nämlich Čajkovskijs *Pikovaja dama* und *Evgenij Onegin*, die man in Berlin durch eigene Produktionen schon kannte, sowie zwei Werke, die als Novitäten durchgingen: *Dubrovskij* von Édouard Napravnik, eine bereits 1897 in Leipzig vorgestellte Oper des Jahrgangs 1895, und Aleksandr Dargomyžskijs *Rusalka*, die mehr als ein halbes Jahrhundert auf diese deutsche Erstaufführung hatte warten müssen.

Es spricht nicht für die Durchschlagskraft des Gastspiels, dass nach ihm und bis zum Ersten Weltkrieg mit Ausnahme der beiden Čajkovskij-Opern keine weitere Inszenierung der hier gespielten Werke in Deutschland mehr erfolgte. Statt – wie zeitgleich in Frankreich geschehen – zur Nachahmung anzuregen, konnte das Gastspiel die schon vorhandene Skepsis nur weiter schüren. In Leopold Schmidts Rezensionen für das *Berliner Tageblatt* vermittelt sich eine von Premiere zu Premiere wachsende Frustration. Vieles, aber nicht alles, war offenbar dem Mozart-Orchester anzulasten. »Der Streicherchor klingt zu dünn, die Bläsergruppe ist nicht vornehm genug, und für eine intimere Kenntnis der Partitur hatte das Vorstudium offenbar nicht ausgereicht«, hieß es nach der Premiere von *Žizn' za carja*. »Von der orchestralen Grundlage aber hängt das Wohl und Wehe solcher Aufführungen zum guten Teile ab. Hier wäre die Königliche Kapelle am Platze gewesen.«²⁸ Von der *Pikovaja dama* schrieb Schmidt, das Orchester habe den Dirigenten Édouard Kruševskij »böses im Stich gelassen und die Musik Tschairowskys ihrer Feinheiten und charakteristischen Merkmale entkleidet.«²⁹ »Ich will von der Orchestermisere schweigen« lautete das Fazit nach *Evgenij Onegin*; »ich fürchte, Kapellmeister Kruschewsky kehrt als Deutschenhasser in seine Heimat zurück.«³⁰ Dieses »Anti-Mozart-Orchester«, wie es Schmidt nach Napravniks *Dubrovskij* bezeichnete, war am vorletzten Abend – bei einer Aufführung des *Onegin* – dann noch Auslöser eines regelrechten Skandals, indem es sich vor dem letzten Bild zurückzog, »um dem Fürsten Zeretelli den Streik zu erklären.« Die Darstellerin der Tat'jana, Marija Kuznecova, erklärte dem aufgebrachten Publikum in einer russischen Ansprache, »daß die Spieler diesen Staatsstreik vollführt hätten, ohne die Direktion vorher davon etwas merken zu lassen, daß alle Sänger unentgeltlich mitwirkten, damit das Orchester bezahlt werden könnte, und daß nunmehr die letzte Szene unter Klavierbegleitung zu Ende geführt werden solle.« Nachdem es ihr unter dem Lärm des verärgerten Publikums offenbar dann doch gelang, das Orchester zum Weiterspielen zu bewegen, »endete der häßliche Zwischenfall.«³¹ Dieser wirft ein Schlaglicht auf die organisatorische Durchführung des Gastspiels, die auch an anderen Stellen als inadäquat charakterisiert wurde. Die Schuld daran trug, so die Ansicht Barchans im *Berliner Tageblatt*, »vor allen Dingen Fürst Zeretelli, der ein sympathischer Mensch und schätzenswerter Mäcen, aber unfähig ist, solche Unternehmungen zu organisieren.«³²

Mit den Unzulänglichkeiten der Orchesterbegleitung und der Organisation war aber das Misslingen des Gastspiels nur teilweise erklärt. Wenn es – wie schon 1888 – nicht an der Qualität der Stimmen lag, so wurden doch die schauspielerischen Leistungen und die Regie mit Verwunderung

28 L. Schmidt, »Die russische Oper« (wie Anm. 20), S. 2.

29 L. S., »Neues königliches Operntheater« (Rezension der *Pikovaja dama*), in: BT, 23.5.1908, Morgen-Ausgabe, S. 2.

30 L. S., »Die russischen Opernvorstellungen«, in: BT, 26.5.1908, Morgen-Ausgabe, S. 2.

31 L. S., »Die Abschiedsvorstellung der Russen bei Kroll«, in: BT, 9.6.1908, Morgen-Ausgabe, S. 2.

32 Paul Barchan, »Petersburger Ballett«, in: BT, 2.6.1908, Abend-Ausgabe, S. 1f., hier S. 1.

- als auf einem veralteten Standpunkt stehend registriert. 1908 erwartete man von Sängern mehr als das bloße, wenn auch technisch makellose Absingen ihrer Partien ohne nennenswerte Interaktion mit den anderen Bühnenfiguren. Genau dies aber schien die Praxis dieses Gastspielensembles und, so der naheliegende Schluss, an russischen Opernbühnen überhaupt zu sein. »Die Chöre treten auf und ab nach alter Schablone, stellen sich an die Rampe und wenden sich an die Zuschauer, ganz wie die Solisten, die weniger unter sich als zum Auditorium singen«³³, schrieb Schmidt nach *Žizn' za carja*; »die Regie [im *Demon*] waltete ihres Amtes mit kindlicher Unbeholfenheit«³⁴, und im *Onegin* war der »Gesellschaftsakt beim Fürsten Gremin [...] Provinz im schlimmsten Sinne!«³⁵ Die Berliner mussten den Eindruck erhalten, dass die Ansprüche, die das Auditorium an eine Opernvorstellung richtete, hier wie dort gänzlich unterschiedlich waren. Was man an Positivem vom russischen Gastspiel entnahm, waren »gute Stimmen und Begabung zum Tanze«³⁶ – letztere bekundete sich nicht nur im Inneren der Opern, sondern auch an drei ins Programm eingeschobenen, abendfüllenden »Extra-Vorstellungen des Kaiserlichen Balletts vom Marien-Theater in Petersburg« vom 31. Mai bis zum 2. Juni. Das deutsche Publikum aber, so die Implikation der Kritik, verlangte nach inhaltlich-dramatischen Qualitäten und hätte auch die Bereitschaft mitgebracht, sich in das ungewohnte Repertoire einzuarbeiten: Dazu jedoch »wäre es ratsam gewesen, für deutsche Textbücher zu sorgen, wenigstens für die Opern, die hier noch nicht bekannt sind, und sie möglichst zeitig in Umlauf zu setzen. Die kümmerliche Inhaltsangabe, die die (nicht einmal in genügender Menge vorhandenen) Zettel enthielten, und die nicht einmal mit der Aufführung übereinstimmte, konnte für ein so wichtiges Mittel zum Verständnis nicht Ersatz bieten.«³⁷ Tatsächlich war 20 Jahre zuvor, beim Gastspiel von 1888, bereits im Vorfeld der ersten Premiere darauf hingewiesen worden, dass »deutsche Textbücher im Theater zu haben sein [werden], welche das Verständniß bedeutend erleichtern«³⁸ – so pflegte man sich im damaligen Berlin auf den Opernbesuch vorzubereiten. Dass auch bei dieser Gelegenheit wiederholt der angeblich undramatische Charakter der Werke selbst zur Sprache kam, sei der Vollständigkeit halber erwähnt.

- 33 L. Schmidt, »Die russische Oper« (wie Anm. 20), S. 1.
 34 L. S., »Neues königliches Operntheater« (Rezension des *Demon*), in: BT, 24.5.1908, Morgen-Ausgabe, S. 3.
 35 L. S., »Die russischen Opernvorstellungen« (wie Anm. 30).
 36 L. S., »Die Abschiedsvorstellung« (wie Anm. 31).
 37 L. Schmidt, »Die russische Oper« (wie Anm. 20), S. 2.
 38 Ungezeichnete Meldung in BT, 2.5.1888, Morgen-Ausgabe, S. 3.

Ausblendungen: Raritäten und Fehlanzeigen

Was das Gastspiel von 1908 zumindest ermöglicht hatte, war die Vorführung russischer Opern in einer breiteren Vielfalt, als das deutsche Opernleben sie sonst bot. Gerade in Berlin waren bisher ausschließlich Opern von Rubińštejn und Čajkovskij über die Bühne gegangen, wenn man von *Žizn' za carja* des Gastspiels von 1888 absieht. Wer anderes zu hören wünschte, musste sich schon in die Provinz begeben, und auch die bot ihm nur selten Gelegenheit zu neuen Bekanntschaften. Der größte Teil dessen, was aus heutiger Sicht zum Kanon der russischen Oper des 19. Jahrhunderts gehört, wurde nämlich auch abseits der Hauptstadt nicht gespielt. Von Glinka war bereits die Rede, Dargomyžskij kam (abgesehen

von seiner *Rusalka* während des Berliner Gastspiels 1908) nirgends zu Gehör. Keine Oper Aleksandr Serovs gelangte ins Deutsche Reich, aber auch nicht der *Knjaz' Igor'* [Fürst Igor] Aleksandr Borodins. Überhaupt spielten die Opern des »Mächtigen Häufleins« so gut wie keine Rolle. Dass den Bühnenwerken des auch abseits der Oper im deutschen Musikleben wenig präsenten César Cui eine Transferierung nicht gelang, verwundert dabei weniger als die Vernachlässigung Nikolaj Rimskij-Korsakovs, von dem nur eine einzige Oper, nämlich die *Majskaja noč'* [Mainacht], in diesem Zeitraum inszeniert wurde, und zwar 1900 in Frankfurt am Main. Zwar war Rimskij-Korsakovs Sinfonik in deutschen Konzertsälen durchaus präsent; es mit seinen farbenprächtigen Opern zu versuchen, hätte also eigentlich nahegelegen. Offenbar aber war auch hier das Schicksal der *Majskaja noč'*, die in Frankfurt »ohne jeden Erfolg« geblieben war³⁹, kontraproduktiv für weitere Versuche mit seinem dramatischen Œuvre. Von den beiden damals in Russland verbreiteten Opern Modest Musorgskijs schließlich konnte nur *Boris Godunov* ein einziges Mal in Szene gesetzt werden, nämlich 1913 in Breslau. Wenig später machte der Erste Weltkrieg und die nun offen ausbrechende Feindschaft mit Russland weitere Möglichkeiten für die Aufführungen dieses Repertoires an deutschen Bühnen zunichte.

Am Breslauer *Boris* wird noch einmal deutlich, wie einige als spezifisch russisch deklarierte Wesenszüge zu Hindernissen für eine deutsche Aneignung erklärt wurden, als ob die Differenzen letztlich unüberwindbar, da an kategorisch andere Auffassungen gebunden seien. Den Hintergrund bildete dabei der auch in Deutschland wahrgenommene Erfolg der Pariser Inszenierungen 1908 und 1913, und insbesondere die als skandalös empfundenen Reaktionen »einiger deutscher Kritiker, die sich alsbald nach der Pariser Auferstehung des ›Boris Godunov‹ seinen Komponisten erkoren, um mit ihm – Richard Wagner totzuschlagen«. Erich Freund, der Breslauer Korrespondent der Zeitschrift *Die Musik*, macht sich entsprechend daran, diese Argumentation als »unfreiwillige Komik« zu entkräften, indem er die Unzulänglichkeiten des *Boris*-Librettos aufzählt. Ein Großteil der Handlung sei »langweilige Staatsaktion, derber Trinkerspaß und niedliches Kinderspiel. Eine innere Verknüpfung oder äußerliche Erklärung der bunten Geschehnisse wird nicht einmal versucht. Szene um Szene steht einsam für sich da. [...] So sieht der Mann als Dramatiker aus, der uns den Schöpfer des ›Tristan‹ und der ›Meistersinger‹ vergessen machen soll.«⁴⁰

Wer Friends recht umfangreiche Rezension nur bis hierhin las und das Heft danach, in den eigenen Grundüberzeugungen bestätigt, befriedigt zur Seite legte, verpasste eine zweite Hälfte, in der der Verfasser durchaus vorurteilsfrei und teilweise sogar begeistert andere Schönheiten des Werks hervorhob, namentlich die Aufsehen erregende Instrumentation, die musikalische Charakterisierungskunst und sogar die melodische Erfindung. Sie alle finden, nachdem das eigentliche Verdikt bereits gesprochen ist, erst gegen Ende der Besprechung ihren Platz: als das weniger Wichtige, das aber doch als Ansatz zu einer Bereicherung hätte wahrgenommen und gewürdigt werden können. Die Verengung des russischen

39 Sigrid Neef, *Die Opern Nikolaj Rimsky-Korsakows* (Musik konkret 18), Berlin 2008, S. 44.

40 Erich Freund, »›Boris Godunov‹ [...] Deutsche Uraufführung [...] im Stadttheater in Breslau«, in: *Die Musik* 13, 1. Quartalsband (2. Novemberheft 1913), S. 220f., hier S. 220.

Kanons für die deutschen Bühnen bis 1918 ging Hand in Hand mit einer nationalen Agenda, die das Aufkeimen einer nicht nach deutschen Maßstäben geformten Opernkultur in Russland und deren Import als Bedrohung zu markieren bestrebt war, die es abzuwehren gelte.

Nach dem Ersten Weltkrieg wurde erkannt, wie einseitig in Deutschland russische Oper bis dahin rezipiert worden war. Adolf Weißmann, der 1925 für das ›Russland‹-Sonderheft des *Anbruch* »Das Echo der russischen Musik in Europa« untersucht, arbeitet zwei unterschiedliche Rezeptionslinien heraus: eine französische Linie, die von der Begeisterung für Musorgskijs *Boris* auf direktem Wege zum Aufstieg Stravinskijs und seiner vorbildhaften Wirkung auf französische Komponisten führt, und eine andere, als weniger wichtig und als »deutsch« markierte Linie, die er, u.a. mit Blick auf die Durchsetzung des *Onegin* und der *Pikovaja dama* an deutschsprachigen Bühnen, als »Tschaikowsky-Echo« beschreibt. Die deutsche Rezeption russischer Musik hatte sich aus Weißmanns Sicht ganz auf Čajkovskij fokussiert und ging in einer Aneignung »seiner in Klangschönheit schwelgenden Werke vermittelnden, versöhnenden Charakters« auf. Dieser aber konnte im Jahre 1925 nicht mehr als richtungsweisend begriffen werden.⁴¹

41 Adolf Weissmann, »Das Echo der russischen Musik in Europa«, in: *Anbruch* 7, Heft 3 (März 1925, Sonderheft *Russland*), S. 154–158, hier S. 155.

Es bedurfte nicht allein der musikästhetischen Neuorientierung der Nachkriegszeit, um die Ohren des deutschen Publikums für russische Musik zu öffnen. Auch politische Umwälzungen hatten ihren Anteil daran, dass in den zwanziger Jahren etliches von dem, das man vor 1918 nur aus musikgeschichtlicher Literatur kannte, in dichter Folge auf die Bühnen der Weimarer Republik und der deutschsprachigen Nachbarländer gelangte. Der große Zustrom von Flüchtlingen aus dem ehemaligen Russischen Reich nach 1917 machte Berlin unversehens eine Zeitlang zu einer ›zweiten Hauptstadt Russlands‹, und führte auch zu Kollaborationen zwischen den dortigen Opernhäusern und den emigrierten Bühnenkünstlern, vor allem zugunsten des Repertoires des »Mächtigen Häufleins«. Dass diese einstmals als »Novatoren« bezeichneten russischen Opernkomponisten – im europäischen Kontext mit deutlicher Verspätung – an deutschsprachigen Bühnen endlich ankamen, war damit wenigstens zum Teil eine Folge der Oktoberrevolution.

Summary

Of the 120 known productions of Russian operas on German stages up to 1918, about 86% concerned works by Anton Rubinstein and Pyotr Tchaikovsky. Rubinstein dominated the German perception of Russian opera until about his death in 1894; after him, Tchaikovsky, whose operas were staged from 1892, became the earliest Russian composer to enter the German repertoire permanently with his *Eugen Onegin*. Attempts to stage Glinka's *A Life for the Czar* met with little resonance, and in 1888 and 1908 two ill-fated tours by Russian ensembles did little to enliven the Germans' interest towards that repertoire. Compared with France, the almost complete neglect of operas by the »Mighty Handful« is striking. Only one (provincial) production each is documented for *May Night* and *Boris Godunov*. It remained for the 1920s to acquaint German audiences more fully with operas by Rimsky-Korsakov and Musorgsky.



Tchaikovsky's *Yevgeny Onegin* in Britain, 1892 and 1906: Slipping between High and Low, Future and Past, East and West

Tamsin Alexander

The first run of Tchaikovsky's *Yevgeny Onegin* in Britain passed by without much furore. It opened on 17 October 1892 at the New Olympic Theatre, featuring modest sets and, unusually for a Royal Italian Opera season, an English libretto. With attendance dwindling and critical opinion split, *Onegin* was abandoned after just seven performances.¹ Fourteen years later, a second attempt at the opera was made. This time, it came from the Moody-Manners company, led by the husband and wife team, Fanny Moody and Charles Manners, who had played Tatyana and Gremin in 1892. Again, the venture made little lasting impact in terms of inscribing *Onegin* into the canon – but it did provoke a storm of heated debate. The opera divided critics once more, but now the prevailing question was whether or not the opera was worthy of Tchaikovsky's genius, and (more importantly) whether it was worthy of being labelled truly »Russian«.

This shift is revealing. For one, it brings key nuances to our understanding of the international spread and reception of Russian music. One of Richard Taruskin's most important contributions to the field of Russianist musicology has been to highlight that Western writers have tended to validate Russian music in terms of its supposed Russian quotient (identified in the presence of folksongs), and that audiences have long been drawn to the repertoire for its alleged mystique.² This state of things certainly stands following Diaghilev's *Saisons Russes*, which successfully branded Russia as exotic to audiences across the globe after 1907. But the 1892 British premiere of *Onegin* betrays that sounding Russian was once not such an attraction, and that factors beyond the Russian allure initially brought this opera to London. What is more, when »Russianness« had become a point of wider interest by 1906, the concept did not just denote the exotic: in the midst of new ideas about the nature of Russian culture, Tchaikovsky came to be judged also by his modernising and democratising potential.

My objective here is to historicise »the myth of otherness« Taruskin has identified by investigating specific points at which *Onegin* moved westward, how it changed on relocation, and the impact it had on arrival. In so doing, I build on work by Philip Bullock, Gareth Thomas and Stephen Muir, who have already begun to flesh out Taruskin's narrative by examining the reception of Russian music in Britain at the turn of the twentieth century.³ As yet, however, their studies have not extended to opera, possibly because the introduction of this repertoire was so slow and sporadic in comparison with that of Russian instrumental music. In what follows, therefore, I also explore what it was about British operatic culture that

1 Both Philip Ross Bullock in »Untranslated and Untranslatable? Pushkin's Poetry in England, 1892–1931«, in: *Translation and Literature* 20 (2011), pp. 348–372, here p. 367, and Gareth Thomas in *The Impact of Russian Music in England 1893–1929*, PhD thesis, University of Birmingham 2005, pp. 7–8, state that *Onegin* received generally favourable reviews in 1892. In fact, reviews were negative to mixed. Thomas presents an article from 1893 – by which time Tchaikovsky's symphonies had brought him new fame in Britain (see later in this article) – erroneously presented as a review from 1892, as evidence. Bullock, meanwhile, takes the word of Arthur Jacobs' *Henry J. Wood: Maker of the Proms*, Methuen 1994, which uses reviews taken from Wood's press-cuttings scrapbook.

2 See Richard Taruskin, *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton/NJ 1997, p. xiv.

3 See for example, G. Thomas, *The Impact of Russian Music* (see note 1); Philip Ross Bullock, *Rosa Newmarch and Russian Music in Late Nineteenth and Early Twentieth Century England*, Farnham / Surrey 2009 and Stephen Muir, »About as wild and barbaric as well could be imagined...: The Critical Reception of Rimsky-Korsakov in Nineteenth-Century England«, in: *Music & Letters* 93 (2012), pp. 513–542.

made it difficult for Russian operas to find a permanent place, considering in particular how *Olegin's* reception was shaped by intensifying debate over what the artistic and social function of opera in Britain ought to be. It was only around 1906, I will propose, that the expectations for opera and the attitudes that accompanied a new enthusiasm for Russian culture would align to render Russianness desirable in the opera house.

As noted by Michael Werner and Bénédicte Zimmerman, there has been a tendency in transnational studies to imply »a fixed frame of reference including points of departure and arrival.«⁴ This means that national responses begin to be categorised, thus resorting to the very nationalist narratives the field seeks to challenge. By generating thick descriptions of two transnational moments, I seek to expose the dangers of generalising about a Western or even British reception of Russian music. And instead of presenting Britain and Russia as separate poles, I intend to draw attention to the networks that connected the two, and show that, rather than emphasising difference and distance, critics were keen to consider Russian music's significance for and within British operatic life.

How *Olegin* came to the Olympic

Olegin was not the first Russian opera to be performed in London. Anton Rubinstein's *Demon* and Glinka's *A Life for the Tsar* had been performed at Covent Garden in 1881 and 1887 respectively, meaning that, by 1892, London had hosted more Russian operas than any other city outside of Russia, except Prague.⁵ It might be tempting to assume that this early introduction was a symptom of British »Russomania« – a wave of enthusiasm for Russian culture typically identified as having taken off in the 1880s when left-leaning literary circles became enamoured by the elusive »Russian Soul« via the novels of Tolstoy and Dostoevsky.⁶ And yet, this nascent fascination with all things Russian cannot be easily transferred to the audiences of London's Royal Italian Opera seasons, held traditionally at Covent Garden, Her Majesty's and Drury Lane. These summer seasons (as opposed to other more socially accessible, year-round lyric entertainments), were gathering places for the few, where audiences attended in the hope of catching sight of luminaries of fashionable society in the boxes and international star singers on the stage.⁷ For many of the subscribers who held influence here, the operas performed were not expected to bear lofty philosophical or political weight. And even if political implications were sought out, such audiences were unlikely to be drawn to the concept of a nation brimming with anarchic political and artistic ideas. Russia was, what is more, a colonial rival, its growing strength in the East posing a threat to British territories.⁸ With Russian opera by no means in vogue abroad, and with Russia a hostile and little-understood nation, the premieres of *Demon* and *A Life* had not been framed as Russian exotica, but Italianized to become »Il Demonio« and »La vita per lo Czar«. Both had lasted just one season, with critics declaring them too unfathomably Russian for British ears.⁹

4 Michael Werner / Bénédicte Zimmerman, »Beyond Comparison: *Histoire Croisée* and the Challenge of Reflexivity«, in: *History and Theory* 45 (2006), pp. 30–50, here p. 36.

5 I have explored Prague in *Tales of Cultural Transfer: Russian Opera Abroad, 1866–1906*, PhD thesis, University of Cambridge 2015, pp. 24–80.

6 Various dates have been suggested for the beginnings of »Russomania« in Britain: John Slatter and Peter France take 1880 as their start date (J. Slatter, »Bears in the Lion's Den: The Figure of the Russian Revolutionary Emigrant in English Fiction, 1880–1914«, in: *Slavonic and Eastern European Review* 77 [1999], pp. 30–55, here p. 37; and P. France, »Introduction to Russian«, in: Idem [ed.], *The Oxford Guide to Literature in English Translation*, Oxford 2000, p. 582). Donald Davie has argued that »the awakening of the Anglo-Saxon people to Russian literature« occurred between 1885 and 1920 (»Mr Tolstoy, I Presume?« The Russian Novel through Victorian Spectacles«, in: D. Davie [ed.], *Slavic Excursions: Essays on Russian and Polish Literature*, Manchester 1990, p. 276); and Anthony Cross suggests dates of 1890–1930 in his introduction to *A People Passing Rude: British Responses to Russian Culture*, Cambridge 2012, p. 1.

For discussion of left-wing interest in the Russian novel and »Russian Soul« from the 1880s, see Carol Peaker, »We are not Barbarians« – Reading Revolution: Russian Émigrés and the Reception of Russian Literature in England, 1890–1905«, in: *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century* 3 (2006), pp. 1–18; and Ruth Livesey, »Socialism in Bloomsbury: Virginia Woolf and the Political Aesthetics of the 1880s«, in: *The Yearbook of English Studies* 37 (2007), pp. 126–144.

- 7 As long as the subscription list included a royal patron, an opera house could use »Royal« in their season title; »Italian« referred to the language in which all the operas were sung. For more on opera culture in London in this period, see Paul Rodmell, *Opera in the British Isles, 1875–1918*, Farnham/Surrey 2013, pp. 35–74.
- 8 See Jimmie Cain, *Bram Stoker and Russophobia: Evidence of the British Fear of Russia in »Dracula« and »The Lady of the Shroud«*, Jefferson/NC 2006, pp. 70–79.
- 9 See Tamsin Alexander, »Too Russian for British Ears: *La Vita per lo czar* at Covent Garden, 1887«, in: *Tekst. Kniga. Knigoizdanie 2* (2014), pp. 30–48.
- 10 David Brown, *Tchaikovsky: A Biographical and Critical Study*, vol. 4: *The Final Years: 1885–1893*, London 1991, p. 183. The translation – by Henry and Margaret Sutherland-Edwards – was the first to be made directly from English to Russian, rather than via Italian.
- 11 As reported by the Magazine of Music, 1.2.1888: »Our old friend, Signor Lago, has been bold enough to start a season of Italian Opera at St. Petersburg«.
- 12 Both the German productions were reported in prominent music journals in Britain. The *Musical Times*, for instance, mentioned the Hamburg premiere in February 1892 and the Darmstadt performances in June 1892.
- 13 *Daily Chronicle*, 18.10.1892.
- 14 *Star*, 18.10.1892.
- 15 *St James Gazette*, 18.10.1892.
- 16 *Illustrated Sporting and Dramatic News*, 29.10.1892.
- 17 For instance, »Piccolo« of the *Star* (18.10.1892) remarked that it should not have been put forth as »the battle-horse in a season of opera«.
- 18 *Morning Post*, 4.11.1892.

It was not excitement over the Russian mystique, then, that encouraged the impresario Joseph Lago to include *Onegin* in his Royal Italian Opera season for the Olympic in 1892. Indeed, it was not so much difference as interconnections that enabled *Onegin* to reach Britain. The idea of producing the opera had initially come from the pioneering impresario of English-language grand opera, Carl Rosa. He commissioned a translation of the libretto shortly after Tchaikovsky visited London to conduct the Philharmonic Society in 1888, but died before any performances took place.¹⁰ The project was then taken up by Lago, who may well have been familiar with the opera, having spent his winters working as an impresario in St Petersburg since 1888.¹¹ Access to the score also played a role. It was in 1892 that Tchaikovsky's publisher Jurgenson first released the parts for *Onegin*, helping the opera make its first German appearances in Darmstadt and Hamburg that year. It is likely that awareness of the opera's gradual spread across Europe also contributed to Lago's decision to stage *Onegin* in London.¹² Only once the opera became more accessible in practical terms then, through the easing of the transfer of peoples and objects between Russia and Western Europe, could *Onegin* spread.

Anglicising Russian Opera

Further evidence that being Russian was not a primary draw in 1892 can be found in the reviews. Many critics declared *Onegin's* plot, scenario and characters incomprehensible (as they had *Demon* and *A Life*). A critic for the *Daily Chronicle*, for instance, asserted that: »an opera written by a Russian for his own countrymen [...] »Eugène Onegin« brings before an English audience society and manners with which it is unfamiliar«.¹³ Not only this, but difference was commonly treated as a marker of backwardness: in the *Star*, a critic signing himself »Piccolo« wrote that »an extraordinary naïveté which characterise[d] both book and music [was] starting to an English mind«.¹⁴ The usual othering stereotypes of wildness and barbarism also surfaced. In the *St James Gazette*, Lensky was described as a »member of the irritable race«¹⁵, and the critic for the *Illustrated Sporting and Dramatic News* attempted to persuade his readers that the two ballroom scenes were proof that »the Russians« were »most excitable, almost barbaric, dancers«.¹⁶

That said, neither did *Onegin's* Russian status dictate its fate. Critics offered various explanations for the season being cut short. Some blamed Lago's failure to book enough star singers; others suggested that Lago should have chosen a safer option to head the season, such as *Lohengrin* or *The Magic Flute*.¹⁷ In a letter to the papers, Lago himself blamed the »exceptionally inclement« weather.¹⁸ One of the greatest problems, however, was competition from Covent Garden. Holding Royal Italian Opera seasons in the autumn was a new endeavour: traditionally, these were restricted to the period from around April to July, when the gentry came to the capital for the parliamentary session. By October, potential audiences were much diminished, and with two seasons running in tandem,

they would be split further. Not only did performances clash, but Lago's season was bound to compare unfavourably with that at the other house. Four years earlier, Covent Garden had come under the management of Augustus Harris, who spent extravagantly on refurbishing the interior, as well as the set and costume departments, and employed some of the most famed singers of the day (such as the de Reszke brothers). He won over numerous influential patrons in the process and by 1892, Covent Garden had become the focal point of high society.¹⁹

By comparison, Lago's venture bore the hallmarks of a subordinate enterprise. The Olympic had never hosted (and would never again host) an opera season, being known instead for melodrama, burlesques, variety shows and pantomimes.²⁰ As such, it did not boast an interior designed for society to mingle in, leading a critic writing for the *Illustrated Sporting and Dramatic News* to lament that there was »nothing to induce the audience to leave their places between the acts«, in contrast to the newly fitted out Covent Garden.²¹ The staging afforded problems too. Now that Harris had raised standards at Covent Garden, audiences for the Royal Opera, as the *Sunday Times* columnist Herman Klein reflected in his memoirs, would not appreciate »opera on the cheap«. ²² In reviews of *Onegin*, critics complained that the orchestra and chorus were under-rehearsed; that the theatre's technical effects were weak – scene changes were excessively slow, and the lights failed to come up gradually to represent the sunrise in Tatyana's letter scene²³; and that many of the cast wore the same costumes throughout, despite the change of location and five-year time gap between the second and third acts.²⁴

The combination of the unglamorous staging and unfashionable venue encouraged critics to associate *Onegin* with the sort of lighter entertainments that were typical of the theatre. Being sung in English and by a largely English-speaking cast exacerbated the problem: English was rarely heard at Royal Opera seasons, and though in the 1880s Carl Rosa's opera company had come a long way in convincing the public that English grand opera could be a success, the project had gone into decline since his death in 1889.²⁵ A reviewer for the *St James Gazette* consequently compared the performance of *Onegin* to a »pantomime«²⁶, while George Bernard Shaw in a review for the *World* remarked that »the whole thing reminded [him] of The Colleen Bawn«²⁷, a popular melodrama dating from 1860. A number likened *Onegin* to the outmoded ballad operas of the Anglo-Irish composer Michael Balfe, and the critic for the esteemed theatrical journal, the *Era*, suggested outright that »Tschai'kowsky[']s songs [...] reminded the hearer of an opera by a native composer.«²⁸ Far from being exoticised, in the context of the Olympic stage and staging, *Onegin* came to be aligned with familiar British entertainments.

As much as the Olympic assumed a confused position somewhere between a grand opera house and repertory theatre, *Onegin* itself disconcerted critics for appearing to slip between serious and light genres.²⁹ In the 1880s and 90s, critics were becoming increasingly eager to categorise what should and should not be counted as opera. One cause was the new preoccupation with the notion of an »English Musical Renaissance«,

19 After 1892, Covent Garden maintained a monopoly on Royal Opera seasons. For more on Harris's tenure, see P. Rodmell, *Opera in the British Isles* (see note 7), pp. 53–61; and Harold Rosenthal, *Two Centuries of Opera at Covent Garden*, London 1958, pp. 222–273.

20 See Raymond Mander / Joe Mitchenson, *The Lost Theatres of London*, London 1968, p. 254.

21 *Illustrated Sporting and Dramatic News*, 19.10.1892.

22 Herman Klein, *Thirty Years of Musical Life in London, 1870–1900*, London 1903, p. 208.

23 Complaints about lighting and staging were made, for example, in: Fun, 26.10.1892 and the Star, 18.10.1892.

24 *World*, 26.10.1892.

25 See P. Rodmell, *Opera in the British Isles* (see note 7), pp. 48–53. Note that Moody and Manners also sang with the Carl Rosa Company.

26 *St James Gazette*, 18.10.1892.

27 *World*, 26.10.1892.

28 *Era*, 22.10.1892. Gremin's da capo aria, »To Love all Ages are Obedient«, was frequently described as being »of a Balfeian pattern« (*Pall Mall Gazette*, 22.10.1892).

29 For similar criticisms in the Russian press over *Onegin*'s proximity to »the mundane stretches of prose fiction (jam) or the frivolous space of operetta (cuckolded husbands)«, see Julie Buckler, *The Literary Lorgnette: Attending opera in Imperial Russia*, Stanford/CA 2000, pp. 122–123.

- 30 One critic remarked proudly that it was »a characteristic indication of the tone and temper of the audience who frequent Wagnerian opera, that when a cat appeared on the stage in the last act, there was not the faintest ghost of a giggle throughout the vast auditorium« (Musical Times, 1.7.1892). Note that Wagner's operas (such as *Lohengrin* and *Tannhäuser*), had already gained repertory status in London, but the music dramas had not fared well before 1892. For more on Wagner's British reception, see Emma Sutton, *Aubrey Beardsley and British Wagnerism in the 1890s*, Oxford 2002, and Anne Dzamba Sessa, *Richard Wagner and the English*, Rutherford etc. 1979.
- 31 *Observer*, 18.10.1892.
- 32 *Daily Telegraph*, 18.10.1892.
- 33 *Musical Times*, 1.10.1892.
- 34 *Illustrated Sporting and Dramatic News*, 29.10.1892.
- 35 See, for instance, R. Taruskin, *Defining Russia Musically* (see note 2), p. xvii.

pursued not only by encouraging home-grown composers, but also by seeking to improve the nation's listening habits. Following a successful German season featuring Wagner's music dramas at Covent Garden in the summer of 1892, an unprecedented number of critics began to declare that these were the standard by which serious opera should be measured, and this the repertoire capable of attracting a cultural, rather than social, elite to the opera house.³⁰ A review in the new socialist-leaning daily paper, the *Star*, thus took *Onegin* to task for failing to adhere to Wagnerian dramatic principles. The pseudonymous Piccolo complained in particular about what he called »dramatic awkwardness«, a lack of innovation, and Tchaikovsky ruining the »»psychological moment«« in the third act with Gremin's ponderous aria in admiration of Tatyana. For Wagnerites, such traits rendered Tchaikovsky, to quote from the *Observer*, »merely a manufacturer of music, devoid of any inspiration«.³¹

But many, from leading music critics to those writing brief notices in fashion journals, maintained that opera should be entertaining and accessible, not progressive or challenging. Among these was the influential critic for the *Daily Telegraph*, Joseph Bennett – a staunch defender of Gilbert and Sullivan's Savoy operas, and frequent denigrator of the social elitism of the Royal Italian Opera and the cultural elitism of Wagnerism. While he admired Tchaikovsky's tunefulness, he regretted moments in *Onegin* which »resort[ed] to restless tonality«, »to harmonies sometimes more than a little crabbed, and to figuration so abundant that it often obscures what should be clear«.³² The author of a preview article in the *Musical Times*, meanwhile, objected to the most basic of quirks, from the lead being a baritone to the duel being fought with pistols (which are »so unmusical«).³³ Even the arioso passages proved too novel for some. The ever-traditional critic for the *Illustrated Sporting and Dramatic News* ascertained: »I am afraid [...] that, advanced as the public may be in its musical tastes, it likes a broader line than Tchaikovsky sometimes draws between what is and what is not recitative«.³⁴ Therein lay the problem: *Onegin*, not intended for the grand stage, and not even classified by Tchaikovsky as an opera (rather as »lyric scenes«), did not fall comfortably on either side of the pressing debates that prevailed in British music criticism at that time. It was too straightforward for defenders of Wagnerian opera, too unusual for the champions of accessibility. And presented in a Royal Italian Opera season, but sung in English at the Olympic, *Onegin* would inevitably slip in between the emerging (though not yet classified) notions of »high« and »low« culture.

Not Russian Enough

Fourteen years later, however, the parameters by which *Onegin* would be judged had shifted significantly. When the Moody-Manners company revived the opera in 1906, the question driving each review was that which Taruskin has pinpointed as long having consumed Western criticism: »How Russian is it?«.³⁵ The issue sparked an extensive back-and-forth in

the *Saturday Review*, beginning with a scathing review by Harold Gorst. Tchaikovsky, he declared, was »one of the giants of musical history«, one of »the greatest and most venerated names on the roll-call of music«; but *Onegin* had the potential to damage this reputation. The reason? »If the music possessed distinctive national character«, Gorst affirmed, »the fact would certainly have enhanced the interest, and to some extent the worth, of the opera«.³⁶ The next issue featured an outraged response by the Russian translator, Annette Keeton. She defended the opera by avowing that it contained »the very essence« of a concept that had become much revered: »the Russian soul«.³⁷ Two further letters of retort appeared the following week, again asserting that this was a true Russian opera and accusing Gorst of the crime of being, by default of criticising something Russian, pro-German. One of the responders, Alexander Kinloch (an author of Russian-language learning texts) advised: »so much nonsense is constantly being written about Russia and the Russians by our indifferently informed press that for Heaven's sake let us try to keep it out of music«.³⁸ How, then, had being Russian switched from a hindrance to a badge of honour? And why was Tchaikovsky, in particular, expected to embody the »Russian soul«?

Russian Culture as Politics

Where in 1892 reviewers had balked at the concept of a Russian opera, in 1906, some were saying that the opera's nationality alone ought to inspire public support. One wrote:

»It may be hoped that, as our British musical opinion is fully awakened to the beauty and power and originality of the best products of the Slavonic spirit in music, ›Eugene Onegin‹ will hold the stage among the elect operatic masterpieces.«³⁹

This warming towards Russian culture at the turn of the century was stimulated, in part, by political events. The tensions that had plagued Russo-British relations had not dissolved altogether: the Eastern Question prevailed and fears were brewing over the balance of power in Europe.⁴⁰ But following the 1905 Revolution and heavy losses during the Russo-Japanese War, the Russian threat had waned. Germany, with whom Britain had been locked in an arms race since the 1890s, was the greater concern; by 1906, Britain was on the verge of signing the Anglo-Russian convention, which would form, with France, the Triple Entente against Germany, Austro-Hungary and Italy.

The »awakening« of British opinion to »the Slavonic spirit in music« had been fuelled by new enthusiasm for Tchaikovsky. Back in 1892, another limitation on Lago's enterprise had been that Tchaikovsky was relatively unfamiliar. Despite having travelled to London to conduct concerts of his own works in 1888 and 1889, and despite his songs and piano pieces being popular in the home, one reviewer of *Onegin* even commented that the »music of Tschaikowsky [was] new to Londoners«.⁴¹ While *Onegin* had done little for his British renown, the Fourth, Fifth and Sixth Symphonies,

36 *Saturday Review*, 12.5.1906.

37 Annette Keeton, »Sham v. Genuine Russian Music«, in: *Saturday Review*, 19.5.1906. This was followed by a response from Gorst (26.5.1906) and, in the same issue, two more letters defending *Onegin* by Alexander Kinloch and Gregory Bloch. Yet another letter from Keeton supporting *Onegin* was printed on 2 June.

38 *Saturday Review*, 26.05.1906.

39 *Musical Opinion and Musical Trade Review*, 1.4.1906.

40 See J. Cain, *Bram Stoker and Russophobia* (see note 8) and Karl Beckson, *London in the 1890s: A Cultural History*, New York 1992, p. 367.

- 41 Moonshine, 29.10.1892.
- 42 The rise of Tchaikovsky's popularity in Britain has already been detailed in G. Thomas, *The Impact of Russian Music* (see note 1), pp. 5–13, and P. Bullock, *Rosa Newmarch* (see note 3), pp. 32–33.
- 43 See G. Thomas, *The Impact of Russian Music* (see note 1), p. 10.
- 44 Ibid.
- 45 Musical Times, 1.2.1899.
- 46 See G. Thomas, *The Impact of Russian Music* (see note 1), pp. 13–18; Philip Ross Bullock, »Tsar's Hall: Russian Music in London, 1895–1926«, in: Rebecca Beasley / Philip Ross Bullock (eds.), *Russia in Britain, 1880–1940: From Melodrama to Modernism*, Oxford 2013, pp. 113–119; and S. Muir, »The Critical Reception of Rimsky-Korsakov« (see note 3), pp. 514–518 and 531–537.
- 47 See Leanne Langley, »Agency and Change: Berlioz in Britain, 1870–1920«, in: *Journal of the Royal Musical Association* 132 (2007), pp. 306–348, here p. 341. She notes that works by Tchaikovsky were performed at the Queen's Hall Proms 611 times between 1895 and 1914, just behind Beethoven at 681, and far behind 2383 excerpts from Wagner operas.
- 48 Richard Alexander Streatfield, *Modern Music and Musicians*, London 1906, p. 315.
- 49 P. Bullock, »Tsar's Hall« (see note 46), p. 116.
- 50 See P. Bullock, *Rosa Newmarch* (see note 3), pp. 71–98.
- 51 See Ezequiel Adamovsky, *Euro-Orientalism: Liberal Ideology and the Image of Russia in France (1740–1880)*, Oxford 2006, pp. 120–122 and 134–136.
- 52 For more on the society, see C. Peaker, »Reading Revolution« (see note 6), pp. 4–9.
- 53 See P. Bullock, »Pushkin's Poetry in England« (see note 1), p. 352. The intrigue *Free Russia* generated was so powerful that similar journals were published: *Darkest Russia* (1891–1893) and *The Anglo-Russian* (1897–1914).

premiered in 1893–4, took concert halls by storm.⁴² Tchaikovsky's death in 1893 only heightened interest: to British audiences, it appeared that the composer had been struck down in his prime.⁴³ According to Thomas, by 1897, the *Pathétique* Symphony was being performed across the country on average once every four weeks.⁴⁴ The success of Tchaikovsky's symphonies prompted »a flood of Russian music« into Britain.⁴⁵ Leading the way was Henry Wood (who had conducted the 1892 *Onegin*) and his Promenade Concerts at the Queen's (dubbed the »Tsar's«) Hall.⁴⁶ Of all the Russian composers introduced in this period, Tchaikovsky reigned supreme. Between 1897 and 1905, there were regular »Tchaikovsky Nights« at the Proms – the only composers performed more frequently were Beethoven and Wagner.⁴⁷ And by 1906, even after the introduction of music from composers such as Rimsky-Korsakov, Glazunov and Borodin, music histories were still declaring: »[Tchaikovsky's] music to Western ears has as strong a Slavonic flavour as that of any of his compatriots.«⁴⁸

The nature of Tchaikovsky's posthumous fame engendered a new set of expectations for his music. Wood's endorsement of Russian composers, as Bullock has indicated, was not merely a reflection of personal preference: he believed »that this repertoire could form the basis for encouraging and establishing an intelligent and committed audience for serious music«.⁴⁹ This same view had been espoused forcibly since the late 1890s by Rosa Newmarch, Britain's first authority on Russian music. In numerous articles, translations and programme notes, Newmarch linked nationalism with progressive politics, arguing (like so many others) that national music had the potential to unite and educate the masses. In this way, she professed that British composers had much to learn from Russian national composers. She championed Tchaikovsky in particular in the belief that symphonies such as the *Pathétique* could transcend class divides due to their immediate emotional appeal.⁵⁰

As indicated above, Russian artists had first been praised as inherently political among Britain's socialist groups. Indeed, leftist thinkers had voiced increasing enthusiasm for Russia throughout the nineteenth century due to their conviction that the peasant commune could be upheld as a social model and a potentially anarchic force against the old European order.⁵¹ From the late 1880s, the connection between Russian culture and socialist politics was explored with new vigour by a group of Russian émigrés headed by Sergey Mikhaylovich Stepnyak-Kravchinsky. In 1889, Kravchinsky, popularly known as »Stepniak«, founded the Society of Friends of Russian Freedom with the British politician Robert Spence Watson. Though their principal aim was to raise awareness of the sufferings of the Russian populace, the group also sought to promote and shape British interest in Russian culture.⁵²

Their key mouthpiece was the journal, *Free Russia*, established in 1890. Its pages were filled with tales of revolutionaries, Siberian horrors, persecutions, jailbreaks and captures. It also promoted new translations of Tolstoy, Turgenev and Dostoevsky novels, thus helping canonise the view that the Russian national character was predominantly melancholic and realist.⁵³ The captivating image the journal cultivated of Russia as an

empire brimming with revolutionary unrest meant that, by the turn of the century, the British public were beginning to distinguish between Russia's despotic leadership and its long-suffering people: rather than uncultivated upstarts, Russian artists, authors and composers came to represent a wealth of creative voices caught in a heroic struggle against »tsarist repression«.⁵⁴

This depiction of the Russian artist, combined with Tchaikovsky's reputation as a democratising force in music, rendered *Onegin* an apt choice for the Moody-Manners troupe. The company was known as a provider of opera for the masses (or at least the educated middle classes), and was often touted by supporters of schemes to nationalise opera. As a touring company, singing most operas in English, the Moody-Manners troupe could feasibly bring opera to »the million«, rather than the »upper ten« at Covent Garden.⁵⁵ Their 1906 tour included stops in Edinburgh, Glasgow, Newcastle, Liverpool, Birmingham and Sheffield University, as well as London⁵⁶, and they offered, according to John Runciman (the outspoken critic for the *Saturday Review*), »ambitious« programmes aimed at »lovers of opera«, in contrast to Covent Garden, attended by those who wanted »to admire royalty and be-diamonded ladies«.⁵⁷ In addition to *Onegin*, the company had chosen a series of what would have been considered »serious« (Germanic) operas: *Siegfried*, *Tristan und Isolde*, *Lohengrin*, *The Marriage of Figaro* and *Greystone* by Nicholas Gatty. And *Onegin* was thought, by Runciman at least, to be the most »ambitious« of them all. Provincial opera-goers, he declared, would once »have given all but our eyes and ears to hear ›Siegfried‹ and ›Tristan‹; while such things as ›Eugen Onegin‹ lay far outside the domain of our maddest dreams«, indicating that Russian opera had overtaken even Wagnerian music drama as the yardstick of operatic innovation (even though none had been heard in full since 1892). Expectations were high, therefore, that *Onegin* – an opera by a Russian composer, and performed by the people's opera company – would appeal to and enrich national tastes.

But with its merry, ornamental serfs, bourgeois protagonists and love triangles, *Onegin* did not fit the politicised image of Russian culture that won the admiration of figures like Runciman.⁵⁸ The same problem had already hindered the appreciation of Pushkin's original verse novel in Britain; Pushkin's politics, as Bullock has argued, and »polishedly European«⁵⁹ style did not match the Russia popularised in *Free Russia*, or the literature it canonised. By 1906, the operatic *Onegin* likewise appeared insufficiently profound and tragic for a Russian artist – especially for the composer of the *Pathétique*, which, following rumours about Tchaikovsky's untimely death, had been nick-named the »suicide symphony«.⁶⁰ The critic for the *Musical Standard* proclaimed that the story of *Onegin* was of »the short six-penny magazine order« making it unsuitable for »the national genius of Tchaikovsky«.⁶¹ Gorst, in his review entitled »Sham Tragic Opera«, assumed that *Onegin* was a failed attempt at a tragedy. Far from reaching the psychological depths of the Russian novel or of Tchaikovsky's symphonies, the opera contained, according to Gorst, an »idiotic and artificial plot« concerned only with »tin-pot emotions and false sentimentality«.

54 As described in the editorial for the first issue of *Free Russia* in August 1890.

55 »The million« denoted the general public, as opposed to »the upper ten«, or »upper ten thousand«, used to refer to the aristocracy and gentry.

56 This schedule can be traced through notices in contemporary music journals such as the *Musical Standard* between February and June 1906.

57 *Saturday Review*, 17.3.1906. William H. Cummings, a critic and the principal at the Guildhall School of Music, remarked similarly in an article on the company that »the educational advantages of the scheme [were] obvious«, in: *Musical Standard*, 23.12.1905.

58 Though *Free Russia* was quick to promote Russian culture, and though Stepniak attended the premiere, there was no mention of the 1892 *Onegin* in its pages.

59 P. Bullock, »Pushkin's Poetry in England« (see note 1), p. 371.

60 The symphony was given this label, for instance, by James Huneker in his *Mezzotints in Modern Music: Brahms, Tchaikovsky, Chopin, Richard Strauss, Liszt and Wagner*, London 1899, p. 86.

61 *Musical Standard*, 28.4.1906.

- 62 Saturday Review, 12.5.1906.
 63 Edward Dannreuther, »Tschai-kowsky«, in: *A Dictionary of Music and Musicians*, vol. 4, Macmillan 1889, p. 183.
 64 Smart Society, 26.10.1892.
 65 Era, 22.10.1892.
 66 The expression first appeared in Dannreuther's programme notes for the British premiere of the First Piano Concerto at the Crystal Palace in 1876 (reprinted in: *Musical Standard*, 18.3.1876).
 67 Daily Telegraph, 18.10.1892.
 68 *Musical Standard*, 28.4.1906.
 69 This can be found in the fourth part of *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. For more on Herder's enthusiasm for the Slavs, see Larry Wolff, *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*, Stanford/CA 1994, pp. 305–338.

For this reason, he argued, performances of *Onegin* could »injure the reputation« of the »Russian master«. ⁶²

Nationalness and Modernity

The music was also deemed not national enough for Tchaikovsky the »Russian master« and »national genius«. While the lack of local colour had garnered some comment in 1892, it was not a prominent theme in the reviews. At this time, Tchaikovsky was already considered a national composer. As is well known, since the 1860s, the Mighty Handful and their mouthpiece, Vladimir Stasov, had promoted the view that they were the representatives of an authentic, Russian national sound, while composers such as Tchaikovsky and Rubinstein, were inauthentic cosmopolites. But this perspective had not yet percolated abroad, largely because the music of the Kuchka was so little performed outside Russia. Indeed, in the first edition of George Grove's *Dictionary of Music and Musicians*, published between 1879 and 1890, Tchaikovsky's music was described as fully representative of »the Slavonic temperament«. ⁶³

As a result, critics wondered that »with the exception of an interesting peasants' chorus and the nurse's song, [*Onegin*] show[ed] no trace of Russian national influence« ⁶⁴, instead following, »the plan of European composers«. ⁶⁵ Neither did the opera live up to the phrase that had become synonymous with Tchaikovsky's name since appearing in Grove's *Dictionary*: »fiery exaltation on the basis of languid melancholy«. ⁶⁶ Bennett quoted the catchphrase, before clarifying that this had »little to do with the music of ›Eugene Onegin‹«. ⁶⁷ There were, therefore, some mutterings that *Onegin* was uncharacteristic; but at a time when there was still scant interest in Russian composers, when Tchaikovsky was little known and when sounding »too Russian« was something of a deterrent, the most critics expressed was mild surprise.

In 1906, by contrast, reviewers scrambled to make excuses for the apparent dearth of local colour. The critic for the *Musical Standard*, in rhetoric reminiscent of articles in *Free Russia*, claimed erroneously that »the evil political conditions of Russia« had prohibited the »public expression« of national feeling in the period Tchaikovsky composed *Onegin*. The »bastard Russo-Italo-Teuto-French stuff« that resulted, he continued, was »not Tchaikovsky at all«. ⁶⁸ a marked contrast to gentler comments in 1892 that the opera was rather European sounding, and an indication that the myth of otherness – of the existence of purely Russian music – was becoming entrenched.

It was not just the lack of national colour that troubled critics in 1906. As well as soulfulness and profundity, the Russian artist was expected to exhibit a conviction for modernity. For over a century, premonitions had been made in and outside Russia about the country's impending cultural significance. Famously, Johann Gottfried von Herder had suggested in 1791 that the »Slavs« were Europe's upcoming people. ⁶⁹ As the music of Glinka and Rubinstein began to spread abroad in the 1860s, such suggestions

became more pronounced, particularly among French critics advocating an alternative musical future to that posed by Wagner.⁷⁰ These sentiments migrated gradually to Britain, impelled in the 1890s by an increasing familiarity with the music of the *Kuchka*.⁷¹ At the same time, Tchaikovsky's immense popularity meant that, for many, he remained the benchmark of modern Russian composition, and was thus expected to display an equal dedication to innovation. In 1904, Keeton had written an article in which she described all Russian composers, Tchaikovsky included, as knowing

»how to assimilate and utilise all the best qualities of opera as existent in Western Europe, whilst at the same time [breathing] into their creations that unanalysable and unfathomable Slav spirit which renders these works an absolutely unique type of modern music.«⁷²

To be representative of Tchaikovsky's best work, therefore, as well as to be nationally representative, *Onegin* needed to be modern. For Gorst, the opera's traditionalisms consequently became a marker of inauthenticity:

»The chief impression made upon the mind was that the composer had endeavoured throughout to follow conventional models and to produce [...] a popular success according to prevailing taste.«⁷³

Keeton retorted that both Pushkin and Tchaikovsky's versions of *Onegin* had »struck such an entirely new note« when they first appeared that it was some time before they were understood even in Russia. She thus treated Gorst's hostility as proof in itself of the opera's modernity: »all that is best in Russian art«, she reasoned, »is still obviously quite beyond the range of English sympathy and comprehension.«⁷⁴ As such, assumptions of incomprehensibility due to backwardness that had formerly plagued responses to Russian composers were flipped on their heads: if British audiences could not understand Russian works, it was because this was the music of the future.

Others found further evidence to suggest that *Onegin* was more forward-looking than it might first appear. »Common Time« of the *Magazine of Music* confessed that he had not appreciated *Onegin* in 1892 because »we younger men were all for Wagner.«⁷⁵ Now, he continued, it seemed that »Tchaikovsky had stumbled nearly thirty years ago on an aspect of the operatic art which is of much moment«⁷⁶ – *verismo*. From the late 1890s, the realist operas of the so-called New Italian School, particularly those of Puccini, had overtaken even Wagner in popularity in London.⁷⁷ Therefore, although *Onegin* had aged further since 1892, it was now described by one critic as »a fine specimen of modern operatic music«, due to its ordinary characters and situations, and diegetic musical moments.⁷⁸ Moody and Manners appear to have been well aware that drawing out *Onegin's* similarities with *verismo* would appeal to their audiences: for some performances, the finale was changed so that, rather than *Onegin* simply running off stage, he shot himself. By aligning *Onegin* with a trend that emerged after the opera was written, company and critics alike indicated that Tchaikovsky was truly ahead of his time.

70 See Tamsin Alexander, »Decentralising via Russia: Glinka's *A Life for the Tsar* in Nice, 1890«, in: Cambridge Opera Journal 27 (2015), pp. 35–62, here pp. 47–48.

71 See P. Bullock, *Rosa Newmarch* (see note 3), pp. 86–89 and S. Muir, »The Critical Reception of Rimsky-Korsakov« (see note 3), pp. 537–540. Borodin's Symphony No. 2 at its British premiere in 1896, for example, was described as foreshadowing the »music of the future«, in: Musical Times, 1.4.1896, in G. Thomas, *The Impact of Russian Music* (see note 1), p. 15.

72 Contemporary Review, 1.4.1904.

73 Saturday Review, 12.5.1906.

74 Saturday Review, 19.5.1906.

75 Musical Opinion and Musical Trade Review, 1.4.1906. »Common Time« was a collective pseudonym.

76 Ibid.

77 For evidence of the influx of Puccini operas see, for instance, listings in Alfred Loewenberg, *Annals of Opera, 1597–1940*, Calder 1978.

78 Musical Opinion and Musical Trade Review, 1.4.1906.

Conclusions

It was only in the early twentieth century, then, that British responses to *Onegin* appeared which match the picture Taruskin has so often described – of Western audiences only interested in Russian opera for its Russian quotient. Importantly, where Taruskin has argued that Western listeners have deciphered Russianness only in the presence of folksong, here, critics also argued over whether *Onegin* was profound enough, tragic enough and modern enough to be labelled Russian. These traits, what is more, were not just desirable of Russian music, but for any opera that could form a repertoire worthy of uniting and enlightening the British public. Russian music at this time, therefore, represented more than something exotic – on the contrary, it was something that British composers might learn from, and that might edify the nation. In other words, such imports represented a sort of cosmopolitan nationalism, whereby international repertoire had a part to play in nation building.

Although it was a long time before *Onegin* became a staple in Britain's opera houses, the discussion these performances provoked about the nature of Russian music would prove formative in the coming years. There was a fine line between Russians being viewed as the future of music and as barbaric; as democratising musical culture and debasing taste; as offering a model of national music to inspire British composers, and being incomprehensible. The reason was, of course, that these oppositions were mutually dependent. The concept of Russia being the future was bound up with the idea that it was closer to its ancient past. To attract the masses, human interest and accessibility were tantamount. And the badge of nationalness was won by being nationally specific – the more unfathomable to outsiders, the better. Despite causing problems for the early reception of Russian operas in Britain, it was amidst these contradictions that the groundwork for the eventual appreciation of Diaghilev and Stravinsky as modernists was laid: their modernity was defined, paradoxically, by their primitivism.⁷⁹

Ken Hirschkop has argued that many of the earliest efforts to support Russian culture in Britain were short-lived because »those who listened most attentively were not in a position to make it stick.«⁸⁰ Individuals such as Lago, who was edged out by competition from Harris, or Moody and Manners, whose company held little cultural clout, were unable to secure a place for *Onegin* in the repertoire. Indeed, despite claims by Runciman and Newmarch that Russian opera was the ideal repertoire for »the million«, it was only once the audiences of Covent Garden became enamoured with *Boris Godunov*, *Khovanshchina* and *Prince Igor* during Diaghilev and Thomas Beecham's seasons in 1913–14 that Russian operas could begin to »stick«.⁸¹

79 R. Beasley / P. Bullock, »Introduction«, in: *Russia in Britain* (see note 46), p. 9.

80 Ken Hirschkop, »Afterword«, in: *ibid.*, p. 268.

81 See Lynn Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, Oxford 1989, pp. 302–329, and Gareth Thomas, »Modernism, Diaghilev and the Ballets Russes in London, 1911–1929«, in: Matthew Riley (ed.), *British Music and Modernism, 1895–1960*, Burlington/VT 2010, pp. 67–92.

Zusammenfassung

Dieser Beitrag vergleicht die zwei ersten britischen Aufführungen von *Evgenij Oegin*: eine aus dem Jahr 1892, als Čajkovskij noch wenig bekannt war, und eine weitere aus dem Jahr 1906, als sich posthum sein Ruhm verbreitete. Die differierende Rezeption von Čajkovskijs Oper zeigt, dass Anfang des 20. Jahrhunderts die sogenannte »Russomanie«, die in den 1880er Jahren im Zusammenhang mit der russischen Literatur entstanden war, sich auch im Operndiskurs des frühen 20. Jahrhunderts verankerte. Čajkovskijs wechselhafte Reputation wurde auch durch aufkommende Debatten zum Stellenwert der Oper in der Gesellschaft geprägt. Als Folge dieser veränderten Wahrnehmung beginnt sich jenes Image zu zeigen, welches Richard Taruskin beschrieben hat – die Beurteilung Čajkovskijs durch ein westliches Publikum aufgrund eines ausschließlich »russischen« Wertes. Und doch waren es nicht nur die von Čajkovskij zitierten Volkslieder, auf welche sich die Kritik stürzte, sondern auch die Frage, ob *Oegin* tiefsinnig, tragisch und auch modern genug war, um als eine russische Oper durchzugehen.