

Tschaikowsky-Gesellschaft

Mitteilungen 23 (2016)

S. 82-128

Besprechungen und Mitteilungen

Abkürzungen, Ausgaben, Literatur sowie
Hinweise zur Umschrift und zur Datierung:
http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_htm_files/abkuerzungen.pdf

Copyright: Tschaikowsky-Gesellschaft e.V. / Tchaikovsky Society
<http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/impressum.htm>
info@tschaikowsky-gesellschaft.de / www.tschaikowsky-gesellschaft.de

Redaktion:
Thomas Kohlhase (1994-2011),
zusammen mit Kadja Grönke (2006-2008),
Lucinde Braun und Ronald de Vet (seit 2012)

ISSN 2191-8627

BESPRECHUNGEN UND MITTEILUNGEN

In Memoriam

Die Tschaikowsky-Gesellschaft gedenkt ihrer Mitglieder

SIGMUND LAUFER

10. Juli 1923 – 3. November 2015

DOROTHEE VON DADELSEN (GEB. DOVIFAT)

5. September 1920 – 5. April 2016

Neue Publikationen

Petr Il'ič Čajkovskij, Koncert № 1 dlja fortepiano s orkestrom si-bemol' minor soč. 23 (ČS 53). Nauč. red. P.E. Vajdman, A.G. Ajnbinder. Čeljabinsk: MPI, 2015. (Petr Il'ič Čajkovskij, Akademičeskoe polnoe sobranie sočinenij. Serija III: Koncerty i koncertnye p'esy). Čeljabinsk: Music Production International, 2015.

Tom 1: Partitura. Pervaja redakcija (1875). CLIII, 219 S. ISBN 978-5-9628-0202-2.

Tom 2: Pereloženie avtora dlja dvuch fortepiano. Pervaja redakcija (1875). CLIII, 145 S. ISBN 978-5-9628-0203-9.

Tom 3: Partitura. Vtoraja redakcija (1879). CLIII, 219 S. ISBN 978-5-9628-0204-6.

Tom 4: Pereloženie avtora dlja dvuch fortepiano. Vtoraja redakcija (1879). CLIII, 145 S. ISBN 978-5-9628-0205-3.

Engl. Paralleltitel:

Pyotr Il'ich Tchaikovsky, Concerto No. 1 for Piano and Orchestra B-flat minor Op. 23 (ČW 53). Edited by P.E. Vajdman, A.G. Ajnbinder. Chelyabinsk: Music Production International, 2015. (Pyotr Il'ich Tchaikovsky, Complete Works, Academic Edition. Series III: Concertos and Concert Pieces).

Auf der Jubiläumskonferenz, die im Oktober 2015 im Čajkovskij-Haus-Museum in Klin stattfand, wurde Čajkovskijs Klavierkonzert Nr. 1 b-Moll op. 23 in einer neuen vierbändigen Edition vorgestellt. Damit ist die in Russland initiierte Akademische Gesamtausgabe der Werke Čajkovskijs (AČE) feierlich eröffnet worden. Für die Mitglieder der Tschaikowsky-Gesellschaft ist dieses Ereignis von besonderem Interesse, da die Entstehung der Gesellschaft unmittelbar mit der Gründung einer neuen kritischen Čajkovskij-Gesamtausgabe in den Verlagen Schott (Mainz) und Muzyka (Moskau) zusammenhing. Auf dem Internationalen Tschaikowsky-Fest (Tübingen, Oktober 1993), an dem die Ge-

sellschaft sich konstituierte, war so auch der frisch erschienene erste Band der New Čajkovskij Edition (NČE) mit der 6. Symphonie in einem Festakt im Pflegehofsaaal der Universität Tübingen präsentiert worden – einige Mitglieder werden diese Veranstaltung noch in bester Erinnerung haben. Es gehörte dann zu den zentralen Aufgaben der Gesellschaft, die Arbeit an den folgenden Bänden zu unterstützen, die in unterschiedlich gewichteter Kooperation zwischen Ljudmila Korabel'nikova, Valentina Rubcova und Polina Vajdman auf russischer und Thomas Kohlhase auf deutscher Seite zum Druck vorbereitet wurden.

Nach etwa fünfzehn Jahren gemeinsamer Tätigkeit ist dieses deutsch-russische Projekt zum Stillstand gekommen. Die Gründe für dieses Scheitern sind vielfältig. Teils muss man sie in der politischen und wirtschaftlichen Situation suchen. Anfang der 1990er Jahre befand sich Russland in einer tiefen Krise, alte Strukturen brachen zusammen, ohne dass Neues aufgebaut werden konnte. Materiell bewegte man sich am Rande einer Notlage. Für eine effiziente wissenschaftliche Arbeit fehlten sowohl die institutionellen als auch die privatwirtschaftlichen Voraussetzungen. Unter diesen Umständen musste die Zusammenarbeit mit einem deutschen Verlag als geeignete Perspektive erscheinen, um die ideologische Freiheit, die sich nun endlich bot, auch in der dringend anstehenden Revision der musikalischen Texte Čajkovskijs, wie sie in der alten Gesamtausgabe (ČPSS) vorgelegt worden waren, fruchtbar werden zu lassen.

Von russischen Kollegen konnte man freilich immer wieder hören, dass die im Schott-Verlag hergestellten Bände in russischen Bibliotheken nie angekommen sind. Anscheinend war der russische Verlagspartner nicht im Stande, den Vertrieb innerhalb Russlands zu gewährleisten. Die Existenz einer modernen Čajkovskij-Gesamtausgabe – in deutschen Bibliotheken jedem Nutzer offensichtlich – blieb so in Russland nahezu unbekannt; einen Eindruck von der Anlage und Konzeption der Reihe konnte man sich bestenfalls auf Auslandsreisen verschaffen. Es versteht sich, dass dies nicht der Sinn eines so wichtigen Editionsprojektes sein konnte.

Denn – und dies ist der letztlich entscheidende Aspekt – Čajkovskijs Oeuvre ist Teil des russischen nationalen Erbes. Auch wenn seine Musik schon lange kulturelles Allgemeingut geworden ist, hat man es doch primär mit dem Werk des wohl bekanntesten russischen Komponisten zu tun. Dass seine Musik eigentlich eine verlegerisch und wissenschaftlich-editorisch in Russland angesiedelte Edition benötigt, leuchtet jedem ein. Würde es nicht seltsam anmuten, wenn die Brahms-Gesamtausgabe statt in Lübeck in Petersburg vorbereitet würde oder Robert Schumanns Gesammelte Werke in Moskau in Druck gingen?

Da die Grundidee, die evidenten Mängel der sowjetischen Gesamtausgabe (ČPSS) zu beheben, ihre Berechtigung nicht verloren hat, war es nur folgerichtig, über die Möglichkeiten einer russischen Čajkovskij-Gesamtausgabe nachzudenken. Nachdem sich die wirtschaftlichen Verhältnisse in Russland deutlich stabilisieren konnten, hat Polina Vajdman sich jahrelang für dieses Ziel eingesetzt. Trotz intensiver Bemühungen ist es freilich bisher nicht wirklich gelungen, eine mit mehreren fest angestellten Forschern ausgestattete Arbeitsstelle einzurichten, auch wenn Räumlichkeiten, verschiedenste Ressourcen und eine in ihrem Umfang einzigartige Sammlung primärer und sekundärer Quellen im GMZČ zur Verfügung stehen würden. Die Einsicht in die Notwendigkeit eines kostspieligen Langzeitprojektes fehlt offenbar in den Kreisen der politisch Verantwortlichen. Auch in der russischen Musikwissenschaft scheint das Bewusstsein von der Wichtigkeit quellenkritisch abgesicherter Editionen nicht ausreichend verbreitet zu sein. So kommt es, dass die mit

ihren mindestens 118 geplanten Bänden¹ so gewaltige neue Ausgabe vorerst schrittweise angegangen wird, auf der Basis von Druckkostenzuschüssen und auf das einzelne Editionsprojekt bezogenen Fördermitteln sowie durch die Tätigkeit von Musikwissenschaftlern, die ihre Editionsarbeit mit ihrer Anstellung an anderen Institutionen gut in Einklang bringen können.

Ungesichert ist bislang auch noch die Organisation des Vertriebs der Reihe außerhalb von Russland, so dass die Bände in Deutschland kaum greifbar sind. Da es dem Verlag nicht möglich war, der Tschaikowsky-Gesellschaft ein Rezensionsexemplar zur Verfügung zu stellen, konnte die vorliegende Besprechung nur anhand eines im Musiklesesaal der Bayerischen Staatsbibliothek einsehbaren Exemplars vorgenommen werden. Die Ausgabe konnte so nur in engen zeitlichen Grenzen studiert werden, womit auch etwaige unvollständige oder fehlerhafte Angaben in dieser Rezension zu entschuldigen sind.

Scheint das weitere Schicksal der AČE noch ungewiss,² so muss besonders hervorgehoben werden, dass dem Projekt der in Čeljabinsk am Ural angesiedelte Verlag MPI zu Hilfe gekommen ist – ein junges Unternehmen, das sich bei der Neuedition der Korrespondenz Čajkovskijs mit Nadežda fon Mekk erstmals als geeigneter Partner profiliert hat. Der Verlag hat sich frühzeitig auf aktuelle Editionstechniken spezialisiert und zeichnet sich auch im Computernotensatz durch Sorgfalt und hohes drucktechnisches Niveau aus.

Die nun vorgelegten vier Bände der AČE zeigen eindrucksvoll, wie professionell heute in Russland gearbeitet wird. Die Bände präsentieren sich in einem eleganten, dunkelroten Kunstledereinband, die verspielteren, in russisch-folkloristische Ranken eingebetteten Lettern und ein schmückender Rahmen ersetzen das nüchterne Design, das deutsche Gesamtausgaben in der Regel kennzeichnet. Dass man es mit bedeutendem nationalen Kulturgut zu tun hat, signalisiert auch das beträchtliche Gewicht der Bände – ein Umstand, der für Nutzung und Versand allerdings eher von Nachteil erscheint. Entscheidend sind aber das ansprechende, gut lesbare Druckbild auf hochwertigem Papier. Auf Druckfehler hin konnten die Bände für die Besprechung nicht kontrolliert werden, ins Auge fällt lediglich eine unübersehbare Panne – in Band 3 (Partitur 1879) sind auf den Seiten 24–25 und 28–29 versehentlich Seiten der Fassung für zwei Klaviere hineingerutscht.

In ihrer formalen Struktur erinnern die neuen Bände stark an die uns bekannten, bei Schott verlegten Ausgaben der NČE. Genauer gesagt orientiert sich der Aufbau (Vorworte; Einführung: Werkgeschichte, Aufführungsgeschichte, Rezeption, Aufführungen unter dem Komponisten, Editions-geschichte, Zitate, Fassungen; Notenteil; Kritischer Bericht) an generellen Prinzipien, die mit mehr oder weniger starken Anpassungen an das betreffende Werk in den meisten aktuellen Gesamtausgaben angewandt werden. Auch für die Editionsrichtlinien der NČE hatte man sich ja die Arbeitsweise der Brahms- und Schumann-Gesamtausgaben zum Vorbild genommen.³ Spielte in der Editionstechnik die deutsche Musikwissenschaft lange Zeit eine Vorreiterrolle, so gelten diese Standards inzwischen auch in anderen Ländern als verbindlich; sie wurden beispielsweise übernommen für Komponisten wie Hector Berlioz oder Jean-Philippe Rameau, die sich beide recht erfolgreich als internationale Projekte (mit deutschen Verlagshäusern) etablieren konnten. In Russland stößt man bislang noch nicht so häufig auf Musikeditionen, die über die verwen-

¹ Vgl. <https://ruslania.com/sheetmusic/160844/chajkovskij-akademicheskoe-polnoe-sobranie-sochinenij-seriya-iii-koncerty-i-koncertnye-pesy-toma-1-4-koncert-1-dlya-fortepiano-s-orkestrom>.

² Vgl. etwa die Aussage Igor' Duchovnyjs: <http://rg.ru/2015/05/04/sobraniye-site.html>.

³ Vgl. *Editionsrichtlinien der Neuen Čajkovskij-Gesamtausgabe (NČE)*, hrsg. von Ljudmila Korabel'nikova u. a., Mitteilungen. Sonderheft 1, Tübingen 2001, S. 5; http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_htm_files/Sonderheft1.pdf.

deten Quellen in einem kritischen Kommentar befriedigend Rechenschaft ablegen. Von ihrem Ansatz her kann man der AČE insofern eine echte Pionierrolle für die russische Musikwissenschaft bescheinigen.

Der Wunsch, eine in jeder Hinsicht exemplarische Editionsarbeit vorzulegen, verbirgt sich wahrscheinlich hinter dem Bemühen, alles möglichst umfassend – ‚maximal‘, wie man im Russischen gerne sagt – zu dokumentieren. Man sieht dies an verschiedenen Aspekten: Obwohl die vier Bände Fassungen eines Werks bieten und im Set verkauft werden, findet man den einleitenden Textteil in jedem der Bände komplett abgedruckt. Ungewöhnlich reich ist die Bebilderung, nicht nur mit Faksimiles von Seiten zentraler Notenausgaben und autographischer Quellen, sondern auch mit zeitgenössischen Fotografien von Personen, die an der Werk- und Aufführungsgeschichte beteiligt waren. Auffallend ist auch die Länge der einleitenden Vorworte. Umfasst beispielsweise das allgemeine Vorwort zur Brahms-Gesamtausgabe lediglich eine Seite, dasjenige zur NČE zwei Seiten (inklusive den Überblick über die Serienaufteilung), so dehnt sich das entsprechende Vorwort in der AČE auf acht Seiten (inklusive Serienübersicht) aus.⁴ Gewiss entdeckt man darin viele interessante Überlegungen und Details zur Gesamtgeschichte der Čajkovskij-Editionen. Diese wären aber eher in einem separaten Aufsatz am Platze. Nicht ganz angemessen erscheint hier der knappe Absatz auf S. XIX, der sich zum Projekt der NČE äußert. Erwähnt wird als innovativer Ansatz dieser Edition lediglich die vollständigere Berücksichtigung von Werken Čajkovskijs, die sich in einer Vergrößerung der Bandzahl gegenüber ČPSS niederschlagen. Der folgende Absatz erweckt dann den Eindruck, als baue erst die AČE auf einer textkritischen Arbeit und wissenschaftlichen Quellenkritik auf. Dass dies nicht stimmt, wird jeder erkennen, der die Bände der NČE in die Hand nimmt. Wem dies nicht möglich ist, dem stehen die digital einsehbaren Editionsrichtlinien zur Verfügung, zu deren Mitautoren eine der Herausgeberinnen einst zählte.⁵

Ungewöhnlich erscheint die Entscheidung, ein separates Vorwort zur Serie III zu verfassen (das dann offenbar auch in allen weiteren Bänden mit Konzerten und Konzertstücken wiederkehren wird). Es enthält lange chronologische Verzeichnisse mit bekannten Werken anderer Komponisten zu den fraglichen Gattungen (S. XXVI–XXVII), deren Relevanz für eine Präsentation des Notentextes nicht ganz nachvollziehbar ist. Der sich anschließende summarische Bericht über Čajkovskijs in der Serie vertretene Kompositionen ist redundant, weil diese Informationen in den Darstellungen der Entstehungs- und Editions-geschichte der einzelnen Werke wiederkehren bzw. dort besser platziert werden könnten.

Auch die Einführung zum Werk ist reich mit Quellenzitaten gespickt, die oft in beträchtlichem Umfang wiedergegeben werden. Das ist einerseits eine wertvolle Bereicherung: Noch nie hat man so ausführliche Informationen an einem Ort versammelt gefunden, die die kreuzweise Korrespondenz zwischen Karl Klindworth, Hans von Bülow und Čajkovskij in der ersten Phase der Werkgeschichte plastisch wiederaufleben lassen. Gleiches gilt für die Briefwechsel, die der Komponist mit Petr Jurgenson, dem Hamburger Verleger Daniel Rahter, dessen Mitarbeiter Franz Schäffer und dem Pianisten Aleksandr Ziloti im Winter 1888/89 bezüglich einer revidierten dritten Neuauflage des Konzerts führten. In beiden Fällen konnten für die Rekonstruktion dieser wichtigen Vorgänge aktuelle Quellenforschungen und Funde fruchtbar gemacht werden, die von Mitgliedern der Tschaikowsky-Gesellschaft (insbesondere Luis Sundkvist und Ronald de Vet) in der letzten Zeit vorgelegt

⁴ Der Kern dieses Vorworts bildet die Basis des im vorliegenden Heft übersetzten Beitrags von Polina Vajdman, siehe S. 39–50.

⁵ http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_htm_files/Sonderheft1.pdf.

worden sind. Speziell für diese Edition wurde von Seiten der Gesellschaft eine gemeinschaftliche Suchaktion nach aufschlussreichen Briefen Klindworths gestartet, die sich noch unkatalogisiert und unpubliziert im Bülow-Nachlass in der Musikabteilung der Staatsbibliothek Berlin befinden. Nach einigen Recherchen konnten unsere in Berlin wohnhaften Mitglieder Paul Mertens und Jochen Haeusler die Abschrift eines Klindworth-Briefs erstellen (vgl. S. LXI, Anm. 157), der hier nun erstmals publiziert wird – allerdings nur in englischer und russischer Übersetzung.

Angesichts solch hoch interessanter und lesenswerter einzelner Details vermisst man allerdings die Konzentration auf die für die Edition entscheidenden Argumente und Etappen: Der Leser verliert sich in der Fülle des Materials und wird von den inhaltlichen Deviationen vom eigentlichen Thema abgelenkt. Ungünstig wirkt sich überdies der Umstand aus, dass die oft sehr umfangreichen Quellenzitate⁶ auch graphisch nicht vom Haupttext abgehoben werden, so dass dem Leser eine visuelle Unterscheidungshilfe fehlt. Ein gutes Beispiel ist dafür der lange Auszug aus Modest Čajkovskijs Tagebuch (S. LV), eine bemerkenswerte, leider noch immer nicht edierte Quelle, die hier lediglich dazu dient, Čajkovskijs fachmännisches Verhältnis zur Schauspielkunst vorzuführen und auf diese Weise das Zitieren der französischen Chansonette aus Montaubrys Vaudeville *La corde sensible* plausibel zu machen.

Überhaupt erscheinen die sehr langen Ausführungen zur Quelle dieses Zitats in einer Kritischen Werkedition nicht richtig am Platz. Es wäre klüger gewesen, die im Rahmen des DFG-Projekts „Tschaikowsky und Frankreich – Bikulturalität auf dem Prüfstand“ ermittelte Quelle⁷ sachlich mitzuteilen und weitere Überlegungen in separaten Publikationen unterzubringen. Denn der Forschungsprozess zu dieser Vorlage war zum Zeitpunkt der Arbeit an der Konzertedition noch nicht abgeschlossen und ist es auch heute noch nicht: Die von den Autorinnen aufgeworfene Frage nach Montaubrys Identität etwa lässt sich durch eine Beschäftigung mit der Biographie der beiden Brüder dieses Namens eindeutig beantworten.⁸ Neben den noch unerforschten schwedischen Quellen, auf die in der Einleitung hingewiesen wird (S. LIV, Anm. 117), existiert das komplette, aus dem Bestand des Théâtre Michel stammende Stimmmaterial zu diesem Vaudeville nach unseren Informationen auch in der Musikbibliothek des Marientheaters (CMB) in Petersburg. Da Čajkovskij das Stück möglicherweise durch die Aufführung am französischen Theater in Petersburg kennen gelernt hat, wäre eine Recherche nach der Orchesterfassung dieser Unterhaltungsmusik zweifellos interessant – hier hätten die Autorinnen einen Forschungsimpuls geben können.

Letztlich aber führt all das weit vom Zweck der Einleitung weg. Bei der Lektüre dieser ausführlichen Erörterung eines separaten inhaltlichen Strangs kam der Rezensentin erstmals der Gedanke, der Zeitpunkt für eine kritische Neuedition des b-Moll-Klavierkonzerts sei noch verfrüht; es wäre sinnvoll gewesen, problematische Aspekte, soeben erst neu auf-

⁶ Überflüssig erscheint z.B. das ausgedehnte Zitat von Larošs Konzertkritik von 1875 (S. XLIV f.). Auch Zilotis Interview enthält viele Informationen, die zu der Frage seiner Teilhabe an der 3. Fassung des Konzerts keinen Erkenntnisgewinn bringen.

⁷ Vgl. Lucinde Braun, ČSt 15, S. 418–426.

⁸ Vgl. S. LIII. Die hier aufgestellte Behauptung, dass beide Brüder Montaubry am Théâtre du Vaudeville tätig waren und daher als Komponisten des Vaudeville-Airs in Betracht kommen, stimmt nicht. Der vor allem als Sänger berühmte Félix-Achille war in den fraglichen Jahren 1848 bis 1858 an Opernhäusern in Lilles, Brüssel, Strasbourg, Bordeaux und Marseilles tätig und wurde erst 1858 an die Opéra-comique in Paris engagiert. Vgl. dazu den auf den Vorlesungen der Handschriftenabteilung des Petersburger Konservatorium im April 2015 vorgestellten Beitrag der Rezensentin, der für PMA 14 zur Publikation vorbereitet wird.

gefundene Quellen verschiedenen Typs und auch die noch zu erörternde Frage nach der Bewertung der überlieferten Fassungen zunächst einmal in einer erweiterten Forscherrunde (etwa auf einem Workshop) zu diskutieren.

Die entscheidende Frage, wie es kommt, dass die vorgelegte Edition das Klavierkonzert in zwei selbständigen Fassungen abdruckt, wird von den Herausgeberinnen weder gestellt, noch befriedigend beantwortet. Geboten wird einerseits die Urfassung von 1875, für die zwei Quellen herangezogen werden: Jurgensons Erstaussgabe von 1875 für die vom Komponisten erstellte Fassung für zwei Klaviere, für die Partitur die neu entdeckte handschriftliche Partiturabschrift, die 1875 für Hans von Bülow angefertigt wurde. Andererseits gibt es die aus dem Jahr 1879 datierende 2. Fassung, für die der Partiturerstdruck und die aus demselben Jahr stammende revidierte Fassung für zwei Klaviere als Hauptquellen dienen. Diese vom Autor vorgenommene erste Revision bezieht sich bekanntlich nur auf den Solopart. Über das Ausmaß der Revision informiert momentan am schnellsten die alte ČPSS-Ausgabe, die die Varianten in einem zusätzlichen System in der Partitur darstellt. Strukturell hat sich zwischen 1875 und 1879 nichts verändert: Es handelt sich lediglich um Retuschen des Klaviersatzes mit besseren klanglichen und / oder spieltechnischen Resultaten. Weshalb es nötig war, zwei selbständige Fassungen zu unterscheiden und mit gewaltigem Papieraufwand zu drucken, ist nicht nachvollziehbar. Hätte es nicht genügt, nur den Solopart in der alternativen Fassung zu drucken (für experimentierfreudige Interpreten) und in der Partitur die Ossia-Stellen einzufügen? Eine solche Lösung wäre nicht nur raumsparend, sondern auch transparenter gewesen.

Intensiv beschäftigt sich die Einleitung sodann mit der Frage der 3. Fassung des Klavierkonzerts. Nicht nur Skizzenautographe (A_{FP}, A_F, S. 195) belegen, welche Stellen vom Komponisten revidiert wurden. Ausführliche Auszüge aus der Korrespondenz zeigen anschaulich, wie Čajkovskij mit Ziloti, Rahter und Schäffer bis ins Frühjahr 1889 an einer revidierten und korrigierten Neuauflage arbeitete. Insbesondere Luis Sundkvists Fund eines unbekanntenen Briefs des Komponisten an Schäffer (aus Paris, vom 8. April 1889) erbrachte 2012 den Nachweis, dass Čajkovskijs intensive Korrekturtätigkeit für den deutschen Verlag sich tatsächlich auf das 1. Klavierkonzert bezog.⁹ Die Herausgeberinnen ergänzen dazu aus dem Archiv in Klin einen noch unpublizierten Brief Schäffers vom 14. / 26. März 1889 (S. LXV), der die Vorgänge noch plastischer greifbar macht.

Die in Hamburg bei Rahter verlegte Partiturausgabe gelangte spätestens im Juni 1890 in den deutschen Musikalienhandel. Dies lässt sich durch *Hofmeisters Monatsberichte* belegen, deren entsprechende Seite abgebildet wird (vgl. S. L, allerdings ohne Nennung der entscheidenden Information – des Erscheinungsjahrs und der Heftnummer). Das als Illustration (vgl. S. LXXXIV) und in der Quellenbeschreibung (S. 199) greifbare Exemplar dieses heute seltenen Partiturdruks aus dem Besitz Willem Mengelbergs¹⁰ besitzt auf dem Titelblatt u.a. die Verlagsangabe „F. Mackar“. Da Mackar, der Pariser Verlagspartner Jurgensons, Anfang 1889 Albert Noël als Teilhaber erhielt, was sich in der veränderten Angabe „Mackar & Noël“ spiegelt, darf man postulieren, dass die 3. Fassung im Frühsommer 1889 herausgebracht wurde, unmittelbar nachdem der Komponist am 8. April seine Endkorrektur nach Hamburg gesandt hatte, aber bevor Rahter über den Wechsel im Geschäft des französischen Verlegers informiert war. Nach 1895 führte dann Noël das Unternehmen allein weiter, was eine Datierung auf „nach 1896“ gänzlich unwahrscheinlich macht. Alle diese Aspekte ergeben ein Gesamtbild, in dem nichts an der Existenz der dritten, vom Komponisten betreuten Konzertfassung Zweifel weckt. Die Diskrepanz zwischen vermut-

⁹ Vgl. Luis Sundkvist, Mitteilungen 2012, S. 121 f.

¹⁰ Aufbewahrt im Nederlands Muziek Instituut, Haags Gemeentearchief, Den Haag.

lichem Drucktermin (Frühsommer 1889) und dem Vermerk in *Hofmeisters Monatsberichten* fällt wenig ins Gewicht, da die Berichte oft mit Verzögerung auf neue Publikationen reagierten. Der Umstand ist im übrigen auch gar nicht entscheidend, da es den Herausgeberinnen um etwas ganz anders geht.

Die in sich völlig schlüssige Datierung der 3. Fassung auf das Jahr 1889 wird nämlich von den Autorinnen rundum abgelehnt. Sie sprechen konsequent von einer posthumen Ausgabe, die nicht mehr vom Komponisten autorisiert worden sei und die daher als nicht authentisch abgelehnt wird. Ihre Beweisführung stützt sich auf die Behauptung, es gebe keine Ausgaben, die sich vor 1893 datieren ließen. Die Korrekturvorgänge, der Austausch von Druckfahnen zwischen Rahter/Schäffer und Čajkovskij werden zwar nicht bestritten – „doch es gibt keine Grundlage anzunehmen, dass [die Ausgabe] erschienen ist und dass es genau die Fassung mit der Änderung des Anfangs und der Kürzung im 3. Satz war, die nach Čajkovskijs Tod in Russland und im Ausland in Umlauf kam“ (S. XLIX). Obwohl wiedergegeben wird, dass Čajkovskij am 8. April 1889 an Schäffer schrieb, „dass er die Korrektur des Konzertes b-moll schicke“ (S. L), wird von „irgendwelchen Unklarheiten und Missverständnissen“ zwischen Čajkovskij, Ziloti, Rahter und Schäffer gesprochen, um nochmals zu wiederholen: „Das wichtigste ist, dass die Tatsache des Erscheinens einer solchen neuen, durchgesehenen Ausgabe gleichwohl nicht festgestellt worden ist.“ (S. L) Nur der Hofmeister-Katalog liste Partitur und Orchesterstimmen auf, eine weltweite Bibliotheksrecherche habe diese aber nicht an den Tag gebracht – damit sei erwiesen, dass aus dem Revisionsprojekt nichts geworden sei: „Die Ausgabe wurde dennoch nicht zu Lebzeiten des Komponisten realisiert“ (S. LI).

Es ist kaum nachvollziehbar, wie in dieser Argumentation alle Evidenzen rundweg bestritten werden. Die Analyse ausländischer Bibliotheksbestände, die nicht im einzelnen belegt ist, erscheint dabei nicht so vollständig wie behauptet. Unerwähnt bleibt eine bei Rahter erschienene Fassung für zwei Klaviere aus der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg.¹¹ Sie weist – wie die Partiturausgabe – den Verlagspartner „F. Mackar“ auf dem Titelblatt auf und scheint daher ebenfalls Anfang 1889 hergestellt worden zu sein. Dass der Werkkatalog auf der Hinterseite später ist (er enthält posthum erschienene Werke), deutet zwar auf eine spätere Auflage hin. Entstanden sein kann die ursprüngliche Druckvorlage aber nur zu einem Zeitpunkt, als Mackar noch Alleineigentümer seines Verlages war. Die Angaben des Titelblatts können in dieser Form nicht nach 1893 gemacht worden sein. Die in Hamburg vorhandene Ausgabe erhellt gleichzeitig eine andere Frage, die den Herausgeberinnen als uneindeutig und irritierend erschien: Aus der zitierten Verlagskorrespondenz sei nicht eindeutig ersichtlich, ob Rahter die Partitur oder die Klavierfassung edieren wollte (S. L). Offenkundig hat er beides getan.

Um dies zu erhärten, sei hier eine unbeachtet gebliebene Quelle aufgeführt. In der Zeitschrift *Signale für die musikalische Welt* erschien im Oktober 1889 eine Annonce des Verlags Daniel Rahter mit Kompositionen für Klavier und Orchester.¹² Darunter liest man folgende Angaben:

¹¹ Das Exemplar ist mittlerweile öffentlich zugänglich unter der Adresse: [http://digitalisate.sub.uni-hamburg.de/detail.html?tx_dlf\[id\]=15380&tx_dlf\[page\]=3&tx_dlf\[pointer\]=0&tx_dlf\[double\]=0&cHash=974d5191093035122f8f85a3c381894e](http://digitalisate.sub.uni-hamburg.de/detail.html?tx_dlf[id]=15380&tx_dlf[page]=3&tx_dlf[pointer]=0&tx_dlf[double]=0&cHash=974d5191093035122f8f85a3c381894e).

¹² *Signale für die musikalische Welt*, Heft 53, Oktober, 47 (1889), S. 841.

<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=smw&datum=1889&page=833&size=45>.

Tschaikowsky, P., Op. 23. Concert No. 1 (Bmoll).
 Partitur no. 18 *M.*
 Orchesterstimmen 15 *M.*
 Pianofortestimme mit unterlegtem zweiten Pianoforte als Ersatz
 des Orchesters. Neue, vom Comp. revidirte Ausgabe. 12 *M.*

Nicht bemüht für die Frage der 3. Fassung wird von den Herausgeberinnen der im GMZČ verfügbare Katalog N. M. Šemanins, der 1940 auf der Basis des damals noch erhaltenen Verlagsarchivs Jurgensons akribisch die Čajkovskij-Drucke des Verlags beschrieben hat – mit Platten-Nr., Auflagenhöhe, genauer Datierung sämtlicher Auflagen. Šemanins Verzeichnis wird nur für die bis 1879 erschienenen Ausgaben herangezogen (S. XLIX). Man kann so lediglich mutmaßen, dass die Auflistung von Partitur, Stimmen und Fassung für zwei Klaviere in einer vor 1890 bei Jurgenson erschienenen „neuen, vom Komponisten durchgesehenen und korrigierten“ Fassung im Werkverzeichnis (ČS 2006, S. 398) auf Šemanins Angaben beruht, die nun aber verschwiegen werden.

Weder Taneevs wissenschaftshistorisch interessantes Plädoyer für eine Rückkehr zur seit den 1890er Jahren verdrängten Urfassung,¹³ noch Zilotis Erinnerungen an seine Zusammenarbeit mit dem Komponist (S. LXVI–LXVII) enthalten Fakten, die die Existenz einer von Čajkovskij genehmigten 3. Fassung in irgendeiner Weise widerlegen. Im Gegenteil wird klar, dass Ziloti mit dem Komponisten zunächst nur wenige Änderungsvorschläge durchsprach, nach dessen Tod dagegen viel weitreichendere Umarbeitungspläne entwickelte, die für eine kritische Ausgabe natürlich ohne Relevanz sind. Erst die Annahme einer 3. Fassung von 1889 würde eine einfache Lösung für ein für die Autorinnen „seltsames und unerklärliches Bild“ (S. LXV) bieten, den Sachverhalt nämlich, dass sich die verschiedenen Korrespondenzen zwischen Jurgenson, Modest Čajkovskij, Ziloti, Glazunov und Taneev, die sich nach dem Tod des Komponisten um den editorischen Umgang mit seinem Werk drehten, stets nur mit der Revision des 2. Klavierkonzerts beschäftigen, nicht aber mit dem 1. Dies war schlichtweg nicht erforderlich, hatte Čajkovskij doch vor nicht langer Zeit selbst eine Revision vornehmen können (deren Ziel im übrigen primär die Beseitigung von Druckfehlern gewesen war).

Als letztes Argument für ihre Ansicht verweisen die Herausgeberinnen auf die erhaltene Dirigierpartitur Čajkovskijs (Jup, S. 182). In dieses Druckexemplar der 2. Fassung (1879) hat der Komponist die Revisionen der Jahre 1888/89 anscheinend nicht eingetragen. Auch dies bedeutet aber nicht zwangsläufig, dass er die 3. Fassung nicht autorisiert hat. Es ist denkbar, dass er in den letzten Jahren mit der Partiturausgabe von 1889 dirigiert hat und dass dieses Dirigierexemplar verloren ist, so wie keinesfalls von allen Werken, die Čajkovskij dirigiert hat, seine Dirigierpartituren überliefert sind.¹⁴

Versuchen wir zusammenzufassen, so ist es sicher verdienstvoll, auf die Existenz der 1. und 2. Fassung deutlicher hinzuweisen und sie auch im Konzertleben wieder in Umlauf zu bringen, wozu das nötige Notenmaterial lange Zeit fehlte. Denn wie die Herausgeberinnen hervorheben, sind es Fassungen, die in der Aufführungsgeschichte prominente frühe Positionen einnehmen, mit denen das Klavierkonzert seinen Siegeszug durch die Konzertsäle begann. Jene Version hören zu können, die von Bülow, Nikolaj Rubinštejn oder Taneev einst gespielt haben, ist gewiss reizvoll. Da die Zweifel an der Autorisierung der 3.

¹³ Vgl. S. LVI–LVIII. Taneevs Argumente hingen offenkundig auch mit der Rivalität zu Ziloti zusammen; wie hier gezeigt wird, führten sie später zur Bevorzugung der 1. Fassung in ČPSS.

¹⁴ Die Partitur von Beethovens 9. Symphonie gelangte so erst 1951 in den Besitz des RIII, vgl. den Beitrag Arkadij Klimovickijs in diesem Heft.

Fassung durch den Komponisten bzw. an der Datierung der Rahterschen Druckausgabe aber nicht hinreichend begründet sind, könnte man prinzipiell einwenden, dass diese 3. Fassung als Fassung letzter Hand die Hauptquelle für das Werk darstellt, wie Thomas Kohlhasse es kürzlich getan hat.¹⁵ Schließlich sollte man sich noch vor Augen führen, dass die Unterschiede zwischen allen drei Fassungen nicht so erheblich sind, wie es die Darstellung der AČE suggeriert. Die Neuerungen der 3. Fassung sind zwar insofern sehr markant, als sie sich ausgerechnet auf die prominenten Anfangsakkorde des Klaviers beziehen. Es handelt sich ansonsten aber nur um einige veränderte dynamische Angaben sowie um eine Kürzung und Umwandlung der Takte 109–125 im Finale.

Die Entscheidung, das Klavierkonzert Nr. 1 in den beiden vorgelegten Fassungen zu edieren, ist damit anfechtbar. Sie hätte im Vorfeld der kritischen Reaktion anderer Fachvertreter ausgesetzt werden müssen, um auf ihre Plausibilität hin getestet zu werden. Zu beanstanden ist auch, dass generell mit zu schneller Nadel und unter Zeitdruck gearbeitet wurde, was sich in einer Vielzahl von Ungenauigkeiten besonders bei der Angabe von Titeln widerspiegelt. Hier hätte ein einziger zusätzlicher Korrekturdurchgang etwa durch die anderen Fachmitglieder der Editionsleitung zu einer wesentlich besseren Präsentation verhelfen können. Zumindest einige Korrigenda seien aufgelistet, damit der hier erhobene Vorwurf nachvollziehbar wird (die Angaben beziehen sich auf die seitenidentischen Ausgaben der Partitur in den Bänden 1 und 3):

- S. XXIII Standartization → Standardization
 S. XLIV Anm. 59. Angabe der Partiturabschrift aus der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz als: SBB Berlin <Mus.ms. 22057> XII. S. 262.
 Die merkwürdigen Seitenangaben haben bei der Signatur nichts zu suchen. Sie kehren an weiteren Stellen wieder, etwa auf S. LXIX (hier allerdings nur mit der Zusatzangabe „XII“.
 S. XLVI Anm. 73. Notenautographie → Notenautographe; Tchaikovsky → Čajkovskij; Tchaikovsky-Studien → Čajkovskij-Studien; zum anderen Themen → zu anderen Themen.
 Unkonventionell ist die Angabe „602 p.; music; illus.“ und die Nennung der ISBN. Als Autor fungiert „Thomas, 1941 – (editor)“.
 S. L Anm. 106. vaudeville et une acte → vaudeville en un acte (kehrt in sämtlichen Fußnoten mit diesem Titel wieder)
 S. LIV Man beachte die unorthodoxe bibliographische Beschreibung der Kopenhagener Ausgabe des Vaudevilles *La corde sensible*, hier ausnahmsweise mit Angabe des Bibliothekskürzels nach dem RISM-Sigla-Verzeichnis, mit doppelter Nennung des Verlags usw.
 S. LXIII Anm. 169: „I will not a single note“ → „I will not alter a single note“; Verlagsangabe: Tschaikowsky-Gesellschafte. V. → Tschaikowsky-Gesellschaft e. V. (kehrt in zahlreichen weiteren Fußnoten wieder)
 S. LXVI Anm. 189: returns returns → returns; Pg. → P.
 S. LXXXVII Die Abbildung zeigt eine Partitur, nicht einen Klavierauszug
 S. CXIII ČJ I I, II → ČJu I, II
 Generell erfolgt die Transliteration russischer Namen in der englischen Version nicht einheitlich. So findet man das ISO-System (Ě. F. Napravnik, Aleksandr II'ič Ziloti) neben der englischen Schreibweise (Pyotr Il'ich Tchaikovsky)
 S. CXL Anm. 122: Champeleury → Champfleury
 S. 196 mit beiliger der Correctur → mit beiliegender Correctur

¹⁵ Vgl. Thomas Kohlhasse, *Čajkovskijs 1. Konzert für Klavier und Orchester op. 23. Seine Entstehungs- und frühe Aufführungsgeschichte, seine Quellen, Fassungen und Ausgaben* (2014), digital veröffentlicht unter: http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_htm_files/OP23NEU.pdf.

- S. 199 Quelle R_k: Die niederländische Internetadresse ist offenbar versehentlich aus der vorangehenden Quellenbeschreibung kopiert worden. Die Quellenbeschreibung nennt zumindest kein niederländisches Exemplar.
- S. 213 Brown, Lucinda → Braun, Lucinde; Wet de, Ronald → Vet de, Ronald

Die Unachtsamkeiten beschränken sich leider nicht auf bloße Tippfehler oder die wenig hilfreiche Entscheidung, im englischen Teil alle russischen Titel in englischer Übersetzung anzugeben statt in Transliteration des Originaltitels mit Übersetzung in Klammern. Wir können hier nicht im einzelnen darauf eingehen, dass die Benennung und Beschreibung der verwendeten Quellen in ihren Kategorien keinem einheitlichen Prinzip folgt, dass es keine echte Quellenbewertung gibt, keine tabellarischen Überblicke, die Auskunft geben über die faktischen Unterschiede der Fassungen, kein Stemma der Quellen. Um zahlreiche dieser Details im einzelnen korrekt zu bewerten, wäre eine intensive eigene Beschäftigung mit den Drucken und Handschriften notwendig, die wir momentan nicht leisten können.

Besonders zu beklagen ist aus der Perspektive der Tschaikowsky-Gesellschaft das Ignorieren mancher Sekundärliteratur deutscher Provenienz. So werden Briefe Rahters an den Komponisten mit Verweis auf das im GMZČ befindliche Autograph zitiert – und zwar nur in russischer bzw. englischer Übersetzung. Haben die Herausgeberinnen vergessen, dass diese Briefe von Thomas Kohlhase in einem fundamentalen Beitrag über Čajkovskijs Zusammenarbeit mit dem Verlag Rahter veröffentlicht worden sind?¹⁶ Durch den Verweis auf diese Publikation hätte jeder interessierte Leser auch einen Zugang zum deutschen Originaltext der Quelle erhalten (dass fremdsprachige Quellen nicht in der Originalsprache wiedergegeben wird, sei als weiteres Problem am Rande vermerkt).

Nicht nur dieses Vergessen eines Forschungsbeitrags, der mit der direkten Unterstützung des GMZČ zu Stande gekommen ist, befremdet. Betroffen ist auch die Rezensentin von dem Umstand, dass an keiner Stelle vermerkt wird, woher der Fund der Partiturabschrift aus dem Besitz Hans von Bülow's (P_k) stammt. Diese Quelle war der Forschung bis vor kurzem nicht bekannt (vgl. ČS – 2006, S. 395–398). Sie dient als Hauptquelle für die in Band 1 gebotene Partitur der 1. Fassung von 1875. Entdeckt wurde das neue Dokument von der Rezensentin im Herbst 2012 bei einer routinemäßigen Abfrage der RISM-online-Datenbank. Festgehalten ist der Fund in Heft 20 (2013) der Mitteilungen, das Mitte Februar 2013 in Druck ging.¹⁷ Die Kolleginnen des GMZČ wurden frühzeitig über die Abschrift in der Deutschen Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz (Berlin) informiert. In ihrem Auftrag kümmerte sich die Rezensentin um die Bestellung einer digitalisierten Fassung, deren Kosten später das Museum in Klin übernommen hat. Sie wurde am 16. Januar 2013 angefertigt und liegt der Rezensentin als pdf-Datei vor. Es gehört zu den open access-Regeln, an die sich heute viele Bibliotheken halten, dass Digitalisate, auch wenn sie von externen Nutzern bezahlt werden, über die digitalen Portale der besitzenden Institution der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. So geschah es in Berlin.¹⁸ Im Netz wurden bald auch andere auf die Partiturabschrift aufmerksam.¹⁹ Da das Internet die anonyme Verbreitung von Wissen und Erkenntnissen begünstigt, wäre es besonders wünschenswert gewesen, wenn an einer so einschlägigen Stelle wie der neuen Čajkovskij-Gesamtausgabe mit

¹⁶ Thomas Kohlhase, *Der Briefwechsel des Hamburger Verlegers Daniel Rahter mit P. I. Čajkovskij. 1887–1891*, in: Mitteilungen 8 (2001), S. 47–116.

¹⁷ L. B., *Partiturabschrift des 1. Klavierkonzerts op. 23 aus dem Nachlass Hans von Bülow's*, in: Mitteilungen 20 (2013), S. 204.

¹⁸ Das Konzert ist abrufbar unter: <http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN733554849>.

¹⁹ <http://blogs.telegraph.co.uk/culture/stephenhough/100069784/the-most-exciting-musical-discovery-of-my-life-tchaikovskys-wrong-note-finally-corrected/>.

einem einzigen Satz und einer kleinen Literaturangabe auf die Entdeckung der Quelle eingegangen worden wäre.

Da die Rezensentin mit der Partiturnkopie in Berührung gekommen ist, stellt sich ihr auch die Frage, mit welcher Begründung als Autor der Abschrift Sergej Taneev genannt wird.²⁰ Typisch für das Vorgehen der Herausgeberinnen ist die verschleierte Formulierung dieses Sachverhalts. In der Quellenbeschreibung auf Seite 181 liest man, die Kopie sei „vermutlich“ von Taneev ausgeführt worden. Nur die Anmerkung (ebd.) informiert darüber, dass das Manuskript am Werkende signiert ist. Die Herausgeberinnen zitieren dazu die Angaben im RISM-online, wo die Unterschrift des Kopisten als „Fine / O. ?Stohn?“ entziffert ist. Das wirkt distanzierend, als hätten sie diese Unterschrift bei ihrer Arbeit mit der Quelle nicht auch selbst bemerkt. Der Umstand, dass dieser ganz eindeutig vorhandene Name nichts mit Taneev zu tun hat, erscheint offenbar nicht erklärungsbedürftig. Ein von der Rezensentin durchgeführter Buchstabenvergleich anhand der Abschrift spricht im übrigen stark für die Lesart „Slohn“ – doch dies gehört zu den Fragen, die in einem kompetenten Forscherkreis in Ruhe erörtert werden müssten. Für die Authentizität gerade dieser gut abgesicherten Quelle ist freilich die Identität des Kopisten nicht entscheidend, auch wenn sie interessant wäre. So bleibt es letztlich unverständlich, weshalb in der neuen akademischen Ausgabe überhaupt eine so anfechtbare Hypothese in der Raum gestellt wird. Vielleicht verbergen sich hinter der Zuschreibung an Taneev langwierige Handschriftenuntersuchungen, über die der Nutzer im Dunkeln gelassen wird, vielleicht agierte Taneev unter dem Pseudonym „Slohn“? Wenn es so wäre, machen sich die Herausgeberinnen mit ihrer nicht untermauerten Behauptung unnötig angreifbar. Das kleine Beispiel ist sehr aussagekräftig für den Umgang mit Informationen, der in diesem Band oft desorientierend wirkt.

In ihrer Gesamtheit sind die Einwände gegen die editorische Arbeit erheblich. Ob die Verantwortlichen sich zu einer formal und inhaltlich grundlegend revidierten Ausgabe des Klavierkonzerts entschließen können, die dringend erforderlich wäre, um Čajkovskijs Werk – eine seiner berühmtesten Kompositionen – angemessen zu präsentieren und den Einstieg in ein prestigeträchtiges nationales Projekt nicht zu verderben, ist schwer zu ermessen. Als Modell für eine klar und konzis dargelegte Einführung in Werk- und Editions-geschichte mit einer nachvollziehbaren Quellenbewertung sei interessierten russischen Kollegen die Darstellung von Thomas Kohlhase ans Herz gelegt – auch wenn hier natürlich kein voller Zugriff auf den gesamten Quellenkomplex möglich war.²¹ Der Vergleich mit der Version der AČE dürfte aufschlussreich sein!

Es bleibt aber die Hoffnung, dass vergleichbare Versäumnisse in den künftigen Bänden vermieden werden. Insbesondere wo es lediglich um Fragen der Sorgfalt, der besseren Kommunikation mit in- und ausländischen Fachvertretern und generell eine längere Vorbereitungsphase geht, lassen sich die beim ersten Versuch aufgetretenen Fehler leicht vermeiden. Vielleicht wäre es organisatorisch günstig, Bände mit einfacher zu edierenden Kompositionen zeitlich vorzuschieben und die Editionstätigkeit bei entstehungs- und quellen-geschichtlich komplexen Werken (z.B. im Falle der Opern, Ballette oder des 2. Klavierkonzerts) frühzeitig durch begleitende Forschungen und kleine Symposien zu unterstützen. Die Beschränkung der editorischen Tätigkeit auf einen sehr engen Kreis von Forschern unter Ausschluss einer wissenschaftlichen Öffentlichkeit war bereits ein Manko der NČE

²⁰ So liest man auf S. LX, dass Taneev der Kopist der Partitur gewesen sei, die Bülow für seine Aufführung überlassen wurde.

²¹ http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_htm_files/OP23NEU.pdf.

gewesen.²² Es wäre gut, in der AČE die Möglichkeiten eines internationalen und interdisziplinären Erfahrungsaustauschs stärker in Anspruch zu nehmen.

Mitglieder der Tschaikowsky-Gesellschaft haben bereits für den vorliegenden Band bereitwillig ihr Wissen geteilt – man findet so Ronald de Vet, Luis Sundkvist, Paul Mertens, Jochen Haesler und die Rezensentin unter den Personen, denen für die Bereitstellung von Quellen und die Übersetzung deutscher Textzitate gedankt wird. Auch der neue wissenschaftliche Beirat unserer Gesellschaft wird das Gesamtausgaben-Projekt der russischen Kollegen nach Kräften unterstützen, denn es handelt sich insgesamt gesehen um ein mit bewundernswerter Tatkraft und Ausdauer vorangetriebenes Forschungsvorhaben, das den allergrößten Respekt verdient. In einer – in Russland keinesfalls selbstverständlichen – Initiative wird hier ein nationales Großprojekt gestemmt, das eine ungleich größere Förderung durch öffentliche Mittel verdient hat. So wünschen wir von ganzem Herzen, dass sich Wege und Mittel finden, die AČE in angemessener Weise weiterzuführen.

Lucinde Braun

Arkadij Iosifovič Klimovickij: *Petr Il'ič Čajkovskij. Kul'turnye predčuvstvija. Kul'turnaja pamjat'. Kul'turnye vzaimodejstvija*, Sankt Petersburg: Rossijskij institut istorii iskusstv, 2015. 424 S. ISBN 978-5-9676-0665-6, ISBN 978-5-86845-195-9.

Zu den großen Gestalten der russischen Čajkovskij-Forschung der letzten Dekaden zählt der Petersburger Musikwissenschaftler Arkadij Klimovickij. Es zeichnet ihn gegenüber manchen anderen russischen Kollegen aus, dass er sich die institutionell fest im Lehr- und Forschungsbetrieb verankerte Grenzziehung zwischen russischer und internationaler Musikgeschichte nicht zu eigen gemacht hat. Sein Interesse galt zunächst dem Schaffen Ludwig van Beethovens. In diesem Bereich hat er sich aufgrund seiner Quellenforschungen früh auch außerhalb Russlands einen Namen machen können. Daneben entstanden immer wieder kleinere Beiträge über Domenico Scarlatti oder Johann Sebastian Bach. Erst relativ spät, im Jahre 1987, erschien eine Arbeit über Čajkovskij: *Bemerkungen über die Sechste Symphonie P.I. Čajkovskijs – Zum Problem „Čajkovskij an der Schwelle zum 20. Jahrhundert“*. Mit diesem Text, in dem Klimovickij die Frage nach den zukunftsweisenden Elementen in Čajkovskijs Schaffen abgesteckt hat, wird der hier anzuzeigende Band eröffnet (*Zametki o Šestoj simfonii P.I. Čajkovskogo. K probleme „Čajkovskij na poroge XX veka“*, S. 9–34).

Der von seiner Schülerin Galina Petrova herausgegebene Band versammelt zwölf Beiträge, in denen sich Klimovickij mit verschiedenen Aspekten von Čajkovskijs Werk beschäftigt. Das Titelbild des Buchs ist den Mitgliedern der Tschaikowsky-Gesellschaft bestens bekannt, denn es greift auf die Silhouette von Čajkovskijs Kopf zurück, die auf den *Mitteilungen* zu sehen ist. Thomas Kohlhasse hat sie den russischen Kollegen freundlicher Weise zur Verfügung gestellt, so dass eine alte Verbundenheit zum Ausdruck gebracht wird.²³ Arkadij Klimovickij zählt zu den frühesten Mitgliedern der Tschaikowsky-Gesellschaft. Er nahm 1993 am Internationalen Čajkovskij-Symposium in Tübingen teil. Diesem Umstand verdankt es sich auch, dass nicht russophone Forscher sich zumindest mit einem

²² Kritische Stimmen zur Edition der 6. Symphonie regten sich so auch lange nach dem Erscheinen des Bandes, vgl. Daniil –Petrov, *Zur Gestaltung und Orthographie des Notentextes bei Peter Tschaikowsky*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 60 (2003), S. 162–169.

²³ Siehe zur Buchpräsentation am 24. Mai 2015 im RIII: <http://artcenter.ru/prezentaciya-knigi-a-i-klimovickogo-p-i-čajkovskij-kulturnye-predčuvstviya-kulturnaya-pamyat-kulturnye-vzaimodejstviya/>.

seiner Aufsätze bekannt machen konnten (*Čajkovskij und das „Silberne Zeitalter“*, in: ČSt 1, S. 155–164). Dieser Text wurde auch ins Englische übersetzt (*Tchaikovsky and the Russian Silver Age*, in: TchAHW, S. 319–330) und ist insbesondere in der englischsprachigen Čajkovskij-Literatur (Simon Morrison, Richard Taruskin) rezipiert worden. Klimovickij hat im Verlauf der 1990er Jahre die Fragestellung erheblich vertieft. Im vorliegenden Sammelband findet man daher insgesamt drei umfangreiche Texte, die die auf Deutsch und Englisch nur skizzenhaft umrissenen Ideen aufgreifen und entfalten. Der Leser kann so nachvollziehen, mit welcher methodologischen Gewissenhaftigkeit und Konsequenz der Musikwissenschaftler in die Tiefe bestimmter Problemstellungen gedrungen ist.

Im Titel fast gleichlautend, vom Format her jedoch etwas völlig Neues ist der letzte Beitrag des Bandes: *Na rubeže vekov: P.I. Čajkovskij i Serebrjanyj vek (An der Jahrhundertwende: P.I. Čajkovskij und das Silberne Zeitalter)*; S. 379–411). Ausführlich erläutert wird hier der in der russischen Literaturgeschichtsschreibung geläufige Begriff des ‚Silbernen Zeitalters‘, jener Epoche des Fin de siècle, in der in Russland die symbolistische Dichtung – aber auch Theater, Ballett, Malerei und Musik – zur Blüte kam. Čajkovskijs Schaffen geht dieser Phase deutlich voraus. Um die Konzeption seiner Rolle als Wegbereiter argumentativ zu untermauern, spürt Klimovickij Indizien nach, die von Čajkovskijs Kontakten zu anderen anerkannten Vorläufern des Symbolismus zeugen (seine Beschäftigung mit dem Religionsphilosophem Vladimir Solov’ev und mit Arthur Schopenhauer, das Interesse an der Lyrik Afanasij Fetš, einer wichtigen Bezugsperson für die symbolistischen Dichter, die Vertonungen von Texten Dmitrij Merežkovskijs in den Romanzen op. 57 Nr. 4 und 5). Er dokumentiert sodann Andrej Belyjs intensive Čajkovskij-Rezeption, die Begegnung mit dem Diptychon *Ščelkuncik (Nussknacker) – Iolanta*, die unter den Kategorien des Traums und des symbolistischen Theaters wahrgenommen wurden. Namentlich der *Schneeflockenwalzer* wanderte als Reminiszenz durch die Lyrik Belyjs, Aleksandr Bloks und Anna Achmatovas. Die Rolle der Oper *Pikovaja dama* für die Ausbildung des symbolistischen Petersburg-Mythos – eine feste Größe in der russischen Kulturgeschichte – wird ebenfalls thematisiert. Anders als man es im Westen oft vermutet, empfand die Generation der Symbolisten gerade die Konzeption des Librettos als nahe verwandt mit Dostoevskijs literarischen Welten. Das Dämonische, Apokalyptische, das sich in diesem musikalischen Drama hinter einer scheinbar glatten Oberfläche verbirgt, sprach die jüngere Dichtergeneration ebenso an, wie die musikalische und bühnenbildnerische Hommage an das Petersburg des 18. Jahrhunderts die Künstler des *Mir iskusstva* entscheidend beeinflusste.

Schließlich hatte Klimovickij bereits auf dem Tübinger Čajkovskij-Kongress auf das spezifische Verhältnis des Komponisten zu Richard Wagner aufmerksam gemacht. Auch dieser Aspekt wird nun separat dargestellt (*„Vagnerianstvo“ pozdnego Čajkovskogo: kul’turno-psichologičeskie aspekty – Der Wagnerismus des späten Čajkovskij: kulturpsychologische Aspekte*; S. 191–210). In engem Zusammenhang damit steht – auf den ersten Blick vielleicht unerwartet – der gewichtige Beitrag zur russischen Grieg-Rezeption (*Russkij Grig: Ot Čajkovskogo k Serebrjanomu veku – Der russische Grieg: Von Čajkovskij zum Silbernen Zeitalter*; S. 211–314). Die Freundschaft, die die beiden Musiker verband, bildet den in seiner Symbolkraft von Klimovickij deutlich herausgearbeiteten Auftakt zu einer bemerkenswerten russischen Grieg-Begeisterung. Sie wird anhand einer Fülle an Rezeptionsdokumenten (Konzertaufführungen, Hausmusik, briefliche Äußerungen, Tagebücher, Kritiken) nachgewiesen und schließlich über die vielfältigen Übersetzungen Griegscher Liedtexte bis in die literarische Rezeption seiner Musik weiterverfolgt. Als häufiges Merkmal eines solchen Kulturtransfers wird auch hier die Konzentration auf einige wenige paradigmatische Werke sichtbar (u.a. das Ibsen-Lied *En Svane* op. 25 Nr. 2).

Der Grieg-Kult, so Klimovickij, verband sich im ‚Silbernen Zeitalter‘ vor dem Ersten Weltkrieg mit einer ausgeprägten Vorliebe für das Skandinavische, Nordische – ein wichtiger Gedanke, der Einiges über die Konstruktion von Fremd- und Eigenbildern in der russischen Kultur enthüllt und in den westlichen Cultural Studies noch nicht gebührend berücksichtigt worden ist.

Wie Klimovickij unterstreicht, verband Čajkovskij mit Grieg nicht nur ein distanziert-interessiertes Verhältnis zu Richard Wagner, sondern auch die Vorliebe für Mozart. Letztere behandelt der Autor im Aufsatz *Mocart Čajkovskogo: fragmenty sjužeta (Čajkovskijs Mozarts: Fragmente eines Sujets)*; S. 145–190). Er bietet eine Rundumschau auf wichtige, aber sicher nicht sämtliche Etappen von Čajkovskijs Mozart-Rezeption (Bedeutung der Mozart-Tonart g-Moll, Streicherserenade, Oper *Kuznec Vakula*, *Mozartiana*-Suite, *Ščel-kunčik*) und enthält interessante Beobachtungen, etwa über die markierte Distanz zum Vorbild, die Čajkovskij durch die Perspektivik seines Orchesters in den *Mozartiana*-Sätzen anstrebte.

Als zentrales Anliegen erscheint in diesen Texten die kulturgeschichtliche Analyse und Einbettung des Phänomens „Čajkovskij“, weniger eine rein musikanalytische oder stilgeschichtliche Annäherung. Dies gilt auch für die große Studie „*Pikovaja dama*“ *P.I. Čajkovskogo: Kul'turnaja pamjat' i kul'turnye predčuvstvija (Čajkovskijs „Pique Dame“: Kulturelles Gedächtnis und kulturelle Vorahnungen)*; S. 35–102). Weit über die Oper hinausgreifend deckt der Verfasser den Dialog mit Werken des vornehmlich russischen Sentimentalismus auf, der durch Zitate und Motive vermittelt wird. Indem er *Pique Dame* in einen Zusammenhang zu Vasilij Žukovskij, Nikolaj Karamzin oder Jean-Jacques Rousseau stellt, nimmt er der Oper das Odium des Banalen. Dass Čajkovskij in seinem Werk wieder auf eine kulturelle Schicht zurückgreift, gegen die Aleksandr Puškin in seiner Novelle *Pikovaja dama* ebenso wie im *Evgenij Onegin* polemisiert hatte, erscheint aus dieser Perspektive als interessantes Phänomen intertextueller Bezugnahme. Dass dies gezielt und folgerichtig geschieht, kann Klimovickij überzeugend aus der Entstehungsgeschichte der Oper, ihrer inhaltlichen Anlage und den allgemeinen Interessen des Komponisten begründen. Es überrascht nicht, dass er in einem längeren Exkurs eine Lanze für den Librettisten, den oft gescholtenen Modest Čajkovskij, bricht. Skizziert findet sich auch das Verhältnis des Komponisten zur englischen Kultur, das Klimovickij an anderer Stelle separat dargestellt hat.²⁴

Nah ist dem Autor die Welt der Literatur, er zeigt sich vertraut mit literaturwissenschaftlichen Methoden und Ansätzen. Die Übertragung der Intertextualitäts-Theorie Bachtinscher Prägung auf die Musik stellt für Klimovickij – wie auch für eine ganze Reihe anderer russischer Musikwissenschaftler und anders als es sich in Deutschland beobachten ließ – keine Hürde dar. Die Suche nach dem ‚fremden Wort‘, nach der ‚Dialogizität‘ des musikalischen ‚Textes‘ scheint immer wieder auf („*Faust*“ *Š. Guno* i „*Evgenij Onegin*“ *P.I. Čajkovskogo – Ch. Gounods „Faust“ und Čajkovskijs „Evgenij Onegin“*; S. 315–318; gebündelt auch in *Puškinskie opery Čajkovskogo: Chudožestvennoe prostranstvo v kul'turno-istoričeskom vremeni – Čajkovskijs Puškin-Opern: Der Raum der Kunst in der kulturgeschichtlichen Zeit*; S. 319–328).

Einen ganzen anderen Bereich an der Grenze von Wort und Musik erkundet der Beitrag, der unter dem Titel *Filologičeskie razmyšlenija P. I. Čajkovskogo (Čajkovskijs philologische Überlegungen)*; S. 343–378) erstmals die Korrespondenz zum Ausgangspunkt nimmt, die der Komponist mit dem dichtenden Großfürsten Konstantin Romanov geführt

²⁴ *Britanija Čajkovskogo: Renessans russkogo muzykal'nogo sentimentalizma*, in: *Russko-britanskije muzykal'nye svjazi* (hrsg. von Ljudmila G. Kovnackaja u. a., Sankt Petersburg 2009, S. 142–183).

hat. Čajkovskij erörterte in diesem ausführlichen Briefwechsel Fragen der aktuellen russischen Metrik, die seinen philologischen Sachverstand und – darüber hinaus – sein waches Interesse an der sprachlichen Organisation seiner Vokalwerke unter Beweis stellen. Vermisst man bei Čajkovskij häufig die theoretische oder ästhetische Reflexion, so zeigt Klimovickijs Studie, dass man es zumindest im Bereich der Sprachvertonung mit einem sehr bewusst vorgehenden Künstler zu tun hat. Čajkovskij maß dieser Frage einen ähnlich hohen Stellenwert bei, wie es generell aus der russischen Kompositionsgeschichte seiner Zeit bekannt ist – und er näherte sich dieser Frage auf einem hohen intellektuellen Niveau. Klimovickijs Überlegungen verdienen es, in Form von Werkanalysen weiterverfolgt zu werden, wie es Ekaterina Careva bereits unternommen hat (siehe die Literaturangabe am Ende dieser Besprechung).

Daneben hat der Autor stets auch großen Wert auf die Beschäftigung mit Quellenzeugnissen gelegt. Er zeichnet sich in diesem Bereich durch einen eigenständigen, fantasievollen Umgang mit den von ihm aufgefundenen Dokumenten aus. Anhand einiger eher geringfügiger Briefe entwickelt er so Momentaufnahmen, die Einblick in bestimmte Kompositionsprojekte Čajkovskijs und die ihn dabei beschäftigenden Probleme geben (*Neizvestnye stranicy epistoljarii Čajkovskogo – Unbekannte Seiten von Čajkovskijs Korrespondenz*; S. 127–144). Es gelang ihm gleichzeitig, die Aufmerksamkeit auf zuvor wenig beachtete Quellentypen zu lenken. Seine Beschäftigung mit Vsevolod Mejerchol'ds Regieklavierauszug zu seiner legendären *Pikovaja dama*-Inszenierung von 1935 (*Puškinizirovat' „Pikovuju damu“ – Die Puškinisierung von „Pique Dame“*; S. 103–126) legte den Grundstein für Galina Kopytovas große Dokumentation dieses Theaterereignisses (V.Ė. Mejerchol'd, *„Pikovaja dama“: Zamysel'. Voploščenie. Sud'ba. Sbornik dokumentov i materialov*, Sankt Petersburg 1994).

Originell ist auch die Beschreibung von Čajkovskijs Dirigierpartitur der 9. Symphonie Ludwig van Beethovens – ein Text, in dem sich die zwei Gestalten begegnen, die Klimovickij besonders gefesselt haben. Das vorliegende Heft der *Mitteilungen* enthält die Übersetzung dieses Aufsatzes, weshalb hier nicht weiter darüber berichtet zu werden braucht. Es sei lediglich auf eine ähnlich angelegte Untersuchung über Robert Schumanns Dirigierpartitur von Beethovens 7. Symphonie hingewiesen, die verwandte Merkmale aufweist wie diejenige des russischen Komponisten. Schumanns Maxime „nichts Persönliches in das Werk zu interpolieren, durch keine Allüren oder sonst Nebensächliches von dem ‚Hauptzweck‘ abzulenken, sondern gemeinsam mit den Musikern seine Person in den Dienst der klanglichen Wiedergeburt von Meisterwerken zu stellen“,²⁵ hat sich auch Čajkovskij zu Herzen genommen – ob unter dem direkten Einfluss Schumanns oder bereits aus einem allgemein gewordenen Respekt vor dem künstlerischen Willen großer Vorläufer, muss dahingestellt bleiben.

Insgesamt spiegelt sich in Klimovickijs Čajkovskij-Arbeiten die Befreiung von den ideologischen Vorgaben der sowjetischen Zeit. Behandelt werden so regelmäßig Konstellationen, die zuvor aufgrund ihrer Internationalität oder aus anderen Gründen mit Schweigen umgangen wurden. Der Blick führt bevorzugt in jene Blütezeit der russischen Kultur vor dem Einbruch der Revolution, die in den 1990er Jahren zu einem wichtigen Bezugspunkt russischer Intellektueller werden konnte, nachdem sie lange Zeit als dekadent geächtet worden war. Für den westlichen Leser eröffnet der Band Einblicke in die kulturellen Hin-

²⁵ Bodo Bischoff, *Die letzte Stufe der Aneignung. Robert Schumanns Dirigierpartitur der 7. Sinfonie A-Dur, op. 92 als Dokument seiner Beethoven-Interpretation*, in: *Beethoven und die Zweite Wiener Schule*, hrsg. von Otto Kolleritsch, Wien/Graz 1992, S. 153–189, hier S. 176–177.

tergründe von Čajkovskijs Wirken und Nachwirken, die in dieser Detailliertheit nur von einem genuinen Kenner und Landsmann des Komponisten geliefert werden können.

Abschließend sei darauf hingewiesen, dass das jahrzehntelange Schaffen Arkadij Klimovickijs nicht nur mit dem besprochenen Sammelband gewürdigt wird. Gleichzeitig haben seine Schüler und Kollegen eine Festschrift zu seinen Ehren herausgebracht.²⁶ Neben manchen anderen wissenschaftlichen Studien, lesenswerten persönlichen Erinnerungen und einem Publikationsverzeichnis des Geehrten, finden sich hier auch drei Beiträge zu Čajkovskij:

Ekaterina Careva: *Poëtičeskie metry v romansach P. I. Čajkovskogo*. S. 17–27

Lucinde Braun: *Mechanizmy kul'turnogo transfera na primere rasprostraneniya v Germanii fortepiannogo cikla P. I. Čajkovskogo „Vremena goda“*. S. 176–191

Daniil Petrov: *K poëtike simfoničeskogo cikla (Čajkovskij i Glazunov)*. S. 192–210

Lucinde Braun

Teatr Petra Il'iča Čajkovskogo. Materialy i dokumenty iz kolekcij gosudarstvennogo memorial'nogo muzykal'nogo muzeja-zapovednika P. I. Čajkovskogo, hrsg. von G. I. Belonovič, Texte von P. E. Vajdman und A. G. Ajnbinder, Moskau: Teatralis, 2015. 112 S.

Zum 175. Geburtstag Petr Čajkovskijs hat das GMZČ unter der Leitung seiner Direktorin, Galina Belonovič, einen Albumband unter dem Titel *Das Theater Petr Il'ič Čajkovskijs. Materialien und Dokumente aus den Sammlungen des GMZČ* herausgebracht. Für die inhaltliche Konzeption und die Textbeiträge sind Polina Vajdman und Ada Ajnbinder verantwortlich. Format, Struktur und Ausstattung des Bandes lehnen sich in vielerlei Hinsicht an das 2013 erschienene Buch *Petr Il'ič Čajkovskij: 1893 god... Žizn'. Tvorčestvo. Besmertie*²⁷ an. Inhaltlich handelt es sich allerdings eher um einen illustrierten Führer zu den sechzehn Bühnenwerken des Komponisten. In der Einleitung (S. 3–4) bietet Polina Vajdman grundlegende Informationen zu den verschiedenen Gattungsarten. Es folgt eine von Ada Ajnbinder erstellte chronologische Übersicht über abgeschlossene und geplante Bühnenwerke des Komponisten aus den Jahren 1854–1893.

Der Hauptteil des Albums besteht aus vier Abteilungen: „Opern“ (S. 8–67), „Ballette“ (S. 68–91), „Schauspielmusiken“ (S. 92–103) und „P. I. Čajkovskijs musikdramatische Werke auf den Bühnen europäischer Theater 1882–1893“ (S. 104–111). Für jedes Werk werden hier der Autor des Librettos, der Widmungsträger und Informationen zur Uraufführung (Datum, Stadt, Theater, Benefiziant, Dirigent, Bühnenbildner) angegeben. Außerdem werden Aussagen des Komponisten über sein betreffendes Werk angeführt, die überwiegend aus seiner Korrespondenz mit Familienangehörigen und nahen Freunden stammen, sowie Auszüge aus Musikkritiken, Rezensionen und Memoiren von Berufskollegen. Die im Titel genannten „Materialien und Dokumente“ beziehen sich auf die reiche Bebilderung mit großformatigen Farbillustrationen. Die etwa 300 Abbildungen bestehen aus Fotogra-

²⁶ *Muzykal'noe iskusstvo v processach kul'turnogo obmena. Sbornik statej i materialov v čest' Arkadija Iosifoviča Klimovickogo*, hg. von Galina V. Petrova, Sankt Petersburg: Rossijskij institut istorii iskusstv, 2015 (Problemy muzykoznanija 10). 381 S. ISBN 978-5-86845-200-0.

²⁷ Siehe dazu die Besprechung von Grigorij Moiseev, *Neue Publikationen*, in: Mitteilungen 21/I (2014), S. 166.

fien des Komponisten (zur Zeit der einzelnen Premieren), seiner Librettisten, der Interpreten der Uraufführungen (Dirigenten, Solisten), es gibt Bühnenbildentwürfe, Kostümskizzen ebenso wie Faksimiles der Autographe, von Notenausgaben aus der persönlichen Bibliothek Čajkovskijs und vieles andere. Ausführlicher als die anderen Werke werden die Oper *Pikovaja dama* (*Pique Dame*, S. 54–61) und das Ballett *Spjaščaja krasavica* (*Dornröschen*, S. 76–85) präsentiert.

Polina Vajdman schreibt zusammenfassend: „Das Theater Petr II’ič Čajkovskijs ist ein vielschichtiges, weit verzweigtes Phänomen in der internationalen Musik- und Theaterkultur zweier Jahrhunderte, ohne das die Geschichte und die Gegenwart des Ballett-, Opern- und Sprechtheaters unvorstellbar wären. [...] Zugleich entfaltet sich hier eine ganze Bildergalerie mit Genredarstellungen, Porträts und Historiengemälden, vor deren Hintergrund sich die Schicksale der Bühnenfiguren abwickeln. [...] Čajkovskijs Theater hat der Welt im 20. Jahrhundert in den Bereichen von darstellender Kunst, Choreographie, Regiekunst und Bühnenausstattung entscheidende Impulse gegeben. Dieser Prozess ist noch lange nicht beendet.“ (S. 3–4).

Grigorij Moiseev

David Schroeder: *Experiencing Tchaikovsky. A Listener’s Companion*, Lanham, Md. etc.: Rowman & Littlefield, 2015. XXII + 215 S. ISBN 978-1442232990.

Die „Listener’s Companion Series“ verfolgt das Ziel, Lesern ohne elaborierte musiktheoretische Vorkenntnisse ein tieferes Verständnis wichtiger musikalischer Genres und Werke zu vermitteln. Die Autoren sollen dabei als „tour guides“ wirken, die die Leser in historische und zeitgenössische Hörkontexte versetzen und ihnen lebendige, durchaus persönlich gefärbte Hörerlebnisse vermitteln. (Bisherige Bände der Reihe widmeten sich Mozart, Stravinskij und Verdi, aber auch dem Jazz, Led Zeppelin und der Rockband Rush.) Čajkovskijs Musik bildet nach Auffassung von Reihen-Herausgeber Gregg Akkerman einen „idealen Gegenstand“ für einen solchen Ansatz, bei dem die emotionale Wirkung von Musik sowie ihre hermeneutische und rezeptionsgeschichtliche Deutung im Mittelpunkt stehen. Der Autor des Bandes, David Schroeder, ist Emeritus der Dalhousie University im kanadischen Halifax und hat vor allem zur Wiener Klassik (Haydn, Mozart, Schubert) und über Filmmusik publiziert.

Der Band gliedert sich nach Gattungen und Werkgruppen, wobei Instrumental- und Bühnenmusik gleichrangig mit je vier Kapiteln bedacht sind (darunter je zwei Kapitel für Ballette und Opern). In den meisten Kapiteln wird jeweils ein Werk detailliert besprochen und durch kürzere Ausführungen zu weiteren Werken derselben Gruppe ergänzt. Die Abfolge der Kapitel orientiert sich an der Chronologie der behandelten Hauptwerke. Der Autor bekennt sich zu einer subjektiven Werkauswahl. So geht er bei den späteren Opern auf *Pikovaja dama* (*Pique Dame*) nur flüchtig ein und legt den Schwerpunkt stattdessen auf die revidierte Fassung der *Čerevički* (*Die Pantöffelchen*) und auf *Iolanta*. Bei den Symphonien wird die Vierte detailliert, die Sechste knapp und die Fünfte gar nicht besprochen. Kammermusik, Suiten und Serenaden werden in einem Kapitel aus der Perspektive von Čajkovskijs Mozartliebe erörtert (mit Schwerpunkt auf dem 1. Streichquartett und der *Mozartiana*). Eine solche Auswahl ist zweifellos legitim; dennoch ist es schade, dass ein gerade aus der Hörperspektive so wichtiges Werk wie das Klaviertrio fehlt und dass mit den Liedern ein für Čajkovskij zentraler Gattungsbereich ganz ausgeklammert bleibt.

Bei den Werkbesprechungen bevorzugt Schroeder einen hermeneutischen Ansatz, der Leben und Werk in enge Beziehung bringt. Der Autor zeigt sich überzeugt, dass diejenigen

Werke Čajkovskijs, in denen er persönliche Erfahrungen (vor allem seine unglücklichen Liebesbeziehungen) verarbeiten bzw. sich mit ähnlichen Schicksalen der ProtagonistInnen identifizieren konnte (Romeo und Julia, Tat'jana, Odette), die inspiriertesten sind und bis heute die stärkste Wirkung auf die Hörer ausüben. Es ist durchaus denkbar, dass der Komponist dieser Überzeugung beigepflichtet hätte. Gleichwohl erscheint sie aus heutiger Sicht etwas zu einfach und einer trivialromantischen Inspirationsästhetik verhaftet. Der autobiographische Deutungsansatz ist in einigen Fällen durchaus plausibel, z.B. bei *Romeo und Julia* und Čajkovskijs Beziehung zu der Sängerin Désirée Artôt; problematisch erscheint es jedoch, ihn pauschal anzuwenden und etwa auch noch das Jahre später entstandene 1. Klavierkonzert auf Artôt rückzubeziehen (der an David Brown anknüpfende Versuch, Motive des Werks mittels Tonbuchstaben auf die Namen der beiden Künstler zu beziehen, wirkt sehr willkürlich). Sehr skeptisch sieht Schroeder hingegen das vom Komponisten in einem Brief an Nadežda von Meck mitgeteilte Programm zur 4. Symphonie, das er für ein adressatenbezogenes Zugeständnis Čajkovskijs hält. Sein eigener Ansatz, die Symphonie inhaltlich und stilistisch detailliert mit der zur selben Zeit entstandenen Oper *Evgenij Onegin* (*Eugen Onegin*) zu vergleichen, vermag einige signifikante Bezüge offenzulegen, verbleibt jedoch stellenweise recht vage und spekulativ. Um dem zu Recht hervorgehobenen Einfluss der Gattung Oper (oder allgemeiner des Dramatischen) auf Čajkovskijs Symphonik näherzukommen, wäre es erforderlich, deren spezifische Ausdrucksdramaturgie schärfer herauszuarbeiten. Werke, die sich nicht für eine autobiographische Deutung eignen (wie die Suiten und z.T. die Ballette) rechnet Schroeder einer neoklassizistisch-eskapistischen Schaffenslinie Čajkovskijs zu. Allerdings räumt er ein, dass es dem Komponisten in seinen späteren Jahren besser gelungen sei, auch bei ihm weniger berührenden Sujets zu einer überzeugenden Darstellung zu finden.

Der Grad, in dem Schroeder auf musikalische Einzelaspekte eingeht, ist recht unterschiedlich. Bei einigen Werken liefert er sehr satztechnische Angaben, insbesondere zu Tonartenplänen. Der grundsätzliche Verzicht auf Notenbeispiele und Taktzahlen (der wohl in den *Listener's Companions* vorgegeben ist) macht es bei längeren Beschreibungen von Instrumentalwerken bisweilen schwer, nachzuvollziehen, von welcher Stelle gerade die Rede ist. In einigen Fällen lässt sich der Autor durch die von ihm favorisierte Werkdeutung dazu verleiten, Abschnitte, deren Ausdrucksgehalt dazu nicht passt, zu übergehen oder umzudeuten (wie etwa die triumphalen Apotheosen, die am Ende des Kopfsatzes des 1. Klavierkonzerts sowie der Exposition des Kopfsatzes der 4. Symphonie stehen).

Bei Vergleichen mit anderen Komponisten orientiert sich Schroeder stark an seinen eigenen Vorlieben; dadurch vermag er z.T. bemerkenswerte Parallelen aufzuzeigen (etwa zu langsamen Mittelsätzen Mozarts und Schuberts); Čajkovskijs neuen Umgang mit der Sonatenform in der 4. Symphonie ausgerechnet auf Haydn und Beethoven rückzubeziehen, ist jedoch kaum nachvollziehbar. Hier tritt eine mangelnde Hintergrundkenntnis der Musik des späteren 19. Jahrhunderts zutage. Der russische Kontext wird vor allem bei den Sujets der Puschkin-Opern angerissen; dabei macht der Autor deutlich, wie stark Čajkovskij die ursprüngliche Konzeption seiner Vorlagen gemäß seinen eigenen ästhetischen und vor allem weltanschaulichen Präferenzen umgedeutet hat.

Mögen die in dem Buch vorgenommenen Werkdeutungen bisweilen einseitig und fragwürdig erscheinen, so ist dem Autor zugute zu halten, dass er sie keineswegs dogmatisch als „einzig richtige“ Sicht präsentiert, sondern vielmehr pragmatisch als einen von ihm favorisierten Ansatz, mit dem sich die Werke besonders lebendig einem breiten Publikum vermitteln lassen. Die für die Reihe spezifische Hörerperspektive kommt noch in einer weiteren Eigenart des Bandes zum Ausdruck: So wird in jedem Kapitel auf die Auf-

führungs- und Rezeptionsgeschichte eines Werks eingegangen, indem der Autor eine fiktive Hörsituation imaginiert, in der der Leser Zeuge einer realen, historischen Aufführung wird (im Konzertsaal/Theater oder per Radio/Fernsehen). So schließt etwa das einleitende Kapitel zu den „symphonischen Dichtungen“ mit einem Exkurs zur Tradition des Boston Pops Orchestra, den Independence Day jährlich mit einer Open air-Darbietung der Ouvertüre *1812 god (Das Jahr 1812)* zu begehen. Weitere Exkurse widmen sich Van Cliburns Triumph mit dem 1. Klavierkonzert beim Čajkovskij-Wettbewerb 1958, der *Nussknacker*-Produktion in San Francisco zu Weihnachten 1944 sowie den außenpolitischen Hintergründen der New Yorker Met-Inszenierung von *Evgenij Onegin* 2007 (mit Valerij Gergiev und Anna Netrebko).

Auf die acht werkbezogenen Kapitel folgt ein abschließender Ausblick auf die Čajkovskij-Rezeption. Neben Stellungnahmen späterer russischer und sowjetischer Komponisten geht es hier vor allem um Filme: einerseits um die Deutung heikler Punkte der Biographie des Komponisten in verschiedenen Filmporträts; zum anderen um die Verwendung seiner Musik in Filmen zu anderen Themen (von Alfred Hitchcocks *Torn Curtain* über Bernard Rose's *Anna Karenina* bis zu Michael Hanekes *La Pianiste*). Dieses Kapitel profitiert besonders von den Forschungsschwerpunkten des Autors.

Insgesamt muss man sich vergegenwärtigen, dass der „Listener's Companion“ nicht die Absicht verfolgt, neue Forschungsergebnisse vorzulegen. Er bietet jedoch eine eigene Perspektive auf diverse Werke Čajkovskijs, ihren gattungsspezifischen und -übergreifenden Zusammenhang sowie ihre Rezeption. Das flüssig geschriebene Buch dürfte daher sein Ziel erreichen, die Musik des russischen Komponisten einem breiten Publikum näher zu bringen.

Stefan Keym

Rien Schraagen: *De dood van Pyotr Ilyich*, o. O. (im Selbstverlag), 2015.
583 Seiten. ISBN 978 94 91456 497.

Der Niederländer Rien Schraagen, Inhaber eines Einmannbüros für Betriebskommunikation, hat als umfangreiches literarisches Debüt ein psychologisches Porträt Čajkovskijs geschrieben. Der Autor verfolgt Čajkovskijs Lebenslauf chronologisch, ab dem Jahre 1866 (dem Anfang von Čajkovskijs Lehrtätigkeit am Moskauer Konservatorium) bis zu dessen Tod. Er erwähnt viele Einzelheiten und räumt für die meisten Lebensjahre des Komponisten zehn bis zwanzig Seiten ein. Ausnahmen bilden die Jahre 1869 (Korrespondenz mit Balakirev), 1877 und 1878 (Ehe, Flucht, Italienreise), 1891 (u.a. Amerika) und 1893 (Frankreich, England, Lebensende), denen er je zwischen etwa 40 und 70 Seiten widmet. Nur die Jahre 1873 und 1892 sind außer Acht gelassen. Er zitiert Persönliches aus Briefen oder verwendet sie öfter noch als Material für die Gedanken der Ich-Figur des Komponisten. Nach Aussagen des Autors in einem angeblichen Interview auf seiner eigenen Homepage ist das Buch „zu etwa 80% historisch“. Es soll, so schreibt er, allerdings nur als Roman, in dem der Autor seine eigene Wirklichkeit geschaffen hat, betrachtet werden, nicht als eine ausgeschmückte Biographie. Der Autor läßt z.B. Čajkovskij und Nadežda fon Meck einander mehrmals begegnen. Die Ursache von Čajkovskijs Tod sei nicht Cholera, sondern eine Arsenvergiftung gewesen, die Čajkovskijs Schwager Lev Davydov und Milij Balakirev dem Komponisten angetan haben. Hiermit komme, mit den Worten des Autors, „endlich die Wahrheit ans Licht“. Dass es für eine solche Vergiftung gar keine historischen Belege und kein glaubwürdiges Motiv gibt, braucht wohl nicht erörtert zu werden; diese Theorie gehört zu den 20%, die der Fantasie des Autors entsprungen sind.

Das Buch bildet eine lange Kette von einzelnen Szenen und Begegnungen, mit den dazugehörigen, immer gleichartigen Gedanken der Ich-Figur. Man bekommt so nicht nur den Eindruck, Čajkovskij sei ein ziemlich egozentrischer Mensch gewesen, sondern auch, sein Denken im Jahre 1893 sei seit 1866 unverändert geblieben, als ob er sich als Person gar nicht entwickelt habe, keine Lebenserfahrung gesammelt hat. Das Buch von Klaus Mann ist feinfühlicher, poetischer; dazu bietet Mann an geeigneten Stellen Perspektivwechsel, die dem Buch von Schraagen fehlen.

Die einseitige Erzählperspektive, die Abwesenheit jeglicher Reflexion und der Umfang des Buches ergeben zusammen eine ermüdende Lektüre. Wenn er seinen Roman bei einem seriösen Verlag hätte publizieren können, hätte ein Redakteur ihm wohl geraten, vieles zu streichen. Trotz der Rezension eines Lesers im Internet (wenn es sich, in Anbetracht der mannigfaltigen Schleichwerbung, die er im Internet für sein Buch betreibt, nicht um einen Text des Autors selber handelt) ist jeder Vergleich mit Dostoevskij unangebracht. Dieses Werk gehört nicht gerade zur Weltliteratur. Die unprofessionelle typographische Gestaltung, das billige Papier und der unschöne Umschlag tragen zum amateurhaften Eindruck bei.

Ronald de Vet

Dorothea Redepenning, *Peter Tschaikowsky*, München: C.H. Beck, 2016.
128 Seiten. ISBN 978-3-406-68810-2. (C.H. Beck Wissen 2855).

In den biographischen Reihen deutscher Verlage stehen verschiedene Čajkovskij-Monographien zur Auswahl. Nach Constantin Floros' 2006 bei Rowohlt verlegter Biographie (siehe Mitteilungen 14, S. 123–125) brachte dtv im Dezember 2014 Malte Korffs wenig überzeugendes Buch heraus (siehe Mitteilungen 22, S. 158–160). Gewissermaßen als Nachtrag zum Jubiläumsjahr 2015 ist nun im Februar 2016 eine weitere Biographie in der Reihe „C.H. Beck Wissen“ erschienen. Als Autorin hat der Beck-Verlag eine ausgewiesene Spezialistin gewonnen, die mit ihrer dreieibändigen *Geschichte der russischen und sowjetischen Musik* (GRSM 1, 2a–b) ein in der deutschen Musikwissenschaft bis heute verbindliches Standardwerk vorgelegt hat. In russischer Sprache und Kultur bestens bewandert hat Dorothea Redepenning, Professorin an der Universität Heidelberg, sich in ihren Spezialforschungen vornehmlich mit der russischen Musik des 20. Jahrhunderts beschäftigt. Čajkovskij lag bislang weniger in ihrem Blickwinkel. Das nun vorgelegte Büchlein zeugt aber, wenn nicht alles täuscht, von einem neu gewonnenen Interesse an diesem allein schon aufgrund des Umfangs seines Oeuvres und seiner Konzertpräsenz bedeutenden Vertreter russischer Musik. Es bietet, um es gleich vorwegzunehmen, unter den genannten deutschen Čajkovskij-Biographien die lohnendste Lektüre.

Das Format der Beck'schen Reihe verpflichtet die Autoren zu einer gerafften Darstellung, die das Augenmerk auf wesentliche Aspekte und Sachverhalte lenkt. Eine narrativ angelegte Wiedergabe einzelner biographischer Episoden verbietet sich hier von vornherein. Im Falle Čajkovskijs ist dies eine Chance, denn sein an äußeren Ereignissen und gut dokumentierten seelischen Ausnahmezuständen reiches Leben verleitet allzu leicht dazu, sich im Detail zu verlieren.

Redepenning's Text präsentiert sich so stets konzis und ist auf die Vermittlung wichtiger Informationen zugeschnitten. Zitate werden nur dosiert eingesetzt. Aufgrund der chronologisch angeordneten Kapitel ergibt sich gleichwohl eine das Leben des Komponisten abschreitende Erzählung, deren klarer Stil sich wohltuend gegenüber dem der anderen Bi-

ographien abhebt. Einfühlsam, aber nicht ohne eine heilsame Distanz geht die Autorin auf die psychischen Befindlichkeiten Čajkovskijs ein. Im Zentrum ihres Interesses steht jedoch eindeutig die Musik: Es geht, wie in anderen gelungenen Musikerbiographien der Reihe „C.H. Beck Wissen“, primär darum, den Werdegang eines Komponisten anhand seiner Werke und unter Einbeziehung eines breiten, nicht nur biographischen, sondern auch kultur- und musikgeschichtlichen Kontextes anschaulich zu machen. Dieser Aufgabe entledigt sich die Autorin mit großem Sachverstand.

Insbesondere der zentrale Bereich von Čajkovskijs Orchestermusik wird in einer plastischen, musikanalytisch gestützten, aber doch allgemein verständlichen Art beschrieben, wie man es in so prägnanter Form noch nie erlebt hat. Die Darstellung profitiert von der tiefen Liszt-Kennntnis der Autorin, die namentlich die Querbezüge zwischen Programmmusik und Symphonien gekonnt herausarbeitet, so dass sich im Laufe der einzelnen Kapitel eine neue, aufschlussreiche Perspektive auf zentrale Konstruktionsprinzipien (,idée fixe‘ und Mottothemen) ergibt, mit denen Čajkovskij gearbeitet hat. Ebenso überzeugend gelingt die Behandlung zahlreicher weiterer einzeln porträtierter Werke, ob es sich nun um die Kammermusik, das Erste Klavierkonzert, das Violinkonzert, die Orchestersuiten oder die Serenade für Streicher handelt. Interesse wecken die Abschnitte, in denen die weniger bekannten Chorwerke sowie die Kirchenmusik in ihren entsprechenden Zusammenhängen besprochen werden.

Aufgrund ihrer langen Beschäftigung mit der russischen Musik im 20. Jahrhundert flieht Redepenning immer wieder Bemerkungen über die Fortführung bestimmter von Čajkovskij begründeter kompositorischer Traditionen ein, so dass ein weiter musikhistorischer Horizont geboten wird. Im Schlusskapitel findet sich das Thema der Rezeption nochmals gebündelt wieder. Der Leser stößt dabei auch auf eine kritische Auseinandersetzung mit Positionen der deutschen Musikwissenschaft, deren fest verankerte Herablassung gegenüber Čajkovskijs Musik dringend einer Revision bedarf. Redepenning's Hinweis auf die Bedeutung seines Schaffens für die Genese der Filmmusik sollte in künftigen Forschungen unbedingt nachgegangen werden.

Im Prinzip begrüßenswert ist die Akzentuierung der ,offiziellen‘ Kompositionen Čajkovskijs, die mit seinem Aufstieg zur Repräsentationsfigur der russischen Musik korrelieren. Sozialhistorisch erscheint allerdings das Konzept bzw. der Begriff der ,Staatskunst‘ nicht völlig adäquat. Čajkovskijs Zeit war generell noch geprägt vom Mäzenatentum und der Patronage durch einzelne Repräsentanten des höchsten Adels. Die Förderung durch den Großfürsten Konstantin Nikolaevič, der Čajkovskij über viele Jahre hinweg mit seinem persönlichen Wohlwollen begleitet hat, ist erst in den letzten Jahren von Grigorij Moiseev grundlegend rekonstruiert worden. Die Einbeziehung solcher Ergebnisse der aktuellen russischen Musikwissenschaft hätte das Buch noch attraktiver gemacht. Das Verhältnis des Komponisten zum Zarenhaus ist bislang nicht grundlegend erforscht worden. Deutlich ist aber aus zurückliegenden Arbeiten (z.B. ČSt 4), dass Zar Aleksandr III. auf absolutistische Modelle von Hofkunst nach dem Vorbild Versailles‘ und Katharinas der Großen zurückgriff. Ergänzt man das eher auf das 20. Jahrhundert verweisende Konzept der Staatskunst durch dasjenige einer höfischen Musik, so erklärt dies beispielsweise die Entstehung eines neuartigen Balletttyps, der das romantische Ballett ablöst (*Dornröschen*), die singuläre Konzeption einer kombinierten Vorstellung aus Ballett und Operninszenierung, wie sie in Čajkovskijs Diptychon *Nussknacker – Iolanta* im Sinne der höfischen Galavorstellungen verwirklicht wurde (mit interessanten Konsequenzen für eine zyklische Anlage), ja womöglich sogar die starke neoklassizistische Tendenz, die sich seit den 1880er Jahren immer stärker in Čajkovskijs Schaffen bemerkbar macht und die sich als Reflex einer ultrakonser-

vativen, auf höfische Repräsentation abzielenden, geistig im 18. Jahrhundert wurzelnden Kultur betrachten ließe (in diese Richtung argumentierte bisher vor allem Richard Taruskin).

In Anbetracht des begrenzten Platzes und des großen Gesamtœuvres Čajkovskijs kann es nicht ausbleiben, dass in der neuen Biographie einzelne Werke unerwähnt bleiben. Auffallend ist allerdings das Fehlen einer ganzen Werkgruppe, nämlich der Lieder. Wird der Klaviermusik, die Čajkovskij immer wieder und zumeist aus pragmatischen Gründen produziert hat, zumindest ein kleiner, eingeschobener Absatz gewidmet, so sucht man die gut hundert Romanzen (ČS 208–310) des Komponisten vergeblich. Beide Werkgruppen entstanden primär für die musikalische Praxis des Salons, ein Phänomen, das von den Cultural studies der letzten Jahre intensiv in den Blick genommen worden ist. Dass dieser Aspekt nicht erwähnt wird, mag ein Generationenproblem sein. Für ältere Vertreter der Musikwissenschaft – die Rezensentin eingeschlossen – stellt die Salonkultur noch etwas sich selbst Erklärendes dar, das oft in der familiären Tradition als lebendiges Gut – in Form von ererbten Notenbeständen oder als Teil einer oral history – präsent war. Unter jüngeren Menschen ist dieses Wissen jedoch nicht mehr verbreitet, und es muss als eine verschollene kulturelle Schicht wieder ans Tageslicht gefördert werden.

Aber nicht nur aus sozialhistorischen Gründen vermisst man die Romanzen. Zum einen veranschaulichen sie den literarischen Horizont des Komponisten, dessen ausgeprägte Sensibilität für Literatur und Theater eine wichtige Facette seiner künstlerischen Persönlichkeit bildet. Seine Begeisterung für Puškin etwa greift der erst mit dem Jubiläum des Jahres 1899 einsetzenden Kanonisierung dieses Dichters deutlich vor; auch die persönliche Entdeckung des noch unbekanntes jungen Čechov, zu dem Čajkovskij Kontakt aufnahm, zeugt von seinem literarischen Gespür und ist für deutsche Leser ein durchaus wissenswertes Detail. Zum anderen erschließt sich am Beispiel der Lieder besonders gut der Umgang des Komponisten mit Vokalmusik. Im Bereich der Sprachvertonung war Čajkovskij keinesfalls nur der emotional ausgerichtete Künstler. Die Frage der Wiedergabe gesprochener Rede in der Musik, Probleme der Metrik, die Gestaltung von Operntexten haben Čajkovskij intensiv beschäftigt. Es zeugt von hoher philologischer Kompetenz, wie er in der Korrespondenz mit dem dichtenden Großfürsten Konstantin Romanov (K.R.) über die Notwendigkeit einer Weiterentwicklung der russischen Versmaße diskutierte und vorausschauend Modelle vorschlug, die in den folgenden Jahren in den Gedichten der Symbolisten zur Entfaltung kommen sollten. Die Kenntnis dieser theoretischen Überlegungen eröffnet einen genaueren Blick auf die Innovationen in Čajkovskijs eigenen Liedvertonungen.

Schließlich stehen die Romanzen in einem engen Konnex zum Opernschaffen. In Repennings Buch findet man zwar erhellende Überlegungen zur Anfangsphase des Opernkomponisten Čajkovskij, vor allem soweit es um Parallelen zur nationalrussischen historischen Oper geht. Geglückt ist auch die Darstellung von *Evgenij Onegin*. Die weitere Entwicklung des Opernkomponisten bleibt jedoch blass. Hier wären Aspekte einzubeziehen, die primär aus der europäischen Opernforschung bekannt sind. Zu messen hat man Čajkovskijs Opernschaffen an den Werken Bizets, Massenets, Verdis und der italienischen Veristen – Komponisten, mit denen man das Terrain der allgemeinen Musikgeschichte (zumindest im deutschsprachigen Raum) noch immer verlässt. Eine wesentliche Achse seines individuellen Weges bildet die Auseinandersetzung mit Standardformen des italienischen und französischen Musiktheaters. Sie erfolgte zunächst als eine Nachbildung von Nummerntypen (Chortableau, ‚Grand duo‘, Pezzo concertato), für die es in der russischen Operntradition keine verbindlichen Vorbilder gab und die auch im Lehrbetrieb der russischen (und deutschen) Konservatorien nicht zum Unterrichtsstoff zählten. So bedeutete die

Aneignung dieser fremden Tradition eine nicht geringe Hürde, an der sich Čajkovskij Werk für Werk abgearbeitet hat. Für das Verständnis von Čajkovskijs Position in der russischen und gesamteuropäischen Operngeschichte ist es wichtig, dass dabei oft hybride Zwischenlösungen entstanden sind, die sich als produktive Missverständnisse deuten lassen. Dass er erst in *Pikovaja dama* in der Lage war, eine ‚solita forma‘ lege artis zu verwirklichen und sein Ideal eines russischen Belcanto umzusetzen, steht so zur historischen Entwicklung der westeuropäischen Oper vollkommen quer, trägt im Rahmen der russischen Gattungsgeschichte dagegen zum Modellhaft-Klassischen dieses Werks bei. Eine weitere Leitlinie ist die Abkehr von der Grand opéra, die sich seit *Orleanskaja deva* zu vollziehen beginnt und die zu dramaturgischen Lösungen führt, wie sie für die europäische Fin-de-Siècle-Oper typisch sind. Es ist sicher kein Zufall, dass der Komponist mit seinen späten Werken zu einem Wegbereiter des russischen ‚Silbernen Zeitalters‘ wurde (siehe dazu die Arbeiten von Arkadij Klimovickij, besprochen in diesem Heft).

Dass in einem Buch mit relativ großer Breitenwirkung der hier skizzierte Bereich des Operschaffens nicht einbezogen wird, ist schade und kann nur als Ansporn dienen, diese Aspekte weiter zu erforschen und zu popularisieren. Insgesamt aber markiert die neue Biographie deutliche Fortschritte in der deutschen Annäherung an Čajkovskij und vermittelt im besten Sinne einen sachlich-abwägenden, von Ideologien absehenden, historisch kundigen und musikanalytisch fundierten Zugang zum Schaffen des russischen Komponisten. Auch für Musikwissenschaftler aus Russland dürfte die Bekanntschaft mit dem Buch daher von beträchtlichem Interesse sein.

Lucinde Braun

Čajkovskij-Dokumente

Čajkovskijs Telegramm an Großfürst Konstantin Konstantinovič, Kiev, 22. Dezember 1890

Auf der Čajkovskij-Konferenz in Klin (siehe die Besprechung, S. 118) stellte Grigorij Moiseev am 30. Oktober 2015 ein bisher unbekanntes Telegramm vor, in dem der Komponist dem Großfürsten Konstantin Konstantinovič zur Geburt seines Sohnes Konstantin Konstantinovič (1890–1918) gratuliert. Das Telegramm wurde im Staatlichen Archiv der Russischen Föderation entdeckt. Eine Veröffentlichung ist in Vorbereitung.

Eine autorisierte Abschrift von Čajkovskijs *Zwölf Romanzen* op. 60

Im November 2015 erschien Grigorij Moiseevs Aufsatz *P.I. Čajkovskijs Romanzen für die Zarin Marija Fedorovna: eine unbekannte autorisierte Handschrift (Romansy P.I. Čajkovskogo dlja imperatricy Marii Fedorovny: neizvestnaja avtorizovannaja rukopis’*, in: *Naučnyj vestnik Moskovskoj konservatorii*, 2015 Nr. 3, S. 106–145). Der Autor berichtet über den Fund einer Abschrift der *Zwölf Romanzen* op. 60, die im September 1886 im Auftrag des Komponisten im Zusammenhang mit der Dedikation des Werks an die Zarin hergestellt worden ist. Der Aufsatz rekonstruiert die Entstehungsumstände dieses Exemplars auf der Grundlage der Korrespondenz Čajkovskijs mit Petr Jugenson und dem Großfürsten Konstantin Konstantinovič (dem Dichter K.R.), der in dieser Angelegenheit als Vermittler zur Zarin fungierte.

Mitgeteilt werden auch weitere unbekannte Archivadokumente aus den Tagebucheinträgen K.R.s sowie ein Brief des Großfürsten an den Komponisten vom 12. September 1886, ein Teil des Briefwechsels, der den Forschern bislang entgangen war.

Das Widmungsexemplar der Romanzen enthält eine Aufschrift des Komponisten mit der Widmungsformel sowie zahlreiche weitere Einträge verschiedener Schreiber, darunter auch von Čajkovskij. Der Quellenbestand zu Opus 60 wird durch das neue Manuskript um ein wichtiges Element bereichert. Moiseev liefert eine detaillierte Beschreibung der autorisierten Abschrift und vergleicht sie mit den anderen Hauptquellen, dem Autograf (VMOMK) und der Erstausgabe (Moskau: P. Jurgenson, 1887). Die Nummern 6, 7 und 8 des Zyklus sind als Faksimile wiedergegeben.

Herausgearbeitet wird auch die Nutzung des Widmungsexemplars der Romanzen op. 60 im Rahmen der höfischen Musikkultur Ende des 19. Jahrhunderts. Schließlich wird das Schicksal des Dokuments im Zusammenhang mit der tragischen Auflösung der kaiserlichen Bibliotheken im 20. Jahrhundert beleuchtet. Heute befindet sich die Handschrift in der Wissenschaftliche Bibliothek des Staatlichen Ermitage in Sankt Petersburg.

Digitalisierung des Kirchner-Nachlasses im Brahms-Institut Lübeck

Vom Brahms-Institut Lübeck ist kürzlich der umfangreiche Nachlass des Komponisten, Pianisten und Dirigenten Theodor Fürchtegott Kirchner (1823–1903) digitalisiert worden. Für den Čajkovskij-Forscher von Interesse sind Kirchners Klavier-Bearbeitungen einzelner Nummern aus dem Ballett *Spjaščaja krasavica (Dornröschen)*, des Walzers aus *Evgenij Onegin (Eugen Onegin)*, der *Elégie* aus der *Serenade für Streichorchester* sowie des Intermediums aus der Oper *Pikovaja dama (Pique dame)*, die alle im Verlag D. Rahter (Hamburg) erschienen sind. Die Noten sind komplett einsehbar unter: http://www.brahms-institut.de/web/bihl_digital/kirchner_units/kir_d4_Tscha.html.

Capriccio italien pour Grand Orchestre / Composé par P. Tschaiowsky / op. 45 / Moscou chez P. Jurgenson. Platten-Nr. VN 405. 97 S. 4°. Pp. d. Zt. mit neuem Leinen-Rücken.

Im Februar 2015 bot das Musikantiquariat Hans Schneider (Tutzing) in seinem Katalog 475 unter der Nr. 314 eine (vom Antiquariat auf 1881 datierte, tatsächlich aber im November 1880 erschienene) Partitur-Erstausgabe von Čajkovskijs *Capriccio Italien* an, die laut Auskunft des Vorbesitzers von dem Dirigenten Max Erdmannsdörfer (1848–1905) genutzt wurde. In der Tat tragen das Deckblatt und die ersten Partiturseiten neben einem Stempel „Städtisches Konservatorium der Musik – Nürnberg – Bibliothek“ mehrere Stempelabdrücke „Max Erdmannsdörfer“, die zwar alle mit weißer Farbe unkenntlich gemacht wurden, aber gegen Licht deutlich zu erkennen sind.

Mit Hilfe einer großzügigen Spende wurde die Ausgabe für die Bibliothek der Tschaiowsky-Gesellschaft angeschafft,¹ denn innerhalb des Notentextes weisen zahlreiche Eintragungen in Blei und rotem und blauem Buntstift darauf hin, dass diese Partitur als Studien- und Dirigierexemplar mehrfach und intensiv genutzt wurde. Obwohl sich derzeit weder eine öffentliche Aufführung des *Capriccio Italien* durch Max Erdmannsdörfer noch

¹ Die Anschaffung knüpft auch an den Erwerb eines autographen Briefs an, den Čajkovskij an Pauline Fichte-Erdmannsdörfer geschrieben hat, vgl. <http://www.tschaiowsky-gesellschaft.de/briefe.htm>.

Verbindungen des Dirigenten zum Nürnberger Konservatorium nachweisen lassen² und auch ein Schriftabgleich mit Autographen Max Erdmannsdörfers und damit eine eventuelle Autorisierung der Arbeitsnotizen noch ausstehen, erhellen die Eintragungen doch sehr deutlich den Aneignungs- und Vermittlungsprozess, den diese Partitur durchlaufen hat und machen sie zu einem interessanten rezeptionsgeschichtlichen Dokument.

Max Erdmannsdörfer war eine prominente Figur im deutsch-russischen und russisch-deutschen Kulturtransfer. Am 14. Juni 1848 in Nürnberg geboren und am 14. Februar 1905 in München an den Folgen einer Blinddarmoperation gestorben, lebte er nach Stationen in Leipzig und Sondershausen von 1881 (nach anderen Angaben 1882) bis 1889 mit seiner Frau, der Pianistin und Komponistin Pauline Fichtner-Erdmannsdörfer (1847–1916), in Moskau. Dort leitete er die Konzerte der Russischen Musikgesellschaft, gründete 1885 das Studentenorchester der Universität und lehrte am Konservatorium Instrumentation und Ensemblespiel. Hans von Bülow (der Erdmannsdörfer und seine Gattin aus dem Kreis um Franz Liszt kannte) holte das Ehepaar nach Bremen; anschließend verlegte es seinen Lebens- und Tätigkeitsschwerpunkt nach München, wo er u. a. für kurze Zeit eine Professur für Dirigieren an der Akademie der Tonkunst innehatte. Zwischenzeitlich (1895–1997) leitete Erdmannsdörfer, der auch als Komponist Erfolg hatte, die Sinfoniekonzerte der Russischen Musikgesellschaft in St. Petersburg. Er hatte in dieser Phase immer wieder professionelle Kontakte zu Čajkovskij, der ihn in seiner Eigenschaft als Direktionsmitglied der IRMO bei der Repertoiregestaltung der Konzertreihe beriet.³

„In die Geschichte der russischen Musik ging Erdmannsdörfer vor allem als Uraufführungsinterpret einer Reihe von Werken Pëtr Ilič Čajkovskijs ein“⁴ – wenn auch nicht als Premierendirektant des *Capriccio Italien*, das schon am 6. Dezember 1880 von Nikolaj Rubinstein in Moskau uraufgeführt und im Druck dem mit Čajkovskij befreundeten Cellisten, Dirigenten und Komponisten Karl Davydov gewidmet worden war. Trotz einiger persönlicher Diskrepanzen schätzte Čajkovskij „Erdmannsdörfer als professionellen Dirigenten; er nannte ihn einen ‚ausgezeichneten Kapellmeister‘, einen der ‚wenigen, auf die ich mich verlassen kann‘“,⁵ und widmete ihm seine Dritte Orchestersuite op. 55 (1884).⁶

Kadja Grönke

Porträtfotografie mit Widmung an Andreas Nigof

Am 1. Dezember 2015 versteigerte Christie’s in London eine Porträtfotografie Čajkovskijs mit autographischer Widmung.⁷ Die Beschreibung im Auktionskatalog lautete:

² Bekannt ist lediglich, dass Erdmannsdörfer gebürtiger Nürnberger war und über seine dort ansässigen Familienangehörigen Kontakt zu der Stadt pflegte, vgl. Jochen Haeusler, *Nürnberger Musiker in St. Petersburg*, in: Mitteilungen 13, S. 209–227, hier: S. 224–226. Dass er sich während der Sommerpause immer wieder in seiner Heimatstadt aufhielt, bezeugt sein dort entstandener Brief an Čajkovskij vom 4. September 1888, vgl. ČZM, S. 74.

³ Vgl. die Rekonstruktion eines solchen Vorgangs durch Thomas Kohlhasse, *Čajkovskij als Direktionsmitglied der Russischen Musikgesellschaft und als besorgter Freund – fünf Briefe von und an Čajkovskij aus dem Jahre 1886*, in: ČSt 3, S. 205–216.

⁴ Roman Berčenko, *Max Erdmannsdörfer und Čajkovskij. Zur Geschichte der deutsch-russischen Musikbeziehungen*, in: Mitteilungen 13, S. 199–208, Zit. S. 201.

⁵ Ebd., S. 204.

⁶ Ein Partiturexemplar der „Mozartiana“-Suite mit handschriftlicher Widmung an Erdmannsdörfer wird beschrieben von Thomas Kohlhasse, *Bisher unbekanntes deutschsprachige Textautographe Čajkovskijs*, in: Mitteilungen 14, S. 3.

⁷ Christie’s, London, 1. Dezember 2015, Sale 10457, *Valuable Books & Manuscripts*.

<http://www.christies.com/lotfinder/books-manuscripts/tchaikovsky-petr-ilich-cabinet-photograph-by-5949489-details.aspx>. Der Schätzwert war £ 4.000 – 6.000 (etwa € 5.000 – 7.500); das Ergebnis £ 6.875



Андрею Андреевичу Нигофу
на память

П. Чайковский
14 Дек. 1887

Andrej Andreevič Nigof
zur Erinnerung

P. Čajkovskij
14 Dez. 1887

TCHAIKOVSKY, Petr Il'ich (1840-1893). Cabinet photograph, by Shapiro of St Petersburg, signed and inscribed by Tchaikovsky to Andrei Nigof on 14 December 1887.

Albumen print, 170 x 110mm including the mount, Shapiro's elaborate imprint in gilt on the verso, Tchaikovsky's inscription in dark ink in the blank margin under the image. (Light soiling and minor wear to the edges.)

(etwa € 8.640). Luis Sundkvist hat uns auf die Versteigerung der Fotografie aufmerksam gemacht und es uns freundlicherweise überlassen, sie hier vorzustellen.

A FINE PORTRAIT OF TCHAIKOVSKY AT THE HEIGHT OF HIS SUCCESS, INSCRIBED AND SIGNED BY THE GREAT RUSSIAN COMPOSER. The recipient, Andrei Andreevich Nigof (1856-1920) was a renowned flautist, who played in the orchestras of the Kiev Opera, and of the Mikhailovsky and Marinsky theatres.

Čajkovskij hat die Fotografie am 7. März 1887 bei dem Fotografen der Kaiserlichen Akademie der schönen Künste in Sankt Petersburg, Konstantin Šapiro (C. Chapyreau), herstellen lassen.⁸ Der Widmungsträger, Andreas Nigof, war Mitglied des Orchesters des Petersburger Mariinskij teatr. Es sind keine Briefe Čajkovskijs an ihn oder von ihm an den Komponisten bekannt.

Nigof wurde am 26. Februar / 10. März 1856 in Sankt Petersburg geboren.⁹ Er war deutscher Herkunft; sein eigentlicher Name war Andreas Niehoff.¹⁰ Als Flötist erhielt er in Deutschland zuerst Unterricht von seinem Vater und spielte von seinem 8. bis 16. Lebensjahr in dessen Orchester mit. Als er 18 Jahre alt war, ging er nach Kiev, wo er dem Orchester der Privatoper von I. Ja. Setov beitrug. Ein Jahr später, 1875, wurde er der erste Lehrer für Flöte an der dort 1874 gegründeten Musikschule der Kaiserlichen russischen Musikgesellschaft (IRMO),¹¹ auf Einladung des Direktors Ljudvig Al'brecht.¹² Die von Theobald Böhm entwickelte Flöte, die Nigof spielte, war für Kiev eine Neuheit. Sowohl in Kiev wie auch danach in Sankt Petersburg war Andreas Nigof außerdem der erste, der die 1871 ebenfalls von Böhm entwickelte Altflöte spielte.¹³ Nigof blieb nur drei Jahre in Kiev. Sein Nachfolger an der dortigen Musikschule war A. V. Chimičenko (1856–1947)¹⁴, der am Moskauer Konservatorium Čajkovskijs Schüler in Harmonielehre gewesen war¹⁵ und Flöte bei Ferdinand Bjuchner



Andreas Nigof (nach Adolph Goldberg, *Porträts und Biographien hervorragender Flöten-Virtuosen, -Dilettanten und -Komponisten*, Berlin 1906)

⁸ Album 2005, S. 196, Nr. 54; TchH 1, Catalogue of Photographs, S. 495, Nr. 54.

⁹ G. Riman (Hugo Riemann), *Muzykal'nyj slovar'*, übersetzt von Boris Jurgenson, hrsg. v. Julij Ėngel', Moskau 1901, S. 917f.

¹⁰ A. Ja. Kušnir, *Flejtist Andreas Nigof: Vozvraščenie imeni muzykal'noj kul'ture*. GESJ: Musicology and Cultural Science 2014 Nr. 1 (10) (<http://gesj.internet-academy.org.ge/download.php?id=2366.pdf&t=1>), S. 12–16, hier S. 12.

¹¹ Gegenwärtiger Name: R. M. Glier-Musikinstitut (<http://glier-institute.org/ukr/history.html>). Kušnir, a.a.O., S. 15.

¹² Ljudvig Karlovič Al'brecht (1844–nach 1898) war ein Bruder von Karl (Konstantin) Karlovič Al'brecht, der nur in Moskau tätig gewesen ist. Ljudvig Al'brecht, der in Kiev selber Cello und Ensemblespiel lehrte, holte zudem den berühmten Prager Geiger Otokar Ševčík nach Kiev, sowie Ippolit Al'tani (1846–1919) für den Unterricht in Harmonielehre, Komposition und Instrumentation. Vgl. den gedruckten Stab der Lehrer aus 1875, abgebildet bei Kušnir, a.a.O., S. 13.

¹³ Kušnir, a.a.O., S. 15.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Als er im März 1892 mit der Instrumentierung seines Balletts *Ščelkunčik* (*Nussknacker*) beschäftigt war, hatte Čajkovskij sich bei seinem ehemaligen Schüler nach der Anwendung der sog. Flatterzunge (*frulato*)

(Büchner) gelernt hatte. Dieser war ein Gegner der Böhmflöte; wohl deshalb spielte auch Chimičenko eine Flöte des älteren Typus.¹⁶ 1877 trat Nigof dem Orchester des Michajlovskij teatr in Sankt Petersburg bei. Fünf Jahre später wurde er der Nachfolger von Carl Wehner¹⁷ im Orchester des Mariinskij teatr. 1916–1917 spielte er zudem im Orchester des Grafen Šeremetev.¹⁸ Er starb in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts.¹⁹

Das Datum auf der Fotografie, 14. / 26. Dezember 1887, lässt vermuten, dass Čajkovskij sie Nigof für dessen Anteil an der ersten Petersburger Aufführung seiner Suite *Mozartiana* geschenkt hatte, die er zwei Tage zuvor beim dritten Symphoniekonzert²⁰ der IRMO dirigiert hatte.²¹

Ronald de Vet

Čajkovskijs „Tiroler Tanz“

Über die Homepage unserer Gesellschaft erreichte uns im Dezember 2015 die Frage, welches Werk Čajkovskijs sich hinter dem Titel ‚Tiroler Tanz‘ verbergen könnte. Die Großmutter des Korrespondenten hatte es auf Akkordeon gespielt. Da uns Noten mit eben diesem Titel zur Verfügung standen, ließ sich schnell ermitteln, dass es sich um das „Deutsche Liedchen“ aus dem *Detskij al'bom (Kinderalbum)* (Nr. 17) handelt. Die Bearbeitung für Akkordeon stammt von Franz Josef Breuer, der auch eine Bearbeitung des „Italienischen Liedchens“ herstellte. Beide Bearbeitungen wurden 1944 als zehntes Heft („Zwei Tonsätze von Peter Tschaikowsky“) der Reihe „Akkordeonmusik“ von W. Ehrler in Leipzig verlegt. Weshalb Breuer den Namen des Stücks geändert hat, ist unklar. Weil es sich um einen Ländler handelt, dürfte es tatsächlich ein österreichischer Tanz gewesen sein. Als Dankesbezeigung für die Identifikation der Musik hat der Korrespondent der Tschaikowsky-Gesellschaft ein antiquarisches Exemplar der Ausgabe von Breuer, das er im Internet fand, geschenkt.

Wie Čajkovskijs Klaviermusik auf Akkordeon klingen kann, vermittelt der in Deutschland lebende russische Akkordeonist Peter Gerter, der sechs Stücke aus dem *Kinderalbum*, u.a. das „Deutsche Liedchen“, eingespielt hat: http://petergerter.narod.ru/index_soubory/diskografie.htm, sowie https://youtu.be/_o_5tPHgHXo; der „Tiroler Tanz“ fängt an bei 4:27.

Ronald de Vet

erkündigt (ČPSS XVI-B, S. 49f., Brief Nr. 4633 vom 3. / 15. März 1892). Für Chimičenkos Erinnerungen an Čajkovskij: VČ²1973, S. 83–86.

¹⁶ Kušnir, a.a.O., S. 15.

¹⁷ Wehner (1838–1912) aus Hannover, ein Schüler von Theobald Böhm, war 1867–1882 Soloflötist im Orchester des Mariinskij teatr. 1884 kehrte er nach Hannover zurück. Ab 1886 spielte er in New York. Er hat viele berühmte Musiker als Dirigenten erlebt, u.a. Wagner, Brahms, Verdi, Berlioz, Rubinštejn, Liszt, Johann Strauss und Čajkovskij. S. Leonardo De Lorenzo, *My Complete Story of the Flute*, New York 1951/Lubbock, Texas²1992, S. 149f.

¹⁸ *Ves' Petrograd*, 1917 (mit dem Vornamen Andreas, nicht Andrej), nach Kušnir, a.a.O., S. 15, mit Abbildung.

¹⁹ Kušnir, a.a.O., S. 16, nach Angabe des Zentralen Staatsarchivs in Sankt Petersburg.

²⁰ Leopold Auër hatte Čajkovskij anfangs eingeladen, die Petersburger Erstaufführung der Suite *Mozartiana* am 26. Dezember 1887 / 7. Januar 1888 in Petersburg zu dirigieren. Weil er später eine Einladung für dieses Datum vom Leipziger Gewandhaus empfing, der er sehr gerne Folge leisten wollte, hatte Čajkovskij Auër gebeten, die Erstaufführung auf das dritte Symphoniekonzert zu verschieben. (ČPSS XIV, Brief Nr. 3404 vom 17. / 29. November 1887, S. 258f.)

²¹ DiG, S. 430. Die Uraufführung der Suite hatte am 14. / 26. November 1887 in Moskau stattgefunden, beim zweiten Symphoniekonzert der dortigen Abteilung der IRMO, ebenfalls unter der Leitung des Komponisten.

Das Čajkovskij-Jahr 2015 in Klin

Im Jahr 2015 wurde der 175. Geburtstag Petr Il'ič Čajkovskijs feierlich begangen. Im Zusammenhang mit dem Jubiläum wurden am GMZČ in Klin verschiedenartige Projekte verwirklicht, über die hier ein knapper Überblick gegeben werden soll.

Als erstes zu erwähnen ist eine wichtige Veränderung im Status des Museums: Das einstige GDMČ, das lediglich das Wohnhaus des Komponisten in Klin einbezog, wurde auf die Stätten Majdanovo, Frolovskoe und Dem'janovo ausgeweitet, Orte, an denen Čajkovskij gewohnt oder sich häufig aufgehalten hat. So ist die „Staatliche Čajkovskij-Gedenkstätte – Musikmuseum – Kulturdenkmal Klin“, kurz: GMZČ, entstanden, ein Museumsverbund, der mit seinen alten Parks und Weihern eine Fläche von insgesamt fast 60 Hektar umfasst. Als Ziel hat man sich dabei die Schaffung eines ausgedehnten museal-touristischen Areals in Klin gesetzt, in dessen Mittelpunkt ein internationales Zentrum der Künste stehen soll, in dem Festivals, wissenschaftliche Tagungen, Wettbewerbe oder Meisterkurse für russische und ausländische Künstler und Forscher stattfinden können.

Einer gründlichen Restauration wurde im Jubiläumsjahr das Hauptobjekt des Verbundes unterzogen – Čajkovskijs letztes Wohnhaus. Daneben wurden die Parkanlagen der ehemaligen Gutshäuser hergerichtet, eine moderne Ausstellungstechnik, Restaurierungszubehör sowie zahlreiche Exponate wurden angeschafft und eine neue Navigation in russischer und englischer Sprache wurde für den gesamten Museumskomplex eingerichtet.

Als zentrales Ereignis des Jubiläumsjahrs organisierte der Museumskomplex das Internationale Čajkovskij-Musikfestival, das vom 30. April bis zum 7. Mai 2015 gefeiert wurde. In diesen Tagen verwandelte sich Klin – ähnlich wie man es von manchen kleineren europäischen Städten kennt – in eine Musikfestival-Stadt, die Musikliebhaber aus der ganzen Welt ins Moskauer Umland lockte. Während des Festivals traten im Konzertsaal des Museums berühmte Interpreten auf: die Wiener Philharmoniker unter der Leitung von Riccardo Muti, der Pianist Michail Pletnev, das Große Čajkovskij-Symphonieorchester mit seinem Dirigenten Vladimir Fedoseev, der Staatliche akademische russische Svešnikov-Chor sowie die russischen Nationalkünstler Maksim Fedotov, Geige, und Vladimir Ovčinnikov, Klavier. Zum Abschluss des Festivals am 7. Mai, dem Geburtstag Čajkovskijs, war das Orchester des Mariinskij teatr angereist. Geleitet wurde das Konzert von Valerij Gergiev, als Solist wirkte Denis Macuev mit.

Zwei Ausstellungen wurden während des Festivals eröffnet. Eine allgemeine führte in das Leben des Komponisten ein – „P.I. Čajkovskij. Symphonie ‚Das Leben‘. Schaffensweg und Künstlerschicksal“. Die zweite, „Musikfrühling der Welt“, präsentierte die Geschichte des Internationalen Čajkovskij-Wettbewerbs.

Das Museum richtete auch zahlreiche Čajkovskij gewidmete Ausstellungen in verschiedenen russischen Regionen sowie im Ausland aus: in Mexiko und in Genf, in der Philharmonie Ekaterinburg und in Moskau, in Tbilissi, im Russischen Zentrum für Wissenschaft und Kultur in Wien, im Museumskomplex „Novyj Ierusalim“ in Istra bei Moskau. Seinen Abschluss fand das Jubiläumsjahr im Dezember mit einer Ausstellung in Novosibirsk, die im Rahmen des IX. Internationalen Čajkovskij-Wettbewerbs für junge Musiker gezeigt wurde. An der Ausrichtung dieses bedeutenden internationalen Musikwettbewerbs, an dem diesmal Interpreten aus 23 Ländern teilgenommen haben, ist auch das GMZČ beteiligt.

Durchgeführt wurde überdies das Konzert- und Ausstellungsprojekt „P. I. Čajkovskijs Theater“. An den Konzerten dieser Reihe waren die Moskauer Gelikon-Oper, das Große

Čajkovskij-Symphonieorchester unter Vladimir Fedoseev, die Solisten des Moskauer Bol'shoj teatr und Galina Višnevskajas Zentrum für Operngesang beteiligt. Die zu diesem Thema konzipierte Ausstellung stieß bei den Besuchern auf großes Interesse.

Die Sammlungen des Museums erhielten verschiedene neue Exponate. Unter den Neuerwerbungen, die teils vom Museum angeschafft, teils gestiftet wurden, seien nur die bemerkenswertesten genannt: drei Briefautographe Čajkovskijs und eine von dem Fotografen M. Konarskij stammende Porträtfotografie; eine Serie von Porzellanstatuetten, die der Urgroßvater des Komponisten, der Modelleur und Bildhauer Michel Victor Acier, für die Sächsische Porzellanmanufaktur in Meißen geschaffen hat; das Theaterkostüm des berühmten Tänzers Nikolaj Ziskaridze, das nach Skizzen des Bühnenbildners S. Virsaladze für das Ballett *Dornröschen* angefertigt wurde.

Bereits im Vorfeld des Jubiläums sind als wissenschaftliche Arbeiten des Museums der Briefwechsel des Komponisten mit seinem Verleger Petr Jurgenson sowie derjenige mit Nadežda fon Meck erschienen, die sich beide auf die Sammlungen des Museumsarchivs stützen. Als weitere Publikationen sind das Album *Gabe (Prinošenje)*, ein Katalog der Juwelierarbeiten aus dem Privatbesitz des Komponisten und die Alben *P. I. Čajkovskij 1840–1893. Ein Lebensweg (P. I. Čajkovskij 1840–1893. Doroga žizni)* sowie *Das Theater Čajkovskijs (Teatr Petra Il'iča Čajkovskogo)* zu nennen.²²

Das Jubiläum trug wesentlich dazu bei, dass es zu einem offiziellen Beschluss kommen konnte, eine *Neue akademische Gesamtausgabe der Werke Čajkovskijs* mit über hundert geplanten Bänden in Angriff zu nehmen, nachdem dies vom Museum und von der musikinteressierten Öffentlichkeit über Jahre hinweg gefordert worden war. Dieses wissenschaftliche Editionsprojekt wird vom GMZČ in Kooperation mit dem Staatlichen Institut für Kunstwissenschaften (Moskau) getragen. Zum Auftakt sind 2015 die ersten vier Bände erschienen.²³ Die wissenschaftliche Herausgeberin und Gesamtleiterin des Projekts, Dr. habil. Polina Vajdman, hat für diese Leistung den Preis des russischen Musikkritikerverbandes erhalten.

Schließlich begegneten sich auf der Internationalen wissenschaftlichen Konferenz „P.I. Čajkovskij und sein Erbe im 19. und 20. Jahrhundert. Vergessenes und Neues“ russische und ausländische Čajkovskij-Forscher im Museum in Klin.²⁴ Der Tagungsbericht mit den Beiträgen der Referenten wird in Kürze publiziert vorliegen.

Galina Belonovič

Čajkovskij-Lektionen
Kazan', 22. April 2015

Aus Anlass des Čajkovskij-Jahrs lud das Staatliche Žiganov-Konservatorium Kazan' Lucinde Braun zu einer ganztägigen Vortragsreihe ein, die exemplarisch Einblick in die Forschungen zum Thema „Čajkovskij und Frankreich“ bieten sollte (siehe ČSt 14 und 15). Vorgestellt wurden drei Bereiche: die französische Genealogie des Komponisten, das Zitat von Montaubrys Chansonette „Faut s'amuser, danser, et rire“ im Klavierkonzert Nr. 1 und die Rezeption von Čajkovskijs Werken in Frankreich. Angeregt wurde bei dem Aufenthalt auch die Übersetzung eines 1999 in den *Mitteilungen* der Tschaikowsky-Gesellschaft

²² Siehe die Besprechung der letzteren Publikation in diesem Heft.

²³ Siehe dazu in diesem Heft den ausführlichen Beitrag von Polina Vajdman.

²⁴ Siehe den Kongressbericht in diesem Heft.

publizierten Beitrags. Er ist mittlerweile in der Zeitschrift des Konservatoriums auf Russisch erschienen (Lucinde Braun, *Pezzo concertato v operach Čajkovskogo*, in: *Muzyka – Iskusstvo. Nauka. Praktika. Naučnyj žurnal Kazanskoj konservatorii*, 3 [11] / 2015, S. 45–58).

XVII. Vorlesungen der Handschriftenabteilung des Sankt Petersburger
Konservatoriums
Sankt Petersburg, 24. – 25. April 2015

Das diesjährige Symposium der Handschriftenabteilung des Petersburger Konservatoriums war zwei russischen Jubilaren des Jahres 2015 gewidmet. Neben Petr Čajkovskij wurde bei diesem Anlass auch der so oft im Schatten stehende Aleksandr Glazunov gewürdigt, der vor 150 Jahren geboren wurde. Die Tschaikowsky-Gesellschaft war durch ihren Vorsitzenden, Paul Mertens, vertreten, der zu Beginn neben dem Rektor Michail Gantvarg und der Bibliotheksdirektorin Elena Nekrasova ein Grußwort sprach. Anwesend war unter den Zuhörern auch Jochen Haeusler.

Nach der Präsentation des neu erschienenen Bandes der Reihe *Peterburgskij muzykal'nyj archiv* (PMA 12) leitete Arkadij Klimovickij die Vortragsrunde mit Überlegungen zu einem Mozart-Notat ein, auf das er in einem Brief Čajkovskijs gestoßen war. Der Musikunterricht, den der Komponist an der Kaiserlichen Rechtsschule genossen hatte, war Gegenstand einer interessanten historischen Untersuchung Tamara Skvirskajas. Lucinde Braun stellte den russischen Kollegen anhand von Montaubrys Chansonette „Faut s’amuser, danser, et rire“, die im Mittelsatz des Klavierkonzerts Nr. 1 zitiert wird, einen Aspekt ihrer Untersuchung über Čajkovskij und Frankreich vor. Michail Zalivadnyj präsentierte zwei von ihm entdeckte Briefe German Larošs an den Komponisten, die zu Diskussionen über den Kommunikationsstil der beiden Freunde anregten. Schließlich sprach Aleksandr Komarov über seine Forschungen zu Čajkovskijs Werken für Violine und Klavier. Aufgrund exakter textkritischer Analysen der überlieferten Editionen zu Lebzeiten konnte er kleine, aber wertvolle Korrekturen zur Datierung und Chronologie der Erstausgaben vornehmen. Im zweiten Teil folgten Beiträge über Glazunov-Quellen in der Bibliothek des Marientheaters (Marija Ščerbakova), die Entstehungsumstände von Glazunovs „jüdischem Lied“ (Arkadij Klimovickij), Glazunovs Tätigkeit als Direktor des Petersburger Konservatoriums (Andrej Alekseev-Boreckij), seine Briefwechsel mit niederländischen Musikern (Ronald de Vet), seine Autographe im Petersburger Theatermuseum (Nina Zachar'ina) und seine Einträge in das Gästebuch der Leningrader Philharmonie (Pavel Dmitriev).

Hatte die Tagung in einem nahegelegenen Kasernengebäude stattgefunden, in das das Konservatorium wegen umfassender Baumaßnahmen gerade umquartiert war, ging es zum Jubiläums-Festkonzert in den Großen Saal des eingerüsteten Konservatoriums, den man zum letzten Mal vor seiner historisch rekonstruierenden Umgestaltung im sowjetischen Zustand erleben konnte. Die Interpretation des Violinkonzerts mit dem damals noch amtierenden Direktor des Konservatoriums, Michail Gantvarg, als Solisten enttäuschte stark. Dafür entschädigte die Aufführung der selten zu hörenden Kantate „An die Freude“, die den jungen Čajkovskij am Ende seines Studiums als experimentierfreudigen Musiker vorführte. Bei strahlendem Wetter führte eine von Alekseev-Boreckij geleitete Exkursion zu wenig bekannten musikalischen Stätten in Petersburg, eingeschlossen einen Aufenthalt in

der Bibliothek der Philharmonie. Mit einem Besuch der Musikergräber auf dem Tichviner Friedhof fand das Symposium ein würdiges Ende.

Lucinde Braun

Čajkovskij-Seminar am Russian Institute of Art History (RIII)
Sankt Petersburg, 27. April 2015

Das Russische Institut für die Geschichte der Künste (Rossijskij institut istorii iskusstv) zählt zu den ehrwürdigsten russischen Forschungseinrichtungen im Bereich der Geisteswissenschaften. 1912 vom Grafen Zubov in einem eleganten Stadtpalais gegenüber der Isaaks-Kathedrale gegründet, wurde es in den 1920er Jahren zum Wirkungsort der russischen Formalisten (Jurij Tynjanov, Boris Ėjchenbaum). Boris Asaf'ev, bekannt als Begründer der in der sowjetischen Musikwissenschaft lange Zeit verbindlichen Intonations-theorie und des ‚Symphonismus‘-Begriffs, lehrte hier. Aber auch Folkloristik, Kino- und Theaterwissenschaft zählten von Anfang an zu den Forschungsrichtungen an diesem Institut, an dem der interdisziplinäre Austausch und das Interesse an neuen methodologischen Konzepten stets groß geschrieben wurden. Heute beschäftigt sich die musikwissenschaftliche Abteilung des RIII mit Projekten zur Dokumentation des Petersburger Musiklebens (Enzyklopädisches Wörterbuch *Muzykal'nyj Peterburg*), wobei insbesondere das Nebeneinander verschiedener nationaler Musiktraditionen in einem multikulturellen Raum erfasst wird. Čajkovskij und die russische Musik stehen dabei nicht im Vordergrund, sie fügen sich in ein größeres Forschungstableau ein. Im September 2015 richtete das Institut im Auftrag der Regional Association for Eastern Slavic Countries der IMS ein Symposium aus, an dem u.a. die IMS Study Groups „Shostakovich and his Epoch“ und „Stravinsky between East and West“ teilnahmen. Eine Sektion war der neuen akademischen Čajkovskij-Gesamtausgabe gewidmet (siehe den Bericht weiter unten, S. 116).

Eine separate Ehrung erfuhr Čajkovskij in seinem Jubiläumsjahr außerdem durch eine kleinere Vortragsveranstaltung am 27. April 2015, bei der Arkadij Klimovickij und Lucinde Braun über den Komponisten sprachen (<http://artcenter.ru/seminar-odnazhdy-v-versale-francuzskie-intonacii-v-tvorchestve-chajkovskogo-lyucinda-braun-myunxen/>). Bei dieser Begegnung entstand auch die Idee, für die Titelgestaltung des mittlerweile erschienenen Sammelbandes mit Klimovickijs Čajkovskij-Aufsätzen (siehe die Besprechung weiter oben, S. 93) die Porträtgrafik zu übernehmen, die die *Mitteilungen* der Tschaikowsky-Gesellschaft ziert.

Symposium „Grenzenlos – Peter Tschaikowsky in Deutschland“,
Lübeck, 11. Juli 2015

Als hätte man die volltönendsten Register der mächtigen Marienorgel gezogen, feierte man unter dem Leitthema „Tschaikowsky und Deutschland“ vom 10. – 12. Juli 2015 in Lübeck den 175. Geburtstag des russischen Komponisten Petr Il'ič Čajkovskij nach allen Regeln musikalischer, wissenschaftlicher und organisatorischer Kunst. Ein eröffnender Festvortrag, die den wissenschaftlichen Diskurs belebenden Beiträge eines Symposiums, ein Kammer- und ein Sinfoniekonzert sowie eine Ausstellung mit dem Thema „Kontrapunkte

– Tschaikowsky und Brahms“ schlossen sich in schönster Weise zu einem Bouquet unterschiedlichster Annäherungen an den musikalischen Reichtum des Jubilars zusammen.

Es war nicht zuletzt dem Ideenreichtum des Generalintendanten des Schleswig-Holstein Musik Festivals Christian Kuhnt zu verdanken, dass das Festival 2015 den Jubilar ins Zentrum einer vielfältigen Palette von Konzertveranstaltungen an den verschiedensten Orten Norddeutschlands gerückt hatte, dem ein angemessener Beginn in Lübeck vorausgehen sollte. Dies nahm die deutsche Tschaikowsky-Gesellschaft zum Anlass, ihre 22. Jahrestagung 2015 ebenfalls in Lübeck stattfinden zu lassen. Festivalbeginn und Tagung wurden umrahmt von der oben erwähnten Ausstellung des Brahms-Instituts an der Musikhochschule, die dessen Leiter Prof. Dr. Wolfgang Sandberger und Stefan Weymar vorbereitet hatten. Die Ausstellung, die vom 10. Juli bis 12. Dezember 2015 zu sehen war, ging ausführlich auf Čajkovskijs als sehr angenehm empfundenen Aufenthalt in Lübeck 1888 ein, wohin er sich zur Vorbereitung auf seinen Hamburger Auftritt als Dirigent eigener Werke zurückgezogen hatte. Durch Briefe, Programmzettel, Büsten wichtiger Persönlichkeiten und Fotografien informierte die Ausstellung in eindrucksvoller Weise auch allgemein über Čajkovskijs zahlreiche Deutschland-Aufenthalte. Natürlich wurde auch das zweimalige Zusammentreffen mit Johannes Brahms, 1888 in Leipzig (hier auch mit Edvard Grieg) sowie im Frühjahr 1889 in Hamburg, dokumentiert. Anlässlich eines ausgiebigen „after-work“-Frühstücks kommen sich Brahms und Tschaikowsky zwar persönlich näher; die dem Besucher präsentierte Gegenüberstellung der Violinkonzerte beider Komponisten verdeutlichte aber, dass künstlerisch-stilistische Gemeinsamkeiten nur in der Wahl der Tonart bestehen.

Das Kaminzimmer der Villa Eschenburg bildete einen stilvollen Rahmen für den einführenden Festvortrag Prof. Dr. Kohlhases sowie das sich daran anschließende Kammerkonzert am Frähabend des 10. Juli. Auch in Kohlhases Darlegungen war das Verhältnis Čajkovskijs zu Johannes Brahms ein wichtiger thematischer Schwerpunkt – jedoch weit oberhalb der allseits bekannten biographischen Fakten. Auf der Basis weitreichender Kenntnis aller Arten schriftlicher Quellen fasste Kohlhase synoptisch schriftliche Äußerungen Čajkovskijs über Brahms zusammen, denen man allgemein entnehmen kann, dass Čajkovskij zwar das kompositorische Potential des Kollegen als hochwertig einstufte und den Künstler sehr respektierte, ihm jedoch die Grundstimmung Brahmsscher Werke fremd blieb, er einen Mangel an Empfindung, musikalischer Erfindung und Phantasie beklagte, ihm entsprechend die Brahmssche motivische Arbeit verschlossen blieb und er vor allem „Schönheit“, die sich Čajkovskij insbesondere in der Musik Mozarts erschlossen hatte, vermisste. Kohlhase ging in Bezug auf die kompositorisch-stilistischen Unterschiede der Komponisten auch auf heutige Forschungsergebnisse ein: Im Anschluss an Wiley führte er aus, dass Brahms' Interesse am Entwicklungspotential seiner musikalischen Gedanken deren thematische Prägnanz einschränke, während Čajkovskij, indem er zündende Melodien erfinde, zugleich deren kontrapunktisches Potential und motivische Kohärenz begrenze. Kohlhases Vortrag mit dem Titel „Einer der unseren – Tschaikowsky und Deutschland“ beließ es jedoch nicht bei der Gegenüberstellung der beiden Komponisten. Zu Beginn kontrastierte der Festredner die Vielfalt des musikalischen Angebots Čajkovskijscher Musik beim Schleswig-Holstein Musik Festival, bei dem auch selten aufgeführte Kirchenmusik des Komponisten zu hören sei, mit der Einfallsarmut der sensationsheischenden Massenmedien Film und Fernsehen, die sich einseitig nur auf die Homosexualität des Komponisten kapriziert hatten. Im weiteren Verlauf wurde das widersprüchliche Verhältnis des musikalischen Deutschland im 19. Jahrhundert zum Komponisten thematisiert, das sich einerseits von der überbordenden Gefühlsfülle abgestoßen, andererseits von der perfekten

kompositorischen Arbeit sowie dem Zauber der Musik selbst angezogen fand. Die faszinierende Vielfalt von Eigenschaften, mit der Kohlhase zuletzt die Musik des Russen beschrieb, verdeutlichte, dass Čajkovskij nicht nur unter dem urteilenden Blickwinkel einer Nation gesehen werden kann, sondern sein musikalischer Facettenreichtum ihn im besten Sinne als europäischen Komponisten ausweist.

Die Geburtstagsfeier zu Ehren Čajkovskijs wurde am folgenden Samstag durch ein ganztägiges, mit Mitteln der Possehl-Stiftung unterstütztes Symposium fortgesetzt, dessen wissenschaftliche Leitung und Moderation Prof. Sandberger oblag. Herr Dr. Kuhnt eröffnete die Veranstaltung mit einem Grußwort und markierte damit auch die Position des Symposiums als einleitendes Moment wissenschaftlicher Reflexion für das Thema „Čajkovskij“ während des gesamten Festivals. Die aristokratisch-hochherrschaftliche Architektur des Festsaaes im Drägerhaus bildete den angemessenen Rahmen für den hohen Sachanspruch der nun folgenden Referate unter dem Motto: „Grenzenlos? Peter Tschaikowsky in Deutschland“. Im Rahmen dieses Berichts kann nur in aller Kürze auf die Referate eingegangen werden, die schon bald publiziert vorliegen dürften: Zur Rezeption Čajkovskijs in Deutschland äußerten sich Inga Mai Groote („Nähe und Distanz – Tschaikowskys Deutschland-Erfahrungen im Spiegel europäischer Musikkultur“), Kai Marius Schabram mit seinen Ausführungen zu „Tschaikowsky im Spiegel der Kritiken von Eduard Hanslick“ sowie Dorothea Redepenning, die in ihrem Referat „Zur frühen Verbreitung der Werke Tschaikowskys in Deutschland“ u.a. die enorme Bedeutung Hans von Bülow's für die Verbreitung der Werke des Komponisten hervorhob und auf den Fortbestand bestimmter Wertungsklischees aus dem 19. Jh. bis in die jüngste Zeit hinwies. Unter dem Titel „Tschaikowskys deutsche Symphonie?“ unternahm Stefan Keym die Erörterung des Für und Wider einer Affinität der 5. Sinfonie – immerhin dem Senior im Vorstand der Hamburger Philharmonischen Gesellschaft Theodor Avé-Lallemant gewidmet – zur sinfonischen Tradition in Deutschland. Keym kommt zu dem Ergebnis, dass Čajkovskij in seiner 5. Sinfonie der Erwartungshaltung der deutschen konservativen Musikpartei an die Gattung in zahlreichen Punkten näher komme als in anderen Werken, die Annäherung sei aber nicht allein auf Eindrücke des Komponisten während seiner ersten Konzertreise zurückzuführen, sondern auch auf seine seit der Entstehung der Vierten erfolgte schöpferische Entwicklung.

Wolfgang Rathert spürte in seinem Referat „Fluchtpunkt, Ideal, Utopie – Anmerkungen zu Tschaikowskys Mozart-Bild“ Čajkovskijs äußerst komplexe und vielschichtige Rezeption Mozarts auf, die einerseits von der romantischen Kunstästhetik bestimmt ist, andererseits als geistige Vorbereitung der Mozart-Rezeption um 1900 verstanden werden kann. Auf der Basis der allgemein verbreiteten Idealisierung Mozarts in der Zeit der Frühromantik wird die Schönheit der Mozartschen Musik von Čajkovskij als klassisch-idealer Ausdruck von Balance und Ausgleich begriffen, jedoch im Bewusstsein der Empfindung von Gebrochenheit im Sinne des romantischen Dilemmas von Unmittelbarkeit und Reflexion. Mozart wird als Fluchtpunkt Čajkovskijs, als ein „künstliches Paradies“ des Uneigentlichen empfunden, ist zugleich aber auch Ausgangspunkt einer Selbststilisierung, die eine Allgemeingültigkeit der musikalischen Aussage anstrebt. „Die Entfesselung des Klanglichen“ mit klassischen Mitteln einerseits, andererseits eine „strenge, formbewusste Romantik“ ist beispielsweise vom klassizistisch geprägten Kritiker Eduard Hanslick nicht begriffen worden. Mozart als Projektionsfläche einer Weltflucht reiche bis zur „Darstellung“ einer Identifikation, wie sie in Čajkovskijs Oper *Pique Dame* praktiziert werde, sei aber keine Verschmelzung mehr, sondern Ausgangspunkt eines Spiels mit Illusionen und deren öffentlich gemachte Reflexion. Im Anschluss an Richard Taruskin stelle die Rezeption

Mozarts nicht nur eine Entscheidung für das Schöne dar, sondern auch für einen Zivilisationsbegriff, der sich von deutscher Innerlichkeit absetze.

Christoph Flamms Beitrag „Der Widerhall tiefgeheimer Prozesse unseres Seelenlebens – Tschaikowsky und Schumann“ machte schon durch die Wahl des Titels neugierig. In gebotener Konsequenz setzte sich Flamm mit einer erst 2013 in den *Mitteilungen* erschienenen Studie der russischen Musikwissenschaftlerin Svetlana Petuchova zum Verhältnis des Komponisten zu Robert Schumann auseinander.²⁵ Petuchova hatte den Versuch unternommen, „harmonische, melodische und allgemein stilistische Ähnlichkeiten anhand von Fragmenten aus den Werken beider Komponisten aufzuzeigen.“ Dabei musste Petuchova allerdings einräumen, dass es sich bei Čajkovskij in allen Fällen bereits um Weiterentwicklungen handele. Flamm zieht daraus den Schluss, dass die Beziehung Schumanns zu Čajkovskij „weniger auf einer materiellen als auf einer poetischen oder ästhetischen Ebene zu suchen“ sei. Erhärtet wird diese Feststellung durch seine Untersuchung von Werken anderer russischer, sich kompositorisch und idiomatisch viel enger an Schumann orientierenden Komponisten. Flamm hält fest: „Was in Tschaikowskys Werken vermeintlich konkret an Schumann erinnert, ist allenfalls schumannesk: kein spezifisches Idiom, sondern eher ein allgemeiner Zungenschlag in der Musik des 19. Jhs., zu dessen Entwicklung Schumann beigetragen hatte. Was dagegen wirklich tief von Schumann in Tschaikowsky einsickerte, liegt wohl recht weit hinter den Tönen, aber dort dafür umso tiefer.“

Den eigentlich musikalischen Auftakt des Schleswig-Holstein Festivals bildete das am Abend des 11. Juli in der Lübecker Musik- und Kongresshalle stattfindende Konzert des NDR-Sinfonieorchesters unter der Leitung von Thomas Hengelbrock. Teilnehmer wie Publikum des Symposions sowie die Mitglieder der Tschaikowsky-Gesellschaft mischten sich gerne unter die zahlreichen Zuhörer. Geboten wurde Mozarts Ouvertüre zu *La Clemenza di Tito*, danach sein Klavierkonzert Nr. 24, c-Moll, KV 491, in der Interpretation des brillanten Piotr Anderszewski, nach der Pause die Zweite Sinfonie von Johannes Brahms. In der Presse wurde immer wieder das Fehlen der Musik Čajkovskijs moniert, die man angesichts des aktuellen Themenschwerpunkts erwartet hatte. Die Ankündigung des Konzertes auf der Internetseite des NDR rechtfertigte diesen Umstand jedoch so: „Im Spannungsfeld von Nähe und Ferne stellen nun Thomas Hengelbrock, Piotr Anderszewski und das NDR Sinfonieorchester die zwei Pole von Tschaikowskys musikalischem Empfinden einander gegenüber.“

Adalbert Grote

<p>Internationales Symposium „Die Arbeit an Komponisten-Gesamtausgaben“, Sankt Petersburg, 2. – 6. September 2015</p>

Eine Sektion des mehrtägigen Symposiums, das von der Regional Association for Eastern Slavic Countries der Internationalen Gesellschaft für Musik (IMS) organisiert worden war, bezog sich auf das Oeuvre Čajkovskijs. Sie fand am 5. September statt und wurde von Polina Vajdman und Tamara Skvirskaja geleitet. Im Zentrum stand dabei die neue Gesamtausgabe der Werke des Komponisten. Für die Anwesenden war es von besonderem Interesse, aus den Referaten und den sich anschließenden Diskussionen einen Eindruck davon zu erhalten, wie sich das Gesamtausgabenprojekt in den nächsten Jahren entwickeln wird,

²⁵ Svetlana Petuchova, *Čajkovskij und Schumann – ein neuer Versuch*, in: *Mitteilungen* 20, S. 3–26.

welche Entdeckungen zu erwarten sind, in welcher Form Čajkovskijs musikalische Texte künftig Interpreten und Forschern präsentiert werden sollen.

Polina Vajdman, die Initiatorin und (inoffizielle) wissenschaftliche Leiterin des Projekts, eröffnete die Sektion mit dem Vortrag „Die Konzeption der Akademischen Gesamtausgabe der Werke Čajkovskijs als Problem der Musikwissenschaft“. Sie berichtete von der Grundidee der neuen Gesamtausgabe und stellte die ersten erschienenen Bände (III/1-4) vor – die von ihr und Ada Ajnbinder herausgegebenen Partituren und Klavierauszüge des 1. Klavierkonzerts in zwei Fassungen (1875 und 1879), von denen die erste zum ersten Mal als Partitur publiziert wird. Bezüglich der Ziele der neuen Ausgabe unterstrich Vajdman, dass es vor allem darum gehe, die Ergebnisse der neuesten Quellenforschungen und der Textkritik an die Aufführenden weiterzugeben. Als praktisches Beispiel führte sie eine Videoaufzeichnung von einer der ersten öffentlichen Aufführungen der ersten Konzertsfassung vor (8. Januar 2015, Solist Andrej Korobejnikov, Dirigent Vladimir Fedoseev).

Spezielle wissenschaftlich-editorische Fragen (Textüberlieferung der Hauptquelle, Fassungen u.ä.) und die gegenwärtig dazu erarbeiteten Lösungen erläuterte Ol'ga Katargina, die als Redakteurin des Verlags Music Production International (Čeljabinsk) die Gesamtausgabe betreut („Erfahrungen mit der redaktionellen Arbeit an der Vorbereitung der ersten Bände der AČE“). Eine Reihe weiterer Referate bezog sich auf Probleme bei der Publikation von Werken bestimmter Gattungen und die Arbeit an den entsprechenden Serien der Gesamtausgabe. Ada Ajnbinder sprach über die Vorbereitung der Opernserie („Čajkovskijs Opern als textologisches und editorisches Problem im Kontext der Arbeit am Projekt der AČE“). Über die Planung der Serie „Orchesterwerke“ berichtete Daniil Petrov („Ungelöste textkritische Probleme der symphonischen Werke Čajkovskijs“). Tamara Skvirskaja stellte die bald bevorstehende Publikation der Chorwerke vor („Čajkovskijs Chorwerke: musikalische und literarische Quellen, Materialien zum Kritischen Bericht“). Spezielle Aspekte der Erforschung und wissenschaftlichen Publikation einzelner Werke behandelten Aleksandra Maksimova („Čajkovskijs *Undina*: zur Rekonstruktion der Werkidee im Rahmen der AČE“). Marija Ščerbakova („Quellen zur Aufführungsgeschichte von Čajkovskijs Opern und Balletten in der Bibliothek des Mariinskij teatr“) und Tat'jana Ermolaeva („Skizzenmaterial zur Čajkovskijs Programmsymphonie *Manfred* im Rahmen der Entstehungsgeschichte des Werks“).

Die künftige Opernserie soll alle Werke Čajkovskijs und sämtliche Fassungen berücksichtigen, die eine eigenständige Entstehungsgeschichte aufweisen können, wobei die Quellenlage es nicht immer gestattet, diesem Prinzip treu zu bleiben. So lässt sich etwa *Kuznec Vakula*, dem Bericht Ajnbinders zufolge, nicht vollständig in Partiturform darstellen. Im Falle der Oper *Undina* wird die Edition die Notentexte, die zu dieser nur fragmentarisch überlieferten Oper in Bezug stehen, in größtmöglicher Vollständigkeit zusammenstellen, darunter auch Teile der 2. Symphonie, der Bühnenmusik zu A.N. Ostrovskijs *Sneguročka* sowie das von V.Ja. Šebalin rekonstruierte Duett Undines und Huldbrands. Wie Maksimova unterstrich, ist eine solche Kompilation verschiedenartiger Texte dadurch gerechtfertigt, dass die neue Edition eine erheblich genauere Vorstellung von der Musik der Oper vermitteln wird, als dies bisher der Fall war. Ščerbakova stellte unbekannte Dokumente vor, die neues Licht auf die geschäftlichen Beziehungen Čajkovskijs zum Verleger Vasilij Bessel' im Zusammenhang mit der Aufführung und Publikation der Oper *Opričnik* werfen.

Fragen, die bei der Planung der Serie „Orchesterwerke“ aufgekommen sind, erörterte Petrov. Er machte besonders darauf aufmerksam, dass in der alten Gesamtausgabe Materialien zu unvollendeten Werken fehlen, obwohl viele dieser zwischen dem Ende der

1880er und dem Anfang der 1890er Jahre entstandenen Kompositionsprojekte äußerst wichtig für die Entwicklung von Čajkovskijs symphonischem Schaffen sind und in der Literatur immer wieder erwähnt werden. Der Wunsch, dieses Versäumnis in der neuen Editionsreihe nachzuholen, bringt es mit sich, dass für die Wiedergabe der Entwürfe und Skizzen spezielle Richtlinien erarbeitet werden müssen, denn es gibt für die wissenschaftliche Edition dieses Teils von Čajkovskijs Erbe bislang keine wirkliche Tradition. Ähnliches gilt für die editorische Erschließung von Frühstadien abgeschlossener Werke. Wie groß der Erkenntnisgewinn ist, den solche Quellen bringen, konnte Ermolaeva am Beispiel der *Manfred*-Symphonie vorführen.

Die Arbeit an mehreren Bänden der Reihe „Weltliche Chorwerke“ steht kurz vor dem Abschluss. Skvirskaja, die wissenschaftliche Herausgeberin der Kantate „An die Freude“ und des Bandes mit kleineren Chören, erzählte von zahlreichen Fällen, in denen es gelungen ist, die bisher in der Forschungsliteratur überlieferten Informationen zur Entstehungsgeschichte, zu den literarischen Quellen und den Ausgaben zu Lebzeiten des Komponisten zu korrigieren und zu ergänzen.

Schließlich ist noch vom Referat Grigorij Moiseevs über „Čajkovskij und die Romanovs: neue Quellen zur biographischen und textologischen Forschung“ zu berichten. Im Anschluss an seine Arbeiten über Čajkovskijs Kontakte zur Zarenfamilie stellte Moiseev eine kürzlich von ihm entdeckte Quelle vor – die autorisierte Kopie der *Zwölf Romanzen* op. 60, die als Widmungsexemplar für die Zarin Aleksandra Feodorovna, die Widmungsträgerin dieses Zyklus, angefertigt worden war. Die Handschrift befindet sich in der Bibliothek des Eremitage, dessen Bestände von der Čajkovskij-Forschung bislang nicht ausgewertet worden sind. Die Bedeutung der neuen Quelle ist umso höher zu bewerten, als sich ein vollständiges Autograph der Romanzen op. 60 nicht erhalten hat.

Daniil Petrov

Internationale wissenschaftliche Tagung „P. I. Čajkovskij und sein Erbe im 19. und 20. Jahrhundert. Vergessenes und Neues“, Klin, 28. – 30. Oktober 2015
--

An der im Oktober 2015 vom GMZČ organisierten wissenschaftlichen Konferenz aus Anlass des Čajkovskij-Jubiläums nahmen 28 Referenten aus Russland, der Ukraine, den Niederlanden und Österreich teil. Als Vertreter des Vorstands der Tschaikowsky-Gesellschaft waren Paul Mertens und Alexander Vuia zugegen. Das Plenum zu Beginn eröffnete die Leitende wissenschaftliche Mitarbeiterin des Čajkovskij-Haus-Museums, Polina Efimovna Vajdman, indem sie das zentrale Thema – „Vergessenes und Neues über den großen Komponisten“ – aufgriff und in seiner Bedeutung entfaltete. Danach sprachen führende Musikwissenschaftler aus Petersburg und Moskau, deren Arbeiten den gegenwärtigen Entwicklungsstand der einheimischen Čajkovskij-Forschung widerspiegeln. Der zweite Tag bot den Teilnehmern die Möglichkeit, sich ein umfassendes Bild von der Tätigkeit mehrerer Museen zu machen, deren wissenschaftliche Mitarbeiter sich mit der Recherche und Erschließung materieller Zeugnisse des Lebens und Schaffens Čajkovskijs beschäftigen. Am letzten Tag der Konferenz stand das Thema des Bol’šoj teatr im Vordergrund. Es wurde einerseits von künstlerischen Mitarbeitern des Theater-Teams vorgestellt, andererseits in Form von Analysen wichtiger Opern- und Ballettinszenierungen auf der ‚ersten Bühne‘ Russlands behandelt.

Fasst man die Beiträge der gesamten Konferenz ins Auge, so lassen sich mehrere Richtungen benennen, in die sich heute die Čajkovskij-Forschung bewegt. Am stärksten vertreten waren Untersuchungen aus dem Bereich „Bühnenrezeption und Interpretieren von Čajkovskijs Werken“ (neun Referate). So sprach Aleksandr Kolesnikov über die Rezeption der Ballette am Bol’šoj teatr im 20. Jahrhundert, während Aleksej Govjadinov die Ballerina Sofija Tulub’eva in ihren Čajkovskij-Rollen vorstellte. Marija Ščerbakova befasste sich mit den Aufführungsmaterialien der *Opričnik*-Uraufführung von 1874. Stanislavskijs *Onegin*-Inszenierung stand im Zentrum von Ada Ajnbinders Überlegungen zur Entstehung der russischen Opernregietradition. Irina Milovanova sprach über Čajkovskijs Anteil im Repertoire musikalischer Kollektive während des 2. Weltkriegs. Sergej Konaev präsentierte Material zu den Moskauer *Schwanensee*-Aufführungen der Jahre 1875–1883. Von der Entdeckung unbekannter aufführungspraktischer Notenmaterialien aus der Notenbibliothek des Bol’šoj teatr zu *Sneguročka* (*Schneeflöckchen*) und *Lebedinoe ozero* (*Schwanensee*), die Aufschluss über historische Fassungen geben, berichtete Boris Mukosej. Varvara Vjazovkina sprach über Balanchines Verhältnis zu Čajkovskij. Tat’jana Belova stellte in ihrem Vortrag moderne Regiezugänge zu *Iolanta* vor. Der Vortrag von Zivar Gusejnova, Professorin und Leiterin des Lehrstuhls für Geschichte der russischen Musik am Sankt Petersburger Konservatorium, bot eine ungewöhnliche Interpretation von Modest Čajkovskijs Theaterstück *Simfonija*, in dem sich Persönlichkeit und schöpferische Kontakte des Komponisten widerspiegeln.

Eine zweite Gruppe von Referaten (insgesamt sechs) bezog sich auf Probleme des musikalischen Textes von Čajkovskijs Werken. Aleksandr Komarov setzte seine Quellenuntersuchungen zu Čajkovskijs Bearbeitungen eigener Werke für Violine und Klavier fort. Grigorij Moiseev berichtete über die von ihm aufgefundene autorisierte Abschrift von Romanzen für die Zarin Marija Fedorovna. Neue handschriftliche Quellen mit Čajkovskijs Werken konnte auch Irina Brežneva, Leiterin der Handschriften- und Raraabteilung der Bibliothek des Moskauer Konservatoriums, vorstellen. Elena Guvakova beschrieb Widmungsfotografien Čajkovskijs aus der Fotografischen Sammlung des Glinka-Museums, wo sie als Archivarin tätig ist.

Schließlich gab es eine dritte Richtung mit vier Beiträgen, die sich auf die Formel „Čajkovskij und...“ zurückführen lassen. Alle Referenten dieser Gruppe stützten sich auf bisher unbekannte Archivalien. Ekaterina Vlasova, Professorin des Moskauer Konservatoriums, entfaltete das Thema von Čajkovskijs Einfluss auf die Entwicklung der russischen Symphonik des späten 19. und 20. Jahrhunderts anhand eines von Nikolaj Mjaskovskij stammenden handschriftlichen Chronographs symphonischer Werke. Evgenija Gricenko berichtete über den Stellenwert, den Čajkovskijs Werke in der Hausmusik-Praxis der Familie Tolstoj besaßen. Tamara Skvirskaja fragte nach der Bedeutung Finnlands für Čajkovskijs Biographie. In Irina Skvorcovas Beitrag ging es um das Verhältnis des Komponisten zum Moskauer Konservatorium.

In der vierten Gruppe stand die Erforschung konkreter materieller Objekte aus dem Lebensumfeld des Komponisten im Mittelpunkt. So stellte Tat’jana Potapova, Mitarbeiterin des Museums in Klin, unbekannte Erinnerungen an den Komponisten aus dem Archiv N.T. Žegins vor. Eine andere Mitarbeiterin desselben Museums, Nina Pyrikova, wertete ebenfalls unbeachtet gebliebene Memoiren der 1930–70er Jahre aus. Nadežda Maramygina stellte die Geschichte der Čajkovskij-Gedenkstätte in Votkinsk vor, wo sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin angestellt ist. Eine besondere Überraschung hielt Marija Svetlakov für das Publikum bereit, die sich auf die Suche nach dem berühmten Orchestrion gemacht hatte, auf dem Čajkovskij als Kind erste Eindrücke von Mozarts Musik und von

italienischen Opernarien erhielt. Die Referentin erklärte, dass das über 55 Jahre lang im Museum von Votkinsk ausgestellte mechanische Klavier gar nicht das Orchestrion der Čajkovskij-Familie sein könne, denn die Spuren führen nach Ufa, wie in einem Artikel der *Moskovskaja gazeta* vom 2. Mai 1911 dargelegt wird (siehe: http://ufa.yodda.ru/news/neokonchennaya_pesa_dlya_orkestriona/163007/).

Die ausländischen Gäste beschäftigten sich mit Fragen der Čajkovskij-Rezeption im europäischen Kontext. Die niederländischen Kollegen berichteten über die Tätigkeit des Musikwissenschaftlers und Pianisten Hugo van Dalen (Olga de Kort) und des Dirigenten Willem Mengelberg (Ronald de Vet) – Gestalten, die in Russland wenig bekannt sind, die aber mit großem Engagement zur Verbreitung von Čajkovskijs Musik in Europa beigetragen haben. Im Referat von Luis Sundkvist wurde das nicht zu Stande gekommene Konzert des Komponisten 1892 in Wien genauestens rekonstruiert und unterhaltsam dargestellt.

Die kleinste Gruppe bildeten schließlich jene Vorträge, die die Interpretation einzelner musikalischer Werke zum Inhalt hatten: Julija Nikolaevskaja (Char'kov, Ukraine) näherte sich der 6. Symphonie aus dem Blickwinkel von Ė. Levinas' philosophischem System an. Antonina Makarova analysierte die religiöse Konzeption des *Iolanta*-Librettos.

Neben den wissenschaftlichen Vorträgen umfasste das Programm der Jubiläumskonferenz auch Exkursionen und künstlerische Darbietungen. Am ersten Abend genossen die Teilnehmer eine musikalisch-dramatische Komposition, die die Deklamation von Čajkovskij-Briefen durch A. Belyj, Schauspieler des Moskauer Künstlertheaters, mit der Aufführung verschiedener kammermusikalischer und vokaler Werke kombinierte. Es wirkten das Streichquartett und Gesangssolisten des Moskauer Bol'shoj teatr mit.

Einen unauslöschlichen Eindruck machten die Exkursionen. Die Fahrt durch Klin und Umgebung begleitete die Ältere wissenschaftliche Mitarbeiterin des Museums, G.S. Sizko, die uns die Stadt nicht nur als Wohnort Čajkovskijs vorstellte, sondern auch als Schnittpunkt verschiedenartiger wenig bekannter historischer Ereignisse, an denen berühmte Vertreter der vaterländischen Kultur vergangener Epochen beteiligt waren.

Besonders berührend war der Besuch von Čajkovskijs einstigem Haus, von dem hier nicht erschöpfend berichtet werden kann. In den Räumlichkeiten umfängt den Besucher eine besondere Aura, als spüre man die Präsenz des Komponisten; die mit Liebe gepflegte Einrichtung ist elegant und gleichzeitig einladend und gemütlich. Geführt wurde die Gruppe vom der Leiterin der Handschriften- und Quellenabteilung, Ada Ajnbinder, die im Museum von Klin praktisch aufgewachsen ist. Ada Grigor'evna erzählte anschaulich und mit großer Begeisterung vom Leben und Arbeiten Čajkovskijs in diesem Haus, berichtete über die Geschichte der einzelnen Exponate und bot den Gästen auf jegliche Frage eine Antwort.

Antonina Makarova

Symposium „Musik und Homosexualität – Homosexualität und Musik“,
Bremen, 29. – 30. Januar 2016

Am 29. und 30. Januar 2016 fand im Kammermusiksaal der Hochschule für Künste Bremen ein Symposium zum Thema „Musik und Homosexualität – Homosexualität und Musik“ statt, initiiert von dem Inhaber der dortigen Professur für Musikwissenschaft, Prof. Dr. Michael Zywiets, in Kooperation organisiert durch Priv.-Doz. Dr. Kadja Grönke (Sophie

Drinker Institut Bremen und Universität Oldenburg) und finanziell gefördert aus Mitteln der Mariann Steegmann Foundation.

Die inhaltliche Vorgabe war bewusst offen gehalten, damit das Thema, das in Deutschland in dieser Deutlichkeit offenbar noch niemals Gegenstand eines interdisziplinären Austauschs gewesen ist, aus möglichst unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet werden konnte. Zu diesem Zweck trafen sich 15 Referierende aus den Bereichen Musikwissenschaft, Literaturwissenschaft, Slawistik, Geschichtswissenschaft und Medientheorie aus Deutschland, Österreich und Großbritannien, unter ihnen Philip Ross Bullock, Ulrich Linke und Kadja Grönke von der Tschaikowsky-Gesellschaft. Trotz oder wegen der immensen inhaltlichen und methodischen Vielfalt entstanden erfreulich viele Querbezüge zwischen den einzelnen Beiträgen. Damit gab das Symposium zugleich mannigfache Impulse, die Relevanz des Themas für die Čajkovskij-Forschung zu erkennen und weiterzudenken.

Aus diesem Grund wird der nachfolgende Tagungsbericht um mögliche Bezüge zu Čajkovskij ergänzt.

Das zentrale Ergebnis der Tagung bestand darin, dass das Einbeziehen der Kategorie Homosexualität in die Betrachtung musikalischer und musikwissenschaftlicher Zusammenhänge zwar außerordentlich erkenntnistiftend sein kann, dass es aber keinen allgemeingültigen methodischen Zugang gibt. Die Mehrdimensionalität des Gegenstands bedarf vielmehr eines auf den individuellen Untersuchungsgegenstand abgestimmten Erkenntnisinteresses, einer ausdifferenzierten Fragestellung und eines möglichst facettenreichen, interdisziplinären wie transdisziplinären Ansatzes, der das musikwissenschaftliche Handwerkszeug einschließt. Zwar mag eine rein biographisch-sensationsheischende „Schlüsselloch-Perspektive“, die sich in der Aufzählung homosexueller KomponistInnen oder gar ihrer sexuellen Erfahrungen erschöpft, eine Art Ahnenreihe für die Selbstlegitimation schwuler und lesbischer Menschen begründen und damit ein gewisses Maß an Notwendigkeit haben, besitzt aber kaum einen wissenschaftlichen Mehrwert. Insofern war es besonders erfreulich, dass alle Vorträge das Thema mit Taktgefühl und Verantwortungsbewusstsein angingen, ein ausgesprochen hohes wissenschaftliches, methodisches und analytisches Reflexionsniveau aufwiesen, eine historische Einbindung anstrebten und die Diskussion sachlich und engagiert am Thema blieb.

In seiner Begrüßung wies Prof. Dr. Michael Zywiets (Bremen) darauf hin, dass Homosexualität selbst in aktuellen und bedeutenden Musiklexika noch immer verschwiegen, hinter Anspielungen auf ein „zölibatäres Leben“ versteckt, durch die Überbetonung meist spekulativer Frauenfreundschaften geleugnet oder aber unter medizintheoretischer Perspektive wahrgenommen wird. Im Unterschied zur musikwissenschaftlichen Gender-Forschung oder Frauen-Forschung erschütterte die Existenz schwuler Komponisten offenbar das traditionelle Selbstverständnis eines Fachs, das Musikgeschichte als eine Ahnenreihe großer Komponisten verstehe.

Ein solcher Hegemonialanspruch mag erklären, warum Čajkovskijs Musik es gerade im Kernbereich der abendländischen Musik und Musikwissenschaft, also im deutsch-österreichischen Raum, bis zum Ende des 20. Jahrhunderts schwer hatte, in ihrem innermusikalischen Anspruch akzeptiert, respektiert und als Forschungsgegenstand ernstgenommen zu werden.

Dr. Kevin Clarke (Berlin) brachte mit dem Titel „Gilbert & Sullivans *Patience*. ‚Die komische Rasse‘ erobert das unterhaltende Musiktheater. Neue Männlichkeitsbilder, Oscar Wilde als Operettenheld und die Position von *Patience* in der Geschichte der Schwulenbewegung“ ein ganzes Kaleidoskop an Ansätzen zur Geltung und löste diese in seinen

Überlegungen dann auch konsequent ein. Ein Rückblick auf die an sexuellen Freizügigkeiten reichen Operetten Offenbachs machte deutlich, wie sehr die Gattungsbeiträge von William Schwenck Gilbert und Arthur Sullivan als „entschärfter Offenbach“ auf ein bourgeois Publikum abzielen, das in steter Erwartung eines Skandals gehalten wird, der am Ende jedoch ausbleibt. Auch wenn die erste offen schwule Operettengestalt erst 2006 auf die Bühne tritt, lässt sich die ästhetizistische Hauptfigur von Gilberts und Sullivans Operette *Patience* von 1881 durchaus als schwuler Charakter lesen. Unabhängig von der Intention der Autoren oder den Ansprüchen eines viktorianischen bzw. heterosexuellen bürgerlichen Publikums existiert daher ein klarer homosexueller Rezeptionsstrang.

Eine solche Koexistenz von hetero- und homosexuellen Lesarten kennzeichnet auch die Wahrnehmung von Čajkovskijs Musik und eröffnet für die Kompositionen ein weites Feld an Deutungsangeboten, das weit über die tatsächliche sexuelle Orientierung ihres Komponisten hinausgeht.

Dr. Ulrich Linke (Köln) spannte in seinem Beitrag „Politisch oder privat? Homosexualität im amerikanischen Musical der 1970-1990er Jahre“ anhand eines kaum beforschten Feldes ein Zeitpanorama auf und zeigte, wie sich die Gay-liberation-Bewegung auch in einer kreativen schwul-lesbischen Theaterszene ausdrückte. Die schrittweisen Veränderungen der gesellschaftspolitischen Rahmenbedingungen erlaubten Musicals, die eine positive Darstellung von Homosexuellen wagten, den Weg von der alternativen Off-Off-Broadway-Szene zu Off-Broadway-Produktionen, wovon wiederum ihre politische Botschaft profitierte.

Aufgrund der Gesetzeslage ist zu Čajkovskijs Zeiten eine ähnliche Vernetzung von Kunst mit politischen Forderungen nach offener Teilhabe Homosexueller am öffentlichen Leben undenkbar. Dennoch erscheint es lohnenswert, die homosexuellen Zirkel z. B. um den Fürsten Šilovskij oder den Großfürsten Konstantin Romanov auch auf etwaige gesellschaftspolitische Aspekte und ihre Relevanz für das Selbstbewusstsein Homosexueller hin zu befragen.

Verena Liu (Weimar) verdeutlichte in ihrem Vortrag „Der Text und die Performance. Über die Schwierigkeit der Analyse von kabarettistischen Werken der 1920er Jahre“ anhand einer Kunstform, die in besonderer Weise durch den Akt der Ausführung gekennzeichnet ist, welche Probleme sich der Analyse in den Weg stellen, sobald bedeutungskonstituierende Komponenten nicht dokumentiert sind.

In diesem Sinne wären Zeugnisse für die Selbstrepräsentation Homosexueller im Russland des 19. Jahrhunderts zu suchen, die auf ein eventuell szenespezifisches äußeres Gehebe, Sprechweisen oder andere Erkennungszeichen hindeuten. Falls Čajkovskij solche flüchtigen Marker genutzt hat, könnte dies seiner Art der Selbstdarstellung – beispielsweise in der Fotografie mit dem abgelegten Pelzmantel Aleksej Apuchtins (1866) – neue Konnotationen zusammenhängen erschließen.

Wie schnell mangelndes Wissen zu Fehldeutungen führen kann, demonstrierte Dr. Martin Elste (Berlin) in seinen Ausführungen „Homosexuelle Musik und/oder Homosexualität unter Musikern. Überlegungen am Beispiel von Wanda Landowska und dem Cembalo“. Sein Vortrag referierte Belege für eine Bisexualität Wanda Landowskas und widerlegte die Hypothese von Philipp Brett und Elizabeth Wood, die 1994 aufgrund ungenügender Quellenkenntnis die vermeintlich abseitige Instrumentenwahl der Cembalistin als Zeichen für die internalisierte Unterdrückung ihrer angeblichen Homosexualität und gleichzeitig als Protest gegen entsprechende Repressionen interpretierten.

Für die Čajkovskij-Forschung verdeutlichten die Auslassungen Elstes sehr klar die Problematik, die aus dem Ausklammern weiterer Bereiche der privaten Biographie resultiert,

aber auch die Gefahr einer Fokussierung auf sexuelle Praktiken, deren Bezug zur Musik stets der skrupulösen Begründung bedarf.

Aus genau der gegenteiligen Perspektive näherte sich Marleen Hoffmann (Detmold/Paderborn) ihrer Protagonistin in „Ethel Smyth – eine lesbische Komponistin?“. Hier fiel die Frage nach der sexuellen Orientierung erst in der Diskussion. Anhand der privaten und öffentlichen Schriften der britischen Komponistin, ihrer persönlichen Kontakte, ihrer frauenpolitischen Aktivitäten und ihres Engagements für die Aufnahme von Frauen in Orchester wurde deutlich, dass Smyth das Private dem Beruflichen nachordnete. Sie suchte nicht nach einer ihr eigenes Komponieren legitimierenden Ahnenreihe von Komponistinnen, sondern verstand sich dezidiert als Initiatorin und Wegbereiterin mit Zukunftsanspruch. Ihre Intention, sich als professionelle Komponistin im öffentlichen Bewusstsein zu verankern, bestimmte die Zusammensetzung ihres gezielt geknüpften weiblichen Netzwerks, das dementsprechend an Stelle von Komponistinnen vor allem ausübende Künstlerinnen und Mäzeninnen umfasste.

In ähnlichem Sinne scheint es sinnvoll, auch in Čajkovskijs Freundes- und Bekanntenkreis mögliche Wechselwirkungen zwischen künstlerischer Wertschätzung und persönlicher Förderung auszuloten.

Prof. Dr. em. Rainer Grübel (Oldenburg) schlug in seinem Beitrag „Schumanns Klavierzyklus *Carnaval* op. 9 und seine *Sinfonischen Etüden* op. 13 im Gender-Horizont von Bachtinschem Karnevalismus und poststrukturalistischer Maskeraderie“ vor, Schumanns Musik aus dem Karnevals-Konzept des russischen Literaturtheoretikers Michail Bachtin zu verstehen. Mit der Außerkraftsetzung der üblichen Ordnung im Lachen, im Burlesken und im Maskenspiel geht auch eine Unordnung der Geschlechter einher, die Grübel in den Tonmasken der von Schumann in op. 9 verwendeten Motive As-C-H, Es-C-H und A-Es-C-H durchspielte. Dabei werden diese Zeichensysteme von Schumann sowohl musikalisch definiert als auch umcodiert, sodass zugleich die Geschlechterzuordnungen ins Tanzen geraten.

Auch der Komponist und Musikwissenschaftler Dr. Tim Steinke (Hamburg) konzentrierte sich in seiner Analyse „Töne, töne, süße Stimme ...‘ Methoden der Komposition zur Darstellung des Fremden in den Opern *Ariadne auf Naxos* von Richard Strauss und *Król Roger* von Karol Szymanowski“ auf musikalische Chiffren: Die Entscheidung beider Komponisten, den Gott Dionysos/Bacchus auch kompositorisch als Repräsentanten des Göttlichen, Fremden, Anderen und damit als ein mögliches Symbol für Homosexualität zu deuten, dessen Eros sich in einer aufregend changierenden, harmonisch schillernden Musik ausdrückt, besitzt für den Homosexuellen Szymanowski eine grundsätzlich andere Konsequenz. Während der heterosexuelle Strauss die dem sensus communis entsprechende Mann-Frau-Liebesbeziehung zwischen Bacchus und Ariadne durch eine Rückkehr zur Tonalität konsolidiert und erdet, wirkt das aufgesetzte C-Dur am Ende von Szymanowskis Oper in seiner Konventionalität geradezu banal und deutet Rogers Verweigerung, sich dem Dionysoskult hinzugeben, als ein Scheitern mann-männlicher Liebe.

Auch bei Čajkovskij wäre es kurzschlüssig, musikalische Wendungen, Stile, Zitate oder Chiffren mit festen Bedeutungen zu verknüpfen, ohne den jeweiligen Kontext mit einzubeziehen. Beide Vorträge bewiesen deutlich, wie viel eine entsprechend sorgsame Analyse und Interpretation des Notentexts dem Verständnis der Musik hinzufügen können.

Während die beiden musikanalytischen Beiträge nachwiesen, wie Musik Sexualität und Begehren zum Ausdruck bringt, fragte Prof. D.Phil. Philip Ross Bullock (Oxford) direkt nach „Tchaikovsky and the Language of Same-Sex Desire“. Anders als Michael Zywiets, der in seiner Tagungseinleitung das Sprechen über Homosexualität als ein Verbergen und Ausweichen in den asexuellen Raum betont hatte (zölibatäres Leben, ein Leben

für die Kunst, Betonung einer starken Mutterbindung), und anders als Ulrich Linke, der ein gezieltes Verwenden von Codes erwähnte („Are you a friend of Dorothy?“ als Anspielung an die vorurteilsfreie Heldin aus *The wizard of Oz*), untersuchte Bullock explizit, welche Wörter Čajkovskij für die Benennung seiner Sexualität zur Verfügung standen, was die von ihm situativ getroffene Auswahl bedeutete und wie sich seine Terminologie angemessen übersetzen ließe, ohne die offenbar bewusst genutzten Konnotationsspielräume zu verlieren: Die Vokabel „urning“ erscheint um 1862, „homosexuell“ 1868 (als Antonym zu „heterosexuell“), doch Čajkovskij verwendet sie nicht, sondern wählt Begriffe wie das russisch-griechische „pederastija“ (mit seiner Assoziation an die Konstellation junger Mann und alter Liebhaber) oder das vom Französischen „bougre“ abgeleitete, in der Subkultur beheimatete „bugromanija“ (mit seiner Konnotation eines medizinisch und psychologisch als pervers eingestuften sexuellen Akts). Neben solchen worteigenen Assoziationsfeldern nutzte der Komponist das sprachliche Umfeld, indem er in die „andere“ Sprache des Französischen wechselt, wenn er den „anderen“ Bereich der Erotik meint. Auch tauscht er männliche gegen weibliche Pronomen aus oder spielt in durchaus selbstironischer Form mit einem breiten umgangs-, gossen- und fäkalsprachlichen Vokabular. Bullock zeigte Čajkovskij somit als jemanden, der differenziert und bewusst mit Sprache umgeht und diese dazu nutzt, gegenüber Vertrauten seine Sexualität offen und ausführlich auszusprechen.

Dass seine Briefe dadurch zu einer auch für die Sexualforschung des 19. Jahrhunderts außergewöhnlich ergiebigen Quelle werden, erwähnte Bullock in der Diskussion – ebenso wie die Tatsache, dass in der Russischen Föderation mittlerweile alle Wort-, Bild- und Tondokumente, in denen Čajkovskijs Homosexualität angesprochen wird, mit einem Jugendschutz-Aufkleber versehen werden müssen. Dass dieser damit unfreiwillig die Funktion eines „Lesehinweises“ für entsprechend Interessierte übernimmt, bleibt eine traurige Kuriosität am Rande.

Philip Ross Bullock und Kadja Grönke diskutierten anschließend über den Film *Die Akte Tschaikowsky – Bekenntnisse eines Komponisten* (ZDF/Arte 2015), der als Abendprogramm ins Symposium eingebunden war. Die Diskussion wurde am 31. Januar als öffentliches Publikumsgespräch im *cine k* in Oldenburg wiederholt, wobei der Regisseur und studierte Musikwissenschaftler Ralf Pleger per Live-Schaltung aus New York die Gesprächsrunde ergänzte (siehe den folgenden Beitrag).

Wie sehr das Sprechen über Homosexualität und die Art der Bebilderung der Analyse lohnt, bestätigten Prof. Dr. Nina Noeske (Hamburg) mit ihrem Beitrag: „Musik-Liebhaber: Filmische Repräsentation von Homosexualität im musikalischen Biopic“ und der Literaturwissenschaftler Dr. Sebastian Schmideler (Leipzig/Chemnitz), der über „Musik, Kunst und männliche Homosexualität in postmodernen Adoleszenzromanen für Jugendliche“ referierte. Noeske untersuchte neben dem Čajkovskij-Film *The Music-Lovers* (Ken Russell, 1970) und dem Schubert-Biopic *Mit meinen heißen Tränen* (Fritz Lehner, 1986) auch den Film *Anders als du und ich* (§ 175) (Veit Harlan, 1957), in dem die Parallelisierung von Homosexualität, moderner Kunst und elektronischer Musik die in den 50er Jahren übliche Abwehrhaltung unterstreicht. Schmideler zeigte nach einem historischen Exkurs zu Homosexualität in der Kinder- und Jugendliteratur, wie das Thema in Frank Pohls *Bist du schwul, oder was* (2008) in ein Bedingungsgefüge von Religionskonflikt, Vater-Sohn-Problematik, Homophobie und Rap-Musik eingebettet und didaktisch instrumentalisiert wird. Demgegenüber dominiert in Floortje Zwigtmans Trilogie um *Adrian Mayfield* (2005–2010) der ästhetische Aspekt; Musik fungiert als intertextuelle Referenz. Die Transgression von Fakt und Fiktion um einen Strichjungen aus der Zeit Oscar Wildes und die

literarisch vielschichtige Übernahme von Erzählformen der Erwachsenenliteratur soll, so Schmideler, ein All-Age-Publikum dazu motivieren, auch Originalliteratur aus der entsprechenden Zeit zu lesen.

Die Frage, wie Homosexualität in der Čajkovskij-Biographik thematisiert (oder verschwiegen) wird, kann sehr überraschende Ergebnisse zeitigen. Beispielsweise treibt ein für Kinder geschriebener Text von Sylvia Schreiber den Teufel Homosexualität kurzerhand durch den Beelzebub Misogynie aus: „Allein bei den Frauen hat er kein Glück: Als er heiratet, entpuppt sich seine Braut als halber Drache, der sich überhaupt nicht für seine Musik interessiert. Čajkovskij verlässt das entsetzlich langweilige Frauenzimmer bereits kurz nach der Hochzeit und wäre dabei fast wahnsinnig geworden“ (<http://www.br-online.de/kinder/fragen-verstehen/musiklexikon/2013/03952/>). Hier bleibt noch viel zu tun ...

Prof. Dr. Andrea Sick (Bremen) verließ in ihrem Beitrag „Standard Queer: Intermediale Verwicklungen in popkulturellen Phänomenen am Beispiel Beth Ditto“ das Tagungsthema Homosexualität zugunsten des Aspekts „queer“ und betrachtete diverse visuelle Inszenierungsstrategien und Maskierungen einschließlich der im Internet erprobten social-network-Praktiken. Sicks These von dem politischen Potential und der möglichen Widerständigkeit der hier praktizierten Körperbilder findet freilich keinen Widerhall in der mainstream-Rezeption Dittos. Dr. Anke Charton (Wien) dagegen fand gerade in Internet-Blogs eine aufschlussreiche Quelle für ihre Frage nach „Opera Queens & Mezzosexuals: Homosexuelle Selbstbildlichkeit und Oper“: Auf der Suche nach einem lesbischen Gegenmodell zur schwulen Opera-Queen entdeckte sie eine Auflösung fester Zuschreibungen und Begrifflichkeiten und deutete die auffällige Verschiebung von Verständigungsmustern als Folge einer Verschiebung von Lebenswirklichkeiten und Affektmustern, die sie als einen positiven Aufbruch interpretierte.

Solche aktuellen Wandlungen haben in Untersuchungen zur Čajkovskij-Rezeption bislang wohl noch keinen Eingang gefunden, würden aber die Frage, warum (und auf welche Art) seine Musik ein so starkes Potential für die Suche nach Identitäten und Selbst- und Fremdbildern besitzt, sinnvoll ergänzen.

Tagungsleiter Prof. Dr. Michael Zywiets (Bremen) referierte in seinem Beitrag „Musik und Moral als Konfliktlinie: Anmerkungen zu Hanns Fuchs' *Richard Wagner und die Homosexualität*“ diverse Thesen zur Männlichkeit von Wagner und seiner Musik und deutete Fuchs' Ausführungen zu einer latenten Homosexualität des Komponisten als Vehikel der Homosexuellenbewegung: Der Rekurs auf berühmte Schwule bot in einer Zeit, in der nicht explizit über Homosexualität gesprochen werden konnte und entsprechende Informationsquellen fehlten, den Betroffenen eine Möglichkeit der Selbstvergewisserung.

Zywiets' Forderung, an Quellen nicht nur gezielt solche Fragestellungen heranzutragen, die die Perspektive der Homosexualität sichtbar machen, sondern auch ein spezifisch musikwissenschaftliches Methodenrepertoire zu nutzen, gelten uneingeschränkt auch für die Beschäftigung mit Čajkovskij und seiner Musik.

Zum Abschluss der Tagung machte der Historiker Dr. Norman Domeier (Stuttgart) noch einmal deutlich, in was für ein komplexes Bedingungsgefüge der Aspekt Homosexualität oft eingebunden ist. Sein Vortrag „Rosenlieder, Homosexualität, Antisemitismus: Der Eulenburg-Skandal (1906–1909) als historisches Beispiel für den Nutzen von Gender als integrierter Untersuchungskategorie“ zeigte, dass der aus machtpolitischen, rassistischen, reaktionären, antiaufklärerischen und homophoben Intentionen heraus bewusst inszenierte Skandal um den Diplomaten Philipp zu Eulenburg das Ziel der politischen Diskreditierung und Entmachtung eines politisch einflussreichen Kreises durch ein ganzes Bündel an Diffamierungsstrategien erreichte. Damit wurden Homosexualität und

ästhetischer Antisemitismus zum Narrativ für Wilhelminische Dekadenz, und der Begriff Homosexualität gelangte in die deutsche Alltagssprache.

Das komplexe Zusammenwirken vieler Faktoren lässt einen integrierten Untersuchungsansatz auch für die Beschäftigung mit Leben, Werk und Umfeld eines Künstlers wie Čajkovskij dringlichst geboten erscheinen. In diesem Sinne gab die Tagung „Musik und Homosexualität – Homosexualität und Musik“ einen nachdrücklichen Impuls, keine Forschungsvorbehalte zu tradieren, den eigenen Wissenshorizont zu erweitern und vor allem die methodischen und analytischen Chancen eines disziplinenübergreifenden Vorgehens mit den Besonderheiten eines an der Musik selbst geschulten Ansatzes konstruktiv zu verbinden.

Kadja Grönke

Die Akte Tschaikowsky – Bekenntnisse eines Komponisten
(Ralf Pleger, 2015)

I should begin by stating that this is in no way an objective review of Ralf Pleger's film, *Die Akte Tschaikowsky – Bekenntnisse eines Komponisten* (2015). And how could it be? As one of the interviewees featured in the film (along with fellow member of the Tschaikowsky-Gesellschaft, Kadja Grönke), I am simply too close to the project to be able to assess its qualities with the requisite distance and detachment. Rather, this brief article reflects my thoughts on having seen the film three times now – first when it was first broadcast on the Franco-German TV channel, ARTE, on 3.6.2015 (and a number of times on other channels too), and then at the symposium on 'Musik und Homosexualität – Homosexualität und Musik' that was held at the Hochschule für Künste in Bremen on 29/30.1.2016 (discussed elsewhere in this journal by Kadja Grönke), and then at *Cine k* in Oldenburg on 31.1.2016. On both occasions, we were able to follow the showing of the film with the public, and – in Oldenburg – with Pleger himself (via a skype link from New York).

It must be said that Tchaikovsky hasn't always fared well on film. Benjamin Glazer's *Song of My Heart* (1947) is a piece of romantic nonsense with an entirely fabricated plot, and although Ken Russell's *The Music Lovers* (1970) claims to have been based on the composer's correspondence with Nadezhda von Meck (at least as it was published in 1937 by Catherine Drinker Bowen and Barbara von Meck), it too perpetuates so many fantasies and fabrications that have seriously compromised Tchaikovsky's reputation, at least in the English-speaking world. More restrained is a two-part BBC documentary, *Tchaikovsky*, which first aired in 2007. A strange mixture of costume drama and critical commentary, its main redeeming feature is that it effectively atones for the BBC's previous exercise in Tchaikovsky-related programming – Anthony Holden's *Who Killed Tchaikovsky?* (1993).

So the prospect of a new film about Tchaikovsky was one that had the potential to alarm me when I was first approached by its director, Ralf Pleger, in the summer of 2014. But on meeting Pleger, I was struck by his evident understanding of the relevant sources, and of his strong command of the secondary literature on the composer, and soon realised that this film was to be something rather unusual and enterprising. An earlier reviewer of *Song of My Heart* complained that the film made no use of 'the ample factual material available'. If 'ample factual material' was available in the 1940s, then this is even more so today, and Pleger has taken the bold step, not just of drawing on these documentary sources, but in making them the very centrepiece of his film, which is not a complete 'bio-

pic' in the traditional sense, but an attempt to tell a new story about the composer's sexuality. Throughout *Die Akte Tschaikowsky*, we hear a substantial number of extended readings of the composer's letters and diaries – and especially the frank and uncensored letters to his brothers, Anatoly and Modest, which appeared for the first time in Russia in the early 1990s and were subsequently translated into a number of foreign languages. (There is also one passage taken from Nikolay Kashkin's much later memoirs, that purport to record the composer's words, but whose veracity has been questioned.)

Simply to hear Tchaikovsky's own voice in all its moods and modulations is one of the film's greatest achievements. The composer comes across as complex and contradictory, often funny, always alive and wholly aware of his flaws and follies, but never a suicide or self-hating homosexual. But what is most striking about the film is that we never actually see Tchaikovsky at all, and this is perhaps its most welcome innovation. So often – too often – Tchaikovsky has been the subject of other people's projections. From his tragic death onwards, endless memoirs, some more reliable than others, have created a tangled web of impressions. But here, that perspective is reversed. We hear Tchaikovsky's voice, and we see a modern-day version of his world through his eyes, most notably through the device of a supposed video diary as kept by the composer himself. Images from his diaries and letters give rise to some striking visual symbolism too, and Pleger creates a subtle yet powerful polyphonic relationship between these and the musical soundtrack that accompanies the film. As the camera roams through the streets of Florence, or alights on the body of a young man asleep on a hotel bed, we find ourselves experiencing all of this with the composer himself. Viewed in this light, Tchaikovsky becomes the subject of our empathy, and not the object of pathology. The film's use of perspective extends to its use of other voices too. Alongside commentary from Tchaikovsky scholars (Kadja Grönke and myself), there are contributions by psychologist David Garcia, and some highly personal reactions from ballet dancer Vladimir Malakhov and organist Cameron Carpenter. The camera moves from one speaker to the other, creating a multi-faceted, sometimes uneasy dialogue between the speakers that only adds to the complexity of Tchaikovsky's portrait as it is painted in the film.

But there is one overriding theme that does bind everything in the film together: the issue of the composer's sexuality. Despite the fact that none of the interviewees had ever met before, there is a striking unanimity between them when it comes to both the nature of Tchaikovsky's personal life, and its continued significance today. One might have thought that enough had been said about this already, but it's very clear that for all the revisionist scholarship of Alexander Poznansky and others, the topic remains a burningly contemporary one. Pleger sets his film in the present day, forcing viewers to confront not just the historical fact of Tchaikovsky's homosexuality, but also its relevance for us now. It hardly needs saying that the image of Putin's Russia is not a friendly one when it comes to the question of gay rights. The legislation outlawing the so-called propaganda of so-called non-traditional sexual relationships to minors that the Russian parliament passed in summer 2013 has led to a situation where hate speech thrives and violence goes unpunished. Pleger's film includes footage of physical attacks on gays and lesbians, and commentary from human rights' activists, underlining that the question of how one presents the biographical facts of Russia's greatest composer is an actual one, especially when the culture minister, Vladimir Medinsky, has even denied there is any evidence that Tchaikovsky was gay.

Pleger's earlier, award-winning *Wagnerwahn* (2013) is a seductive and imaginative film that fused biography and scholarship to creative effect, and deals frankly with the

overpowering erotic effect of Wagner's music on some of its listeners. But there is no 'Wahn' in *Die Akte Tschaikowsky*. It is, by contrast, an altogether more sober piece of work, and one that reminds us that biography is never innocent. Pleger's film has recently been released on DVD – Tschaikowsky-Gesellschaft may well enjoy watching it, and certainly thinking about the issues it raises.

Philip Ross Bullock

<p>Study Group for Russian and Eastern European Music British Association for Slavonic and East European Studies</p>
--

Members of the Tschaikowsky-Gesellschaft might be interested to know of the work of the UK-based Study Group for Russian and Eastern European Music, sponsored by the British Association for Slavonic and East European Studies. Founded by Rosamund Bartlett and Pauline Fairclough in 2006, the Study Group has organised annual – and sometimes bi-annual – conferences on a number of themes (East European musical relations, music after the 'Thaw', Russia's musical revolutionaries, nationalism and modernism, theory and criticism, minority composers, scandals, empire, crisis, and migration). These have been held in Oxford, Bristol, Durham, Nottingham and Cardiff, and have attracted a wide range of scholars from the UK, Europe, Russia, Japan and North America. The Study Group has also collaborated with a number of international learned societies, including the Serbian Academy of Arts and Sciences, and the Hellenic Music Centre in Athens.

The Study Group has a number of key aims:

- To foster research links between scholars working in music and Russian departments in the UK. To this end, the convenors feel it important that the organization of the Study Group's activities is the product of collaboration between Slavists and musicologists;
- To provide a forum for academics and postgraduates to exchange ideas and meet one another at regular conferences, with the possibility of resulting publications;
- To explore the many connections between Russian and East European musicological issues and develop contacts between scholars working in these areas;
- To support and encourage postgraduate research into Russian and East European Music;
- To bring musicologists into the wider community of BASEES, something which should greatly benefit both Slavists interested in musical issues, and musicologists who need a less narrowly 'musical' forum to discuss broader cultural and aesthetic issues;
- To establish and maintain an email list, in order to inform members of the Study Group about forthcoming events of interest;
- To raise the presence of REEM at meetings of the Royal Musical Association.

The Study Group is currently convened by a range of scholars working in different disciplines – Philip Ross Bullock, Pauline Fairclough, Katerina Levidou, Ivana Medić, Danijela Špirić-Beard and Patrick Zuk. For more information, see the Study Group's website (<http://www.basees.org/study-group-for-russian-and-eastern-european-music-reem>), its Facebook page: (<https://www.facebook.com/groups/298919210166456/>), or write to reemstudygroup@gmail.com.

Philip Ross Bullock