

Tschaikowsky-Gesellschaft

Mitteilungen 10 (2003)

S. 21-50

Die Musikausbildung in Rußland in den 1870er und 1880er Jahren
(Ljudmila Korabel'nikova)

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

Die Musikausbildung in Rußland in den 1870er und 1880er Jahren ¹

von Ljudmila Z. Korabel'nikova (Moskau)

Aus dem Russischen von Irmgard Wille
Revidiert und herausgegeben von Thomas Kohlhase

I

Das Petersburger Konservatorium

Der ungestüme "Start" der ersten russischen Konservatorien in Petersburg und Moskau in den 1860er Jahren führte in den folgenden zwei Jahrzehnten zu einer weiteren positiven Entwicklung bei der professionellen Musikausbildung in Rußland, aber auch zu Komplikationen. Aus den beiden Konservatorien gingen Instrumentalsolisten, Dirigenten, Orchestermusiker, Opernsänger und Musiktheoretiker hervor, die für das Land so notwendig waren. Das wichtigste Ergebnis der Arbeit dieser Musikhochschulen aber war die Ausbildung russischer Musikpädagogen – sowohl am Petersburger und Moskauer Konservatorium als auch in anderen Städten Rußlands nahmen viele Absolventen der beiden Konservatorien mit der Zeit führende Stellungen ein. "Emissäre" aus Petersburg und Moskau finden wir in den 1870er und 1880er Jahren überall im Lande. In der Regel organisierten sie das Musikleben und die Musikgesellschaften und vereinten ihre künstlerische Tätigkeit mit fruchtbarer pädagogischer Arbeit.

Die große Diskrepanz im Niveau und in der Art der Ausbildung zwischen den beiden Konservatoriumsstädten einerseits und allen übrigen Städten andererseits, wie sie für das vorangehende Jahrzehnt typisch war, blieb jedoch ein eigentümlicher Wesenszug auch dieser Epoche. Die Musikausbildung in der ukrainischen Hauptstadt Kiev zum Beispiel erreichte erst Ende der 1880er Jahre den Standard der beiden russischen Metropolen. Immerhin ist in quantitativer Hinsicht überall ein großes und ständig sich beschleunigendes Wachstum zu bemerken. Zu Beginn der hier behandelten Periode schrieb ein Beobachter des russischen Musiklebens: "In letzter Zeit vermehrten sich außerordentlich [...] verschiedene Musikschulen unter verschiedenen Bezeichnungen. Das beweist deutlich den beim Publikum ständig wachsenden Bedarf an Musikausbildung."² Diese Aussage bezog sich nicht etwa nur auf die Provinz – auch in den Konservatoriumsstädten gab es außer den Konservatorien eine Menge von Musikschulen, -klassen und -kursen.

Die paradoxe Situation der russischen professionellen Musikausbildung, die darin bestand, daß sie auf der Hochschulstufe einsetzte, ohne daß es eine mittlere Ebene der Ausbildung gab, hielt noch Jahrzehnte lang an. Immerhin begann man in den 1870er und 1880er Jahren die Frage einer Vorbereitungsstufe vor dem Eintritt ins Konservatorium zu erörtern; und auch in den folgenden zwei Jahrzehnten schrieb man viel über die Notwendigkeit von Reformen.

Bei der Entwicklung der Musikausbildung an den Konservatorien der beiden Hauptstädte spielte die Ausprägung nationaler russischer Schulen in fast allen Bereichen der Musik eine besondere Rolle. ANTON G. RUBINŠTEJN als Klavierpädagoge und Kompositionslehrer, FEDOR O. LEŠETICKIJ (Theodor Leschetizky / Leszetycki) oder KARL JU. DAVYDOV in Petersburg sowie NIKOLAJ G. RUBINŠTEJN, PETR I. ČAJKOVSKIJ oder DMITRIJ V. RAZUMOVSKIJ in Moskau legten schon Ende der 1860er Jahre die Grundsteine für das, was man mit vollem Recht

¹ Kapitel "Muzykal'noe obrazovanie" (Die Musikausbildung) aus: *Istorija russkoj muzyki v desjati tomah* (Geschichte der russischen Musik in zehn Bänden), Band 8: 1870er und 1880er Jahre, Teil II, hg. von Ju. V. Keldyš, O. E. Levaševa, A. I. Kandinskij und L. Z. Korabel'nikova, Moskau 1994, S. 408-443. – Die vorliegende deutsche Fassung gibt den russischen Originaltext ungekürzt wieder; ergänzt wurden einige Daten und Anmerkungen, und zwar insbesondere solche, die einen Zusammenhang zu Čajkovskijs Wirken herstellen.

² A. S. Famincyn, *Muzykal'nye zametki* (Musikalische Notizen). Muz. sezon 1870, Nr. 1, S. 3.

Klavier- und Violoncelloschulen, Schulen der Musiktheorie und Komposition sowie der Musikgeschichte nennen kann. Letzterer widmete sich im übrigen vor allem dem Studium der russischen Musik früher Perioden, wie zum Beispiel Razumovskij in seinem Kurs der Geschichte des Kirchengesangs.³ Das Wirken einiger der genannten Persönlichkeiten, die schon in Band 6 der vorliegenden Musikgeschichte charakterisiert wurden, erstreckte sich bis in die hier untersuchten Jahre hinein: Čajkovskij und Lešetickij etwa unterrichteten bis 1878, Nikolaj G. Rubištejn bis 1881 (er starb am 23. März 1881 in Paris).

Aber natürlich tauchen auch viele neue Namen auf. Das waren zum Teil – wie auch in der Zeit der Gründung der Konservatorien – Musiker, die in westeuropäischen Ländern ausgebildet worden waren und dort auch ihre künstlerische Tätigkeit begonnen hatten. Zu ihnen zählen zum Beispiel der aus Ungarn stammende LEOPOLD S. AUËR, der die russische Violinschule begründete, der Tscheche IVAN V. GRŽIMALI (Hřimalý), der Dutzende Moskauer Geiger, und der Deutsche WILHELM F. FITZENHAGEN, der viele Moskauer Violoncellisten ausbildete. Die zweite Generation russischer Berufsmusiker war von den Brüdern Anton und Nikolaj G. Rubištejn, Karl Ju. Davydov und Petr I. Čajkovskij ausgebildet worden. Zwar waren die Gesangslehrer nach wie vor zu einem großen Teil Italiener (zum Beispiel GIACOMO GALVANI in Moskau und CAMILLE FRANÇOIS EVERARDI in Petersburg), den Unterricht an den Blasinstrumenten erteilten vorwiegend deutsche Musiker; die Kompositionskurse und der Unterricht in musiktheoretischen Fächern lagen in dieser Zeit jedoch weiterhin vorwiegend in den Händen russischer Professoren – ein Umstand, dem außerordentliche Bedeutung zukommt. SERGEJ I. TANEEV und ANTON ST. ARENSKIJ setzten in Moskau die Schule Čajkovskijs fort, und in Petersburg begann NIKOLAJ A. RIMSKIJ-KORSAKOV zu wirken.

Das Petersburger und das Moskauer Konservatorium entwickelten sich im zweiten und dritten Jahrzehnt ihres Bestehens auf unterschiedliche Weise, doch lassen sich auch gemeinsame Prozesse beobachten.

Für das Petersburger Konservatorium bedeuteten diese Jahre eine Periode des Wachstums und des großen Aufschwungs, auch wenn die Zeit nach ANTON G. RUBIŠTEJNS Fortgang im Jahre 1867⁴ durch mangelnde Stabilität gekennzeichnet ist. Das kurze Direktorat von NIKOLAJ I. ZAREMBA⁵ wurde in Band 6 erwähnt. Er erarbeitete die inhaltsreiche "Instruktion für das Petersburger Konservatorium"; und dank seiner Bemühungen wurde dem Konservatorium in der Theaterstraße ein größerer Raum überlassen, der zuvor dem Innenministerium gehört hatte. Noch in den letzten Tagen seiner Amtszeit veranlaßte Zaremba ein Projekt zur Neugestaltung der Klavierklassen – mit der Absicht, daß die jüngeren Kurse nicht nur auf die höheren vorbereiten, sondern eine eigenständige Bedeutung und Gestaltung erlangen sollten, die darauf zielte, "Elementar"-Lehrer auszubilden. Zarembas Projekt wurde, wenn auch nicht in der von ihm beabsichtigten Form, schließlich unter seinem Nachfolger verwirklicht.

In den folgenden fünf Jahren bis 1876 leitete MIHAIL PAVLOVIČ AZANČEVSKIJ (1839-1881) das Petersburger Konservatorium. Zuvor war er in die Direktion der Russischen Musikgesellschaft berufen worden und hatte dem Konservatorium seine umfangreiche, in Paris erworbene Bibliothek geschenkt. Am Leipziger Konservatorium hatte er bei Moritz Hauptmann und Ernst Friedrich Eduard Richter Musiktheorie und bei Friedrich Liszt Klavier studiert. Azančevskij war ein umfassend ausgebildeter Musiker, doch fehlte ihm jede kompositorische Begabung. Als Direktor des Petersburger Konservatoriums gab er dem Druck der Protektorin der Russischen Musikgesellschaft, Großfürstin Elena Pavlovna (1806-1873), teilweise nach, vorrangig die Orchesterklassen zu entwickeln (dieser Druck war einer der Gründe für Zarem-

³ Zu Razumovskij vgl. ČSt 2, S. 153 f.

⁴ Anton G. Rubištejn war Gründungsdirektor des Konservatoriums von 1862 bis 1867 und übernahm das Direktorat nach ausgedehnten Konzertreisen erneut von 1887 bis 1890.

⁵ 1821-1879. Bei ihm hatte Čajkovskij Musiktheorie studiert, vgl. Th. Kohlhasse, Čajkovskijs Studium und Kompositionen am Petersburger Konservatorium, in: Mitteilungen 8 (2001), S. 15-36, insbesondere S. 18 f.

bas Weggang gewesen) und bekundete zugleich seine Sorge um die theoretischen Klassen. Wie auch andere Direktoren versuchte Azančevskij, die musikalische Vorbereitung der jungen Leute zu regeln, die ins Konservatorium eintreten wollten.

Die unzureichende räumliche Unterbringung des Petersburger Konservatoriums und die mangelnde Stabilität seiner Arbeit waren bedingt durch die komplizierten Beziehungen zur neu gegründeten Hauptdirektion der Russischen Musikgesellschaft, den Tod der Großfürstin Elena Pavlovna und die Wahl des Großfürsten Konstantin Nikolaevič⁶ (1827-1892) zum Präsidenten der Hauptdirektion. Dieser sorgte dafür, daß die Russische Musikgesellschaft sogleich den Titel einer "Kaiserlichen" Russischen Musikgesellschaft erhielt, und stärkte damit die labile materielle Situation des Konservatoriums. Fast in jedem Jahr wurden Lehrpläne und Lehrprogramme erarbeitet, verändert oder umgestaltet. Die noch von Anton G. Rubinštejn geplante "vorbereitende Schule" für minderjährige Musiker wurde 1874 gegründet; aufs neue wurden "wissenschaftliche" (allgemeinbildende) Klassen organisiert. Übrigens existierte diese Schule nur sehr kurze Zeit.

Nach M. P. Azančevskijs Fortgang im Jahre 1876 nahm die Direktion der Russischen Musikgesellschaft Petr I. Čajkovskij, Éduard F. Napravnik und Karl Ju. Davydov in die enge Wahl für das Direktorat des Petersburger Konservatoriums. Čajkovskij lehnte ab; daraufhin übernahm der Dirigent und Komponist Napravnik den Vorsitz in der Direktion der Russischen Musikgesellschaft sowie die Leitung ihrer Konzerte. Direktor des Konservatoriums wurde (bis 1887) KARL JUL'EVİČ DAVYDOV (1838-1889). (Sein Wirken als Professor der Violoncelloklasse wurde bereits in Band 6 der vorliegenden Musikgeschichte erwähnt.) Um Davydovs Qualifikation für die Leitung des Konservatoriums richtig einzuschätzen, muß man wissen, daß er am Leipziger Konservatorium bei Moritz Hauptmann studiert hatte und in Petersburg von Anfang an nicht nur das Violoncellospiel, sondern auch Musikgeschichte unterrichtete; gleichzeitig spielte er im Orchester der Italienischen Oper und verband all dies mit dem Wirken als Solist und Quartettspieler. Karl Ju. Davydovs Haus in Petersburg war im übrigen ein Anziehungspunkt für russische und ausländische Musiker.

Besonders intensiv und vielseitig war Davydovs Arbeit für das Petersburger Konservatorium in der Mitte der 1870er Jahre. Doch war er auch schon früher, während Anton G. Rubinštejns erstem Direktorat, als Mitglied des Verwaltungsrates des Konservatoriums im Bereich der Konservatoriumsangelegenheiten tätig gewesen. Karl Ju. Davydovs Anliegen waren vor allem aufklärerischer Art. "Die Aufgabe einer Musikhochschule sah Davydov in der Ausbildung musikkultureller Massenarbeiter", urteilt S. L. Ginzburg.⁷

Davydov war mit dem hohen Stand des Musiklebens deutscher Städte, in denen er mehrfach gastierte, wohl vertraut und wußte vom krassen Niveauunterschied zwischen der russischen Hauptstädte und der russischen Provinz; dieser Unterschied war für das Land immer charakteristisch gewesen. Davydov hielt es daher für die erste und wichtigste Aufgabe, eine große Zahl von professionell ausgebildeten "Musikschaffenden" heranzuziehen. In diesem Bestreben wurzelten übrigens die Differenzen, die er mit Anton G. Rubinštejn über die Zielsetzung des Konservatoriums hatte. In der oben angeführten Monographie zitiert S. L. Ginzburg einen Schüler Davydovs: "Im Gegensatz zu A. G. Rubinštejn, der wünschte, daß die Konservatorien eine Art Akademien für die Ausbildung besonders hervorragender Musiktalente – praktischer Musiker und Komponisten – würden, meinte Davydov, daß es die eigentliche Aufgabe des russischen Konservatoriums sei, vor allem einen großen Stamm tüchtiger und solide vorbereiteter Musikpädagogen hervorzubringen, die durch ihr Spiel und ihren Unterricht zur Stärkung einer echten und nicht dilettantischen Liebe zur Musik und zur Verbreitung richtiger Unterrichtsmethoden in Rußland beitragen könnten und ebenso zur Veredelung des Publikumsgeschmacks und zur Hebung seines Niveaus."⁸ So kam es zu einer paradoxen Situation: Die Anhänger Balakirevs warfen Rubinštejn die Einführung von Routine und Re-

⁶ Er war ein Bruder des Zaren Aleksandr II.

⁷ S. L. Ginzburg, K. Ju. Davydov, Leningrad 1936, S. 73.

⁸ Ebenda, S. 74.

produktion musikalischer Stümperei vor, während Rubiņštejn, als er zum zweiten Mal die Leitung des Konservatoriums übernahm, Davydov die Umwandlung des Konservatoriums in eine "Musikfabrik" vorwarf.

Während K. Ju. Davydovs Direktorat wuchs die Zahl der Studierenden beträchtlich. Hatte sie im Studienjahr 1871/72 nur 332 betragen, so waren es 1882/83, also zehn Jahre später, schon 771 Studierende, 1885/86 sogar 846. Unter ihnen gab es eine große Zahl von Studierenden, die kostenlos unterrichtet wurden. Davydov leitete eine ganze Reihe sozialer Maßnahmen ein. Er gründete die "Gesellschaft zur Unterstützung von Studenten des St. Petersburger Konservatoriums", eine "Hilfskasse" usw. Die Arbeit kollektiver Klassen wie Orchester- und Opernklassen wurde auf eine neue Grundlage gestellt. Die Orchesterklasse arbeitete systematisch und professionell und begann regelmäßige Konzerte zu geben, die wohlwollende Reaktionen in der Presse fanden. Die Programme umfaßten hauptsächlich klassische Werke; die Eintrittspreise waren mäßig. Und die Opernklasse präsentierte dem Publikum regelmäßig studentische "Opernübungen". Die Konzerte des Konservatoriums gaben den Studierenden natürlich eine unschätzbare Erfahrung für die Praxis. Auf die Praxis ausgerichtet waren auch die Änderungen, die im Fach obligatorisches Klavierspiel eingeführt wurden. So studierten etwa die Schüler der Gesangsklassen nicht nur Gesang, sondern auch Klavierspiel, um beispielsweise selbst die Klavierparts von Arien und Romanzen ausführen zu können.

Auf das Problem der vorbereitenden Ausbildung "vor dem Konservatorium" war schon hingewiesen worden. Es gab große Niveauunterschiede und ungleiche Ausgangsbedingungen bei den Studienanfängern. Davydov plante die Gründung einer Musikschule in Petersburg, die junge Leute auf das Studium am Konservatorium vorbereiten sollte; doch konnte der Plan vorerst nicht realisiert werden. Später wurde er modifiziert: Während Davydov auf die Schaffung einer eigenständigen mittleren Lehranstalt zielte, wollte Anton G. Rubiņštejn das Problem innerhalb des Konservatoriums lösen, und zwar durch die Untergliederung des Studiums in einen vorbereitenden sechsjährigen und einen weiterführenden vierjährigen Kursus.

In dem neugefaßtenen, wichtigen Statut der Konservatorien von 1878 wurde unterstrichen, daß sie "höhere spezielle Lehranstalten für Musik seien, mit dem Ziel, Orchestermusiker, Instrumentalvirtuosen, Konzertsänger, Schauspiel- und Opernkünstler, Kapellmeister, Komponisten und Musiklehrer auszubilden."⁹ (In dem alten Statut hatte es übrigens nicht "Konservatorium", sondern "Musikschule" geheißen.) Das neue Statut führte zu einigen Änderungen; denn vieles, was sich im Laufe der Praxis ergeben hatte, mußte zusammengetragen und in Regeln gefaßt werden. Um 1880 stellte daher Karl Ju. Davydov eine Sammlung von "Instruktionen, Lehrplänen und Programmen der Abschlußprüfungen des St. Petersburger Konservatoriums" zusammen, die viele Jahre lang gültig war.

Große Bedeutung für das russische Musikleben des späten 19. Jahrhunderts hatte die Umgestaltung der Opernklasse. Zu einer eigens geschaffenen, von Davydov geleiteten Kommission gehörten nicht nur Gesangsprofessoren, sondern auch NIKOLAJ A. RIMSKIJ-KORSAKOV, NIKOLAJ F. SOLOV'EV¹⁰ und LIVERIJ A. SAKKETTI¹¹. 1885 wurde eine neue Regelung für die Opernklasse verabschiedet, die darauf zielte, die Gesangsstudenten des Konservatoriums auf die praktische Tätigkeit an russischen Opernbühnen vorzubereiten.

Die Geschichte von Davydovs Direktorat und seinem Ausscheiden als Direktor ist weitgehend die Geschichte des Widerstands der Direktion der Russischen Musikgesellschaft gegen die konservative und reaktionäre Presse, die Davydov "die Vermehrung des Musikproletariats" vorwarf. Interessant ist die Reaktion Aleksandr P. Borodins auf das erzwungene Aus-

⁹ A. I. Puzyrevskij und L. A. Sakketti, Očerki pjatidesjatiletija dejatel'nosti S.-Peterburgskoj konservatorii (Abriß des fünfzigjährigen Wirkens des St. Petersburger Konservatoriums), St. Petersburg 1912, S. 58.

¹⁰ 1846-1916, Komponist, Musikkritiker und Lehrer am Petersburger Konservatorium (1874-1909, von 1885 an Professor). Komponierte die Opern "Kuznec Vakula" (1880, also sechs Jahre nach Čajkovskijs Vertonung des Stoffes) und "Kordelija" (1885) sowie Werke für Orchester und für Klavier sowie Chöre und Romanzen.

¹¹ 1852-1916, Musikwissenschaftler, Kritiker und Lehrer (von 1878 an am Petersburger Konservatorium, von 1886 an als Professor), veröffentlichte Bücher zur Musikgeschichte und Ästhetik, darunter 1883 eine der ersten russischen Musikgeschichten.

scheiden Davydovs in einem Brief vom 20. Januar 1887 an seine Frau: "Ich selbst und die Studenten fürchten sehr, daß [auch] Korsin'ka [N. A. Rimskij-Korsakov] das Konservatorium verläßt, was unweigerlich auch den Fortgang Ljadovs und vielleicht anderer begabter und seriöser Lehrer nach sich ziehen würde [...] Viele bedauern schrecklich, daß Davydov gegangen ist; das war doch ein Mensch, der viel klüger, moderner, fortschrittlicher und gebildeter war als Rubinštejn. Als Künstler hatte er eine modernere Kunstanschauung und verstand die Forderungen der Gegenwart sehr viel besser".¹²

Die berechtigte Befürchtung eines möglichen Fortgangs Rimskij-Korsakovs erwies sich glücklicherweise als unbegründet. Als Dirigent und Konservatoriumslehrer unterstützte Davydov Rimskij-Korsakov, und zwar durch die Aufführung seiner und seiner Schüler Musik und die Reformierung der Studiengänge. So legte er zwei Stufen des Kompositionskurses fest. Die ersten drei Jahre waren dem Studium der Musiktheorie, der Harmonielehre und des Kontrapunkts gewidmet, die folgenden zwei Jahre der praktischen Komposition; dabei mußten alle genannten Lehrgegenstände bei ein und demselben Lehrer studiert werden. Da dies die Jahre von Rimskij-Korsakovs aktiver Arbeit am Konservatorium waren, bewirkte die genannte Reform eine Stärkung der Kompositionsschule Rimskij-Korsakovs.

Das zweite, kürzere Direktorat Anton G. Rubinštejns – 1887-1891 – begann in einer für das Konservatorium schwierigen Zeit, geprägt durch starke reaktionäre Tendenzen in Kultur und Bildung. Anlässlich des 25-jährigen Bestehens des Konservatoriums warf sein Begründer, Anton G. Rubinštejn, die Frage nach neuen Räumlichkeiten auf, und bald wurde dem Konservatorium das Petersburger Bol'soj teatr zum Umbau und zur Nutzung zur Verfügung gestellt. Grußworte zum feierlichen Jubiläum sprachen Absolventen beider russischer Konservatorien. Zitiert sei hier Sergej I. Taneev, der erste mit einer Goldmedaille ausgezeichnete Absolvent des Moskauer Konservatoriums, ehemaliger Schüler des ersten Absolventen des Petersburger Konservatoriums in der Kompositionsklasse Anton G. Rubinštejns, P. I. Čajkovskij, und gleichzeitig schon Direktor des Moskauer Konservatoriums: "Die Gemeinsamkeit der Anschauungen der beiden Begründer der russischen Konservatorien, Anton und Nikolaj Rubinštejn, und einer Reihe von Mitarbeitern des Moskauer Konservatoriums, die im Petersburger Konservatorium ausgebildet worden waren, schufen eine enge Verbindung zwischen diesen Einrichtungen, welche die Gewähr ihrer andauernden Einigkeit im gemeinsamen Dienst an der russischen Kunst boten."¹³

II

Das Moskauer Konservatorium

In den 1870er und 1880er Jahren kopierte das Moskauer Konservatorium nicht etwa das Wirken des Petersburger Konservatoriums, sondern fungierte in vielerlei Hinsicht selbständig und teilweise auch freier – es war ja auch räumlich weit von seinen hohen Gönnern und der Chefdirektion der Russischen Musikgesellschaft als seinem Träger entfernt, die in Petersburg residierten. Auch in Moskau wuchs die Zahl der Studierenden. Im Studienjahr 1871/72 gab es 220 Studierende und zehn Jahre später 386; davon waren 214 Pianisten, 88 Sänger, 38 Geiger, acht Violoncellisten, je drei bis vier Studenten anderer Orchesterinstrumente und zwei Theoriestudenten. Wie in Petersburg brauchte man auch in Moskau viel Zeit für die Ausgestaltung der Studienpläne. Nicht selten unterschieden sich die Ergebnisse, sowohl in den Prüfungsprogrammen als auch in vielen anderen Punkten. Enger als das Petersburger Konservatorium war das Moskauer Konservatorium mit den anderen kulturellen Kräften seiner Stadt verbunden. Der Moskauer Korrespondent einer Petersburger Zeitung charakterisiert die Beziehung der Moskauer zu ihrer Universität und ihrem Konservatorium folgendermaßen: "Jetzt sind das

¹² A. P. Borodin, Pis'ma (Briefe) – Pis'ma A. P. Borodina –, 4 Lieferungen, Moskau und Leningrad 1927-1950; Lieferung 4 (1950), S. 229.

¹³ Sto let Leningradskoj konservatorii. Istoričeskij očerk (Einhundert Jahre Leningrader Konservatorium. Historischer Abriß), Leningrad 1962, S. 47.

Konservatorium, sein Geschick, seine Erfolge für uns sehr viel interessanter als alles, was hinter den düsteren Wänden des Herdes der Moskauer Wissenschaft vor sich geht [...] Das Konservatorium hat natürlich für Moskau bei weitem nicht die Bedeutung, die irgendwann einmal die Universität für die Stadt hatte, aber – was man auch sagen mag – zwischen ihm und Moskau bildete sich eine lebendige Verbindung heraus, und jetzt kann man überall, in allen Gesellschaftskreisen Zeuge lebhafter Unterhaltungen über diese Einrichtung sein."¹⁴ In den 1870er Jahren verstärkten sich auch die früher schon bestehenden Verbindungen mit dem "Künstlerischen Zirkel", dem Malyj teatr. Eine der kreativen Früchte dieser Beziehungen wurde eine berühmte Aufführung des Jahres 1873: die Inszenierung von Aleksandr N. Ostrovskijs "Sneguročka" (Schneeflöckchen) mit der Musik für Soli, Chor und Orchester op. 12 von P. I. Čajkovskij auf der Bühne des Bolšoj teatr, unter Beteiligung führender Schauspieler des Malyj teatr und einer Absolventin des Konservatoriums, der legendären Mezzosopranistin Evlalija P. Kadmina (in der Rolle des Lel').

War für das Petersburger Konservatorium die erste Hälfte der 1870er Jahre eine Periode des Suchens und der Instabilität, so geriet das Moskauer Konservatorium nach dem Tode NIKOLAJ G. RUBINŠTEJNS im Frühjahr 1881 in eine schwierige Situation. Da die Russische Musikgesellschaft in Moskau keine würdigen Kandidaten für die Nachfolge fand (Čajkovskij verweigerte sich) – der Direktor des Konservatoriums fungierte im übrigen traditionsgemäß auch als Dirigent der Sinfoniekonzerte der Russischen Musikgesellschaft –, wandte man sich an Petersburger Persönlichkeiten: Milij A. Balakirev, Éduard F. Napravnik, Karl Ju. Davydov und Anton G. Rubinštejn; alle winkten ab. Im Mai 1881 wählte der Rat des Moskauer Konservatoriums schließlich NIKOLAJ A. GUBERT (Hubert), seit 1870 Professor der Klasse für Musiktheorie, zum Direktor. Als Leiter der Konzerte der Musikgesellschaft verpflichtete man den Deutschen MAX ERDMANNSDÖRFER, der im Konservatorium gleichzeitig die Klassen für Instrumentation und Ensemblespiel übernahm. Bald kam es zwischen Erdmannsdörfer und Gubert zu einem Konflikt, der zum Rücktritt Guberts und zu seinem Ausscheiden aus dem Professorenkollegium des Konservatoriums führte. Nun wurde die Leitung des Konservatoriums einem Komitee von Professoren mit dem Inspektor KARL K. AL'BREHT an der Spitze übertragen; diesem Komitee gehörten außerdem Nikolaj D. Kaškin, Sergej I. Taneev, Ivan V. Gržimali (Hřimalý) und Giacomo Galvani als Mitglieder an. Erst im Jahre 1885 wurde ein Direktor bestimmt, und das war auf Čajkovskijs dringende Empfehlung sein ehemaliger Schüler, der Komponist und Pianist SERGEJ I. TANEEV.

Taneev leitete das Konservatorium nur bis 1889; aber er bewirkte Vieles. Seine wichtigste Aufgabe sah Taneev in der Stärkung des Lehrerkollegiums, das, durch innere Reibereien zerrüttet, von seiner eigentlichen Aufgabe, der Lehre, abgelenkt war. Taneev förderte die Zusammenarbeit vor allem dadurch, daß er den Künstlerischen Rat des Konservatoriums häufig zusammenrief, der alle wesentlichen Probleme diskutierte, und daß er neue Lehrer verpflichtete, und zwar Absolventen anderer Konservatorien.

Auch der Ausarbeitung und der (durch das Anwachsen der Studentenzahlen bedingten) Änderung der Lehrpläne maß Taneev große Bedeutung zu. Er zog alle Lehrer zu diesem Prozeß heran und wirkte selbst in zwei der "Lehrfach"-Kommissionen mit: derjenigen für Musiktheorie und der für Klavierspiel. Die Ergebnisse wurden jeweils vom Künstlerischen Rat diskutiert.

Während Taneevs Direktorat gab es bemerkenswerte Veränderungen im Lehrkörper. kamen in der Anfangsphase des Moskauer Konservatoriums als herausragende Absolventen der ersten Jahrgänge des Petersburger Konservatoriums Persönlichkeiten wie Petr I. Čajkovskij und German A. Laroš an die Moskva, so konnte man in der zweiten Hälfte der 1880er Jahre in weit größerem Maße russische Lehrer verpflichten. Noch in der Zeit des "Direktoratskomitees" wurden aus Petersburg der gerade am dortigen Konservatorium diplomierte ANTON ST. ARENSKIJ und einige Moskauer Absolventen eingeladen. In der zweiten Hälfte der 1880er Jahre kam, auch auf Empfehlung P. I. Čajkovskijs, der Pianist und Dirigent VASILIJ I.

¹⁴ Golos, 1878, Nr. 322.

SAFONOV hinzu. Auf Initiative Taneevs trat der Pianist ALEKSANDR I. ZILOTI ins Kollegium ein; und schließlich, wieder auf Empfehlung Čajkovskijs, der Pianist GENRIH A. PAHUL'SKIJ¹⁵. Gleich nach dem Abschluß seiner Studien bei Taneev begann NIKOLAJ M. LADUHIN (1860-1918) theoretische Fächer zu unterrichten. Die größten Veränderungen gab es in den Gesangsklassen. So wurden in den 1880er Jahren so hervorragende Opernkünstler wie der Tenor FEDOR P. KOMISSARŽEVSKIJ (1838-1905) und die Altistin ELIZAVETA A. LAVROVSKAJA (1845-1919) verpflichtet. Kurz nach Verlassen seines Direktorenpostens stellte Taneev dem Künstlerischen Rat des Konservatoriums die Prüfung der Kandidatur STEPAN V. SMOLENSKIJS für die (durch den Tod Dmitrij V. Razumovskijs vakant gewordene) Professur für die Geschichte des Kirchengesangs in Rußland anheim.

Was die Ausbildungsziele betrifft, sah Taneev seine hauptsächliche Aufgabe darin, die Zahl der Studierenden zu erhöhen und die Professionalität ihrer Ausbildung zu vertiefen. Die Ergebnisse zeigen sich insbesondere in der Zahl derer, die einen vollständigen Kurs absolvierten, also ihr Studium abschlossen. Im Studienjahr 1883/84 erhielten drei Absolventen Diplome und sechs Absolventen Zeugnisse; zehn Studierende hatten vor Abschluß des Kurses aufgegeben. Nach sechs Jahren schlossen siebzehn Musiker ihr Studium am Konservatorium ab, davon fünfzehn mit Diplomen und nur zwei mit Zeugnissen. Der wichtigste Aspekt bei den Bemühungen um die Erhöhung des professionellen Niveaus der Studierenden waren der Anspruch an ihre allgemeine musikalische Vorbereitung aufs Studium und das Studium in den obligatorischen theoretischen Fächern. Der elementare Theoriekurs wurde – bei erheblicher Erweiterung des Lehrstoffs – von einem halben Jahr auf zwei Halbjahre erweitert.

Das Streben nach strengerer Professionalisierung führte in den Klavierklassen (das waren die größten Klassen des Konservatoriums und, von Anfang an, die am meisten mit "Amateuren" durchsetzten) zu einer Teilung in "virtuose" und "pädagogische" Zweige. Das Grundstudium war für alle Pianisten dasselbe; erst beim Übergang vom vierten zum fünften Kurs (bzw. Studienjahr) teilte sich die Ausbildung. Die Fähigeren und Fortgeschritteneren vollendeten ein insgesamt neunjähriges Studium mit einem Diplom oder einem Zeugnis. Die anderen wechselten nach dem Grundstudium für weitere zwei Jahre in die "Lehrerklasse", die sie nur mit einem Zeugnis abschließen konnten. Die Studierenden der Virtuosenabteilung durchliefen ebenfalls eine praktisch-pädagogische Ausbildung, wenn auch von geringerem Umfang. Die Kurse für theoretische Fächer und das Programm der Ensembleklasse waren für alle Pianisten dieselben. Taneev war bestrebt, die allgemeinen musikalischen Kenntnisse und die Fertigkeiten der Klavierstudenten zu erweitern. Dazu erarbeitete und führte er beispielsweise selbst ein "Programm des Transpositionsunterrichts" ein. Von 1886 an wurden die Anforderungen an Studienanfänger erhöht.

Ende 1888 / Anfang 1889 sah Taneev die Möglichkeit, die Leitung des Konservatoriums auf den Pianisten und Dirigenten VASILIJ I. SAFONOV (1852-1921) übergehen zu lassen, dessen Talent und Energie er in den Jahren der gemeinsamen Arbeit schätzengelernt hatte. Im Mai 1889 wurde Safonov zum Direktor gewählt.

III Öffentliche studentische Konzerte und Operaufführungen der Konservatorien

Eine der bedeutendsten Einrichtungen der Konservatorien in Petersburg und Moskau waren die öffentlichen Konzerte und Operaufführungen ihrer Studierenden. Sie gaben eine anschauliche Vorstellung vom Wachsen der interpretatorischen Kräfte und der Arbeit der Konservatorien im allgemeinen; schließlich wurden sie auch zu einem nicht unwichtigen Teil des Musiklebens der Hauptstädte. In den Konzertprogrammen tauchen, wie zu erwarten, viele zu

¹⁵ Der Pianist und Komponist G. A. Pahul'skij (1859-1921) schrieb eine Reihe von Klavierauszügen (zu vier Händen) von Werken P. I. Čajkovskijs.

jener Zeit bekannte und heute fast vergessene Komponistennamen auf: Joachim Raff, Adolf Henselt, Ferdinand Hiller, Karl Goldmark, Henry Litolff oder Moritz Moszkowski.¹⁶ Doch verstärkte sich die Tendenz, die angehenden Berufsmusiker mit den besten Musikwerken verschiedener Epochen vertraut zu machen. Es gab auch ungewöhnliche musikalische Ereignisse, die Eingang in die Geschichte des Konzertlebens der Hauptstädte gefunden haben. Dazu zählt zum Beispiel die Moskauer Aufführung von Händels Oratorium "Israel in Ägypten" mit Studierenden des Moskauer Konservatoriums unter Leitung von Sergej I. Taneev.

Eine besondere und von der Gesellschaft beachtete Stellung nahmen die Opernaufführungen von Studierenden des Konservatoriums ein – dies ist vor allem in der gesellschaftlichen Bedeutung der Gattung Oper und ihrer hervorgehobenen Stellung in der Hierarchie des russischen Musiklebens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begründet.

Am Petersburger Konservatorium gab es zunächst für lange Zeit keine spezielle Opernklasse. Doch wurden schon in der ersten Hälfte der 1870er Jahre periodisch "Opernübungen" mit Teilen aus Opern westeuropäischer Komponisten (wie Mozart, Rossini und Meyerbeer) oder russischer Meister (wie Glinka und Dargomyžskij) angeboten. Eine eigentliche Opernklasse wurde erst 1885 eingerichtet. Bemerkenswert war zum Beispiel die vollständige Aufführung von Dargomyžskijs Oper "Rusalka". Erst gegen Ende der hier behandelten Periode, 1888, wurde szenischer Unterricht eingeführt. Er wurde OSIP O. PALEČEK¹⁷ übertragen, einem tschechischen Organisten und Sänger, der sich in Prag durch die Interpretation von Baßpartien in Glinkas Opern ausgezeichnet hatte und auf Empfehlung Balakirevs nach Rußland gekommen war. Paleček begann als Regisseur am Mariinskij teatr zu arbeiten und leitete gleichzeitig die Opernklasse des Konservatoriums. In den von ihm vorbereiteten öffentlichen Aufführungen des Konservatoriums wurden neben klassischen Opern (und Teilen daraus) unter anderem folgende russischen Opern (allerdings meist nicht vollständig) dargeboten: Čajkovskijs "Opričnik", Rimskij-Korsakovs "Sneguročka" ('Schneeflöckchen') und Serovs "Rogneda".

Am Moskauer Konservatorium spielte die Operausbildung von früh an eine wichtige Rolle. An die Stelle von Sergej V. Šumskij (1821-1878), der 1868-1872 die Klasse für szenisches Spiel und Deklamation geleitet hatte, trat IVAN V. SAMARIN¹⁸, ebenfalls zuvor ein bedeutender Schauspieler am Moskauer Malyj teatr.¹⁹ Seine erste Aufführung mit Studierenden des Konservatoriums war 1872 Shakespeares "Sommernachtstraum" mit der Bühnenmusik von Mendelssohn Bartholdy. (Den musikalischen Teil leitete Nikolaj A. Gubert.) Nikolaj D. Kaškin rühmte diese Aufführung.

Zur gleichen Zeit wurde auf Initiative Nikolaj G. Rubinštejns eine (allerdings nicht lange bestehende) Operntruppe unter Leitung von Nikolaj A. Gubert (Hubert) gegründet: das Narodnyj teatr (Volkstheater). Der Truppe gehörten Studierende des Konservatoriums an. In einer Aufführung von Glucks "Orpheus" taten sich vor allem Schülerinnen von Aleksandra D. Aleksandrova-Kočetova²⁰ hervor.

Von den Moskauer Konservatoriumsaufführungen der folgenden Jahre verdient besonders diejenige von Friedrich Flotows "Martha" erwähnt zu werden. Nach dem Besuch der Aufführung schrieb P. I. Čajkovskij seinem Bruder Modest: "Gestern wurde im Malyj teatr in Anwe-

¹⁶ Man vergleiche dazu auch Čajkovskijs Musikkritiken (siehe: Musikalische Essays).

¹⁷ Iosif Iosifovič, Josef bzw. Osip Osipovič Paleček, 1842-1916.

¹⁸ 1817-1885, 1837-1885 am Moskauer Malyj teatr. Samarin hatte dort Čajkovskijs "Evgenij Onegin" inszeniert – Uraufführung am 17. März 1879 mit Studierenden des Moskauer Konservatoriums (Leitung: Nikolaj G. Rubinštejn). Čajkovskij schätzte Samarin sehr und schrieb im November 1884 zu seinem 50-jährigen Künstlerjubiläum einen "Dankesgruß" für Streichorchester. Das einsätzige Stück wurde später, nach Samarins Tod, als "Elegie zum Andenken an I. V. Samarin" publiziert, und zwar im Dezember 1890 von Čajkovskijs Hauptverleger P. I. Jurgenson in Moskau.

¹⁹ Das "Kleine Theater" war (und ist) das Moskauer Schauspielhaus, in unmittelbarer Nähe des "Großen Theaters" ("Bol'šoj teatr") für Oper und Ballett gelegen. Die Operaufführungen des Konservatoriums fanden jedoch in der Regel nicht im "Bol'šoj teatr", sondern sinnvollerweise im "Malyj teatr" statt.

²⁰ Die Sopranistin wirkte 1865-1878 am Moskauer Bol'šoj teatr und 1866-1880 als Professorin am Moskauer Konservatorium. Čajkovskij widmete ihr seine Romanze op. 6 Nr. 3.

senheit des Großfürsten 'Martha' gespielt, aufgeführt von Studenten und Studentinnen des Konservatoriums. Ich habe selten ein solches Vergnügen bei einer hervorragenden Aufführung empfunden; ein solches Ensemble findet man selbst auf erstklassigen Bühnen nur schwer."²¹ Diese Erfahrung mag Čajkovskij später in dem Beschluß bestärkt haben, seine Oper (die der Komponist als "Lyrische Szenen" bezeichnet hat) "Evgenij Onegin" nicht auf der Kaiserlichen Bühne des Bol'šoj teatr, sondern durch Studierende des Konservatoriums auf der Bühne des Malyj teatr uraufführen zu lassen.

Über die Uraufführung des "Evgenij Onegin" durch Studierende des Moskauer Konservatoriums am 17. / 29. März 1879 gibt es eine Vielzahl von Memoiren und wissenschaftlichen Arbeiten. Hier sei lediglich darauf hingewiesen, daß an der Vorbereitung der Aufführung fast alle führenden Professoren des Konservatoriums beteiligt waren, angefangen mit Nikolaj G. Rubinštejn, der die musikalische Leitung, und Sergej I. Taneev, der die Sänger- und Orchesterproben übernommen hatte, sowie Nikolaj A. Gubert und Karl K. Al'brecht, die die Chöre einstudierten – bis hin zu den Gesangs- und Instrumentallehrern. Diese studentische Aufführung spielt nicht nur eine große Rolle in Čajkovskijs Komponistenbiographie, sondern gilt auch als herausragendes Ereignis in der Geschichte der russischen Oper. Im Jahr darauf realisierten Nikolaj G. Rubinštejn und Ivan V. Samarin mit ihren Studierenden eine Aufführung von Beethovens "Fidelio", diesmal sogar im Bol'šoj teatr.

In den 1880er Jahren gab es unter der Leitung Sergej I. Taneevs ebenfalls eine Reihe interessanter Opernaufführungen, die deutlich Taneevs musikalische Vorlieben widerspiegeln: Mozarts "Zauberflöte" (1884), "Die Hochzeit des Figaro"²² (1887) und "Don Giovanni" (1888). Bei Nikolaj D. Kaškin lesen wir: "Das Ensemble der Aufführung von 'Die Hochzeit des Figaro' war hervorragend, und obwohl ich später diese Oper in Deutschland hören mußte, empfing ich dort nicht den Eindruck einer solchen Geschlossenheit wie bei der Aufführung der Studierenden des Moskauer Konservatoriums."²³ Unter den Solisten, die die Hauptpartien in Mozarts Opern übernommen hatten, zeichneten sich aus: die Sopranistin Adelaida Ju. Skompskaja (Bol'ska), M. A. Ejhenvaľd (Eichenwald), A. Maculevič, der Baß Vasilij S. Tjutjunnik, der Baß Stepan E. Trezvinskij und andere. Sie alle wurden später Stars der Kaiserlichen Theater oder von Provinztheatern.

IV

Die Konservatoriumsausbildung in den Fächern Komposition und Musikgeschichte

Die heftigsten Auseinandersetzungen bei der Entstehung der Konservatorien entbrannten nicht etwa bei der Erörterung der Zweckmäßigkeit einer systematischen Ausbildung von Pianisten oder Geigern, Kontrabassisten oder Hornisten. Ernsthafte Befürchtungen – siehe Stasovs Angriffe und Musorgskijs Skepsis – gab es im Hinblick auf die Ausbildung von Komponisten und den – aus Sicht der Genannten unausweichlich drohenden – Verlust für die russische Nationalmusik. So wurde die Ausbildung von Komponisten, die ja zunächst lange Zeit zusammen mit den Musiktheoretikern studierten, ein "Prüfstein" für das Wirken der Konservatorien.

Zu den ersten Studenten des Petersburger Konservatoriums gehörte Petr Il'ič Čajkovskij. Er war für die russische Musik nicht nur ein "Geschenk der Natur", dank seiner genialen Begabung, sondern auch ein Geschenk der Ausbildung, die er durch Anton G. Rubinštejn und andere erfahren hatte. Komponisten seines Formats sind in jeder Musikkultur

²¹ ČPSS V, S. 399.

²² In der Zeit von Nikolaj G. Rubinštejns Direktorat war "Figaros Hochzeit" schon einmal aufgeführt worden, und zwar am 5./17. Mai 1876. Auf Bitten Rubinštejns hatte Petr Il'ič Čajkovskij das Libretto ins Russische übersetzt und die Rezitative entsprechend eingerichtet. Vgl. den Beitrag "Čajkovskij als Opernübersetzer" von Bettina Dissinger in: Mitteilungen 9 (2002), S. 3-17.

²³ N. Kaškin, Sergej Ivanovič Taneev i Moskovskaja konservatorija (S. I. Taneev und das Moskauer Konservatorium), in: Muz. sovremennik 1916, Nr. 8, S. 23.

seltene Erscheinungen. Aber die Reife etwa seiner frühen Sinfonien ist nicht denkbar ohne die Studien am Konservatorium. Nicht zufällig bekannte Nikolaj A. Rimskij-Korsakov, dessen künstlerische Entwicklung im Balakirev-Kreis (dem "Mächtigen Häuflein") seinen Ausgangspunkt genommen hatte: "Das Fehlen harmonischer und kontrapunktischer Technik trat bald nach der Komposition der 'Pskovitjanka'²⁴ als Stockung meiner kompositorischen Phantasie in Erscheinung, in deren Grundlage immer ein und dieselben, von mir schon abgequälten Methoden Eingang fanden, und nur die Entwicklung der Technik, der ich mich [nun] zuwandte, gab neuen, lebendigen Strömen die Möglichkeit, sich in mein Schaffen zu ergießen, und löste mir die Hände für das weitere Komponieren."²⁵ Bekanntlich geschah dies zu der Zeit, als Rimskij-Korsakov in das Professorenkollegium des Petersburger Konservatoriums eintrat. Ganz anders verhält es sich mit Sergej I. Taneev und seinem Studienabschluß am Moskauer Konservatorium. Obwohl er sich nicht durch besondere schöpferische Intuition hervorgetan hatte und keine reiche kompositorische Erfahrung vorweisen konnte, entwickelte sich Taneev schließlich aufgrund seiner großen allgemein-musikalischen Begabung und der strengen Ausbildung, die er durchlaufen hatte, zu einem bedeutenden und meisterhaften Komponisten der russischen Musikgeschichte.

In einer Hinsicht hatten die Gegner einer Konservatoriumsausbildung von Komponisten recht: Es waren in der Regel nicht besonders begabte professionelle Komponisten, welche die Konservatorien mit einem entsprechenden Diplom absolvierten. Aber die große Zahl solcher zweitrangiger Komponisten "mit garantierter Qualität" ist ein normales und unvermeidliches Phänomen jeder entwickelten Musikkultur.

Charakteristisch für die Ausbildung von Komponisten an den russischen Musikschulen war von Anfang an die entschieden praktische Ausrichtung. Auf der einen Seite ist es schwer und fast unmöglich, den Unterricht in der Instrumentation und Formenlehre von dem eigentlichen Kompositionsunterricht zu trennen (so auch bei Čajkovskij, Taneev und Taneevs Schülern). Auf der anderen Seite – und das ist ein ganz wesentlicher Punkt – gewannen Studierende der Musiktheorie, die zusammen mit den Kompositionsstudenten ausgebildet wurden, innerhalb des obligatorischen Studienplans praktisch-kompositorische Fertigkeiten. Sie schrieben sogar – wie German A. Laroš (Hermann Laroche)²⁶ und viele, viele andere – für öffentliche Aufführungen geeignete Musik und waren zu vielfältigen Tätigkeiten wie etwa der von Musikkritikern und Dirigenten tauglich.

Im Laufe der 1870er und 1880er Jahre änderten sich mehrfach die Examensanforderungen an Kompositions- und Theoriestudenten, so am Ende des Studienjahrs 1886/87, während Anton G. Rubinštejns zweitem Direktorat: "Anstelle des früheren sinfonischen Allegros (für Orchester) und einiger Vokalkompositionen wurde eine Kantate für Chor, Soli und Orchester verlangt, welche Muster aller gebräuchlicheren vokal-instrumentalen Formen enthalten soll-

²⁴ Rimskij-Korsakovs erste Oper ('Das Mädchen von Pskov') entstand 1868-1872 und wurde Anfang 1873 in Petersburg uraufgeführt. (1876/77 und 1891/92 wurde die Oper umgearbeitet.) Im Bewußtsein seiner mangelnden und unsystematischen musikalischen Bildung unterwarf sich Rimskij-Korsakov in den frühen 1870er Jahren einem strengen Studium, insbesondere dem des Kontrapunkts.

²⁵ N. A. Rimskij-Korsakov, *Letopis' moej muzykal'noj žizni* (Chronik meines musikalischen Lebens), Moskau 1980, S. 94.

²⁶ 1845-1904, Kommilitone Čajkovskijs am Petersburger Konservatorium, hatte bei N. I. Zarembo Harmonielehre und Kontrapunkt und bei A. G. Rubinštejn Instrumentation und Komposition studiert; wurde ein bedeutender Kritiker (sozusagen "ein russischer Hanslick" – siehe Einleitung zu: Laroche, S. 12-40). 1867-1870 und 1883-1886 lehrte er Musikgeschichte am Moskauer Konservatorium, 1872-1879 am Petersburger Konservatorium. Eine von ihm komponierte Ouvertüre (zu einer nicht geschriebenen Oper "Karmozina") hat Čajkovskij 1888 instrumentiert und selbst in Konzerten in Petersburg dirigiert: am 5. November 1888 und in seinem letzten Konzert (mit der Uraufführung der 6. Sinfonie, "Pathétique") am 16. Oktober 1893. Publiziert wurde Čajkovskijs Fassung von Laroš's Ouvertüre in ČPSS 59.

te."²⁷ Übrigens gab es solche Prüfungsaufgaben auch schon früher; Ende 1865 hatte Čajkovskij auf Vorschlag Anton G. Rubinštejns als Diplomarbeit eine Kantate zu schreiben.²⁸

Um 1880 wurde der Studiengang "Theorie der Komposition" erneut geändert und auf die Beherrschung eines größeren Spektrums von Gattungen ausgerichtet: "Im Hinblick darauf, daß die Studierenden in den Klassen für praktische Komposition nur große Werke vorlegen – zum Nachteil reiner Vokal- und Kammermusik, wurde beschlossen, im vorletzten [Studien-] Jahr alle vokalen und instrumentalen Formen durchzugehen und im letzten Jahr ein praktisches Werk der Kammermusik [zu verlangen]."²⁹ Von der wichtigen Entscheidung, den gesamten Zyklus theoretischer Fächer von einem einzigen Lehrer unterrichten zu lassen, war schon oben in Verbindung mit dem Direktorat Karl Ju. Davydovs die Rede.

Bedingt durch die Professur Nikolaj A. Rimskij-Korsakovs am Petersburger Konservatorium, wurde dort ein besonderer Akzent auf die Kompositionsklasse (für freie und praktische Komposition) gelegt. In den 1870er und 1880er Jahren schlossen bei ihm Anatolij K. Ljadov (1855-1914), Anton St. Arenskij (1861-1906), Jazeps I. Vitol (1863-1948)³⁰ und Mihail M. Ippolitov-Ivanov (1859-1935) ihr Kompositionsstudium ab. Außerdem studierten Nikolaj V. Lysenko (1842-1912), Georgij O. Djuš (1857-1891) und Makar K. Ekmaljan (1856-1905) bei ihm, ebenso wie Édouard A. Kruševskij (1857-1916) und E. A. Ryb, die bemerkenswerte Dirigenten wurden. Später absolvierten der Dirigent von Weltruhm Nikolaj A. Mal'ko und die zukünftigen Musikwissenschaftler (und Autoren der hier zitierten Geschichte des Petersburger Konservatoriums) Aleksej I. Puzyrevskij (1855-1917) und Liverij A. Sakketti (1852-1916) den vollständigen Studiengang für Kompositionstheorie bei Rimskij-Korsakov.

Am Moskauer Konservatorium, wo nach Čajkovskij Sergej I. Taneev die theoretischen Fächer leitete, lag der Hauptakzent auf den Fächern des musiktheoretischen Zyklus'. Bedingt war dies durch den Charakter, die Ausrichtung und die Maßstäbe der kompositorischen und theoretischen Begabung beider Persönlichkeiten, RIMSKIJ-KORSAKOV und TANEEV, die im Verlauf vieler Jahrzehnte – von den 1870er Jahren bis zum Jahre 1905 – die zentralen Figuren der beiden Konservatorien waren. Präzise Anforderungen an die Kompositionsstudenten des Moskauer Konservatoriums gab es lange Zeit überhaupt nicht; erst im Jahre 1902 erarbeitete Taneev ein entsprechendes Programm.

Die praktisch-pädagogische und methodische Tätigkeit Rimskij-Korsakovs und Taneevs ist gründlich erforscht. Vor allem sei auf das Buch "N. A. Rimskij-Korsakov i muzykal'noe obrazovanie" (Leningrad 1958) verwiesen, in dem einige Aufsätze Rimskij-Korsakovs Ansichten und Arbeiten über die Harmonielehre (Ju. N. Tjulin) und Instrumentierung (A. N. Dmitriev) gewidmet sind, andere seinen Ansichten über Probleme der Musikanalyse (E. M. Orlova) und über die Komponistenausbildung überhaupt (M. K. Mihajlov). Reiches Material findet man auch in den Erinnerungen seiner Schüler, von denen hier nur die Memoiren von Aleksandr K. Glazunov, Vasilij A. Zolotarev, Nikolaj A. Mal'ko und Mihail F. Gnesin genannt seien. In den im vorliegenden Beitrag behandelten Jahren sind zwei theoretische Arbeiten Nikolaj A. Rimskij-Korsakovs erschienen: "Učebnik garmonii" (Lehrbuch der Harmonie, Teil 1 und 2, Petersburg 1884 und 1885) und "Praktičeskij učebnik garmonii" (Praktisches Lehrbuch der Harmonie; aus dem erstgenannten umgearbeitet; Petersburg 1886). Rimskij-Korsakovs Buch "Osnovy orkestrovki" (Grundlagen der Orchestrierung), das von hervorragender Bedeutung ist, entstand im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts und wird im entsprechenden Band unserer Musikgeschichte³¹ behandelt.

²⁷ A. I. Puzyrevskij und L. A. Sakketti, a.a.O., S. 71 f.

²⁸ Im November und Dezember 1865 komponierte Čajkovskij diese Kantate über Schillers "Ode an die Freude"; aufgeführt wurde sie unter Anton G. Rubinštejns Leitung am 29. Dezember 1865. Ausgabe: ČPSS 27 (Partitur) und 33 (Klavierauszug).

²⁹ Sto let Leningradskoj konservatorii, a.a.O., S. 50.

³⁰ Der mit Ljadov und Glazunov befreundete Jazeps Vitol (Vitols) bzw. Iosif Ivanovič Vitol' stammte aus Lettland.

³¹ Siehe Anmerkung 1.

Die Lehrtätigkeit Taneevs wird in folgenden Publikationen reflektiert: F. G. Arzamanov, "S. I. Taneev – prepodavatel' kursa muzykal'nyh form" (S. I. Taneev als Lehrer des Faches Musikalische Formenlehre, Moskau 1963); L. Z. Korabel'nikova, "S. I. Taneev v Moskovskoj konservatorii" (S. I. Taneev am Moskauer Konservatorium, Moskau 1974);³² außerdem in dem von den beiden genannten Autoren zusammengestellten Sammelband "S. I. Taneev. Iz naučno-pedagogičeskogo nasledija" (S. I. Taneev. Aus seinem wissenschaftlich-pädagogischen Erbe, Moskau 1967), sowie in den Memoiren von Anatolij N. Aleksandrov (1888-1982), Sergej V. Evseev (1894-1956), Leonid L. Sabaneev (1881-1968), Rejngol'd (Reinhold) M. Gliër (Glière; 1874/75-1956) und anderen seiner Schüler.

Anfangs unterrichtete Taneev die allgemeinen musiktheoretischen Fächer, nicht die speziellen. Das hohe Niveau dieses Unterrichts wurde am Moskauer Konservatorium zur Tradition. Viele Jahre später erinnerte sich Anton St. Arenskij in einem seiner Briefe an Taneev an den Beginn von dessen Unterrichtstätigkeit am Moskauer Konservatorium: "Als ich gerade vom Petersburger Konservatorium nach Moskau gekommen war, war ich beeindruckt von dem Unterschied, den ich beim Besuch des Theoriekurses bemerkte: Am Petersburger Konservatorium nahm niemand das Studium der allgemeinen Musiktheorie ernst; niemand interessierte sich für dieses Fach, und deshalb wußte auch niemand etwas von ihm. Am Moskauer Konservatorium war es umgekehrt: Jeder beliebige schlechte Student konnte den in die Tasche stecken, der [am Petersburger Konservatorium] als erfolgreich galt. Dies war der Tatsache zu verdanken, daß die allgemeine Musiktheorie von Čajkovskij unterrichtet wurde."³³

Ende der 1870er Jahre und in der ersten Hälfte der 1880er Jahre unterrichtete Taneev alle allgemeinen Kurse für Harmonielehre und Instrumentation (er stellte auch ihre Lehrpläne zusammen), während einiger Studienjahre unterrichtete er zudem "freie Komposition". Hier gab es nur wenige Schüler, und viele bedeutende Kompositionsschüler sind schwer zu benennen, außer den nur kurze Zeit studierenden Georgij Ė. Konjus (1862-1933),³⁴ Sergej M. Ljapunov (1859-1924) und Nikolaj M. Laduhin (1860-1918). Um 1885 begann Taneev das Fach "Kontrapunkt und Fuge" zu unterrichten und in den 1890er Jahren "Musikalische Formenlehre". Er ließ alle anderen Fächer beiseite und konzentrierte sich auf diese beiden, und hier vollbrachte er seine größten theoretisch-pädagogischen Leistungen. (Davon wird in einem der folgenden Bände unserer Musikgeschichte die Rede sein.)

Anton St. Arenskijs Arbeit am Moskauer Konservatorium darf nicht unerwähnt bleiben. Seine große kompositorische Begabung vor allem im Melodischen und Formalen schlug sich in seinen Lehrbüchern und in seinem Unterricht nieder. Obwohl er ein Schüler Rimskij-Korsakovs war, sind Arenskijs Wirken, seine Unterrichtsmethode und auch die Besonderheiten seiner musikalischen Sprache denen Čajkovskijs verbunden. So kann Arenskij als der erste in der Reihe jener Komponisten und Pädagogen gelten, in deren Schaffen und Wirken sich eine Synthese der Petersburger und der Moskauer "Schulen" abzeichnete.

Beeindruckend ist die Langlebigkeit von Arenskijs Lehrbüchern. Sie sind bis heute in Gebrauch und wurden bis vor kurzem immer wieder neu aufgelegt. (Vor allem einige seiner Melodien zur Harmonisierung werden immer wieder im Harmonielehreunterricht verwendet.) Nachdem Arenskij zu Beginn der 1880er Jahre seine Arbeit begonnen und pädagogische Er-

³² Vgl. auch folgende deutschsprachige Publikationen: Sergej Taneev – Musikgelehrter und Komponist. Materialien zu Leben und Werk, hg. von Andreas Wehrmeyer, Berlin 1996; und: Sergej Taneev, Die Lehre vom Kanon, hg. von Andreas Wehrmeyer, Berlin 1994; beide Titel in der Reihe: *studia slavica musicologica*, und zwar als Band 3 und Band 1.

³³ S. I. Taneev, *Materialy i dokumenty* (Materialien und Dokumente), Moskau 1952, Band 1, S. 164.

³⁴ Čajkovskij schätzte nicht nur den Komponisten Georgij Ėduardovič Konjus (Conus; 1862-1933) und plante 1893, dessen Orchestersuite "aus dem Kinderleben" in einem seiner nächsten Konzerte zu dirigieren (wozu es nicht kam, da Čajkovskij am 25. Oktober / 6. November 1893 starb). Vielmehr schätzte er die gesamte Musikerfamilie Konjus. Auch Georgijs jüngere Brüder, Julij (Geiger; 1869-1942) und Lev (Pianist; 1871-1944), kannte er persönlich. Bevor Čajkovskij im Herbst 1893 nach Petersburg fuhr, um seine gerade vollendete 6. Sinfonie uraufzuführen, hatte er die beiden nach Klin eingeladen: Mit Julij ging er die Streicherstimmen der Partitur durch, um die Bögen und spieltechnischen Angaben endgültig festzulegen; und mit Lev spielte er seinen vierhändigen Klavierauszug des Werkes durch, um ihn für die Drucklegung zu prüfen und zu korrigieren.

fahrungen gesammelt hatte, veröffentlichte er im Laufe der 1890er Jahre den "Kurzen Leitfaden zum praktischen Studium der Harmonie" (1891)³⁵ und den "Leitfaden zum praktischen Studium der Instrumental- und Vokalmusik" (zwei Teile, 1893-1894). In seiner Harmonielehre fesseln die kunstvolle und kompositorisch anspruchsvolle Melodik und die allgemeine Musikalität. In seiner Formenlehre folgt Arenskij – ebenso wie zuvor Anton G. Rubiņštejn und Sergej I. Taneev – der "allgemein-europäischen" Systematik und insbesondere Adolf Bernhard Marx.³⁶ – Für die Komponisten war dies "das tägliche Brot".

Arenskij unterrichtete fünf Jahre lang die allgemeinen Theoriekurse und von 1889 bis 1894 die speziellen Kurse und Komposition. Es ist paradox: Komponisten wie Rahmaninov, Skrjabin, Georgij Konjus, Koročenko und andere gelten in der Musikgeschichte als Schüler Taneevs, obwohl sie "freie Komposition" bei Arenskij studiert und zweifellos viel Nutzen aus seinem Unterricht gezogen hatten.

Später und langsamer als andere Disziplinen entwickelte sich das Fach Musikgeschichte. Es stellte ein Neben- und Hilfsfach dar. Bis in die 1920er Jahre hinein kam es in seiner Bedeutung niemals den theoretischen Fächern gleich. Immerhin wurde im Jahre 1878 der Lehrplan des Faches Musikgeschichte für Studierende der Musiktheorie am Petersburger Konservatorium durch einen Erlaß des Konservatoriumsrates auf zwei Jahre erweitert; der Unterricht wurde German A. Laroš übertragen. Doch nachdem dieser einige Vorlesungen gehalten hatte, verließ er das Konservatorium, und Musikgeschichte verlor als theoretisches Fach wieder an Bedeutung. Erst Mitte der 1880er Jahre wurde es wieder als spezielles Fach eingerichtet und mit dem allgemeinen Fach Musikgeschichte verschmolzen, das Liverij A. Sakketti (1852-1916) unterrichtete. Nikolaj D. Kaškin löste in Moskau A. S. Ramadze als Professor für Musikgeschichte ab. Dabei handelte es sich, soweit man das nach vorliegenden Berichten beurteilen kann, um einen allgemeinen Kurs. Den neuen, speziellen, übernahm G. A. Laroš, der an der Schwelle zum Jahre 1880 nach Moskau zurückgekehrt war, aber wieder nur für kurze Zeit. Die geringen Anforderungen, die an das Fach gestellt wurden, dokumentiert die im Jahre 1888 erschienene "Musikgeschichte" von A. S. Ramadze; sie wurde, wie es im Vorwort heißt, "nach den Vorlesungen, die der Verfasser am Moskauer Konservatorium gehalten hat", geschrieben – eine oberflächliche und flüchtige Arbeit.

V

Die Instrumental- und Gesangsausbildung an den Konservatorien

Eine beeindruckende Entwicklung zeichnet sich im hier behandelten Zeitraum beim Instrumental- und Gesangsunterricht der Konservatorien ab; sie steht im Zusammenhang mit der Einstellung neuer, bedeutender Lehrer der musikalischen Interpretation.

Beginnen wir mit den Pianisten. Am Petersburger und am Moskauer Konservatorium verlief die Entwicklung gewissermaßen auf gegensätzliche Weise. Während in Moskau bis zum Jahre 1881 Anton G. Rubiņštejn und seine Schüler Aleksandr I. Ziloti und Sergej I. Taneev sowie Paul A. (Pavel Avgustovič) Pabst unterrichteten, waren für die Petersburger Klavierklassen die 1870er Jahre eine schwierige Periode. Anton A. Gerke starb 1870, und Anton G. Rubiņštejn kehrte erst 1887 zurück. Als bedeutender Lehrer blieb (bis 1878) Fedor O. Lešetickij (Theodor Leschetizky / Leszetycki). Erfolgreich arbeitet ebenfalls Gustav G. Kross, der die Klavierklasse bei Anton G. Rubiņštejn zur gleichen Zeit absolviert hatte wie Čajkovskij Rubiņštejns Kompositionsklasse. In den folgenden Jahren wurden während Karl Ju. Davydovs Direktorat hervorragende ausländische Virtuosen als Professoren gewonnen:

³⁵ Deutsche Ausgabe: Kurzer Leitfaden zum praktischen Erlernen der Harmonie, übersetzt von Paul Juon, Leipzig: P. Jurgenson, o. J.; photomechanischer Nachdruck im Anhang II von: Anton Arensky – Komponist im Schatten Tschaikowskys. Dokumente – Briefe – Erinnerungen – Werkbesprechungen, hg. von Andreas Wehrmeyer, Berlin 2001 (musik konkret, Band 11), S. 247-324.

³⁶ Die Lehre von der musikalischen Komposition, 4 Bände, Leipzig 1837-1847 und mehrfach neu aufgelegt.

Louis Brassin (der bis dahin am Brüsseler Konservatorium unterrichtet hatte) und Sophie Menter (eine Schülerin von Tausig und Liszt). Von 1885 an kamen Feliks Mihajlovič Blumenfel'd und einige andere junge Lehrer, die aus dem Petersburger Konservatorium hervorgegangen waren.

Das hervorragendste künstlerisch-pädagogische Ereignis war der Kurs für die Geschichte der Klaviermusik, den Anton G. Rubiņštejn gleich nach seiner Rückkehr ans Petersburger Konservatorium im Studienjahr 1887/88 hielt – und spielte. Beeindruckend ist die Spannweite dieses Kurses: In achtundfünfzig Konzervorlesungen wurden – mit historischen und interpretatorischen Kommentaren – mehr als eintausenddreihundert Stücke von achtundsiebzig Komponisten aufgeführt, von Clavecinisten des 16. Jahrhunderts bis hin zu zeitgenössischen Meistern. Der Kurs wurde im folgenden Lehrjahr für ein breiteres Auditorium wiederholt. Unter den Hörern des ersten Kurses (am Konservatorium), die sich detaillierte Notizen machten, war auch Cezar' A. Kjuj. Auf der Grundlage dieser Notizen stellte Kjuj 1889 die "Geschichte der Literatur der Klaviermusik: Kurs von A. G. Rubiņštejn" zusammen und veröffentlichte sie. In ideell-ästhetischer Hinsicht sind Anton G. Rubiņštejns "Historische Konzerte", die Musik und Gesellschaft verbinden und die historische Bedingtheit stilistischer und individueller Kriterien der Interpretation reflektieren, ein für die Epoche charakteristisches Phänomen.

Unter Anton G. Rubiņštejns Schülern der 1880er und 1890er Jahre ragen am Petersburger Konservatorium O. K. Poznanskaja und Leokadija A. Kašperova (1872-1940) heraus.

In Nikolaj G. Rubiņštejns letzten Lebensjahren leitete KARL KLINDWORTH, Repräsentant der Schule Friedrich Liszts, eine zweite prominente Klavierklasse am Moskauer Konservatorium (1868-1884). Auf die vakanten Professuren der verwaisten höheren Klavierkurse wurden Pavel A. Pabst und Sergej I. Taneev berufen.

SERGEJ I. TANEEVs Wirken als Klavierprofessor steht in der Sekundärliteratur zu Unrecht im Schatten seiner oben umrissenen Tätigkeit als Theorielehrer und Direktor des Konservatoriums, denn auch als Klavierpädagoge verdient er hohe Wertschätzung. Taneev führte Nikolaj G. Rubiņštejns pianistische und pädagogische Tradition fort und übernahm auch dessen Schüler. Taneev leitete die Klavierklasse sieben Studienjahre lang. Zu seinen Schülern zählten A. N. Koroščenko (der später bei Arenskij einen Kompositionskurs absolvierte), N. M. Mazurina und eine Reihe anderer, die später selbst am Moskauer Konservatorium unterrichteten. Taneevs Unterrichtsrepertoire umfaßte im Gegensatz zu den Repertoiren seiner Kollegen mehr bedeutende klassische Werke, beispielsweise von Bach, Händel und Mendelssohn, aber auch zeitgenössische Kompositionen von Saint-Saëns und vor allem von Anton G. Rubiņštejn und Petr Il'ič Čajkovskij. Dies sei auch deshalb hervorgehoben, weil sich keine Interpretenschule ohne das Fundament ihres nationalen Repertoires entwickeln kann. Erhaltene Programme von studentischen Konzerten bezeugen, daß Taneev Kompositionen Čajkovskijs schon bald nach deren Erscheinen in seinen Unterrichtsstoff aufnahm: So wurden im Konservatorium Mitte der 1880er Jahre nicht nur Čajkovskijs 1. Klavierkonzert op. 23, sondern auch seine Konzertfantasie op. 56 vorgetragen. Es ist bekannt, daß Taneev lange und intensiv an den Werken arbeitete und sie detailliert analysierte. Häufig ließ er seine Schüler in Konzertsoireen auftreten.

Die größte Klavierklasse jener Zeit am Moskauer Konservatorium war die von PAVEL PABST. In den 1880er Jahren unterrichtete er etwa neunzig Schüler, darunter Sergej M. Ljapunov, Lev E. Konjus, G. A. Pahul'skij, K. A. Kipp und andere, später K. N. Igumnov, A. F. Gedike und A. B. Gol'denvejzer. Bei den studentischen Konzertsoireen nahmen Studenten von Pabsts Klasse eine führende Stellung ein. Häufig traten dieselben Studenten auf; die Werke wurden offenbar schnell einstudiert. In Pabsts Unterrichtsprogramm nahmen Kompositionen romantischer Komponisten den wichtigsten Platz ein; zu seinem Repertoire gehörten auch Klaviertranspositionen von Liszt und von ihm selbst. In seinen Klaviertranskriptionen (darunter auch Konzertfantasien über Themen aus Čajkovskijs Opern und Balletten) spiegelt sich Pabsts virtuose und elegante Begabung, die er auch seinen Schülern zu vermitteln wußte.

Mitte der 1880er Jahre trat in den Klavierklassen des Moskauer Konservatoriums ein Musiker hervor, der für das Moskauer Konservatorium bald eine bedeutende Rolle spielen

sollte: VASILIJ IL'IČ SAFONOV. (Čajkovskij stand mit ihm wegen der Arbeitsbedingungen am Konservatorium in Briefwechsel.) Safonov hatte das Petersburger Konservatorium bei L. Brassin absolviert und machte zugleich als Pianist von sich reden – sowohl solistisch als auch im Ensemblespiel. S. N. Kruglikov äußert sich voller Wertschätzung über Safonovs Klavierspiel und meint zu seiner Berufung: "Offensichtlich strebt unser Konservatorium danach, sich mit russischen Lehrkräften zu umgeben."³⁷ Safonovs Lehrtätigkeit war sehr erfolgreich. Seine Klavierklasse wurde ebenso bedeutend wie die Klassen von Taneev und Pabst, und vom Ende der 1880er Jahre an war sie für lange Zeit absolut führend. In der hier behandelten Periode gingen aus ihr neben D. S. Šor, V. Ju. Zograf, Evg. F. Gnesina und anderen guten Pianisten auch so brillante Musiker wie A. N. Skrjabin und I. A. Levin hervor.

Ende der 1880er Jahre übernahm ALEKSANDR IL'IČ ZILOTI eine Klavierklasse am Moskauer Konservatorium. Nach Abschluß seines Studiums bei Nikolaj G. Rubištejn trat er erfolgreich in Moskau auf, lebte dann in Deutschland, vervollkommnete sich bei Liszt und erwarb sich europaweite Anerkennung. Ebenso wie seine großen Lehrer wurde Ziloti in der Folge ein hervorragender Vermittler von Musik – sowohl als Pianist als auch als Dirigent.³⁸ Er unterrichtete nur vier Jahre lang am Konservatorium. Zu seinen fünfzehn Schülern gehörte Sergej V. Rahmaninov; bei einer studentischen Soiree im Studienjahr 1888/89 spielte dieser Präludium und Fuge Cis-Dur aus Bachs Wohltemperierten Klavier, Anton G. Rubištejns Etüde f-Moll und die Sonate op. 28 von Ludwig van Beethoven.

Unter den Orchesterklassen der Konservatorien von Moskau und Petersburg war die Violoncelloklasse von KARL JU. DAVYDOV eine der bedeutendsten; 1887 ging sie an seinen Schüler, den ebenfalls hervorragenden Violoncellisten ALEKSANDR V. VERŽBELOVIČ über. In Moskau unterrichtete in den 1870er und 1880er Jahren der deutschstämmige WILHELM (Vasilij Fedorovič) FITZENHAGEN. Wie viele andere Musiker kam er (auf Einladung Nikolaj G. Rubištejns) als ganz junger Mann nach Rußland und fügte sich organisch in das Moskauer Musikleben ein. Čajkovskij schätzte sein Spiel hoch; das geht nicht nur aus seinen Rezensionen hervor, sondern spiegelt sich auch in der Tatsache wider, daß er ihm seine Variationen über ein Rokokothema op. 33 widmete.³⁹ Zwanzig Jahre lang unterrichtete er und trat als Solist in Sinfonie- und Kammerkonzerten hervor (zusammen mit N. G. Rubištejn, Safonov und Taneev) sowie als Violoncellist eines Streichquartetts mit I. V. Gržimali als Primarius. Seine Kompositionen sind nicht bedeutend. Doch ist die Reihe von Potpourris aus russischen Opern und Balletten für Violoncello und Klavier hervorzuheben, die das Repertoire seines Instruments erweiterten und Eingang in die Hausmusik fanden. Erwähnt seien auch seine Transkriptionen einiger Stücke von Čajkovskij, die – wie diejenige des Klavier-nocturne op. 19 Nr. 4 oder des Andante cantabile aus dem 1. Streichquartett op. 11 – noch heute gespielt werden.⁴⁰ Zu Beginn von Fitzenhagens Moskauer Karriere schrieb German A. Laroš (Laroche): "Fitzenhagen ist ein Künstler, zu dessen Verpflichtung man dem Konservatorium nur gratulieren kann, besonders wenn man sich erinnert, daß es auf der Welt Cellisten im allgemeinen und gute Cellisten im besonderen nur sehr wenige gibt."⁴¹ Fitzenhagens

³⁷ S. N. Kruglikov, *Kvartetnye sobranija IRMO* (Die Quartett- [bzw. Kammermusik-] Konzerte der Kaiserlichen Russischen Musikgesellschaft), in: *Sovremennye izvestija* 1885, Nr. 284.

³⁸ Ziloti war mit Čajkovskij befreundet und setzte sich sehr für dessen Werke ein. Mit seiner gekürzten und bearbeiteten Neuausgabe von Čajkovskijs 2. Klavierkonzert hat er diesem Werk allerdings einen zweifelhaften (wenn auch gutgemeinten) Dienst erwiesen. – Ziloti fertigte einen zweihändigen Klavierauszug von Čajkovskijs 'Dornröschen'-Ballett op. 66 an; und auf seinen Vorschlag schrieb sein Schüler Sergej V. Rahmaninov einen vierhändigen Klavierauszug dieses Werkes (den Čajkovskij uninspiriert handwerklich und unselbständig fand).

³⁹ Die Drucklegung des ihm gewidmeten Werkes (es erschien im Oktober 1878 zunächst nur als Klavierauszug) hat Fitzenhagen betreut (Čajkovskij hielt sich zu dieser Zeit im Ausland auf). Dabei hat Fitzenhagen die Komposition durch die Umstellung von Variationen und andere Eingriffe "formal entstellt", wie es im Vorwort von ČPSS 30 b heißt. (Die Partitur der Originalfassung erschien erst 1889.)

⁴⁰ Nach Fitzenhagens Bearbeitungen der beiden genannten Stücke für Violoncello und Klavier schrieb Čajkovskij in Paris für den befreundeten Violoncellisten Anatolij A. Brandukov weitere Bearbeitungen für Violoncello und kleines Orchester (op. 19 Nr. 4) bzw. Violoncello und Streichorchester (Andante cantabile).

⁴¹ G. A. Laroš, *Muzыkal'naja hronika*, in: *Sovremennaja letopis'* 1871, Nr. 4.

Schüler wie Anatolij A. Brandukov (der zuvor bei B. Kosman⁴² studiert hatte), P. A. Danil'čenko, O. V. Adamovskij oder I. F. Saradžev wurden zu angesehenen Künstlern. In ihr Repertoire fanden neben den damals üblichen Stücken von Bernhard Romberg⁴³, François Servais⁴⁴, David Popper⁴⁵ und Joachim Raff⁴⁶ Werke von A. G. Rubinštejn, Čajkovskij und K. Ju. Davydov Eingang, die auch Fitzenhagen selbst oft spielte.

Die Geigenklassen des Moskauer Konservatoriums setzten in dem Jahrzehnt 1870-1880 die Schule von FERDINAND LAUB fort und entwickelten sie weiter. Laub hatte 1869 aus Böhmen seinen Landsmann IVAN VOJCEHOVIČ GRŽIMALI (HŘIMALÝ) (1844-1915) nach Moskau mitgebracht. Gržimali hatte – wie Laub – am Prager Konservatorium bei M. Mild'ner (Mildner) studiert und assistierte diesem (als Adjunkt) bis 1874. Nach Laubs Tod wirkte er viereinhalb Jahrzehnte lang als Professor der Geigenklasse am Moskauer Konservatorium. Čajkovskij würdigte in seinen Rezensionen sowohl sein Solo- als auch sein Quartettspiel – er war (auch hier als Nachfolger des von Čajkovskij besonders geschätzten Laub) Primarius des Streichquartetts der Russischen Musikgesellschaft (Moskauer Abteilung). Aus Gržimalis Klasse gingen im Laufe der Jahre viele erstklassige Geiger hervor: Stanislav K. Barcevič⁴⁷, Julij Ė. Konjus, D. S. Krejn, A. A. Pečnikov, M. I. Press, M. G. Ėrdenko und andere. Er gab eine Reihe methodischer Lehrwerke heraus,⁴⁸ welche zur Entwicklung der Violintechnik beitrugen, und bearbeitete einige Klavierstücke und andere Kompositionen Čajkovskijs. In der Geschichte der russischen Musikausbildung gilt Gržimali als Begründer einer der bedeutendsten vorrevolutionären Geigenschulen.⁴⁹

Die ebenfalls bedeutenden Geigenklassen des Petersburger Konservatoriums unterschieden sich in künstlerischer, virtuoser und pädagogischer Hinsicht von denen in Moskau. Sie sind wesentlich mit dem Namen Leopol'd Semenovič Auër (LEOPOLD AUER, 1845-1930) verbunden, der 1868 HENRI (HENRYK) WIENIAWSKI (1835-1880) ablöste. (Wieniawski war 1862-1867 Professor am Petersburger Konservatorium gewesen.) Zu dieser Zeit war der junge AUER, Schüler des Budapester und Wiener Konservatoriums und von Joseph Joachim in Hannover, schon ein erfahrener Konzert- und Orchestermusiker.⁵⁰ Wahrscheinlich hat ihn Anton G. Rubinštejn nach gemeinsamen Auftritten in London dem damaligen Direktor des Petersburger Konservatoriums, Nikolaj I. Zarembo, empfohlen. Auer war damals erst 23 Jahre alt. Seine Formung zum Künstler und, mehr noch, zum Pädagogen er-

⁴² Der Deutsche Bernhard Cossmann (1822-1910) hatte 1866-1870 auf Einladung Nikolaj G. Rubinštejns die erste Violoncello-Klasse am Moskauer Konservatorium geleitet, bevor er (nach einem Aufenthalt 1870-1878 in Baden-Baden ohne Anstellung) als Professor an das Dr. Hochsche Konservatorium in Frankfurt am Main ging.

⁴³ 1767-1841, Begründer der deutschen Violoncellistenschule (von ähnlicher Bedeutung wie Louis Spohr für das Violonspiel), schrieb eine Violoncello-Schule (Paris 1840) und neben drei Opern und anderen Werken neun Violoncello-Konzerte.

⁴⁴ 1807-1866, erwarb sich auf seinen Konzertreisen das Prädikat eines "Paganini des Violoncellos", Professor am Brüsseler Konservatorium, komponierte unter anderem drei Konzerte und sechzehn Fantasien für Violoncello und Orchester.

⁴⁵ 1843-1913, österreichischer Komponist und Violoncellist, verheiratet mit der Pianistin Sophie Menter, 1868-1873 Konzertmeister an der Wiener Hofoper. Komponierte unter anderem vier Violoncellokonzerte sowie Kammermusik und schrieb eine "Hohe Schule des Violoncellospiels" (op. 73).

⁴⁶ 1822-1882, leitete von 1877 bis zu seinem Tode das Dr. Hochsche Konservatorium in Frankfurt am Main. Unter seinen zahlreichen Werken (die gedruckten zählen bis op. 214) befindet sich ein Violoncellokonzert d-Moll op. 193.

⁴⁷ Mit dem polnischen Geiger (1858-1929), der 1876 das Moskauer Konservatorium absolviert (und bei Čajkovskij Komposition studiert hatte), führte Čajkovskij in einem Konzert in Warschau am 2. Januar 1892 das Violinkonzert op. 35 und die Sérénade mélancolique op. 26 auf. Barcevič war inzwischen Professor am Musikinstitut in Warschau geworden, als dessen Direktor er 1911-1919 fungierte.

⁴⁸ Zum Beispiel: "Tonleiterstudien" und "Übungen in Doppelgriffen für die Violine", beide weit verbreitet, sowie eine Neuausgabe der Violinschule ("Méthode de violon") von Jacques-Féréol Mazas.

⁴⁹ Vgl. dazu A. Futer, Professor Moskovskoj konservatorii I. V. Gržimali. Voprosy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva (Der Professor des Moskauer Konservatoriums I. V. Gržimali. Fragen der musikalischen Interpretationskunst), Moskau 1967, Heft 4.

⁵⁰ 1863 war er Konzertmeister in Düsseldorf, 1866 in Hamburg geworden.

folgte erst in Rußland, wo er ein halbes Jahrhundert lang (bis 1917) wirkte. Eine wichtige Rolle in seiner Entwicklung spielte die Zusammenarbeit mit den Brüdern Rubiņštejn, Čajkovskij⁵¹, K. Ju. Davydov, Rimskij-Korsakov, Taneev und Glazunov.

Ebenso wie andere russische Musiker war Auer nicht auf eine Art der Tätigkeit begrenzt. Er trat sowohl als Solist als auch als Primarius des besten Streichquartetts hervor, das Rußland in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte. Jahrzehnte lang trat er als Solist des Orchesters des Petersburger Mariinskij teatr auf; 1887-1892 leitete er die Sinfoniekonzerte der Russische Musikgesellschaft (Petersburger Abteilung). Diese für das russische Musikleben charakteristische Vielseitigkeit wirkte sich positiv auf seinen Unterricht aus – charakteristisch insofern, als in diesem Stadium der Entwicklung des Musiklebens hochqualifizierte Musiker fehlten.

Auers pädagogische Arbeit war zweifellos sein bedeutendster Beitrag zur russischen Musikkultur. Auers methodische Arbeiten sind zwar erst viel später in den USA geschrieben worden,⁵² haben sich aber zweifellos schon in seinen "russischen Jahren" herausgebildet und entwickelt. Davon spricht er selbst in seiner Violinschule.⁵³ In seinem Unterrichtsrepertoire verband Auer Werke der klassischen Literatur und den notwendigen technischen Stoff mit Werken russischer Komponisten. In seinem Buch "Interpretation von Werken der Geigenklassik"⁵⁴ ist ein Kapitel (das fünfzehnte) Čajkovskij gewidmet, das folgende Glazunov, Rimskij-Korsakov und Dvořák. Auer ist der Widmungsträger von Čajkovskijs "Sérénade mélancolique" op. 26.

Auer war ein außergewöhnlich fruchtbarer Pädagoge. Von seinen zahlreichen Schülern seien hier nur A. A. Kolakovskij, P. A. Krasnokutskij, M. S. Él'man, E. Cimbalist, Jascha Heifetz und M. P. Poljakin genannt.⁵⁵

In der Vokalausbildung dominierten in den 1870er und 1880er Jahren weiterhin Vertreter der italienischen Gesangsschule: in Petersburg G. Everardi und in Moskau G. Galvani. Beide brachten für ihre pädagogische Arbeit in Rußland reiche Erfahrungen aus ihrer Tätigkeit an westeuropäischen, vor allem italienischen Bühnen mit. Und beide zogen zahlreiche hervorragende russische Sänger heran. CAMILLO EVERARDI (1825-1899), der Ende der 1850er Jahre tragende Rollen in der Petersburger Italienischen Oper gesungen hatte, war 1870-1888 Professor am dortigen Konservatorium, unterrichtete dann in Kiev und schließlich in Moskau. Everardi, der die Erfahrungen der italienischen und französischen Gesangsschulen miteinander verband,⁵⁶ hatte keine feste Methode.⁵⁷ Im Unterschied zu Henriette Nissen-Saloman (1819-1879)⁵⁸ tendierte Everardi zu einem intuitiven Erfassen der Musik und, in seinem Unterricht, zum persönlichen Demonstrieren. Zu seinen Schülern zählten Fedor I.

⁵¹ Čajkovskij, der Auer 1875 seine Sérénade mélancolique op. 26 gewidmet hatte, war sehr enttäuscht, als Auer die Uraufführung seines Violinkonzerts op. 35 ablehnte, das Čajkovskij ihm widmen wollte. Auer fand es zu schwierig und undankbar. So widmete Čajkovskij das Werk schließlich Adolf D. Brodskij, der aus eigener Initiative die Uraufführung (Wien, 4. Dezember 1881, unter der Leitung von Hans Richter) übernommen hatte. Später hat Auer Čajkovskijs Violinkonzert doch gespielt – so zum Beispiel bei einem Gedenkkonzert nach Čajkovskijs Tod am 6. / 18. November 1893 in Petersburg (zwischen der 6. Sinfonie und der Fantasie-Ouvertüre "Roméo et Juliette").

⁵² Zum Beispiel: "Violin playing as I teach it" (New York 1921) oder "Violin master works and their interpretation" (Boston 1925).

⁵³ Russische Ausgabe der in der vorangehenden Fußnote genannten Violinschule von 1921: L. Auër, Moja škola igry na skripke, Moskau 1965, S. 29. Interessant sind auch Auers Memoiren (My long life in music, New York 1923), die in russischer Übersetzung unter dem Titel "Sredi muzykantov" 1927 in Moskau veröffentlicht worden sind.

⁵⁴ Originaltitel "Violin master works ...", siehe Anmerkung 52.

⁵⁵ Ein vollständiges Verzeichnis seiner Schüler findet man in: L. N. Raaben, Leopold Semenovič Auër. Očerki žizni i dejatel'nosti (L. S. Auër. Abriß seines Lebens und Wirkens), Leningrad 1962, S. 173-177.

⁵⁶ Gounod hatte die Partie des Mephisto in seiner Faust-Oper für Everardi geschrieben.

⁵⁷ Vgl. L. Vajņštejn, Kamillo Èverardi i ego vzgljady da vokal'noe iskusstvo (Camillo Everardi und seine Ansichten über die Gesangkunst), Kiev 1924.

⁵⁸ Die international bekannte schwedische Sopranistin war 1859 einem Ruf nach Petersburg als Gesangslehrerin gefolgt. Ihre Gesangsschule ist 1881 erschienen (in russisch, französisch und deutsch).

Stravinskij (der Vater des Komponisten Igor' F. Stravinskij), D. A. Usatov (der Lehrer Šalja-pins), S. I. Gabel' und V. M. Samus' – sie setzten seine Arbeit am Petersburger Konservatorium fort. Außerdem gehörten M. A. Dejša-Sionickaja, E. K. Pavlovskaja, P. A. Lodij, M. A. Slavina und I. V. Tartakov zu Everardis Schüler. Mihail M. Ippolitov-Ivanov, der seinen Unterricht häufig besucht hatte, beschreibt ihn in seinen Memoiren als einen Musiker mit "erstaunlichem künstlerischen Instinkt" und berichtet, wie Everardi mit V. A. Zarudnaja die Partie der Marija in Čajkovskijs Oper "Mazepa" durchging: Obwohl er die russische Sprache nicht vollständig beherrschte, verstand es der Pädagoge dennoch, der Sängerin die sinnent-sprechende Ausführung der Musik zu vermitteln.

GIACOMO GALVANI (1825-1889), den Nikolaj G. Rubinštejn 1869 ans Moskauer Konser-vatorium berufen hatte, wirkte dort fast bis zu seinem Lebensende als Professor. Seine Erwä-gungen über die Singstimme faßte er in einem Büchlein⁵⁹ zusammen, das 1882 in Moskau erschien. Zu seinen Schülern zählten M. N. Klimentova, A. Ju. Bol'ska (Skompskaja), M. E. Medvedev, A. P. Antonovskij und S. E. Trezvinskij.

Wie war es italienischen Gesanglehrern möglich, russische Sänger, russische Opernkünstler heranzuziehen? Diese Frage verdient eine besondere Untersuchung. Es versteht sich von selbst, daß in ihrem Unterricht das russische Repertoire von größter Bedeutung war – und das nicht nur hinsichtlich des ihm eigenen Intonationscharakters, sondern auch der Be-sonderheiten des zugehörigen "künstlerischen Umfelds", und zwar in erster Linie der Literatur und des Schauspiels.

Dies ist deutlich am Beispiel eines weiteren Gesangslehrers am Moskauer Konservatori-um in den 1880er Jahren abzulesen: FEDOR PETROVIČ KOMISSARŽEVSKIJ (1838-1905), der seine stimmliche Ausbildung in Mailand erhalten hatte und viele Jahre Tenorpartien am Pe-tersburger Mariinskij teatr sang. Er war der erste Interpret der Tenor-Hauptpartien in Dar-gomyžskijs "Kamennyj gost" (Der steinerne Gast), Musorgskijs "Boris Godunov", Rimskij-Korsakovs "Majskaja noč" (Mainacht) und Čajkovskijs "Kuznec Vakula" (Vakula der Schmied), arbeitete mit D. M. Leonova und O. A. Petrov zusammen und trat mit ihnen auf. Auch in seiner Arbeit mit V. S. Tjutjunnik, F. Bobrov, N. Milanova und anderen erwies er sich als kundiger Führer durch das russische Repertoire. Von großer Bedeutung war im übr-igen seine Arbeit in der Opernklasse, die in den Jahren 1884-1888 Szenen aus Opern von Glinka, Dargomyžskij und Čajkovskij öffentlich aufführte.

Waren die 1860er Jahre in Petersburg und Moskau sozusagen die "Exposition" der pro-fessionellen Musikausbildung, so kann man die folgenden zwei Jahrzehnte als "Durch-führung" und Entwicklung bezeichnen: Es wurden methodische und pädagogische Normen aufgestellt und vervollkommnet sowie Programme etlicher Kurse ausgearbeitet, und es ent-standen neue Kompositions-, Theorie- und Interpretationsschulen.

VI

Die Musikausbildung außerhalb der Konservatorien: die Sinodalschule für Kirchengesang, die Musikschule der Philharmonischen Gesel Ischaft und andere Musikschulen

Während der 1870er und 1880er Jahre gab es in Moskau neben dem Konservatorium auch andere Institutionen der Musikausbildung, die teils schon bestanden, teils gegründet wurden.

In dieser Periode wird die SINODALSCHULE⁶⁰ FÜR KIRCHENGESANG durchgreifend umge-staltet. Diese Lehranstalt spielt nun eine bemerkenswerte und immer stärkere Rolle im System

⁵⁹ Observations sur l'organ de la voix.

⁶⁰ Zum Begriff Sinod (Synod) und Sinodaltypographie (siehe übernächsten Absatz). – Die Geschichte der Rus-sisch-orthodoxen Kirche ist von der Zeit Peters des Großen bis 1917 durch die im Jahre 1721 eingeführte Syn-

nicht nur der russischen Musikausbildung, sondern der russischen Musikkultur insgesamt – im Konzertleben und in der Aufführungspraxis ebenso wie auf dem Gebiet des Komponierens.⁶¹ 1886 wurde die zunächst nur vierklassige (Elementar-) in eine achtklassige (Mittel-) Schule umgestaltet. (Später wurde sie auf neun Klassen erweitert.)

Dieses Ereignis krönte die lange Periode der Entwicklung und der Umgestaltungen. "Bis zum Jahre 1866 bildeten der Sinodalchor und die bei ihm befindliche Lehranstalt ein Ganzes."⁶² Nach der Verselbständigung der Schule wurde der Lehrkörper umgestaltet, und man begann, dem Ausbildungsgang größere Aufmerksamkeit zu schenken. Bis zum Ende der 1860er Jahre wurden folgende Fächer gleichzeitig unterrichtet: allgemeinbildende Lehrgegenstände (auf dem Niveau eparchialer geistlicher Schulen, also kirchlicher Diözesanschulen), Kirchengesang ("einfach" und nach Noten; diesen Unterricht gab der Assistent des Dirigenten) und Musiktheorie. Nur die Schüler, die das wünschten und die begabt waren, lehrte man das Geigenspiel. Die Zahl der Schüler betrug in dieser Zeit fünfzig bis sechzig. Im Laufe des folgenden Jahrzehnts erhöhte sich die Zahl der obligaten Unterrichtsstunden, die Qualität des Unterrichts verbesserte sich. Erwähnt sei nur, daß im Jahre 1878 Nikolaj D. Kaškin ins Lehrkollegium berufen wurde.

Aber wesentlich änderte sich die Lage erst durch einen kaiserlichen Erlaß von 1885. Die Änderungen erstreckten sich auf Trägerschaft, Leitung, Personalbestand und vor allem Status und Ziele der Schule. Als Träger von Sinodalchor und Sinodalschule wurde die Moskauer Sinodaltypographie eingesetzt; und es wurden zusätzlich die Ämter eines Chor- und eines Schuldirektors eingerichtet sowie weitere Stellen für Lehrer geschaffen. Der Erlaß sieht vor, daß die "jetzt bei dem Chor bestehende Lehranstalt in ihrem Lehrprogramm, das sich den Programmen geistlicher Lehranstalten annähert, vom kommenden Lehrjahr an schrittweise in eine spezielle Lehranstalt für Kirchengesang auf folgenden Grundlagen" umgestaltet werden solle: "a) die bezeichnete Lehranstalt soll zum Ziel haben, sowohl geschickte Interpreten des orthodoxen Kirchengesangs als auch kunstfertige Dirigenten und Lehrer des Kirchengesangs für den Sinodalchor vorzubereiten".⁶³ Letztere wurden aus den Studenten der achten und neunten Klasse rekrutiert. Der Chor sollte ein "vorbildlicher Interpret des Kirchengesangs im allgemeinen und ein treuer Bewahrer alter orthodoxer Kirchenweisen werden".⁶⁴ Unter den Funktionsträgern der Schule sollte "eine Person" sein, "die über die richtige Organisation des Musikwesens wachen" sollte.

In den Lehrplan wurden neben Solfeggio und Elementartheorie folgende obligatorische Fächer aufgenommen: Harmonielehre, Kontrapunkt und Formenlehre, Geschichte des russischen Kirchengesangs, Geschichte der westeuropäischen Musik, Klavier- und Violinspiel. Ein Aufsichtsrat wurde gebildet, dem auch die Professoren des Moskauer Konservatoriums Dmitrij V. Razumovskij und Nikolaj D. Kaškin angehörten. Drei Jahre lang (bis 1889) war

odalverfassung geprägt, durch welche die Kirche dem Staat untergeordnet wurde. Der "Heilige Sinod" war das leitende Organ der Kirche. Ihm gehörten die Metropoliten von Moskau und Petersburg sowie andere berufene Kirchenhierarchy an. Geleitet aber wurde er von einem durch den Zaren bestimmten (weltlichen) Oberprokurator.

Seit 1796, als Bortnjanskij zum Direktor der Hofsängerkapelle in St. Petersburg berufen wurde und auch als kirchenmusikalischer Zensor fungierte, hatte die Hofkapelle ein Verlagsmonopol für die Publikation von Kirchenmusik. (Deshalb kam es auch, als Čajkovskijs Verleger P. I. Jurgenson in Moskau Čajkovskijs Vertonung der Chrystomus-Liturgie op. 41 zwar mit der Druckerlaubnis der Moskauer Eparchialverwaltung, aber ohne die der Petersburger Hofsängerkapelle herausbrachte, zu einer gerichtlichen Auseinandersetzung. Vgl. ČSt 2, S. 140-142.) – Im Synodalverlag ('Sinodaltypographie') erschienen seit 1772 im übrigen auch die liturgisch-musikalischen Bücher mit den einstimmigen Gesängen der Russisch-orthodoxen Kirche. Vgl. Johann von Gardner, System und Wesen des russischen Kirchengesangs, Wiesbaden 1976 (= Schriften zur Geistesgeschichte des östlichen Europa, Band 12), S. 108-110.

⁶¹ Die Geschichte der Sinodalschule wird detailliert beleuchtet in: V. Metallov, Sinodal'noe učilišče cerkovnogo penja v ego prošlom i nastojaščem (Die Sinodalschule für Kirchengesang in ihrer Vergangenheit und Gegenwart), Moskau 1911.

⁶² Ebenda, S. 17.

⁶³ Ebenda, S. 33.

⁶⁴ Ebenda, S. 35.

auch Čajkovskij Mitglied dieses Rats; aber er nahm auch fürderhin lebhaften Anteil an der Sinodalschule, wie sein Briefwechsel und seine Begegnungen mit D. V. Razumovskij und S. V. Smolenskij bezeugen. Ende der 1880er Jahre wurden Safonov, Arenskij und Taneev in den Rat berufen. 1886 wurde V. S. Orlov zum Dirigenten des Sinodalchors berufen – darum hatte sich Čajkovskij mit Nachdruck bemüht. In einem Brief an den Oberprokurator des Sinod, K. P. Pobedonoscev, vom 26. Februar 1886 versicherte er: "V. S. Orlov ist nicht nur ein guter Musiker, nicht nur ein hervorragender Kenner seiner Sache, der er sein ganzes Leben gewidmet hat – ich kann mich auch für seine schönen seelischen Eigenschaften verbürgen [...] Ich bin vollkommen davon überzeugt, daß der Sinodalchor in den Händen eines so würdigen Menschen und Künstlers die höchstmögliche Vollkommenheit erreichen wird."⁶⁵ Ebenfalls auf Čajkovskijs Empfehlung kam eine Berufung zustande, die wie die zuvor genannte weitreichende Folgen für die Geschichte der russischen Kirchenmusik hatte: 1887 übernahm Aleksandr D. Kastal'skij (1856-1926) die Klavierklasse der Sinodalschule; zu Beginn der 1890er Jahre wurde er Assistent des Dirigenten und später selbst Dirigent des Sinodalchors.⁶⁶

1889 löste Stepan V. Smolenskij schließlich N. F. Dobrovol'skij als Direktor der Sinodalschule ab. Dazu schreibt der schon zitierte V. Metallov: "Es begann für sie [die Schule] ein neues Leben, es traten neue Männer in sie ein, ausgestattet mit theoretisch-musikalischen Kenntnissen, mit reicher und umfassender Erfahrung und Bildung, mit großer Energie und großem Talent; sie hatten deutlich umrissene Ziele, wohl überlegte Pläne und eine Seele, die für die Forderungen der Gegenwart empfänglich war; sie stellten hohe Anforderungen an die Sache des Kirchengesangs, unerbittliche Forderungen an den kirchlich-gesellschaftlichen Gottesdienst und die Bestimmung der Sinodalanstalt und ihres Chors. An der Spitze dieser neuen Bewegung, die einen entscheidenden Umbruch in der Geschichte und im Leben dieser beiden Einrichtungen darstellte und den Ton für ihre weitere Entwicklung und ihren Erfolg angab [...] stand unbedingt STEPAN VASIL'EVIC SMOLENSKIJ, zugleich ein aufgeklärter Pädagoge und ein weithin in der Kirchenmusik unterrichteter Mann".⁶⁷

S. V. Smolenskij (1848-1909), der 1889, nach D. V. Razumovskijs Tod, die Professur für russischen Kirchengesang am Moskauer Konservatorium übernahm, hatte Erfahrungen im Gesangsunterricht schon am Lehrerseminar von Kazan' gesammelt und einen Kurs für kirchlichen Chorgesang veröffentlicht (1885 und weitere Auflagen bis 1904). Was aber die Hauptsache war: Er hatte als Mediävist und Paläograph der Musik Berühmtheit erlangt, nachdem er sein Buch "Azbuca znamennogo penija"⁶⁸. *Izveščenie o soglasnejših pometah starca Aleksandra Mezenca* (Alphabet des Neumengesangs. Mitteilungen über die kirchentonartigen Zeichen des Mönchs Aleksandr Mezenec, Kazan' 1888) veröffentlicht hatte. Smolenskij wirkte im letzten Jahrzehnt des 19. und im ersten des 20. Jahrhunderts in Moskau und Petersburg. Mit seinem Namen und der Sinodalschule ist der mächtige Aufschwung des Chorschaffens und des Chorwesens verbunden. Smolenskij's Ruhm vollendet sich mit der – postumen – Widmung von Rahmaninovs "Vsenoščnoe bdenie" (der 'Ganznächtlichen Vigil').⁶⁹

⁶⁵ ČPSS XIII, S. 288.

⁶⁶ Kastal'skij, von 1910 an Direktor der Sinodalschule – und zu Beginn der 1920er Jahre einer der ersten Komponisten von Revolutionsliedern und -chören –, hatte am Moskauer Konservatorium bei Čajkovskij und Taneev studiert und wurde (in der vorrevolutionären Zeit) zum hervorragenden Vertreter der neuen "Moskauer Schule" der mehrstimmigen russischen Kirchenmusik, zu deren Entwicklung Čajkovskij mit seinen kirchenmusikalischen Reformwerken op. 41 und 52 sowie den (insgesamt zehn) liturgischen Chören ohne Opuszahl nicht unwesentlich beigetragen hatte.

⁶⁷ V. Metallov, a.a.O., S. 49.

⁶⁸ Wörtlich: "Alphabet des Zeichengesangs". Mit "Zeichen" sind die linienlosen Neumen der ältesten Handschriften liturgischer Gesänge gemeint. Und "Znamennyj rospëv" wird die älteste Gesangsart der russisch-orthodoxen Kirche genannt, deren Melodien in den ältesten Quellen in linienlosen Neumen notiert sind.

⁶⁹ Drei Gottesdienste des Russisch-orthodoxen Stundengebetes – "Večernja" (Vesper), "Utrenja" (Matutin) und "Pervyj čas" (Prim) – werden an Vorabenden von Sonntagen und hohen Festen zum "Vsenoščnoe bdenie" oder kurz zur "Vsenoščnaja", der Nachtwache, vereinigt. Während zum Beispiel Čajkovskij in seiner musikalisch zurückhaltenden mehrstimmigen Vertonung op. 52 (mit dem Untertitel 'Versuch der Harmonisierung liturgischer Melodien') zum großen Teil auf die ursprünglichen einstimmigen Melodien und Rezitationsmodelle der Rus-

Musikhistorisch bedeutsam erscheint die Beobachtung, daß parallel zur geschilderten Entwicklung der Sinodalschule auch das kompositorische Schaffen in der Gattung der geistlichen Musik einen Aufschwung nahm: In den 1870er und 1880er Jahren schufen Čajkovskij, Rimskij-Korsakov und Balakirev geistliche Chorwerke und beförderten damit die nationale Selbsterkenntnis der russischen Musik auch auf diesem Gebiet.⁷⁰

Eine weitere Musikschule entstand in Moskau in dem hier behandelten Zeitraum; sie sollte nach und nach eine bedeutende Stellung in der Musikausbildung einnehmen. Gegründet hat sie PETR ADAMOVIČ ŠOSTAKOVSKIJ (1851-1917), ein Pianist, der seine Ausbildung am Petersburger Konservatorium bei A. Drejšok und in Berlin bei Teodor Kullak⁷¹ erhalten sowie bei Liszt Unterricht genommen hatte; später trat er auch als Dirigent hervor. Zwei Jahre unterrichtete Šostakovskij am Moskauer Konservatorium, war aber wegen eines Konflikts mit dessen Direktor Nikolaj G. Rubinštejn gezwungen, auszuscheiden. Die Moskauer Zeitungen schrieben darüber ausführlich im November und Dezember 1878. Im selben Jahr eröffnete Šostakovskij eine private Musikschule und initiierte die Gründung der "Gesellschaft der Liebhaber der Musik und der dramatischen Kunst". Fünf Jahre später wurde die Gesellschaft in "Philharmonische Gesellschaft" umbenannt, und die Schule wurde eine der Gesellschaft zugeordnete "Musikdramatische Schule" (auch "Philharmonische Schule" genannt).

So wie die Konzerte der Philharmonischen Gesellschaft, bei denen auf Einladung Šostakovskijs auch ausländische "Stars" teilnahmen, mit den Konzerten der Russischen Musikgesellschaft zu konkurrieren begannen, entstand auch ein Wettstreit zwischen den Lehranstalten der beiden Organisationen, der Musikdramatischen Schule und dem Moskauer Konservatorium. In der Presse wurden studentische Soireen und Aufführungen sowie die Lehrer der beiden Institute miteinander verglichen. "Der Andrang von Studierenden [in die Musikdramatische Schule] ist in diesem Jahr sehr groß, und – was sonderbar ist – einen großer Teil von ihnen bilden Studierende des Moskauer Konservatoriums", schrieb der "Russkij kur'er" (der 'Russische Kurier') schon im September 1884. "Es wäre interessant zu wissen, ob das mit der inneren Struktur der beiden Einrichtungen oder mit anderen Ursachen zusammenhängt."⁷² I. V. Lipaev, später ein bekannter Orchestermusiker, der die Musikdramatische Schule 1887 absolvierte, unterstreicht und erläutert die Tatsache, auf die in der zitierten Zeitungsnotiz hingewiesen wurde. Bedürftigen Schülern ließ man in der Schule der Philharmonischen Gesellschaft weitgehende Hilfe zuteil werden (während das Konservatorium in der zweiten Hälfte der 1880er Jahre in großen materiellen Schwierigkeiten steckte); in der Philharmonischen Schule als einer privaten, nichtstaatlichen Einrichtung herrschten freiere und offenbar auch demokratischere Verhältnisse.

Der Hauptgrund aber für die Erfolge der Philharmonischen Schule bestand darin, daß das Konservatorium nicht alle Studienbewerber aufnehmen konnte. Die Musikkultur der Stadt hatte sich enorm entwickelt, zu den Aufnahmeprüfungen am Konservatorium und an der Philharmonischen Schule meldeten sich mehr junge Musiker als aufgenommen werden konnten. Auch dadurch erklärt sich das Auftauchen von immer mehr privaten Musikschulen. 1883 wurde eine Musikschule für Frauen eröffnet und begann, von Nikolaj G. Rubinštejns Schülerin N. A. Muromceva geleitet, erfolgreich zu arbeiten. Später entstanden andere private Lehranstalten.

sich-orthodoxen Kirche zurückgreift, ist Rahmaninovs "Vsenoščnaja" eine freie Vertonung der Texte von betender Klangvielfalt und -üppigkeit.

⁷⁰ Einen groben Überblick über die russische Kirchenmusik findet man in: ČSt 2, S. 145-148, innerhalb eines Beitrags über Čajkovskijs Kirchenmusik, ebenda, S. 135-192. Bibliographische Hinweise: ebenda, S. 189-192, darunter: Johann von Gardner, System und Wesen des russischen Kirchengesanges, Wiesbaden 1976.

⁷¹ 1818-1882, von 1837 an in Berlin, seit 1846 "Hofpianist", gründete 1850 mit J. Stern und A. B. Marx zusammen das Berliner ("Stermsche") Konservatorium, trat aber 1855 von dessen Direktion zurück und gründete die Neue Akademie der Tonkunst.

⁷² Ebenfalls im Russkij kur'er 1884, Nr. 244.

Die Philharmonische Schule wurde nach einem Statut von 1886 den höheren Lehranstalten gleichgestellt, und ihren Ansolventen wurde das Prädikat von "freien Künstlern" zuerkannt. In den 1880er Jahren gab es dort zwei Abteilungen: eine musikalische und eine dramatische. Diese Kombination machte den spezifischen Charakter der Hochschule aus, und nicht zufällig gingen aus ihr viele bemerkenswerte Sänger hervor: künftige Solisten der kaiserlichen Bühnen und privater Opernunternehmen. Im ersten Jahrzehnt ihrer Existenz – bis zum Ende der 1880er Jahre – entwickelte die Schule umfassende Aktivitäten. Da sie in den Augen der Musiker und der Presse dem Konservatorium gleichgestellt war, erbte und übernahm sie auch Vieles vom Konservatorium. Der Doppelnatur der Schule entsprechend, waren die öffentlichen studentischen Soireen (im Studienjahr 1883/84 waren es acht; später wuchs ihre Zahl) gemischt musikalisch und dramatisch. Jeweils am Ende des Studienjahrs wurden im Malyj teatr (dem Schauspielhaus) oder in anderen Theatersälen Moskaus "Examensaufführungen" gegeben. Im Frühjahr 1888 wurde Verdis Oper "Ernani" vollständig aufgeführt. Drei Jahre später, als für die Aufführung von Mascagnis "Cavalleria rusticana" der Männerchor verstärkt werden mußte, zog der im Chor der Moskauer Universität singende L. V. Sobinov Šostakovskijs Aufmerksamkeit auf sich; der Direktor der Philharmonischen Schule schlug ihm deshalb vor, in diese Schule einzutreten. Die Opernklasse leiteten hier Anton I. Barcal und später R. V. Vasilevskij – beide Künstler des Bol'šoj teatr; als Gesangslehrer wählte Sobinov Aleksandr M. Dodonov, einen bekannten Opersänger und Pädagogen sowie Verfasser methodischer Arbeiten. Sobinov erinnerte sich mit Dankbarkeit der Moskauer Philharmonischen Schule und ihrer Lehrer.⁷³

Šostakovskij zog viele bekannten Pädagogen an seine Schule, auch in den musikalischen Fächern: für die Musiktheorie zum Beispiel P. I. Blaramberg, A. A. Il'inskij, S. N. Kruglikov und V. P. Vojdenov. Die Klasse für dramatische Kunst leiteten A. I. Sumbatov-Južin (der den Platz von O. A. Pravdin einnahm) und vom Beginn der 1890er Jahre an Vl. I. Nemirovič-Dančenko. Unter den Lehrern der Instrumentalklassen finden wir den Geiger V. V. Bežirskij und später den Violoncellisten R. Ėrlih. Gelehrt wurden auch die Fächer Theorie und Geschichte der Künste sowie Theorie und Geschichte des Dramas (V. V. Gringmut).

Die Zahl der Studierenden an der Schule der Philharmonischen Gesellschaft wuchs ständig: von 123 im Studienjahr 1883/84 über 211 im folgenden Jahr bis zu 260 im Jahre 1888/89 (davon 73 Studierende in den Klavierklassen, 48 in den Klassen für Orchesterinstrumente, 54 in den dramatischen Klassen).⁷⁴ "Die materiellen Mittel der Musikdramatischen Schule sind sehr begrenzt", bemerkt Kruglikov am Ende der hier untersuchten Periode. "Sie genießt keinerlei Unterstützung durch die Regierung und lebt von vergleichsweise unbedeutenden Einnahmen – Beiträgen von Schülern für das Recht, an der Schule zu studieren (150 Rubel pro Person und Jahr), Spenden einzelner Personen, Jahresbeiträgen von Mitgliedern der Gesellschaft und auch dank dem Umstand, daß die Lehrer der Schule diese lieben und mit ihr zufrieden sind".⁷⁵ Später wurden, von der Schule ausgehend, Theater-Lehreinrichtungen auf mittlerer Stufe und schließlich ein Staatliches Institut für Theaterkunst geschaffen.

Sowohl in Petersburg als auch in Moskau wuchs die Zahl verschiedenartiger privater Musikschulen, -klassen und -kurse vor allem für Musikamateure, sei es für Erwachsene, sei es für Kinder, sei es für beide. Einige dieser Schulen leisteten durchaus ernsthafte Arbeit, so zum Beispiel die Privatschule des Pianisten S. F. Šlezinger in Petersburg, die von 1887 bis 1917

⁷³ Siehe L. V. Sobinov, *Kak ja stal učnikom Moskovskogo Filarmoničeskogo učilišča* (Als ich Schüler der Moskauer Philharmonischen Schule war), in: L. V. Sobinov, *Žizn' i tvorčestvo*, Moskau 1937, S. 221-228.

⁷⁴ Vgl. S. Čemodanov, *Filarmonija v dorevoljucionnyj period* (Die Philharmonie [Philharmonische Gesellschaft] in der vorrevolutionären Zeit), in: *Pjat'desjat let Teatral'noj školy* (Fünfzig Jahre Musikdramatische Schule) 1878-1928, Moskau 1929.

⁷⁵ S. N. Kruglikov, *Obzor desjatiletnej dejatel'nosti muzykal'no-dramatičeskogo učilišča Moskovskogo Filarmoničeskogo obščestva za vremja ot 1878 po 1888 god* (Überblick über das zehnjährige Wirken der Musikdramatischen Schule der Philharmonischen Gesellschaft in der Zeit von 1878 bis 1888), Moskau 1888, S. 16.

existierte, oder die Schule von Frau Spasskaja.⁷⁶ Laut Satzung von Šlezingers Schule gab es dort vier Kurse: einen vorbereitenden, einen unteren, einen mittleren und einen höheren. Unterrichtet wurden: Klavierspiel, Spiel auf Saiten- und Blasinstrumenten sowie Gesang. Der musiktheoretische Kurs orientierte sich laut Satzung deutlich an dem des Konservatoriums: Solfeggio, Allgemeine Musiklehre, Harmonie-, Kontrapunkt- und Formenlehre, Instrumentation und Instrumentenkunde. Mit der Zeit bildete sich auch so etwas wie eine pädagogische Abteilung heraus. Das Programm der Spasskaja (Petersburg 1875) legte großen Wert auf das Ensemblespiel und andere praktische Fertigkeiten.

Die zahlreichen in Zeitungen veröffentlichten Bekanntmachungen und in separaten Broschüren erschienenen Programme geben kein vollständiges Bild von den privaten Musikschulen. Doch läßt sich grundsätzlich sagen, daß ein bestimmtes Niveau dieser Schulen schon dadurch garantiert war, daß in ihnen – im Gegensatz zu den vorangehenden Jahrzehnten – diplomierte Spezialisten tätig waren: Absolventen der Konservatorien, deren Zahl von Jahr zu Jahr stieg.

VII

Musikausbildung in Kiev: Die Musikschule der Kiever Abteilung der Russischen Musikgesellschaft

Die dritte Stadt des russischen Reichs nach Petersburg und Moskau war – nach dem Zeitpunkt der Entstehung musikpädagogischer Einrichtungen und dem Niveau der Musikausbildung – zweifellos Kiev. Die hier seit 1863 wirkende Abteilung der Russischen Musikgesellschaft und die Ende der 1860er Jahre gegründete Musikschule sowie die Klassen für Chorgesang bereiteten den Boden für den Übergang von "vorprofessionellen" zu professionellen Formen der Ausbildung. Dieser Übergang vollzog sich stufenweise, unregelmäßig und unter großen Schwierigkeiten. Im Jahre 1867 initiierten die Kiever Mitglieder der Russischen Musikgesellschaft die Gründung einer Musikschule; im Januar des nächsten Jahres wurde sie eröffnet.

N. A. Bogdanov⁷⁷ hat neben den Programmen aller Sinfonie- und "Quartett-" bzw. Kammerkonzerte der Kiever Abteilung der Russische Musikgesellschaft auch kommentierte Verzeichnisse der Musikschullehrer und ihrer Fächer publiziert, außerdem Verzeichnisse der Studierenden der Jahre 1868 bis 1888 und Programme von Studentensoireen und Konzerten bei Festakten. In der Beilage Nr. 15 findet man das erste Unterrichtsprogramm der Kiever Musikschule; wie aus ihm hervorgeht, wurden folgende Klassen eingerichtet: für Klavier "mit dem Studium der Unterrichtsmethoden" (Lehrer: V. E. Kaul'fus, aus Kiev); für Violine (Lehrer: A. I. Vodol'skij, ebenfalls aus Kiev); für Violoncello (Lehrer: M. G. Poljaničevskij, Absolvent des Petersburger Konservatoriums); für Gesang (diese Klasse leitete der Direktor der Musikschule, P. A. Pfenig); für Theorie (Lehrer: I. V. Šadek, tschechischer Herkunft); außerdem wurde eine Klasse für Ensemblespiel ("gemeinsames Spiel") eingerichtet.

Ziel der Schule war – als Vorbild dienten die Musikschulen der Hauptstädte Petersburg und Moskau – eine musikalische Allgemeinbildung, wie es aus Punkt 5 des genannten Unterrichtsprogramms hervorgeht: Die Studierenden werden außer in dem von ihnen gewählten Fach oder Instrument auch in folgenden Fächern ausgebildet: "a) elementarer Theoriekurs; b) Klavierspiel; c) Musikgeschichte; d) Chorgesang; e) Orchesterspiel für die Schüler, die Saiten-

⁷⁶ Vgl. I. A. Anissimova, *Iz istorii fortepiannogo prepodavanija v russkih učebnyh zaverdenijah* (Aus der Geschichte des Klavierunterrichts in russischen Lehranstalten), in: *Russkaja muzykal'naja pedagogika konca XIX - načala XX veka i sovremennye problemy muzykal'nogo obrazovanija* (Die russische Musikpädagogik Ende des 19. / Anfang des 20. Jahrhunderts und zeitgenössische Probleme der Musikausbildung). *Mežvuzovskij sbornik naučnyh trudov*, Perm' 1984.

⁷⁷ *Očerok dejatel'nosti Kievskogo IRMO i učreždennogo pri nem Muzykal'nogo učilišča so vremeni ih osnovanija (1863-1888)* (Abriß des Wirkens der Kiever Kaiserlichen Russischen Musikgesellschaft und der bei ihr gegründeten Musikschule seit der Zeit ihrer Eröffnung. 1863-1888), Kiev 1888.

instrumente studieren."⁷⁸ Zu den ersten Schülern der Musikschule gehörten die später bekannten Geiger A. A. Kolakovskij und Iosif I. Kotek⁷⁹. Direktoren der Schule waren R. A. Pfenig (bis 1875), anschließend zwei Jahre lang L. K. Al'breh und nach ihm einige Jahrzehnte lang V. V. Puhalskij.

Zu Beginn bestand die Schule aus nur fünf Lehrern und dreiundzwanzig Schülern. In zwei Jahrzehnten wuchs sie auf achtzehn Lehrer und 285 Schüler. Zu Beginn der 1870er Jahre hatte die Schule eine schwierige Situation zu bestehen, sowohl in materieller als auch in pädagogischer Hinsicht. Im September zog sie in das neu errichtete Gebäude der Kiever Abteilung der Russischen Musikgesellschaft um, nannte sich "Lehranstalt" statt "Schule" und begann nach einem neuen Unterrichtsprogramm zu arbeiten. Im Februar 1882 wurde eine Satzung erarbeitet, die den Grundstein zu einem neuen Typ von Lehrinstitution legte. Zu Beginn des folgenden Jahres, 1883, wurde diese Satzung zusammen mit Studienprogrammen an die verschiedenen Abteilungen der Russischen Musikgesellschaft versandt; die Studienzeit wurde auf sechs Jahre festgelegt (dabei gab es bestimmte Ausnahmen; den jungen Männern wurde zum Beispiel ein Aufschub zur Ableistung ihres obligatorischen Militärdienstes zugestanden). Zu den Musikfächern traten sogenannte wissenschaftliche, allgemeinbildende Fächer, die denen der Progymnasien entsprachen. Die Zahl der an der Kiever Musikschule Studierenden wuchs sogleich sprunghaft auf 84. Ebenso wie an den Konservatorien der Hauptstädte Petersburg und Moskau herrschten in der Anfangsphase der Kiever Musikschule zunächst die Studierenden der Klavier- und Gesangsklassen vor. Danach kamen die Klassen für Violine und Violoncello und schließlich diejenigen für Blasinstrumente.

Die Hauptsache aber war: Anstelle der einheimischen Kiever Lehrer, die zu einem großen Teil nicht an Konservatorien studiert hatten, traten Spezialisten höheren Niveaus, im Hinblick entweder auf ihre Ausbildung oder auf ihre Erfahrung oder Beides. Für das Fach Klavier wurde G. K. HODOROVSKIJ verpflichtet; er unterrichtete bis 1917. In dem Jahr, als er, nachdem er die Konservatorien in Petersburg und Leipzig absolviert hatte, seine Tätigkeit in Kiev begann, schrieb der Rezensent einer Kiever Zeitung über ihn als einen Pianisten mit großem Repertoire und schloß folgendermaßen: "Seine ungeheure Technik, sein ausdrucksvolles und brillantes Spiel machten auf die Hörer den angenehmsten Eindruck."⁸⁰ Gesang unterrichteten I. JA. SETOV und A. I. BARCAL – beide hinterließen in der Geschichte der russischen Oper eine bemerkenswerte Spur. Die Violinklasse leitete O. O. ŠEVČIK; er hatte 1870 das Prager Konservatorium absolviert. In Kiev war er Primarius des Streichquartetts der Russischen Musikgesellschaft und gab zusammen mit dem Pianisten V. V. Puhalskij Sonatenabende. In Kiev entstanden seine bekannten Unterrichtswerke wie die vier Hefte der "Schule der Violintechnik" (Leipzig 1883). Ševčik arbeitete bis 1882 in Kiev und bildete viele später bekannte Geiger aus: Solisten, Orchestermusiker und Lehrer. Eine Zeitlang studierte R. M. Gliër bei ihm. Von 1880 an wurde V. F. ALOIZ-MUZYKANT Lehrer für Violoncello – auch er war ein Absolvent des Prager Konservatoriums. Zur Zeit der Einrichtung der Bläserklassen und der Klasse für Kontrabaß entstand ein eigenes Orchester der Musikschule.

Eine wichtige Rolle bei all diesen Änderungen und Neuerungen spielte LJUDVIG KARLOVIČ AL'BREHT (1884 - nach 1898). Zwar arbeitete er nicht lange in Kiev, leistete aber sehr Vieles für die Musikschule. Er gehörte zur zweiten Generation der Musikerfamilie Al'breh, die so fruchtbringend für die russische Musikkultur arbeitete. Er hatte das Petersburger Konservatorium in der Violoncelloklasse von Karl Ju. Davydov absolviert. In Kiev wirkte er als Orchestermusiker, Mitglied eines Streichquartetts und Dirigent. An der Musikschule leitete er nicht nur die Violoncelloklasse, sondern unterrichtete auch musiktheoretische Fächer. Von seiner Qualifikation als Lehrer zeugt die Tatsache, daß er schon von 1878 an als

⁷⁸ Ebenda, S. 168.

⁷⁹ Kotek studierte später am Moskauer Konservatorium (und war mit Čajkovskij befreundet, der ihm sein Valse-Scherzo für Violine und Orchester op. 34 widmete und sich von ihm beraten ließ, als er sein Violinkonzert op. 35 schrieb) und bei Joseph Joachim in Berlin.

⁸⁰ Kievljanin 1875, Nr. 147.

Theorielehrer am Moskauer Konservatorium gearbeitet hatte. Theoretische Fächer unterrichteten in Kiev später auch A. V. Himičenko und zwei Absolventen des Petersburger und Moskauer Konservatoriums: A. V. Kazbirjuk und E. A. Ryb.

Nach seinem Studium am Leipziger Konservatorium und später am Petersburger Konservatorium (in der Kompositionsklasse von Nikolaj A. Rimskij-Korsakov) entfaltete NIKOLAJ VITAL'EVič LYSENKO (1842-1912) eine vielseitige Tätigkeit in Kiev. Er begründete die professionelle ukrainische Komponistenschule, sammelte und erforschte die Folklore des Landes und wirkte als Chordirigent. Seit 1876 begann er, der Direktionsmitglied der Russischen Musikgesellschaft war, an ihrer Schule zu unterrichten. In seinen Kompositionen wie in seinem Unterricht war er fest in der russischen Musik verwurzelt, wie er selbst oft unterstrichen hat.⁸¹ Die Arbeit an der Kiever Musikschule blieb keine zufällige Episode in Lysenkos Biographie. Im Jahre 1904 initiierte er in Kiev eine Musikdramatische Schule und orientierte sich dabei an der Kostenlosen Musikschule in Petersburg und an den Russischen Konservatorien. Aus der Musikdramatischen Schule gingen neben anderen L. N. Revuckij, K. G. Steceno, M. B. Poljakin und A. K. Buckoj hervor.

Die zentrale Figur der Musikschule sowohl in dieser als auch in der folgenden Periode blieb VLADIMIR VJACESLAVOVIČ PUHAL'SKIJ (1848-1933). Er hatte das Petersburger Konservatorium in der Klasse von F. O. Lešetickij (Theodor Leszeticki / Leschetizky) absolviert; im Jahr seines Examens schrieb ein Rezensent: "unter denen, die den Kurs absolvierten, finden wir zwei sehr begabte Pianisten – die Herren Klimov und Puhalskij [...] Herr Puhalskij ist ein guter Pianist: Große Technik und vollkommen stimmige Interpretation. Sein Spiel kann man vollendet nennen."⁸² Nach Abschluß seines Studiums war der junge Musiker zwei Jahre lang Lešetickijs Assistent in Petersburg, weigerte sich aber, eine entsprechende Stellung in Wien anzunehmen, als sein Lehrer dorthin übersiedelte. Zu dieser Zeit lebte und arbeitete er bereits in Kiev, zunächst als Klavierlehrer, von Mai 1877 an auch als Direktor der Musikschule. Er leitete sie bis 1913, als die Musikschule den Rang eines Konservatoriums erhielt, dessen Direktor er noch 1913/14 war.

1877-1888 war Puhalskij Direktionsmitglied der Kiever Abteilung der Russischen Musikgesellschaft und sorgte dafür, daß die Kiever mit den bedeutenden Werken der westeuropäischen und russischen Musik bekannt wurden. Zum Verständnis der Verhältnisse in der Provinz und zum Niveaunterschied zwischen ihr und den Hauptstädten sei beispielhaft darauf hingewiesen, daß in Kiev erst Ende der 1880er Jahre Beethovens Neunte Sinfonie zum ersten Mal vollständig aufgeführt wurde (unter Puhalskijs Leitung). Puhalskij sorgte dafür, daß Dirigenten wie E. A. Ryb (ein Schüler Leopold Auers) und I. V. Pribik (der bei Rimskij-Korsakov studiert hatte) nach Kiev eingeladen wurden. Ryb wurde an die Musikschule verpflichtet. Größte Bedeutung hatte Puhalskijs Tätigkeit als Direktor der Musikschule. Schon zu Beginn der 1890er Jahre erhob sich zum ersten Mal die Frage nach ihrer Umgestaltung in eine Hochschule (also ein Konservatorium), aber aus verschiedenen organisatorischen Gründen und aufgrund ihrer Traditionen konnte das damals noch nicht verwirklicht werden.

Erinnerungen an den Klavierlehrer Puhalskij hinterließen einige seiner Schüler, unter ihnen A. A. Al'svang und G. M. Kogan. Kogan betonte Puhalskijs Fähigkeit, mit seinen Schülern nicht nur an einzelnen Werken zu arbeiten, sondern er verfolgte auch ein allgemeineres, "strategisches" Ziel. "Auf Puhalskij angewandt", schreibt Kogan, "müßte man in der Definition des Wortes 'Klavierpädagoge' den besonderen Akzent nicht auf den ersten, sondern auf den zweiten Teil legen".⁸³ Puhalskij war, nach Kogans Worten, der Meinung, daß man über einen Pädagogen nicht danach urteilen solle, wie seine Schüler in der Zeit, in der er mit ihnen arbei-

⁸¹ Siehe A. Gozenpud, N. V. Lysenko i russkaja muzykal'naja kul'tura (N. V. Lysenko und die russische Musikkultur), Moskau 1954.

⁸² Siehe G. M. Kogan, Moj učitel' V. V. Puhalskij (Mein Lehrer V. V. Puhalskij), in: Izbr. stat'i (Ausgewählte Aufsätze), Moskau 1972, Band 2, S. 170; außerdem: G. V. Kurkovskij, V. V. Puhalskij i G. N. Beklemišev, in: Naučno-metodičeskie zapiski Kievskoj gos. konservatorii (Wissenschaftlich-methodische Notizen des Kiever staatlichen Konservatoriums) 1956, Kiev 1957.

⁸³ G. M. Kogan, a.a.O., S. 171.

tet, spielen, sondern danach, wie sie es zehn bis fünfzehn Jahre nach Abschluß des Studiums tun. Puhalskij hatte ein besonderes Unterrichtssystem. So war er der Meinung, daß man fortgeschrittenen Schülern nur die wichtigsten "Knoten"-Hinweise geben solle, welche die weitere, selbständige Erarbeitung des künstlerischen "Bildes" durch den jungen Musiker stimulieren.

In der Chronik der Musikschule dieser Jahre wird der Besuch Anton G. Rubinstejns im Studienjahr 1879/80 verzeichnet, in dem Jahr also, in dem der Bau des Konzertsaals vollendet war. Rubinstejn hörte die Schüler musizieren, zeigte sich zufrieden damit und spendete ein-tausend Rubel für den Kauf zweier Klaviere.

Die Programme der Schülersoiren und -aufführungen gestatten ein Urteil über das Repertoire und die Fortschritte der Studierenden. Zusammen mit einer Menge von Etüdenliteratur und Stücken zweitrangiger Komponisten (ähnlich war es im Moskauer Konservatorium, und zwar nicht nur in der Anfangszeit) wurden auch bedeutende Werke von klassischen und romantischen Komponisten geboten sowie solche russischer Meister wie Glinka, Dargomyžskij (Vokalwerke), Anton G. Rubinstejn und später auch Čajkovskij. Viele der gebotenen Werke gehören in künstlerischer und technischer Hinsicht zu den schwierigsten: Klavierkonzerte von Beethoven, Mendelssohn Bartholdy, Liszt, Chopin, Grieg und A. G. Rubinstejn; Sonaten von Mozart, Beethoven und Schumann; Violinkonzerte von Paganini usw. In der ersten "Opernübung" (Klasse von K. A. Bragin) am 8. März 1885 wurden aufgeführt: "Evgenij Onegin" von P. I. Čajkovskij (I. Akt, 2. Bild), "Faust" von Charles Gounod (III. Akt) und "Rusalka" von A. S. Dargomyžskij (IV. Akt).

VIII

Die Musikausbildung in anderen russischen Städten: Nižnij Novgorod, Kazan', Penza, Odessa, Har'kov und Tiflis

Die russischen Provinzstädte bieten hinsichtlich der Musikausbildung im hier behandelten Zeitraum ein grundsätzlich anderes Bild als in den vorausgehenden Perioden. Der für ihre Entwicklung im Ganzen charakteristische und sich schon abzeichnende Übergang von "vorprofessionellen" Formen (Privatstunden, Musikausbildung in Fraueninstituten, Gymnasien usw.) zu professionellen Formen vollzog sich ungleichmäßig und mit unterschiedlichem Erfolg.

Unterschiedliche Verhältnisse in verschiedenen Regionen und Städten machen es unmöglich, einzelne Aspekte wie zum Beispiel das Klavier- oder das Theoriestudium thematisch geschlossen zu untersuchen. Vielmehr ist der historische Prozeß nach chronologischen und geographischen Schwerpunkten sozusagen fragmentarisch zu beschreiben. Und doch gibt es bestimmte Stufen und Formen der Entwicklung, die typisch für den Gesamtprozeß sind: Es entstehen Musikschulen oder -klassen, private oder solche bei städtischen Gesellschaften; Schulen und Klassen bei neuen Abteilungen der Russischen Musikgesellschaft; Musikschulen der Russischen Musikgesellschaft. Bisweilen, unter günstigen Bedingungen, wurde eine Musikschule sofort als Lehranstalt eröffnet; aber dem Lehrplan nach durchlief sie annähernd die gleichen Etappen wie die anderen Schulformen. Charakteristisch sind die Niveauunterschiede zwischen den Hauptstädten und ihren Konservatorien und anderen Städten mit ihren sehr viel bescheideneren Verhältnissen – nicht nur im Hinblick auf die materiellen Ressourcen, sondern auch hinsichtlich der Lehrer- und Studentenzahlen und des tatsächlichen, nicht nur angeblichen gesellschaftlichen Bedarfs. Im übrigen ist die Geschichte der Musikausbildung in den verschiedenen Regionen und Städten auch ganz unterschiedlich erforscht, so daß nur vereinzelte Informationen und Daten vorliegen, nach denen der gesamte Prozeß zu rekonstruieren ist.

Anfang 1873 gab Nikolaj G. Rubinstejn ein Konzert in Nižhnij Novgorod (dem heutigen Gor'kij) und verständigte sich mit dortigen Musikamateuren darüber, dort, zugleich mit einer

Abteilung der Russischen Musikgesellschaft, Musikklassen zu eröffnen.⁸⁴ Der Unterricht wurde im November desselben Jahres im Gebäude der Adelsversammlung aufgenommen. Sogleich bewarben sich mehr als einhundert Studierende. Nach der unvermeidlichen Auswahl blieben: zwanzig Studierende in der Klavierklasse, vier in der Violinklasse und zwanzig in der Klasse für Musiktheorie. In den folgenden Jahren wurde eine Klasse für Chorgesang mit fünfundsiebzig Studierenden eröffnet.

Begründer, Direktor (bis 1918) und Lehrer der Musikschule in Nižnij Novgorod war der vielseitige Musiker und Pädagoge VASILIJ JUL'EVič VILLUAN (1850-1922). Er hatte das Moskauer Konservatorium bei dem Geiger Ferdinand Laub absolviert. In Nižnij Novgorod trat er auch als Dirigent des von ihm begründeten Orchesters hervor; in den Musikklassen unterrichtete er Violine, Klavier und Musiktheorie. Zu seinen Klavierschülern gehörten I. A. Dobrovejn, S. M. Ljapunov und V. I. Isakovič-Skrjabin. Der von ihm herausgegebene "Praktische Leitfaden zum Studium der elementaren Musiktheorie (mit Aufgaben)"⁸⁵ wurde von den dortigen angehenden Musikern benutzt und erschien Anfang des 20. Jahrhunderts, mit einigen Änderungen, in zwei Auflagen in Moskau. Ende der 1880er Jahre führte Villuan (nach Moskauer Vorbild) das Fach Enzyklopädie ein und unterrichtete es selbst. Zur gleichen Zeit wurde der Unterricht in den Chor- und Ensembleklassen erweitert. Von den anderen Lehrern der Musikklassen seien erwähnt: N. G. Rubinštejns Schülerin A. E. PJATOVA, ebenfalls aus dem Moskauer Konservatorium hervorgegangen, und der Violoncellist E. G. BILLING, der Mitte der 1870er Jahre seine Lehrtätigkeit aufnahm.

Das bedeutendste unter den Musikzentren des Wolgagebiets war Kazan'. Das Musikleben in Kazan' zeichnete sich durch das Vorherrschen der Oper vor allen anderen Gattungen der Musik aus – dies war im übrigen ein Zug der Zeit. Aus anderen Arten der Musikübung bildeten sich mit der Zeit zahlreiche Zirkel heraus; und einige von ihnen haben auch die Entwicklung der einheimischen Musikausbildung und Musikkultur beeinflusst. So entstand zum Beispiel 1881 der "Zirkel von Musikamateuren", dem der kunstbegeisterte Gouverneur A. K. Gejns seinen Palast zur Verfügung stellte. Durch die Initiative des Komponisten und Geigers VIKTOR NIKANDROVIČ PASHALOV (1841-1885), der am Moskauer Konservatorium studiert hatte, wurde bei dem genannten Zirkel eine kostenlose Musikschule eröffnet.

"Es gab eine Menge privater Musiklehrer in Kazan' im letzten Viertel des letzten Jahrhunderts", teilt ein zeitgenössischer Forscher mit. Unter ihnen waren unverhohlene Scharlatane, die "nach der neuesten Methode italienischer und französischer Professoren" Gesang unterrichteten und "den vollständigen Kurs des Konservatoriums" durchnahmen. Aber es gab auch seriöse und gewissenhafte Lehrer. "Einige von ihnen traten später in die Lehrerkollegien spezieller musikalischer Lehranstalten von Kazan' ein."⁸⁶ Einige dieser Musiker traten auch als Verfasser von Lehrwerken hervor, hauptsächlich solchen der elementaren Musiklehre. Der zitierte Autor hebt das in Kazan' publizierte "Programm des Musikunterrichts" von G. G. Aristov hervor.

Die erste gebührenpflichtige Musikschule der Stadt wurde 1870 von L. K. NOVICKIJ eröffnet; sie existierte, mit Unterbrechungen, bis Mitte der 1880er Jahre. Bei Novickij erhielt die später berühmte Pianistin V. V. Timanova ihre Grundausbildung (sie vervollkommnete sich bei Tausig und Liszt). In der Zeitung "Kazanskij birževoj listok" (Kazaner Börsenblatt) ist 1870 zu lesen: "Novickij versteht es, dem Schüler die richtige technische Ausrichtung zu

⁸⁴ Vgl. S. Kazak und S. Lembergskaja, Gor'kovskomu muzykal'nomu učilišču 100 let (1873-1973) (Zum einhundertjährigen Bestehen der Musikschule von Gor'kij. 1873-1973), Gor'kij 1972.

⁸⁵ Praktičeskoe rukovodstvo k izučeniju elementarnoj teorii muzyki (s zadačami), Nižnij Novgorod 1878.

⁸⁶ G. M. Kantor, Načalo professional'nogo muzykal'nogo obrazovanija v Kazani i ego svjazi s oper'nym teatrom i ljubitel'skim muzicirovaniem (Der Beginn der professionellen Musikausbildung in Kazan' und sein Zusammenhang mit dem Operntheater und dem Liebhabermusizieren), in: Voprosy istorii, teorii muzyki i muzykal'nogo obrazovanija (Fragen der Musikgeschichte, Musiktheorie und Musikausbildung), Kazan' 1970, S. 90.

geben; er gibt ihm Leben und Anstoß zur weiteren Arbeit [...] in ihm entsteht und verstärkt sich nur ein Wunsch – zu arbeiten und voranzukommen.“⁸⁷

Am interessantesten in dieser Zeit ist die im Frühjahr 1886 von ALEKSANDR ALEKSANDROVIČ ORLOV-SOKOLOVSKIJ (1855-1892) in Kazan' eröffnete Musikschule. Orlov-Sokolovskij war ein erfahrener und vielseitiger Musiker – Klarinetist, Dirigent und Komponist, der in seine Schule all seine Kräfte und Mittel investierte. Ende der 1880er Jahre wuchs die Zahl der an seiner Schule Studierenden auf dreihundert, Erwachsene und Kinder, in den Klassen für Klavier, Orchesterinstrumente, Gesang und dramatische Kunst.⁸⁸ Als Mann des Theaters, der viele Jahre lang als Dirigent von Theaterunternehmen der Provinz gearbeitet hatte, war Orlov-Sokolovskij bestrebt, seine Schule auch auf die Bedürfnisse des Musiktheaters auszurichten und Opernmusiker auszubilden. So hatte seine Schule den Charakter eines Opernstudios. Die Schule ruinierte Orlov-Sokolovskij; zu Beginn der 1890er Jahre kehrte er nach Moskau zurück. Doch wirkte seine Schule weiter; regelmäßig fanden Schülerkonzerte statt; und Lehrer organisierten Quartettabende. 1887 trat die Schule unter die Ägide der Russische Musikgesellschaft.

Wie in anderen Städten stellte sich auch in dem Gouvernementszentrum Penza nach der Gründung einer Abteilung der Russischen Musikgesellschaft (1881) sogleich die Frage nach der Gründung einer Musik-Lehranstalt. Im September 1882 berichtete eine lokale Zeitung über die feierliche Eröffnung einer Musikschule, die nach Meinung des Autors der Notiz "dank der hervorragenden Auswahl ihrer Lehrer auf der Höhe ihrer Bestimmung stehen wird: Die Sache der Musikausbildung liegt in guten Händen."⁸⁹ Gemeint waren damit in erster Linie M. I. KOSTROMITINOV und D. S. ŠOR, die als Absolventen des Petersburger Konservatoriums nach Penza gekommen waren. Die Schule begann mit Klassen für Klavier, Gesang, Violine und Violoncello, mußte finanzielle Schwierigkeiten meistern, hatte keine eigenen Räume und stand in den 1880er und 1890er Jahren mehrfach vor der Schließung. Aus der Schule ging in der folgenden Periode die erste Musikanstalt der Stadt Penza hervor.

In Odessa, einer der "musikalischsten" Städte Südrußlands, war schon 1866 bei der Gesellschaft für Schöne Künste eine Musikschule eröffnet worden; später folgten, bei der Musikgesellschaft von Odessa, Musikklassen. 1886 wurden sie zu Musikklassen der Odessaer Abteilung der Russischen Musikgesellschaft zusammengeschlossen, aber erst 1897 in eine Musikanstalt umgestaltet. Parallel dazu arbeiteten – wie überall – private Institutionen. So wurden zum Beispiel 1889 K. Laglers Kurse eröffnet, mit dem Ziel "Studien auf dem Niveau pädagogischer Erfordernisse durchzuführen", wie es in dem veröffentlichten Programm hieß. Die musiktheoretischen Fächer leitete hier ein ausgebildeter und erfahrener Musiker, R. HEIM, Absolvent des Leipziger Konservatoriums. Dem Programm nach zu urteilen, leitete er die Kurse für Harmonielehre, Kontrapunkt und Formenlehre.

Beispielhaft für die vergleichsweise frühe "Struktur" der Musikausbildung im Süden des Landes ist Har'kov, wo seit 1871 eine Abteilung und Musikklassen der Russischen Musikgesellschaft existierten. Nach zwölf Jahren wurden sie – nach dem schon früher erwähnten Erlaß von 1882 – in eine Lehranstalt umgewandelt. Viele Jahre lang stand IL'JA IL'IČ SLATIN (1845-1931) im Zentrum des Musiklebens der Stadt – im Konzert- und Theaterwesen ebenso wie in

⁸⁷ A. Hajrutdinov, *Muzykal'noe obrazovanie v Tatarii* (Die Musikausbildung in Tatarien), in: *Učenyje zapiski Kazanskoj konservatorii* (Unterrichtsaufzeichnungen des Kazaner Konservatoriums), Kazan' 1970, Band 4, S. 25.

⁸⁸ G. M. Kantor, a.a.O., S. 92.

⁸⁹ Zitiert nach: *Detskoj muzykal'noj škole No. 1 – 100 let, Penza 1882*, S. 3. – Vgl. außerdem eine zweite Veröffentlichung zum 100-jährigen Bestehen der Musikschule von Penza: *Sto let Penzenskomu muzykal'nomu učilišču*, Penza 1982.

der Musikausbildung.⁹⁰ Er hatte am Petersburger Konservatorium und in Berlin (bei T. Kullak) studiert und entschied sich für die Dirigentenlaufbahn. Im März 1871 hatte er in Dresden ein Konzert ausschließlich mit Werken russischer Komponisten gegeben: Glinka, Dargomyžskij und A. G. Rubinštejn. In zwei Jahrzehnten machten die Schule bzw. Lehranstalt in Har'kov eine große Entwicklung durch. Von den dort wirkenden Lehrern sind vor allem P. I. Kravcov und S. P. Dremcov zu nennen. Am 14. März 1893 besuchte Čajkovskij die Lehranstalt: Zu seinen Ehren wurde eine musikalische Matinee arrangiert, die dem Komponisten sehr gefiel.

Will man sich ein Bild von Rußlands Musikleben der letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts machen – einschließlich der Musikausbildung –, muß man auch einen Blick auf die westlichen Regionen und auf Transkaukasien werfen. Die bedeutendsten russischen Komponisten hielten sich dort auf, und Absolventen der Konservatorien von Petersburg und Moskau waren dort tätig; so war das Musikleben dieser Gebiete untrennbar mit dem in den russischen Metropolen verbunden.

Besonders deutlich wird das am Beispiel des transkaukasischen Musikzentrums, Tiflis.⁹¹ Im Herbst 1871 wurde hier eine Musikschule der Kaukasischen Musikgesellschaft eröffnet – im wesentlichen nach dem Vorbild der Russischen Musikgesellschaft. An dieser Schule, die von dem aus Deutschland stammenden V. KJUNER (Kühner?) geleitet wurde, der seine Ausbildung bei A. Henselt in Petersburg abgeschlossen und sein Schicksal mit Tiflis verbunden hatte, unterrichtete man die Fächer Klavier, Violine, Violoncello, Blasinstrumente und Gesang sowie theoretische Fächer. Die Zahl der Studierenden erreichte in der ersten Zeit nicht einmal ein halbes Hundert (zählende und in einigen Fächern auch nichtzählende Schüler). Die Studienzeit betrug zwischen drei und fünf oder sechs Jahren. Ende 1871 kehrte der Sänger H. I. SAVANELI nach Tiflis zurück, nachdem er das Petersburger Konservatorium absolviert hatte, und wurde zu einer der aktiven Persönlichkeiten des Musiklebens der Stadt. Zusammen mit N. A. BOROZDIN, einem Schulkameraden V. V. Stasovs an der Petersburger Rechtsschule und Musikliebhaber, dem Balakirevs "Lied Selimas" gewidmet ist, beschäftigte sich Savaneli mit der Umorganisation der Schule der Kaukasischen Musikgesellschaft. Eine neue Satzung (von 1873) zeigt einerseits den Wunsch, dem hauptstädtischen Konservatorium nachzueifern, andererseits aber das Fehlen der notwendigen Grundlagen dazu. Aber auch die nicht realisierten Absichten waren von Bedeutung: als Wegweiser in die beabsichtigte Richtung. 1875 wurde die Schule geschlossen.

Eine weitere Entwicklungsstufe der Musikausbildung in Tiflis war das Wirken des von Savaneli geleiteten Laienchors. Er zählte einhundertzehn Sänger und führte recht komplizierte Werke russischer und westeuropäischer Komponisten auf. Übrigens existierten der Chor und die bei ihm arbeitenden Chorklassen ebenfalls nicht lange.

Ein neuer und erfolgreicherer Versuch, eine Musikschule einzurichten, wurde in der zweiten Hälfte der 1870er Jahre unternommen; er ist mit den Namen Savaneli und A. O. MIZANDARI verbunden. Letzterer war ein Absolvent der Moskauer Universität und hatte sich als Pianist drei Jahre lang in Paris vervollkommen. Im Studienjahr 1882/83 überstieg die Zahl der Studierenden einhundertfünfzig. Unter den Lehrern finden wir den in Tiflis bekannten Pianisten E. O. Epštejn (einen Schüler von I. Moscheles am Leipziger Konservatorium, der schon seit Ende der 1850er Jahre in der georgischen Hauptstadt lebte), den Geiger und Bratschisten V. Z. Salin (einen ehemaligen Kommilitonen Čajkovskijs) und andere angesehene Musiker. Von 1879 an wurden – nach dem Vorbild der hauptstädtischen Lehranstalten – öffentliche Schülersoireen veranstaltet und später auch Konzerte unter Mitwirkung von Lehrern. An der Musikschule wurde das erste Streichquartett der Stadt gegründet.

⁹⁰ Siehe I. Bubnik, *Il'ja Il'ič Slatin. Biografičeskij očerk* (Biographischer Abriss), in: *Russkaja muzykal'naja gazeta*, März 1896.

⁹¹ Vgl. A. Mtveldidze, *Očerki po istorii muzykal'nogo obrazovanija v Grusii* (Abrisse zur Geschichte der Musikausbildung in Grusinien [Georgien]), Moskau 1971.

Entscheidend für die weitere Entwicklung der Musikausbildung in Tiflis wurde das Jahr 1882, als ein Abgesandter der Russischen Musikgesellschaft eintraf und eine Abteilung der Gesellschaft eröffnet wurde. Wie auch bei den vorangegangenen Gründungen gehörte die Musikausbildung zu den erstrangigen Aufgaben der Gesellschaft. Die Direktion der Tifliser Abteilung der Russischen Musikgesellschaft übernahm die existierende Musikschule und gestaltete sie mit der Zeit in eine Lehranstalt um (1886). Ihr Direktor wurde MIHAIL M. IPPOLITOV-IVANOV (1859-1935); er leitete auch die Klassen für Theorie und Chor und unterrichtete das Pflichtfach Klavier. Zum Kreis der Lehrer stießen bald Absolventen des Petersburger Konservatoriums: der Pianist L. I. Beting (Schüler Fedors O. Lešetickijs / Theodor Leschetizkys), der Geiger K. K. Gorskij (Schüler von Henri Wieniawski) sowie die Sängerin V. I. Zarudnaja⁹² (Schülerin von G. Nissen-Saloman und Absolventin der Klasse von C. Everardi). 1887 empfahl Čajkovskij, als er sich in Tiflis aufhielt, der Schule den Violoncellisten I. F. Saradžišvili (Saradžev), einen Schüler von Wilhelm Fitzenhagen am Moskauer Konservatorium. Mit Saradžev kam auch seine Frau, die Pianistin M. I. Untilova nach Tiflis (sie hatte das Moskauer Konservatorium bei S. I. Taneev absolviert). Von den weiteren Lehrern seien zumindest P. A. Lodij, E. A. Kolčin und A. O. Mizandari erwähnt. Von der Seriosität der Arbeit zeugen die erhalten gebliebenen Sitzungsprotokolle der Lehranstalt. (Ihrer Form nach orientierten sie sich an denen des Moskauer Konservatoriums.) In ihnen findet man Dokumente über die Verabschiedung der Programme von Zwischen- und Abschlußprüfungen, die Verleihung von Zeugnissen der verschiedenen Stufen usw., die im Archiv der Hauptdirektion der Russischen Musikgesellschaft aufbewahrt wurden.

Die erste Abschlußprüfung der Musikanstalt in Tiflis fand 1888 statt. Die Examina fanden in Form von öffentlichen Konzerten statt. Das Wirken der Lehranstalt der Russischen Musikgesellschaft beeinflusste auch den Geschmack der Laienmusiker in Tiflis, die bisher fast ausschließlich der italienischen Oper zugewandt waren. Man lud junge Musiker zur Arbeit ins Operntheater von Tiflis, aber auch in die Theater anderer Städte ein. Von 1890 an wurden auf Initiative V. M. Zarudnajas regelmäßig "Opernübungen" unter Beteiligung von Chor und Orchester der Lehranstalt organisiert, in denen Teile aus Glinkas "Žiz'n za carja" (Ein Leben für den Zaren), Dargomyžskijs "Rusalka", aber bald auch vollständig Mozarts "Le nozze di Figaro" aufgeführt wurden. Die Aufführung wurde von D. A. Usatov vorbereitet, der gerade zu dieser Zeit private Gesangsklassen eröffnet hatte – Fedor A. Šaljapin war einer ihrer Schüler.

Grundsätzlich zeigt sich, auf wie vielfältige Weise und durch wie viele Fäden Musikleben und Musikausbildung in Tiflis mit der vorangehenden und folgenden Epoche der Musikkultur Rußlands insgesamt verbunden waren.

⁹² Sie heiratete M. M. Ippolitov-Ivanov.