

Tschaikowsky-Gesellschaft

Mitteilungen 17 (2010)

S.126-139

Besprechungen und Mitteilungen

Abkürzungen, Ausgaben, Literatur sowie

Hinweise zur Umschrift und zur Datierung:

http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_htm_files/abkuerzungen.pdf

Copyright: Tschaikowsky-Gesellschaft e.V. / Tchaikovsky Society

<http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/impressum.htm>

info@tschaikowsky-gesellschaft.de / www.tschaikowsky-gesellschaft.de

Redaktion:

Thomas Kohlhase (1994-2011),

zusammen mit Kadja Grönke (2006-2008),

Lucinde Braun und Ronald de Vet (seit 2012)

ISSN 2191-8627

BESPRECHUNGEN UND MITTEILUNGEN

Roland John Wiley: *Tchaikovsky* (New York 2009)

Roland John Wiley, Professor of Music at The University of Michigan, ist der wohl bedeutendste und profilierteste musikwissenschaftliche Tschaikowsky- und Ballett-Forscher seines Landes. Seine Bücher *Tchaikovsky's Ballets* (1985), *A Century of Russian Ballet* (1990) und *The Life and Ballets of Lev Ivanov, Choreographer of "The Nutcracker" and "Swan Lake"* (1997) sind geschätzte Standardwerke und sein ausführlicher *Tchaikovsky*-Artikel in der neuesten Ausgabe des *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London 2000) bietet einen profunden Überblick über das Leben und Werk des russischen Meisters.

Nun hat Roland John Wiley 2009 in der bei Oxford University Press, New York erscheinenden und von R. Larry Todd herausgegebenen Reihe *The Master Musicians – The Lives and Music of the Great Composers* unter dem Titel *Tchaikovsky* eine in jeder Hinsicht bemerkenswerte, kompakte Monographie vorgelegt, die sich neben dem vierbändigen Werk des englischen Musikforschers David Brown (*Tchaikovsky: A Biographical and Critical Study*, London 1978-1991) und der Biographie des russischen Kultur- und Sozialwissenschaftlers Alexander Poznansky (*Tchaikovsky: The Quest for the Inner Man*, New York 1991, London 1993; in erweiterter russischer Fassung: *Petr Čajkovskij: Biografija*, 2 Bände, St. Petersburg 2009) zweifellos alsbald ihren Platz als Standardwerk der nicht-russischen Tschaikowsky-Literatur erobern wird.

Das 546 Seiten starke, übersichtlich wie ein Kompendium angelegte, stilistisch und sprachlich anspruchsvolle und elegante Buch mit seinem schönen Textsatz und angenehmen Layout (mit einem Ausschnitt aus dem bekannten Tschaikowsky-Portrait von Nikolaj Kuznecov auf dem Schutzumschlag, 14 Abbildungen und 67 Notenbeispielen) enthält im Hauptteil 21 Kapitel, wird umrahmt von einem Vor- und einem Nachwort sowie ergänzt mit vier Anhängen (*Calendar* [= Chronologischer biographischer und werkgeschichtlicher Überblick mit einer zusätzlichen Rubrik *Contemporary Events*], *List of Works, Personalia, Select Bibliography*) und einem *Index* (Namenverzeichnis; unter "Chaykovskiy, Pyotr Il'ich" zusätzlich einige sachliche Stichworte, Werke nach Gattungen samt Schriften).

Es war eine kluge Entscheidung des Autors, Biographie und Musikbetrachtung in je eigenen Kapiteln zu trennen und dies jeweils periodisch abschnittsweise zu tun, zum Beispiel: Kapitel 11: *1878*; Kapitel 12: *The Music of 1878*; Kapitel 13: *1879-1881*; Kapitel 14: *The Music of 1879-1881* usw. Ebenso wie es sinnvoll und im Hinblick auf die Übersichtlichkeit für den Benutzer des Buches äußerst praktisch ist, die biographischen Kapitel jeweils in einleitende, allgemeine sowie zusammenfassende Bemerkungen und anschließende Ausführungen zu den betreffenden einzelnen Jahren (mit entsprechenden Jahreszahlen als Zwischentiteln) zu gliedern. Dabei machen – wofür jeder Benutzer des Buches dankbar sein wird – die jeweils an Ort und Stelle im fortlaufenden Text in eckigen Klammern ergänzten bibliographischen Hinweise bzw. Nachweise (Sigle bzw. numerus currens der Bibliographie in Appendix D plus Seitenzahlen) einen Apparat aus Fußnoten- bzw. Anmerkungen überflüssig. Die Mehrzahl der Kapitel kommt in den Überschriften mit der knappen Angabe der betreffenden Jahreszahlen aus (siehe oben). Nur die Eingangs- sowie das Schlußkapitel geben sinnvollerweise zusätzliche inhaltliche Hinweise; 1: *Tchaikovsky's Early Years*, 2: *Childhood and Youth in St. Petersburg*, 3: *Civil Service (1859-1863)*, 4: *Tchaikovsky at the St. Petersburg Conservatory*, 5: *Tchaikovsky's First Years in Moscow*, 6: *Music of the First Five Years*, 7: *Before the Fall (1871-1877)*, 8: *The Music of 1871-*

1877, 9: *The Year of Tchaikovsky's Marriage*, 10: *The Music of 1877 etc.*, 21: *The Circumstances of Tchaikovsky's Death*.

In dem zuletzt genannten Kapitel (S. 440-448) vertritt Roland John Wiley, wie immer in seinen Publikationen um äußerste Genauigkeit und kritische Sichtung und Bewertung der Fakten bemüht sowie allen biographischen Mutmaßungen und Spekulationen abhold, im Hinblick auf die Umstände von Tschaikowskys Tod dieselbe Meinung wie schon in seinem oben genannten *Tchaikovsky*-Artikel im *New Grove*. Wiley kommt nach wie vor zu dem Fazit (S. 448): "The events of those last days are now obscured beyond hope of clarity by time and human intervention. We do not and probably never will know beyond doubt the cause of Tchaikovsky's death." Das heißt aber nicht, daß Wiley angesichts der diskutierten verschiedenen Varianten (Cholera; Mord oder Selbsttötung; eine zum Tod führende "totality of influences conspiring over a long period"), die er detailliert resümiert, bibliographisch nachweist und kritisch beleuchtet, nicht selbst Stellung bezieht. Die "cholera theory" hält er für medizinisch plausibel, die "conspiracy theories" seien als widerlegbar zurückzuweisen, dagegen spreche vieles für die dritte, komplexe Variante: das Bewußtsein des nahen Todes und die Präsenz des Gedankens an den Tod in seinem Verhalten, die letzten Werke und die Revisionspläne ("Opritschnik", "Jungfrau von Orleans"), sein durch Jahre hin ruiniertes Gesundheitszustand, seine Reaktion auf den Verlust von Verwandten und Freunden u.a.m.

Versteht man unter einem "Kompendium" ein knappes, wie ein Leitfaden übersichtliches Lehr- oder Handbuch, so wird man Wileys exzellente Monographie im besten Sinne eben als ein solches Kompendium bezeichnen und wärmstens empfehlen müssen. Trotz seiner Beschränkung im Umfang ist es inhaltlich umfassend und erschöpfend, sowohl was die biographischen als auch was die musikbetrachtenden Kapitel betrifft. Die durchweg quellengestützte Lebensbeschreibung beschränkt sich vorwiegend auf das Faktische und vermeidet spekulative Interpretationen, skizziert aber doch in den schon genannten zusammenfassenden Eingangsabschnitten der Kapitel Hauptlinien, Schwerpunkte, allgemeine und übergeordnete Fragen der Lebensführung und der Gedankenwelt des Komponisten. Zurückhaltung und sachliche Strenge der Darstellung verzichten bei aller Anschaulichkeit, Sorgfalt und Feinheit der Interpretation darauf, die heretogenen Einzelzüge und roten Fäden zu einem äußeren und inneren "Portrait" des Komponisten zu fiktionalisieren – eine rühmensewerte Tugend des Biographen. Als Leseprobe seien, willkürlich herausgegriffen, die einleitenden Abschnitte des biographischen Kapitels 17, *1885-1888*, zitiert:¹

Two months into 1885, Tchaikovsky was leading a new life. The most potent change was putting down roots. This was important for the benefits of domesticity and relief from wandering, but even more for clarifying who he was, bringing him to assume some responsibility for Russian music after his nomadic life. It marked the onset of his civic duty, supporting enterprises still threatened by Nikolay Rubinstein's death. As the leading Russian composer of his time, he decided now to promote his music by conducting [214, 65], while Jurgenson formalized licencing agreements for Tchaikovsky's works in Paris and Hamburg, after sporadic arrangements with foreign publishers since the late 1870s [224, 47-52]. He also took advantage of imperial favor, requesting that the emperor build a new opera house in Tiflis (which happened) and engaging Grand Duke Konstantin Konstantinovich in correspondence. No less important was the mentorship of Ivan Alexandrovich Vsevolozhsky, the Director of the Imperial Theaters, who had shown interest in his work since coming to the post in 1881 and whose advocacy would rival that of Nikolay Rubinstein.

¹ In eckigen Klammern stehen, wie schon erwähnt, jeweils die Literaturnachweise. R. J. Wiley ist übrigens einer der seltenen englischsprachigen musikwissenschaftlichen Autoren, die neben russischer und englischsprachiger Literatur auch solche in deutscher Sprache kennen und lesen (darunter übrigens Beiträge der *Čajkovskij-Studien und Mitteilungen* der Tschaikowsky-Gesellschaft). Von den 445 Titeln seiner Auswahlbibliographie (die CD-Aufnahmen nicht mitgezählt) sind 298 russisch, 78 englisch, 66 deutsch und drei französisch.

His life became dense with letters. Complaints of exhaustion cannot be feigned, nor was their negative effect on his creativity, which he claimed, some sport of artistic temperament. The Meck correspondence continued to diminish despite reassurances of affection. His personal affairs showed the same *clair-obscur* as before, the problem being, as ever, to avoid over-reaching the *clair* to arrive at glib conclusions about the *obscur*. The sustained relationship still eluded him; his affection for Bob Davydov met with an increasingly cool response. Illness returned in 1886 with special virulence, which he attributed to everything from excessive drinking to a tapeworm to living near swamps. These complaints frightened him; they seemed to herald his death. His inability to manage money continued; his resolve to settle down prompted Jurgenson and Meck to lavish assistance. They preferred to pay a great deal for a permanent home than even more for temporary ones. Among family matters, murkiest was the arrangement whereby Georges-Léon² was adopted by Nikolay Tchaikovsky and his wife. After a silence, Antonina stepped back into the picture, wretched and irrational, arousing his temper and compassion. Anatoly's posting as procurator in Tiflis literally expanded Pyotr's horizons, bringing him south to a warm reception as an artist and acquainting him along the way, and thence to Marseilles, with Constantinople and other marvelous sights.

Mortality and remembrance dominated his thinking. There was much to do and think about "while death is already beginning to lie in wait around the corner." He recalled the deaths of others and chided himself for keeping diaries. In letters he revealed the existence of diaries for 1882 and 1883 (no longer extant) and found the experience unrewarding. "Disgusting," he grumped on 19 September 1886. Why should he persist, if death is really nigh? He recorded extended meditations on music and philosophy in a journal of these years known as Diary no. 8.

These preoccupations were reflected in his music. Mortality is the subtext of *Manfred*, *Hamlet* and the Fifth Symphony. Remembrance lies behind *Cherevichki* and the songs³ for Désirée Artôt. The attentions of the imperial family gave rise to the *Romances*, opp. 60 and 63, and his scared music. Thrice within this time, *Swan Lake*, last seen in Moscow in January 1883, rose again in revivals proposed or realized.

Roland John Wiley ist ein intimer Kenner von Tschaikowskys Gesamtwerk. Bewundernswert, wie er auch auch kleinere und vielleicht weniger "bedeutende" Kompositionen, und sei es nur mit knappen Sätzen, treffend beleuchtet und in das gesamte Tableau von Tschaikowskys Schaffen eingeordnet. Dem Konzept der Monographie mit ihrer kapitelweise fortschreitenden Trennung von Biographie und Werkbetrachtung ist die chronologische Anordnung auch der Musikkapitel und der Abfolge der Werke innerhalb dieser Kapitel geschuldet.⁴ Das macht natürlich eine zusammenfassende und vergleichende Darstellung gattungstypischer stilistischer Züge und Charakteristika unmöglich, zumindest schwieriger, verhindert sie aber nicht, wie man an die vielen Bezügen und Verweisungen in den Musikkapiteln erfährt. In den Beschreibungen, Analysen und Bewertungen der Musik reflektiert Wiley sowohl die zeitgenössische als auch die spätere Rezeptionsgeschichte. Dabei erweist er sich als sprachlich origineller und kultivierter sowie im Hinblick auf andere Autoren und deren Interpretationen, die er referiert oder erwähnt, vornehm zurückhaltender und großzügiger Musikschriftsteller. Ob es sich nun um die bitterbösen oder ästhetisch vernichtenden Verdikte von "German thinkers" wie Theodor W. Adorno oder Carl Dahlhaus handelt (S. 335 zur Fünften Symphonie) oder so abstruse, einseitige und modische Interpretationen wie die von Timothy L. Jackson (S. 422 f. zur Sechsten Symphonie) – immer bleibt Wiley vornehm und erstaunlich gelassen. Auch in dieser Hinsicht hat seine Monographie den Charakter eines Kompendiums – sie verweist auch auf andere, und zwar fragliche oder vielleicht sogar inakzeptable Ansichten, ohne sie, von Ausnahmen abgesehen, zu werten.

² Der uneheliche Sohn von Tschaikowskys Nichte Tatjana Davydova.

³ *6 Mélodies* op. 65.

⁴ Deshalb könnte man sich vorstellen, daß die optische Hervorhebung der Werktitel jeweils zu Beginn der Ausführungen zum betreffenden Werk – etwa durch fette Schrifttypen – dem Leser bei der Orientierung helfen würde. Aber vielleicht hat man auf eine solche Hervorhebung schon deshalb verzichtet, weil sie das schöne Gesamtbild des Drucks hätten beeinträchtigen können.

Selten begibt sich der Autor selbst auf Fährten einer Interpretation, die ausdrücklich auf das zugleich reizvolle wie heikle Feld der Spekulation führen. Nach anderen Zeugnissen der Rezeption der *Symphonie pathétique* zitiert er (S. 423) das Referat des russisch-orthodoxen Vaters Michail Fortunato (Moskau 1996, publiziert 2000), who "argues that the program of the Sixth Symphony is a statement of Tchaikovsky's faith in the resurrection of Jesus Christ: "The key of solving the secret of the Sixth Symphony lies in the device which Tchaikovsky used in composing several melodies of the work, basing them on the *rhythm of key words of the Orthodox service ...*" Wileys Fazit: "Such interpretations obscure the typical elements of Tchaikovsky's thinking in the Sixth. Its pattern is similar to that of his other symphonies: a complex, unusually articulated first movement yields to Schumannesque interior movements of striking sound and a finale that balances the intensity of the first."

Ausgehend von dem eindeutigen Melodiezitat aus der orthodoxen Totenliturgie in der Durchführung der Sechsten Symphonie und früheren Spekulationen über Wortrhythmen im *Eugen Onegin*, im Violinkonzert und im *Nußknacker*-Ballett sowie generell über "the incorporation of verbal rhythms into his melodies" findet Wiley den Rhythmus von Textzitat in folgenden Passagen des ersten und letzten Satzes der *Pathétique*: Beginn von Einleitung und Coda, Beginn des Seitensatzthemas, Durchführung (T. 189-197) im Kopfsatz; A-Thema im Finale. (Vgl. dazu im einzelnen S. 425-431.)

Wiley beschließt seinen Versuch der Textzuordnung allerdings mit der Einschränkung: "That he [i. e. Tchaikovsky] infused his themes with verbal rhythms is a hypothesis like any other, but the philosophical theme implicit in the rhythms is signaled by the outright quotation from the sixth ode [gemeint ist das oben genannte deutliche Melodiezitat in der Durchführung]. It is not a vocal setting, and so, in keeping with his customary habits to disguise, Tchaikovsky avoids a literal, *cantus firmus*-like treatment of his melodies in favor of the transformation and motive play expected of a symphony. It is a contemplation informed by particular rhythms." (S. 431.)

Roland John Wiley's *Tchaikovsky*-Monographie ist zweifellos einer der wichtigsten Beiträge zur neueren Tschaikowsky-Literatur, ein in jeder Hinsicht brillantes und anregendes Buch, unverzichtbar für jeden, der sich mit dem großen russischen Komponisten und seiner Musik beschäftigt.

Th. K.

Wolfgang Glaab: Tschaikowsky in Aachen (Aachen 2009)

In den Jahren 2004 und 2006 hatte Wolfgang Glaab zwei Dokumentationen über Deutschlandaufenthalte Tschaikowsky vorgelegt: *Begegnungen mit Peter Tschaikowsky: Frankfurt am Main 1889*, Frankfurt a. M. 2004: Verlag Waldemar Kramer, ISBN 3-2829-0554-7; *Kurgast Tschaikowsky. Sommer 1870 in Soden am Taunus*, 2006 im selben Verlag, ISBN 3-7829-0567-9. Im Jahr 2009 ist nun eine dritte derartige Dokumentation von Wolfgang Glaab herausgekommen:

Tschaikowsky: «... sechs Wochen in Aachen. Das war eine der schrecklichsten Zeiten meines Lebens», Aachen 2009: Helios Verlag K.-H. Pröhuber, 144 Seiten, fest gebunden mit Schutzumschlag, 80 Abbildungen. ISBN 978-3-86933-010-5. Unter www.prcenter.de/Helios-Verlag-K-H-Proehuber-Doku-Tschaikowsky-in-Aachen.83541.html hat der Verlag folgende Pressemitteilung über das Buch veröffentlicht:

"Die Pflege seines todkranken Freundes Nikolai Kondratjew im Sommer 1887 in Aachen bringt den russischen Komponisten an den Rand der Verzweiflung. In Briefen an Freunde und Verwandte sowie in ausführlichen Tagebucheinträgen berichtet Tschai-

kowsky vom vergeblichen Kampf des Freundes gegen das grausame Schicksal. Tschaikowsky sucht zeitweise Zerstreuung und Ablenkung bei Spaziergängen in Aachen und durch Ausflüge in die Umgebung. Die Stadt empfindet er als wenig interessant; die Landschaft gefällt ihm. Ausflüge auf den Lousberg und zum Forsthaus Siegel im Aachener Stadtwald schenken dem Komponisten für ein paar Stunden seelischen Frieden. Bei notwendigen Besorgungen und Einkäufen lernt er die Innenstadt kennen, gönnt sich durch den Besuch von Cafés ein Aufatmen von dem ihn fordernden Freund und erfreut sich an den Tieren im Aachener Zoologischen Garten. Bei einem Einkaufsbummel amüsiert sich der Komponist über 'ein Mäuschen im Fenster eines Geschäfts'. Für das Freizeitangebot der Stadt an die Bevölkerung und die Kurgäste hat Tschaikowsky wenig übrig: 'die angereisten Kranken und Gesunden verbringen ihre Zeit im Kurhaus, indem sie sich an der Musik, der festlichen Beleuchtung, dem Tanzen usw. belustigen. Aber ich pflege dort nicht zu sein und will es auch nicht pflegen.' Das wochenlange nervenaufreibende Bemühen um Kontratjew unterbricht Tschaikowsky durch eine kurze Reise nach Paris. Allerdings ist auch dieser Abstecher nicht völlig problemlos. Für musikalisches Schaffen bleibt während des Freundschaftsdienstes kaum Raum. Das Violoncellostück 'Pezzo capriccioso' ist während des Sommers die einzige Frucht 'künstlerischen Geistes'. Darüber hinaus gelingt es Tschaikowsky, die schon früher begonnenen Arbeiten an der 'Mozartiana'-Suite abzuschließen. Nach mehreren Wochen aufopferungsvoller Begleitung seines unheilbar kranken Freundes schreibt Tschaikowsky als letzten Satz in sein Tagebuch: 'Habe mein Testament geschrieben.'

Eine neue Gesamtaufnahme von Tschaikowskys Sinfonien (2008)
mit dem Melbourne Symphony Orchestra unter der Leitung von Oleg Caetani

Tchaikovsky. Complete Symphonies. Melbourne Symphony Orchestra. Oleg Caetani, Conductor. – Serie "MSO LIVE". ABC Classics 476 6442 (3 Doppel-CDs im Schuber; Booklets in den drei Kassetten). – Die drei einzelnen Doppel-CDs: Symphonien Nr. 1-3 ABC 476 6443; Nr. 4 und 5 ABC 476 6446; Nr. 6 und "Manfred" ABC 476 6449. – Es handelt sich um Live-Mitschnitte von Konzerten in folgenden Sälen: Arts Centre, Hammer Hall und Robert Blackwood Hall, Monash University (Symphonie Nr. 4), März, Juli und Dezember 2007 (Nr. 1-6) sowie März 2008 ("Manfred"). – P und C: 2008, Australian Broadcasting Corporation. Distributed in Australia and New Zealand by Universal Music Group, under exclusive licence.

Gesamtaufnahmen von Tschaikowskys Sinfonien sind nicht selten. Einige, meines Erachtens bedeutende Interpretationen nenne ich am Schluß meines Beitrags über Tschaikowskys mehrsätzigte Orchesterwerke, in: Mitteilungen 14 (2007), S. 78. Eine neue Gesamteinspielung des russisch-italienischen Dirigenten Oleg Caetani mit dem Melbourne Symphony Orchestra, bei der es sich insgesamt um Live-Mitschnitte aus den Jahren 2007 und 2008 handelt, zeichnet sich durch Texttreue und nüchterne Klarheit der inhaltlichen Darstellung aus. Auch wenn sie die starken emotionalen Valeurs der Musik auslotet, so geschieht dies ohne jede Übertreibung, ohne jeden Exzess im Agogischen und Klanglichen, vor allem auch ohne jede Sentimentalität des Vortrags, über die sich Tschaikowsky selbst, wie wir wissen, mokiert hat. Dies ist eine zugleich klassische und moderne Interpretation von Tschaikowskys Musik, jenseits aller Schulen, Moden und Traditionen. Klassisch ist zu nennen, weil sie sich streng an den Text der Partituren hält, in denen Tschaikowsky sorgfältig auch alle Details des Vortrags notiert hat. Modern ist Caetanis Interpretation, weil sie mit dieser nüchternen Haltung gängigen Klischees entgegenwirkt und eine neue Sicht auf

Tschaikowsky eröffnet, die auch junge, mit dem Komponisten noch nicht vertraute Hörer faszinieren wird.

Oleg Caetani weist besonders auf drei Aspekte hin, die ihm bei seiner Interpretation von Tschaikowskys Sinfonien wichtig sind: Orchesterklang, Tempi und Darstellung der "Schlichtheit" von Tschaikowskys Musik.

Wie wichtig sind bei Tschaikowsky die Tempi! Oder anders: Wie leicht können unangemessene Tempi die Wirkung und das Wesen der Musik (ihren "Inhalt") verderben oder den musikalischen Verlauf, seine innere Dynamik und Dramatik verfälschen. Caetanis Tempi sind sämtlich überzeugend, ja ideal. Das gilt sowohl für die schnelleren als auch für die langsameren Sätze oder Satzteile. Der zweite Satz der I. Symphonie zum Beispiel behält, da er nicht mit falschem Tiefsinn zerdehnt wird (wofür es abschreckende Exempel gibt), seine einfache, lyrische Zartheit (und "Schlichtheit", um Caetanis schönen Begriff aufzunehmen), ohne jedes falsche, aufdringliche Sentiment; und die Einleitung zum Kopfsatz der III. Symphonie behält ihren "hinführenden" Charakter, ohne daß das leicht mißverständliche "funebre" in der Vortragsbezeichnung überbewertet wird. Vor allem aber – das hat mich, als ich die Aufnahmen hörte, besonders gefesselt – führen die konzentrierte Zügigkeit der Kopfsätze der Symphonien IV-VI und der Verzicht auf eine übertriebene Gegeneinanderstellung der zur Episodenhaftigkeit neigenden Hauptteile der Sätze zu einem besseren Verständnis der folgerichtigen gedanklichen Entwicklungen und der inneren Dramatik dieser Sätze. Vor allem beim ersten Satz der IV. Sinfonie (mit dessen "Länge" sich schon die Zeitgenossen Tschaikowskys schwertaten – Tanejew äußert sich entsprechend in einem Brief an seinen früheren Konservatoriumslehrer Tschaikowsky) hat mich das fasziniert – und mir den Satz ganz neu erschlossen.

Die Klanglichkeit der Aufnahmen entspricht Caetanis Streben nach Klarheit und gedanklicher Konzentration auf die dramatischen, lyrischen oder "abstrakten" inhaltlichen und emotionalen Abläufe. Das Orchester klingt unglaublich flexibel und vielseitig. Caetani vermeidet Klangmassierungen (zu der Tschaikowskys Partituren mit starkem Blech und Schlagzeug manche Interpreten verführen) und übertriebene Steigerungen (sie sind ja doch alle "ausgeschrieben" und müssen nicht unterstrichen werden) oder sich austobende, anhaltende Intensität, sondern setzt derartige Mittel um so wirkungsvoller sozusagen nur punktuell ein. Er betont im übrigen auch die originellen, geistvollen, leichten spielerischen Elemente von Tschaikowskys Instrumentationskunst (nicht nur in den Scherzi) und schafft durch fast kammermusikalisch feine und filigrane Passagen (zum Beispiel in durchführungsartigen und polyphon gestalteten Passagen) Felder anmutigen, rein spielerischen, heiteren Charakters. Das Orchester atmet, sein Klang ist nie hart, starr, lärmend, aufdringlich exzessiv. So, wie Tempi und Agogik der Aufführungen nie auf äußere Effekte zielen, sondern dem Organismus der Komposition und der Faktur der Partitur folgen, lebt auch die Klanglichkeit der Aufnahmen ganz aus der musikalischen Substanz. Sie entspricht dem Ideal, das Tschaikowsky selbst immer wieder als sein künstlerisches Credo bezeichnet hat: dem Streben nach "musikalischer Schönheit" (sozusagen im Mozartschen Geiste, wie ihn Tschaikowsky verstand und verherrlichte). Am deutlichsten spürbar wird das für mich im Finale der "Pathétique". Caetani kann auf jedes sozusagen naturalistische Ächzen und Stöhnen, Bohren und Wühlen, Weinen und Schreien verzichten (wie man es immer wieder bei Interpretationen dieses Satzes hören muß) – und drückt doch mehr aus, als äußere Effekte es könnten: durch den höchst flexiblen, äußerst warmen, aber nie dicken Streicherklang (wie wunderbar ist schon der Anfang des Satzes!), der pulsiert, atmet, von innen heraus lebt. Das ist großartig, zutiefst bewegend und unendlich schön, weil es der Musik nichts von außen hinzufügt, was sie nicht schon aus sich heraus offenbart.

Was übrigens die von Caetani geforderte "Schlichtheit" betrifft, trifft er auch damit ein Ideal, das Tschaikowsky offenbar selbst bei der "Interpretation" von Musik hochschätzte (und, soweit wir wissen bzw. aus zeitgenössischen Berichten schließen können, als Dirigent in den letzten etwa fünf Jahren seines Lebens befolgte): Seit seinen Studentenzeiten machte er sich über übertriebenen Ausdruck (z. B. durch exzessive Agogik) lustig und zog einen nüchternen Vortragsstil mit eher straffen und durchgehaltenen Tempi vor.

Es gäbe noch viel zu sagen, auch über die so lange, gewaltige und schwierige "Manfred"-Symphonie, die mir in Caetanis Darstellung sehr gut gefallen hat – ach, wenn Tschaikowsky sich doch am Schluß nicht an das Programm Balakirews gehalten und die Peinlichkeit der unsinnigen und Un-Byronschen "Verklärung" vermieden hätte. Die später in Russland übliche Variante mit dem Rückgriff auf den Kopfsatz finde ich, ehrlich gesagt, gar nicht schlecht. Aber natürlich gehört in den Gesamtzyklus und diese wertvolle Kassette die Originalfassung. Th. K.

CDs mit Werken von Tanejew und Tschaikowsky –
zusammengestellt von Paul Mertens

Seit dem Aufkommen der handlichen "Compact Disc" Mitte der 1980er Jahre hat sich das Angebot an Produktionen in allen Musiksparten gewaltig erweitert, während dies interessanter- und bedauerlicherweise nicht für das im Konzertsaal gebotene Repertoire gilt. So sind zum Beispiel Aufführungen der Sinfonien von ALEXANDER GLASUNOW immer noch äußerst rar, während mittlerweile zehn Gesamteinspielungen dieser Werke vorliegen. Das preiswerteste, künstlerisch aber hochwertige Label *Naxos* bietet mit derzeit achtzehn Produktionen das fast komplette sinfonische Werk Glasunows an.

SERGEJ TANEJEV, Schüler Tschaikowskys und später geschätzter kritischer Kollege und Freund, ist auf dem CD-Markt erst seit gut zehn Jahren präsent. Der musikinteressierten Öffentlichkeit außerhalb Rußlands ist er bis heute als Komponist so gut wie unbekannt. Um so willkommener mag daher der folgende Überblick über Aufnahmen von Werken Tanejews sein. Leider fehlt immer noch eine Gesamtaufnahme seiner Oper *Oresteia*. Die alte Aufnahme von 1978 (Melodija MCD 195 A+B) ist vergriffen. Immerhin gibt es aber die Ouvertüre *Oresteia* op. 6 zweimal auf CD. Die Ouvertüre bündelt und entwickelt die Kernthemen und die musikalische Atmosphäre der musikalischen Trilogie; Tanejew schrieb sie drei Jahre nach Fertigstellung der Oper 1897 als eigenständige "Fantasie-Ouvertüre".

WERKE TANEJEWS AUF CD

KAMMERMUSIK

Sonate in mittlerer Schwierigkeit a-Moll für Violine und Klavier. Klavierwerke: Thema und Variationen C-Dur, Repose, Scherzo, Prélude F-Dur, Quadrille, Andantino semplice, Präludium und Fuge gis-Moll op. 29. Ivan Peshkov (Violine) und Olga Solovieva (Klavier). 2009. Naxos 8.557804.

Complete String Trios. Belcanto Strings. Bayerischer Rundfunk 2000. Dabringhaus MDG 634 1003-2.

String Trio op. 31, Trios b-Moll und D-Dur. Leopold String Trio. 2008. Hyperion CDA 67573.

Klavierquintett op. 30 und Trio op. 22. Vadim Repin, Ilya Gringolts, Nobuco Imas, Lynn Harrell, Michail Pletnev. 2005. Deutsche Grammophon DG 00289 477 5419.

Klavierquintett op. 30 und Streichquartett op. 3. Tigran Alikhanov, Moscow String Quartet. Melodia 2008. Mel CD 1001240.

Complete String Quartets. Vol. 1. Streichquartette Nr. 1 op. 4 und Nr. 3 op. 7. Carpe Diem String Quartet. 2007. Naxos 8.570437.

Klavierquartett op. 20. Paul Juon, Rhapsodie op. 37. Alexander Borodin, Polowetzer Tänze (Arrangement). The Ames Piano Quartet. 2000. Dorian Dor-93215.

ORCHESTERWERKE, KANTATEN UND CHÖRE

Sinfonien Nr. 1 und 3.

Russian State Symphony Orchestra. Valeri Polyansky. 2007. Chandos Chan 10390.

Novosibirsk Academic Symphony Orchestra. Thomas Sanderling. 2008. Naxos. 8.570336.

Sinfonien Nr. 2 und 4.

Russian State Symphony Orchestra. Valeri Polyansky. 2002 Chandos Chan 9998.

Polish State Philharmonic Orchestra Katowice. Stephen Gunzenhauser. 1988. Marco Polo 8.223 196.

Sinfonie Nr. 4. Ouvertüre *Oresteia* op. 6. The Philharmonia Orchestra. Neeme Järvi. 1992. Chandos Chan 8953.

Suite de Concert op. 28 für Violine und Orchester. Lydia Mordkovitch (Violine). Royal Scottish National Orchestra. Neeme Järvi. 2008. Chandos Chan 10491.

Suite de Concert op. 28 für Violine und Orchester. Cantata Ioann Damaskin op. 1. Ilya Kaler (Violine). Gnesin Academy Chorus. Russian Philharmonic Orchestra. Thomas Sanderling. 2009. Naxos. 8.570527.

Orchesterwerke und Kantate: Ouvertüre *Oresteia* op. 6, Adagio C-Dur, Ouvertüre über ein russisches Thema, Kantate zu Puschkins "Exegi Monumentum", Canzone, Ouvertüre d-Moll. Novosibirsk State Philharmonic Chamber Choir. Novosibirsk Academic Symphony Orchestra. Thomas Sanderling. 2009. Naxos 8.570584.

Po proctenij psalma (At the Reading of a Psalm) op. 36. St. Petersburg State Academic Capella Choir. Boys Choir of the Glinka Choral College. Russian National Orchestra. Michail Pletnev. Live 2003. Penta Tone Classics PTC 5186038.

Kantate Ioann Damaskin. Tschaikowsky, Kantate *Moskva*. Mussorgsky, Morgendämmerung über der Moskva (Ouvertüre zur Oper *Chowantschina*). Olga Teriouchkova, Boris Statsenko. Rundfunkchor Berlin. Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin. Michail Jurowski. 2002. Koch-Schwann 3-6553-2.

Zwölf Chöre a cappella für gemischte Stimmen op. 27. Netherlands Chamber Choir. Tonu Kaljuste. 2001. Globe 5197.

Von PETER TSCHAIKOWSKYS sinfonischen Werken werden nach wie vor hauptsächlich die drei späten Sinfonien Nr. 4-6 aufgenommen. Neue Interpretationsansätze sind dabei eher selten zu hören – so zum Beispiel in der Aufnahme der 5. und 6. Sinfonie mit dem RSO Stuttgart unter der Leitung von Roger Norrington. Statt der üblichen großen Legatobögen läßt er differenzierter phrasieren und wendet das Streichervibrato sparsamer an. (Vgl. im übrigen die neue Gesamtaufnahme der Sinfonien von Oleg Caetani und dem Melbourne Symphony Orchestra, die weiter oben besprochen wird.) Mit neuen Interpretationen ist vielleicht in den nächsten Jahren zu rechnen, nachdem Dirigenten wie Eliot Gardiner die Sinfonien von Brahms oder Paave Järvi mit der Bremer Kammerphilharmonie Beethovens Sinfonien sozusagen neu entdeckt haben.

Besonders hingewiesen sei auf Produktionen selten zu hörender Werke Tschaikowskys. Die Schauspielmusik zu Shakespeares *Hamlet* op. 67^{bis} liegt in zwei Aufnahmen vor. Neeme Järvi hat seiner Produktion der 3. Sinfonie einige kleinere Raritäten zugefügt (siehe

die unten folgende Besprechung). Erfreulich ist, daß Tschaikowskys kostbare und schwierige Streichquartette, früher eher unterschätzte und vernachlässigte Werke, immer mehr die ihnen gebührende Beachtung finden und auf durchweg hohem Niveau gespielt werden. Überflüssig erscheint mir dagegen die Aufnahme des Klaviertrios op. 50 mit der *ad hoc*-Starbesetzung Repin, Maiski, Lang. Beachtenswert ist das Angebot an historischen Aufnahmen. In den *Mitteilungen* 14 (S. 127 ff.) war ausführlich über die Aufnahmen von Nikolaj Golovanov berichtet worden. Anlässlich der Jahrestagung in Dresden, wo die *Manfred*-Sinfonie zu hören sein wird, sei auf zwei Interpretationen von Arturo Toscanini hingewiesen. Greifbar ist jetzt auch eine Aufnahme des Kinderalbums op. 39 mit dem legendären russischen Pianisten und Klavierpädagogen Alexander Goldenweiser.

Die drei Orchestersuiten Tschaikowskys – auch sie viel zu wenig beachtet und im Konzertsaal äußerst selten zu hören – sowie die erst nachträglich als 4. Suite bezeichnete "Mozartiana" liegen in einer vorzüglichen älteren Aufnahme mit Antal Dorati (1966) nun auch auf CD vor. Erstklassig ist ebenfalls die neuere Einspielung (1987-1992) mit Sir Neville Marriner, die in einer preiswerten Box angeboten wird. Besonders hinzuweisen bleibt schließlich auf die 1992 entstandene Aufnahme der von S. S. Bogatyryew rekonstruierten Es-Dur-Sinfonie Tschaikowskys (irreführend immer wieder fälschlich als "7. Sinfonie" bezeichnet), die, vor der 6. Sinfonie entstanden, vom Komponisten als Sinfonie verworfen und zum 3. Klavierkonzert op. 75 (I. Satz der Sinfonie) und zum Andante und Finale für Klavier und Orchester op. posth. 79 (II. und IV. Satz der Sinfonie) umgearbeitet worden ist. Deshalb ist es sinnvoll, die rekonstruierte Sinfonie auf der CD mit dem Opus 75 zu vereinen.⁵

WERKE TSCHAIKOWSKYS AUF CD

- Manfred*-Sinfonie op. 58. Fantasie-Ouvertüre *Romeo und Julia*. NBC Symphony Orchestra. Arturo Toscanini. 1946, 1949. BMG GD60298.
- Orchesterwerke: *Manfred*-Sinfonie, 6. Sinfonie, *Romeo und Julia*, *Der Sturm* op. 18, Sinfonische Ballade *Der Wojewode* op. post. 78, *Nußknacker*-Suite op. 71a, 1. Klavierkonzert op. 23. Vladimir Horowitz (Klavier). NBC Symphony Orchestra. Arturo Toscanini. 1941-1954. 2007. Andromeda ANDRCD 5101.
- Manfred*-Sinfonie op. 58. "Mozartiana"-Suite. Tchaikovsky Symphony Orchestra. Vladimir Fedossejew. 2009. Lontano 2564-69105-9.
- Sinfonie Es-Dur. Klavierkonzert Nr. 3. Geoffrey Tozer (Klavier). The London Philharmonic. Neeme Järvi. 1993. Chandos Chan 9130.
- Sinfonie Nr. 3 D-Dur op. 29. Schauspielmusiken. Rubinstein-Serenade. Stücke aus "Eugen Onegin". Siehe im einzelnen die Besprechung weiter unten. Gotheburg Symphony Orchestra. Neeme Järvi. 2009. BIS SACD 1468.
- Sinfonie Nr. 5 e-Moll op. 64. *Nußknacker*-Suite op. 71a. Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR. Roger Norrington. 2009. Hänssler 93.254.
- Sinfonie Nr. 5 e-Moll op. 64. *Francesca da Rimini* op. 32. Simón Bolívar Youth Orchestra of Venezuela. Gustavo Dudamel. 2008. Deutsche Grammophon DG 4778022.
- Die vier Orchestersuiten. New Philharmonia Orchestra. Antal Dorati. 1966. 2009. Decca 478 1708.
- Die vier Orchestersuiten. *Romeo und Julia*. *Francesca da Rimini* op. 32. Radio-Sinfonieorchester Stuttgart. Sir Neville Marriner. 1987/1992. CD-Box 2009. Capriccio Phoenix Edition 412.

⁵ Zwei frühere Aufnahmen der Es-Dur-Sinfonie, und zwar von Eugene Ormandy und Sergei Skripka, werden in den *Mitteilungen* 14 (2007), S. 78, Anmerkungen 117 und 119, genannt.

- Hamlet* op. 67, *Der Sturm* op. 18, *Romeo und Julia* (Fassung 1880). Bamberger Symphoniker. José Serebrier. BIS 1073.
- Hamlet* – Schauspielmusik op. 67^{bis}. Festouvertüre (über die dänische Hymne) op. 15. London Symphony Orchestra. Geoffrey Simon. 2003. Chandos Chan X 10108.
- Hamlet* – Schauspielmusik op. 67^{bis}. *Romeo und Julia* (Fassung 1869). Russian National Orchestra. Vladimir Jurowski. 2008. Penta Tone PTC 5186 330.
- Variationen über ein Rokoko-Thema für Violoncello und Orchester op. 33 (Fassung W. Fitzenhagen). Pezzo capriccioso op. 62. Nocturne (aus den Klavierstücken op. 19) und Andante cantabile (aus dem 1. Streichquartett op. 6; beide in der Bearbeitung für Violoncello solo und Orchester von Tschaikowsky). Camille Saint-Saëns, 1. Violoncellokonzert. Sol Gabetta (Violoncello). Münchner Rundfunksinfonieorchester. Ari Rasilainen. 2006. Sony BMG 8287 6869002.

KAMMERMUSIK, KLAVIERMUSIK, ROMANZEN UND LIEDER

- Klaviertrio a-Moll op. 50 "À la mémoire d'un grand artiste". Sergej Rachmaninow, Klaviertrio Nr. 1. Vadim Repin (Violine), Mischa Maiski (Violoncello), Lang Lang (Klavier). 2009. Deutsche Grammophon DG 4778099.
- Streichquartette und Streichsextett d-Moll op. 70 "Souvenir de Florence". Ying Quartet. 2007. Telarc 80685.
- Streichquartette, Quartettsatz B-Dur, Streichsextett d-Moll op. 70 "Souvenir de Florence". Endellion String Quartet. 2000/2005. Brillant 93998.
- Complete String Quartets Vol. 1 (Quartette Nr. 1 und 2). Utrecht String Quartet. 2009. Dabringhaus MDG 903 1575-6.
- Streichquartette, Quartettsatz B-Dur, Streichsextett d-Moll op. 70 "Souvenir de Florence". Klenke-Quartett. 2009. Edel Classics. (Ist inzwischen, im Februar 2010, erschienen – siehe die Besprechung weiter unten.)
- Kinderalbum für Klavier op. 39. Edvard Grieg, ausgewählte Lyrische Stücke. Alexander Goldenweiser. Historische Aufnahme. Appian APR 5661.
- Sämtliche Romanzen und Lieder. Vol. 1-5. Ljuba Kazarnovskaya (Sopran). Ljuba Orfenova (Klavier). 1999-2008. Naxos 8.554357, 8.554358, 8.555371, 8.570409, 8.570438.
- Ausgewählte Romanzen. Christianne Stotijn (Mezzo-Sopran). Julius Drake (Klavier). 2008. Onyxclassics.

Eine neue Tschaikowsky-CD des Dirigenten Neeme Järvi
 mit einem ungewöhnlichen Repertoire

Im Juni 2009 ist beim schwedischen Label Bis Records eine CD (BIS-SACD-1468) mit verschiedenen Werken Tschaikowskys erschienen, gespielt vom Gothenburg Symphony Orchestra unter der Leitung seines Chefdirigenten Neeme Järvi. Hauptwerk der CD ist die 3. Symphonie D-Dur op. 29 von 1875. (Sie soll eine CD-Reihe mit sämtlichen sechs Symphonien ergänzen.) Neben der 3. Symphonie sind außer bekannten Stücken aus dem "Eugen Onegin" (1877/78), nämlich "Zwischenakt und Walzer" sowie Polonaise (aus dem III. Akt), auch sehr selten aufgeführte Kompositionen verschiedener Gattung zu hören: Zwischenaktmusik und Tänze der Landmädchen aus der Oper "Der Wojewode" (nach dem gleichnamigen Drama von Alexander Ostrowsky) op. 3 (1867/68), die kleinbesetzte kurze Serenade zu Nikolai Rubinstains Namenstag (1872) sowie die nur aus zwei Nummern bestehende Musik (1866/67) zur Dramatischen Chronik "Der falsche Dmitri und Wassily

Schuiski" (ebenfalls von A. Ostrowsky). Das dreisprachige Booklet zur CD enthält jeweils kurze Einführungen zu den eingespielten Kompositionen von Horst A. Scholz.

Die Musik zum Schauspiel "Der falsche Dmitri und Wassily Schuiski" ist offenbar erstmalig auf CD eingespielt worden. Das musikalische Material dieser Bühnenmusik von 1866/67 begegnet auch in anderen Kompositionen Tschaikowskys. In der Einleitung zum I. Akt griff er auf seine Klaviervariationen a-Moll aus den Petersburger Studienjahren 1863-1865 zurück. Und die neu komponierte Mazurka der Bühnenmusik übernahm er etwa drei Jahre später, 1870, in überarbeiteter Form als "Mazurka de salon" in seine Drei Stücke für Klavier op. 9, und zwar als Nr. 3.

A. V.

Neuaufnahmen von Tschaikowskys Quartetten
mit dem Utrecht String Quartet (2009) und dem Klenke Quartett (2010)

Im Jahre 2009 erschien die erste von zwei CDs mit der Gesamtaufnahme von Tschaikowskys Streichquartetten, gespielt vom *Utrecht String Quartet*, bei Dabringhaus und Grimm (MDG 903 1575-6): *Peter Ijitsch Tschaikowsky. String Quartets No. 1 & 2*. Eeve Koskinen und Katherina Routley (Violine), Joël Waterman (Viola), Sebastian Koloski (Violoncello). Aufnahmen: September 2008 und Februar 2009 im ehemaligen Ackerhaus der Abtei Marienmünster. – Im Jahre 2010 kam die Doppel-CD *Tschaikowsky. String Quartets* mit den drei Streichquartetten, dem Quartettsatz B-Dur und dem Streichsextett "Souvenir de Florence", gespielt vom Klenke Quartett, bei *Berlin Classics / Edel: Kultur* heraus (00 1650 2BC). Klenke Quartett: Annegret Klenke und Beate Hartmann (Violine), Yvonne Uhlemann (Viola), Ruth Kaltenhäuser (Violoncello); zusätzlich beim Streichsextett: Harald Schoneweg (Viola) und Klaus Kämper (Violoncello). Aufnahmen: Juli und Dezember 2008 (2. und 3. Quartett) sowie Juni und Juli 2009 (1. Quartett, Quartettsatz, Streichsextett) im Hans Rosbaud Studio des SWR, Baden-Baden.

Beide Ensembles sind durch ihre Konzerte im In- und Ausland sowie durch ihre Produktionen renommierter; so sei hier lediglich auf die entsprechenden Texte in den Booklets der genannten Kassetten verwiesen sowie auf die verschiedenen Informationen im Internet (siehe unter "Klenke Quartett" und "Utrecht String Quartet"). Das Klenke Quartett ist den Mitgliedern unserer Gesellschaft im übrigen seit der Weimarer Jahrestagung im Mai 2004 und einem Konzert bei der Tübinger Jahrestagung im Mai 2005, in dem es u. a. Tschaikowskys 2. Quartett gespielt hatte, in bester Erinnerung. Bei dem von Professor Ulrich Beetz an der Weimarer Musikhochschule organisierten Tschaikowsky-Fest 2004 hatte er mit seinem Abegg Trio (Ulrich Beetz – Violine, Birgit Erichson – Violoncello, Gerrit Zitterbart – Klavier) Tschaikowskys Klaviertrio op. 50 sowie mit Musikern seiner Kammermusikklasse das Streichsextett op. 70 und hatte das von ihm früher an der Hochschule betreute Klenke Quartett Tschaikowskys drei Streichquartette und den Quartettsatz B-Dur aufgeführt. Seitdem hatten die vier Damen des Klenke Quartetts, das sich inzwischen u. a. auch mit Produktionen von Streichquartetten Mozarts einen Namen gemacht hat, eine Aufnahme der Tschaikowskyschen Werke geplant. Diese Aufnahme konnte inzwischen realisiert werden und liegt seit Februar 2010 auf der hier vorgestellten Doppel-CD vor.

Interpretationsvergleiche sind immer eine heikle Angelegenheit: Sie sind beeinflusst und geprägt durch die persönlichen, subjektiven Hörerfahrungen des Rezensenten – und natürlich durch seinen Geschmack und sein Verständnis von der Musik, deren verschiedene Interpretationen er zu beurteilen unternimmt. Im übrigen wird er sich stets bewußt sein, daß musikalische Kunstwerke den Reichtum und die Vielfalt ihrer kompositorischen Struktu-

ren, ihrer Gedanken- und Gefühlswelt bei ihrer sinnlich-klanglichen Realisierung durch Interpreten auf sehr verschiedene Weise offenbaren können. Oder anders: die einzig richtige und gültige Interpretation gibt es nicht.

Vergleichen kann man im übrigen vorerst nur die bisher von beiden Ensembles eingespielten Werke: die beiden ersten Quartette D-Dur op. 11 (Moskau, Februar 1871) und F-Dur op. 22 (Moskau, Dezember / Januar 1873/74). Beide Aufnahmen sind eine reine Freude, zeugen von einem intensiven Studium der Werke und präsentieren sie mit all ihrem Reichtum und ihrer Originalität der formalen und satztechnischen Strukturen, ihrer klanglichen Vielfalt und ihren lyrischen, dramatischen und geistvoll scherzosen Gedanken und Inhalten. Im übrigen sind sie spiel- und aufnahmetechnisch von erlesener Qualität. Gerade weil beide Aufnahmen insgesamt so überzeugend und rühmend sind (kurz: beide sind ohne Einschränkungen zu empfehlen), wird man – so hoffe und wünsche ich – die folgenden Anmerkungen zu Details nicht als beckmesserisch mißverstehen.

In Tempo, Agogik und Dynamik verfahren beide Quartette mit einiger Freizügigkeit und lassen sich, vom gedanklichen Impetus der Musik vor allem in schnellen Sätzen und virtuoser Spielfreude angestachelt, zu zwar effektvollen, aber unnötig ablenkenden Übertreibungen verleiten. Im Kopfsatz des Quartetts Nr. 1, *Moderato e semplice*, schreibt Tschaikowsky für die Schlußgruppe in Exposition und Reprise (Takt 47 ff. bzw. 150 ff.) *Poco più mosso* (also "Ein wenig bewegter") vor; zieht man nun das Tempo – wie in beiden Aufnahmen geschehen – zu sehr an, entsteht der Eindruck einer an beiden Stellen deplacierten Stretta und wird der insgesamt lyrische Charakter des Satzes gestört. Vor allem aber nimmt man der eigentlichen Stretta (*Allegro giusto*, T. 160 ff.) ihre Wirkung als virtuoser Schluß und muß hier das Tempo, wenn schon die unmittelbar vorausgehende Schlußgruppe (T. 150-159) zu schnell war, unmaßig überziehen. Kurz: die Tempoproportionen wirken unorganisch. Tempounterschiede sind im übrigen nur gering zwischen den Aufnahmen. Interessant und bedenkenswert ist allerdings, daß das Klenke Quartett im dritten Satz, dem Scherzo, des 1. Quartetts das einschränkende "non tanto" nach dem "Allegro" mehr beachtet, als die Utrechter es tun, und damit eher die metrisch vertrackte Machart des Satzes hervorhebt.

Dynamisch und klanglich bestechen beide Aufnahmen durch Vielfalt und Angemessenheit. Schon im ersten Satz des so knappen, konzentrierten 1. Quartetts mit seinen zwei lyrischen Themen, seinen feinen Fiorituren in den Neben- oder Begleistimmen und der filigranen motivischen Arbeit, aber auch den heftigen Steigerungen und Klangmassierungen in der Durchführung wird das deutlich. Der weiche, warme Charakter des Satzes – wie fein, delikat, zart und empfindsam ist sein erstes Thema –, aber auch die kraftvoll zapukenden Passagen erfordern Klangqualitäten, die weder ins Süßliche abgleiten noch zu pseudo-orchesterlicher Härte forciert werden dürfen. Beide Quartette "beherrschen sich" in dieser Hinsicht. In der lyrischen Haltung des zweiten Satzes im 1. Quartett (eines der berühmtesten, oft bearbeiteten Stücke Tschaikowskys mit einem ukrainischen Volkslied in den Rahmenteilen) unterscheiden sich die beiden Aufnahmen: rhythmisch und agogisch frei, klanglich betörend süß die Utrechter (sie spielen einen "langsamen Satz"); zurückhaltender, keuscher sozusagen, die vier Damen des Klenke Quartetts (sie spielen eine zarte Volksliedbearbeitung mit einem lyrischen Mittelteil B).

Eine für die Wirkung des Satzes nicht unwichtige dynamische Angabe in T. 57-80, dem Schluß des A-Teils im Scherzo, wird von den beiden Ensembles unterschiedlich verstanden bzw. beachtet: *La seconda volta diminuendo sin al fine* ("Das zweite Mal mit zurückgehender Dynamik bis zum Schluß"). Nun ist zunächst fraglich, ob mit "seconda volta" jeweils (also vor und nach dem Trio) die Wiederholung der Takte 25-80 gemeint ist oder, was ich für wahrscheinlich halte, die Wiederholung des Scherzo-Teils insgesamt nach

dem Trio. So spielen die Utrechter und beginnen bei der Wiederholung des Scherzos in Takt 57 mit einem *Diminuendo*, das bis zum Schluß reicht. Darauf beginnt, ebenfalls *piano*, das Finale. Das Klenke Quartett spielt T. 57 ff. von Beginn an leiser und T. 69 ff. wieder *forte*. So steht es nicht da, und so ist es auch, aufs Satzganze und den Anschluß des Finales gesehen, nicht gemeint – aber natürlich, im Sinne einer gewissen interpretatorischen Freiheit gegenüber dem "Originaltext", möglich.

Im Finale des 1. Quartetts sind sich beide Ensembles in zwei aufführungspraktischen Fragen einig bei der Abweichung vom Originaltext. Das Finale ist ein regulärer Sonatenhauptsatz (Exposition: Hauptsatz, Überleitung, Seitensatz, Schlußgruppe mit Material des Hauptsatzes – Durchführung (T. 155 ff.) – Reprise (T. 250 ff.) mit zusätzlichem kleinen durchführungsartigen Teil (nach der Schlußgruppe, T. 354) mit Haupt- und Seitensatzmaterial, bevor T. 400, *Allegro vivace*, die *Stretta* einsetzt. Und wie die Exposition des ersten, so soll auch diejenige des Finales wiederholt werden; das geben die Wiederholungszeichen und die wegen der unterschiedlichen Anschlüsse ausnotierten beiden Volten (T. 154 ff.) an. Aber es scheint, wie die verschiedensten Aufnahmen des Werkes zeigen, allgemein üblich, die Wiederholung zu streichen. Im Finale läßt sich in beiden Aufnahmen hören, wie verführerisch es für Interpreten ist, *crescendo* zu spielende Steigerungspassagen im Tempo zu beschleunigen, ob wohl davon nichts in der Partitur steht (vgl. T. 39 ff., 122 ff., 220 ff.).

Deutlicher als im ersten unterscheiden sich die hier vorgestellten beiden Aufnahmen in Tschaikowskys zweitem Quartett F-Dur op. 22. Bleibt der Gesamteindruck beim Klenke Quartett im Klanglichen bei aller Intensität des Ausdrucks immer kammermusikalisch, drängt es das niederländische Ensemble zu größerer Kraftentfaltung in Gestik und Dynamik, größeren Kontrasten in Artikulation und Agogik, auch äußerer Dramatik und technischer Brillanz. Im ersten Satz, dessen lyrische Grundhaltung das Klenke Quartett betont, schwingen sich die Utrechter bei opulenterer, äußerst flexibler, glänzender Tongebung und tüppigen Steigerungen zu expressiver Emphase auf – und zu betörendem Gesang (etwa dem der ersten Violine in der Coda des Kopfsatzes, T. 203 ff.). Interessant ist die unterschiedliche Auffassung des zweiten Satzes, des metrisch ungewöhnlichen Scherzos mit dem köstlichen Walzer als Mittelteil. Während das Utrecht String Quartett die Rahmenteile scherzhaft mit zülig durchgehaltenem Tempo und eher streng und ohne agogische Lizenzen bietet, verknüpfen die vier deutschen Damen dieses Scherzo mit der lyrischen Grundhaltung des Kopfsatzes: Sie nehmen ihn ein wenig langsamer, beginnen ihn zarter, sind in Gliederung und Gestaltung der Details agogisch lebendiger, steigern ihn auf fast dramatische Weise. All dies führt nicht etwa zu einer Schwächung des ständig wechselnden Metrums – im Wechsel von 6/8- und 9/8-Takt –, sondern paradoxerweise zu seiner spielerisch raffinierten Verdeutlichung. Ebenso stark unterscheiden sich die Aufnahmen im Mittelteil des Scherzos, dem einschmeichelnden Walzer. Die Utrechter reduzieren das Tempo (obwohl Tschaikowsky "L'istesso tempo" vorschreibt) und schwelgen (Violinen *sul G*), und sie ändern ein kleines, aber wichtiges Detail: im Thema werden die jeweils ersten beiden Achtel im Takt betont staccato statt, wie ausdrücklich notiert, *non legato* gespielt. Das verändert den Charakter der Musik in zwar effektvoller, aber unpassender Weise. Hier scheint mir die andere Aufnahme "richtiger" und angemessener zu sein. In der kraftvollen und vehementen Coda des Satzes (*sempre ff*) können wegen ihres strafferen Tempos die Utrechter effektvoller sein als das deutsche Quartett.

Langsamer Satz und Finale zeigen in der musikalischen "Auffassung" weniger Unterschiede. Ihre technischen Schwierigkeiten und klanglichen Herausforderungen im bewegten Mittelteil des *Andante ma non troppo* (T. 81 ff.) mit seinem weitgefächerten Tonraum, dem rhythmischen Gegeneinander der virtuosen Figurationen und der hohen Lage der Violine I sowie im turbulenten Fugato des Finales (T. 129 ff.) meistern beide Ensembles mit

Bravour. Was die Präzision der rhythmischen Vertracktheiten, die Klarheit der Strukturen, die Darstellung des komplizierten Satzes und seiner motivischen Durchdringung, die innere Dramatik, die gedanklichen Bögen, die Übergänge, die Klangwärme und -intensität betrifft, bestätigen sich die schon oben beschriebenen Eindrücke und Unterschiede.

Aufnahmen des Streichquartettsatzes B-Dur (einer studentischen Arbeit von 1865), des 3. Streichquartetts es-Moll op. 30 und des Streichsextetts d-Moll op. 70 ("Souvenir de Florence") liegen bisher nur vom Klenke Quartett vor. Deshalb muß es vorerst bei der vergleichenden Rezension der Quartette Nr. 1 und 2 bleiben. Th. K.

Erneut auf dem Autographenmarkt:
Eine Portraitphotographie Tschaikowskys mit Widmung von 1888

In den Mitteilungen 10 (2003), S. 95-101 (Abbildung: S. 97), hatten wir auf eine Portraitphotographie Tschaikowskys mit autographe Widmung an den Hamburger Organisten Carl F. Armbrust vom 10. Februar 1888 hingewiesen, die von dem Wiener Antiquariat INLIBRIS zum exorbitant hohen Preis von zwölftausend Euro angeboten worden war.

Neuerdings tauchte dasselbe Photo erneut im Handel auf, und zwar bei KOTTE Autographs, Katalog 33, August 2009, S. 228-230 (Abbildung: S. 229), zum Preis von achttausend Euro.