

# Tschaikowsky-Gesellschaft

## Mitteilungen 22 (2015)

S.152-193

Besprechungen und Mitteilungen

Abkürzungen, Ausgaben, Literatur sowie

Hinweise zur Umschrift und zur Datierung:

[http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index\\_htm\\_files/abkuerzungen.pdf](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](mailto:info@tschaikowsky-gesellschaft.de) / [www.tschaikowsky-gesellschaft.de](http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de)

Redaktion:

Thomas Kohlhase (1994-2011),

zusammen mit Kadja Grönke (2006-2008),

Lucinde Braun und Ronald de Vet (seit 2012)

ISSN 2191-8627

## BESPRECHUNGEN UND MITTEILUNGEN

### In memoriam

Die Tschaikowsky-Gesellschaft gedenkt ihres Mitglieds

DR. MED. CHRISTIAN OSMER

24. September 1956 -- 27. Februar 2015

### Neue Publikationen

Svetlana Petuchova, *Bibliografija žizni i tvor estva P.I. ajkovskogo. Ukazatel' literatury, vyšedšej na russkom jazyke za 140 let (1866–2006)*, Moskau: Gosudarstvennyj institut iskusstvoznanija, 2014. 856 Seiten. ISBN 978-5-98287-081-0.

Wollte man sich bisher über Publikationen zu Petr ajkovskij informieren, stand einem die bibliographische Datenbank zur Verfügung, die auf der Website Tchaikovsky-research.net allgemein zugänglich ist. Die hier erfasste Literatur ist natürlich bei weitem nicht vollständig. Am Staatlichen Institut für Kunstwissenschaften in Moskau hat in den letzten Jahren Svetlana Petuchova an einer Dokumentation sämtlicher russischer Veröffentlichungen über den Komponisten gearbeitet. Das Projekt ist aus einem ursprünglich für die geplante ajkovskij-Enzyklopädie vorgesehenen bibliographischen Überblick hervorgegangen und hat sich zu einem eigenständigen Vorhaben ausgewachsen. In einem gewaltigen Kraftakt hat die einzige Autorin des im Dezember 2014 erschienenen Nachschlagewerks etwa 13280 bibliographische Einheiten der Jahre 1866 bis 2006 ermittelt, indem sie die immer noch im Karteikartenformat bestehenden, systematischen Kataloge aller großen russischen Bibliotheken auswertete.

So beeindruckend das Ergebnis ist, leidet die Publikation an einem empfindlichen Mangel. Petuchova ordnet ihre Daten streng chronologisch an, ein Prinzip, das sie für das sinnvollste hält (S. 18) und über dessen nicht immer ganz einfache Einhaltung sie verschiedene methodische Überlegungen angestellt hat. Ihr Ziel, alle gesammelten Informationen „zugänglich für Durchsicht, Forschung und Verstehen“ (S. 17) zu machen, leidet jedoch an der Abwesenheit jeglicher Register. Die Titel der Bibliographie lassen sich so nicht nach Kategorien wie ‚Autor‘ oder ‚Kompositionen ajkovskijs‘ als die wichtigsten Bereiche, nach denen ein interessierter Benutzer in dem Nachschlagewerk suchen wird, abfragen. Soll man hierzu tatsächlich die etwa 700 Seiten des chronologischen Katalogs durchblättern? Eine mögliche Lösung dieses Problems wäre es, auf der Grundlage der Bibliographie eine elektronische Datenbank auf einem Internet-Forschungsportal einzurichten, so dass nicht nur eine Volltext-Recherche, sondern auch Nachträge, Korrekturen, eine kontinuierliche Fortführung der Titelerfassung sowie Links zu digitalen Volltextver-

sionen möglich wären. Begrüßenswert wäre auch eine Ergänzung der nichtrussischen ajkovskij-Literatur, zu der westliche Forscher beitragen könnten.

Für diese eher technisch ausgerichtete, dringend erforderliche Aufbereitung der zusammengetragenen Daten wird die Autorin auf Mithilfe anderer Beteiligter angewiesen sein. Ihr eigenes wissenschaftliches Interesse liegt in erster Linie auf der inhaltlichen Auswertung ihres Materials. So bietet eine umfangreiche Einleitung (S. 23–120) eine in diesen Dimensionen bisher einzigartige Aufarbeitung der russischen Rezeptionsgeschichte des Komponisten, die entscheidende Fragestellungen diskutiert und ein Grundgerüst für Anschlussforschungen vorgibt.

Petuchova wertet darin ausschließlich das von ihr erfasste Material aus und zieht auf dieser bibliographischen Basis wichtige Linien der ajkovskij-Rezeption nach. In der ersten Phase, zu Lebzeiten des Komponisten, interessiert sie sich vor allem für die Frage, wie die Zeitgenossen den Rang und die spezifische künstlerische Position des Komponisten wahrnahmen. Dabei setzt sie sich primär mit German Larošs und Nikolaj Kaškins Texten auseinander. Ein interessanter Akzent ist das Interview, das Hans von Bülow 1879 einem Redakteur der Zeitschrift *Golos* gab (S. 34 f.). Petuchova hebt hervor, dass in der russischen Fassung dieser Publikation erstmals die Hoffnung auf ajkovskijs Beitrag zu einer Musik der Zukunft formuliert worden sei. Auch wandte der deutsche Musiker hier den Begriff des „Genies“ auf seinen russischen Kollegen an, der in Russland nur sehr zögerlich als Epithet für ajkovskij in Umlauf kam. Erst nach seinem Tod griff man systematisch auf den Genie-Begriff zurück, der in Russland offenbar einen stark affirmativen Charakter besaß. Man gestand ihm Gestalten zu, die unzweifelhaft in den Kanon klassischer Künstler aufgenommen worden waren. Der kreative, zukunftsweisende Aspekt dagegen, der im westlichen Sprachgebrauch mit dem Genie-Begriff einhergeht, steht sowohl bei Bülow als auch bei gleichzeitigen französischen Musikpublizisten im Vordergrund.<sup>1</sup>

Als zweite Phase grenzt Petuchova das erste Jahrzehnt nach dem Tod des Komponisten (1893–1903) ab. Sie weist auf die sofortige Entstehung des Bildes von ajkovskij als großem Klassiker der russischen Musik hin, erwähnt aber zugleich die Kodifizierung seiner Kunst als melancholisch, von Weltschmerz bewegt. Eine luzide Würdigung erfährt die biographische Quellenforschung, die Modest ajkovskij in diesen Jahren vorantrieb: Petuchova geht sowohl auf die erschöpfende Faktenbasis und den dokumentarischen Charakter der Biographie ein, die den Grundstein für alle weiteren Forschungen lieferte, als auch auf die subtilen Manipulationen, mit denen Modest das hehre Künstlerbild seines Bruders entwarf.

Die folgende Etappe bilden die Jahre 1903 bis 1928, von Petuchova unter das Motto „Deti i otcy“ („Söhne und Väter“) gestellt. Denn seit der Mitte der 1910er Jahre war ajkovskij einer vehementen Kritik ausgesetzt, die vor allem mit einem ästhetischen Generationenwechsel zu tun hatte. Mit seinen Werken im Konzertleben zwar auch in der frühen Sowjetunion weiterhin präsent, wurde der Komponist als Vertreter einer vergangenen Epoche bewertet, als Repräsentant der „passiven Intelligencija“, die die sozialen Missstände ihrer Zeit nur resignierend zur Kenntnis nahm, statt sie zu ändern. Wichtige Vertreter dieser Strömung waren Vja eslav Karatygin und der mit seinen Schriften folgenreiche Igor' Glebov (Boris Asaf'ev). Als symptomatisch für die primär autobiographisch ausgerichtete Deutung von ajkovskijs Musik erscheint Petuchova auch die Publikation der Tagebücher im Jahre 1923, die die Innensicht auf den Menschen freigaben.

<sup>1</sup> Vgl. vor allem Camille Benoîts große Rezension, die 1877 in der *Revue et gazette musicale* erschien, Nachdruck in Mitteilungen 19 (2012), S. 65–70.

Eine sehr lange Periode umfasst das Kapitel „Polveka strojki: vozvedenie monumenta (1928–1980)“ (Ein halbes Jahrhundert Baustelle: die Errichtung des Denkmals). Petuchova schildert unter anderem das Jubiläumsjahr 1940, in dem die Publikationen über den Komponisten zu einer nie wieder erreichten Zahl anstiegen (1220 Titel). Dazu trugen nicht nur die bekannten großen musikwissenschaftlichen Projekte bei, die in dieser Phase ihren Ausgangspunkt nahmen. Auch die sowjetischen Massenmedien bemächtigten sich ajkovskijs in einer flächendeckenden Kampagne. Petuchova macht darauf aufmerksam, dass die Ausmaße dieses Kults um den ‚großen russischen‘ Komponisten sich in der russischen Kulturgeschichte einzig mit der Rezeption Aleksandr Puškins als Klassiker vergleichen lassen.

Der Schlussteil „ra peremen: sredi zerkal (1980–2006)“ (Die Ära der Veränderungen: zwischen den Spiegeln) weist einen signifikanten Rückgang der Titelzahlen auf. Wie Petuchova erklärt, hängt dies mit dem Zusammenbruch der landesweiten Katalogisierungssysteme zusammen, die in den sowjetischen Bibliotheken die Pflege systematischer Kataloge und thematisch angelegter Sammlungen mit Zeitungsausschnitten ermöglicht hatten. Die von der staatlichen „Služba gazetnych vyrezok“ angefertigten Ordner mit Zeitungsausschnitten hatte Petuchova für die vorherigen Zeitabschnitte auswerten können. Seit 1990 versiegt diese Quelle indessen. Der Nachhall etwa des 150. Geburtstages des Komponisten in den Tageszeitungen und kleineren Periodika des Jahres 1990 lässt sich so kaum noch rekonstruieren. Als zentrale neue Tendenz verbucht die Autorin einerseits den Trend zum individuellen Zugang, andererseits die Verortung von ajkovskijs Schaffen im sozialen, ästhetischen, stilgeschichtlichen Umfeld seiner Zeit. Sachlich geht sie auf die Debatten um den Tod und die Homosexualität des Komponisten ein und zeigt, dass in einer breiteren russischen Öffentlichkeit fast nur Alexander Poznanskys Buch wahrgenommen wurde – dieses dafür umso intensiver. Ermöglicht wurden die vielen neuen Ansätze und Quellenforschungen durch die Öffnung der Musikwissenschaft zu anderen Disziplinen, durch die Aufhebung von Zensur und Selbstzensur sowie durch den fundamentalen Wandel der Recherchemöglichkeiten aufgrund der neuen digitalen Medien und des World Wide Web. Aus den letzten Passagen des Buchs atmet der Geist einer neu gewonnenen Freiheit, der es den russischen Zeitgenossen ermöglicht, der Musik ajkovskijs offen entgegenzutreten.

Marina Ritzarev, *Tchaikovsky's Pathétique and Russian Culture*, Farnham / London: Ashgate, 2014. 184 Seiten. 42 Notenbeispiele. ISBN 978-1-4724-2412-9.

Marina Ritzarev (Rycareva), die aus Petersburg stammende, seit 1992 an der Universität Bar-Ilan in Israel lehrende Musikwissenschaftlerin, ist bekannt für ihre Forschungen zur russischen Musik des 18. Jahrhunderts. Sie interessiert sich indessen auch für das Schaffen Petr ajkovskijs. Bereits ihr gemeinsam mit Esti Sheinberg verfasster Aufsatz zeichnete sich dadurch aus, dass aus einer bislang unbeachteten Aussage ajkovskijs – seiner Reaktion auf Jules Massenets Oratorium *Marie-Magdeleine* – eine neue und aufschlussreiche Analyse des Liederzyklus op. 47 entwickelt wurde.<sup>1</sup>

Das nun erschienene Buch hat den Charakter eines stark ausgedehnten Essays: Es handelt sich nicht um eine monographische Arbeit, die sämtliche zu einer Werkbetrachtung

---

<sup>1</sup> Marina Ritzarev und Esti Sheinberg, „The Infinite Grace of Jesus“: Massenet's „Marie-Magdeleine“ and Tchaikovsky's Blessed Tears, in: *Music and Letters* 91 (2010), S. 171–197.

gehörenden Aspekte von der Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte bis zu einer musikalischen Analyse der einzelnen Symphoniesätze vereint. Die Darstellung konzentriert sich auf eine einzige Fragestellung, die von der Autorin nach und nach entfaltet wird. Ziel ist es, eine neue Interpretation des unbekanntem Programms zu Čajkovskijs letzter Symphonie vorzulegen und damit einen Gegenentwurf zu der vor allem in den 1990er Jahren viel diskutierten Auffassung des Werks als Dokument einer homosexuellen Tragödie zu bieten.<sup>2</sup> Ritzarev lässt sich nicht auf eine Polemik mit diesem Ansatz ein, sondern konzentriert sich auf ihren eigenen Weg. Dies erscheint sinnvoll, denn die Auseinandersetzung mit dem homosexuellen Diskurs wäre ein Thema für sich, das im Kontext von Ritzarevs Essay nicht erschöpfend hätte behandelt werden können.<sup>3</sup> Ebenso wenig kommentiert die Autorin die allzu oft schon diskutierte Frage nach dem biographischen Zusammenhang zwischen der Symphonie und Čajkovskijs Tod.

Die drei Anfangskapitel führen den Leser zunächst in Čajkovskijs Idee einer Programm-Symphonie mit einem geheimen, nicht kommunizierbaren Inhalt ein. Den Grund für die notwendige Geheimhaltung des Programms sieht die Autorin in der Subjektivität desselben, die zu der für die Programmmusik charakteristischen Objektivität mit ihrer Gebundenheit an ein Sujet quer stand. Stützen lässt sich die Bedeutung des Begriffs der Subjektivität durch eine noch nicht lange bekannte Quelle, den Antwortbrief Vladimir („Bob“) Davydovs, welcher die Gedankenkette in der Korrespondenz mit seinem Onkel erkennen lässt. Hatte der Komponist am 16. / 28. Dezember 1892 nach der Aufgabe der Symphonie *Leben* über seine Schaffenskrise geklagt und behauptet, nur „ein Sujet wäre vielleicht in der Lage, Inspiration in mir zu wecken, aber reine Musik, d. h. symphonische oder Kammermusik, sollte man nicht mehr schreiben“ (S. 5); so entgegnete der junge Vladimir: „Vergeblich versuchst Du, Dich zu ‚objektivisieren‘, es wird Dir nie gelingen.“ (Ebd.) Hier nun knüpft der bekannte Brief vom 11. Februar 1893 an, der von dem neuen Kompositionsvorhaben mit seiner ungewöhnlichen Kombination von subjektiver Symphoniegattung und einem ‚objektiven‘ Programm kündigt.

Die Autorin spürt sodann einer weiteren Aussage dieses Briefs nach: „ich weinte oft während meiner Reisen, als ich [das Programm] entwarf.“ Auf der Suche nach dem Moment der Kristallisation einer Idee zur Programm-Symphonie verfolgt sie die Reisen, die der Komponist zwischen Mitte Dezember 1892 und dem 4. Februar 1893 unternahm.<sup>4</sup> Als entscheidend schildert sie die zwei Wochen in Odessa, als Čajkovskij in triumphaler Weise gefeiert wurde. Mit diesem wider Erwarten schon zu Lebzeiten erzielten Ruhm, so die Autorin, kontrastiere die Rückreise über Kamenka nach Klin, die der Komponist wegen eines starken Fieberanfalls in Čar'kov unterbrechen musste. Hier erlebte er eine beschä-

<sup>2</sup> Die in Großbritannien schon kurz vor 1900 einsetzende Tendenz, Čajkovskij als Vertreter einer homosexuellen Kultur zu sehen, verdient zweifellos eine eingehende Untersuchung, ebenso wie die wesentlich spätere Hinwendung zu diesem Thema in den Vereinigten Staaten. Vgl. etwa als einen der frühen Beiträge Simon Karlinskys 1988 für das Journal *Christopher Street* entstandenen ironischen Text „Should We Retire Chaikovsky?“, Nachdruck in: ders., *Freedom from Violence and Lies. Essays on Russian Poetry and Music*, Boston 2013, S. 330–338, sowie zu Karlinskys Engagement für eine *gay history* der russischen Kultur, ebd. S. 9 f.

<sup>3</sup> Eine fundierte Auseinandersetzung mit verschiedenen Deutungsversuchen des Werks bietet Heinz von Loesch, *Tschaikowskys Pathétique: Lebenssymphonie oder schwules Bekenntniswerk? Ein kurzer kommentierter Literaturbericht*, in: *Musik und Biographie. Festschrift für Rainer Cadenbach*, hrsg. von Cordula Heymann-Wentzel und Johannes Laas, Würzburg 2004, S. 344–351.

<sup>4</sup> Erlaubt sei hier der Hinweis auf eine falsche Tradition, die sich offenbar in die Čajkovskij-Biographie eingeschlichen hat, siehe auch die Besprechung von Malte Korffs Biographie, unten, S. 158. Der Heimatort Fanny Durbachs, Montbéliard, befindet sich im Elsass an der Ostgrenze Frankreichs, nicht in der französischsprachigen Schweiz (S. 9).

mende Erniedrigung: Ihm fehlte das Geld, um das Hotel zu bezahlen. Dramatisch war auch die Zugfahrt am folgenden Tag, als man ihn aus der 1. Klasse wies. Ritzarev sieht in dieser Kombination intensiver, sehr unterschiedlicher Erfahrungen und Erlebnisse den Boden, auf dem unterwegs das Programm des neuen Werks heranreifen konnte.

Im dritten Kapitel befasst sich Ritzarev mit Tschajkovskijs bekanntem Hinweis auf den Requiem-Charakter seiner Symphonie. Während Roland Wiley das Werk als Requiem für sich selbst gedeutet hat, lehnt die Verfasserin einen biographischen Schaffenshintergrund prinzipiell ab: „the image of Tchaikovsky, as reflected in his literary heritage and documented behaviour, does not present a person who would have derived inspiration from his own life, even if it were as fabulous as it really was. He was a truly great man, who kept a tight rein on his ego and retained his modesty.” (S. 18) Einen Gegenstand, der Tschajkovskij zutiefst inspirieren und erwärmen konnte, müsse man daher an anderer Stelle suchen. Nur zwei historischen Gestalten habe der Komponist eine kultartige Verehrung entgegengebracht: Wolfgang Amadeus Mozart und Jesus Christus. Der Bezug zu Mozart rechtfertige jedoch nicht den monumentalen Trauergestus der Symphonie. So gelangt Ritzarev zu dem Schluss, „that the image that might have served as the source of inspiration for Tchaikovsky’s masterpiece was that of Jesus Christ, his life and death, transformed into a general imagery of the *Passion*.” (S. 21)

Deutete sich eine solche Konzeption bereits in David Browns Rekurs auf die Gethsemane-Metapher und in gewissen Überlegungen bei Leon Botstein und Timothy L. Jackson an, so versucht Ritzarev, das Passionsgeschehen als maßgebliches Programm der Symphonie nachzuweisen. Dazu skizziert sie im 4. Kapitel Tschajkovskijs Haltung zum Glauben und zur Person des Heilands. Sie erwähnt sein Interesse an Ernest Renans *Vie de Jésus Christ*, seine intensive Bibellektüre, das Abonnement des *Bogoslovskij vestnik*, zitiert den Brief an Konstantin Romanov vom 26. September 1893, in dem von dem Wunsch die Rede ist, bestimmte Aussprüche Jesu zu vertonen – was in Russland aufgrund der geistlichen Zensur nicht möglich war.

Einen echten Beweis für ihre Hypothese gibt es bislang nicht, was der Autorin durchaus bewusst ist („this entire book is an hypothesis“, S. 111). Zur Abstützung ihrer Vermutung entwirft sie indessen ein hoch interessantes Panorama der zeitgenössischen russischen Kultur in ihrem Verhältnis zu Christus. Dabei erwähnt sie nicht nur auch im Westen gut bekannte Tatsachen aus den Romanen Fedor Dostoevskijs und Lev Tolstojs. Besonders ausführlich widmet sie sich den Christusdarstellungen in der russischen Malerei: von Aleksandr Ivanovs monumentalen Gemälden *Christus und Maria Magdalena* (1834–35) und *Christus erscheint dem Volk* (1837–57), über Werke Ivan Kramskojs und Mark Antokol’skijs bis hin zu Nikolaj Gerasimovs Bild *Christus und Pilatus* (1890), das die Zensur auf den Plan rief und einen viel beachteten Kunstskandal provozierte. In Anlehnung an aktuelle englischsprachige Studien hebt Ritzarev hier die spezifische Konzeption Jesu Christi als vollkommener Mensch und Märtyrer, als Inkarnation des leidenden Volks, ja als anarchische, von Glaubensfragen losgelöste Heldenfigur hervor, die sich radikal von orthodoxen religiösen Vorstellungen abwendet. Dieser Zugang wurde durch die Lektüre der in Russland von der Zensur verbotenen Christus-Biographien David Strauss’ und Renans beeinflusst. Als weitere Impulse kamen die Bücher Dostoevskijs und Tolstojs hinzu. In der russischen Gesellschaft wurden die Ausstellungen mit den Christusdarstellungen heftig diskutiert. Dies veranlasst die Autorin zu der Vermutung, dass Tschajkovskij die Aktualität der Thematik nicht verborgen blieb – obgleich sein Interesse an der Malerei bekanntlich gering war. Doch selbst wenn es eine direkte Beeinflussung durch die russische Malerei nicht gegeben haben sollte, sind die Parallelsetzung mit der anderen Kunstgattung und der

Hinweis auf den Stellenwert der religiösen Thematik in der damaligen russischen Kultur sehr aufschlussreich. Die Beschäftigung mit sakralen Themen besaß in der russischen Musik weitaus weniger Tradition als in der Malerei und war im musikdramatischen Bereich schlichtweg verboten. Für jemanden, der wie ajkovskij viel über Religion nachdachte, war gewissermaßen ein weiter Umweg über die Gattung der Symphonie erforderlich. Und es wäre nicht opportun gewesen, sich über ein solches Programm auszubreiten.

Nach dieser viel versprechenden Ouvertüre eröffnet Ritzarevs Analyse weitaus weniger neue Einsichten zur Musik der Symphonie, als man sich vielleicht erhoffen würde. Sie verweist auf Bekanntes – in erster Linie auf die grundsätzliche Theatralität der Konzeption, die die Basis für ihren Visualisierungsversuch abgibt. Das Programm ist ihr zufolge nicht als stringente narrative Linie durchgeführt: „The composer’s solution to accomplish the conceived programme in the Sixth was probably to combine several scenes/episodes with a large number of musical allusions, such as topics, icons or other symbols, woven into [the] musical fabric of the symphony.” (S. 52)

Worin besteht ihre Deutung? Der erste Satz, so die Autorin, zeigt den Garten Gethsemane, wo Jesus vor der endgültigen Katastrophe einen inneren Kampf ausstehen hat. Im folgenden Satz entdeckt sie einige einzelne Merkmale eines musikalischen Orientalismus (S. 105 f.), was dazu berechtigt, den 5/4-Walzer als landschaftliche Kulisse für die Passion zu interpretieren, ähnlich wie auch Renan Impressionen des Heiligen Landes in seine Christusbiographie eingeflochten hatte. Der 3. Satz enthält – wie im Finale von *Carmen* – das Fest als Folie für die Tragödie: den Einzug in Jerusalem, den Jubel der Menge, die römischen Soldaten. Im 4. Satz strebt der Musiker nicht eine Darstellung der Kreuzigung an, sondern man hört nur eine Erinnerung an die Todesstunde wie im *Crucifixus* einer Passionsvertonung. Ihre Argumente zieht die Autorin vornehmlich aus längeren Überlegungen zur Dramaturgie der Satzkonstellation (7. Kapitel), mit denen sie verschiedene mögliche narrative Konzepte aus dem Bereich der Passionsthematik durchspielt. Nur angedeutet bleibt der Hinweis auf konkrete rhetorische Figuren, mit denen ein semantisches Feld zum Thema Passion aufgebaut wird (S. 54). Die Verfasserin zieht dabei Vergleiche zwischen der Symphonie-Introduktion und dem Eröffnungsschor der *Matthäus-Passion* sowie zwischen dem Finale der Symphonie und dem Schlusschor des Bachschen Oratoriums, bleibt dabei aber sehr allgemein. Ihre Behauptung, ajkovskij habe Bach intensiv rezipiert (S. 66), verdient wohl eine differenziertere Darstellung. Von besonderem Interesse wäre die Frage, ob die erwähnte Aufführung der *Matthäus-Passion* durch den deutschen St.-Petri Gesangsverein unter Ludwig Homilius in Sankt Petersburg im Jahre 1892 womöglich ihre Spuren im Spätwerk des russischen Komponisten hinterließ. Gesichert ist ajkovskijs Anwesenheit bei dieser seltenen Gelegenheit, Bachs Oratorium in Russland zu hören, bislang nicht. Auch Äußerungen über das Werk scheinen aus seinem Munde nicht vorzuliegen.

An konkreten semantischen Deutungsversuchen Ritzarevs zu nennen ist der Hinweis auf die Ähnlichkeit des Hauptthemas des 1. Satzes mit einem Hahnenschrei, belegt durch mehrere Transkriptionen echter, von der Autorin aufgenommener Hahnenschreie (S. 70 ff.) – ein unkonventionelles Vorgehen, das eher verblüfft als überzeugt. Neben der geläufigen Interpretation als Symbol für den Verrat des Petrus führt die Verfasserin auch die Todesymbolik des Hahnenschreis an und hebt die spezielle Bedeutung für ajkovskij hervor, dessen Vorname sowohl zu Petrus als auch – in der verkleinerten Form Petja – zum Hahn (russisch: ‚petuch‘) in Beziehung steht. Sehr allgemein bleibt die Behauptung, das zweite lyrische Thema lasse sich als Inbegriff absoluter Schönheit nicht nur im erotischen Sinn, sondern auch im Sinne christlicher Liebe deuten (S. 79). Nicht überzeugen kann der Ver-

such, das lyrische Thema des Satzes durch eine Textunterlegung semantisch aufzuschlüsseln. Denn mit der französischen Fassung liegt die Autorin in der Prosodie so falsch, dass ihre Argumentation dadurch beschädigt wird (S. 144). ajkovskij hätte sich sehr darüber gewundert, was ihm hier unterstellt wird.

Obwohl auch diese Studie das Rätsel des geheimen Programms nicht befriedigend zu lösen vermag, was man nicht bedauern muss, hat sie doch zwei Verdienste. Zum einen vermittelt das Buch zwischen einem russischen musikwissenschaftlichen Kontext, aus dem die Autorin erwachsen ist, und einer globalen, anglophonen Leserschaft. Ihre Referenzen führen von den wichtigen Arbeiten Arkadij Klimovickijs und Polina Vajdmans zu Ada Ajnbinders aktuellen Beiträgen über ajkovskijs Bibliothek und sein Verhältnis zur Literatur und Philosophie seiner Zeit. Ritzarev hat Zugang zu entlegenen russischen Publikationen, die man mit Interesse zur Kenntnis nimmt und liest, soweit sie erhältlich sind.<sup>5</sup> Gleichzeitig geht sie aber auch auf westliche Literatur ein: David Brown etwa wird oft zitiert, ebenso fällt der Rekurs auf neuere Studien zu Johann Sebastian Bach und zur musikalischen Rhetorik positiv auf. Begrüßenswert und im englischen Publikationswesen ungewöhnlich ist es überdies, dass der Text der Zitate nicht nur in der englischen Übersetzung vorliegt, sondern stets auch im russischen Original angegeben wird.

Zum anderen legt das Buch einen Akzent auf ajkovskijs Profil als Intellektueller. So bekannt der Umstand ist, dass der Komponist eine umfassende Bildung und ein reges Interesse für Geschichte, Philosophie, Theater und Literatur besaß – gepaart mit einer hohen, schon in der frühen Kindheit manifesten Allgemeinbegabung, fehlt es bislang noch immer an Studien, die es sich zur Aufgabe machen, den geistigen Horizont des Künstlers systematisch zu rekonstruieren. Dies aber ist dringend erforderlich, wenn man den Komponisten nicht als Homosexuellen, als Inkarnation des 18. oder 19. Jahrhunderts, als offiziösen oder sentimentalen Künstler festlegen möchte. Von eminenter Bedeutung für das Verständnis ajkovskijs scheint zudem sein Zugang zur Religion zu sein. Dieser ist es, den Ritzarev als Zielpunkt ihrer Überlegungen wählt. Selbst wenn ihre Argumente einer Kritik nur schwer stand halten können, ist die Grundidee eines auf die Passion Christi zentrierten Programms keineswegs abwegig. Sie verdiente es durchaus, um analytische Beobachtungen an anderen (späten) Werken des Komponisten erweitert zu werden. Die Verfasserin verzichtet in ihrem Buch darauf, Werke wie *Iolanta* in ihre Beweisketten einzubeziehen. Aus dem begrenzten Forschungsbereich der Rezensentin sei ausdrücklich auf ajkovskijs erkennbares Interesse an religiösen Themen hingewiesen, wie es in der Beschäftigung mit Paul Collins Gedichten und im Projekt einer *Sadia*-Oper aufscheint.<sup>6</sup> In diesem Bereich möchte man sich eine Fortsetzung von Ritzarevs Forschungen erhoffen.

Malte Korff, Tschaiowsky. Leben und Werk, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2014. 264 Seiten, s/w-Abbildungen. ISBN 978-3-423-28045-7.

Der aus Leipzig stammende Musikwissenschaftler Malte Korff, der als freiberuflicher Autor tätig ist, hat in den letzten Jahren verschiedene Komponistenbiographien verfasst.

<sup>5</sup> Online verfügbar ist so der lesenswerte Aufsatz von O. Kitaeva, *O no i pered Roždestvom i religioznych motivach v opere P. I. ajkovskogo „ erevi ki“*, in: *Vestnik Rossijskoj Akademii imeni Gnesinych* 2 (2007), S. 1–7. <http://vestnikram.ru/file/kitaeva.pdf>. Über WorldCat und KVK nicht recherchierbar war dagegen leider der Text von Natalija Kalini enko, *Ritori eskie formuly v pozdnich proizvedenijach ajkovskogo*, in: *Muzykal'naja semiotika: perspektivy i puti razvitija*, Bd. 1, Astrachan 2006, S. 212–217.

<sup>6</sup> Vgl. St 15, S. 257 f., 274–278.

Nach Johann Sebastian Bach, Franz Schubert, Wolfgang Amadeus Mozart, Johannes Brahms und Ludwig van Beethoven folgt nun ein Petr Il'ič Ajkovskij gewidmetes Buch. Die Biographie zielt offenkundig auf „breitere Leserkreise“ (S. 6), die sich erstmals ein Bild vom Leben des russischen Komponisten machen wollen. Dass der Verlag, der in der Vergangenheit so oft Biographien von hohem wissenschaftlichem Niveau oder mit interessanten, manchmal auch strittigen neuen Positionen auf den Markt gebracht hat, sich nicht für einen anspruchsvolleren Zugang zu Ajkovskij entschieden hat, ist ein wenig schade. Man kann nur vermuten, dass der Verlag mit seinem Autor gute Erfahrungen gesammelt hat und ihn hier ein Konzept weiterverfolgen lässt, das sich auf dem Markt bewährt hat.

Grundsätzlich prägen das Buch ein sehr einfacher Stil und eine einfache Perspektive. Da die Darstellung bemerkenswerterweise ausschließlich im Präsens verläuft und auch die Vorvergangenheit kaum zeitlich abgesetzt wird, geht eine wichtige Dimension narrativer Plastizität verloren, ganz abgesehen davon, dass Ajkovskijs Lebensweg weder als zeitlicher Prozess wahrnehmbar wird, noch das historische Panorama dieser ereignisreichen Biographie angemessen zur Geltung gelangt. Stattdessen verleiten die vielen überlieferten brieflichen Äußerungen des Komponisten den Verfasser dazu, eine sehr nahe Perspektive auf den ‚Helden‘ einzunehmen. Dass Zitate und im fortlaufenden Text ausgenutzte Quellen nicht belegt werden (hier arbeitet der Suhrkamp-Verlag mit seiner ähnlich ausgerichteten Reihe ‚BasisBiographie‘ sehr viel sorgfältiger), macht den Umgang mit Meinungs- und Stimmungsäußerungen des Komponisten für den Leser wenig transparent. Manchmal geht der Ton auch zu sehr ins Familiäre, etwa, wenn Ajkovskijs jüngerer Bruder Anatolij durchgehend mit dem Kosenamen Tolja bezeichnet wird. Auch Frau von Meck, deren Angebot sie zu duzen, der Komponist wohlweislich abgelehnt hatte, hat ihre Briefe immer mit „N. von Meck“ unterzeichnet. Sie war für Ajkovskij keine „Nadeschda“, wie bei Korff immer wieder zu lesen.

Der Verzicht, sich fachkundig über die musikalische Anlage der besprochenen Kompositionen zu äußern, hat ausnahmslos schwammig formulierte, wenig inhaltsreiche Werkcharakterisierungen zur Folge, wie ein Satz über die Oper *Die Jungfrau von Orleans* belegen mag: „Die Musik erlangt pathetische Züge, und die lyrischen Szenen sind mit romantisch-sentimentalem Pathos versehen, so wie sie die Opern Gounods aufweisen.“ (S. 135) Dass eben diese Simplizität das Anliegen des Verlags gewesen sein dürfte, darauf deutet der Umstand hin, dass die nur an wenigen Stellen eingesetzten musikalischen Fachtermini wie *crescendo*, *sostenuto* oder *animato* in Klammern übersetzt werden. Ist die musikalische Allgemeinbildung in Deutschland tatsächlich so abgesunken? Nimmt man hier die Leser, die ja immerhin ein Interesse für Ajkovskij aufbringen, nicht für zu dumm?

Abgesehen von solchen dem Geschmack unterliegenden Beanstandungen wird man in Korffs Biographie auf eine ganze Reihe von Ungenauigkeiten stoßen, die einem ausgewiesenen Ajkovskij-Forscher sicher nicht unterlaufen wären und die den Wert auch eines für die Breitenrezeption gedachten Buchs beträchtlich mindern. So stammte der Komponist nicht aus einer hugenottischen Familie (S. 11), seine Gouvernante Fanny Durbach kam aus dem Elsass nach Russland (S. 12), der Walzer für Nastas'ja Petrovna hat sich als früheste Komposition Ajkovskijs sehr wohl erhalten (S. 21), die Uraufführung der Ouvertüre F-Dur S 35 fand 1865 unter der Leitung des Komponisten statt (S. 28 f.), zum Oeuvre zählt lediglich eine Klaviersonate (S. 76), Ajkovskij erlebte nicht die Uraufführung von Bizets *Carmen* (S. 85), Meyerbeer war kein Franzose (S. 135), der Verleger Félix Mackarr war alles andere als einflussreich (S. 155), *Mazepas* Erfolg in der russischen Provinz (S. 146) ist fast wörtlich aus Handbuchartikeln Sigrid Neefs abgeschrieben, die Nachweise für Aufführungen abgesehen von derjenigen in Tiflis schuldig bleibt, das Zitat auf S. 161 hat nicht

Galina Pribegina verfasst, sondern der Komponist selbst, das 2. Streichquartett ist dem Großfürsten Konstantin Nikolaevič gewidmet (S. 180) usw., usw. Auch dem Verlag sind Schludrigkeiten anzulasten wie die Kursivierungen der Seiten 173 und 192 f. Besonders auffällig ist der uneinheitliche Gebrauch des Zeichens „ “ im Literaturverzeichnis.

Für „Tschaikowsky-Kenner“ (S. 6) ist das neue Buch damit nicht zu empfehlen. Dennoch sei ans Ende dieser Besprechung statt einer Demontage eine versöhnlichere Betrachtung gestellt. Mit fortschreitender Lektüre hat die Rezensentin Korffs Buch mehr und mehr als eine Art Experiment wahrgenommen: Wie schreibt jemand eine Biographie, der von Čajkovskij kaum Ahnung hat und sich gleichzeitig nur auf deutschsprachige Literatur stützen kann? Denn es fällt auf, dass das Literaturverzeichnis weder russische noch englische Titel enthält, dass der Autor mit anderen Worten wichtige neuere Biographien (Brown, Wiley, Poznansky), Nachschlagewerke (das russisch-englisch verfasste Werkverzeichnis, das zweibändige Tchaikovsky Handbook) oder das so leicht zugängliche Portal Tchaikovsky-Research.net nicht herangezogen hat.

Die Antwort fällt insofern erfreulich aus, als Korff sich intensiv mit den Publikationen beschäftigt hat, die die Tschaikowsky-Gesellschaft seit 1994 regelmäßig herausbringt. Dass diese Titel nicht nur im Literaturverzeichnis erscheinen, sondern tatsächlich rezipiert wurden, zeigen einige Zitate aus Kadja Grönkes Studie zu Čajkovskijs Puškin-Opern (S. 122 f., 145, 198). Korffs Biographie gewinnt aus diesen Arbeiten noch andere Akzente. So kann er die Eheaffäre des Komponisten wesentlich detaillierter und mit neuen Facetten wiedergeben als bisher möglich, indem er Valerij Sokolovs Biographie (vgl. den raren Literaturhinweis, S. 108) auswertet. Tatsächlich genutzt hat er hierfür die deutsche Aufbereitung der von Sokolov entdeckten Quellen (St 9), aus der die ins Deutsche übersetzten Zitate stammen<sup>1</sup>. Als insgesamt ausgewogen kann man wohl auch seine Darstellung von Čajkovskijs Homosexualität und Tod ansehen. Die intensive Übersetzertätigkeit und Vermittlung aktueller Forschungsergebnisse, die sich die Tschaikowsky-Gesellschaft auf die Fahnen geschrieben hat, hat hier also einmal erkennbare Früchte getragen. Der Autor hat sicher nicht zufällig an das Ende seines Textes eine Würdigung der Tschaikowsky-Gesellschaft gestellt, deren Gründung er innerhalb des Nachlebens des Komponisten „zu den Höhepunkten der Neuzeit“ rechnet. Dafür zumindest sei ihm gedankt.

Gesangstexte zu Liedern und Opern Tschaikowskys. Romanzen, Lieder und Duette russisch und deutsch sowie deutsche Fassungen der Opernlibretti „Der Opritschnik“, „Die Jungfrau von Orleans“, „Oxanas Launen“ („Die Pantöffelchen“), „Die Zauberin“ und „Jolanthe“, hrsg. von Thomas Kohlhase unter Mitarbeit von Lev Vinocour, Mainz u.a.: Schott, 2015 (= Čajkovskij-Studien 16). 448 Seiten. ISBN 978-3-7957-0878-8.

Der Band bietet dem deutschen Leser zum einen die Gesangstexte zu sämtlichen Sololiedern und Duetten, die Čajkovskij komponiert hat, zum anderen Librettoübersetzungen von fünf seiner weniger bekannten Opern. Auch wenn Textübertragungen in der musikalischen Praxis mittlerweile nicht mehr üblich sind, sind sie als Verständnishilfe für nicht

<sup>1</sup> Der zitierte Brief von „Sascha“ Davydova an Modest Čajkovskij vom 31. Oktober 1877 (Korff, S. 109) etwa wurde dem Band St 9, S. 135 (in einer Übersetzung der Rezensentin) entnommen – mit beträchtlichen Auslassungen, die nicht als solche gekennzeichnet sind. Gleiches gilt für weitere Quellenzitate etwa aus Briefen Antonina Miljukovas.

russischsprachige Hörer und Interpreten doch unerlässlich. Auch rezeptionsgeschichtlich stellt die Publikation ein wertvolles Kompendium dar, das aus zahlreichen heute kaum noch zugänglichen Druckausgaben schöpft. Für die Romanzen hat der Herausgeber sich bemüht, alle verfügbaren Übersetzungsvarianten zusammenzustellen. Bis zu fünf Übertragungen stehen so nebeneinander und können mit dem ebenfalls abgedruckten russischen Original verglichen werden. Es handelt sich dabei sowohl um historische Übersetzungen, die teilweise noch zu Lebzeiten des Komponisten erschienen sind, als auch um einige Erstpublikationen – die Übersetzungen der Nr. 4–103, die von Hellmuth Pattenhausen und Louisa von Westernhagen angefertigt wurden und sich im Nachlass des Tschaikowsky-Studios als Manuskript erhalten haben. Zahlreiche Informationen begleiten die Textpräsentation: Es gibt ausführliche Vorbemerkungen zu deutschsprachigen Ausgaben der Romanzen, zu deren Übersetzern und Verlegern wie auch zu den verschiedenen Nummerierungen, die diese Werkgruppe in den Editionen des Verlags Petr Jurgenson erhalten hat. Mehrere Verzeichnisse erleichtern die Orientierung in dem präsentierten Material. Als Grundlage für die Opernlibretti dient nur in einem Fall eine unverändert nachgedruckte Übersetzung von Joury von Arnold (*Der Opritschnik*, 1896). Sowohl Hans Schmidts ‚Umdichtung‘ von *Iolanta*, als auch drei anonyme Übertragungen (*Die Jungfrau von Orleans*, *Die Pantöffelchen*, *Die Zauberin*) wurden teils von Louisa von Westernhagen, teils von Thomas Kohlhasse mit verschiedenen Mitarbeitern revidiert bzw. ergänzt.

Lucinde Braun

ajkovskij-Beiträge in Zeitschriften  
und anderen Publikationen des Jahres 2014

Im Jahr 2014 erschien eine Reihe unselbständiger russischer Publikationen über ajkovskij, über die ausführlicher informiert werden soll. Bereits vorgestellt wurde der im Herbst 2012 in Moskau veranstaltete Kongress zum 100. Jubiläum des Glinka-Museums (heute im Verbund des VMOMK).<sup>1</sup> Unter der Redaktion von Tat'jana Ginzburg ist nun der entsprechende Bericht erschienen, in dem drei Beiträge einen unmittelbaren Bezug zu ajkovskij aufweisen.<sup>2</sup> Ebenfalls bereits publiziert sind die Vorträge, die Aleksandr Komarov über das Verhältnis zwischen ajkovskij und Aleksandr Dargomyžskij sowie über Sergej Rachmaninovs vierhändigen Klavierauszug des Balletts *Spjaš aja krasavica* (*Dornröschen*) gehalten hat.<sup>3</sup>

Von Grigorij Moiseev im letzten Heft der *Mitteilungen* erwähnt wurden die 2013 auf dem Portal der Internet-Zeitschrift *Iskusstvo muzyki: teorija i istorija* (*Art of Music. Theory*

<sup>1</sup> Vgl. Aleksandr Komarov, *ajkovskij-Beiträge auf russischen Tagungen des Jahres 2012*, in: *Mitteilungen* 20 (2013), S. 200.

<sup>2</sup> Die genauen Angaben zu den Beiträgen von Ada Ajnbinder, Lucinde Brauns und Aleksandr Komarov finden sich in der Übersicht am Ende dieser Rundschau. Der Konferenzbericht trägt folgenden Titel: *Muzikal'noe nasledie v sovremennom obščestve. Materialy meždunarodnoj naučno-praktičeskoj konferencii*, hrsg. von Tat'jana Ginzburg, Moskau 2014. 496 S. Ill. ISBN 978-5-7151-0394-9.

<sup>3</sup> Aleksandr Komarov, *Dargomyžskij i ajkovskij. Biografičeskije i tvorčeskije perešči enija*, in: *Dargomyžskij, Vagner, Verdi. Velikie sovremenniki. Sbornik statej k 200-letnemu jubileju kompozitorov*, hrsg. von Tamara Skvirskaja, Sankt Petersburg 2014 (PMA 12), S. 56–70; ders., *Pereloženie baleta Spjaš aja krasavica dlja fortepiano v 4 ruki: ajkovskij, Ziloti, Rachmaninov*, in: *Naučnyj vestnik Moskovskoj konservatorii* 17 (2014), S. 187–193 (Abstract: <http://elibrary.ru/item.asp?id=22309096>).

and History) veröffentlichten ajkovskij-Beiträge.<sup>4</sup> Seit 2011 gibt der Sektor Musikgeschichte des Staatlichen Instituts für Kunstwissenschaften (Gosudarstvennyj institut iskusstvoznanija) in Moskau diese Internetzeitschrift heraus und schließt sich damit den wenige Jahre früher in anderen Abteilungen der Forschungseinrichtung begründeten Zeitschriften *Voprosy teatra* und *Iskusstvoznanie* an. Der Turnus der Publikation ist nicht ganz regelmäßig: Erschienen 2011 und 2013 je zwei Hefte, so waren es 2012 vier. Der Jahrgang 2014 umfasst zwei Lieferungen, von denen die zweite, erheblich umfangreichere als Doppelheft ausgewiesen wurde. Als open access-Ressource zielt die Zeitschrift auf eine weltweite Leserschaft. Angenommen werden Beiträge in russischer, englischer und deutscher Sprache. Englische Abstracts sind den Arbeiten beigelegt. Bisher allerdings stammen die Aufsätze ausnahmslos von russischen Autoren. Inhaltlich und methodologisch umfasst die Zeitschrift ein weites Spektrum aktueller Forschungen, die, anders als meist in Kongressberichten oder traditionellen russischen Musikzeitschriften üblich, im Umfang nicht begrenzt sind. So bietet das Organ einen Rahmen für ausführliche Analysen und die Entfaltung breiterer Kontexte, wie man es von traditionellen westeuropäischen Zeitschriften (z.B. *Archiv für Musikwissenschaft*, *Revue de musicologie*, *Music & Letters*) kennt.

ajkovskij ist in mehreren wichtigen Beiträgen vertreten. Neben Marina Rakus und N. I. Teterinas 2013 veröffentlichten Aufsätzen, die in den *Mitteilungen* schon letztes Jahr angeführt worden sind,<sup>5</sup> sei hier noch auf die 2012 erschienene Studie Marina Rakus über den Hamburger Opernimpresario Bernhard Pollini hingewiesen.<sup>6</sup> Der Text rekonstruiert die Biographie einer wichtigen Gestalt für die Operngeschichte des späten 19. Jahrhunderts wichtigen Gestalt, die von der Musik- und Theaterwissenschaft bislang so gut wie unbeachtet geblieben ist. Raku wertet dafür sowohl entlegene zeitgenössische Publikationen deutscher Provenienz aus, als auch die zwölf Briefe und fünf Telegramme, die Pollini zwischen 1891 und 1893 an ajkovskij geschrieben hat. Diese Quellen aus dem Besitz des GMMMZ warten noch auf eine komplette Veröffentlichung. Rakus Darstellung überschneidet sich gelegentlich mit derjenigen Peter Feddersens, auf dessen fundamentale Studie über ajkovskijs Bezüge zu Hamburg vielleicht etwas ausdrücklicher hätte hingewiesen werden können. Entgangen ist der Autorin offenbar die Publikation des Rahter-Briefwechsels (*Mitteilungen* 8 [2001]). Es ist zu hoffen, dass durch die Online-Publikation der *Mitteilungen* der Zugriff auf solche Beiträge inzwischen leichter geworden ist.

Von Interesse sind die theaterwissenschaftlich ausgerichteten Arbeiten Anna Vinogradovas, in denen die russische Aufführungsgeschichte von Opern rekonstruiert wird, die für ajkovskij von Bedeutung waren. Bereits 2012 erschienen ist der Aufsatz *Roždenie russkoj „Karmen“* (Die Geburt der russischen *Carmen*)<sup>7</sup>. Die frühe Inszenierungsgeschichte von Bizets Oper in Russland wird von der Erstaufführung der italienischen Truppe unter Albert Vizontini (Bol'soj teatr, Sankt Petersburg, 16. Februar 1878) über die erste Aufführung in russischer Sprache (Bol'soj teatr, Sankt Petersburg, 30. September 1885) bis zur Premiere an Savva Mamontovs Privatoper in Moskau (22. Dezember 1885, mit Bühnenbildern Kon-

<sup>4</sup> Vgl. Grigorij Moiseev, *Die russische ajkovskij-Forschung im Jahr 2013*, in: *Mitteilungen* 21/I (2014), S. 170. *Iskusstvo muzyki: teorija i istorija* (Art of Music. Theory and History). ISSN 2307-5015. <http://sias.ru/publications/magazines/musik/>.

<sup>5</sup> Marina Raku, *Vagnerovskie konteksty biografii P. I. ajkovskogo*, in: *Iskusstvo muzyki: teorija i istorija* Nr. 8, 2013, und N. I. Teterina, *Bortnjanskij, ajkovskij i Jurgenson*, in: ebd., Nr. 7, 2013. Vgl. Moiseev, *Die russische ajkovskij-Forschung im Jahr 2013*, S. 170.

<sup>6</sup> Marina Raku, *Bernhard Pollini kak zarubežnyj impresario ajkovskogo*, in: *Iskusstvo muzyki: teorija i istorija* Nr. 3, 2012, S. 80–103.

<sup>7</sup> In: *Iskusstvo muzyki: teorija i istorija* Nr. 4, 2012, S. 88–98.

stantin Korovins) rekonstruiert. Detailliert geht die Darstellung auf die Übersetzerin des Librettos, Aleksandra Santagano-Gorakova, und die beiden russischen Carmen-Interpretinnen Marija Slavina und Milija Pavlovskaja ein, deren Rollengestaltung anhand zeitgenössischer Rezensionen mit derjenigen der Italienerin Virginia Ferni-Germano verglichen wird. Illustrationen runden die Darstellung ab.

Im Heft 10–11 (2014) setzt Vinogradova ihre opernhistorischen Forschungen mit einem Beitrag über Jules Massenets *Manon* fort, die in derselben Saison 1885/86 wie *Carmen* in Petersburg ihre Erstaufführung erlebte.<sup>8</sup> Zentrales Anliegen der Autorin ist es, ein im heutigen Russland so gut wie unbekanntes Werk in Erinnerung zu rufen. Da man sich hier generell mit Massenet kaum beschäftigt hat, beginnt der Aufsatz mit einer Einführung in die Biographie des Komponisten, wobei aktuelle westliche Forschung ausgewertet wird. Vinogradova berichtet über den *Manon*-Stoff und gibt grundlegende Informationen über den Inhalt, die Entstehungs- und Aufführungsgeschichte der Oper, deren französische Erstinszenierung Ajkovskij aus Paris bekannt war (S. 45 f.). Mit detailliertem Quellenmaterial belegt werden die Umstände der russischen Aufführung, die am 19. Dezember 1885 stattfand – als letzte Premiere auf der Bühne des dann aufgegebenen Petersburger Bol'shoj teatr. Vinogradova hebt hervor, dass die Interpretin der Titelrolle in Sankt Petersburg, die aus Ajkovskijs Biographie gut bekannte Milija Pavlovskaja, persönlich mit Massenet bekannt war. Auch ein bislang unbekannter Brief des französischen Komponisten an die russische Sängerin wird so erstmals veröffentlicht (S. 52). Im Zentrum der Überlegungen steht die Frage, weshalb *Manon* in Russland von Anfang kritisch aufgenommen wurde und schon nach wenigen Vorstellungen für immer aus dem Repertoire verschwand. Aufschlussreich sind die Rezensionen, die Vinogradova analysiert. Aspekte wie der für das russische Publikum wenig attraktive, als zu leichtgewichtig und unmoralisch empfundene Stoff spielen ebenso hinein wie das ungewöhnliche Genre. Massenets Werk steht auf dem Boden der Opéra comique-Tradition, die allerdings mit ihren großen Tableau-Szenen stark erweitert wird. Gleichwohl reagierte man in Russland irritiert auf den ‚operettenhaften‘ Tonfall und die zahlreichen Melodram-Szenen (S. 52 ff.). Dass Ajkovskij mit *Pikovaja dama* fünf Jahre später ein in mancherlei Hinsicht ähnliches Konzept verfolgen würde, bis hin zu direkten Parallelen in der dramaturgischen Anlage (historistisches Intermedium, Spielerszene), war 1885 noch in keiner Weise abzusehen.

Als Vorabdruck erschienen ist in der Rubrik „Fragmenty buduščich monografij“ ein Auszug aus der Einleitung zu der von Svetlana Petuchova herausgegebenen Bibliographie des russischen Ajkovskij-Schrifttums (1866–2006)<sup>9</sup>, die sie auch auf der Ajkovskij-Tagung des VMOMK (Moskau, November 2014) vorgestellt hat und die mittlerweile als Buch herausgekommen ist.<sup>10</sup>

Einen andersartigen, aber nicht minder bedeutenden Beitrag zur Rezeptionsgeschichte der russischen klassischen Musik des 19. Jahrhunderts in der Sowjetunion leistet Marina Rakus imposante Studie *Die musikalische Klassik in der Mythenschmiede der sowjetischen Epoche*.<sup>11</sup> Insgesamt zeichnet das Buch nach, wie die Idee des Aufbaus einer neuen sozialistischen Musikkultur nach der Oktoberrevolution in der Praxis misslang: Es gelang nicht,

<sup>8</sup> A. S. Vinogradova, *Prem'era na ruskoj scene „Manon“ Massne: K istorii sceni eskoj sud'by, ili Pri udy uspecha*, in: *Iskusstvo muzyki: teorija i istorija* Nr. 10–11, 2014, S. 36–60.

<sup>9</sup> S. A. Petuchova, *Bibliografija žizni i tvor estva P.I. Ajkovskogo. Ukazatel' literatury, vyšedšej na ruskom jazyke za 140 let (1866–2006)*, in: *Iskusstvo muzyki: teorija i istorija* Nr. 9, 2014, S. 85–113.

<sup>10</sup> Siehe zu der inzwischen erschienenen Bibliographie die Rezension weiter oben, S. 152.

<sup>11</sup> Marina Raku, *Muzykal'naja klassika v mifotvor estve sovetskoj pochi*, Moskau: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014. 720 S. ISBN 978-5-4448-0175-8.

im proletarischen Milieu eine avantgardistische Musik zu etablieren. Nach längeren Experimentierprozessen führte dieses Scheitern zur Notwendigkeit, die musikalische Klassik einer grundlegenden Neubewertung zu unterziehen. Die Autorin erläutert diesen Prozess anhand der ideologischen Vereinnahmung, die Beethovens Werk in der Sowjetunion erfahren hat, oder auch am Beispiel der russischen Wagnerrezeption im 20. Jahrhundert.

ajkovskij ist das letzte Kapitel des Buchs gewidmet (S. 564–659). Es trägt den Titel „*Perrekovka*“ *ajkovskogo* – wörtlich übersetzt: das ‚Umschmieden‘ ajkovskijs. Gemeint ist die radikale Umdeutung, die das Schaffen des Komponisten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der Sowjetunion erfahren hat. Den Ausgangspunkt dieses Prozesses bildet eine entschieden negative Bewertung des Komponisten, wie sie sich – nicht anders als im westlichen Europa – in der Moderne vor dem Ersten Weltkrieg eingebürgert hatte.

ajkovskij galt spätestens seit 1910 als Inbegriff einer überwundenen Epoche, seine Musik eignete sich bestens als Folie für die ästhetischen Intentionen einer jüngeren Generation. Nach der Oktoberrevolution knüpften die Vertreter sämtlicher kulturpolitischer Richtungen an diese Auffassung an. Das kommunistische Weltverständnis lieferte für die Verurteilung des Komponisten die passenden historisch fundierten Argumente: ajkovskij erschien als Vertreter der Aristokratie, der nach der herrschenden Doktrin zum Untergang verdammten feudalen Klasse. Der immer wieder beschworene ‚Pessimismus‘ seiner Musik ließ sich als Beleg dafür nehmen, dass die Angehörigen dieser Schicht ihren eigenen Niedergang fatalistisch vorausahnten. Überdies erschien ajkovskij als Westler und Europäer, war also dem Volk entfremdet. Während sich die Musikschriftsteller der jungen Sowjetunion in dieser negativen Einschätzung einig waren, blieb ajkovskij vom Publikum weiterhin geschätzt. Seine Werke standen kontinuierlich auf den Programmen und zogen auch das neue Arbeiterpublikum trotz ihrer vorgeblichen reaktionären Tendenz magisch an. Raku weist auf einige Indizien hin, die es wahrscheinlich machen, dass der starke publizistische Widerstand gegen ajkovskij auch damit zusammenhing, dass die neue Generation proletarischer Komponisten ihre Werke nur schwer gegen ajkovskij durchsetzen konnte.

Das besondere Interesse der Verfasserin gilt der Aufführungsgeschichte seiner Werke. Obwohl vom Fach Musikwissenschaftlerin, besitzt sie eine beachtliche Expertise im Bereich der Theaterwissenschaften. So bietet das Buch Einblick in zentrale Bereiche der ajkovskij-Rezeption, die in Svetlana Petuchovas Überblick über Grundzüge der ajkovskij-Publikationen keine Erwähnung finden. Dieser Bereich ist umso wichtiger, als sich hier frühzeitig jene Prozesse anzudeuten beginnen, die in der 1930er Jahren zu einer Umdeutung des Komponisten im Sinne des Sozialistischen Realismus führen konnten. Raku umreißt zunächst die Tradition naturalistischer Operninszenierungen, die ihren Ausgangspunkt 1900 mit Osip Palejks *Onegin*-Inszenierung am Petersburger Marientheaters nahm. Sie analysiert die Neuinterpretation des Lenskij durch Sobinov, mit der die (von ajkovskij ‚autorisierte‘) Fignersche Konzeption abgelöst wurde, und schildert den Einfluss, den das Moskauer Künstlertheater (MChT) auf die neuen Vorstellungen ausübte. Im Zentrum stand dabei zunächst die Oper *Evgenij Onegin*, an deren Interpretation sich die Auswirkungen einer zunehmenden ‚Puškinisierung‘, einer Wahrnehmung unter dem Prisma des mehr und mehr zum Klassiker erhobenen großen russischen Schriftstellers, beobachten lassen. Den bekannten ersten Höhepunkt dieser Tradition bildet Konstantin Stanislavskijs Inszenierung im Jahre 1922, ein Ereignis, dessen ambivalente Wertigkeit – für den Regisseur verband sich mit seiner Arbeit eine letzte Hommage an eine für immer verlorene Epoche, die neuen Machthaber dagegen beeilten sich, die Aufführung zum Ausgangspunkt einer neuen Doktrin zu erklären – die Autorin eindrucksvoll vor Augen führt.

Interessante Aspekte bilden auch die kompositorische Fortschreibung der ajkovskij-Tradition im symphonischen Œuvre Nikolaj Mjaskovskijs und in zahlreichen Opern und Oratorien, die sich stilistisch und formal eng an Werke wie *Evgenij Onegin* und *Pikovaja dama* anlehnten. Während zu diesem Bereich kompositorischer Rezeption sicher noch detailliertere Studien denkbar sind, die anhand dieser oft epigonalen Schöpfungen einen spezifisch russischen Wirkungsstrom offen legen könnten, setzt Raku einen weiteren Akzent im Bereich der literarischen Rezeption. Ausführlich analysiert wird so Michail Zoš enkos Erzählung *Veseloje priklju enie* (*Lustiges Abenteuer*, 1926), deren Sujet eine Parodie des *Pique-Dame*-Stoffs darstellt, wobei ähnlich wie in Andrej Belyjs symbolistischem Roman *Peterburg* der Opernversion neben Puškins Erzählung eine prominente Rolle als Referenzobjekt zukommt. Raku greift hier auf eigene Aufsätze zurück.<sup>12</sup>

Spannend lesen sich die Umdeutungsversuche der 1930er Jahre, als man Opern und Ballette ajkovskijs mit neuen Texten zu unterlegen und damit inhaltlich umzubiegen begann. Einen extremen Fall stellt die sozialismustaugliche Neufassung des *Onegin*-Sujets in der Oper *Imeniny* (Namenstag, 1934) von Valerij Želobinskij und Osip Brik dar. In ihrer Schilderung von Vsevolod Mejerchol'ds schon seit einiger Zeit gründlich dokumentierter *Pikovaja dama*-Inszenierung<sup>13</sup> unterstreicht Raku den Umstand, dass der Regisseur mit seiner Tendenz einer Puškinisierung und Reduktion der Fantastik konform zur Parteilinie lag: Das gesamte Projekt wurde von seinem Mitarbeiterteam mit großen Ambitionen verfolgt und von der Presse wohlwollend begleitet; die überraschende Absetzung, die Ächtung des Künstlers waren ein Akt reiner Willkür gegen Mejerchol'd, wie er in Stalins Diktatur immer wieder vorkam.

Die Aneignung von ajkovskijs Erbe unter den Vorzeichen des Sozialistischen Realismus nahm 1934 ihren Anfang mit der Debatte über die „Klassencharakteristik“ des Komponisten, die auf den Seiten der neu gegründeten Zeitschrift *Sovetskaja muzyka* ausgetragen wurde. Während in den folgenden Jahren gezielt an einem hoffnungslos verfälschten Porträt des Menschen und Künstlers ajkovskij gearbeitet wurde, dessen Schaffen nun unter den Kategorien der Zugänglichkeit, Massenwirkung und Aufrichtigkeit (*dostupnost'*, *massovost'*, *iskrennost'*) betrachtet wurde, begann man parallel sexuelle ‚Minderheiten‘ zu verfolgen. Die Homosexualität des Komponisten wurde vollkommen ausgeblendet. Um ajkovskij als vollgültigen Realisten etablieren zu können, schreckte man nicht vor Umdichtungen etwa des ‚mystischen‘ Librettos der Oper *Orleanskaja deva* zurück.

Nach 1945 vollzog sich die Kodifizierung ajkovskijs zum ‚narodnyj kompozitor‘ (Volkskomponist – der Begriff ist nicht adäquat übersetzbar, da mit dem Adjektiv ‚narodnyj‘ und dem davon abgeleiteten Substantiv ‚narodnost‘ eine bestimmte ästhetisch-ideologische Kategorie gemeint ist, die zum Inventar des Sozialistischen Realismus gehört). Als einzige noch verbliebene ideologiefreie Zone benennt Raku das Gebiet der Interpretation. Als Beispiel dient ihr der 1958 ins Leben gerufene Tschaikowsky-Wettbewerb, durch dessen Teilnehmer – insbesondere den ersten Preisträger Van Cliburn – sich ein seltenes Mal der Blick auf andere Traditionen der ajkovskij-Interpretation öffnete, eine Tradition jenseits des Eisernen Vorhangs, die direkte Bezüge zur Musikkultur der rus-

<sup>12</sup> Marina Raku, „*Pikovaja dama*“ *brat'ev ajkovskich: opyt intertekstual'nogo analiza*, in: *Muzykal'naja akademija* 1999, Nr. 2, S. 9–22; Michail Zoš enko: *muzyka perevoda*, in: *Novoe literaturnoe obozrenie* 44 (2000) Nr. 4, S. 111–126; *Mif o ajkovskom i vlast'*, in: *Muzykal'naja akademija* 2001, Nr. 1, S. 76–81, Nr. 2, S. 75–85; *Metamorfozy „Lebedinnogo ozera“*. *Kratkij kurs istorii odnogo mifa*, in: *Neprikosnovennyj zapas* 15 (2001), Nr. 1, S. 56–64.

<sup>13</sup> V. . Mejerchol'd, *Pikovaja dama. Zamysel, voploš enie, sud'ba. Dokumenty i materialy*, hrsg. von Galina Kopytova, Sankt Petersburg 1994; Vadim Gaevskij, *Dve „Damy“*, in: *Naše nasledie*, 2011, Nr. 99, [www.nasledie-rus.ru/podshivka/9912.php](http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/9912.php).

sischen Emigration besaß. Raku streift für diese Phase sowohl die Musikwissenschaft, die die seit den 1930er Jahren zementierten Positionen als unverbrüchliche, wissenschaftlich fundierte Wahrheit präsentierte und bis 1990 ein monolithisches Bild des Komponisten vermittelte, als auch Denkmäler und populäre Filme, in denen die Figur Ajkowskij oder aber seine Musik thematisiert wurde.

Wie unser nur ausschnittshafter Überblick erahnen lässt, hat Raku für ihr Buch eine überwältigende Fülle an primären Rezeptionszeugnissen erfasst. Auf musikwissenschaftliche Vorläuferuntersuchungen konnte die Autorin sich so gut wie gar nicht stützen. Abgesehen von literatur- und theaterwissenschaftlichen Spezialstudien und neueren Quellenpublikationen betritt sie ausnahmslos neues Terrain. Soweit dies von Außenstehenden zu überblicken ist, bietet der Text gleichwohl ein Panorama der wichtigsten Etappen der russischen Ajkowskij-Rezeption bis zum Zusammenbruch der Sowjetunion. Wie die Autorin selbst hervorhebt, ist damit nur ein Anfang gelegt, von dem zu hoffen ist, dass er weitere Forschungen nach sich ziehen wird. So weist Raku darauf hin, wie wenig erschlossen die Rolle der Musikwissenschaft für die Kodifizierung des sozialistischen Ajkowskij-Bildes ist. Insbesondere die Gestalt Boris Asaf'evs, der im Verlauf der Darstellung immer wieder als schillernder Opportunist erscheint, bedürfte noch einer gründlichen Aufarbeitung. Auch gezieltere musikalische Analysen wären vor dem Hintergrund des hier skizzierten historischen Gerüsts eine Bereicherung. Zu beanstanden ist an dem Buch lediglich die Ausstattung: Es fehlt ein Literatur- und Quellenverzeichnis, das die Orientierung im Anmerkungssystem erleichtern und einen Überblick über die erfassten Texte gewähren würde. Auch das Personenregister hätte um ein Werkregister ergänzt werden können.

Viel schwerer wiegt jedoch, wie hier sachlich, ohne Anklage oder Überheblichkeit, ohne Fixierung auf bestimmte wissenschaftliche Methoden (etwa die Diskurstheorie) und eine häufig damit verbundene Profilierungssucht, der die unter einem ganz anderen Konkurrenzdruck stehenden westlichen Forscher mitunter erliegen, ein schwieriges Kapitel russischer Musikgeschichte bewältigt wird. Raku erweist sich als Vertreterin einer wissenschaftlichen Haltung, die die Traditionen russischer Geisteswissenschaft nun ohne ideologische Schranken fortführen kann. Sie knüpft dabei an die Aufsätze des Petersburger Musikwissenschaftlers Arkadij Klimovickij an, die außerhalb Russlands immer noch viel zu wenig bekannt sind. Gleichzeitig kennt sie auch aktuelle westliche Studien zur Politisierung der Künste und der Musik während der Revolution, zum Sozialistischen Realismus, zur Kultur des Stalinismus.

Marina Rakus Buch führt neben vielen Stationen und Fakten eines kulturpolitischen Prozesses eine fast beängstigend hermetische Welt vor Augen. Die Schlussworte thematisieren gleichwohl den Zusammenbruch einer über viele Jahrzehnte stabilen, in sich völlig konsistenten Wertegemeinschaft, in der die klassische Musik einen ungewöhnlich hohen Rang für sich beanspruchen konnte. Am Ende steht die besorgte Frage, wie man der klassischen Musik ihr verlorenes soziales Prestige wiedergeben könne. So gibt das Buch auch Einblick in das Dilemma heutiger russischer Intellektueller, die von ihren neuen geistigen Freiheiten ausgiebig Gebrauch machen und doch mit dem Umstand zu kämpfen haben, dass der Verlust einer fast hundert Jahre intakten Weltordnung den Verlust vieler gewohnter Werte beinhaltet, während die Erfahrung einer nicht reglementierten Kultur – einer Kultur ohne Zwang und staatliches Gütesiegel, die Irrwege und Qualitätsverluste kennt, diese aber auch aushalten kann – niemals gemacht werden konnte.

Einen modernen kulturhistorischen Zugang zu Čajkovskij eröffnet Ol'ga Chorošilovas Aufsatz über den Stellenwert von Kleidung und Mode im Leben des Komponisten.<sup>14</sup> Auch dieser Text liest sich als ein Exemplum neu gewonnener intellektueller Freiheit. Die Autorin lehrt an der Staatlichen Sankt Petersburger Universität für Technologie und Design und beschäftigt sich mit der Geschichte der Mode. Einen ersten Impuls für ihre Hinwendung zu Čajkovskij bot offenbar der Fund eines bislang unbekanntes Fotoporträts, das sie im Archiv des Konservatoriumsprofessors N. M. Nolle entdeckt hatte.<sup>15</sup> Daneben wertet die Autorin die Bestände ihrer eigenen Sammlung historischer Fotografien, die Briefe des Komponisten und die Erinnerungen seiner Zeitgenossen aus und liefert mit ihrer akribischen Analyse der darauf erkennbaren Bekleidung, mit ihrer Einordnung in aktuelle Modetrends der jeweiligen Jahre Anhaltspunkte für eine ganz neuartige soziale und auch psychologische Bewertung dieser Dokumente. So entsteht ein ungewohnter Blick auf Bildnisse, die dem Čajkovskij-Forscher seit langem bekannt sind, etwa wenn es um die Schuluniform geht, die Petr 1859 zu tragen hatte (TchH 1, Abb. 2). Chorošilova stellt dabei auch Alexander Poznanskys falsche Annahme über das Porträt als Beamter des Justizministeriums richtig (vgl. TchH 1, S. 478, Abb. 5). Der junge Mann trägt keine Uniform, wie Poznansky vermutet, sondern eine hochmodische Jacke *à la matelot*.

Herausgearbeitet wird anhand der Bekleidungs-codes der Wendepunkt im Leben Čajkovskijs, der mit dem Beginn des Kompositionsstudiums zusammenfiel. Er stilisierte sich nun als armer, liberaler Student mit deutlichen russophilen Sympathien – ein Trend, der in Anbetracht seiner begrenzten finanziellen Spielräume nur opportun war. Interessant fällt auch die Analyse des Fotos in einem überdimensionierten, von seinem Freund Aleksej Apuchtin geerbten Pelzmantel aus. Mit diesem Kleidungsstück zollte der Komponist dem alten Moskau und seinen Kaufleuten ebenso Tribut wie den Volkstümlern in der russischen Intelligenz. In den 1870er Jahren begann Čajkovskij sich wieder bewusst den aktuellen Modetrends anzupassen, wobei er sich mehr und mehr an Frankreich orientierte. Die Verfasserin dokumentiert seine Einkaufstouren durch Paris. Besondere Beachtung findet die seit 1886 auf ‚offiziellen‘ Porträtfotos der Ateliers Charles Reutlinger (Paris) und E. Bieber (Hamburg) festgehaltene Pose im „Künstlerjackett“ aus dunkelblauem Samt, wie es beispielsweise Stéphane Mallarmé oder Oscar Wilde, aber auch unzählige russische Künstler (die Brüder Rubiņštejn, Aleksandr Ostrovskij) gerne trugen. Chorošilova versäumt es nicht, auf besondere ‚Verkleidungen‘ einzugehen – den Auftritt als reiche, maskierte Dame auf einem Ball und die Promotion zum Ehrendoktor in Cambridge. Schließlich macht sie auf Čajkovskijs Vorliebe für Krawattennadeln und auffällige, eher weibliche Parfüms aufmerksam und weist auf die Eigenart hin, sich aus Angst vor Mittelohrentzündungen vorsorglich Watte in die Ohren zu stopfen (vgl. TchH 1, Nr. 79). Die Expertise der Autorin empfiehlt sie unbedingt für alle künftigen Projekte, die sich auf die äußere Gestalt des Komponisten und seine Fotografien beziehen.

Als Resultat einer am Uraler Konservatorium entstandenen Diplomarbeit ist eine kleine, von M. A. Govoruchina zusammengestellte Broschüre unter dem Titel *U eniki teoretiskich klassov P. I. Čajkovskogo v Moskovskoj konservatorii* (Die Schüler von P. I. Čaj-

<sup>14</sup> Ol'ga Chorošilova, „Polurusskij – polufrancuz“. *Kostjmy i moda v žizni Petra Čajkovskogo. K 120-letiju so dnja smerti kompozitora*, in: *Teorija mody*, 2013-2014, Nr. 30 (Winter), S. 189–213.

<sup>15</sup> Ol'ga Chorošilova, „Redkij Čajkovskij“. *Maloizvestnyj fotoportret kompozitora iz archiva N.M. Nolle*, in: *Antikvariat, predmety iskusstva i kollekcionirovanija* Nr. 5, Moskau 2013. Der Text lag uns bei Redaktionsschluss nicht vor.

kovskijs Theoriekursen am Moskauer Konservatorium) erschienen<sup>16</sup>. Der schmale Band enthält tabellarische Übersichten über alle Studenten und Studentinnen, die in den Studienjahren 1866/67 bis 1877/78 ajkovskijs Theorieunterricht am Moskauer Konservatorium besuchten. Die Autorin wertete dafür die Jahrbücher der Russischen Musikgesellschaft aus.<sup>17</sup> Die insgesamt 412 Namen werden in zwei chronologischen Tabellen aufgelistet, die mit Hilfe eines weiteren alphabetischen Verzeichnisses erschlossen werden. Die erste Tabelle umfasst 68 Absolventen des Konservatoriums. Die zweite, mit 344 Namen weitaus umfangreichere, bezieht sich auf Studenten, die ihre Ausbildung nicht zum Abschluss brachten. Zahlreiche der jungen Damen sind als „vol’noslušatel’nica“ (freie Zuhörerin) bezeichnet, strebten also keine professionelle musikalische Laufbahn an. Als Kategorien sind in den Tabellen Name, Schülerstatus, Studienjahre, Hauptfach, das bei ajkovskij besuchte Lehrfach (Elementarlehre, Harmonielehre, Instrumentation usw.) und die genauen Jahre des Unterrichts bei ajkovskij erfasst. Bei den Vollstudenten kommen Angaben zum sozialen Stand und dem erzielten Studienabschluss hinzu, für die weitere handschriftliche Dokumente aus dem Archiv des Konservatoriums herangezogen wurden. Es handelt sich insgesamt um ein sehr allgemeines Instrument, das keinerlei biographischen Informationen zu den einzelnen Musikern enthält. Auch die oft fehlenden Vornamen sind nicht recherchiert worden. Bestenfalls ließen sich auf der Grundlage dieser Informationen statistische Aussagen zur sozialen und nationalen Herkunft und dem Geschlecht der Studenten machen. Die Forschungsarbeit schließt sich indessen an Bemühungen der Betreuerin, Elena Polockaja an, die mittlerweile zu besonders interessanten Gestalten aus ajkovskijs Schülerkreis wie dem späteren Meeresbiologen Michail Davydov oder dem ersten Interpreten des Onegin, Sergej Gilev, spezielle Untersuchungen vorgelegt hat<sup>18</sup>. Die Schülerlisten eröffnen so durchaus den Blick auf einen noch kaum erforschten Tätigkeitsbereich des russischen Komponisten, in dem er ebenfalls mannigfaltige Spuren gelegt hat.

Die hier vorgestellten Publikationen stellen freilich nur die Spitze eines Eisbergs dar. Meldet man sich als Benutzer im Internetportal elibrary.ru an, eröffnet sich dem mit kyrillischer Schrift arbeitenden Leser der Zugang zur heutigen russischen Forschungslandschaft. Hier findet man sämtliche neue Publikationen verzeichnet, die in den zahlreichen kleineren und auch größeren Fachjournalen des Landes erscheinen. Fast alle sind mit einem Abstract ausgestattet. Viele Texte sind auch als pdf-Version im Volltext verfügbar, bei einigen allerdings muss für den Zugang zum Dokument gezahlt werden. Die Seite ist mit einer guten Suchfunktion ausgestattet. Die Eingabe „ajkovskij P I“ mit den Jahren 2014 bis 2015 ergibt 118 Einträge, wobei ein nicht geringer Anteil sich auf nichtmusikalische Themen bezieht (z. B. Publikationen zur Firma „Gazprom transgaz ajkovskij“). Einen vollständigen Überblick über diese Publikationen zu geben, ist an dieser Stelle nicht möglich. Um dennoch einen Eindruck von der Intensität zu vermitteln, mit der man sich in Russland mit dem größten eigenen Vertreter der klassischen Musik beschäftigt, seien hier einige der Arbeiten aufgelistet:

<sup>16</sup> *U eniki teoreti eskich klassov P.I. ajkovskogo v Moskovskoj konservatorii*, hrsg. von M. A. Govoruchina, Ekaterinburg: Ural’skaja gosudarstvennaja konservatorija (Akademija) im. M.P. Musorgskogo. Kafedra teorii muzyki, 2014. 141 S. Für die Übermittlung dieser Publikation sei Elena Polockaja herzlich gedankt.

<sup>17</sup> *Ot ety Russkogo muzykal’nogo obščestva, v Moskve za 1866/1867 – 1877/1878 gody*, Moskau 1873–1879.

<sup>18</sup> Vgl. Elena Polockaja, *Michail Davydov – ein unbekannter Schüler ajkovskijs*, in: Mitteilungen 20 (2013), S. 118–129. Den Vortrag „Pervyj Onegin – uralec Sergej Gilev: geroj svoego vremeni“ (*Der erste Onegin – Der Uraler Sergej Gilev, ein ‚Held seiner Zeit‘*) hielt sie auf der Konferenz „ajkovskij i XXI vek: dialogi vo vremeni i prostranstve“ (Moskau, 12.–14. November 2014).

Demina, I. K.: *Dramaturgi eskie paradoksy v opere P. ajkovskogo "Pikovaja dama"*, in: *Južno-Rossijskij muzykal'nyj al'manach* 15 (2014), Nr. 2, S. 57-64

Gruško, G. I.: *K probleme analiza muzykal'nogo proizvedenija: Ariozo Lenskogo „V vašem dome“ s ansamblem iz opery „Evgenij Onegin“ P. I. ajkovskogo kak nelinejnyj process*, in: *Innovacija v sovremennoj nauke. Materialy III meždunarodnogo zimnego simpoziuma*, hg. von G. F. Grebenšikov, Moskau 2014, S. 264-270

Kazanskaja, L.: *Spjaš aja krasavica fortepiannoj muzyki ajkovskogo*, in: *Muzyka i vremja* 2015, Nr. 4, S. 59-67

Makarova, A. L.: *Mif o Žanne d'Ark kak kul'turnyj kontekst opery P. I. ajkovskogo „Orleanskaja deva“*, in: *Izvestija Ural'skogo federal'nogo universiteta. Ser. 2: Gumanitarnye nauki*, 127 (2014), Nr. 2, S. 187-199

Makarova, A. L.: *Religiozno-duchovnyj aspekt tragi eskogo v opere P. I. ajkovskogo „Mazepa“*, in: *Tvor eskie strategii v sovremennoj muzykal'noj nauke. Ural'skaja muzykoved eskaja škola*, hrsg. von L. A. Serebrjakova und M. V. Gorodilova, Prag 2014, S. 77-91

Maksimov, E. I.: *Šumanovskie tradicii v fortepiannyh variacijach russkich kompozitorov vtoroj poloviny XIX veka*, in: *Istori eskie, filosofskie, politi eskie i juridi eskie nauki, kul'turologija i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* 34 (2013) Nr. 8-1, S. 139-143

Medriš, I.: *„Ja li v pole da ne travuška byla“ I. Z. Surikova i P. I. ajkovskogo*, in: *Muzyka i vremja* 2015, Nr. 3, S. 57-62

Polockaja, E. E.: *P. I. ajkovskij – G. L. Katuar. Istorija pedagogi eskich otnošenij*, in: *Chudožestvennoe obrazovanie i nauka*, 2015, Nr. 1, S. 58-64

Polockaja, E. E.: *Marks – Zarembo – ajkovskij. O nemeckich istokach teoreti eskogo obrazovanija v pervykh russkich konservatorijach (po materialam archivov)*, in: *U enye zapiski Rossijskoj akademii muzyki im. Gnesinych* 9/2 (2014), S. 63-77

Sacharova, V. N.: *Osnovnye tendencii v interpretacii fortepiannoj muzyki P. I. ajkovskogo*, in: *V mire nauki i iskusstva. Voprosy filologii, iskusstvovedenija i kul'turologii*, Novosibirsk, 42 (2014), S. 86-97

Sidorov, M. A.: *O nacional'nyh obrazach prostranstva v cikle „Vremena goda“ P. I. ajkovskogo (na primere p'es „Pesn' kosaraja“ i „Na trojke“)*, in: *Vestnik Magnitogorskoj konservatorii* 2014, Nr. 2/1, S. 8-14

Ušullu, I. I.: *Romansy P. I. ajkovskogo v kontekste opernogo tvor estva kompozitora. Žanrogo-stilisti eskie kriterii*. Dissertation: Staatliches Konservatorium Saratov, 2014

Insgesamt beleuchten die vorgestellten Arbeiten das breite Spektrum an Forschungen über Petr ajkovskij. Sie zeichnen sich durch die Vielfalt ihrer Standpunkte und methodischen Ansätze aus und bewegen sich durchweg auf einem hohen wissenschaftlichen Niveau. Was bislang fehlt, ist allerdings ein Austausch mit der westlichen Musikwissenschaft. In beiden Richtungen sind hier noch beträchtliche Defizite zu konstatieren.

In westlichen Zeitschriften des Jahres 2014 findet man abseits der *Mitteilungen* der Tschaikowsky-Gesellschaft kaum Beiträge, die sich mit ajkovskij beschäftigen.<sup>19</sup> Eine Ausnahme bildet das von Ivana Rentsch konzipierte Heft 2014/2 der Zeitschrift *Musik-*

<sup>19</sup> Zumindest kurz hingewiesen sei aber auf das jüngste Buch des als Dirigent wie als Musikwissenschaftler in gleicher Weise namhaften Peter Gülke: *Musik und Abschied*, Kassel u.a. 2015. Unter den Essays über Fragen von Tod und Vergänglichkeit findet sich auch eine sehr persönliche Interpretation von ajkovskij's 6. Symphonie. Siehe dazu ausführlicher die Besprechung von Kadja Grönke auf der Plattform: <http://info-netz-musik.bplaced.net/?p=13597>.

*theorie* (ISSN 0177-4182), das den thematischen Schwerpunkt „Panslawismus – Utopie und Wirklichkeit“ erhalten hat. Neben Aufsätzen über die Auswirkungen des Panslawismus auf die Musik in Polen (Rüdiger Ritter), Böhmen (Ivana Rentsch), Mähren (Marion Recknagel) stößt man hier auf Christoph Flamms grundsätzliche Überlegungen zu „Panslawistische[n], eurasisische[n] und sowjetische[n] Ideen in der russischen Musik“, die zumindest en passant auch ajkovskijs *Marche slave* op. 31 streifen (S. 168). Ergänzt wird diese Abhandlung durch die Übersetzung von Vladimir Stasovs Rezension „Das slawische Konzert von Herrn Balakirev“. Stefan M. Schmidl, Mitarbeiter am Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, dessen Interessen für die Musik der Habsburger Monarchie, Wiens und des Fin de Siècle auch auf die Musikgeschichte Serbiens ausgreifen, geht ausführlicher auf die *Marche slave* op. 31 ein und stellt sie in einen Kontext mit ähnlichen russischen Kompositionen, in denen sich die Idee des für die Außenpolitik des russischen Zarenreichs charakteristischen „hegemonialen Panslawismus“ niedergeschlagen hat.<sup>20</sup> Ähnlich wie Nikolaj Rimskij-Korsakov in seiner *Fantaisie sur des thèmes serbes* selektiert ajkovskij bestimmte Abschnitte der drei von ihm zitierten serbischen Volkslieder und passt sie seiner musikalischen Sprache an. Schmidl zeigt dies durch einen Vergleich mit den verwendeten Vorlagen. Diese waren in der ajkovskij-Forschung zwar bereits bekannt<sup>21</sup>, nicht rekonstruiert war aber bislang die Quelle, aus der der Komponist geschöpft hat.<sup>22</sup> Schmidl macht wahrscheinlich, dass die russischen Komponisten die 1862 auf Serbisch, 1863 auch in einer französischen Ausgabe erschienene Volksliedersammlung des Kornelije Stankovi heranzogen. Deren Verfügbarkeit in den Bibliotheken des Petersburger oder Moskauer Konservatoriums wäre allerdings noch nachzuweisen.

#### Übersicht der erwähnten Publikationen:

- Ajnbindler, Ada: *Tekstologi eskie problemy opernych šedevrov P.I. ajkovskogo v sovremennoj dicionnoj i ispolnitel'skoj praktike*, in: *Muzykal'noe nasledie v sovremennom obščestve. Materialy meždunarodnoj nau no-prakti eskoj konferencii*, hrsg. von Tat'jana Ginzburg, Moskau 2014, S. 425–429
- Braun, Ljucinda: *ajkovskij i Francija – po materialam russkich i zarubežnych archivov*, in: *Muzykal'noe nasledie v sovremennom obščestve. Materialy meždunarodnoj nau no-prakti eskoj konferencii*, hrsg. von Tat'jana Ginzburg, Moskau 2014, S. 176–189
- Chorošilova, Ol'ga: „*Polurusskij – polufrancuz*“. *Kostjummy i moda v žizni Petra ajkovskogo. K 120-letiju so dnja smerti kompozitora*, in: *Teorija mody*, 2013–2014, Nr. 30 (Winter), S. 189–213
- Govoruchina, M. A.: *U eniki teoreti eskich klassov P.I. ajkovskogo v Moskovskoj konservatorii*, Ekaterinburg: Ural'skaja gosudarstvennaja konservatorija (Akademija) im. M.P. Musorgskogo. Kafedra teorii muzyki, 2014
- Komarov, Aleksandr: *Novaja atribucija v fonde P.I. ajkovskogo*, in: *Muzykal'noe nasledie v sovremennom obščestve. Materialy meždunarodnoj nau no-prakti eskoj konferencii*, hrsg. von Tat'jana Ginzburg, Moskau 2014, S. 16–22
- Komarov, Aleksandr: *Dargomyžskij i ajkovskij. Biografi eskie i tvor eskie perese enija*, in: *Dargomyžskij, Vagner, Verdi. Velikie sovremenniki. Sbornik statej k 200-letnemu*

<sup>20</sup> Stefan Schmidl, *Exotische Politik. Die Repräsentation Südosteuropas in russischer Symphonik des 19. Jahrhunderts*, in: *Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft* 29 (2014), S. 143–155.

<sup>21</sup> Vgl. S (2006), S. 362 f.

<sup>22</sup> Siehe dazu ausführlicher NP, deutsch in: Mitteilungen 8 (2001), S. 170, Anm. 185.

- jubileju kompozitorov*, hrsg. von Tamara Skvirskaja, Sankt Petersburg 2014 (PMA 12), S. 56–70
- Petuchova, Svetlana: *Bibliografija žizni i tvor estva P.I. ajkovskogo. Ukazatel literatury, vyšedšej na ruskom jazyke za 140 let (1866–2006)*, in: *Iskusstvo muzyki: teorija i istorija* Nr. 9, 2014, S. 85–113
- Raku, Marina: *Bernhard Pollini kak zarubežnyj impresario ajkovskogo*, in: *Iskusstvo muzyki: teorija i istorija* Nr. 3, 2012, S. 80–103
- Raku, Marina: *Muzikal'naja klassika v mifotvor estve sovetskoj pochi*, Moskau: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014
- Schmidl, Stefan: *Exotische Politik. Die Repräsentation Südosteuropas in russischer Symphonik des 19. Jahrhunderts*, in: *Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft* 29 (2014), S. 143–155
- Vinogradova, Anna: *Roždenie ruskoj „Karmen“*, in: *Iskusstvo muzyki: teorija i istorija* Nr. 4, 2012, S. 88–98
- Vinogradova, Anna: *Prem'era na ruskoj scene „Manon“ Massne: K istorii sceni eskoj sud'by, ili Pri udy uspecha*, in: *Iskusstvo muzyki: teorija i istorija* Nr. 10–11, 2014, S. 36–60

Lucinde Braun

## ajkovskij-Dokumente

ajkovskijs Brief an duard Francevi Napravnik, 25. März / 6. April 1891

Zum 175. Geburtstag des Komponisten hat das Tschaikowsky-Museum in Klin ein Briefautograph zum Geschenk erhalten.<sup>1</sup> Es handelt sich um ein Schreiben, das ajkovskij am 6. April 1891 aus Paris an den Dirigenten duard Napravnik richtete, um ihm die junge Sängerin Aleksandra Michajlovna Markova zu empfehlen. Als Kopie ist der Brief seit langem bekannt (Brief Nr. 4358, PSS XVIa, S. 79; vgl. auch [http://wiki.tchaikovsky-research.net/wiki/Letter\\_4358](http://wiki.tchaikovsky-research.net/wiki/Letter_4358)). Das Original stammt aus dem weit verstreuten ajkovskij-Briefbestand im Nachlass Napravniks. Es konnte, als es kürzlich im Antiquariat „Filate-listi eskaja studija Igorja Puga eva“ zum Verkauf angeboten wurde, von der Verwaltungsleiterin des Landkreises Klin, Alena Sokol'skaja, mit privaten Mitteln für das Museumsarchiv erworben werden.

Aleksandra Markova (1865–1924), ein lyrisch-dramatischer Sopran, studierte Gesang bei Elizaveta Lavrovskaja am Moskauer Konservatorium. Sie vervollendete ihre Ausbildung in Paris bei Désirée Artôt, die dort 1889–1905 als Gesangslehrerin tätig war. Das erklärt, weshalb ajkovskij das Briefchen für Markova in Paris geschrieben hat. Von 1892 bis 1912 war sie Solistin am Moskauer Bol'soj teatr. Am 26. Dezember 1895 sang sie die weibliche Hauptrolle der Maša Troekurova in der Moskauer Erstaufführung von Napravniks Oper *Dubrovskij*, unter der Leitung des Komponisten.<sup>2</sup> In Opern von ajkovskij sang sie die Liza (*Pikovaja dama*) und die Natal'ja (*Opri nik*).<sup>3</sup>

Lucinde Braun, Ronald de Vet

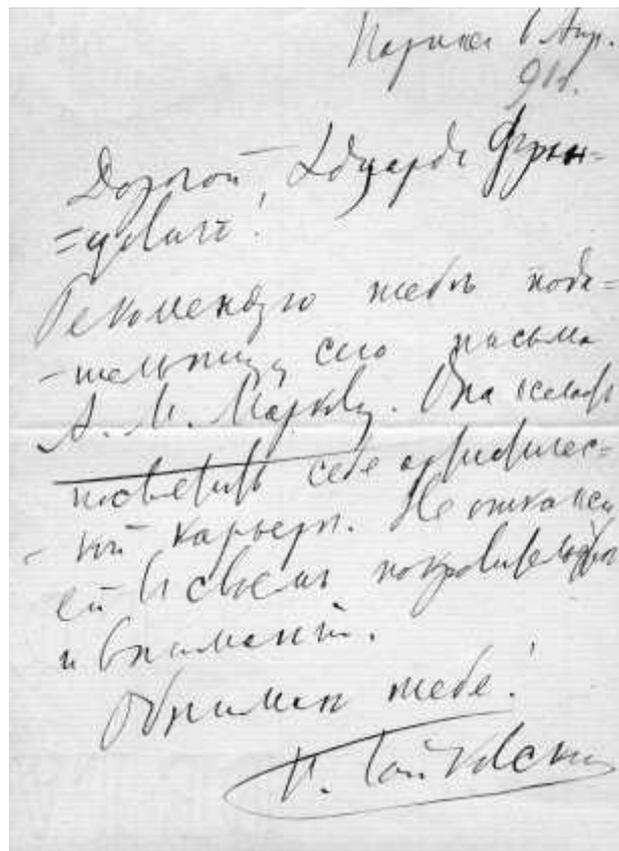
<sup>1</sup> Vgl. Irina Murav'eva, *Dom-muzej v Klinu otme aet 175-letie velikogo kompozitora*, in: *Rossijskaja gazeta*, 28. April 2015, Nr. 90 (6661), S. 13.

<sup>2</sup> Napravnik, S. 412 (Anmerkung 1 zum Text des Briefes).

<sup>3</sup> A. M. Pružanskij, *Ote estvennye pevcy 1750–1917*, Band 1, Moskau 1991, S. 316f.



Aleksandra Markova



Der Brief an Napravnik

ajkovskijs Brief an Aleksandra Ivanovna Gubert, Frolovskoe, 23. Januar / 4. Februar o. J.

Die russische Auktionsfirma „V Nikitskom“, die in der alten Moskauer Straße Nikitskij pereulok angesiedelt ist, hat im April 2012 einen offenbar bisher unbekanntes Brief ajkovskijs an seine gute Freundin Aleksandra Ivanovna Gubert (siehe Näheres zu ihr im Kommentar zu der im vorliegenden Heft auf S. 133 vorgestellten Porträtfotographie des Komponisten mit einer Widmung an sie) versteigert. Auf der Website der Firma ist eine Abbildung der ersten Seite des Briefes sowie eine Beschreibung des Auktionsloses zu finden, die wir hier in deutscher Übersetzung wiedergeben:

Brief P. I. ajkovskijs an Bataša. 23. Januar. Frolovskoe. 2 Seiten. 26,8 x 17,5 cm. Der Brief ist in violetter Tinte geschrieben. In einem ziemlich guten Zustand, mit Flecken und Rissen an den Rändern. Der Briefftext ist verblasst und schwer zu entziffern. Mit einem Stempel auf der letzten Seite: „P. L. Balakirev, 6. Juni 1911“. Der Text beginnt mit folgenden Worten: „Bataša, meine Liebste!...“ [„...!..“]. Die Adressatin des Briefes ist die Pianistin Aleksandra Ivanovna Gubert (geb. Batalina) (1850–1937), die von 1877 bis 1883 am Moskauer Konservatorium unterrichtete und von 1889 bis 1914 dessen Inspektorin war, wobei ihre Anstellung zu diesem Posten nicht ohne die Einwirkung P. I. ajkovskijs vor sich ging. Sie hat vierhändige Bearbeitungen der Ouvertüre zur Oper *Voevoda* und (zusammen mit dem Komponisten) der Oper *Evgenij Onegin* gemacht. P. I. ajkovskij war mit ihr eng befreundet und nannte sie Bataša, Bataše ka, Gubertša.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Siehe: <http://vnikitskom.com/ru/antique/auction/1/256/> (zuletzt abgerufen am 21. Februar 2015).

Leider ist die Auflösung der Abbildung der ersten Briefseite zu niedrig, um die ohnehin sehr blasse Schrift lesen zu können. Mehr als ein paar einzelne Wörter vermochten wir nicht zu entziffern, so etwa am Anfang nach der herzlichen Anrede: „Sie verzeihen“ („

“) und nach mehreren unleserlichen Wörtern: „dass in Moskau“ („ -“); und dann weiter unten: „im Konservatorium“ („ -“) und „Professoren“ („ -“).<sup>5</sup> Eine an die Auktionsfirma gerichtete Anfrage wurde zwar freundlich beantwortet, jedoch leider dahingehend, dass man dort keine hochwertigeren Abbildungen des gesamten Briefes gespeichert habe und dass man keine Angaben zu dem Käufer in den Unterlagen der Firma finden können.<sup>6</sup> Als Einstiegspreis waren vor der Versteigerung 120.000 bis 150.000 Rubel genannt worden.

Luis Sundkvist

### Particell der zweiten Orchestersuite op. 53

Sotheby's versteigert am 28. Mai 2015 in London das unvollständige Particell der zweiten Suite, ‚Suite caracteristique‘. Es fehlen Blätter des zweiten Satzes, ‚Valse‘.

[www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/music-continental-russian-books-manuscripts-115402/lot.303.html](http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/music-continental-russian-books-manuscripts-115402/lot.303.html)

303

Tchaikovsky, Pyotr

AUTOGRAPH WORKING MANUSCRIPT OF THE ORCHESTRAL SUITE NO.2 OP.53

Estimate 250,000 — 300,000 GBP

comprising the short score draft of three movements, the first ('Jeu de sons'), the fourth ('Rêves d'enfant'), and the fifth ('Danse Baroque'), substantially complete, but without anything from the second and third movements, notated in pencil on up to twenty staves per page, the systems of up to four staves each, with indications of instrumentation ("Picc.", "Timp. e Piatti", "Arpa", "alto" etc), heavily revised throughout, with inserted passages marked with cues, extensive deletions, alterations ("oktavoj nizhe vsyo eto" [all this an octave lower]), corrections ("do-si-do"), the music extended into the margins on hand-drawn staves, a few additions in black ink ("poyet [cantabile]"), and with a few annotations and markings ("E dur"; "Fis moll"; "Konyets" [end])

32 pages, folio (c.37.5 x 26cm), comprising 5 bifolios and 7 single leaves, the first movement mainly on 24-stave paper, the others on 20-stave paper, [Podushkino (near Moscow), 1883], two pages with loss from tears to leading edges in the fifth movement, creasing and a few tears to edges, some staining from the pencil

Catalogue Note

AUTOGRAPH MUSICAL MANUSCRIPTS BY TCHAIKOVSKY ARE OF THE GREATEST RARITY AT AUCTION. Moreover, this working draft contains major parts of an orchestral work (American Book Prices Current does not record any such manuscript by Tchaikovsky, apart from a single page sold here in 1995).

This is Tchaikovsky's composing manuscript for *Suite no.2*, with extensive revisions and re-writings. The continuity of the music is sometimes hard to see at first, without recourse to Tchaikovsky's cues. In addition, the music for the fourth and fifth movements is mostly

<sup>5</sup> Ronald de Vet hat anhand einer etwas größeren Abbildung derselben Briefseite auf der Website Eremeevs.com (<http://www.eremeevs.com/index.php?lotid=390317>, zuletzt am 21. Februar 2015 abgerufen) versucht, durch Änderung des Kontrasts und der Helligkeit die verblasste Handschrift etwas erkennbarer zu machen. Es konnten dennoch nur die oben zitierten einzelnen Wörter mit Sicherheit entziffert werden.

<sup>6</sup> Freundliche Mitteilung von Sergej Burmistrov (per Email am 26. Januar 2015).

written on shared bifolios, so that the music from one movement is found on a page facing a page devoted to the other, or on the lower half of such a page. The first movement was evidently written separately and on different paper. This manuscript contains the following sections:

I - 'Jeu de sons', comprising a draft of the slow introduction and the entire fugal development, but lacking the exposition and second subject [roughly corresponding to pages 3-6 & 18-52 of the full score by Jurgenson], *10 pages, on 6 single leaves, 24-stave paper*

IV- 'Rêves d'enfant', a largely complete early draft, a heavily worked and reworked manuscript, particularly for the chromatic sections in the second half of the movement, *9 pages (3 bifolios, one shared with movement V, and another containing a page for it)*

V- 'Danse Baroque. Style Dargomijsky', a largely complete early draft, much written on the same bifolios as IV, *13 pages (2 bifolios, and part of the above, including 2 pages also containing passages for movement IV, and a single leaf*

*Suite no.2 ("Caractéristique")* is full of melodic inventiveness and orchestral verve, unusually free of melancholy and introspection. Despite this, 'Rêves d'un enfant', which begins as an innocuous child's dream, leads to passages of extreme chromaticism and key-changes so rapid they lose all sense of tonality. Tchaikovsky initially sketched *Suite no. 2* in June 1883 at his brother Anatoly's villa in Podushkino, outside Moscow, whilst correcting the proofs for his opera *Mazeppa*. Those sketches are contained in a notebook dated to the beginning of that month. The main work of composition, probably including these continuity drafts, was accomplished in the late summer of 1883. On the 22 August (new style), Tchaikovsky wrote to Madame von Meck that he hoped to finish the Suite "in rough", which seems to apt to describe the continuity draft that we have here. The work was completed and published in January 1884 by Jurgenson of Moscow; it was performed at a concert of the Russian Musical Society in Moscow on 16 February 1884, and was received with general approval. Both Tchaikovsky's autograph full score and his transcription for piano duet are in the Glinka Museum of Musical Culture in Moscow. The present composition draft is apparently unrecorded and not mentioned in the *Thematic and Bibliographical Catalogue of P. I. Tchaikovsky's Works*, edited by P. Vaidman, L. Korabelnikova & V. Rubtsova (2006).

The authors of the Thematic Catalogue make it clear that Tchaikovsky himself contributed to the loss and dispersal of many of his autographs, particularly working drafts like this, apparently being only concerned to preserve his earlier unpublished works. For many years the composer had no fixed home of his own, and travelled widely in the West. He frequently gave away sketches and drafts, with the result that several autographs were lost, as with the drafts of the Fifth Symphony. "Sometimes Tchaikovsky, failing to remember the whereabouts of his manuscripts, tried to find the drafts of the pieces on which he was working... The same thing happened with the First Suite. On November 4, 1878, Tchaikovsky wrote to his brother Anatoly Ilyich: 'Tolya dear! Please find out where Akim, or my landlady, or her housemaids, put the music book filled with pencil: it is of major importance for me, since it contains three movements of my new symphonic work'" (see the preface 'The History and Current State of Tchaikovsky's Archives', in Vaidman et al, *Thematic and Bibliographical Catalogue*, p. LII).

Nach Angaben von Aleksandr Komarov befindet sich im VMOMK eine im November 2006 angefertigte Fotokopie dieser Handschrift (Sign. 2219; - - - 1688).<sup>7</sup> Einige Blätter dieser Handschrift werden im VMOMK allerdings als Skizze des dritten Teils identifiziert. Im GMMMZ befindet sich ein Scan des Particells.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Persönliche Mitteilung per E-Mail am 1. Mai 2015.

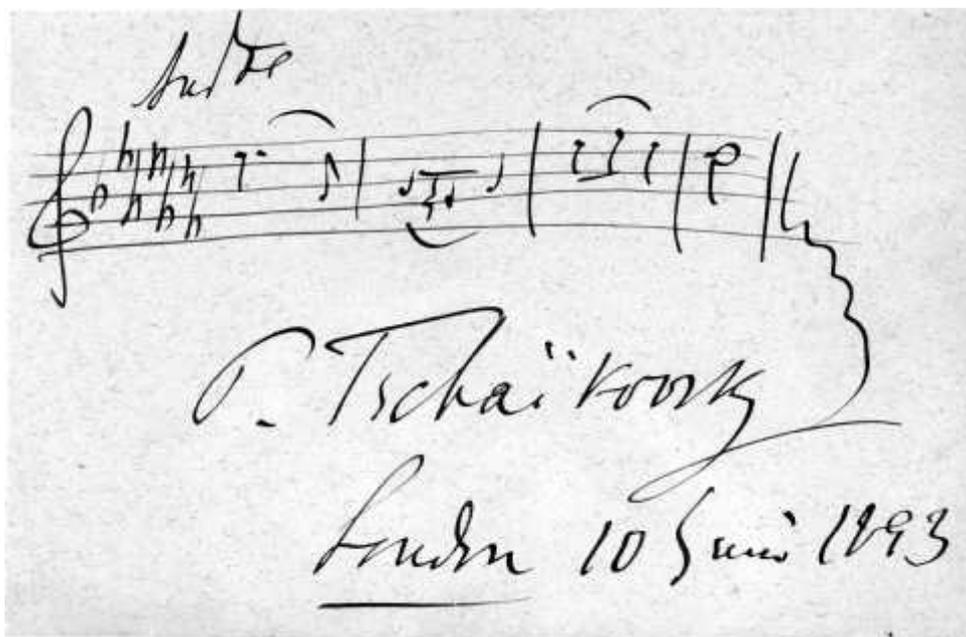
<sup>8</sup> Persönliche Mitteilung von Polina Vajdman per E-Mail am 11. Mai 2015.



Seite aus dem Particell. Abb. Sotheby's

Widmungsblatt mit Zitat aus dem Wiegenlied op. 16 Nr. 1

Vollständigkeitshalber weisen wir auf die Versteigerung dieses vor sechzehn Jahren in den Mitteilungen publizierten<sup>9</sup> Widmungsblatts hin, das am 31. März 1998 bei Sotheby's verkauft worden war. Es wird am 28. Mai 2015 beim selben Auktionshaus wieder versteigert.<sup>10</sup> Wir entnehmen dem Internet-Katalog die Abbildung und den folgenden Text.



Tchaikovsky, Pyotr

FINE AUTOGRAPH MUSICAL QUOTATION FROM THE 'CRADLE SONG' OP.16, NO.1, IN A-FLAT MINOR, SIGNED AND INSCRIBED (P. TCHAIKOVSKY, LONDON 10 JUN 1893")

Estimate 10,000 — 12,000 GBP

the four opening bars of the vocal theme, notated in black ink on a single hand-drawn staff, marked ("And[an]te")

1 page, oblong 8vo (c.9.5 x 15cm), grey paper, London, 10 June 1893

An attractive quotation in good condition. Tchaikovsky wrote this quotation on his third and final visit to England, occasioned by the award of a doctorate from Cambridge University. He appeared at two concerts with the London Philharmonic Society, conducting his Fourth Symphony, then unknown, on 1 June. He was due to conduct the première of Francesca di Rimini at his doctoral ceremony and rehearsed the work at the Royal College of Music before going up to Cambridge on 12 June. Meeting the other graduands in London, he liked Saint-Saëns and Arrigo Boito, but found Max Bruch to be "loathsome and haughty". Tchaikovsky's song is the first of his Six Romances and dates from December 1872. The words are "Spi, ditya moye, spi, usni!". Rachmaninov made a well-known piano transcription of this song, published in 1941, which he recorded for the gramophone. Tchaikovsky had already made two transcriptions of his own, one in the original key (which was published at the same time as the song in 1873), and in one in the simpler key of A minor--all of course without the words, as here.

<sup>9</sup> Thomas Kohlhase, *Neue ajkovskij-Funde*, Mitteilungen 6 (1999), S. 3.

<sup>10</sup> Auktion L15402, Losnr. 304. <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/music-continental-russian-books-manuscripts-115402/lot.304.html>.

## Brief an Emile Hatzfeld, 15. Juni 1893

Der Text dieses Briefes ist schon lange bekannt; er wurde 1912 als Faksimile in dem von Emile Hatzfeld in seiner Reihe *Masterpieces of Music*<sup>11</sup> herausgegebenen Buch *Tchaikovsky* publiziert. Diese Ausgabe wurde verwendet für die Publikation in PSS (Band XVII, S. 111f., Nr. 4951).<sup>12</sup> Der Brief wird am 28. Mai 2015 von Sotheby's versteigert.<sup>13</sup>

AUTOGRAPH LETTER SIGNED ("P.TSCHAÏKOVSKY"), TO THE PUBLISHER EMILE HATZFELD, OF 84 NEW BOND ST, LONDON  
Estimate 4,000 — 6,000 GBP

Asking him to send on the orchestral parts of Francesca da Rimini, which he left in England after receiving his doctorate at Cambridge

...Veuillez me rendre un grand service, celui d'obtenir les parties d'orchestre de «Francesca da Rimini», que j'ai oublié de prendre avec moi en partant de Cambridge. Quand vous les aurez obtenue, veuillez les expédier tout de suite à Mr P. I. Jurgenson, à Moscou...

1 page, 8vo (18x13.5cm), with autograph envelope stamped and postmarked, 14 rue Richepanse [Paris], 15 June [18]93, splitting at folds

Tchaikovsky received his doctorate at the University of Cambridge on 13 June 1893, conducting Francesca da Rimini at the Guildhall in the city the night before. He died later in the same year.

Den ersten Teil des genannten Buches (S. 7–30) bildet eine von Landon Ronald verfasste Biographie des Komponisten. Seite 28 zeigt ein Faksimile dieses Briefes an Hatzfeld, zusammen mit einem Faksimile von Hatzfelds Namen, wahrscheinlich dem zum Brief gehörenden Umschlag entnommen, der bei der Auktion im Los inbegriffen war. Die Seiten 33–63 enthalten die Noten von fünf Klavierwerken und zwei Liedern Tschajkovskijs. Das Faksimile hat in der Ausgabe von 1912 einen so hohen Kontrast bekommen, dass mehrere Satzzeichen völlig verschwunden sind, wie z. B. eingangs das Ausrufezeichen hinter dem Wort „ami“, das deshalb in der PSS-Ausgabe fehlt.

14, Rue Richepanse

15 Juin 93.

Mon cher ami!

Veuillez me rendre un grand service, celui d'obtenir les parties d'orchestre de Francesca da Rimini, que j'ai oublié de prendre avec moi en partant de Cambridge. Quand vous les aurez obtenu, veuillez les expédier tout de suite à Mr P. I. Jurgenson, à Moscou.

Je Vous embrasse; mille chose à Votre frère et tous nos amis.

P. Tschajkovsky

Hatzfeld arbeitete damals bei Jurgensons Londoner Agentur, Stanley Lucas, Weber & Co.<sup>14</sup> Tschajkovskij bat also nicht um einen Freundesdienst.

<sup>11</sup> Es handelt sich um Bücher im Format 30,5 x 24,5 cm mit einer kurzen Biographie und Noten für Klavier. Für die Biographien hat Hatzfeld bekannte Musiker als Autor gewinnen können: Charles Stanford über Brahms; Ignacy Paderewski über Chopin; Frederic Cowen über Haydn, Mendelssohn, Mozart und Rossini; Alexander Mackenzie über Verdi; Landon Ronald über Schumann und Tschajkovskij.

<sup>12</sup> Die bei Tchaikovsky Research erwähnte Ausgabe von 1922 war uns nicht zugänglich, aber aus dem dort gegebenen Kommentar ([http://wiki.tchaikovsky-research.net/wiki/Letter\\_4951](http://wiki.tchaikovsky-research.net/wiki/Letter_4951), zuletzt abgerufen am 17. Mai 2015) geht hervor, dass diese Ausgabe den Text des Briefes nicht als Faksimile, sondern als Zitat (einschl. Ausrufezeichen) enthält.

<sup>13</sup> Auktion L15402, Losnr. 305. <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/music-continental-russian-books-manuscripts-l15402/lot.305.html>.

<sup>14</sup> Vgl. PSS XVII, S.287.

14, Rue Rickmans 15 juin 93.

Mon cher ami :

Veuillez me rendre un grand service, celui d'obtenir les parties d'archettes de Frazer et Kinnear ~~de~~ que j'ai oublié de prendre avec moi en partant de Cambridge. Quand vous les aurez obtenus, veuillez les expédier tout de suite à M<sup>r</sup> P. J. Ferguson, à New York, par emballage, collectore à l'adresse et tous nos amis.

P. Schmitt

Brief Nr. 4951. Abb. Sotheby's

Unsignierte Photographie, 1887

Das Brüsseler Auktionshaus The Romantic Agony versteigerte im April 2015 eine unsignierte Photographie<sup>15</sup> von Čajkovskij. Völlig unbeschriebene Photos des Komponisten tauchen seltener auf als Photographien mit autographer Widmung. Dennoch erzielen sie weniger hohe Preise.



---

<sup>15</sup> K. Šapiro, St. Petersburg, 1887. Album 1990 Nr. 40; TchH 1 Nr. 56; Album 2005 Nr. 56.

Die Beschreibung im Katalog lautete:

612. [Tchaikovsky] - SHAPIRO, Konstantin - [Portrait of Tchaikovsky], s.d., ca. 18 x 11 cm, mounted on a card, ca. 24 x 15 cm.

Nice sepia toned head-and-shoulder portrait of the Russian composer P.I. Tchaikovsky (1840-1893) facing right. Photographers gilt stamp on verso. K. Shapiro (1840-1900) was a Russian court photographer and Hebrew poet who grew up in a strict Jewish Orthodox family. After he went to St.-Peterburg and converted to Russian orthodoxy he became more popular. Besides publishing a lot of Hebrew poetry he made portraits of great names in Russian history.

Bei einer Schätzung von €100–200 ist die Photographie für €480 exkl. Aufgeld verkauft worden.

Brief an Ekaterina Laroš, 15./27. März 1891

Bei RR Auction wurde am 11. März 2015 für \$22,018 einschl. Aufgeld der schon bekannte Brief aus Paris an Ekaterina Laroš vom 15./27. März 1891 verkauft. Die Beschreibung aus dem Katalog (Losnr. 752) lautete:

ALS in Russian, signed "P. Tchaikovsky," one page, 4.5 x 6, March 27, 1891. Letter to Yekaterina Ivanovna Laroche. In full (translated): "Excuse my writing! It was difficult for me to find a minute. I am going to America by a ship leaving on April 18th. My concert will take place the 5th of April<sup>16</sup> and after it I will go somewhere<sup>17</sup> to work in solitude. Here in Paris I am leading an insanely agitated life from which my head is turning. What will come next! There is nothing else to write. Many kisses to you and the children." In fine condition, with trivial toned mounting remnants to top edge. The recipient was the third wife of Tchaikovsky's close friend, the critic and teacher Herman Laroche, whom he had met at the St. Petersburg Conservatory.

Writing from Paris, Tchaikovsky was preparing to conduct the 23rd Colonne Concert at the Theatre Chatelet on April 5. The works performed included his Suite No. 3, Piano Concerto No. 2, Serenade Melancolique, the Andante Cantabile from his String Quartet No. 1, The Tempest, and the Slavonic March. He then boarded the steamer La Bretagne at Le Havre on April 18, bound for America on a week-long voyage. Earlier in the year, Tchaikovsky had accepted an invitation to conduct what would become a historically important concert—the opening of Carnegie Hall. The building had been completed and in use beginning in April but the official opening night was May 5, and featured a concert conducted by Tchaikovsky and the maestro Walter Damrosch. Tchaikovsky conducted several other performances at Carnegie Hall throughout the week, with works including his Coronation March and Suite No. 3. A sought-after letter from the masterful Russian composer.

Der Brief wurde mit der Nummer 4350 in PSS XVI-A publiziert, auf der Grundlage einer Photokopie des Originals. Im Hinblick auf die oben zitierte englische Übersetzung und den russischen Text unten verzichten wir auf eine deutsche Übersetzung.

---

<sup>16</sup> Das Konzert im Châtelet vom 24. März/5. April 1891 bot sechs Werke Tchaikovskijs unter seiner eigenen Leitung.

<sup>17</sup> Rouen.

27 Казань  
 Вера Николаевна  
 Милая Верочка! Улы-  
 бись. Я пишу тебе  
 - как всегда - кратко  
 и просто. В Казани  
 сейчас лето. Я пишу  
 тебе 12 строчек.  
 Вспоминаю твои письма.

Здравствуй, Верочка!  
 Я пишу тебе  
 - как всегда - кратко  
 и просто. В Казани  
 сейчас лето. Я пишу  
 тебе 12 строчек.  
 Вспоминаю твои письма.

Милая Верочка!  
 Я пишу тебе  
 - как всегда - кратко  
 и просто. В Казани  
 сейчас лето. Я пишу  
 тебе 12 строчек.  
 Вспоминаю твои письма.

27  
 !  
 ,  
 !  
 ,  
 18/6  
 ,  
 5 /24  
 ,  
 !  
 ,

Brief Nr. 4350 an Ekaterina Laroš

## Zigeunerweisen im Internet

Kadja Grönke machte uns darauf aufmerksam, dass The Morgan Library & Museum die sich in ihrem Besitz befindenden autographe Partitur von Tschajkovskijs Orchestrierung der *Ungarische Zigeunerweisen* von Sophie Menter digitalisiert und auf ihrer Homepage veröffentlicht hat. Man kann in dieser Weise das ganze Manuskript, das 2. Oktober 1892 datiert, virtuell durchblättern. Siehe [www.themorgan.org/music/manuscript/115826](http://www.themorgan.org/music/manuscript/115826).

## Modests Biographie mit Widmung an Lev Bertenson

Die dreibändige Biographie wurde im Internet von Schubertiade verkauft. Die Beschreibung und die Abbildung sind noch im Internet zu finden.

Fall 2011 Catalog, Lot 200. [Russian Music] Tchaikovsky, Peter Ilyich. (1840-1893) [Tchaikovsky, Modest. (1850 - 1916)].

The Life of Piotr Ilyich Tchaikovsky - INSCRIBED by Modest Tchaikovsky to his brother's Doctor.

Moscow & Leipzig: Jurgenson, 1901 - 1903. First edition. The rare complete set of three volumes published in pre-revolutionary Russia, with highly interesting and very special history and provenance, signed and gifted by the composer's younger brother Modest - a dramatist, librettist to his brother on several operas and eventually the author of this critical biography - to Tchaikovsky's physician, who was a trusted member of the Composer's household and present at the composer's death.

The Life of Piotr Ilyich Tchaikovsky. In Russian, signed and inscribed by Modest Tchaikovsky to Doctor Lev Bertenson, Tchaikovsky's personal doctor. Complete set of 3 volumes, each approx. 22.5 cm. Original cloth binding with ornate gilt-stamped titles, with the personal stamp of Bertenson, and an additional pre-revolutionary Russian collector's POS and stamp. Bindings worn, hinges partially broken, lacking one of the portraits but otherwise complete, scattered foxing, soiling and wear, the age defects somehow rather beautiful in this case.

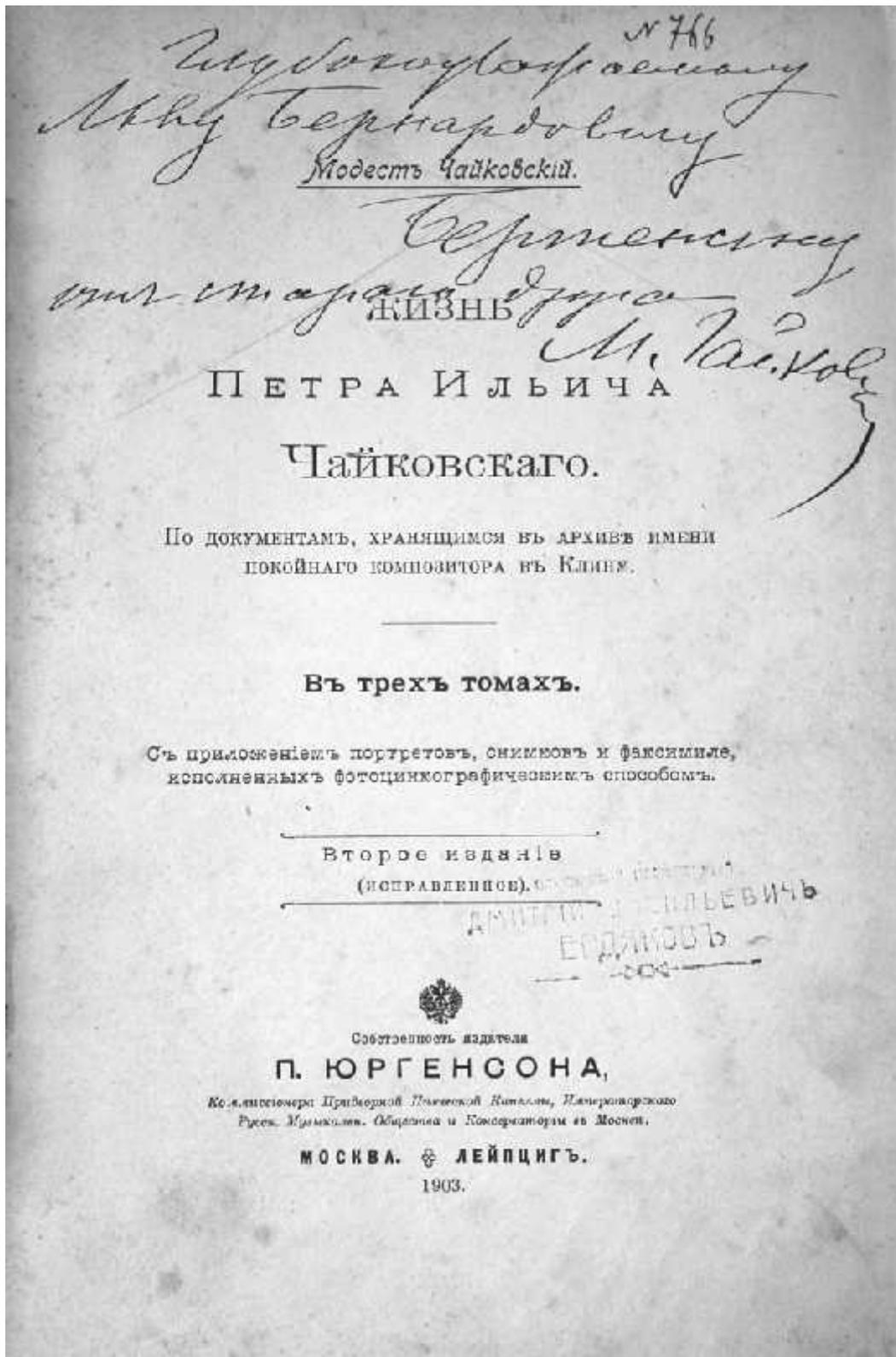
Author of several plays, Modest prepared the libretti for his brother's operas "The Queen of Spades" (1890) and "Iolanta" (1891), and for operas by Napravnik, Koreshchenko, Arensky and Rachmaninoff. Proficient in various foreign languages, he translated works by Corneille and Shakespeare into Russian and various Russian works into other European languages. After the composer's death, Modest Tchaikovsky helped to found the Tchaikovsky House-Museum at Klin (1895), where he became the director. His lasting legacy is the three-volume biography of his brother. Published less than a decade of Pyotr Ilyich's mysterious death in 1893, the present biography was the first published about this significant composer. Sold.

Die Abbildung macht klar, dass es sich nicht um die erste, sondern um die berichtigte ( ) zweite Ausgabe der Biographie aus dem Jahre 1903 handelt. Im GMMMZ befindet sich ein ebenfalls mit einer Widmung von Modest an Lev Bertenson versehenes Exemplar der 1901–1902 erschienenen Erstausgabe.<sup>18</sup>

Ronald de Vet

---

<sup>18</sup> Freundliche Mitteilung von Polina Vajdman (GMMMZ, Klin), per E-Mail am 4. Januar 2015.



Dem tiefverehrten  
Lev Bernardovi  
Bertenson  
von seinem alten Freunde  
M. ajkovskij

Konferenz „Russische Musik in Westeuropa 1867 – 1917.  
Ideen – Funktionen – Transfers“, Zürich, 23.–25. Mai 2014

Mit der Zürcher Tagung zu den Wirkungen und Übertragungswegen russischer Musik in Westeuropa ist es den zwei Organisatoren, Inga-Mai Groote und Stefan Keym, gelungen, Forscher zusammenzuführen, die sich in den letzten Jahren intensiv mit Einzelaspekten dieses Themenkomplexes beschäftigt haben. Die Referenten kamen aus der Schweiz, Österreich, Deutschland, Italien, Frankreich, Großbritannien, USA und Kanada. Gefehlt haben in dem Kreis nur die russischen Kollegen. Einzig Žanna Knjazeva aus Sankt Petersburg sprach über ihr Projekt einer Edition von Jacques Handschins Korrespondenz – ein hoch interessantes Kapitel gesamteuropäischer Wissenschaftsgeschichte, das freilich aus dem Zeitrahmen des Kongressthemas deutlich herausfiel. Die Vermittlung zwischen russischer und westlicher Musikwissenschaft bleibt so ein Desiderat.

Ohne hier grundsätzlich auf den Ertrag dieser sehr anregenden Konferenz einzugehen, sei lediglich auf die für die ajkovskij-Forschung relevanten Beiträge hingewiesen. Zwei Referate hatten unmittelbar mit ajkovskij zu tun: Wolfram Steinbeck versuchte Gustav Mahlers Verhältnis zu dem russischen Komponisten neu zu bewerten und vor allem Inna Barsovas These einer inneren Verwandtschaft der beiden Künstler zu entkräften. Ein Schlusspunkt unter das Thema „ajkovskij und Mahler“ wurde damit – zumindest aus Sicht der Berichtenden – nicht gesetzt. Lucinde Braun befasste sich mit ajkovskijs Interpreten in Frankreich und analysierte die zeitgenössischen Aufführungen seiner Werke in Paris.

Von Interesse für den ajkovskij-Forscher waren noch einige weitere Referate, die den Komponisten teils flüchtig streiften, teils Fragen ausleuchteten, die mit dem Transfer seiner Werke ins westliche Europa zusammenhängen. Hans-Joachim Hinrichsen sprach so über Hans von Bülow's ambivalentes Verhältnis zur russischen Musik, vor allem über dessen nicht leicht zu bewertendes, nationalistisch gefärbtes Engagement für Michail Glinkas Oper *Žizn' za Carja*. Vincenzina Ottomano konnte in ihrem Beitrag über die Aufführungen russischer Opern in Italien aus anderer Perspektive über die komplexen Transferbedingungen berichten: Sie rekonstruierte die Umstände der Mailänder Erstaufführung von Glinkas Werk – an der ajkovskij als Auslandskorrespondent hätte teilnehmen sollen. Auch Tamsin Alexander steuerte eine interessante Analyse der ersten Gastspiele russisch-italienischer Operntruppen in England (1881–88) bei, zu denen auch Aufführungen des *Evgenij Onegin* zählten. Den Transfer russischer Orchesterwerke in das deutsche Konzertleben beleuchtete Stefan Keym am Beispiel Leipzigs. Seine Repertoireanalysen zeigten, dass ajkovskij nach Anton Rubinštejn der am zweithäufigsten aufgeführte Komponist im untersuchten Zeitraum war. Schließlich präsentierte Helmut Loos eine biographische Studie über Paul Juon, dem ajkovskij-Forscher als Übersetzer von Modest ajkovskijs Biographie bekannt.

L. B.

Eröffnung des ajkovskij-Jahrs 2015: Die Konferenz „ajkovskij und das 21.  
Jahrhundert – Dialoge in Zeit und Raum“ (Moskau, 12.–14. November 2014)

Im Jahr 2015 wird sich ajkovskijs Geburtstag zum 175. Mal jähren. Dass dieser Anlass landesweit gebührend gefeiert werden soll, hat die russische Regierung bereits am 22. Juli

2013 verordnet. Eröffnet wurde das Jubiläumsjahr nun im Vorfeld durch eine große internationale Konferenz, zu der das VMOMK nach Moskau eingeladen hatte. Vom 12. bis 14. November 2014 trafen sich etwa vierzig Musikwissenschaftler aus Russland, der Ukraine, den USA, den Niederlanden, Italien, der Schweiz und Deutschland, um über verschiedene Aspekte der gegenwärtigen ajkovskij-Forschung zu sprechen. Begrüßt wurden die Teilnehmer unter anderem vom neuen Generaldirektor des VMOMK, Vladimir Lisenko, dem nun zum Direktor der Abteilung ‚Kulturelles Erbe‘ am Kultusministerium der Russischen Föderation ernannten Michail Bryzgalov, der Leiterin des GMMMZ , Galina Belonovi , und Paul Mertens, dem Vorsitzenden der Tschaikowsky-Gesellschaft.

Die von der Wissenschaftlichen Sekretärin des VMOMK, Natalija Ginzburg, organisierte und mit einem gut eingespielten Team an Mitarbeitern durchgeführte Tagung wurde im Gebäude des Glinka-Museums eröffnet. Am folgenden Tag fuhren die Teilnehmer zum ajkovskij-Haus-Museum nach Klin, wo die Vorträge fortgesetzt wurden und die Ausstellung im Wohnhaus des Komponisten besichtigt werden konnte. Als Veranstaltungsort diente am dritten Tag das Museum ‚P.I. ajkovskij und Moskau‘ am Kudrinskij-Platz 46/54. Die hier 2007 eingerichtete Ausstellung erinnerte ursprünglich an die Moskauer Lebensjahre des Komponisten, der in dem Gebäude in den Jahren 1872–73 eine Wohnung gemietet hatte. Jetzt ist dieses Museum zum 175-jährigen Jubiläum grundlegend umgestaltet worden (siehe dazu den folgenden Beitrag von Valerij Sokolov). Am 14. November wurde die neue Ausstellung in Gegenwart der Konferenzteilnehmer feierlich eröffnet. Sie steht nun unter dem Motto ‚ ajkovskij i Mir‘ ( ajkovskij und die Welt).

Das Programm der Tagung ist einzusehen auf der Website des VMOMK unter: [tchaikovskyconference2014.ru/pgs/programma/programma/](http://tchaikovskyconference2014.ru/pgs/programma/programma/). Die Kongressbeiträge sollen möglichst bald in einem Bericht veröffentlicht werden.

Eröffnung der Ausstellung „ ajkovskij und seine Welt“  
im Museum „P. I. ajkovskij und Moskau“

*„Künstler führen ein doppeltes Leben:  
ein allgemein-menschliches und ein künstlerisches,  
wobei diese zwei Leben manchmal nicht in eins fließen.“  
Petr ajkovskij (aus einem Brief an Nadežda fon Mekk, 1878)*

Am 18. Mai 2007 wurde in Moskau ein neues, Petr ajkovskij gewidmetes Museum am Kudrinskaja-Platz 46/54 eröffnet. In dem zweistöckigen Haus, in der Wohnung, die die eine Hälfte des 1. Stocks im Seitengebäude des ehemaligen Stadtpalais’ einnahm, lebte der Komponist vom 1. September 1872 bis zum November 1873. Von allen Unterkünften, die ajkovskij während der zwölf Jahre, die er in Moskau verbracht hat, bewohnte, hat sich einzig das Gebäude am Kudrinskaja-Platz erhalten. Dies ist einer der Gründe dafür, dass beschlossen wurde, an diesem Ort eine Gedenkstätte zu organisieren. Dass an der Einrichtung des Museums die Regierung von Moskau maßgeblich beteiligt war, wirkte sich auf die inhaltliche Zielsetzung und die Benennung des Museums aus. Die Ausstellung befand sich in den Zimmern des 1. Stocks und machte den Besucher mit dem Kreis der Freunde und Kollegen bekannt, zu dem der Komponist in seiner Moskauer Periode Kontakte besaß; sie informierte außerdem über die Werke, die in dem Haus entstanden waren. Das bevorstehende Jubiläumsjahr bot nun einen Anlass, das Museum nochmals grundlegend umzugestalten und zu einer Gedenkstätte neuen Formats zu machen.

Am 14. November 2014 erfolgte nun die Eröffnung der neuen Ausstellung „ajkovskij und die Welt“ („ajkovskij und die Welt“), die dem 175. Geburtstag des Komponisten gewidmet ist. Ihr Ziel ist es, einerseits die vielfältigen Wechselbeziehungen zu der ihn umgebenden Welt, andererseits das reiche Innenleben als die zwei wesentlichen Seiten der Existenz dieses großen Musikers zu beleuchten. Die präsentierten Materialien sind für verschiedenste Besucher geeignet; Russen und Ausländer, Kinder und Studenten, professionelle Musiker und einfache Musikliebhaber sollen angesprochen werden.

In der Ausstellung werden unter verschiedenen Blickwinkeln die Persönlichkeit und das Schaffen des „russischen Europäers“ ajkovskij im Kontext seiner einzelnen Lebensphasen und seine Positionierung im kulturellen und geographischen Raum seiner Zeit thematisiert. Nachvollziehbar gemacht werden die spezifischen Eigenschaften dieses Künstlers, allen voran die Allgemeinverständlichkeit seines Œuvres, das Zuhörer unterschiedlicher nationaler Kulturen anzusprechen vermag. An einzelnen Beispielen wird die künstlerische, gesellschaftliche und politische Resonanz auf ajkovskijs Schaffen illustriert, wie sie sowohl zu Lebzeiten des Musikers als auch in der späteren Rezeption zu beobachten ist.

Zu den besonderen Zielen der Ausstellung gehört es, den geistigen Kosmos ajkovskijs anschaulich zu machen – seine religiösen und philosophischen Interessen, seine ästhetischen Vorlieben, sein romantisch grundiertes künstlerisches Selbstverständnis. Vergewärtigt wird aber auch der Mensch ajkovskij – von seinem Aussehen bis hin zu den Gewohnheiten, die sein alltägliches Leben prägten. Ein weiterer Schwerpunkt liegt im Bereich des Schaffensprozesses, dessen verschiedene Etappen das hohe, professionelle Niveau zeigen, auf dem ajkovskij seiner Arbeit nachging. Verfolgt werden schließlich das Verhältnis zu Schlüsselpersonen in ajkovskijs Biographie, die Befindlichkeit des Musikers an den entscheidenden Wendepunkten seines Lebens sowie der Aspekt des ‚Hauses‘ in seiner Bedeutung für den Komponisten.

Die insgesamt elf Ausstellungsräume, die den hier umrissenen Fragen gewidmet sind, sind zwei übergeordneten Themenbereichen unterstellt: „ajkovskijs Welt“ und „ajkovskij und die Welt“. Die erste Abteilung – „ajkovskijs Welt“ – fokussiert Petr Il’i s innere Welt, die Spiegelungen seiner Persönlichkeit im Schaffen, im Alltag, im Umgang mit seinen Nächsten (Säle 1–6). Jeder Saal verfolgt einen bestimmten Aspekt und besitzt als Motto ein Zitat aus den Briefen des Komponisten: „Ich habe eine riesige Verwandtschaft...“; „Was ist die menschliche Schönheit?“; „Ich bin so, wie Gott mich geschaffen hat“; „Inspiration entsteht nur aus Arbeit und Mühe“; „Habe ich je völliges Glück in der Liebe erlebt?“; „Ich möchte nach Hause. Doch wo ist dieses Zuhause?“

Die zweite Abteilung – „ajkovskij und die Welt“ – führt in die mannigfaltigen musikalischen, künstlerischen und gesellschaftlichen Kontakte des Komponisten, aus denen sich sein Bezug zur Umwelt zusammensetzt. Gleichzeitig findet dieses Verhältnis aber auch in umgekehrter Richtung Berücksichtigung, indem die Reaktionen, die es im Wandel der Zeiten auf ajkovskijs Œuvre gegeben hat, aufgezeigt werden. Die Säle 7–10 stehen unter folgenden Motti: „In meiner Person reiste die russische Musik“; „Ich habe zu allen hervorragende Beziehungen“; „Ich tue das, was ich für meine Pflicht halte“; „Ich wünsche mit allen meinen Seelenkräften, dass meine Musik sich verbreiten möge...“. Im letzten Saal (11), der den Namen „Planet ajkovskij“ trägt, werden Beispiele für die heutige Vermarktung und Popularisierung des großen Komponisten und seines ‚Marken‘-Namens vorgestellt. Dokumentiert wird außerdem die Geschichte des Internationalen ajkovskij-Wettbewerbs.

Die Ausstellung stützt sich in erster Linie auf originale Exponate: historische Dokumente, persönliche Gegenstände des Komponisten, zeitgenössische Fotografien ajkovskijs, seiner Kollegen, Freunde und Familienangehörigen, Stiche, Litographien, Grafiken, Zeichnungen und Briefe. Die Besucher des Museums erhalten eine einzigartige Gelegenheit, die handschriftliche Hinterlassenschaft des Komponisten einzusehen: Über fünfzig Autographe von Klavierauszügen und Partituren werden präsentiert, darunter von einigen der bekanntesten Kompositionen des Meisters (*Kinderalbum*, Liturgie, *Eugen Onegin*, 4., 5. und 6. Symphonie, *Schwanensee*, *Nussknacker*, *Francesca da Rimini*, *Italienisches Capriccio* und zahlreiche weitere Werke). Von Interesse sind auch die verschiedenartigen literarischen Autographe und Skizzen. In den Ausstellungsräumen erklingen Tondokumente, die sich auf die Exponate beziehen. Neben Aufnahmen bekannter Werke kann man hier auch Auszüge aus den Briefen des Komponisten hören, die von Schauspielern gesprochen werden. Besonders interessant ist eine vor kurzem entdeckte zeitgenössische Tonaufzeichnung, auf der die Stimme ajkovskijs zu hören ist. Videoaufnahmen zeigen namhafte Interpreten bei der Aufführung von ajkovskijs Musik.

Mit den Multimedia-Stationen, die in den einzelnen Räumen installiert sind, orientiert sich die Ausstellung an aktuellen Konzepten der Informationsvermittlung. Berührt man die einzelnen Seiten von ajkovskijs Autographen auf den interaktiven Touch-Screens, so hört man die entsprechende Stelle der Komposition, in einer Einspielung durch erstklassige Interpreten. Der Benutzer kann in einem Verzeichnis sämtlicher Werke des Komponisten blättern und detaillierte Informationen zur Biographie abrufen. Auch Briefautographe ajkovskijs an verschiedene Adressaten können am Bildschirm studiert werden. Zur Verfügung steht überdies eine Datenbank mit Kompositionen, die ajkovskij von anderen Musikern zugeeignet wurden. Etwa hundert solcher Werke werden durch Hörbeispiele vergewärtigt. Attraktiv sind auch die Audioguides, die auf Russisch und Englisch durch die Ausstellung führen und – neben den Gruppenführungen – einen individuellen Besichtigungsrundgang ermöglichen.

Insgesamt wurde die klangliche und künstlerische Gestaltung des Ausstellungsraums so angelegt, dass dem Besucher ein umfassender Zugang zu Petr ajkovskij geboten wird und schrittweise das Gefühl eines direkten, persönlichen Kontaktes zu dem Künstler und seiner Welt entstehen kann. Dass dies gelungen ist, bestätigen die ersten Einträge im Gästebuch des Museums, aus dem einige charakteristische Zitate angeführt seien:

- Wir stehen ganz unter dem Eindruck der erneuerten Ausstellung. Der Umfang der durchgeführten Arbeit ist riesig. Wir wünschen Ihnen neue, interessante Projekte, interessierte Besucher und die Verwirklichung aller Ideen. Ihre Kollegen aus der Staatlichen P. I. ajkovskij-Gedenkstätte / Musikmuseum / Kulturdenkmal in Klin.
- Eine wunderschöne Kombination interessanter Informationen über P.I. ajkovskij und seine herrliche Musik. Wir hatten das Gefühl, in seiner Zeit und in der Atmosphäre gewesen zu sein, als er in diesem Haus gelebt und gearbeitet hat.
- Was für ein Komponist! Was für Musik! Großen Dank an alle, die an der Einrichtung des Museums beteiligt waren. Das sind keine Säle – das ist eine Wunderwelt! Es ist so gemütlich, wie zu Hause, als ob ich bei Petr Il'i selbst zu Gast gewesen sei. Überhaupt... hier herrscht überall der Geist des wundersamen Menschen und Musikers! Hier ist alles zauberhaft: von den Leuchtern bis zur Musik.
- Das ist ein wunderbarer Ort, wo der Stadtbewohner sich in Harmonie mit dem Schöpfungstum, mit der großen Geschichte der Musik befinden kann. Nach dem Besuch blieben viele angenehme Eindrücke, ich habe viele neue Informationen über den

geliebten Komponisten erhalten, über seine Familie, seine Freunde und sein Schaffen. Hier finden Sie mehr anschauliche Informationen als auf allen Internetseiten.

- Schön ist ein zu farbloses Wort für diese Ausstellung! Das Leben P.I. ajkovskijs und unser Verhältnis dazu werden sehr berührend dargestellt...
- Man möchte unbedingt hierher zurückkehren. Wenn man die Schwelle des Museums überschreitet, betritt man eine andere Welt. Es ist unmöglich, das mit Worten auszudrücken, auf dem Papier. Es ist interessant, lehrreich, voller berührender Musik. Die gewaltige Arbeit vieler, vieler..., die hinter der Verwirklichung dieses Museums steckt, gibt uns die Möglichkeit, das Schaffen und viele Momente im Leben dieses bemerkenswerten Künstlers P.I. ajkovskij näher kennenzulernen.
- Das Museum hat mich überwältigt! Danke für alles! Die Musik klang herrlich! Und die ganze Ausstellung ist von solcher Liebe und Achtung vor unserem Petr Il'i erfüllt. Ich werde unbedingt häufiger kommen!
- Mit Liebe ist die Ausstellung gemacht, es gibt unglaubliche Texte, eine Fülle an Material. Es ist erfreulich, dass in Ihrem Museum ein traditioneller Zugang gewahrt blieb, nämlich ein musealer Zugang. Mit einem gleichgültigen Herzen darf man sich dem nicht nähern, aber dafür wird man es auch lange behalten können.

Organisiert wurde die Ausstellung „ ajkovskij und die Welt“ von der Museumsvereinigung für Musikkultur („Glinka-Museum“) auf der Grundlage des Ukaz des Präsidenten der Russischen Föderation, Vladimir Putin, „Über die Feier des 175. Jubiläums von P. I. ajkovskijs Geburtstag“ und auf Weisung der Regierung der Russischen Föderation. Für die wissenschaftliche Konzeption der neuen Ausstellung zeichneten der Komponist und ajkovskij-Experte Valerij Sokolov und die Kunsthistorikerin Dr. Oksana Murga verantwortlich. Beteiligt waren außerdem folgende Institutionen: Staatliches ajkovskij-Museum Klin (GMMMZ ), ajkovskij-Museum Votkinsk, Staatliche Eremitage (Sankt Petersburg), Staatliches Literaturmuseum (Moskau), Russische Staatsbibliothek (Moskau), Staatliches russisches Literatur- und Kunstarchiv (Moskau), Russisches Institut der Geschichte der Künste (Sankt Petersburg), Staatliches Moskauer ajkovskij-Konservatorium, Staatliches Sankt Petersburger Rimskij-Korsakov-Konservatorium, Institut der russischen Literatur (Puškin-Haus) der Russischen Akademie der Wissenschaften (Sankt Petersburg), Carnegie Hall's archives and Rose Museum (USA), Archiv M. L. Rostropovi und G. P. Višnevskaja.

Valerij Sokolov

### Tschaikowsky-Haus in Hamburg eröffnet

In Anwesenheit von Vertretern der Geistlichkeit und der Politik wurde am 15. Dezember 2014 in Hamburg das neue Gemeindehaus der russisch-orthodoxen Kirchengemeinde (Moskauer Patriarchat, Berliner Diözese) feierlich eröffnet.

Das Gemeindehaus gehört zu der 1907 geweihten, ehemals evangelischen Gnadenkirche, die seit 2004 als Kirche des Hl. Johannes von Kronstadt von der 2001 gegründeten Hamburger russisch-orthodoxen Gemeinde genutzt wird.<sup>19</sup> Unweit der Musikhalle an der U-Bahn-Haltestelle „Messehallen“ gelegen, hat dieser historistische, von ostkirchlicher Architektur inspirierte und mittlerweile dezent im russischen Stil umgebaute Zentralbau nun

---

<sup>19</sup> Informationen auf: <http://www.kulturkarte.de/hamburg/MiKirGna>.

ein modernes Nebengebäude erhalten, das von dem Berliner Architekturbüro „Heidenreich & Springer Architekten“ in Anlehnung an die Arche Noah konzipiert wurde. Aufgrund der kurzen Bauzeit (die Grundsteinlegung fand am 14. Juni 2013 statt) war das Tschaikowsky-Haus bei der Eröffnung teilweise noch im Rohbau, doch das Konzept einer großzügig dimensionierten Zusammenlegung von Kirchenbüro, Gemeinde- und Unterrichtsräumen, Kunstwerkstatt, Pilger-Unterkünften und einer Bibliothek in Verbindung mit einem multifunktionalen Konzert- und Veranstaltungsraum wurde bereits eindrucksvoll deutlich. Für die Zukunft sind auch ein Restaurant, ein Reisebüro und eine Physiotherapiepraxis geplant.

Dass das Gemeindehaus den Namen von Peter Iljitsch Tschaikowsky trägt, fügt sich sinnvoll zu dem umgebenden Areal „Vor dem Holstentor“, das 2009 im Rahmen der seit über 50 Jahren bestehenden Städtepartnerschaft Hamburgs mit St. Petersburg offiziell in „Tschaikowskyplatz“ umbenannt wurde. Aus den Reden zur Einweihung ging klar hervor, dass das neue Gemeindehaus als eine Institution der Kultur und Völkerverständigung begriffen und mit hohen Erwartungen verbunden wird. Auch das geplante Kulturprogramm steckt sich hohe Ziele.<sup>20</sup> Insgesamt versteht sich das „Tschaikowsky-Haus“ als geistig-kulturelles Zentrum der etwas 2.000 Mitglieder zählenden Gemeinde und als „Treffpunkt der deutschen und russischen Kulturen“, wie es auf der Homepage heißt.<sup>21</sup> Daher sind neben der Gemeindefarbeit auch Integrations- und Bildungsprogramme auf Russisch und auf Deutsch geplant. Dass die Musik dabei von vornherein eine wichtige Rolle spielen soll, zeigt das Fußbodenmosaik der Eingangshalle: Es zeigt zwei Notenzeilen, von denen aus, biblischen Lebensbäumen gleich, belaubte Stämme in die Raummitte streben. Möge ganz in diesem Sinne die Musik im Tschaikowsky-Haus künftig wachsen und gedeihen!

Die Einweihungsfeier fand im Tiefgeschoss statt, wo der sogenannte „Tschaikowsky-Saal“ mit Gemälden aus der kircheneigenen Kunstgruppe ausgeschmückt war. Nach der Verlesung von Grußworten des Erzbischofs Feofan von Berlin und Deutschland sprachen u. a. Priester Sergij Baburin von der Kirchengemeinde, Ivan Khotulev, der Generalkonsul der Russischen Föderation in Hamburg, Prof. Jörn Walter in seiner Funktion als Oberbaudirektor der Stadt Hamburg, der Architekt Prof. Jörg Springer aus Berlin sowie Vladimir Kochin, der als Exekutivdirektor der Stiftung „Russkiy Mir“ eine großzügige Schenkung für die Bibliothek übergab. Zu den Ehrengästen zählten neben dem Honorarkonsul der Republik Belarus, Dr. Rene M. Schröder, zahlreiche Geistliche wie Erzbischof Mark von Egorjewsk, Vikar des Patriarchen Kirill, und Erzbischof Amvrosij von Petershof, Rektor der geistlichen Akademie St. Petersburg. Auch die Tschaikowsky-Gesellschaft hatte eine Einladung erhalten und war durch das Vorstandsmitglied PD Dr. Kadja Grönke und das Hamburger Mitglied Valérie Guillaume vertreten.

Im Anschluss an die Reden wurde die Eignung des Raums als Konzertsaal bewiesen. Der Männerchor der Geistlichen Akademie St. Petersburg gestaltete den Beginn des Programms mit geistlichen Gesängen, anschließend wurde der Konzertflügel (eine Schenkung der Dr. Ernst Arnold Langner-Stiftung) eingeweiht. Das Evrus-Trio (Tinatin Gambarshidze, Klavier, Ljudmila Minnibaeva, Violine, und Bettina Barbara Bertsch, Violoncello) spielte Auszüge aus dem zweiten Satz von Tschaikowskys Klaviertrio op. 50. Leon Gurvitch, der die Konzertplanung verantwortete, präsentierte zwei eigene, zwischen Bar- und Weltmusik angesiedelte Klavierwerke („Russian-Suite“ und „Remember me“) sowie gemeinsam mit dem Evrusch-Trio die Uraufführung seines Klaviertrios. Das Beethoven-Duo (Fjodor Elesin, Violoncello, und Alina Kabanova, Klavier) brachte vier pointiert gespielte Duowerke von Tschaikowsky („Valse Sentimentale“), Sergei Rachmaninoff („Orientali-

<sup>20</sup> Aktuelles Programm auf: <http://tschaikowsky-saal.de/>.

<sup>21</sup> Informationen auf: <http://haus.hamburg-hram.de/de/>.

scher Tanz“), Rodion Schtschedrin („Quadrille“) und Dmitri Schostakowitsch („Walzer“) zu Gehör. Abschließend sang die Mezzosopranistin Maria Markina eine Romanze von Tschaikowsky, bevor sich die Gäste zu russischem Buffet und geselligem Zusammensein ins Obergeschoss des Hauses begaben – dorthin, wo nach Abschluss der Bauarbeiten einmal die Bibliothek einziehen wird.

Am Rande der Feierlichkeiten überreichte die Tschaikowsky-Gesellschaft Lidia Kasakova, der Referentin der Kirchengemeinde, den von Peter Feddersen verfassten Band 8 der *ajkovskij-Studien*, „Tschaikowsky in Hamburg. Eine Dokumentation“ (Schott 2006). Gemeinsam mit der Gratulationskarte – „Die Tschaikowsky-Gesellschaft e.V. / Tchaikovsky Society gratuliert dem Tschaikowsky-Haus Hamburg zur Eröffnung und wünscht eine ertragreiche Arbeit, die auf der Basis von Respekt, Kultur und Wissen Brücken baut und Türen öffnet!“ – wird das Buch seinen Ort in der Bibliothek des Hauses finden.

Mit dem Tschaikowsky-Haus besitzt Hamburg nun – neben der Büste in der Musikhalle (Laeishalle), deren Aufstellung durch Louisa von Westernhagen initiiert wurde, und der von der Tschaikowsky-Gesellschaft gestifteten Gedenktafel am Streit's Haus am Jungfernstieg – einen dritten Ort, der dem russischen Komponisten gewidmet ist. Über den Gedenkcharakter der ersten beiden Stätten hinaus bietet das Haus am Tschaikowskyplatz durch seine kulturelle Ausrichtung mit Konzertsaal und Bibliothek einen aktiven Anknüpfungspunkt für künftige Projekte.

Kadja Grönke

„ ajkovskij, offene Welt“  
Eine neue elektronische Handschriften-Datenbank

Auf dem Portal „Russlands kulturelles Erbe“ ([www.culture.ru/project/tchaikovsky](http://www.culture.ru/project/tchaikovsky)) ist im Mai 2015 eine frei zugängliche Datenbank mit dem Namen „ ajkovskij, offene Welt“ („ ajkovskij, offene Welt“) eröffnet worden. Die Fertigstellung dieser neuen Forschungs-Plattform erfolgt pünktlich zum 175. Geburtstag des Komponisten, der in diesem Jahr festlich begangen wird. Die Initiative zur Erfassung des handschriftlichen Erbes ajkovskijs ging vom Glinka National Museum Consortium of Musical Culture (VMOMK, Moskau) aus, das einen beträchtlichen Bestand an ajkovskij-Dokumenten besitzt. Auf Vorschlag des VMOMK wurde das Projekt „ ajkovskij, offene Welt“ in den „Plan der grundlegenden Maßnahmen zur Vorbereitung und Durchführung des 175. Geburtstags P. I. ajkovskijs“ aufgenommen, der durch die Anordnung Nr. 1291-r der Regierung der Russischen Föderation vom 22. Juli 2013 beschlossen wurde.

Der Begriff ‚handschriftliches Erbe ajkovskijs‘ meint in einem umfassenden Sinn alle Materialien, deren Text entweder vollständig oder auch nur zu einem geringen Teil vom Komponisten stammt. Breiten Raum in diesem Korpus nehmen dabei die musikalischen Autographe ajkovskijs ein. Eine Typologie dieser Quellengruppe hat die Leitende wissenschaftliche Mitarbeiterin des ajkovskij-Museums Klin (GMMMZ ) und des Staatlichen Instituts für Kunstwissenschaften (Moskau), Dr. habil. Polina Vajdman, in ihren Arbeiten vorgelegt. Im Rahmen ihrer Untersuchung zum Schaffensprozess des Komponisten unterscheidet sie drei verschiedene Handschriftentypen<sup>22</sup>:

<sup>22</sup> Vgl. TA , S. 15–16; S (2006), S. XXXIV. Siehe auch zur russischen Begrifflichkeit im Unterschied zur deutschen Terminologie die Vorbemerkung zur deutschen Ausgabe: Polina Vajdman, *ajkovskijs Arbeitsweise. Eine Untersuchung seiner Autographe*, hg. von Kadja Grönke, in: St 7, S. 14, 26–28.

- Skizze (nabrosok) – kleinere, strukturell un abgeschlossene Aufzeichnung, meist zum Zweck der Fixierung eines oder mehrerer Ausdruckselemente des künftigen Werks, z.B. eines einzelnen Motivs, Themas, einer rhythmischen Formel, harmonischen Wendung oder einer Klangfarbenkombination,
- Entwurf ( skiz) – vollständige Niederschrift eines Werks (oder eines kompletten Werkteils), in dem das musikalische Material in seinen Grundzügen enthalten ist,
- Werkautograph (avtograf so inenija) – vollständige Niederschrift des Notentextes mit der Fixierung sämtlicher Parameter

Diese Typologie diente bei der Konzipierung der elektronischen Datenbank „ ajkovskij, offene Welt“ als Basis. Für den Bestand der Musikautographie wurde das neue Arbeitsinstrument daher nach den genannten Kategorien strukturiert.

Zum handschriftlichen Erbe des Komponisten zählen daneben auch seine Korrespondenz mit tausenden von Briefen, seine Tagebuchhefte, offizielle Dokumente, Anmerkungen, Korrekturen und Arbeitsanweisungen in Handschriften fremder Zugehörigkeit, Einträge in Probeabzügen und Druckausgaben, Autogramme und Widmungen.

Die Texte der Kompositionen und vieler anderer ajkovskij-Dokumente sind oftmals publiziert und von der Forschung beleuchtet worden. Dennoch gibt es im Bereich der Quellenforschung noch zahlreiche weiße Flecken. So liegen nur ganz wenige Werke als Faksimile-Druck vor: die Autographie der 6. Symphonie, der Klavierzyklen „Die Jahreszeiten“ und „Kinderalbum“ sowie die Skizzen zur 6. Symphonie. Neben diesen vollständigen Faksimileausgaben enthalten einige Ausgaben Abbildungen einzelner Blätter aus Noten- und Textautographen, Briefen und sonstigen Dokumenten ajkovskijs.<sup>23</sup>

Der Blick auf die Handschriften des Komponisten ist nicht nur von Bedeutung, wenn es darum geht, Textdetails zu eruieren, sondern auch, um die Besonderheiten seiner Notationsgewohnheiten zu erkennen und Einblick in seine persönliche Werkstatt zu gewinnen. Erschwert wird dieser Zugang jedoch durch die weite Streuung seines handschriftlichen Erbes: Nicht weniger als 70 Institutionen bewahren autographie Quellen ajkovskijs auf. Ein weiterer Teil des Bestandes befindet sich in privaten Sammlungen. Eines der grundlegenden Ziele des Projekts „ ajkovskij, offene Welt“ ist es daher, einen möglichst umfassenden Zugang zur Gesamtheit der bekannten Quellen zu schaffen.

Das Projekt ist als open access-Ressource im Volltextmodus konzipiert, die alle handschriftlichen Materialien des Komponisten in Form von komplett eingescannten Abbildungen verfügbar macht. Zu jeder dokumentarischen Einheit gehört ein standardisierter Satz an Beschreibungen. Vergleichbare, bereits funktionierende Internet-Datenbanken, die die Handschriftenbestände eines Komponisten erschließen, gibt es beispielsweise für Johann Sebastian, Ludwig van Beethoven, Franz Schubert oder Johannes Brahms. Für Russland ist das beschriebene Projekt das erste seiner Art und insofern ein wichtiger Versuch, der für ähnliche Dokumentationsvorhaben modellhaft werden könnte.

Momentan sind in der elektronischen Datenbank „ ajkovskij, offene Welt“ 148 Autographie von musikalischen Werken des Komponisten aus dem Bestand des VMOMK erfasst. Dazu wurden mehr als 10.500 Bilddateien verwendet. Die Quellenbeschreibung eines Dokuments vom Typ „Werkautograph“ setzt sich aus folgenden Elementen zusammen:

<sup>23</sup> Vgl. dazu die 2005 als Mitteilungen. Sonderheft 2 präsentierte Publikation *Schriftproben aus Noten- und Textautographen ajkovskijs 1847–1893 (zusammengestellt von Thomas Kohlhase)*, [http://tschaikowskygesellschaft.de/index\\_htm\\_files/Sonderheft2.pdf](http://tschaikowskygesellschaft.de/index_htm_files/Sonderheft2.pdf).

- Werknummer nach dem Thematisch-bibliographischen Verzeichnis der Werke P. I. ajkovskijs ( S)
- Opuszahl (soweit vorhanden)
- Autor der originalen Musik (bei Editionen, Klavierauszügen oder Instrumentierungen von Werken anderer Komponisten)
- Titel (nach S)
- Titel, wie in der betreffenden Quelle angegeben
- Autor(en) der literarischen Vorlage (bei Opern, Balletten, programmmusikalischen Werken)
- Autor(en) von Libretto / sprachlichem Text (bei Opern, vokaler Kammermusik, vokal-symphonischen und Chor-Kompositionen)
- Art der Präsentation des musikalischen Materials
- Zusammensetzung der Handschrift (bei mehrteiligen Handschriften, die vom Autor eine Gliederung erhalten haben)
- Widmungsträger
- Entstehungsort des Dokuments
- Entstehungsdatum des Dokuments
- Anzahl der Blätter
- Angaben zu Foliierung und Paginierung
- Papiersorte
- verwendete Schreibwerkzeuge
- gegenwärtiger Aufbewahrungsort
- Signatur
- Zugangsdatum
- Provenienz
- frühere Besitzer
- Bezüge zu anderen Quellen
- Bibliographie

Ein Teil dieser Informationen bezieht sich auf das Werk, dessen Text im Autograph fixiert ist; ein weiterer Teil beschreibt das Dokument in seinen physischen Eigenschaften; schließlich folgen Angaben zur Herkunft und Geschichte der Quelle. Soweit erforderlich werden die tabellarisch erfassten Informationen in einem Anmerkungsapparat erläutert, ergänzt und kommentiert.

Einige Rubriken, die häufig wiederkehrende Informationen enthalten, wurden mit Schlagwortindizes angelegt. Darunter fallen alle Arten von Personalien (Widmungsträger, Autoren literarischer Quellen) sowie die Rubriken „Art der Präsentation des musikalischen Materials“, „Entstehungsort des Dokuments“, „verwendete Schreibwerkzeuge“ und „Papiersorte“. Wählt man einen solchen Begriff, lassen sich über eine Suchfunktion die dazu passenden Quellen aufrufen.

Durchgeführt wurde die Beschreibung der vorgestellten 148 Musikautographe von Werken ajkovskijs von Dr. Aleksandr Komarov, der als wissenschaftlicher Mitarbeiter am VMOMK und am Staatlichen Institut für Kunstwissenschaften tätig ist. In diese Arbeit konnte eine langjährige Forschungs- und Archiverfahrung im Umgang mit dem handschriftlichen Erbe ajkovskijs einfließen. Bei der Quellenbeschreibung konnten zahlreiche bislang unbeachtete Details berücksichtigt werden. Dies gilt insbesondere für eine genaue Beschreibung des verwendeten Notenpapiers.

Viele Handschriften des Komponisten sind auf Papieren ohne Wasserzeichen entstanden. Früher hat man in solchen Fällen lediglich die Anzahl der Notensysteme pro Blatt verzeichnet. Diese Information ist wenig aussagekräftig, da ganz unterschiedliche Papiertypen mit derselben Zahl an Notensystemen Anwendung fanden. Für eine präzisere Papierbeschreibung wurden daher neben den genauen Maßen der Leerräume zwischen den Notensystemen auch die Breite (bzw. Höhe) des einzelnen Notensystems und der Abstand zwischen den Notenlinien vermessen. Die Kenntnis solcher und anderer Details trägt dazu bei, ajkovskijs Arbeitsweise und die konkreten Entstehungsbedingungen seiner Werke besser zu verstehen.

Im laufenden Jahr wird das VMOMK die Arbeit an der elektronischen Datenbank „ ajkovskij, offene Welt“ durch die Erschließung weiterer Dokumente aus den Museumsbeständen fortsetzen. Präsentiert werden sollen Briefe, offizielle Dokumente, Abschriften von Werken und Druckexemplare mit Einzeichnungen und Korrekturen des Komponisten. Im Gespräch ist auch die Ausweitung der Digitalisierungsinitiative auf die ajkovskij-Quellen anderer Museen, Archive und Bibliotheken. An viele dieser Institutionen sind bereits Einladungen zur Mitarbeit an dem Projekt ausgesprochen worden, viele haben ihr grundsätzliches Einverständnis erklärt. Als Resultat dieser gemeinsamen Bestrebungen – so ist zu hoffen – wird ein umfassendes Arbeitsinstrument entstehen, das eine neue Etappe in der ajkovskij-Forschung einleiten wird.

Aleksandr Komarov