

# Tschaikowsky-Gesellschaft

## Mitteilungen 12 (2005)

S. 186-190

Čajkovskijs *Pikovaja dama* und der Historismus – Anmerkungen zu Tamara Skvirskajas Aufsatz (Lucinde Braun)

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

## Čajkovskijs *Pikovaja dama* und der Historismus – Anmerkungen zu Tamara Skvirskajas Aufsatz

Lucinde Braun

Wer Tamara Skvirskajas Studie zu den historischen Quellen von Libretto und Partitur der Oper *Pikovaja dama* liest, wird aus dem Staunen nicht herauskommen über die vielen kleineren und größeren Ungenauigkeiten, die sich die Čajkovskij-Forschung im Laufe der Jahrzehnte erlaubt hat. Und man gewinnt einen Vorgeschmack davon, wie es sich mit einer kompetent erarbeiteten kritischen Edition leben ließe, die einmal alle in diesem Bereich gewonnenen Erkenntnisse an einem Ort bündelte und die mühsame Suche in entlegenen Publikationen überflüssig machte.

Zu den interessantesten Ergebnissen des Aufsatzes dürfte der Nachweis gehören, daß Čajkovskij Kozlovskijs Polonaise *Grom pobedy razdavajsja* im dritten Bild nach einer von J. Grot publizierten Fassung im Anhang der Deržavin-Werkausgabe zitiert hat. Dieser Fund ist Frau Skvirskaja deshalb gelungen, weil sie den Wissenshorizont der Brüder Čajkovskij zu rekonstruieren versuchte und die historische Literatur in ihren Privatbibliotheken als Quelle heranzog. So kann sie auch verschiedene andere Einzelheiten des Librettos, etwa die Namen der dramatis personae des Pastorals, auf die Lektüre Deržavinscher Texte zurückleiten.

Ich möchte bei Kozlovskijs Polonaise anknüpfen und auf weitere Modelle aus dem Kulturleben der späten katharinensischen Epoche hinweisen. Mir geht es allerdings hier weniger um einen dokumentarischen Ansatz, wie er für die Erschließung des Textes von Partitur und Libretto natürlich zunächst erforderlich ist; vielmehr möchte ich die beim Übersetzen empfangenen Anregungen nutzen, um auf ideologische und ästhetische Hintergründe des historischen Diskurses in *Pikovaja dama* einzugehen.

Anders als in der Čajkovskij-Forschung hat man im Rahmen der russischen Kozlovskij-Forschung schon lange um die Überlieferungsvarianten der Polonaise *Grom pobedy razdavajsja* gewußt und war auch nicht so blind, die Abweichungen der "offiziellen" Version zu derjenigen in *Pikovaja dama* zu übersehen. So schreibt A.M. Sokolova zu den Quellen der Polonaise: "Sie wurde im Verlauf des ganzen 19. Jahrhunderts in verschiedenen Fassungen aufgeführt, die sich häufig vom Original unterschieden. Eine dieser Fassungen verwendete P.I. Čajkovskij zur Charakterisierung des Hoflebens im dritten Bild von *Pikovaja dama*. Es ist interessant, diese Episode mit Kozlovskijs Original zu vergleichen."<sup>1</sup>

Noch genauer hatte sich P. Gračev 1956 mit der Überlieferungsfrage beschäftigt. Ausdrücklich weist er auf die bei Grot abgedruckte Version als Quelle für die Oper hin: "Die Fassung der Polonaise, die im Anhang mit den Kompositionen auf Texte Deržavins in Band 9 der akademischen Ausgabe seiner Werke abgedruckt ist, ist uns sonst nirgends begegnet. Es ist nutzlos, darüber zu spekulieren, woher sie in diese Ausgabe gelangt ist; wichtig ist jedoch die Feststellung, daß die angeführte Fassung in D-Dur autorisiert ist, daß sie ungleich ausdrucksvoller erscheint und im russischen Gedächtnis ein ganzes Jahrhundert lang bis hin zu *Pikovaja dama* weitertradiert wurde."<sup>2</sup>

Wichtiger als dieses Detail ist mir aber der Stellenwert von Kozlovskijs Polonaise. Ich möchte dazu die Darstellung Moosers zitieren: "A peine arrivé dans la capitale, Joseph

---

<sup>1</sup> A. M. Sokolova, *O. A. Kozlovskij*, in: *Istorija ruskoj muzyki v desjati tomach*, Bd. 4 (1800-1825), Moskau 1986, S. 98 f. Im Notenanhang, S. 311, findet sich hier die "offizielle" Gestalt der Polonaise.

<sup>2</sup> P. Gračev, *I.A. Kozlovskij*, in: *Očerki po istorii ruskoj muzyki (1790-1825)*, hg. von M.S. Druskin und Ju.V. Keldyš, Leningrad 1956, S. 179.

Kozlowski se distingua en écrivant, pour la fête organisée par le prince Potemkine en l'honneur de Catherine II, une oeuvre assez importante qui comportait notamment une polonaise intitulée: *Retentis, tonnerre de la victoire!* [Grom pobedy razdavajsja] pour soli, chœur et orchestre, sur un texte de G.R. Derjavine. Exécutée par un ensemble de trois cents musiciens, sous la direction de son auteur, cette polonaise connut un succès prodigieux et bénéficia immédiatement d'une telle popularité, qu'elle fut désormais jouée dans toutes les cérémonies officielles, la Russie ne possédant pas encore d'hymne national."<sup>3</sup>

Daß Kozlovskijs Polonaise *Grom pobedy razdavajsja* bis zur Komposition von A.F. L'vovs *Bože, Carja chrani* im Jahre 1833 den Status einer russischen Hymne besaß, scheint in der Kozlovskij-Forschung allgemein anerkannt.<sup>4</sup> Der New Grove-Artikel über Nationalhymnen weiß davon jedoch nichts. Hier liest man: "Before this date [1833] the music of *God Save the King/Queen* had been used [...]."<sup>5</sup> Offenbar gibt es auch in diesem musikhistorischen Bereich noch einigen Nachholbedarf.<sup>6</sup>

Aufgrund des großen Erfolgs von *Grom pobedy razdavajsja* wurde Kozlovskij "le compositeur attitré"<sup>7</sup> am Hofe Katharinas II. Als solcher komponierte er unter anderem 1797 die Festmusik zur Krönung Pauls I. und 1801 eine Polonaise zur Krönung Alexanders I.<sup>8</sup> Es ergeben sich damit deutliche Parallelen zu Čajkovskijs eigener Position in der Epoche Alexanders III.<sup>9</sup> Zu den strukturellen Ähnlichkeiten gehört auch, daß es beiden vergönnt war, als erste nach einer langen Periode der Mißachtung der russischen Musik höchstes Ansehen mit russischen Kompositionen zu erringen.<sup>10</sup>

Die offizielle, höfische Linie der russischen Kunst spielte bei der Entstehung von *Pikovaja dama* eine bedeutende Rolle. Während die sowjetische Forschung diesem kulturellen Bereich reserviert begegnete,<sup>11</sup> dürfte Čajkovskij, der große Verehrer der Bourbonen und des aristokratischen 18. Jahrhunderts hier keine Berührungsängste gehabt haben. Der für die Epoche Alexanders III. typische Wunsch nach einer sowohl nationalen als auch dynastisch-höfischen kulturellen Emblematisierung kristallisierte sich besonders eindrücklich in der Wiederentdeckung der Polonaise.<sup>12</sup> Diese erfüllte nun nicht mehr die Funktion eines nationalen polnischen Kolorits wie in Michail Glinkas *Žizn' za carja* ("Ein Leben für den Zaren") oder Modest Musorgskijs *Boris Godunov*. Čajkovskij, Nikolaj Rimskij-Korsakov in *Nacht vor Weihnachten* (1895) und offenbar auch M. Ivanov in seiner Oper *Potemkins Fest* verwenden diesen Topos, um den Hof Katharinas II. musikalisch zu charakterisieren.

<sup>3</sup> A. Mooser, *Annales de la musique en Russie*, Bd. 2, Genf 1951, S. 493.

<sup>4</sup> So wird es, wenn auch beiläufig, von Sokolova erwähnt (S. 98). Vgl. auch die aktuellen Lexikonartikel von Alina Zórawska-Witkowska, Art. "Kozlowski, Kozlovskij, Józef, Osip, Josif (Antonowicz)", in: MGG, 2. Ausgabe, Personenteil Bd. 10, Kassel u.a. 2003, S. 595, wo auch auf die Verwendung in *Pikovaja dama* hingewiesen wird, und von Nigel Yandell, Art. "Kozlowski, Józef", in: New Grove 2001, Bd. 13, S. 855, wo ebenfalls das Fest erwähnt wird und die Polonaise als "an official Russian hymn" bezeichnet wird.

<sup>5</sup> Malcolm Boyd, Artikel "National anthems", in: New Grove 1980, Bd. 13, S. 74.

<sup>6</sup> Beide Artikel mit ihren lapidaren Werkverzeichnissen und wenigen Literaturhinweisen erwecken den Eindruck, als ob zu diesem Komponisten noch beträchtlicher Forschungsbedarf bestehe, wie es auch A.M. Sokolova geltend machte (vgl. S. 94).

<sup>7</sup> Mooser, S. 493.

<sup>8</sup> Vgl. Sokolova, S. 99.

<sup>9</sup> Vgl. dazu Lucinde Braun, *Studien zur russischen Oper im späten 19. Jahrhundert*, Mainz 1999 (ČSt 4), S. 162-166.

<sup>10</sup> Vgl. den ausdrücklichen Hinweis bei Sokolova, S. 93.

<sup>11</sup> Typisch ist Sokolovas Unbehagen angesichts Kozlovskijs Stellung in höfischen Kreisen, die als unvermeidlicher Zwang interpretiert wird (S. 92 f.). Tatsächlich war es gerade die Möglichkeit, eine Anstellung bei Hof oder einem der wohlhabenden Magnaten zu erhalten, die Rußland für ausländische Musiker so attraktiv machte.

<sup>12</sup> In seiner Einschätzung Čajkovskijs hebt Richard Taruskin diesen Umstand hervor: "Chaikovsky's 'imperial' style was virtually defined by the polonaise." (*Defining Russia musically*, Princeton 1997, S. 286.)

Damit aber wird ein direkter Bezug zu Kozlovskij gestiftet, denn der gebürtige Pole hatte den Tanz in Petersburg eingeführt. In verschiedensten Spielarten von der pathetischen Chor-Polonaise bis hin zu melancholischen kammermusikalischen Formen stand diese Gattung im Zentrum seines Schaffens, ihr verdankten sich seine größten Erfolge bei Hofe und auch in einem breiten Publikum. Die monumentale katharinensische Polonaise ist untrennbar mit Kozlovskijs Namen verbunden.<sup>13</sup>

Was die Brüder Čajkovskij ebenfalls mit großer Sicherheit kannten, war der historische Kontext, in dem die Polonaise *Grom pobedy razdavajsja* zur Aufführung kam, nämlich das Fest, das Fürst Potemkin zur Feier der Eroberung der Festung Ismail ausgerichtet hatte. Gefeierte wurde hier einer der gewaltigsten militärischen Erfolge des russischen Heeres. Ebenso wie mit dem Kinderchor des ersten Bildes ist mit der Polonaise ein Reflex russischer Militärgeschichte des 18. Jahrhunderts eingefangen, der das in *Pikovaja dama* prä-sentiertere kulturelle Panorama der katharinensischen Epoche um eine wesentliche Facette bereichert.

Den Ablauf von Potemkins Fest hat Deržavin im Auftrag des Fürsten in einer detaillierten Beschreibung festgehalten.<sup>14</sup> Besonders staunenswert für die Zeitgenossen war etwa die aufwendige Beleuchtung des Palastes, für die man etwa 200 Kronleuchter besorgt hatte – sie waren mit Wachskerzen im Wert von 70.000 Rubeln bestückt. Eröffnet wurde die Feier mit einer Quadrille, bei der junge Adlige in kostbaren pastellfarbigen Kostümen eine Polonaise tanzten. Die Gäste erschienen in Masken. Zum Festprogramm gehörten eine Festkantate sowie ein Ballett von Le Picq. Betrachtet man das Fest in seinen einzelnen Zügen, so kommt man zu dem Schluß, daß für *Pikovaja dama* nicht nur Kozlovskijs Polonaise als eine Komposition neben verschiedensten anderen aus dem 18. Jahrhundert übernommen wurde, sondern daß es dem Team um Vsevoložskij darum ging, genau diese "réception restée légendaire dans les annales pétersbourgeoises"<sup>15</sup> im Taurischen Palais nachzugestalten. Wie wir aus Modest Čajkovskijs Brief wissen, war man ja darum bemüht, sich für das Fest im dritten Bild an historische Quellen zu halten.

Einen letzten Höhepunkt der Feier bildete der Abschied der Zarin. Die Musiker waren dabei auf einer Galerie in der Kuppel des Vestibüls plaziert und spielten eine Hymne, während sich unten Fürst Potemkin wie auf einer Bühne von Katharina II. verabschiedete.<sup>16</sup> Dieser Moment dürfte sich dem russischen kulturellen Gedächtnis zumindest des 19. Jahrhunderts umso mehr eingepreßt haben, als es der letzte Abschied Potemkins von der Zarin war.<sup>17</sup> Eben diese melodramatische Episode aus dem Leben Katharinas hat, gleichzeitig mit Čajkovskij, auch Suvorin in einem Libretto behandelt – ein sehr wichtiger Fund Tamara Skvirskajas.

Die Epoche Alexanders III. stand im Zeichen einer Gefährdung der Autokratie. Mit der Rückbesinnung auf Katharina II. wurde eine glorreiche Phase in der Geschichte der Roma-

---

<sup>13</sup> Vgl. Sokolova, S. 97-101; Taruskin, S. 282-284.

<sup>14</sup> *Opisanie toržestva v Dome Knjazja Potemkina po slučajju vzjatija Izmaila*, in: *Sočinenija Deržavina*, hg. von J. Grot, Bd. 1, 2. Auflage Sankt Petersburg 1868, S. 264-284. Da mir das in Deutschland seltene Buch momentan nicht vorliegt (das Slavische Seminar der Universität Göttingen besitzt ein Exemplar der zweiten Auflage), folge ich der darauf basierenden Darstellung bei Mooser, S. 477-479. Noch ausführlicher referiert J. Grot die Umstände des Festes, vgl. J. Grot, *Žizn' Deržavina*, Moskau 1997, S. 392-395.

<sup>15</sup> Mooser, Bd. 2, S. 477.

<sup>16</sup> Vgl. Mooser, Bd. 2, S. 479.

<sup>17</sup> Zur Darstellung von Potemkins Tod in der Steppe und Katharinas erschütterte Reaktionen auf die Todesnachricht vgl. *Pamjatnye zapiski A. V. Chrapovickogo*, hg. von G.N. Gennadi, Moskau 1862 (Reprint Moskau 1990), S. 253 f.; A. Brikner, *Istorija Ekateriny Vtoroj*, Sankt Petersburg 1885 (Reprint Moskau 1991), Bd. 2, S. 750 f. Beigegeben ist hier auch der Kupferstich *Končina Knjazja G.A. Potemkina-Tavričeskogo* (ebenda, S. 493).

nov-Dynastie heraufbeschworen. Gerade für die späte katarinensische Epoche spielten freilich die Erschütterungen der französischen Revolution, die man in Rußland mit Anspannung verfolgte, eine Schlüsselrolle. Die ostentative höfisch-imperiale Kulturpolitik, die die historisch versierte Zarin führte, zielte auf eine Stabilisierung der Autokratie und dürfte ein Modell für die Bestrebungen unter Alexander III. gewesen sein. Es ist daher meines Erachtens kein Zufall, wenn sich auf verschiedensten strukturellen Ebenen innere Verwandtschaften zwischen Čajkovskijs Schaffen und der Kunst des späten 18. Jahrhunderts beobachten lassen.<sup>18</sup> Diesen kulturellen Kontext gilt es bei der Beschäftigung mit der Oper *Pikovaja dama* im Blick zu haben.

Gleichzeitig sollte man die Bezugnahme auf das 18. Jahrhundert stärker im Rahmen der Lokalkolorit-Technik betrachten, wie sie für die französische Grand opéra im 19. Jahrhundert typisch war. Denn hier war es schon lange üblich, für neue Opern intensive historische Vorstudien zu betreiben und authentische Quellen in das Libretto und die Partitur einzuarbeiten.<sup>19</sup> Die Ursprünge dieser von Victor Hugo in seinem Vorwort zu *Cromwell* grundlegend erörterten Ästhetik liegen in der französischen Oper der Revolutionszeit. Der von Tamara Skvirskaja gebrachte Hinweis auf das historische Kolorit in *Richard Coeur-de-lion* weist genau auf die Wurzeln hin. Grétrys Oper wurde im übrigen mit der Verwendung einer mehrfach wiederkehrenden Romanze als Erkennungsmelodie<sup>20</sup> zu einem Schlüsselwerk für musikdramaturgische Verfahren des 19. Jahrhunderts, die Čajkovskij hundert Jahre später mit seiner Verwendung des Balladenmodells zu einem konsequenten Abschluß führte.

Aber auch jenseits aller historistischen Bestrebungen ist das Aufgreifen fremder Motive, ihre Aneignung, Umformung oder Verwerfung ein Wesenszug von Musik. Dies war Čajkovskij sehr wohl bewußt. Am 19./31. Januar 1890 notierte er in seinem Tagebuch, daß er die Komposition von *Pikovaja dama* mit einem Diebstahl begonnen habe: "Načal rabotat' i nedurno. (Načalo ukradeno u Napravnika)." ("Ich habe recht gut zu arbeiten begonnen. Der Beginn ist von Napravnik gestohlen.")<sup>21</sup>

Unbeachtet geblieben ist in diesem Zusammenhang meines Wissens ein Brief von Čajkovskijs Bruder. Bei der Arbeit an der Biographie Petr Čajkovskijs war Modest ebenfalls der Tagebucheintrag aufgefallen. Er wandte sich daher brieflich an Napravnik:

Dorogoj, gluboko čtimyj drug, Éduard Francevič!  
 Vozvraščajus' k Vam s sledujuščej pros'boj: Petr Il'ič v dnevnike Janvarja 1890g. v Florencii otmečat den' načala sočinjenja "Pikovej Damy" sledujuščimi slovami: "Načal sočinjat' očen' udačno (načalo ukradeno u Napravnika)." Ne možete li Vy

<sup>18</sup> Vgl. Taruskins ähnliche Auffassung, zugespitzt auf die Deutung Čajkovskijs als "the last of the great eighteenth-century composers" (S. 266.) Eine aufschlußreiche Parallele ist auch die Begeisterung für die bourbonische Dynastie (Louis XIV. in *Dornröschen*, das Zitat der "Bourbonenhymne" *Vive Henri IV*). Auch Katharina interessierte sich für Henri IV., den Prototyp des "guten" Königs.

<sup>19</sup> Im Sinne einer Anregung sei hier auf einige Standarduntersuchungen aus diesem gut erschlossenen Forschungsbereich hingewiesen: *Die "Couleur locale" in der Oper des 19. Jahrhunderts*, hg. von Heinz Becker, Regensburg 1976 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 42); Michael Walther, *"Hugenotten"-Studien*, Frankfurt 1987; Anselm Gerhard, *Die Verstärkung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992.

<sup>20</sup> Vgl. zu Grétry: Herbert Schneider, *Zur musikalischen Entwicklung der Opéra-comique*, in: *Die Oper im 18. Jahrhundert*, hg. von H. Schneider und R. Wiesend, Laaber 2001, S. 286-288 (Handbuch der musikalischen Gattungen 12).

<sup>21</sup> ČD, S. 251.

skazat' kakoe imenno sočinenie Vaše napominaet pervye stroki "Pikovoj Damy" i privesti mne notno "ukradennoe mesto"?<sup>22</sup>

In deutscher Übersetzung: Lieber, hoch verehrter Freund Édouard Francevič! Ich wende mich mit folgender Bitte an Sie: Petr Il'ič vermerkt in seinem Tagebuch vom Januar 1890 in Florenz den Beginn der Komposition von "Pikovaja dama" mit folgenden Worten: "Ich habe sehr erfolgreich zu komponieren begonnen (der Beginn ist von Napravnik gestohlen)." Können Sie vielleicht sagen, welches von ihren Werken an die ersten Zeilen von "Pikovaja dama" erinnert, und mir die "gestohlene Stelle" in Noten angeben?

Der greise Komponist konnte Modest Čajkovskij jedoch nicht weiterhelfen, da ihm keine Ähnlichkeiten zu eigenen Werken aufgefallen waren.<sup>23</sup> Wollte man die Werkgenese von *Pikovaja dama* einer gründlichen Untersuchung unterziehen, müßte man Napravniks gesamtes Oeuvre auf diesen "Diebstahl" hin durchsehen. Gleichzeitig ist aber auch denkbar, daß sich der für seine Pedanterie bekannte Napravnik als bester Kenner seiner eigenen Werke nicht geirrt hat und daß stattdessen ein Irrtum Petr Čajkovskijs vorliegt. Für eine nicht ganz richtige Angabe des von ihm zitierten Komponisten sprechen die vielfältigen Verwechslungen und Vertauschungen, die in seinen – und auch in Modests – Briefen vorkommen und auf die Tamara Skvirskaja hinweist. Der oben angeführte Brief, in dem das Zitat aus dem Tagebuch sinngemäß abgewandelt auftaucht, bietet ein weiteres Beispiel. Läßt sich also der Name des bestohlenen Komponisten auch anders deuten, so dürfte an der Tatsache des Diebstahls kein Zweifel herrschen – warum hätte der Komponist in seinen privaten Aufzeichnungen sonst darüber sprechen sollen?

Selbst auf die "Gefahr" hin, daß die noch anstehende Auswertung des Skizzenmaterials zu *Pikovaja dama* zu ganz anderen Ergebnissen führt, möchte ich eine Hypothese wagen. Eine auffällige Anleihe bei einer zeitgenössischen Oper scheint mir im Arioso Germans im ersten Bild vorzuliegen. Dieses Arioso lehnt sich deutlich an das Arioso des Grafen Des Grieux aus dem dritten Akt von Jules Massenets *Manon* an.<sup>24</sup> Es wäre denkbar, daß dies der "Diebstahl" war, der für Čajkovskij den Beginn der Komposition markierte. Zwar steht das Arioso nicht am Anfang der ersten Nummer der Oper, mit der die Niederschrift des Particells im Konzeptautograph offenbar begann<sup>25</sup> und wo auch Modest Čajkovskij Napravnik nach motivischen Ähnlichkeiten zu suchen bat. Doch scheint das Ariosotheema den Komponisten schon in seinen frühesten Entwürfen stark beschäftigt zu haben.<sup>26</sup> Daß ihm für die Oper insgesamt entscheidende Bedeutung zukommt, ist bekannt. Man könnte sogar geltend machen, daß die spielerische Figur, die das erste Bild eröffnet aus der absteigenden Skala des *Ja imeni ee ne znaju* abgeleitet wurde. Čajkovskijs Kunst der Metamorphose würde dies durchaus glaubhaft machen. Schließlich gelang es dem Komponisten sogar, das Kozlovskijsche Polonaisenthema in der Überleitung zum Chor *Slav'sja sim* im dritten Bild mit dem Auftakt des Germanschen Liebesthemas zu kombinieren und gleichsam aus diesem herauswachsen zu lassen.<sup>27</sup> Aber dies sind bereits Aspekte der musikalischen Analyse, um die sich – neben historisch-philologischen Fragen – die Erforschung der *Pikovaja dama* noch lange bemühen dürfte.

---

<sup>22</sup> Brief vom 10. Oktober 1901 aus Klin, aufbewahrt in: Rossijskij institut istorii iskusstv (RIII), Signatur f. 21, op. 2, Nr. 757.

<sup>23</sup> Vgl. Napravniks Antwortschreiben vom 13. Oktober 1901, RIII, f. 21, op. 2, Nr. 140.

<sup>24</sup> Vgl. Braun, S. 270 f.

<sup>25</sup> Vgl. Werkgeschichtliche Einführungen, in: Mitteilungen 9, S. 97.

<sup>26</sup> Vgl. TAČ, S. 112 f.

<sup>27</sup> Dies ist zuerst Sergej Taneev aufgefallen, vgl. Braun, S. 370.