

# Tschaikowsky-Gesellschaft

## Mitteilungen Online

Neue Publikationen:

Systematisches Verzeichnis der Werke Pëtr Il'ič Čajkovskijs (ČWV).  
Zusammengestellt von Thomas Kohlhase. Mainz etc.: Schott, 2016  
(= Čajkovskij-Studien 17). 360 Seiten. ISBN 978-3-7957-1112-2.  
(Aleksandr Komarov, deutsche Übersetzung: Lucinde Braun)

Publikationsdatum (online): 23. Februar 2018

URL: [http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/mitteilungen-online/2018-02-23-Kohlhase\\_Werkverzeichnis-Komarov-Mitt-Online.pdf](http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/mitteilungen-online/2018-02-23-Kohlhase_Werkverzeichnis-Komarov-Mitt-Online.pdf)

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  
[www.tschaikowsky-gesellschaft.de](http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de)

Systematisches Verzeichnis der Werke Pëtr Il'ič Čajkovskijs (ČWV). Zusammenge- stellt von Thomas Kohlhase. Mainz etc.: Schott, 2016 (= Čajkovskij-Studien 17). 360 Seiten. ISBN 978-3-7957-1112-2. Ladenpreis 68 €.

Die Systematisierung des musikalischen Erbes der fernen und weniger fernen Vergangenheit ist eine aktuelle Erscheinung, die sich in der Publikation diverser Handbücher und Nachschla- gewerke niederschlägt. Dahinter verbirgt sich das Bedürfnis, verschiedenste musikgeschichtli- che Wissensbereiche neu aufzubereiten, auch wenn die Tatsachen selbst seit langem erforscht und bekannt sind. Als Ursache einer solchen Hinwendung der Musikforschung von problem- orientierten Untersuchungen zu einer auf den ersten Blick schlichten Bestandsaufnahme wird zu Recht der globale gesellschaftliche Wandel angeführt, der den Pulsschlag der Geschichte deutlicher wahrnehmbar macht. Sich das reiche kulturelle Erbe erneut anzueignen, erscheint als Voraussetzung für eine bleibende Integration desselben in unserem Leben. Der erste Schritt auf diesem Weg besteht darin, eine vollständige und zugleich detaillierte Vorstellung von der Faktenlage zu gewinnen.

Werkverzeichnisse gehören einer wissenschaftlichen Gattung an, die sich dieser Aufgabe besonders offensichtlich stellt. Jeder, der schon einmal ein solches Verzeichnis in die Hand genommen hat, weiß, dass es aus Einträgen zu sämtlichen Einzelwerken besteht, die in eine dem Oeuvre des jeweiligen Komponisten angepasste Ordnung gebracht sind. Entscheidend für ein Werkverzeichnis ist die Objektivität der gebotenen Informationen, die es zu einem grundlegenden Referenzwerk werden lassen. Der Spielraum für willkürliche Interpretationen ist in diesem Genre äußerst gering, sieht man einmal von Einzelproblemen bei der Quellen- auswertung und der Rekonstruktion der Werkgeschichte sowie von Irrtümern und groben Fehlern bei der Präsentation der Fakten ab. In der heutigen Forschung zählen Werkverzeich- nisse so zu den Arbeitsinstrumenten mit dem höchsten Vertrauensvorschuss, die einen ver- lässlichen Zugang zum Schaffen eines Komponisten bilden.

Das Erscheinen eines neuen Werkverzeichnisses stellt nicht nur eine Antwort auf die äußere Nachfrage dar, sondern zeugt auch von dem hohen Entwicklungsstand der betreffen- den Forschungsrichtung. Denn das Erstellen einer solchen Publikation erfordert jahrelange Vorarbeiten der Erhebung, Systematisierung, Überprüfung und korrekten Verknüpfung einer riesigen Datenmenge. Dieser Informationspool betrifft verschiedenste Aspekte der Werkent- stehung und -geschichte – von den frühesten Belegen einer schöpferischen Idee bis zum Nachweis der Aufführungen, Editionen und der Aufarbeitung der wissenschaftlichen Rezep- tion. Daneben bilden die Incipits der Kompositionen einen wichtigen Bestandteil eines Werk- verzeichnisses, deren Einrichtung keine geringen Schwierigkeiten mit sich bringt – ein oft kaum beachteter Aspekt.

Die Musikgeschichtsschreibung kennt eine Vielzahl von Werkverzeichnissen, die zu Mo- delln dieses Genres geworden sind. Sie hier aufzuzählen, erübrigt sich. Es genügt zu erwäh- nen, dass europäische Forscher insbesondere aus der österreichisch-deutschen Schule auf die- sem Gebiet führend waren und sind. Ihre Arbeiten dienten den russischen Spezialisten, die das erste Čajkovskij-Werkverzeichnis, den *Thematic and Bibliographical Catalogue of Works* (ČS 2006) vorbereitet haben, in mancherlei Hinsicht als Orientierung. Für die Čajkovskij-For- schung besitzt dieses Verzeichnis eine im wahrsten Sinne des Wortes epochale Bedeutung, denn es stellt das komplette Oeuvre des Komponisten in einer bis dahin nicht verfügbaren Ge- nauigkeit vor. Abgesehen von einzelnen Schwächen ist das Čajkovskij-Werkverzeichnis mitt- lerweile allgemein anerkannt; die darin vorgeschlagene Zählung der Werke unter dem Kürzel

ČS hat rasch Verbreitung gefunden. Auch die hier vorzustellende Publikation, das von Thomas Kohlhasse zusammengestellte *Systematisches Verzeichnis der Werke Pëtr Il'ič Čajkovskijs* hängt direkt davon ab. Daneben stützt sich der Verfasser auch auf den *Catalogue of Works*, den ersten Teil von Alexandr Poznanskys und Brett Langstons zweibändigem *Tchaikovsky Handbook* (2002) (S. 7).

Das Heranziehen von Vorläuferarbeiten und die respektvolle Auseinandersetzung mit ihnen gehören zur guten Praxis jeder professionellen wissenschaftlichen Arbeitsweise. Es ist unabdingbar, vom gegebenen Forschungsstand auszugehen, wenn man im Bereich der Historiographie im allgemeinen und der Werkverzeichnisse im besonderen voranschreiten will. Im vorliegenden Fall wird der Bezug auf den *Thematic and Bibliographical Catalogue of Works* und das *Tchaikovsky Handbook* in der Vorbemerkung des Autors klar benannt: „Das vorliegende deutschsprachige Kompendium fußt auf den genannten voluminösen englischen und russischen Ausgaben, kann sie aber nicht ersetzen, wenn auch hier und da ergänzen und korrigieren [...].“ (S. 7) Mit diesen Worten verweist Thomas Kohlhasse einerseits auf den reinen Referenzcharakter seiner Publikation. Andererseits erwähnt er Ergänzungen und Korrekturen. Bevor wir auf beide Aspekte eingehen, seien einige Überlegungen zum Stellenwert des neuen Werkverzeichnisses erlaubt.

Obwohl Thomas Kohlhasse als Autor des Bandes in Erscheinung tritt, liegt der Eigenanteil offenkundig eher in Nebenbereichen der Materialpräsentation. Worin besteht der Sinn einer solche Reproduktion bereits publizierter Informationen? Für welche Zielgruppe wurde der Band konzipiert? In den „Vorbemerkungen“ heißt es, das Buch „möchte Fachleuten und Musikliebhabern lediglich eine allgemeine Orientierung im umfangreichen Gesamtwerk Čajkovskijs bieten.“ (S. 7) Da ich nicht zu dieser Zielgruppe gehöre, war es für mich nicht auf Anhieb einsichtig, weshalb die deutsche Leserschaft, die nach meiner Erfahrung mühelos Englisch liest, noch ein weiteres Werkverzeichnis benötigt, obwohl doch die vorhandenen ohne sprachliche Barriere nutzbar sind: Denn nicht nur das *Tchaikovsky Handbook* ist auf Englisch verfasst, auch das in Moskau vorgelegte maßgebliche Werkverzeichnis wurde zweisprachig in Russisch und Englisch herausgegeben. Schließlich steht das Online-Portal „tchaikovsky-research.net“ weltweit jedem Nutzer kostenlos zur Verfügung. Die Informationen weichen in dem neuen Werkverzeichnis nicht von denen in den genannten Nachschlagewerken ab.

Die Antwort auf meine Frage ist wohl in einer anderen Art musikalischer Öffentlichkeit zu suchen.<sup>1</sup> Anders als in Russland gibt es in Deutschland offenbar eine weitaus höhere Nachfrage nach handlichen und erschwinglichen musikalischen Nachschlagewerken, so dass auch Werkverzeichnisse anderer großer Komponisten nicht nur in diversen, oft überarbeiteten und aktualisierten Neuauflagen angeboten werden, sondern auch in kleineren, komprimierten Formaten wie beispielsweise der *Kleine Köchel* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1951) oder das nicht mehr ganz so kleine Mozart-Werkverzeichnis von Ulrich Konrad (Kassel: Bärenreiter, 2005). Da überdies das *Tchaikovsky Handbook* beim Verlag Indiana University Press nicht mehr erhältlich ist und der *Thematic and Bibliographical Catalogue of Works* einen stattlichen Preis von 245 Euro aufweist, füllt das neu erschienene Werkverzeichnis eine Lücke und ermöglicht es in der Tat einem breiten deutschen Leserkreis, eine allgemeine Orientierung über das Schaffen Čajkovskijs zu erhalten. Denn im neuen Verzeichnis wird das gesamte Korpus der musikalischen wie auch der literarischen Werke des großen russischen Komponisten vorgestellt, wobei sowohl die vollendeten, als auch die unvollendeten oder lediglich geplanten Werke inbegriffen sind. Grundsätzlich scheint dabei sauber und zuverlässig gearbeitet worden zu sein, insbesondere im Bereich der Wiedergabe der zahlreichen russischen Titel, die alle in

---

<sup>1</sup> Darauf machte mich die Übersetzerin der Rezension aufmerksam.

wissenschaftlicher Transliteration angeführt werden. Druckfehler und Errata sind uns im Bereich der Faktenvermittlung erfreulich wenige aufgefallen.<sup>2</sup> Die Struktur der Präsentation gleicht in der Gruppierung der Werkgruppen nach Gattungen und in der Nummernvergabe exakt derjenigen, die auch im *Thematic and Bibliographical Catalogue of Works* Verwendung findet. Als recht nützliche Ergänzung erscheint mir die Chronologie der Aufführungen von Čajkovskijs Werken zu Lebzeiten und in den ersten Jahren nach seinem Tod, die sich im Anhang befindet (S. 231–266). Berücksichtigung finden hier auch die Erstaufführungen seiner Kompositionen bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts. Soweit mir bekannt ist, wurde eine so vollständige Übersicht über die Aufführungen von Čajkovskijs Werken noch nie erstellt. Dies kann man nur begrüßen.

Ein weiteres Verdienst des neuen Werkverzeichnisses bildet die erhebliche Erweiterung der bibliographischen Angaben zu den Einzelwerken, die vor allem die zahlreichen deutschen Veröffentlichungen berücksichtigt, die überwiegend in den Publikationsorganen der Tschaikowsky-Gesellschaft vorgelegt worden sind. Diese Arbeiten sind außerhalb der deutschsprachigen Musikwissenschaft wenig bekannt, obwohl das hohe wissenschaftliche Niveau, das viele dieser Beiträge auszeichnet, eine wesentlich breitere Rezeption wünschenswert macht. Eindeutig auf deutsche Nutzer abgestimmt erscheint schließlich der starke Akzent, der sich auf den korrekten Nachweis deutscher Übersetzungen der von Čajkovskij vertonten Texte bezieht.<sup>3</sup>

Von besonderem Interesse ist aus unserer Perspektive die Frage, inwieweit das von einem ausgewiesenen Tschaikowsky-Forscher vorgelegte Werk neue Ansätze enthält. Es versteht sich, dass hier eigene Forschungsergebnisse eingearbeitet wurden, die zwar schon seit einiger Zeit publiziert vorliegen, die aber nicht in allen bisherigen Werkverzeichnissen ausgewertet worden sind. So wird der Leser hier beispielsweise auf der Suche nach dem Aufbewahrungsort des Autographs der Romanze Op. 60 Nr. 6 dem Literaturhinweis folgen (S. 178) und auf den Aufsatz in Heft 12 (2005) der Mitteilungen stoßen, in dem der Herausgeber seinen Quellenfund vorgestellt hatte. Der entsprechende Eintrag im *Thematic and Bibliographical Catalogue of Works* (S. 952) blieb dagegen mit der Nennung einer „privaten Kollektion im Ausland“ vage und verwies nicht auf Kohlhases Veröffentlichung. Wissenschaftlern, die sich intensiver mit Čajkovskijs Werkverzeichnis beschäftigen, sei es deshalb angeraten, sich mit dem längeren wissenschaftlichen Dialog auseinanderzusetzen, auf dem Kohlhases Werk aufbaut.<sup>4</sup>

Ein wesentlicher Aspekt, in dem sich Kohlhases Verzeichnis von den vorhandenen anderen unterscheidet, betrifft die Beschreibung der Autographe. Im *Thematic and Bibliographical Catalogue of Works* werden die Quellen zwar knapp beschrieben, doch die Informationen zum Aufbewahrungsort beschränken sich auf die Nennung der entsprechenden Archive, Museen oder Bibliotheken. Im *Systematischen Werkverzeichnis* wird das Quellenmaterial nur kurz mit einer Typenbezeichnung (z.B. Partitur, Klavierauszug) angeführt, also nicht im ein-

<sup>2</sup> Erwähnt seien hier einige solcher Fehler, die sich auf die Wiedergabe von Titeln beziehen: S. 52: *Le caprice d'Oxane* → *Les caprices d'Oxane* (der französische Titel fehlt aber im Register auf S. 296); S. 115: *Faut s'amuser, sauter et rire* → *Faut s'amuser, danser et rire*; S. 170: *Moja balovica* → *Moja balovnica*; S. 211: *Nočnoj smort* → *Nočnoj smotr*. Es überrascht auch, dass im Namenregister entgegen aller Konvention die Namen P.-A. de Beaumarchais, A. de Musset und P. de Sarasate alle unter dem Buchstaben D eingeordnet werden. Vor allem bei dem Letzteren ist das wenig hilfreich, da ein Verweis unter S fehlt.

<sup>3</sup> Vgl. das Verzeichnis der Übersetzer S. 328f. wie auch das Alphabetische Register der Titel und Textincipits der vokalen Lyrik (S. 303–322), das gegenüber ČS (2006) zuverlässigere Angaben der Titel in den übersetzten Fassungen bietet.

<sup>4</sup> Vgl. dazu die Rezensionen des *Thematic and Bibliographical Catalogue* in der Erstauflage in Mitteilungen 11 (2004), S. 199–212 und in der Zweitaufgabe in Mitteilungen 15 (2008), S. 153–156.

zeln beschrieben. Ergänzend kommen stattdessen aber die Signaturen hinzu. Es gibt einige Indizien dafür, dass diese Angaben vom Verfasser nicht eigenständig ermittelt worden sind, sondern aus älteren Dokumentationen der 1950er Jahre stammen.<sup>5</sup> So heißt es beispielsweise über den Krönungsmarsch, das Partiturotograph sei nicht mehr erhalten (S. 110). Tatsächlich wird es auch in den unten angeführten russischen Publikationen, die alle bis einschließlich 1958 erschienen sind, nicht erwähnt. Im April 1959 indessen gelangte diese Handschrift in das Archiv des VMOMK (f. 88, Nr. 205). Dieser Lapsus ist umso überraschender, als das Autograph des Krönungsmarsches nicht nur im *Thematic and Bibliographical Catalogue of Works* beschrieben wird,<sup>6</sup> sondern als komplettes Digitalisat in der elektronischen Datenbank *Čajkovskij, otkrytyj mir (Čajkovskij, offene Welt)* auf dem Portal des VMOMK frei zugänglich ist.<sup>7</sup>

Generell hat die Rubrik, in der die erhaltenen handschriftlichen Quellen aufgeführt werden, bei mir die meisten Fragen aufgeworfen. Auf der Rückseite des Schutzumschlags heißt es, der Band verzeichne die Hauptquellen. Unverständlich ist, weshalb einige Handschriften erwähnt, andere dagegen mit Schweigen umgangen werden. Hier einige Beispiele.

Unter den primären Quellen der Oper *Voevoda (Der Voevode)* werden nur die Autographen der Ouvertüre und der Tänze der Landmädchen sowie das vom Komponisten verwendete Exemplar des Partiturdruks angegeben (S. 37). Erhalten sind daneben aber auch zwei Bände mit Skizzen und das autorisierte Stimmenmaterial. Aus dem umfangreichen Bestand an Autographen und weiterem vom Komponisten autorisiertem Material zur Oper *Kuznec Vakula, ili Noč' pered Roždestvom* (der Titel wird hier unvollständig als *Kuznec Vakula* wiedergegeben) sind nur die Abschriften von Partitur und Klavierauszug ausgewählt worden (S. 42; der Hinweis auf die autographe Partitur mit Verweis auf den Eintrag zu ČS 8 führt ins Leere, vgl. S. 52). Der autographe Klavierauszug, der sich in Form mehrerer disparater Handschriften im Glinka-Museum erhalten hat (f. 88, Nr. 14, 16/1–2, 23–27), hätte als Hauptquelle unbedingt Erwähnung finden müssen.

Vergleichbare Lücken begegnen auch in den Einträgen zu den Opern *Evgenij Onegin (Eugen Onegin)*, *Orleanskaja deva (Die Jungfrau von Orleans)*, *Čarodejka (Die Zauberin)* und *Pikovaja dama (Pique dame)*, zur Festouvertüre auf die dänische Nationalhymne (es fehlt die autorisierte Abschrift des vierhändigen Klavierauszugs), dem *Pezzo capriccioso* (es fehlt das Autograph der Fassung für Violoncello und Klavier) und vielen weiteren Werken. Demgegenüber erscheint der Quellenüberblick zu *Mazepa* ungewöhnlich vollständig und detailliert (S. 49). Sowohl die Entwürfe und Skizzen als auch der autographe Klavierauszug, das von Čajkovskij genutzte Exemplar der Erstausgabe und die Partitur finden hier Berücksichtigung. Bei der letzteren Quelle stößt man übrigens auf einen kleinen Irrtum: Das Partiturotograph besteht aus insgesamt drei Bänden (VMOMK, f. 88, Nr. 30 a, b und v), während im *Systematischen Verzeichnis* von vier Bänden die Rede ist (f. 88, Nr. 30 a, b, v und g). Solche Fehler lassen immer wieder Zweifel an der Zuverlässigkeit der gebotenen Quellenangaben aufkommen, die der wissenschaftlich interessierte Leser unbedingt anhand des *Thematic and Bibliographical Catalogue of Works* und der Autographendatenbank *Čajkovskij, offene Welt* überprüfen sollte.

<sup>5</sup> *Avtografy P. I. Čajkovskogo v archive Doma-muzeja v Klinu. Spravočnik*, hrsg. von K. Ju. Davydova, E. M. Orlova, G. R. Frejndling, Z. V. Korotkova-Leviton, Moskau / Leningrad 1950; *Avtografy P. I. Čajkovskogo v fondach Gosudarstvennogo central'nogo muzeja mykal'noj kul'tury imeni M. I. Glinki. Katalog-spravočnik*, hrsg. von B. V. Dobrochotov und V. A. Kiselev, Moskau 1957; ČMN; Dombaev 1.

<sup>6</sup> Vgl. ČS (2006), S. 379.

<sup>7</sup> Vgl. <https://www.culture.ru/catalog/tchaikovsky/ru/item/archiv/torzhestvennyy-koronacionnyy-marsh>. Vgl. den Bericht zur Eröffnung dieses Portals in Mitteilungen 2015, S. 190–193.

Im Bereich der Primärquellen sei schließlich noch auf einige falsche Signaturnummern hingewiesen, die beim Partiturotograph der Manfred-Symphonie (S. 87: f. 88, Nr. 51 → f. 88, Nr. 61) sowie bei der Arie des Vakula aus *Čerevički* (S. 52: f. 88, Nr. 198 → f. 88, Nr. 201) ins Auge fielen. Der letztere Fehler wurde offenbar aus dem Band *Muzykal'noe nasledie Čajkovskogo* übernommen.<sup>8</sup>

Beispiele eines unkritischen Umgangs mit den vorhandenen Informationen entdeckt man auch auf anderen Kommentarebenen, etwa im Zusammenhang mit der Widmung der 3. Symphonie. Bekanntlich trägt das Titelblatt des Partiturotographs (VMOMK, f. 88, Nr. 57) Čajkovskijs Worte „An Vladimir Stepanovič Šilovskij“ („Владимиру Степановичу Шиловскому“). In den Ausgaben der Partitur und des Klavierauszugs der Symphonie hingegen wird dieser Name nicht erwähnt. Es gibt keine Hinweise darauf, wie die Formulierung auf dem Partiturotograph zu verstehen ist. Sie lässt sich sowohl als Widmung interpretieren, als auch im Zusammenhang mit einer bloßen Übergabe der Partitur an den Schüler, dem der Komponist Handschriften verschiedener seiner Werke zur Aufbewahrung anvertraut hatte. In dem Handbuch *Muzykal'noe nasledie Čajkovskogo* wurde der Text auf dem Titelblatt des Autographs ohne weitere Erörterung als Widmung festgelegt.<sup>9</sup> Ausgewogener erscheint in meinen Augen die Darstellung des Sachverhalts im *Thematic and Bibliographical Catalogue of Works* (S. 295–296), wo beide Optionen vorgestellt werden.

Schließlich haben sich im vorliegenden Werkverzeichnis zwei weiße Flecken erhalten, die vor einigen Jahren vom Autor dieser Besprechung gefüllt werden konnten. Das Klavierstück a-Moll (ČS 433) kann nun nicht mehr als Verlust bezeichnet werden (S. 211). 2012 gelang es nämlich, das diesbezügliche Autograph aus den Beständen des Glinkamuseums (VMOMK, f. 88, Nr. 120) als Fragment eines Klavierauszugs zu identifizieren, den Čajkovskij vom Vorspiel zu V. N. Kašperovs Oper *Groza (Der Sturm)* angefertigt hatte. Über den Vortrag, in dem dieser Fund 2012 erstmals vorgestellt worden war, ist in den *Mitteilungen* der Tschaikowsky-Gesellschaft berichtet worden.<sup>10</sup> Mittlerweile ist auch der entsprechende Kongressband erschienen,<sup>11</sup> und das Autograph ist als Digitalisat öffentlich zugänglich. Das Beispiel zeigt, dass der Informationsfluss in der Wissenschaft viel Zeit benötigt, selbst wenn alle Voraussetzungen dafür geschaffen wurden.

Weniger bekannt ist ein zweiter Fund, der es erlaubte, Čajkovskij eine weitere Arbeit zuzuordnen – seine Instrumentierung einer Romanze Aleksandr Dargomyžskijs, die für eine Aufführung von Gioachino Rossinis *Barbiere di Siviglia* durch Eugenio Merellis italienische Truppe in Moskau im Frühjahr 1886 vorgesehen war (ČS 439). Im Mai 2014 stieß ich im VMOMK auf drei Theaterzettel mit detaillierten Angaben zu dieser Aufführung. Auf ihnen wird explizit darauf aufmerksam gemacht, dass in der Unterrichtsszene der Rosina zwei Romanzen von Michail Glinka und Dargomyžskij instrumentiert von Čajkovskij zur Aufführung gelangen würden, nämlich *Žavoronok (Die Lerche)* und *Ja vse ešče ego, bezumnaja, ljublju (Noch immer liebe ich Wahnsinnige ihn)*. Während der Titel der ersten Romanze aufgrund der Rezension der Operaufführung bekannt war, konnte die zweite Romanze erst jetzt identifiziert werden.<sup>12</sup>

<sup>8</sup> Vgl. ČMN, S. 73.

<sup>9</sup> Vgl. ČMN, S. 85.

<sup>10</sup> Vgl. Aleksandr Komarov, *Čajkovskij-Beiträge auf russischen Tagungen des Jahres 2012*, in: *Mitteilungen* 20 (2013), S. 199–201.

<sup>11</sup> Vgl. Aleksandr Komarov, *Novaja atribucija v fonde P. I. Čajkovskogo*, in: *Muzykal'noe nasledie v sovremennom obščestve. Materialy meždunarodnoj naučno-praktičeskoj konferencii*, hrsg. von T. V. Ginzburg und S. V. Semikolenova, Moskau 2014, S. 16–22.

<sup>12</sup> Vgl. Aleksandr Komarov, *Dargomyžskij i Čajkovskij. Biografičeskie i tvorčeskie peresečenija*, in: *PMA* 12, S. 56–70.

Nachlässigkeiten im Umgang mit neuesten Forschungsergebnisse beziehen sich aber nicht nur auf Arbeiten des Rezensenten. So wird als Dirigent der Erstaufführung der zweiten Fassung der 2. Symphonie, die am 31. Januar 1881 stattfand, Karl K. Zike genannt (S. 83). Obwohl diese Angabe in vielen Büchern zu lesen ist, entspricht sie keineswegs der Wahrheit. Der Dirigent an diesem Abend war kein anderer als Édouard Napravnik – der Interpret aller Orchesterwerke Čajkovskijs im Zeitraum zwischen 1871 und 1881.<sup>13</sup> Erst im Anhang auf Seite 241 wird diese korrekte Information angeführt, unter Hinweis auf eine entsprechende Erläuterung in einem Aufsatz Grigorij Moiseevs. Auf Seite 263 stößt man auf einen als „Evgenij Udin“ bezeichneten Bariton; in Wirklichkeit handelt es sich jedoch um den französisch-amerikanischen Sänger Eugène Oudin, dessen Namen Čajkovskij selbst 1893 in einem Brief an Vasilij Safonov „Eugen Oudin“ schrieb.<sup>14</sup> Er fand vor einigen Jahren auch in den *Mitteilungen* der Tschaikowsky-Gesellschaft Erwähnung.<sup>15</sup> Mit dem 12. Oktober 1892 wird die Prager Erstaufführung von *Pikovaja dama* falsch datiert (S. 259), wie es alle russischen Quellen tun, obgleich inzwischen bekannt ist, dass alle tschechischen Quellen, einschließlich des Theaterzettels, den 11. Oktober 1892 angeben.<sup>16</sup> Übersehen wurde außerdem das neu ermittelte Datum der Erstausgabe des *Impromptu-Caprice* (Dezember 1884, vgl. S. 159).<sup>17</sup>

Insgesamt muss man daher feststellen, dass das neue Werkverzeichnis die Chance, den aktuellen Wissensstand des Jahres 2015 zu kodifizieren (das Vorwort ist mit Frühjahr 2016 datiert), nicht gänzlich einlöst. Es stellt eine Übertragung des *Thematic and Bibliographical Catalogue of Works* ins Deutsche dar, mit gewissen Korrekturen der dort unterlaufenen Fehler. Gerade die in den oben angegebenen deutschen Rezensionen eingeforderte Einarbeitung der dort fehlenden Signaturen, ist jedoch nicht befriedigend durchgeführt worden. Dass hierzu ein so wichtiges neues Arbeitsmittel wie das Portal *Čajkovskij, offene Welt* nicht eingesetzt, ja noch nicht einmal erwähnt wurde, bleibt unverständlich. Stellt der Band für eine breitere deutsche Leserschaft momentan sicher ein willkommenes Hilfsmittel dar, um sich in Čajkovskijs Oeuvre zu orientieren, so ist zu hoffen, dass eine spätere Auflage die laufenden Forschungen stärker berücksichtigt, wobei die Konsultation russischer Kollegen dringend empfohlen wird. Hoffen wir, dass ein solches Projekt mit der Zeit Gestalt annimmt und dass es sowohl der Musikwissenschaft unserer beiden Länder als auch Čajkovskijs Gedächtnis zur Ehre gereichen werde.

Aleksandr Komarov

Deutsche Übersetzung: Lucinde Braun

<sup>13</sup> Vgl. Nikolaj Findejzen, *Očerk dejatel'nosti S.-Peterburgskogo otdelenija Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obščestva (1859–1909)*, Sankt Petersburg 1909, Priloženie, S. 19f.

<sup>14</sup> Vgl. Brief Nr. 5022, ČPSS XVII, S. 176f.

<sup>15</sup> Vgl. *Mitteilungen* 20 (2013), S. 101.

<sup>16</sup> Vgl. *Mitteilungen* 22 (2015), S. 76f.

<sup>17</sup> Vgl. ČSt 15, S. 183. Die Stelle wird in der Bibliographie sogar aufgeführt.