

# Tschaikowsky-Gesellschaft

## Mitteilungen Online

### Aufsätze

„Das Wichtigste sind Beständigkeit und Konsequenz“ – Čajkovskijs Lehrer  
Nikolaj Zarembo (Elena Polockaja, aus dem Russischen von Esther Kreitschik)

Publikationsdatum (online): 27. Juli 2018

URL: <http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/mitteilungen-online/2018-07-27-Zarembo-Polockaja-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)

„Das Wichtigste sind Beständigkeit und Konsequenz“  
Čajkovskijs Lehrer Nikolaj Zaremba

Elena Polockaja

aus dem Russischen von Esther Kreitschik

*In memoriam Polina Efimovna Vajdman,  
die die Autorin in allen Phasen der Arbeit  
beraten und unterstützt hat*

Als erster Professor für Musiktheorie am ersten russischen Konservatorium in St. Petersburg und musikhistorisch bedeutsame Persönlichkeit verdient Nikolaj Ivanovič Zaremba besondere Aufmerksamkeit. Anhand seines beruflichen Werdegangs lassen sich die Geschichte der musiktheoretischen Ausbildung in Russland vor Gründung der Konservatorien sowie der Prozess der Entstehung der kompositionstheoretischen Ausbildung am ersten russischen Konservatorium nachzeichnen. Es ist daher kein Zufall, dass in den vergangenen fünfzehn Jahren immer wieder Veröffentlichungen erschienen sind, die sich mit Zaremba in seinen Eigenschaften als Schüler des deutschen Musiktheoretikers Adolph Bernhard Marx, als Lehrer für Musiktheorie und Direktor des St. Petersburger Konservatoriums und als Lehrer Petr Il'ič Čajkovskijs beschäftigen.<sup>1</sup> Die nachfolgende Biographie soll dazu beitragen, ein vollständiges Bild Nikolaj Zarembas zu vermitteln, das ihn nicht nur als Akteur des Musiklebens, sondern auch als eine bemerkenswerte Persönlichkeit seiner Zeit würdigt.

Kindheit und Jugend

Die *Ouverture à grand orchestre* eines Jurastudenten<sup>2</sup>

Nikolaj Ivanovič Zaremba wurde am 31. Mai/12. Juni 1821 auf dem Landsitz seiner Eltern in Ozupin (auch Ozupino, Ozopen') im Gouvernement Vitebsk, Amtsbezirk Ljucinskij geboren. Heute gehört dieser Ort zu Lettland. Die Familie entstammte einem alten polnischen

---

<sup>1</sup> Vgl. S. V. Mirošničenko, *P. Sokal's'kij – M. Zaremba – A. Marks: vzaëmozv'jazki ukraïns'koï – rosïjs'koï – nïmec'koï teoretïčnich škïl (na osnovï archïvnych materialïv)*, in: *Kul'turologičeskie problemy muzykal'noj ukrainistiki*, Odessa 1996, S. 10–18, 118–119; dies., *Okruženie Ferencs Listy: Nikolaj Zaremba (na osnovë archivov)*, in: *Ferenc List i problemy sinteza iskusstv. Sbornik naučnych trudov*, zusammengestellt von G. I. Ganzburg, hrsg. von T. B. Verkina, Charkov 2002, S. 171–177; M. Serebrennikov, *O pervom učitele P. I. Čajkovskogo*, in: *Maloizvestnye stranicy istorii konservatorii: Al'manach*, Bd. 1, hrsg. von È. S. Barutčeva, Sankt Petersburg 2000, S. 23–27; I. S. Vorob'ev, *N. I. Zaremba – pedagog i učenyj*, in: *Peterburgskaja konservatorija v mirovom muzykal'nom processe. 1862–2002. Materialy meždunarodnoj naučnoj sessii, posvjaščennoj 140-letiju konservatorii* (17.–19. Sept. 2002), hrsg. von L. G. Dan'ko, Sankt Petersburg 2002, S. 167–169; Elena Polockaja, *O Markse, Zarembe i programirovannom obučenii*, in: *Problemy muzykal'noj nauki* 2008, Nr. 2 (3), S. 243–247; dies., *Iz žizni odnoj, bescvetnoj ličnosti' (neizvestnoe pis'mo N. I. Zaremby)*, in: *Starinnaja muzyka* 2009, Nr. 1, S. 24–29; A.A. Alekseev-Boreckij, *Nikolaj Ivanovič Zaremba*, Sankt Petersburg 2011.

<sup>2</sup> Zu den biographischen Daten Zarembas vgl. Alekseev-Boreckij, *Nikolaj Ivanovič Zaremba*.

Adelsgeschlecht und war evangelisch-reformierter Konfession. Ab seinem zehnten Lebensjahr besuchte Zaremba die Adelschule („Uezdnoe na stepeni gimnazii Dvorjanskoe učilišče“) in Dinaburg (heute Daugavpils, Lettland), bevor er Mitte der 1830er Jahre in das Pensionat des Pfarrers Bergman in der Pfarrei Lazdon (heutiges Lazdona, Lettland), im Gouvernement Livland / Bezirk Riga geschickt wurde. Dort erhielt er eine umfassende theologische und weltliche Ausbildung. Im Jahr 1837 wechselte Zaremba an das dritte St. Petersburger Gymnasium, wo er 1840 seinen Abschluss machte. Noch im selben Jahr trat er in die Rechtsfakultät der Kaiserlichen Universität in St. Petersburg ein und schloss 1844 sein Studium als Kandidat des Rechts ab.<sup>3</sup> Von 1844 bis 1852 arbeitete Zaremba im Büro des Zivilgouverneurs von St. Petersburg und war anschließend im Büro des Komitees zur Einrichtung der Landesarbeitspflichten („Komitet ob ustrojstve Zemskich povinnostej“) tätig.

Zaremba begann vermutlich Ende der 1830er Jahre privaten Klavierunterricht bei Anton Gerke, einem berühmten Pianisten und Schüler John Fields, zu nehmen. Darüber hinaus erhielt er Unterricht in Musiktheorie bei dem Komponisten und ersten Cellisten des Kaiserlichen Theaters in St. Petersburg Iogann Gross. Vermutlich fällt in diese Zeit auch der Beginn von Zarembas kompositorischer Tätigkeit. So ist unter anderem die öffentliche Aufführung seiner *Ouverture à grand orchestre* (Ouvertüre für großes Orchester) überliefert, die am 28. Dezember 1842 im Saal der Petersburger Universität unter Beteiligung des Studentenorchesters stattgefunden hat.<sup>4</sup>

#### Der erste Aufenthalt in Deutschland.

#### Studium bei Adolph Bernhard Marx. Zarembas europäisches Umfeld

Spätestens im Sommer 1852 reiste Zaremba nach Berlin, um eine musiktheoretische Ausbildung bei Adolph Bernhard Marx zu beginnen. Bereits im Oktober desselben Jahres stellte er von dort aus seinen Antrag auf Entlassung aus dem Staatsdienst. Die Entscheidung, sein Leben so grundlegend zu verändern, traf Zaremba aller Wahrscheinlichkeit nach unter dem Eindruck seiner Beschäftigung mit dem einige Jahre zuvor entstandenen vierteiligen Werk *Die Lehre von der musikalischen Komposition* von Marx.<sup>5</sup> Dessen ersten Band, der hauptsächlich der Harmonielehre gewidmet ist, hatte Zaremba vor seiner Abreise selbstständig studiert, wie er in einem Brief an Aleksandr Ivanovič Biršert vom 14./26. April 1853 aus Berlin berichtete.<sup>6</sup> Zaremba lebte bis zum Herbst 1854 in Deutschland. In dieser Zeit studierte er intensiv bei Marx<sup>7</sup> und bemühte sich um einen professionellen Zugang zur

---

<sup>3</sup> Der Begriff „Kandidat“ bezeichnete den Grad eines Hochschulabsolventen, der mit Auszeichnung bestanden hatte.

<sup>4</sup> Vgl. Alekseev-Boreckij, *Nikolaj Ivanovič Zaremba*, S. 43f.

<sup>5</sup> Adolph Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition: praktisch-theoretisch*, 4 Bde., Leipzig 1837–1847.

<sup>6</sup> OR PNB [= Otdel rukopisej Rossijskoj nacional'noj biblioteki], fond 124, Nr. 1714, folio 1–3<sup>v</sup>. A. I. Biršert war ein Freund Zarembas und dessen Kollege in der Rechtsabteilung (vgl. Alekseev-Boreckij, *Nikolaj Ivanovič Zaremba*, S. 57.) Ähnlich wie Zaremba beabsichtigte er, bei Marx eine musiktheoretische Ausbildung zu absolvieren. Dies erklärt auch Zarembas ausführliche Beschreibung seines Unterrichts bei dem deutschen Theoretiker.

<sup>7</sup> In einem Brief an Biršert Anfang des Jahres 1854 schrieb Zaremba: „[...] den Ratschlag meines unvergleichlichen Freundes Marx befolgend, arbeite ich immer noch Tag und Nacht. Jedes seiner Worte, jede Schrift aus seiner Feder schätze ich so sehr wie Gold.“ (OR RNB, fond 124, Nr. 1714, f. 10).

Musiktheorie. In einem Brief an Biršert schrieb er: „Der Dilettant in mir ekelt mich an.“<sup>8</sup> Diese Worte des jungen Zaremba wurden zu seinem beruflichen Credo, das den Rest seines Lebens bestimmte. Der Unterricht bei Marx formte aus Zaremba nicht nur einen europäisch ausgebildeten Musiktheoretiker und Anhänger einer klassisch ausgerichteten Musikanschauung, sondern prägte auch sein weiteres Schicksal als Pädagoge.

Das Studium in Deutschland – er lebte in Berlin, besuchte Weimar, Dresden und möglicherweise auch andere Städte – war für Zaremba eine Zeit des Eintauchens in die europäische Musikkultur. Dabei halfen ihm seine zahlreichen privaten Kontakte zu bekannten Musikern und vor allem zu Marx, der Zaremba für einen seiner besten Schüler hielt: „[...] was Marx betrifft: Er liebt mich und er sagt mir [...] und anderen oft, dass er für die Zukunft große Hoffnungen in mich setze.“<sup>9</sup> Zaremba stand zudem im Briefwechsel mit Franz Liszt, mit dem er nach eigener Aussage befreundet war. Darüber hinaus hinterließ er interessante Beobachtungen über Liszts Weimarer Periode: „[...] bei Liszt findet sich keine Spur jenes Scharlatanismus mehr, dessen er oft beschuldigt worden ist; er ist zu einem soliden *Regelmeister* geworden, und lediglich seine Haare und der Stempel des Genies auf seiner Stirn erinnern daran, dass dies kein Mensch, sondern immer noch derselbe Dämon und Engel in einem ist.“<sup>10</sup> Zu Zarembas Bekanntenkreis gehörte auch der Geiger und Komponist Karol Lipin'skij (Karol Lipiński): „Ein interessanter Künstler.“<sup>11</sup> In Dresden wollte Zaremba den Pianisten und Komponisten Karl (Charles) Maier kennenlernen: „Ich werde übrigens im künftigen Monath wieder dahin reisen und dann mache ich seine Bekanntschaft.“<sup>12</sup>

In seinem Berliner Brief erwähnt er außerdem Hector Berlioz, den Musikverleger Moritz Adolph Schlesinger sowie die Pianisten Theodor Kullak und Carl Czerny. Dem Schreiben an Biršert nach zu urteilen, war Zaremba zwar wohl nicht mit ihnen persönlich bekannt, war aber gut über ihre Aktivitäten informiert.

Als er sich auf die Rückkehr nach Petersburg vorbereitete, fasste Zaremba die Zeit seiner Ausbildung in Berlin folgendermaßen zusammen: „Erwarten Sie jedoch nicht, dass ich mit einem vollen Portfolio nach Petersburg zurückkehre; im Gegenteil, ich werde alles bis auf die letzte Note verbrennen, was ich in Berlin geschrieben habe, und werde mit leeren Händen zurückkehren. [...] In Berlin werde ich die erste Phase meines künstlerischen Lebens abschließen, und in Petersburg werde ich die Arbeit an der zweiten beginnen, und was sein wird, wird sein. Mein musikalisches Heimatland aber wird für immer Deutschland bleiben.“<sup>13</sup>

---

<sup>8</sup> „Дилетант во мне внушает мне отвращение.“ OR RNB, fond 124, Nr. 1714, f. 2.

<sup>9</sup> „[...] что до Маркса – он любит меня и часто говорит мне [...] и другим, что основывает на мне большие надежды в будущем.“ OR RNB, fond 124, Nr. 1714, f. 3<sup>v</sup>.

<sup>10</sup> „[...] в Листе уже нет и помину того шарлатанизма, в котором его упрекали часто; он сделался солидным *Regelmeister*'ом, и только волосы и печать гения на челе напоминают, что это не человек, а всё тот же демон и ангел вместе.“ OR RNB, fond 124, Nr. 1714, f. 3<sup>v</sup>.

<sup>11</sup> OR RNB, fond 124, Nr. 1714, f. 1. Diesen und die folgenden zitierten Sätze hat Zaremba in deutscher Kurrentschrift geschrieben. Die Autorin dankt Jochen Haeusler, Forscher für deutsch-russische Kulturbeziehungen und langjährigem Mitglied der Tschaikowsky-Gesellschaft, für die Hilfe bei der Entzifferung.

<sup>12</sup> OR RNB, fond 124, Nr. 1714, f. 1. Der aus Königsberg stammende Pianist Charles Mayer (1790-1862) war ein Schüler John Fields. Er wirkte viele Jahrzehnte in Russland und unterrichtete unter anderem Michail Glinka. 1846 zog er nach Dresden.

<sup>13</sup> „Вы не ожидайте, однако, чтоб я возвратился в Петербург с полною портфелью [recte: с полным портфелем]; напротив, я сожгу всё до единой ноты, что написал в Берлине, и возвра-

### Anstellung an der Petrikirche und private pädagogische Tätigkeiten in St. Petersburg in den 1850er Jahren

Nach seiner Rückkehr nach Russland Mitte Oktober 1854 engagierte Zarembo sich aktiv am Leben der Petersburger lutherischen Gemeinde. Von Ende 1854 (andere Quellen geben 1855 an) bis 1863 war er als Kantor des (Amateur-)Chors der lutherischen Peter-und-Paulskirche (Petrikirche) tätig. Als solcher unterrichtete er die Chorsänger in den Grundlagen der Musiktheorie und komponierte geistliche Werke. Im Jahr 1863 war Zarembo an der Gründung eines Kreises beteiligt, der später in die „Gesellschaft für die Verbreitung der Heiligen Schrift in Russland“<sup>14</sup> umorganisiert wurde. Bis zu seinem Tod blieb er deren Vizepräsident.

Ende der 1850er Jahre beendete Zarembo seine Karriere als Beamter: Von 1856–1858 war er Übersetzer für Deutsch in der zweiten Abteilung des 5. Departements des Regierungssenats gewesen, am 13. Februar 1858 hatte man ihn dort zum stellvertretenden Sekretär ernannt und am 26. Juni desselben Jahres trat er letztendlich aus dem Dienst im Rang eines Kollegienassessors zurück.

Es ist anzunehmen, dass Zarembo nach seiner Rückkehr aus Deutschland auch als privater Lehrer für Kompositionstheorie gefragt war. Dies geht aus dem „Bericht über die fünfzigjährige Tätigkeit des Petersburger Konservatoriums“ hervor, dessen Autoren betonen, dass Zarembo – im Gegensatz zu Aleksandr Vasil’evič Maurer und Iosif (Osip) Karlovič Gunke, die damals in Petersburg musiktheoretische Disziplinen unterrichteten, – der Erste war, der sein Fach auf Russisch lehrte.<sup>15</sup>

### Die Eröffnung des St. Petersburger Konservatoriums. Zarembo als Professor für Musiktheorie

Mit der Gründung der Russischen Musikgesellschaft (RMO)<sup>16</sup> in St. Petersburg im Jahr 1859 begannen auch die aktiven Vorbereitungen zur Eröffnung des ersten russischen Konservatoriums. Auf Einladung der Direktion der Gesellschaft übernahm Zarembo 1860/61 die Leitung des im Rahmen der Musikklassen des RMO angebotenen Kurses für

---

цусь с пустыми руками. [...] В Берлине я заключу первый период моей художественной жизни, а в Петербурге начну занятия для второго, и что будет, то будет. Музыкальным же отечеством останется навсегда для меня Германия.“ OR RNB, fond 124, Nr. 1714, f. 10<sup>v</sup>.

<sup>14</sup> Die Gesellschaft wurde 1869 gegründet (andere Quellen geben 1866 als Gründungsjahr an), vgl. Nikolaj Astaf’ev, *Obščestvo dlja rasprostraneniija Sv. Pisanija v Rossii (1863—93). Očerk ego proischoždenija i dejatel’nosti*, Sankt Petersburg 1895; V. Popov, „Knigonoši“ [Digitale Quelle], in: *Istina i žizn’. Ežemesjačnyj žurnal o čeloveke, duhovnosti, kul’ture*, 1/1999. Zuletzt aufgerufen am 26.10.2017: <http://www.istina.religare.ru/article13.html>.

<sup>15</sup> A.I. Puzyrevskij, L.A. Sakketti, *Očerk pjatidesjatiletija dejatel’nosti Peterburgskoj konservatorii*, Sankt Petersburg 1912, S. 5f. Auch Anton Rubinštejn betonte bemerkenswerterweise die Vorrangstellung Zarembo hinsichtlich des Unterrichtens der Musiktheorie in russischer Sprache, wobei er sich auf die Zeit vor Gründung des Konservatoriums bezog: „[...] bei uns im Konservatorium begann man erstmals in Russland damit, Musiktheorie in russischer Sprache zu lehren. So war zum Beispiel N. I. Zarembo eine Kostbarkeit, denn er war der Erste, der Musiktheorie auf Russisch unterrichtete. (Anton Rubinštejn, *Avtobiografičeskie rasskazy*, in: ders., *Literaturnoe nasledie*, Bd. 1: *Stat’i. Knigi. Dokladnye zapiski. Reči*, hrsg. von Lev Barenbojm, Moskau 1983, S. 91).

<sup>16</sup> Seit 1873 Kaiserliche Russische Musikgesellschaft (Imperatorskoe russkoe muzykal’noe obščestvo, IRMO).

Komposition.<sup>17</sup> Während dieser Kurs zunächst wenig Beachtung fand, konnte er im darauffolgenden Studienjahr 1861/62 schon „mehr Aufmerksamkeit bei den Hörern auf sich ziehen.“<sup>18</sup> Im Herbst 1861 begann auch Čajkovskij sein Studium bei Zaremba.

Noch bis März 1861 diskutierte die Direktion des RMO die Bewerbung Zarembas neben derjenigen Anton Rubinštejns als „Lehrer für Komposition“ am zukünftigen Konservatorium.<sup>19</sup> 1861/62 wurde Zaremba als Kandidat<sup>20</sup> in das Direktorium des RMO aufgenommen und im März 1866 zu einem der Direktoren der St. Petersburger Abteilung ernannt.<sup>21</sup>

In den ersten Jahren seines Bestehens – die Eröffnung fand am 8. September 1862 statt – wurde das Petersburger Konservatorium offiziell noch als „Musikschule“ („Музыкальное училище“) bezeichnet. Anton Rubinštejn begründete die Wahl dieses Namens mit einem „Trend zum Hurrapatriotismus“, bedingt durch die frische Erinnerung an die Zeit unter Zar Nikolai I., als der Gebrauch von Fremdwörtern in Dokumenten vermieden werden sollte.<sup>22</sup> Der Name der ersten Satzung des Konservatoriums von 1861 lautete daher auch „Satzung der Musikschule“ („Устав Музыкального училища“). Da jedoch im allgemeinen Gebrauch zunehmend der Begriff „Konservatorium“ aufkam, erklärte man in einer Sitzung der Hauptdirektion des RMO am 9. April 1865, dass „die Notwendigkeit besteht, den Hochschulen, die in der Öffentlichkeit Konservatorium genannt werden, ausschließlich letztere Bezeichnung oder eine andere, zutreffendere als den Begriff Musikschule zu geben.“<sup>23</sup> In den Akten der 1860er und frühen 1870er Jahre tauchen beide Bezeichnungen auf. Offiziell wurde der Begriff „Konservatorium“ schließlich im Jahr 1878 in der neuen „Satzung der Konservatorien der Russischen Musikgesellschaft“ („Устав консерваторий Русского музыкального общества“) verwendet.

Anton Rubinštejn wurde nicht nur der erste Direktor des Konservatoriums, sondern auch Professor der Klavierklasse und Leiter der Klassen für Ensemble- und Orchesterspiel, Chorsingen, Partiturlernen, Instrumentierung und praktische Komposition. Mit Zaremba konnte das Konservatorium einen Professor für Musiktheorie gewinnen, der die musiktheoretischen Fächer als Teil der Disziplin „Kompositionstheorie“ unterrichtete. Sie bildete einen Komplex aus den Fächern „Harmonielehre“, „Kontrapunkt“ sowie „Formen und Fuge“.<sup>24</sup> Die Beherrschung der Kompositionstheorie gewährleistete die obligatorische allge-

---

<sup>17</sup> Vgl. *Otčet Russkogo muzykal'nogo obščestva za 1860–1861*, Sankt Petersburg 1862, S. 3.

<sup>18</sup> Ebd.

<sup>19</sup> CGIA SPB [= Central'nyj gosudarstvennyj istoričeskij archiv (Sankt Petersburg)], fond 408, opis' 1, delo 14, f. 22<sup>v</sup>.

<sup>20</sup> Vgl.: *Otčet Russkogo muzykal'nogo obščestvo za 1861–1862*, Sankt Petersburg 1863, S. 1–2, 16.

<sup>21</sup> CGIA SPB, fond 408, opis' 1, delo 52, f. 21.

<sup>22</sup> Vgl.: Rubinštejn, *Avtobiografičeskie rasskazy*, S. 90.

<sup>23</sup> Была „заявлена необходимость дать высшим Училищам, которым присвоилось в публике название Консерватории, исключительно последнее наименование, либо другое, более определенительное, чем название Музыкального Училища.“ CGIA SPB, fond 408, opis' 1, delo 52, f. 12<sup>v</sup>.

<sup>24</sup> In den 1880er Jahren wurde das Fach „Formen und Fuge“ durch „Kanon und Fuge“ ersetzt. Das Studium der Gesamtheit der Formen verlagerte sich somit hauptsächlich auf die praktische Ebene: Die Formen wurden parallel zum Inhalt der Kurse Harmonielehre, Kontrapunkt und Kanon und Fuge erarbeitet (vgl.: „Programma kursa teorii kompozicii, sostavlenaja N. A. Rimskim-Korsakovym i utverždennaja special'noj komissiej teoretikov ne pozdnee 9 oktjabrja 1886 goda“, in: *Iz istorii Leningradskoj konservatorii. Materialy i dokumenty. 1862–1917*, zusammengestellt von A. L. Birkengof, S. M. Vil'sker, P. A. Vul'fius u. a., Leningrad 1964, S. 107–109. Es ist bemerkenswert, dass auch Čajkovskij eine derartige Methode zum Erlernen der Formen in den Skizzen

meintheoretische Grundbildung der Musiker aller praktischen Klassen. Für Studenten, die sich auf das Fach „Musiktheorie“,<sup>25</sup> das als Vorbereitung für zukünftige Komponisten und Lehrer der theoretischen Disziplinen gedacht war, spezialisiert hatten, diente dieser theoretische Komplex als „materieller Bestandteil der Kompositionskunst.“<sup>26</sup> In den ersten Jahren des Bestehens der Konservatorien in St. Petersburg und Moskau waren die Fächer „Komposition“ und „Instrumentierung“ in einem Kurs zusammengefasst, der entweder schlicht als „Instrumentierung“ oder seltener als „Instrumentierung und praktische Komposition“ bezeichnet wurde.<sup>27</sup> So ist es interessant, dass beispielsweise Čajkovskij in den Berichten der Moskauer Abteilung des RMO als Lehrer für Instrumentierung aufgeführt wird, seine Studenten hingegen als Absolventen der Kompositionsklasse.<sup>28</sup> Ab Ende der 1870er Jahre wurden diese beiden Disziplinen in den Konservatorien getrennt unterrichtet.<sup>29</sup>

Innerhalb dieses übergeordneten Bereichs der Kompositionstheorie leitete Zaremba die Klassen für Harmonielehre, Kontrapunkt sowie Formen und Fuge. Die beiden letzteren unterrichtete er während seiner ganzen Tätigkeit am Konservatorium; den Harmonielehrekurs gab er im Jahr 1867 ab.<sup>30</sup> Im Zusammenhang mit Anton Rubinštejns Weggang vom Konservatorium übernahm Zaremba im selben Jahr „zusätzlich zu diesen Fächern auch noch Instrumentierung sowie die Leitung der Klassen für praktische Komposition, Partiturlesen und Orchesterspiel.“<sup>31</sup>

---

und Entwürfen zu den Unterrichtsplänen in der Zeit seiner Professur am Moskauer Konservatorium festgehalten hat (vgl.: RGALI [= Rossijskij gosudarstvennyj archiv literatury i iskusstva (Moskau)], fond 2099, opis' 1, Nr. 8, f. 110–113).

<sup>25</sup> Mitunter auch bezeichnet als „Kompositionstheorie“, „Kompositionsklasse“, „Theorie der (musikalischen) Komposition“, „Klasse für die Theorie der musikalischen Komposition“, „Spezialklasse Theorie“.

<sup>26</sup> „[...] материальной частью композиторского искусства.“ Nikolaj Zaremba, *Ob otnošenii konservatorii i koncertov k muzykal'nomu obrazovaniju*, in: *Muzykal'nyj sezon 1870*, Nr. 11, 22. Januar, S. 2.

<sup>27</sup> Bis zur Eröffnung des Konservatoriums in St. Petersburg war es geplant, dass dieser Kurs vereint und von einem Professor unterrichtet werden sollte (vgl.: Anton Rubinštejn, *Dokladnaja zapiska ministru narodnogo prosvješčenija*, in: ders., *Literaturnoe nasledie*, Bd. 1, S. 43–46). Belege darüber finden sich in den „Instrukcijach i položenijach po Peterburgskoj konservatorii“ aus dem Jahr 1866 (*Iz istorii Leningradskoj konservatorii*, S. 26) sowie in den Prüfungslisten des Moskauer Konservatoriums zu Anfang der 1870er Jahre (vgl.: RGALI, fond 2099, opis' 1, Nr. 12, f. 9). Einen kombinierten Kurs aus Instrumentierung und Komposition strebte auch Michail Azančevskij an, als er 1871 das Amt des Direktors am St. Petersburger Konservatorium übernahm (vgl. den Brief Azančevskijs an Andronik Michajlovič Klimčenko vom 16. Juli 1871, GMZČ, fond 33, ju<sup>3</sup> Nr. 6, f. 3<sup>v</sup>).

<sup>28</sup> Vgl. die Berichte der Moskauer Abteilung des RMO [IRMO] der Studienjahre 1871/1872 bis 1876/1877.

<sup>29</sup> Vgl. die Berichte der Moskauer Abteilung des IRMO, beginnend mit dem Studienjahr 1877/1878; *Instrukcii, učebnye plany i programmy vypusknyh ékzamenov S.-Peterburgskoj konservatorii IRMO*, Sankt Petersburg 1880.

<sup>30</sup> CGIA SPB, fond 408, opis' 1, delo 85, f. 22.

<sup>31</sup> „[...] сверх этих предметов еще инструментовку и заведовал классами: практического сочинения, чтения партитур и оркестровым.“ Ebd.

### Zarembo als Direktor des St. Petersburger Konservatoriums

Abgesehen von der Leitung der neuen Klassen übernahm Zarembo auch den Platz des Direktors des St. Petersburger Konservatoriums. Seine Bewerbung für diese Position war neben derjenigen Aleksandr Sergeevič Dargomyžskijs noch im Juli und August des Jahres 1867 von den Vorsitzenden der St. Petersburger Abteilung des RMO diskutiert worden und am 10. Januar 1868 wurde er offiziell in diesem Amt bestätigt.<sup>32</sup> Nachdem die Schirmherrin des RMO, Großfürstin Elena Pavlovna, zugunsten Zaremboas entschieden hatte, wandte sich die Direktion am 28. August 1867 mit einem entsprechenden Schreiben an ihn.<sup>33</sup> Zaremboas Antwortbrief, der auf dasselbe Datum datiert ist, belegt sein Verständnis von dienstlicher Loyalität. Entscheidend waren für ihn das Vertrauen, das der Rat der Konservatoriumsprofessoren sowie des Direktoriums der St. Petersburger Abteilung des RMO in ihn setzten: „Professor Zarembo“, er schrieb von sich in der dritten Person, „wird in diesem Fall nicht so sehr [...] Direktor, sondern vielmehr eine vom Komitee der Direktoren in den das Konservatorium betreffenden Dingen autorisierte Person sein.“<sup>34</sup>

Zaremboas Amtszeit als Direktor war für das Konservatorium äußerst gewinnbringend. Zu den wichtigsten Ereignissen zählte die Eröffnung neuer Sonderklassen, vor allem derjenigen für Oper (Bühnenwesen, unter der Leitung von Iosif Jakovlevič Setov) und Chor (unter der Leitung von Franc Francovič Černi). Zudem wurde die Orchesterabteilung um eine Posaunenklasse erweitert, und es entstand ein Kurs für das Ensemblespiel auf Blasinstrumenten.

Es war die aktive Suche nach neuen Lehrern für das Konservatorium, an der der Direktor selbst beteiligt war, die eine solche Ausweitung der Fachbereiche ermöglichte. So konnte 1867/68 Aleksandr Sergeevič Faminčyn, ein ehemaliger Student des Leipziger Konservatoriums aus der Schule Moritz Hauptmanns und Ernst Friedrich Richters, als Professor für Ästhetik und Musikgeschichte gewonnen werden. Möglicherweise nahm zu dieser Zeit auch die langjährige Freundschaft zwischen ihm und Zarembo ihren Anfang. Im August 1868 berief Zarembo Leopold Auër als Professor für die Violinklasse: „Gerade dies benötigen wir für das Konservatorium: Bogen, Technik, Ausdruck – all das steht auf festen Füßen, d. h. es ist alles in Ordnung, richtig und anmutig.“<sup>35</sup> Ein Schreiben von Zarembo an Milij Balakirev vom 2. Dezember 1868 enthält die Bitte um Hilfe bei der Bewerbung eines Oboenlehrers.<sup>36</sup> Insgesamt wurden in der Zeit unter Zarembo als Direktor des St. Petersburger Konservatoriums die folgenden Personen berufen: Rudol'f Fridrichovič Amenda, Fedor Ivanovič Beggrov, Karl Jakovlevič Ljutš, Avgust Ivanovič Èverts, Aleksandr Winterberger (Klavierklassen); Julij Ivanovič Iogansen (Theorie); Leopold Semenovič Auër, Ljudvig Francevič Bëm (Ludwig Böhm) (Violine); Kamill-Fransua Èverardi (Camillo Everardi), Žoržetta Èverardi (Georgette Everardi), Luiza Èrit-Viardot (Louise Hérítte-Viardot) (Gesang); Vasilij Vasil'evič Wurm (Wilhelm Wurm, Trompete), Franc

---

<sup>32</sup> CGIA SPB, fond 408, opis' 1, delo 52, f. 33<sup>v</sup>.

<sup>33</sup> CGIA SPB, fond 408, opis' 1, delo 85, f. 2.

<sup>34</sup> „Профессор Заремба в таком случае, будет не столько [...] Директором, сколько лицом, уполномоченным от Комитета Директоров по делу об устройстве Консерватории.“ CGIA SPB, fond 408, opis' 1, delo 85, f. 8–8<sup>v</sup>.

<sup>35</sup> „Именно такого как нам нужно для Консерватории: смычок, техника, выражение — всё [...] стоит на прочных ногах, т[о] е[сть] всё нормально, правильно и изящно.“ OR RNB, fond 805, opis' 1, Nr. 489, f. 1.

<sup>36</sup> OR RNB, fond 41, opis' 1, Nr. 975, f. 1.



Iosifovič Tjurner (Franz Turner, Posaune), Fridrich Christianovič Gomilius (Fr. Chr. Homilius, Horn); Vasilij Antonovič Šubert (Oboe), Karl Christianovič Nidman (Klarinette).<sup>37</sup>

Im Sommer 1870 reiste Zarembo nach Prag, um sich einen Eindruck vom dortigen Konservatorium zu verschaffen. Es war 1811 aus Violinklassen hervorgegangen, und sein Schwerpunkt lag in erster Linie auf der Ausbildung von Orchestermusikern. Hintergrund dieser Reise waren die Versuche, das St. Petersburger Konservatorium in eine Orchesterschule umzuwandeln und den Fachbereich „Musiktheorie“ abzuschaffen.<sup>38</sup> Das Prager Konservatorium galt vermutlich als Vorbild für eine derartige Umstrukturierung. Zu den Befürwortern eines solchen Plans zählte eine Reihe wichtiger Persönlichkeiten wie der Dirigent der symphonischen Konzerte der St. Petersburger Abteilung des RMO Édouard Frančević Napravnik, der Vorsitzende der Direktion der St. Petersburger Abteilung des RMO Michail Pavlovič Azančevskij,<sup>39</sup> der Lehrer der Celloklasse des Konservatoriums Ivan Ivanovič Zejfert sowie der Sekretär der Großfürstin Elena Pavlovna Aleksandr Frejman. Sie konnten die Schirmherrin von der Richtigkeit ihres Vorhabens überzeugen. Die Gründe für die Streichung des Spezialfaches „Musiktheorie“ skizzierte Azančevskij in einem Memorandum an die Großfürstin vom 16. Juni 1871: „Spezielle Theoretiker werden nicht ausgebildet, da diese Studenten ihre Kenntnisse beim Verlassen der Institution nicht praktisch und für sich gewinnbringend würden anwenden können.“<sup>40</sup> Zarembo lehnte eine solche Umstrukturierung allerdings prinzipiell ab und äußerte nach seinem Aufenthalt in Prag seine Skepsis: „Indem wir dieses fatale Projekt ohne tiefgreifende und umfassende Begutachtung der Umstände unseres Konservatoriums als einer Institution des Volkes in Angriff nehmen, könnten wir nicht nur der Kunst, sondern auch den Menschen, die uns ihre musikalische Bildung anvertraut haben, großen Schaden zufügen.“<sup>41</sup>

Anfang der 1870er Jahre veröffentlichte Zarembo in der Zeitung *Muzykal'nyj sezon* den Artikel „Die Beziehung von Konservatorien und Konzerten zur musikalischen Ausbildung“. Er legte darin seine Ansichten zur professionellen musikalischen Bildung im Sinne der Ausbildung eines universalen Musikers dar: eines Spezialisten, der über eine umfassende kulturelle Allgemeinbildung verfügt und der das gesamte Können im Bereich der Musik beherrscht. „Damit die Kunst nicht zum Handwerk wird, bedarf es einer umfassenden und profunden Ausbildung, die von Geistigkeit und Erkenntnis durchdrungen ist.“<sup>42</sup> Der Arti-

---

<sup>37</sup> Vgl.: *100 let Leningradskoj konservatorii: Istoričeskij očerk*, zusammengestellt von V. N. Aleksandrova, E. F. Bronfin, M. A. Ganina u. a., Leningrad 1962, S. 219–285.

<sup>38</sup> Einzelheiten der Reise sowie Zarembo's Ansichten zu einer möglichen Umstrukturierung finden sich in seinem Brief an den Inspektor des St. Petersburger Konservatoriums A. M. Klimčenko: GMZČ, fond 33, ju<sup>3</sup> Nr. 8.

<sup>39</sup> Azančevskij wurde im Sommer 1871 neuer Direktor des St. Petersburger Konservatoriums.

<sup>40</sup> „Специально теоретики не будут обучаемы, ввиду того что такого рода ученики по выходе из заведения не могут практически и с пользою для себя применять свои познания.“ *Iz istorii Leningradskoj konservatorii*, S. 43.

<sup>41</sup> „Приняв фатальный проект без глубокой и всесторонней критики обстоятельств, в которые поставлена наша Консерватория, как учреждение народное, мы могли бы причинить большой вред не только искусству, но и людям, доверчиво поручающим нам свое музыкальное образование.“ Brief an A. M. Klimčenko vom 20. Juni/2. Juli 1870 aus Reichenhall: GMZČ, fond 33, ju<sup>3</sup> Nr. 8, f. 5<sup>v</sup>.

<sup>42</sup> „Для того, чтобы искусство не обратилось в ремесло, требуется для него образование полное и глубокое, проникнутое духовностью и сознанием.“ Nikolaj Zarembo, *Ob otnošenii konservatorii i koncertov k muzykal'nomu obrazovaniju*, in: *Muzykal'nyj sezon* 1870, 2. Januar, Nr. 11, S. 1.

kel warnte eindringlich vor den möglichen Auswirkungen, mit denen eine Umstrukturierung des Konservatoriums verbunden wäre. Diese Konfrontation zwang Zarembo letztendlich dazu, das Konservatorium zu verlassen. Am 5. Juni 1871 schickte er ein Schreiben mit der Bitte um seine Entlassung an das Direktorium der St. Petersburger Abteilung des RMO und am 20. August übergab er das Amt an den neuen Direktor. Am 1. September 1871 wurde Zarembo „seinem Wunsch gemäß“ aus dem Dienst am St. Petersburger Konservatorium entlassen.<sup>43</sup> Aber auch die Projekte zu dessen Umstrukturierung konnten nicht realisiert werden.

### Der zweite Aufenthalt in Deutschland

Ende September des Jahres 1871 verließ Zarembo Russland und hielt sich fast zwei Jahre lang in seiner „musikalischen Heimat“ Deutschland auf. Der erhaltenen Korrespondenz dieser Zeit mit Aleksandr Sergeevič Famincyn ist zu entnehmen, dass Zarembo von 1871 bis Anfang 1873 in Ludwigsburg, einem Kurort bei Stuttgart lebte, und im Juni 1872 nach Basel in die Schweiz reiste.<sup>44</sup> Der erste von Zarembas überlieferten Briefen an Famincyn vom 6./18. November 1871 aus Korntal, wo er sich auf der Durchreise befand, charakterisiert eindrucksvoll seinen Geisteszustand angesichts der Abkehr von seiner geliebten Arbeit: „Infolge des Ärgers und gewiss auch durch die Arbeit am Konservatorium verstärkt, wurde bei mir eine Herzkrankheit entdeckt, die man in Stuttgart als unheilbar und somit tödlich einschätzt. Ich bin also buchstäblich gefallen in diesem Ehrenkampf für die Sache der Wahrheit, des Gesetzes und der Ordnung! Ich wünsche weder eine generelle Bewertung, noch allgemeines Mitleid: Ich bin Christ und anders konnte ich nicht handeln und werde es nicht können. Die Menschen fürchte ich nicht und ich kann sie nur soweit achten, wie sie bewusst der Wahrheit dienen oder es zumindest versuchen. Es tut mir leid für meine arme Frau und meine Kinder! ... aber ich setze meine Hoffnung und mein Vertrauen auf den Herrn [...].“<sup>45</sup> Während seines Aufenthalts in Deutschland verfolgte Zarembo aufmerksam, wenn auch schweren Herzens, die Ereignisse am St. Petersburger Konservatorium: „[...] ich interessiere mich jetzt weder für Rimskij-Korsakov,<sup>46</sup> noch für das Konservatorium, aber ich wüsste gerne, zu wem meine Studenten gekommen sind und was man in Zukunft von der Klasse erwarten darf, die ich so liebte und die sich (pädagogisch) auf einem solch hohen Niveau befand.“<sup>47</sup>

---

<sup>43</sup> „[...] согласно его желанию.“ CGIA SPB, fond 408, opis' 1, delo 85, f. 18, 20, 22.

<sup>44</sup> OR RNB, fond 805, opis' 1, Nr. 489, f. 14–15<sup>v</sup>.

<sup>45</sup> „В числе последствий неприятностей, а также вероятно крайне усиленных трудов по Консерватории, у меня оказалась болезнь сердца, объявленная в Штутгарте неизлечимую, поэтому смертельною. Следовательно, я буквально пал на поле чести в борьбе за дело правды, закона и порядка! Не желаю ни всеобщей оценки, ни общего участия: я христианин и иначе поступать не мог и не умею. Людей не боюсь и могу их уважать только настолько, насколько они сознательно служат или стараются служить правде. Жаль мне бедной жены и детей! ... но надежду мою и упование возлагаю на Господа [...].“ OR RNB, fond 805, opis' 1, Nr. 489, f. 2–2<sup>v</sup>.

<sup>46</sup> N. A. Rimskij-Korsakov begann auf Einladung von Azančevskij im Studienjahr 1871/1872 seine Tätigkeit als Professor für Musiktheorie am St. Petersburger Konservatorium.

<sup>47</sup> „[...] мне теперь нет никакого дела ни до Римского-Корсакова<sup>47</sup>, ни до Консерватории, а желательно было бы знать, к кому попали мои ученики и чего можно ожидать на будущее время от класса, который я так любил и который стоял (педагогически) на такой высоте.“ OR RNB, fond 805, opis' 1, Nr. 489, f. 13.

Zarembo nahm eine aktive Rolle als Unterstützer Famincyns ein, dessen Einsatz für den Erhalt des Status und des hohen Niveaus des Konservatoriums ebenfalls nicht den Vorstellungen des Hofes der Großfürstin Elena Pavlovna entsprachen. Auch er musste im Frühjahr 1872 die Einrichtung verlassen: „So sehr es mir auch leid tut, dass Sie das Konservatorium verlassen“, schrieb Zarembo an Famincyn aus Ludwigsburg am 20. Mai/1. Juni dieses Jahres, „freue ich mich dennoch, dass Sie als edler und ehrlicher Mensch vom Feld des Gezankes herunterkommen und dass es Ihnen zuteilwurde, Ihren Freunden das Glück vermelden zu können, dass Sie bis zum Ende ehrlich bleiben möchten.“<sup>48</sup>

Zarembo studierte auch die russische Musikpresse. So äußerte er in einem Brief an Famincyn vom 2./14. Februar 1872 seine Uneinigkeit mit den Ansichten German Larošs, der seiner Meinung nach in der Entwicklung der historischen Methode des Musiktheorieunterrichts „von der Musik des 16. Jahrhunderts zu hinken begonnen hatte.“<sup>49</sup> Äußerst negativ äußerte er sich auch über die Veröffentlichungen von Cezar' Kjuj, der auch nach Zarembo's Weggang vom Konservatorium nicht damit aufhörte, „den besiegten Löwen zu treten.“<sup>50</sup> Zudem verspottete er dessen geistliche Kompositionen, die 1872 in Leipzig herausgegeben worden waren: „[...] mit ihrer Monotonie und unterstem Grad an Unvermögen ruft die Musik des Herrn Zarembo lediglich Langeweile hervor. [...]. Es sind alles erbärmliche ‚Lobgesänge‘, eine klägliche Übung in Harmonie mit nicht mehr als sauberer Stimmführung. [...] In ihrer endgültigen Geistesarmut können diese Chöre einen Ehrenplatz unter allem einnehmen, was nur in der Musik der Unbegabtesten existiert, und können mit Ehre im Wettbewerb mit diesen bestehen.“<sup>51</sup> Am 28. Dezember 1872 / 9. Januar 1873 schrieb Zarembo aus Ludwigsburg an Famincyn: „[...] Herr Kjuj besitzt, unabhängig von seiner fehlenden Kenntnis des musikalischen Repertoires und insbesondere der Musikgeschichte, keinerlei kritisches Gespür, d. h. er ist letztendlich ein inkompetenter Kritiker. Oder dieser Herr ist ein Schuft und ein Schurke; das eine ist des anderen wert; in letzterem Fall wird der Herr sein Richter sein!“<sup>52</sup>

<sup>48</sup> „Как ни жалко мне, что Вы оставляете Консерваторию, но радуюсь тому, что Вы сходите с поля брани, как благородный и честный человек, и что на Вашу долю выпало счастье заявить пред лицом Ваших товарищей, что Вы желаете остаться честным до конца.“ OR RNB, fond 805, opis' 1, Nr. 489, f. 8.

<sup>49</sup> „[...] захромал от музыки XVI столетия.“ OR RNB, fond 805, opis' 1, Nr. 489, f. 4<sup>v</sup>. In dieser Zeit sind die folgenden Artikel von Laroš veröffentlicht worden: *Istoričeskoe izučenie muzyki* (1867), *Mysli o muzykal'nom obrazovanii v Rossii* (1869), *Mysli o sisteme garmonii i eë primenenii v muzykal'noj pedagogike* (1871).

<sup>50</sup> „[...] пинать поверженного льва.“ Zum Rücktritt von Zarembo vgl. \*\*\* [Kjuj, C. A.], *Muzykal'nye zametki. Konservatorija*, in: *Sankt-Peterburgskie vedomosti*, 22. September/4. Oktober 1871, Nr. 261, S. 1–2.

<sup>51</sup> „[...] музыка г. Зарембы крайним своим однообразием и последней степенью бездарности наводит только тоску. [...]. Всё это какие-то жалкие ‚лобгезанги‘, жалкие упражнения в гармонии с опрятным, но не более того, голосоведением. [...] По своей окончательной бездарности эти хоры могут занять почетное место среди всего, что только существует в музыке самого бесталантного, и с честью могут выдержать с ним соревнование.“ Cezar' Kjuj, *Muzykal'nye zametki. Muzykal'naja bibliografija*, in: *Sankt-Peterburgskie vedomosti*, 6./18. September 1872, Nr. 244, S. 1–2.

<sup>52</sup> „[...] Г[осподин] Кюи, независимо от недостатка знакомства с музыкальной литературой и, в особенности, с историей музыкального искусства, не имеет никакого критического чутья, т. е. критик окончательно бездарный. Или же господин этот подлец и злодей; одно стоит другого; в последнем случае Господь ему судья.“ OR RNB, fond 805, opis' 1, Nr. 489, f. 18<sup>v</sup>.

In den Jahren 1871 bis 1873 war Zarembas Leben in Deutschland geprägt von der Reflexion seiner religiösen Anschauung. Dies strahlte auch auf sein kompositorisches Schaffen aus. So schrieb er beispielsweise *Zehn Choräle zur Basler „Sammlung von Missionsliedern“*, die den Heiden das Evangelium predigte.<sup>53</sup> Eine solche Zusammenarbeit ähnelte gewiss Zarembas Tätigkeit in der „Gesellschaft für die Verbreitung der Heiligen Schrift in Russland“. In ökumenischer Hinsicht lassen sich auch die geistlichen Liedern *Prinošenje pravoslavnyh christianam (Gabe für die orthodoxen Christen)* (97 Nummern) betrachten, die der reformierte Zaremba in dieser Zeit komponierte und über die sich Kjuj derart beleidigend äußerte. In einem Brief vom 20. Mai/1. Juni berichtete Zaremba Famincyn zudem von seiner Arbeit an dem Oratorium *Ioann Krestitel' (Johannes der Täufer)*, das er erst in seinen letzten Lebensjahren in St. Petersburg vollendete. In demselben Brief teilt er außerdem mit: „Übrigens habe ich ein Instrument für die Füße bestellt: Ich möchte mich mit dem Orgelspiel befassen. Mir steht eine gute Orgel in einer der örtlichen Kirchen zur Verfügung, eine Arbeit Walckers (Walcker lebt hier in Ludwigsburg); aber es ist weitaus angenehmer und bequemer, bei sich zu Hause zu üben; aber dies erfordert ein Pedal (Pedalclavier). Dieses Pedal erwarte ich mit Ungeduld.“<sup>54</sup> Diese Art der steten beruflichen Weiterentwicklung ist charakteristisch für Zaremba als Musiker. Es ist bemerkenswert, dass Zaremba dem herausragenden Orgelbaumeister Eberhard Friedrich Walcker (1794–1872) begegnete. Im Jahr 1897 sind Instrumente der Firma „E. F. Walcker“ sowohl im Großen, als auch im Kleinen Saal des St. Petersburger Konservatoriums gebaut worden.

#### Rückkehr nach St. Petersburg. Zaremba und das IRMO. Sein letztes Lebensjahr

Im September 1873 kehrte Zaremba nach Petersburg zurück. Über die Gründe für diesen Schritt informierte er Famincyn in seinem Brief vom 28. Dezember 1872/9. Januar 1873: „Mein Sohn wächst heran und man kann einen russischen Menschen nicht (ausschließlich) auf Deutsch erziehen“, und „wo arbeitet man für Menschen, wenn nicht in unserem unglücklichen Volk.“<sup>55</sup> Unter dieser Arbeit verstand Zaremba eine Art moralischen Dienst und so übernahm er das Amt des Direktors der Waisenschulen für Jungen und Mädchen, die unter dem Schutz der Zarin Maria standen.

Das Ansehen Zarembas als Musiker blieb auch weiterhin groß. Im Januar 1874 wurde er zum Ehrenmitglied der St. Petersburger Abteilung des IRMO ernannt,<sup>56</sup> und im Dezember 1876 erhielt er eine Urkunde der Hauptdirektion des IRMO, die seine Wahl zum Ehrenmitglied der gesamten Gesellschaft bestätigte.<sup>57</sup> Am 14. Januar 1876 ernannte ihn

---

<sup>53</sup> OR RNB, fond 805, opis' 1, Nr. 489, f. 10.

<sup>54</sup> „Замечу, что я заказал инструмент для ног: хочу заняться игрою на органе. Мне предоставлен в одной из здешних церквей хороший орган, работы знаменитого Валькера (Валькер живет здесь, в Людвигсбурге); но гораздо приятнее и удобнее технически упражняться у себя дома; но для этого требуется педаль (Pedalclavier). Жду с нетерпением этой педали.“ OR RNB, fond 805, opis' 1, Nr. 489, f. 11<sup>v</sup>–12<sup>v</sup>.

<sup>55</sup> „Сынок подрастает, и нельзя воспитывать русского человека на (исключительно) немецком языке, [...] где же работать для людей, если не в нашем несчастном народе.“ OR RNB, fond 805, opis' 1, Nr. 489, f. 19.

<sup>56</sup> CGIA, fond 408, opis' 1, delo 150, f. 140; ebd., delo 170, f. 21–21<sup>v</sup>.

<sup>57</sup> Die entsprechende Urkunde befindet sich im Museum für die Geschichte des St. Petersburger Konservatoriums (fond N. I. Zaremba, opis' 3). Ein Abdruck findet sich bei Alekseev-Boreckij, *Nikolaj Ivanovič Zaremba*, S. 197.

auch die Jaroslavler Gesellschaft der Liebhaber der musikalischen und dramatischen Künste zum Ehrenmitglied.<sup>58</sup> Im Frühjahr des Jahres 1874 wurde Zarembo zudem in das Komitee für die Vergabe des Preises für die Komposition einer russischen, komischen Oper über Nikolaj Gogol's Erzählung *Noč' pered Roždestvom* (*Die Nacht vor Weihnachten*) berufen.<sup>59</sup>

An das Konservatorium kehrte Zarembo zwar nicht zurück, aber der Pädagogik wandte er dennoch nicht den Rücken zu. Bis zu einem Schlaganfall Anfang Juni des Jahres 1878 gab er weiterhin privaten Kompositionsunterricht. Sein vermutlich letzter Schüler war Vasilij Il'ič Safonov (später ein hervorragender Pianist, Dirigent und Direktor des Moskauer Konservatoriums). Dieser durchlief Zarembo's Formenkurs von Ende 1877 bis Mai 1878. Auf den letzten Seiten seines Heftes mit der Bezeichnung „Formen“<sup>60</sup> machte Safonov Anmerkungen, die nicht zu ignorieren sind. Es sei auf das Ausrufezeichen im Datum auf der Rückseite von Seite 52 hingewiesen: „23/V–! 78“. Auf Seite 53, nach den Aufzeichnungen zum Thema „Vollendung einer Fuge“ sowie einer Reihe von Übungen, findet sich die Notiz: „Dies war der letzte Unterricht vor dem Schlag!!!“<sup>61</sup> Erneut mit Ausrufezeichen. Auf der Rückseite der Seite 56 ist der Text unterstrichen: „Am Sonntag, den 4. Juni, erlitt Nikolaj Ivanovič Zarembo gegen Mitternacht (in der Nacht vom Samstag) einen Schlaganfall. Eine Lähmung beraubte ihn der rechten Körperhälfte und der Sprache.“<sup>62</sup> Weiterhin auf derselben Seite: „... aber gehe ich nun vorwärts, so ist er nicht da; gehe ich zurück, so finde ich ihn nicht“ (Hiob, XXIII, 8)“. Und anschließend aus dem Buch Hiob, XXIII, 16: „Gott ist's, der mein Herz mutlos gemacht, und der Allmächtige, der mich erschreckt hat“... Safonov, der später Professor des Moskauer Konservatoriums wurde, setzte seiner Dankbarkeit und seinem Andenken an Zarembo im Jahr 1888 mit der Gründung eines Stipendiums unter dessen Namen ein Denkmal.<sup>63</sup>

Die letzten zehn Monate, die Zarembo nach dem Schlaganfall noch lebte, waren geprägt von Krankheiten, moralischen Qualen und Armut. Am 13. Juli 1878 beschloss die Direktion der St. Petersburger Abteilung des IRMO, Nikolaj Ivanovič aufgrund seiner Krankheit über drei Jahre eine jährliche Zuwendung in Höhe von 600 Rubel pro Jahr zu kommen zu lassen. Dies geschah „unter Berücksichtigung der Tatsache, dass N. I. Zarembo seit der Gründung im Jahr 1861<sup>64</sup> Professor des Konservatoriums und zugleich von 1868 bis 1872<sup>65</sup> auch dessen Direktor war. Er war gezwungen seine Beschäftigung durch von ihm nicht verschuldete Umstände aufzugeben; seine große Familie belastet ihn und er befindet sich derzeit in äußerster Armut.“<sup>66</sup> Im Herbst erlitt Zarembo einen erneuten Schlaganfall und auf diesen Schicksalsschlag reagierte auch die Direktion der Moskauer

<sup>58</sup> Ebd., S. 200.

<sup>59</sup> Žizn' Č 1, S. 474. Die entsprechende Erwähnung Zarembo's als Jurymitglied fehlt in der dt. Übersetzung (vgl.: ČSt 13/1, S. 248).

<sup>60</sup> SPBMTiMI [Sankt-Peterburgskij muzej teatral'nogo i muzykal'nogo iskusstva], fond 9, Nr. 30.

<sup>61</sup> „Это был последний урок перед ударом!!!“

<sup>62</sup> „В Воскресенье, 4 Июня, около полуночи (в ночь с Субботы), с Николаем Ивановичем Зарембою сделался удар. Параличом отняло правую половину тела и язык.“

<sup>63</sup> RGALI, fond 2099, opis' 1, Nr. 102, f. 3–3<sup>v</sup>.

<sup>64</sup> So in der Quelle, richtig: 1862.

<sup>65</sup> So in der Quelle, richtig: von 1867 bis 1871.

<sup>66</sup> „[...] принимая во внимание, что Н. И. Заремба состоял Профессором Консерватории с самого основания оной в 1861 году и вместе с тем Директором оной с 1868 по 1872 год и вынужден был оставить свои занятия по независящим от него обстоятельствам, что он обременен многочисленным семейством и находится в настоящее время в крайней бедности [...]“ CGIA SPB, fond 408, opis' 1, delo 204, f. 90.

Abteilung des IRMO: Vor allem auf Initiative des Verlegers Petr Jurgenson<sup>67</sup> „übersandte sie ihm in Form einer einmaligen Zuwendung 500 Rubel in Silber aus ihrem Vermögen.“<sup>68</sup> Nikolaj Ivanovič Zaremba starb in der Nacht vom 26. auf den 27. März.

In einer Sitzung der Direktion der St. Petersburger Abteilung des IRMO am 28. März 1879 beschloss man, „auf den Sarg des verstorbenen N. I. Zaremba einen Kranz mit der Aufschrift ‚vom Konservatorium‘ zu legen.“<sup>69</sup>

### Zaremba als Pädagoge

Eine ganze Reihe von herausragenden Persönlichkeiten der russischen Musikkultur verdanken Zaremba ihre grundlegende musiktheoretische Ausbildung. Neben Čajkovskij, Laroš und Safonov zählten zu seinen Schülern auch Nikolaj Gubert (Professor für Musiktheorie am Moskauer Konservatorium und von 1881 bis 1883 dessen Direktor), Ljudvig Albrecht (Ludwig Albrecht, Cellist und Lehrer an den Konservatorien in St. Petersburg und Moskau), Aleksandr Rubec (Professor für Musiktheorie am St. Petersburger Konservatorium, Lehrer für Gesang und Theorie am Fraueninstitut in St. Petersburg und Autor von Lehrbüchern), Anna Esipova (Pianistin und Professorin am St. Petersburger Konservatorium), Gustav Kross (Pianist und Professor am St. Petersburger Konservatorium), Ippolit Al'tani (Chormeister und Chefdirigent des Bol'soj Theaters), Karl Zike (Dirigent, Professor an den Konservatorien in St. Petersburg und Moskau), Vasilij Bessel' (Musikverleger), Konstantin Galler (Musikkritiker und Sammler von Volksliedern), Ivan Pomazanskij (Harfenist und Chormeister des Mariinskij Theaters), Ivan Rybasov (Pianist, Dirigent und Lehrer am St. Petersburger Konservatorium), Nikolaj Solov'ev (Musikkritiker, Komponist und Professor am St. Petersburger Konservatorium), Adelaida Spasskaja (Pianistin, Organisatorin und Lehrerin von Musikklassen in Vil'no<sup>70</sup>) und andere.

Zaremba war in der Geschichte der russischen Konservatorien der erste Professor für Musiktheorie. Er stand damit am Ausgangspunkt der heimischen, musiktheoretischen Ausbildung, die sich auf die Anschauungen der angesehenen, deutschen Theoretiker und Pädagogen der Mitte des 19. Jahrhunderts stützte: Adolph Bernhard Marx, Gottfried Heinrich Bellermann, Siegfried Wilhelm Dehn und Ernst Friedrich Richter.<sup>71</sup> Obwohl Zaremba

---

<sup>67</sup> Am 16./28. November 1878 informierte P. I. Jurgenson Čajkovskij: „Ich habe Zaremba betreffend erfahren, dass er tatsächlich einen Schlaganfall erlitten hat, seine Frau und die drei Kinder sind ohne Mittel. Ich informierte gestern den Direktor darüber und wir beschlossen, umgehend 500 Rubel vom RMO zu schicken. Ich denke, dass ich jedoch versuchen werde, einen kleinen, privaten, kollektiven Beitrag zu leisten.“ „Насчет Зарембы узнал. Он действ[ительно] параличом разбит совершенно, жена и 3 детей без средств. Я донес об этом вчера дирекции, и решили немедленно отправить от РМО 500 рублей. Я думаю, однако же, попробовать сделать маленькую частную коллепту (коллективная лепта, т. е. складчина. – *ред.*).“ ČJu 1 – 2011, S. 70.

<sup>68</sup> „[...] препроводила из своих сумм в виде единовременного вспомоществования 500 руб[лей] сер[ебром].“ *Teatral'noe ècho*, in: *Peterburgskaja gazeta*, 10. Dezember 1878, Nr. 243, S. 3.

<sup>69</sup> „Возложить на гроб усопшего Н. И. Зарембы венки с надписью ‚от Консерватории‘.“ CGIA SPB, fond 408, delo 204, f. 120.

<sup>70</sup> Heutiges Vilnius (Litauen).

<sup>71</sup> Deutschland übte einen großen Einfluss auf viele europäische, darunter auch russische, Konservatorien aus. Vgl. Yvonne Wasserloos, *Das Leipziger Konservatorium der Musik im 19. Jahrhundert*, Hildesheim/Zürich/New York 2004; Nikolaj Kaškin, *Russkie konservatorii i sovremennye trebovanija iskusstva*, Moskau 1906; Elena Polockaja, *Pervye russkie konservatorii v ich svjazjach s učebnymi zavedenijami Evropy*, in: *Istorija muzykal'nogo obrazovanija kak oblast' naučnogo zna-*

zweifelloso ein überzeugter Anhänger von Marx war, erinnerte sich Laroš, dass „er nach der Harmonielehre den Kontrapunkt im strengen Satz nach dem damals gerade erschienenen Lehrbuch Heinrich Bellermanns vortrug. [...] wahrscheinlich ist er darin nur dem dringenden Wunsche Rubinsteins nachgekommen.“<sup>72</sup> Ergänzend zu Laroš lassen sich noch zwei weitere Gründe dafür nennen, dass Zarembo Kontrapunkt nach Bellermann lehrte: 1) die „Nachfrage“ nach dem Werk Bellermanns, in dem die Regeln des Kontrapunkts des 16. Jahrhunderts behandelt wurden, an denen das Interesse in der Mitte des 19. Jahrhunderts deutlich zunahm;<sup>73</sup> 2) die Absenz ebendieser Themen in Marx’ „Lehre von der musikalischen Komposition“.

Dass Zarembo Kontrapunkt nach Bellermann lehrte, war, mit Laroš’ Worten „sein einziger Unterschied zu Marx (dessen Methode er in jeder anderen Beziehung genau befolgte).“<sup>74</sup> Auch die erhaltenen Notizen seiner Schüler zu den Vorlesungen belegen, dass Zarembo das pädagogische System von Marx übernommen hatte. Dies belegen beispielsweise drei Hefte von Nadežda Nikolaevna Purgol’d,<sup>75</sup> die zwischen Ende der 1850er und Ende der 1860er Jahre privaten Theorieunterricht bei Nikolaj Ivanovič nahm.<sup>76</sup> Die darin enthaltenen Aufzeichnungen entsprechen teilweise dem Aufbau des Harmonielehrekurses am Konservatorium, stimmen aber hauptsächlich mit demjenigen des Kurses „Formen und Fuge“ überein. Auch das oben bereits erwähnte Heft „Formen“ von Safonov sowie der dazugehörige Entwurf unter dem Namen „Brouillon“<sup>77</sup> (franz.: Skizze) gehören zu dieser Reihe von Quellen. Darüber hinaus enthält das aus Notenheften zusammengefügte Album „Kurs N. Zarembo“, dessen Verfasser unbekannt ist, Aufzeichnungen zu Zarembo’s Vorlesungen in Harmonielehre (einen Teil des Kurses), Kontrapunkt, Formen (sowohl homophone, als auch polyphone, nämlich Variationen über einen figurierten Choral) und Fugen.<sup>78</sup> Der Inhalt all dieser Quellen entspricht in Theorie und Methodik dem Inhalt von Marx’ „Lehre von der musikalischen Komposition“, auf die sich Zarembo in seinem Unterricht stützte: In den Konzepten seiner Vorlesungen finden sich nicht nur Verweise auf das Werk von Marx, sondern auch wörtlich übersetzte Auszüge daraus.

Die Anlehnung an die von Marx entwickelten Konzepte zeigt sich vor allem in Zarembo’s Erklärung der „Matrix“ des Marxschen Systems von „Ruhe, Bewegung, Ruhe“. Diese „allgemeine Grundlage [...] sieht Marx [...] vor allem im Kontrast von Tonika und Tonleiter, dann im Kontrast der Harmonien der Tonika und der Dominante und später im dreitei-

---

*nija: retrospektiva, sovremennoe sostojanie, perspektivy razvitija. Materialy pervoj sessii Naučno-go soveta po problemam istorii muzykal’nogo obrazovanija*, hrsg. von V. I. Adiščev, Perm 2010, S. 85–92.

<sup>72</sup> Zit. nach: ČSt 13/I, S. 91. Laroš bezieht sich hier auf das Lehrbuch Heinrich Bellermanns, *Der Kontrapunkt*, Berlin 1862. „[...] после гармонии читал строгий контрапункт по только что вышедшему тогда учебнику Генриха Беллермана. Кажется, что это первоначально было уступкой настоящему требованию [Антон] Рубинштейна.“ Laroš, S. 279.

<sup>73</sup> I. Ja. Ryžkin, Lev Mazel’, *Očerki po istorii teoretičeskogo muzykoznanija*, Bd. 1, Moskau 1934, S. 96.

<sup>74</sup> Zit. nach: ČSt 13/I, S. 91. „Единственное его отличие от Маркса (курсу которого во всем остальном он следовал буквально) [...].“ Laroš, S. 279.

<sup>75</sup> KR RIII [= Kabinet rukopisej Rossijskogo instituta istorii iskusstv (Sankt Petersburg)], fond 9, razdel II, delo 15.

<sup>76</sup> Vgl. Nikolaj Rimskij-Korsakov, *Letopis’ moej muzykal’noj žizni*, Moskau 1980<sup>8</sup>, S. 74.

<sup>77</sup> Persönliches Archiv der Familie Safonov (Moskau), PI Nr. 47.

<sup>78</sup> NIOR NMB SPBGK [= Naučno-issledovatel’skij otdel rukopisej naučnoj muzykal’noj biblioteki Sankt-Peterburgskoj gosudarstvennoj konservatorii imeni N. A. Rimskogo-Korsakova], Nr. 6152.

ligen Lied [...].“<sup>79</sup> Genau so wörtlich legte Zarembo Marx' Theorie der Formen aus, indem er mit dem „Ablauf“ und dem harmonischen Satz begann und mit den Formen von Rondo und Sonate endete.

Den methodischen Prinzipien von Marx folgend, konzentrierte sich auch Zarembo auf das Unterrichten von Formen. Ganz wie sein Lehrer war er davon überzeugt, dass der Gedanke eines musikalischen Werkes nur zu fassen sei, indem man sich vorstellt, *wie* es zu schreiben ist. Der Kurs „Formen und Fuge“, der dem Kurs in praktischer Komposition vorausging, bestand daher aus Übungen in Form von systematischem Aufschreiben homophoner und polyphoner Formen. In der modernen didaktischen Praxis wird dies als ‚Modellieren‘ bezeichnet. Eine Auflistung der entsprechenden Formen findet sich auf dem Prüfungsbogen der „dritten Sonderklasse für Musiktheorie“ aus dem Dezember des Jahres 1864 (das genaue Datum ist nicht angegeben). In der Spalte „Was im Laufe des Jahres behandelt wurde“ ist zu lesen: „Freier Kontrapunkt, einfach und doppelt. Formen musikalischer Werke. 1) Einfache Formen sowie eine schwierige: Rondo. 2) Figuration und Fuge, einfach und doppelt.“<sup>80</sup>

Auch die Systematik der Übungen an sich glich bei Zarembo der des deutschen Theoretikers: Von der Vorbereitung der Übung, die von Zarembo als „Grundlage“ bezeichnet wurde, über die Skizze der Hauptpunkte, die er „Skizze“ und „Projekt“ nannte, bis hin zur fertigen Komposition, der „Ausführung“ oder „Durchführung“. Es sei darauf hingewiesen, dass die Aufgaben in Zarembo's Kompositionskursen nicht aus der Komposition von Musik als solcher bestanden. Im Vordergrund stand hier hauptsächlich die Beherrschung des theoretischen Materials durch wiederholte Übungen zur Modellierung der zu erlernenden Formen.

Zarembo's Kurse für Purgol'd und Safonov unterschieden sich zum einen durch ihre thematische Zusammensetzung und zum anderen durch die Reihenfolge einiger übereinstimmender Themen voneinander. Diese Tatsache spricht dafür, dass Zarembo für seine Schüler jeweils einen individuellen Ansatz wählte, bei dem er sowohl ihre Fähigkeiten, als auch das Ziel ihrer Ausbildung berücksichtigte. Ebenso zeigt sich auch in diesem Punkt erneut Zarembo's stete Orientierung an Marx und dessen Methodik. Letztere hat Zarembo in dem bereits oben zitierten Brief an Biršert detailliert beschrieben: „Der Schüler [...] arbeitet sich, stets mit einem Stift in seinen Händen, durch alle möglichen Formen. Hilfe im Kampf gegen die Schwierigkeiten findet er in den Ratschlägen seines Lehrers, [...] die durch ein sinnvolles Beispiel großer Komponisten gestützt werden. [...] Sein ganzes System basierte, wie in der Mathematik, auf der allmählichen, kontinuierlichen Entwicklung einer Form aus der anderen. Ohne die Kenntnis alles Vorangegangenen, ist das Nachfolgende für den Verstand nicht nachzuvollziehen und umzusetzen. [...] Im privaten Unterricht wich er davon ab, es geschah jedoch aus den strengsten Gründen. So [...] verließ er manchmal eine Seite, um sie des Gegenteils oder der Abwechslung wegen durch eine andere zu ersetzen. Anstatt beispielsweise hintereinander alle Formen der Fuge zu behandeln, d. h. alles zu beenden, was die Formen der Fuge betrifft, wandte er sich im Anschluss an die monothematische Fuge der Rondoform zu. Anstatt sich danach der Sonate zu widmen (wie in seinem Buch), kehrte er zur Fuge zurück, aber nun mit zwei Themen. Von hier

---

<sup>79</sup> „[...] всеобщую праснову [...] Маркс видит [...] прежде всего в противоположности тоники и гаммы, затем — в противоположности тонической и доминантовой гармоний, позже — в трехчастной песне [...]“. *Muzikal'no-teoretičeskie sistemy*, S. 284.

<sup>80</sup> „Что пройдено в продолжение года: Свободный контрапункт простой и двойной. Формы музыкальных сочинений. 1) Простые формы и сложная: рондо. 2) Фигурация и fuga простая и двойная.“ CGIA SPB, fond 361, opis' 13, delo 27, f. 20<sup>v</sup>–21.



ging er zu einem vollkommen neuen Teil über: zur Komposition für Gesang und zur Instrumentierung. Danach kehrte er erneut zur Fuge zurück, aber diesmal mit drei Themen usw. Auf diese Weise lehrte er alle Themen gleichzeitig.<sup>81</sup>

Dass Zaremba in seiner pädagogischen Tätigkeit sowohl die theoretischen, als auch die methodischen Anschauungen von Marx übernommen hatte, hat er nicht verborgen. So betonte er etwa zu Beginn seiner beruflichen Laufbahn, als er 1854 nach Abschluss seiner Berliner Studien bei Marx schrieb: „[...] den Ratschlag meines unvergleichlichen Freundes Marx befolgend, arbeite ich immer noch Tag und Nacht. Jedes seiner Worte, jede Schrift aus seiner Feder schätze ich so sehr wie Gold.“<sup>82</sup> Auch achtzehn Jahre später äußerte sich Zaremba in einem Brief an Famincyn in den allerhöchsten Tönen über Marx’ „Allgemeine Musiklehre“.<sup>83</sup> Als er schließlich im Jahr 1878 seine pädagogische Tätigkeit beendete, formulierte er gegenüber seinem Schüler Safonov sein eigenes und auch Marx’ Credo: „Das Wichtigste sind Beständigkeit und Konsequenz.“<sup>84</sup>

Das bisher Gesagte legt nahe, dass Zaremba keineswegs bestrebt war, ein gelehrter Theoretiker zu sein: Sein historischer Platz war zweifellos die Musikpädagogik. Die Bedeutung seiner pädagogischen Tätigkeit lässt sich am besten mit seinen eigenen Worten über Marx definieren: „Der Weg, auf dem Marx seine Schüler zu dem führt, was er und die Deutschen allgemein als ‚*Meisterschaft*‘ bezeichnen, ist nicht die Wissenschaft, sondern die Bildung.“<sup>85</sup>

#### Zarembas kompositorisches Schaffen

Zarembas kompositorisches Schaffen umfasst Werke für Orchester, für Chor und Orchester, Chor a cappella, Klavier sowie für instrumentale und vokale Kammerensembles. Eine Reihe von Autographen seiner Werke befindet sich im Historischen Museum des St. Petersburger Konservatoriums. Im Jahr 2011 sind zudem von Andrej Alekseev-Boreckij weitere Kompositionen Zarembas in der Handschriftenabteilung der Universitätsbiblio-

---

<sup>81</sup> „Ученик [...] проходит, но всё с пером в руках, все возможные формы, а помощь при борьбе с трудностями находит в советах учителя, [...] подкрепляемых разумным примером великих композиторов. [...] Вся его система основана на постепенном, непрерывном, как в математике, развитии одной формы из другой. Последующая не понятна уму и не возможна в исполнении без всех предыдущих. [...] В личном преподавании он делает отступления, но всё по строжайшим причинам. Так, [...] он оставляет иногда одну сторону, чтобы, для противоположности или отдохновения, заменить её другою, напр[имер,] вместо того, чтобы пройти подряд все формы фуги, т. е. кончить всё, что касается формы фуги, он, напротив, после однотемной (простой) фуги переходит к формам рондо, после этих, вместо того, чтобы идти (как в его книге) к сонате, он возвращается к фуге, но уже с двумя субъектами, от этой он переходит к совершенно новой части, к сочинению для пения и инструментовке, потом опять возвращается к фуге, но уже с тремя субъектами и т. п. Таким образом, он подвигает Вас в одно время по всем путям.“ OR RNB, fond 124, Nr. 1714, f. 1–2.

<sup>82</sup> „[...] я еще работаю день и ночь, пользуясь советами несравненного друга моего Маркса. Каждое слово его, каждый почерк пера я ценю на вес золота.“ OR RNB, fond 124, Nr. 1714, f. 10.

<sup>83</sup> OR RNB, fond 805, opis’ 1, Nr. 489. f. 4–4<sup>v</sup>. Marx’ Lehrbuch war 1872 in einer Übersetzung A. S. Famincyns in St. Petersburg erschienen.

<sup>84</sup> „Главное — постоянство и последовательность.“ *Brouillon*, f. 12.

<sup>85</sup> „Путь, которым Маркс доводит учеников до того, что он, и вообще немцы, называют „*Meisterschaft*“, не есть наука, а музыкальное воспитание.“ OR RNB, fond 124, Nr. 1714, f. 1.

thek Basel entdeckt worden.<sup>86</sup> Zarembas Kompositionen sind von der Forschung bisher noch nicht näher untersucht worden. Daher können fürs Erste lediglich vorläufige Schlüsse gezogen werden.

Einen der Gründe dafür, dass seine Werke seinen Zeitgenossen kaum bekannt waren, formulierte Zarembo selbst: „Ein Professor, der seine Autorität behalten möchte, sollte der Öffentlichkeit nur vollkommene Werke zeigen.“<sup>87</sup> Wahrscheinlich hielt Zarembo, der sich am Schaffen der großen Komponisten orientierte und aus dieser Perspektive auch seine eigenen Kompositionen beurteilte, seine Werke nicht für geeignet, sie der Öffentlichkeit, und insbesondere den Studenten, vorzulegen. Hervorzuheben ist außerdem, dass Zarembo seine kompositorische Tätigkeit keineswegs als zentralen Aspekt seines Lebens betrachtete.

Laroš schrieb in seiner Charakterisierung der musikalisch-stilistischen Vorlieben Zarembas, dass dieser „bei Beethoven oder eher bei Mendelssohn-Bartholdy (den er im Übrigen aber nicht als Beispiel wählte) stehengeblieben ist; die neuere Bewegung der Musik in Deutschland, welche von Schumann ausging, war ihm, wie auch seinem Lehrer [Marx], unbekannt. Desgleichen kannte er auch Berlioz nicht und ignorierte Glinka.“<sup>88</sup> Daraus lässt sich ableiten, dass das kompositorische Schaffen Zarembas aller Wahrscheinlichkeit nach eine überwiegend klassizistische Ausrichtung aufwies. Dies traf vermutlich auf die *Ouverture à grand orchestre* zu, das früheste erwähnte Werk Zarembas. Ein Streichquartett, dessen Noten verschollen sind, war nach Čajkovskijs Meinung „im Haydn'schen Stil komponiert.“<sup>89</sup> Es ist anzunehmen, dass noch das letzte Werk Zarembas – das zweiteilige Oratorium *Ioann Krestitel' (Johannes der Täufer)* – in klassizistischer Tradition komponiert worden ist. Ein Bekenntnis zum Klassizismus findet sich auch im oben zitierten Brief Zarembas an Biršert. Das dramatische Erlebnis eines Künstlers, der die Strömungen der Zeit ablehnt und der den schöpferischen Prinzipien seiner Lehrzeit treu bleibt, verbirgt er hier hinter einer Maske aus Ironie: „Und mich, mitsamt dem musikalischen Klassizismus, würden sie zu den Affen in einen Käfig im Jardin des plantes<sup>90</sup> sperren, wie eine ausgestopfte Kuriosität, aber von nur geringem Nutzen für die feinsinnigen Franzosen.“<sup>91</sup>

In den erhaltenen Klavierwerken hingegen präsentiert sich Zarembo als Romantiker. Die Stücke erinnern stilistisch und satztechnisch stark an Klavierkompositionen Franz Schuberts oder Felix Mendelssohn-Bartholdys. Auch in ihrer Bildhaftigkeit und Genrezugehörigkeit stehen sie den frühen Romantikern nahe. Äußerst charakteristisch ist in dieser Hinsicht beispielsweise das im Original deutsch betitelt Stück *Zurück aus der Ferne*

---

<sup>86</sup> In der Handschriftenabteilung der Universität Basel (Universitätsbibliothek Basel. Privatarchive N. v. Zarembo) werden insbesondere Chöre und Vokalensembles der späten 1850er Jahre, die Partitur der Ouvertüre für großes Orchester sowie die Partitur und der Klavierauszug des Oratoriums *Johannes der Täufer* aufbewahrt (vgl.: Alekseev-Boreckij, *Nikolaj Ivanovič Zarembo*, S. 44, 68, 187, 194).

<sup>87</sup> „Профессор, если он хочет сохранить свой авторитет, должен показывать публике только совершенные сочинения.“ Zit. nach: Alekseev-Boreckij, *Nikolaj Ivanovič Zarembo*, S. 102.

<sup>88</sup> Zit. nach: ČSt 13/I, S. 92. „[...] остановился на Бетховене или точнее на Мендельсоне-Бартольди (которого он, впрочем, отнюдь не ставил в образец); новейшее же движение музыки в Германии, с Шуманом во главе, было ему, как и учителю его, неизвестно. Точно так же он не знал Берлиоза и игнорировал Глинку.“ Laroš, S. 280.

<sup>89</sup> Zit. nach: ČSt 13/I, S. 91. „[...] в гайдновском вкусе.“ Laroš, S. 280.

<sup>90</sup> Botanischer Garten mit Zoo in Paris.

<sup>91</sup> „И меня, да еще и с музыкальным классицизмом, заперли бы вместе с обезьянами в клетку в jardin des plantes, как чучелу курьезную, но зело мало полезную для тонкодушных французигов.“ OR RNB, fond 124, Nr. 1714, f. 9<sup>v</sup>.

zum häuslichen Herd! *Gedanke für das Piano Forte, an Fräulein Anna Esipoff*. Mit seiner Widmung an Anna Esipova, eine Pianistin und Absolventin des St. Petersburger Konservatoriums, die zugleich auch Kompositionsschülerin Zarembas war,<sup>92</sup> setzt es die romantische Tradition der Souvenir- und Pensée-Kompositionen fort. Gleichzeitig steht es dem salonhaften und virtuosen Stil John Fields und Adolph Henselts nahe, deren Werke seit den 1870er Jahren zu Esipovas Konzertrepertoire gehörten. In Zarembas Stück wird die Anlehnung an ihre Technik des „perlenden Spiels“ („жемчужной игры“)<sup>93</sup> überdeutlich. Zugleich hört man darin die romantische Spieltradition von Zarembas einstigem Lehrer Anton Gerke nachklingen.<sup>94</sup> Man möchte glauben, dass es darüber hinaus ein Porträt des Autors selbst darstellt, des feinsinnigen Lyrikers, des Bewunderers fremder Talente und des treuen Schülers seiner Lehrer.

Einen besonderen Bereich in Zarembas Schaffen bilden die geistlichen Werke in den Besetzungen für Chor oder Vokalensemble a cappella sowie mit Klavier- oder Harmoniumbegleitung. Zu diesen zählen zum einen eine Reihe von Chören und Ensembles, die Zarembo während seiner Anstellung als Kantor an der Petrikirche geschrieben hat, zum anderen die geistlichen Lieder *Gabe für die orthodoxen Christen*,<sup>95</sup> *Zehn Choräle für die Basler Mission*<sup>96</sup> und das *Geistliche Lied für 2 weiblichen Stimmen. Gedicht von Fr. Grill* (1872).<sup>97</sup>

---

<sup>92</sup> Anna Nikolaevna Esipova (1851–1914) absolvierte 1870 das Petersburger Konservatorium als Pianistin bei F. O. Lešetickij (Theodor Leschetizky); 1871 bestand sie die Abschlussprüfung in Zarembas Theorieklasse (vgl.: T. Berkman, *A. N. Esipova*, Moskau 1948, S. 24–25). Der genaue Zeitpunkt der Entstehung von *Gedanke...* lässt sich nicht feststellen, kann aber für die 1870er Jahre vermutet werden. Im Jahr 1873 konnte Zarembo auf diese Weise seine Erlebnisse im Zusammenhang mit seiner bevorstehenden Rückkehr nach Russland mit seinen ehemaligen Schülern „teilen“. Möglicherweise drückte sich so Zarembas Geleitwort an Esipova aus, selbst von langen Gastspielreisen „zum häuslichen Herd“ zurückzukehren (Esipovas Konzerttätigkeit im Ausland begann 1871).

<sup>93</sup> Vgl.: Berkman, *A. N. Esipova*, S. 25–42; A. Alekseev, *Russkie pianisty*, Moskau/Leningrad 1948, S. 199–210.

<sup>94</sup> „Schumann [...] charakterisiert sein Klavierspiel als eine Verbindung von Leichtigkeit, Feingefühl und Ruhe mit Genauigkeit, Deutlichkeit und der besonderen Kunst, das Instrument in eigenwilliger Weise zu beherrschen“, schrieb die Zeitung *Peterburgskie vedomosti* im Jahr 1868 über A. Gerke. „Шуман [...] характеризует его исполнение соединением легкости, нежности и спокойствия с верностью и отчетливостью и особенным искусством своеобразно владеть инструментом.“ Zit. nach: Alekseev, *Russkie pianisty*, S. 132.

<sup>95</sup> In einem Brief an Aleksandr Famincyn nennt Zarembo als ihre Gesamtzahl 97 (OR RNB, fond 805, opis' 1, Nr. 489, f. 18<sup>v</sup>). Über die Veröffentlichung von einer Reihe von Liedern ist Folgendes bekannt: 24 Lieder sind unter dem Titel *Sammlung geistlicher Gedichte ‚Gabe für die orthodoxen Christen‘, vertont von N. I. Zarembo* beim Notendrucker C. G. Röder in Leipzig in zwei Heften veröffentlicht worden (1. Für drei oder zwei verwandte Stimmen; 2. Für vier Stimmen). Ebenso sind 24 Lieder für vier Stimmen in zwei Heften im Jahr 1872 (1873?) bei P. I. Jurgenson erschienen. (Vgl.: Alekseev-Boreckij, *Nikolaj Ivanovič Zarembo*, S. 188, 191 f.).

<sup>96</sup> Nik. von Zarembo, *Zehn Choräle zur Basler „Sammlung von Missionsliedern“*, Basel 1872. Die Ausgabe wird u.a. erwähnt im Verzeichnis der „Missionschriften im Verlage der Missionsbuchhandlung in Basel“, in: J. Josenhans (Hrsg.), *Sechzigster Jahresbericht der evangelischen Missionsgesellschaft zu Basel auf 1. Juli 1875*, Basel 1875, S. LX (<https://books.google.nl/books?id=zeAwAQAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=nl#v=onepage&q=zarembo&f=false>, 24. Juni 2018)

<sup>97</sup> Weitere Informationen zu diesem Werk finden sich nicht.

Bei dem Zyklus *Gabe für die orthodoxen Christen* handelt es sich, nach Aussage des Komponisten, um eine in Musik gesetzte „Sammlung geistlicher Gedichte“: Es sind zwei-, drei- und vierstimmige Choralminiaturen, die harmonisch und melodisch schlicht gestaltet sind. Sie sind für jede beliebige, mit dem Kirchengesang vertraute Besetzung und auch für Kinderstimmen ausführbar. Während der Arbeit an diesem Werk standen für Zaremba keine musikalischen oder kompositionstechnischen Aspekte im Vordergrund, wie er selbst bekannte: „[...] dies ist überhaupt keine Musik oder zumindest keine Musik, die zur künstlerischen Welt der Musik zählt, sie ist stattdessen für die zum Herrn betenden und schreienden Seelen gemacht [...]. Vom musikalischen Standpunkt aus betrachtet haben meine Lieder nur einen bedingten oder sogar einen zweifelhaften Wert; es ist Musik, die keine Unabhängigkeit der Stimmen aufweist, und diese nach einem höheren Prinzip auch nicht zulässt, – die Musik ist, sozusagen, im allgemeinen und im einzelnen *glebae adscripto*,<sup>98</sup> wie einst unsere Leibeigenen, sie ist im Sinne der freien Kunst keine Musik, sondern lediglich irgendetwas in der Art.“<sup>99</sup>

Die Musik Zarembas ist vor allem insofern interessant, als sie als ein Spiegelbild ihres Komponisten erscheint. In ihr kristallisiert sich der Charakter eines tadellosen Menschen, der keineswegs darauf erpicht war, als Komponist öffentlich wahrgenommen zu werden, und der seinen Werken womöglich allzu kritisch gegenüberstand. Es ist anzunehmen, dass Zaremba auch in seiner pädagogischen Tätigkeit von seinem „Perfektionismus“ sowie von dem Wunsch geleitet wurde, die Studenten vor dem Weg des „ephemereren Erfolgs“ zu warnen, „den er [der Komponist] einschlagen könnte, wenn er eines seiner mehr oder weniger unvollkommenen Werke der Öffentlichkeit präsentiert“<sup>100</sup>. Er prägte seine Schüler mit diesem großen Professionalismus, dessen Ziel sein Schüler Čajkovskij in das Paradoxon fasste, ein Komponist müsse „lernen, nicht zu komponieren“.<sup>101</sup>

### Zaremba und Čajkovskij

Zaremba gehörte zu den wenigen Lehrern Čajkovskijs, die sein Schicksal unmittelbar beeinflusst haben: Mit Zarembas „theoretisch-praktischen Kursen der musikalischen Komposition“,<sup>102</sup> die im Rahmen der Musikklassen des RMO in St. Petersburg stattfanden, begann im Oktober 1861 seine musikalische Laufbahn. Es war auch Zaremba, der Čajkovskij zum Eintritt in das Konservatorium riet.<sup>103</sup>

---

<sup>98</sup> „zur Scholle gehörend“ (lat.).

<sup>99</sup> „[...] это вовсе не музыка, или музыка, которая вовсе не относится до артистического музыкального мира, а написана для молящихся, вопиющих к Господу душ [...]. Песни мои, рассматриваемые с точки зрения музыкальной, имеют весьма условную, или даже сомнительную, цену; музыка, не проявляющая самостоятельности голосов, не допускающая даже ее по высшему принципу, – музыка, так сказать, в целом и в частностях *glebae adscripto*, как некогда наши холопы, в смысле свободного искусства собственно не музыка, а что-то в роде ее.“ OR RNB, fond 805, opis' 1, Nr. 489, f. 6–7.

<sup>100</sup> „[...] эфемерного успеха, который он [композитор] может получить, представляя на суд публике одно из своих более или менее несовершенных сочинений.“ Zit. nach: Alekseev-Boreckij, *Nikolaj Ivanovič Zaremba*, S. 102.

<sup>101</sup> „[...] именно для того, чтобы выучиться не сочинять.“ ČPSS XVII, S. 65.

<sup>102</sup> „Теоретическо-практические курсы музыкального сочинения“. So in einer Anzeige in der Zeitung *Severnaja pčela* (August 1861) zur Eröffnung von Zarembas Kursen im Rahmen der musikalischen Klassen des RMO (vgl.: NIOR NMB SPBK, Nr. 698).

<sup>103</sup> Petr Čajkovskij, [Avtobiografija], in: ČA 2, S. 306.

Die Beziehung zwischen Zarembo und Čajkovskij fällt in erster Linie in die Studienzeit Petr Il'ičs am Konservatorium, aber auch später noch kreuzten sich zeitweise ihre Wege. Čajkovskij bemühte sich zunächst nicht besonders um seine Studien in den „Kursen der musikalischen Komposition“. Deshalb hat ihn Zarembo „einst beiseite genommen und ihm dringend ans Herz gelegt, sich doch ernstlicher zu beschäftigen, indem er hinzugefügt habe, dass er ein schönes Talent besitze. Diese Ermahnung hat Peter Iljitsch damals so gerührt und erfreut, dass er seit jenem Augenblick seine Faulheit bekämpfte und ausserordentlich fleissig und strebsam geworden ist.“<sup>104</sup> Im Studienjahr 1861/1862 besuchte Čajkovskij Zarembas Harmonielehrekurs; 1862/1863 (bereits als Schüler des Konservatoriums) Kontrapunkt; von September 1863 bis Dezember 1864 studierte er bei Zarembo außerdem „Formen und Fuge“.<sup>105</sup> In der Abschlussprüfung dieses Kurses erreichte Čajkovskij – als eine der fünf Personen, die bestanden hatten – zweimal die höchste Note von fünf Punkten.<sup>106</sup> Es ist möglich, dass Zarembo in seinen Kursen nicht immer als praktizierender Komponist in Erscheinung trat. Wenn man Laroš zustimmt, erwartete Čajkovskij von ihm in erster Linie technische Hilfe: „Bedauerlich war, dass Zarembo, welcher theoretisch so unerschütterlich folgerichtig, so systematisch, so geistreich und begeistert zu lehren wusste, nicht die Technik des praktischen Musikers besass, welche für die Korrektur der Schülerarbeiten unentbehrlich ist: in einem schwierigen Fall einen Ausweg finden, einige Takte statt des Schülers und besser als der Schüler aufschreiben – das war seine Sache nicht.“<sup>107</sup> Dennoch kompensierte, wie es scheint, Zarembas Art, seinen Schülern die theoretischen Kenntnisse in systematisch durchdachter Form zu vermitteln, seine pädagogischen Defizite. Im September 1863 begann Čajkovskij seine eigene pädagogische Tätigkeit als „Tutor für Theorie“ („репетитора по теории“)<sup>108</sup> in Zarembas Klasse. Als solcher war er Assistent des Professors und Teil der untersten Kategorie des Lehrpersonals am Konservatorium, das „mit der Genehmigung des Direktors“ aus den fähigsten Studenten ausgewählt wurde.<sup>109</sup>

Laroš beschreibt in seinen Erinnerungen eine bemerkenswerte Tatsache: Zarembo, der ansonsten sehr geheimnisvoll in allem war, was seine Kompositionen betraf, machte für Čajkovskij einmal eine Ausnahme, als er ihn „zu sich eingeladen, und an jenem Abend, welchen er mit ihm, wenn ich nicht irre, unter vier Augen verbrachte, die Partitur eines

<sup>104</sup> Zit. nach: ČSt 13/I, S. 92. „[...] однажды Заремба после класса отозвал его в сторону и стал увещать его относиться к делу серьезнее, между прочим говоря, что у него несомненный талант, и вообще выказывая неожиданно теплое к нему отношение. Тронутый до глубины души, П[етр] И[льич] решил с этой минуты бросить свою лень и начал работать со рвением, которое так и не покидало его в течение всего консерваторского поприща.“ Laroš, S. 281.

<sup>105</sup> Laroš, S. 284; deutsch: ČSt 13/I, S. 92. Laroš bezeichnet dieses Fach in seinen Erinnerungen als „Formenklasse“, dem Inhalt nach zu urteilen, handelte es sich jedoch um den Kurs „Formen und Fuge“ (vgl.: CGIA SPB, fond 361, opis' 13, delo 27, f. 20<sup>v</sup>–21).

<sup>106</sup> CGIA SPB, fond 361, opis' 13, delo 27, f. 20<sup>v</sup>–21.

<sup>107</sup> Zit. nach: ČSt 13/I, S. 91. „К сожалению, Заремба, твердый и последовательный в своей системе, остроумный и одушевленный в ее изложении, не обладал техникой ‚цехового музыканта‘, необходимой для поправления задач: найти выход из затруднения, написать несколько тактов вместо ученика и лучше ученика не было его делом.“ Laroš, S. 280.

<sup>108</sup> CGIA SPB, fond 361, opis' 11, delo 1, f. 5–8; ČPSS V, S. 81.

<sup>109</sup> „[...] с согласия директора.“ *Iz istorii Leningradskoj konservatorii*, S. 20.

Streichquartettes eigener Komposition gezeigt hatte.“<sup>110</sup> Den Stil dieses Quartettes beschrieb Čajkovskij, wie bereits oben erwähnt, als „Haydnsch“.

Es kann zu Recht davon ausgegangen werden, dass der jungen Komponist Zaremba als eine absolute pädagogische Autorität und als kompetenten Fachmann betrachtete. So beispielsweise in Bezug auf die Bewertung Michail Glinkas. Zaremba lehnte dessen Schaffen prinzipiell ab und als er 1854 seine Studien bei Marx abschloss, schrieb er: „Es ist bedauerlich, dass unser liebes Russland noch über keine Kräfte verfügt, um ein selbstständiges, nach einem neuen, nur durch die westeuropäische Brille verständlichen Niveau strebendes Talent zu unterstützen. Musikalisch tätig zu sein, sprich etwas Originelles zu schaffen, das ist für Russland eine nutzlose und lächerliche Beschäftigung. Zum Beispiel: Glinka!“<sup>111</sup> Dass Čajkovskij Glinka stets als einen ursprünglichen Dilettanten betrachtete, lässt sich möglicherweise auf Zaremba zurückführen. Im Jahr 1888 schrieb Čajkovskij: „Glinka, der doch lange Zeit ein farbloser Dilettant war, kam plötzlich mit einem Schritt in einer Reihe (ja! in der gleichen Reihe!) mit Mozart, Beethoven und sonst noch wem zu stehen.“<sup>112</sup> Dennoch zeigt sich gerade in diesem letzten Satz ein grundlegender Unterschied in den Ansichten Zarembas und Čajkovskijs zu Glinka: Ersterer verlor für immer das Interesse an Glinka, nachdem er dessen Schaffen einmal als Dilettantismus abgestempelt hatte. Für Čajkovskij hingegen diente das Werk Glinkas als ein Vorbild für die Überwindung des Dilettantismus auf dem Weg zum Professionalismus, der die Grundlage für eine nationale kompositorische Schule bildete.

Einen deutlichen Einfluss hatte Zaremba auf seinen Schüler auch auf der Ebene seiner pädagogischen Prinzipien und Methoden nach Marx. Auch Čajkovskij übernahm deren Grundlagen in seiner Tätigkeit am Moskauer Konservatorium. Als Theorielehrer unterrichtete er Harmonielehre zunächst ebenfalls nach Marx, wandte sich dann aber von dessen Methoden ab. In seinem Kompositionsunterricht behielt Čajkovskij das Formensystem von Marx bei und auch dem didaktischen Hauptprinzip von Marx und Zaremba, das von der Tradition der europäischen Bildung im Allgemeinen ausging – nämlich dem Unterrichten der Theorie durch die Praxis des Modellierens der zu erlernenden Formen, – blieb er für immer treu.<sup>113</sup>

In Briefen Čajkovskijs, die er nach Abschluss seines Studiums am Konservatorium schrieb, finden sich einige spöttische Bemerkungen und Aussagen, in denen Zaremba erwähnt wird. So beispielsweise in einem Brief an Milij Balakirev vom 2. Oktober 1869: „Ich beginne zu befürchten, dass meine Muse irgendwohin weit weggeflogen ist (vielleicht

---

<sup>110</sup> Zit. nach: ČSt 13/I, S. 91. „Петр Ильич, по приглашению Зарембы, провел у него вечер, если я не ошибаюсь, с глазу на глаз. Здесь учитель показал ученику партитуру смычкового квартета своего сочинения.“ Laroš, S. 279.

<sup>111</sup> „Жаль, что милая Россия наша не имеет еще соков, чтоб питать талант самостоятельный, который стремится стать на [...] высоту, которая недоступнее ее юному глазу иначе как с помощью очков западной Европы. Работать для нее в музыкальном отношении, т. е. работать оригинально, – труд бесполезный и смешной. Пример: Глинка!“ OR RNB, fond 124, Nr. 1714, f. 10<sup>v</sup>.

<sup>112</sup> Tagebücher, S. 274. „Долго быв бесцветным дилетантом, Глинка вдруг одним шагом стал наряду (да! наряду!) с Моцартом, с Бетховеном и с кем угодно.“ ČD, S. 214.

<sup>113</sup> Vgl. dazu Elena Polockaja, *O special'nosti ,Teorija muzyki' v pervych russkich konservatorijach (po materialam archivov)*, in: *Iz istorii otečestvennoj muzykal'noj kul'tury: neizvestnye strani-cy*, hrsg. von E. S. Derunec, Moskau 2011, S. 47–63.

verweilt sie bei Zarembo).<sup>114</sup> Laroš führte dies auf den Unterschied in den künstlerischen Prioritäten des Lehrers und seines Schülers sowie Čajkovskijs skeptische Haltung, sein Bedürfnis nach Unabhängigkeit und seine Abneigung gegen die philosophischen „Abstraktionen“ zurück, die Zarembo in seinen Vorlesungen ansprach.<sup>115</sup>

Auf Čajkovskijs Diplom, das fünf Jahre nach seinem Abschluss am Konservatorium am 30. März 1870 ausgestellt worden war, begegnet der Name Zarembo zweimal: zum einen als Professor für Kompositionstheorie, in dessen Klasse Čajkovskij hervorragende Erfolge erzielte, und zum anderen als Direktor des St. Petersburger Konservatoriums, der das Diplom unterzeichnete. Mit der für ihn charakteristischen Gewissenhaftigkeit schrieb Zarembo am 31. Juli/12. August 1870 einen Brief aus Reichenhall, wo er sich während der Ferien aufhielt, an den Inspektor des Konservatoriums Klimčenko: „Haben Sie die Diplome an Čajkovskij und Laroš geschickt?“<sup>116</sup> Das Diplom war Čajkovskij am 5. Juni 1870 an die Adresse des Moskauer Konservatoriums geschickt worden.<sup>117</sup>

Kurze Zeit nach Petr Il'ičs Abschluss am Konservatorium ereignete sich zwischen ihm und Zarembo ein Vorfall, der nicht zu ihrem gegenseitigen Verständnis beigetragen haben dürfte. Mitte August des Jahres 1866 zeigte Čajkovskij, der sich damals in St. Petersburg befand, Zarembo und Anton Rubinštejn seine erste Symphonie in der Hoffnung, man werde sie in einem Konzert der Russischen Musikgesellschaft zur Aufführung bringen. Die beiden waren sich jedoch darüber einig, dass die Symphonie überarbeitet werden müsse, und im November oder Dezember arbeitete Čajkovskij das Werk „den Fingerzeigen A. Rubinštejns und Zarembo entsprechend“ um.<sup>118</sup> Aber auch als er sie den Petersburgern ein zweites Mal vorlegte, „wurde die Symphonie im grossen und ganzen wiederum abgelehnt.“<sup>119</sup> Čajkovskijs Reaktion auf die wiederholte Ablehnung seiner ehemaligen Lehrer, die Symphonie in ihrer kompletten Gestalt aufzuführen, fiel äußerst heftig aus. Ein Jahr später, am 12. Dezember 1867, schrieb er an seinen Bruder Anatolij: „Diese [Schufte] verhalten sich mir gegenüber etwas sehr kavalierrmäßig. Man muss sie [anspucken], um ihnen zu imponieren.“<sup>120</sup>

Wie oben erwähnt, fungierte Zarembo als Mitglied des Preiskomitees im Wettbewerb um eine Oper über die gogolsche Erzählung *Noč' pered Roždestvom* (*Die Nacht vor Weihnachten*). Dies bedeutet, dass neben einer Reihe von Werken anderer Bewerber auch die von Čajkovskij eingereichte Oper *Kuznec Vakula* (*Vakula der Schmied*) von Zarembo durchgesehen worden ist.<sup>121</sup> Es ist bekannt, dass Čajkovskijs Autorschaft, die sich hinter der Devise „Ars longa, vita brevis“ versteckte, für das Komitee kein Geheimnis war. Auf einigen Seiten seiner Wettbewerbsoper, die von einem Unbekannten ins Reine geschrieben worden war, hatte Čajkovskij dieses Motto in seiner eigenen Handschrift geschrieben und Laroš berichtet: „[...] die markanten, charakteristischen Züge dieser Überschrift waren uns

<sup>114</sup> „Начинаю бояться, что муза моя отлетела куда-нибудь далеко (может быть, гостит в Зарембе).“ ČPSS V, S. 174.

<sup>115</sup> Laroš, S. 281; deutsch: ČSt 13/I, S. 92.

<sup>116</sup> „Послали ли Вы дипломы Чайковскому и Ларошу?“ GMZČ, fond 33, ju<sup>3</sup> Nr. 8, f. 19<sup>v</sup>.

<sup>117</sup> CGIA SPB, fond 408, opis' 1, delo 92, f. 95.

<sup>118</sup> Zit. nach: ČSt 13/I, S. 134. „[...] по указаниям А. Рубинштейна и Зарембы.“ Žizn'Č, Bd. 1, S. 262.

<sup>119</sup> Ebd., „[...] симфония была забракована в целом.“

<sup>120</sup> Zit. nach: ČSt 13/I, S. 143. „Эти подлецы слишком кавалерственно ко мне относятся; нужно плевать на них, чтобы дать почувствовать свое достоинство.“ ČPSS V, S. 129.

<sup>121</sup> Žizn'Č, Bd. 1, S. 474.

allen wohl bekannt [...]. Aber selbst wenn Peter Iljitsch nicht die Naivität begangen hätte, die Devise mit eigener Hand zu schreiben, würde man ihn aus dem Stil der Komposition sofort erkannt haben.“<sup>122</sup> Sowohl stilistisch, als auch kompositionstechnisch hob sich Čajkovskijs *Vakula* deutlich von den Opern der übrigen vier Bewerber ab. So betonte Nikolaj Rimskij-Korsakov: „Wäre Ihre Oper nicht da, könnte man meines Erachtens keiner einzigen den Preis, geschweige denn eine Aufführung bewilligen.“<sup>123</sup> Der Preis wurde einstimmig Čajkovskij zugesprochen. An der abschließenden und gleichzeitig einzigen Komiteesitzung im Laufe des Wettbewerbs, die Mitte Oktober 1875 stattfand und die direkt zu einer Entscheidung führte, konnte Zarembo, wie er dem Komitee in einem Brief mitteilte, aufgrund einer Krankheit nicht teilnehmen.<sup>124</sup> Großfürst Konstantin Nikolaevič hat in einer Tagebuchnotiz vom 17. Oktober desselben Jahres vermerkt, dass er, als Vorsitzender des Wettbewerbskomitees, im Rahmen der Sitzung zu der ihrer Ansicht nach besten Oper „alle einzeln Stellung nehmen ließ“.<sup>125</sup> Bisher lässt sich nicht eindeutig belegen, ob die Stimme des abwesenden Zarembo in der endgültigen Entscheidung über den Gewinner berücksichtigt worden ist.

Während der letzten Tage der Krankheit und am Todestag Zarembo befand sich Čajkovskij in St. Petersburg. Allerdings war er mit der Orchestrierung der Ersten Suite und mit der Trennung von seiner Ehefrau beschäftigt, sodass er die Nachricht vom Tod Nikolaj Ivanovičs vermutlich kaum wahrnahm. Ob aus diesen oder anderen Gründen, aber der Tod Zarembo spielt in der Čajkovskij-Biographie keine Rolle.

Es brauchte Zeit, bis Čajkovskij die Bedeutung von Zarembo Unterricht für seine kompositorische Ausbildung zu schätzen lernte. In seiner Autobiographie, die er 1886 verfasste, bezeichnete Čajkovskij ihn als einen „hervorragenden Theoretiker“ („выдающийся теоретик“).<sup>126</sup> Drei Jahre später nannte er ihn einen „geschickten und inspirierenden Lehrer“<sup>127</sup> und mit einem Gefühl der Dankbarkeit sagte er, dass es gerade Zarembo gewesen sei, der ihn auf den Weg der Musik geführt habe.

---

<sup>122</sup> Zit. nach: ČSt 13/I, S. 248. „[...] собственным почерком, чрезвычайно характерным и знакомым большинству членов комиссии. [...] И без наивного приема писать собственной рукой, автор изобличался стилем сочинения, не дававшим повода ни к малейшему сомнению.“ Žizn' Č, Bd. 1, S. 474f.

<sup>123</sup> Zit. nach: ebd., S. 249. „Не будь вашей оперы, ни одна недостойна была бы даже понюхать премии или постановки на сцене [...]“. Žizn' Č, Bd. 1, S. 475.

<sup>124</sup> Žizn' Č, Bd. 1, S. 474. Die entsprechende Passage fehlt in der dt. Übersetzung (ČSt 13/I, S. 248): „Zarembo, также назначенный в члены комиссии, уведомил письмом, что по болезни не может быть на заседании. До этого заседания, единственного, присланные партитуры, числом четыре, перерывали у всех членов комиссии поочередно.“ „Zarembo, der ebenfalls in die Kommission berufen worden war, teilte in einem Brief mit, dass er aufgrund einer Krankheit nicht in der Sitzung teilnehmen könne. Bis zu dieser Sitzung, der einzigen, sind die eingereichten Partituren, vier an der Zahl, abwechselnd von allen Mitgliedern der Kommission durchgesehen worden.“

<sup>125</sup> Zit. nach Grigorij Moiseev, *P. I. Čajkovskij und der Großfürst Konstantin Nikolaevič Romanov. Zur Geschichte einer Wechselbeziehung*, in: *Mitteilungen* 22 (2015), S. 24. „[...] заставил всех поодиночке высказаться“. Moiseev, G. A., „Velikij knjaz' Konstantin Nikolaevič i russkie muzykanty“, in: *Muzykovedenie* 2009, Nr. 4, S. 23.

<sup>126</sup> ČPSS XIII, S. 242, 245.

<sup>127</sup> „[...] искусным и исполненным вдохновения преподавателем.“ ČA, Bd. 2, S. 306.