

Tschaikowsky-Gesellschaft

Mitteilungen Online

Tagungsberichte:

25 Jahre Tschaikowsky-Gesellschaft

Das Symposium an der Eberhard Karls Universität Tübingen, 7.–9. Juni 2018
(Daniil Petrov)

Publikationsdatum (online): 16. Dezember 2019

URL: http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/mitteilungen-online/2019-12-16-25_Jahre_Tschaikowsky_Gesellschaft-Petrov-Mitt-Online.pdf

Abkürzungen, Ausgaben, Literatur sowie

Hinweise zur Umschrift und zur Datierung:

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

Copyright: Tschaikowsky-Gesellschaft e.V. / Tchaikovsky Society
<http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/impressum.htm>
info@tschaikowsky-gesellschaft.de / www.tschaikowsky-gesellschaft.de

Redaktion: Lucinde Braun und Ronald de Vet
ISSN 2191-8627

25 Jahre Tschaikowsky-Gesellschaft
Das Symposium an der Eberhard Karls Universität Tübingen, 7.–9. Juni 2018¹

Daniil Petrov

Aus dem Russischen von Ekaterina Smyka

Bereits zum zweiten Mal war die alte Universitätsstadt Tübingen Schauplatz eines internationalen Čajkovskij-Symposiums. Das erste Tübinger Symposium fand auf Initiative des deutschen Musikwissenschaftlers Thomas Kohlhasse vor einem Vierteljahrhundert, im Oktober 1993, im Rahmen des *Internationalen Tschaikowsky-Fests* zum Andenken an den 100. Todestag des Komponisten² statt und wurde sowohl durch seinen wissenschaftlichen Inhalt als auch durch seine Resonanz zu einem Meilenstein der Čajkovskij-Forschung. Die weitreichendste Folge war wohl die ebenfalls von Kohlhasse initiierte Gründung der Tschaikowsky-Gesellschaft e. V. Auch wenn diese überwiegend in Deutschland tätig ist, ist sie ihrer Konzeption und ihrem Wesen nach eine internationale Gesellschaft, die unter anderem das Ziel verfolgt, wissenschaftliche Kontakte zwischen Forschern aus verschiedenen Ländern zu fördern, einen kontinuierlichen Erfahrungsaustausch zu ermöglichen und einen gemeinsamen Raum zu schaffen, in dem das Wissen über das Leben und Werk des Komponisten zusammengetragen werden kann. Ein Novum des Symposiums von 1993 war, dass knapp die Hälfte der geladenen Teilnehmer Musikwissenschaftler aus Russland waren. Die 1995 erschienene Publikation der Symposiumsbeiträge³ eröffnete gleichzeitig die Reihe der *Čajkovskij-Studien*, die heute bereits 17 Bände, überwiegend Monographien, umfassen.⁴ Parallel dazu erscheinen die kleinformatigeren *Mitteilungen der Tschaikowsky-Gesellschaft*,⁵ deren vergleichsweise heterogener Inhalt aus kleineren wissenschaftlichen Abhandlungen und Quellenstudien, Rezensionen, Mitteilungen über Veranstaltungen und Neuerscheinungen sowie über in Archiven oder auf Auktionen gemachte Funde und ähnlichem besteht. Die 2018 erschienene 25. Ausgabe der Mitteilungen ist teilweise dem 25. Jubiläum der Tschaikowsky-Gesellschaft gewidmet; es wird nun versucht, stärker Themen zu berücksichtigen, die auch ein breiteres Publikum ansprechen.

Wenn man sich mit den Inhalten der beiden Reihen beschäftigt, erkennt man unschwer die wichtigsten Themengebiete, auf die sich die Publikationen der Gesellschaft beziehen.

¹ Die Besprechung erschien in russischer Sprache unter dem Titel *Obščestvu Čajkovskogo dvadcat' pjat' let. Simpozijum v Tjubingene (Universitet Eberharda i Karla, 7–9 ijunja 2018 goda)*, in: *Iskusstvo muzyki. Teorija i istorija*, 2018, Nr. 19, S. 147–159, http://imti.sias.ru/upload/iblock/fe7/imti_2018_19_147_160_petrov.pdf.

² Das Programm ist dokumentiert in der umfangreichen Broschüre: *Internationales Tschaikowsky-Fest Tübingen 23.–27. Oktober 1993. Festschrift*, hrsg. von Thomas Kohlhasse, Tübingen 1993.

³ ČSt 1.

⁴ Siehe den Überblick über die erschienenen Bände auf der Website der Gesellschaft: <http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/uebersichtstudien.htm>.

⁵ Ein Überblick über den Inhalt der Hefte 1 bis 23 findet sich hier: <http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/uebersichthefte.htm>. Die Beiträge lassen sich als PDF-Dateien kostenlos herunterladen. Seit 2017 werden rein wissenschaftliche Beiträge nur noch online publiziert, vgl. dazu <http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/mitteilungen.htm>.

Dies ist erstens alles, was mit quellenkundlichen und textologischen Aspekten der Čajkovskij-Forschung zu tun hat. Zu Beginn der 1990er Jahre, also zur Zeit der Gründung der Gesellschaft, wurde die erneute Erforschung der Geschichte der Notentexte (auf der Basis von Manuskripten, den zu Lebzeiten des Komponisten erschienenen Ausgaben usw.) und die Vorbereitung neuer wissenschaftlicher Editionen der Werke Čajkovskijs als eine dringliche Aufgabe erkannt.⁶

Zweitens gehört dazu die musikanalytische Interpretation seiner Musik (für sich allein und im gesamteuropäischen Kontext), was in den 1990er Jahren, wie auch in unserer Zeit, ein dankbares, an neuen Erkenntnissen und Schlussfolgerungen reiches Forschungsgebiet darstellt; drittens die Rezeptionsgeschichte von Čajkovskijs Œuvre, die nicht nur durch die historischen Fakten, sondern auch im weiteren Sinne als immerwährender Prozess der Gestaltung und Modifizierung des Bildes des Komponisten und seiner Musik im gesellschaftlich-kulturellen Bewusstsein von Bedeutung ist. Und viertens geht es um Fragen der Biographie, besonders um ihre wenig erforschten Aspekte (Genealogie, Privatleben, Umstände des Todes). Einen besonderen Hinweis verdient die Tatsache, dass die Tschaikowsky-Gesellschaft neben Originalbeiträgen zahlreiche deutsche Übersetzungen russischer Texte aus verschiedenen Zeiten und Gattungen veröffentlicht: Darunter befinden sich Texte von Čajkovskijs Vokalmusik und den Libretti seiner Opern (ČSt 16), die kompletten Neuausgaben seines *Leitfadens zum praktischen Erlernen der Harmonie* (ČSt 6) und von Modest Čajkovskijs grundlegender Biographie *Das Leben Peter Iljitsch Tschaikowskys* (ČSt 13/I und 13/II), Einleitungen zu den Bänden der ersten Čajkovskij-Gesamtausgabe, musikwissenschaftliche Abhandlungen, die bereits zu Klassikern der Čajkovskij-Forschung geworden sind, wie z. B. *Čajkovskij und das Volkslied* von Boleslav Rabinovič⁷, sowie neuere russischsprachige Sekundärliteratur⁸. Durch diese Veröffentlichungen hat sich die bibliographische Grundlage für alle jene, die sich mit Čajkovskij beschäftigen wollen, aber keinen Zugang zu russischsprachiger Literatur besitzen, bedeutend erweitert.

Die geschilderte Bandbreite der Fragestellungen, die die Publikationen der Tschaikowsky-Gesellschaft auszeichnet, bestand bereits bei ihrer Gründung⁹ und spiegelte sich im Programm des ersten Čajkovskij-Symposiums wider. Demgegenüber stellten die Organisatoren des jetzigen Symposiums, Lucinde Braun, Christoph Flamm und Stefan Keym, alle drei Mitglieder des wissenschaftlichen Beirats der Tschaikowsky-Gesellschaft, sowie Thomas Schipperges von der Universität Tübingen, nur einen der möglichen Forschungsaspekte in den Vordergrund, und zwar den musikanalytischen. Der Titel des Symposiums „Čajkovskij-Analysen – neue Strategien, Methoden und Perspektiven“ unterstreicht die Relevanz und Aktualität des gewählten Themas.

An dem Symposium nahmen wieder einige russische Musikwissenschaftler teil,¹⁰ und dabei zeigten sich deutlich die nationalen Unterschiede in der Wahrnehmung der Aktualität

⁶ Anfang der 1990er Jahre begann die Arbeit an der Neuen Gesamtausgabe von Čajkovskijs Werken (New Edition of the Complete Works). Im Rahmen dieses deutsch-russischen Projekts erschienen in der Zeit von 1993 bis 2008 in Kooperation zwischen den Verlagen Schott Music (Mainz) und Muzyka (Moskau) fünf Bände. Der erste Band, die Partitur der Symphonie Nr. 6, wurde bei dem Symposium von 1993 vorgestellt. Die Editionsleitung hatten neben Thomas Kohlhasse Ljudmila Korabel'nikova, Valentina Rubcova und Polina Vajdman inne.

⁷ Mitteilungen 8 (2001), S. 123–190.

⁸ Siehe die Übersichten unter: <http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/uebersetzung.htm>.

⁹ Vgl. Thomas Kohlhases Einleitung zu den Beiträgen des Symposiums von 1993, ČSt 1, S. 9–19.

¹⁰ Nicht alle angekündigten Vorträge fanden statt. Außer den unten genannten waren noch Vorträge zweier russischer Teilnehmer, von Antonina Makarova über die Oper *Iolanta* und von Grigorij Moiseev über die Romanzenzyklen op. 60 und 63, geplant gewesen.

des werkanalytischen Aspekts in der Čajkovskij-Forschung. Um zu verstehen, warum für unsere deutschen Kollegen das Symposium von 2018 schon seinem Wesen nach ein neues und außergewöhnliches Ereignis war, muss man sich ins Gedächtnis rufen, dass die Musikwissenschaft außerhalb Russlands – und besonders in Deutschland¹¹ – dazu neigte, den ästhetischen Rang von Čajkovskijs Musik gering zu schätzen, wozu die Autorität solch einflussreicher Autoren wie Theodor W. Adorno und Carl Dahlhaus beigetragen hat.¹² Dies wiederum erübrigte die Frage nach einer möglichst unvoreingenommenen Analyse der Musik, denn es wurde vorausgesetzt, dass in ihr kaum etwas zu finden sei, was eine ernsthafte Beschäftigung mit ihr rechtfertigen könne: jene innere Einheit, die durch eine feine, nicht immer offensichtliche ‚thematische Arbeit‘ erreicht werde, mit der diese musikwissenschaftliche Schule die künstlerische Qualität eines Werks zu verbinden pflegte. Aufgrund dieser verbreiteten Auffassung sehen sich deutsche Musikwissenschaftler, die von der Bedeutung von Čajkovskijs Musik überzeugt sind und sie detailliert analysieren, heute noch immer bis zu einem gewissen Grade in Opposition zum ‚mainstream‘ und sehen ihre Aufgabe darin, den Weg für ein weniger belastetes Verhältnis zu dem russischen Komponisten zu bahnen. Für sie dient jede Analyse, die verschiedene Aspekte der kompositorischen Technik Čajkovskijs aufdeckt, immer auch als Mittel zum Nachweis des ästhetischen Wertes seiner Musik.

Ein außerordentliches Ereignis war das Symposium auch in den Augen der russischen Teilnehmer, jedoch nicht aus denselben Gründen. Vielmehr stehen in Russland der ästhetische Wert der Musik Čajkovskijs sowie die Ernsthaftigkeit seiner kompositorischen Bestrebungen und die Bedeutung der von ihm erzielten schöpferischen Ergebnisse außer Zweifel. Diese Überzeugtheit, die natürlich ohne die Erfahrung des eigenen Erlebens von Čajkovskijs Œuvre unmöglich wäre, birgt – wie man sich eingestehen muss – die Gefahr einer gewissen Statik. Es herrscht das Gefühl vor, dass die wichtigsten Arbeiten über seine Musik bereits geschrieben seien, noch dazu von anerkannten Autoritäten, von Boris Asaf'ev bis zu Jurij Cholopov und Arkadij Klimovickij. Selbst ohne deren Werke gelesen zu haben, lebt man im sicheren Glauben, dass die Aufgabe einer musikanalytischen Interpretation von Čajkovskijs Musik von ihnen bereits gelöst sei. Die Beschäftigung mit Čajkovskij wird heute vor allem als Präzisierung und Vervollständigung der Arbeit der Vorgänger verstanden. Die aktuelle Interpretation seiner Werke scheint gar nicht mehr die Aufgabe der Musikwissenschaft zu sein, sondern wird ausführenden Künstlern, Regisseuren und Journalisten überlassen. Auch wenn unsere Darstellung ein gewisses Maß an Übertreibung enthält, da sie die in regelmäßigen Abständen erscheinenden wichtigen Abhandlungen analytischer Art außer Acht lässt, ist es dennoch schwer vorstellbar, dass eine russische Čajkovskij-Konferenz, von denen es in den letzten Jahren einige gab, einem solchen Thema wie das Tübinger Symposium, – d. h. mit dem Schwerpunkt auf der eigentlichen Musik des Komponisten – gewidmet sein könnte. Eine Diskussion über die Musik Čajkovskijs ist in dieser Situation schwierig; und wenn sie den heutigen wissenschaftlichen Anforderungen entsprechend geführt wird, so geschieht dies in der Regel indirekt, ausgehend von einer speziellen Frage beispielsweise aus dem Gebiet der Quellenforschung oder der Tex-

¹¹ Die englischsprachige Musikwissenschaft zeichnet sich insgesamt durch ein größeres Interesse an Čajkovskijs Musik und eine umfangreichere Sekundärliteratur aus als die deutsche. Zu einer relativ neuen Übersicht, in erster Linie über die englischsprachige Čajkovskij-Sekundärliteratur, siehe Marina Rycareva, *Čajkovskij & Tschaikovsky. Kak vosprinimajut Čajkovskogo na Zapade – v obzore sovremennoj literatury*, in: *Muzykal'noe obozrenie* 2015, Nr. 7–8 (387). <http://muzobozrenie.ru/chajkovskij-tschaikovsky/> (zuletzt abgerufen am 28. Juli 2019).

¹² Eine Vielzahl von Bestätigungen davon findet sich in der von Thomas Kohlhasse zusammengestellten Anthologie zur Rezeptionsgeschichte und Erforschung von Čajkovskijs Œuvre (ČSt 10).

tologie. Bezeichnend hierfür ist die Formulierung des Themas des Vortrages von Aleksandr Komarov (Moskau) „Studies of Tchaikovsky’s Manuscripts in Russian Research Tradition: End in Itself or a New Resource?“ Komarov ist geneigt, die darin gestellte Frage nach dem Erkenntniswert der Dokumente der schöpferischen Arbeit des Komponisten für das Verständnis seiner Musik und seines Denkens positiv zu beantworten, obwohl er vorsichtig anmerkt, dass der Einfluss der Quellenforschung sich nur allmählich und unter bestimmten Voraussetzungen auf die allgemein verbreitete Vorstellung von Čajkovskijs Œuvre auswirken wird. Mit der gleichen Problematik beschäftigte sich Ada Ajnbinder in ihrem Vortrag „Čajkovskijs Opern: Schaffensprozess und quellenkritische Aspekte im Kontext der Akademischen Gesamtausgabe“. Sie stellte bei dieser Gelegenheit die bereits erschienenen Bände der neuen Ausgabe vor und erläuterte deren einheitliches, von der verstorbenen Polina Vajdman ausgearbeitetes Konzept.

Bei allen Unterschieden in den Ausgangspositionen bezüglich der musikanalytischen Problematik von Čajkovskijs Œuvre wurden die Teilnehmer aus den verschiedenen Ländern während der Vorträge und Diskussionen immer wieder von einem verbindenden Gefühl getragen, das dem genuinen Interesse an dem Gegenstand entsprang. Die Vorträge waren in drei Sektionen unterteilt, die den verschiedenen Gattungen von Čajkovskijs Œuvre (Symphonik, Oper sowie Programmmusik und Ballett) gewidmet waren; eine weitere Sektion mit dem Titel „Werk und Biographie“ schloss das Symposium ab.

Einige Vorträge machten den Versuch einer einheitlichen Analyse eines Werks, das unter Berücksichtigung seiner unterschiedlichen formalen und semantischen Aspekte interpretiert wurde. Diesen Ansatz wählten Christoph Flamm, Professor der Musikwissenschaft an der Musikhochschule Lübeck, („Enigma und Evidenz: Zur Deutung von Čajkovskijs 5. Symphonie“), Philip Bullock, Professor der russischen Literatur und Musik an der Universität Oxford, („The Name Day Scene in *Evgenij Onegin*“) und der deutsche Musikwissenschaftler und Pädagoge Adalbert Grote („Musikdramatische Aspekte in Čajkovskijs *Franческа da Rimini* im Vergleich zu Rachmaninovs gleichnamiger Oper“). Besonderes Gewicht verlieh dem Vortrag von Christoph Flamm, einem der führenden deutschen Spezialisten auf dem Gebiet der russischen Musik, der Umstand, dass sich seine Analyse der 5. Symphonie auf Erkenntnisse stützen konnte, die er im Rahmen seiner Vorbereitung der neuen, soeben erschienenen Ausgabe der Partitur des Werkes in der Serie „Breitkopf Urtext“¹³ gewonnen hatte. Außerdem offenbarte Flamm eine in ihrer Genauigkeit geradezu überraschende Kenntnis der älteren russischsprachigen, noch aus der Sowjetzeit stammenden Sekundärliteratur über die Symphonien Čajkovskijs, auf die er häufig verwies. Die Bekanntschaft mit dieser Sekundärliteratur sei für ihn insofern wertvoll gewesen, so Flamm, als sie die Fruchtbarkeit einer psychologischen Interpretation der sich in der Instrumentalmusik vollziehenden Prozesse zeige. Seiner Meinung nach ist dies eine wertvolle Ergänzung zu der für die deutsche Musikwissenschaft typischen Art der Analyse, die sich vornehmlich auf die Struktur und die thematische Arbeit als solche konzentrierte.

Andere Symposiumsteilnehmer wählten für die Analyse von Čajkovskijs Musik nur einen bestimmten Aspekt. Der Autor dieser Übersicht hatte sich das Ziel gesetzt zu zeigen, dass selbst in scheinbar hinlänglich erforschtem Material noch unentdeckte (oder zumindest noch nicht explizit benannte) Regelmäßigkeiten zu finden sind, die Čajkovskijs individuellen Zugang zu einigen der für ihn wichtigsten Gattungen erhellen („Der Aufbau des symphonischen Zyklus bei Čajkovskij“). Der deutsche Musikwissenschaftler Stefan Keym, zur Zeit der Tagung Professor an der Universität Toulouse Jean Jaurès, („Tempodramatur-

¹³ Peter Tschaikowsky, *Symphonie Nr. 5 e-moll op. 64. Urtext*, hrsg. von Christoph Flamm, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2018 (Partitur-Bibliothek 5558).

gien in Čajkovskijs Symphonik“) und Heinz von Lössch vom Berliner Staatlichen Institut für Musikforschung – Preußischer Kulturbesitz („Zur Bedeutung der Interpretation für Čajkovskijs Musik [am Beispiel der 5. Symphonie]“) erläuterten, wenn auch unter unterschiedlichen Blickwinkeln, eine charakteristische Eigenschaft der späten Symphonik Čajkovskijs – die Vielzahl an Angaben zum Tempo und die daraus resultierenden häufigen Temposchwankungen innerhalb eines Werkes oder eines Zyklussatzes. Keym stellte fest, kein Komponist vor Gustav Mahler habe in seinen Partituren alles, was mit dem zeitlichen Ablauf der musikalischen Form und dem Tempoverhältnis ihrer Bestandteile zu tun hat, so genau durchdacht und notiert. Gestützt auf Aussagen von Čajkovskij selbst und Erinnerungen an ihn, zeigte Heinz von Lössch, in welchem Maße die Tempovorstellung für den Komponisten essentiell war (u.a. auch bei der Bewertung von Aufführungen seiner eigenen und der Musik anderer Komponisten), und in welchem starkem Kontrast die verbreitete Gepflogenheit der Dirigenten, Čajkovskijs Tempoangaben nur ungefähr zu befolgen, und die geringe Beachtung, die die Forscher dieser Seite seiner Musik für gewöhnlich schenken, dazu stehen. Der Orchesterstil Čajkovskijs war das Thema des Beitrags von Wilhelm Büttmeyer, Professor der Philosophie an der Universität Oldenburg („Klangfarben und Klangmischungen in Čajkovskijs Balletten“). Dazu muss man wissen, dass Büttmeyer auch Musikwissenschaft studiert und Forschungen zu Čajkovskij in den *Mitteilungen* der Tschaikowsky-Gesellschaft publiziert hat.¹⁴ Anzumerken wäre, dass die Orchestrierung als Mittel der Darstellung und Entwicklung des musikalischen Gedankens in musikanalytischen Werken selten berücksichtigt wird; dies gilt für die russische Musikwissenschaft und (soweit der Autor dieser Übersicht dies beurteilen kann) mehr noch für die deutsche. In der letzteren ist überdies die Ballettmusik – diese für Čajkovskijs Schaffen so wichtige Gattung – als Forschungsthema wenig verbreitet. Mit ihr beschäftigte sich auch der Professor der Musikwissenschaft an der Universität Tübingen Jörg Rothkamm („Ausprägung eines choreographischen Formtypus: Die Pas-Musik in den Balletten Čajkovskijs“). Rothkamm, als Mahler-Forscher bekannt, veröffentlichte 2011 eine große Abhandlung über die Ballettmusik im 19. und 20. Jahrhundert¹⁵ und arbeitete vor diesem Hintergrund die gattungstypischen wie auch die individuellen Elemente in Čajkovskijs Ballett-Partituren heraus.

Mit einem weiteren Aspekt, diesmal aus dem Bereich der Vokalmusik, beschäftigte sich Professor Anselm Gerhard, Direktor des Instituts für Musikwissenschaft an der Universität Bern („Mehr als Silbenzählerei: Versmetrik und Drama in *Evgenij Onegin* und *Iolanta*“). Gerhard, ein bekannter Forscher auf dem Gebiet der Oper des 19. Jahrhunderts, Spezialist insbesondere für das Œuvre Giuseppe Verdis, konnte durch eine Analyse des Verhältnisses zwischen der poetischen und der musikalischen Metrik in *Evgenij Onegin* eine für die Stilistik dieser Oper wichtige Besonderheit aufzeigen: eine bei anderen Komponisten (zum Vergleich wurde Alexander Dargomyžskij herangezogen) äußerst seltene Methode, jambische Verse ausschließlich durch Achtel zu vertonen, wodurch eine gleichmäßige, auf die letzte Note hin gerichtete Phrase entsteht, wie etwa bei dem Anfangs-Duett der Larina und der Njanja auf den Text „Привычка свыше нам дана / Замена счастию она“ („Der Himmel lässt oft für das Glück/ Gewöhnung als Ersatz zurück“). Mehr noch, diese Formel bestimmt auch die Rhythmik einer ganzen Reihe von Instrumentalthemen, die inhaltlich mit der Gestalt der Tatjana zusammenhängen (wie ihr Leitmotiv ab der Einleitung oder das Oboenthema im d-Moll-Teil der Brief-Szene).

¹⁴ Wilhelm Büttmeyer, *Zur Instrumentierung der Orchesterwerke Čajkovskijs*, in: *Mitteilungen* 23 (2016), S. 19–38; *Čajkovskij im Nationalsozialismus*, in: *Mitteilungen* 25 (2018), S. 9–35, http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_htm_files/019-038%20Mitt%202016%20Buettemeyer.pdf.

¹⁵ Jörg Rothkamm, *Ballettmusik im 19. und 20. Jahrhundert. Dramaturgie einer Gattung*, Mainz etc. 2011.

Die Tiefe und Komplexität der kompositorischen Technik Čajkovskijs wurde besonders deutlich im Vortrag von Svein Hundsnes („Thematic Counterpoint and Adjacent Constructional Texturing in Čajkovskij's Music – Exemplified by Symphony No. 4, mvm. 4“). Der norwegische Komponist wurde 2014 mit einer Arbeit über dieses Thema promoviert, die allerdings die Analyse sämtlicher sechs Symphonien Čajkovskijs umfasst.¹⁶ Unter dem Begriff ‚thematischer Kontrapunkt‘ im weiteren Sinne wird die Herleitung des musikalischen Gewebes aus der bereits vorhandenen Thematik nicht nur in den polyphonen, sondern auch in allen anderen Formen verstanden. Das konkrete Beispiel für den Vortrag war sehr gut gewählt, denn das Finale der 4. Symphonie gehört zu jenen Werken Čajkovskijs, an denen der Vorwurf konkretisiert zu werden pflegt, seine Musik leide an einer gewissen Plakativität des Ausdrucks bei gleichzeitigem Mangel an verbindender thematischer Arbeit.¹⁷ Hundsnes dagegen zeigte, dass auch hier von derartigen Unzulänglichkeiten keine Rede sein kann, indem er die Aufmerksamkeit zum einen auf die kunstreiche Einführung von einer Art ‚Schatten‘ des Leitmotivs bereits in der Exposition des Finales, und zwar bei dem Übergang vom Haupt- zum Nebensatz (Takte 51–55), lenkte, zum anderen auf die bemerkenswerte Tatsache hinwies, dass die auf allgemeinen Bewegungsformen basierende ‚Schlepppe‘, die dem Hauptmotiv des Hauptsatzes folgt (Takte 2–4) und scheinbar nicht zu den wichtigen thematischen Elementen des Finales zählt, bei der Variierung des Themas des Seitensatzes zum Kontrapunkt zu der Melodie des Volksliedes wird.

Die Frage nach dem gesamteuropäischen Kontext von Čajkovskijs Musik scheint für die Musikforscher innerhalb und außerhalb Russlands in gleicher Weise von großem Interesse zu sein. Dabei handelt es sich nicht nur um Parallelen, die vom Komponisten in seinem Werkkonzept ganz bewusst als Momente des schöpferischen Dialogs oder auch der Polemik beabsichtigt sind – einem solchen Fall wandte sich der Professor der Musikwissenschaft der Universität Hamburg Friedrich Geiger mit einer fundierten Analyse zu („*Tristan und Iolanta*: Zu Čajkovskijs Wagner-Rezeption“). Ins Blickfeld geraten auch weniger offensichtliche Beziehungen, die auf die für Čajkovskij so charakteristische Verwendung eines ganzen Komplexes verfügbarer Methoden hinauslaufen und deren Aufdeckung eine genaue Untersuchung der ‚Musiklandschaft‘ der Epoche erforderlich macht. So machte Marina Raku („Čajkovskij im Dialog mit Meyerbeer“) auf die in der historischen Musikwissenschaft immer noch unterschätzte Bedeutung Giacomo Meyerbeers als Quelle neuer stilistischer Tendenzen in der Musik der Mitte des 19. Jahrhunderts aufmerksam, die auch Čajkovskij betrafen. Unter den konkreten Einflüssen hob sie Meyerbeers Overture zum Drama *Struensee* von Michael Beer hervor, von der der junge Čajkovskij nach Aussage von German Laroš begeistert war. Ihre Einleitung, die auf einem choralartigen Thema basiert, sowie die Techniken orchestraler Variierung erinnern stark an die entsprechenden Abschnitte in Čajkovskijs Overture *Romeo und Julia* (in der 2. und 3. Redaktion). Lucinde Braun – Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Musikwissenschaft der Universität Regensburg, bekannt als langjährige und aktive Teilnehmerin an vielen Projekten der Tschaikowsky-Gesellschaft, sowie derzeit Vorsitzende ihres wissenschaftlichen Beirats – knüpfte mit ihrem Vortrag an ihre Arbeiten über den Einfluss der Formen westeuropäi-

¹⁶ Der Text der Arbeit ist verfügbar unter: <https://www.duo.uio.no/handle/10852/44250> (zuletzt abgerufen am 26. November 2019).

¹⁷ Ein vergleichsweise neueres Beispiel für eine solche Wertung findet sich in der bekannten Reihe über die musikalischen Gattungen, vgl. Wolfram Steinbeck, *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert. Teil 1: Romantische und nationale Symphonik*, Laaber 2002 (Handbuch der musikalischen Gattungen 3/1), S. 266f.

scher Operntraditionen auf die Musik Čajkovskijs an.¹⁸ Dieses Mal behandelte sie eine für die italienische Oper der Mitte des 19. Jahrhunderts typische, durch Verdis Opern gut bekannte Arienform („Belcanto und klassische Einfachheit: Zur Bedeutung der ‚solita forma‘ in Čajkovskijs *Pikovaja dama*“). Anhand der Analyse einzelner, überwiegend mit der Figur der Liza verbundener Szenen der *Pikovaja dama* (Soloszenen in Bild 2 und 6) zeigte Braun, wie diese Tradition in Čajkovskijs spätem Opernwerk aktualisiert wurde.

Zwei Vorträge vertraten einen Forschungsansatz, der für die russische Musikwissenschaft zwar nicht grundsätzlich neu und unbekannt, jedoch wenig verbreitet ist. Eine Zeitlang setzte sich Polina Vajdman entschieden für die sogenannte biographische Methode bei der Analyse von Čajkovskijs Schaffen ein,¹⁹ später allerdings vertrat sie diese Position anscheinend nicht mehr so konsequent. In der traditionellen deutschen Musikwissenschaft war diese direkte Verbindung der Biographie mit der analytischen Musikinterpretation noch weniger üblich als in der russischen. Dass jedoch eine Koryphäe auf dem Gebiet der russischen Musik wie Dorothea Redepenning, Professorin an der Universität Heidelberg, in ihrem Vortrag „Verschlüsseltes Totengedenken in Instrumentalwerken Čajkovskijs“ dazu aufforderte, einige Werke im Licht der äußerst persönlichen brieflichen Bekenntnisse des Komponisten neu zu hören, zeugt davon, dass dieser Weg der Interpretation von Čajkovskijs Musik doch als produktiv anerkannt wird. In der Tat zeigte dieser Vortrag, der eine Reihe von analytischen Beobachtungen über Čajkovskijs Musik vom Anfang der 1870er Jahren enthielt, die Möglichkeit auf, in der allgemeinen Entwicklung seines Schaffens die Bedeutung einiger Werke dieser Zeit (darunter den Zyklus *6 Stücke* op. 21) gleichsam hervorzuheben und an ihnen nachzuweisen, dass die für Čajkovskij wichtigen Themen und Vorstellungen, die in erster Linie mit seiner späten Musik assoziiert werden (wozu zweifellos die Todesthematik gehört), schon lange präsent waren und auch ihren musikalischen Ausdruck deutlich früher erhielten. Der biographische Ansatz der Musikinterpretation kommt im Fall Čajkovskijs nicht darum herum, auf die eine oder andere Weise das Thema seiner Homosexualität zu berühren, und findet so Anschluss an die Problematik der Genderforschung. Diese Problematik wiederum kann einen allgemeinen Rahmen für die Analyse konkreter Werke vorgeben, die als Manifestation der Genderidentität des Autors interpretiert werden, welche (im Falle der Homosexualität) unter den Bedingungen der äußerlich normativen, allgemein üblichen Semantik realisiert wird. Dies impliziert bei der Werkanalyse die Suche nach Subtexten und verborgenen Bedeutungen. Ein Beispiel für eine solche Interpretation gab Ulrich Linke, Mitarbeiter des Instituts für historische Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Tanz Köln („Masken und Signale“ in Čajkovskijs Romanzenzyklus op. 73“). Den vorgestellten Ansatz befürwortet auch die bekannte Čajkovskij-Forscherin und im Vorstand der Tschaikowsky-Gesellschaft aktive Kadja Grönke, apl. Professorin für Musikwissenschaft an der Universität Oldenburg, die zwar diesmal mit keinem eigenen Vortrag vertreten war, aber als Leiterin der Sektion „Werk und Biographie“ substantielle Beiträge zur Diskussion beisteuerte.

Es bleiben noch drei Vorträge zu erwähnen, die nur indirekt mit dem Thema des Symposiums verbunden waren und, ohne dass die Autoren dies beabsichtigt hätten, nicht ver-

¹⁸ Vgl. ihre Artikel über die Tradition der französischen Opéra-comique-Ballade in *Pikovaja dama* (ČSt 1, S. 199–205) und über das ‚pezzo concertato‘, eine typische Ensembleform der italienischen Oper, bei Čajkovskij in: *Mitteilungen* 6 (1999), S. 17–26. Ähnlichen Fragestellungen, jedoch in einem breiteren historisch-kulturellen Kontext, sind zwei Monographien von ihr gewidmet (ČSt 4 und ČSt 15).

¹⁹ Vgl. Polina Vajdman, *Archiv P.I. Čajkovskogo: tekstologičeskie i biografičeskie issledovanija (tvorčestvo i žizn‘)*. *Naučnyj doklad na soiskanie učenoj stepeni dokt. isk.*, Moskau 2000.

gessen ließen, dass die analytische Interpretation nur einen Teil (und wahrscheinlich nicht den größten) der umfangreichen Problematik ausmacht, innerhalb derer die modernen Geisteswissenschaften die Musik Čajkovskijs betrachtet. Rutger Helmers von der Universität Amsterdam, Autor zahlreicher in den letzten Jahren erschienenen Abhandlungen über die russische Musik mit Schwerpunkt auf Fragen der nationalen Identität und der internationalen Einflüsse,²⁰ wandte sich den ukrainischen Themen in der Biographie Čajkovskijs und den ukrainischen Elementen in seinem Werk zu, die er ebenso aus historisch-kultureller wie auch aus gesellschaftlich-politischer Perspektive betrachtete („The Nation and the Empire: Re-Examining Čajkovskij’s ‚Ukrainian‘ Music“). Boris Belge, Historiker an der Universität Basel, widmete seinen Vortrag dem Status Čajkovskijs als nationaler Klassiker der Sowjetunion, indem er an die bekannte Geschichte der verhinderten Pariser Premiere von *Pikovaja dama* von 1978 unter der Regie von Jurij Ljubimov und in der musikalischen Redaktion Alfred Schnittkes erinnerte („Wer wagt es, Čajkovskij zu berichtigen?“ *Pikovaja dama*, Alfred Schnittke und die Auseinandersetzung um Čajkovskijs Erbe in der Sowjetunion“). Und schließlich präsentierte der renommierte, an der Universität Princeton lehrende und auch in Russland gut bekannte Spezialist für russische Musik, Simon Morrison, einige Ergebnisse seiner Forschung über die sich im Laufe der Jahre verändernde finanzielle Lage Čajkovskijs, die den Einfluss wirtschaftlicher Faktoren auf die Gattungszusammensetzung von Čajkovskijs Werk zeigen („Čajkovskij’s Finances and Their Consequences for His Compositional Choices“). Somit wurde der Weg Čajkovskijs als Komponist auch unter diesem Gesichtspunkt dargestellt.

Abschließend sei angemerkt, dass der Schwerpunkt in dieser Übersicht bewusst auf die Beiträge der nichtrussischen Teilnehmer und ihre Thematik gelegt wurde, da sie den russischen Lesern weniger bekannt sind. Sich ausführlich mit dem Inhalt der Vorträge vertraut zu machen, wird nach der Veröffentlichung der Kongressbeiträge möglich sein, die im Rahmen der bereits erwähnten Reihe *Čajkovskij-Studien* geplant ist.

Das Symposium in Tübingen wird seinen Teilnehmern sicherlich als ein wichtiger Meilenstein in der neuesten Entwicklung der Čajkovskij-Forschung in Erinnerung bleiben. Vielleicht wurde hier zum ersten Mal – zumindest im internationalen Kontext – die künstlerische Bedeutung von Čajkovskijs Musik nicht nur als eine nicht weiter hinterfragte Prämisse für ein breites Spektrum an verschiedenen Forschungsansätzen (biographischen, musikalisch-textologischen, soziologischen usw.) behandelt, die untereinander häufig kaum Berührungspunkte aufweisen, sondern als zentrale Frage in den Mittelpunkt gerückt, an der sich alle versammelten Wissenschaftler zu orientieren versuchten.

²⁰ Vgl. dazu sein Buch *Not Russian Enough? Nationalism and Cosmopolitanism in Nineteenth-Century Russian Opera*, Rochester; New York 2014, in dem u. a. auch Čajkovskijs Oper *Orleanskaja deva* behandelt wird.