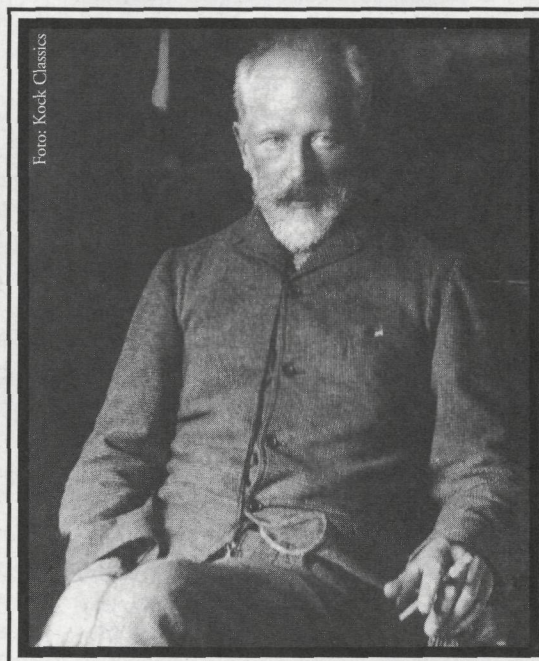
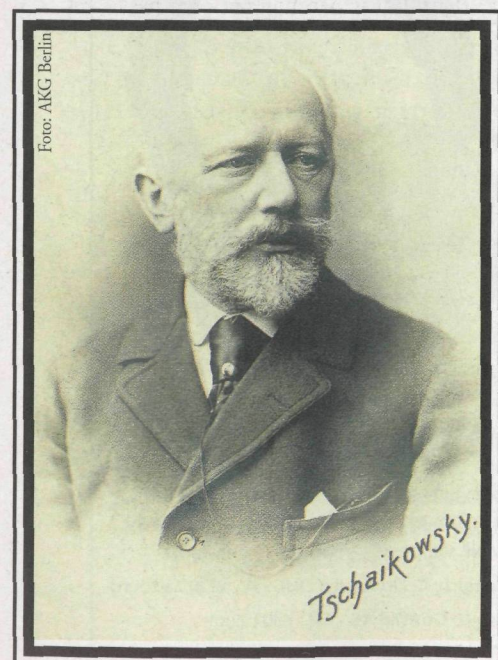
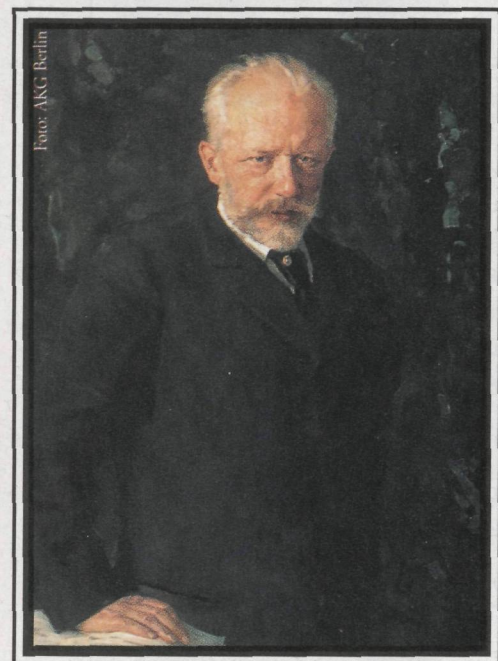
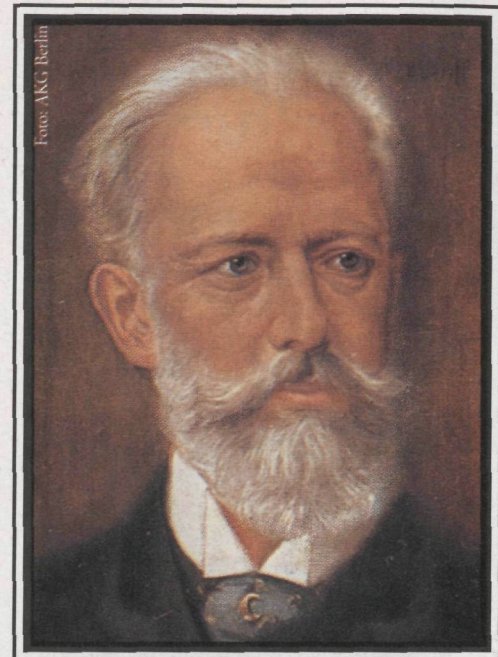


ANDREJ HOTEEV

Auf der Spur des wahren Tschaikowsky

Seit Jahrzehnten ist bekannt, daß viele Werke Tschaikowskys in amputierten und deformierten Partituren veröffentlicht worden sind. Doch nur selten zogen Interpreten bisher daraus Konsequenzen.

Andrej Hoteev präsentiert jetzt jedoch erstmals sämtliche Werke des Komponisten für Klavier und Orchester in der Originalfassung. Und Eckhardt van den Hoogen begab sich aus diesem Anlaß mit Hoteev auf die Spur des wahren Tschaikowsky.



Tschaikowsky-Bilder (von links oben): Postkarte nach dem Gemälde von H. Seroff, Gemälde von N. O. Kusnezoff, Portraitaufnahme um 1890 und Privataufnahme vom 14.6.1890

sal den Rang des künstlerischen „Allgemeinguts“ in einem solch umfassenden Sinne zugedacht hatte, daß viele sich berufen fühlten, seinen musikalischen Produkten auf die Sprünge zu helfen. Das Klaviertrio a-Moll wurde ebenso „korrigiert“ wie die „Rokoko-Variationen“ für Violoncello und Orchester, im „Souvenir de Florence“ finden sich editorische Striche, und selbst das Klavierkonzert b-Moll, dieses Schlachtroß unter den Virtuosenstücken der romantischen Literatur, ist praktisch nie in der Gestalt zu hören, die Tschaikowsky selbst zu Papier gebracht und auf der er bis zuletzt bestanden hat.

Nun wäre den verantwortlichen Interpreten zugute zu halten, daß sie über die wahren Tatsachen nicht informiert waren und ihnen die Zutaten von fremder Hand als autorisierte Versionen eines in der Sache verunsicherten Komponisten verkauft wurden. Doch diese Entschuldigung kann nur bedingt gelten, denn ein großer Teil des wahren Sachverhalts ist seit Jahren – besser: seit Jahrzehnten – bekannt, ohne daß man daraus die notwendigen Konsequenzen gezogen hätte.

So erschien beispielsweise vor rund zehn Jahren eine CD, die gemäß ihrer Aufschrift und ihres Einführungstextes die Urfassung des Klavierkonzerts Nr. 1 b-Moll op. 23 enthielt. Etwa zur selben Zeit kam die

Taschenpartitur des zweiten Klavierkonzerts op. 44 heraus, in deren Vorwort unmißverständlich nachzulesen ist, was es mit der weithin bekannten Verstümmelung des Mittelsatzes auf sich hat. Und die Frage nach dem fürwahr geheimnisumwitterten dritten Klavierkonzert Es-Dur war schon vor dem Zweiten Weltkrieg zumindest so weit beantwortet, daß die bis heute kursierenden Fabeln eigentlich hätten eingestampft werden können.

Trotz all dieser – zugegebenermaßen versprengten – Fakten aber und trotz gelegentlicher Rehabilitationsversuche blieb die fällige Revolution aus, die das Tschaikowsky-Bild vom Kopf auf die Füße gestellt hätte. Das könnte sich jetzt ändern, denn der russische Pianist Andrej Hoteev präsentiert eine nach jahrelanger Forschungsarbeit entstandene Gesamtaufnahme, die mit einer bislang einzigartigen Gründlichkeit sämtliche Verfremdungen über Bord wirft, die ihrerseits „Allgemeingut“ zu sein schienen.

Politischer Hürdenlauf eines Pianisten

Bevor die Einspielung entstehen konnte, galt es eine schier unbezwingbare Hürde zu überwinden, die sich im Laufe von rund acht Jahrzehnten um die musikalischen Hinterlassenschaften des Pjotr Iljitsch gelegt hatte. Und so dauerte es geraume Zeit, bis Hoteev Zugang zu jenen Materialien fand, deren bloße Existenz eine latente Gefahr für die sozialistisch-realistische Geschichtsklitterung darstellte: „Nach der Revolution wurde Tschaikowsky ein populistischer Stempel aufgedrückt“, sagt Hoteev. „Es gab eine Forschungsrichtung, die damit beschäftigt war, ‚herauszufinden‘, wie im Schaffen von Tschaikowsky, von Puschkin und Tolstoi der Kommunismus bereits vorgezeichnet war. So gab es zum Beispiel das Märchen, wonach Tschaikowsky drei sehr gute Sinfonien – die Nummern 4 bis 6 – geschrieben habe. Von diesen dreien schnitt die vierte am besten ab, denn hier zeigte sich nach kommunistischer Ansicht der Weg des Komponisten von der subjektiven Tragödie zur Fröhlichkeit des Volkes. Weit problematischer war die ‚Manfred‘-Sinfonie mit ihrem ‚unklaren‘ mystischen Inhalt. Schon in den zwanziger Jahren hat der Dirigent Alexander Gauk eine Fassung hergestellt, in der das ursprüngliche Konzept um-

gangen wurde und das Ende des ersten Satzes an die Stelle der hymnisch-verklärten Schlußakkorde rückte“.

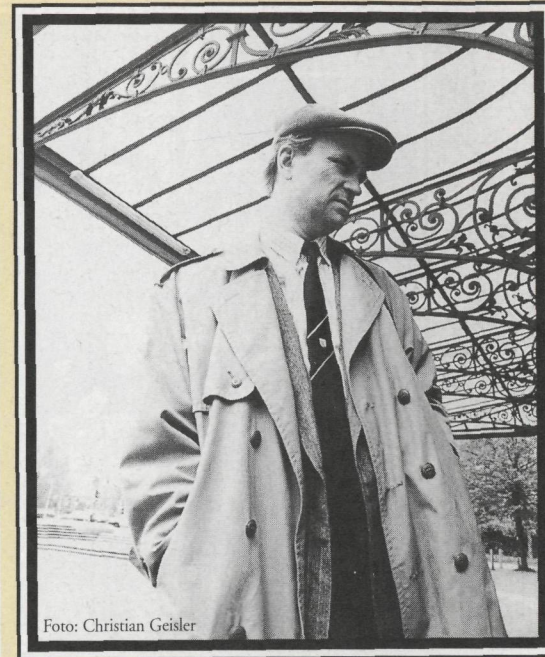
Man kann sich leicht vorstellen, daß die fleißigen Zimmerleute ihr mühsam errichtetes Denkmal eifersüchtig und argwöhnisch bewachten. Wer sich allzu auffällig für die Quellen interessierte, war von vornherein suspekt: „Bis Anfang der neunziger Jahre waren die Archive Abteilungen des KGB. Kaum ein Direktor dieser Archive war Wissenschaftler, mochte er international auch noch so bekannt sein. Ohne Einverständnis des KGB durfte kein Wort veröffentlicht werden, und noch heute sind nicht alle Archive zugänglich“, so Andrej Hoteev.

Nachdem es Hoteev aber gelungen war, die Oberaufsicht des Tschaikowsky-Museums in Klin bei Moskau seiner denkbar besten Absichten zu versichern, öffneten sich allmählich die streng vertraulichen Verschlusssachen, und bald zeigte sich, daß die Chefideologen beileibe nicht alles hatten selbst erfinden müssen, was den wahren Tschaikowsky zu einem netten und naiven Talent verzerrte, mit dem man auch vor Arbeitern und Bauern Staat machen konnte.

Eines der bedeutendsten Fundstücke war ohne Frage die Dirigierpartitur des ersten Klavierkonzerts, die Peter Tschaikowsky noch bei seinem letzten Auftritt am 16. Oktober 1893 benutzte, als er nach der Premiere der sechsten Sinfonie und der ‚Carmosine‘-Ouvertüre seines Freundes Hermann Laroche das Opus 23 mit der Solistin Adele aus der Ohe auführte: Wie stets, wenn Tschaikowsky das Werk dirigierte, galt als Anfangstempo das originale „Andante non troppo e molto maestoso“ und nicht das „Allegro non troppo e molto maestoso“, das aus unerfindlichen Gründen schon in die 1879er Edition gelangt war.

Der Vergleich dieses Handexemplars mit den Neuausgaben, die der Verleger Jürgen-son nach Tschaikowskys Tod veröffentlichte, brachte erhebliche, wenngleich subtile Diskrepanzen ans Licht: Plötzlich tauchten dynamische und agogische Entstellungen auf, die ganz offensichtlich ebensowenig die Billigung des Komponisten gefunden hatten wie die Streichung der Takte 109 bis 125 im Finale, die die regelrecht klassische Struktur des Sonatenrondos deformierte.

Als Hauptübeltäter läßt sich hier der Liszt-Schüler Alexander Siloti ermitteln: Das Alla breve im Kopfsatz des Opus 23, das „Prestissimo“ im Mittelteil des „Andante semplice“ sowie etliche „Ver-Rückungen“



Andrej Hoteev

Der in St. Petersburg geborene Andrej Hoteev gehört zu den bedeutenden Pianisten unserer Zeit. Mit fünf Jahren erhielt er den ersten Klavierunterricht. Später war er Schüler von Tatjana Krawtschenko und Nathan Perelman am St. Petersburger Rimsky-Korssakoff-Konservatorium; außerdem studierte er bei dem legendären Lev Naumov am Tschaikowsky-Konservatorium von Moskau.

1983 öffnete ihm sein sensationelles Debüt im Kleinen Saal des Moskauer Konservatoriums die Tore zu den größten Sälen in St. Petersburg und Moskau. Zahlreiche Recitals, Kammermusikaufführungen und Konzerte schlossen sich an. Neben dem Klavierstudium befaßte sich Andrej Hoteev ausführlich mit musikwissenschaftlichen Forschungen, die ihn immer wieder zu den Originalquellen der Komponisten führten. Schon früh engagierte er sich für die internationale Verbreitung selten gespielter russischer Werke, doch nicht zuletzt aufgrund seines Briefwechsels mit dem Dirigenten Bernard Haitink machte man dem Künstler in seiner Heimat Schwierigkeiten. Einige Zeit durfte er nicht konzertieren, und der Westen war ihm vollends verschlossen.

Erst 1990 konnte Hoteev im Westen spielen. Nach seinem Debüt in Rotterdam folgten Auftritte beim niederländischen VARA-Radio, beim Schleswig-Holstein-Festival, im Amsterdamer Concertgebouw, in der Hamburger Musikhalle, im Purcell Room zu London, in der Pariser Salle Pleyel sowie in Madrid und Brüssel. Seither unternimmt Andrej Hoteev regelmäßig Tourneen, die ihn auch wieder in seine russische Heimat führen, wo er unter anderem mit den Orchestern aus Moskau und St. Petersburg auftritt. Immer wieder arbeitet er mit Dirigenten wie Vladimir Fedoseyev, Pavel Kogan, Rawill Martynow, Woldemar Nelsson und Wladislaw Tschermuschenko zusammen. Zudem gastiert er häufig beim Schleswig-Holstein-Festival und dem Musikfestival von Radio France in Montpellier. Überdies tritt er regelmäßig als Liedbegleiter des Baßbaritons Robert Holl in Erscheinung. Eine wesentliche Rolle spielt auch die Arbeit für Rundfunk und Fernsehen. Nach langjährigen Forschungen präsentierte Andrej Hoteev am 21. und 24. November 1996 im Großen Saal des Moskauer Konservatoriums als Weltpremiere den Zyklus der vier Klavierkonzerte von Peter Tschaikowsky in den jeweiligen Urfassungen. Begleitet wurde er vom Tschaikowsky-Symphonieorchester Moskau unter Vladimir Fedoseyev. In derselben Besetzung wurden die Konzerte von 1996 bis 1998 für Koch-Schwann aufgenommen.

Foto: AKG Berlin

Franz Liszt und seine Schüler, darunter Alexander Siloti (zweiter von links), Photographie um 1880



der ursprünglichen Tempowechsel gehen auf das Konto des jungen Mannes, der aus unerfindlichen Gründen das Vertrauen Tschaikowskys genoß, obwohl man ihn in einem Brief an die Gönnerin Nadeshda von Meck (16.6.1884) als eine „durch Lokalpatriotismus etwas aufgeblasene Berühmtheit“ findet.

Die Ver-Rückungen des Alexander Siloti

Der „liebe Sascha“ Siloti war es auch, der nach den zunächst völlig unverdächtigen Vortragsbezeichnungen des Opus 23 zum Rundumschlag gegen Peter Tschaikowskys zweites Klavierkonzert ausholte. Hoteev erzählt: „Seit der Vollendung dieses Konzertes im Jahre 1880 hat Siloti Tschaikowsky schriftlich und mündlich mit Vorschlägen bombardiert, wie das ‚mißlungene‘ Werk zu retten sei – 13 Jahre lang. Im August 1893 erteilte ihm der Komponist eine definitive Absage, doch anderthalb Monate später ist er tot, und seine letzte Willensäußerung wurde ganz einfach ignoriert.“

Zwar hatte Peter Tschaikowsky selbst einige kleinere Eingriffe vorgenommen, bevor er im November 1888 sein Opus 44 mit dem damals 20jährigen Wassili Sapelnikow in St. Petersburg aufführte. Die Revisionen aber, die ihm Siloti mit sturer Besessenheit antrug, gingen ihm einwandfrei über die

Hutschnur: „Ich bin Dir äußerst dankbar für Deinen Einsatz und Dein Interesse, für Deinen Wunsch, mein Werk sollte einfacher und dankbarer gestaltet werden“, heißt es beispielsweise am 8. Januar 1889. „Doch mit allem Nachdruck wehre ich mich gegen Deine Striche und vor allem gegen Deine Umstellungen im ersten Satz. Vielleicht habe ich Unrecht, und Du hast recht – aber meine Empfindungen als Komponist lehnen sich zutiefst gegen Deine Verschiebungen und Änderungen auf [...] Ich möchte das zweite Konzert so haben, wie ich es Sapelnikow spielen ließ [...] Meine Änderungen zerstören den Zusammenhalt und die logische Folge der Abschnitte nicht. Mir [...] standen die Haare zu Berge angesichts Deiner Idee, die Kadenz ans Ende zu stellen.“

Siloti gibt nicht auf und kann sich erneut ins Zeug legen, als ihn Peter Jürgenson 1893 mit der Neuauflage des Konzertes beauftragt. Jetzt richtet sich seine Bearbeitungswut gegen den Mittelsatz, der ihm nicht nur zu lang, sondern wegen der anspruchsvollen Soli für Violine und Violoncello auch zu unpraktisch erscheint: „Nein, netter Sascha, ich bin mit Deinen Änderungsvorschlägen für das Andante nicht einverstanden. Bei Dir kommt die Melodie zweimal, dann plötzlich eine lange Coda, und dann ist Schluß. Die Form ist ganz merkwürdig“, schreibt Tschaikowsky am 26. Juli 1893.

Sascha ist beleidigt und erhält zwei

Wochen später den nächsten Brief: „Lieber Freund Sascha! Wenn Du gelesen hättest, was zwischen den Zeilen steht, dann hättest Du nicht ‚Du Tor‘ verstanden, sondern ganz im Gegenteil: ‚Netter, guter, kluger, gutmütiger Sascha, ich danke Dir, daß Du Dich um mein Konzert bemüht!‘ Der Tor bin wahrscheinlich ich, denn alles, was Du mir rätst, ist vermutlich sehr praktisch, aber mein närrisches Autorengedühl empört sich gegen radikale Änderungen. Ich werde auf keinen Fall gestatten, daß die Kadenz geändert wird; sie müßte dann neu komponiert werden. Die Kadenz bestimmt sich selbst für diese Stelle, und um sie anderswo unterzubringen, müßte ich das ganze Werk umarbeiten“ (8.8.1893).

Noch drastischer äußert er sich am 20. August 1893 gegenüber Jürgenson: „Ich habe einigen Vorschlägen von Siloti zugestimmt, andere aber kann ich definitiv nicht akzeptieren. Er geht in seinem Bemühen, das Werk zu erleichtern, zu weit und will es um der Einfachheit willen regelrecht verstümmeln.“

Vier Jahre später erscheint die Neuauflage, und der selbsternannte Retter des zweiten Klavierkonzerts hat nicht die geringsten Skrupel, das Titelblatt mit dem Hinweis zu versehen: „Nouvelle édition, revue et diminuée d'après les indications de l'auteur par A. Siloti“ (Neue Ausgabe, nach den Anweisungen des Verfassers revidiert und gekürzt von A. Siloti). Diesen vermeintlichen „indications de l'auteur“ waren

nicht nur beinahe 200 Takte des Mittelsatzes zum Opfer gefallen; nach gründlicher Modifikation der Vortragsangaben ließ sich das eigentlich rund 50minütige Werk in kaum mehr als einer halben Stunde bewältigen: „Tschaikowsky will als erstes Tempo des Kopfsatzes ein ‚Allegro brillante‘, wobei für ihn dieses ‚brillante‘ den klanglichen Charakter bezeichnet und nicht die virtuose Haltung des Solisten; Siloti macht daraus kurzerhand ein ‚Allegro brillante e molto vivace‘, und wieder ist der Schritt hinüber zur Belanglosigkeit getan“, erläutert Hoteev.

Eigenartigerweise sind diese Übergriffe seit langem bekannt, und doch hat sich an der Aufführungspraxis nichts Wesentliches geändert. Der aktuelle deutsche Tonträgerkatalog kann zwar mehrere Aufnahmen vorweisen, hebt aber die einzige Einspielung der „Originalversion“ gesondert hervor und läßt damit den Eindruck bestehen, man habe es hier mit zwei legitimen Alternativen zu tun. Veranstalter, denen aus Kostengründen die Verpflichtung zweier zusätzlicher Solisten zu weit geht, greifen zu Silotis preiswerter Verunstaltung. Und nur wenige Interpreten scheinen bereit, der traditionellen Schlamperei die Stirn zu bieten: Tschaikowsky ist eben künstlerisches „Allgemeingut“, ein musikalischer Selbstbedienungsladen, über dessen reiches Angebot man trotz wissenschaftlicher Entdeckungen in aller Selbstverständlichkeit verfügen kann.

Das aber war das Problem dieses Komponisten seit jeher. Tschaikowsky muß wie ein Magnet die unzähligen „wohlmeinenden“ Ratschläge ebenso unzähliger „guter Freunde“ angezogen haben, weil er sich – und in dieser Hinsicht war der überaus gebildete Mann tatsächlich äußerst naiv – von seinen Kollegen technische Hilfestellungen versprach, die fast durchweg als Einladung zu hemmungsloser Kritik mißverstanden wurden. Bezeichnend ist das berühmte Ereignis vom Weihnachtsabend des Jahres 1874: Tschaikowsky präsentiert im privaten Kreise das Particell seines b-Moll-Konzerts, erwartet von Nikolai Rubinstein praktische Hinweise bezüglich des Klaviersatzes – gerät aber statt dessen unter eine vernichtende Walze aus Spott und Wut, die ihn für Wochen aus dem seelischen Gleichgewicht bringt.

Bis zu seinem Lebensende konnte sich der Komponist über einen Mangel an „Fachleuten“ nicht beklagen. Nach Nikolai Rubinstein trat unter anderem Tschaikowskys „Lieblingsschüler“ Sergej Iwanowitsch Tanejew auf den Plan, der bei der Überlieferung der Klavierkonzerte eine nicht minder fragwürdige Rolle spielte als der sattsam gewürdigte Alexander Siloti. Während dieser sich ausführlich an den Opera 23 und 44 verging, war Tanejew die Betreuung der sogenannten „Fantaisie de concert“ op. 56 und des dritten Klavierkonzerts vorbehalten, und auch er tat sein Möglichstes, um die ihm anvertrauten Werke zur Bedeutungslosigkeit zu degradieren und zu verhindern, daß sie ein Leben nach dem Tode ihres Verfassers hatten.

Der „Lieblingsschüler“ als Verschlimmbesserer

„Tanejew war die Musik Tschaikowskys geistig völlig fremd. Er war ein Fanatiker der mathematischen Deutlichkeit und Klarheit, hatte die alten Philosophen studiert, und seine Abhandlungen über den Kontrapunkt errichten ein unglaublich schwieriges, mathematisches System, das so nur aus dem Verstand, aber nicht aus dem Herzen formuliert sein konnte. Für ihn spielten Wörter keine Rolle, sondern Zahlen – also auch Metronomangaben“, meint Andrej Hoteev. Und Tanejew beginnt, Tschaikowskys Werke zu „beziiffern“ – mit dem bekannten Ergebnis: „Im ersten Satz der ‚Fantaisie‘ beispielsweise schreibt Tschaikowsky eine Achtelbewegung im Viervierteltakt mit der Anweisung ‚Andante mosso‘. Tanejew metronomisiert viel zu schnell und erreicht jenes ‚à la russe‘, das aus der authentischen Konzeption eine Tanzmusik im schlechtesten Sinne macht“.

Überhaupt: die „Fantaisie de concert“! Als sogenanntes „Damenkonzert“ geistert sie durch die Literatur, weil ihre Widmungsträgerin Sophie Menter sie angeblich des öfteren gespielt hat: Die verbale Verniedlichung dieses ausgewachsenen Opus 56, das Tschaikowsky stets als „Konzert“ bezeichnete, dazu die Anmerkung Tanejews, wonach man nach Belieben den ersten Satz auch allein aufführen könne – das genügte, den genialen Entwurf über die Klippen der Banalität in den Orkus der völligen Belanglosigkeit hinabzustoßen.

„Der erste Satz, ‚Quasi Rondo‘, ist eine regelrechte Sonatenform; anstelle der Durchführung aber gibt es ein riesiges Solo, auf das die Reprise folgt, in der alle tonalen Gesetze gewahrt sind. Die Kadenz aber ist

der psychologische Höhepunkt: ‚Molto rubato‘ soll sie gespielt werden, und nicht ‚à la russe‘, denn sie ist eine Predigt über die Liebe, ein großes rhetorisches Gebilde, das sich allmählich steigert und nach einem Zwischenspiel über das gewählte Thema in einen regelrechten Hymnus mündet, der für die ganze Welt erklingt“, erläutert Hoteev das Stück.

Bedenken wir fernerhin, daß das thematische Hauptmaterial der gesamten zweiseitigen „Fantaisie“ aus den ersten Skizzen der dritten Suite für Orchester op. 55 entwickelt wurde, so läßt sich ermaßen, wie weit sich Tanejew von Tschaikowskys Willen entfernte, als er den Interpreten den



Foto: AKG Berlin

Verzicht auf den zweiten Satz („Contrastes“) nahelegte.

Die „Krönung“ seiner musikalischen Handreichungen freilich stand Tanejew noch bevor. 1891 hatte Tschaikowsky in seinem Arbeitstagebuch notiert, er wolle ein Werk in Es-Dur mit einem geheimen Programm über die für ihn so wesentliche Frage des „Warum?“ komponieren. Geplant war eine dreiteilige Sinfonie, die er seit 1892 zu realisieren versuchte. Das Material aber hat bereits sein Eigenleben entfaltet und sperrt sich gegen das Vorhaben. Schließlich entdeckt Tschaikowsky, daß der Stoff ein neues Klavierkonzert werden will. Vom Februar bis Juni 1893 entstehen die

Sergej Iwanowitsch Tanejew (1856-1915), undatierte Portraitaufnahme

Skizzen, und am 10. Juli ist das Particell mit sämtlichen Instrumentationsangaben abgeschlossen. Ende August kann er die Fertigstellung zweier großer Werke melden, die programmatisch und tonal auf unmittelbare Weise miteinander verbunden sind: Die Spannung zwischen der Sinfonie in h-Moll und dem Konzert in Es-Dur deutet auf ein Vorbild, an dem Peter Tschaikowsky beim besten Willen nicht hätte vorübergehen können – am fünften Klavierkonzert Es-Dur von Ludwig van Beethoven mit seinem H-Dur-Adagio. Wohlbeachtet: Beide Kompositionen werden als vollendet betrachtet.

Die Geschichte des dritten Klavierkonzerts

Doch während Tschaikowsky im Hinblick auf die geplante St. Petersburger Premiere auch die Partitur der „Pathétique“ ausführt, kommt er beim Klavierkonzert über die Reinschrift des ersten Satzes (4.10.1893) nicht mehr hinaus. Zudem begehrt er die für ihn charakteristische Torheit, seinen „Ratgeber“ Tanejew in die Musik des Konzertes einzuweihen, und dieser schlägt vor, es bei der Veröffentlichung

des ersten Satzes zu belassen, da das Gesamtwerk zu lang und uninteressant sei.

Einige Wochen später stirbt Peter Tschaikowsky unter ungeklärten Umständen. Jetzt hat Tanejew freie Hand. Unter der Opuszahl 75 läßt er bei Jürgenson das „Allegro brillante“ mit seinen eigenen, wieder einmal überzogenen Tempovorschriften als „Klavierkonzert Nr. 3“ veröffentlichen. Womit er allerdings nicht hatte rechnen können: Tschaikowskys Bruder Modest erhebt Einspruch gegen die Unterschlagung der vermeintlich unvollendeten Sätze 2 und 3, und der Herausgeber weicht dem Druck mit einem geschickten Schachzug aus – er orchestriert die fehlenden Teile und bietet sie Jürgensons Konkurrenten Belaieff an, der, so verrät ein Brief vom 27. April 1896, nicht recht weiß, was er mit diesem Fragment tun soll: „Hochverehrter Sergej Iwanowitsch“, schreibt er, „ich habe eine schwierige Frage: Was machen wir mit dem zweiten und dritten Satz von Tschaikowskys Klavierkonzert, wo der erste Satz doch schon bei Jürgenson verlegt ist?“

Die praktische Antwort ließ nicht auf sich warten: Nach einer „Revision“ gibt Tanejew die beiden Sätze als „Allegro und Finale“ op. 79 bei Belaieff heraus, und damit ist das Schicksal des dritten Klavierkonzertes besiegelt. Überdies geraten die „Pathétique“ und das Ende ihres Komponisten nach diesem editorischen Kuhhandel in ein falsches Licht: Das schmerzliche „Adagio“ wird zum Abgesang, zum „Abschied vom Leben“, zur musikalischen Vorbereitung des Freitodes, den Tschaikowsky ohne Zweifel nie gewählt hat.

Das Klavierkonzert beginnt mit einem versteckten Hinweis auf den Urgrund des Lebens, der zu Beginn des „Rheingolds“ in einem schier unendlichen Es-Dur an die Oberfläche drängt und – bei Tschaikowsky – wie beiläufig das aufsteigende E-Dur-Motiv der siebten Sinfonie von Anton Bruckner streift, und doch entspringen diese merkwürdigen Übereinstimmungen nicht der Laune des musikhistorischen Schicksals: Wer da weiß, daß Peter Tschaikowsky während der letzten Zeit einen „Parsifal“ in Reichweite hatte und das Es-Dur-Konzert als „Das Leben“ verstanden wissen wollte, der wird sich leicht zu einer neuen Sicht auf die späten Partituren bereit finden.

Zudem bestätigt sich nach der endgültigen Rehabilitation des Klavierkonzertes die Vermutung, daß die „Symphonie pathétique“ in Wirklichkeit eine „Symphonie

fantastique“ ohne abschließenden Hexensabbath sein sollte – eine phantastische Sinfonie, die ohne die Rückkehr zum Leben unvollständig geblieben wäre: In „Lélio où Le Retour à la Vie“ erwachte der Künstler aus dem Opiumrausch, der ihm die wildesten Phantasmagorien vorgegaukelt hatte. Im Klavierkonzert Es-Dur erhebt sich nunmehr der Phoenix Tschaikowsky aus der Asche, um im Finale mit einer triumphalen und einfachen Melodie alle Schatten des Zweifels hinwegzufegen. Das Leben hat ihn wieder, und gewiß nicht nur für einige Wochen...

Eine Gesamtaufnahme der Klavierkonzerte wäre nicht vollständig, hätte Andrej Hoteev auf die Einspielung des Allegro c-Moll für Klavier und Streicher verzichtet, das Tschaikowsky 1864 während seiner Studienzeit am St. Petersburger Konservatorium geschrieben hat – eine Miniatur von kaum vier Minuten Spieldauer, deren pure Existenz unvereinbar ist mit der These, wonach der Komponist dem Zusammenklang von Klavier und Orchester nicht viel habe abgewinnen können. Und auch die „Zigeunerweisen“ dürfen nicht fehlen, jener seltsame Zwitter aus fremdem Material und eigener Bearbeitung, die Tschaikowsky auf dem noblen Tiroler Wohnsitz der Liszt-Schülerin Sophie Menter verfaßte. Selbst diese mußten sich vor ihrer Drucklegung etliche Kürzungen und Instrumentationsveränderungen gefallen lassen, und hätte nicht Polina Waidman, die wissenschaftliche Archivarin des Tschaikowsky-Museums von Klin, in der New Yorker Pierpont Morgan Library das Autograph wiederentdeckt, es wäre unmöglich gewesen, auf die kompositorischen Anteile zu schließen, die Peter Tschaikowsky für sich beanspruchen darf. So aber war es möglich, die Urfassung eines Werkes einzuspielen, das hinsichtlich seines Materials ein echter Liszt, bei eingehender Begutachtung der Verarbeitung aber ein echter Tschaikowsky ist.

Andrej Hoteev erkundet und spielt Tschaikowsky: Es wäre zu wünschen, daß diese wahrhaft komplette Edition den Auftakt zu einer Revolution bildet, in deren Verlauf der Lieferant honigsüßer und pathetischer Melodien als das erkannt werden mußte, was er wirklich war und ist – einer der intelligentesten russischen Komponisten des 20. Jahrhunderts, dessen Leistungen man auf demselben Niveau wie das Schaffen eines Schumann oder Mahler ansiedeln darf.

Diesen neuen Klaviermusikführer können Sie auch hören!

Der »Harenberg Klaviermusikführer« ist der erste Wegweiser durch die Welt der Tasten und Pianisten, den Sie auch hören können: Das neue große Standardwerk wird ergänzt durch eine 12 CD-Edition mit mehr als 200 Musikbeispielen in jeweils vollständigen Sätzen, gespielt von den besten Pianisten des 20. Jahrhunderts – insgesamt rund 15 Stunden Klaviermusik, ausgewählt von Decca, Deutsche Grammophon und Philips Classics. Das Buch enthält Analysen und die Werkgeschichte von fast 600 Werken, außerdem 180 Komponistenporträts, eine Chronologie der Klaviermusik, aktuelles Pianistenlexikon, Glossar, Personen- und Werkregister sowie zu fast allen Werken aktuelle CD-Tips von der Redaktion des Fachmagazins »Fono Forum«.



1008 Seiten, 1100 überwiegend farbige Abbildungen und Übersichten, Fadenheftung, Leinen mit Schutzumschlag, DM 98,-

Die 12 CD-Edition mit 231 Musikbeispielen in jeweils vollständigen Sätzen, gespielt von den besten Interpreten des 20. Jahrhunderts, insgesamt mehr als 15 Stunden Klaviermusik, DM 149,-*

(*unverbindl. Preisempfehlung)

Diese Standardwerke liegen in der Reihe »Harenberg Kulturführer« schon vor



■ 1182 Seiten ■ 1075 Abbildungen ■ Leinen 98 DM ■ CD-Edition 149 DM*

■ 1056 Seiten ■ 1247 Abbildungen ■ Leinen 98 DM ■ CD-Edition 149 DM*

■ 1056 Seiten ■ 1000 Abbildungen ■ Leinen 98 DM ■ CD-Edition 149 DM*

■ 1280 Seiten ■ 1100 Abbildungen ■ Leinen 98 DM ■ CD-Edition 149 DM*

Tschaikowsky, Sämtliche Werke für Klavier (Urschriftfassung): Klavierkonzerte Nr. 1-3, Fantaisie de concert G-Dur, Zigeunerweisen, Allegro c-Moll; Andrej Hoteev (Klavier), Tschaikowsky Symphonieorchester Moskau, Vladimir Fedosejew (1996-1998) Koch 3 CD 3-6490-2