



Meisterkonzert

Sonntag, 4. Mai 2014, 18.00 Uhr,
Fiskina Fischen

Hungarian Chamber Orchestra Sasha Rozhdestvensky

Violine

Programm:

Johann Sebastian Bach
Felix Mendelssohn Bartholdy

Peter Iljitsch Tschaikowsky

Violinkonzert E-Dur, BWV 1042 (ca 1738)
Sinfonie für Streicher Nr. 3, e-moll (1821)
Violinkonzert d-moll (1822)
Souvenir de Florence, d-moll, op.70 (1890/1892)

Große Geiger, wie Yehudi Menuhin oder der legendäre Ivry Gitlis, äußerten sich enthusiastisch über den russischen Geigenvirtuosen **Sasha Rozdestwensky**. Voll des Lobes würdigten sie seine Musikalität sowie sein intelligentes und sensibles Spiel.

Wir hörten ihn erstmals 2010 mit dem Ensemble *Ambar*. Zusammen mit drei kolumbianischen Musikern spielte er damals mitreißende lateinamerikanische Musik in der Fiskina.

Sasha Rozhdestvensky studierte am Moskauer und am Pariser Konservatorium sowie am *Royal College of Music* in London. Inzwischen trat er mit international führenden Orchestern auf, wie Boston Symphony Orchestra, Yomiuri Nippon Symphony Orchestra, Israel Philharmonic Orchestra, Orchestre Philharmonique de Radio France, Residenzorchester Den Haag, London Symphony Orchestra, Tonhalle Orchester Zürich, Filarmonica della Scala und Chamber Orchestra of Europe. In Deutschland konzertierte er u.a. mit dem Orchester der Bayerischen Staatsoper, den Bamberger Symphonikern, dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, der Dresdner Philharmonie, den Nürnberger Philharmonikern und mit dem Sinfonieorchester Wuppertal. Jüngste Engagements führten ihn u.a. zum Sydney Symphony Orchestra unter Vladimir Ashkenazy mit Schostakowitschs 1. Violinkonzert und zum Singapore Symphony Orchestra. Sasha Rozhdestvensky musizierte mit Dirigenten wie Yuri Bashmet, Jean Claude Casadesus, Valery Gergiev, Jansug Kakhidze, Gabriel Chmura, Louis Langrée, George Pehlivanian, Gennadi Rozhdestvensky und Vladimir Spivakov. Zu seinen Kammermusikpartnern zählen u.a. Gary Hoffman, Steven Isserlis, Christian Ivaldi, Josiane Marfurt, Viktoria Postnikova und Michael Rudy.

Sasha Rozhdestvensky gastierte bei Festivals wie BBC Proms, Tanglewood, Lockenhaus, Ravinia, Flanders, Gstaad, Istanbul, Florida, La Coruña, Montreux sowie beim Schleswig-Holstein Musik Festival und wiederholt beim Rheingau Musik Festival. Er musizierte auf bedeutenden Konzertpodien wie der Carnegie Hall, der Royal Albert Hall, der Barbican und der Royal Festival Hall in London, des Concertgebouw Amsterdam, der Berliner Philharmonie, der Suntory Hall Tokyo, der Salle Pleyel, der Salle Gaveau und des Theatre du Chatelet Paris, des Mann Auditorium Tel-Aviv und an der Mailänder Scala.

In der aktuellen Saison wird Sasha Rozhdestvensky u.a. in München, bei den Festspielen 'Europäische Wochen Passau' und dem Mondsee-Festival auftreten.

Aufnahmen mit Schostakowitschs 1. Violinkonzert und dem Violinkonzert von Alexander Glazunov wurden von ihm mit der State Symphony Capella of Russia unter Leitung von Gennady Rozhdestvensky eingespielt. Zahlreiche weitere Aufnahmen für die Plattenfirmen *Thesis* und *Chandos* liegen vor, u.a. mit der Königlichen Stockholmer Philharmonie das *Concerto Grosso Nr. 6*, das Alfred Schnittke für ihn und die Pianistin Viktoria Postnikowa komponiert hat. Der Künstler engagiert sich für zeitgenössische Musik und pflegt den Kontakt zu bedeutenden Komponisten wie Sofia Gubaidulina und Giya Kancheli.

Zuletzt erschienen sämtliche Werke für Violine und Klavier (Josiane Marfurt) von Tschaikowsky bei *Delos*. Das Musikmagazin *crescendo* urteilte: Diese Aufnahme sollte in keinem tschaikowskyphilen Plattenschrank fehlen.“ Des weiteren erschienen bei *PragaDigitals* sämtliche Werke von Ravel. Rozhdestvensky spielt mehrere Violinen, darunter eine Guaneri del Gesu und eine Stradivari, eine Leihgabe der Stradivari-Gesellschaft, zu deren Sonderbeauftragtem er jüngst ernannt wurde.

Das im Oktober 2011 gegründete **Ungarische Kammerorchester** setzt sich aus den renommiertesten Musikerinnen und Musikern der jungen Generation Ungarns zusammen. Sie sehen ihre Aufgabe in der Pflege der ungarischen Streichertradition und der Verbreitung der ungarischen Musik im In- wie im Ausland. Zahlreiche seiner Mitglieder geben bereits heute ihre Fähigkeiten und ihr Wissen durch Dozententätigkeiten an unterschiedlichen Konservatorien und Musikuniversitäten weiter. Gründer und Mitglied des Orchesters ist Béla Bánfalvi, der u.a. langjähriges Mitglied im international renommierten *Bartók Streichquartett* war.

Der uns bereits bestens bekannte Kristóf Baráti, Preisträger des internationalen 'Paganini Wettbewerbs' in Moskau und des Queen-Elisabeth-Wettbewerbs in Brüssel, versteht sich als künstlerischer Leiter des Orchesters. Als herausragender Solist konzertiert er neben seinen zahlreichen internationalen

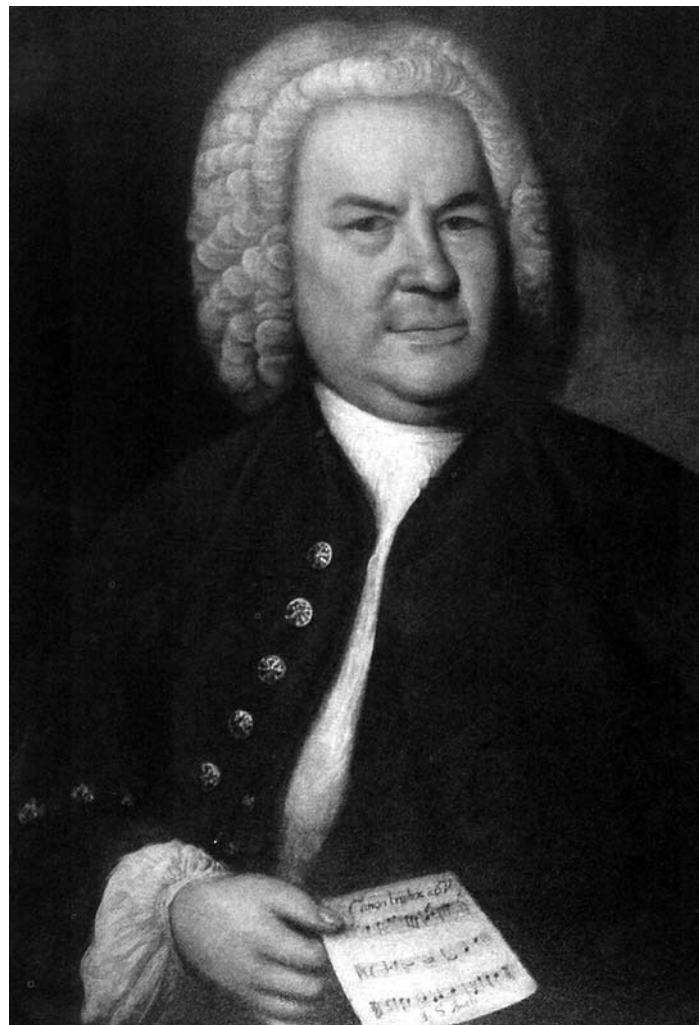
Auftritten immer wieder zusammen mit dem Ungarischen Kammerorchester und verleiht diesem Orchester eine besondere Note. Aufgrund seiner erstklassigen Qualität folgte das Ungarische Kammerorchester bereits kurze Zeit nach seiner Gründung zahlreichen Einladungen in das In- und Ausland. Es spielte in der *Béla Bartók National Concert Hall* in Budapest, in der *Is Sanat Hall* in Istanbul, im *KKL* in Luzern, und im Mai 2014 unternimmt das Orchester eine große Deutschland-Tournee, bei der sich Kristóf Baráti und Sasha Rozhdestvensky als Solisten abwechseln.

Zum Programm

Ich freue mich sehr, daß das E-Dur-Violinkonzert von **Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)**, BWV 1042, nach vierzehn Jahren erstmals wieder in unserer Konzertreihe erklingt.

Die Violinkonzerte entstanden, wie der größte Teil seiner Instrumentalmusik, in den Jahren 1715-17 in Köthen.

Bach kam nie nach Italien, aber durch genaues Studium der Konzerte von Antonio Vivaldi eignete er sich den italienischen Concerto-Typus an. Dieser zeichnet sich durch strenge Symmetrie zwischen dem Orchester-Tutti und den Concertino-Abschnitten des Soloinstruments aus. Aber Bach beschränkte sich natürlich nicht auf das Formale und Virtuose, sondern schuf durch die Verflechtung der thematischen Gegensätze und durch seine motivische Erfindungskraft zeitlose Meisterwerke in dieser Gattung. Zwischen den kraftvollen und tänzerischen Ecksätzen stehen in den Violinkonzerten langsame Sätze, „liedhaft ausschwingend und von überirdischer Ruhe“ (1* , S.77). Das Adagio im E-Dur-Violinkonzert ist eine Ciacone, auch Chaconne genannt. Dieser alte italienische oder spanische Tanz in langsamem Dreiviertel- oder Viervierteltakt besteht aus einem 'basso ostinato' von acht Takten mit meist vielen Variationen. Philipp Spitta schreibt in seiner Bach-Biographie zu dem langsamen Satz des E-Dur-Konzerts: „Das Bassthema wandelt nicht nur frei durch die Tonarten, sondern wird auch taktweise zerlegt und ausgesponnen; oft schweigt es ganz, um dann mit nur wenigen Noten sofort wieder die Überzeugung wach zu rufen, daß in ihm trotz alledem der Schwerpunkt des ganzen Stückes beruht.“(*2, S.799)



Leider blieben uns von den Violinkonzerten Bachs nur die aus dem Nachlaß seines Sohnes Carl Philipp Emanuel erhalten. Der 'Erbeil' Friedemann Bachs ging verloren. Immerhin sind uns von den verlorenen Violinkonzerten zumindest drei in Klavierübertragungen erhalten geblieben.



Bitte, wenigstens einmal im Jahr ein neues
Rezept!! - Für die innere Ruhe verordne ich
Ihnen einmal pro Woche den langsamen
Satz aus Bachs Violinkonzert in E-dur!

Es folgen im Programm zwei Werke, die **Felix Mendelssohn Bartholdy (1809 – 1847)** seinem Jugendfreund Eduard Rietz widmete und die sicher im häuslichen Kreis zum ersten Mal aufgeführt wurden.

Zunächst hören Sie die dritte Streichersinfonie in e-moll aus dem Jahr 1821. Die zwölf Streichersinfonien zählen zu den herausragenden Leistungen Mendelssohns in den frühen



Der Zwölfjährige. Gemälde von Karl Begas, 1821. Ehem. Berlin, Ermeler Haus.

1820er Jahren. Von 1819 bis 1826 waren Fanny und Felix Mendelssohn Bartholdy Schüler von Carl Zelter. Seit 1819 besuchten die Geschwister die *Freitagsmusiken* der Berliner Singakademie, die Zelter leitete. Zunächst sang Felix im Alt und ab 1824 im Tenor und lernte so die musikalische Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts kennen. Aber auch in der eigenen Familie wurden die hochbegabten Kinder früh auf die Werke Bachs und seiner Söhne aufmerksam gemacht. „Die Großtante, Sara Levy, war Schülerin von Wilhelm Friedemann Bach. Sie spielte und sammelte Musik von Johann Sebastian Bach und trug damit zur Rezeption seiner Werke in den Berliner Salons des frühen 19. Jahrhunderts bei. Die Großmutter Bella Salomon schenkte dem vierzehnjährigen Felix 1823 oder 1824 eine kopierte Partitur der Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach und legte damit den Grundstein für die Aufführung des Werkes 1829.“ (*4, S.1543/I)

Im Theorieunterricht von Carl Friedrich Zelter spielten die Werke von Carl Philipp Emanuel Bach eine große Rolle, denn der Nachlaß des 1788 verstorbenen Bachsohnes mit den weitgehend noch unpublizierten Sinfonien befand sich zum Teil in der Hand Zelters oder des königlichen Bibliothekars Georg Pölchau. In seiner Mendelssohn-Biographie geht Arnd Richter (*5, S.365 ff.) ausführlich auf diese Einflüsse ein. Demnach griff Zelter zunächst auf die Sammlung der 'Geistlichen Lieder' und 'Oden' Christian Fürchtegott Gellerts zurück, die C.Ph.E. Bach 1757/58 vertont hatte und „ihn schlagartig zu einem der angesehensten Liedkomponisten in Deutschland gemacht hatten“. (*5, S.365) Als Abschlußarbeit im vierstimmigen Chorsatz stellte Zelter seinem kleinen Schüler die Aufgabe, einige der Oden Gellerts zu vertonen. Arndt zeigt an Hand der Melodieführung und Tonart auf, „daß C.Ph.E. Bach dabei Pate gestanden hat...auch liegt die Vermutung nicht fern, daß die Sinfonien des Bach-Sohnes Felix Mendelssohns erste Berührung mit sinfonischer Orchesterliteratur dargestellt haben, daß demnach keine Vorgaben Zelters zur Auseinandersetzung mit diesen Werken führten, sondern daß es eine Affinität des jungen Musikers zu dieser Musik gegeben hat, die umso größer war, als die vorgefundene Besetzung den Realisierungsmöglichkeiten der eigenen, nach diesem Vorbild angefertigten Kompositionen im elterlichen Hause sehr entgegen kam. Es ist allerdings beileibe nicht allein die Satzstruktur,

die das Vorbild der Sinfonien Bachs erkennbar werden läßt. Auch die Themengestaltung ist sehr ähnlich. Auffällig ist, daß Felix Mendelssohn die Kopfsätze seiner Streichersinfonien, zumindest was die ersten sechs betrifft, häufig im unisono beginnen läßt. Die Themen sind dabei von großer Dynamik gekennzeichnet, die durch kleingliedrige Rhythmen, extremen Ambitus auf knappem Raum und den raschen Wechsel zwischen Dreiklangs- und Skalenmelodik entsteht. Exakt diesen Thementypus findet man auch bei Carl Philipp Emanuel Bach, wie ein Vergleich der Kopfsatzthemen in Bachs A-Dur-Flötenkonzert, Wq.168, und der zweiten Streichsinfonie in D-Dur von Felix Mendelssohn zeigt.“(*5, S.365)

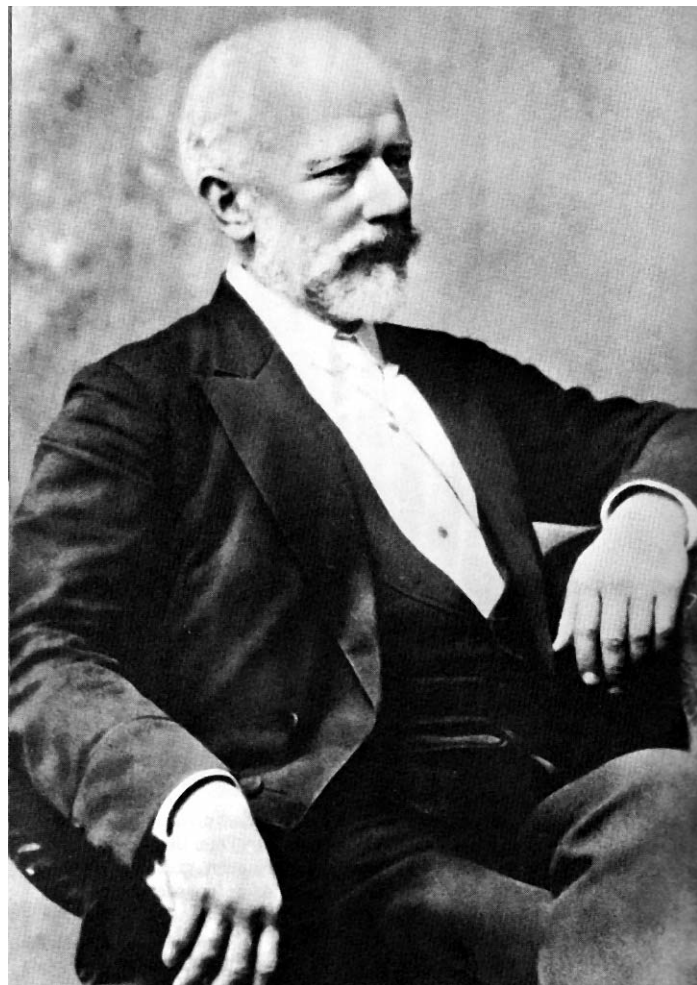
Mit Beginn des Unterrichts bei Zelter im Jahr 1819, fing Felix zur Überraschung seiner Eltern auch noch an, Geige zu spielen. Zunächst unterrichtete ihn ab Mai 1819 der Berliner Hofdirigent und Komponist Carl Wilhelm Henning. Schon 1820 folgte als Geigenlehrer Eduard Rietz (1802 – 1832), der ein Schüler Pierre Rodes (Anm. s.a. Text z. Konzert 2) war und den die Mendelssohns schon 1816 kennengelernt hatten. Bald nach Beginn des Unterrichts bei Rietz spielte Felix mit ihm bereits Streichquartette und begann auch sofort Kompositionen für die Geige zu schreiben. Nach kleinen Stücken für Geige und Klavier folgten eine Violinsonate in F-Dur und umfangreichere Kammermusikwerke. 1822 komponierte Mendelssohn das dreisätzigige Violinkonzert in d-Moll für den Freund und Lehrer. Eine Besonderheit der Komposition ist der Attacca-Übergang vom zweiten zum dritten Satz.

„Von dem Werk existieren zwei autographe Fassungen, deren erste die ersten beiden Sätze überliefert, während die zweite alle drei Sätze beinhaltet.“ (*3, S.123) Die zweite, revidierte Fassung nimmt die Anregungen von Eduard Rietz auf. „Die Handschriften gingen durch einige berühmte Musikerhände: Felix' Witwe Cécile verschenkte 1853 die erste Fassung an den Geiger Ferdinand David; Yehudi Menuhin veröffentlichte 1952 die erste Ausgabe der Komposition und war auch Besitzer des Autographs. 1890 war die zweite Fassung zunächst im Besitz Clara Schumanns, bevor sie in den Berliner Mendelssohn-Nachlass einging.“ (*3, S. 123).

Am 3. Februar 1832, an seinem Geburtstag, erfuhr Mendelssohn in Paris vom Tod seines Freundes und Geigenlehrers Eduard Rietz, der dreißigjährig an Tuberkulose starb.

Zum Gedenken an den Jugendfreund schrieb Mendelssohn einen langsamen Satz für sein Streichquintett op. 18 und bedachte die Violinstimme mit sehr hohen exponierten Stellen, ähnlich dem Streicheroktett, dessen erste Violinstimme Rietz immer gespielt hatte.

In einer Fassung für Streichorchester hören Sie zum Abschluß des Konzerts noch das Sextett *Souvenir de Florence* in d-moll, op. 70 von **Peter Iljitsch Tschaikowsky (1840 – 1893)**. 1889 floh Tschaikowsky vor den Erpressungsversuchen seiner Frau nach Florenz und war diesmal ziemlich enttäuscht von der



Stadt, die er 1882 zuletzt besucht hatte. Er zog weiter nach Rom, wo er sich wohlfühlte und innerhalb von vierundvierzig Tagen seine neue Oper *Pique Dame* zu Papier brachte. Als er danach im Mai 1890 nach Rußland in sein Landhaus Frolowskoje zurückkehrte, begann er am 13. Juni mit der Arbeit an *Souvenir de Florence*. Abschließend möchte ich seinen Freund Nicolai Kaschkin berichten lassen, der zur Zeit der Entstehung des Streichsextetts bei Tschaikowsky auf seinem Landgut war:

„Im Sommer 1890 konnte ich fast zwei Monate hintereinander bei Tschaikowsky in Frolowskoje verbringen. Dieser Ort hatte bereits damals für Peter Iljitsch seinen anfänglichen Reiz verloren, da die Besitzerin des Waldes diesen zum Holzeinschlag verkauft hatte und man ihn fast vollständig abholzte. Dennoch war Frolowskoje seinem Bewohner wegen seiner einsamen Stille noch lieb und teuer. Er dachte sogar daran, es zu kaufen, aber das Landgut war allzu groß und es wäre notwendig gewesen, sich um die Feldwirtschaft zu kümmern, was für Peter Iljitsch einfach undenkbar war, so daß er die Träume vom Kauf fahren lassen mußte.

In der ersten Hälfte des Sommers waren außer mir noch Tschaikowskis Bruder Modest und Hermann Laroche in Frolowskoje bei dem Komponisten zu Gast. Da wir uns abends nun zu viert versammelten, widmeten wir uns nicht nur wie üblich der Musik, dem Vorlesen und unseren Gesprächen, sondern manchmal auch dem Kartenspiel, dem Whist. Peter Iljitsch spielte gern drei Robber, aber dann ermüdete er in der Regel, und wir legten die Karten beiseite.

Im Sommer waren Wald und Park von Pilzen förmlich übersät. In dieser Zeit sammelte Peter Iljitsch Pilze, anstatt wie gewöhnlich nur einfach spazierenzugehen, er widmete sich dieser Pilzjagd sogar mit einer gewissen Leidenschaft und triumpierte, wenn er fast immer mehr Pilze als ich gefunden hatte...

Da Peter Iljitsch den Wald gut kannte, wußte er auch um die pilzreicheren Stellen, zeigte sie aber niemandem und fürchtete sogar, man könne ihn verfolgen, so daß er absichtlich verschiedene Umwege benutzte.

In der Mitte des Sommer reisten Modest Iljitsch und Hermann Laroche nach Petersburg ab, und wir blieben beide allein zurück. Nachdem Peter Iljitsch die Arbeiten an der 'Pique Dame' und die Korrekturen des Klavierauszugs abgeschlossen

hatte, ging er an die Komposition eines Streichsextetts und erfüllte damit ein Versprechen, das er der Petersburger Gesellschaft für Kammermusik gegeben hatte.

Zunächst ging die Arbeit nur sehr mühsam voran, da dieses Werk in technischer Hinsicht für Tschaikowsky etwas völlig Neues war, obwohl er zuvor auch bereits andere Kammermusikwerke wie seine drei Streichquartette und das Klaviertrio komponiert hatte. Im Quartett stehen einer Viola und einem Violoncello zwei Violinen gegenüber, im Sextett allerdings der gleichen Zahl Violinen jeweils zwei der anderen Instrumente, was zwar einerseits eine Verdichtung der mittleren und tiefen Register ermöglicht, andererseits aber das Gleichgewicht zwischen den höheren und tieferen Stimmen empfindlich stören kann. Möglicherweise wäre es mit einem Oktett, d.h. einfach mit einer Verdopplung des Streichquartetts, für ihn leichter gewesen, denn das Verhältnis zwischen den oberen und tieferen Stimmen wäre wieder das übliche, d.h. hätte völlig dem im Quartett entsprochen.

Ich war zu jener Zeit mit einer ziemlich umfangreichen Übersetzung beschäftigt und saß in dem Zimmer im oberen Stockwerk, das auf den Park hinausgeht, während Peter Iljitsch unten arbeitete. Von Zeit zu Zeit drangen vor dem Mittagessen fragmentarische, auf dem Klavier nur mit Mühe zu greifende Akkorde zu mir herauf: Das bedeutete, daß der Komponist mitunter Klangkombinationen überprüfte, die durch kontrapunktische Verflechtungen entstanden waren.

Anfangs versprach das Sextett ein sehr schönes Werk zu werden. Ließ auch das erste Thema noch an irgendetwas in der Art von Reissiger denken (Anm.: deutscher Kapellmeister und Komponist, dessen Kompositionen einem eklektischen klassizistisch-romantischen Stil verpflichtet sind), so waren doch das zweite Thema und die gesamte Durchführung des ersten Satzes schon außerordentlich interessant. Als Peter Iljitsch begann, am Sextett zu arbeiten, klagte er während des Essens oft darüber, wie schwer es ihm fiel, dieser Aufgabe Herr zu werden. Einige Tage später berichtete er, die Sache würde jetzt besser gehen und sagte dann halb im Scherz, daß man anders als für Sextett auch kaum noch komponieren könne, - so daß die Aufgabe, für eine solche Instrumentenkombination zu schreiben, völlig gelöst zu sein schien.

Doch es sollte sich erweisen, daß sich auch der erfahrendste

Musiker hinsichtlich des tatsächlichen Klanges, verglichen mit dem, was er auf dem Papier sieht, irren kann. Der erste Satz des Sextetts mit dem zweiten Thema im Charakter einer großen italienischen Kantilene stellte keine besonderen Schwierigkeiten dar, erinnerte allerdings in seiner Anlage eher an ein sinfonisches als an ein kammermusikalisches Werk. In den folgenden Sätzen wollte der Komponist sich enger an den Kammermusikstil halten und bemühte komplizierte kontrapunktische Konstruktionen, die jedem Instrument völlige Selbstständigkeit und Gleichwertigkeit gegenüber den anderen gaben. Auf dem Papier und am Klavier konnte man sich über diese Verflechtungen nur freuen, so interessant, schlank und schön war das alles gelungen.

Es ist allerdings fast unmöglich, ein solches Sextett allein auf dem Klavier zu spielen, und zwar nicht nur, wenn man es aus der Partitur vom Blatt versucht, sondern es ist auch kaum möglich, eine hinreichend befriedigende Übertragung für Klavier zu Papier zu bringen. Wir versuchten es mit Vierhändigspielen, und es ging bis zu einem gewissen Grade, obwohl wir nur irgendwie durch die zwei sechsstimmigen Fugen hindurchkamen, die uns übrigens beiden sehr gut gefielen. Besonders interessant erschien jene Fuge, in der die Instrumente jeweils zu zweit das Thema unisono intonierten, sich aber dann sofort in zwei selbständige Stimmen teilten und somit das einfache Thema in ein doppeltes verwandelten. Diese Fuge schien uns beiden außerordentlich gelungen.

Das Sextett wurde schließlich fertig, und der Komponist war damit überaus zufrieden. Aus Vorsicht gab er es jedoch nicht sofort zum Druck, wie das bei ihm manchmal früher der Fall gewesen war, er wollte sein Werk erst einmal in der Wiedergabe durch jene Instrumente hören, für die er es eigentlich geschrieben hatte. Das war umso leichter zu bewerkstelligen, als Peter Iljitsch ohnehin im Herbst zur Uraufführung seiner 'Pique Dame' nach Petersburg reisen mußte. Dort würde es ganz einfach sein, eine Aufführung des Sextetts zu organisieren. Die völlig fertige Partitur wurde nach Petersburg an den Vorsitzenden der Gesellschaft für Kammermusik, den inzwischen bereits verstorbenen Jewgeni Albrecht abgesandt, und zwar mit der Bitte, die Stimmen aus der Partitur herauszuschreiben zu lassen und das Sextett bis zur Ankunft des Komponisten in Petersburg einzustudieren.

Jewgeni Albrecht versetzte das Werk in helle Begeisterung, und

er schrieb damals an seinen inzwischen auch schon verstorbenen Bruder Konstantin Albrecht nach Moskau, dem Sextett gebühre unter allen Werken dieser Gattung der erste Platz. Danach wurde es still um das Sextett. In der Presse tauchte nichts darüber auf und von der Aufführung in Petersburg war nichts zu erfahren.

Als ich in den ersten Dezembertagen zur Premiere der 'Pique Dame' nach Petersburg kam, fragte ich Tschaikowski nach dem Schicksal seiner jüngsten Komposition und zu meiner Verwunderung mußte ich von ihm hören, daß sie nichts taue und gründlich überarbeitet werden müsse. Es sei eingeräumt, daß der enttäuschte Komponist mit seiner Wortwahl etwas überzogen hatte, doch auf der Probe des Sextetts hatte es sich in der Tat gezeigt, daß vieles, was uns auf dem Papier beeindruckt hatte, in der lebendigen Wiedergabe einfach unterging.

Die Stimmenüberschneidungen bei Instrumenten mit gleichartiger Klangfarbe machten es unmöglich, der selbständigen Bewegung der Stimmen zu folgen, so daß diese nicht mehr interessant waren und sich teilweise sogar eine unschöne Klangwirkung ergab. Als am meisten mißlungen erwies sich jene 'Fuge mit dem doppelten Thema', die uns zunächst am besten gefallen hatte – sie mußte völlig weggelassen und durch einen anderen Satz ersetzt werden. Das Sextett wurde von Tschaikowski grundlegend umgearbeitet und in der jetzt gedruckt vorliegenden Fassung erst 1892 fertiggestellt.“ (*6 S.157ff)

- *1: Johann Sebastian Bach: Martin Geck, rororo -Monographie 2004,
- *2: Philipp Spitta: Johann Sebastian Bach,
- *3: R. Larry Todd: Felix Mendelssohn Bartholdy, sein Leben, seine Musik. Carus Verlag Stuttgart 2008
- *4: MGG, Personenteil Bd.11, S.1543/I, Felix Mendelssohn Bartholdy
- *5: Arnd Richter: Mendelssohn – Leben,Werke,Dokumente, Atlantis Musikbuch-Verlag 2000
- *6: Nikolai Kaschkin: Meine Erinnerungen an Peter Tschaikowski, erschienen in Musik konkret 1, Verlag Ernst Kuhn, Berlin 1992