

# Het laatste woord?

Tsjaikovski, Taruskin en de 'Russischheid' van Russische muziek

Klaas-Pieter Oosterhof

3476200

Blok 3, 2011-2012

11/04/2012

R.M. Helmers (begeleider)

Bachelorwerkstuk Muziekwetenschap

## Inhoudsopgave

Inleiding	p. 3
Taruskin: roepende in de woestijn?	p. 4
Tsjaikovski de nationalist?	p. 9
Wiley: de zaligheid van neutraliteit?	p. 13
Conclusie: laten rusten of doorgaan?	p. 18

# Het laatste woord?

## Tsjaikovski, Taruskin en de ‘Russischheid’ van Russische muziek

### Inleiding

Het leven en werk van Pjotr Iljitsj Tsjaikovski (1840-1893) zijn onderwerp geweest van verhitte discussies. Zijn emotioneel geladen muziek en persoonlijke brieven vormen een bron voor speculatie en meningsverschillen. De omstandigheden rond zijn dood hebben (wellicht onevenredig) veel aandacht gekregen en ook zijn homoseksualiteit is regelmatig ter sprake gekomen.<sup>1</sup> In een bredere context maakt Tsjaikovski deel uit van de discussies rond Russische muziek en nationalisme. Daarbij kan een onderscheid worden gemaakt tussen de ideeën over Russische muziek die in de negentiende eeuw ontstonden onder invloed van het nationalisme enerzijds, en de houding van een latere generatie Engelstalige muzikwetenschappers die de nadruk legden op de ‘Russischheid’ van Russische muziek anderzijds. Dit laatste fenomeen is vooral aangekaart door Richard Taruskin. In verschillende teksten pleit hij voor het plaatsen van Russische muziek in andere contexten dan die van nationalisme. Hij haalt regelmatig Tsjaikovski aan als voorbeeld van de aanhoudende karakterisering van Russische muziek in termen van nationalisme in naslagwerken, biografieën en muziekgeschiedenissen, maar deze voorbeelden zijn gedateerd en worden niet uitgebreid behandeld.<sup>2</sup> Taruskin wijst op het belang van zorgvuldigheid in tekstboeken:

---

<sup>1</sup> De theorieën over Tsjaikovski's dood lopen uiteen van dood door cholera na het drinken van vervuild water tot zelfmoord door vergiftiging. Het gaat te ver om alle teksten over deze discussie in dit artikel te noemen, maar om een indruk te geven verwijs ik naar de artikelen van David Brown en Alexander Poznansky, die een overzicht geven van de discussie rondom de dood van Tsjaikovski: David Brown, "How Did Tchaikovsky Come to Die: And Does It Really Matter?" *Music & Letters* 78 (1997): 581-588; Ralph C. Burr Jr. en Alexander Poznansky, "Tchaikovsky's Suicide: Myth and Reality," *19th Century Music* 11 (1988): 199-220. Voorbeelden van artikelen over homoseksualiteit in de muziek van Tsjaikovski (bepaald geen onomstreden onderwerp) zijn: Timothy L. Jackson, "Aspects of Sexuality and Structure in the Later Symphonies of Tchaikovsky," *Music Analysis* 14 (1993): 3-25; Philip Ross Bullock, "Ambiguous Speech and Eloquent Silence: The Queerness of Tchaikovsky's Songs," *19th Century Music* 32 (2008): 94-128.

<sup>2</sup> De uitzondering op de gedateerdheid betreft een citaat uit: Mark Evan Bonds, *A History of Music in Western Culture*, 3<sup>de</sup> editie (Upper Saddle River: Prentice Hall, 2010), p. 489. Het citaat is als volgt: "Mikhail Glinka was one of the first Russian composers to gain international fame. While studying in Italy as a young man, he experienced "musical homesickness," the desire to hear music that was distinctively Russian. His two great operas, *A Life for the Czar* and *Ruslan and Ludmila*, inspired several subsequent generations of Russian composers, including the group known as "The Five": Mily Balakirev, César Cui, Alexander Borodin, Modeste Mussorgsky, and Nikolai Rimsky-Korsakov. Many Russian composers considered Tchaikovsky too foreign in training and outlook to belong to this group of nationalists." Zie ook: Richard Taruskin, "Non-Nationalists and Other Nationalists," *19th-Century Music* 35 (2011): 134.

It may be thought a dubious or unseemly tactic to criticize in the present connection a book that makes no pretense to a specialized viewpoint on Russian music. But it is precisely in textbooks that care must be taken not to foster invidious prejudices or double standards.<sup>3</sup>

Dit essay is een verkennend onderzoek naar de aangenomen houding ten opzichte van Tsjaikovski en nationaliteit in een recent verschenen (of recent aangepast) naslagwerk, muziekgeschiedenis en biografie. De keuze voor Tsjaikovski ligt voor de hand. Hij wordt vaak genoemd door Taruskin en is daarom geschikt voor een vergelijkend onderzoek en kan goed worden gekoppeld aan de stellingen van Taruskin. Bovendien biedt Tsjaikovski een broodnodige afbakening, omdat een onderzoek naar de ‘Russische muziek’ als geheel (of in Tsjaikovski’s tijd) niet binnen de omvang van dit essay past. Datzelfde geldt voor een uitgebreide corpusanalyse van een groot aantal informatieve en encyclopedische werken. Dit essay is vooral bedoeld om de aandacht te vestigen op de beeldvorming in dergelijke werken en een aanzet te geven tot diepgaander onderzoek naar die beeldvorming, die wellicht te snel als objectief en neutraal wordt beschouwd. Aan de hand van de kritiepunten van Taruskin en zijn voorbeelden van Tsjaikovski wordt onderzocht vanuit welke invalshoek Tsjaikovski beschreven wordt. Allereerst worden de belangrijkste kritiepunten van Taruskin uiteengezet, waarna de informatieve teksten onder de loep zullen worden genomen.

### **Taruskin: roepende in de woestijn?**

Richard Taruskin heeft meerdere pogingen gedaan om de aandacht te vestigen op de opvattingen die ten grondslag liggen aan het onderzoek naar Russische muziek. In dit essay worden teksten uit 1984, 1997 en 2011 in behandeling genomen, waarin hij wijst op de problematische benaderingen van Russische muziek in de wetenschap. Die benaderingen moesten volgens Taruskin in 1984 (toen de Sovjet-Unie nog niet gevallen was) vooral in het westen worden herzien:

Here we must confront not only the extremely mendacious and tendentious historiography that emanates from the USSR, which many Western scholars continue to rely upon far too uncritically, in my opinion, but also a great many unexamined

---

<sup>3</sup> Taruskin, “Non-Nationalists”, 326, noot 16.

assumptions that can cloud our own consciousness and have prevented our view of Russian music and musical life from fully outgrowing its childhood.<sup>4</sup>

Hij signaleerde een neiging onder toenmalige wetenschappers om Russische muziek vooral te benaderen op basis van haar 'Russischheid', met als gevolg dat het 'Russische' een normatief criterium werd, vaak uitgedrukt in vergelijkingen en superlatieven, zoals 'dit is een zeer Russische melodie' of 'hij is de meest Russische componist'.<sup>5</sup> Russische componisten hadden te maken met een dubbel probleem. Om gewaardeerd te worden door het westen moesten ze voor westerse oren exotische volksmuziek uit eigen land in hun composities verwerken, maar dat 'nationale karakter' bevestigde tegelijkertijd hun positie buiten de 'universele' westerse traditie, waardoor ze nooit als gelijkwaardig aan het westen konden worden beschouwd.<sup>6</sup> Rusland werd in het buitenland gezien als een exotische 'ander' en daar met gelijk enthousiasme zowel veracht als bewonderd. In Rusland zelf was er een sterke neiging om het 'verschil' te bejubelen of uit te vergroten, zowel door het minderwaardigheidscomplex ten opzichte van het westen als door de overtuiging dat Rusland cultureel en moreel superieur was.<sup>7</sup>

In de muziekwetenschap had de focus op het 'nationale' element een verdeling van de Russische muziek in twee kampen, de 'nationalisten' en de 'verwesterden', tot gevolg.<sup>8</sup> Die scheiding kan worden teruggelied naar de strijd tussen Anton Rubinstein (en het conservatorium van St. Petersburg) en het 'Machtige Hoopje' onder leiding van Mily Balakirev, die uitgebreid wordt behandeld door Robert Ridenour in zijn boek over Russische muziek uit de negentiende eeuw.<sup>9</sup> De weerstand van het 'Machtige Hoopje' tegen Rubinstein was vooral een kwestie van professionaliteit, smaak en persoonlijke bezwaren.<sup>10</sup> Volgens Taruskin was het Vladimir Stasov, één van de grootste tegenstanders van het conservatorium, die het nationalisme betrok bij deze discussie. Hij creëerde het onderscheid tussen Russisch (waartoe het 'Machtige Hoopje' behoorde) en niet-Russisch (de conservatoriumleden).<sup>11</sup> Ondanks de vele (door Taruskin aangewezen) tegenstrijdigheden in de schrijfsels van Stasov,

---

<sup>4</sup> Richard Taruskin, "Some Thoughts on the History and Historiography of Russian Music," *The Journal of Musicology* 3 (1984): 323.

<sup>5</sup> Ibid., 323-324.

<sup>6</sup> Richard Taruskin, *Defining Russia Musically* (Princeton: Princeton University Press, 1997), 48.

<sup>7</sup> Ibid., xiv.

<sup>8</sup> Taruskin, "Some Thoughts," 332.

<sup>9</sup> Robert C. Ridenour, *Nationalism, Modernism, and Personal Rivalry in Nineteenth-Century Russian Music* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1981), 65.

<sup>10</sup> Ibid., 82-83.

<sup>11</sup> Taruskin, "Non-Nationalists," 136.

vonden zijn opvattingen gretig aftrek bij westerse wetenschappers, met name Rosa Newmarch. Newmarch had volgens Taruskin de ideeën van Stasov zonder significante wijzigingen overgenomen en bijgedragen aan de wetenschappelijke visie dat Russische muziek in twee groepen van nationalistisch en niet-nationalistisch kon worden opgedeeld.<sup>12</sup>

Taruskin heeft verschillende bezwaren bij de hierboven beschreven benadering. Allereerst gaat het ‘Russische’ element van Russische muziek vaak niet verder dan het gebruik van volksmuziek in muzikale composities en daarnaast overheerst de tendens om de aanwezigheid van deze volksmuziek te zien als een nationale stijl (en niet als simpelweg nationaal materiaal). Het ‘Russische’ is echter net zo vaak gebaseerd op de persoonlijke stijlen van Russische componisten, los van de vraag of volksmuziek daar een rol in speelt.<sup>13</sup> Ridenour illustreert dit aan de hand van Balakirevs idee van een Russische stijl, die niet gekoppeld was aan de Russische volksmuziektraditie, maar aan de persoonlijke stijl van Michail Glinka. Het was een stijl gebaseerd op smaak en niet zozeer op nationalisme.<sup>14</sup> Taruskin merkt verder op dat Rusland een groot land is met vele sociale klassen en vele soorten plaatselijke muziek die zijn verwerkt in composities, maar onopgemerkt blijven omdat het onderscheid tussen authentiek Russische muzikale idiomen oppervlakkig is.<sup>15</sup>

Ook het onderscheid tussen Russisch en niet-Russisch is volgens Taruskin zeer wankel, omdat alle betrokkenen binnen die scheiding deel uitmaakten van de westerse muziektraditie.<sup>16</sup> Ridenour laat zien dat Balakirev zijn leerlingen onderwees in westerse muziek en dat hij veel westerse romantische componisten waardeerde.<sup>17</sup> Volgens Taruskin grepen tegenstanders van het conservatorium naar patriottisme in hun frustratie over de gebrekkige positieve aandacht die zij ontvingen.<sup>18</sup> In het verlengde van deze ‘nationale’ kwestie gaat Taruskin in op de aanname dat Russische muziek niet alleen ‘nationale’ kleur zou moeten hebben, maar ook dat dit nationalisme uniek zou zijn voor Rusland. Hij wijst erop dat West-Europa indertijd vol zat met nationalistische componisten en dat het hele concept van nationalisme vanuit West-Europa geïmporteerd werd in Rusland.<sup>19</sup> Johann Gottfried Herder verspreidde immers de notie van de natie als een unieke en organische eenheid die

---

<sup>12</sup> Taruskin, “Non-Nationalists,” 139.

<sup>13</sup> Taruskin, “Some Thoughts,” 328.

<sup>14</sup> Ridenour, *Russian Music*, 76-77.

<sup>15</sup> Taruskin, “Some Thoughts,” 330.

<sup>16</sup> *Ibid.*, 333.

<sup>17</sup> Ridenour, *Russian Music*, 77.

<sup>18</sup> Taruskin, “Some Thoughts,” 336.

<sup>19</sup> *Ibid.*, 329.

gevormd wordt door haar natuurlijke omgeving en haar geschiedenis.<sup>20</sup> Herders idee dat volksverhalen en -liederen de nationale ‘ziel’ representeerden kan daaraan worden toegevoegd.<sup>21</sup>

Tsjaikovski neemt in deze kwestie een complexe positie in. Hij was de eerste professionele Russische componist, afgestudeerd aan het conservatorium van St. Petersburg, en behoorde in die zin, Stasovs gedachtegang volgend, tot de niet-Russen. De invloed van Stasov en de westerse nadruk op het exotische element in de Russische muziek maakten dat Tsjaikovski in de muziekwetenschap niet alleen werd weggezet als Rus, maar ook als een slechte Rus, omdat veel van zijn muziek de door het westen verlangde volksmuziek ontbeerde.<sup>22</sup>

Taruskin beschrijft meerdere malen hoe Tsjaikovski in naslagwerken, biografieën en muziekgeschiedenissen wordt gekarakteriseerd. Hij stelt onder andere dat Tsjaikovski verontschuldigend wordt neergezet als minder nationaal dan zijn collega’s van het ‘Machtige Hoopje’ en dat hij bovendien niet wordt vergeleken met collega-componisten buiten Rusland.<sup>23</sup> De nadruk lijkt te liggen op het rechtvaardigen van Tsjaikovski als ‘nationalist’, in plaats van het aan de kaak stellen van de oriëntalistische benaderingen die aan het idee van Russisch nationalisme ten grondslag liggen.<sup>24</sup> De duidelijkste voorbeelden van deze houding ten opzichte van Tsjaikovski zijn te vinden in de uitspraken van wetenschappers uit het begin van de twintigste eeuw. Zo vermeldt Richard Alexander Streatfeild in *Modern Music and Musicians* uit 1906:

As a matter of fact, Russian musicians can well be content to be represented by Tchaikovsky, whose music to Western ears has as strong a Slavonic flavour as that of any of his compatriots, only that his use of the distinctively Russian element is subjected to due artistic restraint.<sup>25</sup>

---

<sup>20</sup> William A. Wilson, “Herder, Folklore and Romantic Nationalism,” *The Journal of Popular Culture* 6 (1973): 832.

<sup>21</sup> *Ibid.*, 825.

<sup>22</sup> Taruskin, “Non-Nationalists,” 134. Om dit idee te nuanceren refereert Taruskin zelf aan een onderzoek van de Russische musicologe Nina Bachinskaia over de aanwezigheid van Russische volksmuziek in het werk van Russische componisten. Uit de resultaten blijkt dat Tsjaikovski op de tweede plaats staat als het gaat om het aantal gebruikte volksliederen; Nina Bachinskaia, *Narodnye pesni v tvorchestve russkikh kompozitorov* (Moskou: Muzgiz, 1962). Zie ook: Taruskin, “Some Thoughts,” 326.

<sup>23</sup> Taruskin, “Some Thoughts,” 325-326.

<sup>24</sup> Taruskin, *Defining Russia*, 49-50.

<sup>25</sup> Lawrence Kramer, red., “Tchaikovsky, Psychology, and Nationality: A View from the Archives,” *19th-Century Music* 35 (2011): 145.

Deze opmerking kan gekarakteriseerd worden als een poging om Tsjaikovski's 'Russischheid' te rechtvaardigen. Een andere opmerking uit 1915, waarin Tsjaikovski wordt gescheiden van het westen door zijn 'Russische geest', komt van Thomas Whitney Surette:

The music of Tchaikovsky differs fundamentally from that of the composers we have thus far discussed, and this difference may be traced to two causes; first, to the Russian National spirit, and, second, to the qualities of Tchaikovsky's own nature.<sup>26</sup>

*The New International Encyclopedia* uit 1928 biedt wellicht de meest overdreven rechtvaardiging van Tsjaikovski als 'nationalist': "there was no truer patriot than this fiery-souled poet, who demonstrated his slavophilism in a hundred of his compositions".<sup>27</sup>

Hoewel de bovenstaande beschrijvingen tegenwoordig ondenkbaar lijken, ziet Taruskin nog steeds een nadruk op de 'Russischheid' van Russische muziek. Deze tendens lijkt door de jaren heen weinig veranderd. In 1984 pleitte hij voor een kritische houding ten aanzien van 'Russischheid' en een bredere Europese context waarin Russische muziek geplaatst kan worden.<sup>28</sup> In 2011 roept hij wederom op Russische muziek in andere contexten te plaatsen en haar onderdeel te maken van de 'mainstream'.<sup>29</sup> Hij ziet Russische muziek in het buitenland nog steeds gewaardeerd worden om haar 'Russischheid', mede door de programmering van orkesten van speciale Russische programma's, festivals en seizoenen. Maar ook de politieke en culturele isolatie van Rusland in de twintigste eeuw hield het beeld van een mysterieus Rusland in stand in stand.<sup>30</sup> In 1984 noemde Taruskin nog een aantal hoopvolle wetenschappelijke ondernemingen en sloot hij optimistisch af met de notie dat het allemaal de goede kant op ging. In 2011 lijkt hij iets minder enthousiast:

The last eighteen years of Russian history still have the makings of a great Musorgsky opera: *Khodorkovshchina*, perhaps, or *Songs and Dances of Debt*. Russia is still an object of morbid curiosity, and that is still good for business when it comes to selling books, or music.<sup>31</sup>

---

<sup>26</sup> Kramer, "View from the Archives," 152.

<sup>27</sup> Ibid., 160.

<sup>28</sup> Taruskin, "Some Thoughts," 337.

<sup>29</sup> Taruskin, "Non-Nationalists," 133.

<sup>30</sup> Ibid., 142-143.

<sup>31</sup> Ibid., 143.



## Tsjaikovski de nationalist?

Het is moeilijk vast te stellen wat de precieze staat is van de situatie die Taruskin schetst in zijn laatste verhandeling. Hij gaat niet verder dan het noemen van één recente bron die wijst op de blijvende focus op de nationale kwestie en een vluchtige verwijzing naar de onderscheidende programmering van orkesten.<sup>32</sup> Dat lijkt een beetje karig als je wilt stellen dat “Russian music is still valued abroad for its Russianness.”<sup>33</sup> Wat Tsjaikovski betreft, is er in het geval van Taruskins eerste betoog een mooie vergelijking te maken. Hij haalt *A History of Western Music* van Donald Jay Grout uit 1973 aan om de nadruk op nationaliteit bij de behandeling van Tsjaikovski vast te stellen:

He [Tsjaikovski] is implicitly denigrated for not being as “national” as his “kuchkist” rivals, but all the same is ghettoized along with them in the inevitable chapter on nationalism. Confined as he is to the ghetto, Chaikovsky is rarely compared with such counterparts as Brahms or Bizet, except to note his ostensible derivations from them; he is compared only with fellow denizens of the ghetto, next to whom he is seen as “assimilated” en therefore inauthentic.<sup>34</sup>

Het werk van Grout bestaat nog steeds, inmiddels in een achtste editie, en het is wellicht interessant om te zien wat er van de beschrijving van Tsjaikovski is geworden. Allereerst draagt geen enkel hoofdstuk de term ‘nationalisme’ meer. Tsjaikovski wordt in twee hoofdstukken langer dan één zin behandeld: ‘Opera and Musical Theater in the Later

---

<sup>32</sup> Taruskin, “Non-Nationalists,” 134 en 142. Er is een poging ondernomen de onderscheidende programmering van orkesten diepgaander te onderzoeken. Aan de hand van recente programmaboekjes moest worden achterhaald hoe sterk Tsjaikovski in een nationale context geplaatst werd. Veel van de programmaboekjes hanteerden echter een zeer neutrale houding (los van de superlatieven die de muziek moeten verkopen) en de programmering deed niet vermoeden dat Tsjaikovski nadrukkelijk in een Russische hoek geplaatst werd (hoewel Tsjaikovski zich af en toe wel onder louter Russische collega’s bevond). De resultaten bleken te neutraal om relevant genoeg te zijn. Door tijdgebrek kon het onderzoek niet worden uitgebreid naar een vergelijking met oudere programmaboekjes of een vergelijking met een andere componist, maar wellicht is dit iets voor de toekomst. De neutraliteit die werd waargenomen nuanceert het bezwaar van Taruskin in ieder geval enigszins.  
<sup>33</sup> Ibid., 142.

<sup>34</sup> Taruskin, “Some Thoughts,” 325-326. Het betreft citaten uit: Donald Jay Grout, *A History of Western Music*, herziene editie (New York: Norton, 1973), 593 en 635. Het eerste citaat bevindt zich in het hoofdstuk over instrumentale muziek uit de negentiende eeuw: “They [Tsjaikovski en Dvořák] have a place in this chapter because, although their music is in some respects an outgrowth of nationalist ideas, their symphonies are essentially in the line of the German Romantic tradition.” Het andere citaat bevindt zich in het hoofdstuk over oud en nieuw nationalisme: “Tchaikovsky’s two most popular operas [...] seem to have been modelled after Meyerbeer, Verdi and Bizet, though national subjects and a few traces of national musical idioms occur in both of these and, much more conspicuously, in some of his less familiar works for the theater.”

Nineteenth Century’ en ‘Diverging Traditions in the Later Nineteenth Century’. De inleiding van het eerstgenoemde hoofdstuk lijkt de Russische muziek in een bredere context te plaatsen:

The second half of the nineteenth century saw a continuation of strong national traditions in German, Italian, and French opera, the rise of a vibrant Russian school in opera and ballet, and growing traditions of musical theater in other lands.<sup>35</sup>

Op de eerste paar bladzijden wordt geprobeerd de betrokken landen in één Europese context van nationalisme en exotisme te plaatsen. Hierbij wordt een belangrijke waarneming van Taruskin overgenomen, betreffende het dubbele probleem waar componisten uit perifere landen voor stonden:

For many [composers from Russia and Eastern Europe], composing in a recognizably national style was a sign of authenticity, part of an artist’s core personality. [...] Ironically, composers from lands outside the traditional musical powers of Italy, France, and Germany were boxed in by this viewpoint: their music *had* to be nationalist or risk being considered inauthentic, yet no merely national music could rival the claim to universality that had been part of the Austro-German tradition since the eighteenth century.<sup>36</sup>

Daarnaast wordt opgemerkt dat de ‘nationale’ stijlen lang niet altijd bestonden uit volksmuziek en –dansen, maar ook werden geclaimd op basis van nieuwe geluiden of nadrukkelijke afwijkingen van de conventie.<sup>37</sup> Hoewel de nadruk nog steeds op nationalisme en nationaliteit ligt, is er geen sprake van een voor Oost-Europese landen uniek fenomeen. Het beeld van één Europa onder invloed van nationalisme wordt niet bevorderd door de verdere indeling van het hoofdstuk in landen, maar die keuze kan worden verklaard door Taruskin als een tekst die “following the latest trends in textbook publication, has very little continuous text but consists in the main of bite-sized verbal clumps”.<sup>38</sup> Onder het kopje ‘Russia’ komt Tsjaikovski voor het eerst uitgebreid aan bod, voor zover dat kan in een geschiedenis over de gehele westerse muziek. Er wordt in ieder geval begonnen met de

---

<sup>35</sup> Peter J. Burkholder, Donald Jay Grout en Claude V. Palisca, *A History of Western Music*, 8ste editie (New York: Norton & Company, 2010), 685.

<sup>36</sup> *Ibid.*, 687-688.

<sup>37</sup> *Ibid.*, 687.

<sup>38</sup> Taruskin, “Non-Nationalists,” 134.

stelling dat de dichotomie tussen ‘nationalisten’ en ‘internationalisten’, die vaak is toegepast op scholen van Russische componisten, misleidend is omdat alle componisten een onderdeel waren van de westerse traditie, ongeacht hun stijl.<sup>39</sup> Op dit moment zijn al drie belangrijke kritiekpunten van Taruskin overgenomen in deze muziekgeschiedenis.

Het risico van een tekstuele analyse onder het verbeelde toezicht van Taruskin is dat bepaalde zinnen het slachtoffer kunnen worden van overdreven interpretatie. Zo roept de tweede zin van het eerste stukje tekst over Tsjaikovski direct een probleem op door te stellen dat:

Tchaikovsky sought to reconcile the nationalist en internationalist tendencies in Russian music, drawing models from Beethoven, Schubert, Schumann, and other Western composers as well as from Russian folk and popular music.<sup>40</sup>

Het is vreemd om de dichotomie die net is ontkracht nu weer in te zetten. Daarnaast legt het beschrijven van Tsjaikovski in termen van het verzoenen van nationale en internationale tendensen wellicht iets te veel de nadruk op het onderscheid tussen Rusland en het westen, en op het idee dat die verzoening een bewuste bezigheid van Tsjaikovski was. De suggestie wordt gewekt alsof het belangrijk is dat Tsjaikovski bewust gebruikmaakte van volksmuziek. Bovendien lijkt de nadruk bij het ‘nationale’ aspect weer te liggen op de toepassing van volksmuziek en populaire muziek, en niet op andere zaken. Aan de andere kant past deze beschrijving keurig binnen het geschapen kader van nationalisme in de Romantiek. Er wordt in principe enkel gewezen op Tsjaikovski’s gebruik van volksmuziekmodellen naast westerse modellen. Er wordt nergens gesuggereerd dat hij minder ‘nationaal’ was dan anderen. Bij het ontbreken van die context is het moeilijk vol te houden dat de genoemde passage bedoeld is als een poging tot compensatie van een ‘gebrek aan nationaliteit’.

Een andere problematische zin staat in een korte biografie over Tsjaikovski: “He [Tsjaikovski] combined his Russian heritage with influences from Italian opera, French ballet, and German symphony and song.”<sup>41</sup> Ook deze zin zou door critici kunnen worden beschouwd als een poging Tsjaikovski als ‘nationalist’ te rechtvaardigen door te suggereren dat het Russische erfgoed even sterk aanwezig is in zijn muziek als de andere idiomen en dat hij van het combineren van Rusland en het westen voortdurend zijn werk maakte. Het zou kunnen dat

---

<sup>39</sup> Burkholder, Grout en Palisca, *Western Music*, 712.

<sup>40</sup> *Ibid.*, 712 en 714.

<sup>41</sup> *Ibid.*, 713.

een beginnende lezer na deze zinnen Tsjaikovski ziet als een actieve vermenger van westerse klassieke stijlen en Russische volksmuziek; een op zijn zachtst gezegd twijfelachtige karakterisering. Maar zijn deze zinnen onderdelen van een nog altijd fundamentele (en wellicht onbewuste) focus op nationaliteit, of zijn de negatieve interpretaties van die zinnen sterk gevoed door de bezwaren opgeroepen door Taruskin?

Het andere hoofdstuk creëert wederom een nationaal kader:

Composers in other lands [dan Oostenrijk en Duitsland] drew both on the German tradition and on the music of their own nations. Often – but not always – they sought to assert a specifically national style, as well as an individual one.<sup>42</sup>

In de bespreking van zijn Vierde en Zesde symfonie wordt Tsjaikovski geplaatst onder de noemer ‘Oost- en Noord-Europa’. De inleidende passage stelt dat veel van de werken van de componisten uit dit gebied “were perceived as offering a different voice, colored as much by their nationality as by their individual character.”<sup>43</sup> Door wie werden ze op die manier gezien? En in hoeverre, zou Taruskin wellicht vragen, is er sprake van een verleden tijd? Als we Taruskin mogen geloven wordt die ‘andere stem’ nog steeds gehoord. Je zou kunnen stellen dat het essentialisme dat ten grondslag ligt aan veel muziekwetenschappelijk onderzoek naar ‘perifere’ landen op zijn minst ter sprake had moeten komen, in plaats van de suggestie te wekken dat het idee van een ‘andere stem’ ver achter ons ligt.

De belangrijkste bezwaren liggen in de indeling van deze muziekgeschiedenis. Nationalisme wordt gezien als een fenomeen dat invloedrijk was in heel Europa en er wordt gewezen op de keerzijden van het nationalisme in de negentiende eeuw. Tsjaikovski is echter niet in een andere context terug te vinden en wordt steeds behandeld voorafgaand aan het ‘Machtige Hoopje’ onder het kopje Rusland of Oost-Europa. Een dergelijke indeling kan gezien worden als een (wellicht onbewuste) bevestiging van de ‘different voice’. Je kunt je afvragen of het volgens de trends van tekstboekpublicatie niet net zo eenvoudig was geweest om naast de tijdvakken een indeling te maken in genres, in plaats van landen.

Als je kijkt naar de zinnen is het moeilijk in te schatten wat de impact op de lezer zou kunnen zijn. Zelfs met de bezwaren van Taruskin in het achterhoofd lijken de negatieve opmerkingen toch een enigszins overdreven karakter aan te nemen. Zijn de ‘invidious prejudices or double standards’ die dit tekstboek mogelijk zou aanmoedigen misschien alleen

---

<sup>42</sup> Burkholder, Grout en Palisca, *Western Music*, 750.

<sup>43</sup> *Ibid.*, 754.

zichtbaar als je dezelfde achtergrondinformatie hebt als Taruskin? En zijn ze in dat geval nog wel bezwaarlijk?

### **Wiley: De zaligheid van neutraliteit?**

In het in 1997 gepubliceerde *Defining Russia Musically* is Taruskin zeer kritisch over de houding van David Brown, biograaf van Tsjaikovski. Het werk van Brown is het schoolvoorbeeld van de nadruk op de ‘Russischheid’ van Tsjaikovski. In plaats van een kritische houding aan te nemen ten aanzien van ‘Russischheid’, doet Brown volgens Taruskin juist een poging om het gebrek aan ‘Russischheid’, dat Tsjaikovski door vroege critici als César Cui en Alfred Bruneau werd verweten, te compenseren. Dit houdt vooral een uitgebreide opsomming van in de muziek verwerkte Russische volksmelodieën in.<sup>44</sup> Brown is een gemakkelijke prooi voor Taruskin. Hij begint met het schetsen van een negatief aspect van het ‘Russische karakter’, namelijk ‘traagheid’ (*inertia*).<sup>45</sup> Deze traagheid is ook inherent aan de Russische creativiteit en wordt het best geïllustreerd door de volksmuziek.<sup>46</sup> Dit ‘typisch Russische’ gebrek zorgt ervoor dat het Russische componisten worstelen met de westerse muziekidiomen, die sterk contrasteren met de Russische natuur.<sup>47</sup> Bij Tsjaikovski was die worsteling nog zwaarder, omdat hij nadrukkelijk westers was opgeleid:

His training was thoroughly Western, and the problem of marrying the bundle of techniques which he had acquired in the St. Petersburg Conservatoire with the kind of invention his native instincts drew from him was to be a formidable one.<sup>48</sup>

Brown wijst op de beperkte invloed die het ‘volkse element’ had op Tsjaikovski, met uitzondering van een korte periode in de vroege jaren zeventig van de negentiende eeuw, toen de componist het meest conformeerde aan de idealen van het ‘Machtige Hoopje’. Dat was de periode waarin Tsjaikovski volgens Brown zijn beste melodieën componeerde.<sup>49</sup> Maar ook al hadden de melodieën uit de daaropvolgende tijd geen zichtbare overeenkomsten met de volksmuziek, hij toonde af en toe toch de “Russian folk-composer’s instinct to think in terms

---

<sup>44</sup> Taruskin, *Defining Russia*, 50.

<sup>45</sup> David Brown, *Tchaikovsky: A Biographical and Critical Study: The Final Years, 1885-1893* (Londen: Victor Gollancz, 1991), 421.

<sup>46</sup> *Ibid.*, 422-423.

<sup>47</sup> *Ibid.*, 424.

<sup>48</sup> *Ibid.*, 426.

<sup>49</sup> *Ibid.*, 427-428.

of foreground projections of a background outline.”<sup>50</sup> Taruskin wijst erop dat een dergelijke visie enkel kan leiden tot een obsessie voor puurheid. Als deze obsessie van de Russische kant komt, heet het ‘nationalisme’, maar dan wel een agressieve en intolerante vorm. Komt de obsessie echter van de westerse kant, dan volstaat alleen de volgende beschrijving van Brown:

These are the words of a fatherly “bwana,” celebrating the picturesqueness of the quaint aboriginal world he patronizes, ever watchful lest the natives, forsaking their essential natures, lose their exotic charm and start acting like his equals.<sup>51</sup>

Brown maakte het voor Taruskin niet moeilijk om kritiek te uiten op de essentialistische houding ten opzichte van Tsjaikovski en Russische muziek. Het lijkt ondenkbaar dat verhandelingen van een dergelijke aard nu nog worden gepubliceerd. Maar wellicht leek het ook ondenkbaar dat zulke gedachtegangen in 1991 (de uitgave datum van Browns laatste deel van zijn biografie) nog bestonden. Het is de vraag voor welke aanpak is gekozen in de recentste Engelstalige biografie over Tsjaikovski van Roland John Wiley uit 2009.

De indeling roept herinneringen op aan de ‘latest trends in textbook publication’ door de relatief korte hoofdstukken en het strikte onderscheid tussen muziek en leven. Die scheiding is volgens Wiley niet bedoeld om de indruk te wekken dat de twee zaken geen relatie hebben, maar heeft vooral de reden dat de beschikbare kennis over Tsjaikovski geen ideaal materiaal is om het verband tussen leven en werk op een heldere manier te leggen.<sup>52</sup> Het gaat Wiley bij de behandeling van Tsjaikovski’s muziek vooral om het bieden van een frisse kijk op de complexiteit en de plaats in het muzikale gedachtegoed van Tsjaikovski’s tijd. Daarnaast stelt hij dat het vermogen van muziek om generaties te ontstijgen ervoor zorgt dat zij steeds sterker losgekoppeld raakt van biografie, omdat zij resoneert met nieuwe publieken.<sup>53</sup> Hiermee lijkt Wiley het andere uiterste van de benaderingen van nationaliteit op zoeken. In plaats van een innige omarming van het idee van ‘Russischheid’ als graadmeter voor Tsjaikovski’s muziek, lijkt Wiley ervoor te kiezen om deze benadering volledig te negeren.

De behandeling van de muziek van Tsjaikovski is precies zoals Wiley het had aangekondigd: technisch en niet narratief.<sup>54</sup> Alle composities komen aan bod, sommige niet

---

<sup>50</sup> Brown, *The Final Years*, 431.

<sup>51</sup> Taruskin, *Defining Russia*, 51-52.

<sup>52</sup> Roland John Wiley, *Tchaikovsky* (Oxford: Oxford University Press, 2010), xviii.

<sup>53</sup> *Ibid.*, xix.

<sup>54</sup> Wiley, *Tchaikovsky*, xix.

langer dan een alinea, andere twee tot drie bladzijden en in een enkel geval (zoals de Zesde symfonie) is er sprake van een redelijk grondige analyse. Tekenend voor het verschil in aanpak tussen Wiley en Brown is de behandeling van Tsjaikovski's tweede symfonie. Volgens Brown identificeerde Tsjaikovski zich hier het sterkst met de fundamentele muzikale gedachten van het nationalistische 'Machtige Hoopje', niet alleen door het gebruik van volksmelodieën, maar ook de toepassing van door hen gewaardeerde technieken en methoden. Hij beschouwt het centrale deel als onmiskenbaar Russisch en noemt de invloed van Glinka.<sup>55</sup> Na een vergelijking met Borodin besteedt Brown ook uitgebreid aandacht aan het herziene eerste deel en dan vooral aan de ondergeschikte rol die de volksmelodie speelt in de nieuwe versie, ten opzichte van de structurerende functie die de melodie had in het origineel. Het oorspronkelijke eerste deel was volgens Brown indrukwekkender, evenals de finale, waarin een volksmelodie ook een hoofdrol opeist.<sup>56</sup> Taruskin wijst op de beperkte visie van Brown door te stellen dat er zonder vooroordelen vele parallellen zijn waar te nemen met Beethoven, maar dat deze gelijkenissen "are occluded by the ethnic walls that have been erected by defenders of the "Western" mainstream".<sup>57</sup>

Wiley heeft kennelijk geleerd van Taruskins kritiek, want elke referentie aan nationalisme wordt vermeden in zijn behandeling van de tweede symfonie. Wiley begint zonder direct een link te leggen met het 'Machtige Hoopje': "The symphony came at a time of his preoccupation with folk song (June-November 1872), and it was the first of several works with Ukrainian connections."<sup>58</sup> Waar Brown de statische en decoratieve behandeling van de volksmuziek nog had gekoppeld aan de Russische natuur, is het bij Wiley "conventional treatment of folk song".<sup>59</sup> Wiley noemt parallellen met Beethoven en vermeldt dat het 'Machtige Hoopje' onder de indruk was van de finale. Hij besluit met de mededeling dat de kritische reactie op de herziene versie van het eerste deel minder goedgezind was dan op het oorspronkelijke deel.<sup>60</sup> Browns analyse wordt niet genoemd en ook naar andere recente wetenschappers wordt niet verwezen. Deze afzijdigheid kenmerkt de muziekbehandeling van Wiley. Het is niet zo dat hij helemaal niet ingaat op de opmerkingen van recentere critici. In zijn behandeling van de Zesde symfonie bijvoorbeeld haalt hij wetenschappers aan die de aandacht vestigen op seksualiteit en religiositeit in de muziek, maar merkt daarbij op dat

---

<sup>55</sup> David Brown, *Tchaikovsky: A Biographical and Critical Study: The Early Years, 1840-1874* (Londen: Victor Gollancz, 1978), 256-257.

<sup>56</sup> *Ibid.*, 264.

<sup>57</sup> Taruskin, *Defining Russia*, 63.

<sup>58</sup> Wiley, *Tchaikovsky*, 110.

<sup>59</sup> *Ibid.*, 111.

<sup>60</sup> *Ibid.*, 112.

dergelijke interpretaties de typische elementen van Tsjaikovski's denkwijze in de Zesde symfonie verbergen.<sup>61</sup> Een aanzienlijk deel van de analyse gaat op aan het nuanceren van dergelijke al te dwingende claims.<sup>62</sup>

Vanuit de optiek van Taruskin is Wiley op twee manieren te interpreteren. Aan de ene kant 'mainstreamt' hij Tsjaikovski. Er zijn geen claims van 'Russischheid' en parallellen worden gevonden in de gehele Europese traditie, niet alleen de Russische. Hij wordt niet behandeld als louter een Russische componist. Tsjaikovski maakt deel uit van de 'common stash'.<sup>63</sup> Door zijn neutrale en technische analyses biedt hij de lezer mogelijkheden om zelf te zoeken naar nieuwe contexten. Aan de andere kant ontbreekt het Wiley aan een kritische houding ten aanzien van de 'Russischheid', een fenomeen dat hij volledig lijkt te negeren. Dat geldt niet alleen voor de muziekwetenschappelijke receptie van Tsjaikovski in de twintigste eeuw, maar ook voor de context van nationalisme in Tsjaikovski's eigen tijd. Hoewel nationalisme in de alledaagse bezigheden van Tsjaikovski wellicht een kleine rol heeft gespeeld, heeft het wel invloed gehad op hoe zijn werk werd gewaardeerd. Ligt er bij een biografie geen verantwoordelijkheid om een poging te doen zijn onderwerp van alle kanten te belichten en op zijn minst te wijzen op de opvattingen over nationaliteit tijdens en na Tsjaikovski's leven? Als Wiley stelt dat één van de doelen van zijn biografie "reconsideration of someone who has suffered at the hands of biographers" is, hoe kan dan worden heroverwogen als datgene waaronder Tsjaikovski geleden heeft niet expliciet wordt benoemd?<sup>64</sup>

Wiley verzorgt ook de biografie van Tsjaikovski op *Grove Music Online*. Zijn aanpak verschilt niet veel van het boek. Het essentialisme in de muziekwetenschap lijkt voor Wiley niet te bestaan. Daar moet bij vermeld worden dat hij niet uitvoerig ingaat op het wetenschappelijke discours rond Tsjaikovski. Hij behandelt claims over Tsjaikovski's seksualiteit en de potentiële betekenis van de Zesde Symfonie, maar daarbij worden geen namen genoemd.<sup>65</sup> Andere korte referenties aan de wetenschap betreffen Tsjaikovski's huwelijk met Antonina, het al dan niet aanwezig zijn van een programma bij de Vijfde symfonie en Tsjaikovski's dood.<sup>66</sup> Al deze discussies gaan specifiek over Tsjaikovski. De

---

<sup>61</sup> Wiley, *Tchaikovsky*, 422-423.

<sup>62</sup> *Ibid.*, 424, 431.

<sup>63</sup> Taruskin, "Non-Nationalists," 143.

<sup>64</sup> Wiley, *Tchaikovsky*, xiii.

<sup>65</sup> Roland John Wiley, "Tchaikovsky, Pyotr Il'yich," in *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51766> (geraadpleegd 2 april 2012), paragraaf 3, alinea 6-7: over seksualiteit; paragraaf 6, subparagraaf ii, alinea 4-7: over de betekenis van de Zesde symfonie.

<sup>66</sup> Wiley, "Tchaikovsky," paragraaf 4, alinea 3: over Tsjaikovski's huwelijk met Antonina; paragraaf 5, subparagraaf ii, alinea 8: over een programma in de Vijfde symfonie; paragraaf 6, subparagraaf ii, alinea 8-9:



nadruk op ‘Russischheid’ in de muzikwetenschap en het nationalisme in de negentiende eeuw omvatten een veel breder kader en zijn daarom wellicht niet gepast in een biografie voor een encyclopedie. En bovendien, niets in de tekst van Wiley wijst op elementen die “invidious prejudices or double standards” oproepen. De behandeling van de muziek wordt geplaatst binnen de gebeurtenissen in Tsjaikovski’s leven en binnen een breder Europees kader. Wiley valt wederom te verwijten dat hij de kwesties van het romantisch nationalisme en de muzikwetenschappelijke focus op nationaliteit niet aankaart. De geciteerde passages en de kritiek van Taruskin wijzen erop dat de nadruk op ‘Russischheid’ een belangrijk onderdeel vormde van de wetenschappelijke receptie van Tsjaikovski.

Taruskin heeft zelf ook een korte biografie van Tsjaikovski geschreven in *The New Grove Dictionary of Opera*. Daarin laat hij wederom belangrijke punten in zijn kritiek op de westerse receptie van de Tsjaikovski voorbijkomen. Zo benadrukt hij dat het ‘Machtige Hoopje’ en het conservatorium gescheiden werden door professionalisme en niet door nationalisme. Ook wijst hij op de invloed van Stasov op het westen en de tendens om Tchaikovsky als minderwaardig te beschouwen, omdat hij minder ‘Russisch’ zou zijn dan zijn Russische collega’s.<sup>67</sup> Hij sluit af met de mededeling dat Tsjaikovski een matig begrepen figuur blijft in het westen en dat pogingen om hem gelijk te stellen aan conventionele noties van ‘Russische muziek’ hem tekort hebben gedaan.<sup>68</sup> De aanpak van Taruskin contrasteert met die van Wiley. Taruskin neemt een kritischere houding aan en gaat in op de problematische houding van westerse critici ten opzichte Tsjaikovski. Hij gebruikt ook meer superlatieven en lijkt zich op te werpen als een enthousiast verdediger van ‘Tsjaikovski de kunstenaar’. Het verschil tussen Wiley en Taruskin lijkt een kwestie van voorkeur, maar je kunt je blijven afvragen waarom Wiley niet eens vluchtig stilstaat bij de kwestie die Taruskin in al zijn teksten oproept.

### **Conclusie: laten rusten of doorgaan?**

De conclusies van dit essay zijn vooral gebaseerd op nuance. De analyse van de muzikgeschiedenis van Burkholder suggereert dat de bezwaren van Taruskin over de huidige

---

over Tsjaikovski’s dood. In dat laatste geval wordt wel een naam genoemd, namelijk Alexandra Orlova. Haar theorie over Tsjaikovski’s dood kan gevonden worden in: David Brown en Alexandra Orlova, “The Last Chapter,” *Music & Letters* 62 (1981): 125-145.

<sup>67</sup> Richard Taruskin, “Tchaikovsky, Pyotr Il’yich,” in *The New Grove Dictionary of Opera*, red. Stanley Sadie, Grove Music Online. Oxford Music Online,

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O905040> (geraadpleegd 2 april 2012), paragraaf 1, alinea 2 en paragraaf 2, alinea 4.

<sup>68</sup> Ibid., paragraaf 5, alinea 3.

representatie van Tsjaikovski wellicht gerelativeerd moeten worden. Hoewel Tsjaikovski nog sterk wordt omringd door nationaliteit en Rusland, is er tekstinhoudelijk, los van het gecreëerde kader, geen opvallende nadruk op Tsjaikovski als ‘Russische’ componist. Bovendien wordt er wel ingegaan op de effecten van het nationalisme in de negentiende eeuw. Maar de conclusie hangt ook af van de mate waarin je nadruk op nationaliteit kunt of wilt zien. Het lijkt er in ieder geval op dat er weinig moeite is gedaan om Tsjaikovski in een andere context te plaatsen dan die van nationaliteit en Rusland. Dat is wellicht tekenend voor hoe diepgeworteld essentialistische opvattingen over Russische muziek kunnen zijn. Maar het kan ook het gevolg zijn van het volgen van publicatieconventies en de eisen van uitgevers. Tegen beide mogelijkheden zijn bezwaren te maken.

Bij de beschouwing van Wiley zien we een neutraliteit die de grote kwestie van ‘Russischheid’ uit de weg gaat. Dit is deels te rechtvaardigen door de keuzes van de auteur, maar het kan ook worden opgevat als het weglopen voor verantwoordelijkheden of het negeren van een volgens Taruskin aanhoudende wetenschappelijke houding. Bovendien blijft ook de directere invloed van het nationalisme in de negentiende eeuw onderbelicht in de teksten van Wiley. Het is de vraag of jezelf buiten de discussie houden bijdraagt aan de oplossing van het vraagstuk van ‘Russischheid’. In een korte biografie voor een encyclopedie is dat gebrek aan betrokkenheid wellicht meer te rechtvaardigen en aangezien Wiley verre van bezwaarlijke implicaties formuleert, is zijn aanpak in dit geval eerder toe te juichen dan af te keuren. Taruskin laat zelf zien dat een biografie ook sterk kritisch kan zijn, maar dit rechtvaardigt niet de stelling dat Wiley dat ook zou moeten doen.

Er zijn enkele zaken aan te merken op de toegepaste methode. Allereerst ontbreekt het aan een omvangrijk corpus. Een sluitende conclusie over de huidige wetenschappelijke representatie van Tsjaikovski in informatieve teksten kan niet worden geformuleerd zonder een aanzienlijk aantal naslagwerken en muziekgeschiedenissen te analyseren. Vergelijking met materiaal uit het verleden is daarbij wenselijk. Hoewel er maar één recente Engelstalige biografie is, kan deze wel aanvullend zijn voor het totaalbeeld van de representatie van Tsjaikovski en bovendien de deur openen naar vergelijking met biografieën uit het verleden en eventueel wetenschappelijke artikelen. Onderzoek naar een groter corpus informatieve teksten kan ook aantonen of Taruskins bezwaren bij de wetenschappelijke houding ten opzichte van Tsjaikovski wellicht genuanceerd moeten worden. Zijn opmerking dat

Tsjaikovski in niet-Russische tekstboeken wordt afgeschilderd als een slechte bewoner van het ghetto van de Russische muziek is in deze tijd wellicht niet meer te handhaven.<sup>69</sup>

Een andere aanmerking op de uitgevoerde analyse betreft de keuze van Tsjaikovski. Hoewel hij geschikt bleek voor behandeling, is hij natuurlijk niet representatief voor andere Russische componisten of de Russische muziek van zijn tijd. Wellicht kan een soortgelijk onderzoek als in dit essay worden verbreed naar de behandeling van twee componisten of een specifieke periode. Een dergelijk onderzoek kan wellicht ook leiden naar wetenschappers die Taruskins bezwaren nadrukkelijk delen of bekritisieren. In de artikelen over Tsjaikovski die voor dit essay zijn doorgenomen zijn dergelijke wetenschappers niet gevonden en werd Taruskin ook niet aangehaald. Dat is op zijn minst opmerkelijk: het roept vragen op over de invloed en significantie van Taruskins opvattingen en over de huidige houding van de wetenschap ten opzichte van Russische muziek.

Al deze nadruk op Russische muziek zou opgevat kunnen worden als een bevestiging van de 'andersheid' van Rusland, en misschien dat Wiley er daarom voor koos de 'Russischheid' te negeren, in de hoop dat men op die manier de aandacht zou vestigen op andere zaken. Of misschien stelt Taruskin het allemaal ernstiger voor dan het is. In beide gevallen is er reden genoeg om dieper in te gaan op de muziekwetenschappelijke benaderingen van Russische muziek.

---

<sup>69</sup> Taruskin, "Non-Nationalists," 134.

## Literatuurlijst

Brown, David. "How Did Tchaikovsky Come to Die: And Does It Really Matter?" *Music & Letters* 78 (1997): 581-588.

\_\_\_\_\_. *Tchaikovsky: A Biographical and Critical Study*. 4 dln. Londen: Victor Gollancz, 1978-1991.

Brown, David, en Alexandra Orlova. "The Last Chapter." *Music & Letters* 62 (1981): 125-145.

Bullock, Philip Ross. "Ambiguous Speech and Eloquent Silence: The Queerness of Tchaikovsky's Songs." *19th Century Music* 32 (2008): 94-128.

Burkholder, Peter J., Donald Jay Grout en Claude V. Palisca. *A History of Western Music: 8th Edition*. New York: Norton & Company, 2010.

Burr Jr., Ralph C., en Alexander Poznansky. "Tchaikovsky's Suicide: Myth and Reality." *19th Century Music* 11 (1988): 199-220.

Jackson, Timothy L. "Aspects of Sexuality and Structure in the Later Symphonies of Tchaikovsky." *Music Analysis* 14 (1993): 3-25.

Kramer, Lawrence, red. "Tchaikovsky, Psychology, and Nationality: A View from the Archives." *19<sup>th</sup>-Century Music* 35 (2011): 144-161.

Ridenour, Robert C. *Nationalism, Modernism, and Personal Rivalry in Nineteenth-Century Russian Music*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1981.

Taruskin, Richard. *Defining Russia Musically*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

\_\_\_\_\_ “Non-Nationalists and Other Nationalists.” *19<sup>th</sup>-Century Music* 35 (2011): 132-143.

\_\_\_\_\_ “Some Thoughts on the History and Historiography of Russian Music.” *The Journal of Musicology* 3 (1984): 321-339.

\_\_\_\_\_ “Tchaikovsky, Pyotr Il’yich.” In *The New Grove Dictionary of Opera*, redactie door Stanley Sadie. *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O905040> (geraadpleegd 2 april 2012).

Wiley, Roland John. *Tchaikovsky*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

\_\_\_\_\_ “Tchaikovsky, Pyotr Il’yich.” In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51766> (geraadpleegd 2 april 2012).

Wilson, William A. “Herder, Folklore and Romantic Nationalism.” *The Journal of Popular Culture* 6 (1973): 819-835.