

Tschaikowsky-Gesellschaft

Mitteilungen 23 (2016)

S. 3-17

Čajkovskijs Dirigieranmerkungen in seiner Partitur von Beethovens
9. Symphonie (Arkadij Klimovickij)
aus dem Russischen von Lucinde Braun

Abkürzungen, Ausgaben, Literatur sowie
Hinweise zur Umschrift und zur Datierung:
http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_html_files/abkuerzungen.pdf

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

Redaktion:
Thomas Kohlhase (1994-2011),
zusammen mit Kadja Grönke (2006-2008),
Lucinde Braun und Ronald de Vet (seit 2012)

ISSN 2191-8627

Čajkovskijs Dirigieranmerkungen in seiner Partitur von Beethovens 9. Symphonie¹

Arkadij Klimovickij

aus dem Russischen von Lucinde Braun

Am 1. Oktober 1889 schrieb Petr Il'ič Čajkovskij Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov, er habe, als er ihm versprach, am 25. November die *Hamlet-Ouvertüre* in Petersburg zu dirigieren, ganz aus dem Blick verloren, dass er an demselben Tag in Moskau auf einem Benefizkonzert der dortigen Abteilung der RMO zugunsten von Künstler-Witwen und -Waisen auftreten müsse.² Auf dem Programm dieser Veranstaltung stand Ludwig van Beethovens 9. Symphonie.

Am 22. November schickte Čajkovskij zwei Briefe ab. Im ersten, an Nadežda fon Mekh gerichteten, findet sich eine schlichte Information: „Morgen beginnen die Proben zu dem Konzert, das ich am 25. dirigieren werde (9. Symphonie) [...]“.³ Der zweite Brief an den Großfürsten Konstantin enthält Worte, die die Anspannung und Unruhe angesichts des bevorstehenden Konzerts enthüllen: „Verzeihen Sie, Eure Hoheit, dass ich so eilig und knapp schreibe, aber mir steht gerade die Probe zu Beethovens 9. Symphonie bevor, und ich bin schrecklich aufgeregt.“⁴

Die Aufführung der 9. Symphonie wurde ein uneingeschränkter Erfolg. War es schon lange üblich, dass eigene Kompositionen Čajkovskijs – es erklangen diesmal das Finale der Orchestersuite Nr. 3 und, erstmals in Russland, das *Pezzo capriccioso* in der Fassung für Violoncello und Orchester – vom heimischen Publikum mit Begeisterung aufgenommen wurden, so sticht das einhellige Lob, mit dem die Rezensenten die Interpretation von Beethovens Neunter bedachten, besonders ins Auge. Es handelte sich nach allgemeinem Dafürhalten um ein denkwürdiges Ereignis im russischen Musikleben:

P. I. Čajkovskij dirigierte sie mit besonderer Emphase, und der laute Beifall des Publikums zeugte von einer vollkommenen ästhetischen Befriedigung. Das Programm wurde mit großem künstlerischem Erfolg ausgeführt, und das Interesse der Zuhörer blieb bis zum Ende des Abends lebendig.⁵

Ähnlich äußerte sich einen Tag später Nikolaj Kaškin:

¹ Erstmals auf Russisch publiziert unter dem Titel *Dirižerskie pomety Čajkovskogo v partiture Devjatoj simfonii Bečhovena*, in: *Novye dokumenty i materialy*, hrsg. von Tamara Skvirskaja, Sankt Petersburg 2003, S. 170–190. Unsere Übersetzung folgt dem revidierten Nachdruck in: Arkadij Klimovickij, *Petr Il'ič Čajkovskij. Kul'turnye predčuvstvija. Kul'turnaja pamjat'. Kul'turnye vzaimodejstvija*, Sankt Petersburg 2015, S. 329–342. Siehe auch die Besprechung dieses Bandes in diesem Heft, S. 93.

² Vgl. Brief Nr. 3944, ČPSS XVa, S. 187.

³ Ebd., Brief Nr. 3975, S. 212.

⁴ Ebd., Brief Nr. 3976, S. 213.

⁵ G. K[onjus], *Ekstrennoe sobranie Russkogo muzykal'nogo obščestva*, in: *Moskovskie vedomosti*, 27. November 1889, S. 5.

Das Konzert verlief äußerst erfolgreich. Herr Čajkovskij wurde nach jedem Stück hervorgerufen, und ungeachtet seiner sichtlichen Erschöpfung musste er auch nach dem Ende der Symphonie noch mehrmals herauskommen und sich vor dem Publikum verbeugen, das lautstark seine Zufriedenheit kundtat.⁶

Ein weiterer Beobachter notierte:

Čajkovskij hat diese schwierige Sache hervorragend ausgeführt, er wurde in seiner Eigenschaft als Dirigent den Erfordernissen der Partitur vollständig gerecht. [...] Die Interpretation der Symphonie durch das Orchester war sehr lebendig und elegant; der Opernchor unter der Leitung von Herrn Avranek sang hervorragend: der Klang war voll, saftig und mächtig, die Intonation korrekt (eine nicht einfache Aufgabe). Die Solisten (die Damen Karataeva und Gnučeva, die Herren Barcal und Majboroda) machten Ehre als Ensemble. Nach dem Ende der Symphonie wurden alle Interpreten und der Dirigent lautstark herausgerufen. Die ästhetische Befriedigung war vollkommen.⁷

Am Ende dieses Berichts werden Fragen berührt, die über die bloße Konzertkritik deutlich hinausgehen:

Es steht jetzt außer Zweifel, dass wir in der Gestalt dieses Musikers eine bedeutende Dirigentenpersönlichkeit gewonnen haben, wobei uns besonders sympathisch ist, dass wir es mit einem russischen Künstler zu tun haben, obendrein mit einem nicht einseitigen Musiker, sondern mit einem wahrhaft gebildeten musikalischen Eklektiker, der sich indessen nicht von den talentierten Vertretern der jungrussischen Schule und ihren Nachfolgern abwenden wird. Herr Čajkovskij scheint uns heute mehr als irgendjemand sonst eine geeignete Person zu sein, um zweifelsfrei an der Spitze eines erstklassigen russischen Konzertinstituts zu stehen.⁸

Unter Beethovens Werken hat freilich nicht unbedingt die 9. Symphonie Čajkovskij zu Kommentaren veranlasst.⁹ Erinnert sei an eine Reihe bekannter Aussagen und Urteile zu anderen Schöpfungen des Komponisten – etwa zur 1. Symphonie: „ich jubele bei dem Gedanken daran, dass ich Beethovens Erste Symphonie hören werde. Ich habe gar nicht vermutet, dass ich sie so liebe“¹⁰; zur *Eroica*: „In dieser Symphonie [...] offenbarte sich zum erstenmal die unermessliche, wunderbare Kraft des schöpferischen Genies dieses Komponisten“¹¹; die berühmten Zeilen über die Achte: „Unbestreitbar ist jedoch, daß er [Beethoven] sich mit einigen seiner symphonischen Werke in großen Höhen befindet, auf denen ihm niemand oder fast niemand das Wasser reichen kann. [...] Die [achte] Symphonie gehört zu seinen unnachahmlichen Großtaten. [...] Während es der Komponist bekanntermaßen vermag, den Hörer in eine stark tragische Stimmung zu versetzen, erfüllt er dieses Mal die Seele des Hörers mit einem überströmenden Gefühl des Glückes und der Freude. Besonders der letzte Satz mit seinen humorigen Kontrasten, plötzlichen Übergängen und Blitzen einer Phantasie, wie man sie nur bei Beethoven findet, bietet ein unnachahmliches und prächtiges Beispiel symphonischer Musik“¹²; über das *Andante con moto* des Klavierkonzerts Nr. 4: „Ich kenne nichts Genialeres als diesen kurzen Satz. Sooft ich ihn

⁶ Nikolaj Kaškin, [ohne Titel], in: *Russkie vedomosti*, 26. November 1889.

⁷ N[ikolaj K[ašk]in, in: *Russkie vedomosti*, 28. November 1889.

⁸ *Chronika tekuščich sobytij*, in: *Teatr i žizn'*, 29. November 1889.

⁹ Vgl. weiterführend zu diesem Thema: *Der „Gott Zebaoth“ der Musik. Dokumente zu Čajkovskijs Beethoven-Rezeption*, zusammengestellt von Thomas Kohlhase, in: *Mitteilungen* 12 (2005), S. 123–146.

¹⁰ Brief an Sergej Taneev, 11. Dezember 1885, ČPSS XIII, Nr. 2834, S. 221.

¹¹ *Musikalische Essays*, S. 66 f.

¹² Ebd., S. 11.

höre, überläuft es mich heiss und kalt“¹³; bis hin zum begeisterten Ausruf über zahlreiche Stellen der Siebten Symphonie, die ihn besonders faszinierten: „Es ist schlechterdings unmöglich, das Großartige dieser unendlichen *Mannigfaltigkeit im Einheitlichen* mit Worten wiederzugeben“¹⁴; und dem Urteil über die *Missa solemnis*: „Dies ist eines der genialsten musikalischen Werke.“¹⁵

Daneben bildeten Beethovens Kompositionen einen festen Bestandteil von Čajkovskijs häuslicher Musizierpraxis. „Gestern Abend habe ich mit ihm [Modest Čajkovskij] mit größter Begeisterung die sehr gute [vierhändige] Fassung von Beethovens Es-Dur-Quartett gespielt.“¹⁶ „Wenn Sie Beethovens Sonaten haben, seien Sie so liebenswürdig, sie mir zu schicken!!!“¹⁷, schrieb er etwa Frau fon Mekk, als er sich im Sommer 1879 auf ihrem Landgut aufhielt. A.I. Brjulova, eine Freundin des Komponisten, berichtet in ihren Erinnerungen von solchen privaten Aufführungen, deren Zeuge sie geworden war:

Er liebte es sehr vierhändig zu spielen; in einem Sommer zum Beispiel, als er bei uns auf der Datsche zu Besuch war, spielte ich mit ihm sämtliche Beethoven-Quartette durch [...]. In Petersburg hatten wir zwei Flügel, und [...] er schlug immer vor: lasst uns zu acht Händen spielen [...]. Und immer begann er mit der Leonoren-Ouvertüre Nr. 3, die er hinsichtlich der Dramatik höher als alles anderes stellte. „Mich durchläuft immer ein Schauer“, pflegte er zu sagen, „wenn in der Ferne ein Trompetenklang erschallt. Einen so erschütternden Effekt trifft man wohl nirgendwo sonst an“.¹⁸

Die einzige Beethoven-Symphonie, deren Aufführung Čajkovskij je leitete, war indessen die Neunte, dasjenige Werk, das ihn durch sein ganzes Musikleben begleitet zu haben scheint. So zählt zu den Erinnerungen seines Bruder Modest eine Episode, in der der noch junge Čajkovskij mit seinen Kameraden vierhändig Beethovens Symphonien spielte,¹⁹ unter denen Laroš, sein Kommilitone am Konservatorium und beständiger Partner, in erster Linie die Neunte hervorhebt („wir spielten sie im ersten Studienjahr“²⁰). Der Komponist erwähnt sie stets mit unverändert großer innerer Anteilnahme.

Nachdem er in Wien Wagners *Walküre* gehört hatte und sich in Zusammenhang damit in einem Zustand äußerster Gereiztheit befand, unterstrich Čajkovskij seinen negativen Eindruck von der Oper, indem er sie Beethovens Meisterwerk gegenüberstellte:

Das kann doch nicht das letzte Wort in der Kunst sein? Sollten die kommenden Generationen dieses präventöse, schwerfällige und talentlose Geschwätz wirklich genießen, etwa so, wie wir jetzt die IX. Sinfonie genießen, die zu ihrer Zeit auch als Unsinn angesehen wurde?! Wenn ja, so ist das fürchterlich.²¹

Folgende in einem völlig anderen, privaten Zusammenhang geäußerten Worte über die Symphonie bestätigen die Konstanz dieser Auffassung:

[...] ich muss Ew. Hoheit gestehen, dass es mir absolut unklar ist, warum die vielen Wiederholungen des Scherzo-Themas der neunten Symphonie Sie unangenehm berühren. Ich dage-

¹³ An den Großfürsten Konstantin Konstantinovič, 21. September 1888, ČPSS XIV, Nr. 3675, S. 542. Deutsche Übersetzung: ČSt 13/II, S. 393.

¹⁴ Musikalische Essays, S. 235.

¹⁵ Brief an Anatolij Čajkovskij, 24. Juni / 6. Juli 1870, ČPSS V, Nr. 200, S. 226.

¹⁶ An Nadežda fon Mekk, 16. / 28. – 18. / 30. Dezember 1879, ČPSS VIII, Nr. 1381, S. 471.

¹⁷ An Nadežda fon Mekk, 9 – 11. August 1879, ČPSS VIII, Nr. 1248, S. 310.

¹⁸ VČ 1980, S. 115.

¹⁹ Vgl. VČ 1980, S. 35.

²⁰ VČ 1980, S. 54; vgl. auch Laroche, S. 255.

²¹ Brief an Sergej Taneev, 7. / 19. Dezember 1877, ČPSS VI, Nr. 681, S. 294. Übersetzung nach: Kohlhasse, S. 140.

gen habe stets das Verlangen, es wieder und immer wieder zu hören. Ist es doch so göttlich schön, kraftvoll, originell und voller Bedeutung!²²

Auch als er sich 1889 in Berlin aufhielt, versäumte Čajkovskij es nicht, eine Konzertaufführung der Neunten zu besuchen, mit deren Qualität er allerdings nicht zufrieden war.²³

Eine andere Episode, die auf den ersten Blick nur mittelbar mit der Symphonie zu tun hat, erweist sich bei näherer Betrachtung als psychologisch höchst aufschlussreich. Als Abschlussarbeit am Konservatorium hatte ČPSS bekanntlich eine Kantate auf Schillers Ode „An die Freude“ schreiben müssen, den Text, der auch der letzten Beethovenschen Symphonie zu Grunde liegt. Als 1890 der Verleger Petr Jurgenson dem Komponisten vorschlug, die Kantate herauszugeben, antwortete dieser:

Daß sie gedruckt wird, möchte ich nicht, weil das ein Jugendwerk ist, das keine Zukunft haben wird; noch dazu ist sie auf den Text von Schillers „An die Freude“ geschrieben. Mit Beethoven zu wetteifern ist peinlich.²⁴

Diese Worte, die die angespannte Dynamik der Beziehung Beethoven – Čajkovskij offen legen, wurden nur knapp ein Jahr nach der Aufführung der 9. Symphonie niedergeschrieben. Zweifellos spiegelt sich in der Aussage die Wirkung, die die Wiederbegegnung mit Beethovens Musik auf Čajkovskij's geistigen Kosmos hatte.

Auf das Angebot der Direktion der Petersburger Abteilung der IRMO etwa ein Jahr später, ein Konzertprogramm aus eigenen Werken zu leiten, entgegnete der Komponist, er nehme den Vorschlag „mit größtem Vergnügen“ an. Dann jedoch fügte er hinzu:

[...] würden Sie mir gestatten, ein Programm zuzusammenzustellen, das nicht ausschließlich aus meinen Werken besteht? [...] Viele [...] werden nichts dagegen haben, unter meiner Leitung etwas Klassisches anzuhören. Ich werde deswegen nicht streiten, – aber ich schlage Ihnen das in Ihrem Interesse vor, denn ich bin überzeugt, dass sich Leute finden werden, die sich dafür interessieren, ob ich im Stande bin, eine Beethoven-Symphonie gut durchzuführen.²⁵

Erlauben wir uns eine kleine Digression. Es ist bekannt, dass das Dirigieren für Čajkovskij mit gewissen Problemen behaftet war, die vor allem psychologischer Natur waren.²⁶ Mehr als einmal hat er selbst die Ängste und Neurosen angesprochen, die ihn auf dem Dirigentenpult belasteten, hat er seine Unbedarftheit als Dirigent erwähnt. Erinnern wir uns, wie eindrücklich er seine eigenen Eindrücke während der angespannten Premierenvorbereitung der Oper *Čerevički* geschildert hat:

Täglich sind Proben. Jeden Morgen mache ich einen Spaziergang und sitze bereits um 11 Uhr am Dirigentenpult im Orchester. Die Probe ist immer erst gegen 4 Uhr zu Ende und ermüdet mich dermassen, dass ich, nach Hause zurückgekehrt, eine Weile ganz still liegen muss. Gegen Abend kehren die Kräfte wieder, und dann kann ich Nahrung zu mir nehmen. [...]. Das Dirigieren macht mir viel Mühe und erfordert die Anspannung des ganzen Nervensystems. Doch muss ich gestehen, dass es mir auch eine grosse Genugtuung gewährt. Erstens ist mir das Bewusstsein sehr angenehm, meine angeborene, krankhafte Schüchternheit besiegt zu haben; zweitens tut es dem Autor einer neuen Oper sehr wohl, den Gang seines Werkes selbst

²² Brief an Großfürst Konstantin Konstantinovič, 2. Oktober 1888, ČPSS XIV, Nr. 3685, S. 553. Übersetzung nach: ČSt 13/II, S. 394.

²³ Vgl. den Brief an Aleksandr Glazunov, 15. / 27. Februar 1889, ČPSS XVa, Nr. 3794, S. 50.

²⁴ Brief an Petr Jurgenson, 2. Juli 1890, ČPSS XVb, Nr. 4163, S. 197. Übersetzung nach: Kohlhasse, S. 146.

²⁵ Brief an P.L. Peterssen, 2. Juli 1891, ČPSS XVIa, Nr. 4458, S. 195.

²⁶ Vgl. zu diesem Thema auch: Thomas Kohlhasse, *Čajkovskij als Dirigent*, in: Mitteilungen 7, S. 62–90.

zu leiten anstatt jeden Augenblick an den Dirigenten herantreten zu müssen, um ihn auf diesen und jenen Fehler aufmerksam zu machen [...].²⁷

Immer wieder beschäftigte sich Čajkovskij mit dem Thema seines eigenen Dirigierens, und seine Selbstbeobachtungen zeichnen sich wie gewöhnlich durch scharfe Urteilkraft, Kompromisslosigkeit und Unerbittlichkeit aus:

Seit langer Zeit hatte sich die Meinung gebildet, daß ich gar keine Begabung zum Kapellmeister besäße, und ich selbst glaubte um so hartnäckiger an meine Unfähigkeit auf diesem Gebiet, als zwei Versuche, meine krankhafte Schüchternheit zu überwinden und mit dem Taktstock in der Hand vor dem Moskauer Publikum zu bestehen, kläglich gescheitert waren.²⁸

Gegenstand dieser Aussage sind zwei isolierte Auftritte als Dirigent eigener Werke aus Čajkovskijs früherer Zeit: die Aufführung der Ouvertüre (1. Fassung, Petersburg 1865) und symphonischer Fragmente (Zwischenspiel und Tanz der Mägde) aus der Oper *Voevoda* (Moskau 1868). Übersehen hatte der Komponist dabei, dass es nach den erwähnten zwei noch eine dritte Gelegenheit gegeben hatte, als er fast zehn Jahre später den *Slawischen Marsch* (Serbsko-russkij marš) op. 31 dirigierte (Moskau 1877). Erst nach einer weiteren zehnjährigen Unterbrechung fand dann das eigentlich Dirigentendebüt statt, die Uraufführung der Oper *Čerevički* 1887 in Moskau, die den Auftakt zu regelmäßigen öffentlichen Auftritten machte. Doch sogar zu dieser Zeit, nachdem er seine Konzerte in Russland und Europa mit beträchtlichem Erfolg bestanden hatte, verharrte Čajkovskij bei seiner früheren Vorstellung von seinen Dirigenteneigenschaften: „Ich bleibe aber trotzdem dabei, daß ich nicht das Zeug zum Dirigenten besitze, das heißt die Vereinigung jener psychischen und physischen Eigenschaften, die aus einem Musiker *im allgemeinen* einen Kapellmeister *im besonderen* machen.“²⁹ Nikolaj Kaškin wusste zu berichten, „daß ihm das Dirigieren nicht das geringste Vergnügen bereitere. Es bedeutete für ihn immer die Ableistung einer schweren Arbeit [...]. Die Zeit vor einem Konzert war für ihn einfach eine Qual [...].“³⁰

Umso größere Aufmerksamkeit verdient die im Sommer 1891 geführte Korrespondenz mit der IRMO über das geplante Konzert. Sowohl Čajkovskijs Vorschlag, nicht mit eigenen Werken aufzutreten – seine Dirigiertätigkeit war ursprünglich ja vor allem durch die Notwendigkeit motiviert worden, das eigene Œuvre bekannt zu machen, als auch die verglichen mit seiner üblichen Haltung ganz ungewöhnliche Überzeugung, das Publikum werde sich für seine Orchesterleitung interessieren, lassen sich als Reaktion auf die offensichtlich positive Resonanz deuten, die seine Aufführung der Neunten Symphonie hervorgerufen hatte. Es unterliegt keinem Zweifel, dass Čajkovskij diese Resonanz gespürt hat und dass sie ihn mit Freude erfüllte. Nicht zufällig offenbart sich das zutiefst künstlerische Denken des Komponisten gelegentlich auch in seinen Äußerungen über das Dirigieren, etwa wenn es im schon zitierten Brief an Frau von Meck heißt: „[ich] muss [...] gestehen, dass es mir auch eine grosse Genugtuung gewährt.“³¹

Nachdem Čajkovskij auf seine Anfrage eine zustimmende Antwort der IRMO-Direktion erhalten hatte, schrieb er: „Ich wähle die 4. in B-Dur.“³² Doch das geplante Kon-

²⁷ Brief an Frau von Meck, 14. Januar 1887, ČPSS XIV, Nr. 3146, S. 18. Übersetzung nach: ČSt 13/II, S. 315.

²⁸ Musikalische Essays, S. 383.

²⁹ Ebd.

³⁰ KaškinE, S. 161.

³¹ Brief an Frau von Meck, 14. Januar 1887, ČPSS XIV, Nr. 3146, S. 18. Übersetzung nach: ČSt 13/II, S. 315.

³² Brief an P.L. Peterssen, 2. September 1891, ČPSS XVIa, Nr. 4464, S. 199.

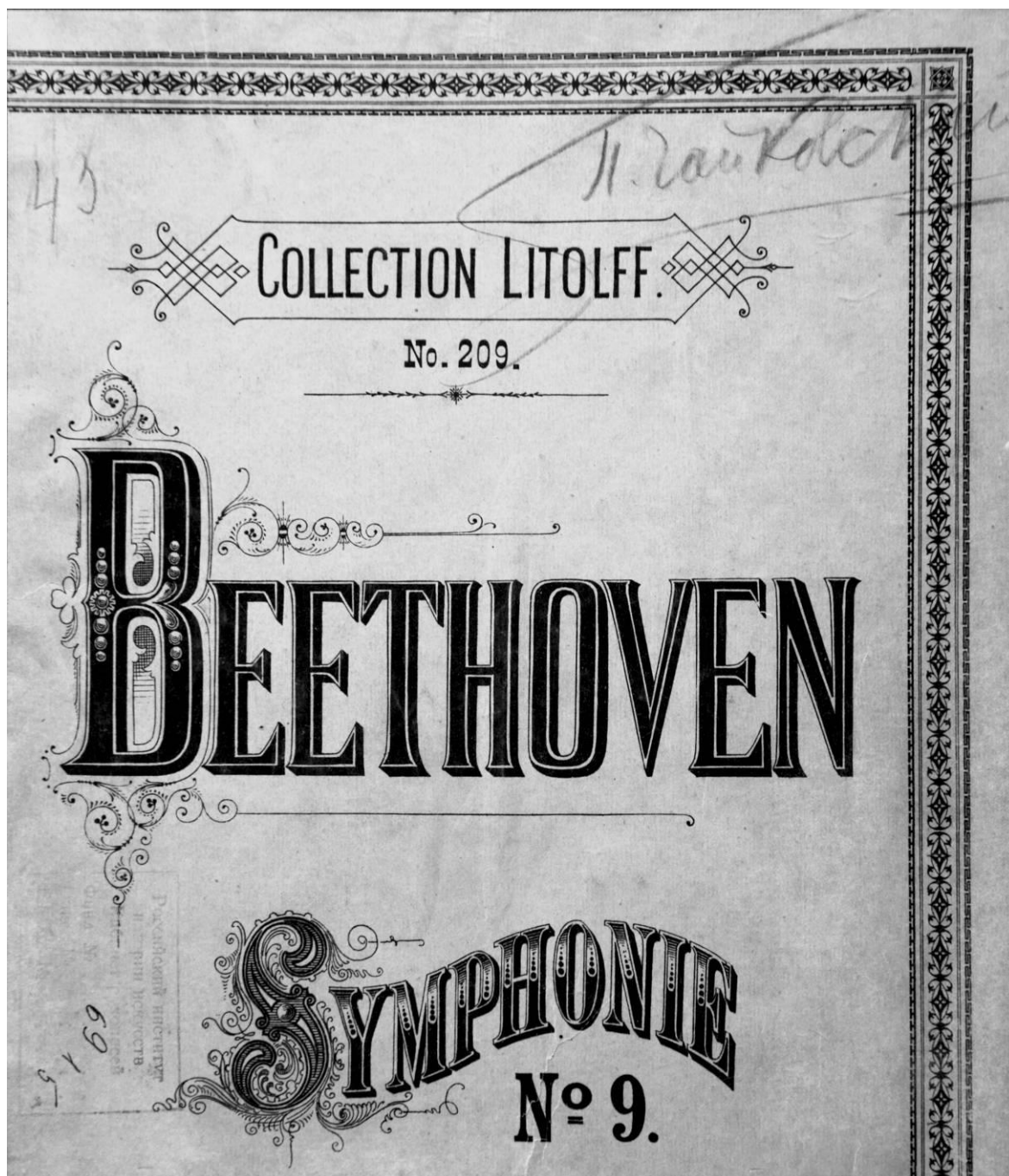


Abbildung 1. RIII, Handschriftenkabinett, opis' 1, Nr. 5 (Zugangsdatum: 28. März 1951)

zert sollte nicht zu Stande kommen, so dass die Neunte die einzige Beethoven-Symphonie geblieben ist, die der Komponist je dirigiert hat.

In der Handschriftenabteilung des RIII befindet sich eine Dirigierpartitur von Beethovens 9. Symphonie mit zahlreichen Eintragungen Čajkovskijs, die bezeugen, dass der Musiker sich damit zunächst allein, dann während der Probenarbeit auf das Konzert vorbereitet hat. Es ist das Partiturexemplar, das an dem denkwürdigen Abend des 25. November 1889 vor ihm auf dem Dirigentenpult lag.

Es handelt sich um die deutschsprachige Ausgabe des Verlags Henri Litolff (Collection Litolff. No. 209), eine großformatige Dirigierpartitur (31 × 23,5 cm) mit 190 Seiten

(Titelblatt, 189 Notenseiten, Beginn der Paginierung auf S. 2), erschienen unter der Plattennummer 2773.³³ Sie ist heute in einen primitiven Kartoneinband eingebunden, der nicht dem originalen weichen Umschlag des Litolff-Verlags entspricht, versehen mit einem gewöhnlichen kunstledernen Büro-Überzug, der offenkundig erst lange Zeit, nachdem die Noten aus unbekannten Gründen die Sammlung ihres ursprünglichen Besitzers verlassen hatten, angebracht wurde. Auf der rechten Seite befindet sich an der oberen Schnittkante eines auf die Außenseite des Einbands geklebten Ausschnitts des ursprünglichen Litolff-Einbandes die Unterschrift „P. Čajkovskij“. Der letzte Buchstabe der mit dunkelblauem Bleistift angefertigten Unterschrift und der obere Teil des typischen Schlussschnörkels sind beschnitten.

Als Čajkovskij sich am 22. November in dem oben zitierten Brief an den Großfürsten Konstantin für seine „Eile und Knappheit“ entschuldigt hatte, begründete er dies mit einer Probe zur Neunten Symphonie, „die jetzt bevorsteht“. Das war nicht ganz zutreffend oder vielleicht sogar eine bewusste kleine Irreführung. In Wahrheit war die Probe erst für den folgenden Tag, den 23. November, angesetzt worden. Gleichwohl aber war Čajkovskij mit dem Erarbeiten der Partitur beschäftigt – und zwar nicht nur am Instrument, sondern mit Sicherheit auch am Schreibtisch. Allem Anschein nach hatte diese Arbeit begonnen, lange bevor es zur Begegnung mit Orchester, Chor und Solisten kam. Denn während der klar begrenzten Probenzeit – es fanden lediglich zwei Proben statt – wäre es unmöglich gewesen, eine solche Fülle an Notizen in die Notenausgabe einzutragen.

Čajkovskijs Bleistiftnotizen durchziehen die gesamte Partitur – sie färben den größten Teil der Seiten (148 von 190), wobei Dichte und Intensität variieren. Im 1. Satz finden sich auf 37 von 49 Seiten Anmerkungen, im 2. Satz auf 24 von 36, im Finale auf 65 von 87. Unter den 15 Seiten des 3. Satzes gibt es keine einzige, die der Bleistift des Dirigenten unberührt gelassen hätte.

Auch inhaltlich unterscheiden sich die Einzeichnungen. In einigen Fällen beschränkt sich der Eintrag auf einen doppelten Schrägstrich (//), der die Akkoladen der Partitur voneinander abgrenzt, wenn sie auf einer Seite sehr dicht untereinander stehen.³⁴ Der Großteil der Zeichen hängt mit Dirigiermarkierungen zusammen: Gekennzeichnet werden wichtige Instrumenteneinsätze (meist mit unterschiedlich großen Kreuzen bzw. kreuzweisen Strichen oder Häkchen), Ereignisse im Verlauf des musikalischen Geschehens (melodisch, rhythmisch und klangfarblich bedeutsame oder aufführungstechnisch schwierige Momente), dynamische Schattierungen, es geht um Probleme des Notentextes und der Takteinteilung. Grundsätzlich wird für die Eintragungen die gesamte Partiturseite ausgenutzt: Neben freien Stellen am Seitenrand und zwischen den Systemen finden sich zahlreiche Notizen auch direkt über dem Notentext.

Für die Anmerkungen hat Čajkovskij verschiedene Schreibwerkzeuge verwendet: gewöhnlichen Bleistift und Buntstifte in Braun, vor allem aber in Rot (erstmalig auf Seite 15) und Blau (erstmalig auf Seite 10^u)³⁵. Auch daraus kann man schließen, dass der überwiegende Teil der Eintragungen nicht während der Proben vorgenommen worden ist, denn es ist kaum vorstellbar, dass Čajkovskij seine Partitur auf dem Dirigentenpult mit so detail-

³³ Die Ausgabe ist in deutschen Bibliotheken weit verbreitet und auch als Reprint (Mineola: Dover Publications, 1989) sowie digitalisiert (<http://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/96>) greifbar.

³⁴ Auf den Seiten 27, 53 und 72 findet sich nur ein einzelner Trennstrich.

³⁵ Für die Beschreibung der Eintragungen werden die hochgestellten Buchstaben ^o und ^u verwendet, um die obere bzw. untere Akkolade auf einer Seite zu bezeichnen. Fehlt ein solcher Index, so nimmt die Akkolade die gesamte Partiturseite ein. Falls eine Seite drei oder vier Akkoladen enthält, wird dies im Text entsprechend erwähnt.

lierten Markierungen versah – mit einem Vorrat verschiedenfarbiger Stifte bewaffnet und in unmittelbarer Nähe zu den Musikern, die in diesem Fall in besonders großer Besetzung zugegen waren.

Der einfache Bleistift kommt in verschiedenen Kontexten zur Anwendung. Čajkovskij greift im Verlauf der gesamten Arbeit und in allen ihren Etappen auf ihn zurück: am Schreibtisch, am Klavier wie auch im Umgang mit den Interpreten. Offenkundig wurde ein beträchtlicher Anteil dieser Einträge speziell bei den Proben angefertigt, wo Čajkovskij seine Absichten zunächst nur rasch fixierte, um daheim darauf zurückgreifen zu können. Daher ist der Bleistift so omnipräsent in der Partitur, bis hin zum Finale. Außerdem war nur der Bleistift dafür geeignet, um Notentext auf dem vom Druckbild stark eingeschränkten Raum hinzuzufügen. Solche Noteneinträge gibt es an drei Stellen, die sich alle im 2. Satz befinden.

Mit dem braunen Stift dürfte Čajkovskij seine Vorbereitungsarbeit mit der Partitur begonnen haben – zumindest ist dieses die einzige Farbe, die bis zur Seite 9 Anwendung findet.³⁶ Je weiter die Arbeit voranschritt, desto seltener erscheint das Braun. Der Komponist verwendet es überwiegend im 1. Satz für die Trennstriche zwischen den Akkoladen (S. 9, 20), für verschieden große Kreuze (S. 13, 16, 19, 21^u, 22^o, 22^u, 25^o, 30^o – erste Schicht) und selten für Anmerkungen. Zu letzteren zählen die Einträge „ritard[ando]“ (S. 20^u), „p“ und eine Decrescendo-Gabel (S. 9^o), „p“ (S. 23^u, 31 – erste Schicht), „Cor[ni]“ (S. 30 – erste Schicht), „ffp“ (S. 36) sowie vertikale Striche zur Markierung der metrischen Einteilung (S. 45^o – erste Schicht). Im 2. Satz erscheint Braun noch für die Akkoladen-Trennstriche (S. 72), bei einem Kreuz für den Trompeten- (S. 58^o – erste Schicht) und einen Paukeneinsatz (S. 78 – erste Schicht). Im 3. Satz und im Finale kommt diese Farbe nicht mehr vor.

Ein erkennbares System dürfte es bei der Wahl der Farbe nicht gegeben haben. So erscheinen beispielsweise die funktional gleich belegten Kreuzzeichen, die im Hauptsatz des 1. Satzes die Einsätze der Instrumente markieren, auf Seite 2 (vor den Klarinetten) und 3 (vor Oboen, Flöten und Hörnern) in Braun, während auf Seite 4 die Einsätze der Trompeten mit ihrem scharf punktierten Rhythmusmotiv mit einfachem Bleistift und der Eintritt der Flöten und Oboen im Überleitungsteil (S. 5) erneut mit Braun gekennzeichnet werden. Ähnliche Situationen wiederholen sich im weiteren Verlauf. Auch der Umstand, dass Čajkovskij im 3. Satz ein einziges Mal zum roten Bleistift greift (S. 98^o, Kreuze vor dem Einsatz von Klarinetten und Hörnern), dürfte nur dem Zufall geschuldet sein. Es wäre höchstens denkbar, dass die erkennbare Zunahme in der Verwendung des blauen Stiftes mit einer bestimmten Psychologie der Wahrnehmung zusammenhängt – einer deutlichen Präferenz des Komponisten für diese Farbe. So hat er auf Seite 65 über dem auf dem oberen Rand mit Rot notierten Ausdruck „stringendo“, der die im Druck vorhandene Anweisung verdoppelt, dasselbe Wort nochmals in Blau wiederholt und es überdies in Blau in die Stimme der Bassposaune hineingeschrieben.

Einiges deutet darauf hin, dass für Čajkovskij die Breite und der Härtegrad der Bleistiftmine und die daraus resultierende Intensität der Schrift eine gewisse Relevanz besaßen. Sein roter Stift hatte eine sehr dünne Mine und ergab so eine scharfe Linie, während die blauen Linien sich breit und mit satter Farbe präsentieren. Der braune Stift, der ebenfalls eine recht dicke Linie erzeugte, mochte dagegen aufgrund seiner unbestimmt-gedämpften Farbe unsympathisch wirken – nicht zufällig taucht er viel seltener auf als die anderen und fehlt im Schlusssatz gänzlich.

³⁶ Die einzige Ausnahme bildet das kleine Kreuz in Bleistift, mit dem auf S. 4 der Einsatz der Trompeten und Pauken markiert wird.

Čajkovskij benutzte seine Farbstifte meist an Stellen, wo es erforderlich war, die mit einfachem Bleistift ausgeführten Einzeichnungen zu fixieren, zu verstärken oder einfach besser wahrnehmbar zu machen, indem sie verbreitert und auffälliger wurden. Es ist dabei deutlich zu erkennen, dass er viele Abschnitte mindestens zweimal aufmerksam durchgeschaut, durchdacht und durchgehört hat. Solche Partiturseiten, auf denen mehrere Farben aufeinanderstoßen und wo einzelne Anmerkungen in verschiedenen Farben, wenn auch nicht immer ganz wörtlich, wiederholt werden, sind besonders bemerkenswert und faszinierend. Sie bieten uns die Möglichkeit, die Prioritäten von Čajkovskijs Arbeit an der Partitur der Neunten zu erfassen. Doch welches auch immer die Motive für die „Polychromie“ der Partitur gewesen sein mögen, hier liegt uns in jedem Fall ein Indikator dafür vor, dass die Vorbereitungsarbeit in mehreren Phasen verlief. Die Verwendung unterschiedlicher Stifte eröffnet eine Perspektive für die Rekonstruktion der zeitlichen Abfolge dieser Phasen und die Entschlüsselung ihres Sinns.

Ihrem Charakter und ihrer Bedeutung nach sind diese Anmerkungen Orientierungshilfen „für sich selbst“. Manche kennzeichnen den Moment des Einsetzens eines Instruments, entweder mit konventionellen Symbolen (Kreuzen, Kreisen, der Anweisung „NB“), oder mit dem meist abgekürzten, seltener auch vollständig ausgeschriebenen Instrumentennamen (z.B. S. 25^o: „Fagotti“, „трубы“ [Trompeten]), der im Freiraum neben oder über den Notensystemen dick eingetragen ist, wobei Russisch, Italienisch, Französisch und Deutsch gleichermaßen verwendet wird (auf S. 123 begegnen parallel die Begriffe „Соло“ und „Solo“, „Tromba“ und „Trompete“). Auf Seite 123 signalisieren Kreuzchen die Einsätze der einzelnen Stimmen; zusätzlich hat sich der Komponist auch die Namen dieser Stimmen mit „2. скр[ипки]“ (2. Violinen), „альты“ (Bratschen) usw. notiert. Solche verdoppelnden Anmerkungen durchziehen die gesamte Partitur.

Dynamische Spielanweisungen bringt Čajkovskij dergestalt an, dass er sich frühzeitig, ja sehr oft schon weit im Voraus darauf vorbereiten kann. Die diesbezüglichen Hinweise verfolgen den Zweck, die eigene Aufmerksamkeit rechtzeitig zu mobilisieren. Sie tauchen meist einige Takte vor den gedruckten Zeichen auf, bei einem Seitenwechsel in der Regel auf der dem Umblättern vorangehenden Seite (vgl. das warnende *ff* auf dem rechten Rand von S. 17, das *f* auf S. 18, den Hinweis „гамма [Tonleiter] pp“ auf S. 33 vor den Skalenfiguren, das *pp* vor S. 34 usw.). In der Mehrheit der Fälle wiederholen diese Hinweise nur die gedruckten Angaben der Partitur, so dass sie nicht zu übersehen oder auszulassen sind. Sie springen förmlich ins Auge, ziehen durch ihre Größe und kräftige Farbe die Aufmerksamkeit auf sich. Zum Beispiel wird auf Seite 10 das „sempre pp“ mehrfach wiederholt; auf Seite 17 hat Čajkovskij das im Druck mit kleiner Schrift jeder Stimme beigefügte „cresc.“ in Groß mit blauem Stift sowohl auf dem oberen als auch auf dem unteren Seitenrand und zwischen den Orchestergruppen hinzugefügt – insgesamt viermal; auf Seite 27 sind die Crescendo-Gabeln mit braunem Stift sehr dick und ausdrucksstark nachgezeichnet, und auf Seite 46 begegnet in Blau ein auffällig gedehnt notiertes „c – re – s – cen – do“.

Unter Čajkovskijs Einzeichnungen finden sich verbale Präzisierungen, deren vorbereitender, psychologisch absichernder Charakter unübersehbar ist. Dazu gehören die Bemerkungen „NB“, „сейчас Тимпани“ (gleich Pauken) und weiter unten „сейчас литавры“ (gleich Becken) auf Seite 57^o, „сейчас хор“ (gleich Chor) und daneben „через такт хор“ (in einem Takt Chor; S. 141) oder die an sich selbst gerichtete Warnung „attention“ (S. 165, 187) u.v.m. In diesem Sinne zu verstehen ist auch die Bemerkung „Scherzo“, die die Reminiszenz an das Hauptthema des 2. Satzes im Finale markiert (S. 105, rechter Rand unten).

Ein absichernder Charakter kennzeichnet ebenso drei musikalische Notate Čajkovskijs im Scherzo, die alle mit der Bewältigung von Formteil-Wiederholungen zu tun haben. Die erste dieser kleinen Skizzen auf Seite 55^u besteht aus einem einzelnen System ohne Schlüssel, Vorzeichen und Taktangabe, links mit der Angabe „2[-e] скр[ипки] (2. Violinen) versehen. Sie befindet sich am Ende der Exposition der Sonatenform und beinhaltet den ersten Takt des Satzanfangs, zu dem das Wiederholungszeichen zurückweist. Beim zweiten Beispiel (S. 64^u) handelt es sich gleichfalls um eine einzeilige Skizze ohne Schlüssel, Vorzeichen und Taktangabe mit einem Hinweis auf die Streicher, die am Ende der Reprise dieses Satzes (prima volta) eingefügt ist. Angegeben ist ein Takt aus der 1. Geigenstimme in Es-Dur, der auf den Beginn des zu wiederholenden zweiten Teils hinweist. Die letzte der drei Notenanmerkungen (S. 68^o, rechter Rand) umfasst zwei Systeme mit Schlüsselung, aber ohne Vorzeichen und Taktangabe. Am Ende der zweiten Hälfte des Trio-Abschnitts hat sich Čajkovskij den Zweiviertel-Auftakt der Bratschen und Violoncelli (ohne die halbe Note d der Kontrabässe) vom Anfang dieses Teils herausgeschrieben. In allen drei Fällen handelte der Komponist zweifellos unter dem Druck der Notwendigkeit, die Partiturseiten rasch zurückblättern zu müssen.

Eine beträchtliche Zahl von Eintragungen in der Partitur hängt mit rhythmischen Problemen zusammen. Erstmals auf Seite 18 vermerkt Čajkovskij im 2/4-Takt mit vier energischen blauen Vertikalstrichen den Wechsel des Pulses von Viertel auf Achtel und reagiert so auf Beethovens Ritardando. Von diesem Moment an greift er immer wieder auf solche vertikalen Striche zurück. Im 1. Satz tauchen sie noch zweimal auf, und zwar jeweils anlässlich eines Ritardandos (S. 20^u, 45^{o-u}).

Im Scherzo fehlen diese Strichzeichen. Stattdessen begegnen hier andersartige Eintragungen, die mit Metrum und Rhythmus zu tun haben. Darunter fällt besonders die Markierung der Anfangstakte ins Auge: Jeder der Takte ist mit einem energischen Haken versehen (blauer Stift, S. 50), der einen Schlag in ganzen Takten bezeichnet. Indem Čajkovskij die achttaktige Sektion in dieser Weise organisierte, reagierte er vermutlich auf die komplexe interne Struktur des Abschnitts, in dem der Eintritt des Themas vorbereitet wird. Das zu Beginn exponierte binäre Schema ‚stark klingender / ungerader Takt‘, das erst bestätigt, dann aber gestört wird und als Folge ‚pausierender schwacher / gerader Takt‘ erklingt, erzeugt eine rhythmische ‚Modulation‘, die zum kompositorischen Ausbruch wird. Die zunächst etablierte Ordnung wird beim vierten vorzeitigen Erklingen des zu Grunde liegenden Oktavsprung-Motivs in Takt 6 gesprengt. Die Konzentration der ‚klingenden‘ Takte hat einen synkopenartigen Effekt, während mit der Rückkehr der Sprungfigur zur I. Stufe das Durchlaufen des Grundmotivs durch die Stufen des Tonikadreiklangs zum Abschluss kommt. Aufgrund des sich planmäßig steigernden Einsatzes der Orchestergruppen (Streicher, Schlaginstrumente, dann Holzbläser und Blech ohne Posaunen) und dem konsequenten Wandern durch die Register (zunächst abwärts von d³ bis F, beim letzten Mal eine Oktave höher als zu Beginn) präsentiert sich das Motiv, das am Ende dieses Prozesses steht, als logisches Ergebnis der ganzen Konstruktion, als dynamische Reprise des ihm zu Grunde liegenden Intonationskeims. Es führt alle Umwandlungen zusammen, sowohl die des Registers (die Streicher führen ihre absteigende Bewegung bis zur Tonika zu Ende), als auch die klangfarblichen (es ist das erste, wenn auch nicht komplette, Tutti) und strukturellen. Der abschließende Zweitakter erscheint so trotz seiner Stummheit in paradoxer Weise dynamisch: Es ist eine Pause, die die Erwartung auf einen dritten nach den zwei ‚klingenden‘ Takten enttäuscht.

Vermutlich stellte die Umgruppierung der Taktfolge ‚stark klingender / pausierender schwacher Takt‘ zur Abfolge ‚zwei klingende / zwei pausierende Takte‘ für den Dirigenten

Čajkovskij ein gewisses Problem dar, das ihn beunruhigte. In analoger Weise versah er die Wiederholung der Introduktion nach dem Trio (S. 71) mit Häkchen. Außerdem nummerierte er acht Takte vor dem Beginn der Coda durch (S. 83).

Spezielle Schwierigkeiten stellten sich dem Dirigenten allem Anschein nach auch im 3. Satz der Symphonie. Im ersten Takt (C) ist jede Viertel mit einem langen und jede Achtel mit einem kürzeren vertikalen Strich versehen. Zusätzlich steht über jeder schweren Zählzeit eine Ziffer von 1 bis 4. Die Striche wie auch die Ziffern wurden nachträglich mit blauem Stift durchgestrichen. Im Folgenden zählt Čajkovskij immer wieder Taktschwerpunkte, Pausen und Synkopen innerhalb von Takten ab: in den Variationen im C-Takt mit den Ziffern 1, 2, 3, 4 (S. 89^u, 99^u, 101^u) oder nur mit der Ziffer 4 (S. 87^o, 89^u) oder verbal mit „четыре“ (vier, S. 93^o) oder auch mit Vertikalstrichen (dritte und vierte Zählzeit, S. 94^o). In den Variationen im $\frac{3}{4}$ -Takt benutzt er die Ziffern 1, 2, 3 (S. 89^u), Vertikalstriche (ebd.) oder zeichnet sich metrische Schemata *a tre* (S. 88^u) oder *a quattro* (S. 89^u) ein; in der 12/8-Variation sind alle 12 Schläge mit Vertikalstrichen versehen (S. 94^u), nur im letzten Takt stehen sechs Striche (S. 102^u). Oft werden die vertikalen Linien von einem Fermatenzeichen begleitet, das manchmal Beethovens Fermate aufgreift, manchmal aber auch zur Hervorhebung rhythmisch wichtiger Klänge ergänzt ist. Besonders plastisch erscheint dieses Verfahren auf den Anfangsseiten des Finales, wo Tempo und Metrum sich alle paar Takte ändern (S. 103, 104, 107 u.a.).

Mit dem 3. Satz verbunden ist eine Gruppe von Anmerkungen, die innerhalb der Partitur einzigartig sind. Am oberen Rand der Seiten 98 und 99 erblickt man ein Fragezeichen, und auf S. 99^u sind in der Beckenstimme sogar vier Fragezeichen eingetragen. Zweifellos deutet dies auf ein spezielles Problem hin, das sich dem Komponisten hier gestellt hatte. Doch worin bestand die Schwierigkeit? Die ungewöhnlichen Zeichen beziehen sich auf zwei Momente, in denen die gleichmäßige Bewegung des variierten ersten Themas im 12/8-Takt von heroischen Einwüfen unterbrochen wird. Das Taktschema, das Čajkovskij im ersten Fall mit acht teilweise von kurz zu lang wechselnden Vertikalstrichen fixiert hat, im zweiten Fall mit den erwähnten Fragezeichen, lässt vermuten, dass er versuchte, diese Stellen nicht mit 12, sondern mit 8 Schlägen zu dirigieren, wohl um damit die vorbereitenden Achtel zu ‚verlängern‘.

Zu den zahlreichen Dirigierproblemen im Finale gehörte für Čajkovskij der insbesondere zu Beginn häufige Wechsel von im Tempo und Metrum stark kontrastierenden Episoden. Wie schon im *Adagio* versieht er hier die schweren Zählzeiten mit Ziffern: 1, 2, 3 für den $\frac{3}{4}$ -Takt (S. 103^o, 103^u, 104, 107^o, 113, 115, 147, 187 – im letzten Fall ist die Ziffer 4 ein Versehen); 1, 2, 3, 4 für den Alla breve-Takt (S. 179); 1, 2, um einfach organisierte Takte im Bereich des 6/4-Metrums zu bezeichnen (S. 153). Zweimal tauchen die vertikalen Striche auf: Beim 3/2-Takt verwendet Čajkovskij sechs Striche, streicht sie dann aber durch und ersetzt sie durch die Anmerkung „(3)“ (S. 150); im 6/4-Takt markiert er als Zählseinheiten die Viertel (S. 153). Eine beständige Herausforderung bildete für Čajkovskij die Wahl einer passenden Schlagfigur, anscheinend spielt er hier verschiedene Varianten durch. Das Schlagen auf eine Zählzeit wird, wie schon im Scherzo, mit energischen Haken angezeigt (S. 114^u). Immer wieder notiert Čajkovskij auf den Notensystemen über dem gedruckten C-Zeichen eine „2“, die er dann durchstreicht (S. 107^o). Wenig später folgt erneut über dem C-Symbol eine „2“, die gestrichen wurde, wonach dann die Bemerkung „на 4“ (auf 4) eingefügt ist (S. 107^u). Beim 3/2-Takt sind mit blauem Stift die Ziffern 3|123 eingetragen, die die metrische Struktur samt dem anfänglichen Auftakt explizieren (S. 147). Nach einigen Seiten im Alla breve-Takt (S. 169 ff.) notiert Čajkovskij beim Tempowechsel von *Allegro* zu *Poco Adagio* mit einfachem Bleistift ein „2/2“ (S. 174). An der

116

Allegro assai

Flauti.

Oboi.

Clarineti in A.

Fagotti.

Contrafagotto.

Corni in D.

Corni in B.

Trombe.

Timpani.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Allegro assai

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

SOLI.

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

CORO.

Violoncello, e Basso.

Freude, Freu - de, Freude, schöner Götterfunken, Tochter aus E - ly - si - um,

Freude! Freude!

Bassi.

pizz.

2778

Abbildung 2. RIII, Handschriftenkabinett, opus' 1, Nr. 5

vollkommen analogen Stelle auf Seite 177 dagegen steht mit Bleistift „4/4“, und auch für die Rückkehr zum Tempo I, vier Takte später, die Čajkovskij mit der Bemerkung „Alle-gro“ aufschlüsselt, wählt er als Dirigierhilfe die Bezeichnung „4/4“.

Bemerkenswert sind die Einzeichnungen im Finale der Symphonie, die sich auf den Chor und die Solisten beziehen. Wahrscheinlich stellte ihre Beteiligung für Čajkovskij eine besondere psychologische Hürde dar. Wie anders ließe sich erklären, dass er sich neben die Solostimmen jeweils den Familiennamen der Interpreten notiert hat, teils vollständig – „Картаева“ (Kartaeva), „Гнучева“ (Gnučeva), „Барцал“ (Barcal), „Майборода“ (Majboroda), teils nur mit der Anfangssilbe – „Барц“ (Barc, S. 123), „Кар“ (Kar, S. 124). Für Majboroda benutzte der Komponist das eigenwillige Kürzel „Бор“ (Bor, deutsch: Nadelwald, S. 123). Mit beiden Opernsängerinnen war Čajkovskij gut bekannt. Anton Barcal war überdies der erste Interpret der Partie des Triquet bei der Uraufführung des *Evgenij Onegin* gewesen und hatte 1884 bei der Moskauer Erstaufführung von *Mazepa* Regie geführt. Vladimir Majboroda hatte bei der Uraufführung von Čajkovskijs *Orleanskaja deva* in der Rolle des Erzbischofs mitgewirkt. Weshalb erschien es notwendig, diese Namen in die Partitur einzutragen? Es ist bekannt, dass Gesangssolisten bei Auftritten die besondere Zuwendung des Dirigenten benötigen. Offenbar war es für Čajkovskij in der spezifischen Stresssituation auf der Bühne leichter, sich an der Persönlichkeit ihm bekannter Menschen zu orientieren als an abstrakten Stimmenbezeichnungen (Sopran, Tenor usw.)

Unter den Anmerkungen erregen natürlich diejenigen unser besonderes Interesse, die in irgendeinem, selbst geringen Maße Hinweise auf eine individuelle aufführungspraktische Interpretation enthalten. Es sind dies einige Berichtigungen von Dynamik und Artikulation ebenso wie Korrekturen der Tempoangaben. So fügt Čajkovskij in der Reprise des 1. Satzes im Seitensatz nach der Anweisung „sempre pp“ die Bemerkung „poco a poco“ hinzu (S. 34^u). In der Coda ersetzt er an der Stelle, wo vor dem Hintergrund eines *basso ostinato* die pathetischen Phrasen der Hörner und Trompeten erklingen, Beethovens „p“ durch ein „mp“ (S. 45^u). Im Scherzo steht in der Reprise bei den im Druck vorgeschriebenen „f“ auf den Taktschwerpunkten ein „sf“ (S. 60). Im 3. Satz erscheint bei der zweiten Durchführung des zweiten Themas nach dem „morendo“ der Streicher ein hinzugefügtes „pp“, zum „cresc.“ ist „un poco“ dazugeschrieben (S. 92), und vor der Wiederholung des ersten Themas im 12/8-Takt liest man ein ergänzendes „riten[uto]“ (S. 94).

Im Finale trug der Komponist beim Abschluss des ersten Orchester-Rezitativs der Violoncelli und Kontrabässe eine Fermate ein (S. 103); eine weitere verwendet er mit dem Zusatz „NB“ nach der Wiederholung der berühmten „Schreckensfanfare“ (Richard Wagner), eine dritte schließlich über dem Bläserakkord vor dem Einsatz des zweiten Orchester-Rezitativs (S. 104). Im Solo der Violoncelli und Kontrabässe, das zwischen den Reminiscenzen der Themen aus dem 2. und 3. Satz steht, fügt Čajkovskij ebenfalls eine Fermate ein. Im folgenden Rezitativ verdeutlicht er die Entwicklung des Crescendos bis zum Fortissimo mithilfe einer Gabel und präzisiert: „не сразу“ (nicht sofort); außerdem notiert er über zwei Takte „riten[uto]“ und wenig später „and[ante]“ (S. 106^u). In der Sektion *Tempo I. Allegro* findet man das Tempo „Moderato“ eingetragen (S. 107^o). Am Ende folgt erneut die Anweisung „riten[uto]“, außerdem ersetzt der Komponist beim ersten Erklingen des Freuden-Themas in den Violoncelli und Kontrabässen das „p“ durch ein „pp“ (S. 107^u). Nach dem Ruf, der das Bassrezitativ eröffnet, wird der Einsatz der Streicher durch den Begriff „allegro moderato“ charakterisiert; vor der Replik „tutti“ steht auf der zweiten Zählzeit eine Fermate, ebenso wie im letzten Takt vor dem ersten Choreinsatz, der seinerseits die Anweisung „Subito“ erhalten hat (S. 116). Für den *Alla marcia*-Abschnitt trägt Čajkovskij in deutlicher Abgrenzung von der gedruckten Anweisung „Allegro assai vivace“ ein „не скоро!“ (nicht schnell!) ein (S. 129). Derselbe Ausdruck begegnet später bei der gedruckten Tempoangabe „Allegro energico“ (S. 153). Schließlich fügt er zum letzten *Maestoso* ein „Andante“ hinzu (S. 187).

The image displays two pages of a handwritten musical score, identified as Tchaikovsky's Symphony No. 5, Op. 64. The score is written for a full orchestra, with parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor. Ang.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tromb.), and Tuba (Tub.). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is heavily annotated with handwritten conductor markings in ink, including tempo changes like 'Poco Adagio', 'Tempo I.', and 'Poco Adagio', and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The pages are numbered 112 and 113 at the top. The handwriting is in a cursive style, typical of the original manuscript.

Abbildung 3. RIII, Handschriftenkabinett, opis' 1, Nr. 5

So pragmatisch alle diese Zusätze zweifellos sind, zeigt Čajkovskijs Partitur aber doch auch, mit welcher scharfen Beobachtungsgabe der Komponist fremde Musik wahrgenommen hat. Deshalb enthalten die Kreuze, die auf den ersten Blick lediglich die Einsätze markieren, gelegentlich auch eine tiefere Bedeutung: wenn sie nämlich an Stellen auftauchen, an denen es keine spezifischen Dirigierprobleme von der Art ‚Einsatz nicht verpassen‘ gibt. An solchen Stellen spiegeln sie vielmehr die Logik der musikalischen Entwicklung, beispielsweise wenn sie die vier Themeneinsätze einer kanonischen Sequenz fixieren (S. 12ⁿ) oder die Stimmen visuell ‚einfangen‘, um ihre Beteiligung an einer kanonartigen Imitation zu verdeutlichen (S. 28–29). Trotz ihrer scheinbaren Redundanz – auf S. 21–22 etwa finden sich sowohl Kreuze, als auch verbale Hervorhebungen vom Typ „скр[ипки]“ (Geigen), „Альты“ (Bratschen), „Трубы“ (Trompeten) – enthüllen diese Einsatzzeichen, dass Čajkovskij im Anfangssatz auf die interpretatorische ‚Hörbarkeit‘ des dreistimmigen Fugatos Wert legte, denn so muss er diese Passage seinen Partitureinträgen zufolge aufgefasst haben. Im 2. Satz ist die fünfstimmige Fugatoepisode³⁷, im Finale das doppelte Fugato³⁸ in genau derselben Weise gekennzeichnet. Das letzte Beispiel enthält zudem die einzigartige, in der Partitur nur hier vorkommende Anmerkung „Тема“ (Thema), die davon zeugt, wie intensiv sich Čajkovskij in die musikalische Textur der Neunten Symphonie hineinhörte, wobei der Dirigent vom Komponisten selbstverständlich nicht zu trennen ist. Wenn man sich dieser Empfänglichkeit für die Struktur des musikalischen Denkens gegenüber sieht, sollte nicht vergessen werden, dass die sich hier offenbarende Reflexion auch die professionellen Erfahrungen des Pädagogen, des Autors einer Harmonielehre, des Übersetzers, Musikkritikers und Musikschriftstellers in sich einschließt.

Čajkovskij hörte fremde Musik mit analytischem Verstand. Dieses höranalytische Vermögen enthüllt sich auch in der Dirigierpartitur von Beethovens Neunter Symphonie: Hinter der routinemäßigen, auf den Aufführungszweck zielenden Bearbeitung der Notenausgabe offenbart sich so die scharfe Beobachtungsgabe des genialen russischen Musikers, der hier einen Dialog mit dem größten unter seinen Vorgängern geführt hat.

³⁷ Vgl. S. 50: Kreuze kombiniert mit den Eintragungen „2[-e] скр[ипки]“ (2. Geigen), „А[льты]“ (Bratschen).

³⁸ Vgl. S. 137–13: Kreuze kombiniert mit den Eintragungen „2[-e] скр[ипки]“ (2. Geigen), „I V[iolini]“, „а[льты]“ (Bratschen), „Аlti“, „Celli“.