

# Tschaikowsky-Gesellschaft

## Mitteilungen 23 (2016)

S. 19-38

Zur Instrumentierung der Orchesterwerke Čajkovskijs (Wilhelm Büttemeyer)

Abkürzungen, Ausgaben, Literatur sowie  
Hinweise zur Umschrift und zur Datierung:  
[http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index\\_htm\\_files/abkuerzungen.pdf](http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_htm_files/abkuerzungen.pdf)

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

## Zur Instrumentierung der Orchesterwerke Čajkovskijs<sup>1</sup>

Wilhelm Büttemeyer

Die Instrumentierung ist eine Komponente jeder größeren Komposition, aber in der allgemeinen Wahrnehmung steht sie eher im Hintergrund. Das Augenmerk gilt hauptsächlich der Melodik, der Harmonik oder der musikalischen Form, seit dem 20. Jahrhundert verstärkt auch der Rhythmik. Im Vergleich damit wird der Instrumentierung, d.h. der Verwendung bestimmter Instrumente auf bestimmte Weise und deren Zuordnung zu bestimmten Stimmen im kompositorischen Geflecht, geringere Aufmerksamkeit geschenkt – ganz zu schweigen von der Idee einer integrierenden, alle diese Komponenten miteinander verknüpfenden Betrachtungsweise, wie sie Carl Dahlhaus vorschwebte.<sup>2</sup> Oft teilt die Musikliteratur nicht einmal mit, welche Instrumente Themen und Motive in charakteristischer Weise einführen oder weiterverarbeiten, oder sie begnügt sich mit Gemeinplätzen, wie „farbige Orchestrierung“, „brillante Instrumentierung“ oder „glanzvoller Orchesterklang“.

Denkt man insbesondere an die Instrumentierung im 19. Jahrhundert, dann kommen in erster Linie Hector Berlioz, Richard Wagner, Nikolaj Rimskij-Korsakov und Richard Strauss in den Sinn, also Komponisten, die – mit Ausnahme von Wagner – auch selbst Instrumentationslehren verfasst haben. Dass neuere Veröffentlichungen zum Thema Instrumentierung gern auf die soeben genannten Vorgänger und deren Musikbeispiele zurückgreifen, verstärkt noch den ersten Eindruck. An Petr Il'ič Čajkovskij denkt man zunächst nicht, zumal immer wieder – von den ersten Aufführungen seiner Werke bis in die jüngste Zeit – über sein „lärmendes“ Orchester geklagt wurde. So spricht schon der Musikkritiker German Laroš 1869 im Hinblick auf Čajkovskijs erste Oper *Voevoda* von einer „lärmenden Instrumentierung“; und noch im *Handbuch der musikalischen Gattungen* kann man ohne nennenswerte Relativierung lesen, der Wert seiner dritten Sinfonie werde vom „lärmenden Blech“ beeinträchtigt und der dritte Satz seiner sechsten Sinfonie schließe mit „ohrenbetäubendem Getöse“<sup>3</sup>.

Trotzdem scheint es lohnenswert, Čajkovskijs Werke unter dem Aspekt der Instrumentierung einmal genauer unter die Lupe zu nehmen, gab doch bereits Laroš ein paar Zeilen weiter zu, dass der *Voevoda* durchaus „eine füllige und klangschöne Instrumentierung“ aufweise, die „sorgfältig, subtil und liebevoll gearbeitet“ sei.<sup>4</sup> Könnte das *ohrenbetäubende Getöse* nicht auch mehr dem Dirigenten als dem Komponisten geschuldet sein? Nach der von Čajkovskij selbst geleiteten Uraufführung seiner 6. Sinfonie, deren dritter Satz „in prachtvollem Fortissimo“ endete,<sup>5</sup> haben die Rezensenten neben der „effektvoll-

---

<sup>1</sup> Ausarbeitung eines Vortrags, den der Verfasser am 11. Dezember 2015 in Frau Prof. Violeta Dinescuc Komponisten-Kolloquium an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg gehalten hat. Für hilfreiche Hinweise danke ich Frau PD Dr. Kadja Grönke und Frau Dr. Lucinde Braun.

<sup>2</sup> Carl Dahlhaus, *Theorie der Instrumentation*, in: *Die Musikforschung* 38 (1985), S. 161–169.

<sup>3</sup> Laroche, S. 63. *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 3, Teil 1: Wolfram Steinbeck, *Romantische und nationale Symphonik*, Laaber 2002, S. 263 u. 274.

<sup>4</sup> Laroche, S. 64.

<sup>5</sup> Laroche, S. 163. Der dritte Satz endet mit einer langen, vom ganzen Orchester im dreifachen Forte zu spielenden Passage.

le[n] und brillante[n] Instrumentierung“ jedenfalls „Erfindungsreichtum in der Verwendung der Orchesterfarben, Grazie (insbesondere in den beiden [!] Mittelteilen)“ hervorgehoben und die neue Sinfonie als „bemerkenswert graziös (besonders in den beiden [!] Allegro-Sätzen)“ charakterisiert. Letzterer Rezensent fügte sogar noch hinzu: „der Komponist hat auf einige Zeit der Vorliebe für Krach und Lärm entsagt, die die meisten Musikschriftsteller ergriffen hat, und bot ein Werk dar, das ausnahmslos musikalisch ist“.<sup>6</sup>

Ich hoffe, den Wert einer gründlichen Untersuchung der Instrumentierung in Čajkovskijs Werken, die über gelegentliche Bemerkungen hinausgeht, indem sie diese sammelt, ergänzt und systematisiert, durch die folgenden Ausführungen plausibel machen zu können, auch wenn eine solche Untersuchung hier nicht unmittelbar geleistet werden kann. Aus Platzgründen ist es völlig unmöglich, Čajkovskijs Gesamtwerk zu berücksichtigen. Ich werde mich deshalb hier auf einige seiner Orchesterwerke (einschließlich der Ballette) beschränken, d.h. weder die Instrumentalkonzerte oder die Kammer- und Klaviermusik, noch die Opern und die übrige Vokalmusik berücksichtigen – wohl wissend, dass Querverbindungen zur Instrumentierung der Orchesterwerke nicht auszuschließen sind. Bevor wir uns letzteren zuwenden, ist es aber nötig, den biographischen und musikgeschichtlichen Hintergrund knapp anzudeuten und Čajkovskijs eigene Äußerungen über Instrumentierung in Betracht zu ziehen.

\* \* \*

Nach anfänglichem Klavier- und Schulmusikunterricht nahm Čajkovskij, wie wir aus Autobiographien und Biographien wissen, von 1855 bis 1858 Klavierstunden bei Rudolf Kündinger, dem er auch in Konzerte folgte. Schon vorher hatte er Opern- und Theateraufführungen besucht, unter anderem Adolphe Adams Ballett *Giselle* gesehen und sich für Glinkas *Žizn' za Carja* (*Ein Leben für den Zaren*) und Webers *Freischütz* begeistert. 1856 lernte er den italienischen Gesangslehrer Luigi Piccioli kennen. Unter dessen Einfluss wurde Petr Il'ič, der nun auch Opern von Verdi und Meyerbeer kennenlernte, wie er selbst schrieb, „ein begeisterter Verehrer von Rossini, Bellini, Donizetti“. Dabei scheinen ihn „die reichverzierten Arien, Cavatinen, Duette eines Rossini mit ihren Rouladen“ und „gewisse Melodien Bellinis“ mehr beeindruckt zu haben als instrumentatorische Besonderheiten, die es bei Rossini ja durchaus gibt. Eine Aufführung von Mozarts *Don Giovanni* war dann „die reine Offenbarung“; aber wenn er sich anschließend mit wochenlangem Durchspielen des Klavierauszugs (wie auch bei Sinfonien Beethovens) begnügte, wird er der Frage der Instrumentation auch in diesem Fall noch keine große Bedeutung beigemessen haben.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Die Čajkovskij betreffenden Textstellen der drei Rezensionen von E.N., (Anonymus) und V.S. Baskin finden sich in: „*An Tschaikowsky scheiden sich die Geister*“. *Textzeugnisse der Čajkovskij-Rezeption 1866–2004*, zusammengestellt v. Thomas Kohlhasse (ČSt 10), Mainz 2006, S. 170, 169 u. 170.

<sup>7</sup> Vgl. Čajkovskijs Autobiographie vom Januar 1886, wiedergegeben in Thomas Kohlhasse, *Čajkovskijs Studium und Kompositionen am Petersburger Konservatorium*, in: *Mitteilungen* 8, S. 15–36, bes. 16 f., Anm. 9; *P. I. Čajkovskijs Autobiographie aus dem Jahre 1889* (vorgestellt v. Alexander Poznansky, übers. v. Thomas Kohlhasse), in: *Mitteilungen* 7, S. 3–11, bes. 6 f.; jetzt auch in: ČSt 10, S. 11–17. Ferner *LebenTsch.* Bd. 1, 1. Teil, Kap. VI u. XIII, 2. Teil, Kap. VI; Brown (1992) Bd. 1, S. 45. Schon als Kind lauschte Čajkovskij Musikstücken von Mozart, Rossini, Donizetti und Bellini, die dem mechanischen Orchestrieren der Familie entströmten; vgl. *LebenTsch.* Bd. 1, S. 44. – Nach GRSM 1 (S. 434–439) gehörten Glinkas *Žizn' za Carja* (*Ein Leben für den Zaren*) und Webers *Freischütz* in der fraglichen Zeit mit jährlichen Wiederaufnahmen zum festen Repertoire der Petersburger Theater. Aufgeführt wurden auch Verdis *Il trovatore*, *Rigoletto* und *Ernani* sowie Meyerbeers *Robert le diable*. Von 1856 bis 1861 kamen in Petersburg außerdem Rossinis *Otello* und *Guillaume Tell*, Donizettis *Lucia di Lammermoor*, *Lucrezia Borgia*, *Linda di Chamounix*, *La favorite*

Die eigentliche musikalische Ausbildung erfolgte ab 1861 in Kursen der Russischen Musikgesellschaft und dann am Petersburger Konservatorium.<sup>8</sup> Sein erster Musiktheorie- und Kompositionslehrer war dort Nikolaj Zarembo, der seinerseits ein Schüler von Adolf Bernhard Marx gewesen war. Dessen *Lehre von der musikalischen Komposition*<sup>9</sup> war ein vierbändiges Standardwerk, das den ein- bis vierstimmigen Satz, die Harmonielehre und den Kontrapunkt, die Formen- und Instrumentationslehre umfasste und bis 1903 zehn Auflagen erlebte. Čajkovskij erarbeitete sich unter Zarembo's Anleitung 1861–62 Marx' Harmonielehre, 1862–63 Kontrapunkt und Kirchentönen nach Heinrich Bellermann<sup>10</sup> und 1863–64 Marx' Formenlehre, insbesondere den Fugenaufbau. Ab Herbst 1863 lernte er außerdem instrumentieren bei dem bekannten Pianisten und Komponisten Anton Rubinštejn, dem Leiter des Petersburger Konservatoriums, und schloss das Fach mit der Note „gut“ ab.<sup>11</sup> Der junge Musikstudent mochte die „durch und durch praktische Art“ dieses Dozenten, obwohl seine eigenen „Versuche, in die Fußstapfen Berlioz' und Wagners zu treten,“ gerügt wurden.<sup>12</sup> Die Erwähnung Berlioz' und Wagners verdeutlicht den Eindruck von Konzerten, die Čajkovskij neben dem Studium besuchte und über die sein Studienfreund German Laroš wie folgt berichtete:

Rubinstein, der mit der Musik von Franz Schubert, Robert Schumann und Felix Mendelssohn groß geworden war, [akzeptierte] nur *deren* Orchester, d.h. das Orchester Beethovens plus drei Posaunen (und den Ersatz der Naturtrompete und des Naturhorns durch chromatische Instrumente). Wir Jungen jedoch interessierten uns natürlich für die neuesten Orchesterbesetzungen. Tschaiowsky kannte diese neuesten Besetzungen bereits aus den Opern Glinkas und Meyerbeers; aber auch die Konzerte der Russischen Musikgesellschaft, [...] die ja von Rubinstein selbst dirigiert wurden, gaben Gelegenheit, Neuestes auf diesem Gebiet kennenzulernen, da auf diesen Konzerten neben Meyerbeers [Bühnenmusik zu] *Struensee* auch Werke von Berlioz, Liszt und Richard Wagner aufgeführt wurden.

Schließlich kam 1863 in der Fastenzeit auch Richard Wagner selbst nach Petersburg und dirigierte auf einer ganzen Reihe von Konzerten nicht nur die berühmtesten Stücke aus seinen früheren, damals zum Teil bereits bekannten Opern, sondern auch Auszüge aus den seinerzeit völlig neuen *Nibelungen*, welche unter uns Jungen längere Zeit Furore machten. Bei dem Stichwort Wagner möchte ich gleich einflechten, dass dessen Musik Tschaiowsky damals kaum beeindruckte bzw. er an ihr einfach keinen Gefallen finden konnte. Ganz anders verhielt es sich jedoch mit Wagners Kunst der Orchestrierung.<sup>13</sup>

---

und *L'elisir d'amore* sowie Bellinis *La sonnambula*, *I puritani* und *Norma* zur Aufführung. Mozarts *Don Giovanni* wurde erst 1864 gegeben.

<sup>8</sup> Ergänzend zu den bibliographischen Angaben in Anmerkung 7 vgl. *LebenTsch.* Bd. 1, 3. Teil; Laroche, S. 240–265; Kadja Grönke, *Čajkovskij und die Brüder Anton und Nikolai Griger'evič Rubinštejn*, in: *Mitteilungen* 13, S. 17–36; zu Zarembo vgl. Elena Polockaja, *N.I. Zarembo i M.M. Davydov. Učitel' i učenic P.I. Čajkovskogo*, in: *Nasledie XVIII–XIX veka. Sbornik statej, materialov i dokumentov*, Bd. 2, hrsg. von P.E. Vajdman u. E.S. Vlasova, Moskau 2013, S. 424–459, bes. S. 426–448.

<sup>9</sup> Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Theil 1–4, Leipzig 1837–47 u.ö.

<sup>10</sup> Heinrich Bellermann: *Der Contrapunkt oder Anleitung zur Stimmführung in der musikalischen Composition*, Berlin 1862.

<sup>11</sup> GRSM 1, S. 114 f.

<sup>12</sup> *Čajkovskijs Autobiographie aus dem Jahre 1889*, *Mitteilungen* 7, S. 9. Zu Rubinštejns Kritik an Čajkovskijs Kompositionsversuchen vgl. Laroche, S. 250 u. 252 f.

<sup>13</sup> Laroche, S. 251 f., s. auch S. 225. Vgl. hierzu Thomas Kohlhase, *Čajkovskijs Wagner-Rezeption – Daten und Texte*, in: *Mitteilungen* 4, S. 70–96. Wagner dirigierte in St. Petersburg neben Sinfonien Beethovens und der eigenen *Faust-Ouvertüre* Auszüge aus *Der fliegende Holländer* (Matrosenchor, Senta-Ballade), *Tannhäuser* (Ouvertüre, Marsch und Chor, Lied an den Abendstern, Arie der Elisabeth, Duett Elisabeth-Tannhäuser), *Lohengrin* (Vorspiele zum 1. und 3. Akt, Elsas Gesang an die Lüfte), *Tristan und Isolde* (Vorspiel, Verklärung), *Die Meistersinger von Nürnberg* (Ouvertüre, Versammlung der Meistersinger-Zunft,

Der letzte, etwas pauschale Satz lässt sich – zusätzlich zum Aspekt der Orchesterbesetzung – durch spätere Äußerungen Čajkovskijs ergänzen. So lobte er „die farbenprächtige, glänzende Instrumentierung“ der *Faust-Ouvertüre*, in der er „Wagners beste Komposition und gleichzeitig eines der schönsten Werke der deutschen Orchestermusik“ sah. Obwohl er die Ouvertüre zum *Fliegenden Holländer* zu den „schwächeren Werken des Meisters“ rechnete, erwähnte er sie wegen ihrer „guten Instrumentierung“ und meinte insbesondere: „Sehr schön sind die Rufe der Blechbläser im dichten Streicher-Wald am Beginn der Ouvertüre“. Am *Lohengrin*-Vorspiel hob er den „wirkungsstarken Orchestereffekt“ hervor, „dessen sich seitdem alle zeitgenössischen Komponisten bedienen, wenn sie tief poetische Momente musikalisch ausdrücken wollen“, nämlich „die Verwendung der Streichinstrumente in den höchsten Lagen“.<sup>14</sup> Im Mai 1879 beschäftigte sich Čajkovskij während der Arbeit an *Orleanskaja deva (Jungfrau von Orléans)* erneut mit dem *Lohengrin*, in dem er nun den „Höhepunkt in Wagners Schaffen“ sah, um zu sehen, ob er sich „einige seiner Instrumentierungsmethoden aneignen“ könne. Doch dann verzichtete er auf Anleihen – unter anderem, weil er (wieder einmal) feststellte, „dass Wagner sein Orchester zu sinfonisch behandelt und dass es für vokale Musik viel zu überladen, nicht durchsichtig genug instrumentiert ist“<sup>15</sup>.

Zurück zum Kompositionsstudium. Nach Laroš erteilte Rubinštejn einen anregenden, aber nicht nur unsystematischen, sondern auch konservativen Unterricht. Seine Vorbilder waren, wie erwähnt, Schubert, Schumann und Mendelssohn-Bartholdy, während er die neuere Orchesterbehandlung durch Hector Berlioz, Franz Liszt und Richard Wagner zwar darstellte, aber – auch in den Instrumentierungsübungen seiner Studierenden – ablehnte.<sup>16</sup>

Es ist unklar, ob Čajkovskij den letzten Band des Werkes von Marx mit der Instrumentationslehre studiert hat. Einerseits liegt es nahe, als angehender Komponist in den vierten Band eines Kompositions-Lehrbuches zu sehen, von dem man ohnehin schon die ersten Teile kennt. Andererseits gehört der Band nicht zu Čajkovskijs Buchbestand.<sup>17</sup> Außerdem scheint Anton Rubinštejn Vorbehalte gegenüber Marx gehabt zu haben und zumindest mit dessen Einstellung zum Kontrapunkt nicht einverstanden gewesen zu sein, weshalb er wohl durchsetzte, dass Zaremba hierfür Bellermanns *Contrapunkt* verwendete.<sup>18</sup> Die Kenntnis der Instrumentationslehre von Marx kann man bei denjenigen Schülern Rubinštejns, die – wie Čajkovskij – große Stücke auf ihren Lehrer hielten, also nicht ohne weiteres voraussetzen.

Aufgrund der konservativen und unsystematischen Haltung Rubinštejns ist es auch möglich, dass Čajkovskij sich die berühmteste der Instrumentationslehren des 19. Jahrhunderts nicht im Studium erarbeitet hat: Hector Berlioz' *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, der, 1844 in Paris als Buch erschienen, mehrfach aufgelegt und ins Spanische, Deutsche, Englische und Italienische übersetzt wurde. Als der französische Komponist zum Jahreswechsel 1867–68 nach Moskau kam, wo er zwei Konzerte gab und

---

Pogners Anrede), *Die Walküre* (Siegmunds Liebesgesang, Ritt der Walküren, Wotans Abschied und Feuerzauber) und *Siegfried* (Schmelzlied, Hämmerlied).

<sup>14</sup> Musikalische Essays, Nr. VII (29. November 1872), S. 83; Nr. XII (24. Februar 1873), S. 121; Nr. III (15. November 1871), S. 9.

<sup>15</sup> Teure Freundin, S. 283 (Brief an N. fon Mekh vom 5./17. Mai 1879).

<sup>16</sup> Laroche, S. 249–253.

<sup>17</sup> Zu Čajkovskijs Handbibliothek vgl. den kommentierten Katalog in der Dissertation von Ada Ajnbinder, *Ličnaja biblioteka P.I. Čajkovskogo kak istočnik izučenija ego tvorčeskoj biografii*, Moskau: Rossijskaja akademija muzyki im. Gnesinych, 2010 (Typoskript). Diese Information verdanke ich Frau Dr. Lucinde Braun.

<sup>18</sup> Vgl. hierzu Laroche, S. 241–243.

unter anderem seine *Symphonie fantastique* dirigierte, die Čajkovskij stark beeindruckte und beeinflusste, hielt dieser bei einem Empfang eine (nur in knapper Zusammenfassung bekannte) Rede, in der er enthusiastisch die „hohen Verdienste“ des Gastes würdigte.<sup>19</sup> Auch sonst äußerte er sich – trotz Vorbehalten bezüglich der Melodik, Harmonik und Formgestaltung – öfter anerkennend über Berlioz. So lobte er „jene Wunder der Instrumentation, jene unnachahmliche Klangschönheit, jene Anschaulichkeit in der musikalischen Wiedergabe der Natur und der Welt der Phantasie“, wie sie sich vor allem in *La damnation de Faust*, *Roméo et Juliette* und der *Symphonie fantastique* zeigten. Die Instrumentierung der Orchesterouvertüre *Les Francs Juges* erschien ihm „von Anfang bis Ende ausgezeichnet“. Anlässlich einer Aufführung der Sinfonie *Harold en Italie* erwähnte er zudem „sein unvergleichlich glänzendes Kolorit und seine meisterhafte Instrumentationskunst“, die für alle seine Werke Interesse erwecken würden.<sup>20</sup>

Čajkovskij besaß zwar Berlioz' *Instrumentationslehre*, die 1864 erschienene deutsche Übersetzung des *Grand traité*, sowie die *Partitur-Beispiele*, die diese Abhandlung ergänzten; aber der Zeitpunkt der Erwerbung der beiden Bücher ist unbekannt.<sup>21</sup> Es wäre erstaunlich, wenn Čajkovskij, der die französische Sprache besser als die deutsche beherrschte, sich zu Studienzwecken eine Übersetzung anstelle des Originals besorgt hätte. Er erwähnte den *Grand traité* auch nicht in seinen Konzertkritiken, während er gelegentlich aus Berlioz' Memoiren zitierte. Auffällig ist zudem, dass Laroš für Rubinštejns Instrumentationskurs kein Lehrbuch angab, während er dies bei den anderen Musikkursen tat. Doch selbst wenn Čajkovskij die Abhandlung früh gekannt haben sollte, gibt sie für die Frage nach seinem Instrumentationsstil vermutlich nicht sehr viel her. Denn Berlioz geht vor allem auf die einzelnen Instrumente ein und beschreibt ihren Tonumfang, die Notation, ihre mehr oder weniger gut klingenden Lagen, ihre Spielbarkeit (zum Beispiel bei Trillern), ihre Spielweisen, Klangwirkungen und Ausdrucksmöglichkeiten. Während seine Angaben offensichtlich auf eine gut spielbare Instrumentation abzielten, meinte Čajkovskij: „Übrigens bilde ich mir durchaus nicht ein, leicht zu schreiben; ich weiss, dass meine Instrumentierung fast immer ziemlich schwer ist.“<sup>22</sup> Über die Verwendbarkeit der Instrumente in einem Zusammenspiel, das über Kombinationen innerhalb der jeweiligen Instrumentengruppe hinausgeht und Čajkovskij besonders am Herzen lag, meinte Berlioz dagegen nur:

J'ai déjà dit, je crois, qu'il me semblait impossible d'indiquer comme on peut trouver de beaux effets d'orchestre, et que cette faculté, développée sans doute par l'exercice et des observations raisonnées, était comme les facultés de la mélodie, de l'expression, et même de l'harmonie, au nombre des dons précieux que le musicien-poète, calculateur inspiré, doit avoir reçus de la nature.<sup>23</sup>

<sup>19</sup> KaschkinE, S. 54 f.; auch *LebenTsch.* Bd. 1, S. 143 f.

<sup>20</sup> *Musikalische Essays*, ad indicem, insbes. Nr. XIII (10. März 1873), S. 137 u. 138; Nr. XXI (31. Januar 1874), S. 185. Vgl. Lucinde Braun, „*La terre promise*“ – *Frankreich im Leben und Schaffen Čajkovskijs* (ČSt. 15), Mainz 2014, S. 279–300.

<sup>21</sup> Hector Berlioz' *Instrumentationslehre* (dt. v. Alfred Dörffel, Leipzig 1864) befindet sich heute in der Bibliothek des Moskauer Konservatoriums, die *Partitur-Beispiele zu H. Berlioz' Instrumentationslehre* (Leipzig o.J.) im Čajkovskij-Museum Klin, vgl. Ajnbinder, *Ličnaja biblioteka P.I. Čajkovskogo*, S. 216, 375 (diese Angaben verdanke ich Frau Dr. Lucinde Braun). Vgl. Polina Vajdman, *Unbekannte Čajkovskij-Entwürfe zu nicht ausgeführten Kompositionen*, in: ČSt 1, S. 281–297, bes. 283. Heinz Petzold (in Teure Freundin, S. 20 u. 265) meinte zwar, Čajkovskij habe Berlioz' *Instrumentationslehre* 1865 studiert, gab dafür aber keine Belege an.

<sup>22</sup> Aus einem Brief an Sergej I. Taneev, 4./16. Januar 1880, deutsch zitiert nach *LebenTsch.* Bd. 2, S. 93.

<sup>23</sup> Berlioz, *Grand traité*, zit., S. 293. Deutsche Übersetzung: „Ich habe, glaube ich, schon gesagt, dass es mir unmöglich scheint anzugeben, wie man schöne Orchesterwirkungen erfinden kann, und dass die Fähigkeit

Als eindeutiger für unsere Fragestellung erweist sich der Umstand, dass Rubinštejn Čajkovskij 1865 veranlasste, François Auguste Gevaerts *Traité général d'instrumentation* zu übersetzen.<sup>24</sup> Diese Abhandlung war 1863 in Gent und Lüttich erschienen und wurde auch ins Spanische, Portugiesische, Deutsche und Englische übersetzt. Sie zeichnet sich dadurch aus, dass sie in zwei große Teile gegliedert ist. Im ersten behandelt Gevaert die einzelnen Instrumente ähnlich wie Berlioz, während er im zweiten ausführlich auf ihre Kombinationsmöglichkeiten sowohl innerhalb der eigenen Gruppe als auch mit Instrumenten anderer Orchestergruppen eingeht. Ich komme später darauf zurück.

Es gibt eine terminologische Besonderheit, von der man sich näheren Aufschluss über instrumentationstheoretische Abhängigkeiten erhoffen könnte: Čajkovskijs Verwendung des Ausdrucks „Quartett“ als Bezeichnung für ein Streichorchester bzw. für die Streichergruppe eines Orchesters – eine Bezeichnung, deren Verwendung manchmal bei anderen Personen Unsicherheit hervorrief. Nachdem Čajkovskij beispielsweise anlässlich eines Konzertes in London, bei dem seine *Streicherserenade* gespielt werden sollte, bei Francesco Berger, dem Sekretär der Londoner Philharmonic Society, sich erkundigt hatte, „wie das Quartett bei Ihnen besetzt ist“, fragte dieser zurück, ob „die Serenade von dem ganzen Streichchor ausgeführt wird? Wir machen bei uns keine Quartette.“<sup>25</sup> Während Berlioz meinte, der Ausdruck „Quartett“ werde für die Streicher „ziemlich uneigentlich“ verwendet, und ihn selbst nicht weiter benutzte, kommt er sowohl bei Marx als auch bei Gevaert vor,<sup>26</sup> so dass der Einfluss eines der beiden letzteren in diesem Fall nicht zwingend nachweisbar ist.

Nachdem Čajkovskij 1866 als Dozent für Elementare Musiktheorie und Harmonielehre ans Moskauer Konservatorium berufen worden war, sollte er ab 1869 auch Formenlehre und ab 1870 Instrumentation und freie Komposition unterrichten. „Eine schlichte und klare Satzweise, deutliche Plastizität der Form sowie Transparenz und Leichtigkeit der Instrumentierung waren Ideale, die Tschaikowsky seinen Schülern nahezubringen suchte.“<sup>27</sup> Wie Tat'jana Frumkis gezeigt hat, kann man den Vorlesungsmitschriften des jungen Sergej Taneev entnehmen, auf welche Lehrbücher sein Lehrer sich bei seinen Ausführungen zur Instrumentierung stützte. Demnach benutzte er – wohl neben Gevaerts *Traité général* – Adolf Bernhard Marx' *Allgemeine Musiklehre*, die über eine elementare Charakterisierung der Musikinstrumente jedoch nicht hinauskommt, und Johann Christian Lobes *Katechismus der Musik*, den er übrigens 1870 ins Russische übersetzte, der aber nur knappe Prüfungsantworten zum Umfang und zur Notation der Instrumente enthält.<sup>28</sup>

---

dazu, die sich zweifellos durch Übung und wohlüberlegte Beobachtungen entwickeln lässt, ebenso wie die Fähigkeit zum Erdenken der Melodie, des Ausdrucks und selbst der Harmonie zu den kostbaren Gaben gehört, die der Tondichter, diese Verbindung von Kalkül und Inspiration, von der Natur empfangen haben muss.“

<sup>24</sup> Zu Čajkovskijs Bibliothek in Klin gehören auch F. A. Gevaert, *Nouveau traité d'instrumentation*, Paris/Brüssel 1885; ders., *Cours méthodique d'orchestration*, Paris/Brüssel 1890; vgl. Vajdman, *Unbekannte Čajkovskij-Entwürfe*, ČSt 1, S. 283.

<sup>25</sup> Petr Čajkovskij an Francesco Berger, 8./20. Februar 1888, und Francesco Berger an Petr Čajkovskij, 15./27. Februar 1888, beide in Luis Sundkvist, *Čajkovskijs „Londoner Sinfonien“ – Der Briefwechsel des Komponisten mit Francesco Berger*, in: *Mitteilungen* 20, S. 49–117, bes. 62 u. 64.

<sup>26</sup> Berlioz, *Instrumentationslehre*, S. 28; Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Theil 4, 3. Aufl., Leipzig 1860, S. 245 Anm. u.ö.; François Auguste Gevaert, *Traité général d'instrumentation*, Gand-Liège 1863, S. 123–126.

<sup>27</sup> Rostislaw Genika, *Meine Studienjahre bei Peter Tschaikowsky*, in: *Tschaikowsky aus der Nähe*, S. 59–64, bes. 62.

<sup>28</sup> Adolf Bernhard Marx, *Allgemeine Musiklehre, ein Hilfsbuch für Lehrende und Lernende in jedem Zweige musikalischer Unterweisung*, Leipzig 1839, <sup>6</sup>1857. – Johann Christian Lobe, *Katechismus der Musik*, Leipzig

\* \* \*

Was Čajkovskij selbst in Briefen oder Konzertkritiken über Instrumentierung äußerte, lässt sich, soweit es sich nicht nur *pauschal* auf andere Komponisten bezieht, fünf Themenkreisen zuordnen: Instrumentierung und Gesellschaftsform, Ablehnung der Effekthascherei, Zusammenhang von Melodik und Klangbild, „dicker“ Orchesterklang und Kunst der Instrumentierung.

Bemerkenswerterweise zog Čajkovskij eine Parallele zwischen der musikalischen Entwicklung, wie sie sich im Wandel der Verwendung von Musikinstrumenten zeigte, und der politischen Entwicklung, die seiner Meinung nach zum Einheitsstaat und zur Zentralisierung tendierte. Er meinte, auf den Konzertpodien hätten sich nur noch Klavier, Violine und Violoncello als Soloinstrumente halten können (übrigens genau die drei Instrumente, für die er selbst konzertante Werke schrieb), während Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn und Posaune nur noch als Orchesterinstrumente vorkämen. Darauf ließ er die Bemerkung folgen:

In der Welt der Instrumentalmusik vollzieht sich derzeit vor unseren Augen ein Prozeß, der jenem historischen Vorgang analog ist, in welchem die selbständigen autonomen Herrschaftsstrukturen in einem einheitlichen Staat unter der Zentralgewalt des Zaren aufgingen. Es gibt allen Grund für die Annahme, daß sich in relativ kurzer Zeit die letzten Spuren einer musikgeschichtlich eigenständigen Existenz von zweitrangigen Musikinstrumenten verlieren werden. Die unumschränkte Herrschaft in der Instrumentalmusik übernehmen das Orchester und das Klavier [...].<sup>29</sup>

Spiegeln sich in dieser Konzertkritik aus dem Jahre 1875 die nationalen Einheitsbestrebungen seiner Zeit wider, so setzte er diesen Vorgang auch in Beziehung zum Rückgang des Virtuositums: „Je mehr nun ein wirkliches Musikverständnis die breiteren Schichten des Publikums erreicht, umso geringer ist hier die Attraktivität des im engeren Sinne rein Virtuosen“. Die Ablehnung des „rein Virtuosen“, das heißt „jenes Elementes der Musik, das keinen gedanklichen Inhalt in sich birgt, sondern nur in der physischen Bewältigung von Schwierigkeiten besteht“,<sup>30</sup> verband sich bei ihm mit der Ablehnung instrumentatorischer Effekthascherei. So lobte er an Michail Glinkas Bühnenmusik zu Nestor Kukul'niks *Knjaz' Cholmskij* (*Fürst Cholmskij*) die „unnachahmliche Instrumentation, frei von jeder Affektiertheit und Raffinesse, markig, ohne jemals in Lärm auszuarten, durchsichtig, aber ohne die geringsten Lücken oder indifferente Wendungen im harmonischen Gefüge“.<sup>31</sup> Ähnlich äußerte er sich einige Jahre später über Johannes Brahms, obwohl ihm dessen Werke nicht wirklich gefielen: „Sein Stil ist immer erhaben; niemals wird er zu groben äußeren Effekten seine Zuflucht nehmen; er versucht nicht, durch auffällige neue Instrumentenkombinationen den Hörer zu überrumpeln [...]“.<sup>32</sup> Der noch nicht vom Wagnerkult

1851, <sup>6</sup>1863. – Zu Čajkovskijs Unterricht am Moskauer Konservatorium vgl. Vladimir Protopopov in: Pëtr Il'ič Čajkovskij, *Leitfaden zum praktischen Erlernen der Harmonie*, übers. v. Paul Juon, hg. v. Thomas Kohlhasse (ČSt 6), Mainz 2002, S. 10–12; Tat'jana Frumkis, *Zu deutschen Vorbildern von Čajkovskijs Harmonielehre*, in: ČSt 1, S. 111–126. – Taneevs Mitschriften sind veröffentlicht in ČPSS IIIa, Anhang II.

<sup>29</sup> Musikalische Essays, Nr. XLI (25. März 1875), bes. S. 287. Allerdings hat Čajkovskij dem berühmten französischen Flötisten Claude Taffanel ein Flötenkonzert zugesagt, wie Julian I. Poplavskij in seinen *Erinnerungen an P. I. Čajkovskij* (Moskau 1973, S. 279 f.) erwähnt, und dazu gibt es auch Skizzen (GDMČ a<sup>1</sup> Nr. 137); vgl. Vajdman, *Unbekannte Čajkovskij-Entwürfe*, ČSt 1, S. 283 f.

<sup>30</sup> Musikalische Essays, Nr. XLI (25. März 1875), bes. S. 287.

<sup>31</sup> Ebd., Nr. XXXIV (17. Dezember 1874), S. 253. Übrigens fügte Čajkovskij nach Nikolaj Kaškin (KaschkinE, S. 27) seiner Gevaert-Übersetzung „zwei oder drei Beispiele von Glinka“ hinzu.

<sup>32</sup> Musikalische Essays, Anhang II (1888), S. 393.

angesteckte deutsche Musikfreund, ergänzte Čajkovskij, sei genötigt, sich „von allem Effektheischenden, allem Pikanten, Brillierenden, Kuriosen – kurz: von all dem abzuwenden, womit die neue symphonische Musik aller europäischen Schulen zu gefallen sucht.“<sup>33</sup>

Wie verhält sich dann die melodische Erfindung zum Klangbild? In einer Konzertkritik aus dem Jahre 1875 brachte er diese beiden musikalischen Komponenten mit Beethoven und Berlioz in Verbindung:

Für Beethoven ist das Kolorit das Mittel, für Berlioz ist es Zweck. [...] würde ich sagen, daß bei jenem zuerst der abstrakte musikalische Gedanke entstand, der dann in der Phantasie des Komponisten seine äußere Gestalt bekam, während bei diesem die schöne Form und die Vorstellung von Farbwirkungen den musikalischen Gedanken hervorbrachten.<sup>34</sup>

Beethoven und Berlioz stehen sich demnach wie zwei Pole gegenüber, weil der eine nach Čajkovskijs Auffassung von seinen zunächst abstrakt erfundenen Melodien zur klanglichen Einbettung kommt, wogegen der andere von Form- und Klangvorstellungen zur Melodie findet. Diese Gegenüberstellung wird fünf Jahre später verallgemeinert, indem die großen Klassiker und Frühromantiker kritisch gegen moderne Komponisten, die musikalische Idee gegen gesucht originelle Orchestereffekte ausgespielt werden:

Die modernen Komponisten jagen nach hübschen und pikanten Wirkungen, ja, sie jagen im wahrsten Sinne des Wortes, was Mozart, Beethoven, Schubert und Schumann nie taten. Was ist die sogenannte „Neurussische Schule“ anderes als ein Kult gewürzter Harmonien, origineller Orchestereffekte und anderer Äußerlichkeiten? Die musikalische Idee tritt in den Hintergrund. Sie ist nicht mehr Ziel, sondern Mittel dieser oder jener Tonverbindung.<sup>35</sup>

Vor dem Hintergrund solcher Gegenüberstellungen präsentierte sich Čajkovskij in seinem Briefwechsel mit Nadežda fon Mekk als jemand, der eine mittlere Position einnimmt, weil Melodie und Klangfarbe bei ihm von vornherein miteinander verbunden sind:

Meine Entwürfe schreibe ich auf dem ersten besten Blatt Papier [...]. Was nun die Instrumentation betrifft, so möchte ich erst erklären, dass die musikalischen Einfälle für Orchesterwerke gleich eine bestimmte instrumentale Färbung aufweisen. Doch ändert sich die ursprüngliche Absicht während der Instrumentation hin und wieder.<sup>36</sup>

Im gleichen Sinne antwortete er auf Frau fon Mekks Frage, ob er insbesondere beim Scherzo der 4. Sinfonie zuerst an das Motiv oder an die Instrumentierung gedacht habe:

Sie fragen mich, wie ich mit der Instrumentierung verfare. Ich komponiere niemals abstrakt, das heißt, ein musikalischer Gedanke kommt mir nur in der ihm entsprechenden äußeren Form. Auf diese Weise erfinde ich die musikalische Idee gleichzeitig mit ihrer Instrumentation. Als ich also das Scherzo unserer Sinfonie [d.h. der 4. Sinfonie] schrieb, schwebte es mir bereits so vor, wie Sie es kennen. In einer anderen Form wäre es unvorstellbar, allein das Pizzicato paßt dazu; mit dem Bogen gespielt, würde es alles verlieren. Das wäre eine Seele ohne Leib; die Musik würde jeder reizvollen Anmut entbehren.<sup>37</sup>

Mit anderen Worten, Čajkovskij stellte sich selbst insofern zwischen die beiden Extreme Beethoven und Berlioz, Klassiker und Modernisten, als er für sich in Anspruch nahm, den musikalischen Gedanken sogleich zusammen mit der klanglichen Darstellung präsent zu haben. Dass er der Klangfarbe neben Melodik, Harmonik und Rhythmik besondere Beach-

---

<sup>33</sup> Ebd., S. 414.

<sup>34</sup> Ebd., Nr. XXXV (3. Januar 1875), S. 255 f.

<sup>35</sup> Teure Freundin, S. 336 (Brief an N. fon Mekk vom 18./30. Juli 1880).

<sup>36</sup> Ebd., S. 191 (24. Juni / 6. Juli 1878 – Zwei Uhr).

<sup>37</sup> Ebd., S. 146 f. (5./17. März 1878).

tung schenkte, wird mehrere Gründe gehabt haben. Einer davon ist sicherlich seine Kenntnis der Musik von Glinka, Berlioz, Meyerbeer, Mendelssohn und Wagner. Deren Art der Instrumentierung hob er immer wieder hervor und nahm sie zum Maßstab für die Beurteilung anderer Komponisten – zum Beispiel Mozarts („Natürlich erscheint uns seine Instrumentierung im Vergleich zu der von Berlioz oder Meyerbeer dünn“) oder Robert Schumanns:

Als Instrumentator steht Schumann nicht nur weit unter solchen Männern wie Berlioz, Mendelssohn, Meyerbeer oder Wagner, sondern er hält auch einem Vergleich mit vielen weniger bedeutenden Komponisten nicht stand.<sup>38</sup>

Was Čajkovskij an Schumann, dessen „musikalische Schönheiten“ er ansonsten sehr schätzte, besonders störte, war die „Blässe, Schlawheit, ja, ich sage sogar Grobschlächtigkeit der Instrumentation“. Diese schon in seiner ersten Konzertkritik eines Orchesterwerkes von Schumann, der 4. Sinfonie, geäußerte Meinung zog sich wie ein roter Faden durch seine sämtlichen späteren Äußerungen, bis hin zu seiner letzten Schumann gewidmeten Kritik. Die 4. Sinfonie, welche „bei weitem nicht so kraftvoll, tief und erschütternd“ sei wie die 2. oder die 3. Sinfonie, übertriffe diese beiden zwar „an Qualität der Instrumentation [...], die allerdings auch in dieser Symphonie bei weitem nicht dem Reichtum und der Schönheit des Inhalts entspricht“.<sup>39</sup> Lassen sich diese teils metaphorischen, teils recht allgemeinen Formulierungen noch etwas konkretisieren?

Čajkovskij meinte, Schumann erweise sich als „ein Künstler ohne feineres Gefühl für Farbwirkungen“; seine Musik sei deshalb „immer reich an Inhalt und immer blaß in der Farbgebung“, sein Orchestersatz „immer dick und massig, aber ohne Glanz und Transparenz“.<sup>40</sup> Das waren also seine entscheidenden Kritikpunkte an Schumanns Orchesterstil: farbloser, dicker Orchesterklang, Mangel an Glanz und Transparenz. Diese allgemein geäußerte Kritik kehrte auch bei der Beurteilung einzelner Werke des Komponisten wieder. So nannte er als eines der wesentlichen Merkmale der 1. Sinfonie „eine farblose, übermäßig dichte, den Zauber des [melodisch-harmonischen] Details überdeckende Instrumentation“. Auch die 3. Sinfonie kritisierte er wegen „des farblosen und massigen Orchestersatzes“. Am Cellokonzert störte ihn „das graublasse Kolorit des Werkes, die bruchstückhafte formale Anlage und die daraus resultierende Farblosigkeit und Monotonie“.<sup>41</sup>

Lassen solche Beurteilungen ex negativo erkennen, was Čajkovskij für eine *gute* Instrumentation hielt? Schwebte ihm als Alternative einfach ein farbiger, glanzvoller, durchsichtiger Orchestersatz vor? Sehen wir noch einmal in Čajkovskijs Schumann-Kritiken hinein. Dort heißt es:

Besonders die Instrumentierung gelang Schumann nicht. Er verstand nicht, aus dem Orchester jene kontrastierenden Wirkungen von Licht und Schatten, jenen Wechsel von Instrumentengruppen und Orchestertutti herauszulocken, in deren durchdachter Vermischung die Kunst der Instrumentierung besteht.

[...] die Kunst der Instrumentierung (d. h. der Verteilung des musikalischen Materials auf die verschiedenen Instrumente) [besteht] in einem klugen Wechsel zwischen den verschiedenen

<sup>38</sup> Musikalische Essays, Nr. XII (24. Februar 1873), S. 124 f.; Nr. V (6. Dezember 1871), S. 17.

<sup>39</sup> Ebd., Nr. V (6. Dezember 1871), S. 17; Nr. XLVIII (30. November 1875), S. 337. Auf melodisch-harmonische Parallelen weist Svetlana Petuchova hin: *Čajkovskij und Schumann – ein neuer Versuch*, in: *Mitteilungen* 20, S. 3–26.

<sup>40</sup> Musikalische Essays, Nr. XXXIII (4. Dezember 1874), S. 240.

<sup>41</sup> Ebd., S. 241; Nr. VI (18. November 1872), S. 72; Nr. XI (2. Februar 1873), S. 112. Vgl. dazu kritisch Wolfgang Seibold, *Schumanns Symphonien schlecht instrumentiert?*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 126 (1965), S. 376–379.

Instrumentengruppen, darüber hinaus in einer geeigneten Verbindung der einen [Instrumentengruppe] mit der anderen, in der sparsamen Verwendung der Stärkewirkungen, in einem rationalen Verhältnis von *Farbe und Linie*, das heißt von *Klangfarbe und musikalischem Gedanken*.<sup>42</sup>

In diesen Bemerkungen kommt offensichtlich noch ein weiterer Gesichtspunkt zum Tragen, der sich auch in anderen kritischen Stellungnahmen wiederfindet<sup>43</sup>: der Wechsel der Instrumentengruppen im synchronen Zusammenspiel, d.h. die instrumentale Differenzierung von Melodieführung und Begleitung, und der kontrastierende Wechsel von kleinerer Besetzung und Tutti im diachronen Ablauf.

Was Čajkovskij unter dem „Wechsel der Instrumentengruppen“ verstand, lässt sich beispielhaft am Finale seiner 2. Sinfonie (1872) verdeutlichen. Nach einer akkordisch gesetzten, vom vollen Orchester fortissimo gespielten Einleitung, in der er – ähnlich wie Beethoven in der Einleitung zum letzten Satz seiner 1. Sinfonie die Töne der aufsteigenden Tonleiter nach und nach erklingen ließ – seinerseits erst drei, dann fünf und schließlich sieben Töne des Hauptthemas einführt (T. 1–24), wird dieses Thema kontrastierend von der ersten Geige allein und im Piano vorgetragen. Es besteht aus nur zehn, einmal wiederholten Tönen (T. 25–32) und wurde aus dem ukrainischen Volkslied *Zanadivsja žuravel’* (*Der Kranich*) abgeleitet, worauf schon der Komponist selbst hinwies.<sup>44</sup> Was folgt und hier vor allem interessiert, ist eine lange Reihe von Wiederholungen und passacagliaartigen Variationen dieses Themas. Dass dabei keine Monotonie aufkommt, erreicht Čajkovskij – von kleinen Varianten der Melodie, neuen Gegenstimmen und Veränderungen der Begleitung abgesehen – durch eine stets wechselnde instrumentale Einkleidung. Dabei handelt es sich nicht nur um eine veränderte Instrumentierung der Begleitung, sondern auch der Melodie selbst, weshalb der Ausdruck *instrumentale Variation* den Sachverhalt vielleicht besser trifft als das sonst gebräuchliche „change of background“. Das stellt sich anfangs (T. 25–112) wie folgt dar:

Thema	Gegenstimme/Füllstimmen	Dynamik
Violine 1		p
Violine 1	Violine 2, dann auch Viola	p
Violine 1 (Variante)	Klarinette 1, Fagotte, 2 Hörner	p
Violine 1 (Motiv 2)	restliche Streicher	p
Klarinette 1 / Fagott 1	Klarinette 2, Fagott 2, Celli (pizzicato)	f
Oboe 1 (Motiv 2)	Oboe 2, Klarinette 1, Fagotte, Horn 4 (Liegeton)	p
Violine 1 / Viola	restliche Streicher, Horn 2 (Liegeton)	p
Ob 1 / Klar 1, VI 1, Vla	Ob 2, Fg, Hr 1+2 (Liegeton), restliche Streicher	mf
2 Flöten, Violine 1	restliches Orchester (ohne Posaunen, Tuba)	f
Flöte 1, Klarinette 1	Flöte 2, Oboen, Klarinette 2, Streicher (piano)	mf
Flöten, Fagotte (Kanon)	Streicher (ohne Kontrabass, pizzicato, piano)	mf

<sup>42</sup> Musikalische Essays, Nr. VI (18. November 1872), S. 72; Nr. V (6. Dezember 1871), S. 17.

<sup>43</sup> Zu Leonid Malaškins Sinfonien meinte Čajkovskij (ebd., Nr. XV [4. April 1873], S. 154): „Seine Instrumentierung ist massig, dick und ineffektiv, denn sie nutzt nicht die Möglichkeit, zwischen den einzelnen Gruppen der Orchesterinstrumente zu wechseln“. Zu Sergej Taneevs 3. Sinfonie: „Die einzelnen Instrumentengruppen kontrastieren nicht genügend: sie wirken alle gleichzeitig im Thema und in der Begleitung mit; es ist auch nicht eine halbe Seite zu finden, wo das Quartett [der Streicherchor] allein spielt“; vgl. Čajkovskijs Brief an S. I. Taneev vom 28. September 1884, deutsch zitiert nach: *LebenTsch.* Bd. 2, S. 228.

<sup>44</sup> Vgl. Čajkovskijs Brief an seinen Bruder Modest vom 13. Dezember 1873 (ČPSS V, S. 302 f.), deutsch von Louisa von Westernhagen in B. I. Rabinovič, *Čajkovskij und das Volkslied* (1963), in: *Mitteilungen* 8, S. 123–190, bes. S. 155. Die Erstfassung der 2. Sinfonie findet sich unter <http://ks.imslp.info/files/imgnks/usimg/7/7a/IMSLP36736-PMLP02723-TH025A-sym2-4.pdf> (23. März 2016).

Die Gestaltung eines Finalsatzes mit Hilfe einer Variationenfolge erinnert an den Abschluss der *Eroica*, wegen der bemerkenswerten wechselnden Instrumentierung der Variationen aber auch an Michail Glinkas *Kamarinskaja* von 1848.<sup>45</sup> Nun könnte man meinen, dass der von Čajkovskij propagierte „Wechsel der Instrumentengruppen“ eigentlich selbstverständlich sei und von den Komponisten auch angewendet werde. Doch sollte der Hinweis auf Robert Schumann nachdenklich stimmen, zeigt er doch, dass dies selbst bei bekannteren Tonsetzern durchaus nicht immer zutrifft.

Es gibt aber ein Gebiet im Bereich der Musik, in dem nicht nur in Russland andere Gepflogenheiten herrschten: die Ballettmusik. Hier galt der Ballettmeister alles, der Komponist nichts; dieser hatte sich den Wünschen des Choreographen zu fügen; sein Name tauchte in den Programmen oft nicht einmal auf; und seine Ballettnummern konnten nach Belieben durch Stücke anderer Komponisten ersetzt werden.<sup>46</sup> So konnte es nicht überraschen, wenn die Ballett-Komponisten sich keine große Mühe gaben, sie kurze wenig charakteristische rhythmische Motive ermüdend oft von immer derselben Besetzung wiederholen ließen und – heute weitgehend vergessen sind: Julius (Julij) Gerber, Cesare Pugni, Ludwig (Léon) Minkus, Riccardo Drigo ... Der „einzige allgemeinere Rath“, den sogar der Musiktheoretiker Adolf Bernhard Marx unverändert noch 1871 erteilte, lautete, „die für den eigentlichen Tanz bestimmten Ballettsätze höchst fasslich und ebenmässig zu bilden [...]. Dass dabei von verwickelter Stimmführung nicht füglich die Rede sein kann, dass, um den höchsten Grad von Klarheit zu erreichen, auch die *Instrumentation einfach und ebenmässig angelegt*, z.B. *nicht zu häufig mit den Instrumenten gewechselt* werden muss u.s.w., erräth man von selbst“.<sup>47</sup> Ein weiteres Beispiel: In Mailand wurde 1874 Glinkas Oper *Ein Leben für den Zaren* aufgeführt, die im zweiten Akt einige Tanznummern enthält. Anlässlich dieser Aufführung schrieb ein Rezensent der *Gazzetta di Milano*: „Die Musik dieser Tänze ist nämlich vorzüglich und obendrein feinsinnig instrumentiert, was im Grunde bei einem Ballett fast überflüssig ist“.<sup>48</sup>

Was der eine für überflüssig hielt, vermisste der andere. So bemängelte der Wiener Musikkritiker Eduard Hanslick noch 1880, dass „der musikalische Theil der Ballette viel zu nebensächlich und schleuderhaft behandelt“ werde. Vor diesem Hintergrund begeisterte er sich für die Musik des Balletts *Sylvia* von Léo Delibes: „Sie gehört zu dem Vorzüglichsten, was in dieser Gattung geschrieben ist. [...] Von der schleuderhaften Praxis der gewöhnlichen Ballett-Composition hat sich Delibes völlig losgemacht“; der französische Komponist bedeute einen „Fortschritt gegen die frühere Zeit“.<sup>49</sup> Das bemerkte auch Čajkovskij, als er *Sylvia* im Dezember 1877 in Wien sah und das Ballett „ein Meisterwerk in seiner Art“ nannte: „Noch nie habe ich in einem Ballett eine derartige Grazie, so großen Melodienreichtum, so viel Rhythmus und eine so hervorragende Instrumentierung erlebt.“<sup>50</sup>

Tatsächlich markiert das Jahr 1876, in dem *Sylvia* in Paris uraufgeführt wurde, einen Wendepunkt in der Geschichte der Ballettmusik. Denn gleichzeitig mit und unabhängig von Delibes komponierte Čajkovskij das Ballett *Lebedinoe ozero* (*Schwanensee*). Entgegen

<sup>45</sup> Vgl. Thomas Kohlhase, *Čajkovskijs mehrsätziges Orchesterwerke*, in: Mitteilungen 14, S. 28–78, bes. 40 u. 61 f.

<sup>46</sup> Vgl. GRSM 1, S. 350.

<sup>47</sup> Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Theil IV, 4. unveränd. Aufl., Leipzig 1871, S. 402 f. Meine Hervorhebungen.

<sup>48</sup> Zitiert nach *Musikalische Essays*, Nr. XXV (25. Mai 1874), S. 208.

<sup>49</sup> Eduard Hanslick, *Musikalische Stationen (Der „Modernen Oper“ II. Theil)*, Berlin 1885, S. 97, 101 u. 104.

<sup>50</sup> *Teure Freundin*, S. 102 (Brief an N. fon Mekh vom 23. November / 5. Dezember 1877).

Marx' Rat praktizierte er dabei den Wechsel der Instrumentengruppen. Das verdeutlicht beispielhaft das folgende Schema zum Anfang der Intrada im *Pas de trois* (Akt I, Nr. 4).

	Takt	Thema	Gegenstimmen	Füllstimmen
	1–2			4 Hrn, Harfe, Vc / Kb (pizz)
a <sub>1</sub>	3–4	Vl 1+2, Vla		4 Hrn, Harfe, Vc / Kb (pizz)
a <sub>2</sub>	5–6	Fl 1+2, Ob 2, Fag 1+2		3 Hrn, Harfe, Vc / Kb (pizz)
a <sub>1</sub>	7–8	Vl 1+2, Vla		4 Hrn, Harfe, Vc / Kb (pizz)
a <sub>2</sub> '	9–10	Fl 1+2, Ob 2, Fag 1+2		3 Hrn, Harfe, Vc / Kb (pizz)
a <sub>1,2</sub>	11–14	Vl 1+2, Vla	Fl 1+2, Ob 1, Klar 1+2 Pistons 1+2 (T. 13–14)	Fag 1, Hrn 4, Harfe, Vc / Kb (pizz)
a <sub>1,2</sub> '	15–18	Vl 1+2, Vla	Fl 1+2, Ob 1, Klar 1+2 Pistons 1+2 (T. 17–18)	Fag 1, Hrn 4, Harfe, Vc / Kb (pizz)
b, b'	19–26	Fl 1+2, Klar 1+2	Pistons (T. 20–22, 24–26) Oboen (T. 22, 26)	Fag 1+2, 3 Hrn, Harfe, Strei- cher (pizz)
c, c	27–34	Vl 1	Hrn 1+2 (T. 27–29, 31–33) Klar 1+2 (T. 30), Vla	Vl 2, Vc, Kb; Fag 1 (T. 29–30, 33–34)

Nach der Uraufführung von *Lebedinoe ozero* (*Schwanensee*) gab Laroš, der sich mit Kritik an Čajkovskij keineswegs zurückhielt und dessen „Liebe zu den Blechbläsern und besonders zum Schlagzeug“ bemängelte, die folgende Bewertung ab:

Musikalisch gesehen ist *Schwanensee* das beste Ballett, das ich jemals erlebt habe. [...] Seine Musik ist durch und durch Ballett-Musik von einer Qualität, die sie auch für den seriösen Musikfreund interessant macht. [...] Auch in der Instrumentierung dominiert diese Fülle an Mitteln, derselbe gute Geschmack und die gleiche wunderbare Aufteilung der Akkorde auf das Orchester.<sup>51</sup>

Zwölf Jahre später betonte Laroš anlässlich der Uraufführung des Balletts *Spjaščaja krasavica* (*Dornröschen*) von Čajkovskij noch einmal den Unterschied zu den früheren Verhältnissen: „Die Musik der Ballette hat sich stark gewandelt und pflegt anstelle der früheren banalen ‚Motive‘ in ihrer lärmenden und gleichmäßig grellen Instrumentierung inzwischen einen überaus erlesenen und erhabenen Stil.“<sup>52</sup>

Der von Čajkovskij praktizierte Wechsel der Instrumentengruppen führt, wie allgemein anerkannt wird, zu einem transparenten Klangbild, und zwar nicht nur bei der Ballettmusik. Aber wie vollzieht sich dieser Wechsel genau? Wie wird die Transparenz erreicht? Elliott W. Galkin erläutert dies so:

Tchaikovsky was an expert in individualizing instrumental resources. Where Wagner's procedures depended essentially upon mixtures of colours, Tchaikovsky's basic approach was conceived in terms of homogeneities: he grouped instruments of similar timbral characteristics together, contrasting them section against section. His is an orchestration of differentiation rather than fusion. [...] Blocks of timbres similar and dissimilar, no matter how descriptive or picturesque, balance each other thematically and contrapuntally; in so doing, they dramatize his musical forms.<sup>53</sup>

<sup>51</sup> Laroche, S. 104, 103, 104.

<sup>52</sup> Laroche, S. 138.

<sup>53</sup> Elliott W. Galkin, *A History of Orchestral Conducting in Theory and Practice*, New York 1988, S. 96. Diese These vertritt auch Adam Carse in *The History of Orchestration* [1925], New York 1964, S. 304.

Es mag zutreffen, dass – wie Galkin angibt – Dmitrij Šostakovič, Roy Harris, William Schuman und Peter Mennin von dieser Art der Instrumentierung beeinflusst wurden. Aber was er über Čajkovskij sagt, trifft so allgemein nicht zu. Nach Galkin fasste Čajkovskij Instrumente *ähnlicher* Klangfarbe zusammen und stellte solche in sich *homogenen* Gruppen dann kontrastierend gegenüber – Abschnitt für Abschnitt bei der thematischen Entwicklung, aber auch kontrapunktisch. Wir wollen diese Behauptung an Hand des schon erwähnten *Pas de trois* aus dem *Schwanensee* (1875–76) überprüfen.

In der einleitenden dreiteiligen *Intrada* (mit Coda) wird die Melodie zwar tatsächlich von Violinen und Violen einerseits, von Holzbläsern andererseits im erst zwei-, dann achttaktigen Wechsel vorgetragen. Bei den Füllstimmen mischt Čajkovskij aber Dreiklangsbrechungen der Harfe und Liegetöne der Hörner mit takt- und harmoniebetonendem Pizzicato der tiefen Streicher, zu denen das Fagott mit liegenden Tönen sich noch hinzugesellt, so dass wir hier letztlich mit allen Instrumentengruppen (außer dem Schlagzeug) zu tun haben. Als Gegenstimmen dienen – sowohl bei der Streicher- als auch bei der Holzbläser-Melodie – Holz- und Blechbläser, teilweise auch die Viola, weshalb man wiederum weder von Homogenität noch von einem echten Kontrast sprechen kann. Trotzdem entsteht kein „dicker“ Klang; denn zum einen spielt nie das volle Orchester, zum anderen sind die drei unterschiedlichen Funktionen im musikalischen Geflecht klar erkennbar, zumal die sich einflechtenden Gegenstimmen oft nur ein bis zwei Takte lang sind. Nebenbei sei auf die handwerkliche Meisterschaft der Komposition hingewiesen: Zunächst scheint der 6/8-Takt durch auftaktig wirkende Quartsprünge auf dem 1.–2. und 4.–5. Achtel des Anfangsmotivs ( $a_1$ ) verschleiert; das zweite Motiv ( $a_2$ ) ist als rhythmische Variante aus den ersten vier Tönen des ersten Motivs gewonnen; die Gegenstimmen in der zweiten Hälfte des A-Teils werden chromatisch geführt (T. 11–18),  $\frac{3}{4}$ -taktige Gegenstimmen in Hörnern und Klarinetten konterkarieren dann den 6/8-Tanz der Geigen (T. 27–38); und die Wiederkehr des (verkürzten) A-Teils wird durch Quartsprünge vorbereitet, die an das Anfangsmotiv erinnern (T. 39–40).

Das folgende, ebenfalls dreiteilige *Andante sostenuto* (mit Coda) beginnt mit einer ausdrucksvollen Melodie, die von der 1. Oboe angestimmt und nach einem Takt vom 1. Fagott kanonisch übernommen wird. Der Kanon der beiden Holzbläser wird – durchaus im Sinne von Galkin – von Bourdon-Quinten der Celli und vom Pizzicato der restlichen Streicher untermauert. Im B-Teil wechselt die Melodieführung zu den Celli, während die ruhige Gegenstimme im 1. Fagott liegt, aber 2. Violine, Viola und Kontrabass das Harmoniefundament bilden. Das ist nun weder homogen, noch liegt ein kontrapunktischer Kontrast vor. Bei der Wiederholung der B-Melodie erscheint diese sogar als Mischklang in 1. Klarinette, 1. Fagott, 1. Violine und Violoncello. Das 2. Fagott, 1. und 2. Horn sowie die restlichen Streicher bilden die Gegen- und Füllstimmen.

Das Hauptthema des wiederum dreiteiligen *Allegro semplice* (mit Coda), das von der 1. Klarinette eingeführt und von Streichertupfern begleitet wird, geht bei der Wiederholung (T. 11–18) in einen Mischklang aus 1. Flöte und 1. Violine über. Der B-Teil beginnt nun endlich einmal homogen mit den Streichern allein (T. 19–26), aber an der Wiederholung beteiligen sich melodieführend erneut die 1. Flöte und die 1. Violine, fundierend die restlichen Holzbläser und Streicher (T. 27–30).

Die Analyse dieser drei eher zufällig ausgewählten Nummern aus dem *Pas de trois* des *Schwanensee* mag vorerst genügen. Der diachrone Wechsel der Instrumentengruppen und die transparente Zuweisung der Funktionen im kompositorischen Geflecht gehörten, wie sich gezeigt hat, zu Čajkovskijs Grundsätzen der Instrumentation. In diesem Zusammenhang sollte man sich davor hüten, das, was man bei anderen Komponisten als Perso-

nalstil ansehen würde, bei Čajkovskij als „Manier“ abzutun<sup>54</sup>. Unsere Analyse verfolgte auch den Zweck, vor vorschnellen Verallgemeinerungen zu warnen. Der Wechsel der Instrumentengruppen ist unübersehbar, aber darüber hinausgehende Homogenitätspostulate scheinen ebenso fehl am Platze wie die Auffassung, man könne einen eher traditionell in Einzelstimmen denkenden Čajkovskij einem progressiv Mischklänge bevorzugenden Wagner gegenüberstellen. Selbstverständlich soll damit nicht gesagt sein, dass das Zusammenspiel von Violine und Flöte oder Klarinette, von Cello und Fagott in irgendeiner Weise originell wäre und nicht allenthalben praktiziert würde (auch wenn die Violine Marx und Gevaert zufolge besser zur Oboe passt<sup>55</sup>). Bemerkenswert ist höchstens, dass Čajkovskij die spezielle Klangfarbe der Oboe an der Grenze von tiefer und mittlerer Lage beim ersten Thema des *Andante sostenuto* ausnutzte und durch die kanonische Verknüpfung mit dem Fagott im Oktavabstand einen sehr stimmungsvollen Eindruck hervorrief.

\* \* \*

Die letzten Bemerkungen werfen Licht auf Fragen, die im Zusammenhang mit der Instrumentation von Orchesterwerken zu stellen sind: Welche Instrumente und Instrumentengruppen kommen überhaupt zum Einsatz? Welche Instrumente erhalten bestimmte Aufgaben, wie Melodieführung, Gegenstimme oder Harmoniestützung? Welche Klangfarben, Lagen oder Spielweisen der einzelnen Instrumente spielen bei der Instrumentierung eine besondere Rolle? Welche Instrumente werden zur Klangverstärkung oder zur Erzielung spezieller Klangeffekte miteinander kombiniert?

Was die Zusammenstellung der Orchesterinstrumente betrifft, so war das Sinfonieorchester bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts in der Regel weniger reichhaltig besetzt als das Opernorchester, das oft spezielle Instrumente zur Darstellung des Lokalkolorits oder des Handlungsablaufs benötigte. Dieser Unterschied ebnete sich jedoch – gegen den Widerstand der Traditionalisten – mit dem Eindringen programmatischer Elemente in die sinfonische Musik ein; man denke in diesem Zusammenhang nur an Hector Berlioz' einflussreiche *Symphonie fantastique* von 1830. Es ist aufschlussreich, was Musiktheoretiker um 1860 zu dieser Thematik äußerten. Adolf Bernhard Marx verstand unter einem „großen Orchester“ den „Verein von Streicherchor, Rohrinstrumenten (mehr oder weniger, mit oder ohne Hörner) und Trompeten und Pauken, mit oder ohne Posaunen“. François Auguste Gevaert dagegen gab unterschiedslos die Zusammensetzung eines „orchestre de théâtre ou de concert“ so an: 2 Flöten, 1 Piccoloflöte, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 2 Cornets à pistons, 3 Posaunen, 1 Ophikleide, Pauken, Triangel, große Trommel, Becken und Streicher. Hector Berlioz ging sogar noch darüber hinaus, indem er beim „Concertorchester“ zwar den Triangel unerwähnt ließ, aber 2 Piccoloflöten, 1 Englischhorn, 1 Bassethorn oder Bassklarinetten, 4 Fagotte, 1 Bassposaune (neben der Ophikleide) und 4 Harfen zusätzlich einbezog.<sup>56</sup>

Es deutete sich schon im Zusammenhang mit den Ausführungen zu Čajkovskijs kompositorischer Ausbildung an, dass er das große Orchester der Romantik – gegen den Rat seines Lehrers Anton Rubinštejn und abweichend von Marx' Auffassung – von Anfang an bevorzugte. Der schon erwähnte Einfluss von Glinka, Meyerbeer, Berlioz, Liszt und Wag-

---

<sup>54</sup> Bernard Rogers, *The Art of Orchestration. Principles of Tone Color in Modern Scoring*, Westport, CT, 1970, S. 113.

<sup>55</sup> Marx, *Lehre von der musikalischen Komposition*, Theil IV, <sup>3</sup>1860, S. 363; Gevaert, *Traité général*, S. 143.

<sup>56</sup> Marx, *Lehre von der musikalischen Komposition*, Theil IV, <sup>3</sup>1860, S. 242; Gevaert, *Traité général*, S. 10; Berlioz, *Instrumentationslehre*, S. 236 f.

ner machte sich hier bemerkbar. Hinzu kam, wie Laroš berichtete, die Neigung zur Vertonung programmatischer Inhalte, die wohl vor allem durch Henry Charles Litolffs Orchesterouvertüren *Maximilien Robespierre* und *Les Girondistes* ausgelöst wurde.<sup>57</sup> Schon in der ersten größeren Komposition, der Orchesterouvertüre *Groza (Das Gewitter)*, op. post. 76, ČW 33), die Čajkovskij noch am Konservatorium als Kompositionsaufgabe im Sommer 1864 nach Aleksandr Ostrovskijs gleich betitelm Drama schrieb, verlangte er – zusätzlich zu den Instrumenten des Marxschen Standards – Piccolo neben 2 Flöten, Englischhorn, 4 Hörner, 3 Posaunen mit Tuba, kleine und große Trommel, Becken, Tamtam und Harfe. Damit entsprach die Besetzung eher dem von Gevaert beschriebenen Orchester; sie ließ zwar Pistons und Triangel aus, zog aber zusätzlich die kleine Trommel, Tamtam und Harfe heran.<sup>58</sup>

Mit seinen Sinfonien bewegte sich Čajkovskij ungefähr in diesem Rahmen. Er verlangte 2 Flöten plus Piccolo, in den beiden letzten Sinfonien sogar 3 Flöten, von denen eine auch den Part der Piccoloflöte übernehmen sollte. Einige der Instrumente, die das *Gewitter* benötigt hatte, kamen in den Sinfonien seltener zum Einsatz: die kleine Trommel nur in der 2. Sinfonie, das Tamtam hier und in der 6. Sinfonie, der Triangel in der 4. Sinfonie. Dagegen kamen weder die Harfe noch das Englischhorn vor, das nach Berlioz zum Ausdruck der Schwermut oder der Träumerei „jeder anderen Instrumentalstimme überlegen“<sup>59</sup> ist und in dessen Sinfonien an prominenter Stelle erscheint. Dass die *Manfred-Sinfonie* nach Byrons Gedicht den genannten Rahmen mit Englischhorn, Bassklarinette, 3 Fagotten, 2 Pistons, Triangel, kleiner Trommel, Tamtam, Glocke und 2 Harfen deutlich überschritt, war offensichtlich dem Inhalt der Programmvorlage geschuldet. Letzteres gilt wohl auch für Besonderheiten in anderen Orchesterkompositionen: Harfe in *Romeo und Julia* und *Burja (Der Sturm)*, op. 18); 2 Piccoloflöten (zur Verstärkung der Flöten bzw. Oboen), Pistons und Tamtam im *Russko-serbskij marš (Slawischer Marsch)*, op. 31); Pistons, Tamtam und Harfe in *Francesca da Rimini* (op. 32); Pistons, Tamburin, Glockenspiel und Harfe im *Ital'janskoe kapriččio (Capriccio Italien)*, op. 45); Pistons, Militärtrommel, Kanone und Glocken in der *Festouvertüre 1812* – ganz abgesehen von der Besetzung der Ballette.

Vergleicht man die von Čajkovskij eingesetzten Instrumente mit den in den Instrumentationslehren der Zeit aufgelisteten, so stellt man fest, dass er weder von Zupfinstrumenten noch von den neuen Bügelhörnern, Saxophonen, Saxhörnern, -trompeten oder -tuben Gebrauch machte. Anscheinend blieb er seinem Grundsatz treu, dass der Klang auf die musikalische Idee abgestimmt sein müsse und nicht zum Selbstzweck werden dürfe. Diese Überzeugung schloss allerdings nicht aus, dass er für Neuerungen offen war und damit teilweise sogar eine Vorreiterrolle übernahm, was sich beispielhaft in einigen seiner Suiten zeigte. Denn Čajkovskij beschränkte sich nicht einmal sonderlich in dieser aus dem 18. Jahrhundert übernommenen, von Franz Lachner erneuerten Form lockerer Folgen mehr oder weniger tänzerischer Sätze. Vielmehr sah er darin eine Möglichkeit, sich von den

<sup>57</sup> Laroche, S. 224 f., 256 f. u.ö.

<sup>58</sup> Vgl. ČPSS 21. Zu dem durch diese Komposition ausgelösten Wutausbruch Rubinštejns vgl. Laroche, S. 252 f. Der Einsatz von drei Flötisten, von denen einer Piccoloflöte spielen sollte, überraschte noch 25 Jahre später, wie Francesco Bergers Vergewisserung vor Čajkovskijs zweitem Londoner Konzert zeigt: „In der Suite sehe ich sind 2 Flöten u[nd] 1 Piccolo. Es sind also 3 Flötenbl[äs]er nöthig, ist das so?“ Auch Englischhorn, Tuba und Harfe galten noch 1893 bei Sinfoniekonzerten in London als „aussergewöhnliche Instrumente“. Vgl. Francesco Bergers Briefe an Čajkovskij vom 27. Februar / 11. März 1889 und 9./21. Februar 1893, wiedergegeben in Sundkvist, *Čajkovskijs „Londoner Sinfonien“*, S. 78 f. u. 99.

<sup>59</sup> Berlioz, *Instrumentationslehre*, S. 86.

formalen Vorgaben der sinfonischen Tradition zu lösen<sup>60</sup> und seinem Ausdruckswillen freien Lauf zu lassen. Bewegt sich die Orchestersuite Nr. 4, in der er vier Stücke seines Lieblingskomponisten Mozart orchestrierte, mit doppeltem Holz, (z.T. vier) Hörnern, Trompeten, Pauken und Streichern fast im klassischen Rahmen, wenn man einmal von der Harfe im dritten sowie Becken und Glockenspiel im vierten Satz absieht, so sind die 2. und die 3. Suite insofern groß aufgestellt, als sie Englischhorn, Posaunen mit Tuba, reiches Schlagzeug und Harfe einbeziehen.

Die 1. Suite von 1878–79, in der er auf Posaunen und Tuba verzichtete, überraschte mit einer spieluhrartigen *Marche miniature* als viertem Satz, der ohne Bassfundament nur mit den folgenden, überwiegend in hoher Lage verwendeten Instrumenten besetzt war: Piccolo, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, Triangel, Glockenspiel, geteilte 1. und 2. Violine. Das Wagnis dieses Satzes spiegelte sich sowohl in der Unsicherheit des Komponisten wider, der das „Scheusälchen“ zurückziehen wollte, während sein Verleger Jurgenson auf der Beibehaltung bestand, als auch in der teils begeisterten, eine Wiederholung verlangenden, teils „blosse Klangspielereien“ ablehnenden Aufnahme durch das Publikum.<sup>61</sup>

Beim *Scherzo burlesque* der 2. Suite von 1883 erweiterte Čajkovskij als erster das Sinfonieorchester um 4 Akkordeons. Unter Berücksichtigung der damaligen Aufführungsverhältnisse tat er das zwar nur *ad libitum*, aber immerhin. Nach seiner Partituranzeige sind die Akkordeons nicht unverzichtbar (weil sie nur die akkordeonartig spielenden Holzbläser verdoppeln); aber er meinte, ihr sonorer Klang könne den Effekt des Stückes verstärken: „L’emploi de ces instruments n’est pas indispensable à l’exécution du morceau, mais l’auteur suppose que leur sonorité est bien propre à en augmenter l’effet“. Bei der Instrumentierung dieser Suite hatte er den Eindruck, „dass sie sehr nett klingen wird“, und war „fast überzeugt, dass das Scherzo (mit den Harmonikas) [...] gefallen werde“.<sup>62</sup>

Zu derartigen „innovations instrumentales“<sup>63</sup> gehörte auch der Einsatz der Celesta. Čajkovskij hatte das Instrument, das erst 1886 von Auguste Mustel patentiert worden war, in Paris entdeckt, war von seinem „göttlich schönen Klang“ angetan und erwartete von dem „ungewöhnlichen Effekt“ des neuen Instruments eine „kolossale Wirkung“.<sup>64</sup> So war er nach Ernest Chausson, der es 1888 in seiner kammermusikalisch besetzten Bühnenmusik *La tempête* verwendet hatte, der erste, der die Celesta in einem großen Orchester einsetzte: in der 1890–91 komponierten sinfonischen Ballade *Voevoda* und 1892 im Ballett *Ščelkunčik (Der Nussknacker)*. Obwohl dies hinlänglich bekannt ist und der *Nussknacker* zu den meistgespielten Bühnenwerken gehört, hieß es in der Erstauflage der Enzyklopädie *Musik in Geschichte und Gegenwart*, der Klang der Celesta sei „vor allem durch Richard Strauss’ *Rosenkavalier* [von 1911] bekannt geworden“. Ob die Vernachlässigung Čajkovskijs und die sachlich unangebrachte Herausstellung des früheren Präsidenten der Reichsmusikkammer damit zusammenhing, dass es für den Herausgeber Friedrich Blume

<sup>60</sup> Teure Freundin, S. 444 (Brief an N. fon Mekk vom 16./28. April 1884): „... eine Suite. Diese Form ist mir in letzter Zeit besonders sympathisch geworden, da sie dem Komponisten die Freiheit einräumt, sich um keinerlei Traditionen und musikalische Gesetze zu kümmern“; vgl. S. 445 (27.4 April / 9. Mai 1884).

<sup>61</sup> Vgl. *LebenTsch.* Bd. 2, S. 68–70, 92, 105, 345–351. Zu Schwierigkeiten der Partitur vgl. ebd., S. 91–93. Die *Marche miniature* könnte durch den *Chœur des gamins* aus Georges Bizets Oper *Carmen* angeregt sein; vgl. dazu Braun, „*La terre promise*“, S. 310–313.

<sup>62</sup> P. I. Čajkovskij, *Suite N° 2*, Moscou o.J., S. 80 ([http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/f/fb/IMSLP105428-PMLP40844-Ciaikovskij\\_-\\_53\\_-\\_Suite\\_n.2\\_fs\\_alt.pdf](http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/f/fb/IMSLP105428-PMLP40844-Ciaikovskij_-_53_-_Suite_n.2_fs_alt.pdf) – 29.3.2016). Briefe an seinen Bruder Modest vom 19. u. 26. September 1883, deutsch in: *LebenTsch.* Bd. 2, S. 201 u. 202.

<sup>63</sup> André Lischke, *Piotr Ilytch Tchaikowski*, Paris 1993, auszugsweise wiedergegeben in: Kohlhasse (Hg.), „*An Tschaiowsky scheiden sich die Geister*“, S. 370–386, bes. 385.

<sup>64</sup> Čajkovskijs Brief an Petr Jurgenson vom 3./15. Juni 1891, deutsch zitiert nach *LebenTsch.* Bd. 2, S. 518.

ein Rasseproblem in der Musik gab? Auch Ludwig K. Mayer, der Bearbeiter des Lexikon-eintrags, hatte schon vor 1933 im *Völkischen Beobachter* und dann in der Zeitschrift *Die Musik* rassistisches Gedankengut verbreitet. Doch auch die Zweitaufgabe der Enzyklopädie unterschlug den *Voevoda* und stellte die unzutreffende Behauptung auf, Gustave Charpentier habe das Instrument „zum ersten Mal“ in seiner Oper *Louise* eingesetzt, die – zwischen 1889 und 1896 komponiert – erst im Jahre 1900 uraufgeführt wurde.<sup>65</sup>

Im *Voevoda* sind der Celesta hauptsächlich Aufgaben einer Füllstimme zugewiesen; sie spielt oft im Wechsel mit der Harfe neben Bläsern und/oder Streichern und sticht folglich nicht sonderlich hervor. Dagegen tritt sie im *Tanz der Zuckerfee* des *Nussknacker* (2. Akt, Nr. 14, Variation 2) mehrere Takte lang solistisch in Erscheinung und wird hier im Übrigen nur dezent durch die Bassklarinette, leise *pizzicato* oder *a punta d'arco* spielende Streicher oder durchsichtig gesetzte Holzbläser begleitet. Da die Töne der Celesta schnell verklängen und sie deshalb nicht für getragene Melodien geeignet ist, verwendete Čajkovskij sie geschickt für kurze Akkorde, Läufe, Akkordbrechungen, das abwechselnde Anschlagen gleicher Töne oder den schnellen Wechsel von tiefer und hoher Lage (linke und rechte Hand) und erfasste damit auf Anhieb ihre gängigen Spielweisen.

Bei den Aufgaben, welche die verfügbaren Orchesterinstrumente in einer Komposition übernehmen können, möchte ich mich an dieser Stelle auf den Aspekt der Melodieführung beschränken, auf von Čajkovskij bevorzugte Gegen- oder Füllstimmen, wie Liegetöne der Hörner, Streicherpizzicato und Ähnliches, also nicht weiter eingehen. Obwohl er den hohen Holzblas- und Streichinstrumenten im Allgemeinen Vorrang einräumte, setzte er, aufs Ganze betrachtet, so gut wie alle Instrumente als Melodieträger ein, während z.B. Marx (etwas rückständig) für die erste Stimme nur die Violine, Flöte, Oboe, Klarinette und Trompete vorsah.<sup>66</sup> Dabei besaß Čajkovskij, so wie er es Frau von Meck berichtet hatte, die Gabe, Melodien oder Motive oft so zu erfinden, dass man den Eindruck erhält, sie würden genau zu dem ausführenden Instrument am besten passen (auch wenn sie dann im weiteren Verlauf der musikalischen Entwicklung von anderen Instrumenten aufgenommen werden). Da auf einige dieser Melodien in der Konzert- und Čajkovskij-Literatur wiederholt hingewiesen wurde, mag hier eine knappe Auflistung charakteristischer Instrument-Melodie-Kombinationen genügen (ohne Streicher).

Die Piccoloflöte liefert zum Beispiel, begleitet von Akkordtupfern des Glockenspiels und der Geigen, die Melodielinie zur *Fee der singenden Kanarienvögel* in *Dornröschen* (Nr. 3, Variation 4). Hier missachtet Čajkovskij vollständig Marx' Anweisung, wonach der Einsatz des Piccolo erstens ein zahlenmäßig starkes Ensemble und zweitens eine kräftige Mittellage erfordert<sup>67</sup>. – In der *Danse chinoise* des *Nussknacker*-Balletts brilliert die Flöte. – Die Oboe trägt unter anderem die sehnsuchtsvolle Melodie vor, die gleich in den ersten Takten des *Schwanensee* anklingt, dann in den Nummern 9, 10 und 14 zu Harfenklängen und Streichertremolo 18 Takte lang *dolce espressivo* ausschwingt und in der Schlusszene erneut aufgenommen wird. – Das sogenannte „Liebesthema“ aus *Romeo und Julia* (1880,

<sup>65</sup> Eintrag „Instrumentierung“, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel 1951–1986, Bd. 6, Sp. 1284; 2., neubearb. Ausg., Kassel 1994–2008, Sachteil, Bd. 2, Sp. 479–480; *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 2001, Bd. 5, S. 335. Vgl. Friedrich Blume, *Musik und Rasse*, in: *Die Musik* 30 (1938), S. 736–748; ders., *Das Rasseproblem in der Musik. Entwurf zu einer Methodologie musikwissenschaftlicher Rasseforschung*, Wolfenbüttel / Berlin 1939; 2., umgearb. Aufl. 1944; Ludwig K. Mayer, *Ein recht deutscher Mann: Zum 125. Todestage Joseph Haydns*, in: *Völkischer Beobachter*, 31. Mai 1932. Ein erster, ohne Prioritätsgedanken gegebener Hinweis auf Charpentiers *Louise* findet sich in Hector Berlioz, *Instrumentationslehre*, erg. u. rev. v. Richard Strauss, Leipzig 1905, S. 417.

<sup>66</sup> Marx, *Lehre von der musikalischen Komposition*, Theil IV, <sup>3</sup>1860, S. 348.

<sup>67</sup> Ebd., S. 188 f.

T. 184–191) liegt im Englischhorn (unisono mit den gedämpften Bratschen). – Die A-Klarinette leitet – zunächst unbegleitet, dann zu con sordino gezupftem Streicherpizzicato – den Mittelteil der Orchesterfantasie *Francesca da Rimini* ein (T. 325–339); in den B-Klarinetten liegt das Staccato-Thema einer Coda in *Dornröschen* (Akt II, Nr. 15 c). – Nachdem die Bassklarinete am Anfang der *Manfred*-Sinfonie das „Manfred-Thema“ unisono mit den Fagotten eingeführt hat (das im 4. Satz – T. 282–290 – erneut erscheint), bringt sie später eine Variante eines weiteren Themas über dem Tremolo tiefer Streicher (1. Satz, T. 203–211); außerdem ergänzt sie das Celesta-Thema im *Tanz der Zuckerfee* des *Nussknacker*. – Viele kennen die nachdenkliche Weise des Fagotts am Anfang der 1. Orchestersuite (1. Satz, T. 1–15), das erste Thema des zweiten Satzes der 5. Sinfonie im Horn (T. 8–24), die Fanfare der Trompete am Anfang des *Capriccio Italien* (T. 1–7) und die weiteren Themen dieses Capriccios, die bei ihrer Wiederholung durch die meistens in Terzen geführten Cornets à pistons<sup>68</sup> ihren Glanz erst richtig entfalten (T. 116–125, 189–196 und 232–240). – Im ersten Satz der 6. Sinfonie heben sich die Posaunen (anfangs mit der Tuba) an einer Stelle deutlich vom vollen Orchester ab (T. 285–300). – Der Harfe, die Čajkovskij keineswegs nur „in Opern und Balletten“<sup>69</sup> einsetzte, wurden wiederholt solistische Partien anvertraut, wie in der *Manfred-Sinfonie* (Satz 1, T. 261–271; Satz 4, T. 310–318).

\* \* \*

Im letzten Absatz fielen bereits Ausdrücke wie „gedämpfte Bratschen“ und „Streicher-tremolo“. Sie leiten über zu der Frage, welche Register oder Spielweisen in Čajkovskijs Kompositionen eine Rolle spielen. Da eine detaillierte Antwort auf diese Frage auch in diesem Fall den gegebenen Rahmen überschreiten würde,<sup>70</sup> sollen nur wenige Beispiele angeführt werden. So stellte Čajkovskij die Besonderheiten der Register der Blasinstrumente in den Dienst musikalischen Ausdrucks: „namentlich die tiefen Lagen sind durch Tschaikowsky neuen Klangwirkungen zugänglich gemacht worden, speziell eindrucklich verbunden mit der Moll-Tonalität“.<sup>71</sup> Zu den wiederholt erwähnten Beispielen für die Ausnutzung der Bläserregister gehören das trauermarschähnliche Motto der A-Klarinette in tiefer Lage am Anfang der *Fünften Sinfonie* (1. Satz, T. 1–37), das sonore Thema, mit dem das Fagott in tiefer Lage die 6. Sinfonie eröffnet, und die von drei Flöten in tiefer Lage und den beiden Fagotten in hoher Lage unisono hervorgebrachten Töne im letzten Satz dieser Sinfonie (T. 2–6 und 15–18).

In den Bereich der Spielweisen gehört die erstmalige Verwendung der Flatterzunge (auch „Frullato“ genannt). Zwar hatte Čajkovskij das Flötenspiel am Konservatorium bei Cesare Ciardi gelernt, aber diese Technik übernahm er wohl von dem Flötisten Aleksandr

<sup>68</sup> Während Gevaert (*Traité général*, S. 96) das Piston als für freudige, tänzerische Motive ungeeignet ansah und Marx (*Lehre von der musikalischen Komposition*, Teil IV, <sup>3</sup>1860, S. 100) chauvinistisch meinte, „das Instrument (bei den von Grund aus unmusikalischen und nur drastischen Wirkungen zugänglichen Franzosen beliebt) gehört nicht der freien Kunst, sondern der Militair- und Gartenmusik an“, war Čajkovskij überzeugt, dass das *Capriccio* „gut klingen muß; die Klangfarbe ist bestimmt wirksam und glanzvoll“ (Teure Freundin, S. 329, Brief vom 12./24. Mai 1880).

<sup>69</sup> *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 1. Aufl., Bd. 4, Sp. 1577.

<sup>70</sup> Zahlreiche Beispiele finden sich in: Hans Kunitz, *Die Instrumentation. Ein Hand- und Lehrbuch*, 13 Teile, Leipzig 1956–61.

<sup>71</sup> Antoine-Elisée Cherbuliez, *Tschaikowsky und die russische Musik*, Rüslikon-Zürich 1948, S. 144.

Chimičenko, den er 1891 in Kiew kennenlernte.<sup>72</sup> Er wendete den beängstigenden Effekt im Ballett *Der Nussknacker* an, um in Verbindung mit sich überlagernden 32tel-, 8tel- und 16tel-Triolen ein Gefühl der Beunruhigung zu verdeutlichen. Erstaunlicherweise wird in der Literatur zur Instrumentierung behauptet, die Flatterzunge sei erstmals von Richard Strauss in *Don Quixote* (1897) verwendet worden, und zwar in chromatischen Läufen. Richard Strauss selbst erwähnte die Flatterzunge in seinem Kommentar zu Berlioz' *Instrumentationslehre* als für eine „mäßig rasche chromatische Tonleiter“ geeignet,<sup>73</sup> verwendete sie aber gleichzeitig in seiner *Salome* (1905) bei Arpeggien. In Čajkovskijs *Nussknacker* finden sich schon 1892 auf- und abwärts gerichtete Arpeggien (2. Akt, Nr. 11, T. 1–17).

Die Verwendung der Lagen und Spielweisen bei Streichinstrumenten scheint weniger spektakulär, weil sie sich eher im Rahmen des Gewohnten bewegt (sul G, Flageolett, pizzicato, con sordino, Tremolo usw.). Eine Ausnahme bildet vielleicht das schon erwähnte Scherzo der 4. Sinfonie, von dem Čajkovskij meinte:

Das Scherzo dürfte einen neuen Klangeffekt bringen, von dem ich recht viel halte. Zuerst spielt nur das Streichorchester allein, und zwar durchweg pizzicato. Im Trio setzen die Holzbläser ein und spielen auch ganz allein. Zum Schluss werfen alle drei Gruppen eine der anderen kurze Phrasen zu. Ich glaube, daß die Klangwirkung sehr interessant sein wird.<sup>74</sup>

Zur Interpretation des Satzes gab Čajkovskij einen interessanten Hinweis, als er an Nikolaj Rubinštejn schrieb: „Der dritte Satz wird pizzicato gespielt; je schneller das Tempo, desto besser, nur habe ich keine rechte Vorstellung, welche Schnelligkeit beim Pizzicato erzielt werden kann.“<sup>75</sup> Die Auskünfte der Instrumentationstheoretiker waren diesbezüglich tatsächlich recht vage. So bemerkten Berlioz und Gevaert zum Pizzicato, dass es der *Begleitung* diene und ein eher *gemäßigtes* Tempo erfordere. Nach Berlioz können Geiger „weder Passagen noch Arpeggien schneller als in Sechzehntelnoten eines Viervierteltakts von sehr gemäßigter Bewegung ausführen“, und Ähnliches gelte für Cellisten. Auch Gevaert meinte, dass sich „le maximum de vitesse“ bei Achteln im Allegro moderato erreichen lasse. Marx hält Achtel im Allegro für möglich, meint aber: „Im Ganzen wird daher nur seltner und nur vorübergehend von dem Pizzicato des ganzen Quartetts Gebrauch gemacht werden.“<sup>76</sup> Vor diesem Hintergrund ist Čajkovskijs nicht nur begleitendes, nicht nur vorübergehendes Pizzicato mit Achteln im Allegro durchaus bemerkenswert.

Als Čajkovskij an seinem Ballett *Dornröschen* arbeitete, schrieb er Frau fon Meck: „Ich habe mit besonderer Sorgfalt und Liebe an der Instrumentierung gearbeitet und einige ganz neue Kombinationen für das Orchester gewählt, die, wie ich hoffe, sehr schön und

<sup>72</sup> Zum Flötenunterricht vgl. Laroche, S. 195 u. 253 f.; *LebenTsch.*, Bd. 1, S. 96; Vassilij Bessel's Erinnerungen, erschienen im *Jahrbuch der Kaiserlichen Theater*, Spielzeit 1896–97 (Petersburg 1898), Bd. I, S. 19–43, erwähnt in: Tschaikowsky aus der Nähe, S. 115 f. Zur Flatterzunge vgl. Čajkovskijs Brief an Chimičenko vom 3./15. März 1892 (ČPSS XVIIb, Nr. 4633, S. 49 f.), erwähnt in Braun, „La terre promise“, S. 290.

<sup>73</sup> Z.B. Hans Kunitz, *Die Instrumentation*, Bd. II, Leipzig 1968, S. 30; Christoph Reuter, *Klangfarbe und Instrumentation*, Frankfurt/M. 2002, S. 48; Hector Berlioz, *Instrumentationslehre*, erg. u. rev. v. Richard Strauss, Leipzig 1905, S. 243.

<sup>74</sup> Čajkovskij an fon Meck (12. August 1877), deutsch zit. nach *LebenTsch.*, 1. Bd., S. 293. Pizzicato-Sätze waren allerdings schon die *Pizzicato-Polka* von Johann und Josef Strauss (1869) und die „Pizzicati“ überschriebene Nummer aus Léo Delibes Ballett *Sylvia* (1876; 3. Akt, Nr. 20). Čajkovskij lernte dieses Ballett erst im Dezember 1877 in Wien kennen, nachdem er die Instrumentierung seiner 4. Sinfonie beendet hatte.

<sup>75</sup> Der Brief vom 1./13. Januar 1878 ist deutsch wiedergegeben in: *LebenTsch.*, Bd. 1, S. 321.

<sup>76</sup> Hector Berlioz, *Literarische Werke. Erste Gesamtausgabe*, X. Band, hg. v. Felix Weingartner, Leipzig 1904, S. 25 f. u. 48; Gevaert, *Traité général*, S. 28; Marx, *Lehre von der musikalischen Komposition*, Bd. IV, <sup>3</sup>1860, S. 271, 278 u. 344.

interessant sein werden“.<sup>77</sup> Klangeffekte lassen sich ja nicht nur durch die Register und Spielweisen eines einzelnen Instrumententyps erreichen, sondern auch durch die geschickte Verbindung zweier oder mehrerer Instrumente – und das nicht nur in *Dornröschen*.

So besticht, um nur ein Beispiel daraus zu erwähnen, die realistische, Katzenlaute imitierende Gegenbewegung von 1. Oboe und Fagotten im Charaktertanz *Der gestiefelte Kater und die weiße Katze* (*Dornröschen*, Nr. 24). Auch das akkordische, teils Staccato-, teils Legato-Spiel dreier Flöten in der *Danse des Mirlitons* im anschließend komponierten *Nussknacker* (2. Akt, Nr. 12 e) ist bemerkenswert, ebenso die Koppelung von Bassklarinete und Fagott am Anfang der *Manfred*-Sinfonie. Sehr wirkungsvoll ist die choralartige Behandlung der tiefen Holzbläser (Klarinetten und Fagotte) am Anfang von *Romeo und Julia* und später beim „Liebesthema“ das Spiel der geteilten und gedämpften Violinen im *Pianissimo* (1880; T. 192–212). Am Anfang der Festouvertüre *1812* werden 2 Solo-Violen und 4 Solo-Celli aus dem Orchester herausgehoben.

Neben solchen Kombinationen der Bläser oder der Streicher innerhalb ihrer Gruppe stellte Čajkovskij auch Verbindungen zwischen den Instrumentengruppen her: 2 Fagotte und Viola (*Slawischer Marsch*, Anfang), Glockenspiel und Pizzicato der tiefen Streicher (4. Suite, 4. Satz, Variation 8), Unisono von 1. Piston und 1. Violine (*Schwanensee*, Nr. 5 / III – Tempo di valse, T. 3–9 und 19–25). Ähnlich, aber noch überraschender klingt die Kombination der Terzdoppelgriffe der Solo-Violine mit zwei eine Oktave tiefer in Terzen spielenden Pistons (*Schwanensee*, Nr. 5, Allegro Nr. 48), wobei sich das Harmoniegerüst auf Streicherpizzicato und wenige kurze Fagott- und Hörnerakkorde beschränkt.

Ohne einen manchmal übertrieben wirkenden Einsatz des Blechs und des Schlagzeugs zu leugnen, war es meine Absicht, Čajkovskijs Sensibilität für musikalische Klänge zu verdeutlichen. Diese zeigt sich sowohl in der sorgfältigen Auswahl der eingesetzten Instrumente und in deren manchmal wirklich raffinierter Kombination als auch in der transparenten Zuweisung kompositorischer Aufgaben zu bestimmten Instrumenten, was durch die Verwendung bestimmter Registerlagen und Spielweisen noch unterstrichen wird. Insgesamt steht die Erforschung von Čajkovskijs spezifischer Orchesterbehandlung allerdings noch in den Anfängen. Sowohl eine Detailanalyse einzelner Werke<sup>78</sup> als auch die Verortung seiner Orchestertechnik in der europäischen Musikgeschichte würden zum Verständnis seines Schaffens sicherlich einen wesentlichen Beitrag leisten.

---

<sup>77</sup> Brief Čajkovskijs an N. fon Mekh vom 13.8.1889, deutsch zitiert nach ČSt 2, S. 35.

<sup>78</sup> Hingewiesen sei auf zwei neuere Studien S. Borodavkins, die hier nicht berücksichtigt wurden, da sie sich auf Opern Čajkovskijs beziehen: *Tembrovaja dramaturgija v opere P.I. Čajkovskogo „Pikovaya dama“*, in: *Izrail’* 21, Nr. 44 (März 2014), [http://www.21israel-music.com/Pikovaya\\_dama\\_orkestr.htm](http://www.21israel-music.com/Pikovaya_dama_orkestr.htm); *Orkestrovaja faktura kak sredstvo muzykal’noj vyrazitel’nosti*, in: *Izrail’* 21, Nr. 50 (März 2015), [http://www.21israel-music.com/Orkestrovaya\\_faktura.htm](http://www.21israel-music.com/Orkestrovaya_faktura.htm).