

# Tschaikowsky-Gesellschaft

## Mitteilungen 3 (1996)

S. 32-59

Schlagworte, Tendenzen und Texte zur frühen Čajkovskij-Rezeption in Deutschland und Österreich (Thomas Kohlhase)

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

## Schlagworte, Tendenzen und Texte zur frühen Čajkovskij-Rezeption in Deutschland und Österreich

zusammengestellt von Thomas Kohlhasse (Tübingen)

Čajkovskij war derjenige russische Komponist seiner – um 1840 geborenen – Generation, der nicht nur in seinem Land als der führende Tondichter gefeiert wurde. Auch im Ausland galt er – etwa seit den späten 1870er Jahren – als prominentester Vertreter der zeitgenössischen Musik. Zu seinen Erfolgen im Westen haben sein Hauptverleger P.I.Jurgenson, der Lizenzverträge mit den Verlagen Mackarr in Frankreich sowie D. Rahter in Hamburg und Rob. Forberg in Leipzig abgeschlossen hatte, ebenso beigetragen wie berühmte Dirigenten und Solisten – erinnert sei hier lediglich an Hans von Bülow, Hans Richter und Gustav Mahler – und wie Čajkovskij selbst, der seit den späten 1880er Jahren auch auf Auslandsreisen eigene Werke dirigierte.<sup>1</sup>

Seine ersten Erfolge im Ausland verdankte Čajkovskij dem bedeutenden Pianisten und Dirigenten Hans von Bülow. Er hatte nicht nur die Verbindung zu dem Berliner Verlag Bote & Bock hergestellt, in dem 1871 die Fantasie-Ouvertüre *Romeo und Julia*, eines von Čajkovskijs populärsten Orchesterwerken, erscheinen konnte. Sondern er spielte auch 1875 als erster das – nach Nikolaj Rubinstejns brüsker Ablehnung des Werkes – ihm gewidmete 1. Klavierkonzert Čajkovskijs in Boston und brachte das Werk damit auf seinen unaufhörlichen Siegeszug durch die Konzertsäle der Welt.

Schon 1874 hatte Bülow auch publizistisch nachdrücklich auf Čajkovskij hingewiesen, in einem Beitrag über Glinka: "Wir kennen zur Zeit nur einen, der gleich Glinka unermüdlich 'strebend sich bemüht,' und dessen bisher gelieferte Arbeiten, obwohl noch nicht zu der seinem Talent entsprechenden völligen Reife gelangt, doch bereits die sicherste Bürgschaft in sich tragen, daß diese Reife nicht ausbleiben wird. Es ist dies der in jugendlichem Mannesalter stehende Compositionsprofessor am kaiserlichen Conservatorium in Moskau, Hr. Tschaikowsky. Ein schönes [i.] Streichquartett von ihm hat sich bereits in vielen deutschen Städten eingebürgert. Gleiche Beachtung verdienen viele seiner Claviercompositionen,<sup>2</sup> zwei Symphonien und vor allem eine ungemein interessante, durch Originalität und blühenden Melodienfluß sich empfehlende Ouvertüre zu 'Romeo und Julie'. Vermöge seiner Vielseitigkeit wird dieser Componist vor der Gefahr beschützt bleiben, einer Nichtbeachtung im Ausland anheimzufallen, wie sie dem mit vaterländischem Ruhme zufrieden gestellten Glinka

zuteil geworden ist."<sup>3</sup> Bülows Worte erinnern an den "prophetischen Brief", den Hermann Laroche seinem Studienfreund Čajkovskij im Januar 1866 geschrieben hatte und der in dem Satz gipfelte: "nicht dafür verehere ich Sie so sehr, was Sie bis jetzt vollbracht haben, sondern dafür, was Sie bei der Macht und Lebendigkeit Ihres Genies noch zu vollbringen imstande sind".<sup>4</sup>

Trotz einiger früher Erfolge im Ausland wußte Čajkovskij, wie schwierig es für ihn sein würde, sich "im Westen" durchzusetzen. Und gerade in Deutschland und Österreich, wo Čajkovskijs Musik früh und anhaltend Fuß fassen konnte, gab es ihr gegenüber auch starke Vorbehalte, vor allem auf konservativer Seite. "Ich weiß sehr wohl," schreibt Čajkovskij in einem französischsprachigen Brief vom 13./25. April 1877 an den ihm persönlich bekannten, in England lebenden dänischen Pianisten Frits Hartvigson, der dort gerade das 1. Klavierkonzert gespielt hatte, "daß noch viel Zeit vergehen wird, bis die musikalischen Kapazitäten Deutschlands einem in Moskau lebenden Russen das Recht einräumen, zu komponieren. Nicht jeder kann die Weitsicht, die Unparteilichkeit und das aufrichtige und redliche Urteil Bülows haben. Bis zum letzten Augenblick meines Lebens werde ich nicht die sympathische und freundschaftliche Aufnahme meines Konzertes durch diesen Mann vergessen."<sup>5</sup>

Hans von Bülows französischsprachige Briefe an Čajkovskij sind publiziert.<sup>6</sup> In seinem Brief vom 1./13. Juni 1875 bedankt er sich bei Čajkovskij für die Widmung des 1. Klavierkonzerts und rühmt die Qualitäten "dieses kapitalen Werkes", "das in jeder Hinsicht bemerkenswert ist": "Es ist so originell in seinen Ideen, ohne jemals gesucht zu sein, so nobel, so kraftvoll, so interessant im Detail, ohne daß deren [= der Ideen] Fülle jemals die Klarheit und Einheitlichkeit der gesamten Konzeption beeinträchtigt; in der Form ist es so reif, so voller 'Stil' – Absicht und Ausführung [intention et exécution] decken sich so harmonisch –, daß ich Sie ermüden würde, zählte ich alle Qualitäten auf, die dazu angetan sind, gleichermaßen den Autor und all diejenigen zu beglückwünschen, welche aufgerufen sind, sich ihrer aktiv oder 'rezeptiv' zu erfreuen. Kurz, das ist ein Juwel [...] Gestatten Sie mir, Ihnen noch meine Komplimente größter Bewunderung zu der Folge der verschiedenen Sätze, ihren angemessenen Proportionen und Dimensionen und schließlich zu ihrer Machart auszusprechen. Welch glücklicher Gedanke, das einleitende Andante in Moll vor dem 'così detto' ersten Satz; diese Einfügung einer Art von Scherzo in die

1 Ein Verzeichnis der von Čajkovskij dirigierte Werke findet man in: Leonid Sidel'nikov / Galina Prigebina, *25 dnej v Amerike. K 100-letiju gastrol'noj poezdki P.I.Čajkovskogo / 25 Days in America. For the Centenary of Peter Tchaikovsky's Concert Tour*, Moskau 1991, S. 119-126 (russisch) bzw. S. 103-110 (englisch; mit Fehlern und Auslassungen).

2 Einige davon hatte Bülow in seinem Repertoire. Und Čajkovskijs op. 19 Nr. 6, Thema und Variationen (1873), hatte Bülow Ende März 1874 sogar in Moskau uraufgeführt – Čajkovskij bezeichnete das Stück seitdem als "die Bülowischen Variationen". Vgl. dazu und allgemein zum Thema Čajkovskij und Bülow: Marek Bobéth, *Petr Il'ič Čajkovskij und Hans von Bülow*, in: *Tschaikowsky-Gesellschaft. Mitteilungen* 2, Tübingen 1995, S. 15-29, zu op. 19 Nr. 6: S. 17.

3 *Musikalisches aus Italien*, in: *Allgemeine Zeitung* Nr. 148 Beilage und Nr. 162, 1874; zitiert nach: Hans von Bülow, *Briefe und Schriften*, hg. von Marie von Bülow, Band III, Leipzig 1896, S. 349.

4 Zitiert nach: Modest Tschaikowsky, *Das Leben Peter Iljitsch Tschaikowsky's*. Aus dem Russischen übersetzt von Paul Juon, 2 Bände, Moskau und Leipzig 1900-1903, Band 1, S. 109. In der russischen Originalfassung: Modest Čajkovskij, *Zizn' P.I.Čajkovskogo*, 3 Bände, Moskau 1900-1902, Band 1 (2., verbesserte Auflage, Moskau 1903), S. 204 f. – Zu Laroche's Artikeln über Čajkovskij vgl.: Hermann Laroche, *Peter Tschaikowsky. Aufsätze und Erinnerungen*, hg. von Ernst Kuhn, Berlin 1993 (mit einem Beitrag von Thomas Kohlhasse, *Hermann Laroche – ein russischer Hanslick*, S. 12-40).

5 Brief in Pariser Privatbesitz, publiziert in: Thomas Kohlhasse, "Paris vaut bien une messe!" – *Bisher unbekannt Briefe und andere Čajkovskij-Funde*, in: *Čajkovskij-Studien II* (Verlag B. Schott's Söhne, Mainz etc.), in Vorbereitung.

6 In: *Čajkovskij i zarubežnye muzykanty* ('Čajkovskij und ausländische Musiker'), hg. von N.A.Alekseev, Leningrad 1980, S. 197 ff.

'Canzonetta' [des zweiten Satzes] wird ebenfalls einen exzellenten Effekt machen."<sup>7</sup>

In den Erinnerungen an seine Konzertreise 1887/88 berichtet Čajkovskij anlässlich seines Hamburg-Aufenthalts nicht nur von der persönlichen Bekanntschaft mit so berühmten Musikern und Musiktheoretikern wie Cornelius Gurlitt (1820-1901), Hugo Riemann (1849-1919) und Joseph Sittard (1846-1903). Er erzählt auch ausführlich von dem Zusammentreffen mit Theodor Avé-Lallement (1805-1890), dem damaligen Vorsitzenden der Hamburger Philharmonischen Gesellschaft (und Widmungsträger von Čajkovskijs von Mai bis August 1888 komponierter 5. Sinfonie op. 64). Der "verehrungswürdige Greis", schreibt Čajkovskij, habe ihm eine "geradezu väterliche Zuneigung" erwiesen – und ihm gleichzeitig gestanden, daß er Vieles in seinen Werken gar nicht schätze, "daß er aber trotz alledem in mir das Zeug zu einem guten, echt deutschen [!] Komponisten sähe."<sup>8</sup>

Hinter den krassen Vorurteilen des nationalbewußten Brahms-Verehrers Avé-Lallement klingt eine Frage an, die nicht nur für die frühe Čajkovskij-Rezeption in Deutschland und Österreich typisch ist, sondern die sich auch wie ein roter Faden durch die gesamte (nicht nur) deutschsprachige Čajkovskij-Literatur zieht: die Frage nach der musikalischen Nationalität von Čajkovskijs Musik. Igor Stravinskijs Sicht Čajkovskijs als eines musikalisch universal gebildeten, insbesondere von der deutschen Schule geprägten und dennoch zutiefst russischen Komponisten<sup>9</sup>, die noch unserem heutigen Bild Čajkovskijs als eines russischen Europäers oder europäischen Russen zugrunde liegt, hätte zumindest ein Teil der deutschen Musikkritiker und Musikhistoriker des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts für verfehlt gehalten. Sie rechneten Čajkovskij der "Jungrussischen Schule" zu, auch wenn sie ihn deutlich von den Mitgliedern des "Mächtigen Häufleins" abhoben. Wenn sie im übrigen manche Züge in Čajkovskijs Musik als barbarisch, wild und "halb asiatisch" bezeichneten, nahmen sie jene geschmacklichen und ästhetischen Vorbehalte Čajkovskijs Musik gegenüber vorweg, die sich besonders in der deutschsprachigen Musikliteratur und Musikwissenschaft verfolgen lassen, von Eduard Hanslick (1825-1904) über Theodor W. Adorno (1903-1969) bis in unsere Zeit hinein.

Einige ausgewählte Texte deutscher und österreichischer Autoren aus der Zeit von 1874 bis etwa 1906 sollen das zwiespältige Bild Čajkovskijs in der frü-

hen Rezeption seiner (meist sinfonischen) Werke beleuchten. Ob persönlicher Brief (Hans von Bülow<sup>10</sup>), Rezension (Eduard Hanslick<sup>11</sup> und Joseph Sittard<sup>12</sup>), Vortrag (Hugo Riemann<sup>13</sup>), Monographie (Iwan Knorr<sup>14</sup>) oder Werkeinführung (Carl Beyer<sup>15</sup>, Iwan Knorr, Hermann Kretzschmar<sup>16</sup>, Walter Niemann<sup>17</sup>, Adolph Pochhammer, Hugo Riemann und Hermann Teibler) – alle diese Texte zeugen zum einen von der großen Popularität einiger Werke Čajkovskijs in Deutschland (einer Popularität, die freilich nicht verwechselt werden darf mit einem tieferen Verständnis) und zum anderen von den gravierenden stilistischen und ästhetischen Vorbehalten, auf die diese Werke – bei aller Wertschätzung ihrer eminenten handwerklichen Qualitäten – bei den Fachleuten treffen.

Die ausgewählten Texte seien hier zunächst aufgeführt und nachgewiesen, und zwar alphabetisch nach Autoren<sup>18</sup>:

- (1) Eduard HANSLICK, *Die [11] Tschaikowsky-Rezensionen (1876-1900)* [I: Ouvertüre *Romeo und Julia* (1870), II: Violinkonzert (1881), III: 1. Streichquartett (1881), IV: Streicherserenade (1892), V: 6. Sinfonie (1895), VI: *Evgenij Onegin* (1897), VII: 5. Sinfonie (1896), VIII: Klaviertrio (1899), IX: 3. Orchestersuite (1899), X: Ouvertüre *1812* (1899), XI: *Iolanta* (1900)], zuletzt nachgedruckt in: *Tschaikowsky aus der Nähe. Kritische Würdigungen von Zeitgenossen*, hg. von Ernst Kuhn, Berlin 1994, S. 196-213.
- (2) Iwan KNORR, *Peter Iljitsch Tschaikowsky*, Berlin 1900 (= *Berühmte Musiker. Lebens- und Charakterbilder nebst Einführung in die Werke der Meister*, hg. von Heinrich Reimann, Band XI).
- (3) Iwan KNORR, *Peter Tschaikowsky, Suite No. 3 (in G-dur) für Orchester op. 55*, Leipzig o.J. (= *Der Musikführer*, Nr. 5).
- (4) Hermann KRETZSCHMAR, *P. Tschaikowsky, Symphonie pathétique; Manfred-Symphonie* (= *Breitkopf & Härtels Musikbücher* Nr. 528; Nr. 556. Kleiner

10 1830-1894.

11 1825-1904.

12 1846-1903. Der deutsche Musikschriftsteller und Komponist (Lieder, geistliche Chöre) war seit 1885 Musikreferent der Hamburger Zeitung *Correspondent*.

13 1849-1919. Der große Musikforscher hat sich nicht nur analytisch, sondern auch editorisch mit Čajkovskij beschäftigt. Im Verlag Steingraber, Leipzig (Nr. 409 und 453, jeweils ohne Jahr), gab er Sammlungen von Klavierstücken und Liedern Čajkovskijs heraus: *27 Kompositionen für Pianoforte. Phrasierungsausgabe mit Fingersätzen von Dr. Hugo Riemann* mit op. 1 Nr. 2, op. 2 Nr. 1-3, op. 4, op. 5, op. 7, op. 8, op. 9 Nr. 1-3, op. 10 Nr. 1-2, op. 19 Nr. 1-6, op. 37 (bis) Nr. 1, 3-6 und 10-12; *18 Lieder für eine Singstimme und Pianoforte. Revision von Dr. Hugo Riemann* mit op. 6, op. 16 und op. 25 ("Dichtung nach dem Russischen von Dr. Hugo Riemann").

14 1853-1916. Der deutsche Musiktheorie- und Kompositionslehrer sowie "gute Komponist Brahms'scher Richtung" (Riemann, *Musik-Lexikon*) gab seit 1874 Theorieunterricht am Institut der Kaiserlichen Musikgesellschaft in Harkov (Ukraine), bevor er 1883 auf Empfehlung Brahms' als Lehrer für Theorie und Komposition ans Hochschule Konservatorium in Frankfurt a.M. wechselte.

15 1856-1914. Nach seiner Ausbildung am Leipziger Konservatorium wirkte Beyer als Klavierlehrer am Institut der Kaiserlichen Musikgesellschaft in Harkov (Ukraine), am Hochschen Konservatorium in Frankfurt a.M. sowie in Dresden.

16 1848-1924.

17 1876-1953, Musikforscher, Kritiker (1907-1917 als Musikreferent der *Leipziger neuesten Nachrichten*) und Komponist "vor allem feiner und farbiger Klaviermusik" (Riemann, *Musik-Lexikon*).

18 Knorr, Riemann und Sittard hatten Čajkovskij auch persönlich kennengelernt.

7 Ebenda, S. 197 f.

8 P. Čajkovskij, *Polnoe sobranie sočinenij* ('Sämtliche Werke', im folgenden immer ČPSS und Bandzahl; arabische Ziffer: Notenbände, römische Zahl: *Literaturnye proizvedenija i perepiska* ['Schriftstellerische Arbeiten und Briefe']), II, S. 359. Deutsche Ausgabe: Peter I. Tschaikowski, *Erinnerungen und Musikkritiken*, hg. von Richard Petzoldt und Lothar Fahlbusch, Leipzig 1974, S. 68.

9 Vgl. zum Beispiel Igor Strawinsky, *Musikalische Poetik*, übersetzt von Heinrich Strobel, Frankfurt a.M. 1960, S. 64: "Seine formale Erziehung war den Richtlinien der deutschen Hochschulen gefolgt. Aber wenn er sich auch nicht schämte, Schumann und Mendelssohn zu lieben, deren Musik sein symphonisches Werk sichtbar beeinflusste, so hatte er doch eine unverkennbare Vorliebe für seine französischen Zeitgenossen Gounod, Bizet und Delibes. So aufgeschlossen und sensibel er für die Welt außerhalb Rußlands war, man kann nichtsdestoweniger sagen, daß er darauf hielt, zwar nicht nationalistisch und volksverbunden zu sein wie die Fünf [= die Mitglieder des 'Mächtigen Häufleins'], so doch zutiefst national: im Charakter seiner Themen, in der Führung seiner Melodien und in der rhythmischen Physiognomie seiner Werke."

Konzertführer). Einzelausgaben aus: Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal*, I. Abteilung: Sinfonie und Suite, Leipzig 31898.

- (5) Walter NIEMANN, *Peter Tschaikowsky, Mozartiana-Suite op. 61*, Leipzig o.J. (= Der Musikführer, Nr. 233).
- (6) Hugo RIEMANN, *Peter Iljitsch Tschaikowsky. Vortrag auf der Tschaikowsky-Feier in Pyrmont am 28. Juni 1902*, in: Allgemeine Musikzeitung, Nr. 28/29, 11./18. Juli 1902, S. 512-518; nachgedruckt in: *Internationales Tschaikowsky-Fest, Tübingen, 23.-27. Oktober 1993. Festschrift*, hg. von Thomas Kohlhase, Band I, Tübingen 1993, S. 144-158.
- (7) Hugo RIEMANN, *Peter Iljitsch Tschaikoffsky, Symphonie "Manfred" (H-moll)*, Frankfurt a.M., später Stuttgart o.J. (= Der Musikführer, Leipzig, Nr. 141).
- (8) Joseph SITTARD, *Peter Tschaikowsky als Orchesterkomponist (1888)*, nachgedruckt in: *Tschaikowsky aus der Nähe*, a.a.O. – siehe (1) –, S. 190-195.
- (9) *Peter Tschaikowsky's Orchesterwerke*, erläutert mit Notenbeispielen von C[arl] BEYER [5. Sinfonie], W[alter] NIEMANN [*Francesca da Rimini*], A[dolph] POCHHAMMER [Violinkonzert], H[u]go RIEMANN [6. Sinfonie] und H[ermann] TEIBLER [4. Sinfonie, *Capriccio italien*, 1. Orchestersuite, Fantasie-Ouvertüre *Hamlet* und Ouvertüre *1812*], Berlin [um 1906] (= Meisterführer Nr. 14). – Die allgemeine Einleitung zu Riemanns Einführung in die 6. Sinfonie ist nachgedruckt worden in: *Tschaikowsky aus der Nähe* – siehe (1) –, S. 214 f.

Zitate aus diesen Texten werden im folgenden lediglich mit der vorangestellten eingeklammerten Ziffer nachgewiesen.

### Čajkovskijs Sonderstellung in der "jungrussischen Schule" – ein Russe, der das speziell Nationale überwindet

Hugo Riemann, der universale Musikforscher europäischen Ranges, hatte Čajkovskij 1888 persönlich kennengelernt, hatte Klavierstücke und Lieder des Russen – die Lieder mit seinen eigenen deutschen Umdichtungen der Texte – publiziert<sup>19</sup> und sich bei der Vorbereitung der "Tschaikowsky-Feier" in Bad Pyrmont Ende Juni 1902 intensiv mit dem Leben und Werk des Geehrten beschäftigt. Im Hinblick auf die Biographie konnte er dabei auf den ersten Band der deutschen Ausgabe von Modest Čajkovskijs großer Dokumentenbiographie<sup>20</sup> zurückgreifen. Čajkovskijs Bruder war übrigens der prominenteste Besucher der Bad Pyrmont "Tschaikowsky-Feier", bei der Hugo Riemann einen beeindruckenden Vortrag hielt, der das Publikum nicht nur mit dem Leben und Werk Čajkovskijs, sondern auch insbesondere mit den während der "Feier" in drei überlangen Konzerten aufgeführten Kompositionen bekanntmachen sollte: Festlicher Krönungsmarsch, 1. Klavierkonzert op. 23 und Oper *Iolanta* op. 69 (konzertant) im Eröffnungskonzert; 1. Streichquartett, *Scherzo und Méditation* aus den drei Stücken *Souvenir d'un lieu cher* für Violine und Klavier op. 42, *Chant*

*élégiaque* op. 72 Nr. 14 und Variationen op. 19 Nr. 6 für Klavier, Lieder aus op. 38, op. 6 und op. 73 sowie Klaviertrio op. 50 in der Kammermusik-Matinée; 5. Sinfonie op. 64, Ouvertüre *1812* op. 49, Suite aus dem Ballett *Dornröschen* op. 66a, *Chor der Insekten* aus der geplanten Oper *Mandragora* und *Variationen über ein Rokoko-Thema* für Violoncello und Orchester op. 33 im zweiten Festkonzert. Zum *Chor der Blumen und Insekten* merkt Riemann in seinem Vortrag an: "Das graziöse feinsinnig konzipierte Stück ist speziell für unser Fest erstmalig zum Druck gekommen."<sup>21</sup>

Vor allen anderen im vorliegenden Beitrag zitierten Autoren zeichnen sich zwei besonders aus. Hugo Riemanns umsichtiges, fundiertes, ausgewogenes und facettenreiches Urteil ist durch Distanz und Nähe gekennzeichnet. Ähnlich sympathisch berührt den heutigen Leser die erste deutsche Čajkovskij-Monographie aus dem Jahr 1900 von Iwan Knorr, der auf breiter und detaillierter Materialkenntnis ein erstaunlich sicheres musikalisches Urteil aufbaut.<sup>22</sup>

In seinem Vortrag versucht Hugo Riemann zunächst zu ergründen, warum Čajkovskijs Werke in Deutschland so populär geworden sind. "Mancherlei Momente wirken zusammen, um Tschaikowsky ein besonderes Relief zu geben und ihn unter den Zeitgenossen hervortreten zu lassen: einmal seine menschlich-künstlerische Eigenart überhaupt, sodann seine Eigenschaft als Vertreter der immer mehr sich bemerkbar machenden und große Hoffnungen für die Zukunft weckenden starken Musikbegabung der slavischen Rasse, am allermeisten aber das sichtliche Bestreben Tschaikowskys, als hervorragender Vertreter der russischen Musik doch die einseitige Beschränkung auf das spezifisch Nationale zu überwinden und ein der ganzen Welt gehörender Künstler zu sein. Daß dieses letztere Bestreben von Erfolg gekrönt wurde, beweist ja dieses Fest, das nicht möglich wäre, wenn nicht die Kunst des russischen Meisters auf deutschem Boden kräftige Wurzeln geschlagen hätte. Mit Recht zählen wir Deutschen Tschaikowsky zu den unseren, trotz seiner russischen Nationalität und Erziehung und trotz seiner aufrichtigen Begeisterung für sein Vaterland."<sup>23</sup>

Als "deutsch" gilt Čajkovskij den Deutschen vor allem aufgrund seiner Beherrschung der musikalischen Formen klassisch-romantischer Tradition im eigenen sinfonischen Schaffen, selbst in seiner Programmmusik, auch wenn andere kompositionstechnische Mittel – z.B. motivisch-thematische Arbeit und Instrumentierung – mit denen der Komponisten des "Mächtigen Häufleins" verglichen werden. "So bestimmt Tschaikowsky die antiformalen Tendenzen der sogenannten Novatoren: Balakireff, Dargomyzsky [sic], Mussorgsky, Borodin und Cui immer abgelehnt hat," heißt es in Riemanns Vortrag,<sup>24</sup> "in Bezug auf Orchesterbehandlung und Themenentwicklung ist er früh mit ihnen auf die gleiche Bahn gekommen."

21 (6), S. 152. Die Ausgabe mit russischem und deutschem Text ist 1902 bei "P. Jurgenson à Leipsic et Moscou" erschienen (Platten-Nummer 29176) und noch heute (als reprographischer Reprint) beim Musikverlag Rob. Forberg / P. Jurgenson in Bonn erhältlich.

22 (2).

23 (6), S. 144.

24 (6), S. 147. Dargomyžskij wird sonst nicht zum engeren Kreis des "Mächtigen Häufleins" gezählt. Dagegen fehlt Rimskij-Korsakov in Riemanns Liste der "Novatoren", ob absichtlich oder versehentlich, bleibt unklar.

19 Siehe Anmerkung 13.

20 Siehe Anmerkung 4.

Riemann erwähnt die Annäherung Tschaikowskys an die Mitglieder des "Mächtigen Häufleins" in den späten 1860er und frühen 1870er Jahren, vor allem auch die Zusammenarbeit mit Milij Balakirev bei der Fantasie-Ouvertüre *Romeo und Julia* und mit Vladimir Stasov ("ebenfalls einer der Repräsentanten der Petersburger radikalen Richtung") bei der Orchesterfantasie nach William Shakespeares *Sturm*. "Wenn auch Tschaikowsky sich von seinen Idealen nicht abbringen ließ, die sich von denen der Petersburger durch eine höhere Wertschätzung der Form unterschieden, so milderte sich doch der Gegensatz allmählich, die Petersburger kamen dahin, Tschaikowsky, wenn auch mit Reserve, zu den Ihren zu zählen, und auch Tschaikowsky fühlte sich mit ihnen durch die Gemeinsamkeit nationalen Strebens verbunden."<sup>25</sup>

Als "speziell russisch" werden von den hier ausgewählten Autoren nicht nur die Verwendung russischer Volkslieder oder deren Merkmale, sondern vielfach auch stilistische oder kompositionstechnische Phänomene benannt, von denen wir heute zumindest einige als für Čajkovskijs Personalstil typisch verstehen würden. Beispielhaft sei Joseph Sittard zitiert, der Čajkovskij im Jahr 1888 immerhin "teilweise" der Petersburger Komponistengruppe zurechnet: "Wie alle Tonsetzer der jungrossischen Schule, welcher streng genommen Tschaikowsky nur teilweise angehört, so ist auch sein Schaffen im wesentlichen von der nationalen Strömung beeinflusst. Hieraus erklärt sich auch das vorwaltend subjektive Element der ganzen Richtung, welches von einzelnen Vertretern derselben direkt in das künstlerisch Brutale hineingezwängt worden ist. Zu dieser einseitigen subjektiven Richtung tragen nicht wenig die vielen nationalen Weisen [= Volkslieder] bei, von welchen die russischen Tonsetzer in ihrem Schaffen sich angezogen fühlen. Diesen Gesängen fehlt aber zum Teil die melodische Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit jener anderer Kulturvölker, und sie verhalten sich in ihren trockenen Wiederholungen eines und desselben Motivs einer thematisch reichen Ausgestaltung gegenüber etwas spröde.<sup>26</sup> An Stelle der letzteren treten daher häufig der rein äußerliche Effekt, die regellos verbundenen exzentrischen Harmoniefolgen, das Bevorzugen seltsamer instrumen-

taler Kombinationen, eine einseitige orchestrale Virtuosität in den Vordergrund. Eine gewisse urwüchsige, wenn auch zuweilen zügellose und wilde Phantasie, sowie ein ausgesprochener Formensinn lassen sich den Orchesterkompositionen der modernen russischen Komponisten nicht absprechen, aber die Rasse<sup>27</sup> tritt zu sehr und oft in unerquicklicher Weise hervor; sie ersteigen nicht jene freie geistige Höhe, wo die tiefsten Empfindungen der Menschenseele voll und rein sich austönen. Ihre Werke sind gewissermaßen durch eine geistige Grenzsperr von der deutschen Kunst geschieden, deren gesunde und kräftige Wurzel das innerlichste Erfassen des allgemein Menschlichen, für alle Zeiten Gültige ist.

Wie gesagt gehört Tschaikowsky nicht zu jenen extremen Vertretern der jungrossischen Schule, welche ohne Maß und Ziel einem ungebändigten Naturalismus die freien Zügel schießen lassen, aber auch er läßt gar oft diejenigen ästhetischen Momente vermissen, welche ein Werk zum wirklichen Kunstwerk stempeln. Weder Originalität und Temperament, noch kühner Flug der Phantasie können ihm aberkannt werden, aber zuweilen setzt er doch über alle Hekken und Gräben, wenn der Geist seines Stammes über ihn kommt; dann wird alle Logik preisgegeben und ein Hexensabbath von Tönen aufgeführt, daß uns Sehen und Hören, besonders aber letzteres vergeht. Geniale Lichtblitze wechseln ab mit musikalischen Banalitäten, feine, geistvolle Züge mit unschönen Effekten; in seinem Schaffen ist etwas Unvermitteltes, Sprunghaftes, Unstätes. Aber trotz aller Originalität seines Schaffens und der ungebundenen Leidenschaftlichkeit seines Empfindens, ist Tschaikowsky doch wieder zu sehr Eklektiker, um Anspruch auf schöpferische Selbständigkeit im höchsten Sinne des Wortes erheben zu können. Die Originalität eines Künstlers besteht nicht darin, daß er uns Fremdes, uns Ungewohntes bringt; was die äußeren Sinne täuscht, befriedigt noch lange nicht den Geist [...]

Tschaikowsky ist ein hochbegabter, fein gebildeter Künstler, er ist ein Künstler, welcher uns durch seine Ideen anzuregen weiß; eine schöpferische Potenz in der hohen Bedeutung des Wortes ihn zu nennen, vermögen wir jedoch nicht. Dazu wurzelt sein Schaffen zu sehr in einer einseitigen nationalen Richtung; verläßt er aber diesen Boden, so tritt der Eklektiker zum Vorschein, welcher freilich die ihm gewordenen Einflüsse in durchaus eigenartiger Weise verwertet. Aber nicht was Tschaikowsky sagt, ist neu, sondern wie er es sagt."<sup>28</sup>

Sittard, der sich in seinem Text auf Čajkovskijs Klaviertrio und 1. Streichquartett, Streicherserenade, 1. Klavierkonzert und Variationenfinale der 3. Orchestersuite bezieht, schließt mit folgendem Monitum eines konservativen Brahmsianers: "Tschaikowskys Schaffen vereinigt zwei Faktoren in sich, welche unser Interesse beanspruchen: originelle Gestaltungskraft und temperamentvolles Empfinden, sowie freudigen Schwung der Phantasie. Gelingt es ihm und der Schule, die er vertritt, die wilde und oft maßlose Ungezügeltheit des Schaffens

<sup>27</sup> Sicher wird, angesichts der zeittypischen, stark nationalen Grundtendenz, der Terminus "slavische Rasse" hier nicht im Sinne des später zu einem nationalistisch-ideologischen Hetzwort verkommenen Begriffs verwendet. Dennoch ist im weiteren Verlauf des Textes die Überheblichkeit des Deutschen nicht zu überhören, der die Musik der "jungrossischen Schule" letztlich nicht als wirkliche Kunst anerkennt.

<sup>28</sup> (8), S. 191 f.

<sup>25</sup> (6), S. 151. Eine gewisse Annäherung Čajkovskijs an das "Mächtige Häuflein" kann man lediglich in den genannten Jahren erkennen, der Zeit, in der Werke wie die 2. Sinfonie op. 17 (mit dem Variationen-Finale; 1872), die Bühnenmusik *Sneguročka* op. 12 (1873) oder die Oper *Schmied Vakula* op. 14 (1874) entstanden sind. Im übrigen waren künstlerische Absichten und kompositionstechnische Niveaus der Petersburger auf der einen und Čajkovskijs auf der anderen Seite allzu unterschiedlich. Differenzierter muß man im übrigen die kollegialen Beziehungen zwischen Čajkovskij und Rimskij-Korsakov sehen. Vgl. zu diesem Themenkomplex Marek Boběth, *Čajkovskij und das "Mächtige Häuflein"*, in: Čajkovskij-Studien I, Mainz etc. 1995, S. 63–85.

<sup>26</sup> Sittard hat offenbar das Hauptthema des Finales von Čajkovskijs Streicherserenade im Auge. Ob er das Finale der 2. Sinfonie gekannt hat mit seinen Kranichlied-Variationen, die ebenfalls in der von Glinkas *Kamarinskaja*-Ouvertüre begründeten Tradition der typischen Volksliedvariationen der russischen Kunstmusik stehen, ist fraglich. Iwan Knorr, der weiter unten ausführlicher zu Wort kommt, billigt dem Finale der 2. Sinfonie "trotz der anscheinenden Dürftigkeit des thematischen Materials" einen fortreibenden Schwung zu, weiß aber: "Dieses Finale gehört zu den Sätzen Tschaikowskys, welche geeignet sind, heftigen Widerspruch hervorzurufen. Eine gewisse trotzige Urwüchsigkeit, deren ungezügelte Kraftausbrüche zuweilen etwas Beängstigendes haben, lebt in dem Stücke, bewundernswert bleibt indessen doch die Kunst, mit der Tschaikowsky den wenigen Noten des Themas durch überraschende Modulationen und kühne Harmonisierung, durch kunstvolle Gegenstimmen und blendende Orchesterwirkungen immer neue Seiten abzugewinnen weiß." (2), S. 64.

immer mehr in künstlerische Grenzen abzdämmen und mit den Elementen des schönen Maßes zu erfüllen, gelingt es ihnen, mehr das allgemein Menschliche in ihren Werken zum Ausdruck zu bringen, als jeder Seitenbewegung des Denkens und Empfindens ungestüm zu folgen, dann wird die russische Schule eine Läuterung erfahren, welche der Gesamtkunst nur zum Nutzen gereichen wird. Vorab befindet sie sich noch in der Sturm- und Drangperiode; wo aber leidenschaftliches Gähren, da ist im Grunde auch ein gesunder, lebensfähiger Keim."<sup>29</sup>

Sensibler, hintergründiger und ganz im Sinne von Stravinskis Verständnis von Čajkovskis Russentum<sup>30</sup> ergründet Iwan Knorr, der etwa acht Jahre lang in Harkov (in der Ukraine) gelebt<sup>31</sup> und Čajkovskij ebenfalls persönlich kennengelernt hatte, das typisch Russische in Čajkovskis Musik, und zwar über das offenkundige "Lokalkolorit" von Volksliedzitataten hinaus:

"Die Aufgabe, die künstlerische Individualität eines Meisters mit Worten zu schildern, ist kaum erschöpfend zu lösen. Die Beschreibung wird nothgedrungen an gewissen, mehr oder minder auffallenden Äußerlichkeiten haften, ohne dem innersten Sein, dem eigentlichen Kernpunkt näher zu kommen. Die Volksweisen, die Tschaikowsky zuweilen in seine Werke verwebt, geben denselben wohl ein besonderes, durch seine Fremdartigkeit fesselndes Lokalkolorit, die Wurzeln seines eigensten Wesens ruhen aber in weit größerer Tiefe, ja, seine Eigenart tritt viel deutlicher zu Tage, wenn er auf Citate aus dem Melodienschatz des Volkes verzichtend sich völlig frei und selbständig giebt, durch gewisse durch das Wort nicht zu erklärende harmonische und melodische Wendungen werden wir indessen auch dann daran gemahnt, daß der Künstler ein echter Sohn seines Landes, der Sproß eines anderen Stammes ist.

Er liebt es, die Schlüsse einzelner seiner Hauptthemen in weitausgedehnten Wiederholungen verklingen zu lassen, zu großen Partien eines Werkes den gleichen Baßton [als Kontrapunkt] festzuhalten – weit, unbeweglich scheint sich dann Alles vor uns zu dehnen, wie die Steppen seiner russischen Heimath, beängstigend einförmig scheinbar und doch der intimsten Reize voll für den liebevollen Beschauer.

In der richtigen Erkenntniß, daß reine Volksmusik, gleich der Dialektdichtung auf ein kleines Gebiet beschränkt ist und ihrem Ausdrucksvermögen enge Grenzen gesetzt sind, begnügt sich Tschaikowsky keineswegs mit der bloßen Nachahmung der Naturlaute des Volksliedes. Er sucht die nationalen Elemente mit den allgemein gültigen Forderungen der musikalischen Kunst in Einklang zu bringen und erreicht in seinen besten Werken eine Verschmelzung von Natur und Kunst, die völlig ungezwungen und unauflöslich erscheint, die Weise des Volkes ist ihm nur die Mutter Erde, die heimathliche Scholle, auf der er seine stolzen Bauten errichtet."<sup>32</sup>

Über Čajkovskis "Sonderstellung" gegenüber der nationalrussischen Schule im engeren Sinne einerseits und seinen dennoch von der Volksmusik seines Landes geprägten Stil andererseits äußert sich Iwan Knorr in seiner Einführung

zu Čajkovskis 3. Orchestersuite: "Ein Vergleich mit den hervorragenden Vertretern der neu-russischen Schule, wie Borodin, Rimsky-Korsakoff und Andern läßt uns in Tschaikowsky den vielseitigeren Künstler erkennen, dessen Schöpfungen keinen so greifbaren Kontrast zu der 'westlichen' Musik bilden, wie die Werke seiner [= der genannten] Landsleute. Er nimmt auf musikalischem Gebiete eine ähnliche Sonderstellung ein wie Turgénjeff auf litterarischem."<sup>33</sup>

Im Kontext der Variationen VIII und IX der 3. Orchestersuite<sup>34</sup> erläutert Knorr zum einen die tendenziell modale Tonalität von Variation VIII und entschuldigt sozusagen das typische russische Variationsprinzip, von dem schon die Rede war,<sup>35</sup> mit dem merkwürdigen und unpassend wirkenden Vergleich mit der "geheiligten Form" der Passacaglia:<sup>36</sup> "In dieser [= der VIII.] und der folgenden Variation bietet uns der Komponist getreue Nachbildungen der Volkskunst seines Vaterlandes. Die Harmonien, welche der originalen Melodie der achten Variation unterlegt sind, lassen weder ein modernes Moll noch Dur erkennen. Der Ursprung der großen Mehrzahl der russischen Volkslieder muß in eine Zeit zurückverlegt werden, in welcher die sogenannten 'Kirchentonarten', aus denen sich unsere beiden Tongeschlechter Dur und Moll entwickelten, noch die allein herrschenden waren. Der fremdartige Reiz, der den slavischen Melodien nicht abzusprechen ist, beruht nicht zum kleinsten Teile auf dem Umstande, daß dieselben auf dieser Grundlage entstanden sind [...]"

Näher und näher tönt [in Variation IX] eine lustige Tanzweise. Bleibt sie auch immer die gleiche, so erscheint dieselbe doch durch wechselnde Instrumentierung und Harmonisation so verschiedenartig gefärbt, daß sie nicht ermüdend wirkt, obgleich sie im Grunde nur aus zwei Takten besteht, welche nicht weniger als 18 Male wiederholt werden. Man hat den russischen Komponisten die Vorliebe für solche häufigen Wiederholungen zum Vorwurf gemacht ohne zu bedenken, daß die durch ihr ehrwürdiges Alter geheiligte Form der Passacaglia auf demselben Prinzip beruht [...]"<sup>37</sup>

Vorwiegend im Harmonischen versucht auch Carl Beyer in der Einleitung zu seiner Einführung in die 5. Sinfonie das spezifisch Russische von Čajkovskis Tonsprache zu fassen, ist sich aber offenbar nicht sicher, ob er damit nicht letztlich Čajkovskis Personalstil beschreibt: "Als speziell russisch oder dem Komponisten persönlich eigentümlich erscheint dagegen die Bevorzugung der Unterdominanzharmonie sowie des den Kirchentonarten zu Grunde liegenden 'reinen Moll' in der Melodik, welche dadurch einen Hauch von Schwermut erhält; ferner eine an die unabsehbaren Steppen Rußlands erinnernde Breite des Aufbaues, die in oft mehrfacher notengetreuer Wiederholung einer Phrase ihren Ausdruck findet, endlich die häufige Verwendung kleinerer kontrapunktischer Formen,<sup>38</sup> sowie auch deren reiche Chromatik in diesen letzteren."<sup>39</sup>

33 (3), S. 6 f. im Kontext des zweiten Satzes (Valse mélancolique) der 3. Orchestersuite.

34 Variation VIII, Largo, mit der elegischen Englischhorn-Melodie, von schwirrenden Streichern begleitet; und Variation IX, Allegro molto vivace, mit der übermütigen Tanzmelodie à la Kamarinskaja. ČPSS 20, S. 148-156.

35 Vgl. Anmerkung 26.

36 Als Beispiel nennt Knorr Bachs berühmte Passacaglia in c-Moll.

37 (3), S. 16 f.

38 Wahrscheinlich sind kleine "kontrapunktische" Gegen- und Begleitstimmen gemeint.

39 Carl Beyer in (9), S. 31.

29 (8), S. 195.

30 Vgl. Anmerkung 9.

31 Vgl. Anmerkung 14.

32 (2), S. 61.

In seinen Rezensionen von 1876 und 1881<sup>40</sup> sah Eduard Hanslick Čajkovskij zunächst einseitig als geschmacklosen "Zukunftsmusiker" russisch-nationaler Richtung. In der Fantasie-Ouvertüre *Romeo und Julia* (Rezension von 1876), im Violinkonzert (auf diese Rezension von 1881, die den Komponisten tief getroffen hat, wird in anderem Zusammenhang zurückzukommen sein) und im 1. Streichquartett (ebenfalls 1881 rezensiert) findet er nur wenig "Eigenes" – trotz der "entschieden musikalischen Natur" des Komponisten und seines "Talents". "Schade nur," schließt er die Besprechung des Streichquartetts, "daß dies [nämlich mit Lust und Liebe etwas Eigenes zu sagen] gerade im letzten Satz in gar zu derbem Russisch geschieht und der Componist auf diesem tieferen Niveau von uns Abschied nimmt."<sup>42</sup>

Scharf mit Hanslick ins Gericht geht Walter Niemann in seiner Einführung in Čajkovskijs Orchesterfantasie *Francesca da Rimini* (1876), die er ausführlich mit dem ersten Satz von Liszts Dante-Sinfonie (1856) vergleicht. Nach einem vergleichenden Formschema zu beiden Werken heißt es: "Es [= das Schema] kann zugleich wieder den von jenen konservativen Herren, welche sich noch in dem naiven Glauben, daß die geschichtliche Entwicklung der Tonkunst bei Beethoven stehen bleibe, zu wiegen vermögen, oft wiederholten, albernen Vorwurf der 'Formlosigkeit' in den Lisztschen symphonischen Dichtungen an einem Beispiel völlig entkräften." Und in einer Anmerkung zum Formschema von Čajkovskijs Ouvertüre ergänzt er: "Es beleuchtet die Oberflächlichkeit der kleinen kritischen Schriften Hanslicks am besten, wenn man nach einem Blick auf den überaus klaren Aufbau dieses Werkes in seinem Buche 'Fünf Jahre Musik' (Berlin 1896), S. 181 [= (I) IV, S. 199] von der 'Zerrissenheit, welche Tschaikowskys größere Kompositionen, wie «Francesca da Rimini», so unverdaulich' macht, liest."<sup>43</sup>

Ein Jahrzehnt nach seinen ersten drei Čajkovskij-Rezensionen urteilt Hanslick – zum Beispiel angesichts der Streicherserenade – dennoch etwas differenzierter: "Sie verrät keine starke schöpferische Kraft, wohl aber ein feines, eigenartiges und geschickt hantierendes Talent, das seine Anregung aus russischer Nationalmusik, seine Bildung aus deutscher Schule holt."<sup>44</sup> Ganz ähnlich heißt es in der *Iolanta*-Rezension von 1900 über Čajkovskijs *Evgenij Onegin*, für den Hanslick "eine besondere Vorliebe" hegt: "In 'Onegin' erscheint uns der Komponist als eine geprägte Individualität, eine geistvolle, lebenswürdige Natur, deren westeuropäische Bildung die russische Nationalität trotzdem nicht verleugnet."<sup>45</sup> Die 6. Sinfonie, 1895 unter Hans Richter zum ersten Mal in Wien aufgeführt, begrüßt Hanslick wohl auch deshalb als Meisterwerk, weil er in ihr keinerlei nationale Züge mehr zu erkennen glaubt: "Die 'Symphonie pathétique' nimmt unter den uns bekannten Werken von Tschaikowsky auch dadurch eine eigene Stelle ein, daß sie gar kein national-russisches Kolorit aufweist. Welch traurige triviale Kosakenlustigkeit mußten wir uns in den Finales seiner Serenade op. 48, seines Violinkonzerts, seines D-Dur-Quartetts oder im dritten

Satz [Scherzo burlesque] seiner [2. Orchester-] Suite op. 53 gefallen lassen! Nichts dergleichen in seiner Symphonie, welche im Charakter durchaus westeuropäisch [!], eine edlere Gesittung und innigeren Herzensanteil verrät."<sup>46</sup>

Schwerer als die "westeuropäische Bildung", die vor allem im Formalen festgemacht wird, läßt sich, wie schon Iwan Knorr ausgeführt hatte, das spezifisch Russische in Čajkovskijs Musik fassen. Meist müssen in unseren Texten zwei Gemeinplätze zu seiner Charakterisierung erhalten: die "fast brutalen Äußerungen" und "weitausgedehnte" Strukturen, die an die "Steppen seiner russischen Heimat" erinnern: "Die eigenartige Mischung von westdeutscher [!] Musik mit nationaler Volkskunst gibt Tschaikowskys Werken ihr Gepräge. Der deutsche Hörer, der zunächst verwundert auf die Beziehungen zu Beethoven und den Romantikern bis Liszt hingelenkt wird, erstaunt plötzlich über solche wild-derben, fast brutalen Äußerungen, wie sie der Phantasie des nationalen Russen entspringen."<sup>47</sup>

"Mit dem Finale [der 4. Sinfonie] erreichen wir das Gebiet jener in Rußland zu so üppiger Blüte gelangten Tonkunst, die ihr Lebenselement aus dem musikalischen Besitzstand des Volkes zieht [...] Wir sind in das Bereich der 'Steppenmusik' gelangt, das den Pultästhetikern durch ihre Barbarismen schon soviel Kopfschütteln abgerungen hat [...]"<sup>48</sup> Der gleiche Autor, Hermann Teibler, bemerkt zu dem tänzerischen Volksliedthema in der Festouvertüre 1812<sup>49</sup>: "Als Abgesang der ganzen Episode fügt sich noch einer jener eigentümlichen slavischen Tanzrhythmen an, deren schwermütige Monotonie deutlich auf ihre Steppe Heimat hinweist."<sup>50</sup> Die "intensiv nationale Färbung"<sup>51</sup> des Hauptteils im dritten Satz (Intermezzo) der 1. Orchestersuite wird nicht weiter belegt, während die "ganz wundervolle kontrapunktische Kunst" in Teilen desselben Werkes als "deutsche Gedankentiefe"<sup>52</sup> reklamiert wird. Das Thema des Trios im fünften Satz (Scherzo)<sup>53</sup> "hat die für russische Volksliedmelodien so bezeichnende enge räumliche Begrenzung und besitzt ganz den schwermütig-monotonen Zug dieser der Steppe entstammenden Weisen."<sup>54</sup>

Nur selten wird die spezifisch russische Färbung von Čajkovskijs Tonsprache gleichsam nur als beiläufiges Akzidenz seines Personalstils verstanden wie bei Adolph Pochhammer, der im Vorspann zu seiner Einführung in Čajkovskijs Violinkonzert schreibt: Čajkovskij "ist ohne Zweifel einer der bedeutendsten russischen Komponisten der neueren Zeit und hat auch im Ausland – und zwar ganz besonders in Deutschland – viele Verehrer seiner reizvollen Kunst, der man es anmerkt, daß das, was dieser Tonsetzer schreibt, vom Herzen kommt. Tschaikoffsky ist ein echter Tondichter. Seine Werke zeigen jene glückliche Mischung von angeborener Eigenart, welche durch das Gepräge der national-slavischen Kunst noch verstärkt wird, und kräftig lyrischem Empfinden und beweisen ihrer Konzeption zufolge, daß der Komponist die Kompositionstechnik

46 (I) V, S. 200 f.

47 "W.K." in der kurzen Einführung zu (9), S. 6.

48 Hermann Teibler in (9), S. 23.

49 ČPSS 25, S. 139, Ziffer 9 und später.

50 Hermann Teibler in (9), S. 125.

51 Derselbe in (9), S. 77.

52 Ebenda, S. 70.

53 ČPSS 19a, S. 130, Buchstabe D.

54 H. Teibler in (9), S. 82.

40 (I) I-III, S. 196-198.

42 (I) III, S. 198.

43 (9), S. 102.

44 (I) IV, S. 199.

45 (I) XI, S. 211.

in hohem Grade beherrscht. Originell in der musikalischen Empfindung, gewandt in deren Verarbeitung, hervorragend in der Kunst der Instrumentation, versteht dieser geniale Tonkünstler allezeit zu interessieren, zu fesseln.“<sup>55</sup>

### Zart und halbasiatisch – eine musikalische Doppelnatur

Neben der Frage nach den nationalrussischen Merkmalen von Čajkovskijs Musik beschäftigt die deutschsprachigen Musikschriftsteller des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts vor allem ein verwirrender Widerspruch in seinen Werken. Hugo Riemann beschreibt ihn so: „Ein merkwürdiger Doppelcharakter, ein auffallender Gegensatz spricht aus Tschaikowskys Kompositionen, wie er in gleichem Maße vielleicht bei keinem zweiten Komponisten konstatiert werden kann, nämlich auf der einen Seite eine ausnahmsweise Innigkeit, Sinnigkeit und Zartheit und auf der anderen Seite ein in unbändigen Kraftausbrüchen sich äußernder leidenschaftlicher [sic] Ungestüm. Wenn auch die mittleren Farben zwischen diesen beiden Extremen keineswegs fehlen, so sind doch die beiden Extreme derart hervorstechend, daß ich geradezu ein Charakteristikum von Tschaikowskys Künstler-Individualität darin erblicken möchte, daß diese Gegensätze nicht völlig gegen einander ausgeglichen sind sondern einigermaßen unvermittelt einander gegenüberstehen. Die ausgesprochen lyrische Natur des Komponisten, sein empfindsames, intimes Wesen, seine Vorliebe für das Kleingliedrige und Graziöse, daher seine Meisterschaft in der Miniatur, offenbaren von den in unseren Konzerten [= denen der „Tschaikowsky-Feier“ in Bad Pyrmont] besonders das Streichquartett op. 11, die Mehrzahl der Lieder und Klavierstücke, die Cello-Variationen [op. 33] und die Violinstücke [op. 42], aber auch der Insektenchor aus ‚Mandragora‘, die ganze Oper ‚Jolanthe‘ und sogar weite Strecken der Mittelsätze und einzelne Momente des ersten Satzes der E moll - Symphonie. Die andere Seite seiner Künstlerschaft zeigt das B moll - Klavierkonzert, die Ouvertüre 1812, der erste und letzte Satz der [5.] Symphonie und der Krönungsmarsch. Wer das Glück gehabt hat, Tschaikowsky persönlich kennen zu lernen, wird den bestimmten Eindruck nicht in Abrede stellen, daß der Mensch Tschaikowsky sich viel mehr in der weich-lyrischen Seite seiner Kunst widerspiegelt und das leidenschaftliche aus sich Herausgehen bis zur Wildheit und Raserei eigentlich geradezu eine Kontrastierung seines eigensten Ich bedeutet.“<sup>56</sup>

Populärer formuliert Riemann den Gegensatz in der Einleitung zu seiner Einführung in die *Symphonie pathétique*: „Wer Tschaikoffsky persönlich gekannt hat,<sup>57</sup> diese weiche, fast mädchenhafte und doch in ihrer Richtung so zielbewußte Künstlernatur, findet den Menschen Tschaikoffsky in allen seinen Werken wieder, ebenso im kleinen Klavierstück wie in der großen symphonischen Dichtung; höchstens kann es ihn verwundern, wenn einmal der Stockrusse, der Halbbarbar, in ihm losbricht und mit dem ganzen Orchester oder auch

nur einem unter Doppeloctavenpassagen brausenden und brüllenden modernen Flügel<sup>58</sup> wie ein ungezügelt Steppenroß durchgeht: nicht der sanfte, träumerische, sondern der rohe erbarmungslos dreinschlagende Tschaikoffsky muß ihn in Erstaunen setzen.“<sup>59</sup>

Den Begriff von Tschaikowskys „Doppelcharakter“ greift Walter Niemann in seiner Einführung in die Orchesterfantasie *Francesca da Rimini* op. 32 auf: „Allerdings möchten wir gerne einige der vielen *fff*, die wir aufs Konto des glücklicherweise seltener hervorbrechenden, halbasiatisch wilden ‚Florestan‘<sup>60</sup> der Tschaikowskyschen Doppelnatur setzen müssen, entbehren.“<sup>61</sup> In der Einführung des gleichen Autors in die *Mozartiana*-Suite op. 61 wird das Werk sozusagen der „Eusebius“-Natur des Komponisten zugeschrieben: „Besonders die Tatsache, daß der ‚wilde‘ Tschaikowsky durch Maßhalten und Anpassen an einen fremden Stil [nämlich den Mozarts] diesen Sieg über sich selbst errungen, erregte allerorten gerechtes Staunen und trug sicherlich auch zur schnellen Verbreitung der eigenen Werke des russischen Komponisten in Deutschland, besonders in kleineren Städten wie Bückeburg, Gotha, Erfurt, Minden u.a., die seine großen Symphonien [sic] noch nicht kannten, bei. Wer aber wieder den Gottlob auch so überaus ‚zarten‘ und feinen Tschaikowsky aus vielen seiner kleineren Kompositionen kennt, wird diese Selbstüberwindung nicht so tragisch nehmen.“<sup>62</sup>

### Kein Dramatiker, sondern ein lyrisches Talent – der Opernkomponist Čajkovskij

Bis in unsere Tage herrscht in der deutschsprachigen Čajkovskij-Literatur die Meinung vor, dem Komponisten habe eine ausgesprochen dramatische Begabung gefehlt, vielmehr sei er ein begnadeter Lyriker gewesen, der seine bedeutendsten Leistungen auf dem Gebiet der sinfonischen Musik geschaffen habe. So hatten es Čajkovskijs Opern schwer, ihren Weg nach Deutschland und Österreich zu finden – bis auf die „lyrischen Szenen“ *Evgenij Onegin*, die seit Gustav Mahlers legendären Aufführungen 1892 in Hamburg und 1897 in Wien einen festen Platz im deutschsprachigen Opernrepertoire fanden. Der lyrische Einakter *Iolanta* schien zunächst auch erfolgreich, verschwand aber wieder von den Spielplänen, vielleicht zum einen, weil sich das Werk schlecht mit einem anderen kombinieren ließ, und zum anderen wegen der sprachlich völlig unzureichenden deutschen Textversion.<sup>63</sup>

<sup>58</sup> Wahrscheinlich denkt Riemann hier an entsprechende Passagen im 1. Klavierkonzert.

<sup>59</sup> (9), S. 44.

<sup>60</sup> Anspielung auf eine fiktive Figur in Robert Schumanns Musikanschauung. Für seine Beiträge in der von ihm begründeten *Neuen Zeitschrift für Musik* hatte Schumann, um Musik unter verschiedenen Aspekten betrachten zu können, drei Künstlercharaktere erdacht: den feurigen Florestan, den sanften Eusebius und den zwischen ihnen vermittelnden Meister Raro.

<sup>61</sup> (9), S. 103.

<sup>62</sup> (5), S. 6.

<sup>63</sup> Von Hans Schmidt, der auch zahlreiche Romanzen Čajkovskijs mit deutschen Texten versehen hat. Eduard Hanslick gibt aus seiner „schrecklichen «Um-dichtung»“ der *Iolanta* einige Kostproben in (1) XI. S. 212.

<sup>55</sup> (9), S. 130.

<sup>56</sup> (6), S. 146.

<sup>57</sup> Vgl. Anmerkung 18.

Über den Opernkomponisten Čajkovskij sagt Hugo Riemann: "Obgleich Tschaikowsky anfänglich mit seinen Opernversuchen wenig Erfolg hatte, so erlahmte er doch nicht und versuchte immer von neuem auf dem Repertoire der jungen russischen Oper festen Fuß zu fassen und wurde allmählich einer ihrer angesehensten Vertreter. Außer den bereits erwähnten Erstlingswerken 'Der Woyewode' und 'Undine' schrieb er die Opern 'Der Opritschnik' 1874 [komponiert 1870-72], 'Wakula, der Schmied' 1876 [komponiert 1874], 'Eugen Onegin' 1879 [komponiert 1877/78], 'Die Jungfrau von Orleans' 1881 [komponiert 1878-79], 'Mazeppa' 1882 [recte: 1884; komponiert [1881-83], 'Tscharodeika' 1887 [komponiert 1885-87], 'Pique Dame' 1890 und 'Jolanthe' 1893 [recte: 1892; komponiert 1891]. Nur Umnennungen der [Oper] 'Wakula' sind 'Tscherewitschki' (Das [recte: Die] Pantöffelchen) und 'Oxanas Launen'.<sup>64</sup> Alle diese Opern sind auf russische Texte komponiert. Mit Ausnahme der 'Jungfrau von Orleans', die dem Gebiet der Großen Oper angehört, sowie der vernichteten Oper 'Undine' und der durchaus lyrischen Oper 'Jolanthe' sind diese Opern auch im Sujet von spezifisch-russischer Färbung und auf russische Dichtungen aufgebaut. Von ihnen ist besonders 'Eugen Onegin' in Rußland wirklich populär geworden, trotz oder vielleicht wegen der in der Gegenwart [!] spielenden, einem Roman Puschkins entnommenen Handlung. Diese Oper und 'Jolanthe' haben auch den Weg nach Deutschland gefunden und wurden da mit Beifall aufgenommen. Die Opern 'Opritschnik', 'Wakula', 'Mazeppa', 'Tscharodeika' und auch 'Pique Dame' sind textlich allzusehr speziell für ein russisches Publikum zugeschnitten, Gräuelszenen orientalischen Despotismus' und Spukgestalten einer extravaganten Phantasie machen sie für ein deutsches Publikum ziemlich ungenießbar."<sup>65</sup>

Eduard Hanslick vertritt eine ähnliche Meinung über den Opernkomponisten Čajkovskij und gibt seinen außerhalb Rußlands noch unbekanntes Balletten größere Chancen. Die Opern *Onegin* und *Iolanta* hat er in Wien gehört und rezensiert,<sup>66</sup> *Pique Dame* kennt er zumindest, von zwei weiteren – frühen – Opern, *Opritschnik* und *Vakula*, weiß er: Sie "haben in Petersburg nur ein kurzes Leben gefristet; für deutsche Bühnen macht schon ihr Stoff sie unmöglich. Auch eine Einbürgerung von Tschaikowskys 'Pique Dame' auf deutschen Bühnen wird durch das Textbuch sehr erschwert. Der Stoff, einer sehr wunderlichen [!] Novelle von *Puschkin* entnommen, ist durch die Opernbearbeitung noch unverständlicher und gewaltsamer geworden. Das ist sehr zu bedauern, denn die Musik zur 'Pique Dame' enthält große Schönheiten und ungleich mehr dramatisches Leben, als *Jolanthe*. Was von den hier noch unbekanntes Bühnenwerken Tschaikowskys die meiste Aussicht auf Erfolg hätte, das sind seine *Ballette*: 'Nußknacker', 'Der Schwanensee' und vor allem das reizvolle, graziöse Tanzmärchen 'Dornröschen'.<sup>67</sup>

Zwar rügt Hanslick die Schwächen des *Onegin*-Librettos sowie den "unmöglichen Opernschluß" und beklagt den "Mangel an dramatischer Energie bei Tschaikowsky". Dennoch hegt er für dieses Werk "eine besondere Vorliebe". "Das vermag, im Zusammenhang mit Geist und Anmut, nur künstlerische Ehr-

64 Tatsächlich sind *Čerevički* die Umarbeitung des *Vakula*, die in Deutschland unter zwei verschiedenen Namen firmiert.

65 (6), S. 154.

66 (1) IV und XI, S. 201-206 und 210-213.

67 (1) XI, S. 213.

lichkeit. Nichts ist dem bloßen Effekt zuliebe geschrieben. Der Komponist läßt überall seine natürliche zarte Empfindung sprechen [...] er bleibt immer er selbst, gibt nur, was und wie er empfindet. Er ist voll schwermütiger Sehnsucht wie Tatjana,<sup>68</sup> heiter und naiv wie Olga, herzenswarm wie Lenski. Nur für die ironische Überlegenheit des unwiderstehlichen Onegin fehlen ihm die entsprechenden Accente. Da muß allerdings die Persönlichkeit und das schauspielerische Talent des Darstellers stark nachhelfen. Überwältigende Wirkung liegt dieser Musik fern; sie ist keineswegs 'dramatisch' in dem superlativen Sinn, den man heute mit dem Wort verbindet. Aber den feinen aromatischen Duft ihrer lyrischen Blüten schätzen wir höher und atmen wir lieber, als die scharfe giftige Dramatik unserer modernsten Opern. Tschaikowsky teilt mit seinem Dichter Puschkin den angeborenen aristokratischen Zug. Er bewährt ihn in den Gesangspartien, noch mehr in der Instrumentierung, deren unvergleichlicher Beredsamkeit und Klangschönheit wir uns willig hingeben, wo stellenweise das auf der Bühne Gesungene nicht unser volles Interesse erringt."<sup>69</sup>

Aufgrund seiner umfassenderen Kenntnis von Čajkovskijs Werken kommt Iwan Knorr auch im Hinblick auf die Opern zu einem differenzierteren Urteil als seine deutschen Zeitgenossen. Er vermißt zwar wie sie "in den meisten seiner Opernwerke die treffsichere Hand des echten Dramatikers", auch wenn sie "nicht arm [sind] an einzelnen Szenen und Episoden, in denen das Walten einer wirklichen dramatischen Kraft zu spüren ist." Doch sucht er den Grund dafür nicht grundsätzlich in einer entsprechenden "mangelnden Naturanlage des Künstlers", sondern in "Schwankungen" und in einer "Art von Unentschlossenheit" bei der Wahl der Čajkovskijs Begabung angemessenen künstlerischen Mittel, wie sie auch in anderen Gattungen seines Werkes sichtbar werden wie zum Beispiel in der Programmmusik. So vermochte sich Čajkovskij, meint Knorr, auch auf dem Gebiet der Oper "nicht völlig frei zu machen von sehr verschiedenen Einflüssen, die um die Oberhand in ihm rangen."<sup>70</sup> "Sobald er seinem lyrischen Empfinden die Zügel schießen lassen konnte, war er fast immer [...] Sieger und Herr der Situation. Einem solchen sicheren Griffen verdanken wir den Onegin, sein schönstes und reifstes Meisterwerk"<sup>71</sup> auf dem Gebiet der Oper.

Nicht immer, meint Knorr, glückt es Čajkovskij, "seine Gestalten in sichern, scharfen Umrissen zu zeichnen. Seine musikalischen männlichen Portraits leiden besonders unter einer Verschwommenheit der Linien, selbst die reckenhaften Gestalten eines Mazeppa und Wakula lassen die kräftigen Pinselstriche vermissen, die hier zur Wahrheit der Schilderung unerlässlich wären. Weit glücklicher ist Tschaikowsky in der Darstellung seiner Frauentypen;<sup>72</sup> die Tatjana im Onegin ist eines der lebensvollsten Gebilde seiner Kunst!"<sup>73</sup>

68 "Die Briefszene dünkt uns die Perle der ganzen Oper." (1) IV, S. 204.

69 (1) IV, S. 205.

70 (2), S. 78 f.

71 (2), S. 81.

72 Neben Tatjana (*Evgenij Onegin*) erwähnt Knorr in seiner Čajkovskij-Monographie bei der Besprechung einzelner Opern: Natalja (*Opritschnik*), Johanna (*Die Jungfrau von Orleans*), Marija (*Mazeppa*), Oksana (*Schmied Wakula / Čerevički*), Nastas'ja (*Čarodejka*), Liza (*Pique Dame*) und Iolanta.

73 (2), S. 80. Zur Briefszene schreibt Knorr an anderer Stelle: "Dieser Hymnus der Liebe voller Schwung und edlem Feuer gehört zum Schönsten, was uns Tschaikowsky gesungen." (2), S. 83.

Wie fremd selbst jemandem, der einige Jahre in Rußland gelebt und Čajkovskijs Werke im einzelnen studiert hatte, der für die gesamte russische Oper des späten 19. Jahrhunderts eigentümliche Melodietyp des lyrischen Rezitativs und die ganz aus der Sprachintonation geborene Melodiebildung blieben, zeigt eine — nur sehr rudimentäre — Bemerkung Knorrs: "Mit den Italienern hat Tschaikowsky die Neigung zur breiten Kantilene gemein. Der breite Strom der Melodie findet sich manchmal in befremdlicher Nähe eines kurzathmigen, stark begleiteten Sprechgesanges, der auf ganz andere Muster hindeutet."<sup>74</sup> Diese anderen "Muster" oder Vorbilder werden freilich nicht benannt.

Auf der anderen Seite erstaunt es, wie sich ein deutscher Autor im Jahre 1900 mit enormer Detailkenntnis und sicherem Urteil gerade auch über die (verglichen mit *Evgenij Onegin*, *Pique Dame* und *Iolanta*) weniger bekannten Opern Čajkovskijs äußert. Dazu nur wenige ausgewählte Passagen: "Tschaikowsky liebte dieses Kind seiner Muse" — gemeint ist der *Opričnik* — "nicht sonderlich; wie mir scheint, that er ihm Unrecht damit. Wenn der erste Akt nichts weiter böte als den reizenden Mädchenchor und das hinreißen schöne, schwer-müthige Lied der Natascha, so wäre man schon belohnt, es ließe sich aber leicht eine ganze Reihe von zündenden Musikstücken aus dieser Oper aufzählen. Das Werk, in welchem sich das dramatische Talent Tschaikowskys vielfach in glänzender Weise äußert, hat sich bis heute auf dem Spielplane der russischen Bühnen gehalten."<sup>75</sup> Daß *Vakula / Čerevički* keinen bleibenden Erfolg haben, kann Knorr nicht verstehen: "Phantastische und derbkomische Elemente drängen sich aufeinander und schaffen Situationen, welche dem Musiker reichliche Gelegenheit zur vollen Entfaltung seiner Kunst darbieten. Tschaikowsky hat mit fester Hand zugegriffen und eine Musik geschaffen, die eine seltene Einheitlichkeit und Geschlossenheit des Styls zeigt."<sup>76</sup>

*Mazepa* nennt Knorr zwar ein "düsteres, bluttriefendes Stück", aber: "Die Musik ist unvergleichlich charaktvoller, eigenartiger und kühner als in der vorangehenden Oper,<sup>77</sup> man merkt es, daß der Tondichter wieder heimathlichen Boden unter den Füßen fühlt. Die Leitmotive sind häufiger, wenngleich sie keine Entwicklungsphasen aufweisen und mehr die 'besonderen Kennzeichen', als die jeweilige Seelenstimmung der Personen zum Ausdruck bringen. Den Löwenantheil trägt in dem Werke eigentlich nicht der Opernkomponist, sondern der Symphoniker davon, zwei ausgedehnte Orchesterstücke, das Vorspiel und die Schilderung der Schlacht bei Poltawa, Kompositionen voller dramatischer Wucht und zündender Genialität zeigen Tschaikowsky wieder einmal als Orchesterkomponisten par excellence [...] Echtes dramatisches Leben zeigt Tschaikowskys Musik in der Katastrophe auf dem Richtplatz. Die rührende Gestalt der geistesverwirrten Maria, die am Schlusse inmitten all der Schrecknisse ihr kindliches Wiegenlied vor sich hinsingt, ist von dem Tondichter mit greifbarer Deutlichkeit gezeichnet."<sup>78</sup>

74 (2), S. 80.

75 (2), S. 81.

76 Ebenda.

77 Die Musik der Oper *Die Jungfrau von Orléans*, die er dem "Typus der 'großen Oper'" zurechnet, hält Knorr für "zahmer, farbloser und alltäglicher, als man es von dem kühnen Symphoniker erwarten sollte." (2), S. 83 f.

78 (2), S. 84 f.

Zwiespältig ist der Eindruck, den die *Čarodejka* auf Knorr gemacht hat. "Auch dieses Buch ist reich an Schreckensszenen, vier der Hauptpersonen finden ein tragisches Ende [...] Die Musik der Oper mag von der Bühne herab an Ausdrucksfähigkeit verlieren [...] Diese und vielleicht noch andere erhebliche Mängel mögen einer weiteren Verbreitung des Werkes hinderlich gewesen sein, bei einer unbefangenen Prüfung der Komposition werden uns daneben viele, zum Theil sehr ungewöhnliche Vorzüge nicht entgehen können. Der erste Akt insbesondere ist ein Meisterwurf Tschaikowskys. Das ist ein so prächtiges, farbenreiches Bild des russischen Volkslebens, wie es nur ein genial Begabter entwerfen konnte."<sup>79</sup>

#### Die eigentlichen Träger seines Ruhms: die Instrumentalwerke

"Unter den Ausländern, die seit dem Auftreten von Berlioz und Gade sich so überraschend, so zahlreich und so bedeutend an der symphonischen Komposition beteiligt haben, nimmt heute der Russe Peter Tschaikowsky nach der Zahl der Aufführungen die erste Stelle ein.

P. Tschaikowsky, den die eigentliche Russische Schule nur halb gelten läßt, weil er den schwärmerischen und träumerischen, den orientalisches quietistischen Zug ihrer Kunst nicht beherrscht, ist im Deutschen Konzertsaal zuerst durch eine Reihe von Orchestersuiten bekannt geworden, die ein gut musikalisches Talent bekundeten, aber wegen der eklektischen Natur der thematischen Erfindung und wegen ihres Schwankens zwischen Ueberkultur und Barbarei tiefer zu interessieren nicht vermochten.

Die Gegner des Komponisten hätten nach diesen Suiten sicher nicht den Symphonien, die er hat folgen lassen, die Wirkung zugetraut, die sie nach Ausweis der Statistik in den letzten Jahren ausgeübt haben; sie hat wohl auch die Erwartungen seiner Freunde übertroffen. Erst durch diese Werke ist die volle Bedeutung und die Eigentümlichkeit Tschaikowskys ganz klar geworden. Wenn jene Suiten Skizzen und Studien auf dem Gebiete der Stimmungsmalerei und der Schilderung heimischen Volkstums gleichen, so sind seine Symphonien ausgeführte Lebensbilder, die sich um seelische Gegensätze fesselnd, frei, zuweilen dramatisch entwickeln. Tschaikowsky ist diesen höheren Aufgaben gegenüber in den meisten Punkten der Alte geblieben: ein Komponist ohne eigentliche musikalische Originalität im strengeren Sinn, wenig wählerisch, zuweilen gewöhnlich, niemals neu in seinen Ideen, aber eine immer offene und ehrliche, häufig in ihrer Wärme und Herzlichkeit große Natur. Was aber erst diese Symphonien an ihm zeigten, das ist die außerordentliche stilistische Begabung, die Fähigkeit in dem alten Formenbezirk der Symphonie sich ganz ungezwungen zu bewegen und jederzeit und nach jeder Richtung auch ungegangene Wege zu finden, die den ins Auge gefaßten poetischen Absichten gut entsprechen. Die Anregungen, die auf diesem Gebiet Fr. Liszt gegeben hat, sind von keinem Zweiten so geschickt, so freisinnig und doch ohne alles herausfor-

79 (2), S. 85.

dernde Wesen aufgenommen worden. Zugleich versteht sich T. [Tschaikowsky] auf Nifeltzsches Kunst, allen Gedanken, auch wenn sie Gemeinplätze sind, durch den Ton des Vortrags und durch die Einstellung auf den prächtigsten Platz einen Schein von Eigentümlichkeit und besonderer Tapferkeit zu geben. Auch die Reichhaltigkeit und die stets überdachte Regsamkeit des Orchesterklangs trägt zur lebendigen Wirkung von Tschaikowskys Symphonien bei. In der Gegenwart waltet der Komponist als unbedingte Größe; ob ihm spätere Zeiten diesen Platz belassen oder ob sie ihn auf eine ähnliche Stelle verweisen werden, wie sie die Sudermann<sup>80</sup> und Raupach<sup>81</sup> im Drama einnehmen, wird wesentlich davon abhängen, ob mehr die Freiheit seines Wesens oder mehr dessen Ungleichheit, die Durchsetzung mit vulgären Elementen ins Auge gefaßt wird."<sup>82</sup>

Anders als Hermann Kretzschmar, der in seinem eben zitierten Text im großen Rahmen seines *Führers durch den Konzertsaal* allgemein, distanziert und pauschal urteilt, sieht Iwan Knorr keine scharfe Trennungslinie zwischen den Suiten und Sinfonien Čajkovskijs, sondern fließende Grenzen: "Tschaikowsky liebt es, die Grenzlinien zwischen der Symphonie und der Suite zu verwischen, seine Suiten enthalten bisweilen Sätze rein symphonischen Charakters, während er in der Symphonie die kleineren Liedformen des Marsches und des Walzers gern zur Anwendung bringt."<sup>83</sup>

Daß dies nicht nur eine Frage der Formen, sondern eine der epischen und lyrischen Haltung sowie des persönlichen Ausdruckswillens ist, führt Hugo Riemann aus: "Ein Meister ist Tschaikowsky in der Illustration des sinnigen Märchens, seine Schneewittchenmusik,<sup>84</sup> seine Ballette Schwanensee, Dornröschen und Nußknacker entzücken durch eine Fülle reizender, graziöser Ideen. Auch in der Klavier-Miniatur und im Liede nimmt er einen hohen Rang ein. Am höchsten aber steht er als Komponist für Orchester, wo er sein seelisches Empfinden, ungehemmt durch einen fortschreitenden Text oder ein vorgezeichnetes Programm, breit und farbenreich darlegen kann. Seine sechs Symphonien, seine Serenade für Streichorchester, seine 4 Suiten sind, darüber kann für uns Deutsche kein Zweifel sein, die eigentlichen Träger seines Ruhmes, also die Instrumentalwerke ohne Programm. Auf diesem Gebiete ist ja ein Tonkünstler, der das Formale seiner Kunst hochhält und ihre Technik beherrscht, unfehlbar. Da giebt es keine mißlungene Charakteristik, keine falsche Zeichnung, keine undankbare Aufgabe, keine unbrauchbare Unterlage; einzig und allein das Ausdrucksbedürfnis des Komponisten selbst kommt in Frage, und wenn er ein rechter Künstler ist, der uns wirklich etwas zu sagen hat, so ist jede seiner Gaben dankenswert. Nach Herzenslust darf er sich gemäß seinem eigensten Naturell ergehen in der liebevollen Ausmalung kleinen Details oder kann seine

<sup>80</sup> Der naturalistische Dramatiker Hermann Sudermann (1857-1928) schrieb gesellschaftskritische Schauspiele und den Entwicklungsroman *Frau Sorge* (1887).

<sup>81</sup> Der Dramatiker Ernst Raupach (1784-1852) hat 1816-22 als Professor deutsche Literatur und Geschichte in St. Petersburg gelehrt und seit 1824 in Berlin gelebt. Er schrieb über 100 Dramen (meist historische Dramen und Schicksalstragödien) und gehörte in den Jahren 1825-1840 zu den meistgespielten deutschen Bühnenautoren.

<sup>82</sup> (4), 6. Sinfonie, S. 3 f.

<sup>83</sup> (2), S. 64, im Kontext der frühen Sinfonien, insbesondere der 3. Sinfonie.

<sup>84</sup> Gemeint ist die Bühnenmusik *Sneguročka* ('Schneeflöckchen') op. 12 (1873).

Zeichnung größere Linien annehmen lassen bis zu wirklicher epischer Breite. Ein episches Element macht sich in Tschaikowskys Instrumentalkompositionen besonders da geltend, wo er in der Ausspinnung und Ausdeutung eines ihm ans Herz gewachsenen Stückes Volksmelodik, vielleicht einer Erinnerung aus der Kinderzeit, sich nicht genug thun kann, bis schließlich der ganze Riesenapparat des großen Orchesters sich der unscheinbaren Melodie bemächtigt und sie ausführt zur nationalen Heldenkunde von Kämpfen und Schlachten der Vorfahren, und vor dem inneren Auge die endlosen Steppen Rußlands erstehen läßt, über welche der melancholische Gesang der nomadischen Bewohner hallt. Das ist nicht Programmusik, sondern echt lyrischer Erguß des eigenen Empfindens im Anschauen der heimatlichen Naturszenerie und in dem Gefühle der Zugehörigkeit zur Nation."<sup>85</sup>

Nicht nur der konservative Eduard Hanslick, dessen kritisch-ablehnende Haltung gegenüber der Programmusik und den "Dichtern-Malern-Musikern" notorisch ist, sondern auch die meisten der übrigen Autoren halten die "absolute" sinfonische Musik für Čajkovskijs eigentliche Domäne und werten seine Orchesterwerke über literarische oder andere Sujets als eher zweitrangig. So fällt es ihnen auch besonders schwer, einem Werk gerecht zu werden, das sozusagen zwischen den Gattungen steht, der viersätzigen *Manfred*-Sinfonie op. 58 nach Byron. "Die Manfred-Symphonie", schreibt zum Beispiel Iwan Knorr, "zeigt unverkennbar den Einfluß Berlioz' und zwar nicht zum Vortheile Tschaikowskys, für das, was er hingiebt, tauscht er nicht genug ein. Es gelingt unserem Künstler nicht wie Berlioz, etwas in seiner Art Einheitliches zu schaffen, der absolute Musiker kommt in allerhand Konflikte mit dem Programmusiker, das Programm drückt wie ein schwerer Panzer auf den zarten Leib der Muse Tschaikowskys."<sup>86</sup> Verschiedene Autoren heben das Uneinheitliche und Ungleichgewicht der Sätze,<sup>87</sup> vor allem das "leichtere" Gewicht der beiden Mittelsätze hervor, ebenso den Verzicht des Komponisten auf eine regelgerechte "Sonatenhauptsatzform" im Kopfsatz. Hugo Riemann beschreibt dessen Form so: "Nach den Grundlinien der üblichen Sonatenform wird man in diesem ersten Satze vergebens suchen; nur in der Unterscheidbarkeit eines ersten und zweiten Themas resp. einer ersten und zweiten Gruppe thematischer Motive und deren Ineinanderarbeitung ist ein an die geschlossene Form gemahnendes Element wiederzufinden."<sup>88</sup>

Ausführlicher geht Hermann Kretzschmar auf das Formproblem beim Kopfsatz der *Manfred*-Sinfonie ein: "Es ist dieser erste Satz der Tschaikowskyschen Symphonie der bedeutendste unter allen. In Bezug auf die Form zeigt er wieder des Komponisten außergewöhnliche Gestaltungskraft. Sie erlaubt ihm, sich vom Schema zu entfernen und frei neue Bildungen zu versuchen. Nichts von der Einteilung und den Elementen des üblichen Sonatensatzes in diesem Stück, keine Themengruppe, keine Durchführung. Dafür eine schöne freundliche Szene als Mitte des Bildes, zu ihr hinführend eine Reihe von Anläufen, eine dämonisch qualvolle Stimmung zu überwinden, diese Anläufe ziemlich gleich in

<sup>85</sup> (6), S. 155.

<sup>86</sup> (2), S. 69.

<sup>87</sup> Bekanntlich hat Čajkovskij selbst daran gedacht, nur den I. Satz als symphonische Dichtung beizubehalten und auf die übrigen Sätze zu verzichten.

<sup>88</sup> (7), S. 11.

Material und Führung. Nachdem das Bild in der Mitte verhangen worden ist, werden die Vorgänge des ersten Teiles gekürzt und gesteigert noch einmal vorüber geführt und zum baldigen Ende gebracht. Auch was den Ausdruck, den seelischen Charakter betrifft, muß dieser Satz hoch gestellt werden [... Im Vergleich mit Schumanns *Manfred*-Ouvertüre] behauptet sich Tschaikowsky [im allgemeinen] neben seinem Vorgänger. Auch er hat ein ergreifendes Bild bedeutender Seelenzustände gegeben. Zeichnet Schumann die Leidenschaften, so enthüllt der Russe die Leiden seines Helden."<sup>89</sup>

Der starke Ausdruck von Čajkovskijs nicht programmgebundener sinfonischer Musik und die ausgesprochen persönliche Gedankenführung und Emotionalität veranlaßten gerade Eduard **Hanslick**, den Verfechter des Primats der "absoluten" Musik, über "verschwiegene" Programme in Čajkovskijs später Sinfonik nachzudenken — ein Ansatz, der die Rezeption, Analyse und Interpretation dieser Musik bis in unsere Tage prägt. "Mit berauschem Klangzauber", schreibt Hanslick 1899, "ist Tschaikowskys dritte Orchester-Suite op. 55 gespielt und höchst beifällig aufgenommen worden. Das ist eine andere, unvergleichlich feinere Sorte russischen Musikcaviars, als die jüngst genossene von Rimsky-Korsakow."<sup>90</sup> Keine Komposition mit einem schrittweis vorgezeichneten Zwangsprogramm und doch voll neuer poetischer Stimmungen, welche unserer aufhorchenden und nachträumenden Phantasie hinreichende Freiheit gönnen. Tschaikowskys 'Suite' führt nur uneigentlich diesen Namen; sie hat Form und Umfang einer viersätzigen Symphonie [...] Dem effektvollen, aber rätselhaften Scherzo liegt wohl ein verschwiegenes Programm zu Grunde."<sup>91</sup>

Ähnlich formuliert Hanslick in seiner Rezension der 5. Sinfonie aus dem Jahre 1896. Er bezeichnet sie als ein "hochinteressantes Werk, in welchem eigenartiges Talent mit tüchtig erworbener musikalischer Bildung fast gleichen Schritt hält [...] Sie könnte füglich ebenso gut wie die jüngst gehörte H-moll-Symphonie 'pathetisch' heißen. Der bald in tiefeste Melancholie, bald in wilde Verzweiflung überspringende, düster-leidenschaftliche Charakter ist beiden gemein. Auch hier lauert wie dort ein verschwiegenes Programm im Hintergrunde; zu manchen befremdenden Kontrasten, geheimnisvollen Vor- und Rückblenden fehlt uns der poetische Schlüssel; der musikalische schließt da nicht auf."<sup>92</sup>

Die 6. Sinfonie war ein Jahr zuvor, 1895, zum ersten Mal in Wien aufgeführt worden, und zwar unter Hans Richter. "Sie frappiert zunächst durch ihre eigentümliche Form", beginnt Hanslick seine Besprechung. Den 5/4-Takt-Walzer (eine "unangenehme Taktart") bezeichnet er als "Scherzo" und meint: "ohne den mindesten Nachteil läßt sich das Stück leicht in den Sechachteltakt [!] einrichten. Die beiden folgenden Sätze stellen wieder die bisher allgemein festgehaltene Ordnung auf den Kopf. Der dritte Satz [...] hat vollständig den Charakter eines *Finale* [...] Und der vierte Satz, das *Finale*? Ein 'Adagio lamentoso'! Wir sind nicht so pedantisch, uns daran zu stoßen. Die gewöhnliche Aufeinanderfolge der vier Sätze einer Symphonie ist zwar psychologisch begründet und

89 (4), S. 7 f.

90 Wahrscheinlich ist die "Suite" *Scheherazade* op. 35 (1888) gemeint.

91 (1) IX, S. 209.

92 (1) VII, S. 206.

historisch anerkannt, immerhin aber keine eiserne Schranke, welche für ewige Zeiten jede Ausnahme oder Umwandlung verböte. Entscheidend bleibt immer, ob die gewählte Anordnung einen psychologischen Grund, einen inneren Zusammenhang nicht vermissen läßt. Der Tschaikowskyschen Symphonie liegt offenbar ein verschwiegenes Programm zu Grunde; gleich der erste Satz mit seinem rhapsodischen Wechsel von Adagio und Allegro, von Dur und Moll deutet auf eine leidenschaftliche Herzenstragödie. Den meisten Zuhörern wäre wahrscheinlich ein Programm erwünscht, das sie des Ratens überhebt; ich erblicke darin eher einen Beweis für die musikalische Natur des Komponisten, daß er seine Musik für sich sprechen und uns lieber raten läßt, als durch eine gebundene Marschroute sich selbst und uns zu vergewaltigen."<sup>93</sup>

Schon früh haben auch die deutschen Autoren Čajkovskijs 6. Sinfonie als Krönung seines Schaffens und als sein musikalisches Testament interpretiert. "Sein Schwanengesang," sagte Hugo **Riemann** im Jahre 1902, "die pathetische 6. Symphonie in H moll, setzte seinen Schöpfungen die Krone auf und hat mit ihrem tiefen Ernste und ihrem edlen Ausdruck der Kunst Tschaikowskys neue Verehrer die Menge zugeführt. Das Werk, in welchem man gleichsam den letzten Willen des Tonkünstlers sehen zu müssen glaubte, wurde allerorten zum Gedächtniß des großen Toten aufgeführt [...]"<sup>94</sup> In der 6. Sinfonie, meint Iwan **Knorr**, trete "der volle Reichtum seiner Erfindungskraft, die ganze Macht seiner künstlerischen Individualität" zutage. "Es mag sein, daß in anderen Orchesterwerken Tschaikowsky's die Genieblitze noch heller aufleuchten, daß darin mitunter musikalische Einfälle zu bewundern sind, deren Neuheit noch überraschender ist, [aber] als Ganzes genommen zeigt keine andere seiner Schöpfungen eine solche Abrundung, eine derartige Vertiefung, wie dieses Werk [...] Mit keinem Worte deutet der Künstler in der Partitur auf ein poetisches Programm hin, die Töne sind aber so voller sprechendem Ausdruck, von dem ersten schmerzlichen Aufstöhnen des Fagotts inmitten der düsteren Harmonien geteilter Kontrabässe bis zu dem durchschauenden geheimnisvollen Tamtamschläge während der mystischen Posaunenklänge im letzten Satze und dem Ersterben in der schaurigsten, bodenlosen Tiefe des Orchesters, daß es schwer ist, keinen Kommentar zu dem Werke zu schreiben [...] Dieser [IV.] Satz, der gleichsam das Verlöschen der Lebenskraft malt, wird trotz aller Gegenbeweise die Mythe wohl aufs Neue beleben, daß Tschaikowsky prophetisch die baldige Auflösung vorhergesehen und sich das Sterbelied gesungen hat."<sup>95</sup>

Auch Hermann **Kretzschmar** deutet die 6. Sinfonie, insbesondere ihr *Finale*, als sinfonisches "Requiem" und nimmt damit spätere Interpretationen voraus, die dies in Material (etwa im Kernmotiv der fallenden Sekund), Satzfolge und -charakteren, "Zitaten" (in den Rahmensätzen) und ihrer Semantik belegen.<sup>96</sup> "So hat denn Tschaikowsky den ganzen [IV.] Satz dem Charakter einer Totenklage, eines Requiems genähert und damit wieder einmal gezeigt, daß die alte Spohrsche Idee eines ernsten, verhaltenen Schlußsatzes in der

93 (1) V, S. 200.

94 (6), S. 157.

95 (2), S. 70.

96 Vgl. z.B. Thomas Kohlhasse, *P.I.Tschaikowsky, 6. Sinfonie h-Moll op. 74, Pathétique (Taschenpartitur). Einführung und Analyse*, S. 247-389, München und Mainz 1983.

Symphonie, die ja eigentlich aus Beethovens Pastoralsymphonie stammt, an und für sich sehr wirksam sein kann und nicht einmal einer tieferen poetischen Begründung bedarf. Es mag Zufall sein, daß Tschaikowsky sich mit Spohr auch unmittelbar in diesem Finale berührt. Denn der schöne elegische Gesang, den die Bläser zum Mittelpunkt des Satzes machen, wird von den Geigen in einer Melodie begleitet, die mit dem Hauptthema im Finale der 'Weihe der Töne'<sup>97</sup> nicht bloß den Charakter, sondern auch die Anfangsnote gemeinsam hat."<sup>98</sup>

#### Die intimen Reize der Detailarbeit. Eine gewisse Einförmigkeit der Rhythmen

"Das Beste und Bedeutendste," schreibt Iwan **Knorr**, "was er zu sagen hatte, hat Tschaikowsky durch den Mund des Orchesters verkündet [...] Es ist, als ob er des Orchesters bedürft hätte, um sich völlig ungezwungen aussprechen zu können [...] Ein jedes der größeren symphonischen Werke Tschaikowskys zeigt uns den Künstler als einen Meister der Polyphonie, dessen kontrapunktische Kunst auf einer hohen Stufe der Vollendung steht. Ihm ganz eigentümlich sind jene originellen halb chromatisch, halb diatonisch geführten Gegenstimmen, mit denen er, wie mit zierlichen Guirlanden seine Themen schmückt. Unerschöpflich erscheint Tschaikowsky in der Weiterentwicklung einzelner Motive seiner Gedanken zu neuen Gebilden in künstlich verschlungener Stimmführung [...] Gedenken wir, daß sich bei Tschaikowsky die Kunst der thematischen Arbeit, unbedingte kontrapunktische Meisterschaft und eine reiche Formphantasie mit der eminentesten Beherrschung aller orchestralen Mittel verbinden, so werden wir in ihm noch deutlicher den berufenen Symphoniker erkennen."<sup>99</sup>

Verschiedene Autoren heben den Reichtum an motivischer Arbeit hervor, der Čajkovskijs Partituren auszeichnet, und vor allem die mehr oder weniger selbständigen kontrapunktischen oder ornamentalen Nebenmotive und -figuren, die Gegenstimmen, Themen und Satzstruktur insgesamt beleben. Damit bezeichnen sie zweifellos eine wesentliche Qualität seiner Orchestermusik. In dieser Qualität sieht Hugo **Riemann** einen entscheidenden Grund für Čajkovskijs Popularität in Deutschland: "Ich schließe meinen Vortrag mit der Bitte, über die [sic] glänzenden und imponierenden Eigenschaften der Werke Tschaikowskys, die Wucht und fortreibende Energie seiner Allegro-Ideen, das Raffinement und den Glanz seiner Instrumentierung, die süße Schwelgerei seiner langgestreckten Kantilenen nicht die allerdings erst bei intensiverer und anhaltender Beschäftigung mit seiner Kunst sich erschließenden intimen Reize seiner Detailarbeit zu übersehen. Ich will diese nicht als spezifisch Deutsch in Anspruch nehmen, glaube vielmehr, daß das liebevolle Sich-Versenken in slavische Volksweisen von auf den ersten Blick unregelmäßiger und abnormer rhythmischer Struktur Tschaikowsky den Sinn ähnlicher kleingegliederten Bildungen bei Beethoven und Schu-

97 Diesen Titel hat Louis Spohr (1784-1859) seiner sehr erfolgreichen 4. Sinfonie F-Dur op. 86 gegeben.

98 (4), S. 15.

99 (2), S. 61 f.

mann erschlossen und ihn zum Weitergehen auf diesem Pfade angespornt hat. Das aber muß ich jedenfalls betonen, daß gerade diese Durchträngung des kleinen Detail mit innigstem Ausdruck uns Deutschen Tschaikowsky speziell nahe bringt und uns zwingt, ihn zu lieben."<sup>100</sup>

Walter **Niemann** spricht dem Reichtum an Nebenstimmen in Čajkovskijs Orchestersatz allerdings spezifisch kontrapunktische Qualitäten ab: "Auch muß an dieser Stelle einmal eines großen Vorzugs der Tschaikowskyschen Kunst gedacht werden, die nicht oft genug hervorgehoben werden kann, nämlich seines außerordentlichen Talents, die melodieführenden Hauptstimmen – in ganz ähnlicher Weise wie z.B. Dvořák – mit kleinen kontrapunktierenden, rhythmisch frei und selbständig gestalteten Motiven und Motivchen in den Nebenstimmen zu umranken. Daher die große Lebendigkeit und Beweglichkeit des Tschaikowskyschen Orchesters, daher die merkwürdige Erscheinung, daß man die einigermaßen zurücktretende Beherrschung der eigentlichen Orchester-Polyphonie, kontrapunktischer Kombinationskunst – welche dem Komponisten in geringerem Maße zu Gebote steht und [in] der er z.B. von Glazounow übertroffen wird – und den Mangel an regem Leben in den die Harmonie ergänzenden Mittelstimmen, wie dies für die neue deutsche Kunst seit Wagner charakteristisch ist, kaum als solchen empfindet."<sup>101</sup>

Ein anderes Merkmal von Čajkovskijs Orchestersatz wird in der frühen Rezeption seiner Werke sowohl in Rußland als auch in Deutschland negativ bewertet: die Beibehaltung dem jeweiligen Hauptthema zugrundeliegender rhythmischer Keimzellen in größeren Formkomplexen, wie sie z.B. besonders typisch für die Kopfsätze der 4. und 5. Sinfonie ist.<sup>102</sup> Schon Čajkovskijs Schüler und befreundeter Kollege Sergej I. **Taneev** hatte in seinem bekannten kritischen Brief zur 4. Sinfonie vom März 1878<sup>103</sup> moniert, der Hauptrhythmus des I. Satzes (8tel + punktiertes 8tel + 16tel) "erscheint etwas zu oft und wirkt ermüdend." Wie ein roter Faden zieht sich dieses "zu oft und ermüdend" durch unsere Texte. "Die häufige Wiederholung gleicher rhythmischer Motive wirkt etwas ermüdend", schreibt Iwan **Knorr** zum Kopfsatz der 5. Sinfonie.<sup>104</sup> Und zum Finale des 1. Klavierkonzerts merkt er an: "Eine gewisse Einförmigkeit der Rhythmen wird sich durch wechselnde Vortragsnuancen zum großen Theil beseitigen oder mildern lassen."<sup>105</sup> Auch Eduard **Hanslick** hat Einwände gegen die rhythmische Gestaltung des Kopfsatzes der 5. Sinfonie: "Das Hauptthema, mehr mürrisch als heldenhaft oder tragisch, wird durch den daktylischen Rhythmus sehr einpräglich; aber dieser Rhythmus hält den Komponisten fest umklammert, läßt ihn nicht los und macht uns endlich müde, überdrüssig [...] Eine gefährliche Eigentümlichkeit des Komponisten, das unersättliche Wiederholen und Ausführen derselben Figur, stellt sich mehr oder minder ermüdend in jedem der vier Sätze ein."<sup>106</sup> Und in seiner Rezension der 3. Orchestersuite aus dem Jahre 1899 heißt es: "Daß es in keinem dieser vier Sätze ohne irgend-

100 (6), S. 157 f.

101 (9), S. 113.

102 Vgl. Th. Kohlhase (siehe Anmerkung 96), S. 320 f.

103 Nachweise in: Hermann Laroche, *Peter Tschaikowsky. Aufsätze und Erinnerungen* (siehe Anmerkung 4), S. 35, Anmerkung 91.

104 (2), S. 70.

105 (2), S. 74.

106 (1) VII, S. 206 f.

eine Probe ausgesuchten Raffinements abgeht, versteht sich von selbst; Tschaikowsky liebt es namentlich, den Hörer durch langatmige Wiederholungen erst zu ermüden, dann mit einem plötzlich dreinschlagenden Effekt zu überrumpeln.<sup>107</sup>

### Die etwas gefährlichen Kantilenen und die Grenzlinie zwischen Kraft und Roheit

Die hohe kompositionstechnische Qualität von Čajkovskijs Musik steht bei unseren Autoren außer Frage. Doch äußern sie zuweilen geschmackliche Vorbehalte gegenüber dem Melodiker Čajkovskij, dem spezifischen Charakter seiner pathetischen oder lyrischen Äußerungen, einzelnen Satztypen oder Sätzen seiner Instrumentalmusik und der zuweilen massiven Instrumentierung.

Vom Thema des Mittelteils im II. Satz der *Manfred*-Sinfonie sagt Iwan Knorr, es streife "ans Triviale".<sup>108</sup> Auch das *Valse-Scherzo* op. 34 für Violine und Orchester muß sich ein ähnliches Verdikt gefallen lassen: "Die Serenade [= *Sérénade mélancolique* op. 26 für Violine und Orchester] ist ein ganz besonders glücklicher Wurf, der Walzer steht an musikalischem Werth etwas tiefer. Die Themen streifen bisweilen an das Triviale, wenn auch die pikante Orchesterbegleitung ihr Möglichstes thut, darüber hinwegzutäuschen."<sup>109</sup> Und im *Capriccio italien* op. 45 rügt Knorr die "zum Theil etwas gewöhnlichen und süßlichen Themen"<sup>110</sup>, ohne freilich auf ihre zum Teil italienische Herkunft hinzuweisen. Selbst in der 6. Sinfonie gibt es für Hugo Riemann Melodien, die er für geschmacklich bedenklich hält. "Dieses zweite Thema [des I. Satzes] gehört nun zu den charakterisierten etwas gefährlichen Kantilenen, die wohl beim erstmaligen Hören durch einfachen Melodiezauber berücken, aber bald verblassen, weil sie zu sehr aus dem Gemeinempfinden heraus geschrieben erscheinen."<sup>111</sup> Von der Melodie der Seitensatzepisode des gleichen Satzes (Takt 101 ff.) sagt Riemann, sie halte "in zu bedenklicher Weise eine Art Romanzen-ton fest, um mit den übrigen Ideen wirklich verschmelzen zu können".<sup>112</sup>

Dieser "Ton" und das vorangehende "zweite Thema" stehen für Riemann in einem unangemessenen Gegensatz zum tragisch-pathetischen Charakter des Satzes: "gerade der hohe Kothurn des tragischen Pathos schließt alles aus (auch als Kontrast), was ans Sentimentale im vulgären Sinne des Wortes, oder an das Banale auch nur streift — und nach dieser Richtung ist vielleicht die Symphonie pathétique nicht ganz einwandfrei. Die Kantilene des zweiten Themas [im I. Satz] ist wohl, wenigstens für deutsche Ohren, nicht genügend erhaben über die Sphäre der Alltäglichkeit, um im Rahmen der übrigen Themen nicht etwas aufzufallen. Doch bitte ich diesen Vorwurf nicht zu scharf zu nehmen; vor allem dürfen wir nicht vergessen, daß wir einen russischen Komponisten vor uns haben, der uns neu und interessant erscheint, wo er den Ton des

Volksliedes seiner Nation trifft, aber vielleicht banal, wo er einen uns geläufigen Weg einschlägt, der ihm neu erscheint."<sup>113</sup>

Es sind vor allem die lyrischen, elegischen und sentimentalischen Charaktere<sup>114</sup> und Sätze Čajkovskijs, aber auch die tänzerischen, denen deutsche Musikschriftsteller zuweilen das Attribut wirklicher Kunst verweigern. Joseph Sittard charakterisiert die Mittelsätze der Streicherserenade op. 48 wie folgt: "Der zweite Satz ist ein deutscher, von einigem französischen Esprit durchzogener Walzer, dessen graziöse Haltung hier und da etwas gewöhnlich zu werden droht. Eine weiche romantische Stimmung pulsiert in der 'Elegia'; aber auch hier droht neben wirklich schönen und warm empfundenen Stellen das Triviale."<sup>115</sup> Vom Walzer der 2. Orchestersuite op. 53 meint Iwan Knorr, in ihm werde "die höchste Noblesse der Tonsprache [...] nicht immer gewahrt".<sup>116</sup>

Den Lyriker Čajkovskij schätzte der strenge Eduard Hanslick in seinen späteren Kritiken sehr hoch; von seiner Rezension des *Evgenij Onegin* aus dem Jahre 1897 war schon die Rede. Auch dem Reiz des besonderen lyrischen Tonfalls der *Iolanta* kann er sich nicht entziehen, selbst wenn er in seiner Rezension aus dem Jahre 1900 meint, dem Komponisten sei für seine letzte Oper "nicht viel neues eingefallen", sie sei "weder Meisterwerk noch Effektstück, wohl aber sorgfältige Arbeit eines vornehmen Künstlers."<sup>117</sup> Doch bei aller Wertschätzung des Lyrikers Čajkovskij hat Hanslick auch geschmackliche Einwände: "In Tschaikowskys 'Jolanthe' herrschen überwiegend Natürlichkeit und zarte Empfindung, die manchmal zum Gewöhnlichen herabsinkt, manchmal aber sich zu schöner Anmut erhebt."<sup>118</sup>

Čajkovskij hat Hanslicks späte Rezensionen — (1) V-IX aus den Jahren 1895-1900 — nicht mehr erlebt. Vielleicht hätten sie ihn mit des Wieners üblem Pamphlet, (1) II von 1881, über das Violinkonzert op. 35 versöhnen können, das ihn zutiefst getroffen hatte: "Der russische Componist Tschaikowsky ist sicherlich kein gewöhnliches Talent, wohl aber ein forcirtes, geniesüchtiges, wahl- und geschmacklos producirendes. Was wir von ihm kennen gelernt,<sup>119</sup> hat (etwa mit Ausnahme des leichtfließenden pikanten D-dur-Quartetts)<sup>120</sup> ein seltsames Gemisch von Originalität und Roheit, von glücklichen Einfällen und trostlosem Raffinement. So auch sein neuestes, langes und anspruchsvolles Violin-Concert. Eine Weile bewegt es sich maßvoll, musikalisch nicht ohne Geist, bald aber gewinnt die Roheit Oberhand [...] Da wird nicht mehr Violine gespielt, sondern

113 (9), S. 46.

114 Die Termini "elegisch", "sentimental" und "de salon" verwendete Čajkovskij selbst zuweilen in Titeln und Tempoangaben. Vgl. z.B. 3. Sinfonie, III. Satz: *Andante elegiaco*; Streicherserenade, III. Satz: *Elegia* und Tempovorschrift *Larghetto elegiaco*; Klaviertrio, I. Satz: *Pezzo elegiaco*; *Chant élégiaque* für Klavier op. 72 Nr. 14; *Elegie* für Streichorchester zum Gedenken an I.V. Samarin; *Valse sentimentale* für Klavier op. 51 Nr. 6; Tempovorschrift des *Nocturne* für Klavier op. 19 Nr. 4: *Andante sentimentale*; *Polka de salon* und *Mazurka de salon* für Klavier op. 9 Nr. 2 und 3; *Valse de salon* für Klavier op. 51 Nr. 1.

115 (8), S. 193.

116 (2), S. 68.

117 (1) XI, S. 211 und 212.

118 (1) XI, S. 211.

119 Neben einigen kleineren Klavierstücken und dem 1. Streichquartett ist das bis 1881 vor allem die *Fantasie-Ouvertüre Romeo und Julia* — vgl. Hanslicks Rezension (1) I —, vielleicht auch *Francesca da Rimini*, auf die er freilich erst 1892 in (1) IV anspielt.

120 Vgl. (1) III, ebenfalls von 1881.

107 (1) IX, S. 209.

108 (2), S. 69.

109 (2), S. 74.

110 (2), S. 67.

111 (9), S. 50.

112 (9), S. 51.

Violine gezaust, gerissen, gebläut [...] Das Adagio [= der II. Satz, *Canzonetta*] mit seiner weichen slavischen Schwermuth ist wieder auf dem besten Wege, uns zu versöhnen, zu gewinnen. Aber es bricht schnell ab, um einem Finale Platz zu machen, das uns in die brutale, traurige Lustigkeit eines russischen Kirchweihfestes versetzt. Wir sehen lauter wüste, gemeine Gesichter, hören rohe Flüche und riechen den Fusel. Friedrich [Theodor] Vischer<sup>121</sup> behauptet einmal bei Besprechung lasciver Schildereien, es gebe Bilder, 'die man stinken sieht'. Tschaikowskys Violin-Concert bringt uns zum erstenmal auf die schauerliche Idee, ob es nicht auch Musikstücke geben könne, die man stinken hört."<sup>122</sup>

Neben den Schlagworten "trivial", "sentimental", "banal" oder "geschmacklos" werden, im Zusammenhang mit bestimmten Werkgruppen oder Werken von Čajkovskijs Instrumentalmusik, vereinzelt auch die Etiketten "Salonmusik" und "Unterhaltungsmusik" verwendet. "Gleichsam zur Erholung von gewichtigeren Aufgaben", schreibt Iwan Knorr, habe Čajkovskij die meisten seiner Klavierstücke geschrieben, die ihn "als geistreichen Causeur im Salon" auswiesen.<sup>123</sup> Oder: "Dem feineren Salongenre gehören die drei Stücke für Violine und Klavier (op. 42) an."<sup>124</sup> Hermann Teibler versucht dem *Capriccio italiani* folgendermaßen gerecht zu werden: "Das im Jahre 1880 entstandene Capriccio Italien ist eine musikalische Reminiscenz an Tschaikowsky's Aufenthalt in Florenz, woselbst er das in dem Werk zur Anwendung gelangende Themenmaterial gesammelt hat. Die Komposition, welche dem berühmten Cellisten Davidoff<sup>125</sup> gewidmet ist, gilt sowohl hinsichtlich ihres rein musikalischen Gehaltes, wie auch ihrer ganzen Anlage, die dem berühmten Genre des Potpourri allerdings weiter, als es wünschenswert wäre, entgegenkommt, als ein weniger hervorragendes Produkt ihres Schöpfers. Den eben genannten Schwächen gegenüber spielt Tschaikowsky den starken Trumpf seiner glänzenden, raffinierten Orchestrikkunst aus, und thatsächlich ist es ihm mit Hilfe dieses von ihm virtuos gehandhabten Ausdrucksmittels gelungen, ein Tonstück von zwar äußerlich, aber doch unmittelbar zündender Schlagkraft hinzustellen, 'den rohen, wertlosen Scherben eine glänzende Fassung zu verleihen'. Wer in Tschaikowsky's geistige Werkstatt einen tieferen Einblick genommen hat, wird zugeben, daß er auch hier genau das erreicht hat, was ihm vorschwebte: einen vollwertigen Beitrag zu dem wenig kultivirten Genre der 'höheren Unterhaltungsmusik' zu geben."<sup>126</sup>

Čajkovskijs Instrumentationskunst rühmen alle Autoren, Eduard Hanslick etwa spricht von der "unvergleichlichen Beredsamkeit und Klangschönheit" der *Onegin*-Partitur;<sup>127</sup> in den Orchesterwerken aber vermissen sie zuweilen das rechte Maß beim Gebrauch des Tutti, insbesondere im Hinblick auf Blechbläser und Schlagzeug. "Obwohl Tschaikowsky einen nur selten trügenden Spürsinn in der Auffindung neuer Klangmischungen zeigt", schreibt Iwan Knorr, "und er

121 1807-1887; Ästhetik-Professor in Tübingen, später in Zürich und Stuttgart; wurde 1848 in die deutsche Nationalversammlung gewählt. Sein Hauptwerk: *Ästhetik, oder Wissenschaft des Schönen* (6 Bände, 1846-57).

122 (1) II, S. 197 f.

123 (2), S. 75.

124 (2), S. 74.

125 Karl Ju. Davydov (1838-1889).

126 (9), S. 59 f.

127 (1) VI, S. 205.

die feinsten, duftigsten Farbtöne seiner Palette zu entlehnen weiß,<sup>128</sup> verwendet er, zum mindesten in seinen frühen Orchesterwerken, die Blechblasinstrumente, das schwere Geschütz der Orchesterschlacht in gar zu ausgiebigem Maße. In einzelnen seiner Sätze überschreitet er des Öfteren die feine und dennoch scharf markirte Grenzlinie, welche Kraft von Roheit scheidet [...]"<sup>129</sup> Im Finale der 3. Orchestersuite, pointiert Joseph Sittard, "sehen wir den Komponisten mit musikalischem Dynamit arbeiten und mit der großen Trommel das Schicksal interpellieren."<sup>130</sup> Und zum Finale der 5. Sinfonie meint Eduard Hanslick: "In seiner ersten Hälfte interessierend, auch imponierend, wird das Finale je weiter, desto betäubender und ermüdender. Da erinnert Tschaikowsky vielfach an seinen Lehrer [Anton] Rubinstein, der in manchen Finalsätzen auch die Kraft bis zur Roheit, die Klangfülle zum Getöse steigert. Das Cyklopen-Spektakel, welches die Trompeten und Posaunen im Sturme gegen den Aufruhr der Streicher und [Holz-] Bläser vollführen, läßt sich nicht beschreiben; man muß es selbst hören, wofern man noch hören kann. Die Forte-Zeichen wachsen in der Partitur vom 'f' und 'ff' zum 'fff' an, und endlich gar zum vierfach gepanzerten 'ffff'! Abgesehen von dem stellenweise betäubenden Lärm, ist die Instrumentierung der ganzen Symphonie glänzend und charakteristisch."<sup>131</sup>

Interessanter als die Hinweise auf Augen- oder besser: Ohrenfälliges wie den "Instrumentalwitz"<sup>132</sup> der *Marche miniature* (IV. Satz) der 1. Orchestersuite op. 43 oder den "äußeren Glanz des Klangeffektes"<sup>133</sup> im pikanten "Tonspiel" des Scherzos in der 4. Sinfonie op. 36 sind Beobachtungen, die spezifische Farbvaleurs in Čajkovskijs Partituren benennen können. Zwar bezeichnet auch Walter Niemann anlässlich seiner Einführung in die Orchester-Fantasie *Franческа da Rimini* den Tuttiklang einiger Stellen als "grob und massig", aber er hebt auch ein besonderes Klangmerkmal hervor: Čajkovskijs "außerordentliche Beherrschung der Technik eines wirksamen Satzes für Holzbläser, besonders in ihrer tiefen Lage (Fagott, Klarinette), deren eigentümlich kerniger und fremdartiger Ton zu einem Hauptcharakteristikum des Orchesterkolorits in den späteren Werken des Meisters gehört [...]"<sup>134</sup>

128 In *Dornröschen*, schreibt Iwan Knorr - (2), S. 88 - erfinde Čajkovskij "Klangmischungen von zauberischem Reize". Die Instrumentierung des III. Satzes der 6. Sinfonie bezeichnet Hugo Riemann als "äußerst raffiniert": (9), S. 55.

129 (2), S. 63. Vgl. auch die Anmerkung zu den Blechbläsern im Finale der 3. Orchestersuite, ebenda, S. 68.

130 (6), S. 193.

131 (1) VII, S. 207.

132 Hermann Teibler in (9), S. 80.

133 Derselbe in (9), S. 19 f.

134 (9), S. 103.