

Tschaikowsky-Gesellschaft

Mitteilungen 8 (2001)

S. 15-36

Čajkovskijs Studium und Kompositionen am Petersburger Konservatorium
(Thomas Kohlhase)

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

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

ISSN 2191-8627

Čajkovskijs Studium und Kompositionen am Petersburger Konservatorium¹

Thomas Kohlhasse

"Ich bin in das neu eröffnete Konservatorium eingetreten², und demnächst beginnt der Unterricht. Im vorigen Jahr hatte ich mich, wie Du weißt, sehr viel mit Musiktheorie beschäftigt, und jetzt bin ich ganz entschieden zu der Überzeugung gekommen, daß ich früher oder später den Dienst gegen die Musik vertauschen werde. Denke nicht, daß ich mir einbilde, ein großer Künstler zu werden; ich will nur einfach das tun, wozu meine Neigung mich drängt; ob ich nun ein berühmter Komponist oder ein armer Lehrer werde, mein Gewissen wird ruhig sein, und ich werde kein Recht haben, dem Schicksal und den Menschen zu grollen. Den Dienst werde ich natürlich nicht an den Nagel hängen, bevor ich nicht endgültig davon überzeugt bin, daß ich ein Künstler bin und kein Beamter."³

P. I. Čajkovskij am 10. September 1862 an seine Schwester Aleksandra I. Davydova

Kindheit und Jugend (Rechtsschule)

Čajkovskijs musikalische Ausbildung von seinen Kinderjahren im Ural bis zum Abschluß-examen am Petersburger Konservatorium Ende 1865 läßt sich anhand der vorliegenden schriftlichen Zeugnisse und Kompositionen gut überblicken.

Das für Musik und Literatur empfängliche Kind schreibt französische Gedichte⁴, hört Musik von Mozart, Rossini, Bellini und Donizetti auf dem häuslichen Orchestron und hat seit Ende 1845 (da ist es fünfeinhalb Jahre alt) Klavierunterricht. Wie viele Eltern des niederen und mittleren Adels und gehobenen Bürgertums schicken der Bergbauingenieur und Bergwerksdirektor Il'ja Čajkovskij und seine Frau Aleksandra, geb. Assier, ihre Söhne auf die Kaiserliche Juristenschule in der Hauptstadt St. Petersburg, eine der bedeutendsten russischen Internatsschulen jener Zeit. Deren Absolventen stehen große Karrieren im Staatsdienst offen;

¹ Vortrag am 6. Mai 2000 im Hörsaal des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Tübingen anläßlich der siebten Jahrestagung der Tschaikowsky-Gesellschaft e.V. – Für die vorliegende Druckfassung ergänzt, insbesondere mit Anmerkungen.

² Im Herbst 1862 wurde die 1861 gegründete Musikschule (*Muzykal'nye klassy*) zum Petersburger Konservatorium umgebildet; siehe unten. Am 22. August hatte Čajkovskij bei der Kaiserlichen Russischen Musikgesellschaft, der Trägerin des Konservatoriums, die Aufnahme ins Konservatorium beantragt. (Nach ČPSS V, S. 75, Anmerkung 5.)

³ ČPSS VI, S. 74. Nur zwei der insgesamt über 5000 erhaltenen Briefe Čajkovskijs stammen aus dem Jahre 1862, und beide sind an seine Schwester Aleksandra gerichtet, eine seiner damals und auch später wichtigsten Bezugspersonen. – Am 11. April 1863 beantragte Čajkovskij, damals Sekretär im Justizministerium (vgl. Anmerkung 14) seine Entlassung aus dem Dienst; diese erfolgte zum 1. Mai 1863. Vgl. ČPSS V, S. 78, Anmerkung 2; Žizn' Č 1, S. 154-156, bzw. LebenTsch. 1, S. 78-81 (auch über Čajkovskijs prekäre finanzielle Situation, die ihn dazu zwang, Musikstunden zu geben und Sänger am Klavier zu begleiten; siehe dazu auch Poznansky 1991, S. 65 f.).

⁴ Publiziert in Žizn' Č 1, S. 33-41 (mit Faksimile zwischen S. 38 und 39), bzw. LebenTsch. 1, S. 15-20 (mit Faksimile zwischen S. 20 und 21), und in ČA 1, S. 33-41. Besondere Bedeutung für die intellektuelle, künstlerische und sprachliche Erziehung des Jungen hat 1844-1848 seine französische Gouvernante Fanny Dürbach (1822-1895); vgl. seine französischsprachigen Briefe an sie aus den Jahren 1848-1850 und 1856 in ČPSS V, S. 4-12 und 56-59. Viele Jahre später, am 20. und 21. Dezember / 1. und 2. Januar 1892/93, hat Čajkovskij seine ehemalige Gouvernante in Montbéliard besucht. Einige Briefe Fanny Dürbachs an Čajkovskij aus dieser Zeit sind in ČZM publiziert (S. 127-134, in russischer Übersetzung); Čajkovskijs Briefe an sie aus den Jahren 1892 und 1893 sind nicht erhalten geblieben. Über sein Wiedersehen mit Fanny Dürbach berichtet Čajkovskij in seinen Briefen; vgl. den Brief vom 22. Dezember / 3. Januar 1892/93 an seinen Bruder Nikolaj, ČPSS XVI b, S. 213 f.

und eine solche Karriere erträumen sich Čajkovskijs Eltern auch für ihren Zweitältesten. Die Musik betreibt der allseits beliebte Schüler weiterhin nebenbei. Im Schulchor fällt er durch seine schöne Stimme auf; die Mitschüler, unter ihnen der spätere Lyriker Aleksej N. Apuhtin, beeindruckt er durch seine Improvisationen am Klavier; für die Petersburger Gouvernante⁵ der Familie Čajkovskij schreibt er im Sommer 1854, also mit vierzehn Jahren, die *Anastasie-Valse* für Klavier ČS 95. Privaten Klavierunterricht nimmt er, außerhalb der Rechtsschule, bei dem aus Nürnberg stammenden, namhaften Pianisten Rudolf Kündinger, später (von 1879 an) Professor am Petersburger Konservatorium. In seinen Erinnerungen gesteht Kündinger übrigens, er habe damals bei seinem Schüler (Čajkovskij war damals immerhin 15 bis 18 Jahre alt) keinerlei besondere musikalische Begabung festgestellt⁶. Der italienische Sänger Luigi Piccioli⁷ bestärkt den Siebzehnjährigen in seiner Vorliebe für die italienische Oper à la Rossini, Bellini und Donizetti. Zuletzt freilich trägt der deutsche Mentor den Sieg über den Propagandisten des Belcanto hinweg.

Rückblickend beschreibt Čajkovskij diese Jahre der musikalischen Selbstfindung in seiner knappen Autobiographie von 1889⁸: Kündinger "war der Erste, der mich in Konzerte mitnahm, deren Programme klassische Compositionen enthielten. Nach und nach begannen meine Vorurtheile gegen klassische Musik zu schwinden. Endlich kam ich eines schönen Tages dazu, den Don Juan von Mozart zu hören, sehr gegen meine Absicht. Es war die reine Offenbarung für mich. Unmöglich kann ich diese Begeisterung, dies Entzücken, dies Berauschtsein schildern, das mich ergriff. Mehrere Wochen that ich nichts Anderes, als daß ich diese Oper nach dem Clavierauszug durchspielte". Drei Jahre früher, 1886, hatte Čajkovskij Kündingers Bedeutung für seine musikalische Bildung in einem Brief an seinen französischen Verleger Félix Mackarr so zusammengefaßt: "Diesem hervorragenden Musiker verdanke ich, mir bewußt geworden zu sein, daß Musik meine wahre Berufung war; er machte mich mit den Klassikern vertraut und eröffnete mir neue Horizonte meiner Kunst"⁹.

⁵ Anastasija P. Petrova (1824-1893), 1849-1854 Gouvernante der Čajkovskij-Kinder, später "Klassendame" am St. Petersburger Nikolaevskij-Institut.

⁶ VČ (1962), S. 397 f.

⁷ 1812-1868, 1862/63 Gesangslehrer am Petersburger Konservatorium.

⁸ Publiziert von Alexander Poznansky in: Mitteilungen 7 (2000), S. 3-11; Zitat: S. 7. (Verbleib des französischen Originals unbekannt; publiziert in – Otto Neitzels? – deutscher Übersetzung).

⁹ ČPSS XIII, S. 242. In diesem Brief vom 14. / 26. Januar 1886 aus Majdanovo (bei Klin) gibt Čajkovskij dem Verleger – auf dessen ausdrücklichen Wunsch hin – einen kurzen autobiographischen Abriss (ebenda S. 241-243), der zur Ergänzung der Autobiographie von 1889 hier im vollen Wortlaut mitgeteilt werden soll:

"Né le 25 Avril / 7 Mai 1840 à Votkinsk, province de Viatka. Mon père était ingénieur des mines. Par ma mère je suis un peu français, car le nom de son père était André l'Assier [= d'Assier] et c'était un descendant d'une famille émigrée à l'époque de la révocation [= révocation] de l'édit de Nante[s]. Mes dispositions pour la musique se révélèrent à l'âge de 4 ans. Ma mère ayant remarqué que j'éprouvais les plus vives jouissances en entendant la musique, fit venir une maîtresse [= maîtresse] de piano, Marie Markowna, qui m'enseigna les premiers éléments de la musique. A l'âge de 10 ans on me conduisit à St. Petersburg et l'on me plaça à l'Ecole Impériale des droits; ou [= où] je restai pendant 9 ans, sans m'occuper sérieusement de musique, quoique vers la fin de cette période [= période] mon père me fit prendre des leçons d'un excellent pianiste résidant à Petersburg, M. Rodolphe Kündinger. C'est à cet artiste éminent que je dois l'obligation d'avoir compris que ma véritable vocation était la musique; c'est lui qui me familiarisa avec les classiques et m'ouvrit de nouveaux horizons de mon art. Après avoir terminé mes études de Droit je devins employé au Ministère de la Justice et pendant 3 ans encore, je négligeai forcément la musique. Un théoricien de grand mérite, M. Zarembo, ayant ouvert des cours de théorie et composition, j'entrai en 1861 dans ces cours et mes progrès furent tels que, quand l'année suivante Antoine Rubinstein fonda le Conservatoire Impérial de Musique, je renonçai complètement au service et me vouai décidément à mon art. Mon excellent père en fut bien attristé, – mais il fallut qu'il renonçât à son rêve [= rêve] de me voir faire carrière au service, quand [= quand] il comprit que ma vocation était sérieuse. En 1865 je terminai mes études sous la direction de Mr. Zarembo et A. Rubinstein (ce dernier m'enseigna l'instrumentation) et ma première composition fut une cantate sur une poésie de Schiller: 'La joie', que l'on exécuta [= exécuta] au palais de feu la Grande Duchesse Hélène, protectrice du Conservatoire. Immédiatement après je fus engagé par Nicolas Rubinstein en qualité de professeur de composition au Conservatoire de Moscou. Pendant 11 ans j'y remplis ces fonctions tant bien que mal; plutôt mal, car j'avais en horreur mes classes, qui me prenaient tout mon temps et compromettaient ma santé. J'écrivais cependant beaucoup. Ma pre-

Aus Čajkovskijs Kindheit und Jugend haben sich nur wenige kompositorische Zeugnisse erhalten. Neben dem schon erwähnten Klavierwalzer des Vierzehnjährigen vom August 1854 – Nr. (1) des Verzeichnisses am Ende des Beitrags – ist das eine zarte, ruhige und zugleich hymnische Romanze "Mein Genius, mein Engel, mein Freund" – Nr. (2) – auf einen Text des bedeutenden Lyrikers Afanasij Fet (1820-1892)¹⁰. Diese Romanze aus den späten 1850er Jahren und ihre Widmung, in der freilich dreizehn Punkte den tatsächlichen Namen verbergen, wird mit guten Gründen in Verbindung gebracht mit Čajkovskijs liebevoller Zuneigung zu dem jüngeren Mitschüler Sergej Kireev an der Petersburger Rechtsschule¹¹.

MUSIKBEISPIEL 1: Nr. (2) Romanze *Moj genij, moj angel, moj drug*¹².

mière symphonie fut jouée à Moscou en 1867; mon premier opéra qui n'eût aucun succès, 'Le Voyvode', fut joué en 1869. On refusa mon deuxième opéra, 'L'Ondine'. Je ne me décourageai pas et en écrivis bientôt un 3-ème, 'L'Opritschnik', qui fut donné, non sans succès, à Petersburg en 1874. En 1877 ma santé gravement compromise me força de quitter le Conservatoire et de passer un an en Italie, je revins au Conservatoire en 1878, mais fus encore une fois obligé de m'éloigner en Italie, et depuis lors je ne repris plus de service. Pendant plusieurs années je vécus dans la retraite en Italie, revenant tous les ans pour l'été en Russie, où je passais quelque[s] mois à la campagne chez ma sœur. Depuis un an je suis établi dans une maison de campagne où, à l'abri de toute espèce [= espèce] de tracas, je travaille et compte travailler autant que mes forces me le permettront. Parmi mes opéras c'est 'Eugène Onéguine' qui eut le plus de succès. C'est grâce à l'attention gracieuse de S[a] M[ajesté] L'Empereur qu'on l'a représenté à Petersburg; pendant 7 ans on croyait que, vu le peu d'intérêt dramatique, cet opéra ne pouvait pas être monté sur une grande scène.

Voilà, mon bien cher ami, tout ce que j'ai cru devoir V[ous] communiquer sur ma vie artistique. Il vient de paraître [= paraître] dans une grande Revue mensuelle un grand article sur moi. [V. Baskin, P. I. Čajkovskij (očerk muzykal'noj dejatel'nosti), in: Russkaja mysl', 1886, kn. 2, Februar, S. 237-250.] Je ne l'ai pas encore lu. Peut-être le ferai-je traduire et V[ous] enverrai la traduction [...]

Appendice

Liste de mes grandes compositions et l'époque de leurs première exécution.

Opéras

'Voyevode'	Moscou, 1869
'L'Opritschnik'	St. Petersburg, 1874
	Moscou, 1875
'Vakoula le forgeron' ...	St. Petersburg, 1876
'Jeanne d'Arc'	St. Petersburg, 1881
'Mazeppa'	Moscou [et]
	St. Petersburg, 1884
'Eugène Onéguine'	Moscou, 1881
	St. Petersburg, 1884

Simphonies.

1-re	1867 [recte: 1868]
2-me	1872 [recte: 1873]
3-me	1875
4-me	1878

1-re Suite	1879
2-ème [= ème] Suite	1884
3-ème [= ème] Suite	1885

Ouvertures et Poème symphonique

'Roméo'	1870
'Tempête'	1873
'Francesca da Rimini'	1876 [recte: 1877]
'Manfred'	1886"

¹⁰ Nähere Angaben und Nachweis der Ausgabe siehe unten, Verzeichnis der Kompositionen. Faksimile des Autographs *Moj genij* ... in: Žizn' Č, zwischen S. 128 und 129, bzw. Leben Tsch. 1, zwischen S. 80 und 81.

¹¹ Vgl. Poznansky, S. 47-49.

¹² Deutsche Textübertragung des Gedichts von Hellmuth Pattenhausen und Louisa von Westernhagen (Ms.): "Bist du es, ein flüchtiger Schatten, mein Genius, mein Engel, mein Freund, und redest du leise mit mir, fliegst

Als der gerade neunzehnjährige Čajkovskij im Mai 1859 die Juristenschule absolviert, ist er sich freilich seiner "wahren Begabung" noch nicht bewußt. Denn, wie er selbst in seiner Autobiographie von 1889 sagt, sah es "bei meinem Austritt aus der Rechtsschule mit meiner musikalischen Ausbildung dürftig genug aus; ich war nichts mehr und nichts weniger als ein ziemlich einseitiger Dilettant alltäglichen Schlages"¹³. Čajkovskij tritt als Sekretär¹⁴ ins Justizministerium ein, in dem er, trotz zunehmenden Widerwillens, fast vier Jahre lang aushält. Zerstreuung findet er im kulturellen und gesellschaftlichen Leben der Hauptstadt.

Nur zwei Kompositionen Čajkovskijs aus dieser Zeit, also vom Anfang der 1860er Jahre, sind bekannt, ohne daß wir etwas über den Entstehungsanlaß wüßten: "Zemfiras Lied" und *Mezza notte*. Der ersten, kraftvollen, rhythmisch starken Romanze, liegt ein Text aus Puškins Verserzählung "Die Zigeuner" (1824) zugrunde, "Alter Mann, ich lieb dich nicht"¹⁵. Die Romanze *Mezza notte* könnte 1860/61 in der Zeit von Čajkovskijs Bekanntschaft mit dem schon erwähnten italienischen Gesangslehrer Piccioli stammen. Ihr hüpfender Sechachteltakt und der ostinatohaft schematische Begleitrythmus, das fließende Parlando der Singstimme und der leichte, unterhaltsame Charakter der Musik lassen eine gekonnte Imitation von Rossinis beliebten *Les soirées musicales* vermuten.

Im Jahre 1861, also mit einundzwanzig Jahren, befreundet sich Čajkovskij mit einem (namentlich bisher nicht eindeutig nachweisbaren) musikalisch gebildeten jungen Offizier. Dieser, beeindruckt von seinem Improvisationstalent, drängt ihn, die Musik "zum Gegenstande eines ernsten und regelmäßigen Studiums"¹⁶ zu machen, und vermittelt die Bekanntschaft mit seinem eigenen Theorielehrer an der 1861 von Anton Rubinštejn initiierten und geleiteten Musikschule: Nikolaj Zarembo; Zarembo nimmt Čajkovskij in seine Theorieklasse auf.

Musikschule und Konservatorium: Nikolaj Zarembo und Anton Rubinštejn

Über Čajkovskijs Unterricht bei Zarembo an der Musikschule und später, von September 1862 an, bei Anton G. Rubinštejn an dem aus ihr erwachsenen Konservatorium sind wir vor allem durch den Bericht von Hermann Laroche (German A. Laroš) informiert. Dieser begabte, kompositorisch unfruchtbare, aber später als Musikkritiker bedeutende Kommilitone Čajkovskijs hat seinen Bericht vier Jahre nach dessen Tod, 1897, Čajkovskijs Bruder Modest in die Feder diktiert, als dieser an die Vorbereitung seiner monumentalen dreibändigen Dokumentenbiographie ging. Da dieser Bericht¹⁷ auch in einer neueren deutschsprachigen Publikation vorliegt¹⁸, kann ich mich im folgenden auf wenige Fakten und Zitate beschränken, die Čajkovskijs Studium bei Nikolaj Zarembo und Anton Rubinštejn beleuchten.

Der gebürtige Pole Zarembo hatte in St. Petersburg Rechtswissenschaften studiert und im Ministerium für Staatsdomänen gedient, bevor er sich, wie Čajkovskij sozusagen ein Spätherufener, der Musik zuwandte. In Berlin hatte er bei Adolf Bernhard Marx studiert und folgte

sanft du und leise umher? Beschenkst mich mit scheuer Begeisterung und heilst mein süßes Leid, beschenkst mich mit ruhigen Träumen, mein Genius, mein Engel, mein Freund ..." – Von mehreren CD-Aufnahmen überzeugt am ehesten: Olga Borodina (Mezzosopran) und Larissa Gergeva (Klavier), Philips 442 013-2 (1994). – Nachweis der folgenden Musikbeispiele: siehe "Verzeichnis der Kompositionen" am Ende des Beitrags.

¹³ Mitteilungen 7 (2000), S. 7.

¹⁴ Čajkovskij in seiner Autobiographie von 1889: "Untersekretär"; Poznansky in Mitteilungen 7 (2000), S. 7, Anmerkung 23: "Oberassistent eines Abteilungsleiters".

¹⁵ Deutsch in: Alexander S. Puschkin, *Eugen Onegin und andere Versdichtungen, Dramen und Gedichte*, München (Winkler) o. J., S. 349.

¹⁶ Čajkovskij in seiner Autobiographie von 1889, Mitteilungen 7 (2000), S. 8.

¹⁷ Zuerst 1897 in der Zeitschrift *Severnij vestnik* ("Nördlicher Bote", Heft 9 und 10) erschienen; 1900 in Band 1 von Žizn'Č aufgenommen (S. 159-188; deutsch in: LebenTsch. 1, S. 81-97).

¹⁸ Nach der Fassung von 1897 (siehe Anmerkung 17) in: Laroche, S. 240-265 (unsere Zitate im folgenden Haupttext stammen daraus und werden nicht im einzelnen nachgewiesen). Dieser von Ernst Kuhn herausgegebene Band enthält außerdem unter anderem ausgewählte Aufsätze Laroches über Werke Čajkovskijs, verschiedene Erinnerungen Laroches an Čajkovskij aus den Jahren 1893 und 1894 sowie Laroches Vorwort zur russischen Erstausgabe von Čajkovskijs "Musikalischen Feuilletons" (1898).

in seinem eigenen Unterricht dessen *Lehre von der musikalischen Komposition* (vier Bände, Leipzig 1837-1847), und zwar "buchstabengetreu", wie Laroche bemerkt. Den Kontrapunkt unterrichtete er nach Heinrich Bellermanns *Der Kontrapunkt oder Anleitung zur Stimmführung in der musikalischen Komposition* (Berlin 1862)¹⁹. An Zaremboas Unterricht rühmt Laroche Systematik, Überzeugungskraft und beeindruckende Eloquenz. Allerdings habe es ihm an professioneller Kompositionstechnik gefehlt und sei er unfähig gewesen, seinen Studenten nützliche und praktische Hinweise zur Verbesserung ihrer Übungen zu geben. Daß er in seinem Unterricht nicht über den späten Beethoven und Mendelssohn Bartholdy hinausgegangen sei und von der Nach-Schumannschen Musik, von Glinka und Berlioz nichts wissen wollte, habe seinen Studenten nicht geschadet: "Wir nutzten auch ohne ihn begierig jede Möglichkeit, unser Wissen über deren Schaffen zu erweitern". Vor allem geschah dies durch Konzertbesuch, Notenstudium und exzessives Vierhändigspielen. Dabei war Laroche in jener Anfangsphase ihrer Studien zweifellos der Čajkovskij Überlegene, was die Kenntnis der musikalischen Literatur betrifft.

Čajkovskijs Haltung gegenüber Zarembo, so sein Kommilitone Laroche, sei von fachlicher Antipathie und menschlicher Wertschätzung geprägt gewesen. Čajkovskij, "der dazu neigte, die Dinge empirisch zu betrachten und ein natürlicher Feind jeglicher Abstraktionen war, mißtraute der Redegewandtheit Zaremboas und der äußeren Logik in dessen Gedankenaufbau, hinter der er Willkür und Gewalt witterte [...]. Die Mentalität Čajkovskijs war generell eher skeptisch geprägt und ließ einen ungewöhnlich starken Anspruch auf Unabhängigkeit erkennen."

Entscheidenden Einfluß auf die Professionalität Čajkovskijs hatte Zarembo allerdings in anderer Hinsicht. "Als ich mich", berichtet Laroche, "(es muß 1862 oder 1863 gewesen sein) in einem Gespräch mit Tschaiowsky über dessen Arbeitseifer und die Energie wunderte, mit der er sich auf umfangreichste Arbeiten stürzte, entgegnete er mir, daß ihn ganz zu Anfang, noch während der Kurse am Michailow-Palast [dort war die Musikschule 1861/62 untergebracht], als er sich nur 'oberflächlich, wissen Sie, wie ein echter Amateur' für diese Sache interessierte, Zarembo einmal nach dem Unterricht zur Seite nahm und ihn dringlich ermahnte, sich seinen Studien mit größerer Ernsthaftigkeit zu widmen, wobei er ganz unvermittelt durchblicken ließ, daß er ihn, Tschaiowsky, zweifellos für talentiert halte und ihn als Schüler sehr mag. Tschaiowsky war bis in die Tiefe seiner Seele gerührt und hatte spontan beschlossen, von nun an ein für allemal mit seiner Faulheit Schluß zu machen. Er entwickelte jetzt in seiner Arbeit einen Eifer, den er auch über die ganze Zeit seiner späteren Studien am Konservatorium beibehielt." Und, kann man ergänzen, den er als reifer Komponist zu einer Arbeitsdisziplin entwickelte, die ihn auch in Phasen des Zweifels an seiner schöpferischen Potenz nicht verzagen ließ.

Nach zwei Jahren der theoretischen Grundausbildung in Harmonie- und Satzlehre sowie im Kontrapunkt bei Nikolaj Zarembo wechselte Čajkovskij im Herbst 1863 zu Anton Rubinštejn, und zwar in dessen neu eingeführten "Instrumentations"-Kurs; daneben belegte er "Formenlehre" bei Zarembo. Einen als solchen bezeichneten Unterricht in "Komposition" gab es also damals nicht am Petersburger Konservatorium. Wie aus den uns vorliegenden Berichten über den Unterricht bei Anton Rubinštejn aber eindeutig hervorgeht, handelte es sich bei dem von ihm gelehrteten Fach "Instrumentation" tatsächlich um "Komposition und Instrumentation".

Anton Rubinštejns eminente Bedeutung für die Entwicklung des russischen Musiklebens, des Konzertlebens sowohl wie der Ausbildung professioneller Musiker, kann gar nicht überschätzt werden. Auf seine Initiative geht die Gründung der Kaiserlichen Russischen Musikgesellschaft (1859) und ihrer Konzertreihen in den russischen Metropolen zurück, ebenso wie

¹⁹ Auf die außerordentlich wichtige Rolle, welche die deutsche Musiktheorie und Musikpädagogik bei der Ausbildung von Berufsmusikern in Rußland spielte, und auf die deutschen Einflüsse in Čajkovskijs eigenen Harmonielehren von 1871 und 1874 und in seinem Unterricht am Moskauer Konservatorium von 1866 bis 1878 hat Tatjana Frumkis hingewiesen in ihrem Aufsatz *Zu deutschen Vorbildern von Čajkovskijs Harmonielehre*, in: ČSt 1, S. 111-126.

die Gründung der St. Petersburger Musikschule 1861 und des aus ihr erwachsenden Konservatoriums im Jahre 1862. (Vier Jahre später, Anfang 1866, erfolgte die Gründung des Moskauer Konservatoriums durch seinen Bruder Nikolaj Rubinstein, der den damals gerade graduierten Čajkovskij als Lehrer für Harmonielehre und Komposition verpflichtete.) Anton Rubinstein war ein Komponist und Pianist europäischen Ranges und auch als Direktor des Konservatoriums und Lehrer eine Persönlichkeit von faszinierender und genialer Ausstrahlung und "geradezu magischer Wirkung"²⁰ auf Čajkovskij. "Der riesige Umfang seiner praktischen Kenntnisse, der gewaltige Horizont und die für einen Dreißigjährigen [Rubinstein war 1829 geboren worden] geradezu erstaunliche kompositorische Erfahrung verliehen seinen Worten eine Autorität, deren Wirkung wir uns nicht entziehen konnten."²¹ Čajkovskij habe seinen Lehrer bewundert und sei ihm zeitlebens dankbar gewesen, habe sich aber völlige Abhängigkeit bewahrt und "die Masse an farb- und gehaltlosen Kompositionen, mit denen Rubinstein die Erinnerung an seine wenigen wirklichen Meisterwerke verdunkelte" mit Bitterkeit betrachtet. Freundschaftliche Beziehungen habe es auch später nicht gegeben, als Čajkovskij sich zum führenden russischen Komponisten entwickelt hatte.²²

Rubinstejns Unterricht beschreibt Laroche als improvisiert, ungeordnet, ja, chaotisch, ohne System und voller Paradoxa und Schrullen. "So erhielt Tschaikowsky einmal von ihm die Aufgabe, Beethovens d-Moll-Klaviersonate [op. 31 Nr. 2] auf vier verschiedene Arten zu instrumentieren. Eine dieser Versionen war sehr ausgeklügelt und mit großem Raffinement gearbeitet – sie verwandte das Englisch Horn und ähnliche Raritäten – wofür Tschaikowsky sofort einen Ruffel erhielt."²³ Leider ist diese Instrumentationsarbeit nicht erhalten geblieben; aus Čajkovskijs Studienzeit kennen wir lediglich die im "Verzeichnis" am Ende des Beitrags unter Nr. (21) - (25) genannten Arbeiten: Instrumentationen von Klaviersätzen oder Sätzen für Klavier und Violine von Weber, Beethoven (Exposition des I. Satzes der "Kreutzer-Sonate"), Schumann und Gungl. Wichtig ist der folgende Zusatz Laroche: Rubinstejn habe seinen Schüler Čajkovskij sehr gemocht, wenn er auch dessen Begabung "möglicherweise nicht in vollem Umfang zu würdigen verstand"²⁴. Das sei aber im übrigen nicht verwunderlich, "denn die gleichmäßige und gesunde Entwicklung der Fähigkeiten Tschaikowskys zeigte keinerlei Sprünge und Überraschungen und seine stets ausgezeichneten Arbeiten kamen völlig ohne jene 'erstaunlichen' Lichtblicke aus, die einen verwunderten Professor erst aufhorchen lassen."²⁵

Rubinstejns Autorität wurde von seinen Studenten allerdings in einem nicht unwesentlichen Punkt in Frage gestellt: dem der idealen Orchesterbesetzung. "Rubinstein, der mit der Musik von Franz Schubert, Robert Schumann und Felix Mendelssohn groß geworden" sei, habe nur deren Orchester akzeptiert, "d. h. das Orchester Beethovens plus drei Posaunen (und den Ersatz der Naturtrompete und des Naturhorns durch chromatische Instrumente). Wir Jungen jedoch interessierten uns natürlich für die neuesten Orchesterbesetzungen" in den Opern Glinkas und Meyerbeers oder den Werken von Berlioz, Liszt und Wagner, die sie in den Konzerten der Kaiserlichen Russischen Musikgesellschaft kennenlernen konnten. Als 1863 Wagner in St. Petersburg Auszüge aus seinen Musikdramen dirigierte, auch solche aus dem (damals noch nicht abgeschlossenen) *Ring des Nibelungen*, habe das "unter uns Jungen lange

Zeit Furore"²⁶ gemacht. Wagners Orchestrationkunst habe auch Čajkovskij tief beeindruckt; Wagners Musik habe ihm freilich zeitlebens nicht gefallen²⁷ – mit einigen Ausnahmen rein instrumentaler Stücke, muß man ergänzen²⁸. Čajkovskijs Vorliebe für große Orchesterbesetzungen sei schon zu seiner Studienzeit ausgeprägt gewesen. Rubinstein habe solche Besetzungen natürlich gekannt und im Unterricht behandelt, ihre Anwendung in den von ihm gestellten Instrumentations- bzw. Kompositionsaufgaben jedoch nicht akzeptiert.

So gehen denn auch Čajkovskijs studentische Arbeiten in der Regel nicht über die Besetzung Schumannscher oder Mendelssohnscher Partituren hinaus: Holzbläser zweifach (eventuell plus Piccolo), zwei oder vier Hörner, zwei Trompeten, drei Posaunen, Pauken und Streicher. Als Beispiel hören Sie eine von Čajkovskijs Instrumentationsarbeiten, die einzige, die meines Wissens bisher eingespielt worden ist. Es handelt sich um die letzten beiden Variationen, XI und XII, aus Schumanns *Symphonischen Etuden* op. 13 für Klavier, die Čajkovskij sozusagen als ein Satzpaar 'Introduktion und Allegro für Sinfonieorchester' instrumentiert hat. Interessanter als die brillante Finalvariation, deren durchgehende Punktierungen im Orchestersatz penetrant werden müssen, ist die vorangehende *Adagio*-Variation mit sordinierten Streichern und fein kombinierten Holzbläsern; gleichsam ein zartes, geheimnisvolles Notturmo macht Čajkovskij aus seiner poetischen Vorlage. Im Finale erinnert die Führung der unisono spielenden Hörner I und II (Takt 73-83 und 154-168) an klanglich ähnliche Effekte in Schumanns Partituren (vgl. etwa die 3. Sinfonie).

MUSIKBEISPIEL 2: Nr. (24) Variation XI und XII (teilweise) der *Symphonischen Variationen* op. 13 von Schumann in Čajkovskijs Orchestrierung (1863/64).

Im Zusammenhang mit Rubinstejns konservativen Ansichten über die Orchestration erzählt Laroche die Geschichte von der "ketzerischen" Orchesterbesetzung in Čajkovskijs Programm-Ouvertüre "Das Gewitter" nach Aleksandr N. Ostrovskijs Drama. Čajkovskij hat sie im Sommer 1864 als Ferienarbeit geschrieben, im ukrainischen Trostinec (Gouvernement Har'kov), auf dem Landsitz des mit ihm befreundeten Fürsten Aleksej Golitsyn²⁹.

²⁶ Laroche, S. 252.

²⁷ Vgl. dazu: *Čajkovskijs Wagner-Rezeption. Daten und Texte*, zusammengestellt von Thomas Kohlhasse, in: ČSt 3, S. 299-325.

²⁸ Ebenda.

²⁹ Vgl. Žizn'Č 1, S. 190 f., bzw. LebenTsch. 1, S. 99 f.: "Unter denjenigen Bekannten Peter Iljitsch's, welche trotz dessen Übergang zur Musik ihre freundschaftlichen Beziehungen zu ihm beibehalten hatten, befand sich auch der Fürst Alexei Golitsyn." Dazu Poznansky 1991, S. 55: "[...] through Apukhtin and Meshchersky [Tchaikovsky] made the acquaintance of the diplomat Prince Aleksey Golitsyn [1832-1901], a central figure in yet another homosexual circle, who would later live openly with his lover Nikolay Masalitinov. Golitsyn, while genuinely interested in culture, was not an easy person to get along with, being both possessive and unduly inquisitive. Yet, despite their occasional fallings-out, Golitsyn eventually became one of Tchaikovsky's intimate friends." Weiter in LebenTsch. 1, S. 99 f.: "Er hat den armen Musiklehrer und Konservatoristen sogar vielfach unterstützt, half ihm, Privatstunden zu finden, lud ihn oft zu glänzenden Festlichkeiten ein und überredete ihn endlich, den Sommer [1864] bei ihm auf seinem prächtigen Landsitz Trostinec (Gouvernement Charkow) zu verbringen. Peter Iljitsch hatte ursprünglich den Wunsch, jenen Sommer bei seiner Schwester in Kamenka zu verleben, da ihm aber die nötigen Mittel für diese große Reise fehlten – Eisenbahnen gab es dorthin noch nicht und die Fahrt per Diligence kostete sehr teuer, – so entschloß er sich, der Aufforderung des Fürsten Folge zu leisten, und verbrachte den Sommer 1864 in Trostinec. Das Leben beim Fürsten kam Peter Iljitsch wie ein Märchen vor. Er war mit einer Pracht und einem Luxus umgeben wie nie zuvor. Die Gegend war herrlich, dazu genoß Peter Iljitsch vollkommene Freiheit. Des morgens und den Tag über arbeitete er oder unternahm einsame Spaziergänge, die Abende jedoch widmete er dem Fürsten und seinen Gästen. Um dem Leser einen Begriff zu geben, mit welcher Zuvorkommenheit Peter Iljitsch vom Fürsten behandelt wurde, genügt es, eine einzige Begebenheit zu erzählen. Am 29. Juni, dem Namenstage Peter Iljitschs, inszenierte der Fürst ihm zu Ehren ein großartiges Fest. Nach dem Vormittagsgottesdienst gab es ein feierliches Frühstück und abends, als es dunkel geworden war, unternahm man eine Spazierfahrt durch den Wald. Der ganze Weg war zu beiden Seiten mit brennenden Pechfässern umstellt, was einen grandiosen Anblick gewährte. Inmitten des Waldes, in einem Pavillon, war die Festtafel gedeckt und rundherum im Grünen waren zu Ehren Peter Iljitsch's Volksbelustigungen aller Art eingerichtet."

Vgl. außerdem Čajkovskijs Brief an seine Schwester Aleksandra I. Davydova vom 28. Juli 1864 in: ČPSS V, S. 80 f.

²⁰ Laroche, S. 250.

²¹ Ebenda.

²² Für Anton G. Rubinstejns prominentesten Schüler war es denn auch selbstverständlich, in den beiden Sinfoniekonzerten, mit denen die Kaiserliche Russische Musikgesellschaft anlässlich von Rubinstejns fünfzigjährigem Künstlerjubiläum im November 1889 ihren Initiator feierte, sechs Werke des Geehrten zu dirigieren. (Vgl. die Daten und Werke in: Mitteilungen 7, 2000, S. 76 f.). Auch komponierte er einen Chor („Gruß an A. G. Rubinstein ...“ auf einen Text von Ja. P. Polonskij) und ein Klavierstück für Rubinstein, das Impromptu As-Dur für ein Rubinstein gewidmetes Album mit Kompositionen seiner ehemaligen Schüler. – 1873 hatte Čajkovskij seinem früheren Lehrer sein Klavieropus 21, Sechs Stücke über ein Thema, gewidmet und war sehr enttäuscht über dessen laues Interesse.

²³ Laroche, S. 250.

²⁴ Ebenda.

²⁵ Ebenda.

Die Ouvertüre ist erhalten geblieben und zweifellos als eine von Čajkovskijs wichtigsten Arbeiten der Studienzeit anzusehen. Als "ketzerisch" im Zusammenhang mit Rubinstein's Unterricht bezeichnet Laroche die Verwendung von Tuba, Englischhorn, Harfe, Tremolospiele in den geteilten Violinen, großer Trommel und Becken. Von Rubinstein's Reaktion auf Čajkovskijs Partitur berichtet Laroche wie folgt: Čajkovskij "hatte wie immer den Termin eingehalten und war mit seiner Arbeit sogar etwas früher fertig. Ich weiß nicht, was er sich dabei gedacht hatte, die Partitur nicht persönlich Rubinstein vorzulegen"³⁰, sondern sie per Post an mich mit dem Auftrag zur Übergabe an Rubinstein zu schicken. Rubinstein nahm Tschaikowskys Arbeit entgegen und trug mir auf, ihn in ein paar Tagen aufzusuchen, um sein Urteil entgegenzunehmen. Nie im Leben ist mir für meine eigenen Handlungen derart der Kopf gewaschen worden wie hier (es war ein herrlicher Sonntagmorgen) für fremde 'Sünden'. Ganz unabsichtlich bewies Rubinstein sogar Humor, als er seine Tirade folgendermaßen begann: 'Wenn Sie es gewagt hätten, mir ein solches Stück als Ihre Arbeit vorzulegen ...', worauf er mit einer heftigen Schimpfkanonade gegen mich fortfuhr. Nachdem so die Wutreserven des aufbrausenden Direktors bald völlig erschöpft [waren] und nichts mehr für den wirklich Schuldigen übrig war, konnte Tschaikowsky einige Tage später selbst zur Anhörung des Urteils erscheinen, wurde überaus freundlich empfangen und nur noch mit einigen sanften Klagen konfrontiert. Übrigens sollte sich schon bei seinen ersten Schritten als selbständiger Komponist herausstellen, daß weder Freundlichkeit noch Strenge geeignet waren, ihn von seinem einmal gewählten Weg abzubringen."³¹

Čajkovskijs Ouvertüre "Das Gewitter"³² vom Herbst 1864, die Laroche Anfang 1866 in einem Brief an Čajkovskij ein "Museum antimusikalischer Kuriositäten" nennt³³, gehört zweifellos zu den herausragenden und interessantesten Kompositionen aus Čajkovskijs Studienzeit, was komplexe Form, Prägnanz der Thematik, Reichtum der Harmonik, Charakterisierungskunst und Instrumentationstechnik betrifft. Das Sujet der Ouvertüre, das Drama *Groza* ("Das Gewitter") des damals führenden russischen Dramatikers Aleksandr N. Ostrovskij, kennen die meisten von Ihnen aus dem Libretto der Oper *Katja Kabanova* (1919-1921) des tschechischen Komponisten Leoš Janáček (1854-1928). – In der rohen, bigotten und despotischen Welt der kleinbürgerlichen Kaufmannsfrau Kabanova und ihres labilen Sohnes flieht dessen schwärmerische und religiöse Frau Katerina in eine romantische Liebesaffäre und stürzt sich,

Aus Laroche's konservativem Urteil, die Ouvertüre stelle ein "Museum antimusikalischer Kuriositäten" dar (Brief an den Komponisten vom 11. Januar 1866, Žizn'Č 1, S. 204 f., bzw. LebenTsch. 1, S. 109), den Schluß zu ziehen, Golitsyns Gesellschaft sei der Arbeit des jungen Komponisten nicht förderlich gewesen (Poznansky 1991, S. 67) zeigt mangelndes musikalisches Urteil und mangelnde Kenntnis der zu vergleichenden Kompositionsarbeiten des Studenten Čajkovskij.

³⁰ Der Grund dafür war: Čajkovskij verbrachte die Sommerferien 1864 auf dem Landsitz seines Freundes Golitsyn in der Ukraine (siehe oben, Anmerkung 29). Von dort konnte (oder wollte?) er noch nicht zum Wiederbeginn des Unterrichts am 1. September 1864 nach St. Petersburg zurückfahren. So schrieb er (wahrheitsgetreu oder zu einer Notlüge greifend?) am 25. August einen Brief an den damaligen Inspektor des Konservatoriums, Valerij A. Kologrivov (er war einer der ersten Direktoren der Kaiserlichen Russischen Musikgesellschaft gewesen): "zu meinem größten Unglück erkrankte ich gestern an meiner üblichen Krankheit, d. h. Fieber, verbunden mit Zahnschmerzen, und aus diesem traurigen Anlaß sehe ich mich genötigt, meine Rückkehr ins Konservatorium aufzuschieben, bis ich wieder gesund bin. Bitte teilen Sie dies Anton Grigor'evič Rubinstein mit, damit er mich durch irgendjemanden (z. B. Laroš) im Harmonielehreunterricht ersetzen kann." Nach: ČPSS V, S. 81 mit folgender Anmerkung: [...] Nach Angaben eines Kommilitonen Čajkovskijs, des Bratschisten und späteren Verlegers Vasilij V. Bessel: "wurde Čajkovskij noch vor Beendigung des Studiums im Konservatorium der Unterricht im Pflichtfach Harmonielehre angetragen" (nach Bessel's Erinnerungen in: Ezegodnik imperatorskikh teatrov (Jahrbuch der Kaiserlichen Theater), Saison 1896/97, Beilage, kn. 1, St. Petersburg 1898, S. 22.

³¹ Laroche, S. 253.

³² Das Werk erschien als op. post. 76 1896 bei M. P. Beljaev, Leipzig; uraufgeführt wurde es am 24. Februar 1896 unter der Leitung von Aleksandr K. Glazunov.

³³ In seinem berühmten „prophetischen“ Brief vom 11. Januar 1866, publiziert in Žizn'Č 1, S. 204 f., bzw. LebenTsch. 1, S. 109: "In Ihnen erblicke ich die größte, oder besser gesagt – die einzige Hoffnung unserer musikalischen Zukunft [in Rußland]! [...] Ihre eigentlichen Schöpfungen werden vielleicht erst in fünf Jahren beginnen. Diese reifen und klassischen Schöpfungen aber werden Alles übertreffen, was wir nach Glinka gehabt haben".

gequält von ihrer Schwiegermutter und den eigenen Schuldgefühlen, in die Wolga. – Es gibt eine Art verbales Programm Čajkovskijs zu seiner Ouvertüre³⁴; es läßt sich aber der Musik nicht in allen Einzelheiten und im chronologischen Ablauf exakt zuordnen³⁵. Das ist auch nicht weiter überraschend, wenn man voraussetzt, daß es sich bei diesem "Programm" um einen Entwurf zur Komposition handelt und nicht um einen Text, den Čajkovskij der Komposition beigegeben wollte. Nur auf ein paar Einzelheiten des Werkes möchte ich eingehen, das in einer Art Sonatenhauptsatzform mit Einleitung und Episode zwischen Durchführung und Reprise geschrieben ist.

Die kurze, aber komplexe Einleitung von 45 Takten erfüllt verschiedene Funktionen: Sie öffnet den Vorhang zum instrumentalen Drama, taucht die Bühne in ein unheimliches Licht, erinnert in der idyllischen orchestralen Inszenierung einer Volksliedmelodie an die behütete Kindheit und Jugend Katerinas, läßt das bedrohliche Gewitter in diese Erinnerung einbrechen und deutet in den nur drei überleitenden Takten mit ihren choralartigen Akkordrepetitionen und den dumpfen Schlägen des gongartigen Tamtam das tödliche Ende an³⁶.

MUSIKBEISPIEL 3: Nr. (30) Ouvertüre *Groza* op. post. 76, Einleitung³⁷.

Die spannungsreichen Vorhaltschichtungen (T. 15 ff.) nehmen die Idee vorweg, die Čajkovskij später, 1870, in der zweiten Fassung seiner Fantasie-Ouvertüre "Romeo und Julia" klarer und wirkungsvoller realisiert. Die einfache Volksliedmelodie³⁸ von dem kleinen Mädchen, das durch Wiesen und Sümpfe streicht, rückt Čajkovskij durch die warmen Farben von Violoncello / Horn und Englischhorn, durch getupfte Holzbläserakkorde in 16tel-Repetitionen, flirrendes Violinflageolet, Streicherpizzicato und akkordische Harfengrundierung in ein verklärendes Licht der Erinnerung. Hören wir nun die Einleitung noch einmal; diesmal aber mit dem folgenden Beginn des Sonatenhauptsatzes, des I. Themas also³⁹. Mit seiner sozusagen synthetischen Syntax aus gleichförmig addierten Zweitakttern wirkt es zunächst simpel; tatsächlich aber entfaltet es eine große innere Spannung, die dem Ganzen des Werkes freilich noch fehlt. Die technischen Mittel, mit denen das "Thema" gebildet wird, entsprechen nicht so sehr Verfahren, wie sie Čajkovskij im Unterricht bei Anton Rubinstein kennengelernt hat, also klassisch-romantischen Verfahren einer analytischen Syntax von Themenbildung und Prozeduren motivisch-thematischer Arbeit. Vorbilder für Čajkovskijs Themenbildung wird man vielmehr in Liszts Sinfonischen Dichtungen und Litolff's Programm-Ouvertüren suchen müssen. Hierzu ist noch grundlegende analytische Arbeit zu leisten, wie zu Čajkovskijs studentischen Arbeiten insgesamt⁴⁰.

³⁴ Notiert in einer anderen Studienarbeit, der Orchestrierung der Variationen XI und XII aus Schumanns *Symphonischen Variationen*.

³⁵ Vgl. etwa die unterschiedlichen Versuche in Brown 1, S. 75-80, und Dammann 1996, S. 174-194.

³⁶ Das Tamtam wird im gesamten Stück nur in diesen drei Takten eingesetzt. Ähnlich wie in Čajkovskijs letztem sinfonischen Werk, der 6. Sinfonie, *Pathétique*, sind die Tamtamschläge (auch dort übrigens innerhalb eines "Chorals") ein Todessymbol.

³⁷ Die Einleitung samt Volkslied hat Čajkovskij 1865 in veränderter Form in seiner Ouvertüre c-Moll wieder verwendet (einer "schrecklichen Scheußlichkeit", wie er später in deren Manuskript hinzufügt); ČPSS 21, S. 213-219. Außerdem übernimmt er den ersten Teil der Einleitung (Dreiklangsbrechungen und Vorhaltschichtungen), ebenfalls in veränderter Form, in einen Entr'acte seines Opernerstlings *Voevoda* auf; ČPSS 1 b, S. 7-9.

³⁸ „Ishodiia mladen'ka“. 1868/69 hat Čajkovskij das Lied als Nr. 1 in seine Sammlung „50 russische Volkslieder“ für Klavier zu vier Händen eingefügt; ČPSS 61, S. 3. Rimskij-Korsakov hat es in seine Volksliedsammlung op. 24 (1876) aufgenommen; Gesamtausgabe (N. Rimskij-Korsakov, *Polnoe sobranie sočinenij*) Band 47, S. 31 f. (Nr. 11). Und Musorgskij hat es in seiner Oper *Hovansčina* bearbeitet; siehe M. Musorgskij, *Sämtliche Werke*, Band II, *Chowanschtschina*, hg. von Paul Lamm, Nachdruck E. F. Kalmus, New York, N. Y. o. J., Vol. IV, S. 190-193 bzw. 341-345. – Die Liedfassungen von Rimskij-Korsakov und Musorgskij weichen von denen bei Čajkovskij ab.

³⁹ ČPSS 21, S. 11.

⁴⁰ Vgl. bisher vor allem: N. Tumanina, *Čajkovskij. Put' k masterstvu* (Der Weg zur Meisterschaft), 1840-1877, Moskau 1962, S. 75-93: *Tvorčestvo konservatorskikh let* (Die Kompositionen der Konservatoriumsjahre). – P. E. Vajdman, *Tvorčeskij arhiv P. I. Čajkovskogo* (Čajkovskijs Kompositionsarchiv), Moskau 1988, S. 46-56. – S. Dammann, *Gattung und Einzelwerk im symphonischen Frühwerk Čajkovskijs*, Stuttgart 1996, Exkurse II und

Streichertremolo, Pizzicato-Orgelpunkt, dunkle Holzbläserfarben (die Čajkovskij auch in seinen späteren Kompositionen nutzt), Synkopen, ostinate Punktierungen, an melodischer Substanz lediglich ein klagender Vorhalt – das ist die kompositionstechnische Idee des Themas. Das Ergebnis ist eine faszinierende Musik der Unruhe und Bedrohung, wie sie die äußere und innere Welt der Kabanovs und ihres Milieus des "dunklen Reichs" beherrschen. Es scheint müßig und allzu vordergründig, diese Musik mit einem konkreten Teil von Čajkovskijs verbalem "Programm" in Verbindung zu setzen⁴¹, von dem wir ja auch gar nicht wissen, ob Čajkovskij ihm letztlich bei seiner "Vertonung" gefolgt ist. Das Hauptsatzthema inhaltlich nur mit dem "seelischen Kampf" der Protagonistin zu assoziieren, von dem im "Programm" die Rede ist, scheint mir jedenfalls zu einfach. Das Thema trifft Wesentlicheres seiner literarischen Vorlage: die Atmosphäre des gesamten Stücks und den bedrohlichen Charakter einer Umgebung, in der Katerina zugrundegehen muß. – Hier also noch einmal die Einleitung der Ouvertüre sowie der Beginn ihres Sonatenhauptsatzes:

MUSIKBEISPIEL 4: Nr. (30) Ouvertüre *Groza* op. post. 76, Einleitung und Beginn des Sonatenhauptsatzes (I. Thema).

Durchführung mit fugierten Teilen⁴² sowie der Kombination von Haupt- und Seitensatzthema, Reprise mit einer neuen "Gewittermusik" statt alter Schlußgruppe der Exposition und unschöne, vordergründig effektvolle Coda bzw. Stretta möchte ich hier übergehen. Erwähnen muß ich aber noch, und zwar nicht nur im Kontext der für die Sinfonische Dichtung im allgemeinen typischen Tendenz zur differenzierten Untergliederung in abwechslungsreiche, auch kürzere Abschnitte, eine Episode, die Čajkovskij zwischen Durchführung und Reprise einfügt. Die Melodie in Holzbläsern und Horn ist in einem lyrisch stilisierten Volksliedton gehalten, Streichertremolo und flüchtige Holzbläserfiguren tauchen sie in ein zugleich ruhiges und unheimliches Licht, ebenso wie der Ruf des gestopften Horns am Schluß. Im Falle dieser Episode liegt die inhaltliche Verbindung mit Čajkovskijs Programm allerdings offen zutage: "Plötzlicher Übergang zu einem Abend am Ufer der Wolga." Hier ist diese Episode, mit anschließendem Hauptsatzthema der Reprise:

MUSIKBEISPIEL 5: Nr. (30) Ouvertüre *Groza* op. post. 76, Episode "Abend am Ufer der Wolga", Takt 272-295 und Hauptsatzthema der Reprise.

Welche Werke der Musikliteratur Čajkovskij zur Zeit seines Studiums am Petersburger Konservatorium kannte, wissen wir aus Laroche's Bericht⁴³. Mit Laroche spielte Čajkovskij vierhändige Klavierauszüge von Beethovens 9., Schumanns 3. und Anton Rubinštejns "Ozean"-Sinfonie, Schumanns Oper *Genoveva* und seinem Oratorium *Das Paradies und die Peri* sowie Wagners *Lohengrin*. Das berühmte Vorspiel zu *Lohengrin* mochte Čajkovskij damals überhaupt nicht⁴⁴, erklärte es aber später in seinen Moskauer Musikfeuilletons zum vielleicht "gelungensten, inspiriertesten Stück aus Wagners Feder".⁴⁵ Schumanns 3. und Rubinštejns "Ozean"-Sinfonie, so Laroche, hätten "den stärksten Eindruck auf Tschaiowsky gemacht".⁴⁶ Čajkovskijs Begeisterung für die Ouvertüren *Robespierre* und vor allem *Die Girondisten* von Henry Litolf sowie Meyerbeers Ouvertüre zu *Struensee* hätten seine leidenschaftliche Vorliebe für die Programmmusik hervorgerufen. "In seinen frühen Ouvertüren, auch *Romeo und Julia* nicht ausgenommen, ist dieser Einfluß Litolffs nicht zu verkennen, während Tschai-

kowsky sein Verhältnis zu Liszt (der doch entschieden eher dazu angetan war, einem jungen Komponisten als Leitbild zu dienen) sehr langsam, unentschlossen und mißtrauisch aufbaute. Von den Sinfonischen Dichtungen Liszts gefiel Tschaiowsky in seinen Konservatoriumsjahren einzig und allein der *Orpheus*, und erst viel später begann er auch dessen *Faust*-Sinfonie zu mögen. Ganz objektiv ist hier festzustellen, daß Liszts sinfonische Dichtungen, die immerhin das Schaffen einer ganzen Generation russischer Tondichter geprägt haben⁴⁷, Tschaiowskys Stil nur flüchtig und äußerlich beeinflussten."⁴⁸

Lassen wir nun Čajkovskijs weitere Kompositionen der Petersburger Studienjahre kurz Revue passieren. Vermutlich ist der größere Teil der umfangreicheren Arbeiten erhalten geblieben, und auch von den kleinen, einsätzigen Arbeiten dürfte ein repräsentativer Teil überlebt haben. Neben den reinen Instrumentationsaufgaben – Nr. (21) bis (25) des unten folgenden Verzeichnisses (die Schumann-Variationen haben wir gehört) – sind Stücke für Klavier, verschiedene Kammerbesetzungen, Orchester und Chor erhalten, außerdem Čajkovskijs Examenskomposition von Ende 1865, eine Kantate auf den Text von Schillers *Ode an die Freude* (in der russischen Übersetzung von Sergej Aksakov).

Die kleineren Arbeiten muß man sich als aktuelle, kurzfristig auszuführende Semesteraufgaben in Rubinštejns Unterricht vorstellen, die größeren als längerfristige, aber ebenfalls termingebundene Ferienaufgaben. An Klaviersachen haben sich ein unvollendeter [I.] Satz [einer Klaviersonate?] erhalten, Nr. (6) des Ihnen vorliegenden Verzeichnisses, der nach 172 Takten in der Durchführung abbricht⁴⁹. An größeren Arbeiten sind ein Variationenzyklus a-Moll und eine Sonate cis-Moll überliefert⁵⁰. Beide Stücke erinnern daran, daß Čajkovskij, wiewohl nicht zum Pianisten ausgebildet, nach Laroche's Bericht ein technisch überragender Spieler war, auch wenn Laroche sein Klavierspiel als "unkultiviert und unterkühlt" bezeichnete⁵¹. Die Variationen zeigen Čajkovskijs große Begabung für dieses Genre, das er als reifer Komponist mit solchen Schätzen wie den Variationenzyklen im II. Satz des Klaviertrios op. 50 und im Finale der 3. Orchestersuite op. 55 bereicherte. Die Sonate, deren zweiter und vierter Satz trotz einiger schöner und gelungener Einzelheiten eine wenig gehaltvolle Substanz überstrapazieren, ist zumindest ein beeindruckendes Virtuosenstück mit einem thematisch prägnanten Kopfsatz und einem meisterhaften Scherzo. Dessen Rahmenteile, von cis nach c-Moll transponiert, verwendet Čajkovskij denn auch ein Jahr später im Scherzo seiner 1. Sinfonie wieder, für das er lediglich den Mittelteil, seinen ersten Orchesterwalzer, neu erfindet. Hören Sie den ersten Scherzoteil in der Fassung von Čajkovskijs Klaviersonate cis-Moll:

MUSIKBEISPIEL 6: Nr. (27) Klaviersonate cis-Moll op. post. 80, III. Satz, Scherzo (A-Teil).

Unter den kleinen Kammermusiken für Streichtrio, -quartett und -quintett, für vier Hörner (in vier verschiedenen Stimmungen – Anton Rubinštejn liebte es, exzentrische und zugleich praktische Aufgaben zu stellen), Harfe mit Streichquartett sowie für Bläseroktett scheinen mir die reinen Streicherstücke am besten gelungen. Ihre Vielseitigkeit resultiert wahrscheinlich aus der jeweils unterschiedlichen, klar umrissenen Aufgabenstellung durch Rubinštejn: da gibt es eine bedeutsam expressive Grave-Musik (Nr. 9), einen klangdichten Satz mit paarig geführten Instrumenten und klanglich heiklen Oktavverdoppelungen der Violinen oder Terzenparallelen der beiden Unterstimmen (Nr. 10) und beseelte, schwebende Sätze à la Schumann und Mendelssohn (Nr. 11 und 12). Diese beiden zuletzt genannten Streichquartettsätze im Geiste der deutschen Romantiker möchte ich Ihnen vorspielen, das Allegro vivace B-Dur und das Allegro E-Dur von 1863/64:

⁴⁷ Laroche meint natürlich hauptsächlich die Komponisten der "Gruppe der Fünf" (des "Mächtigen Häufleins").

⁴⁸ Laroche, S. 257.

⁴⁹ Leslie Howard hat den Satz für seine CD-Aufnahme vervollständigt; siehe Nachweis unter Nr. (6) des "Verzeichnisses" am Ende dieses Beitrags.

⁵⁰ Die Sonate erschien im Jahre 1909 als op. post. 80 bei P. I. Jurgenson in Moskau.

⁵¹ Laroche, S. 246-248.

III: Ausgewählte Studienarbeiten Čajkovskijs aus den Jahren am St. Petersburger Konservatorium, S. 134-147; Parallelen (in der 1. Sinfonie) zur Gestaltung von Sektionen in der Ouvertüre "Groza" von 1864, S. 174-194.

⁴¹ Wie Brown 1 und Dammann a. a. O. dies tun.

⁴² Im Fugato zu Beginn der Durchführung will Brown am ehesten einen Einfluß Liszts erkennen (Brown 1, S. 78), während er *Groza* im übrigen, vor allem hinsichtlich der Orchestereffekte, eher mit dem Vorbild Berlioz in Verbindung bringt (Brown 1, S. 77 f.).

⁴³ Laroche, S. 255-257.

⁴⁴ Ebenda, S. 256.

⁴⁵ Feuilleton vom 15. November 1871 in: *Sovremennoj letopis'* ("Zeitgenössische Chronik"), Moskau; Neuausgabe in: ČPSS II, S. 32; deutsch in: Erinnerungen und Musikkritiken, S. 168.

⁴⁶ Laroche, S. 256.

MUSIKBEISPIEL 7: Nr. (11) und (12) Zwei Streichquartettsätze, B-Dur und E-Dur.

Bedeutsamer für Čajkovskijs weitere kompositorische Entwicklung ist freilich die Erfahrung, die er mit dem Quartettsatz B-Dur vom Herbst 1865, Nr. (28), gemacht hat, einem 403 Takte langen Sonatenhauptsatz mit Einleitung und Coda (die Rahmentheile als *Adagio misterioso*). Nur auf ein Detail möchte ich hinweisen, wegen der begrenzten Zeit: das I. Thema des Hauptsatzes. Es geht zurück auf ein volksliedhaftes Lied, das Čajkovskij im Sommer 1865 im ukrainischen Kamenka häufig von Gartenarbeiterinnen singen hörte. Damals verbrachte er die Sommerferien zusammen mit seinen zehn Jahre jüngeren Brüdern, den Zwillingen Anatolij und Modest, bei der Familie seiner Schwester Aleksandra⁵². Die Tatsache, daß er, vor allem in seinen frühen Kompositionen bis in die 1870er Jahre hinein, Volksliedmelodien als Themen seiner Kompositionen verwendet und bearbeitet⁵³, ist in unserem Zusammenhang weniger wichtig als die Art und Weise, wie er das Lied der Gartenarbeiterinnen in den Sonatenhauptsatz integriert. Čajkovskij wählt jenes Variationsverfahren, das Glinka etwa zwanzig Jahre zuvor in die sinfonische Musik Rußlands eingeführt hatte⁵⁴. Čajkovskij hat es später, 1872, vor allem im Finale seiner 2. Sinfonie aufgegriffen, zur Begeisterung des Petersburger "Mächtigen Häufleins". Im Quartettsatz B-Dur wird das Lied zum komplexen Hauptsatzthema erstens durch variative Wiederholung (dabei beschränkt sich das Variationsverfahren hauptsächlich auf die Instrumentierung) und zweitens durch motivisch thematische Verarbeitung, bis hin zur Engführung des Themenkopfes als Überleitung zum Seitensatz. Hören Sie den volksliedartigen Hauptsatz des Quartettsatzes B-Dur mit dem vorangehenden Schluß der Einleitung:

MUSIKBEISPIEL 8: Nr. (28) Streichquartettsatz B-Dur, Hauptsatz der Exposition.

In den sechs erhaltenen kleinen Orchestersätzen und Konzertstücken der Studienjahre, Nr. (15) - (20)⁵⁵ des unten folgenden "Verzeichnisses", gibt es zweifellos einzelne interessante Gedanken und Züge, dramatische Gesten, witzige Pointen und delikate orchestrale Effekte, die aufhorchen lassen. Sätze aus einem Guß gelingen dem Studenten Čajkovskij in diesen Kursaufgaben von 1863/64 aber nicht. Vorspielen möchte ich Ihnen nur ein kurzes Stück für Streichorchester, Allegro ma non tanto G-Dur, das mir besonders gut gefällt. Die Aufgabe bestand offenbar darin, einen stark aufgefächerten und abwechslungsreichen Streichersatz zu

⁵² Vgl. Žizn'Č 1, S. 196 f., bzw. LebenTsch. 1, S. 103: "In musikalischer Hinsicht sollte er in Kamenka übrigens eine kleine Enttäuschung erleben. Er hatte früher viel von den ungewöhnlichen melodischen Schönheiten der kleinrussischen [= südrussischen, ukrainischen] Volkslieder sprechen hören und hoffte daher, recht viele dieser Melodien zu notieren und eine ganze Menge Material für zukünftige Kompositionen bei seiner Rückkehr nach Petersburg mitzubringen. Das geschah jedoch nicht. Das, was er zu hören bekommen hat, schien ihm unnatürlich, gekünstelt zu sein und stand an Schönheit und Originalität gegenüber den großrussischen [= nordrussischen] Volksmelodien bedeutend zurück. Nur ein einziges Lied hat er in Kamenka notiert, welches die Arbeiterinnen im Garten immer sangen. Dieses Thema hat er anfangs in ein Streichquartett, das er im Herbst zu komponieren begann, hereingenommen, später [Anfang 1867] verwendete er es jedoch in dem Klavierstück 'Scherzo à la russe', Op. 1 Nr. 1." In diesem Scherzo verwendet Čajkovskij im übrigen im Mittelteil das Einleitungsthema des Quartettsatzes und solche Passagen der Durchführung, denen das Einleitungsthema zugrundeliegt – kurz, das Scherzo ist eine Art Arrangement von Teilen des Quartettsatzes.

⁵³ Vgl. dazu ČNP, insbesondere das Verzeichnis der Kompositionen Čajkovskijs, in denen er Volkslieder verwendete, S. 120-137.

⁵⁴ Vgl. vor allem Glinkas Ouvertüre *Kamarinskaja* [Orchesterfantasie über zwei russische Volkslieder] von 1848, über die Čajkovskij später, in den späteren 1880er Jahren, schreibt: "Eine nicht geringere Erscheinungsform ungewöhnlicher Genialität [als Glinkas beide Opern] ist die *'Kamarinskaja'*. So ganz zwischendurch, ohne überhaupt die Absicht gehabt zu haben, etwas zu schreiben, was von der Aufgabe her über eine einfache, spaßige Kleinigkeit hinausgegangen wäre, schenkt uns dieser Mann ein kleines Werk, in dem jeder Takt das Produkt stärkster (aus dem Nichts kommender) Schöpferkraft ist. Fast fünfzig Jahre sind seitdem vergangen, es gibt eine ganze russische sinfonische Schule, und was ist? Die gesamte Schule steckt in der *Kamarinskaja* wie eine Eiche in der *Eichel!*" (Tagebücher, S. 275.)

⁵⁵ Ob es sich bei Nr. (20), Allegro c-Moll, um ein Stück für Klavier und Streichorchester oder aber Streichquintett handelt, ist nicht endgültig zu entscheiden; aus klanglichen Gründen scheint die zweite Variante, Klavier und Streichquintett, überzeugender.

schreiben, teils dünn – teils dicht, teils kompakt – teils zart, teils hoch – teils tief, mit divisierten Passagen und einer Episode mit vierfach geteilten Violoncelli:

MUSIKBEISPIEL 9: Nr. (18) Allegro ma non tanto G-Dur für Streichorchester.

Von den vier größeren Orchesterkompositionen der Studienjahre 1864 und 1865, Nr. (30) - (33), haben wir das zweifellos hervorragende und "modernste" Stück, die Ouvertüre "Das Gewitter" vom Sommer 1864, schon kennengelernt. Ein zweites, die Anfang 1865 entstandenen "Charaktertänze", sind in der ursprünglichen Fassung nicht erhalten. Diese Tänze sind die erste Komposition Čajkovskijs, die in einem öffentlichen Konzert aufgeführt wurde. Dies geschah am 30. August 1865 in einem der berühmten und populären Sommerkonzerte im Bahnhof von Pavlovsk bei St. Petersburg, unter der Leitung des damals dort gastierenden Johann Strauß (Sohn)⁵⁶. Wir kennen diese Tänze nur in derjenigen Fassung, in der Čajkovskij sie zwei Jahre später (1867) in seinen Opernerstling *Voevoda* op. 3 eingefügt hat (II. Akt, zweites Bild, Nr. 4), und zwar als "Tänze der Landmädchen". Hier eine kurze Kostprobe dieser Musik, die Čajkovskijs ausgesprochene Begabung für das genuin tänzerische Element der Musik zeigt, nicht nur, was die rhythmische Prägnanz, sondern auch, was die Eleganz des Gestischen betrifft; die Blechbläserepisode, mit der ich das Beispiel abbrechen lasse, weist unmißverständlich auf ähnliche Charaktere im "Schwanensee"-Ballett von 1875/76 voraus:

MUSIKBEISPIEL 10: Nr. (31) *Voevoda*, II. Akt, 2. Bild, Nr. 4 (Teil: Kopien⁵⁷ II, S. 95 ff.).

Die zwei verbleibenden, im Sommer und Herbst 1865 komponierten beiden größeren Orchesterkompositionen sind Ouvertüren, eine in c-Moll und eine in F-Dur. Erstere, die Čajkovskij selbst, allzu kritisch, in einer späteren Eintragung im Autograph als "schreckliche Scheußlichkeit" bezeichnet hat, ist zwar handwerklich gut gearbeitet, inhaltlich und stilistisch aber ohne Gesicht, von der schönen Einleitung abgesehen, die Čajkovskij aus der früheren Ouvertüre "Das Gewitter" entlehnt hat⁵⁸. Letztere, die Ouvertüre F-Dur, in ihrer ersten, kürzeren Fas-

⁵⁶ Das dreiteilige, insgesamt vierzehn Nummern umfassende "Große Konzert" bestand ausschließlich aus Werken russischer Komponisten. Acht der vierzehn Nummern waren Glinka vorbehalten, davon vier Nummern aus seiner Oper "Ein Leben für den Zaren". Abbildung des Konzertplakats und des Bahnhofs von Pavlovsk in: Album 1990, S. 42.

⁵⁷ Die Angabe "Kopien ..." bezieht sich auf ein dreibändiges Kopienexemplar (nach ČPSS) sämtlicher erhaltener Kompositionen Čajkovskijs bis 1865. (Tschaikowsky-Gesellschaft e.V., Tübingen.)

⁵⁸ Komponiert wurde die Ouvertüre c-Moll im Sommer 1865 in Kamenka, instrumentiert erst im Januar 1866 in Moskau. Sowohl Anton als auch Nikolaj G. Rubinstein hielten die Ouvertüre nicht für eine Aufführung geeignet. (Zum ersten Mal erklang sie erst am 12. Oktober 1937 in Voronež, dirigiert von K. S. Saradzhev.) Lesenswert ist die offene und ausführliche briefliche Kritik der Ouvertüre, die Hermann Laroche Čajkovskij gegenüber äußert: "Ihre Ouverture ist prächtig, obwohl weniger glücklich als die [Examens-] Kantate ['An die Freude']. Sie enthält viele schöne Stellen. Das zweite Thema des Allegro (in es-Dur), – Flöten, Klarinetten und Fagott über dem Orgelpunkt des Bratschentremolo [in der Exposition: Takt 175 ff.] ist voll 'humour' (sprechen Sie das englisch aus) und Originalität; das Motiv der Celli (in ges-Moll, Takt 217 ff., 'con passione') ist vielleicht weniger neu, kann aber von großer Wirkung sein ... Endlich das Vorspiel zum 'Gewitter' [das Čajkovskij, leicht verändert, als Einleitung der Ouvertüre c-Moll wiederverwendet], welches Sie eingeschmuggelt haben (dazu noch ohne das Englisch-Horn: das ist wie ein ihrer Hauptpreise beraubtes Weib), hat mir schon früher sehr gefallen. [Einen Teil der Einleitung mit der Volksliedmelodie greift Čajkovskij im übrigen vor der Reprise noch einmal auf: Takt 396-417.] Ihre Fantasie-Ouverture ist jedoch viel zu kompliziert, was durch den Doppelnamen durchaus nicht entschuldigt werden kann. Sie enthält außer dem Recitativ der Kontrabässe zum Schluß [Laroche meint die Adagio-Überleitung zwischen Reprise und Coda, Takt 579-591, mit Vc. / Cb. unisono und liegenden Akkorden von Fg. / Cor. III und IV sowie Paukenwirbel] – vier vollkommen verschiedene Phrasen [= Hauptthemen] (das russische Thema [der Einleitung], das erste und das zweite Thema des Allegro und das Thema der Celli [Takt 217 ff.]), aus denen man ganze zwei Ouverturen zuschneiden könnte. Es ist merkwürdig, aber doch wahr, daß der Hauptvorzug einer Musik darin liegt, über ein *Weniges* viel zu sagen (Beweis – die Fuge). Dann: wissen Sie, daß diese ewigen zehn Blechblasinstrumente [4 Cor., 2 Tr., 3 Trb. e. Tuba] wie ein Geständnis der eigenen Schwäche anmuten? – und daß sie mich, der ihre Verwendung in allen ihren Arbeiten wohl kennt, nachgerade zu langweilen beginnen? ... Diese Art, Wirkung zu erzeugen ist sehr primitiv und unschuldig: dazu hätten Sie nicht halbsoviel von dem zu lernen brauchen, was Sie wissen. Wenn Sie doch endlich einmal zu einem weniger 'materiellen' Mittel greifen wollten! ... Hat denn das Orchester der 'Fingalhöhle' [der 'Hebriden']

sung für kleineres Orchester von 1865, kann man mit guten Gründen als gekonntes Gesellenstück einer "Overture classique" bezeichnen: gedanklich anspruchsvoll konturiert, knapp formuliert, in einem eleganten, leichten Plauderton⁵⁹. Ich muß gestehen, daß die F-Dur-Ouvertüre (in ihrer ersten Fassung) zu meinen Lieblingsstücken des Studenten Čajkovskij gehört; so werden Sie es mir nicht übelnehmen, wenn ich Ihnen zumindest Einleitung und Exposition des Werkes nicht vorenthalten möchte:

MUSIKBEISPIEL 11: Nr. (33) Ouvertüre F-Dur (erste Fassung), Einleitung und Exposition.

Vokalmusik hat Čajkovskij während seines Studiums offenbar nur sehr wenig geschrieben. Nur zwei Kompositionen dieser Art sind erhalten: der Chor "Vor dem Schlafengehen" von 1863/64 in zwei verschiedenen Fassungen, vier- bis sechsstimmiger gemischter Chor a cappella und Chor mit Orchester, Nr. (29 a) und (29 b) des Verzeichnisses, sowie die Examenskomposition von Ende 1865, eine sechssätzige Kantate für Soli, Chor und Orchester über Schillers *Ode an die Freude*, Nr. (34). Der Entstehungsanlaß des Chors auf einen Text von Nikolaj Ogarev⁶⁰ ist nicht bekannt; man wird aber wohl annehmen dürfen, daß es sich um eine von Anton Rubinstein gestellte Kompositions- und Instrumentationsaufgabe handelt. Die Klangsönheit des Chorsatzes mit seiner natürlichen Stimmführung und wirkungsvollen Deklamation wird den Lehrer sicher überzeugt haben; die chromatische Rückung es-Moll nach E-Dur (Takt 32/33) wird er jedoch vermutlich ebenso gerügt haben wie die extremen Lagenwechsel (z. B. Takt 44/45). Die orchestrierte Fassung ist durchaus gelungen; sollte man aber wählen müssen, würde man wohl der A-cappella-Version den Vorzug geben, weil sie alles ausdrückt, was der lyrische Gebetstext vorgibt⁶¹:

MUSIKBEISPIEL 12: Nr. (29 a) Chor *Na son grjaduščij*, A-cappella-Fassung.

Ouvertüre) oder der 'Melusine' [beide von Mendelssohn] wirklich gar keinen Reiz für Sie? Gar nicht zu reden von Haydn und Mozart." Zitiert nach: LebenTsch. 1, S. 120 f.; russisch und ungekürzt in: Žizn'Č 1, S. 226 f.

⁵⁹ Schade, daß sich Čajkovskij, als er nach seinem Petersburger Examen als Harmonielehrer zu Nikolaj Rubinstein ans Moskauer Konservatorium ging, von diesem hat überreden lassen, die Ouvertüre für eine Aufführung am 4. März 1866 in einem Konzert der Kaiserlichen Russischen Musikgesellschaft für größeres Orchester umzuarbeiten. Dabei wurde aus dem gefälligen, in Form und Inhalt ausgewogenen Stück für je zwei Holzbläser, ein Horn, eine Trompete, Pauken und Streicher mit 377 Takten eine 687 Takte lange, mit vier Hörnern, zwei Trompeten und drei Posaunen belastete Partitur, die ihr Material durch gewichtige Ausarbeitung überstrapaziert und den Hörer nicht fesseln kann.

So verwundert es nicht, daß (nach LebenTsch. 1, S. 128) "Laroche, welcher die Ouverture in ihrer ursprünglichen Gestalt noch vom Petersburger Schülerkonzert, in welchem sie seinerzeit gespielt worden war [am 27. November 1865 unter Čajkovskijs Leitung], her kannte, behauptet, daß diese Komposition in der neuen Ausgabe [= Fassung] viel an Formsönheit und einheitlichem Charakter eingebüßt habe."

Die offizielle Kritik hat sich über die Moskauer Erstaufführung der zweiten Fassung am 4. März 1866 unter Nikolaj G. Rubinstein's Leitung und die Petersburger Aufführung am 1. Mai desselben Jahres unter Anton G. Rubinstein's Leitung ausgesprochen. Nikolaj Kaškin erinnerte sich, daß sie "keinen glänzenden Erfolg errungen" habe (nach LebenTsch. 1, S. 128). Orchester, Publikum und Kollegen haben Čajkovskij aber nach der Moskauer Erstaufführung so gefeiert, daß er zuversichtlich in seine Moskauer Zukunft schauen konnte (vgl. seinen Brief an die Zwillinge Anatolij und Modest Čajkovskij vom 6. März 1866, zitiert in LebenTsch. 1, S. 128 f.). Die Petersburger Bekannten Čajkovskijs haben sich über die dortige Aufführung nicht geäußert, so hatte sie offenbar keinen Erfolg. Modest Čajkovskij berichtet, Nikolaj Rimskij-Korsakov habe ihm gesagt, die Aufführung sei die erste eines Werkes von Čajkovskij gewesen, die er gehört habe, und durch die Ouvertüre habe er "eine schlechte Meinung von dem Talent des Komponisten gewonnen" (LebenTsch. 1, S. 132).

⁶⁰ Denselben Text hat Čajkovskij später noch einmal vertont: in seiner Romanze *Na son grjaduščij* op. 27 Nr. 1 (1875).

⁶¹ "Die dunkle Nacht bringt Schweigen, ruft mich zu langersehnter Ruh'. Die Zeit ist gekommen, der Leib sucht Erquickung, und Stille wünscht die Seele sich, Stille nach des Tages Hast. – Ich ruf zu dir, Gott, erhöhe mein Flehen: Schenke uns Frieden, segne des Kindes Schlaf und des Bettlers Lager, segne der Liebe leise Tränen. – Vergib die Schuld, auf flammend heiße Qualen sende Deiner milden Güte Hauch. Und all deine Geschöpfe, die betrübt und traurig sind, in Traumgebilde wieg sie ein. – Die Zeit ist gekommen, der Leib sucht Erquickung, und Stille wünscht die Seele sich." (Nach der im "Verzeichnis der Kompositionen" genannten russisch-deutschen Ausgabe.)

"In Ihnen erblicke ich die größte, oder besser gesagt – die einzige Hoffnung unserer musikalischen Zukunft! [...] Ihre eigentlichen Schöpfungen werden vielleicht erst in fünf Jahren beginnen. Diese reifen und klassischen Schöpfungen aber werden Alles übertreffen, was wir nach Glinka gehabt haben".

Hermann Laroche am 11. Januar 1866 an P. I. Čajkovskij (Nachweis in Anmerkung 33).

Eine bemerkenswert sadistische Examensaufgabe hat das Professorenkollegium des Petersburger Konservatoriums am 12. Oktober 1865 dem Kandidaten Čajkovskij gestellt: die Komposition einer Kantate über Schillers "Ode an die Freude"⁶² – Beethovens Neunte (1822–1824) war damals erst gut vierzig Jahre alt ... Čajkovskij komponierte das sechs Nummern umfassende Stück für vier Solisten, gemischten Chor und großes Orchester⁶³ wahrscheinlich im Laufe des Novembers und der ersten Dezemberhälfte 1865. Aufgeführt wurde die Kantate im Rahmen des öffentlich gehaltenen Examins am 29. Dezember⁶⁴ mit Studenten des Konservatoriums⁶⁵ unter der Leitung des Direktors Anton Rubinstein.

Modest Čajkovskij berichtet im ersten Band seiner dreibändigen Dokumentenbiographie, Čajkovskij sei bei der Aufführung nicht zugegen gewesen, weil er dem öffentlichen theoretischen Examen habe aus dem Weg gehen wollen. "A. Rubinstein war darüber sehr erzürnt und wollte dem eigensinnigen Schüler das Reifezeugnis solange vorenthalten, bis er sich dazu verstehen würde, seine theoretischen Kenntnisse öffentlich prüfen zu lassen. Dazu kam es jedoch nicht."⁶⁶ Diese Version kann man auch in der neueren Čajkovskij-Literatur lesen⁶⁷. In der grundlegenden werkgeschichtlichen Publikation ČMN von 1958 heißt es dagegen, daß sich Modest Čajkovskijs Version dokumentarisch nicht belegen lasse; im Protokoll der Examenskommission sei vielmehr festgehalten, daß alle Kandidaten teilgenommen hätten⁶⁸.

Wie die übrigen fünf Kandidaten⁶⁹ bestand Čajkovskij – der einzige Absolvent im Fach Komposition – das Examen⁷⁰ als "freier Künstler" und wurde, wie der Pianist Gustav Kross⁷¹, mit einer Silbermedaille ausgezeichnet. (Eine goldene wurde damals nicht vergeben.) Seiner Schwester Aleksandra und ihrem Mann teilt Čajkovskij am 15. Januar 1866 zwar mit, daß "diejenigen, die das Urteil über sie sprechen sollten, sehr zufrieden" mit der Kantate gewesen seien⁷². Die Reaktion prominenter musikalischer Autoritäten, einschließlich Anton Rubinstein, war aber eindeutig negativ. Aleksandr Serov, Komponist der Opern *Judith* (1863) und *Rogneda* (1865), "soll gesagt haben: 'Nein, die Kantate ist schlecht; von Tschaikowsky habe ich entschieden mehr erwartet.'"⁷³ Rubinstein, den Čajkovskij gebeten hatte, die Kantate in einem Konzert der Russischen Musikgesellschaft aufzuführen, machte dies von einer

⁶² Vgl. ČMN S. 343 (mit Anmerkung 2) und Vorwort zu ČPSS 27. – "Der Text wurde nach den [russischen] Übersetzungen von K. S. Aksakov, V. G. Benediktov und M. A. Dmitriev zusammengestellt" (Vorwort zu ČPSS 27), vielleicht speziell für diesen Anlaß, denn die russische Übersetzung, die für Aufführungen von Beethovens 9. Sinfonie verwendet wurde, ist eine andere (ČMN S. 343, Anmerkung 1). – Modest Čajkovskij nennt als Autor der russischen Übersetzung lediglich K. S. Aksakov und teilt dessen von Čajkovskij vertonten Text vollständig mit (Žizn'Č 1, 202 f.); dieser Text entspricht den von Beethoven vertonten Teilen der Schillerschen Ode bis: "Brüder – überm Sternenzelt Muss ein lieber Vater wohnen."

⁶³ Picc., je 2 Fl., Ob., Cl. und Fg.; 4 Cor., 2 Tr., 3 Trb. e Tuba; Timp., Triangolo, Piatti, Gran Cassa; Archi.

⁶⁴ So die Angabe des Datums in ČMN S. 343 und im Vorwort zu ČPSS 27. Modest Čajkovskij nennt in seiner Dokumentenbiographie dagegen den 31. Dezember; Žizn'Č 1, S. 203, bzw. LebenTsch. 1, S. 107.

⁶⁵ Čajkovskijs autographe Partitur der Kantate wird noch heute in der Bibliothek des Petersburger Konservatoriums aufbewahrt.

⁶⁶ LebenTsch. 1, S. 107; russische Originalausgabe: Žizn'Č 1, S. 203.

⁶⁷ Vgl. Brown 1, S. 81, oder Poznansky 1991, S. 83.

⁶⁸ ČMN S. 344 mit Nachweis des Dokuments in Anmerkung 2.

⁶⁹ Ludvig Albrecht, Violoncello; Vassilij Bessel⁷⁰, Viola; Gustav Kross, Ivan Ribasov und Aleksandr Rejngard (Reinhard), Klavier.

⁷⁰ Das Diplom, datiert am 30. März 1870 (!) ist abgebildet z. B. im Album 1990, S. 43.

⁷¹ Kross spielte Jahre später die Petersburger Erstaufführung von Čajkovskijs 1. Klavierkonzert – allerdings nicht zu Čajkovskijs Wohlgefallen (vgl. ČPSS V, S. 420).

⁷² ČPSS V, S. 93.

⁷³ LebenTsch. 1, S. 94; russische Originalausgabe: Žizn'Č 1, S. 181.

gründlichen Überarbeitung der Partitur abhängig⁷⁴; dazu hat sich Čajkovskij aber nicht durchringen können. Cezar Kjuj (Cui) schließlich, der sich auch in der Folge oft zu übertriebenen, ja feindseligen journalistischen Attacken gegen den "Konservatoriumskomponisten" Čajkovskij hat hinreißen lassen, schreibt drei Monate nach der Aufführung der Kantate in der "St. Petersburger Zeitung"⁷⁵: "Der Konservatoriumskomponist Herr Tschaiakowsky ist – sehr schwach [...] wenn er nur etwas Talent hätte, würde dasselbe gewiß an irgend einer Stelle die Konservatoriumsfesseln gesprengt haben. Um nicht viele Worte zu machen, werde ich nur Eines sagen: alle Herren vom Schläge Reinthalers und Volkmanns⁷⁶ würden über Herrn Tschaiakowskys Kantate gewiß erfreut sein und ausrufen: 'noch Einer von den Unserigen!'"⁷⁷

In der späteren Čajkovskij-Literatur findet die Kantate ebenfalls nur negative Glossen. Wirkliches Interesse, so zum Beispiel David Brown 1978⁷⁸, verdiene "innerhalb des im übrigen öden musikalischen Wortschwall" lediglich der A-cappella-Chorschluss des Soloensembles Nr. 3⁷⁹ mit dem Schluß der zweiten Strophe: "Und wer's nie gekonnt [nämlich: eine andere Seele sein zu nennen auf dem Erdenrund], der stehle Weinend sich aus diesem Bund."⁸⁰ Ich habe zwar großen Respekt vor David Brown, dem Autor der bekannten vierbändigen Čajkovskij-Monographie; aber was soll ein solches Verdikt? Daß die Examenskantate kein Meisterwerk ist – wen kann das überraschen? Zu fragen wäre aber doch, wie sich Čajkovskij der scheußlichen Aufgabe, Schillers Ode zu vertonen, entledigt hat, und welche Bedeutung diese Musik und ihre Instrumentierung für seine weitere Entwicklung hatte. Der von Brown gerühmte A-cappella-Schluss der Nr. 3 ist im übrigen eher blaß, verglichen mit dem eben gehörten Chor "Vor dem Schlafengehen". Aber die ihm vorangehende Musik, ein orchesterbegleitetes Soloensemble, läßt aufhorchen: Hier zeigt sich zum ersten Mal jene lyrische Komponente, wenn auch noch von sozusagen schweifender melodischer Emotionalität, die für Čajkovskijs frühes Opernschaffen bedeutsam wird und für seine spätere Entwicklung als begnadeter Melodiker; von diesem ist in sämtlichen Kompositionen der Studienzeit so gut wie noch nichts zu ahnen. Es ist bezeichnend in diesem Kontext, daß Čajkovskij besagtes Ensemble seiner Kantate zwei, drei Jahre später als Liebesduett in seinem Opernerstling *Voevoda* neu faßt⁸¹. Hören Sie dieses Ensemble der Kantate – als letztes Musikbeispiel.

MUSIKBEISPIEL 13: Nr. (34) Kantate "An die Freude", erster Teil (Ensemble) von Nr. 3.

Vergleicht man Čajkovskijs musikalischen Ausbildungsgang, wie ich ihn hier nur kurz skizzieren konnte, mit den frühen, langjährigen und profunden Musikstudien komponierender Altersgenossen wie Brahms, Dvořák, Grieg oder gar des frühreifen Bizet, erscheint die bescheidene Ausgangsposition des Russen geradezu aussichtslos. Als der bereits zweiundzwanzigjährige musikalische Dilettant Čajkovskij sich im Herbst 1862 entschloß, den Staatsdienst

mit der Musik zu vertauschen, und zwar mit der brotlosesten aller musikalischen Künste, dem Komponieren, war dies in jeder objektiven und subjektiven Hinsicht ein fahrlässig unvernünftiges Wagnis. Und als er Ende 1865 sein nur dreijähriges Studium am Petersburger Konservatorium abschloß, konnte man seine beruflichen Aussichten in Rußland nur als miserabel ansehen. Mit den 50 Rubeln monatlich, die Nikolaj Rubinštejn ihm für den Harmonielehrunterricht am neuen Moskauer Konservatorium angeboten hatte, blieben die materiellen Bedingungen seines Lebens im übrigen zunächst ähnlich kümmerlich wie zu seinen Studentenzeiten in St. Petersburg.

Niemand (außer seinem hellsichtigen Kommilitonen Laroche⁸²) hätte sich damals vorstellen können, daß aus dem fleißigen, aber blassen Schüler Anton Rubinštejns und dem teils willigen, teils widerspenstigen musikalischen Ziehsohn Nikolaj Rubinštejns der erste russische Komponist wurde, der sich von den späten 1870er Jahren an nur seiner Kunst widmete und auch materiell von ihr leben konnte (in späteren Jahren sogar ohne die Unterstützung seiner Mäzenin fon-Mekk). Und niemand (wieder muß man ergänzen: außer dem prophetischen Laroche) hätte auch nur ahnen können, daß Čajkovskij sich zu demjenigen russischen Komponisten entwickeln würde, der die russische Musik der "Glinka-Schule" (wie er sich selbst ausgedrückt hätte) vollenden und in das europäische Konzert integrieren würde.

⁷⁴ Ebenda, S. 108; russische Ausgabe, S. 203. Vgl. dazu auch Laroches Brief an Čajkovskij vom 11. Januar 1866 (Žizn'Č 1, 204 f., bzw. LebenTsch. 1, S. 109): "Rubinstein hat mir gesagt, daß er die Kantate nur unter der Bedingung großer Änderungen aufführen wird. Das bedeutet aber soviel, daß Sie nun die gesamte Partitur umschreiben müssen. Ob sich das lohnt? Damit will ich die Vorzüge Ihrer Kantate durchaus nicht verneinen – diese Kantate ist das größte musikalische Ereignis Rußlands nach der 'Judith'; sie steht, was Inspiration und Arbeit anbetrifft, unermesslich höher als die berühmte und nichtswürdige 'Rogneda'. Aber das Umschreiben!! Umschreiben – ist schrecklich!"

⁷⁵ S.-P. vedomosti 1866, Nr. 82.

⁷⁶ Russisch im Plural: "gg. Rejntalery i Fol'kmany" (die Herren Reinthalers und Volkmanns). Gemeint sind der Chordirigent und Komponist Karl Reinthaler (1822-1896), Schüler von A. B. Marx, der von 1853 an am Kölner Konservatorium lehrte und 1858-1887 als städtischer Musikdirektor und am Dom in Bremen wirkte. Bis 1865 war er vor allem durch sein Oratorium *Jephtha* (London 1856) bekannt geworden; und der bedeutendere Komponist Robert Volkmann (1815-1883), von dessen Orchesterwerken vor allem seine drei Streichserenaden bekannt geworden sind. Čajkovskij erwähnt übrigens später eine von ihnen, die in F-Dur, in einem seiner Musikfeuilletons, und zwar in dem vom 19. Januar 1875; ČPSS II, S. 234.

⁷⁷ Zitiert nach: LebenTsch. 1, S. 108; russische Originalausgabe: Žizn'Č 1, S. 204.

⁷⁸ Brown 1, S. 85 (mit Notenbeispiel S. 85 f.).

⁷⁹ ČPSS 27, S. 95 f.

⁸⁰ In Aksakovs russischer Fassung: "Esi kto blag sih ne vedal, ukradkoju | S plačem ot nas otojdi!"

⁸¹ I. Akt, Nr. 5, vom *Andante non troppo* an; ČPSS 1 a, S. 170-187.

⁸² Vgl. seinen Brief an Čajkovskij vom 11. Januar 1866; Zitat und Nachweis in Anmerkung 33.

Anhang:

Verzeichnis der Kompositionen des Rechtsschülers, Sekretärs und Konservatoriumsstudenten P. I. Čajkovskij

Kompositionen und Instrumentationsarbeiten; Ausgaben und Aufnahmen⁸³

A. Kompositionen des Petersburger Rechtsschülers

- (1) *Anastasie-Valse* F-Dur für Klavier ČS 95 (August 1854)
Anastasija P. Petrova gewidmet (der Gouvernante der Familie 1849-1854 in St. Petersburg)
Ausgabe: Zeitung *Den'* ("Der Tag"), Moskau, 21. Oktober 1913
Aufnahme: –
- (2) Romanze *Moj genij, moj angel, moj drug* c-Moll ČS 208 c (vor 1860 bzw. Ende der 1850er Jahre), Text: Afanasij A. Fet
dem Mitschüler Sergej A Kireev gewidmet? (vgl. Poznansky 1991, S. 47 f.)
Ausgabe: ČPSS 44, S. 3 f. (Kopien⁸⁴: I, S. 1 f.)
Aufnahme: Sergei Leiferkus / Semion Skigin, CD Conifer Classics 75605 51266 2 (1996), Nr. 9; Vol. I der fünfteiligen Reihe *Tchaikovsky. The Complete Songs*

B. Kompositionen des Sekretärs im Petersburger Justizministerium

- (3) Zemfiras Lied a-Moll ČS 210 c (Anfang der 1860er Jahre), Text: Aleksandr S. Puškin
Ausgabe: ČPSS 44, S. 5-7 (Kopien: I, S. 3-5)
Aufnahme: Nina Rautio / Semion Skigin, CD Conifer Classics 75605 51267 2 (1996), Nr. 5; Vol. II der unter (2) genannten Reihe
- (4) Romanze *Mezza notte* G-Dur ČS 209 (Anfang der 1860er Jahre), Text: unbekannter Autor
Ausgabe: ČPSS 44, S. 8-11 (Kopien: I, S. 6-9)
Aufnahme: Nina Rautio / Semion Skigin, CD Conifer Classics 75605 51269 2 (1998), Nr. 11; Vol. IV der unter (2) genannten Reihe
- (5) Klavierstück (Musikalischer Spaß) *Vozle rečki, vozle mosta* ("An dem Fließchen, an der Brücke") ČS 431 (Herbst 1862)
für Hermann Laroche (vgl. Laroche S. 247 f.); nicht erhalten

⁸³ Vgl. dazu auch Mitteilungen 5 (1998), S. 56-59. – Sämtliche in Aufnahmen vorhandenen Werke sind auf drei Cassetten kopiert worden. (Tschaikowsky-Gesellschaft e.V., Tübingen.)

⁸⁴ Die Angabe „Kopien ...“ bezieht sich auf ein dreibändiges Kopienexemplar (nach ČPSS) sämtlicher erhaltenen Kompositionen Čajkovskij's bis 1865. (Tschaikowsky-Gesellschaft e.V., Tübingen.)

C. Kompositionen und Instrumentationsarbeiten des Studenten am Petersburger Konservatorium (Schülers von Anton G. Rubinštejn)

I. Kleinere Arbeiten (1863/64)

Klaviermusik

- (6) Allegro f-Moll ČS 336 (1863/64?), unvollendeter [I.] Satz [einer Klaviersonate?]
Ausgabe: ČPSS 58, S. 205-210 (Kopien: I, S. 10-15)
Aufnahme: Leslie Howard (1993), CD *Tchaikovsky. Piano Sonatas*, Hyperion CDA 66939

Kammermusik

- (7) Adagio F-Dur ČS 330 für Bläseroktett (2 Fl., 2 Ob., C. ing., 2 Cl., Cl. b.)
Ausgabe: ČPSS 58, S. 26-28 (Kopien: I, S. 16-18)
Aufnahme: N. Lemberg, A. Fedoseeva, S. Burdukov, M. Kunc, V. Želvakov,
E. Kamyšev, I. Rubinštejn; Kassettenkopie des Moskauer Rundfunks⁸⁵
- (8) Adagio molto Es-Dur für Harfe und Streichquartett ČS 326
Ausgabe: ČPSS 58, S. 14-16 (Kopien: I, S. 19-21)
Aufnahmen: a) Emilija Moskvitina (Harfe) / Šostakovič-Quartett (1975), CD Olympia
OCD 522 (1992); b) ? (Harfe), A. Šišlov, A. Balašov, A. Galkovskij,
A. Korčagin (Streichquartett), Herkunft wie (7)
- (9) Andante ma non troppo e-Moll für Streichquintett ČS 335
Ausgabe: ČPSS 58, S. 11-13 (Kopien: I, S. 22-24)
Aufnahmen: a) in Streichquartettbesetzung: *Tchaikovsky. Five Early Pieces*, CD
Olympia OCD 521 (1992); b) mit Streichorchester: Radio-Orchester Moskau /
Gennadij Čerkasov, Herkunft wie (7)
- (10) - (12) Drei Sätze für Streichquartett:
(10) Andante molto G-Dur ČS 322; Ausgabe: ČPSS 58, S. 9 (Kopien: I, S. 25)
(11) Allegro vivace B-Dur ČS 325; Ausgabe: ČPSS 58, S. 6-8 (Kopien: I, S. 26-28)
(12) Allegretto E-Dur ČS 333: ČPSS 58, S. 4 f. (Kopien: I, S. 29 f.)
Aufnahmen: a) siehe (9 a); b) A. Šišlov, A. Balašov, A. Galkovskij,
A. Korčagin, Herkunft wie (7)
- (13) Adagio C-Dur für vier Waldhörner (in G, Es, E und C basso) ČS 328
Ausgabe: ČPSS 58, S. 10 (Kopien: I, S. 31)
Aufnahme: A. Demin, B. Voronov, P. Tučinskij, [?] Kazakovskij, Herkunft wie (7)
- (14) Allegretto moderato D-Dur für Streichtrio ČS 323
Ausgabe: ČPSS 58, S. 3 (Kopien: I, S. 32)
Aufnahmen: a) A. Šišlov, A. Galkovskij, A. Korčagin, Herkunft wie (7);
b) in Streichquartettbesetzung: siehe (9 a)

Orchestermusik

- (15) Allegro vivo c-Moll ČPSS 332
Ausgabe: ČPSS 58, S. 90-118 (Kopien: I, S. 33-61)
Aufnahme: Radio-Orchester Moskau / Gennadij Čerkasov (Mitschnitt
der Sendung "Der junge Čajkovskij" im niederländischen Rundfunk)⁸⁶

⁸⁵ Eine Kassettenkopie der Aufnahmen von (7), (8), (9 b) - (13), (14 a), (18), (19) und (20 d) verdanke ich Frau Dr. habil. Valentina Rubcova (RF - Moskau).

⁸⁶ Eine Kassettenkopie der Aufnahmen von (15)-(17) und (20 a) verdanke ich Frau Elisabeth C. Riethof - van Heulen (NL - Boskoop).

- (16) Andante ma non troppo – Allegro moderato A-Dur ČS 329
Ausgabe: ČPSS 58, S. 60-89 (Kopien: I, S. 62-91)
Aufnahme: wie (15)
- (17) Agitato – Allegro e-Moll ČS 331
Ausgabe: ČPSS 58, S. 40-59 (Kopien: I, S. 92-111)
Aufnahme: wie (15)
- (18) Allegro ma non tanto G-Dur für Streichorchester ČS 334
Ausgabe: ČPSS 58, S. 29-32 (Kopien: I, S. 112-115)
Aufnahme: Kammerorchester des musikpädagogischen "Gnesin"-Instituts, Moskau / O. Agarkov, Herkunft wie (7)

Stücke für Soloinstrument(e) und Orchester

- (19) Konzertstück D-Dur für zwei Flöten und Streichorchester ČS 324
Largo (Introduktion) – Allegro
Ausgabe: ČPSS 58, S. 33-39 (Kopien: I, S. 116-122)
Aufnahme: I. Lozben', A. Fedoseeva, Radio-Orchester Moskau / Gennadij Čerkasov, Herkunft wie (7)
- (20) Allegro c-Moll für Klavier und Streichorchester (bzw. Streichquintett) ČS 327
Ausgabe: ČPSS 58, S. 17-25 (Kopien: I, S. 123-131)
Aufnahmen: a) Igor' Žukov / Radio-Orchester Moskau / Gennadij Čerkasov (wie 15);
b) Igor' Žukov / Radio-Orchester Moskau / Mihail Jurovskij, 2-CD-Kassette mit sämtlichen Werken Čajkovskijs für Klavier und Orchester (ohne op. 79), Melodija 74321 49612 2; und separat wie (7); c) Andrej Hoteev / Čajkovskij-Radio-Orchester Moskau / Vladimir Fedoseev, 3-CD-Kassette mit sämtlichen Werken Čajkovskijs für Klavier und Orchester, Koch / Schwann 3-6490-2; d) Klavier und Streichquartett: M. Ermolaev sowie A. Šišlov, S. Piščugin, A. Galkovskij, A. Korčagin, Herkunft wie (7)

Instrumentationsarbeiten

- (21) C. M. von Weber, Menuetto capriccioso aus der Klaviersonate op. 39 Nr. 2: für Orchester (1863)
Ausgabe: ČPSS 58, S. 121-135. – Aufnahme: –
- (22) Beethoven, Exposition des I. Satzes der Sonate für Klavier und Violine op. 47 ("Kreutzer-Sonate"): für Orchester (1863/64)
Ausgabe: ČPSS 58, S. 177-201. – Aufnahme: –
- (23) Beethoven, I. Satz der Klaviersonate op. 13 c-Moll: für Orchester; nicht erhalten
- (24) Schumann, Nr. 11 und 12 (Adagio und Allegro brillante) der Symphonischen Etuden op. 13: für Orchester (1863/64)
Ausgabe: ČPSS 58, S. 136-176 (Kopien: I, S. 133-173)
Aufnahme: Seattle Symphony Orchestra / Gerard Schwarz, 4-CD-Set "Schumann-Edition", Fono Del 3146

- (25) I. Gungl⁸⁷, *Le Retour* (Walzer für Klavier): für Orchester (nicht vollständig, nur 56 Takte)
Ausgabe: ČPSS 59, S. 17-23. – Aufnahme: –

II. Größere Kompositionen

Klaviermusik

- (26) Thema und Variationen a-Moll ČS 96 (1863-1865)
Ausgabe: ČPSS 51 a, S. 3-24 (Kopien: I, S. 177-198)
Aufnahme: Viktoria Postnikova, CD Erato 2292-45968-2; Vol. V von *Tchaikovsky. Complete Piano Works*
- (27) Sonate cis-Moll op. post. 80 ČS 97 (1865)
Ausgaben: Moskau 1909, ČPSS 51 a, S. 27-77 (Kopien: I, S. 199-249)
Aufnahmen: a) Viktoria Postnikova, CD Erato 2292-45512-2 (1992); Vol. IV der unter (26) genannten Gesamtaufnahme; b) Leslie Howard, siehe (6)

Kammermusik

- (28) Quartettsatz B-Dur ČS 89 (August - Oktober 1865)
Ausgabe: ČPSS 31, S. 3-19 (Partitur; Kopien: I, S. 251-267) und separate Stimmen
Aufnahmen: a) Schostakowitsch-Quartett (1972), 3-LP-Kassette mit sämtlichen Kompositionen Čajkovskijs für Streichquartett, Deutsche Grammophon 2740 236 (1980); b) European Master Sextet, CD Auvidis A 6120 (1987; spieltechnisch und musikalisch unzureichend)

Chormusik

- (29) Chor *Na son grjaduščij* ("Vor dem Schlafengehen"; Text von Nikolaj P. Ogarev; 1863/64) in zwei Fassungen:
- (a) Chor a cappella ČS 65
Ausgabe: ČPSS 43, S. 5-8 (Kopien: I, S. 269-272); russisch-deutsche Ausgabe, hg. von Th. Kohlhasse, Carus-Verlag, Stuttgart 40.421/20)
Aufnahme: siehe unter (b)
- (b) Chor und Orchester ČS 66
Ausgabe: ČPSS 27, S. 455-470 (Partitur; Kopien: I, S. 273-288), und ČPSS 33, S. 201-208 (Klavierauszug)
Aufnahme: Staatl. Kammerchor und Staatl. Sinfonieorchester des Kultusministeriums der UdSSR / Valerij Pol'janskij, CD Melodija 43 03 28 30 (1990): beide Fassungen (ČS 65 und 66)

Orchestermusik und Kantate (Examensarbeit)

- (30) Ouvertüre *Groza* ("Das Gewitter") e-Moll op. post. 76 ČS 33 (1864)
Sujet: das gleichnamige Drama von Aleksandr N. Ostrovskij
Ausgabe: ČPSS 21, S. 3-82 (Kopien: II, S. 3-82)
Aufnahme: Detroit Symphony Orchestra / Neeme Järvi, CD Chandos CHAN 9587 (1997)

⁸⁷ Johann Gungl (nicht, wie zuweilen zu lesen, der ebenfalls populäre Unterhaltungsmusiker, sein Onkel Joseph Gungl, 1809-1889, der mehrfach mit seinem eigenen Orchester in St. Petersburg gastierte). Johann Gungl (1828-1883) war ebenfalls ein fruchtbarer Tanzkomponist und gehörte 1848-1862 der St. Petersburger Hofkapelle an. Fr. Pazdírek verzeichnet in seinem *Universal-Handbuch der Musikliteratur*, Band XI, Wien o. J., S. 666-676, etliche von Johann Gungls 436 Opera, darunter als op. 82 den "Retour-Walzer" (S. 667).

(31) Charaktertänze ČS 428 (Anfang 1865)

erhalten nur in der Fassung, in der Čajkovskij sie 1867 als "Entr'acte und Tänze der Landmädchen" in seine erste Oper *Voevoda* op. 3 ČS 1 integriert hat (II. Akt, 2. Bild, Nr. 4)

Ausgabe von Entr'acte und Tänzen aus *Voevoda*: ČPSS 1 b, S. 61-113 (Kopien: II, S. 83-135)

Aufnahmen von Entr'acte und Tänzen aus *Voevoda*: a) innerhalb der Operngesamtaufnahme mit dem Staatl. Symphonieorchester des Kultusministeriums der UdSSR / Vladimir Kožuhar', LP-Kassette

Melodija S 10-18123-18130 (1982); b) Ouvertüre sowie Entr'acte und Tänze, Bamberger Symphoniker / Janos Fürst, LP FSM / Vox FSM 43010 Q

(32) Ouvertüre c-Moll ČS 36 (Sommer 1865 bis 19. Januar 1866)

Ausgabe: ČPSS 21, S. 213-300 (Kopien: II, S. 213-300)

Aufnahme: Academic Symphony Orchestra of the USSR / Alexander Lazarev, LP Melodija C 10-08881-82 (Aufnahme: 1978)

(33) Ouvertüre F-Dur (1. Fassung) ČS 34 (Herbst 1865) [2. Fassung ČS 35: Februar 1866]

Ausgabe: ČPSS 21, S. 85-117 (Kopien: II, S. 301-333) –

[2. Fassung: ebenda, S. 121-210 (Kopien: II, S. 335-424)]

Aufnahmen: The Tchaikovsky Large Symphony Orchestra / Vladimir Fedoseev, CD Artistotipia AN 123 (1996) – [2. Fassung, a) gekürzt: Russian National Orchestra / Mihail Pletnev, CD Deutsche Grammophon 439 892-2 (1994); b) ungekürzt: Staatl. Sinfonieorchester der UdSSR / Aleksandr Lazarev, LP Melodia / Eurodisc 200 456 - 250]

(34) Kantate *K radosti* ("An die Freude") ČS 62, Text: F. Schiller / K. S. Aksakov u. a., Examenskomposition (November / Dezember 1865)

Ausgabe: ČPSS 27, S. 3-185 (Partitur; Kopien: III, S. 3-185), und ČPSS 33, S. 3-81 (Klavierauszug)

Aufnahme: Solisten, London Philharmonic Choir and Orchestra / Derek Gleeson, CD Carlton Classics 30366 00122 (1996)

Nicht erhaltene Kompositionen von 1863/64

(35) Bühnenmusik "Die Römer im Kolosseum", Orchestermusik zum Bühnenstück eines unbekannten Autors ČS 427

(36) Musik zur Szene "Nacht, Garten, Fontäne" zum Drama *Boris Godunov* von Aleksandr S. Puškin ČS 423

(37) Oratorium für Soli, gemischten Chor und Orchester