

Tschaikowsky-Gesellschaft

Mitteilungen 9 (2002)

S. 18-22

"Lauter wüste, gemeine Gesichter"? P. I. Čajkovskijs Violinkonzert (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

„Lauter wüste, gemeine Gesichter“?

Petr Il'ič Čajkovskijs Violinkonzert¹

von Thomas Kohlhasse

Neben dem Klavierkonzert op. 23 von 1874/75 gehört Čajkovskijs Violinkonzert op. 35 von 1878 zu seinen meistgepielten und populärsten Werken. Angesichts ihrer Omnipräsenz in den Konzertsälen der Welt könnte man, wüßte man es nicht besser, auf die Idee kommen, dies seien seine einzigen Beiträge zu ihrer Gattung. Das 2. und 3. Klavierkonzert op. 44 (1879) und op. 75 / 79 (1893) sowie die Konzertfantasie für Klavier und Orchester (1884); *Sérénade mélancolique* op. 26 (1875) und *Valse-Scherzo* op. 34 (1877) für Violine und Orchester; Rokoko-Variationen op. 33 (1876/77) und *Pezzo capriccioso* op. 62 (1887) sowie *Andante cantabile* nach op. 11 und *Nocturne* nach op. 19 Nr. 4 als Bearbeitungen eigener Werke für Violoncello und Orchester führen, trotz ihrer musikalischen Schönheit und ihrem virtuosens Glamour ein beklagenswertes Schattendasein. Vor allem wohl deshalb, weil die Opera 23 und 35 zu Čajkovskijs inspiriertesten Werken gehören und einmalige, geniale Glücksfälle der Gattung des Solokonzerts sind, die im späten 19. Jahrhundert ihre besondere Ausprägung einerseits zum virtuosens Schaustück und andererseits zu einer Spielart der Symphonie mit obligatem Soloinstrument fand.

Die beiden Publikumsliebblinge machen ihren jüngeren und älteren Geschwistern das Leben schwer und hatten es doch zunächst nicht leicht, sich Eingang ins Konzertrepertoire ihrer Heimat zu verschaffen. Dabei sind doch nahezu alle Kompositionen Čajkovskijs in Rußland uraufgeführt worden, in einer der beiden Metropolen St. Petersburg und Moskau. Als Absolvent des Petersburger Konservatoriums Ende 1865 in der Kompositionsklasse von Anton Rubinštejn und als Harmonielehre- und Kompositionsprofessor 1866-1878 des ebenfalls von der Russischen Musikgesellschaft getragenen Moskauer Konservatoriums hatte Čajkovskij von Anfang an die nötigen Kontakte zu den führenden Persönlichkeiten und Institutionen des russischen Musiklebens. Im Direktor des Moskauer Konservatoriums, dem Pianisten und Dirigenten Nikolaj Rubinštejn fand er einen durchsetzungsfähigen Mentor, im wagemutig vorausschauenden Verleger Petr I. Jurgenson einen treuen Begleiter seiner Komponistenkarriere.

Warum also mußten das 1. Klavierkonzert und das Violinkonzert einen Umweg über das Ausland nehmen, bevor sie in Rußland ebenso bekannt und erfolgreich wurden wie dort? Grund dafür war in beiden Fällen die vehemente Ablehnung, auf welche die Werke – zunächst – bei den prominenten Virtuosen stießen, denen sie Čajkovskij zur Uraufführung angeboten hatte und denen er sie widmen wollte: dem Pianisten Nikolaj Rubinštejn (Moskau) und dem Geiger Leopold Auer (St. Petersburg). Rubinstein hatte das Klavierkonzert, nachdem der Komponist es in kleinem Kreise vorgespielt hatte, in verletzender Weise in Grund und Boden verdammt und eine eingreifende Revision verlangt². Dies hatte Čajkovskij abgelehnt und das Werk Hans von Bülow angeboten, der von seinen Qualitäten entzückt war und es zunächst in Boston (Uraufführung), und dann, mit noch größerem Erfolg, in New York spielte.

Und Leopold Auer, für den Čajkovskij 1874 die *Sérénade mélancolique* op. 26 komponiert hatte (sie ist Auer auch gewidmet), lehnte das Violinkonzert wegen seiner technischen Schwierigkeiten als unspielbar ab – und sorgte auch dafür, daß der Geigenvirtuose Emile Sauret die Aufführung ablehnte. Daß Sauret, am Klavier begleitet von Otto Neitzel, das Konzert am 2. Dezember 1881 im Hause des Verlegers Jurgenson gespielt hat und daß Rubinstein und Auer später, als beide Konzerte zu Publikumsliebblingen geworden waren, ihr Urteil revidierten und die Werke in ihr Repertoire aufnahmen, sei der Ordnung

¹ Dieser Beitrag wurde zuerst im Juni 2001 in einer kürzeren Fassung veröffentlicht in: Berliner Philharmonisches Orchester. Philharmonie. Programmheft 31. Saison 2000/2001. S. 8-13.

² Vgl. Čajkovskijs anschaulichen Bericht in seinem Brief an N. F. fon Mekk vom 21. Januar / 2. Februar 1878, ČPSS VII, S. 64 f.

halber nicht verschwiegen. Zum ersten Mal spielte Auer das Violinkonzert am 30. Januar 1893 in St. Petersburg, außerdem spielte er es am 6. November 1893 in einem Konzert zum Andenken des am 25. Oktober 1893 an den Folgen der Cholera verstorbenen Komponisten.

Komponiert im Frühjahr 1878 in Clarens am Genfer See

Die Komposition seines Violinkonzerts op. 35 im Frühjahr 1878 in Clarens (bei Montreux) am Genfer See erlöste Čajkovskij aus seiner schweren psychischen Krise nach dem Fiasko seiner unbedachten Eheschließung. Eine große Klaviersonate (G-Dur op 37) hatte er zu schreiben begonnen, ohne Inspiration und Elan, sich quälend. Dann, am 14. März, kam sein früherer Lieblingsschüler Iosif Kotek aus Berlin (dort vervollkommnete er sein Geigenspiel bei Joseph Joachim) – mit einem Stapel vierhändiger Klavierauszüge und anderer Ausgaben neu erschienener Kompositionen, darunter der *Symphonie espagnole* von Edouard Lalo für Violine und Orchester. Am 15. März, nachdem Čajkovskij „den ganzen Tag mit Kotek gespielt“ hat, schreibt er seiner Vertrauten und Mäzenin Nadežda fon Mekk über Lalos Stück, es habe ihm „großes Vergnügen bereitet. Es ist von einer wohltuenden Frische und Leichtigkeit, dazu pikante Rhythmen und schön harmonisierte Melodien“. Offenbar hat Lalos *Symphonie espagnole* Čajkovskij die Idee zu einem eigenen Violinkonzert eingegeben. Denn nur zwei Tage später, am 17. März, beginnt er die Konzeptskrift und beendet sie schon elf Tage später, am 28. März. Sowohl Kotek als auch Čajkovskijs Bruder Modest, der ihn in die Schweiz begleitet hatte, äußern sich unzufrieden mit dem Mittelsatz. Čajkovskij, nun selbst unsicher geworden, ersetzt ihn kurzerhand am 5. April durch ein ganz neues, kürzeres Andante mit dem Titel *Canzonetta*, „das besser zu den übrigen schwierigen und komplizierten Sätzen paßt“ (so am 5. April 1878 an N. fon Mekk). Den ursprünglichen Satz nimmt er unter dem Titel *Méditation* als Nr. 1 in sein Opus 42, *Souvenir d'un lieu cher* (dieser „liebe Ort“ war Frau von Mekks Landsitz Brailow, auf dem Čajkovskij einige Male zu Gast war, um in Ruhe zu arbeiten), drei Stücke für Violine und Klavier; Alexander Glazunow hat sie nach Čajkovskijs Tod für Violine und Orchester instrumentiert.

Einen Tag nach der Komposition des neuen Mittelsatzes, am 6. April 1878, beginnt Čajkovskij mit der Instrumentierung des Konzerts; in nur sechs Tagen schließt er die Partitur schon am 11. April ab. Welch überwältigende Inspiration spricht schon aus diesen äußeren Entstehungsdaten, welcher beglückende Arbeitselan: Sein Violinkonzert hat Čajkovskij in zwölf Tagen konzipiert und in sechs Tagen in Partitur gebracht! Die Anwesenheit des jungen Geigers und nahen Freundes Kotek mag ihn auch deshalb beflügelt haben, weil er alle spieltechnischen und klanglichen Aspekte des Soloparts beim Konzipieren und Ausarbeiten des Werkes diskutieren und ausprobieren konnte. „Mit welcher Liebe“, schreibt Čajkovskij am 6. April seinem Bruder Anatolij, „gibt er [Kotek] sich mit dem Konzert ab! Es ist unnötig zu sagen, daß ich ohne ihn nichts machen könnte. Er spielt es wunderbar.“ Für Kotek hatte Čajkovskij gut ein Jahr früher, Anfang 1877, das heiter-übermütige *Valse-Scherzo* C-Dur op. 34 für Violine und Orchester geschrieben (es ist ihm auch gewidmet). Die Uraufführung des Konzerts hat er ihm aber, trotz seiner wertvollen Hilfe und seiner technischen und musikalischen Vertrautheit mit dem Werk, offenbar zunächst nicht anvertrauen mögen – sei es, daß er Kotek noch nicht für prominent genug hielt, sei es, daß er dem Freund und sich selbst jedes Gerede über ihre freundschaftliche Zusammenarbeit ersparen wollte. In einem Brief Čajkovskijs vom 15. Oktober 1881 an seinen Verleger Jurgenson ist allerdings unmißverständlich auch von der „Feigheit und Kleinmütigkeit“ Koteks die Rede, weil dieser seine ursprüngliche Absicht, das Konzert in St. Petersburg zu spielen, aufgegeben habe – hatte auch hier der zunächst gegen das Stück eingenommene Auer intrigante Fäden gezogen? Kotek spielte das Violinkonzert aber am 30. Oktober 1882 in Moskau, in einem Symphoniekonzert der Russischen Musikgesellschaft unter der Leitung von Max Erdmannsdörfer.

Adolf Brodsky und die Wiener Uraufführung

Adolf D. Brodskij, 1875-1879 Geigenlehrer am Moskauer Konservatorium und, nach Tournées nach Paris, Wien, London und anderen Musikzentren, von 1882/83 bis 1892 Violinprofessor am Leipziger Konservatorium, studierte Čajkovskijs Violinkonzert über einen längeren Zeitraum. „Es ist wunderschön –“, schrieb der dem Komponisten später, „man kann es ohne Ende spielen, und es wird nie langweilig. Das ist für die Bewältigung seiner Schwierigkeiten eine sehr wichtiger Umstand.“ Schließlich schlägt er das Werk Hans Richter für ein Konzert des Orchesters der Philharmonischen Konzerte am 4. Dezember 1881 in Wien vor. Die kurze Probenzeit, die zu einem großen Teil mit dem Korrigieren des fehlerhaften Aufführungsmaterials verbracht wurde, mag Richter dazu veranlaßt haben, „Einiges zu kürzen, ich ging aber darauf nicht ein“, berichtet Brodsky.

Willkürliche Kürzungen durch Interpreten hat es bei Aufführungen Čajkovskijscher Instrumentalwerke immer wieder gegeben – und es gibt sie bis heute. Die Schlußsätze des Klaviertrios op. 50 und der 5. Symphonie op. 64 sind davon genauso betroffen wie das 2. Klavierkonzert op. 44 in der Fassung von Aleksandr Ziloti und das Finale des Violinkonzerts op. 35. (Vgl. zum Beispiel die auch auf CD vorliegende Einspielung des Konzerts mit Bronislaw Huberman und der Staatskapelle Berlin unter der Leitung von William Steinberg aus dem Jahre 1929, in der von den 639 Takten des Finales 189 Takte nach Takt 88 gestrichen sind und der Satz durch den Wegfall von zwei Teilen sein Gleichgewicht und seine Formidee verliert sowie Coda und Stretta ein groteskes Übergewicht bekommen.) Bearbeitende Eingriffe und Umstellungen von Variationen hat der Widmungsträger von Čajkovskijs Rokokovariationen op. 33 für Violoncello und Orchester, Wilhelm Fitzenhagen, bei seinen Aufführungen und seiner Ausgabe des Werkes bei Jurgenson vorgenommen.

Die Wiener Uraufführung des Violinkonzerts mit Brodskij und Richter traf beim Wiener Publikum auf „unglaublichen Lärm“ und Zischen – und auf vernichtende Rezensionen. „Von zehn Kritiken haben nur zwei unbedeutende das Konzert wohlwollend besprochen“, resümiert Modest Čajkovskij in seiner dreibändigen Dokumentenbiographie „Das Leben Pjotr Iljitsch Čajkovskijs“ (Moskau 1900-1902). Eduard Hanslicks böse und vernichtende Kritik hat Čajkovskij so tief getroffen, daß er noch Jahre später aus ihr zitieren konnte. Hanslick charakterisiert darin Čajkovskij als „sicherlich kein gewöhnliches Talent, wohl aber ein forciertes, geniesüchtiges, wahl- und geschmacklos producirendes“ und seine Musik als „ein seltsames Gemisch aus Originalität und Roheit, von glücklichen Einfällen und trostlosem Raffinement“. Das Finale des Violinkonzerts versetze das Publikum „in die brutale, traurige Lustigkeit eines russischen Kirchweihfestes [...] Wir sehen lauter wüste, gemeine Gesichter, hören rohe Flüche und riechen den Fusel. [Der Tübinger und Stuttgarter Ästhetik-Professor] Friedrich [Theodor] Vischer behauptet einmal bei Besprechung lasciver Schildereien, es gebe Bilder, 'die man stinken sieht'. Čajkovskij Violin-Concert bringt uns zum ersten Mal auf die schauerliche Idee, ob es nicht auch Musikstücke geben könne, die man stinken hört.“³

In der deutsch-österreichischen Čajkovskij-Rezeption steht Hanslick mit diesem krassen eurozentrischen oder „Germanocentric criticism“ (so der amerikanische Musikwissenschaftler Richard Taruskin) nicht allein. Bis heute ist das westliche Bild der russischen Musik und insbesondere der Musik Čajkovskijs durch die begrenzte Kenntnis nur eines schmalen Bruchteils der kulturhistorischen und biographischen Fakten, eine einseitig psychologisch akzentuierte Interpretation der Musik und ästhetische Vorbehalte geprägt, die der Erkenntnis des „zutiefst nationalen“ Charakters seiner Musik (so Strawinsky über den von ihm tief verehrten Čajkovskij) und der subtilen Assimilation der gesamteuropäischen Entwicklung in einem musikalischen Eklektizismus unverkennbar russischer Eigenart im Wege stehen.

Gut ein halbes Jahr nach der Wiener Uraufführung spielte Adolf Brodskij das Violinkonzert zum ersten Mal in Rußland, am 8. August 1882 in einem Symphoniekonzert der Allrussischen Industrieausstellung in Moskau; in Petersburg spielte er es am 31. Januar

³ Zitiert nach der Neuausgabe von Hanslicks Čajkovskij-Rezensionen in: Tschaikowsky aus der Nähe, S. 197 f.

1887 unter der Leitung von Čajkovskijs ehemaligem Kompositionslehrer Anton Rubinštejn. Čajkovskij selbst hat sein Violinkonzert in seinen späten Jahren als Dirigent meist eigener Werke fünfmal aufgeführt: am 19. Februar und 1. März 1888 in Prag und Paris mit den Solisten Carl Halíř und M. P. J. Marsick, am 28. Oktober 1889 in Moskau mit Adolf Brodskij („dem Erneuerer des Konzerts, das für unmöglich gehalten wurde“, wie Čajkovskij in der Widmung auf einem Porträtfoto dankbar vermerkt), am 2. Januar 1892 in Warschau mit Stanislaw Barcevicz und am 14. März 1893 im ukrainischen Charkow mit Konstantin Gorskij.

Ein Strom lyrischer Ideen

Neben den Violinkonzerten von Beethoven (D-Dur op. 61 von 1806), Mendelssohn (e-Moll op. 64 von 1844) und Brahms (D-Dur op. 77 von 1878, demselben Entstehungsjahr wie Čajkovskijs Violinkonzert) gehört das Opus 35 des Russen zu den großen Standardwerken seiner Gattung, auch wenn es in der westlichen Musikkultur für „geistig“ wohl weniger hochstehend gehalten wird (so Richard H. Stein in seiner Čajkovskij-Monographie von 1927): „Es will keine Weltanschauung, keinen Tiefsinn offenbaren, sondern bekennt frei und offen seine rein musikalische Natur. Seine Allegrothemen neigen daher zum Tänzerischen und seine Gesangsthemen zu volkstümlicher Lyrik“.

Formale Klarheit sowie reich und schön erblühende Melodik heben viele Autoren als besondere Qualität des Konzerts hervor: „Seine in festen formalen Umrissen entwickelte Thematik ist ein Strauß schönster melodischen Blüten von zigeunerhaft-schwärmerischem, poesievoll-duftigem oder russisch-tänzerischem Charakter, und das stark ausgeprägte virtuose Element wird nie Selbstzweck, sondern gehört organisch in den edlen Wettkampf des Soloinstruments mit dem Orchester hinein“ (Nikolai van der Pals, 1940). „Das dreisätzige Werk steht in D-Dur, der Tonart des Beethovenschen Violinkonzerts, dessen emotionale Gesamthaltung sicherlich auch Čajkovskijs Konzeption beeinflusst hat. Technisch ist das Werk von höchster Vollendung, der Solopart klanglich organisch mit dem des symphonischen Orchesters verbunden“ (Franz Zagiba, 1953). „Insgesamt kommt ein formales Gleichgewicht zustande, das selbst Mozart akzeptiert haben würde“ (Edward Garden, 1973 und ⁴1984, deutsch 1986).

Ausgehend von der konventionellen Anlage des Kopfsatzes mit seinen drei Themen schreibt David Brown (Tchaikovsky, vol. II, 1982): „Yet to dismiss this movement as trite [= banal] on the evidence of such an apparently threadbare [= abgedroschen] structure would be a sad error, for this artless scheme simply provides a frame upon which may be deployed [= entfaltet] a rich and carefully organised flow of lyrical invention and brilliant passage work which represents Tchaikovsky’s powers at their best. Such an alliance of simple melody and complex pyrotechnics was, of course, the recipe for countless virtuoso concerti of the nineteenth century, but in none of these is melody on a higher level, or the display element more judiciously employed or more naturally integrated into the flow of lyrical ideas – nor is the structural bracing [= Verklammerung] of musical expanses so secure“.

Das dreisätzige Werk, dessen Aufführungsdauer zwischen 30 und 38 Minuten schwanken kann, hebt an wie eine leichte Plauderei und entwickelt in seiner knappen Einleitung das Hauptthema des Kopfsatzes, das die Solovioline nach einer kurzen überleitenden Kadenz einführt. Spielerische Leichtigkeit, gesanglicher Fluß und filigraner Satz lassen eine Exposition wie aus einem Guß entstehen. Erst zu Beginn und am Ende der Durchführung inszeniert Čajkovskij das Hauptthema des Satzes im Tutti-Fortissimo ‘mit Pauken und Trompeten’ und in strahlender, rhythmisch paradierender Weise, während er die Satzstruktur im Mittelteil der Durchführung in kleingliedriger, fast diffuser motivischer Arbeit zerbröckeln läßt oder den Solisten mit artistisch zu tupfenden Varianten des Hauptthemas fordert. Die kompakte, eher kurze, aber atemberaubend schwierige Kadenz vor der Reprise spielt mit einem Durchführungsmotiv sowie den beiden Hauptthemen des Satzes. Doch auch die strettaartige Coda des Kopfsatzes bietet dem Soloinstrument Läufe, Passagen und Figuren, die klanglich bis an seine Grenzen gehen.

Der dreiteilige Mittelsatz, *Canzonetta*, Andante, in der Mollsubdominante g und insgesamt mit sordinierten Streichern ist ein kostbares Kleinod Čajkovskijscher Lyrik, einfach und keusch in den Rahmenteilen (A und A'), schwärmerisch ausgreifend im Es-Dur-Mittelteil (B). In seiner reinen melodischen Ausprägung und seiner kunstvoll zurückhaltenden, aber herzerwärmenden Klanglichkeit erinnert er an das Wunder des *Andante cantabile* von Čajkovskijs sieben Jahre früher entstandenem 1. Streichquartett op. 11, das Leo Tolstoj zu Tränen gerührt hat.

Mit einer organisch aus dem Schlußteil der *Canzonetta* weitergesponnenen, das Wechselnotenmotiv des Rondotheemas vorwegnehmenden Überleitung geht der Mittelsatz „attacca subito“ ins Finale (*Allegro vivacissimo*) über, jenes Fest der Sinne und der Lebensfreude, in dem der gestrenge Hanslick nur billigen Fusel riechen wollte. Die Form des Satzes spielt auf originelle Weise mit der Idee des Rondos, wobei zwei Hauptthemen dominieren und dem zweiten Hauptthema jeweils eine aus ihm abgeleitete Episode („*Molto meno mosso*“) meditativ elegischen Charakters in der parallelen Molltonart folgt. Auf diese Weise werden der übermütig turbulente Hauptgedanke und sein eher behäbiger, mit deftig ländlichen Bordunquinten eingeführter Gefährte mit einem nachdenklicheren Charakter konfrontiert.