Tschaikowsky-Gesellschaft

Mitteilungen 14 (2007)

S. 28-78 Čajkovskijs mehrsätzige Orchesterwerke (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 mehrsätzige Orchesterwerke

Thomas Kohlhase

Inhalt

Übersicht über die Werke	
Die frühen Sinfonien (1866-1875)	29
Die späten Sinfonien (1876/77 - 1893)	31
Suiten und Streicherserenade	35
Die drei frühen Sinfonien	39
Die späten Sinfonien und ihre «inneren Programme»	41
Die "Manfred"-Sinfonie und Čajkovskijs "Idée fixe"-Verfahren	45
Formen und Inhalte der Sinfonien	
Die Kopfsätze	47
Die langsamen Sätze	51
Die Walzer	54
Die Scherzi	57
Die Finalsätze	60
	64
Spiel mit Formen und Klängen	67
Traum und Groteske	71
Čajkovskijs Mozart-Verehrung:	
Vierte Suite ("Mozartiana") und Streicherserenade	73
Schlußbemerkungen zur Aufführungspraxis	77

Čajkovskijs mehrsätzige Orchesterwerke¹

Neben den Opern und Ballettmusiken als Bühnenwerken bilden die mehrsätzigen Orchesterkompositionen und einsätzigen Sinfonischen Dichtungen (Ouvertüren, Fantasien usw.) die zweite bedeutende große Werkgruppe im Schaffen Čajkovskijs. Unter den mehrsätzigen Kompositionen sind die insgesamt acht Sinfonien gattungsgeschichtlich und typologisch von den vier Suiten und der Serenade für Streichorchester zu unterscheiden. Hier folgt zunächst eine Übersicht über die einzelnen Werke mit Hinweisen auf Entstehungszeit, Widmung, Uraufführung, Erstausgaben, Hauptquelle(n), Ausgabe in der alten Gesamtausgabe (ČPSS) und als Taschenpartitur und Besetzung sowie auf die einzelnen Sätze. Im Anschluß daran werden allgemeine und spezielle Aspekte der Werkgruppe erörtert.

Übersicht über die Werke

DIE FRÜHEN SINFONIEN (1866-1875):

ERSTE SINFONIE g-Moll op. 13, Zimnie grezy ("Winterträume"), 1. Fassung 1866, 2. Fassung 1874. ČW 21.

Widmung: Nikolaj G. Rubinštejn. Uraufführung der 1. Fassung: Moskau, 3. Februar 1868 (Nikolaj G. Rubinštejn); der 2. Fassung: Moskau, 19. November 1883 (Max Erdmannsdörfer). – Erstausgaben: Moskau³ 1875 (Partitur) und 1888 (Stimmen). – ČPSS 15a (Partitur; 2. Fassung und Abweichungen der 1. Fassung). – Taschenpartitur: Edition Eulenburg No. 560.

Čajkovskij hat seine 1. Sinfonie nicht selbst dirigiert.

Besetzung: Picc., 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg. – 4 Cor., 2 Tr., 3 Trbn. e Tuba. – Timp., Piatti, Gran cassa. – Archi.

Vier Sätze:

- I. Grezy zimnej dorogoj ("Träumereien einer Winterreise"). Allegro tranquillo. 2/4-Takt, g-Moll.
- II. Ugrjumyj kraj, tumannyj kraj ("Ödes Land, nebliges Land"). Adagio cantabile, ma non tanto. 4/4-Takt, Es-Dur.
 - NB. Die Musik des «Rahmens» hat Čajkovskij seiner Ouvertüre *Groza* ("Das Gewitter") von 1865 entnommen.

¹ Sehr herzlich danke ich Alexander Erhard M.A. (Berlin) für seine Hilfe bei der Revision und beim Korrekturlesen des Beitrags; der Text wurde bereits im März 2004 abgeschlossen. Th. K.

² In der Čajkovskij-Literatur liest man auch von drei Fassungen: "1. Fassung": März bis August 1866. – "2. Fassung": Nachdem er sein (nicht erhaltenes) Partiturautograph Mitte August 1866 seinen früheren Petersburger Lehrern N. I. Zaremba und A. G. Rubinštejn gezeigt und diese die Komposition kritisiert hatten (z. B. mißfiel Zaremba das Seitensatzthema des I. Satzes), arbeitete Čajkovskij die Sinfonie um. – "3. Fassung": 1874. Da sich die "1. Fassung" nicht rekonstruieren läßt, fassen wir beide Versionen von 1866 als 1. Fassung zusammen.

³ Die Ortsangabe "Moskau" im Zusammenhang mit Ausgaben Čajkovskijscher Werke heißt immer: Verlag P. I. Jurgenson, Moskau.

- III. Scherzo. Allegro scherzando, giocoso. 3/8-Takt, c-Moll.
 - NB. Die Teile A und A' gehen zurück auf das Scherzo der Klaviersonate cis-Moll op. post. 80 (1865); das Trio (ein Walzer) ist neu komponiert.
- IV. Finale. Andante lugubre Allegro maestoso. 4/4-Takt 4/4-Takt alla breve, g-Moll G-Dur.
 - NB. Als Thema der Einleitung und des Seitensatzes bildet Čajkovskij eine Moll-Variante des russischen Volkslieds "Ja poseju li mlada mladen'ka"; Ausgaben von D. N. Kašin, Russkie narodnye pesni, I-III, Moskau 1833-1834, Nr. 84; und V. Prokunin, Russkie narodnye pesni, hg. von P. I. Čajkovskij (1872-1873), in: ČPSS 61, S. 117 (Nr. 39).

ZWEITE SINFONIE c-Moll op. 17, 1. Fassung 1872, 2. Fassung 1879. ČW 22.

Widmung: Moskauer Abteilung der Russischen Musikgesellschaft. – Uraufführung der 1. Fassung: Moskau, 26. Januar 1873 (Nikolaj G. Rubinštejn); Petersburger Erstaufführung: 23. Februar 1874 (Éduard F. Napravnik). Uraufführung der 2. Fassung: Petersburg, 31. Januar 1881 (Karl K. Zike); Moskauer Erstaufführung: 21. November 1881 (Karl K. Zike). – Erstausgaben: Petersburg (Bessel') 1873 (vierhändiger Klavierauszug der 1. Fassung) und 1881 (Partitur, Stimmen und vierhändiger Klavierauszug der 2. Fassung). – ČPSS 15b (Partitur der 1. und 2. Fassung); vierhändiger Klavierauszug der 1. Fassung: ČPSS 47. – Taschenpartitur: Edition Eulenburg No. 555.

Čajkovskij hat seine 2. Sinfonie (2. Fassung von 1879) am 14. März 1892 in Har'kov (Ukraine) dirigiert.

Der nicht authentische, postum von Nikolaj D. Kaškin vorgeschlagene Titel "Kleinrussische [= ukrainische] Sinfonie" spielt auf die Verwendung von zwei ukrainischen Volksliedern an; außerdem wird auch ein russisches Volkslied zitiert. In der Einleitung (und Coda) des 1. Satzes: die ukrainische Fassung des lyrischen Volkslieds "Vniz po matuške po Volge" (nach N. D. Kaškin, Izbr. stat'i o P. I. Čajkovskom, Moskau 1954, S. 194). Im C-Teil des 2. Satzes (T. 53-104) das russische Lied "Prjadi, moja prjaha" (in: K. P. Vil'boa, Russkie narodnye pesni, St. Petersburg [1860], Nr. 54; und in: P. I. Čajkovskij, 50 russische Volkslieder für Klavier zu vier Händen, 1868/69, ČPSS 61, S. 9, Nr. 6). Und im Finale: Žuravel' (Der Kranich): "Ta vnadyvsja žuravel'" (in: A. I. Rubec, 216 narodnyh ukrainskih napevov, Moskau 1872, Nr. 53; vgl. ČPSS V, Nr. 289).

Besetzung: Picc., 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg. – 4 Cor., 2 Tr., 3 Trbn. e Tuba. – Timp., Piatti, Gran cassa, Tam-tam. – Archi.

Vier Sätze:

- I. Andante sostenuto Allegro vivo Andante sostenuto. 4/4-Takt 4/4-Takt alla breve, c-Moll.
- II. Andantino marziale, quasi moderato. 4/4-Takt, Es-Dur.
 - NB. Geht zurück auf den (nicht erhaltenen) Hochzeitsmarsch aus Čajkovskijs Oper *Undina* aus dem Jahre 1869 (von der nur drei Nummern erhalten geblieben sind).
- III. Scherzo. Allegro molto vivace. 3/8-Takt, c-Moll.
- IV. Finale. Moderato assai Allegro vivo Presto. 2/4-Takt, C-Dur.

Dritte Sinfonie D-Dur op. 29, 1875.4 ČW 23.

Widmung: Vladimir St. Šilovskij. – Uraufführung: Moskau, 7. November 1875 (Nikolaj G. Rubinštejn); Petersburger Erstaufführung: 24. Januar 1876 (Éduard F. Napravnik). – Erstausgabe: Moskau 1876 (Stimmen) und 1877 (Partitur). – ČPSS 16a (Partitur). – Partiturautograph: GCMMK f. 88, Nr. 57. – Taschenpartitur: Edition Eulenburg No. 552.

Čajkovskij hat seine 3. Sinfonie nicht selbst dirigiert.

Besetzung: Picc., 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg. – 4 Cor., 2 Tr., 3 Trbn. e Tuba. – Timp. – Archi.

Fünf Sätze:

- I. Introduzione e Allegro. Moderato assai (Tempo di marcia funebre) Allegro brillante. 4/4-Takt. d-Moll – D-Dur.
- II. Alla tedesca. [Valse.] Allegro moderato e semplice. 3/4-Takt, B-Dur.
- III. Andante elegiaco. 3/4-Takt, d-Moll.
- IV. Scherzo. Allegro vivo. 2/4-Takt, h-Moll.
- V. Finale. Allegro con fuoco (Tempo di Polacca). 3/4-Takt, D-Dur.

DIE SPÄTEN SINFONIEN (1876/77 - 1893):

VIERTE SINFONIE f-Moll op. 36, 1876/77. ČW 24.

Widmung: "Meinem besten Freunde" (Nadežda F. fon Mekk). – Uraufführung: Moskau, 10. Februar 1878 (Nikolaj G. Rubinštejn); Petersburger Erstaufführung: 25. November 1878 (Éduard F. Napravnik). – Erstausgabe: Moskau 1879 (Sergej I. Taneevs vierhändiger Klavierauszug), 1880 (Partitur) und 1888 (Stimmen). – ČPSS 16b (Partitur). – Partiturautograph: GCMMK f. 88, Nr. 58. – Taschenpartitur: Edition Eulenburg No. 430.

Čajkovskij hat seine 4. Sinfonie am 8. / 20. Februar 1889 in Dresden und am 20. Mai / 1. Juni in 1893 London dirigiert.

Besetzung: Picc., 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg. – 4 Cor., 2 Tr., 3 Trbn. e Tuba. – Timp., Triangolo, Piatti, Gran cassa. – Archi.

Vier Sätze:

- I. Andante sostenuto Moderato con anima (punkt. 4tel = In movimento di valse). 3/4-Takt 9/8-Takt, f-Moll.
- II. Andantino in modo di canzone. 2/4-Takt, b-Moll.
- III. Scherzo. Pizzicato ostinato. 2/4-Takt, F-Dur.
- IV. Finale. Allegro con fuoco. 4/4-Takt, F-Dur.

NB. Das B-Thema ist eine melodisch und metrisch stillisierte Variante des bekannten russischen Volkslieds "Vo pole bereza stojala" ('Im Feld stand eine Birke'); in: Ivan Prač, Sobranie russkih narodnyh pesen, 2 Teile, St. Petersburg 1790, ⁴1896, I/6; N. A. Rimskij-Korsakov, Sbornik russkih narodnyh pesen op. 24, in: Polnoe sobranie

⁴ Die einzige Sinfonie Čaikovskiis in einer Durtonart (von der verworfenen Es-Dur Sinfonie abgesehen).

⁵ In ČPSS werden nur diejenigen Klavierauszüge von Orchesterwerken veröffentlicht, die Čajkovskij selbst (vollständig oder teilweise) angefertigt hat. Deshalb fehlen in ČPSS die hervorragenden vierhändigen Klavierauszüge der 4. und 5. Sinfonie aus der Feder Sergej I. Taneevs.

sočinenij, Band 47, Moskau 1952, Nr. 39. Milij A. Balakirev hat das Lied in seiner Ouvertijre über drei russische Volkslieder (1858/1881) verwendet.

"MANFRED. SYMPHONIE EN QUATRE TABLEAUX d'après le poème dramatique de Byron" h-Moll op. 58, 1885. ČW 25.

Widmung: Milij A. Balakirev (er hatte die Komposition angeregt und das Programm vorgegeben). – Uraufführung: Moskau, 11. März 1886 (Max Erdmannsdörfer), Konzert zum Gedenken an Nikolaj G. Rubinštejn, gest. 11. / 23. März 1881 in Paris; zwei Aufführungen in Pavlovsk (bei St. Petersburg): 2. und 16. Mai 1886 (V. I. Glavač); New Yorker Erstaufführung: 10. / 22. November 1886 (Theodore Thomas); Petersburger Erstaufführung: 27. Dezember 1886 (Anton G. Rubinštejn); zweite Moskauer Aufführung: 3. Januar 1887 (Max Erdmannsdörfer); zweite Petersburger Aufführung: 24. November 1890 (Leopold Auer); dritte Moskauer Aufführung zu Lebzeiten Čajkovskijs: 4. Juli 1892 (V. I. Glavač). – Erstausgabe: Moskau, 1886 (Partitur, Stimmen und vierhändiger Klavierauszug von Čajkovskij und A. I. Batalina-Gubert). – ČPSS 18 (Partitur); vierhändiger Klavierauszug: ČPSS 48. – Autographe Skizzen und Entwürfe sowie Programm: GDMČ; Partiturautograph: GCMMK f. 88, Nr. 61. – Taschenpartitur: Edition Eulenburg No. 500.

Čajkovskij hat seine Manfred-Sinfonie nicht selbst dirigiert.

Das Programm hat Čajkovskij den Ausgaben in russischer und französischer Sprache vorangestellt. Im Cat. thém. wird das Programm nur französisch wiedergegeben; der Wortlaut entspricht dem oben mitgeteilten, doch beschränkt sich das Programm des ersten Bildes auf die beiden ersten Sätze: "I. Manfred erre dans les Alpes. Tourmentée par les angoisses fatales du doute, déchirée par le remord et le désespoir, son âme est la victime de souffrances sans nom."

Besetzung: 3 Fl. (III: anche Picc.), 2 Ob., Cor. ingl., 2 Cl., Cl. basso, 3 Fg. – 4 Cor., 2 Tr., 2 Pistons, 3 Trbn. e Tuba. – Timp., Campanella, Piatti, Gran cassa, Tamburino, Triangolo, Tam-tam. – 2 Arpe. – Archi.

NB. Zur Besetzung der Glocke im III. Satz: "Die Glocke muß in A stimmen und, wo möglich, in einem Nebenzimmer stehen. / La cloche doit être de grandeur moyenne et il serait bon de la placer dans une chambre voisine, non dans la salle même."

Vier Sätze ('Bilder'):6

I. Manfred erre dans les Alpes. Tourmentée par les angoisses fatales du doute, déchirée par le remord et le désespoir, son âme est la victime de souffrances sans nom. Ni les sciences occultes, dont il a approfondi les mystères, et grâce auquelles les puissances ténébreuses de l'enfer lui sont soumises, ni quoi que ce soit au monde ne peut lui donner *l'oubli* auquel uniquement il aspire. Le souvenir de la belle Astarté, qu'il a aimée et perdue, ronge son coeur. Rien ne peut conjurer la malédiction qui pèse sur l'âme de Manfred, et sans cesse ni trêve il est livré aux tortures du plus atroce désespoir.

[Manfred irrt in den Alpen umher. Gequält von Schicksalsfragen der Existenz, zerrissen von dem brennenden Schmerz der Hoffnungslosigkeit und der Erinnerung an seine verbrecherische Vergangenheit, erleidet er grausame Seelenqualen. Manfred ist tief in die Geheimnisse der Magie eingedrungen und steht gebieterisch mit den mächtigen Gewalten der Hölle in Verbindung; aber weder sie noch irgendetwas auf der Welt können ihm das Vergessen schenken, welches allein er vergebens sucht und erbittet. Die Erinnerung an die

umgekommene Astarte, die er einstmals leidenschaftlich geliebt hat, plagt sein Herz und nagt an ihm, und Manfreds unermeßliche Verzweiflung ist grenzenlos und ohne Ende.] Lento lugubre – Andante. 4/4-Takt, h-Moll.

II. La fée des Alpes parait devant Manfred sous l'arc-en-ciel du torrent. [Die Alpenfee erscheint Manfred unter dem Regenbogen des Wasserfalls.] Vivace con spirito. 2/4-Takt, h-Moll.

III. Pastorale. Vie simple, libre et paisible des montagnards. [Pastorale. Bild des einfachen, armen und behaglichen Lebens der Gebirgsbewohner.] *Andante con moto.* 6/8-Takt, G-Dur.

IV. Le palais souterrain d'Arimane. Manfred parait au milieu de la Bacchanale. Évocation de l'ombre d'Astarté. Elle lui prédit le terme de ses maux terrestres. Mort de Manfred. [Der unterirdische Palast des Ariman. Höllenorgie. Manfred erscheint inmitten des Bacchanales. Anrufung und Erscheinung des Schattens der Astarte. Ihm wird vergeben. Tod Manfreds.]

Allegro con fuoco. 4/4-Takt, h-Moll.

FÜNFTE SINFONIE e-Moll op. 64, 1888. ČW 26.

Widmung: Theodor Avé Lallemant (Hamburg). – Uraufführung: Petersburg, 5. November 1888 (P. I. Čajkovskij), zweite Aufführung am 12. November 1888; Moskauer Erstaufführung: 10. Dezember 1888 (P. I. Čajkovskij), Wiederholung am 11. Dezember 1888; Hamburger Erstaufführung: 3. / 15. März 1889 (P. I. Čajkovskij). – Erstausgabe: Moskau 1888 (Partitur, Orchesterstimmen und Sergej I. Taneevs vierhändiger Klavierauszug). – ČPSS 17a (Partitur). – Einige Skizzen: GDMČ; Partiturautograph: GCMMK f. 88, Nr. 59. – Taschenpartitur: Edition Eulenburg No. 429.

Čajkovskij hat seine 5. Sinfonie 1888 und 1889 verschiedene Male selbst dirigiert: am 5. November (Uraufführung) und 12. November 1888 in Petersburg, am 18. / 30. November in Prag, am 10. Dezember (Erstaufführung) und 11. Dezember in Moskau und am 3. / 15. März 1889 in Hamburg.

Besetzung: 3 Fl. (III: anche Picc.), 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg. – 4 Cor., 2 Tr., 3 Trbn. e Tuba. – Timp. – Archi.

Vier Sätze:

- I. Andante Allegro con anima. 4/4-Takt 6/8-Takt, e-Moll.
- II. Andante cantabile con alcuna licenza. 12/8-Takt, D-Dur.
- III. Valse. Allegro moderato. 3/4-Takt, A-Dur.
- IV. Finale. Andante maestoso Allegro vivace. 4/4-Takt, E-Dur, e-Moll, E-Dur.

PLAN EINER SINFONIE "DAS LEBEN", 1891. Themenskizzen mit programmatischen verbalen Beischriften.

Publiziert in: NČE 39c, Kritischer Bericht zur 6. Sinfonie, Entstehungsgeschichte, S. 1-6.

⁶ Die ergänzte deutsche Übertragung folgt jeweils dem russischen Text.

SINFONIE ES-DUR, Mai und Oktober 1892, ČW 443.

Im Mai und Oktober 1892 schreibt Čaikovskii das Konzept des gesamten Werks und instrumentiert den 1. Satz bis einschließlich der Durchführung: im Dezember verwirft er die Komposition als Sinfonie, Nach Beendigung der 6, Sinfonie (Konzent: 4, Februar bis 24, März 1893: Instrumentierung: 24. Juli bis 12. August) beginnt Čaikovskij die Sätze I. II und IV der Es-Dur-Sinfonie zu einem Klavierkonzert umzuarbeiten und beendet dessen Konzeptschrift im September. Am 3. Oktober beendet er die Instrumentierung des ersten Satzes. Da Čajkovskij den ersten Satz für sehr ausgedehnt und die übrigen beiden Sätze (Andante und Finale) für weniger bedeutend hält, entschließt er sich, den ersten Satz als selbständiges Konzert ("Allegro de Concert" oder "Concertstück")⁷ herauszugeben und dem Pariser Pianisten Louis Diémer zu widmen, dem er ein Klavierkonzert versprochen hatte. Tatsächlich erscheint der Satz 1894 als 3. Klavierkonzert op. 75 bei Jurgenson in Moskau. Den dritten Satz der Sinfonie übernimmt Čaikovskij offenbar als Nr. 10 in seine Sechzehn Stücke für Klavier op. 72: das Stück ist in zwei Entwürfen überliefert: einem früheren (ohne Titel) für Orchester und einem späteren (mit dem Titel "Scherzo-Fantasie") für Klavier. Das Andante und Finale vollendet und instrumentiert Sergei I. Taneev: sie erscheinen 1897 als op. post, 79 bei M. P. Belaieff in Leipzig (in ČPSS: Band 62. Partitur und Auszug für zwei Klaviere).

Rekonstruktion und Instrumentation der Sinfonie: Semën S. Bogatyrëv (1890-1960). Partitur mit Einführung: P. Čajkovskij, Simfonija Es-Dur, Moskau 1961. Uraufführung: Moskau, 7. Februar 1957 (Sinfonieorchester der Moskauer Bezirksphilharmonie; Dirigent: M. N. Terian).

Besetzung (in S. Bogatyrevs Rekonstruktion): 3 Fl. (III: anche Picc.), 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg. – 4 Cor., 2 Tr., 3 Trbn. e Tuba. – Timp., Triangolo, Tamburo, Piatti, Gran cassa. – Arpa. – Archi.

Vier Sätze:

I. Allegro brillante. 4/4-Takt, Es-Dur.

II. Andante. 3/4-Takt. B-Dur.

III. [Scherzo] (instrumentierte Scherzo-Fantasie es-Moll op. 72 Nr. 10 für Klavier). *Vivace assai.* 12/8-Takt – 4/4-Takt alla breve – 12/8-Takt, es-Moll.

IV. [Finale]. Allegro maestoso. 4/4-Takt, Es-Dur.

SECHSTE SINFONIE h-Moll op. 74 ("Pathétique"), 1893. ČW 27.

Widmung: Vladimir L. Davydov. – Uraufführung: Petersburg, 16. Oktober 1893 (P. I. Čajkovskij); zweite Aufführung, in einem Gedenkkonzert nach Čajkovskijs Tod: 6. November 1893 (Éduard F. Napravnik); Moskauer Erstaufführung: 4. Dezember 1893 (Vasilij I. Safonov). – Erstausgabe: November 1893 (vierhändiger Klavierauszug von P. I. Čajkovskij, Lev É. Konjus [und S. I. Taneev?]) und Februar 1894 (Partitur und Stimmen).

– ČPSS 17b; vierhändiger Klavierauszug: ČPSS 48. – NČE 39a (kommentiertes Faksimile der autographen Konzeptschrift, GDMČ), 39b (Partitur), 39c (Kritischer Bericht). – Faksimile der autographen Partitur (GCMMK f. 88 Nr. 60): P. I. Čajkovskij. Šestaja simfonija. Patetičeskaja. Partitura. Faksimile, hg. von Galina Pribegina, Moskau 1970. – Taschenpartitur: Edition Eulenburg No. 479.

Neun Tage nach der von ihm geleiteten Uraufführung der 6. Sinfonie starb Čajkovskij in St. Petersburg an den Folgen einer Choleraerkrankung.

Besetzung: 3 Fl. (III: anche Picc.), 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg. – 4 Cor., 2 Tr., 3 Trbn. e Tuba. – Timp., Tam-tam ("ad libitum"), – Archi.

NB. Auch wenn die Besetzung des Tam-tam im Finale "ad. lib." genannt wird, ist sie doch ursprünglicher und wesentlicher Bestandteil der Konzeption: Das Tam-tam ist schon in der Konzeptschrift (Particell) ausnotiert.

Vier Sätze:8

I. Adagio – Allegro non troppo. 4/4-Takt, h-Moll.

II. Allegro con grazia (4tel = 144), 5/4-Takt, D-Dur.

III. Allegro molto vivace. 4/4-(12/8-)Takt, G-Dur. Scherzo-Marsch.

IV. Finale. Adagio lamentoso. 3/4-Takt, h-Moll.

FORM: Dreiteilig mit Coda: A (T. 1-36, h-Moll) – B (T. 37-88, D-Dur) – A' (T. 89-102, h-Moll) – Coda (T. 147-171, h-Moll): Lamento-Epilog mit B-Thema in h-Moll.

SUITEN UND STREICHERSERENADE

ERSTE SUITE d-Moll op. 43, 1878. ČW 28.

Ungenannte Widmungsträgerin: Nadežda F. fon Mekk (im Autograph: Gewidmet ***; fehlt in den Ausgaben). – Uraufführung: Moskau, 8. Dezember 1879 (Nikolaj G. Rubinštejn); Petersburger Erstaufführung in einem Konzert mit Werken Čajkovskijs: 25. März 1880 (Éduard F. Napravnik); weitere Aufführungen 1881 und 1882; Pariser Erstaufführunge: 5./17. Februar 1884 (Jules-Etienne Pasdeloup); weitere Aufführungen in Rußland zu Lebzeiten des Komponisten: 1890, 1891 und 1893. – Erstausgabe: Moskau, November 1879 (Partitur, Stimmen und vierhändiger Klavierauszug des Komponisten). – ČPSS 19a (Partitur); vierhändiger Klavierauszug: ČPSS 49. – Partiturautograph: GCMMK f. 88, Nr. 73.

Čajkovskij hat seine 1. Suite insgesamt viermal dirigiert: am 24. Dezember / 5. Januar 1887/88 in Leipzig, am 25. Februar / 9. März 1889 in Genf, am 30. März / 11. April 1889 in London und am 20. Oktober 1890 in Tiflis. Außerdem hat er den ersten Satz (Introduktion und Fuge) am 27. Januar / 8. Februar 1888 in Berlin aufgeführt.

Besetzung: 3 Fl. (III: anche Picc.), 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg. – 4 Cor., 2 Tr. – Timp., Triangolo, Campanelli. – Archi.

Sechs Sätze:

I. Introduzione e fuga. Andante sostenuto – Moderato e con anima. 4/4-Takt, d-Moll.

⁷ Briefe an den Pianisten Aleksandr I. Ziloti vom 25. September 1893 und an den in Paris lebenden polnischen Pianisten und Komponisten Zygmunt Stojowski vom 6. Oktober 1893: ČPSS XVII, Nr. 5043 und 5057. Im zweiten Brief heißt es: "Je travaille maintenant à l'instrumentation du concerto pour notre bon Diémer. Dites lui, quand Vous le verrez que quand je me suis mis à l'instrumentation, j'ai vu que ce concerto était d'une longueur inquiétante et alarmante. Alors je me suis décidé de ne laisser qu'une seule partie, la première, qui à elle seule fera un concerto entier. La composition y gagnera d'autant plus que les deux dernières parties n'étaient pas grand chose" (a.a.O., S. 201).

⁸ Ausführliche Analyse der 6. Sinfonie: ČSt 2, S. 73-125.

- II. Divertimento [Valse]. Allegro moderato. 3/4-Takt, B-Dur.
- III. Intermezzo. Andante semplice. 2/4-Takt, d-Moll.
- IV. Marche miniature. Moderato con moto. 2/4-Takt, A-Dur.
 NB. Čajkovskij war sich unsicher, ob er dieses "Schundstückchen" als Satz der Suite beibehalten solle. Der gedruckten Partitur (Erstausgabe) ist es separat beigefügt.
- V. Scherzo. Allegro con moto. 4/4-Takt, B-Dur.
- VI. Gavotte. Allegro. 4/4-Takt, D-Dur.

ZWEITE SUITE C-Dur op. 53 ("Suite caractéristique"), 1883. ČW 29.

Widmung: Praskov'ja V. Čajkovskaja (Čajkovskijs Schwägerin, Gattin seines Lieblingsbruders Anatolij). – Uraufführung: Moskau, 4. Februar 1884 (Max Erdmannsdörfer), zweite Aufführung am 11. Februar; Kiever Erstaufführung: 18. März 1888 (Evgenij A. Ryb). – Erstausgabe: Moskau 1884 (Partitur, Stimmen und vierhändiger Klavierauszug von Čajkovskij und A. I. Batalina-Gubert [nur I. Satz]). – ČPSS 19b (Partitur); vierhändiger Klavierauszug: ČPSS 49. – Entwurf: GDMČ; Partiturautograph: GCMMK: f. 88, Nr. 75; Klavierauszug: ebenda, Nr. 76.

Seine 2. Örchestersuite hat Čajkovskij nur einmal dirigiert, und zwar am 5. März 1887 (Petersburger Erstaufführung).

Besetzung: 3 Fl. (III: anche Picc.), 2 Ob., Cor. ingl., 2 Cl., 2 Fg. – 4 Cor., 2 Tr., 3 Trbn e Tuba. – Timp., Tamburino, Triangolo, Piatti, Gran cassa. – 4 Accordéons ("ad libitum"), Arpa. – Archi.

NB. Zur Besetzung der Accordéons im III. Satz bemerkt Čajkovskij in seiner Partitur: "Für die gebührende Wirkung dieses Stücks sind Akkordeons sehr erwünscht, aber nicht notwendig. Sie müssen in der Tonart E stehen und zehn Klappen [= Knöpfe] haben. Die Spieler des ersten und zweiten Akkordeons drücken mit der rechten Hand die 6. und 7. Klappe und die Spieler des dritten und vierten Akkordeons die 2. und 3. Klappe. Die einen wie die anderen müssen mit der linken Hand die beiden großen Klappen drücken. Mit großen Noten sind die Töne notiert, die mit der rechten Hand gespielt werden, mit kleinen Noten Akkorde und Baßtöne, die mit der linken Hand gespielt werden."

Fünf Sätze:

- I. Jeu de sons. Andantino un poco rubato Allegro molto vivace. 6/8-Takt 4/4-Takt alla breve. C-Dur.
- II. Valse. Moderato. 3/4-Takt, A-Dur.
- III. Scherzo burlesque. Vivace con spirito. 2/4-Takt, E-Dur.
- IV. Rêves d'enfant. Andante molto sostenuto. 4/4-Takt, a-Moll.
- V. Danse baroque (Style Dargomijsky). Vivacissimo. 2/4-Takt, C-Dur.

DRITTE SUITE G-Dur op. 55, 1884. ČW 30.

Widmung: Max Erdmannsdörfer. – Uraufführung: Petersburg, 12. Januar 1885 (Hans von Bülow), weitere Aufführungen in Petersburg unter der Leitung Hans von Bülows: 14. Dezember 1885 und 1. April 1886; Moskauer Erstaufführung: 19. Januar 1885 (Max Erdmannsdörfer), zweite Aufführung 30. November 1885 (Max Erdmannsdörfer). – Erstausgabe: Moskau, Anfang Januar 1885 (Partitur, Stimmen und vierhändiger Klavierauszug des Komponisten). – ČPSS 20 (Partitur); vierhändiger Klavierauszug: ČPSS 49. – Entwurf: GDMČ: Partiturautograph: GCMMK f. 88, Nr. 78.

Die 3. Orchestersuite ist dasjenige seiner Orchesterwerke, das Čajkovskij am meisten (und offenbar auch am liebsten) dirigiert hat: neunmal vollständig, und zwar am 31. Januar / 12. Februar 1889 in Köln, 3. / 15. Februar 1889 in Frankfurt am Main, 25. November 1889 in Moskau, 3. Februar 1891 in Petersburg, 24. März / 5. April 1891 in Paris, 25. April / 7. Mai 1891 in New York, 21. Dezember 1891 in Kiev, 2. Januar 1892 in Warschau und 2. / 14. Januar 1893 in Brüssel. Den I. Satz allein hat er am 7. / 19. Februar 1888 in Prag und das Finale (Thema und Variationen) fünfmal im Jahre 1888 aufgeführt: am 8. / 20. Januar in Hamburg, am 9. / 21. Februar in Prag, am 21. und 28. Februar / 4. und 11. März in Paris sowie am 10. / 22. März in London.

Besetzung: 3 Fl. (III: anche Picc.), 2 Ob., Cor. ingl., 2 Cl., 2 Fg. – 4 Cor., 2 Tr., 3 Trbn. e Tuba. – Timp., Tamburo militare, Tamburino, Triangolo, Piatti, Gran cassa. – Arpa. – Archi.

Vier Sätze:

- I. Elégie. Andantino molto cantabile. 6/8-(2/4-)Takt, G-Dur.
- II. Valse mélancolique. Allegro moderato. 3/4-Takt, e-Moll.
- III. Scherzo. Presto. 6/8-(2/4-)Takt, e-Moll.
- IV. Tema con variazioni. Andante con moto. 4/8-Takt, G-Dur. (Verschiedene Tempi, Takt-und Tonarten. Var. XII. Finale. Polacca: 3/4-Takt.)

VIERTE SUITE G-Dur op. 61 G-Dur ("MOZARTIANA") 1887. ČW 31.

Vorbemerkung in der gedruckten Partitur: "[...] Der Autor, der diese Suite mit dem Namen 'Mozartiana' arrangiert hat, wünscht, einen neuen Anstoß zur Aufführung dieser wenig bekannten kleinen Meisterwerke zu geben [...]." – Uraufführung: Moskau, 14. November 1887 (P. I. Čajkovskij). – Erstausgabe: Moskau 1887 (Partitur und Stimmen). – ČPSS 20 (Partitur). – Partiturautograph: GCMMK f. 88, Nr. 79. – Taschenpartitur: Edition Eulenburg No. 863.

Čajkovskij hat seine "Mozartiana"-Suite dreimal dirigiert: am 14. November 1887 (Uraufführung) und 15. November 1887 in Moskau sowie am 12. Dezember 1887 in Petersburg (Erstaufführung).

Besetzung: 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg. – 4 Cor., 2 Tr. – Timp., Piatti, Campanelli. – Arpa. – Archi.

Vier Sätze (und ihre Vorlagen):

- I. Gigue. Allegro. 6/8-Takt, G-Dur. (Gigue KV 574.)
- II. Menuet. Moderato. 3/4-Takt, D-Dur. (Menuett KV 355 / 576b.)

⁹ Sie sind "nicht notwendig", weil sie, auch wenn sie den betreffenden Stellen (T. 161-189 und 338-366) ihren eigenwilligen Klangcharakter geben, lediglich den Satz der Holzbläser verdoppeln.

III. Preghiera (D'après une transcription de F. Liszt.). Andante non tanto. 4/4-Takt, B-Dur. ("Ave verum" KV 618, 4/4-Takt alla breve, D-Dur, in Liszts Transkription für Klavier "In der Sixtinischen Kapelle".)

IV. *Thème et variations. Allegro giusto.* 4/4-Takt, G-Dur. (Variationen über "Unser dummer Pöbel meint" KV 455.)

*

SERENADE FÜR STREICHORCHESTER C-Dur op. 48, 1880. ČW 45.

Widmung: Karl K. Al'breht. – Uraufführung: Petersburg, 18. Oktober 1881 (Éduard F. Napravnik); Moskauer Erstaufführung: 16. Januar 1882 (Max Erdmannsdörfer); zweite Moskauer Aufführung: 30. Mai 1882 (Anton G. Rubinštejn). – Erstausgabe: Moskau 1881 (Partitur, Stimmen und vierhändiger Klavierauszug des Komponisten). – ČPSS 20 (Partitur); vierhändiger Klavierauszug: ČPSS 50b. – Partiturautograph: GCMMK f. 88, Nr. 82; autographer Klavierauszug: ebenda, Nr. 83. – Taschenpartitur: Edition Eulenburg No. 857.

Seine Streicherserenade hat Čajkovskij verschiedene Male vollständig und teilweise aufgeführt. Vollständig dirigiert hat er sie neunmal: am 8. / 20. Januar 1888 in Hamburg, 9. / 21. Februar 1888 in Prag, 16. / 28. Februar und 21. Februar / 4. März 1888 in Paris, 10. / 22. März 1888 in London, 14. / 26. Februar 1889 in Berlin, 25. Februar / 9. März 1889 in Genf, 20. Oktober 1890 in Tiflis und 3. / 15. Mai 1891 in Baltimore / USA. Viermal hat er außerdem die beiden Mittelsätze, Elegie und Walzer, dirigiert: am 5. März 1887 in Petersburg, 28. Februar / 11. März 1888 in Paris, 2. Januar 1892 in Warschau und 2. / 14. Januar in Brüssel; sowie den Walzer allein am 22. Januar 1893 in Odessa.

Besetzung: Streichorchester: VI. I und II, Vla., Vc. und Cb.

NB. Hinweis Čajkovskijs zu Beginn der Partitur: "Je größer die Besetzung des Streichorchesters sein wird, desto mehr wird das dem Wunsch des Komponisten entsprechen."

Vier Sätze:

- I. Pezzo in forma di sonatina. Andante non troppo. 6/8-Takt, C-Dur.
- II. Valse. Moderato. Tempo di Valse. 3/4-Takt, G-Dur.
- III. Elegia. Larghetto elegiaco. 3/4-Takt, D-Dur.
- IV. Finale. Tema russo. Andante Allegro con spirito. 2/4-Takt, D-Dur.

Die drei frühen Sinfonien

Als Kompositionsschüler des zu seiner Zeit europaweit, vor allem aber in Deutschland als Pianist und Komponist hochgeschätzten Anton G. Rubinštejn am St. Petersburger Konservatorium ist Čajkovskij in der Tradition der deutschen Romantik (Beethoven, Schumann, Mendelssohn) ausgebildet worden. Aber er hat zugleich, wie viele andere Musiker seiner Generation, nicht nur den genialen "Vater der russischen Musik", Mihail Glinka, verehrt. (In dessen "Kamarinskaja"-Ouvertüre von 1848 sah er die gesamte sinfonische Musik Rußlands vorgeprägt "wie die ganze Eiche in der *Eichel*". ¹⁰) Sondern er hat auch die neuen Strömungen vor allem der farbig instrumentierten und neue Wege beschreitenden Programmusik mit Begeisterung wahrgenommen und mit Interesse studiert: Werke von Berlioz, Liszt und Litolff. Dem Musikdramatiker Wagner stand Čajkovskij zwar zeitlebens ablehnend gegenüber, aber den Sinfoniker und Klangzauberer Wagner etwa der Vorspiele zu "Lohengrin" und "Parsifal" rühmte er. ¹¹

Als Čajkovskij sich 1866 (Anfang des Jahres hatte er, unmittelbar nach seinem Studienabschluß, den Harmonielehreunterricht am Moskauer Konservatorium übernommen) mit seiner 1. Sinfonie auf dem traditionsreichen und anspruchsvollen Gebiet der mehrsätzigen zyklischen Orchestermusik versuchte, war der Boden für diese Gattung in Rußland kaum bereitet: 1850-1855 hatte Anton G. Rubinštejn seine ersten drei Sinfonien vorgelegt; 1862-1865 hatte Nikolaj A. Rimskij-Korsakov an seiner 1. Sinfonie es-Moll gearbeitet, die er erst 1884 in ihrer endgültigen Fassung abschloß; 1864 war Aleksandr P. Borodins (erst 1868 uraufgeführte) 1. Sinfonie ¹² entstanden.

Seine ersten beiden Sinfonien g-Moll op. 13 ("Winterträume"; 1866) und c-Moll op. 17 (1872) arbeitet Čajkovskij später um: die erste (er nennt sie eine "Sünde der holden Jugendzeit" 13) im Jahre 1874 und die zweite 1879. Für die Neufassung der 1. Sinfonie verwendet der Komponist eine Kopistenabschrift der 1. Fassung, in die er die Änderungen teils in den ursprünglichen Notentext, teils auf beigefügten Blättern einträgt. Einige Blätter der 1. Fassung reißt er dabei heraus. Die betreffenden Stellen sind nur durch ein Versehen des Verlegers P. I. Jurgenson erhalten geblieben, der sie 1886 in ein Druckexemplar der 2. Fassung auf handschriftlichen Einlageblättern hat einarbeiten lassen. Bei der Re-

¹⁰ ČD, S. 215, bzw. Tagebücher, S. 275.

¹¹ Vgl. "Čajkovskijs Wagner-Rezeption - Daten und Texte", in: ČSt 3, S. 299-325.

¹² Als Čajkovskij Werk später, von 1887 an, vorwiegend eigene, aber auch Werke anderer Komponisten dirigierte, hat er Borodins 1. Sinfonie am 23, Januar 1893 in Odessa aufgeführt.

Er hege für die 1. Sinfonie "eine Schwäche", so Čajkovskij im selben Brief an K. K. Al'breht, Kiev, 17. Oktober 1883, ČPSS XII, Nr. 2368, "ungeachtet all ihrer sehr großen Mängel". Und vier Tage vor einer Aufführung der 1. Sinfonie im 5. Sinfoniekonzert der Russischen Musikgesellschaft in Moskau am 19. November 1883 unter der Leitung von Max Erdmannsdörfer, schreibt er seiner Brieffreundin Nadežda F. fon Mekk: "Ich weiß nicht, ob Ihnen dieses Werk bekannt ist. Obgleich es in vielerlei Hinsicht sehr unreif ist, ist es doch im Grunde genommen reichhaltiger und besser als viele andere, reifere Kompositionen" (ČM 3, Nr. 167).

Läßt man die F-Dur-Ouvertüre aus Čajkovskijs Petersburger Studienzeit außer acht, die er Anfang 1866 auf Rat Nikolaj G. Rubinštejns umgearbeitet hat, damit dieser sie aufführe, so gibt es nur ein weiteres wichtiges sinfonisches Werk aus Čajkovskijs frühen Moskauer Jahren neben den Sinfonien Nr. 1 und 2, das er substantiell revidiert hat: die Fantasie-Ouvertüre "Roméo et Juliette" vom Herbst 1869, die er zunächst im Sommer 1870 und dann noch einmal im August 1880 umgearbeitet hat. Dabei war die einschneidenste Revision die von 1870: Neufassung der Einleitung mit völlig neuem Thema und Umarbeitung der Durchführung, in dem das Thema der Einleitung eine wichtige Rolle spielt. Ausgabe der drei Fassungen: ČPSS 23 (1. und 3. Fassung, divergierende Teile der 2. Fassung).

is GCMMK, Signatur f. 88, Nr. 55. Zu Beginn des Scherzos fehlen 20 Seiten.

¹⁶ Diese Quelle ist im GDMČ erhalten geblieben. Außer der vorgenannten Abschrift der 1. Fassung mit autographen Eintragungen und Einlageblättern zur 2. Fassung und diesem Druckexemplar der 2. Fassung mit

vision beider Sinfonien geht es vor allem jeweils um den Kopfsatz und nur in geringerem Maße um das Finale; die Mittelsätze bleiben so gut wie unangetastet.

In der 1. Sinfonie wird der gesamte Seitensatz des I. Satzes ersetzt, dessen Thema im Sommer 1866 Čajkovskijs altem Kontrapunktlehrer Zaremba mißfallen hatte. 76 Takte mit einem melodisch schwachen und uncharakteristisch formelhaften Thema werden durch 53 Takte mit einem einprägsamen und singenden lyrischen Thema ersetzt (T. 138-189 der 2. Fassung). Entsprechend werden etwa 60 Takte im Seitensatz der Reprise durch nur 25 Takte mit dem neuen Thema ersetzt (T. 522-546 der 2. Fassung) sowie weitere 25 Takte der Reprise. Im Finale kürzt Čajkovskij nur wenige Takte und ändert die Streicherpartien einiger Stellen. Inhaltlich bedeutsam und von großer Wirkung für das Satzganze ist in der zweiten Fassung der 1. Sinfonie tatsächlich nur die Erneuerung des Seitensatzes im Kopfsatz des Werkes.

Einschneidender sind die Änderungen, die Čajkovskij in seiner 2. Sinfonie vornimmt. Nach der Umarbeitung des Werkes Ende 1879 in Rom berichtet der Komponist seinem früheren Kompositionsschüler Sergej I. Taneev: "Den ersten Satz habe ich neu geschrieben, mit Ausnahme der Introduktion [Andante sostenuto, 53 Takte] und der Coda [T. 355-368], die so geblieben sind, wie sie waren. Das erste Thema des Allegro [vivo] ist ein anderes [ein völlig neues] geworden, und das frühere erste hat sich in das zweite verwandelt. Dieser Satz ist jetzt komprimiert, ziemlich kurz und nicht schwer [...] Das Andante ist unverändert geblieben. Das Scherzo ist von Grund auf umgearbeitet. Das Finale hat eine gewaltige Kürzung erfahren, und zwar bin ich von dem Orgelpunkt vor der Wiederholung des ersten Themas nach der Durchführung direkt zum zweiten übergegangen [...]." 17

Die ersten beiden Sinfonien Čajkovskijs mögen zwar noch nicht die formale Meisterschaft und Ausgewogenheit der 3. Sinfonie D-Dur op. 29 (1875) zeigen, in ihrem Gedankenreichtum sind sie dieser aber ebenbürtig. Nur in seiner 1. und 2. Sinfonie verwendet Čajkovskij Material aus früheren Werken, ohne daß dieses im übrigen als "Fremdkörper" erscheint: Im langsamen Satz der 1. Sinfonie wird ein Thema aus der Ouvertüre Groza ("Das Gewitter", nach dem Drama von A. N. Ostrovskij) aufgenommen, einer höchst interessanten, gelungenen studentischen Arbeit von 1864; und die Rahmenteile (A und A') ihres Scherzos entsprechen denen seiner Klaviersonate cis-Moll von 1865. Der zweite Satz der 2. Sinfonie, Andante marziale, geht auf den Hochzeitsmarsch seiner zweiten, von ihm vernichteten Oper Undina (1869) zurück. Diese 2. Sinfonie verwendet neben anderem Material in sämtlichen vier Sätzen "kleinrussische" (ukrainische) Volkslieder. In ihrem Finale zum Beispiel variiert Čajkovskij in brillanter, an Glinka anknüpfender Weise das kurze, formelhafte Volkslied "Der Kranich"; begeistert wurde der Satz vom Petersburger "Mächtigen Häuflein" (der Komponistengruppe um Milij Balakirev) aufgenommen.¹⁸

Der sachlich treffende Beiname der 2. Sinfonie – "ukrainische" – ist allerdings ebensowenig authentisch wie der unpassende Name "Polnische" der 3. Sinfonie (abgeleitet von

abschriftlichen Einlageblättern zur 1. Fassung hat sich in Čajkovskijs Skizzenbuch von 1873/74 eine Themenskizze zum Seitensatz der 2. Fassung erhalten. Außerdem sollen inzwischen – nach freundlicher Mitteilung der Chefarchivarin des GDMČ in Klin, Dr. habil. Polina Vajdman – die handschriftlichen Orchesterstimmen der 1. Fassung aufgetaucht sein.

einem charakterisierenden Zusatz, *Tempo di Polacca*, zur Tempoangabe des Finales). Von den Sinfonien Nr. 1-6 tragen nur die erste und die sechste vom Komponisten selbst stammende Untertitel: "Winterträume" und "Pathétique". Zum Titel "Pathétique" siehe unten. Zum entstehungsgeschichtlichen und programmatischen Hintergrund der Untertitel "Winterträume" der 1. Sinfonie sowie der – ebenfalls winterliche Naturbilder assoziierenden – Überschriften der ersten beiden Sätze "Träumereien auf winterlicher Fahrt", "Düsteres Land, nebliges Land" ist nichts bekannt. Ein naturalistisches musikalisches Winterbild hat Čajkovskij sicher nicht malen wollen, auch wenn das Sujet der Winterreise für die russische Kunst des 19. Jahrhunderts typisch ist. Eher sind es Empfindungen und Erinnerungen, die sich in den Titeln und der Musik niedergeschlagen haben.

In seiner 2. und 3. Sinfonie, ¹⁹ urteilt 1873 und 1876 der bedeutende russische Musikkritiker German Laroš (Hermann Laroche), den man zu recht als "russischen Hanslick"
bezeichnet hat, habe Čajkovskij hinsichtlich der Geschlossenheit und Kunst der Form und
der Entwicklung der Gedanken ein so hohes Niveau erreicht, daß ihr Schöpfer sogar in
deutschen Musikzentren mit den berühmtesten Sinfonikern seiner Zeit konkurrieren könne.
An der 3. Sinfonie, die er ein Hauptwerk der europäischen Musik der letzten zehn Jahre
nennt, rühmt er "die inhaltliche Kraft und Bedeutung, ihren mannigfaltigen Formenreichtum, die Vornehmheit ihres von eigenständigem individuellen Schaffen geprägten Stil sowie ihre seltene technische Vollkommenheit". ²⁰

Trotz ihrer Originalität, Frische und Schönheit kann man die frühen Sinfonien Čajkovskijs (ebenso übrigens wie seine herrlichen Orchestersuiten) nur sehr selten in Konzerten hören; sie stehen im Schatten der späten Sinfonien. Wahrscheinlich, weil ihre Sprache abstrakter und ihre Emotionalität allgemeiner und weniger subjektiv ist als die der späten, bekenntnishaften Werke.

Die späten Sinfonien und ihre «inneren Programme»

Vor allem in gattungs- und ideengeschichtlicher Hinsicht bedeutet Čajkovskijs 4. Sinfonie f-Moll op. 36 von 1876/77, nur etwa eineinhalb Jahre nach der Dritten entstanden, einen Durchbruch. Zusammen mit den "Lyrischen Szenen" Evgenij Onegin op. 24 (1877/78) und dem Violinkonzert op. 35 (1878) bezeugt sie die Meisterschaft, die Čajkovskij in der Zeit einer bedrohlichen Lebenskrise errungen hat. Dank seiner Mäzenin Nadežda F. fon Mekk, die zu einer Vertrauten und langjährigen Briefpartnerin wird, kann er die Fron der Konservatoriumsprofessur abschütteln und sich voll und ganz seinem Schaffen widmen. Dank seiner disziplinierten und steten schöpferischen Arbeit in allen wichtigen musikalischen Gattungen wird er zum führenden russischen Komponisten seiner Zeit, dessen Werke mehr und mehr auch im westlichen Ausland Beachtung finden.

Die 4. Sinfonie ist die erste jener drei späten Sinfonien (Nr. 4-6), die Čajkovskij als "subjektiv" inspirierte und insofern programmatische Werke bezeichnet hat, auch wenn er ihre Programme nicht öffentlich machen wollte. Nur vertrauten Personen gegenüber oder in verbalen Beischriften zu musikalischen Skizzen hat er sich über sie geäußert.

Čajkovskij unterscheidet nicht grundsätzlich zwischen "absoluter Musik" und "Programmusik". Er reflektiert nicht jene ästhetische Auseinandersetzung um sie, wie sie sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts etwa in Richard Wagners Schriften und Franz Liszts Sinfonischen Dichtungen entzündet hat und in Eduard Hanslicks Schriften und Rezensionen angeklungen ist. Die Komponisten des "Zweiten Zeitalters der Sinfonie" (Carl Dahlhaus),

¹⁷ Brief vom 4. / 16. Januar 1880, hier nach: ČPSS 15b, S. VIII. In diesem Band werden nach der kompletten 2. Fassung die Sätze I und III sowie der Schluß des Finales (T. 509 ff.) der 1. Fassung wiedergegeben. – Während die 2. Fassung oft eingespielt worden ist, liegt die 1. Fassung, soweit uns bekannt ist, nur in einer einzigen Aufnahme vor: Tchaikovsky. Symphony No. 2, "Little Russian". Original 1872 Version. Geoffrey Simon conducting The London Symphony Orchestra. Chandos, CD CHAN 8304 (London 1982).

¹⁸ Über Čajkovskijs Verhältnis zum Volkslied (mit Verzeichnis der von ihm gesammelten, bearbeiteten und in seinen Werken verwendeten Volksliedern): B. I. Rabinovič, Čajkovskij und das Volkslied, in deutscher Übersetzung in: Mitteilungen 8 (2001), S. 123-190.

¹⁹ Zu Fragen der zyklischen Disposition der 3. Sinfonie siehe Dammann, S. 260-265.

²⁰ Laroche, S. 94.

das in den 1870er und 1880er Jahren mit Brahms und Bruckner, Borodin und Čajkovskij, Dvořák und César Franck einsetzt, knüpfen mit ihren sinfonischen Werken sowohl an die klassisch-romantische Tradition an, die mit Beethoven ihren Gipfel erreicht und bei Schubert, Mendelssohn und Schumann endet, als auch (von Brahms und Bruckner abgesehen) an die stärker literarisch und philosophisch fundierte und die verschiedenen Künste integrierende Programmusik von Berlioz und Liszt.

Für Čajkovskij ist jede Musik, die keine "bloße Tonspielerei" ist, Programmusik. Er unterscheidet jedoch zwischen "subjektiver" und "objektiver" Inspiration des Komponisten. Am 5. / 17. Dezember 1878, also etwa ein Jahr nach der Vollendung seiner 4. Sinfonie, schreibt er N. F. fon Mekk: "Im ersten Fall [also bei 'subjektiver' Inspiration] kommen in der Musik die Gefühle der Freude und des Leids zum Ausdruck, ähnlich wie bei einem Lyriker, der sozusagen seine Seele in Gedichten verströmt. Hier ist ein Programm nicht nur nicht nötig, sondern unmöglich. Eine andere Sache [nämlich ein Fall 'objektiver' Inspiration] ist es, wenn der Musiker beim Lesen einer Dichtung oder beim Anblick einer schönen Gegend von Begeisterung entflammt wird, den Gegenstand, der ihn so entzückt, musikalisch zu charakterisieren. In diesem Fall ist ein Programm [für den Hörer] unentbehrlich."²¹

Dennoch versucht Čajkovskij, N. F. fon Mekk gegenüber (ihr ist die 4. Sinfonie verschlüsselt gewidmet: "Meinem besten Freunde") das "innere Programm" des Werkes ausführlich in Worte zu fassen: "Ihnen, nur Ihnen allein, kann und will ich die Bedeutung des ganzen Werkes und seiner einzelnen Teile aufzeigen [...] Die Introduktion [des 1. Satzes] ist das Samenkorn der gesamten Sinfonie [...] Das ist das Fatum, jene verhängnisvolle Macht, welche hindert, daß der Drang nach Glück zum Ziel gelangt, welche eifersüchtig wacht, daß Wohlergehen und Ruhe nicht voll und ungetrübt seien, die wie ein Damoklesschwert über dem Haupt schwebt und die Seele unentwegt vergiftet. Diese Macht ist unüberwindlich, und man bezwingt sie nie. Es bleibt nur, sich zu unterwerfen und vergeblich zu klagen: [folgt Notenbeispiel mit dem ersten Thema des Hauptsatzes]" usw. ²² In einem Postscriptum betont Čajkovskij, nach erneuter Lektüre des Briefes sei er erschrocken, wie unklar und ungenau das Programm sei. Zum ersten Mal habe er musikalische Gedanken und musikalische Bilder in Worte und Sätze übertragen. Das Programm sei nur ein Widerhall dessen, was er im vergangenen Winter empfunden habe, eine allgemeine Erinnerung an die Leidenschaftlichkeit und Heftigkeit der damals durchgemachten Empfindungen.

Wenige Wochen später antwortet Čajkovskij auf einen Brief vom 18.-22. März 1878 seines ehemaligen Kompositionsschülers Sergej I. Taneev. Dieser hatte sich begeistert über "Evgenij Onegin", aber – "in etwas scharfer Form", wie er einräumt – über die 4. Sinfonie geäußert: Sie wirke wie Programmusik, das Trio des Scherzos klinge wie Ballettmusik und in jedem Satz gäbe es solche Stellen, das Finale sei wenig bedeutend und uninteressant. Čajkovskij reagiert freundlich und gelassen: Mit größtem Interesse und Vergnügen habe er den Brief gelesen, er sei dankbar für Taneevs aufrichtige Äußerungen. Episodisch auftretende Tanzcharaktere, selbst solche mit einem Zug groben Humors, seien doch nichts Übles, selbst bei Beethoven gäbe es sie. Im übrigen habe Taneev recht, wenn er die Sinfonie für Programmusik halte. Dies sei doch ebenfalls kein Fehler: "Meine Sinfonie hat selbstverständlich ein Programm, aber es ist so beschaffen, daß man es unmöglich in Worte fassen kann. Das würde lächerlich und komisch wirken. Sollte aber eine Sinfonie, die lyrischste aller Formen, nicht gerade so sein? Sollte sie nicht all das ausdrücken, wofür es keine Worte gibt, was aber aus der Seele drängt und ausgesprochen werden will? Übrigens gestehe ich Ihnen, daß ich mir in meiner Naivität eingebildet habe, daß die Idee dieser Sin-

²¹ Nach: ČPSS VII, Nr. 1005.

fonie im allgemeinen auch ohne ein Programm verständlich ist [...] Im Grunde ist meine Sinfonie eine Nachahmung der 5. Sinfonie von Beethoven, d. h., ich habe nicht seine musikalischen Gedanken nachgeahmt, sondern die Grundidee. Wie denken Sie, hat diese Sinfonie ein Programm? Sie hat nicht nur eines, sondern es kann auch kein Zweifel bestehen, was sie ausdrücken will. Etwa dasselbe liegt meiner Sinfonie zugrunde [...]^{n/23}

Eine Programm- und "Schicksalssinfonie" ist auch Čajkovskijs Fünfte von 1888. In einem Notizbuch des Komponisten haben sich einige musikalische Skizzen mit verbalen Ergänzungen erhalten. Als "Programm des I. Satzes" formuliert Čajkovskij: "Introduktion. Völlige Ergebung in das Schicksal oder, was dasselbe ist, in das unergründliche Walten der Vorsehung. Allegro I) Murren, Zweifel, Klagen, Vorwürfe gegen ... II) Sollte man sich nicht in die Arme des Glaubens werfen??? Ein wunderbares Programm, wenn es sich nur ausführen ließe." Bei einer Themenskizze zum zweiten Satz (offenbar einer Vorform des zweiten Themas) steht: "Consolation" (also: Trost, Tröstung) und über dem Thema selbst: "ein Lichtstrahl", darunter: "Nein, keine Hoffnung".

Der 6. Sinfonie (1893) gehen andere sinfonische Pläne voraus. Den Wunsch, sein Schaffen mit einer grandiosen neuen Sinfonie zu krönen, hatte Čajkovskij schon am 29. Oktober / 10. November 1889 in einem Brief an den Großfürsten Konstantin geäußert. Ein erster konkreter Plan, der einer Sinfonie «Das Leben» datiert von 1891; einen zweiten Anlauf unternimmt der Komponist mit der Es-Dur-Sinfonie, die unvollendet bleibt. ²⁶ Zur Sinfonie «Das Leben» existieren nur einige Themenskizzen mit verbalen Ergänzungen: "Hier folgen Skizzen zu einer Sinfonie «Das Leben». Erster Satz: ganz Aufschwung, Zuversicht, Tatendurst. Er muß kurz sein (das Finale: Tod – als Resultat der Zerstörung). Zweiter Satz: Liebe; dritter – Enttäuschung; der vierte endet mit Ersterben (auch kurz)."

Čajkovskijs letzte Sinfonie, seine sechste op. 74 mit dem Untertitel "Pathétique" aus dem Jahre 1893, sollte ursprünglich ausdrücklich "Eine Programm-Sinfonie" heißen. In dem betreffenden Brief an seinen Lieblingsneffen Vladimir ("Bob") L. Davydov, dem das Werk gewidmet ist, schreibt der Komponist: "Während meiner Reise tauchte in mir der Gedanke an eine Sinfonie auf, diesmal [d. h. nach der abgebrochenen und verworfenen Es-Dur-Sinfonie] an eine mit einem Programm, aber mit einem Programm von der Art, daß es für alle ein Rätsel bleiben wird – mag man herumrätseln; die Sinfonie wird auch so heißen: Programmsinfonie (Nr. 6) [...] Das Programm dieser Sinfonie ist ein völlig subjektives". Und einige Monate später, während der Arbeit an der Instrumentierung des Werkes: "[Ich halte es] für die beste – und, was von besonderer Bedeutung ist, die aufrichtigste – all meiner Sachen. Ich liebe sie, wie ich noch nie eines meiner musikalischen Kinder ge-

²² Čajkovskijs Brief vom 17. Februar / 1. März 1878 aus Florenz. Nach: ČPSS VII, Nr. 763.

²³ Nach: ČPSS VII, Nr. 799. Čajkovskij hielt sich damals in Clarens (am Genfer See) auf.

²⁴ Nach: ČMN, S. 239.

²⁵ Siehe ČPSS XV a, Nr. 3966.

Immerhin hat Čajkovskij die Konzeptschrift des 1. und 2. Satzes sowie des Finales beendet und einen Teil des ersten Satzes instrumentiert. Nach Vollendung der 6. Sinfonie nahm sich Čajkovskij die von ihm verworfene Sinfonie wieder vor, um ein Klavierkonzert aus ihr zu machen. Nur den ersten Satz des Konzertes hat er vollendet und zum Druck gegeben (op. 75). Das Konzept des 2. Satzes und des Finales hat nach Čajkovskijs Tod S. I. Taneev vollendet, instrumentiert und uraufgeführt: Andante und Finale op. post. 79.

²⁷ Nach NČE 39 c, S. 5. Entstehungsgeschichte und chronologische Übersicht zu den beiden sinfonischen Plänen und zur 6. Sinfonie: ebenda, S. XIV-XXIV und 1-28 (englisch / russisch); deutsch in: ČSt 7, S. 191-220.

²⁸ Čajkovskijs Bruder Modest schreibt zwar in seiner großen Dokumentenbiographie Žizn'Č (Band 3, S. 644 f.) bzw. LebenTsch. (Band 2, S. 810 f.), diesen Titel habe er, Modest, dem Komponisten vorgeschlagen; tatsächlich erwähnt ihn Čajkovskij aber schon früher in einem Brief an seinen Verleger. Vgl. den Kritischen Bericht zur 6. Sinfonie, NČE 39 c (Moskau und Mainz 2003), S. 20 f., bzw. ČSt 7, S. 207.

²⁹ Brief vom 11. / 23. Februar 1893 aus Klin. Nach: ČPSS XVII, Nr. 4865.

liebt habe." 30 Daß die 6. Sinfonie ein Programm habe, versicherte Čajkovskij auch Nikolaj A. Rimskij-Korsakov, der ihn in der Pause des Konzertes, in dem Čaikovskij die Sechste uraufgeführt hatte, im Künstlerzimmer aufsuchte. In der "Chronik meines musikalischen Lebens" berichtet Rimskij-Korsakov: "[Ich fragte Čajkovskij.] ob seine Sinfonie ein Programm habe. Er antwortete, sie habe eines, er werde es aber nicht publik machen."31

Zu dem "geheimen Programm" der 6. Sinfonie hat sich Čajkovskij tatsächlich nicht näher geäußert. Dies gab Anlaß zu vielfältigen Interpretationsversuchen und Spekulationen, die nicht nur von der musikalischen Analyse des Werkes ausgingen, sondern von ausgewählten pessimistischen Äußerungen des Komponisten in einigen seiner Briefe, vom Zitat einer liturgischen Melodie der orthodoxen Totenliturgie und vom ungewöhnlichen Finale des Werkes, einem Adagio lamentoso. So ist die 6. Sinfonie mit ihrem zentralen melodischen Motiv der fallenden Vorhaltsekund, mit ihren weiteren Klagemotiven und Topoi sowie ihren Zitaten in den Ecksätzen als «sinfonisches Requiem» verstanden worden. 32 Oder man hat es als künstlerische Auseinandersetzung des Komponisten mit seiner biographischen und psychischen Situation verstanden, vor allem mit seiner erotischen Veranlagung,³³ die ihn schließlich in den erzwungenen Selbstmord getrieben habe.³⁴

Die problematische Methode, Biographie, Wesen und Charakter eines schöpferischen Menschen in den Produkten seiner Kunst zu spiegeln, das Eine durch das Andere beleuchten zu wollen, ist gerade bei Čajkovskij außerhalb seines Heimatlandes immer wieder angewandt worden. Und sie hat vor allem dort seltsame und unerträgliche Blüten nicht nur in der populären Čajkovskij-Literatur getrieben, wenn einzelne Züge seiner Persönlichkeit, einzelne Äußerungen in seinen Briefen und Tagebüchern, einzelne Fakten seiner Biographie - oft nicht nur «passend» zusammengetragen, sondern auch tendenziös übertrieben oder verfälscht - pseudopsychologisch interpretiert oder gar moralisierend gewertet werden.

Kunst ist nach künstlerischen Kriterien zu messen, handwerklichen und ästhetischen. Analyse und Interpretation der Kunstwerke führen zu ihren «Inhalten», nähern sich ihren «inneren Programmen» oder "inneren Vorgängen" (Liszt), wie sie seit Beethoven und Berlioz bis hin zu Mahler ("keine moderne Musik, die nicht ihr inneres Programm hat") die Instrumentalmusik, insbesondere die sinfonische, das Wesen der «romantischen» und «spätromantischen» Musik ausmachen. Diese «Inhalte» und «inneren Programme» haben

³⁰ Ebenfalls an VI. L. Davydov; Brief vom 2. / 14. August 1893. Nach: ČPSS XVII, Nr. 4998.

31 Nach: N. A. Rimskij-Korsakov, Letopis' moej muzykal'noj žizni, Moskau 1982, S. 246.

32 Vgl. Thomas Kohlhase, Analyse der 6. Sinfonie, in: ČSt 2, S. 73-125.

³³ Vgl. Timothy L. Jackson, Tchaikovsky: Symphony No. 6 (Pathétique), Cambridge 1999.

Der amerikanische Slavist Richard D. Sylvester mahnt, die Biographik dürfe sich beim Blick auf den "inneren Menschen" Čajkovskij und bei der Suche nach dem Schlüssel zu seiner Persönlichkeit nicht auf seine erotische Veranlagung beschränken. Vielmehr komme es darauf an, "to turn the discussion back to the culture out of which his music arose, in the belief that the 'inner man' we wish to understand is the man who wrote the music. What matters about Tchaikovsky's sexual orientation is not its presumed erotic content, but its affective content: love was something he needed to feel, and did feel throughout his life, for many people (of both sexes) and in many ways. It was this, not eros, that drove the 'warmth' he sought when he composed. In his songs (and operas), in the music he brought to a text, he conveys publicly, to his audience, what he wanted to say about love." Aus: Richard D. Sylvester, Tchaikovsky's Complete Songs. A Companion with Texts and Translations, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2002, paperback edition 2004, Afterword, S. 284 (Hervorhebung durch gesperrten Satz

34 Für die verschiedenen Legenden zu Čajkovskijs Tod bzw. zum erzwungenen Selbstmord (eine davon haben vor allem Alexandra Orlova und David Brown verbreitet) gibt es keinerlei faktische Evidenz. Vgl. dazu Alexander Poznansky in: ČSt 3, S. 9-135; und Kadja Grönkes kritischen Literaturbericht: ebenda, S. 379-403; jeweils mit bibliographischen Angaben. An der Ursache von Čajkovskijs Tod (Urämie nach der geheilten - Cholera-Erkrankung) gibt es u. E. keine begründeten Zweifel.

zweifellos mit der Person des Künstlers zu tun und mit seiner sozialen, kulturellen und persönlichen Erlebniswelt, aber nicht in dem prosaischen Sinne des konkreten Abbildens oder Spiegelns, sondern im Sinne der Gestaltung der ewigen und allgemeinen Themen des Menschseins mit den Mitteln der begrifflosen und doch so ausdrucksreichen und «vielsagenden» Sprache der Musik.

Die "Manfred"-Sinfonie und Čajkovskijs "Idée fixe"-Verfahren

Sind die Sinfonien Nr. 4-6 "subjektiv" inspirierte Programmsinfonien, so ist die drei Jahre vor der 5. Sinfonie entstandene Manfred-Sinfonie op. 58 von 1885 ein "objektiv" inspiriertes, nämlich durch eine Dichtung Lord Byrons angeregtes Werk, Hätte sich Čaikovskii nicht verpflichtet gefühlt, ein Balakirev gegebenes Versprechen einzuhalten, so hätte er dieses Werk nicht geschaffen. Es ist ihm sehr schwer gefallen. Wahrscheinlich nicht nur, weil das Programm von Balakirev und Stasov sich offensichtlich an den Programmsinfonien von Berlioz orientiert³⁵ und schon deshalb eine immense Herausforderung bedeutet – und nicht nur, weil Schumann das Sujet in seiner Manfred-Ouvertüre op. 115 (1848/49) behandelt hatte. (Čajkovskij bezeichnet sie in einer Rezension von 1872 als "eine mächtige, tief durchdachte Komposition", die "zu den großartigsten Schöpfungen seit Beethoven zählt.")³⁶ Sondern auch, weil das Programm vier Sätze bzw. "Bilder" fordert. Čajkovskijs "objektiv" inspirierte Programmusiken über literarische Suiets waren bisher immer einsätzig: Groza ("Das Gewitter"), Roméo et Juliette, Burja ("Der Sturm"), Francesca da Rimini; auch diejenigen nach Manfred sind es wieder: die Hamlet-Ouvertüre und die Sinfonische Ballade Voevoda, Und diese einsätzigen Ouvertüren bzw. "Fantasien" sind - bei aller Anschaulichkeit auch "bildlicher" Vorgänge (Gewitter, Kampf, Höllensturm usw.) - vor allem auf die "innere Dramatik" der Stoffe gerichtet: das Seelenleid der Unglücklichen, das schicksalhafte Zusammentreffen von Menschen, die tragische Liebe usw. Das Manfred-Programm ist auf "Inneres" und "Äußeres" gerichtet, sein Stoff und seine "Dramaturgie" sind heterogen: Seelendrama, Naturbild, Stimmungsidylle und wüstes infernalisches Bacchanal. Sie thematisch zu verbinden konnte natürlich nur mit dem Berlioz'schen Verfahren der "Idée fixe" gelingen.

Einen Ansatz zu diesem Verfahren gibt es schon in Čaikovskiis 4. Sinfonie. Das fanfarenartige "Schicksalsmotiv" der Einleitung zum I. Satz kehrt vor dessen Durchführung wieder (T. 193 ff.), in der Durchführung selbst (T. 253, 260 und 278 ff.) sowie am Schluß der Reprise T. 355 ff. (hier wird seine thematische Verwandtschaft mit dem ersten Hauptsatzthema besonders deutlich) und in der Stretta (T. 389 ff.). In den Mittelsätzen fehlt das Motiv. Erst im kurzen Andante-Teil des Finales (T. 199 ff.), vor der Coda des Satzes, bricht es gewalttätig in den furiosen Rausch und den Volksfestcharakter ein. Die Leitidee der 4. Sinfonie bleibt musikalisch und im Charakter unverändert. Und so eindeutig ihre Aussage ist (siehe oben, Čajkovskijs Briefe an N. F. fon Mekk und S. I. Taneev), so abstrakt, übergeordnet und isoliert bleibt sie im musikalischen Gesamtgeschehen des Werkes.

Ganz anders verfährt Čajkovskij in der Manfred-Sinfonie. Der musikalische Leitgedanke, die "Idée fixe", ist in Umfang und Charakter breiter angelegt und gedanklich differenzierter. Er ist nicht abtrakt, sondern konkret. Er bezeichnet und charakterisjert die Hauptperson des Geschehens, den faustischen, von Selbstvorwürfen, Zweifeln, Schuld, innerer Zerrissenheit und Lebensüberdruß getriebenen Manfred des Byronschen "Dramati-

³⁵ Tatsächlich hatte Milij Balakirev das Programm ursprünglich für Berlioz geschrieben und es dem Franzosen angeboten; doch dieser hatte es abgelehnt.

Nach: Musikalische Essays und Erinnerungen, S. 71.

schen Gedichts" (1817). Wie in Berlioz' Symphonie fantastique: épisode de la vie d'un artiste op. 14 (1830)³⁷ und wie in Čajkovskijs 5. Sinfonie op. 64, etwa drei Jahre nach Manfred entstanden, erscheint die "Idée fixe" jeweils in allen Sätzen, wird in Faktur, in Taktund Tonart abgewandelt (in der 5. Sinfonie im Finale auch von Moll nach Dur gerückt) und verändert dadurch ihren Charakter und ihre Aussage.

Die Manfred-Sinfonie ist eines von Čajkovskijs schwierigsten, interessantesten und längsten sinfonischen Werken – und eines mit der reichsten Farbpalette und großartigsten Instrumentation. Aber, wie er selbst vorhergesehen hatte: Es wurde und wird selten gespielt. Čajkovskijs Haltung seiner Manfred-Sinfonie gegenüber schwankte, wie man es auch bei anderen Werken beobachten kann. Während er sie zunächst für sein "bestes sinfonisches Stück" gehalten hatte und ihn die eher kühle Reaktion des Publikums bei der Uraufführung nicht weiter irritierte, schätzte er später nur noch die beiden ersten Sätze des Werkes. Schließlich überlegte er sogar, lediglich den ersten Satz als Symphonische Dichtung in neu gefaßter Form beizubehalten. 39

Der Grund für diesen Plan, den er (leider, möchte man sagen) nicht realisiert hat, mag in der schon erwähnten Heterogenität der vier "Bilder" liegen. Im ersten Satz hat Čajkovskij das Seelendrama des düsteren Helden gestaltet, die schmerzliche Klage, wilde Sehnsucht und abgrundtiefe Verzweiflung - und die helle, zarte, verklärte Gestalt der geliebten und durch seine Liebe zerstörten Schwester Astarte. Dieses zutiefst bewegende sinfonische Drama ist in sich geschlossen und bedarf keiner Ergänzung. Das Auftauchen von Manfred und seiner "Idée fixe" in den Mittelsätzen bleibt äußerlich - hier liegt wohl die Hauptschwäche des von Balakirev und Stasov vorgegebenen Programms à la Berlioz. Das spektakelhafte infernalische Treiben des Finales (mit raffiniert und mählich eingeführten Manfred-Themen T. 141, 161, 185 ff.) mündet zwar nach einer Überleitung mit der Manfred-Thematik (T. 267 ff. und 282 ff.) in die zarte Astarte-Musik (T. 303 ff.) und das Manfred-Thema (T. 375 ff.), bevor dann die verkürzte Reprise des Andante con duolo des I. Satzes erklingt (T. 394 ff.). Der sich anschließende Quasi-Choral (mit Harmonium: T. 448 ff.), grundiert mit der Melodie des Dies irae (ebenso eine Erinnerung an Berlioz' Symphonie fantastique wie das Pastorale des III. Satzes) und der "verklärte" Pianissimo-Schluß in H-Dur stehen aber in einem eher unpassenden Gegensatz dazu, wirken gezwungen und können nicht überzeugen.

Wären doch Balakirev und Stasov Byrons Original gefolgt! Astarte verkündet Manfred den Tod, weicht aber seiner Bitte um Vergebung aus. Weder auf die Religion noch auf die Magie läßt er sich ein. Der tragisch an sich selbst scheiternde Held stirbt allein, unversöhnt, unerlöst. – Und hätte doch der so verbindliche und höfliche Čajkovskij gegenüber dem zwar wohlmeinenden, aber rechthaberischen und bekanntermaßen despotischen Balakirev auf dem eigenen Willen bestanden und sich auf seine bewährte Kunst einsätziger programmatischer Instrumentaldramen verlassen!

Formen und Inhalte der Sinfonien

Als Schüler Anton G. Rubinštejns mit der Gedanken- und Formenwelt der deutschen Sinfoniker Beethoven, Mendelssohn und Schumann vertraut, aber zugleich interessiert an der modernen Richtung der Programmusik und Sinfonischen Dichtung, hat Čajkovskij auf dem von Mihail Glinka gelegten Fundament einer mit dem Westen kommunizierenden russischen Nationalmusik seinen eigenen Weg gefunden. Eine Generation nach den deutschen Romantikern und Glinka hat er in den Jahren 1866 bis 1893 ein gewaltiges sinfonisches Werk geschaffen, das nicht nur die russische Musik bis weit ins 20. Jahrhundert hinein geprägt hat, sondern sich auch außerhalb seines Landes durchsetzen konnte. Weil dabei fast ausschließlich Čaikovskijs pathetische, bekenntnishafte, emotional aufgeladene späte Sinfonien Beachtung fanden und populär wurden, konnten die Entwicklung seines sinfonischen Stils im ersten Jahrzehnt seines Komponierens und die Vielfalt seiner schöpferischen Potenz nur unzureichend rezipiert werden. Das unerhört Neue in Konzept und Inhalt der 4. Sinfonie, das grandiose «Scheitern» an einer Sinfonie à la Berlioz (Manfred), Čajkovskijs schwankendes Urteil über die beim Publikum beliebte Fünfte, wie auch die nach der mißlungenen und verworfenen Es-Dur-Sinfonie endlich gefundene individuelle Lösung für das Zyklusproblem und das Finale in der Sechsten – all das ist kaum angemessen zu beurteilen ohne Kenntnis der drei frühen Sinfonien und ohne einen ebenso intensiven Blick auf die Suiten.

DIE KOPFSÄTZE

Mit Ausnahme der ersten und der Es-Dur-Sinfonie (der Kopfsatz der *Manfred-*Sinfonie mit seiner A-B-A-Form bleibt hier außer acht) haben die Kopfsätze der Sinfonien langsame Einleitungen. Jene der Sechsten war offenbar nicht von Anfang an Bestandteil ihres ursprünglichen Konzepts: In der Entwurfsschrift beginnt Čajkovskij sofort mit dem Allegro-Thema; die langsame Einleitung ist später auf einer teilweise frei gebliebenen Seite des Particells nachgetragen. Die Einleitung ist also aus dem Haupsatzthema abgeleitet und nicht umgekehrt.

Charakter und Funktion der Einleitungen sind sehr unterschiedlich. Episch breit angelegt (53 Takte, Andante sostenuto, 4/4-Takt), intoniert, variiert und verarbeitet die Einleitung der 2. Sinfonie eine volksliedartige Melodie majestätischen Charakters. Diese Einleitung wirkt wie ein epischer Prolog eigenen Rechts und Gewichts; als kurzer Epilog tritt die Melodie am Ende des Satzes noch einmal auf (T. 349-362). Prolog und Hauptsatzthema der Exposition werden nicht vermittelt; dem Komponisten geht es um den starken Kontrast. (Weniger in der ersten als in der zweiten Fassung des Werkes, die hier beschrieben wird.) In der mit einer drastischen Rückung von Es- nach Des-Dur einsetzenden knappen Durchführung verfährt Čajkovskij wie in der Fantasie-Ouvertüre Roméo et Juliette: Er verarbeitet das gesamte charakteristische Material der Exposition zusammen mit dem Thema der Einleitung. Eine solche enge Einbindung des Einleitungsthemas hat Čajkovskij in der 3. Sinfonie vermieden. Ihre Introduktion mit dem durchgehaltenen Dominant-Orgelpunkt A beginnt in d-Moll, Tempo di marcia funebre, leitet aber bald, das Tempo immer mehr steigernd, mit einem Motiv der Einleitung und des folgenden Allegros arbeitend, zügig in den Sonatenhauptsatz über und hat damit ihre Funktion erfüllt.

³⁷ Und anders als in Berlioz' Symphonie (mit Soloviola) *Harold en Italie* op. 16 (1834), wo die "Idée fixe" in den vier Sätzen unverändert bleibt.

³⁸ Brief an N. F. fon Mekk, Majdanovo, 13. März 1886. Nach: LebenTsch. 2, S. 364.

³⁹ Briefe an M. M. Ippolitov-Ivanov vom 13. Juli 1886 und an den Großfürsten Konstantin K. Romanov vom 21. September 1888. Nach: ČMN, S. 236.

⁴⁰ Siehe das Faksimile in NČE 39a, S. 24: Čajkovskij schrieb den Entwurf der Einleitung um eine Detailskizze zum 3. Satz herum. Die Einleitung zum 1. Satz wurde also erst komponiert, nachdem der Hauptteil des Satzes abgeschlossen und der 3. Satz begonnen worden war.

Ganz anders verhält es sich mit den prägnanten Einleitungen der 4. und 5. Sinfonie. Ihr bedeutungsschweres Material bildet die "Keimzellen" der Werke. Diese mottohaften Leitideen beherrschen das gesamte Geschehen – in der Vierten treten sie nur in den Ecksätzen, in der Fünften in allen vier Sätzen des Zyklus auf (wie Čajkovskij es zuvor in der Manfred-Sinfonie erprobt hatte). In der Sechsten geht Čajkovskij sozusagen den umgekehrten Weg. Ihre Adagio-Einleitung ist im Kompositionsprozeß nicht Ausgangspunkt des musikalischen Geschehens, sondern dessen Substrat und Quintessenz. Die Melodik des gesamten Werkes (mit Ausnahme des Marsch-Scherzos) ist durch das Kernmotiv der fallenden (Vorhalt-) Sekund geprägt. Alle wichtigen kompleren Motive und Themen der Sätze I, II und IV enthalten es oder sind aus ihm gebildet. So auch das sprechende Klagemotiv der Einleitung über dem im Quartambitus chromatisch fallenden Baß – der alten, klassischen Lamento-Figur des «Passus duriusculus». Die Einleitung erfüllt damit den gleichen künstlerischen und inhaltlichen Zweck wie das Zitat aus der russisch-orthodoxen Totenliturgie in der Durchführung des I. Satzes und das stillsierte Choralzitat im Lamentoso-Finale des Werkes.

Der entschieden neuen inhaltlichen Konzeption der Sinfonien 4-6, wie sie schon in ihren Einleitungen und Leitideen aufscheint, entspricht ein neues Verfahren, die verschiedenen Teile ihrer Kopfsätze voneinander abzusetzen. In den Sinfonien 1-3 sind die einleitenden "Sonatenhauptsätze" sozusagen in einem Zuge und in klassischer Manier «durchkomponiert», Exposition mit Hauptsatz, Überleitung, Seitensatz und Schlußgruppe, Durchführung und Reprise laufen von Anfang bis Ende im selben Grundtempo ab. das innerhalb des Satzes nur geringfügig differenziert wird. Das Molto meno mosso im ersten Satz der 2. Sinfonie (T. 208 ff.) unterstreicht den fff-Einsatz des Hauptsatzthemas auf dem Dominantorgelpunkt am Ende der Durchführung, das zugleich der Beginn der Reprise ist. Im ersten Satz der 3. Sinfonie ist der Seitensatz zwar in der Exposition (T. 143 ff.), nicht aber in der Reprise (T. 312 ff.) poco meno mosso vorzutragen und die Stretta des Satzes erfordert ausdrücklich ein Più mosso. In den Sinfonien 4-6 differenziert Čaikovskij die Agogik nicht nur innerhalb der einzelnen Satzteile und unterstützt damit die innere Dynamik der Gedankenführung und den spannungsvollen Prozeß des gesamten musikalischen Geschehens. Sondern er setzt die Hauptteile der Kopfsätze und schon die verschiedenen Teile der Exposition auch in den Tempi voneinander ab. Sie werden in Substanz. Charakter und Tempo tendenziell zu autonomen Sätzen innerhalb des Satzes. Dabei emanzipieren sich vor allem die Seitensätze von ihrer untergeordneten und episodenhaften Funktion, die sie in den frühen Sinfonien hatten. Sie gewinnen Eigenständigkeit gegenüber den Hauptsätzen und Durchführungen mit ihrem dramatischen Impetus und entwickeln ienen kraftvollen tänzerischen Schwung und vor allem jenen lyrischen und hymnischen Atem, der Čaikovskijs späte Sinfonien auszeichnet.

Die Eigenständigkeit der kontrastierenden Satzteile wird vielfach vermittelt: durch den Leitgedanken des Zyklus, durch den ganzen Satz beherrschende punktierte Grundrhythmen (in der 4. und 5. Sinfonie, jeweils vom Hauptsatzthema abgeleitet) oder durch durchführungsartige Episoden innerhalb der Exposition. So werden nach dem Seitensatz im ersten Satz der 4. Sinfonie Motive des Seitensatzes (Auftakt zum Seitensatzthema und Gegenstimme dieses Themas) mit einer Staccato-Variante des Hauptsatz-Themenkopfs kombiniert (T. 134 ff.), miteinander gesteigert und in die Schlußgruppe geführt (T. 161 ff.), in den neben einem hymnischen Schlußgedanken der punktierte Hauptsatz-Rhythmus vorherrscht. Bleibt das kontrastierende Material in der Exposition unvermittelt, wird es in der Durchführung zusammengefaßt. So arbeitet die kurze Durchführung des langen ersten Satzes der

⁴¹ Vgl. im einzelnen ČSt 2, S. 73-77.

5. Sinfonie (T. 226 ff.) mit dem Hauptsatzthema, dem prägnanten Überleitungsmotiv zwischen zweitem und drittem Thema (T. 154 ff. und später) sowie dem zweiten Thema selbst. Am ungewöhnlichen ist die Konzeption des ersten Satzes der Sechsten. Sein Seitensatz (T. 89-160) in D-Dur ist dreiteilig und in sich geschlossen. mit folgender Coda bzw. Schlußgruppe (T. 142-160). Er steht für sich, getrennt vom vorausgehenden Hauptsatz und von der folgenden Durchführung. (Daß er am Ende des Hauptsatzes. T. 86-88, mit einer zarten. aufsteigenden Intonation der Violen vorbereitet wird, ändert nichts daran.) Auf das zarte, kantable Seitensatzthema (T. 89 ff.) folgt (T. 101 ff.) eine etwas bewegtere Episode, die durch ihren ostinaten Rhythmus (Streicher, "saltando") tänzerisch und durch den Holzbläserdialog und ein aus dem Seitensatzthema abgeleitetes elegisches Motiv (T. 105 ff.) durchführungsartig wirkt. Nach dem nun breit und pathetisch wiederholten Seitensatzthema (T. 130 ff.) folgt die Schlußgruppe auf dem Orgelpunkt D mit einem abwärts sequenzierten elegischen Motiv (dem Kernmotiv des Seitensatzthemas) und einer Art Abgesang dieses Themas in der Klarinette (T. 154 ff.). Dennoch gibt es eine substantielle Verbindung zwischen Seitensatz und Hauptsatz. Der scharf konturierte Rhythmus von dessen Nebengedanken (Streicher, "saltando"; T. 43 ff.) wird in der ostinaten Begleitung des Nebengedankens im Seitensatz aufgenommen (T. 101 ff.).

Betrachtet man die Exposition des Satzes für sich, scheint der Allegro-Hauptsatz mit Nebengedanken und Überleitung "zu kurz" zu sein gegenüber dem Andante- bzw. Moderato-Seitensatz. (Nicht dies, sondern inhaltliche Erwägungen werden der Grund gewesen sein, daß Čajkovskij in der Konzeptschrift nicht nur das Hauptsatzthema um vier Takte erweitert hat – T. 20-23 sind dort eindeutig nachträglich eingetragen –, sondern auch, nach der Niederschrift des 1. Satzes und nach Beginn der Komposition des 3. Satzes, die langsame Einleitung nachkomponiert hat.)

Sieht man aber auf den gesamten Satz, erkennt man, daß es Čajkovskij um ganz andere Proportionen und um ein ganz anderes Konzept des "Sonatenhauptsatzes" geht. Durchführung und Reprise sind nicht voneinander abzugrenzen. Was T. 245 ff. zunächst als Beginn der Reprise verstanden werden könnte, entpuppt sich im weiteren Geschehen als Scheinreprise: Tatsächlich sind die Takte 245 ff. der Höhepunkt der dreiteiligen, vom Hauptsatzthema beherrschten Durchführung: erster Teil T. 177 ff.; zweiter Teil T. 202 ff.: Zitat aus der orthodoxen Totenliturgie; dritter Teil T. 230 ff.; und Ausklang T. 277 ff. – ein hochdramatischer, bis an die klanglichen Grenzen gehender Prozeß mit särksten inhaltlichen Kontrasten zwischen Kampf, Auflehnung, Flucht, Todesverzweiflung, Klage und Resignation. Die eigentliche Reprise des Satzes beschränkt sich auf die kurze Wiederaufnahme des Seitensatzes in H-Dur (T. 305 ff.) und seinen Abgesang auf dem Orgelpunkt H (T. 318 ff.) sowie eine ruhige, ersterbende Coda (T. 335-354) in einem sanften Licht der Verklärung.

Die Kopfsätze von Čajkovskijs Sinfonien sind, von der Ersten an, stark in der Erfindung von charaktervollen Hauptsatzthemen, die den ganzen Satz «tragen» und sich für die anspruchsvolle detaillierte motivisch-thematische Arbeit noch im Hauptsatz selbst, aber auch in der Durchführung eignen. Anton G. Rubinštejns Unterricht, aber vor allem das die sinfonische Gattung prägende Beispiel Beethovens haben dazu den Grund gelegt. Das läßt sich schon in den ersten beiden Sinfonien Čajkovskijs mit ihren äußerst kurzen Themen beobachten.

Im ersten Satz der Ersten ist es nicht nur das formelhafte Thema selbst (eigentlich nur ein Motiv), sondern auch die aus ihm abgeleitete chromatische Variante, die das Gesche-

⁴² Das Kondakion "Mit den Heiligen laß ruhen, Christus, die Seelen deiner Diener" aus der Pannyhida (einer "ganznächtlichen" Votiv-Matutin).

hen des Hauptsatzes und der Durchführung bestimmt. Im ersten Satz der Zweiten⁴³ ist es ein ganz im Geiste Beethovens erfundenes Thema. Dagegen ruft das strahlende Hauptsatzthema der 3. Sinfonie (1. Satz, T. 80 ff.), trotz seines Auftrumpfens weniger inspiriert in der Erfindung, nach einem - metrisch verschobenen - Kontrastgedanken (T. 96 ff.) zu elegantem Spiel. Wie aus einem ostinaten kleinen chromatischen Seufzermotiv durch fallende, dann steigende Sequenzen und eine ostinat pochende Begleitung ein emotional enorm aufgeladenes "großes" Thema wird, zeigt das Haupsatzthema im ersten Satz der Vierten (T. 27 ff.). Dem der Fünften (T. 38 ff.) liegt dieselbe Idee zugrunde, doch ist es durch die gleichmäßige Begleitung, den periodischen Bau und die ruhige Diatonik von zwar beseeltem, aber beherrschtem und sozusagen epischem Charakter. Zwar ist das Kopfmotiv des Hauptsatzthemas im ersten Satz der Sechsten offensichtlich mit dem der Vierten verwandt (zwei Auftaktnoten + betonte fallende kleine Sekund – die klassische Seufzer- und Lamentofigur), aber statt zu einem «unendlichen» wilden Wogen wird es hier zu einem viertaktigen Themenmodell geformt; Motiv, Motivvariante und atemlose Fortspinnung (1+1+2 Takte). Seine ungeheure innere Kraft entfaltet das Hauptsatzthema der Sechsten (anders als die entsprechenden Themen der 4. und 5. Sinfonie, die schon in der Exposition dramatisch entfesselt werden) erst in der Durchführung – auch dies ein Kunstgriff, der die besondere Bedeutung des Werkes als Gipfel der klassischen russischen Sinfonik unterstreicht.

Die Erfindung geeigneter Seitensatzthemen in den Expositionen der Kopfsätze⁴⁴ hat Čajkovskij in den ersten beiden Sinfonien offenbar zunächst Mühe bereitet. In der 1. Sinfonie⁴⁵ hat er das schwache Seitensatzthema von 1866 acht Jahre später durch eine in ihrer einfachen Natürlichkeit gut zum Hauptsatzthema passende Melodie ersetzt. In der 2. Sinfonie wurde das Hauptsatzthema der ersten Fassung (1872) zum Seitensatzthema der zweiten (1879), wobei Čajkovskij ein charakteristisches Motiv des früheren Seitensatzthemas als Überleitungs- und Bindematerial sowohl im neuen Seitensatz als auch in der Durchführung beibehalten hat. Das erste «singende», vielgliedrige, motivisch «gearbeitete» und allein durch seine melodische Substanz tragende Seitensatzthema ist das der 3. Sinfonie. Seine stilistische Nähe zum Hauptmotiv der etwa zur gleichen Zeit entstandenen "Schwanensee"-Musik ist evident.

Im Seitensatz der 4. Sinfonie kombiniert Čajkovskij eine ausgesprochen tänzerische punktierte Melodie mit einer wiegenden Kantilene und geht, was das Spiel mit verschiedenen Charakteren betrifft, im anschließenden durchführungsartigen Teil des Seitensatzes noch einen Schritt weiter: Die Verbindung von punktiertem Motiv und Kantilene in den Violinen wird mit dem ins Scherzohafte changierenden Hauptsatzthema in den Holzbläsern konfrontiert (und später umgekehrt), bevor die hymnische Schlußgruppe einsetzt. Carl Dahlhaus sieht in dieser "ästhetische[n] Differenzierung des Haupthemas, des Seitenthemas, der Fortführung und der Schlußgruppe durch die Charaktere des Pathetischen, des Kantabel-Lyrischen, des Scherzando und des Triumphalen" ein historisches Bindeglied zu Franz Liszts "Prinzip der «Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit»."

⁴³ Gemeint ist deren zweite Fassung. Das schwache Hauptsatzthema der ersten Fassung soll hier nicht weiter erörtert werden. Publiziert in: ČPSS 15b, S. 182, T. 52 ff. Dieses Hauptsatzthema der 1. Fassung verwendet Čajkovskij in veränderter Form in der 2. Fassung, und zwar als erstes Seitensatzthema (T. 87 ff.).

⁴⁴ Die unterschiedliche Gestaltung der Reprisen bleibt im folgenden außer acht – wie schon bei den Hauptsatzthemen. In der 5. Sinfonie schließen Seitensatz und Schlußgruppe zwar zunächst direkt und im selben Tempo an den Hauptsatz an (T. 116) – ebenso wie die Durchführung an die Schlußgruppe der Exposition. Doch sind auch sie agogisch differenziert: T. 128 Poco meno animato – 131 stringendo – 132 Tempo I – 152 Un pochettino più animato – 170 Molto più tranquillo – 188 stringendo – 194 Tempo I. – Molto più tranquillo ist das «eigentliche» lyrische Thema des Seitensatzes vorzutragen, ein emphatisch beseeltes, aufwärtsstrebendes Thema in D-Dur (T. 170 ff.). Wie in der 4. Sinfonie umfaßt der Seitensatz aber noch andere Charaktere: zunächst ein spannungsvolle Thema in h-Moll (T. 116 ff.), das sich im weiteren Verlauf phlegmatisch verliert, dann eine drängende, zielstrebig überleitende Musik (T. 152 ff.), schon in D-Dur, der Tonart des lyrischen Gesangs (T. 170 ff.). Die beiden Hauptmotive der Überleitung werden in der Schlußgruppe und dem Übergang zur Durchführung beibehalten.

DIE LANGSAMEN SÄTZE

Noch freier als in den Seitensätzen der Kopfsätze mit ihren komplexen Strukturen, ihrem dramatischen Prozeß der Durchdringung des Materials und der subtilen motivisch-thematischen Arbeit nicht nur in der Durchführung zeigt sich Čaikovskijs melodische Erfindungsgabe in den langsamen Sätzen seiner Sinfonien. Seine lyrischen und gesanglichen Melodien wirken unangestrengt und natürlich, sie bedürfen anscheinend nur eines elementaren Anstoßes, um sich wie von selbst zu entfalten. Manchen strengen Kunstrichtern sind sie geschmacklich suspekt. Von den "etwas gefährlichen Kantilenen" sprach schon Hugo Riemann - der Čajkovskii durchaus hoch schätzte - im Zusammenhang mit dem Seitensatzthema im Kopfsatz der Pathétique.⁴⁷ Derartige geschmackliche Vorbehalte lassen sich kaum mit ästhetischen Kriterien obiektivieren. Sie resultieren wohl vor allem aus der emotionalen Intensität und Direktheit des Ausdrucks und aus der scheinbaren Einfachheit von Material und Strukturen, kurz: aus der Allgemeinverständlichkeit und Wahrhaftigkeit dieser Melodien. Dabei ist diese künstlerische Einfachheit und Wahrhaftigkeit, hört und sieht man nur genauer hin, auch das Ergebnis subtiler Stilisierung, wie gerade das von Riemann verdächtigte Seitensatzthema der Sechsten zeigt. Die grandiosen und aufwühlenden, in Material und Verarbeitung so unterschiedlichen «Liebesszenen» in Čajkovskijs Sinfonischen Dichtungen Roméo et Juliette, "Der Sturm" und Francesca da Rimini mit ihren betörenden Themen sind die prominentesten Zeugen von Čajkovskijs melodischem Genie. In den langsamen Sätzen seiner Sinfonien beweist es sich in den unterschiedlichsten Spielarten des Lyrischen. Das Material des stimmungsvollen Rahmens (Einleitung T. 1-22 und Coda T. 157-168) im Adagio cantabile (2. Satz) der 1. Sinfonie, der dem Satz seinen Titel "Land der Öde, Land der Nebel" gegeben haben mag, stammt aus dem Seitensatz der Ouvertüre Groza ("Das Gewitter") von 1865, also aus Čajkovskijs Petersburger Studienzeit. Der Rahmen umfaßt eine einfach gereihte Folge von lyrischen (A) und aus ihnen abgeleiteten lyrisch-tänzerischen Episoden (B) sowie, nach dem zweiten A-Teil, eine Art kleiner Durchführung von fünf einzelnen Motiven aus A und B in demm doppelten Cursus eines Modells (T. 85-93 und 94-103): Einleitung - A - B - A' - «Durchführung» - B' - A" -Coda (= verkürzte Einleitung), Zwei Besonderheiten des Satzes seien hervorgehoben: die komplexe Gestalt des A-Themas und die Ableitung des B-Themas aus A. Über dem synkopisch getupften Fundament von Violinen und Bratschen singt die Oboe das sich motivisch fortspinnende Thema (A), begleitet von den Fiorituren der 1. Flöte und der zunächst ruhigen, dann rhythmisch belebten und komplementären Gegenstimme des 1. Fagotts. (All

⁴⁵ Gemeint ist deren zweite Fassung. Das Seitensatzthema der ersten Fassung soll hier nicht weiter erörtert werden. Publiziert in: ČPSS 15a, Anhang 1 (S. 169-173, Seitensatzthema in der Exposition), Anhang 2 (S. 174-178, in der Durchführung) und Anhang 3 (S. 179, in der Reprise).

⁴⁶ Carl Dahlhaus, Die Musik des 19.Jahrhunderts, Wiesbaden 1980 (Neues Handbuich der Musikwissenschaft, Band 6), S. 222.

⁴⁷ Vgl. ČSt 3, S. 351 f.

diese Elemente werden in der «Durchführung» verwendet.) Der Kopf des B-Themas ist aus einer Phrase des A-Themas abgeleitet. So deutlich das beim Lesen der Melodien wird, so verborgen bleibt es beim Hören durch das veränderte Klanggewand: die gleichmäßige, wiegende, schematische Begleitung und den ebenfalls (fast behäbig) wiegenden Melodieduktus im Verein mit dem leicht angezogenen Tempo (*Pochissimo più mosso*). Schon hier zeigt sich eine Tendenz, die Čajkovskij bis zur Sechsten beibehalten und verfeinern und die er auch bei einem anderen Satztyp, seinen sinfonischen Walzern, kultivieren wird. Gemeint sind die Vermischung und Kombination verschiedener elementarer Charaktere (des Lyrisch und Elegischen, des Tänzerischen und des Scherzosen) sowie der Wechsel zwischen verschiedenen Stilebenen (dem Erhabenen, Erlesenen, Konventionellen, Populären, ja, Trivialen).

Das marschartige und zugleich spielerisch-elegante Hauptthema des 2. Satzes der 2. Sinfonie, *Andantino marziale*, geht nach dem Zeugnis eines mit dem Komponisten befreundeten Kollegen am Moskauer Konservatorium, Nikolaj D. Kaškin, ⁴⁸ auf das Thema des Hochzeitszuges in Čajkovskijs (von ihm vernichteter) Oper *Undina* (1869) zurück. ⁴⁹ In der feinen, zarten Instrumentierung der Sinfonie, kombiniert mit einem schwärmerischen B-Thema und einem melodiösen russischen Volkslied in Moll (Teil C) gibt es diesem «langsamen» Satz in Rondoform (A – B – A – C – A – B – A – Coda) einen zwar lebendigen und zügigen, aber zugleich ruhigen und milden Charakter.

Das Andante elegiaco (3. Satz) der 3. Sinfonie in einfacher Reihungsform A – B – A' – B' – Coda unterscheidet sich von den langsamen Sätzen der ersten beiden Sinfonien durch das melodische Übergewicht seiner B-Teile (T. 35-79 und 104-148). Er bildet eine motivisch vielfältige, unsymmetrisch gebaute, improvisatorisch schweifende Melodie (6+5, 8+9, 3+3 Takte), die jeweils mit einem Epilog aus fallenden Skalenabschnitten über einem Orgelpunkt schließt. Diesen wirken die mit unterschiedlichem Material in kleinere Abschnitte gegliederten A-Teile wie Einleitung und Überleitung entgegen, zumal einzelne ihrer Motive (wie zum Beispiel ein charakteristisches punktiertes Rufmotiv aus kleiner Terz oder ein elegisches Triolenmotiv) in der eigentlichen Überleitung (T. 79 ff.) oder in der Coda (T. 156 ff.) aufgegriffen werden.

Tendieren die langsamen Sätze der frühen Sinfonien zur Mehrgliedrigkeit und zu kürzeren Episoden, so bilden die langsamen Sätze der späten Sinfonien größere Satzteile und beschränken sich auf die klassische A-B-A-Dreiteiligkeit – mit Ausnahme der Fünften, die durch die Einbeziehung der Leitidee des Werkes eine komplexere Anlage aufweist. Gegenüber den frühen Sinfonien gewinnt Čajkovskij in den späten bei größerer Strenge einer motivisch begründeten Melodiebildung und einer ausgewogenen Melodiegliederung zugleich einen größeren Reichtum an Kantabilität und Expressivität sowie an Charakteren. Die Themen bekommen bedeutsame Kontrapunkte (wie zum Beispiel im A-Teil des 2. Satzes der Vierten: T. 22 ff. und später in der Klarinette – das Motiv nimmt das erste Seitensatzthema im Kopfsatz der Fünften, T. 116 ff. und später, voraus) oder den Charakter modifizierende «Nach-» oder «Gegengesänge» (vgl. ebenfalls die Vierte, 2. Satz, T. 42 ff. und später). Mit der Ausdehnung der einzelnen Satzteile harmoniert eine flächigere und sozusagen übersichtlichere, dabei erstaunlich abwechslungsreiche und farbige Instrumen-

tierung. Sie trägt nicht unwesentlich zur intensiveren Expressivität der Musik bei. Solistische Bläser wie Oboe, Klarinette, Fagott oder Horn werden dabei zu beredten Hauptakteuren.

Im «langsamen Satz» der Vierten, Andantino in modo di canzona, löst sich die Spannung des hochdramatischen Kopfsatzes in einer einfachen, leicht melancholischen Liedhaftigkeit auf. Zwar gibt es Reminiszenzen an den 1. Satz – zum Beispiel in der fallenden Chromatik und im punktierten Rhythmus des Hauptsatzthemas sowie in seiner ostinaten, tänzerischen Motorik –, und zwar in der Überleitung zum B-Teil (T. 117 ff.) und im B-Teil selbst (T. 126 ff.). Aber der ruhige und im Mittelteil (B) zugleich tänzerische und etwas behäbige Charakter des Satzes bleiben vorherrschend. In seinem für N. F. fon Mekk (erst nach der Komposition) verfaßten Programm der Sinfonie spricht Čajkovskij vom schwermütigen Charakter dieses Satzes. Er reflektiere schöne und traurige Erinnerungen, spreche vom Ausruhen, von Rückschau und Lebensmüdigkeit. "Schmerzlich und süß ist es, sich in die Vergangenheit zu versetzen." ⁵⁰ In der langen, verhaltenen und leisen Coda des Satzes (T. 234 ff.) schweifen die Gedanken und Bilder, sie verlieren sich und lösen sich auf.

Welten trennen diesen Satz vom langsamen Satz der etwa ein Jahrzehnt später entstandenen Fünften. Die betörende Weichheit und Süße seiner Melodik und die fast schmerzhaft vehemente Leidenschaftlichkeit des Vortrags haben in der Rezeptionsgeschichte des Werkes zu extrem unterschiedlichen Reaktionen geführt; sie reichen von Abscheu und Verachtung bis zu ergriffener Begeisterung. Die lyrische Kraft der Themen und die Wärme der Orchesterfarben, der agogisch flexible Vortrag und die vielfältigen Ausdrucksnuancen, 51 die träumerische Zartheit und die wilden Ausbrüche, nicht zuletzt auch das Zitat des bedrohlichen «Schicksalsthemas» der Sinfonie (T. 99 ff. und 158 ff.) formen ein erschütterndes Tongemälde. Nikolai van der Pals nennt es ein "ergreifendes Lied der Sehnsucht". 52 In der Skizze mit einer Vorform des B-Themas (T. 24 ff. und später) hat Čajkovskij verbale Hinweise ergänzt, die zwar nicht voreilig als konkret und "programmatisch" verstanden werden sollten, die aber doch den gedanklichen und emotionalen Hintergrund des Entstehungsprozesses beleuchten können. Über der betreffenden Themenskizze steht: "ein Lichtstrahl" (russisch), und zu Beginn der Melodie: "consolation"⁵³ bzw. "consolations"⁵⁴ (französisch), unter der Skizze schließlich: "unten die Antwort: 'nein, keine Hoffnung'" (wieder russisch). Es liegt nahe, diese Worte mit dem Einsatz des Schicksalsthemas (T. 158 ff.) und der sich anschließenden, für Čaikovskij typischen Lamento-Geste in Klarinetten und Fagotten mit abschließender kleiner fallender Sekund (T. 167-170) zu assoziieren. Sie bildet den Übergang zur Coda des Satzes, einem elegischen Abgesang des B-Themas (T. 170/171 ff.).

In der Sechsten schreibt Čajkovskij einen Walzer (D-Dur) im 5/4-Takt als zweiten, «langsamen» Satz. Sein B-Teil (T. 57 ff., h-Moll, auf dem Orgelpunkt D), con dolcezza e flebile, beharrt auf dem Kernmotiv der Sinfonie, dem Lamento-Motiv der kleinen fallenden Sekund. Der Satz, der eine eigentümlich heitere Melancholie ausstrahlt, mündet, wie zuvor der dramatische Kopfsatz, in eine verklärende Coda mit gegenläufigen Skalengängen in einem akkordischen, choralartigen Satz. Richard H. Stein nennt diese Coda "ein tiefes Aufatmen, wehmütig und mit verhaltener Sehnsucht". 55

⁴⁸ Vospominanija o P. I. Čajkovskom (Erinnerungen an P. I. Čajkovskij), Moskau 1954, S. 87 und 207.

⁴⁹ Von dieser Oper sind nur die drei Nummern erhalten, die am 16. März 1870 in einem Konzert im Moskauer Bol'šoj teatr aufgeführt wurden: die Ouvertüre (die Čajkovskij ohne Änderungen in seine Musik zu Aleksandr N. Ostrovskijs dramatischem Frühlingsmärchen Sneguročka, "Schneeflöckchen", übernommen hat: ČPSS 14), das Lied der Undina aus dem I. Akt sowie dessen Finale (die letzten beiden Nummern: ČPSS 2). Das Duett Undina - Huldbrand, dessen Musik Čajkovskij im Pas de deux von "Schwanensee" (Nr. 13-V, Pas d'action; ČPSS 11) wiederverwendet hat, ist von V. Ja. Šebalin nach der genannten Ballettmusik rekonstruiert worden.

⁵⁰ Brief vom 17. Februar / 1. März 1878 aus Florenz, ČPSS VII, Nr. 736, S. 124 f.; deutsch in: Teure Freundin, S. 138 f.

⁵¹ Bezeichnend sind Vortragsangaben wie *dolce con molto espressione* (A-Thema, T. 8 ff.), *con noblezza* (B-Thema, T. 45 ff.) oder *con desiderio* (T. 51 ff.).

⁵² Nikolai van der Pals, Tschaikowsky, Potsdam 1940, S. 108.

⁵³ So in ČMN, S. 239.

⁵⁴ So in ČS, S. 310.

⁵⁵ Richard H. Stein, Tschaikowsky, Stuttgart 1927, S. 350.

DIE WALZER

Kein anderer russischer Komponist hat tänzerische Elemente sowie alte und neue Tänze in ähnlich elementarer und natürlicher Weise in die zeitgenössische «Kunstmusik» integriert wie Čajkovskij. Die «Tanzbarkeit» seiner Ballettmusiken ist sprichwörtlich in der Welt der Polyhymnia, die Zahl und Vielfalt seiner Tänze in Bühnen- und Instrumentalwerken bemerkenswert und der allgemein tänzerische Charakter zahlreicher Sätze und Episoden eine nicht unwesentliche Voraussetzung für die «Eingängigkeit» seiner Musik insgesamt. Dem tragisch erhabenen und pathetischen Stil der Sinfonie hat Čajkovskij – nicht nur in dieser Hinsicht einem späteren großen Sinfoniker ähnlich: Gustav Mahler – von früh an Elemente anderer Genres und Stilebenen beigegeben. Der begnadete Melodiker, Lyriker und Elegiker sah, wie er dem so ernsthaften Kollegen Taneev anläßlich seiner 4. Sinfonie mit Berufung auf Gottvater Beethoven gesagt hatte (siehe oben), nicht die geringsten ästhetischen Bedenken, Tanzcharaktere und Züge deftigen Humors in die seriöse Gattung der Sinfonie einzuführen. Sind es nicht diese Mischung der Elemente und dieser realistische, humane und umfassende Blick auf die Welt und den Menschen, durch die Čajkovskijs Sprache so allgemeinverständlich und direkt ihre Hörer erreicht?

In Čajkovskijs Orchesterwerken ist es vor allem der Walzer, der das tänzerische Element seiner Musik prominent vertritt. (Nur in der 2. Sinfonie, der *Manfred*- und der Es-Dur-Sinfonie hat Čajkovskij auf ihn verzichtet.) Zu dieser auffallenden Häufigkeit gibt es keine Parallele in der mehrsätzigen Orchestermusik. Oder doch? Der Walzer spielte im 19. Jahrhundert im Gesellschafts- wie im Kunsttanz eine ähnlich bedeutende Rolle wie das Menuett vom 17. bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. So wie das Menuett in stillisierter Form nicht nur in Suiten, Serenaden und Kassationen dieser Zeit und vor allem in der Sinfonik und Kammermusik der "Wiener Klassiker" zu hoher Blüte gelangt, so gewinnt bei Čajkovskij der Walzer seinen prominenten und unverzichtbaren Platz im sinfonischen Zyklus. Seine Funktion und sein Charakter können dabei sehr unterschiedlich sein – und es wäre eine eigene Studie wert, sämtliche von Čajkovskijs insgesamt über dreißig Walzern unter diesen Aspekten zu untersuchen.

Übersicht: Čajkovskijs Walzer

ohne op.	Anastasie-Valse (6/8-Takt) für Klavier (1854)
op. 13	1. Sinfonie (1866), Mittelteil des 3. Satzes (Scherzo)
op. 4	Valse-Caprice für Klavier (1868)
op. 7	Valse-Scherzo für Klavier (1870)
op. 22	2. Streichquartett (1874), Mittelteil des 2. Satzes (Scherzo)
op. 29	3. Sinfonie (1875), 2. Satz (Alla tedesca)
op. 20	Ballett "Der Schwanensee" (1875/76),
	I. Akt, Nr. 2 Valse
	Nr. 5, Pas de deux. Tempo di Valse
	II. Akt, Nr. 4, Danse des cygnes. Tempo di Valse
op. 37a	Die Jahreszeiten (12 Charakterstücke für Klavier, 1876).
	Nr. 12, Dezember: "Weihnachten" (Tempo di Valse)
op. 36	4. Sinfonie (1876/77), Hauptsatz des 1. Satzes, in movimento di Valse
op. 34	Valse-Scherzo für Violine und Orchester op. 34 (1877)
op. 24	"Lyrische Szenen" Evgenij Onegin (1877/78),
	Nr. 13, Entr'acte et Valse avec choeur
op. 40	12 Stücke mittlerer Schwierigkeit für Klavier (1878),
	Nr. 8, Valse, und Nr. 9, Valse
op. 39	Kinderalbum für Klavier (1878), Nr. 9, Valse
op. 43	1. Orchestersuite (1878/79), 2. Satz, Divertimento
op. 48	Serenade für Streichorchester (1880), 2. Satz, Valse

op. 50	Klaviertrio (1881/82), II. Satz, Tema con variazioni, Var. VI, Tempo di Valse
op. 51	6 Stücke für Klavier (1882), Nr. 1, Valse de Salon, Nr. 4, Natha-Valse
op. 53	2. Orchestersuite (1883), 2. Satz, Valse
op. 55	3. Orchestersuite (1884), 2. Satz, Valse mélancolique
op. 57 Nr. 5	Romanze "Der Tod" (Nov. / Dez. 1884)
op. 64	5. Sinfonie (1888), 3. Satz, Valse (mit scherzoartigem Mittelteil)
op. 66	Ballett "Dornröschen" (1888/89), Nr. 6, Valse
oĥne op.	Valse-Scherzo A-Dur für Klavier (1889)
op. 71	Ballett "Der Nußknacker" (1891/92),
•	Nr. 9, Valse des flocons de neige ("Schneeflocken-Walzer")
	Nr. 13, Valse des fleurs ("Blumenwalzer")
op. 71a	Ballettsuite "Der Nußknacker" (1892), III. "Blumenwalzer"
op. 72	18 Stücke für Klavier (1893)
•	Nr. 11, Valse-bluette
	Nr. 16, Valse à cinq temps (5/8-Takt)
op. 74	6. Sinfonie (Pathétique; 1893), 2. Satz, Allegro con grazia (Walzer im
•	5/4-Takt)

Walzer können in Čajkovskijs sinfonischer Musik sowohl die Stelle des «langsamen Satzes» als auch die des «Scherzos» in Form eines Tanzsatzes einnehmen. In seiner fünfsätzigen 3. Sinfonie (alle anderen Sinfonien sind viersätzig) wird der langsame 3. Satz, Andante elegiaco, von zwei Sätzen in schnellem Zeitmaß eingerahmt: Der 4. Satz, Allegro vivo, ist ein zauberhaftes «Scherzo» in der Art einer Mendelssohnschen Féerie, der 2. Satz dagegen, Allegro moderato e semplice, kein zweites Scherzo, sondern, an dessen Stelle, ein altmodischer Walzer: 56 «Alla tedesca» überschreibt ihn der Komponist und spielt damit auf den gemächlicheren österreichisch-süddeutschen Typus von «Deutschem Tanz» oder «Ländler» an, der bis ins 19. Jahrhundert hinein gepflegt wurde und allmählich in den bewegteren Walzer modernen Typs überging. In der sechs Sätze umfassenden 1. Suite ist der 5. Satz ein polterndes «Scherzo» und der elegische, konduktähnliche 3. Satz, Intermezzo, der einzige langsame Satz (Andantino semplice). Zunächst bestand das Werk nur aus fünf Sätzen, bis Čajkovskij feststellte, daß all diese Sätze in geraden Taktarten stehen. So ergänzte er, auf Abwechslung bedacht, ein «Divertimento» in Form eines Walzers mit scherzohaften Episoden (T. 29 ff. und 178 ff.). Auch hier also hat der Walzer die Funktion eines zweiten Scherzos. Ähnlich verhält es sich in der fünfsätzigen 2. Suite, nur daß hier der elegante Walzer mit Scherzo-Elementen unmittelbar vor dem eigentlichen Scherzo (Vivace con spirito), einem Scherzo humoristique, steht.

In der Serenade für Streichorchester und in der 5. Sinfonie bilden die lyrisch fließenden Walzer (dolce e molto grazioso bzw. dolce con grazia) in Vertretung des Scherzos den einzigen Kontrast zu den «langsamen Sätzen» der Werke, während in der 3. Suite G-Dur eine Valse mélancolique in e-Moll die Stelle des «langsamen Satzes» vertritt: Da der Kopfsatz des Werkes eine lyrische Elégie ist, hat Čajkovskij als ersten Mittelsatz vor dem folgenden Scherzo (Presto) und dem abschließenden Variationenzyklus mit Bedacht die tänzerische Variante des «langsamen Satzes» gewählt. In der 6. Sinfonie sind Charakter und «Funktion» des Walzers im 5/4-Takt ebenso ungewöhnlich wie die der beiden folgenden Sätze: Scherzo-Marsch (Allegro molto vivace) und Finale als Adagio lamentoso. Da das Finale zwar kein «langsamer Satz», aber doch ein Satz in langsamem Tempo ist, wählte Čajkovskij für den zweiten Satz des Zyklus ein lyrisches Allegro con grazia, und

⁵⁶ Diesen Satz, Alla tedesca, hat Čajkovskij 1891 in stark verkürzter Form (A-Teil + Coda: T. 1-82 und 234 bis Schluß; also ohne Scherzo-Mittelteil B und Reprise A') als Nr. 5, Entr'acte zum II. Akt, in seine Bühnenmusik zu Shakespeares Hamlet op. 67^{bis} übernommen.

gab ihm, wenn auch in Takt und Metrum stilisiert, den Charakter eines Walzers. ("Ein Lächeln unter Tränen" hat der große Dirigent Arthur Nikisch diesen Satz genannt.)⁵⁷

Čajkovskijs Walzer treten also in verschiedenen Charakteren und Kombinationen auf: als elegischer Satz (3. Suite, 2. Satz) oder als lyrischer (6. Sinfonie, 2. Satz), als tänzerischer Satz mit fließender Eleganz (Streicherserenade, 2. Satz; 5. Sinfonie, 3. Satz), als Mittelteil von Scherzi (1. Sinfonie, 3. Satz, T. 118 ff.; 2. Streichquatett, 2. Satz, T. 102 ff.) oder als Tanzsatz mit scherzohaftem Mittelteil (5. Sinfonie, 3. Satz). Den besonderen, «gemischten» Typus des Valse-Scherzo oder Valse-Caprice (im Charakter eines scherzohaften, virtuos-humoristischen Walzers) hat Čajkovskij in seiner Klaviermusik und in Konzertstücken geschätzt (op. 4, op. 7, op. 34, Valse-Scherzo für Klavier A-Dur ohne op. 1889). So wie die Charaktere der Walzer nicht einheitlich sind, so gibt es neben dem Standard-Takt 3/4 (bzw. 3/8 im Trio des Scherzos der 1. Sinfonie) unter Čajkovskijs Walzern auch ausgefallene Taktarten wie 6/8 (Anastasie-Valse des Vierzehnjährigen) und 5/8 (op. 72 Nr. 16: Valse à cinq temps) oder 5/4 (2. Satz der 6. Sinfonie).

Im Gegensatz zu selbständigen Orchesterwalzern à la Lanner und Strauß oder Čajkovskijs Ballettwalzern in "Kettenform" (z.B. "Der Nußknacker", II. Akt, Nr. 13, "Blumenwalzer") oder freier Rondoform (z.B. "Der Schwanensee", I. Akt, Nr. 2) sind seine sinfonischen Walzer in der Regel dreiteilig (A – B – A) mit kontrastierendem Mittelteil. Anders als die schwelgerischen, verführerisch wiegenden Ballettwalzer Čajkovskijs sind die sinfonischen differenzierter und feiner in Melodik und Faktur. Nicht nur in ihren immer wieder neuen, abwechslungsreichen Begleitmustern und ihren häufigen metrischen Verschiebungen (z.B. Zweiviertel-Gruppierungen gegen den Dreiviertel-Takt), sondern auch in ihrer Melodie- und Themenbildung bieten sie eine große Vielfalt und einen hohen Grad an Stillsierung. Die singenden, liedhaft geschlossenen Themen mit atmenden großen Melodiebögen (Walzer im Scherzo der 1. Sinfonie, Walzer der 5. und 6. Sinfonie) sind in der Minderzahl gegenüber den komplexen, aus impulsartigen Motiven entwickelten Themen, die schon in sich oder durch entsprechende «Anhänge» kontrastreiche Organismen bilden können.

Am originellsten in dieser Hinsicht sind die Walzer der drei Suiten (jeweils zweiter Satz). Das Divertimento B-Dur der 1. Suite trägt die ersten acht Takte seines Walzerthemas nach einer motivisch vorbereitenden Introduktion der Soloklarinette (T. 1-8) zunächst ebenfalls unbegleitet und solistisch vor (T. 9-16), ehe ein kleiner, nur vier Takte langer Kontrastteil in der Mollparallele und der zweite Achttakter des Themas (ebenfalls in der Soloklarinette) mit einem delikaten Streicherpizzicato begleitet werden. Zu den stockenden Synkopen des Walzerthemas bildet das Thema des Trios einen größtmöglichen Kontrast: Es besteht aus einer Kette von in Vierteln diatonisch auf- und absteigenden Skalenausschnitten. Im Walzer der 2. Suite gibt ein kleines, emphatisches und zugleich geziertes Motiv den Anstoß zu einem der köstlichsten sinfonischen Sätze Čajkovskijs. Und im Walzer der 3. Suite schließlich bestimmt das Anfangsmotiv mit den expressiven Figuren der steigenden kleinen Sext und der fallenden kleinen Sekund in Verbindung mit einer ostinatohaften, lastenden Begleitung den im Satztitel genannten melancholischen, aber bei aller Leichtigkeit zugleich kraftvollen Charakter des Satzes.

All diese Sätze enthalten neben ihren eigentlichen Walzerthemen auch scherzohafte, ländlich-bukolische, wild ausbrechende und auftrumpfende, idyllische oder komische Episoden – kurz, sie sind fesselnde Charakterstücke, kaleidoskopartig, aber "wie aus einem Guß".

DIE SCHERZI

Unter den fast dreißig Scherzi Čajkovskijs sind diejenigen der mehrsätzigen sinfonischen und kammermusikalischen Werke einschließlich der beiden Klaviersonaten nicht nur die zahlenmäßig, sondern auch die qualitativ herausragenden. Nur selten wählt Čajkovskij für den schnellen der beiden Mittelsätze seiner zyklischen Instrumentalwerke statt des klassischen Scherzotyps den Walzer (und zwar in der Streicherserenade und der 5. Sinfonie), also einen "modernen" Tanztyp. Zuweilen kombiniert er beide, sei es, daß der Walzer Scherzocharakter annimmt (wie in den beiden Valse-Scherzi für Klavier oder dem Valse-Scherzo für Violine und Orchester op. 34), oder sei es, daß das Scherzo mit einem Walzer als Mittelteil kombiniert wird (1. Sinfonie) oder umgekehrt (5. Sinfonie). Einen Sonderfall stellt der dritte Satz der 6. Sinfonie dar, in dem lange, sich aus immer neuen Motiven aufbauende und verdichtende Scherzoabschnitte in den Satz dominierende Marschteile übergehen. Čajkovskijs Scherzi zeichen sich nicht nur feinen Esprit der Erfindung und abwechslungsreiche Raffinesse der Instrumentierung, sondern auch durch Virtuosität und spieltechnische Schwierigkeit des Orchestersatzes aus.

Übersicht: Čajkovskijs Scherzi

op. 1 Nr. 1	Scherzo à la russe für Klavier (1867; mit Material aus dem
	Quartettsatz B-Dur von 1865)
op. post. 80	3. Satz, Scherzo, aus der Klaviersonate cis-Moll (1865)
-	(wieder aufgegriffen in der 1. Sinfonie op. 13 - dort mit
	Walzer als Mitteilteil; umgekehrt später in der 5. Sinfonie
	op. 64: 3. Satz, Walzer, mit Scherzo als Mittelteil)
op. 2 Nr. 2	Scherzo für Klavier (1867)
op. 7	Valse-Scherzo für Klavier (1870)
op. 13	1. Sinfonie (1866, 1874), 3. Satz, Scherzo: Neufassung des Scherzos
- F	aus der Klaviersonate eis-Moll op. post. 80 (siehe oben)
op. 11	1. Streichquartett, 3. Satz: Scherzo (1871)
op. 17	2. Sinfonie, 3. Satz: Scherzo (1872, 1879)
op. 19 Nr. 2	Scherzo humoristique für Klavier (1873)
op. 21 Nr. 6	Scherzo (letztes der Sechs Stücke über ein Thema)
op. 22	2. Streichquartett, 2. Satz: Scherzo (1874)
op. 29	3. Sinfonie, 4. Satz: Scherzo (1875)
op. 30	3. Streichquartett, 2. Satz: Allegretto vivo e scherzando (1876)
op. 34	Valse-Scherzo für Violine und Ochester (1877)
op. 36	4. Sinfonie, 3. Satz: Scherzo. Pizzicato ostinato (1876/77)
op. 37a	"Die Jahreszeiten", für Klavier, Nr. 8 (August): Erntelied (1875/76)
op. 37	Grande Sonate für Klavier, 3. Satz: Scherzo (1878)
op. 40	12 Stücke mittlerer Schwierigkeit (für Klavier), Nr. 11: Scherzo (1878)
op. 42	Drei Stücke für Violine und Klavier, Nr. 2: Scherzo (1878)
op. 43	1. Orchestersuite, 5. Satz: Scherzo (1878/79)
[op. 48	Streicherserenade, kein Scherzo, sondern 2. Satz: Valse, 3. Satz: Elégie]
op. 53	2. Orchestersuite, 3. Satz: Scherzo burlesque (1883)
op. 55	3. Orchestersuite, 3. Satz: Scherzo (1884)
op. 58	Manfred-Sinfonie, 2. Satz ("Die Alpenfee erscheint Manfred unter
	einem Regenbogen"): Vivace con spirito (1885)
op. 64	5. Sinfonie, 3. Satz: Valse (mit Scherzo als Mittelteil) (1888)
ohne op.	Valse-Scherzo für Klavier (1889)
op. 70	Streichsextett, 3. Satz: Allegro moderato (1890)
op. 72	16 Stücke für Klavier, Nr. 10: Scherzo-Fantasie (1893) (aus der
-	unvollendeten und verworfenen Es-Dur-Sinfonie 1891/92?)
op. 74	6. Sinfonie, 3. Satz: [Scherzo-Marsch] Allegro molto vivace (1893)

⁵⁷ Nach: Nikolai van der Pals, Peter Tschaikowsky, Potsdam 1940, S. 128.

Die traditionelle Form des Scherzos ist dreiteilig: A – B – A oder, in Anlehnung an den Mittelteil des klassischen Menuetts, aus dem sich das Scherzo entwickelt hat: Scherzo – Trio – Scherzo. (Tatsächlich bezeichnet Čajkovskij den Mittelteil einiger Scherzi als "Trio": in der Klaviersonate cis-Moll von 1865, in der 2. und 3. sowie in der *Manfred*-Sinfonie.) Die einfache Form ist eine Herausforderung an die Erfindungsgabe des Komponisten. In seinen Scherzi schöpft Čajkovskij aus einem reichen Füllhorn geistvoller, humoristischer, witziger, derber und bizarrer Ideen. Und er vermag seine zündenden Ideen mit seiner reichen Farbpalette virtuos zu konturieren und zu beleuchten. Der Komponist dramatisch inszenierter Seelengemälde, lyrischer Stimmungsbilder, mitreißender Tanzszenen und ausgelassener, tumultartiger Volksfeste ist zugleich ein feinsinniger Künstler des musikalischen Lachens und Lächelns.

Čajkovskijs Sicherheit der Erfindung zeigt sich schon in der 1. Sinfonie von 1866. Ihr 3. Satz (im 3/8-Takt) geht auf das Scherzo der im Jahr zuvor entstandenen Klaviersonate cis-Moll zurück; der Rahmenteil bleibt weitgehend unverändert. Aber in der Sinfonie erhält er einen knappen, aber effekvollen vier Takte langen «Vorhang», der den pointierten Einsatz des Hauptgedanken vorbereitet. Den improvisatorischen, kurzatmig stockenden, gedanklich blassen Mittelteil des Klavierscherzos ersetzt Čajkovskij durch einen gestisch geschickt vorbereiteten, melodisch ausgreifenden Walzer. Die Grundidee der Coda des Klaviersatzes nimmt er im Orchesterscherzo zwar auf; die Kombination von Scherzo- und Mittelteil-Material, hier also Scherzo- und Walzermotiven. Aber wie er es über einem Paukenostinato «auf den Punkt bringt» und effektvoll abschließt, zeigt, welche Sicherheit der Komponist nur wenige Monate nach seinem Studienabschluß gewonnen hat. Heftiger im Charakter, anspruchsvoller in der motivischen Arbeit und farbiger in der Harmonik (vgl. die chromatischen Linien T. 27 ff. und 56 ff. usw.) ist das Scherzo der 2. Sinfonie (wieder im 3/8-Takt). Sein ebenfalls stark kontrastierender Mittelteil (2/8) nimmt mit seinem naiven ländlichen Tonfall in Holzbläsern und Hörnern und seinem engräumigen, ostinatohaften kleinen Rufmotiven eine Spielart des klassischen Trios auf. In romantischer Tradition scheint das Scherzo der 3. Sinfonie zu stehen. Erinnert der A-Teil mit seinen huschenden Holzbläser- und Streicherfigurationen (Streicher con sordini), getupftem Bläser-Staccato und einer launigen Posaunenmelodie an den Charakter Mendelssohnscher Féerien, so könnte das "Trio" mit seinen kräftigen Punktierungen und akzentuierten Gesten von Schumann inspiriert sein. Ein Geniestreich ist das Scherzo der 4. Sinfonie, Dem Perpetuum mobile des Pizzicato ostinato in Achteln im A-Teil folgen in B stolpernde Holzbläser und Staccato-Blech. Die Coda (nach A') spielt mit allen drei Charakteren.

Čajkovskijs längstes und aufführungspraktisch schwierigstes Scherzo ist (mit 555 2/4-Takten) der zweite Satz der Manfred-Sinfonie – ohne daß er übrigens als "Scherzo" bezeichnet wird: "Die Alpenfee erscheint Manfred unter dem Regenbogen des Wasserfalls." Tropfen-Staccato der Holzbläser, perlende Girlanden in Sechzehntel-Triolen, Streicher-Pizzicato und -Arpeggio und die akzentuierte Verschiebung der Musik der Rahmenteile um ein Achtel sind abstrakte musikalische Mittel in einem scherzohaften Satz. Erst in Verbindung mit dem Trio erfüllen sie auch ihren Zweck innerhalb des Programms. Dieses Trio führt zunächst in den von zwei Harfen begleiteten Violinen I das elegante und pastose Thema ein, mit dem der Hörer die Alpenfee des Programms assoziiert. Dieses Thema wird später (T. 334 ff.) mit dem Manfred-Thema (der «Idée fixe» der Sinfonie) und Scherzomotiven kombiniert. Auch am Ende der Scherzo-Reprise A' tritt das Manfred-Thema auf (T. 513 ff.) Trotz der Brillanz und der musikalischen Schönheit seiner Scherzo-Teile hinterläßt der Satz insgesamt den Eindruck einer nur formalen und forcierten, künstlichen Verbindung mit dem Programm, zu dessen Essenz er nichts beitragen kann.

Ein ähnliches Problem stellt sich Čajkovskij in der 5. Sinfonie, deren Leitidee (oder "Schicksalsthema") er ebenfalls in alle vier Sätze des Zyklus einarbeitet, so auch im 3. Satz, einem Walzer mit scherzohaftem Mittelteil durchführungsartigen Charakters (Teil B: T. 73-144), dessen Grundlage eine viertakte Figur aus Spiccato-Sechzehnteln ist. Vermittelt wird der starke Kontrast zum lyrisch-eleganten Walzer (Teile A und A') durch den Buffocharakter des Nebengedankens in A und A' (T. 57 ff. und 198 ff.). Den Leitgedanken der Sinfonie führt Čajkovskij geschickter und beiläufiger als im Scherzo der Manfred-Sinfonie ein, und zwar, nur mit dem Themenkopf in der Coda (T. 214-266), kurz vor deren Ende, pp und unisono in Klarinetten und Fagotten. Auf diese Weise wirkt es wie eine schattenhafte Reminiszenz, ohne daß das Gleichgewicht von Form, Inhalt und Charakter des Satzes gefährdet würde.

Den 3. Satz seiner 6. Sinfonie nennt Čajkovskij in seiner Konzeptschrift des Werkes sowohl "Scherzo" als auch "Marsch", läßt den Satz in der Partitur aber unbezeichnet. Die A-Teile dieses frei und offen gereihten Satzes (A – B – A' – B' – Coda) prägen den Scherzo-Typ einer gespenstischen, gehetzten Tarantella im 12/8-Takt aus, während die B-Teile in einem zügigen 4/4-Takt den aus den Scherzo-Motiven entwickelten Marsch repräsentieren. Er ist in der Tarantella sozusagen schon vorhanden. Oder anders: Die in sich kleingliedrigen Scherzo-Teile A und A' sind nichts anderes als breit angelegte, mit immer neuen Motiven vorandrängende großflächige Einleitungen zu den Marschteilen B und B', die dreiteilig in sich geschlossen sind. So wie Čajkovskij in den Ecksätzen der "Pathétique" neue Wege gegangen ist, so fand er auch für das Scherzo des Werkes einen eigenen, in der Konzeption der gesamten Sinfonie begründeten Charakter. Viele Interpreten und Hörer halten sich vor allem an die strahlenden, sieghaft triumphalen Züge des Marsches. Andere betonen seine dämonischen, bedrohlichen Züge, nennen ihn "beinahe unfaßbar, gigantisch, brutal, alles niederreißend", ⁵⁸ eine "Parade höllischer Mächte" oder eine Art Illustration zu Puškins Gedicht "Der Dämon": Böse Mächte bilden ein mächtiges Heer und besiegen, sie zerstörend, die Seele. ⁵⁹

Der Dämon (1823)

Wie konnt' ich einst so freudig lauschen auf jeden Klang im Weltenall, tags auf des Eichenwaldes Rauschen, nachts auf das Lied der Nachtigall.

Wie konnte mich so leicht entzücken der Ruhm, die Kunst, der Freiheit Gut, wie rasch, bei eines Mädchens Blicken, schlug mir das Herz in Liebesglut!

Doch, schien ich auch vom Glück gesegnet, verdüstert war die goldne Zeit, seit mir ein Dämon ist begegnet, ein Genius der Bitterkeit.

Unfroh vergingen uns die Stunden. Sein Blick, sein Wort, sogar sein Scherz schlug meiner Seele tiefe Wunden, goß kaltes Gift mir in das Herz.

Er lästerte des Himmels Walten, ging mit der Schönheit ins Gericht,

59

⁵⁸ Kurt Pahlen, Tschaikowsky. Ein Lebensbild, Stuttgart 1959, S. 240 f.

⁵⁹ Boris VI. Asaf'ev, nach: Arnol'd A. Al'švang, P. I. Čajkovskij, Moskau 1959, S. 671.

der Dichtung heitere Gestalten berührten seine Seele nicht.

Ihm blühte die Natur vergebens, nichts galt ihm Freiheit, Liebe, Glück, und alle Schönheit dieses Lebens wies er mit kaltem Spott zurück.

(Übertragen von Ludolf Müller.)60

So unterschiedlich die Scherzi der drei Orchestersuiten sind - sie haben doch eine Gemeinsamkeit gegenüber den Scherzi der Sinfonien: Ihr Esprit ist konkreter, anschaulicher, «von dieser Welt». Das gilt besonders für die ersten beiden Suiten. Vom Scherzo burlesque (3. Satz) der zweiten wird noch die Rede sein. Wie dieses beginnt auch das Scherzo der 1. Suite (3. Satz) einstimmig in den Streichern. Aber sein aus zwei zweitaktigen Kontrastmotiven gebildetes «Thema» und der Charakter des Satzes insgesamt sind behäbig, erzählend; das Trio (T. 74 ff.) ergeht sich, breit ausholend, in einer formelhaften, volksliedartigen Melodie, die mit immer neuen Begleitmodellen und einer kontrapunktischen Geste der Holzbläser ausgesungen wird. Atemlos im Presto-Tempo durchgehalten, stellt das Scherzo der 3. Suite (3. Satz) dagegen einen scharfen Kontrast zu den drei anderen Sätzen des Werkes dar. Sein «Thema» ist wie das im Scherzo der 2. Suite aus zwei gegensätzlichen Motiven gebildet, doch sind sie hier unterschiedlich lang und überlappen sich (a: drei Takte, Holzbläser; b. in Takt 3 einsetzend, fünf Takte, Streicher). Aus ihnen entwickelt Čajkovskij einen 361 Takte langen Satz, atemlos, sich überstürzend, auch immer wieder stockend und stolpernd, vorwiegend in zurückhaltender Dynamik, doch mit breitem dynamischen Spektrum und großen Kontrasten zwischen ppp und fff. Die rhythmischmetrische Vertracktheit des spieltechnisch komplizierten Satzes resultiert aus dem Miteinander von 6/8- und 2/4-Takt (6/8 = 2/4), nachschlagenden und auf leichten Taktzeiten akzentuierten Figuren, kurzen Einwürfen und Synkopen. Der A-Teil geht unvermittelt in den B-Teil über (T. 128 ff.). Er ist ausdrücklich im selben Tempo zu spielen und spielt doch in einer anderen Welt: in der Welt der bizarren, automatenhaften Figuren, wie wir sie, spielerisch, aus dem "Marsch der Holzsoldaten" in Čajkovskijs "Kinderalbum" op. 39 oder, unheimlich und bedrohlich, aus dem I. Akt des "Nußknacker"-Balletts op. 71 kennen. Hier, im Mittelteil des Scherzos der 3. Suite, wirkt die Musik ganz seelenlos: Das melodische Element ist reduziert auf sehr knappe, neutrale Gesten und Einwürfe. Vorherrschend in diesem grotesken Aufzug einer schemenhaften Geisterarmee sind Rhythmus und Geräusch (in Becken und "Tamburo militare"), bevor (T. 165 ff.) Motiv a des Scherzo-Themas in den Marsch einbezogen wird.

DIE FINALSÄTZE

Die einfachen Formen der Mittelsätze sinfonischer Zyklen – langsamer Sätze, Tanzsätze oder Scherzi in dreiteiligen oder anderen Reihungsformen – lassen den Komponisten jede Freiheit der Erfindung und Phantasie. Ihre Einbindung in das Werkganze kann mehr oder weniger eng sein: gedanklich und motivisch konkret oder durch allgemeinere Verwandtschaft des Materials bedingt, auf Kontrast bedacht oder auf Homogenität von Inhalten und Atmosphäre. Bei den Rahmensätzen – Kopfsatz und Finale – ist die Bindung an die Tradition der Gattung besonders stark – ebenso stark wie die Notwendigkeit, sich ihr zu stellen,

sie mit neuem Leben zu erfüllen oder sich von ihr zu emanzipieren. Čajkovskij steht bewußt in dieser Tradition und findet doch neue, eigene Wege.

Bei den Finali muß er sich die Frage stellen, was sie dem Übergewicht der Kopfsätze entgegensetzen können. Deren hoher gedanklicher, formaler und satztechnischer Anspruch an den Prozeß der motivisch-thematischen Arbeit in einem auf Themenkontrast und Materialdurchdringung angelegten Entwicklungsprozeß dramatischer und lyrischer Art läßt sich in den Schlußsätzen nicht ohne weiteres erfüllen oder überbieten. Doch eben dies versucht Čajkovskij zunächst.

Das Finale der 1. Sinfonie ist ein Sonatenhauptsatz mit langsamer Einleitung, Andante lugubre, und Coda mit Stretta. Seine Aufführungsdauer ist deutlich länger als die des Kopfsatzes, seine Thematik charakteristischer und tragender. Die Moll-Dur-Gegensätze zwischen Einleitung und Sonatensatz sowie innerhalb des Sonatensatzes geben ihm trotz aller Brillanz und einer hymnischen Schlußstretta einen changierenden Charakter. Auch im Hinblick auf seine polyphone Arbeit in der Fortspinnung des Hauptsatzes (T. 90 ff.) und vor allem in der Durchführung (Fugato T. 213 ff.) kann der Satz mit dem ebenfalls stark «gearbeiteten» Kopfsatz der Sinfonie konkurrieren. Seine Stärke gewinnt er aus dem Material von Einleitung und Seitensatz. Ihre Themen sind eine geschickt erfundene Moll-Variante eines russischen «städtischen Liedes» in Dur, "Ja poseju li mlada mladen'ka cvetikov malen'ko".

Auch im Finale der 2. Sinfonie bildet ein Volkslied, "Žuravel" (Der Kranich), das wichtigste Material des Satzes. (Nach diesem ukrainischen Scherzlied hat Čajkovskij den Satz in seiner Korrespondenz genannt. ⁶²) Er ist zugleich ein Variationen- und ein Sonatenhauptsatz mit Einleitung und Stretta und «überbietet», auch wenn er etwas kürzer ist, den Kopfsatz des Werkes auf seine Weise. Mit dem "Kranich" scheint Čajkovskij beweisen zu wollen, daß die russischen Nationalmusik zu einer Synthese zwischen der «charakteristischen» russischen Variationen-Fantasie à la Glinkas Kamarinskaja (1848) und der «erhabenen» westeuropäischen Sinfonik fähig ist. Kein anderes Stück aus Čajkovskijs Feder hat so viel begeisterte Zustimmung beim Petersburger "Mächtigen Häuflein" gefunden wie das Finale der Zweiten, nachdem er es auf einer Soiree bei Nikolaj A. Rimskij-Korsakov Ende Dezember 1872 auf dem Klavier vorgespielt hatte. Seinem Bruder Modest berichtet Čajkovskij später: "Die ganze Gesellschaft hätte mich vor Entzücken fast in Stükke gerissen". ⁶³

Aus einem formelhaften Liedthema aus zwei identischen Viertaktern (T. 25-32) und einem gleich kurzen «Gegenthema» auf der Dominante (T. 49-56) als Hauptsatzmaterial und Variationenthema sowie einem eleganten, singenden Seitensatzgedanken (T. 203-218 und später) entsteht ein gewaltiger Bau von 847 2/4-Takten. Sinfonische Ausmaße entstehen durch die ununterbrochene, turbulente Reihung von Variationen und motivisch arbeitenden und modulierenden Partien, durch kraftvolle Steigerungen in bewegten Klangflächen, über einem Orgelpunkt (T. 477 ff.) oder harmonisch weit ausgreifend und stark gewürzt (vgl. die an Glinkas Oper Ruslan und Ljudmila erinnernde fallende Ganztonleiter, T. 144 ff., T. 163 ff. usw.). Das Ganze ist ein geistvoller musikalischer Scherz, köstlich und hintersinnig, derb und raffiniert zugleich. Einige Details mögen das beleuchten: das krasse "Mißverhältnis" zwischen dem Fundament aus vier kleinen Takten und dem gewaltigen Bau, die Freiheit und Mischung von Formen, die pompöse, feierliche Einleitung und der sich anschließende einstimmige Piano-Einsatz des Variationenthemas in den Violinen I,

⁶⁰ Nach: Alexander Puschkin, Ein DENKMAL schuf ich mir. Ausgewählte Gedichte, Tübingen: Gunter Narr, 1983 (Reihe "Das russische Gedicht"), S. 29.

⁶¹ Nachweis siehe oben, Übersicht, unter 1. Sinfonie,

⁶² Zum Beispiel ČPSS V, Nr. 289.

⁶³ Brief vom 13. Februar 1873, ČPSS V, S. 303.

die harmonischen Barbarismen und die krassen Farben, das irrlichternde Solo der Piccoloflöte (T. 611 ff.) und vieles andere mehr.

Die 3. Sinfonie ist weltläufiger, eleganter, repräsentativer und sozusagen aristokratischer als ihre beiden Vorgängerinnen. In Themenbildung und Charakteren, im großen Duktus der Sätze und in der Instrumentierung, ja, in ihrem Stil insgesamt stellt sie im Sinfonischen ein Gegenstück zu Čajkovskijs (unmittelbar nach der Dritten entstandenen) "Schwanensee"-Musik dar. Im Finale der Dritten mit seinem Polonaisencharakter zeigt sich diese Verwandtschaft vor allem im Festlich-Aufzughaften des Satzes und in der Art, wie das B-Thema (T. 66 ff.) vor Coda und Stretta wie eine Apotheose inszeniert wird (T. 255 ff.). Auch formal ist der Satz einfacher und flächiger als die Finali der 1. und 2. Sinfonie. Er begnügt sich zwar mit einer einfachen Rondoform: A – B (T. 66 ff.) – A' (T. 111 ff.) – C (in Moll, T. 118 ff.) – A" (T. 158 ff.) – B' (T. 255 ff.) – Coda (T. 274 ff.) und Stretta (T. 302-350). Aber er verzichtet nicht auf polyphon gearbeitete Partien, die den festlichen Ton ein wenig auflockern: die durchführungsartige Überleitung nach A (T. 35 ff.) sowie eine Art Durchführung im A"-Teil in Form eines Fugatos, dessen Thema aus dem Kopf des A-Themas gebildet wird (T. 178 ff.).

In den drei späten Sinfonien zeigt sich das größere inhaltliche Gewicht der Finale nicht so sehr im Formalen: Die Schlußsätze der Vierten und Sechsten sind jeweils übersichtlich und einfach gereiht, während das Finale der Fünften eine Sonatenhauptsatzform mit Einleitung, Coda und Stretta aufweist. Diese Finali sind jeweils auf eine neue Art mit dem Werkganzen verbunden und werden auf verschiedene Weise zum Höhepunkt und Zielpunkt des Zyklus. In der Vierten und Fünften zeigt sich die Verklammerung der Sätze zunächst schon äußerlich durch die Einbeziehung des Leitgedankens der Sinfonien, ihr «Schicksalsthema»: in der Vierten die grellen Fanfaren des Kopfsatzes, in der Fünften das in allen Sätzen des Werkes präsente marschartige Thema.

In der 4. Sinfonie findet Čajkovskij eine Lösung des Finalproblems, die auf die Beschränkung des Materials und die Einfachheit der offen gereihten Form setzt: Einleitung -A (T, 30 ff.) - B (T, 60 ff.) - A' (T, 119 ff.) - B' (T, 149 ff.) - Leitgedanke (T, 199 ff.) und Überleitung – Coda (mit A- und B-Material, T. 249-293), Material und Faktur ermöglichen einen stürmisch vorandrängenden Impetus, den das einfache Kopfmotiv des punktierten und ungemein energischen A-Themas, die sich anschließende wilde Sechzehntel-Geste und die vielen ähnlichen Läufe, Figuren und Skalen des Satzes immer wieder anfachen. Waren die Volkslieder lyrischen oder scherzosen Charakters in den Schlußsätzen der Ersten und Zweiten vor allem aber Handlungsträger des sinfonischen Prozesses, so hat das Volkslied "Im Felde stand eine Birke", das Čaikovskii in melodisch und metrisch stilisierter Form⁶⁴ als B-Thema im Finale der Vierten verwendet, eine eher metaphorische Funktion. Es wird zum Gegenspieler der bedrohlichen Schicksalsfanfaren und symbolisiert iene Empfindungswelt, die Čajkovskij in seinem Programm der Sinfonie für Frau fon Mekk mit den konkreten Bildern des heiteren Volksfests und des Vergnügens umschreibt. "Es gibt einfache, aber starke Freuden". 65 Das ist kein "lieto fine" des sinfonischen Dramas, sondern ein dem Schicksal trotzig entgegengeschleudertes «Dennoch».

Die Lösung, die Čajkovskij für das lange, vielgliedrige Finale der Fünften in Sonatenhauptsatzform gefunden hat, ist problematisch. Einmal, weil die thematische Leitidee des Werkes in jedem der vier Sätze eine Rolle spielt; dabei verändert sie ihren Charakter. In der Einleitung des Kopfsatzes stellt sie in ihrer Moll-Version das Motto des gesamten Werkes dar – im Verlauf des Satzes taucht sie nicht mehr auf. Der Charakter dieses Mottos, obwohl

fahl und düster, bleibt zurückhaltend und inhaltlich vage. Im langsamen Satz bricht es, auf seinen Themenkopf reduziert, gewalttätig in das «Lied der Sehnsucht» ein (T. 99 ff. und 158 ff.) und trübt so das Bild verklärter Liebe. Im Walzer bringt es sich, auch hier auf seinen charakteristischen Kopf verkürzt, wie eine düstere Wolke von fern in Erinnerung. Und im Finale? In dessen Einleitung erklingt es, gleich zweimal und in Dur, in majestätischer Breite und warmen, pastosen Farben der Streicher und Holzbläser in tiefer Lage. In der Coda aber, nach dem zügig kraftvollen Sonatenhauptsatz, in dessen Schlußgruppe es sich schon fanfarenartig ankündigt, wird es, wie in der Einleitung in E-Dur, largamente und molto maestoso als triumphaler Marsch heroisiert. (Beim zweiten Einsatz, T. 490 ff., tragen die beiden Trompeten das Thema unisono vor: marziale, energico con tutta forza.) Die sich anschließende Presto-Stretta (T. 504 ff.) läßt in wilder Flucht bruchstückartig verschiedene Motive vorbeihuschen: zwei Motive aus dem Nebengedanken im Hauptsatz, simultan kombiniert; aus dem Seitensatzthema und endlich, am Schluß, Molto meno mosso, aus dem Hauptsatzthema des ersten Satzes.

Man kann sich leicht vorstellen, daß Johannes Brahms, der im März 1889 eigens länger in Hamburg geblieben war, um eine von Čajkovskij geleitete Probe der Fünften zu hören, ihr Finale offenbar nicht mochte – im Gegensatz zu den übrigen Sätzen, über die er sich positiv äußerte. ⁶⁶ Čajkovskijs eigenes Urteil war, wie bei anderen seiner Werke auch, unsicher und schwankend. Nach den ersten, von ihm geleiteten Aufführungen, begann er das Werk zu hassen und hielt es für schlechter als die Vierte; später gewann er sie wieder lieb. Möglich, daß gerade das Finale ihm problematisch erschien: Bevor er während seiner zweiten Konzerttournee nach Europa Anfang 1889 von Genf aus nach Hamburg reiste, um dort die Fünfte zu dirigieren, hatte er in den Orchesterstimmen "Kürzungen im Finale der Sinfonie vorgenommen". ⁶⁷ Welche Stellen Čajkovskij gestrichen hat, ist nicht bekannt. So wissen wir auch nicht, ob darunter jene Takte mit dem ersten triumphalen Kursus der Leitidee in der Coda des Finales waren (T. 472-489), die auch in der beeindruckenden historischen Aufnahme des Sinfonie unter Willem Mengelberg übersprungen werden. ⁶⁸

In der Sechsten gibt es kein plakatives Motto, keine thematische Leitidee des Zyklus. Formen- und Entwicklungsprozeß, Satzfolge, Zielrichtung des Ganzen entstehen organisch, von innen heraus. Wie der 2. Satz der "Pathétique" kein langsamer Satz ist, obgleich er an dessen Stelle steht, und der dritte kein Scherzo im üblichen Sinn, sondern, an dessen Platz, ein aus Scherzomotiven entwickelter Marsch, so ist auch das Finale kein Schlußsatz im herkömmlichen Sinn: kein brillantes Allegro in Sonaten- oder Rondoform, sondern ein Adagio lamentoso, ein langsamer Klagegesang in denkbar einfachster Form: A - B (T. 37 ff.) - A' (T. 90 ff.) - Coda (T. 147-171), Ungewöhnlich ist die Anlage der gesamten Sinfonie, beginnend mit dem Kopfsatz: Er betrachtet die Normen eines Modells, wie es die Sonatenhauptsatzform im 19. Jahrhundert darstellt, nicht mehr als verbindlich und disponiert ihre Teile allein aufgrund inhaltlicher Kriterien. Auch dadurch erweist sich der Satz ohne ein ausformuliertes Programm – als "Programmusik". Sie ist aus sich heraus zu verstehen, denn ihre Semantik erschließt sich aus jeder Seite der Partitur und nicht nur aus ihren sprechenden Metaphern wie dem Kernmotiv der Sinfonie, den Lamentofiguren von der Einleitung des Kopfsatzes an, dem liturgischen Zitat in der Durchführung des Kopfsatzes (T. 201 ff.) oder dem «Choral» nach dem Tamt-tam-Schlag im Finale (T. 137 ff.)

Im Finale der Sechsten gibt es kein «Dennoch», keinen Trotz, aber auch keinen Trost, schon gar keine Verklärung. Aber man sollte die Sinfonie und besonders ihr Finale nicht

⁶⁴ Aus den viermal drei 2/4-Takten des Originals (Melodieaufbau: a a' b b') macht Čajkovskij, indem er am Schluß jeder Phrase eine Halbepause ergänzt, viermal zwei 4/4-Takte (a a b b).

⁶⁵ ČPSS VII, Nr. 736; deutsch in: Teure Freundin, S. 139.

⁶⁶ Vgl. den betreffenden Brief Čajkovskijs an seinen Bruder Modest, ČPSS XVa, S. 68.

⁶⁷ Tagebucheintragung am 24. Februar / 7. [recte: 8.] März 1889. ČD, S. 227; Tagebücher, S. 287.

⁶⁸ Peter Tschaikowsky, Symphonie Nr. 5. Berliner Philharmoniker. Leitung: Willem Medngelberg. Aufnahme: Juli 1940, Berlin, Philharmonischer Saal. CD TELDEC 243 727-2 (1988).

nur als ein «sinfonisches Requiem» hören, als eine einzige große Trauermusik. Denn ihre Thematik und ihre Idee sind umfassend; sie handelt von den ewigen Themen des Menschseins und der Kunst: von Leben und Tod, Liebe und Verlassenheit, Kampf, Resignation und Verzweiflung, Aufbegehren und Aussöhnung.

Die phantastische Welt der Orchestersuiten Nr. 1-3

Als Čajkovskij im Sommer 1878 die ersten Sätze seiner 1. Orchestersuite op. 43 entwirft, schreibt er Nadežda F. fon Mekk, er wolle eine Suite "in der Manier Lachners" schreiben. ⁶⁹ Damals lagen Lachners erste sechs Suiten vor. Franz Paul Lachner (1803-1890), der seinerzeit bekannte Münchner Komponist und Dirigent, hat neben etlicher Vokal- und Kammermusik acht Sinfonien und sieben Suiten geschrieben (erschienen in Mainz 1861-1881); die Suiten gelten als das Beste, was er komponiert hat.

Čajkovskij hätte im Sommer 1878 die sechs 1861-1868 erschienenen der insgesamt sieben Orchestersuiten Lachners kennen können (die siebte ist 1881 erschienen); doch scheint darüber nichts Näheres bekannt zu sein.

Lachners Suiten bestehen aus vier, fünf oder sechs Sätzen. Bei ihren Kopfsätzen handelt es sich um "Praeludium", "Introduction und Fuge", "Ouverture" oder "Introduction und Allegro"; als Mittelsätze folgen "Andante", Andantino", "Intermezzo", "Menuetto", "Sarabande", "Gavotte", "Ciaconne", "Scherzo-Pastorale" oder "Variationen und Marsch"; als Finalsätze "Introduktion und Fuge", "Gigue", "Courante. Finale" oder "Finale".

Die 1861-1881 bei Schott in Mainz erschienenen Suiten Lachners sind heute nicht mehr in Ausgaben greifbar. Die alten Schott-Ausgaben sind zum Beispiel in der Bayerischen Staatsbibliothek München vorhanden. – Es folgt eine Übersicht über die sieben Suiten Lachners nach Opuszahlen und Erscheinungsjahr, Platten- bzw. Verlagsnummern (falls nichts anderes vermerkt: der Partituren) sowie mit Angaben zu den Bezeichnungen, Tempi und Tonarten der einzelnen Sätze und zur Besetzung der Werke (sämtlich "für großes Orchester").

- I. Suite d-Moll op. 113 (1861; 16 733), vier Sätze: 1. Praeludium d-Moll, Allegro non troppo; 2. Menuet D-Dur, Allegro non troppo; 3. [23] Variationen und Marsch b-Moll / B-Dur, Thema: Allegro moderato quasi Andantino, Marsch: Marcia; 4. Introduktion und Fuge D-Dur, Andante Allegro moderato. Besetzung: je 2 Fl., Ob., Cl., Fg.; 2 Cor., 2 Tr., 3 Trbn.; Timp.; Archi.
- II. Suite e-Moll op. 115 (1862; 17 487), fünf Sätze: 1. Introduction und Fuge e-Moll, Adagio Allegro non troppo; 2. Andante E-Dur, Andante con moto; 3. Menuet h-Moll, Allegro moderato; 4. Intermezzo G-Dur, Allegretto; 5. Giga e-Moll, Allegro. Besetzung: je 2 Fl., Ob., Cl., Fg.; 4 Cor.; 2 Tr., Trbn. basso; Timp.; Archi.
- III. Suite f-Moll op. 122 (1864; 18 309), sechs Sätze: 1. Praeludium f-Moll, Andante maestoso; 2. Intermezzo B-Dur, Allegretto grazioso; 3. Ciaconne d-Moll / D-Dur, Andante; 4. Sarabande f-Moll / F-Dur, Allegretto; 5. Gavotte As-Dur, Allegro non troppo; 6. Courante. Finale f-Moll / F-Dur, Allegro vivace. Besetzung: je 2 Fl., Ob., Cl., Fg.; 4 Cor., 2 Tr., Trbn. basso; Timp.; Archi.
- IV. Suite Es-Dur op. 129 (1865; 19 214), fünf Sätze: 1. Ouverture Es-Dur, Allegro maestoso; 2. Andantino H-Dur; 3. Scherzo-Pastorale Es-Dur, Allegro vivace; 4. Andante As-Dur; 5. Gigue Es-Dur, Allegro. Besetzung: 2 Fl., Picc., je 2 Ob., Cl., Fg.; 4 Cor., 3 Clarini, 3 Trbn.; Timp.; Archi.
- V. Suite c-Moll op. 135 (1868; 19 671), fünf Sätze: 1. Introduction und Allegro c-Moll, Andante Allegro non troppo ma con fuoco; 2. Menuetto C-Dur, Allegretto; 3. Andante Es-Dur (mit Solovioline und Soloviola), Andante con moto; 4. Scherzo g-Moll

⁶⁹ Brief vom 25. August 1878 aus Verbovka (bei Kamenka), nach: ČM 1, Nr. 186.

/ G-Dur, Allegro; 5. Finale c-Moll / C-Dur, Allegro. – Besetzung: je 2 Fl., Ob., Cl., Fg.; 4 Cor., 2 Clarini, 3 Trbn.; Timp.; Archi.

VI. Suite C-Dur op. 150 (1868; Orchesterstimmen: 20 759; Klavierauszug zu vier Händen: 20 760), vier Sätze: 1. Introduction und Fuge C-Dur, Andante maestoso — Allegro moderato; 2. Andantino G-Dur; 3. Gavotte C-Dur, Allegro assai quasi Presto; 4. Finale. Trauermusik (Adagio [mit Recitativ] — Andante maestoso [mit Choral] und Festmarsch (Allegro) o-Moll / C-Dur. — Besetzung: wie VII. Suite.

VII. Suite d-Moll op. 190 (1881; 23 432), vier Sätze: 1. Ouverture d-Moll, Andante – Allegro assai; 2. Scherzo d-Moll / D-Dur / d-Moll, Allegro assai; 3. Intermezzo F-Dur / Des-Dur / F-Dur, Andantino; 4. Chaconne e Fuga d-Moll / D-Dur, Andante maestoso – Allegro moderato. – Besetzung: je 2 Fl., Ob., Cl., Fg; 4 Cor. 2 Tr., 3 Trbn.; Timp.; Archi.

Čajkovskij hatte offenbar schon in den früheren 1870er Jahren Musik Lachners kennengelernt. In einer Rezension vom März 1874 erwähnt er Lachner als Instrumentator von Schuberts "Mirjams Siegesgesang": "Diese Arbeit übernahm der bekannte deutsche Komponist Franz Lachner, der seine Aufgabe mit jener gewohnten Meisterschaft erfüllte, durch die er eigentlich schon längst hätte berühmt werden müssen als ein Musiker, der auf der Höhe der Kompositionstechnik unserer Zeit steht."⁷⁰

So wie Čajkovskij, als er sich im Frühjahr 1878 von Edouard Lalos Symphonie espagnole für Violine und Orchester zu seinem eigenen Violinkonzert anregen ließ, ohne daß dies auch nur im mindesten konkrete musikalische Spuren hinterlassen hätte, verhält es sich auch beim "Vorbild" Lachner für Čajkovskijs Orchestersuiten. Angeregt fühlte er sich offenbar vor allem durch den Typus von Lachners Musik. Die Orchestersuite des 19. Jahrhunderts, die einerseits mit ihren alten Tanztypen historisierend an die vorklassische Suite des vorangehenden Jahrhunderts anknüpfte und andererseits eine volkstümliche sinfonische Gattung neben oder, was ihren ästhetischen Anspruch betrifft, sozusagen "nach" der Sinfonie etablieren wollte, entstand um 1860. Joachim Raff und der schon genannte Franz Lachner waren ihre ersten wichtigen Komponisten. Aber auch Anton Rubinštejn in Rußland sowie Jules Massenet in Frankreich hatten vor Čajkovskij Orchestersuiten geschrieben.

Nachdem Čajkovskij seine 4. Sinfonie – ausdrücklich und bewußt in der Nachfolge von Beethovens Fünfter (siehe oben) – geschrieben hatte, wandte er sich dem Typus der "Suite" zu. Und er schrieb zwischen 1878/79 und 1884 drei solcher Werke, bevor er sich wieder der Sinfonie zuwandte; 1885 entstand "Manfred", 1888 die Fünfte. Der Typus der Suite ließ dem Komponisten größere Freiheiten im Hinblick auf Form, Charakter und Stil der Musik; sie knüpfte an eine vorklassische Musizierhaltung an und war nicht dem besonderen Anspruch der klassisch-romantischen Sinfonik in der Tradition Beethovens verpflichtet; sie stimulierte Čajkovskijs historisches Interesse und kam seiner Sehnsucht nach einem unzeitgemäßen Schönheitsideal entgegen.

Im Frühjahr 1884, als sich Čajkovskij mit dem Gedanken an ein neues sinfonisches Werk trägt – inzwischen waren seine 1. und 2. Orchestersuite erschienen –, schwankt er zunächst, ob das eine Sinfonie oder eine Suite werden sollte. Am 16. April schreibt er Frau von Mekk aus dem ukrainischen Kamenka: "Ich habe mich bis jetzt noch nicht an die Arbeit gemacht und sammle nur dieses und jenes Material für ein neues sinfonisches Werk, dessen Form ich noch nicht bestimmt habe. Vielleicht wird es eine Sinfonie werden, aber vielleicht auch wieder eine Suite. Letztere Form ist mir seit einiger Zeit besonders sympathisch geworden wegen ihrer Freiheit, die den Komponisten durch keinerlei aufgrund irgendwelcher Traditionen vorgegebene Verfahren und konventionelle Regeln einengt. Es ist nur schade, daß es keinen russischen Ausdruck gibt, der das im Russischen schlecht klingende Wort Suite ersetzen könnte. Ich habe viel darüber nachgedacht und nichts finden

⁷⁰ Nach: Musikalische Essays, S. 196.

können." Schon drei Tage später weiß Čajkovskij, daß er eine Suite schreiben wird, seine dritte: "Ich werde mich mit dieser Arbeit nicht beeilen, damit etwas besonders Gelungenes entsteht." Und die 3. Suite, am 12. Januar 1885 von Hans von Bülow in Petersburg mit enormem Erfolg uraufgeführt, ist tatsächlich ein Meisterwerk geworden; Čajkovskij hielt es für das auch im Ausland am meisten erfolgversprechende seiner Orchesterwerke, hat es selbst besonders geschätzt und in den Jahren 1888-1893 mehrere Male auf seinen Konzerttourneen dirigiert. Nachhaltig durchgesetzt hat sich das Werk merkwürdigerweise aber ebensowenig wie die Suiten Nr. 1 und 2.

Heute spielen Čajkovskijs Orchestersuiten im Konzertleben und auf dem Medienmarkt ein kümmerliches Dasein, selbst in Rußland. Sogar professionellen Musikern sind sie oft gänzlich unbekannt. Auch in der Čajkovskij-Literatur werden sie vernachlässigt und sozusagen «entschuldigt», weil sie keine «große Musik» seien. Die traditionelle Einseitigkeit des Čajkovskij-Bildes und die Konzentration auf wenige «bekenntnishafte» Hauptwerke verstellen den Blick und verhindern ein komplexeres Verständnis von Čajkovskijs Musik und Musikverständnis. Der bedeutende russische Musikforscher Jurij V. Keldyš zitiert beispielhaft frühere Urteile und schließt sich ihnen mit einer weiteren «negativen Variante» an: Die späten 1870er und die erste Hälfte der 1880er Jahre seien in Čajkovskijs Schaffen eine Periode der Zerstreuung der schöpferischen Kräfte, eines "relativen Stillstands" und "neuer Versuche" gewesen (Ju. A. Kremlev), eine Zeit, in der sich der "nervöse Strom der Lyrik des Komponisten etwas auflöste" (B. V. Asaf'ev) und "mit Herzblut" geschriebene Werke von "technisch ausgefeilter, aber verstandesmäßiger Musik" abgelöst worden seien (N. S. Nikolaeva). Čajkovskijs Musik dieser Zeit, so Keldyš selbst, sei durchweg "meisterhaft" geschrieben, nur habe sich der Komponist "bescheidenere" (sic) und spezifischere Aufgaben gestellt. Der frühere "elementare Emotionalismus und die angespannte Konflikthaltigkeit machen manchmal der Sorge um eine sorgfältige äußerliche Arbeit und der Suche nach originellen instrumentatorischen Effekten Platz."

In der westlichen Čajkovskij-Literatur werden die Suiten ebenfalls marginalisiert⁷³ und als zweitrangig abgetan. So heißt es in der vierbändigen Čajkovskij-Monographie von David Brown zur 1. Suite, nach den Ausführungen zum Kopfsatz, *Introduzione e fuga*: "What follows in the other five movements is far more palatable, yet rather second-rate, despite some undeniable charm." Ebenso herablassend wird die 2. Suite als "not a great piece" qualifiziert. Immerhin wird die 3. Suite ernster genommen, wenn auch vorwiegend nur in kompositionstechnischer Hinsicht: "The Third Suite is most notable for its further exploration of melodic and orchestral possibilities exposed in its immediate predecessor, and for Tchaikovsky's return to the challenge of the large-scale variation form." The suite is most production of melodic and orchestral possibilities exposed in its immediate predecessor, and for Tchaikovsky's return to the challenge of the large-scale variation form.

In seiner Monographie über Čajkovskijs Orchestersuiten Nehlov die späten Sinfonien Nr. 4-6 (sowie, daneben, die einsätzigen sinfonischen Dichtungen Roméo et Juliette und Francesca da Rimini) als "hochdramatische, mit bedeutsamen Konzeptionen verbundene Werke" zwar auch für Čajkovskijs "höchste Leistungen auf dem Gebiet der sinfonischen Musik". Aber er versucht, die stilistische und inhaltliche Eigenart der Suiten

im Kontext der russischen Musikgeschichte gattungsgeschichtlich zu verstehen. Neben dem Typus der Sinfonik, wie ihn die oben genannten Werke repräsentieren, gebe es, vor allem bei Balakirev, Borodin und Rimskij-Korsakov, eine "andere, epische, bildhaftgenremäßige" Sinfonik. Und er betont: Es wäre falsch, diese Sinfonik mit ihren "wertvollen Ausdrucksmöglichkeiten landschaftlicher, volkstümlicher und märchenhafter Darstellungen" als einen "schwächeren" Typus der Sinfonik zu betrachten. An Čajkovskijs Suiten rühmt Hohlov die reife Kunst der thematischen Entwicklung, der Form und der farbigen Instrumentierung. "Ihre Themen gehören nicht selten zu seinen besten melodischen Erfindungen." Ihre "edle Schönheit", "ihr tiefer Einfallsreichtum, verbunden mit ihrer Allgemeinverständlichkeit", sicherten ihnen nicht nur große Popularität, sondern auch einen "Ehrenplatz" in Čajkovskijs Gesamtwerk.

Erst Richard Taruskin hat in seinem anregenden Essay "Tchaikovsky: A New View"⁷⁸ die Suiten völlig neu entdeckt und bewertet "as a watershed in his creative development and, concomitantly, as indications of personal and artistic maturation". Er sieht in ihnen, verglichen mit den Sinfonien, "another pattern emerge, another model, another sort of *musicien type*." Taruskin eröffnet eine neue musikästhetische Sicht auf den Komponisten, der von Jugend an nur einen musikalischen Gott verehrte: Mozart, nämlich den Blick auf "the central Tchaikovskian esthetic – the untimely esthetic of the beautiful and the pleasing". Das Komponieren von Suiten sei für Čajkovskij "the cultivation of the rare, the refined, and the exquisite" gewesen.

SPIEL MIT FORMEN UND KLÄNGEN

"Jeu de sons" (Spiel der Klänge) nennt Čajkovskij den Kopfsatz seiner 2. Suite. Den ungewöhnlichen Titel könnte man, sozusagen als Motto, über die gesamte Werkgruppe der Suiten stellen. "Spiel" bedeutet dem Komponisten soviel wie reflektierender, freier, experimentierender Umgang mit Traditionen, Formen, Satztechniken, Satztypen und Charakteren, fast anarchische Aufhebung von Stilgrenzen und Vermischung von Stilebenen und Gattungen sowie ein neues Konzept von ganzheitlicher «gesellschaftlicher Ortung» der Musik: Theater – Konzertsaal – Estrade – Salon – Volksfest. "Spiel" bedeutet ihm schließlich auch Freiheit der künstlerischen Phantasie im Hinblick auf die poetischen und prosaischen Inhalte der Musik.

In der Art und Weise des Spielens unterscheiden sich die Suiten Nr. 1-3 nicht unerheblich voneinander. Den weitesten und unverbindlichsten Rahmen steckt die sechssätzige 1. Suite. Ihr nachträglich ergänzter Walzer (II. Satz: Divertissement) soll Abwechslung in die Satzfolge von sonst nur geraden Taktarten bringen; und ihr "Miniaturmarsch", ausschließlich von Holzbläsern, geteilten Violinen, Triangel und Glockenspiel in hoher Lage gespielt, eine köstliche Spieldosenmusik wie zu einem zierlich-grotesken Automatenballett, ist sozusagen ad libitum gedacht – Čajkovskij war sich unsicher, ob dieses "Schundstückehen" nicht zu unseriös sei. Für den Marsch und die abschließende "Gavotte" hatte er übrigens ursprünglich bildhafte Titel vorgesehen, welche die Phantasie der Hörer beflügeln sollten: "Marsch der Liliputaner" und "Tanz der Riesen". Die gelehrte und meister-

⁷¹ Nach: ČM 3, S. 271-273.

⁷² Jurij V. Keldyš, P. I. Čajkovskij, in: Istorija russkoj muzyki, Vol. 8: 70-80-e gody XIX veka, Moskau 1994, S. 124.

⁷³ Vgl. das Zitat von Vladimir Fédotov bei Richard Taruskin, a.a.O., S. 35 f.

⁷⁴ Brown 3, S. 22.

⁷⁵ Brown 3, S. 226.

⁷⁶ Brown 3, S. 268.

⁷⁷ Moskau 1961. Hier zitiert nach: Ju. N. Chochlow, Die II. Orchestersuite von P. I. Tschaikowsky (deutsch von Louisa von Westernhagen), in: Schriften des Tschaikowsky-Studio, Heft I (Hamburg 1965), S. 13-19.

⁷⁸ In: Tchaikovsky and His Contemporaries. A Centennial Symposium [October 1993, Hofstra University], hg. von Alexandar Mihailovic, Westport, Connecticut, und London: Greenwood Press, 1999, S. 17-60. Die folgenden Zitate: S. 36 und 39.

⁷⁹ Vgl. Čajkovskijs Brief an seinen Verleger P. I. Jurgenson vom 12. August 1879, ČPSS VIII, S. 315 f.

⁸⁰ Der gedruckten Erstausgabe mit nur fünf Sätzen war sie separat als Beilage zugefügt.

⁸¹ Brief an seinen Bruder Modest aus Kamenka, 13. November 1878: "1) Introduzione e fuga. 2) Scherzo [später: V. Satz]. 3) Andante melanconico [später: III. Satz, Intermezzo d-Moll, Andantino semplice]. 4)

hafte, dabei originelle Fuge (I. Satz) mit ihrer unheimlichen chromatischen Einleitung⁸² und das mutwillig-deftige Scherzo (V. Satz) mit einer volksliedhaften Melodie im Mittelteil (T. 74 ff.) bilden die stilistischen und satztechnischen Extrempunkte des Werkes.

Auf die Fugentechnik verzichtet Čajkovskij auch in den anderen Suiten und der Serenade nicht: Im Kopfsatz der 2. Suite besteht die Durchführung (T. 224 ff.) aus einem Fugato über das Hauptsatzthema. Im Finale der 3. Suite ist die fünfte Variation ein strenges vierstimmiges Fugato der Streicher und (in differenzierter Weise colla parte gehenden) Holzbläser. Sein besonderer Reiz besteht darin, daß das auftaktige Variationenthema (2/4-Takt) im 3/4-Takt der Fuge verwirrend "falsche" Akzente bekommt. (Schon im Variationenfinale des Klaviertrios op. 50 hatte Čajkovskij eine strenge – dort natürlich dreistimmige – Fuge geschrieben.) Im Finale der Streicherserenade bildet ein enggeführtes Finale (T. 189 ff.) mit dem Hauptsatzthema vor dessen Wiedereintritt in der Reprise (T. 221 ff.) den Höhepunkt der Durchführung. Und daß Čajkovskij schließlich für den ersten Satz der "Mozartiana" (4. Suite) die als Fugato beginnende Gigue KV 574 gewählt hat, ist sicher kein Zufall.

Die fünfsätzige 2. Suite stellt das ungewöhnlichste Exemplar ihrer Werkgruppe dar. Der 1. Suite hat sie einen höheren inhaltlichen Anspruch voraus. Der dritten, die mehr zur Gattung der Sinfonie hin tendiert und das «repräsentativste» Werk der Trias darstellt, die größere Freiheit der Phantasie. (Seinen Einfallsreichtum und seine Schreiblust konnte Čajkovskij offenbar kaum bändigen, so daß er sich nach Fertigstellung der Komposition genötigt sah, die drei letzten Sätze der Suite, besonders aber den III., "Scherzo burlesque", vor der Drucklegung nicht unerheblich zu kürzen.) Im ersten Satz bilden fünf völlig heterogene thematische Ideen eine zugleich «unproportionierte» und organisch ausgewogene Form, die man zwar "Sonatenhauptsatz" nennen muß, die mit diesem Etikett aber völlig unzureichend bezeichnet ist. Denn das "Spiel mit Klängen" ist zugleich ein heiter-launisches Spiel mit der Form.

Nach dem kurzen, singenden Seitensatz ("grazioso") auf dem Dominantorgelpunkt der Dominante G-Dur (T. 123 ff.) rückt ein überraschender Tutti-Akkord das Geschehen nach h-Moll. *Più mosso* setzt *pp* eine gespensterhafte, flüchtige, «zu lange» Schlußgruppe ein, die schließlich, regelgerecht, in G-Dur endet. Nach einer knappen Überleitung mit dem chromatischen und chromatisch aufwärts sequenzierten Kopf des Hauptsatzthemas folgt, als Durchführung des Satzes, ein Fugato über dieses Thema. In der Reprise wird das traditionelle Formmodell des Sonatenhauptsatzes mit seinen zwei kontrastierenden Themen und Sätzen ironisch aus den Angeln gehoben: Haupt- und Seitensatzthema erklingen simultan, und zwar einmal als Ober- und Unterstimme, dann, umgekehrt, als Unter- und Oberstimme (T. 310 ff, T. 322 ff.). Nach dieser Reprise von nur 24 Takten wirkt die Schlußgruppe (T. 334 ff., 66 Takte) hier noch viel länger. Es folgt eine weitere geistvolle Pointe: Nach der Schlußgruppe erklingt, wie am Ende der Exposition als Überleitung zur Durchführung, hier aber «versehentlich» und völlig «fehl am Platze», das kraftvoll pochende Kopfmotiv des Hauptsatzthemas (T. 400 ff.). Denn danach folgt, verkürzt, die sanfte, träumerische Einleitungsmusik des Satzes als Coda (T. 403-427).

Ein weniger spektakuläres, aber ebenso originelles Verfahren wie im I. Satz, *Elégie*, der 2. Suite findet Čajkovskij für den Kopfsatz der viersätzigen 3. Suite. Sein *Andantino*-Anfang im 6/8-Takt erinnert – nicht so sehr in der Melodieführung als vielmehr im Charakter – an die Einleitung der 2. Suite. Nur ist das wie improvisatorisch entwickelte, gestisch

Marš liliputov [später: Marche miniature, ebenfalls IV. Satz]. 5) Pljaska velikanov [später: Gavotte, VI. Satz]." (CPSS VII. S. 457).

edle "elegische" Thema das Hauptsatzthema des insgesamt ruhigen, durchgängig lyrischen Satzes, der, anders als der erste Satz der 2. Suite, völlig auf Kontraste verzichtet. So entsteht eine symmetrische, «gereihte» Form A (G-Dur) – B (Es-Dur) – C (modulierend) – B (G-Dur) – A (G-Dur), die zugleich wesentliche Merkmale des Sonatenhauptsatzes zeigt: vor allem in der tonartlichen Disposition sowie in der durchführungsartigen Satztechnik des C-Teils (T. 156-190), der vor dem Hintergrund beibehaltener Begleitmotive mit den Hauptmotiven von A und B arbeitet. Dem metrisch-rhythmischen Gleichmaß der 6/8-Phrasen wirken kraftvollere 2/4-Fügungen (Tempo: 2/4 = 6/8) entgegen (vgl. zum Beispiel die Überleitung T. 32-50), die auch als Begleitung des 6/8-Themas dienen können (T. 50 ff.). 6/8 und 2/4 wechseln sogar innerhalb des ersten B-Themas selbst; so steht das Nebenthema des B-Teils (Streicher, T. 98 ff.) zwar im 2/4-Takt, bekommt aber eine filigrane 6/8-Begleitung der Holzbläser.

Einzigartig in Čajkovskijs Sinfonik ist das Finale der 1884 komponierten 3. Suite. Dieser herrliche Variationensatz gehört zusammen mit den Rokoko-Variationen op. 33 (1876/77) und dem Variationenfinale des Klaviertrios op. 50 (1881/82) zu den reifsten Zeugnissen von Čajkovskijs Meisterschaft in der Kunst des Variierens. (Die Themen der Rokoko-Variationen und des Suitenfinales sind ganz offenbar aus demselben «Geist» Mozartscher Eleganz und Schönheit geboren, und sie sind im Charakter verwandt, ohne daß dies freilich in der konzertanten und in der sinfonischen Komposition zu ähnlichen Variationsverfahren geführt hätte. Dagegen gibt sich das Thema der Variationen in op. 50 bodenständig und liedhaft national.)

Das Finale der 3. Suite ist ein wahres Kompendium der Variations- und Instrumentationskunst. Das in klassischer Einfachheit gebaute dreiteilige Thema des Suitensatzes mit dreimal acht 2/4-Takten in Zweitaktgruppen 84 wird in zwei Gruppen zu je sechs Variationen bearbeitet. Die ersten sechs stehen sozusagen als einzelne Stücke nebeneinander, sind tonartlich in sich geschlossen und stehen (mit Ausnahme von Var. IV: h-Moll) in der Grundtonart G-Dur. Die zweiten sechs bilden durch unmittelbare Übergänge und Verknüpfungen eine Einheit, sind modulatorisch (Var. VII-IX), enden auf Halbschlüssen (Var. IX und X) oder stehen in entfernteren Tonarten (IX: A-Dur, XI: H-Dur). Vier der ersten sechs Variationen sind so lang wie das Thema (also 24 Takte: I-III und VI), Variation IV ist durch den acht Takte langen Dies irae-Einschub (siehe unten) um acht auf 32 Takte erweitert; die Fuge (Variation V, 55 Takte) erfordert aufgrund ihrer Satzart «von Natur aus» einen größeren Umfang. Die zweiten sechs Variationen sind entweder kürzer als das Thema (VII und VIII: 19 bzw. 11 Takte) oder sehr viel länger. Die ersten sechs Variationen sind Charakter- und Temperamentstudien, eher abstrakt in dem Sinne, daß sie zwar konkrete musikalische, aber (mit Ausnahme von Variation IV) keine außermusikalischen Assoziationen hervorrufen. Die zweiten sechs dagegen bieten dem Hörer, der damit zu einem «Betrachter» wird, ein breites Panorama russischen Lebens und Erlebens. In I-IV der ersten sechs Variationen wird das Thema selbst kaum verändert, die zweiten sechs verändern Struktur und Substanz des Themas oder behalten nur einzelne seiner Motive bei.

Das Thema in Violine I, von zart getupften Achtel-Akkorden der übrigen Streichinstrumente begleitet, zeigt in Variation I seine Tauglichkeit auch als Baßstimme: Unisono und pizzicato von den Streichern gespielt, wird es von Flöten und Klarinetten mit einem zweistimmigen, oktavverdoppelten feinen Netz überspannt, dessen Komplementärrhyth-

⁸² Das Satzpaar "Introduktion und Fuge" begegnet übrigens bei Lachner in drei seiner 1861-1868 komponierten Suiten Nr. 1-6: in Nr. 1, 2 und 6 (siehe Übersicht oben).

⁸³ Die weniger bedeutenden früheren Klaviervariationen a-Moll (1863/65, also aus den Petersburger Studienjahren) und F-Dur op. 19 Nr. 6 (1873), *Thème original et Variations*, seien hier nur der Vollständigkeit halber genannt.

⁸⁴ Die 25 (statt 24) Takte der Partitur ergeben sich daraus, daß der Ein-Achtel-Auftakt des Themenbeginns mit drei vorangehenden Achtel-Pausen zu einem ganzen Takt ergänzt wird.

men eine ununterbrochen fließende 16tel-Bewegung ergeben. Variation II (*Molto più mosso*) löst das Thema in eine *spiccato* zu spielende, ununterbrochene Zweiunddreißigstel-Figuration der Violinen I auf, die von einem, der periodischen Anlage des Themas folgenden, Begleitmodell der übrigen Streicher und der Holzbläser samt Hörnern dominiert wird. Auch durch Variation III, einen reinen Holzbläsersatz im ursprünglichen Tempo des Themas, zieht sich eine ununterbrochene Figuration (Sechzehntel-Triolen); sie belebt den sonst in dichtem Legato gehaltenen Satz, in dem das (nur in Phrasierung und Artikulation veränderte) Thema auf Flöte I in hoher und (im Mittelteil) Klarinette II in tiefer Lage verteilt ist. Nach dem Thema und den Variationen I-III und vor Variation V und VI in G-Dur steht die erste Moll-Variation des Zyklus, IV. Einen merkwürdig changierenden Charakter hat diese Variation mit ihrem elegischen Ton und der wiegenden Begleitung, der leicht ordinär wirkenden melodischen Variante in G-Dur (T. 9 ff.) mit den *ppp*-Schlägen von Pauke und (rhythmisch nachschlagendem) Becken und dem plötzlich hereinbrechenden *fff*-Takten mit der *Dies irae*-Melodie aus der lateinisch-gregorianischen Totenmesse im Tutti vollen Blech.

Dabei erscheint das *Dies irae* aus der erwähnten Variante des Variationenthemas «abgeleitet» – ein makabrer, merkwürdiger Witz, bevor der Satz nach diesem acht Takte langen Einschub in den dritten Thementeil übergeht, so, als sei «nichts gewesen». (Seit Berlioz die Sequenz der Totenmesse in der *Symphonie fantastique* op. 14 von 1830 als "burleke Parodie" verwendet hatte, haben auch andere Komponisten die Melodie aufgegriffen, ⁸⁵ teils in ernster, die Thematik des Todes auslotender Weise, teils auch in ironischparodistischer Absicht: so zum Beispiel Liszt 1849 in seinem *Totentanz* für Klavier und Orchester; Saint-Saëns 1874 in seiner *Danse macabre* op. 40 für Orchester; und Čajkovskij nicht nur in der 3. Suite, sondern auch in der Romanze op. 16 Nr. 6 von 1872, der *Marche funèbre*, Nr. 4 der Sechs Stücke für Klavier über ein Thema op. 21 von 1873 und am Schluß des Finales der *Manfred-*Sinfonie op. 58 von 1885.)

Auf das schon früher erwähnte Fugato (Variation V) folgt als virtuoser Tutti-Abschluß der ersten Variationengruppe Variation VI in einem raschen, heftigen, wilden *Allegro vivace*, ⁸⁶ das nur den Kopf des Themas übernimmt und mit Sequenzen und Varianten fortspinnt.

Die zweite, «durchkomponierte» Gruppe der Variationen, ihrerseits in je drei Nummern zu unterteilen (Variationen VII-IX und X-XII), schlägt einen großen szenischen Bogen. Der ruhig schreitende Satz von Variation VII (19 Takte, Moderato, G-Dur → a-Moll) mit strikt gegenläufigen Außenstimmen, Fermaten auf den Phrasenenden und einer modal wirkenden Harmonisierung mit den drei Haupt- und mit zwei Nebenstufenakkorden (II und VI) sowie Sextakkorden (I und IV) erweckt bei westlichen Hörern vermutlich zunächst die Assoziation eines «Chorals». Der Satz hat jedoch nichts mit orthodoxer liturgischer Melodik und Setzweise zu tun. Das Bild, das der Satz im weiteren Kontext hervorruft, ist vielmehr das einer weiten russischen Landschaft. Variation VIII (11 Takte, Largo, a-Moll → e-Moll) taucht diese Landschaft in ein flirrendes Licht (Tremolo der geteilten Violinen), aus dem eine traurig sehnsuchtsvolle Melodie des Englischhorns auftaucht. Diese Melodie in der rhapsodischen, schnörkelhaft verzierten, schweifenden Art der Dumka⁸⁷ ist nichts an-

85 Richard Taruskin, a.a.O., S. 43, nennt das *Dies irae* "by then [...] a standard *objet de fantaisie*."

86 Richard Taruskin, a.a.O., S. 43, bezeichnet den Satz im 6/8-Takt als "Gigue".

deres als eine ausgezierte «Charaktervariation» des Variationenthemas, während die Melodie der Variation VII eine vertrackte, sozusagen synthetische Variante des Themas darstellte.

Die Dumka geht attacca über in einen übermütig wirbelnden, atemlos sich steigernden Tanz mit einem ständig wiederholten und variierten kleinen Drehmotiv (Variation IX, Allegro molto vivace, später: Più presto). Eine Kadenz der Solovioline führt aus dieser ausgelassenen Szene eines Volksfests in eine andere Welt. Es ist die Welt der hauptstädtischen Atmosphäre der Kunst, des Luxus und der kultivierten Unterhaltung, repräsentiert durch eine zierlich elegante Ballettmusik (Variation X, Allegro vivo e un poco rubato) mit auskomponierter "Coda" über dem Orgelpunkt H (Variation XI, Moderato mosso) und durch die pompös majestätische Polonaise (Variation XII, Tempo di Polacca, molto brillante). Richard Taruskin weist in diesem Zusammenhang auf die besondere russische Tradition der Polonaise als höfische Zeremonialmusik hin und auf Čajkovskijs Bedeutung für die Kultur des (von George Balanchine so genannten) "Imperial Style" des "Silbernen Zeitalters". 88 Und er gibt eine suggestive Charakterisierung der Ballettszene (Variation X und XI): "The genial variation ten, [...] is a play on the various meanings of 'variation.' Here it is a ballerina's solo turn that is evoked, culminating in a series of jetés straight out of the second act of Swan Lake. The danseur noble then enters to partner the ballerina for the impassioned variation eleven, their pas de deux, its harmonies given extra poignancy by being played entirely over tonal pedal that, at the very end, is nudged down through the flat submediant, the quintessential Tchaikovskian passionflower, to the dominant."85

TRAUM UND GROTESKE

Anders als etwa den deutschen Komponisten von Orchestersuiten geht es Čajkovskij, auch wenn er hier und da auf alte Satztechniken (Fuge) und Tanztypen (Gavotte) zurückgreift, nicht um die Wiederweckung der alten Zeit in einem zeitgenössischen Gewand, um eine unterhaltsame und anspruchslosere Gattung sozusagen unterhalb der Sinfonie. Vielmehr entdeckt er ein ganz neues sinfonisches Genre für sich, neben der Sinfonie, sozusagen als einen Gegenpol zu ihr. Er sucht dabei weitgehende Freiheit von den formalen, gattungstypischen Traditionen und Inhalten der Sinfonie, Freiheit für das geistvoll unterhaltsame, ungebundene Spiel der Phantasie, Freiheit auch vom "Ich". Sind Čajkovskijs späte Sinfonien nach seinen eigenen Worten "Seelenbeichten", so könnte man seine Suiten (mit E.T.A. Hoffmann) "Phantasiestücke" nennen. Sind Stil, Sprache und Gedankenwelt der Sinfonien trotz ihrer "inneren Programme" obiektiv und «kosmopolitisch» in dem Sinne, daß sie sich bewußt in die Beethovensche Tradition der Gattung einordnen, so sind Stil, Sprache und Gedankenwelt der Suiten, auch wenn sie nicht mit dieser Tradition brechen, doch sehr viel stärker von nationalen Inhalten und Elementen geprägt. Das Finale der 3. Suite wurde schon beispielhaft genannt. Die Sätze III-V der 2. Suite mit den ungewöhnlichen Titeln Scherzo burlesque, Rêves d'enfant und Danse baroque (Style Dargomiiski) offenbaren das vielleicht noch deutlicher.

Im dritten Satz, Scherzo burlesque, treten zum Orchestertutti vier Accordéons (in E), sozusagen als couleur local. Zwar werden sie als "ad libitum" bezeichnet (und tatsächlich sind sie insofern entbehrlich, als sie dasselbe spielen wie die Holzbläser), doch seien sie,

89 A.a.O., S. 43 f.

Technik Taruskin, a.a.O., 3. 43, bezetchilet den Satz in 0/8-1akt als Orgue.

Technik Taruskin, a.a.O., 3. 43, bezetchilet den Satz in 0/8-1akt als Orgue.

Technik Technik Strisches lyrisch-episches, auch balladenhaftes Volkslied, meist in Mollfärbung und langsamem Tempo sowie von elegischem Charakter. Vgl. Artikel "Dumy" in: Muzykal'nyj enciklopedičeskij slovar', hg. von G. V. Keldyš, Moskau 1990, S. 185 f. mit Notenbeispielen und Literaturhinweisen. – 1886, also ein Jahr nach der 3. Orchestersuite hat Čajkovskij übrigens eine "Dumka" für Klavier geschrieben (op. 59); die im Stil der ukrainischen Dumka erfundene Melodie hat der Komponist zu einem brillanten Konzertstück mit

dem Untertitel "Scène rustique russe" ausgearbeitet und dem französischen Pianisten A. F. Marmontel gewidmet, Ausgabe: ČPSS 53, S. 63-74.

⁸⁸ A.a.O., S. 42 f. und 45-47. Zum "Silbernen Zeitalter" vgl. im übrigen Arkadij Klimovickij, Čajkovskij und das russische "Silberne Zeitalter", in ČSt 1, S. 155-164; englisch in: TchAHW, S. 319-330.

wie der Komponist in einer Anmerkung mit spieltechnischen Hinweisen anmerkt, "sehr erwünscht für die gebührende Wirkung des Stückes". Mit dem Epitheton "humoristisch" wäre der Satz nur unzureichend charakterisiert; Čajkovskij bezeichnet ihn als "burlesk", also als schwank- oder possenhaft, als derb spaßhaft. Die kraftvoll zupackende, deftige Musik mit ihrem in den A-Teilen ostinat und atemlos durchgehaltenen rhythmischen und melodischen Stolpern und Trippeln, der raffiniert «groben» Instrumentierung und dem «primitiven» Akkordwechsel V-I der Accordéons und der Holzbläser und die Variationen über eine Volksliedmelodie 11 mit ihrem heiteren Kontrast-«Thema» im B-Teil wecken suggestive Bilder einer turbulenten Volksszene: Da wird wild getanzt und lärmend gesungen, gelacht, geschwatzt und gelästert.

Ein größerer Kontrast als im folgenden vierten Satz, *Rêves d'enfant* (Kinderträume), ist nicht denkbar. Dieser Satz in a-Moll, eines der ungewöhnlichsten Stücke aus Čajkovskijs Feder, hat nichts mit einem üblichen «lyrischen langsamen» Satz gemein. Das zeigen schon die freie, assoziative Reihung seiner Teile (A–B–C–D–A'–E–B') und die ungewöhnliche Tonart es-Moll des geheimnisvollen E-Teils. Der Tritonus-Abstand zur Grundtonart wird mit einer bemerkenswerten Modulation erreicht: t (a-Moll) – tG (F-Dur) mit erhöhter Sixte ajoutée (dis); statt der erwarteten Dominante E-Dur folgt, mit gegenläufigen chromatischen Schritten der Außenstimmen, überraschend der Sextakkord von es-Moll.

Der Satz hebt an (Teil A, T. 1-15) in einem elegischen, erzählenden Märchenton. Kurze Melodiephrasen, begleitet von arpeggierten Akkorden der Harfe, unterbrochen von kadenzierenden, sozusagen «interpunktierenden», ruhig atmenden Gesten der tiefen Streicher - das ist der Ton der Erinnerung, der Beschwörung des Vergangenen. Die folgende stilisierte Berceuse (Teil B, T. 16-27) über dem Orgelpunkt A mit ihrer einfachen Substanz und ihren raffinierten, filigran aufgetragenen Pastellfarben ist ein klassischer Topos für das mütterlich beschützte, reine, glückliche Kindsein. Die folgenden Bilder sind spezifischer, aber gleichzeitig auch schwieriger zu deuten. Die kurze, rhyhmisch prägnante Episode C (T. 28-34) hat überleitende Funktion; D (T. 35-61) entspricht in allen Parametern einem typischen lyrischen Orchestersatz Čajkovskijs mit liedhaften, ins Hymnische gesteigerten Zügen. Teil E dagegen (T. 74-111) widerspricht allen Konventionen eines langsamen "lyrischen" Satzes auf irritierende Weise: durch hingetupfte, funktionsharmonisch kaum einzuordnende Klänge; durch ein rhythmisch diffuses melodisches Gespinst von Figuren, aus denen ein helles, formelhaftes Rufmotiv (T. 87 ff.) mit einer düsteren Gegenstimme erscheint (T.97 ff.); durch ungewöhnliche Farben, die vom Sordinospiel der Streicher verschleiert werden; durch extreme Lagen der Instrumentengruppen in zurückgenommener Dynamik; und schließlich durch einen erschreckend brutalen Schluß (T. 99 ff.), der in eine für Čajkovskij typische «Klagemusik» mündet (T. 101-111). Wie nach einem schweren Seufzen verstummt die Musik, bevor die betörend schöne Wiegenlied-Coda einsetzt (B', T. 112-136).

Das erwähnte Rufmotiv des E-Teils wirkt, wenn es sich aus dem vorangehenden Figurengespinst herauslöst, wie ein plötzlich auftauchendes Traumgesicht, ein schalmeienhafter Lockruf; und die gesamte Episode wirkt wie ein Notturno, eine Nachtmusik mit Zügen der Bedrohung, Verwirrung, Verzauberung und Verlockung. Der einfühlsame «Tonmaler»

⁹⁰ ČPSS 19b, S. 96, ergänzt in russischer Übertragung des französischen Originaltitels "[Humoristisches Scherzo]".

Čajkovskij, der auch andere «musikalische Kinderszenen» geschaffen hat, ⁹² hat hier eine vielschichtige musikalische Darstellung jener Verwirrungen der kindlichen Natur versucht, die sich auf der Schwelle zum Erwachsenwerden einer ganz neuen, zugleich wunderbaren und bedrohlichen Empfindungswelt öffnet.

Das Finale der 2. Suite beginnt zwar pianissimo und einstimmig in den Streichern, stürmt dann aber vivacissimo um so heftiger voran. Eine Danse baroque im "Stil Dargomyžskij" nennt Čajkovskij den Satz. Das französische Wort "baroque" meint hier in seiner ursprünglichen Bedeutung soviel wie exzentrisch, wunderlich, verschroben. Und wenn Čajkovskij ausdrücklich Dargomyžskij nachahmt, dann nicht den Komponisten der populären Oper Rusalka und des reformerischen Musikdramas Kamennyj gost' (Der steinerne Gast), sondern den Autor der einsätzigen, 1862-67 entstandenen Orchesterkompositionen Baba-jaga, Kazačok und Čuhonskaja fantasija (Finnische Fantasie), ⁹³ in denen sich, trotz aller Unvollkommenheit und Unausgewogenheit der Faktur, überraschende und moderne Züge geistvoll-grotesken Humors und deftiger Grobheit finden. Čajkovskij nimmt diese Züge auf und konzentriert sie im stürmischen Duktus seiner Danse baroque. Deren rhythmische Vehemenz und wirkungsvolle Instrumentationskunst, die virtuose Stretta mit der knappen Schlußpointe, all das zeigt uns den Sinfoniker Čajkovskij von seiner "nationalrussischen" Seite, aber draufgängerischer, mutwilliger und artistischer als im "Kranich"-Finale seiner 2. Sinfonie, mit einem Schuß parodistischer Übertreibung.

Čajkovskijs Mozartverehrung: Vierte Orchestersuite ("Mozartiana") und Streicherserenade

Von Jugend an bis zu seinem Tode war Mozart Čajkovskijs musikalischer Gott. Als er, noch während seiner Petersburger Schulzeit Ende der 1850er Jahre den "Don Giovanni" hört, ist das "die reine Offenbarung für mich. Unmöglich kann ich diese Begeisterung, dies Entzücken, dies Berauschtsein schildern, das mich ergriff [... Mozart] ist unter den großen Meistern derjenige, zu dem ich mich am meisten hingezogen fühle; das ist seither so geblieben und wird stets so bleiben." "Aijkovskij übersetzt 1875 das "Figaro"-Libretto ins Russische und richtet die Rezitative entsprechend ein, schreibt Rezensionen über Mozart-Aufführungen, dirigiert eine Sinfonie und die Tänze aus "Idomeneo" (zuletzt im Konzert mit der Uraufführung der 6. Sinfonie, wenige Tage vor seinem Tod) und bearbeitet im Frühjahr 1893 das Andantino aus der Klavierfantasie c-Moll KV 475 als Vokalquartett mit Klavier – auf einen eigenen Text, "Noö" ('Die Nacht'). Als Čajkovskij 1886 in Paris bei der berühmten Sängerin Pauline Viardot-Garcia zwei Stunden lang die autographe Partitur des "Don Giovanni" durchsehen kann, war es ihm, "als drückte ich Mozarts Hand und unter-

⁹¹ Nach Keldyš, a.a.O., S. 126, verarbeitet Čajkovskij in diesem Mittelteil des Satzes "die Grundformel des Reigenlieds 'Kak u nas to za dvor'em' ['Wir bei uns hinterm Hof']" (V. P. Prokunin, 65 russkih narodnyh pesen [65 russische Volkslieder], hg. von P. I. Čajkovskij, Moskau 1872-1873, Nr. 60, ČPSS 61, S. 154 f.) und verleiht ihr dabei "einen aufdringlich erregenden Charakter".

⁹² Kinderalbum op. 39 und Kinderlieder op. 54, I. Akt des Balletts 'Der Nußknacker' op. 71; und verschiedene Wiegenlieder. Vgl. den Beitrag "Musikalische Kinderszenen bei Čajkovskij", in: ČSt 3, S. 417-438.

⁹³ Ausgabe: A. Dargomyžskij, Sočinenija dlja simfoničeskogo orkestra (Werke für Sinfonieorchester), hg. von M. S. Pekelis, Moskau 1967. – Aufnahme: The Music of Alexander Dargomizhky (1813-1869). The U.S.S.R. Academic Symphony Orchestra, Conducted by Yevgeny Svetlanov. Olympia OCD 216 (AAD). 1988 (Recorded in 1984).

⁹⁴ Čajkovskij in seiner knappen Autobiographie von 1889 für Otto Neitzel. Das französische Original ist nicht nachweisbar; in (Neitzels?) deutscher Übersetzung neuerdings in: Mitteilungen 7 (2000), S. 3-11; englisch in: TchH 1, S. 523-528. Zum Thema Čajkovskij und Mozart: "Daß ich mein Leben der Musik geweiht habe, verdanke ich Mozart": Dokumente zu Čajkovskijs Mozart-Rezeption, in: Mitteilungen 12 (2005), S. 85-122.

hielte mich mit ihm."⁹⁵ Als ihm sein Verleger P. I. Jurgenson einige Jahre später, Weihnachten 1889/90, die bis dahin (seit 1867) bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienenen Bände der Mozart-Gesamtausgabe schenkt, bedankt er sich für "das beste, wertvollste, göttlichste Geschenk, das ich jemals erhoffen konnte."⁹⁶ Und als er wenig später in Florenz seine Oper "Pikovaja dama" schreibt, notiert er während der Arbeit an deren Pastoral-Intermezzo, für dessen Komposition er sich mit dem Studium einer Reihe von Opernpartituren des späten 18. Jahrhunderts vorbereitet hatte: "Zuweilen schien es mir, als lebte ich im 18. Jahrhundert und [als] habe es außer Mozart nichts gegeben."⁹⁷

Die 4. Orchestersuite ist keine "Komposition" Čajkovskijs, sondern eine Auswahl und ein Orchesterarrangement vier kleinerer Mozartscher Kompositionen. (Siehe oben, Übersicht über die Werke.) Čajkovskij wollte übrigens noch mehr solcher Mozart-Suiten schreiben; leider kam er nicht mehr dazu. Was er mit der Publikation der "Mozartiana"-Suite op. 61 vom Sommer 1887 beabsichtigte, schreibt er im Vorwort zur Partitur: "Un grand nombre des plus admirables petites compositions de Mozart, par suite de causes incompréhensibles, sont fort peu connues non seulement du public, mais encore d'une grande partie de musiciens. L'auteur de l'arrangement de la suite, ayant pour titre 'Mozartiana', désirerait donner une nouvelle impulsion à l'exécution de ces petits chef-d'oeuvres, dont la forme succinte recèle des beautés incomparables."

Die "Mozartiana"-Suite ist eine Kostbarkeit Čajkovskijscher Instrumentationskunst; er stellt diese Kunst ganz in den Dienst der Verherrlichung seines Idols. Die musikalische Substanz der originalen Klavierstücke im I., II. und IV. Satz wird nicht angetastet, Strukturen und Konturen bleiben klar. (Daß Čajkovskij nicht auch für den III. Satz, "Preghiera", eine Originalkomposition Mozarts gewählt hat, sondern sich von Liszts Klaviertranskription des "Ave verum corpus" zu einem zwar betörenden, aber etwas süßen Klangbild mit Harfenzauber und Spärenklängen der hohen Streicher hat verführen lassen, mag man bedauern. Eher aber sollte man es als interessante Variante der Mozart-Rezeption der «Spätromantik» schätzen.) Die klanglichen Effekte in der Partitur der drei Originalstücke einschließlich der zusätzlich zu den Pauken eingesetzten Schlaginstrumente Glockenspiel und Becken (die in den Variationen 2, 8 und 10 an die Janitscharen-Musik der "Entführung aus dem Serail" erinnern) sind genuin aus der Musik selbst geboren, ebenso wie das anspruchsvolle Violinsolo in der Adagio-Variation 9 und die übermütigen Kadenzen der C-Klarinette in der Schlußvariation. Die witzig-spröde kleine Gigue, das leicht elegische Menuett und die einfalls- und abwechslungsreichen lustigen und zugleich geistvollen Variationen inspirieren Čajkovskij zu den vielfältigsten Kombinationen und Dispositionen der Orchestergruppen. Man studiere etwa das preziöse Filigran der Holzbläsersätze (zum Beispiel Variation 3 und 6). Kurz: Mozarts Esprit - hundert Jahre später wiedererstanden. Auch die Partitur des "Arrangements" braucht die einfühlsame Interpretation eines "Eingeweihten". Benjamin Britten hat eine solche Interpretation hinterlassen. 9

95 Brief an N. F. fon Mekk, 28. Juni 1886, ČPSS XIII, S. 383. Hier zitiert nach: Teure Freundin, S. 485.

Die Serenade für Streichorchester C-Dur op. 48 (1880) unterscheidet sich nicht nur in ihrer Besetzung, sondern vor allem durch ihren "Stil" von den Orchestersuiten Nr. 1-3. Diese sind, trotz ihres geistvollen Bezugs auf Satz- und Tanztypen des 18. Jahrhunderts, "moderne" Musik. Die Serenade dagegen, obwohl in jedem Takt "echter Čajkovskij", "klassisch". Schon ihr Titel bezieht sich auf den bei allem Anspruch unterhaltenden Charakter der Mozartschen "Serenaden". Im 19. Jahrhundert wiedererweckt wurde die Gattung der Streicherserenade von Robert Volkmann (1875-1883), von dessen drei Stücken dieser Art (op. 62, 63 und 69 aus den Jahren 1869-1871) Čajkovskij übrigens zumindest das mittlere kannte und schätzte. ¹⁰⁰ Sein eigener (und Dvořáks) Beitrag zu diesem Genre ist allerdings in jeder Hinsicht anspruchsvoller und bedeutender.

Vom ersten Satz seiner Serenade, einem "Pezzo in forma di sonatina", sagt Čajkovskij ausdrücklich, er sei als "Tribut für meine Mozartverehrung" zu verstehen; absichtlich habe er Mozarts Stil nachgeahmt. Das ist natürlich nicht wörtlich zu verstehen. Wenn Čajkovskij Variationen über ein (selbst erfundenes) "Rokokothema" schreibt (op. 33), wenn er Tanztypen des 18. Jahrhunderts in seinen Bühnen- und Orchesterwerken aufgreift, wenn er in "Pikovaja dama" den Opernstil des späten 18. Jahrhunderts nicht nur aus Gründen des Zeitkolorits, sondern in funktionalem dramatischen Zusammenhang des Werkganzen mit seinem eigenen Stil verschmilzt – dann zeigt sich darin mehr als ein raffiniertes artistisches Kunstmittel. Vielmehr kommt darin eine unzeitgemäße Ästhetik zum Ausdruck. Richard Taruskin bezeichnet sie als eine "aristokratische" Haltung, die in Čajkovskijs Ästhetik des – der Gesellschaft verpflichteten und dienenden – "Schönen und Gefälligen" gründet ("the beautiful and the pleasing"); er sieht in Čajkovskij nicht einen Künstlertyp des 19., sondern des 18. Jahrhundert, der in seiner künstlerischen Haltung seinem Idol Mozart verwandt ist. Der verwandt ist.

So sehr sich die Serenade stilistisch von den Orchestersuiten Nr. 1-3 unterscheidet, so sehr ist sie ihnen doch zugleich verwandt: in ihrem Erfindungsreichtum und geistvollem Witz, an ihrer Freude am raffinierten Spiel mit Formen und Themenmetamorphosen, nicht zuletzt auch in der Verschmelzung heterogener Ausdruckselemente: des Erhabenen und Edlen mit dem Eleganten oder dem Volkstümlichen, Folkloristischen. Das so leichtgewichtig daherkommende Stück steckt voller zugleich spielerischer und feiner Kunstgriffe. Sehen wir zunächst beispielhaft auf die Ecksätze.

Die langsame Einleitung (a-Moll / C-Dur) des I. Satzes (C-Dur) endet auf dominantischem E-Dur. Der Einsatz des Allegro (C-Dur) erfolgt (T. 37) mit beibehaltenem Baßton E auf dem C-Dur-Sextakkord – ein in derartigem Kontext ungewöhnlicher mediantischer Anschluß, der jedoch gar nicht auffällt und völlig natürlich wirkt. Exposition und Reprise des I. Satzes sind gleich lang und bis auf die unterschiedlichen tonalen Ebenen des Seitensatzes (in der Exposition auf der Dominante, in der Reprise auf der Tonika – also «schul-

⁹⁶ Brief an P. I. Jugenson, 4. Januar 1889, ČPSS XV a, S. 14.

^{97 12. / 24.} Februar 1890, ČD, S. 255; hier zitiert nach: Tagebücher, S. 321.

Nach der Partitur der Erstausgabe, Moskau: P. I. Jurgenson, 1887. Das Vorwort, datiert Moskau, 5. Oktober 1887, ist in russischer, französischer und deutscher Sprache gedruckt.

Tchaikovsky: Serenade for Strings Op. 48; Nocturne Op. 19 No. 4 (Version for Violoncello and small orchestra); Suite No. 4, Op. 61 "Mozartiana"; Legend Op. 54 No. 5 (Version for Tenor and orchestra). Mstislav Rostropovich (Violoncello), Peter Pears (Tenor), English Chamber Orchestra, Benjamin Britten. BBC Music, CD BBCB 8002-2 (= Britten the performer, Vol. 2). Recordings: 1962 (Opp. 54/5 & 61) and 1968 (Opp. 19/4 & 48).

Nafang 1875 besprach er eine Moskauer Aufführung wie folgt: "Die Serenade [Nr. 2 F-Dur op. 63] von Volkmann ist ein unprätentiöses Werk, nicht auf umwerfende Effekte hin angelegt, aber dennoch eine liebenswerte Musik mit schönen Grundmotiven und einer abgerundeten Formensprache. Besonders gelungen erschien mir der zweite Satz [Molto vivace], der auf einem schnellen und lebhaften Motiv aufbaut, dem trotz allem etwas Melancholisches anhaftet. Das Ganze ist überaus schlicht harmonisiert und besitzt dennoch Eingenart. Nicht schlecht ist auch der dritte Satz [Walzer. Allegretto moderato] im Walzer-Rhythmus, der von wirklicher Grazie und Empfindung getragen ist. Überhaupt macht Volkmann unter den neuesten deutschen Komponisten wohl den sympathischsten Eindruck. Er ist ein Künstler mit einem eigenen Gesicht und einer ausgeprägten Individualität, der sich keinesfalls darauf einläßt, die Kunstgriffe und Techniken von Mendelssohn und Schumann immer wieder nachzuäffen. Zweifellos ist er talentierter als jener sattsam bekannte Johannes Brahms, den man in Deutschland heute unbedingt auf einen Sockel heben will – eine Ehrung, die ihm angesichts seiner mittelmäßigen Begabung überhaupt nicht zusteht!" (Nach: Musikalische Essays, S. 266 f.)

¹⁰² A.a.O.

mäßig») identisch, sogar in der Überleitung zum Seitensatz; das ist nur möglich, weil diese Überleitung in der Exposition nicht eigentlich moduliert, sondern lediglich auf der Dominantstufe schließt. Wie üblich in der Sonatinenform verzichtet Čajkovskij auf die Durchführung; aber er verzichtet nicht auf die motivisch-thematische Arbeit mit dem Material: Sowohl im Haupt- als auch im Seitensatz folgen auf die gleichmäßig-periodischen Themen durchführungsartige Abschnitte (diejenigen des Seitensatzes arbeiten mit dem Kopf des Hauptsatzthemas). Vor dem Eintritt dieser durchführungsähnlichen Teile wird die jeweils letzte der thematischen Phrasen jeweils um einen Takt auf 7 (statt 8) bzw. 3 (statt 4) Takte verkürzt (in der Exposition: T. 70-76 bzw. 103-105). Eine kaum auffallende Irregularität, die, ebenso wie die durch Akzente und phrasierende Bögen unterstrichenen Wechsel des 6/8- in einen 3/4-Takt für eine reizvolle Belebung des luftigen, schwebenden Satzes sorgt.

Als Finale einer Serenade, die mit einer "anspruchslosen" Sonatine begann, erwartet der Hörer einen leichten, heiteren «Kehraus». Ein solcher wird ihm auch serviert, aber in welch anspruchsvoller Form und Technik! Sphärenhaft entrückt, in hoher Lage und mit Dämpfern knüpft der Satz an den seidigen Flageolettschluß der vorangehenden Elégie an und intoniert ein ruhiges, langsames Volkslied, das, motivisch geschickt vermittelt, in das Hauptthema des Allegro überführt, ebenfalls ein Volkslied, diemal ein formelhaft prägnantes, heftig herumwirbelndes Lied. (Beide Lieder hatte Čajkovskij 1868/69 aus Balakirevs Volksliedsammlung von 1866 in seine "50 russischen Volkslieder für Klavier zu vier Händen" übernommen.) Das rasche Volkslied wird sogleich in der kettenhaften, ununterbrochenen, sprühenden, instrumentatorisch virtuosen Manier variiert, die Čajkovskij in Glinkas "Kamarinskaja"-Ouvertüre (1848) als wegweisend für die russische Sinfonik gepriesen und selbst im Finale seiner 2. Sinfonie angewandt hatte – zur Freude und Bewunderung der Komponisten des Petersburger "Mächtigen Häufleins".

Doch das Finale ist nicht nur ein hinreißender Variationensatz; er ist zugleich ein anspruchsvoller Sonatenhaupsatz, dessen Seitensatz (T. 41 ff. bzw. 253 ff.) von einem typisch Čajkovskijschen Thema beherrscht wird. Wie das Hauptsatzthema hat es zwar einen gleichförmigen, fast ostinatohaften Rhythmus eigener Art, doch realisiert man das zunächst gar nicht, weil die einschmeichelnde Melodie (in der Reprise, T. 277 ff., ausdrücklich "con anima" – seelenvoll – vorzutragen), unterstützt von einer auf und nieder wogenden Begleitung, einen betörenden Elan entwickelt. Die "ganz andere" Stilebene des lyrischen Themas wird, wie Čajkovskij dies auch in anderen Sätzen, seien diese Teile nun homogen oder auch heterogen, elegant vermittelt: eine charakteristische Begleitfigur vom Schluß des Hauptsatzes (z.B. T. 29 ff.) wird im Seitensatz beibehalten (T. 41 ff.). Die Schlußgruppe (T. 81 ff. bzw. 293 ff.) faßt beide Themencharaktere zusammen. Die Durchführung (sie macht fast ein Viertel des gesamten Satzes aus) kontrastiert beide Themen (T. 125 ff.), ehe sie zu einem enggeführten Fugato des Hauptsatzthemas ansetzt (T. 189 ff.).

Nach der Reprise schließt Čajkovskij den Bogen zur Einleitung des I. Satzes. Deren majestätisches Thema entpuppt sich erst jetzt als vom Hauptsatzthema des Finales (dem raschen Volkslied) abgeleitet: den ersten beiden Takten mit den vier im Quartabstand fallenden Tönen. Das wird durch die Motivabspaltung (T. 359-370) und den Stringendo-Übergang in die Stretta (T. 371 ff.) mit dem Hauptsatzthema sozusagen als überraschende Schlußpointe vorgeführt.

Faszinieren die Ecksätze der Serenade durch ihre exquisite Form, ihren zündenden Charakter und Impitus, so fesseln die erwartungsgemäß einfach gebauten Mittelsätze durch die erlesene Schönheit ihrer Themenbildung. Beide Satzpaare sind gleichermaßen ungewöhnlich, so konventionell und vertraut ihre Sprache auf den Hörer wirkt. Im übrigen sind sie auf eine unaufdringlich feine Art miteinander verwoben. Für die Ecksätze und ein ge-

103 Vgl. Rabinovič, a.a.O.

Schlußbemerkungen zur Aufführungspraxis

Gerade in den Partituren der Suiten und der Serenade, aber auch in den übrigen Partituren der späteren Zeit widmet Čajkovskij den sozusagen sekundären Parametern der Musik, also dem Vortrag im weitesten Sinne, größte Aufmerksamkeit: Er trägt differenziert und minutiös seine Angaben zur Artikulation und Phrasierung, Agogik und Dynamik ein, Auf- und Abstriche in den Streicherstimmen 104 sowie Vortrags- und Tempoangaben (einschließlich Metronomzahlen). Zu Beginn der 3. Suite läßt er sogar einen "Avis" in die gedruckte Partitur setzen, man solle sich exakt an die Metronomangaben halten. 105 Und die Serenade für Streichorchester wünscht er sich ausdrücklich stark besetzt; zu Beginn der Partitur ergänzt er den höflichen, aber bestimmten Hinweis: Je größer das ausführende Streichorchester besetzt sei, desto mehr entspreche dies den Vorstellungen des Komponisten.

Vergleicht man nun Aufführungen und Aufnahmen Čajkovskijscher Werke mit den Originalpartituren und ihren detaillierten Ausführungsbestimmungen, findet man schnell die Erklärung dafür, daß nicht wenige Interpreten den Charakter und den "Ton" der Musik nicht oder nur unzureichend treffen: Sie setzen sich über Čajkovskijs Aufführungsvorschriften hinweg. Čajkovskij hat viele seiner Werke in seinen letzten Lebensjahren, 1887-1893, selbst dirigiert, zum Teil auch uraufgeführt. Er hat gewußt, was er in seine Partituren schrieb.

¹⁰⁴ Systematisch, mit Hilfe des Geigers Julij É. Konjus, im Partiturautograph der 6. Sinfonie. Vgl. dazu den Kritischen Bericht zur Ausgabe des Werkes, NČE 39c, S. 55.

¹⁰⁵ Eine ähnliche Bitte findet man zu Beginn der autographen Partitur des Klaviertrios op. 50: "Les artistes et amateurs, qui se donneront la peine de jouer cette composition, sont bien priés de se conformer très exactement aux indications de l'auteur [...]" (nach: ČPSS 32a, S. 5).

Wesentliche Anregungen zum Verständnis von Čaikovskiis Orchestermusik verdankt der Autor des vorliegenden Beitrags großen Interpreten. So sehr er sich auch bewußt ist, daß ein Urteil über die betreffenden Aufnahmen von persönlichem Geschmack und individuellen Vorlieben geprägt ist, möchte er sie doch nennen: die alten Aufnahmen der 4., 5. und 6. Sinfonie von Willem Mengelberg, ¹⁰⁶ die Gesamtaufnahmen der Sinfonie Nr. 1-6 von Igor Markevich, ¹⁰⁷ Claudio Abbado, ¹⁰⁸ Kurt Masur ¹⁰⁹ und Mihail Pletnev, ¹¹⁰ die Aufnahmen der *Manfred*-Sinfonie von Markevich, ¹¹¹ Masur ¹¹² und Pletnev, ¹¹³ die Gesamtaufnahme der Orchestersuiten Nr. 1-4 von Antal Dorati ¹¹⁴ sowie die Einspielung der 4. Suite ("Mozartiana") und der Serenade für Streichorchester von Benjamin Britten. 115 Die Erstfassung der 2. Sinfonie liegt in einer Aufnahme von Geoffrey Simon vor: 116 die von Semën S. Bogatyrëv (1890-1960) rekonstruierte Es-Dur-Sinfonie haben u. a. Eugene Ormandy¹¹⁷, Neeme Järvi¹¹⁸ und Sergei Skripka¹¹⁹ eingespielt.

¹⁰⁶ Die 4. Sinfonie gibt es offenbar bisher nur als LP, z. B.: Concertgebouw orkest Amsterdam; EMI / Angel (Japan) GR-2191 (LP, Begleittext datiert 1968; Aufnahme: 1929?). - 5. Sinfonie: Berliner Philharmoniker; Teldec 243 727-2 (CD 1988; Aufnahme: 1940). - 6. Sinfonie: Concertgebouw orkest Amsterdam; Teldec 4509-93673-2 (CD 1994; Aufnahme: 1941).

¹⁰⁷ London Symphony Orcheatra; Philips 426 848-2 (4 CD 1990; Aufnahmen: 1962-1966).

Chicago Symphony Orchestra; Sony 87883 (6 CD).

Gewandhausorchester Leipzig; Teldec 903174389-2 (6 CD).

Russian National Orchestra; Deutsche Grammophon 449 967-2 (5 CD 1996; Aufnahmen: 1995).

Offenbar bisher nur als LP; innerhalb der 10-LP-Kassette mit den Sinfonien Nr. 1-6 und "Manfred" (London Symphony Orchestra, Igor Markevitch) und den Suiten Nr. 1-4 (New Philharmonia Orchestra, Antal Dorati): Philips 6799 002. - "Manfred": LP-Nr. 835 250 LY.

¹¹² Gewandhausorchester Leipzig; Teldec 9031-73130-2 (CD 1992; Aufnahme: 1991).

Russian National Orchestra; Deutsche Grammophon 439 891-2 (CD 1994; Aufnahme 1993).

New Philharmonia Orchestra; Philips 454 253-2 (2 CD 1996; Aufnahmen: 1966).

English Chamber Orchestra; BBC: BBCD 8002-2 (CD 1999; Aufnahmen: 1962 und 1968).

The London Symphony Orchestra; Chandos: CHAN 8304 (CD; zunächst 1982 als LP; Aufnahme: 1982).

Philharmonia Orchestra; CBS: MPK 46453 (CD 1990; zunächst als LP; Aufnahme: 1962).

The London Philharmonic; Chandos: CHAN 9130 (CD 1993; Aufnahme: 1991).

¹¹⁹ Fälschlich als "A Symphony of Life"; Moscow Symphony Orchestra; DOMUSIC (Belgien): DOM 291083 (CD 2003).