

# Tschaikowsky-Gesellschaft

## Mitteilungen Online

Aufsätze:

Čajkovskij und der Kontrabass in Russland  
(Fynn Leinweber)

Publikationsdatum (online): 6. Februar 2022

URL: [http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index\\_htm\\_files/2022-02-06-Kontrabass\\_Leinweber-Mitt-Online.pdf](http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_htm_files/2022-02-06-Kontrabass_Leinweber-Mitt-Online.pdf)

Abkürzungen, Ausgaben, Literatur sowie

Hinweise zur Umschrift und zur Datierung:

[http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index\\_htm\\_files/abkuerzungen.pdf](http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_htm_files/abkuerzungen.pdf).

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

Redaktion: Lucinde Braun und Ronald de Vet  
ISSN 2191-8627

## Čajkovskij und der Kontrabass in Russland

Fynn Leinweber<sup>1</sup>

Der Kontrabassbau ist eine stark individualisierte Angelegenheit, „geprägt von einer verwirrenden Vielfalt an Bauweisen, Größen und Stimmungen“<sup>2</sup>: Drei, vier, fünf oder sechs Saiten, mit oder ohne Bünde, diversen Saiten-Dicken und Materialien und eine große Vielfalt an Stimmungen, die in früheren Zeiten auch flexibel den jeweils gespielten Stücken angepasst wurden, machen den Kontrabass bis heute zu dem am wenigsten standardisierten Instrument der Orchesterstreicher. Auch die Bauformen der Bögen differieren: Der sogenannte „deutsche Bogen“ besitzt einen größeren Frosch, der von der Seite im sogenannten „Untergriff“ gehalten wird, während der „französische“ Bogen, der außer in Frankreich auch in Italien, England und teilweise in den USA verwendet wird, dem Cellobogen ähnelt und wie dieser von oben gefasst wird.

Instrumentenbau und Instrumentalspiel beeinflussen das Komponieren. Manche Besonderheiten einer Partitur lassen sich erst angemessen nachvollziehen, wenn man die dem Komponisten vertrauten Instrumententypen berücksichtigt. Insofern ist es für das Verständnis von Čajkovskijs Partituren nicht unwichtig zu wissen, welche Spielweisen zu seinen Lebzeiten am Petersburger und Moskauer Konservatorium unterrichtet und welche Instrumente in den dortigen Orchestern gespielt wurden.

### Zur Entwicklungsgeschichte des Instruments

Der Kontrabass verbindet „Teile der Gamba- und der Violinfamilie“<sup>3</sup> und entwickelte sich ab etwa 1600 aus den tiefen Instrumenten der Viola-da-gamba-Gruppe,<sup>4</sup> von denen der „Violone“ in seiner Version als Sechzehnfußinstrument (also eine Oktave tiefer klingend als notiert) mit vier oder fünf im Quartabstand gestimmten Saiten am deutlichsten als Brückeninstrument zum heutigen Kontrabass erkennbar ist. Der enge Zusammenhang zeigt sich auch in der Literatur, in der die Bezeichnung „Violone“ (oder „Contrabasso di viola“) bis ins 19. Jahrhundert als Alternative zu dem Begriff „Kontrabass“ verbreitet war. Ursprünglich als Continuo-Instrument und zur Begleitung von Sologesang in Gebrauch,<sup>5</sup> gelangte er Ende des 17. Jahrhunderts allmählich ins Orchester-Ensemble. Johann Sebastian Bach vermerkte in seinen Partituren die Bezeichnungen „con Violone“ und „senza Violone“ zu Beginn und Ende derjenigen Passagen, in denen der Violone die Cellostimme eine Oktave tiefer klingend verdoppeln sollte. Eine separate, eigenständig notierte Stimme für dieses Instrument erschien dagegen noch nicht.

Bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts blieb es üblich, dass der Kontrabass „die Cello Stimme in der tiefen Oktave“<sup>6</sup> mitspielte, sodass für eine Orchesterpartitur eine Streicher-

---

<sup>1</sup> Fynn Leinweber ist Kontrabassist. Der vorliegende Text entstand im Sommersemester 2020 im Rahmen seines Lehramtsstudiums an der Universität Oldenburg (Seminar Grönke: „Nachdenken über Musik [in] unserer Zeit: Der Komponist Tschaikowky als Gegenstand von Biographieschreibung“). Die Kapitel zu „Kontrabassisten in Čajkovskijs Umfeld“ und „Instrumentationslehren“ wurden gemeinsam mit Kadja Grönke erarbeitet. – Alle in diesem Beitrag aufgeführten Links wurden zuletzt abgerufen am 5. Dezember 2021.

<sup>2</sup> Vienna Symphonic Library, [https://www.vsl.co.at/de/Double\\_bass/History](https://www.vsl.co.at/de/Double_bass/History).

<sup>3</sup> Vienna Symphonic Library, [https://www.vsl.co.at/de/Strings/Double\\_bass](https://www.vsl.co.at/de/Strings/Double_bass).

<sup>4</sup> Vgl. z. B. Joëlle Morton, *Historical Bass Website*, <http://www.greatbassviol.com/home.html>.

<sup>5</sup> [https://www.vsl.co.at/de/Double\\_bass/History](https://www.vsl.co.at/de/Double_bass/History).

<sup>6</sup> Hermann Erpf, *Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde*, Mainz 1959, S. 31.

Notation in vier Systemen ausreichte. Erst Ludwig van Beethoven erweiterte dies partiell um ein System, wann immer er eine Loslösung der Kontrabässe von den Celli forderte. Dass der Kontrabass in der Musik Beethovens damit langsam begann, sich vom Violoncello zu emanzipieren, geht möglicherweise auf eine Begegnung mit dem venezianischen Kontrabassisten Domenico Dragonetti (1763–1846) zurück, die 1799 stattfand. Dragonetti war einer der ersten international bekannten Kontrabassisten; er experimentierte mit unterschiedlichen Besaitungen, Bogenformen und Spielweisen und erweiterte das Repertoire an spieltechnischen Möglichkeiten für sein Instrument.<sup>7</sup> Seine entsprechenden Kompositionen enthalten virtuose Läufe, ungewöhnliche Fingersätze und besondere Formen des Flageolets, die bei den heutigen Instrumenten hauptsächlich im freischwingenden Bereich zwischen Griffbrett und Steg realisiert werden. Sein technisches Können mag Beethoven darin bestärkt haben, beispielsweise im vierten Satz seiner Sechsten Sinfonie den Kontrabässen nahezu unspielbare Sechzehntelläufe in sehr hohem Tempo und Lautstärke zuzumuten. In der Regel wird hier auch heute noch die Notengenauigkeit hintenangestellt, und diese Läufe werden als Glissando auf einer Saite gespielt.

Während Dragonetti dreisaitige Kontrabässe bevorzugte, welche zwar „einen stärkeren Klang, einen klareren, härteren und durchsetzungsfähigeren Ton, dafür aber einen geringeren Umfang in der Tiefe“<sup>8</sup> besaßen, und während in der kurzen, für den Kontrabass sehr fruchtbaren Phase zwischen ca. 1765 bis 1790 in Wien überwiegend fünfsaitige Instrumente in einer sogenannten „Wiener“ Terz-Quart-Stimmung bevorzugt wurden,<sup>9</sup> setzten sich im Laufe des 19. Jahrhunderts viersaitige Instrumente in Quartstimmung durch, wie sie auch heute noch üblich sind. Durch die tiefe E-Saite konnte der Kontrabass im sinfonischen Repertoire der Romantik mit Bassklarinette, Kontrafagott, Bassposaune und Bass- und Kontrabasstuba kombiniert werden.<sup>10</sup> Für die Musik des 20. Jahrhunderts wurde dann ein fünfsaitiger Kontrabass zwingend notwendig, der um die tiefe Subkontra-H-Saite erweitert wurde. Auch vom Fünfsaiter existiert kein standardisiertes Modell, doch handelt es sich in der Regel um ein Instrument mit einem gewaltigen Resonanzkörper, einem durchsetzungsfähigen Klang und einer Saitenlänge, die von Sattel bis Steg oft mehr als einen Meter (105–112 cm) misst.<sup>11</sup>

Aus den Informationen zum Instrumentenbau folgt, dass die Art des Spielens stark von dem verwendeten Instrument abhängt. Auch der Klang, bei dem „die ersten 6 Teiltöne besonders stark vertreten“<sup>12</sup> sind und der Nachhall der leeren Saiten im Fortissimo durchaus länger als 10 Sekunden betragen kann, variiert und macht den Kontrabass bis heute zu einem der facettenreichsten Orchesterstreichinstrumente.

---

<sup>7</sup> Vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/Domenico\\_Dragonetti](https://de.wikipedia.org/wiki/Domenico_Dragonetti).

<sup>8</sup> [https://www.vsl.co.at/de/Double\\_bass/History](https://www.vsl.co.at/de/Double_bass/History).

<sup>9</sup> Yamato Moritake, *Anton Zimmermann und die Wiener Stimmung des Kontrabasses. Zimmermanns zweites Konzert: Edition und Kommentar*, Masterarbeit Anton Bruckner Privatuniversität Linz 2019, auf <https://phaidra.bruckneruni.at/open/o:481>. Vgl. auch [https://geba-online.de/forum-0-7217-2507-1\\_Wiener-Stimmung](https://geba-online.de/forum-0-7217-2507-1_Wiener-Stimmung).

<sup>10</sup> [https://www.vsl.co.at/de/Double\\_bass/Sound\\_Combinations](https://www.vsl.co.at/de/Double_bass/Sound_Combinations).

<sup>11</sup> Bei Fünfsaitern handelt es sich normalerweise um 4/4- und bei Viersaitern um 3/4-Instrumente. Auf Letzteren wird die Mensur heutzutage gerne kleiner als 105 cm gewählt, da sich durch den geringeren Abstand zwischen den Tönen virtuose Passagen besser spielen lassen.

<sup>12</sup> [https://www.vsl.co.at/de/Double\\_bass/Sound\\_Characteristics](https://www.vsl.co.at/de/Double_bass/Sound_Characteristics).

### Kontrabassisten in Čajkovskijs Umfeld

Zu den ersten namhaften Kontrabassisten in Russland gehörte der Italiener Antonio Domenico Dall’Occa<sup>13</sup> (in Russland: Domeniko Francevič Dall’Okka; 1763–1833), der auf einem Instrument von Guarneri<sup>14</sup> konzertierte und nach mehreren erfolgreichen Gastspielen 1798 in Petersburg als Erster Kontrabassist an den Kaiserlichen Theatern angestellt wurde, als Solist aber auch in Moskau und anderen Städten beliebt war. Das Fach Kontrabass fand sofort Eingang in den Lehrplan der neugegründeten Konservatorien. Am Petersburger Konservatorium war von 1862 bis zu seinem Tod 1877 der in Turin ausgebildete Italiener Giovanni Ferrero<sup>15</sup> (Ivan Osipovič Ferrero, 1817 oder 1818 bis 1877) tätig, für dessen Klasse Anton Rubinštejn mehrere Instrumente bei dem aus Jena stammenden Petersburger Instrumentenbauer Ludwig Otto (1821–1887) anfertigen ließ. Ferreros Nachfolger wurde sein Schüler Vasilij Aleksandrovič Ždanov<sup>16</sup> (1845–1910). Er verfasste die erste und mehrfach wiederaufgelegte russische Kontrabassschule,<sup>17</sup> für die er das italienische<sup>18</sup> Fingersatz-System modifizierte und durch Prinzipien der sogenannten „Prager Schule“ erweiterte.<sup>19</sup> Aus seiner Hand stammt eine Bearbeitung der Arie des Gremin<sup>20</sup> aus Čajkovskijs Lyrischen Szenen *Evgenij Onegin*. In den Jahren, in denen Čajkovskijs Sinfonien Nr. 5 und 6 entstanden, war er Mitglied der Kontrabassgruppe des Petersburger Mariinskij-Theaters.

In Moskau war der aus Berlin stammende Ernest Julius Gustav Spekin<sup>21</sup> (Gustaf Fedorovič Špekin/Spekkin, 1834 [1836?]-1899) tätig, der nach seiner Ausbildung in Deutschland zwischen 1861 und 1897 dem Orchester des Bol’šoj-Theaters und zeitweilig auch dem Orchester der Italienischen Oper angehörte, ab 1861 für die Russische Musikalische Gesellschaft unterrichtete und 1867 der erste Kontrabass-Lehrer am Moskauer Konservatorium wurde. Damit war er dort einer von Čajkovskijs Kollegen. Er führte das Spiel mit dem französischen Bogen ein<sup>22</sup> – was darauf schließen lässt, dass zuvor der hochgebaute Bogen mit seitlichem Eingriff genutzt wurde.

Einer seiner Kollegen im Orchester des Bol’šoj-Theaters war ab 1882 Josef Rambousek<sup>23</sup> (Iosif/Osip Rambousek, 1845–1901), der zwischen 1861 und 1867 durch Josef Hrabě

---

<sup>13</sup> Boris V. Dobrochotov, *Kontrabas. Istorija i metodika* [Der Kontrabass. Geschichte und Spielweise], Moskau 1974, S. 74–76. Die Lebensdaten von Dall’Occa folgen dieser Publikation; das anderslautende Todesdatum auf [https://de.wikipedia.org/wiki/Antonio\\_Dall%27%80%99Occa](https://de.wikipedia.org/wiki/Antonio_Dall%27%80%99Occa) entspringt einer Verwechslung mit dem Todesdatum seines Sohnes Antonio (1816–1846).

<sup>14</sup> Ebd., S. 75. Von welchem Mitglied der Cremonenser Instrumentenbau-Familie Dall’Occas Kontrabass stammt, schreibt Dobrochotov leider nicht, doch werden noch heute Kontrabässe nach einem Modell von Giuseppe Giovanni (filius Andreae) Guarneri gebaut.

<sup>15</sup> Ebd., S. 77–79.

<sup>16</sup> Ebd., S. 79–81. Siehe auch den Eintrag „Ždanov“ in: *Pravoslavnaja enciklopedija* auf: [https://w.histrf.ru/articles/article/show/zhdanov\\_vasilij\\_aliexsandrovich](https://w.histrf.ru/articles/article/show/zhdanov_vasilij_aliexsandrovich).

<sup>17</sup> Vasilij Ždanov, *Škola dlja kontrabasa* [Schule für den Kontrabass], offenbar schon 1867 entworfen, 1881 in erster Auflage in St. Petersburg gedruckt.

<sup>18</sup> Eine Dreifinger-Technik, bei der Zeige-, Ring- (statt Mittel-), und kleiner Finger zum Greifen verwendet werden.

<sup>19</sup> Dobrochotov (wie Anm. 13), S. 80.

<sup>20</sup> Ebd.

<sup>21</sup> Ebd., S. 82. Siehe auch Artikel „Špekin“ auf Wikipedia (russisch):

[https://ru.wikipedia.org/wiki/Шпекин,\\_Густав\\_Фёдорович](https://ru.wikipedia.org/wiki/Шпекин,_Густав_Фёдорович). Zu Špekin und dem nachfolgend erwähnten Rambousek siehe außerdem: I. N. Parfěnova, *Bol’šoj teatr Rossii v biografijach muzykantov. Ėnciklopedičeskij slovar’* [Das russische Bol’šoj-Theater in Musikerbiographien. Enzyklopädisches Wörterbuch], Moskau 2018, S. 103 und S. 85.

<sup>22</sup> Dobrochotov (wie Anm. 13), S. 82.

<sup>23</sup> Ebd., S. 83f.

ausgebildet worden war – und zwar am Prager Konservatorium, wo das Instrument ab 1811 (und damit noch vor Paris, London oder gar Russland) zum Curriculum gehörte. Die durch die publizierten Lehrmaterialien der Prager Dozenten<sup>24</sup> und durch das Können der Absolventen gezielt weiterverbreitete Prager Spielweise (die auch Ždanov in seiner Kontrabassschule aufgriff) begründete eine namhafte „Prager Kontrabass-Schule“<sup>25</sup>, die Josef Rambousek später als Lehrer an der Musik- und Schauspiel-Schule der Moskauer Philharmonischen Gesellschaft und ab 1899 als Dozent am Moskauer Konservatorium vertrat.<sup>26</sup> Den in Prag verwendeten viersaitigen, in Quarten (Fis–H–E–A) gestimmten Instrumententypus legte er seiner Bearbeitung für Kontrabass und Klavier von Čajkovskijs *Andante cantabile* aus dessen Erstem Streichquartett zugrunde;<sup>27</sup> sie erschien um 1889 im Verlag Jurgenson, für den Rambousek auch Korrekturarbeiten<sup>28</sup> durchführte.

Ebenfalls als Korrektor für Jurgenson tätig war der im Harz geborene Al’bert Karlovič Klejneke<sup>29</sup> (1854–?). „[He] arranged several of Tchaikovsky’s works for various combinations of instruments“<sup>30</sup> und war ab 1882 Kontrabassist der Kaiserlichen Theater.

In Čajkovskijs Umfeld finden sich also einige der besten Kontrabassisten Russlands, und zumindest zu den Moskauer Musikern muss er auch beruflich Kontakt gehabt haben. Auch wenn offenbar keine Briefe an sie erhalten bzw. nicht publiziert sind, kann man doch davon ausgehen, dass der Komponist mit ihrer Art des Kontrabassspiels vertraut war.

---

<sup>24</sup> Václav Hause (1764–1847), Josef Hrabě (1816–1870), Josef (1847–1876) und Wendelin (1851–1901) Sládek publizierten im 19. Jahrhundert Unterrichtsmaterialien für den Kontrabass, die ihrem Unterricht am Prager Konservatorium zugrunde lagen. Vgl. dazu Freia Hoffmann, *Das Konservatorium für Musik in Prag*, in: Dies. (Hrsg.), *Handbuch Konservatorien. Institutionelle Musikausbildung im deutschsprachigen Raum des 19. Jahrhunderts*, Bd. 1, Lilienthal 2021.

<sup>25</sup> Vgl. dazu Božo Paradžik und Juliane Bruckmann, *Wiedergefundene Schätze*, Konzertprogramm vom 10.12.2015, auf <https://docplayer.org/34949379-Wiedergefundene-schaetze.html>.

<sup>26</sup> *Moskovskaja konservatorija ot istokov do našich dnei. Istoriko-biografičeskij spravočnik*, hrsg. von N.A. Mironova, Moskau 2005, S. 497; Parfěnova, *Bol’šoj teatr* (wie Anm. 21), S. 85. Für die Hinweise auf diese Quellen sei Ronald de Vet gedankt.

<sup>27</sup> Das erforderliche Instrument geht aus der ersten Notenseite des Drucks hervor: [https://imslp.org/wiki/String\\_Quartet\\_No.1%2C\\_Op.11\\_\(Tchaikovsky%2C\\_Pyotr\)](https://imslp.org/wiki/String_Quartet_No.1%2C_Op.11_(Tchaikovsky%2C_Pyotr)). Vgl. die Abbildung auf der nächsten Seite.

<sup>28</sup> Petr Jurgenson, Brief an Čajkovskij vom 24. Juli / 5. August 1893, ČJu 2 – 2013, S. 481.

<sup>29</sup> Vgl. ČJu 2 – 2013, S. 625, und Artikel „Klejneke“ in G. Riman, *Muzykal’nyj slovar’*, übersetzt von B. Jurgenson, hrsg. von J. Ėngel’, Moskau 1904, S. 636; auch auf [http://enc.biblioclub.ru/Termin/71805\\_Kleyneke](http://enc.biblioclub.ru/Termin/71805_Kleyneke). – Für den Hinweis auf Klejnecke sei Brett Langston gedankt.

<sup>30</sup> [http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Albert\\_Klejnecke](http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Albert_Klejnecke); eine Werkliste bietet [https://imslp.org/wiki/List\\_of\\_works\\_by\\_Albert\\_Klejneke](https://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Albert_Klejneke).

№14672.

**Andante cantabile**  
DU  
**QUATUOR** Op. 11  
de  
**P. TSCHAÏKOWSKY.**

№ 1. Violon & Piano par FERD. LAUB. Prix 50 c.  
№ 2. Violoncelle & Piano par W. FITZENHAGEN. Prix 50 c.  
№ 3. Arrangement pour piano Solo par CH. KLINDWORTH. Prix 40 c.

№. 4. Pour Violoncelle avec Harmonium, par J. de Swert . . . . . 70 cop.  
» 5. Pour Violoncelle avec 2 Vls. Alto, Violoncelle et Basse, par J. de Swett. 80 »  
» 6. Arrangement pour Piano à 4 mains. (A. Hubert). . . . . 40 »  
» 7. Pour 2 Violons, Alto et Violoncelle, (Edition originale). . . . . 80 »  
» 8. Pour Contrebasse avec Piano (J. Rambousek) . . . . . 70 »

Propriété de l'éditeur.  
**P. JURGENSON.**  
Commissionnaire de la Chapelle de la Cour, de la Société Impériale Musicale russe  
et du Conservatoire de Moscou.  
MOSCOU, Neglinny pr. 14. LEIPZIG, Thaletstrasse 19.  
St.-Petersbourg, J. Jurgenson. | Varsovie G. Sennewald.  
Imprimerie de musique P. Jurgenson à Moscou.

*David Fried March 1988*



Titelblatt von Josef Rambouseks Bearbeitung  
des *Andante cantabile* (Verlag Jurgenson, um 1889)

Instrumentationslehren<sup>31</sup>

Neben der unmittelbaren Anschauung der Instrumente und ihrer Spielweisen sind für Čajkovskijs Verwendung des Kontrabasses auch die von ihm verwendeten Instrumentationslehren interessant. Während seiner Ausbildung am Petersburger Konservatorium studierte er in den Jahren 1861 bis 1864 bei Nikolai Zarembo (1821–1879) sowohl Harmonielehre und Formenlehre nach Zarembo's Lehrer Adolf Bernhard Marx<sup>32</sup> (1795–1866) als auch Kontrapunkt und Kirchentönen nach Heinrich Bellermann<sup>33</sup> (1832–1903). Ab September 1863 besuchte er zusätzlich Anton Rubinštejn's Instrumentationslehre-Kurs<sup>34</sup> „und schloss das Fach mit der Note ‚gut‘ ab.“<sup>35</sup>

Anton Rubinštejn hat keine gedruckte Instrumentationslehre hinterlassen. Marx jedoch integrierte dieses Thema in den vierten Teil seiner Schrift (Kapitel „Orchestersatz“) und widmete sich dabei ausführlich auch dem Kontrabass.<sup>36</sup> Zwar „gehört der Band nicht zu Čajkovskijs [erhaltenem] Buchbestand“<sup>37</sup>, und man kann die „Kenntnis der Instrumentationslehre von Marx [...] nicht ohne weiteres voraussetzen“<sup>38</sup>, wie Wilhelm Büttmeyer in seiner Untersuchung zu Čajkovskijs Instrumentierungskunst schlussfolgert, da Rubinštejn Marx' Schrift ablehnte. Doch werfen Marx' Ausführungen ein interessantes Licht auf die allgemeine Verwendung des Kontrabasses Mitte des 19. Jahrhunderts.

Marx geht vom viersaitigen, in Quartan gestimmten Bass (E–A–D–G) als dem Normalfall aus; der Drei- und der Fünfsaiter in jeweils zwei unterschiedlichen Stimmungen werden in einer Fußnote erwähnt.<sup>39</sup> Den Tonumfang empfiehlt Marx, aus klanglichen Gründen maximal bis zum klingenden *d* oder *e* zu nutzen, und rät bei schnellen Bewegungen oder raschen Tonwiederholungen dazu, diese „nur bei ganz kurzen Figuren“ einzusetzen, „da sie [...] wegen der Tiefe des Instruments (besonders in seinen untersten Lagen) Undeutlichkeit zur Folge“<sup>40</sup> haben. Von Doppelgriffen, die er grundsätzlich für möglich hält, rät er ab „auf einem ohnehin schon dumpfen Instrumente, das vermöge der Dicke und Länge seiner Saiten selbst einzelne Töne nicht so vollkommen klar und deutlich hervorbringen kann, wie andre Instrumente“<sup>41</sup>. Aus demselben Grund möchte er den Dämpfer vermieden wissen und das Pizzicato nicht allzu sehr in die Höhe führen. Kurze Figurationen, Tremolo (auch über längere Strecken) und bestimmte Intervallsprünge sind dagegen „gut und ziemlich schnell ausführ-

<sup>31</sup> Vgl. zu diesem Kapitel allgemein: Wilhelm Büttmeyer, *Zur Instrumentierung der Orchesterwerke Čajkovskijs*, in: *Mitteilungen* 23 (2016), S. 19–38, und auf <http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/uebersichtheft.htm>. – Vgl. auch <https://academicbassportal.com/03r/09or/>.

<sup>32</sup> Adolf Bernhard Marx. *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch – theoretisch*, Theil 1–4, Leipzig 1837–1847.

<sup>33</sup> Heinrich Bellermann, *Der Contrapunkt oder Anleitung zur Stimmführung in der musikalischen Composition*, Berlin 1862.

<sup>34</sup> Modest Tschaikowsky, *Das Leben Peter Iljitsch Tschaikowskys*. ČSt 13/I, S. 92.

<sup>35</sup> Büttmeyer (wie Anm. 31), S. 21.

<sup>36</sup> Marx (wie Anm. 32), hier: Vierter Teil, Neuntes Buch, Erste Abtheilung, Fünfter Abschnitt: „Technik des Kontrabasses“, Leipzig 1847, S. 282–285; vgl.

<https://books.google.de/books?id=W1AQAAAAYAAJ&hl=sr&pg=PA282>.

<sup>37</sup> Büttmeyer (wie Anm. 31), S. 22.

<sup>38</sup> Ebd. Vgl. dazu auch die Untersuchung von Elena Polockaja, „Das Wichtigste sind Beständigkeit und Konsequenz“ – Čajkovskijs Lehrer Nikolaj Zarembo, <http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/mitteilungen-online/2018-07-27-Zarembo-Polockaja-Mitt-Online.pdf>, bes. S. 5f.

<sup>39</sup> Marx (wie Anm. 36), S. 282.

<sup>40</sup> Ebd., S. 283f.

<sup>41</sup> Ebd., S. 285.

bar“<sup>42</sup>. Die Untersuchung der Partituren von Čajkovskijs beiden letzten Sinfonien zeigt, wie weit der russische Komponist bei der Verwendung des Kontrabasses in seinen Kompositionen über die Ratschläge von Marx hinausgeht.

Unklar bleibt, wie weit sich Čajkovskij mit der wohl berühmtesten Instrumentationslehre des 19. Jahrhunderts auseinandergesetzt hat: mit Hector Berlioz' *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*<sup>43</sup>. Er bewunderte die Instrumentationskunst des Franzosen, den er bei dessen Russland-Reise im Dezember 1867<sup>44</sup> persönlich kennenlernte, und besaß seine „*Instrumentationslehre*, die 1864 erschienene deutsche Übersetzung des *Grand traité*, sowie die *Partitur-Beispiele*, die diese Abhandlung ergänzten“<sup>45</sup>. In der deutschen Ausgabe (Čajkovskij las fließend Deutsch) informiert Berlioz über zwei Formen des Kontrabasses: den in Quinten gestimmten Dreisaiter und den (wie bei Marx) in Quarten gestimmten Viersaiter, von denen der französische Komponist aufgrund der leichteren Spielbarkeit und des größeren Tonumfangs in der Tiefe den Viersaiter bevorzugt.<sup>46</sup> Berlioz, der wesentlich stärker als Marx von der modernen Orchesterpraxis her denkt, empfiehlt, in einem Orchester quartengestimmte Viersaiter (E–A–D–G) mit Viersaitern in Terz-Quint-Stimmung (E–G–D–A) zu kombinieren: „man erhielt dann [...] eine Kreuzung von leeren Saiten, die der Klangkraft sehr zu statten käme“<sup>47</sup>. Für das Bassfundament des Orchesters rät er, die Kontrabassstimme durch Fagotte, Bassethörner, Bassklarinette oder „durch die tiefsten Töne der gewöhnlichen Clarinetten“<sup>48</sup> zu verdoppeln, keinesfalls aber durch Posauern oder Ophikleide, „deren Klangcharakter ja weder innere noch äußere Aehnlichkeit mit dem der Contrabässe hat und sich daher sehr schlecht mit ihm verbindet.“<sup>49</sup> Anschließend präzisiert er die Möglichkeiten für den Gebrauch des Flageolets und fügt hinzu: „Das anhaltende Tremolo der Contrabässe [ist] von ausgezeichneter dramatischer Wirkung; nichts verleiht dem Orchester eine drohendere Physiognomie; aber es darf nicht lange andauern sonst würde es wegen der Ermüdung der Spieler [...] bald zur Unmöglichkeit werden.“<sup>50</sup> Für diesen Fall rät er zu einer Aufteilung der Figuration auf zwei Kontrabassstimmen in

<sup>42</sup> Ebd., S. 285. Dass er Oktavtremoli (die er am Beispiel Haydns erwähnt) ausschließt, zeigt, dass er definitiv nicht mit den in der Wiener Klassik verwendeten Kontrabassmodellen vertraut ist.

<sup>43</sup> Hector Berlioz, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Paris 1844. – Vgl. dazu Büttemeyer (wie Anm. 31), S. 22f.

<sup>44</sup> Einen Überblick zu Čajkovskij und Berlioz bietet Tchaikovsky Research: [http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Hector\\_Berlioz](http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Hector_Berlioz).

<sup>45</sup> Büttemeyer (wie Anm. 31), S. 23, mit Verweis auf die Dissertation von Ada Ajnbinder, *Ličnaja biblioteka P. I. Čajkovskogo kak istočnik izučenija ego tvorčeskoj biografii* [Čajkovskijs private Bibliothek als Quelle für die Erforschung seines Schaffens], Moskau 2010 (Typoskript).

<sup>46</sup> Hector Berlioz, *Instrumentationslehre. Ein vollständiges Lehrbuch zur Erlangung der Kenntniß aller Instrumente und deren Anwendung, nebst einer Anleitung zur Behandlung und Direction des Orchesters. Autorisirte deutsche Ausgabe von Alfred Dörffel*, Leipzig 1864, S. 42–48, hier S. 42.

([https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10271076\\_00054.html](https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10271076_00054.html)). Die Instrumentationslehre von François-Joseph Fétis dagegen kennt für Frankreich nur den in Quinten gestimmten Dreisaiter (G–D–A) und verortet den Viersaiter in Deutschland, Italien und England (S. 45). Französischen Komponisten, die mit der Quintenstimmung rechnen müssen, rät Fétis, in einem schnellen Satz weniger Schwierigkeiten zu verlangen als wenn sie in Deutschland, also für einen in Quarten gestimmten Viersaiter schreiben (S. 46). Vgl. François-Joseph Fétis, *Manuel des Compositeurs, Directeurs de Musique, Chef d'Orchestre & de Musique Militaire. Ou Traité Méthodique de l'Harmonie, des Instrumens, des Voix, et de tout ce qui est relatif à la Composition, à la Direction et à l'exécution de la Musique*, Paris [1840], darin: „Chapitre 4.me: De la Contre basse“, S. 45–46 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9623752w/f55.item>).

<sup>47</sup> Berlioz (wie Anm. 46), S. 42.

<sup>48</sup> Ebd., S. 43.

<sup>49</sup> Ebd.

<sup>50</sup> Ebd., S. 44.

Verbindung mit tremolierenden Violoncelli. „So entwickelt sich hieraus ein dumpfes Gemurmel, das dem Tremolo ziemlich gleichkommt und dieses also schicklich ersetzt“<sup>51</sup> oder ihm sogar vorzuziehen sei.

Auch Berlioz benennt also klangliche Probleme des Kontrabasses, die aus seiner Tiefe und damit aus einer gewissen Behäbigkeit der Tonbildung resultieren. Wenn Čajkovskij im Kopfsatz seiner Fünften Sinfonie zu raschen Figurationen der Celli nur Akzente der Kontrabässe setzt, erinnert das zwar an Berlioz' Vorschlag, das behäbigere Instrument zu entlasten. Doch erzeugt Čajkovskij dadurch kein „dumpfes Gemurmel“, sondern ganz im Gegenteil eine größere Prägnanz und Energie der motivisch-thematischen Entwicklung.

Im Sommer 1865 übersetzte Čajkovskij auf Veranlassung Anton Rubinštejns die Instrumentationslehre<sup>52</sup> von François-Auguste Gevaert (1828–1908). Der belgische Musiker und Musiktheoretiker geht davon aus, dass in Orchestern sowohl drei- als auch viersaitige Instrumente gleichzeitig verwendet werden. Er weist darauf hin, dass diese dem Komponisten unterschiedliche Zugangsweisen abfordern, da sie unterschiedliche Fingersätze verlangen und unterschiedliche Zusammenklänge erlauben. Auch Gevaert rät von zu schnellen – und vor allem zu ausgedehnten schnellen – Passagen ab. Solche Figurationen empfiehlt er, auf dem Violoncello spielen zu lassen und dem Kontrabass zugleich eine vereinfachte, nur die Akkordtöne erfassende Version zuzuweisen. Das entspricht schon deutlich eher dem Verfahren, das Čajkovskij in seiner Fünften Sinfonie anwendet.

Im Glissando hört Gevaert beim Kontrabass „gewisse pittoreske Effekte“<sup>53</sup>, im Tremolo „eindrucksvolle Effekte“<sup>54</sup>, ansonsten aber ist das Instrument für ihn hauptsächlich dazu prädestiniert, „den echten Bass der Harmonie hörbar zu machen“<sup>55</sup>. Im Orchester spiele es daher kaum eine individualisierte Rolle; als virtuoses Soloinstrument und in einem Militärmusikkorps („harmonie militaire“) sei seine Verwendung denkbar, während das Instrument in der Kammermusik ausgesprochen selten genutzt werde.<sup>56</sup>

### Zu Čajkovskijs Orchesterklang

Im Rahmen seiner Lehrtätigkeit am Moskauer Konservatorium 1866–1878 hat Čajkovskij zwar „zwei eigene Lehrbücher geschrieben, 1871 den *Leitfaden zum praktischen Erlernen der Harmonie* und 1874 das *Kurze Lehrbuch der Harmonie* für Chorleiter“<sup>57</sup>; für seinen im

---

<sup>51</sup> Ebd.

<sup>52</sup> François-Auguste Gevaert, *Traité général d'Instrumentation. Exposé méthodique des principes de cet art dans leur application à l'orchestre, à la musique d'harmonie et de fanfares, etc.*, Gent und Lüttich 1863, darin: „Contre-basse“, S. 36–40. Čajkovskijs russische Übersetzung erschien 1866 unter dem Titel *Rukovodstvo k instrumentovke* [Anleitung zur Instrumentation] im Verlag Jurgenson. Eine ausführliche textologische Untersuchung zu Čajkovskijs Übersetzung hat Elena Polockaja vorgelegt, *Perevod Čajkovskogo „Traité général d'instrumentation“ F. V. Gevarta kak dokument svoego vremeni i pamjatnik muzykal'no-teoretičeskoj mysli XIX veka*, in: *Čajkovskij i XXI vek: Dialogi vo vremeni i prostranstve* [Čajkovskij und das 21. Jahrhundert: Dialoge in Zeit und Raum], hrsg. von Aleksandr Komarov, Sankt Petersburg 2017, S. 376–423. Sie äußert ebenfalls die Auffassung, dass dieses Werk in der Phase bis zum Erscheinen von Rimskij-Korsakovs Instrumentationslehre als Lehrbuch an den Konservatorien verwendet wurde.

<sup>53</sup> Gevaert, *Traité* (wie Anm. 52), S. 38: „certains effets pittoresques“.

<sup>54</sup> Ebd., S. 39: „des effets formidables“.

<sup>55</sup> Ebd., S. 40: „faire entendre la vraie basse de l'harmonie“.

<sup>56</sup> Ebd.

<sup>57</sup> Thomas Kohlhase, „Vorwort des Herausgebers“, in: *Petr Il'ic Čajkovskij: Leitfaden zum praktischen Erlernen der Harmonie*, ČSt 6, S. 5.

Studienjahr 1870/71 abgehaltenen Kurs zur Instrumentation sind jedoch „keinerlei Aufzeichnungen erhalten“<sup>58</sup>. Da seine Übersetzung von Gevaerts *Traité général* zu der Zeit bereits vorlag, ist durchaus denkbar, dass er im Unterricht auf diese Schrift zurückgriff.<sup>59</sup>

Hinsichtlich seines eigenen Komponierens schrieb er im März 1878 in einem Brief an Nadežda fon Meck in Zusammenhang mit seiner Vierten Sinfonie:

„Sie fragen mich, wie ich hinsichtlich der Instrumentation vorgehe. Ich komponiere niemals abstrakt, d. h. niemals erscheint in mir ein musikalischer Gedanke anders als in der ihm entsprechenden äusseren Form. Auf diese Art erfinde ich einen musikalischen Gedanken gleichzeitig mit der Instrumentierung.“<sup>60</sup>

Neben den üblichen Parametern Melodik, Harmonik und Rhythmik spielte die Klangfarbe für Čajkovskijs musikalische Vorstellung also eine entscheidende Rolle, und er hat in dieser Hinsicht aufmerksam die Musik auch von Komponisten wie Berlioz, Meyerbeer, Mendelssohn und Wagner und ihren eher modernen Orchestrierungsstil wahrgenommen.<sup>61</sup> Indem er die Besetzung des großen romantischen Sinfonieorchesters an der Schwelle zur Moderne bevorzugte, brach er in gewisser Weise mit der Tradition seines Lehrers Anton Rubiňštejn, der in seinem Unterricht eher die Orchesterbehandlung Schumanns und Mendelssohn Bartholdys vermittelt zu haben scheint.<sup>62</sup>

„Vergleicht man die von Čajkovskij eingesetzten [Orchester-]Instrumente mit den in den Instrumentationslehren der Zeit aufgelisteten, so stellt man fest, dass er weder von Zupfinstrumenten noch von den neuen BÜgelhörnern, Saxophonen, Saxhörnern, -trompeten oder -tuben Gebrauch machte.“<sup>63</sup>

Čajkovskij ging es also nicht darum, möglichst viele und vielfältige klangliche Effekte zu erzeugen. Vielmehr erzielte er durch das Wechselspiel zwischen einzelnen Instrumentengruppen und durch die Kombination unterschiedlicher Instrumente und Instrumentengruppen mit dem Orchestertutti, laut Bütt Meyer,<sup>64</sup> einen transparenten Klang, in dem einzelne Stimmen oder Stimmkombinationen aus dem Orchestertutti heraustreten. Jede Stimme übernimmt im kompositorischen Geflecht eine bestimmte Funktion, wobei zusätzlich zwischen der Melodieführung und der Begleitung differenziert wird. „Anscheinend blieb er seinem Grundsatz treu, dass der Klang auf die musikalische Idee abgestimmt sein müsse und nicht zum Selbstzweck werden dürfe.“<sup>65</sup>

In den Orchestern der beiden russischen Hauptstädte konnte Čajkovskij spätestens ab den 1880er Jahren damit rechnen, Instrumente auf der Höhe seiner Zeit – und bei den Kontrabässen mit großer Wahrscheinlichkeit Viersaiter – zur Verfügung zu haben, mit denen er sehr differenzierte Klangfarben und Farbwirkungen erzeugen konnte. In diesem Sinne ist nun zu fragen, wie Čajkovskij die klanglichen Möglichkeiten und die Probleme des Kontrabassspiels in seine Vorstellung eines transparenten Orchesterklangs einzubinden vermochte.

---

<sup>58</sup> Ebd., S. 10.

<sup>59</sup> Vgl. Polockaja (wie Anm. 52), S. 410.

<sup>60</sup> Brief Čajkovskijs an Nadežda fon Meck vom 5./17. März 1878, zitiert nach ČMB 1, S. 246.

<sup>61</sup> Vgl. dazu Bütt Meyer (wie Anm. 31), S. 21, insbesondere in Zusammenhang mit Äußerungen von German Laroš.

<sup>62</sup> Vgl. ebd., S. 22.

<sup>63</sup> Ebd., S. 33.

<sup>64</sup> Ebd., S. 30. Bütt Meyer beruft sich hier auf Elliott W. Galkin, *A History of Orchestral Conducting in Theory and Practice*, New York 1988, S. 96 : „Tchaikovsky was an expert in individualizing instrumental resources. [...] he grouped instruments of similar timbral characteristics together, contrasting them section against section. His is an orchestration of differentiation rather than fusion.“

<sup>65</sup> Ebd., S. 33.

Im Folgenden wird am Beispiel der Sinfonien Nr. 5 und 6 gezielt untersucht, ob der Kontrabass eine eigenständige Stimme besitzt, mit welchen Instrumenten er parallel geführt wird und welche technischen Anforderungen an die Spieler gestellt werden.

### Der Kontrabass in Čajkovskijs Fünfter Sinfonie

Čajkovskijs Fünfte Sinfonie (e-Moll op. 64) kam am 5./17. November 1888 in einem Konzert der Petersburger Sinfonischen Gesellschaft zur Uraufführung, wurde am 12./24. November 1888 im Dritten Sinfoniekonzert der Russischen Musikgesellschaft wiederholt und erlebte am 10./22. Dezember 1888 im Fünften Sinfoniekonzert der Russischen Musikgesellschaft ihre Moskauer Erstaufführung. Alle drei Programme wurden von Čajkovskij selbst geleitet, der folglich bei den Proben alle Möglichkeiten hatte, seine in der Partitur notierte Vorstellung mit dem Klang der orchestereigenen Kontrabässe abzugleichen.

Der erste Satz ist insgesamt auffällig tief komponiert. Gleich zu Beginn (Andante) erklingt das werkprägende ‚Schicksalsmotiv‘ unisono in der unteren Lage der beiden A-Klarinetten. Die tiefen Streicher begleiten diese Melodie akkordisch und sorgen für eine düstere und zugleich fesselnde Stimmung:

Clarineti in A. *a 2* *p* *più f* *mf* *mf*

Violini I.

Violini II. *tenuto* *mf* *mf*

Viole. *pesante e tenuto sempre* *p* *più f* *mf* *p* *mf*

Violoncelli. *pesante e tenuto sempre* *p* *più f* *mf* *p* *mf*

Contrabassi. *pesante e tenuto sempre* *p* *più f* *mf* *p* *mf*

Andante. (♩ = 80)

Auffällig ist, dass die ersten Violinen während des gesamten Andantes pausieren und auch die zweiten Violinen nur für sporadische Einwüfe in Form eines sich wiederholenden vier-tönigen, in Sekunden abwärts strebenden Motivs zum Einsatz kommen. Der Kontrabass wird in der Partitur mit einem eigenständigen System berücksichtigt. Die abwärtsstrebende Melodie der Klarinetten (unterstützt durch die zweiten Violinen) und die aufwärtsstrebende Begleitung der Kontrabässe (unterstützt durch die Celli) bewegen sich in Gegenbewegung aufeinander zu. Da der Kontrabass eine Oktave tiefer klingt als notiert, spielt er zu Beginn die tiefsten Töne des Orchestersatzes. Nur selten wird er von den Celli eine Oktave höher verdoppelt und entkoppelt sich auch im weiteren Verlauf des Satzes immer wieder von den Celli. Deutlich zeigt sich diese Ablösung in Takt 89, in dem der Bass (zunächst in Gegenbewegung zum Cello) einen in Sekunden abfallenden 6/8-Lauf hat, welcher vom 2. Fagott oktaviert und vom 1. Fagott eine große Sexte höher mitgespielt wird:

The image shows a musical score excerpt for three parts: Fagotti I. II., Violoncelli, and Contrabassi. The Fagotti part is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a dynamic marking of *ff*. The Violoncelli and Contrabassi parts are also in bass clef with the same key signature and dynamic marking. The Fagotti part shows an octave doubling with the Contrabassi, while the Violoncelli part is in the same register as the Contrabassi.

Die oktavierte Parallelführung von Fagott und Kontrabass (vgl. z. B. Takt +27 bis Takt 37) lässt sich in Čajkovskijs Komposition häufig antreffen und ist in dieser Zeit ein beliebtes Kompositionsmittel, welches auch Berlioz in seinem *Grand traité d'instrumentation* erwähnt.<sup>66</sup>

In den Takten 260–264 spielen Celli, Kontrabässe und Fagotte im Fortissimo unisono (bis auf die zweite Zählzeit in Takt 260), wobei das erste Fagott die Cellostimme und das zweite Fagott die Kontrabassstimme in ein und derselben Lage verdoppelt.

The image shows a musical score excerpt for three parts: Fagotti I. II., Violoncelli, and Contrabassi. The Fagotti part is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a dynamic marking of *ff*. The Violoncelli and Contrabassi parts are also in bass clef with the same key signature and dynamic marking. The Fagotti part shows an octave doubling with the Contrabassi, while the Violoncelli part is in the same register as the Contrabassi.

Dadurch wird ein machtvoller tiefer Klang erzeugt, der das Orchester von unten aufbaut und führt. Auffällig ist außerdem, dass die Kontrabassspieler, um das hohe *as*<sup>1</sup> (klingend: kleines *as*, Takt 261) erreichen zu können, bis in die Daumenlage<sup>67</sup> greifen müssen. Vom vorausgehenden, nahezu zwei Oktaven tiefer liegenden *H* (klingend: *H*<sup>1</sup>) aus ist dieser Sprung vom Sattel des Instruments bis in die Daumenlage eine große Herausforderung – insbesondere in hoher Geschwindigkeit. Čajkovskij verlangte also von den Instrumentalisten seiner Zeit eine technische Fertigkeit, die im 19. Jahrhundert vermutlich nicht selbstverständlich war.

<sup>66</sup> Vgl. Berlioz (wie Anm. 46), S. 88.

<sup>67</sup> Die Daumenlage beginnt ungefähr dort, wo das Griffbrett über den Korpus des Instrumentes hinausragt. An dieser Stelle wird nicht mehr der kleine Finger, sondern der Ringfinger zum Greifen verwendet, und der Daumen wird zusätzlich als weitere Griffoption integriert, die besonders bei großen Intervallsprüngen oder virtuoseren Passagen an Wichtigkeit gewinnt.

In den Takten 104 und 105 ist zu erkennen, wie der Kontrabass (unabhängig von Celli und Fagott) durch seine Sforzati Impulse gibt, welche die furiosen Sechzehnteltriolen der übrigen Streicher zusammenhalten. Diese zusammenhaltende Funktion bei gleichzeitigem Verzicht auf eigene Virtuosität setzt sich ab Takt 107 fort, wenn der Kontrabass die betonten Zählzeiten in punktierten Vierteln markiert. Auf diese Weise bildet, verstärkt und markiert der Kontrabass nicht nur das Fundament des Orchesters, sondern unterstützt im Prinzip auch die Rolle des Dirigenten. Dieses Verfahren entspricht im Grunde dem Vorschlag von Gevaert, den Kontrabässen eine im Vergleich zu den Celli vereinfachte Stimme zuzuweisen; dass diese technisch einfachere Stimme jedoch zugleich die Grundstruktur der Musik hervorhebt und das Orchester zusammenhält, geht weit über Gevaert hinaus.

Violoncelli.

Contrabassi.

*sf sf sf*

Der zweite Satz der Fünften Sinfonie (Andante cantabile, con alcuna licenza) beginnt mit einem reinen vierstimmigen Satz der tiefen Streicher – mit geteilten Celli und wieder unter Auslassung der Violinen. Erst in Takt 6 treten die 2. Violinen dazu.

Violo.

Violoncelli.

Contrabassi.

*p p pp*

Andante cantabile, con alcuna licenza. (♩ = 54)

Ähnlich wie beim Kopfsatz baut Čajkovskij also auch den zweiten Satz auf den tiefen Streichern auf, und auch diesmal wird dieser Streichersatz von den Kontrabässen getragen. Die tiefen und zugleich weichen Piano-Klänge der Streicher sind hier von einer melancholischen Wirkung, wie sie wohl keine andere Instrumentenkombination zu erzeugen vermöchte. Auch lässt sich mutmaßen, dass Čajkovskij das tiefe Register und die charakteristische Stimmung, die diese tiefen Lagen hervorzubringen im Stande sind, besonders schätzte.

Ab Takt +9 setzt das Solo-Horn mit der für den zweiten Satz charakteristischen Melodie ein, welche ab Takt 16 in einen thematischen Dialog mit der Solo-Klarinette mündet. Hier zeigt sich, wie Čajkovskij gezielt einzelne Instrumente aus dem Tutti heraushebt und mit anderen Instrumenten(gruppen) kombiniert.

Cl. **A** *sostenuto.*  
*SOLO.* *p* *mf* *p* *ani*

Cor. I. *mf* *p*

Der Orchesterklang wird aus dem weichen, tiefen Streichersatz zum weichen, nicht mehr ganz so tiefen Horn und dann zum weichen, aufstrebenden Klang der Klarinette weitergereicht, allmählich modifiziert und wächst dabei nach und nach in die Höhe. Statt eines Kontrasts von Streichern und Bläsern komponiert Čajkovskij einen von der Melodie getragenen allmählichen Übergang, bei dem sich die Transparenz seines Orchestersatzes aufs Schönste nachvollziehen lässt.

Ähnlich verfährt der Komponist in den Takten 28–31, in denen das expressive Motiv von der 1. Klarinette über das 1. Fagott zu den Kontrabässen weitergegeben wird. Diese solistische Passage liegt komplett offen und wird von keinem Instrument des Orchesters begleitet. Am Ende von Takt 30 und zu Beginn von Takt 31 spielen die Kontrabässe das Motiv ganz alleine. Eine solche Verantwortung wurde diesem Instrument in der Kompositionsgeschichte zuvor nur selten zuteil und stellt damit definitiv eine Besonderheit dar.

Cl. *mf espres.*

Fag. *p*

Violoncelli. *mf*

Contrabassi. *p*

Auch in Takt 72 tritt die Kontrabassstimme (partiell unisono mit den Celli) aus dem dünn besetzten, transparenten Tutti heraus und übernimmt hier das Motiv des Solo-Fagottes aus dem vorherigen Takt. Kontrabass und Fagott sind also nicht mehr zusammengedacht als zwei gleichartig, oft simultan verwendete Instrumente, sondern werden als zwei eigenständige Individuen, als zwei getrennte Klangfarben wahrnehmbar.

Violoncelli. *arco*

Contrabassi. *arco* *pizz.*

Gegen Ende des zweiten Satzes (*Allegro non troppo*, Takt 158) arbeitet Čajkovskij im dreifachen Fortissimo mit einem Effekt, der ein bisschen an das Gewitter in Beethovens Sechster Sinfonie erinnert: Die in Sechzehnteln notierte Tonrepetition in den Kontrabässen auf dem Ton Gis (klingend Gis1) erzeugt einen nahezu undefinierbaren ‚Grummel-Effekt‘, welcher die furiosen Läufe in den Celli und Bratschen unterstützt, während das tiefe Blech kraftvoll das ‚Schicksalsmotiv‘ präsentiert – im Wechselspiel mit den Trompeten, deren rhythmisierte Tonrepetitionen die dramatische Wirkung steigern.

Musical score for Trombe in A, 3 Tromboni e Tuba, Violoncelli, and Contrabassi. The score shows a passage with dynamic markings like *fff* and *a 2.*

Im vierten Satz (Andante maestoso) kombiniert Čajkovskij den Kontrabass an einigen Stellen mit der Tuba – beispielsweise direkt zu Beginn ab Takt 5, während die Celli im Unisono mit den ersten und zweiten Violinen das Schicksalsmotiv aufgreifen:

Musical score for Tuba, Violoncelli, and Contrabassi. The score shows a passage with dynamic markings like *mf* and *p*.

In den Takten +305 bis 312 wird die Kombination aus Kontrabass und Tuba durch die Posaunen (im Tenorschlüssel) erweitert und erhält dabei die Melodie anvertraut:

Musical score for 3 Tromboni e Tuba and Contrabassi. The score shows a passage with dynamic markings like *fff*.

Trotz des dick besetzten Tuttis stehen diese drei Instrumentengruppen deutlich aus dem Gesamtklang des Orchesters heraus. Dass die Kontrabassstimme dabei im dreifachen Forte notiert ist, während die Stimmen der Tuba und Posaunen nur im Fortissimo geschrieben sind, liegt daran, dass die Kontrabassgruppe trotz ihrer zahlenmäßigen Überlegenheit (zu Čajkovskijs Zeiten waren es vermutlich sechs Kontrabässe, heute eher acht) vom tiefen Blech leicht übertönt werden könnte. Tuba und Posaune als Instrumente, die traditionell für die Klänge der Unterwelt und des Jüngsten Gerichts stehen, erhalten durch die in gleicher Klangstärke hinzugefügten Kontrabässe einen etwas weniger martialischen Anstrich.

Eine weitere Besonderheit weisen die Takte 356–367 auf, in denen der Kontrabass in Oktaven notiert ist und somit am Pult geteilt spielen muss. Die einzelnen Noten werden damit also jeweils nur von drei oder vier statt von sechs oder acht Instrumenten intoniert. Eine Alternative wäre es gewesen, nur die Unterstimme von der gesamten Bassgruppe spielen zu lassen und die oberen Noten den Violoncelli anzuvertrauen. Dass Čajkovskij dies nicht tut, verdeutlicht, wie eigenständig die Kontrabässe bei ihm sind, aber auch welche zuverlässigen Instrumentalisten er offenbar zur Verfügung hatte. Denn zu Beginn des 19. Jahrhunderts wäre eine solche Teilung der Kontrabassgruppe noch ein heikles Unterfangen gewesen, da sich die Intonation der Instrumente aufgrund der unterschiedlichen Bauweisen und auch der heterogenen Ausbildung ihrer Spieler sicherlich negativ bemerkbar gemacht hätte.



Insgesamt kommt Čajkovskij in seiner Fünften Sinfonie mit viersaitigen Kontrabässen aus, da der tiefste notierte Ton ein E1 ist. Heutzutage wird diese Sinfonie dennoch (auch) mit fünfsaitigen Instrumenten gespielt. Denn in modernen Orchestern ist es nicht unüblich, dass der Dirigent eine Oktavierung in die Tiefe fordert, welche die Subkontra-H-Saite erforderlich macht, da der insgesamt stärkere Ton der modernen Orchesterinstrumente (insbesondere der Bläser) und die Raumakustik manchmal eine solche ensemble-interne Anpassung nötig machen.

#### Der Kontrabass in Čajkovskijs Sechster Sinfonie (*Pathétique*)

Čajkovskijs sechste Sinfonie (*Symphonie Pathétique*) erlebte ihre Uraufführung im ersten Sinfoniekonzert der Russischen Musikgesellschaft unter Leitung des Komponisten am 16./28. Oktober 1893 in Sankt Petersburg. Die Moskauer Premiere fand am 4./16. Dezember 1893, also nach Čajkovskijs Tod, unter der Leitung von Vasilij Safonov in einem Gedenkkonzert statt. Auch dieses Werk benötigt keinen fünfsaitigen Kontrabass. Dennoch ist hinsichtlich der Behandlung des Instruments eine deutliche Weiterentwicklung zu erkennen.

Beim Vergleich des Kopfsatz-Beginns der Sechsten mit den Anfängen des ersten und zweiten Satzes der Fünften Sinfonie lassen sich einige Parallelen bezüglich der Instrumentation entdecken: Hier wie dort beginnt die Musik mit einem auffällig tiefen Orchestersatz, der aus Streichern und einem (bzw. zwei) tiefen solistischen Blasinstrument besteht. Der Beginn der Sechsten Sinfonie ist klanglich allerdings noch düsterer und weist eine noch dünnere und noch transparentere Instrumentierung auf: In den ersten drei Takten breiten die Kontrabässe im Pianissimo einen Klangteppich für die klagende Melodie des Solofagotts aus. Čajkovskij bricht hier nicht nur die funktionale (nicht aber die klangfarbliche) Verbindung von Fagotten und Kontrabässen auf, sondern verlangt zudem eine Teilung der Kontrabassgruppe. Anders als im Finale der Fünften Sinfonie spielen die Pulte hier jedoch nicht unisono in Oktaven, sondern der Komponist fordert tatsächlich zwei unterschiedliche, einander ergänzende Stimmen. Die tiefere der beiden durchmisst einen von E nach H fallenden Quartgang, der seit den Zeiten des Barocks als ‚passus duriusculus‘ zum Klagetopos geworden ist und in seiner Chromatik zudem das schmerzliche Seufzermotiv des Fagottsolos aufgreift, welches zum Hauptmotiv des gesamten Satzgeschehens wird.

Wie in der langsamen Einleitung der Fünften Sinfonie kommen auch in derjenigen der Sechsten keinerlei erste Violinen zum Einsatz. Zusätzlich schweigen die zweiten Geigen und die Celli. Lediglich die geteilten Bratschen unterstützen den Gesang der Kontrabässe phasenweise mit kurzen Einwüfen.

Im Verlauf des ersten Satzes bestätigt sich immer wieder, wie deutlich Čajkovskij die Kontrabässe als eigenständige Klangfarbe denkt und sie auch von den Celli emanzipiert: Nur selten werden diese beiden Streichinstrumente unisono geführt – und wenn doch, dann handelt es sich eher um ein rhythmisches Unisono, zu dem häufig (zum Beispiel in Takt 62–64) auch die Bratschen herangezogen werden:

Auffällig ist, dass die Kontrabassstimme hier teilweise sogar höher als die der Celli notiert ist (Takt 63 und 64) – ein Phänomen, das in der sinfonischen Literatur zuvor nur selten zu entdecken ist und einiges über die Qualität der Kontrabassspieler in den Čajkovskij zur Verfügung stehenden Orchestern aussagt. In Takt 199ff. oktavierem die Kontrabässe sogar die virtuoson Figurationen der Celli, die in hoher Geschwindigkeit vom Fortissimo ins Piano, zum Cantabile-Einsatz des tiefen Blechs, überleiten. Diese Unisono-Passage von Celli und Bässen liegt dabei komplett offen und wird von keinem weiteren Instrument des Orchesters gestützt. Von einem solchen Vorgehen wird in allen weiter oben angeführten Instrumentationslehren abgeraten. Čajkovskij scheint aber angesichts der ihm zur Verfügung stehenden Instrumentalisten keine Bedenken gehabt zu haben.

Auch in den folgenden Takten (201ff.) wird das tiefe Blech lediglich von fundamentalen, sich wiederholenden Legato-Triolen der Kontrabässe und Celli untermalt, die damit erneut die alleinige Begleitung der Melodie und damit große Verantwortung übernehmen.

Wie bereits in seiner Fünften Sinfonie nutzt Čajkovskij auch in seiner Sechsten einen bedrohlich anmutenden ‚Grummel-Effekt‘, der in T. 192–194 durch die tremoloartigen Tonrepetitionen aller tiefen Streicher (Kontrabässe, Celli, Bratschen) zustande kommt. In der sehr langen Passage T. 267–301 des ersten Satzes tremolieren dann die Kontrabässe und Celli gemeinsam mit den Pauken im dreifachen Forte auf dem tiefen Fis (klingend Fis1), das als Orgelpunkt fungiert; die tiefen Instrumente verschmelzen zu einem Klangteppich, der als Bassfundament den Orchestersatz trägt. Die Kombination der Kontrabässe mit der Pauke nutzt Čajkovskij in seiner letzten Sinfonie mehrfach.

Im zweiten Satz der *Pathétique* tritt der Kontrabass häufig in seine klassische Rolle des Begleitinstrumentes zurück, in der für den Kontrabass vor allem tragende Pizzikati vorgesehen sind. Ab Takt 56 wird das Instrument zudem über einen sehr langen Zeitraum lediglich mit einem ostinaten Viertel-Rhythmus auf der leeren D-Saite genutzt. Klanglich wird es hier erneut mit der Pauke kombiniert und zusätzlich entweder vom Fagott oder von den Celli unterstützt.

Auch im dritten Satz fällt die Kombination von Kontrabass und Pauke auf, wird aber erweitert: Ab Takt 61ff. treten Tuba und Fagotte hinzu, ab T. 316 (Notenbeispiel) sukzessive Fagotte, Tuba, Bassposaune, Alt- und Tenorposaunen, um das rhythmische Kernmotiv im Stakato prägnant abzufedern:

The musical score shows the following parts and dynamics:

- Clarinetti in A. I. & II.:** *p* to *mf*
- Fagotti. I. & II.:** *fff*, *p cresc.*, *mp*, *mf*, *mf cresc.*
- Tromboni tenori. & Trombone basso. & Tuba.:** *p*, *mf*
- Timpani. & Piatti.:** *fff*
- Violini I. & II. & Viole. & Violoncelli. & Contrabassi.:** *fff*, *p*, *mf*

Der vierte Satz enthält auffällig viele Passagen im Unisono von Kontrabässen und Celli; diese tiefen Streicher bilden über weite Strecken hinweg gemeinsam das Fundament des Satzes. An die Stelle der klanglich differenzierten Tiefe des Kopfsatzes tritt damit ein homogener, aber komplexer, dichter und tiefer Klang.

Das ändert jedoch nichts daran, dass die Kontrabässe auch in diesem Satz grundsätzlich selbstständig sind. In den Takten 71–79 spielen sie gemeinsam mit dem gesamten Holz- und Blechbläserblock das prägnante, übergebundene Triolenmotiv, während alle anderen Streicher im Wechsel dazu tonleiterartige, abfallende Achtelläufe haben. Der dadurch entstehende Effekt ist der eines Kontrasts zwischen dem melodischen Skalen-Motiv der Streicher und dem akkordisch-rhythmischen Moment der kontrabass-gestützten Bläser. Während das melodische Motiv sogar in den Celli relativ hoch notiert wird, verschmilzt der Kontrabass mit den Bläsern, gibt ihnen seine Tiefe und unterstützt damit den Kontrast zwischen den gegensätzlichen Motiven.

The image displays a page of a musical score for the beginning of the final movement of Tchaikovsky's Symphony No. 6. The tempo is marked 'F Più mosso' with a quarter note equal to 96 beats (♩ = 96). The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Flute 1, Flute 2, Oboe 1 & 2, Clarinet 1 (in A), Clarinet 2 (in A), Bassoon 1 & 2, Horn 1 & 2 (in F), Horn 3 & 4 (in F), Trumpet 1 & 2 (in A), Trombone A, Trombone B, and C, and Percussion. The second system includes Violin 1, Violin 2 (divisi), Viola (divisi), Violoncello, and Double Bass (divisi). The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the percussion provides a steady accompaniment. The score is marked with 'F' (forte) and 'sempre f' (sempre forte) throughout.

Zur Entstehungszeit der Sinfonie war es zweifelsohne sehr gewagt, eine Sinfonie langsam und im Pianissimo ausklingen zu lassen. In den letzten Takten greift Čajkovskij auf die Instrumentation zu Beginn des Schlusssatzes und sogar auf die ersten Takte des Kopfsatzes zurück: Celli und Kontrabässen spielen gemeinsam, beide divisi, mit Dämpfern, und während die Akkordprogressionen der Celli rhythmisch und klanglich homogen bleiben, sind die beiden Kontrabassstimmen wieder kontrapunktisch geführt. Die beiden Hauptmomente

– Triolenfigur-Tonrepetitionen als Orgelpunkt und rhythmische Impulse – lassen das Werk nun nach und nach im Decrescendo verklingen. Spätestens hier ist die unersetzliche Aufgabe der tiefen Streicher in Čajkovskijs Sinfonik nicht mehr zu bestreiten.

The image shows a musical score for Cello and Double Bass. The top staff is for Cello (Celli) and the bottom staff is for Double Bass (C-Bassi). The score is marked 'ritenuto' at the top. The Cello part starts with a piano (p) dynamic and ends with a fortissimo (ffff) dynamic. The Double Bass part starts with a piano (p) dynamic and ends with a fortissimo (ffff) dynamic. The score includes dynamic markings (p, sf, p, ppp, ffff) and the instruction 'ritenuto'.

### Zusammenfassung

Die Kontrabass-Partien der Fünften und Sechsten Sinfonie zeigen, dass Čajkovskij dem tiefsten Orchester-Streichinstrument in seinen Partituren eine ganz eigenständige Funktion zuweist. In diesen Werken ist der Kontrabass deutlich von seiner historischen Verknüpfung mit den Celli gelöst. Zwar behält er die Bedeutung als Träger des Bassfundaments bei, wird klanglich aber sowohl ganz allein als auch (zusätzlich zur weiterhin genutzten Verbindung mit den Celli) in Kombination mit Bratschen, vor allem aber mit Pauken, Fagotten, Tuba, Posaunen eingesetzt. Während die Verknüpfung mit der Pauke meist in rhythmischer Funktion oder als verdichtetes Tremolo erfolgt, tritt der Kontrabass in Verbindung mit tiefen Bläsern auch thematisch und kurzfristig sogar solistisch aus dem Tutti heraus.

Insgesamt ist also festzuhalten, dass das tiefste Streichinstrument in Čajkovskijs beiden letzten Sinfonien nicht mehr ausschließlich an die Streicher-Gruppe des Orchesters gebunden ist, sondern auch mit Holz- oder Blechbläsern oder mit der Perkussion gemeinsam erklingen kann, sodass es seine spezifische Klangfarbe in zuvor ungewohnte Verbindungen einbringt. Damit funktioniert es im Sinne einer sehr differenzierten und transparenten Farbwirkung, wie sie für Čajkovskijs Art der Orchesterbehandlung spezifisch und kennzeichnend ist. Neben der klanglichen Mannigfaltigkeit fällt auf, dass der Komponist den Kontrabass durchaus virtuos und sogar quasi-solistisch mit thementragender Funktion einsetzt und zudem mit geteilter Bassgruppe operiert – wobei die geteilten Bassstimmen in der Sechsten Sinfonie kontrapunktisch zueinander gesetzt sind. Der damit verbundene hohe spieltechnische Anspruch ist im Rahmen eines Orchestersatz zu dieser Zeit ungewöhnlich und widerspricht an einigen Stellen auch den Čajkovskij vermutlich bekannten Instrumentationslehren. In Verbindung mit der generellen Beobachtung, dass in Čajkovskijs Sinfonik die tiefen Klänge besonders differenziert und auch mit offensichtlicher Zuneigung verwendet werden, lassen die Ergebnisse der Untersuchung zu Čajkovskijs Nutzung des Kontrabasses in seinen Sinfonien Nr. 5 und Nr. 6 vermuten, dass der Komponist die klanglichen Möglichkeiten dieses tiefen Streichinstruments schätzte, möglicherweise bewusst daran arbeitete, diese weiterzuentwickeln, und damit für die Verwendung dieses Instruments im Orchester neue Maßstäbe setzte.