

Tschaikowsky-Gesellschaft

Mitteilungen 20 (2013)

S. 3–26

Čajkovskij und Schumann – ein neuer Versuch (Svetlana Petuchova)

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,
Sodener Str. 45a, D-61462 Königstein im Taunus
info@tschaikowsky-gesellschaft.de / www.tschaikowsky-gesellschaft.de

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

Čajkovskij und Schumann – ein neuer Versuch

Svetlana Petuchova

deutsch von Lucinde Braun

Seit Nikolaj Kaškins frühem Aufsatz, in dem Čajkovskij als „russischer Volkskomponist“ („народный русский композитор“¹) bezeichnet wurde, sind die russischen Wurzeln von Čajkovskijs Musiksprache vielfach beleuchtet worden. Bis in die jüngste Zeit behauptet sich dieser Zugang als eine Konstante der Čajkovskij-Forschung, die insbesondere bei der Bewertung von Stil und Ausdrucksmitteln immer wieder zur Geltung gelangt. Das Aufspüren und Beschreiben ‚erbter‘ nationaler Eigenheiten in den Werken des Komponisten stand im Zentrum verschiedener Studien von so herausragenden russischen Musikwissenschaftlern wie Boris Asaf'ev², Lev Mazel³, Viktor Cukkerman⁴ oder Boleslav Rabinovič.⁵ Noch vor wenigen Jahren unterstrich eine zeitgenössische Forscherin, „die Auffassung, Čajkovskijs melodische Sprache stütze sich auf das russische städtische Lied und die [russische] Romanze, [sei] ein Allgemeinplatz“ („стало общим местом мнение об опоре мелодического языка Чайковского на русскую городскую песню и романс“⁶). Die für diese Überlegungen herangezogene, vieldeutige Kategorie der ‚narodnost‘ (Volkstümlichkeit), die dem Stil des Komponisten ebenso wie seiner Weltanschauung zugrunde gelegt wurde, hat sich für viele Jahrzehnte auf die Beurteilung des Schaffens und der Persönlichkeit des Musikers ausgewirkt und prägte insbesondere seine Breitenrezeption. Ein in seinen ganzen Ausmaßen kaum abzusehendes Korpus an Publikationen verbreitete dieses Bild in der Presse der 1930–1980er Jahre und verfestigte die Verbindung mit dem Begriff der ‚narodnost‘ in allen möglichen Spielarten.⁷

¹ Kaškin, S. 42.

² Igor' Glebov [Boris Asaf'ev], „Čarodejka“. *Opera P. I. Čajkovskogo. Opyt raskrytija intonacionnogo sodržanija* (Čajkovskijs Oper „Die Bezaubernde“. Versuch einer Offenlegung des Intonationsinhalts), Moskau / Leningrad 1947; Boris Asaf'ev, *O narodnosti melosa Čajkovskogo* (Über die Volkstümlichkeit von Čajkovskijs Melos), in: *P. I. Čajkovskij. Nasledie*, Bd. 1, Sankt Petersburg 2000, S. 188–197.

³ Lev A. Mazel, *Osnovnye čerty melodiki Čajkovskogo* (Die Grundlagen von Čajkovskijs Melodik), in: ders., *O melodii*, Moskau 1952, S. 252–268.

⁴ Viktor Cukkerman, *Vyrazitel'nye sredstva liriki Čajkovskogo* (Die Ausdrucksmittel von Čajkovskijs Lyrik), Moskau 1971.

⁵ ČNP; Boleslav Rabinovič, *Moskva i narodnaja pesnja v tvorčestve Čajkovskogo* (Moskau und das Volkslied im Schaffen Čajkovskijs), in: ČA 2003, S. 67–74; Evseev.

⁶ Natalia Dančenkova, *Liričeskie temy P. I. Čajkovskogo. Melodičeskij tip „veršina-istočnik“ v kontekste ruskoj pesennoj tradicii* (Čajkovskijs lyrische Themen. Der Melodietyp „Hochton-Beginn“ im Kontext der russischen Liedtradition), in: *Množestvo naučnych koncepcij v muzykoznanii. Keldyševskie čtenija 2005. K 60-letiju E. M. Levaševa*, Moskau 2009, S. 76.

⁷ Da ein vollständiger Überblick den Rahmen dieses Beitrags sprengen würde, sei hier exemplarisch auf einige besonders charakteristische Texte des Jubiläumsjahrs 1940 verwiesen: B. Gerov, *Genij slavjanskoj muzyki* (Ein Genie der slawischen Musik), in: *Večernjaja Moskva*, 1940, Nr. 102, 5. Mai; I. Rackaja, *Genial'nyj narodnyj muzykant* (Der geniale Volksmusiker. Zum 100. Jubiläum von P. I. Čajkovskijs Geburtstag), in: *Bol'shevik* (Krasnodar), 1940, 27. April, sowie Nachdrucke in: *Sovetskaja Sibir'* (Novosibirsk), 1940, 29. April; *Dagestanskaja pravda* (Machač-Kala), 1940, 5. Mai; *Burjato-Mongol'skaja pravda* (Ulan-Udë); *Kommunist Tadžikistana* (Stalinabad); *Čardžouskij rabočij* (Čardžou); *Kommunist* (Saratov) *Stalinskoe znamja* (Penza);

Demgegenüber verhalten die vereinzelt Hinweise auf die ‚Internationalität‘ (‚internacional’nost‘) von Čajkovskijs Musiksprache ungehört. Dies fällt umso mehr auf, als gerade dieser Aspekt zu Lebzeiten des Komponisten und bis zur Oktoberrevolution ein fester Topos war. Negativ äußerte sich Vladimir Stasov zu diesem Thema, wenn er beispielsweise schrieb, „Glazunov wird zu einem echten Čajkovskij, ohne Nationalität und Persönlichkeit“ („Глазунов становится настоящим Чайковским, без национальности и личности [...]“⁸). Positiv setzte der Kritiker Julij Engel’ diese Kategorie ein:

Если прибавить, что Чайковский наиболее „интернационален“ среди русских композиторов, что музыкальная речь его наиболее свободна от примеси местных – в данном случае специфически русских – диалектов, то станет понятным, почему так любят и чтят Чайковского не только на родине, но и далеко за её пределами.⁹

(Wenn man hinzufügt, dass Čajkovskij der „internationalste“ unter den russischen Komponisten ist, dass seine Musiksprache am wenigsten von lokalen – in diesem Fall spezifisch russischen – Dialekten beeinflusst ist, dann wird verständlich, weshalb man Čajkovskij nicht nur in der Heimat, sondern auch weit jenseits ihrer Grenzen so liebt und schätzt.)

Es ist sicher nicht leicht, die nationalen und internationalen Elemente von Čajkovskijs Musik dingfest zu machen. Hier steht die Musikwissenschaft noch vor einer großen Herausforderung. Denn neben Ausdrucksmitteln, wie sie für die russische Folklore typisch sind bzw. wie sie vom Hörer als national wahrgenommen werden, lassen sich in Čajkovskijs Werken zahlreiche andere fremdnationale, bei weitem nicht nur folkloristische Traditionen aufspüren, die aus der italienischen, spanischen, französischen, deutschen, ost- und süd-russischen Musik stammen. Besondere Aufmerksamkeit verdient dabei das Phänomen der Schumann-Rezeption, die nicht nur für Čajkovskij, sondern auch für das Schaffen anderer russischer und europäischer Komponisten der Zeit einen wesentlichen Impuls bildete.

Die Frage nach dem Stellenwert der Schumann-Rezeption für Čajkovskijs Musik ist nicht völlig unbeachtet geblieben, wenn sie auch weit weniger Publikationen angeregt hat, als man angesichts ihrer Relevanz erwarten könnte. Im Wesentlichen fällt die Auseinandersetzung mit diesem Thema in zwei Phasen: sie begegnet zum einen in der zeitgenössischen Kritik, zum anderen in Forschungen der letzten zwanzig Jahre.

Dass Vergleiche zwischen Čajkovskijs und Robert Schumanns Musik das Schaffen des russischen Komponisten von Anfang an begleiteten, hängt mit der intensiven russischen Schumann-Rezeption zusammen. Als Markstein einer Kanonisierung des deutschen Komponisten lässt sich die bereits 1869 – also vor einem vergleichbaren deutschen Projekt – im Moskauer Verlag Petr Jurgenson erschienene Gesamtausgabe von Schumanns Klavierwerken¹⁰ ansehen, an der prominente Dozenten des Moskauer Konservatoriums betei-

Bol’shevistskaja molodež’ (Smolensk); *Borisoglebskaja pravda*; *Ural’skij rabočij* (Sverdlovsk) – alle 6. Mai 1940; *Genial’nyj narodnyj muzykant. Očerki* (*Der geniale Volksmusiker. Skizzen*), in: *Socialističeskij Sever* (Kotlas), 1940, 6. Mai; S. A. Bugoslavskij, *Velikij narodnyj chudožnik* (*Der große Volkskünstler*), in: *Proletarskaja pravda* (Kiev), 1940, 6. Mai.

⁸ Vladimir Stasov, Brief an Poliksena Stepanovna Stasova vom 25. September 1889, in: Vladimir Stasov, *Pis’mo k rodnym*, Bd. II (1880-1894), Moskau 1958, S. 270.

⁹ Julij Engel’, *Koncerty v pamjat’ Čajkovskogo* (*Konzerte in Erinnerung an Čajkovskij*), in: *Russkie vedomosti* 1904, Nr. 108, 19. April. Alle Sperrungen oder Kursivierungen stammen hier und im Folgenden aus den zitierten Quellen.

¹⁰ Robert Schumann, *Polnoe sobranie fortepiannyh proizvedenij v 6-ti tomach* (*Gesamtausgabe der Klavierwerke in 6 Bänden*), Moskau: P. Jurgenson, 1869.

ligt waren: Nikolaj Rubiňštejn, Karl Klindworth, Eduard Langer. Herangezogen hatte man auch Milij Balakirev. Einen kleinen Anteil leistete schließlich Čajkovskij selbst, indem er das Vorwort zu den *Paganini-Etűden* op. 3 ins Russische őrbersetzte.¹¹ Dieser von einem Kritiker wie German Laroš intensiv besprochenen Edition war natőrlich eine lšngere Phase des Bekanntwerdens mit Schumanns Werken vorausgegangen, die mit dessen Russlandtournee im Jahre 1844 ihren Anfang genommen hatte. Der innovative Charakter von Schumanns Kompositionen¹² dőrftte den damaligen Zuhørern nicht entgangen sein, obwohl die Meinungen őrber die tatsšchliche Popularitšt des Komponisten in Russland auseinander gingen.¹³ Erst „ungefšhr Mitte der [18]50er Jahre [...] beginnt Schumanns Name regelmššig auf den Programmen der őrffentlichen Konzerte zu erscheinen“ („приблизительно в середине 50-х годов [...] имя Шумана начинает регулярно появляться в программах открытых концертов“), konstatierte der wichtigste russische Schumann-Spezialist Daniěl’ V. Źitomirskij.¹⁴

Parallel zum Vordringen von Schumanns Oeuvre in Russland entwickelte sich auch das Interesse am Problem der nationalen Zugehørigkeit der jšngsten einheimischen Kompositionen. Diese Frage wurde intensiv in der allgemeinen und der musikalischen Presse diskutiert und beschšftigte Berufsmusiker wie Dilettanten, Musiktheoretiker wie Komponisten – allen voran die Mitglieder des ‚Mšchtigen Hšufleins‘. Nikolaj Rimskij-Korsakov zufolge war bei den letzteren „ein melodisches Komponieren unter dem Einfluss der Schumannschen Werke in Ungnade gefallen. Ein Groβteil an Melodien wurde ohnehin als schwache Seite der Musik eingestuft“ („мелодическое творчество под влиянием сочинений Шумана было в то время в немилости. Большинство мелодий и тем считалось слабой стороной музыки“)¹⁵.

¹¹ Vgl. Ol’ga V. Loseva, *K istorii odnogo izdanija, ili: Šuman kak sponsor Čajkovskogo (Zur Geschichte einer Ausgabe, oder: Schumann als Sponsor Čajkovskijs)*, in: RMA 2, S. 203 f.

¹² Den Erinnerungen der Zeitgenossen zufolge interpretierte Clara Schumann damals das Klavierkonzert a-Moll, *Carnaval* op. 9, die *Symphonischen Etűden* op. 13, *Andante und Variationen* op. 46, *Phantasiestűcke* op. 12, *Klavierstűcke* op. 32 sowie die *Albumblštter* op. 124 und beteiligte sich an den Aufførungen des Klavierquartetts Es-Dur op. 47, des Klaviertrios Nr. 1 d-Moll op. 63 und des Klavierquintetts Es-Dur op. 44, vgl. Daniěl’ Źitomirskij, *Robert i Klara Šuman v Rossii (Robert und Clara Schumann in Russland)*, Moskau 1952, S. 49.

¹³ Stasov schilderte Schumanns Russlандаufenthalt im Rűckblick folgendermaβen: „[Шуман] остался совершенным ‚инкогнито‘ для музыкальной России. Глинка и Даргомыжский его не слыхали, даже не знали о его присутствии. Кроме небольшого аристократического кружка [принц Ольденбургский, графы Матвей и Михаил Виельгорские и князь А.Ф. Львов, принимавшие Шуманов в своих имениях – С.П.], никто даже тогда не знал, что вот какой великий музыкант у нас в Петербурге в гостях (я это живо помню) [...]“. („[Schumann] blieb fűr das musikalische Russland ein völliger Unbekannter. Glinka und Dargomyžskij hatten ihn nicht gehørht, ja wussten noch nicht einmal von seiner Anwesenheit. Auβer einem kleinen Kreis von Aristokraten [der Prinz von Oldenburg, die Grafen Matvej und Michail Viel’gorskij und der Fűrst Aleksej F. L’vov, die das Ehepaar Schumann auf ihre Landgűter eingeladen hatten – S.P.] ahnte damals niemand, was fűr ein groβer Musiker bei uns in Petersburg zu Gast war (ich erinnere mich lebhaft daran) [...]“. Vladimir Stasov, *List, Šuman i Berlioz v Rossii*, in: ders., *Izbrannye sočinenija v trech tomach*, Bd. 3, Moskau 1952, S. 436. Neben ihren sieben offiziellen Konzerten in den russischen Hauptstšdten gab Clara Schumann auch einige spontan organisierte private Konzerte – in der Residenz der Zarin Aleksandra Fedorovna sowie im Palais des Prinzen P. G. Ol’denburgskij, in den Hšusern von Aleksej L’vov, Michail Viel’gorskij, A. V. Snjavina, in der Rechtslehranstalt und im Moskauer Waisenhaus, vgl. M. A. Saponov, *Russkie dnevniki i memuary Richarda Vagnera, Ljudviga Špora, Roberta Šumana (Die russischen Tagebűcher und Memoiren Richard Wagners, Louis Spohrs, Robert Schumanns)*, Moskau 2004, S. 169-190.

¹⁴ Źitomirskij, *Robert i Klara Šuman v Rossii*, S. 38.

¹⁵ Nikolaj A. Rimskij-Korsakov, *Letopis’ moej muzykal’noj Źizni (Chronik meines musikalischen Lebens)*, Moskau⁹ 1982, S. 30.

Čajkovskij dagegen berief sich 1871 in seiner Rezension auf Schumanns Namen, um die Musik seiner eigenen Epoche in ihrer Gesamtheit historisch einzuordnen.

Man kann mit Sicherheit sagen, daß die Musik der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts als eine Periode in die Musikgeschichte eingehen wird, welche spätere Generationen als *Schumannsche* bezeichnen werden. Die Musik Robert Schumanns, die organisch an das Werk Beethovens anknüpft und sich gleichzeitig entschieden davon löst, eröffnet uns eine ganze Welt neuer musikalischer Formen, reißt Saiten an, die seine großen Vorgänger noch nicht berührt haben. In ihr finden wir den Widerhall geheimnisvoller Prozesse unseres Seelenlebens, jener Zweifel, Depressionen und Aufblicke zum Ideal, die das Herz des heutigen Menschen bewegen. Robert Schumann gehört noch nicht der Geschichte an; erst in fernerer Zukunft wird eine objektive kritische Beurteilung seiner schöpferischen Tätigkeit möglich sein. Fest steht jedoch schon heute, daß Schumann der markanteste Vertreter der Musik unserer heutigen Zeit ist.¹⁶

Čajkovskijs Text wird hier nicht nur als Beweis für das Interesse an Schumanns Musik so ausführlich zitiert. Er spiegelt auch die metaphysisch-emotionale Ebene von Čajkovskijs Schumann-Wahrnehmung wider. Wenn es in der Forschung seit jeher üblich ist, Schumann als ‚Idol‘ Čajkovskijs zu bezeichnen, so lassen sich dafür zahlreiche, zuweilen auch widersprüchliche weitere Belege aus Schriftzeugnissen des russischen Komponisten anführen: „ich vergöttere Schumann“ („боготворю Шумана“¹⁷), „die großartige, von mir so geliebte dritte Symphonie Schumanns“ („великолепная, столь любимая мною Третья симфония Шумана“¹⁸), „ich habe Schumann gespielt, und zwar seine wundervoll g-Moll-Sonate“ („играл Шумана, а именно, его чудную g-moll’ную сонату“¹⁹) oder seine Erläuterungen zu einem eigenen ‚Album für die Jugend‘:

Я давно уже подумывал о том, что не мешало бы содействовать по мере сил к обогащению детской музыкальной литературы, которая очень небогата. Я хочу сделать целый ряд маленьких отрывков безусловной лёгкости и с заманчивыми для детей заглавиями, как у Шумана.²⁰

(Ich habe schon lange mit dem Gedanken gespielt, dass es nicht stören würde, nach Maßgabe der Kräfte zur Bereicherung der musikalischen Literatur für Kinder beizutragen, die nicht sehr reich ist. Ich möchte eine ganze Reihe kleiner Skizzen von absoluter Leichtigkeit machen, mit Titeln, die für Kinder verlockend sind, wie bei Schumann.)

Auf einem anderen Blatt stehen Äußerungen wie „Schumann, dessen furchtbare, mächtige Schöpferkraft nicht der grauen, farblosen Darlegung der Gedanken entsprach“ („Шуман, у которого страшная, могучая творческая сила не соответствовала серенькому, бесцветному изложению мыслей“²¹). Auch in seiner Korrespondenz mit Taneev verglich er im Zusammenhang mit seiner Kritik an Taneevs c-Moll-Symphonie die musikalischen Schwächen der letzteren mit Unzulänglichkeiten in Schumanns Orchesterwerken.²²

Neben dieser Ebene einer kritisch-literarischen Schumann-Rezeption gilt es indessen auch die Auswirkungen einer solchen Rezeptionshaltung auf Čajkovskijs Musik zu bestimmen. Während man in der russischen Musikwissenschaft der letzten hundert Jahre bis heute vor allem die philosophisch-ideologischen Aspekte dieses Wechselverhältnisses be-

¹⁶ Musikalische Essays, S. 16.

¹⁷ ČМ 1 – 1934, S. 231.

¹⁸ Ebd., S. 100.

¹⁹ ČМ 2 – 1935, S. 113.

²⁰ ČМ 1 – 1934, S. 314.

²¹ ČМ 2 – 1935, S. 578–579.

²² ČТ, S. 33–37, 115–118.

rücksichtigt hat,²³ findet man in der zeitgenössischen Kritik immer wieder Überlegungen zur Ähnlichkeit des Personalstils der beiden Musiker, die in Versuche mündeten, konkrete Elemente des musikalischen Textes – Melodik, Harmonik, Instrumentierung, Faktur oder Rhythmus – zu analysieren.

1876 schrieb German Laroš, Čajkovskij habe „sich an Schumannscher und post-Schumannscher Musik herangebildet, die er wirklich kennt“ („Чайковский [...] образовался на музыке шумановской и послешумановской, которую он действительно знает.“²⁴) Diese Feststellung bildet das Fazit einer ganzen Serie älterer russischer Artikel nicht nur aus Larošs Feder, die sich mit deutschen Einflüssen auf Čajkovskijs Musik beschäftigt hatten. So hielten bereits die Rezensenten der *Voevoda*-Uraufführung fest, dass in dieser Oper nicht nur das Schumannsche Vorbild, sondern dasjenige der gesamten Schumann-Schule zu spüren sei.²⁵ Bekannt ist vor allem der 1869 von Laroš geäußerte Vorwurf gegenüber der Oper:

Herr Tschaikowsky hat offensichtlich ausschließlich deutsche Vorbilder studiert, so daß sein Stil eine klare Verwandtschaft mit den neuesten Schumann-Epigonen und teilweise auch mit Anton Rubinstein erkennen läßt. Welcher Art die Mängel von Ostrowskis Drama auch immer sein mögen, eines ist jedoch unstrittig: sein Stück ist durch und durch russisch. Diese russische Prägung läßt jedoch die Musik des Herrn Tschaikowsky, die zwischen dem (dominierenden) deutschen und dem italienischen Stil hin und her pendelt, gänzlich vermissen.²⁶

Der Musiker war wegen dieser Äußerungen seines Freundes und ehemaligen Kommilitonen so beleidigt, dass er den Verkehr mit ihm bis zum Frühjahr 1871 einstellte.²⁷ Nichtsdestoweniger kehrte Laroš 1874 zu seinen Überlegungen zurück:

По форме [...] и отчасти по блестящей, громкой оркестровке [...] прежние программные вещи г. Чайковского [...] в значительной мере приближались к Литольфу; по гармонии они представляли комбинацию Глинки, Шумана и некоторых современных элементов [...].²⁸

(Der Form nach [...] und teilweise aufgrund ihrer brillanten, lauten Orchestrierung [...] näherten sich die früheren Programm-Stücke Herrn Čajkovskijs [...] in beträchtlichem Maße Litolff an; harmonisch stellten sie eine Kombination Glinkas, Schumanns und einiger zeitgenössischer Elemente dar [...].)

Am meisten verletzte den Komponisten der Vergleich mit anderen Schumann-Epigonen. Im Brief an seinen Bruder Modest formulierte er offen seine Empörung:

²³ Die einzige Ausnahme stellt Leonid Sabaneevs kleine Skizze *Robert Šuman i russkaja muzyka (Robert Schumann und die russische Musik)* dar, in der Čajkovskij viel Raum zugestanden ist. Allerdings hat dieser 1957 in der Emigration entstandene Text erst in diesem Jahrhundert die Leser in Russland erreicht, vgl. Leonid L. Sabaneev, *Vospominanija o Rossii (Erinnerungen an Russland)*, Moskau 2004, S. 31–36.

²⁴ German Laroš, *Russkaja muzykal'naja literatura 1874-1875 godov. Čajkovskij i obyčnoe otnositel'no nego nedorazumenie*, in: *Golos* 1876, Nr. 159, 10. Juni, vgl. auch Laroche, S. 99.

²⁵ Vgl. etwa [Nikolaj Kaškin], „*Voevoda*“, *opera g. Čajkovskogo*, in: *Russkie vedomosti*, 1869, Nr. 31, 6. Februar; -aj-v [Pseudonym eines nicht identifizierten Kritikers], *Moskovskij listok. Novaja opera Čajkovskogo*, in: *Syn Otečestva*, 1869, Nr. 31, 6. Februar; *Moskovskij fel'eton*. „*Voevoda*“ g. Čajkovskogo, in: *Novoe vremja*, 1869, Nr. 26, 7. Februar.

²⁶ Laroche, S. 63 (russische Originalausgabe Laroš, Bd. 2, S. 24).

²⁷ Siehe dazu ausführlicher I. A. Klimenko, *Moi vospominanija o Petre Il'iče Čajkovskom (Meine Erinnerungen an Petr Il'ič Čajkovskij)*, in: ČA 1995, S. 69.

²⁸ German Laroš, *Muzykal'nye očerki. Vtoroj simfoničeskij koncert Russkogo muzykal'nogo obščestva (Musikalische Skizzen. Das zweite Symphoniekonzert der Russischen Musikgesellschaft)*, in: *Golos* 1874, Nr. 323, 22. November, S. 1.

Статья Лароша меня просто разозлила. С какою любовью он говорит, что я подражаю и Литольду [= Литольфу], и Шуману, и Глинке, и еще кому-то. Точно будто я только и умею, что компилировать, где попало. [...] Мне неприятна общая моя характеристика, из которой явствует, что у меня есть захваты от всех существующих композиторов [...].²⁹
 (Der Bericht Laroche hat mich sehr erzürnt. Mit welcher Schadenfreude behauptet er, dass ich Litolff, Schumann, Berlioz, Glinka und weiss Gott wen noch nachahme. Als wenn ich in der Tat nichts Besseres verstände, als zu kompilieren! [...] Es empört mich nur die allgemeine Charakteristik, aus welcher hervorgeht, dass ich alles bei andern Komponisten entlehnt und nichts Eigenes habe [...].)³⁰

Es war allerdings gerade Laroš, der zwei Jahre später als erster ein Phänomen ansprach, das im vorliegenden Kontext von besonderer Bedeutung ist. Was er 1876 in seiner Besprechung der Oper *Kuznec Vakula (Vakula der Schmied)* beschrieb, ist die prinzipielle Offenheit von Čajkovskijs individueller Ausdrucksweise, die die Voraussetzung nicht nur für einen hybriden, sondern auch für einen universellen musikalischen Stil bildete:

Там, где шумановская глубина настроения и шумановская страстность в гармонии соединяются с французским блеском, с французской пышностью и эффектностью, как в чудесном полонезе последнего действия оперы [*Кузнец Вакула*], г. Чайковский, быть может, находит высшую и наиболее достойную задачу для своего творчества.³¹
 (Dort, wo Schumanns Stimmungstiefe und Schumanns leidenschaftliche Harmonik sich mit französischem Glanz, mit französischer, effektvoller Pracht wie in der Polonaise des letzten Akts der Oper [*Kuznec Vakula*] verbindet, findet Herr Čajkovskij vielleicht die höchste und würdigste Aufgabe für sein Schaffen.)

Nach dem Tod des Künstlers erhielt diese Konzeption in Larošs Studie *Čajkovskij als dramatischer Komponist (Čajkovskij kak dramatičeskij kompozitor, 1894)* ihre letzte, abgerundete Gestalt:

Нет сомнения, что напевы Ленского, Евгения и Татьяны на первый взгляд изобилуют оборотами, известными нам из Верди, Шумана, Гуно, Даргомыжского и других, что эта, по-видимому, пёстрая смесь не порождает никакой бесстильности, что она, напротив, составляет особую и плотную амальгаму, какую мог придумать только зрелый мастер, только самобытный творец. [...] Громадный успех этих мелодий в наши дни настолько контрастирует с почтительною вежливостью, некогда встретившею их, что пророчит композитору ещё вящие лавры. А тогда многое из того, что они “напоминают”, успеет выйти из моды и будет предано забвению.³²
 (Zweifellos enthalten die Gesänge Lenskijs, Evgenijs und Tat’janas auf den ersten Blick eine Fülle an Wendungen, die uns von Verdi, Schumann, Gounod, Dargomyžskij und anderen bekannt sind. Doch diese scheinbar bunte Mischung erzeugt keinerlei Stilllosigkeit, sondern sie bildet ganz im Gegenteil ein dichtes Amalgam, wie es nur ein reifer Meister, nur ein autarker Schöpfer ersinnen konnte. [...] Der gewaltige Erfolg dieser Melodien in unseren Tagen kontrastiert so stark mit der bloßen Höflichkeit, die man ihnen einst entgegenbrachte, dass er noch beträchtliche Lorbeeren für den Komponisten zu versprechen scheint. Dann aber wird vieles, an das sie [die Melodien] „erinnern“, aus der Mode gekommen und in Vergessenheit geraten sein.)

²⁹ Brief vom 26. November 1874, nach: ČB, S. 93.

³⁰ ČSt 13/1, S. 236.

³¹ German Laroš, *Opera „Vakula-kuznec“ na Mariinskoj scene (Die Oper „Vakula der Schmied“ auf der Marien-Bühne)* in: *Golos* 1876, Nr. 333, 2. Dezember, S. 2; Laroš, Bd. 2, S. 86.

³² German Laroš, *P. I. Čajkovskij kak dramatičeskij kompozitor (P. I. Čajkovskij als dramatischer Komponist)*, in: Laroš, Bd. 2, S. 252.

Die wenigen jüngeren russischen Arbeiten über Robert Schumann und Čajkovskij³³ fußen im Wesentlichen auf diesen Beobachtungen Larošs und leiten daraus allgemeine historisch-philosophische Betrachtungen ab. Als Beispiel mag ein Auszug aus einem Aufsatz Grigorij Golovinskij dienen:

Зададимся вопросом: как велика истинная доля шумановского в тех – уже не подражательных, а зрелых – произведениях, где стилистическая близость представляется пишущему о них бесспорной? И сохраняется ли эта доля неизменной в течение длительной жизни произведения? Видимо, существует некая ещё не до конца выясненная закономерность бытования произведения искусства (истинного искусства!), которую очень условно можно определить как *постепенное возрастание самобытности* – с точки зрения последующих поколений слушателей (читателей, зрителей).³⁴

(Stellen wir uns folgende Frage: wie groß ist der wahre Anteil Schumanns in denjenigen – nicht mehr nachahmenden, sondern reifen – Werken, in denen die stilistische Nähe dem darüber Schreibenden unstrittig erscheint? Und bleibt dieser Anteil im Verlauf der langen Lebenszeit eines Werks unverändert? Offenbar existiert eine noch nicht endgültig erschlossene Gesetzmäßigkeit in der Existenz von Kunstwerken (wahren Kunstwerken!), die man ansatzweise als *allmähliche Zunahme der Selbständigkeit* bezeichnen könnte – aus der Perspektive der folgenden Hörer-, Leser- oder Zuschauergenerationen.)

In der Tat ist Čajkovskij's Musik mit den Jahren in der Wahrnehmung der meisten Rezipienten, gleich ob Liebhaber oder Fachleute, zu einem autarken Stilphänomen geworden. Dies hindert uns aber nicht daran, in dem vorgefundenen musikalischen Gewebe nach charakteristischen Merkmalen fremder musikalischer Idiome zu suchen. Dass in der zeitgenössischen russischen Čajkovskij-Forschung so gut wie gar nicht auf die zahlreichen Fälle nahezu wörtlicher thematischer und harmonischer Übernahmen aus Werken anderer Komponisten eingegangen wird, kann nur verwundern. Im Bereich der stilistischen Analogien zu Robert Schumanns Musik hat man bisher lediglich drei Beispiele namhaft gemacht:³⁵ (1.) den Beginn des Orchestervorspiels zum 4. Bild der Oper *Pikovaja dama* (*Pique Dame*), dessen Orchestrierung Ähnlichkeiten zur Coda der *Genoveva*-Ouvertüre aufweist; (2.) das Hauptthema im *Andante* des Streichquartetts Nr. 3, das semantisch mit dem ersten Thema des zweiten Satzes von Schumanns Streichquintett verwandt erscheint; (3.) die Schlusstakte der Orchesterintroduktion zum 4. Bild der Oper *Evgenij Onegin* (*Eugen Onegin*), deren Akkordfolge entfernt an die Durchführung im 1. Satz der Schumannschen Klaviersonate g-Moll erinnert.

³³ Vgl. das Kapitel „Šuman i russkaja škola“ (*Schumann und die russische Schule*) in: Žitomirskij, *Robert i Klara Šuman v Rossii*, S. 56–88; Marina V. Frolova, *Čajkovskij i Šuman*, in: *Čajkovskij. Voprosy istorii i teorii. Vtoroj sbornik statej*, Moskau 1991, S. 54–63; Michail G. Bjalik, *Čajkovskij i Šuman*, in: *P. I. Čajkovskij Nasledie*, Bd. 2, Sankt Petersburg 2000, S. 160–172; Grigorij L. Golovinskij, *Robert Šuman i russkaja muzyka XIX veka* (*Robert Schuman und die russische Musik des 19. Jahrhunderts*), in: *SovM* 1990, Nr. 3, S. 46–54.

Im Zeichen deutsch-sowjetischer Kulturkontakte erschienen außerdem folgende Aufsätze in deutscher Sprache: Gerhardt Blank, *Über die Beziehung Peter Iljitsch Tschaikowskis zum Schaffen Robert Schumanns*, in: *Wiss. Zeitschrift der Pädagogischen Hochschule „Ernst Schneller“*, Zwickau 1973, S. 108–127; Michail Bjalik, *Schumann und Tschaikowski*, in: *Robert-Schumann-Tage 1986. 11. Wiss. Arbeitstagung zu Fragen der Schumann-Forschung in Zwickau*, hrsg. von Günther Müller, [Karl-Marx-Stadt 1986], S. 6–14; Marina Melnikowa, *Schumann und Tschaikowski – eine erneuerte Wortmeldung*, in: *Internationale Robert-Schumann-Tage Zwickau*, hrsg. von Hans Joachim Köhler, Zwickau 1988 (Schumann-Studien 1), S. 64–68 (Anm. d. Übers.).

³⁴ Grigorij L. Golovinskij, S. 51.

³⁵ Vgl. Grigorij L. Golovinskij, S. 53 f.; Marina V. Frolova, S. 57.

Über die Gründe für das Fehlen weiterer, ähnlicher Hinweise lässt sich nur spekulieren. Vermutlich hielten es Čajkovskijs Zeitgenossen für überflüssig, auf bestimmte Themen, harmonische oder melodische Wendungen hinzuweisen, die manchmal bis ins Detail auf Schumann zurückzugehen scheinen, denn sie kannten das Oeuvre des deutschen Musikers so gut, dass auch ohne konkrete Angaben verständlich war, was gemeint war. In den russischen Hauptstädten hatte man immer wieder Gelegenheit, auch Werke wie das Oratorium *Das Paradies und die Peri*, die *Messe* op. 147, die Symphonien, Ouvertüren und Konzerte, die Kammermusik und Lieder Schumanns zu hören. Das Interesse der damaligen Musiker ging so weit, dass es 1896 zur Petersburger Aufführung der Oper *Genoveva* kam, der chronologisch dritten außerhalb des Deutschen Kaiserreichs.³⁶ Die heutige Generation russischer Musikwissenschaftler dagegen kennt in der Regel lediglich Schumanns Klaviermusik und Lieder. Außerdem wäre zu bedenken, dass innerhalb des Gesamtwerks Čajkovskijs ebenfalls zahlreiche frühe Kompositionen – die Orchesterfantasie *Groza (Der Sturm)* oder die Opern *Voevoda* und *Kuznec Vakula* – kaum noch im Konzertrepertoire präsent sind, ebenso wie viele seiner frühen Klavierwerke und Lieder. Das „Vergessen“, das Laroš jenen älteren Komponisten prophezeit hatte, deren Themen dem russischen Musiker als Modell gedient hatten, trifft so mittlerweile auch das Schaffen Čajkovskijs.

Eine virtuos beherrschte Kompositionstechnik, bereichert durch die theoretischen Kenntnisse, die Čajkovskij sich als Dozent erworben hatte, bildet die Voraussetzung für eine dichte Symbiose kompositorischer Verfahren, bei der es oftmals unmöglich ist, einzelne Bestandteile isoliert zu betrachten. Vielleicht ist dies der Grund, weshalb man stilistische Querbezüge zwar leicht wahrnimmt, ohne sie jedoch im Detail wirklich dingfest machen zu können. 1870 schrieb Laroš:

В мелодиях Шумана есть какая-то славянская широта, какая-то резкая смелость очертания, какая-то богатырская удаль, какая-то глубокая и могучая грусть, которая иногда поразительно напоминает господствующий тон русской народной песни.³⁷
(In Schumanns Melodien herrscht eine irgendwie slawische Weite, eine heftige Kühnheit der Kontur, eine reckenhafte Verwegenheit, eine tiefe und mächtige Schwermut, die manchmal verblüffend an den typischen Tonfall des russischen Volksliedes erinnert.)

Der Kritiker hat seine Beobachtung zum ‚russischen‘ Charakter von Schumanns Melodien nicht mit Notenbeispielen untermauert, ganz entgegen seiner sonstigen Gewohnheit. Ähnlich ephemere mag auch Čajkovskijs Musik erscheinen, mit den ‚falschen‘ Sequenzen ihrer harmonischen Konstruktionen (siehe dazu weiter unten). Die ab und zu an die Oberfläche dringenden punktuellen Reminiszenzen aber sind so geschickt verborgen und in ein dichtes Gewebe von Timbres und pulsierenden Bewegungsabläufen integriert, dass Versuche eines ‚close reading‘ nur in seltenen Fällen zur erfolgreichen Identifizierung von konkreten Modellen führen.

Diese Eigenschaften stehen Schumanns Musikverständnis außerordentlich nahe: nur eine solide kompositorische Technik verwandelt Schumann zufolge das musikalische Handwerk in eine unübertreffliche Kunst der Kombinationen und – wenn notwendig – auch in eine Kunst der Täuschung, die auch in einem erfahrenen Gehör den gewünschten Eindruck zu erzeugen weiß.

³⁶ Vgl. Olga Lossewa, *Robert Schumanns Rezeption in Russland um 1900*, in: *Robert Schumann. Persönlichkeit, Werk und Wirkung*, hrsg. von Helmut Loos, Leipzig 2011, S. 400–414.

³⁷ German Laroš, *Šuman kak fortepiannyj kompozitor (Schumann als Klavierkomponist)*, in: Laroš, Bd. 5, S. 21.

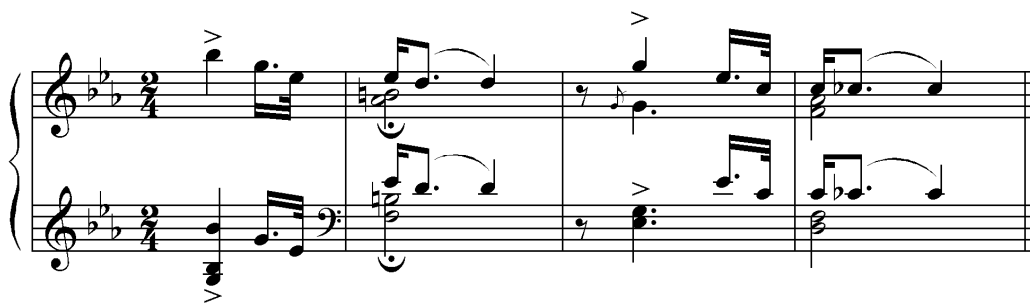
Gerade aus diesem Grund scheinen die offenkundigen Parallelen in den Werken der beiden Musiker wie eine leichte Brise in der Luft zu schweben, die man spürt, aber nicht greifen kann. Und es wird wohl kaum gelingen, die Einzelheiten dieser ‘Strömungen’ in ihrer Gesamtheit zu erfassen. Dennoch kann nur eine akribische vergleichende Analyse einen Grundstein legen für das Verständnis der stilistischen Abhängigkeiten Čajkovskijs einerseits und seiner ganz individuellen, aus einer Synthese verschiedenster Rezeptionsprozesse entstandenen musikalischen Sprache andererseits.

Der hier vorliegende Versuch, erstmals konkrete Beispiele von Čajkovskijs Schumann-Rezeption zu benennen, beschränkt sich bewusst auf einen engen chronologischen Rahmen. Das frühe Schaffen Čajkovskijs, das nicht zu Unrecht kritische Einwände gegen den kompilativen Charakter der Themen, Motive und Akkordfortschreitungen auf sich gezogen hat, wurde aus der Betrachtung ausgeklammert. Es war vielmehr das Ziel, auf Schumann verweisende Wendungen in den kanonischen Hauptwerken Čajkovskijs nachzuweisen und ihre zentrale Rolle für die Melodiebildung und Harmonik in seiner Musik aufzuzeigen. Auf Schumanns Oeuvre wurde dazu in breitem Maße rekuriert, ohne Rücksicht auf zeitliche Grenzen oder spezifische Gattungen.

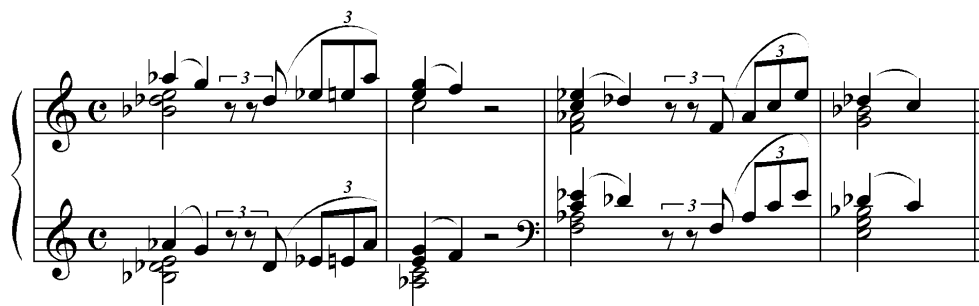
Die Anfangstakte aus Schumanns *Marsch* für Klavier op. 76, Nr. 4 (1849)



und das Klaviervorspiel zum Lied „Stille Liebe“ op. 35, Nr. 8 (auf ein Gedicht von Justinus Kerner, 1840)



bieten einen Komplex kompositorischer Bausteine, die später für Čajkovskijs reifen Stil charakteristisch werden sollten: die feste Verbindung der Abfolge Doppeldominante – Dominante – Tonika, den großen Sprung zwischen auftaktiger Note und vollem Schlag (erstes Beispiel), das scharfe rhythmische Profil des Vorhalts (zweites Beispiel). Ein Beispiel für eine Fortführung dieser Modelle findet sich im Vorspiel zum 2. Bild der Oper *Evgenij Onegin* (1878):



Elliptische harmonische Fortführungen in vielen Spielarten bilden ein Merkmal von Schumanns Musik, das aus der Geschichte der Harmonik nicht mehr wegzudenken ist. Der Dissonanzenreichtum seiner musikalischen Sprache war die Frucht beständiger Experimente, die Schumann sein Leben lang beschäftigten. „Dissonanzen geben der Musik den schönsten Reiz [...]“, schrieb der Komponist bereits in einem seiner frühen Gedichte aus der Gymnasialzeit.³⁸ Für Čajkovskij stellte eine Dissonanz „à la Schumann“ zwar kein Ereignis mehr dar; sie wurde darum aber auch nicht zum Allgemeinplatz. Denn sowohl für Schumann, als auch für den russischen Komponisten kann man behaupten, dass ihre Musik nicht a priori dissonant gedacht ist: der erstere suchte bewusst nach kühnen, für die damaligen Hörer scharf erscheinenden Dissonanzen; der zweite verwendete sie zur Erzeugung pikanter Farben, als Ausschmückung, nicht als Substanz seiner Ausdrucksweise.

Als Beispiel für eine häufig wiederkehrende Wendung kann die ‚falsche Sequenz‘ aus Schumanns *Ländler* aus den *Albumblättern* op. 124 Nr. 7 (1836) dienen:



Sie erinnert an eine ähnliche Sequenz im Vorspiel zu Čajkovskijs Romanze „Blagoslovljaju vas, lesa“ („Gesegnet seid mir, Wald und Au“) op. 47, Nr. 5 (1880, auf ein Gedicht Aleksej Tolstojs).



In Schumanns *Humoreske* für Klavier op. 20 (1839)

³⁸ Robert Schumann, *Polyrhythmen*, in: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 5. Auflage hrsg. von Martin Kreisig, Leipzig 1914, Bd. 2, S. 197.

findet sich ein weiteres typisches Verfahren (Takt 3–4 des Notenbeispiels), das in den Bestand von Čajkovskijs melodisch-harmonischen Wendungen Eingang finden sollte: das nachträgliche stufenweise Ausfüllen eines sowohl rhythmisch, als auch harmonisch (durch den verminderten Septnonakkord der Dominante) stark akzentuierten Sprungs und die durch Seufzerfiguren charakterisierte Auflösung, die in der Oberstimme zu parallelen Notenn führt (T. 3, zwischen zweiter und dritter Viertel).

Einen Schlüssel zu Čajkovskijs harmonischem Stil bietet German Larošs Feststellung: „[...] die Ausdrucksmittel, die Herr Čajkovskij verwendet, sind nicht diejenigen, an die wir gewöhnt sind.“ („[...] средства выражения, употребляемые г. Чайковским, не те, к которым мы привыкли“³⁹). Man denke etwa an die auf den ersten Blick so natürlich und schlüssig erscheinenden Sequenzmotive in der bereits zitierten Romanze „Blagoslovljaju vas, lesa“ (T. 1–4), in der *Sérénade mélancolique* für Violine und Orchester (T. 1–4), in den einleitenden Takten (T. 1–4) zu Tatjanas Briefszene in *Evgenij Onegin* oder an das Liebesthema im Vorspiel zu *Pikovaja dama* (T. 13–19), die alle nicht die vom Hörer erwarteten Sequenzfortschreitungen bringen. Nur selten harmonisiert Čajkovskij kurze melodische Motive mit Hilfe regelmäßiger „Sequenzakkorde“, ein Ausdruck, den er selbst verwendet hat;⁴⁰ häufiger begegnen diese bei der Wiederholung ganzer Themen und in Durchführungsabschnitten.

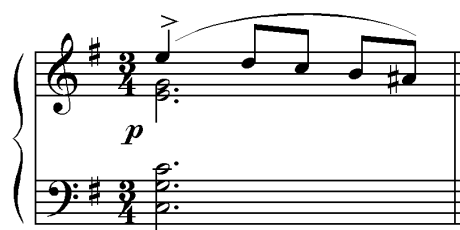
Die Wendung, die den Seitensatz aus dem Schlussrondo von Schumanns Klaviersonate g-Moll op. 22 (1835-38) eröffnet,

³⁹ Laroš, Bd. 2, S. 123.

⁴⁰ Vgl. P. I. Čajkovskij, *Leitfaden zum praktischen Erlernen der Harmonie*, deutsch von Paul Juon, Nachdruck Mainz 2002 (ČSt 6), S. 47 [65] ff. Im heutigen Harmonielehreunterricht ist er dagegen ganz aus dem Gebrauch gekommen.

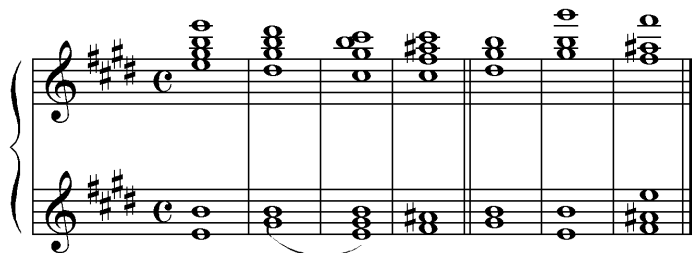


nimmt unmittelbar eine ganze Gruppe lyrischer Themen in Čajkovskijs Oeuvre vorweg, aus denen hier das erste Hauptmotiv des Mittelteils aus dem Stück „Januar“ aus dem Klavierzyklus *Die Jahreszeiten* op. 37^{bis} (1876) herausgegriffen sei:



Das stufenweise ‚Herabfließen‘ einer elegischen Melodielinie aus einem Spitzenton, der metrisch starken, gedehnten Terz des Grundakkords, scheint gleichermaßen im russischen Volkslied wie in der deutschen Liedtradition verwurzelt gewesen zu sein.

Dasselbe könnte man auch für die Verwendung terzverwandter Stufen behaupten, die ebenfalls aus unerfindlichen Gründen als Merkmale des sogenannten ‚russischen Stils‘ gelten. Tatsächlich begegnen sie allenthalben in den Werken verschiedenster europäischer Komponisten des 19. Jahrhunderts, darunter auch bei Schumann, der hier vornehmlich interessiert:



Robert Schumann, *Genoveva* (1848), Orchestervorspiel vor dem Rezitativ Golos, 1. Akt, Nr. 6

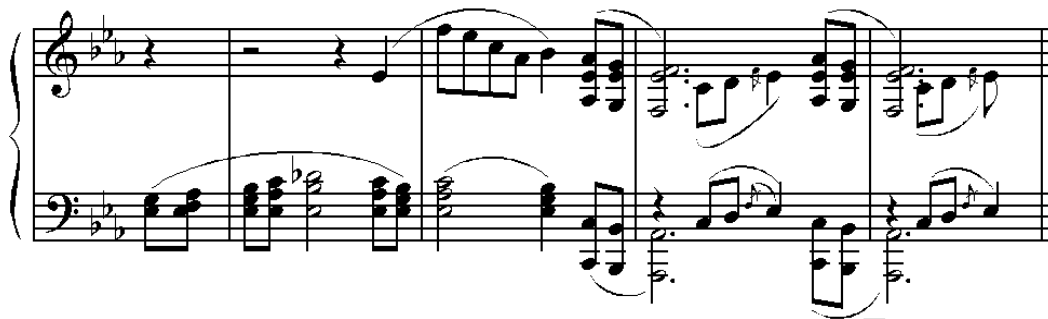


Robert Schumann, Klavierbegleitung zum Lied „Die rote Hanne“, op. 31, Nr. 2 (1840, Text Adalbert von Chamisso)

Aus Čajkovskijs Oeuvre sei zur Gegenüberstellung ein besonders populäres Beispiel herausgegriffen, die Anfangstakte des Marschs aus dem 2. Akt des Balletts *Ščelkunčik* (*Der Nußknacker*, 1892):



Die Verwendung plagaler Farben zählt ebenfalls zu den nationalen ‚Eigenheiten‘ der russischen Musik. Interessant sind auch unter diesem Gesichtspunkt die oben bereits angeführten Stellen aus Schumanns *Humoreske* op. 20 und aus der 2. Klaviersonate ebenso wie folgende Takte aus dem *Marsch* op. 76, Nr. 4 (1849).



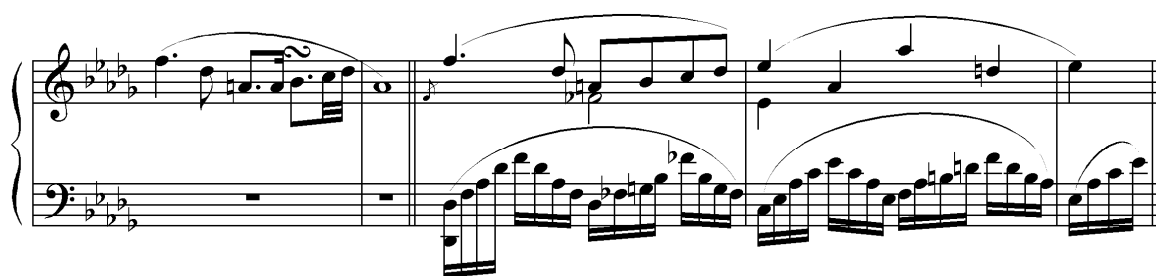
Der breite melodische Atem, die Verwendung einer Kontrastpolyphonie, die an die russische ‚podgolosočnaja‘-Polyphonie erinnert, machen dieses Werk nahezu ununterscheidbar von genuin slawischen musikalischen Erzeugnissen.

Der Akkord der alterierten Subdominante bzw. Doppeldominante scheint von kaum einem anderen Komponisten der Zeit so ausgiebig genutzt worden zu sein wie von Schumann. Dieser Klang hat sich in der heutigen Hörwahrnehmung so fest mit unserer Vorstellung von Schumanns musikalischer Sprache verknüpft, dass es gelegentlich zu kuriosen Täuschungen kommen kann. So unterläuft Musikern, die den Beginn von Schumanns *Träumerei* anschlagen, am Ende des zweiten Taktes oft eine alterierte Subdominante (II⁷ mit hochalterierter Prime und Terz), die dort gar nicht steht – ein Phänomen, das zumindest in Russland häufig zu beobachten ist.

Čajkovskijs Kompositionen sind ebenfalls reich an vergleichbaren harmonischen Fortschreitungen. Interessanterweise werden in seinem *Leitfaden zum praktischen Erlernen der Harmonie* (1872) die Akkorde dieser Gruppe noch nicht als ‚alterierte Subdominanten‘ bezeichnet – der Komponist spricht von einem „Akkord mit übermäßiger Sexte, der häufig vor einer Kadenz der ersten Gattung begegnet“ („аккорд с увеличенной секстой, нередко встречающийся перед каденцией первого рода“)⁴¹. Er verwendete sie jedoch hauptsächlich in Durchgangssituationen und nicht im Rahmen von Kadenz.

Das lyrische Thema aus der Arie Golos „Frieden, zieh in meine Brust“ in Schumanns Oper *Genoveva* (I. Akt, Nr. 2)

⁴¹ Petr Čajkovskij, *Rukovodstvo k praktičeskomu izučeniju garmonii*, ČPSS IIIA, S. 128 f. Vgl. auch die deutsche Übersetzung in ČSt 6, S. 126.



präsentiert sich als direkter Vorläufer des bekannten Leitmotivs aus Tat'janas Briefszene im 2. Bild von Čajkovskijs *Evgenij Onegin* („Kto ty, moj angel li chranitel““) sowohl in tonaler, als auch in melodisch-harmonischer Hinsicht (es erklingt jeweils die Abfolge Tonika – alterierte Subdominante – Tonika). Vergleicht man das Schumannsche Modell mit den Anfangstakten des Vorspiels zum 4. Bild der Oper *Evgenij Onegin*, so sticht die wörtliche Übereinstimmung in der Harmonisierung ins Auge:



In Schumanns Lied *Der arme Peter* (Op. 53, Nr.3, Text: Heinrich Heine, 1840) illustriert die melodisch-harmonische Anlage folgenden Text:

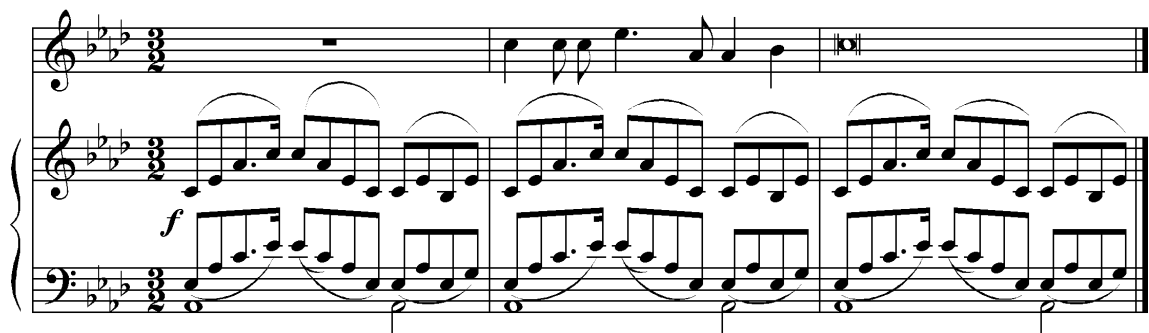
Der Hans und die Grete tanzen herum
 Und jauchzen vor lauter Freude.
 Der Peter steht so still und stumm,
 Und ist so blaß wie Kreide.





Dieser erste Abschnitt des Liedes ähnelt nicht nur tonal den Couplets Triquets aus dem 4. Bild des *Evgenij Onegin*.⁴² Schumanns ausdrucksvolle Szene, in der die schlichte Tanzmusik-Konstruktion den Rahmen des Festes markiert und in Kontrast zur äußersten Verzweiflung des Protagonisten tritt, mag Čajkovskij nicht zufällig gefesselt haben. Zumindest lassen sich auch die Couplets des Franzosen in der Dramaturgie der Namenstags-Szene als Moment der Verfremdung deuten, an die sich Lenskijs Verzweiflung während des leichtsinnigen Tanzes Onegins und Tat'janas als denkbar größter Kontrast anschließt.

Im ersten Lied aus Schumanns Liederzyklus *Myrthen* op. 25 (1840), „Du meine Seele, du mein Herz“,



stößt man auf eine weitere thematische Parallele zu Čajkovskijs bereits erwähnter Romanze „Blagoslovljaju vas, lesa“ („Gesegnet seid mir, Wald und Au“):



⁴² Auf die Tatsache, dass Čajkovskij hier eine Romanze des französischen Komponisten Amédée de Beauplan verwendet hat (vgl. dazu ČS 2003, S. 75), wird hier nicht weiter eingegangen, nicht nur weil dieses Zitat allgemein bekannt ist, sondern auch weil es hier vor allem um die Analyse von Höreindrücken, nicht um eine theoretische Materialerfassung geht.

Besondere Aufmerksamkeit erregt hier die Begleitstimme mit ihren wiegenden Akkorden, von deren Wellen die schlichte Melodie des Sängers in ähnlicher Weise getragen wird.

In einer seiner besonders ausdrucksstarken Liedvertonungen, der Ballade „Die Löwenbraut“ (op. 31, Nr. 1, 1840), erprobte Schumann erstmals im Bereich seines Liedschaffens einen speziellen dramaturgischen Kunstgriff – eine parallel in der Gesangs- und der Bassstimme aufsteigende chromatische Linie in Kombination mit absteigenden sforzando-Akkorden in mittlerer Lage:

In modifizierter Form erklingen ähnliche Passagen an verschiedenen Stellen in Čajkovskijs Werken. Neben dem Kulminationspunkt in Lenskijs Arioso „Kuda, kuda, kuda vy udalilis“ („Wohin, wohin seid ihr entflohen“, *Evgenij Onegin*, Nr. 17) ist vor allem Tomskijs Ballade aus dem 1. Bild der Oper *Pikovaja dama* (1891) zu nennen:

Strukturell mit diesem Modell verwandt, wenn auch ohne eine so deutliche semantische Aufladung, ist das ‚trichterartige‘ Aufeinanderzu- und Auseinandergehen der Hände im Finale von Schumanns *Abegg-Variationen* op. 1 (1830):

Man vergleiche mit Čajkovskijs *Valse de Salon* op. 51, Nr. 1 (1882):

Ein weiteres Stilelement, das beiden Komponisten zu eigen ist, ist die elliptische Folge von Doppeldominante – Dominante in Kadenz kleinerer Werke oder in lyrischen Arioso-Abschnitten, etwa in Robert Schumanns *Gebet* op. 135 Nr. 5, (Verse Maria Stuarts, 1852):

In Lizas Arioso „Ach, istomilas“ („Ach, dieses Sehnen“) aus Čajkovskijs Oper *Pikovaja dama* (5. Bild, Nr. 20) mündet Schumanns plagale Wendung vorhaltsartig in die Tonika:

Als Beispiel für eine Parallele in der Anlage einer Sonatenhauptsatzexposition sei schließlich noch das Seitensatzthema im Finale von Schumanns Violinsonate Nr. 1 angeführt:

Es erinnert in verschiedener Hinsicht an das Seitensatzthema des 1. Satzes von Čajkovskijs Violinkonzert, das eine zwar andersartig harmonisierte, im Kern aber verwandte motivische Anlage und Weiterentwicklung aufweist:

Das bisher Gesagte lässt deutlich werden, dass mehr noch als die bloße Suche nach Analogien im Werk der beiden Komponisten die Analyse des eigentlichen Rezeptionsvorgangs von Interesse ist, also die Beschäftigung mit der Frage, wie Čajkovskij mit dem Schumann nahestehenden oder von ihm entlehnten musikalischen Material umgegangen ist. Denn alle angeführten Beispiele sind nicht einfach nur Zitate, sondern präsentieren Čajkovskij als aktiven und eigenständigen Partner in einem schöpferischen Dialog mit einem anderen großen Künstler.

Setzt man die Betrachtungen zur Tonartenwahl fort, wie sie sich weiter oben im Falle von Des-Dur und G-Dur ergeben hatten, fällt besonders Schumanns e-Moll auf. Es dürften vornehmlich zwei Werke in dieser Tonart gewesen sein, die Čajkovskij gefesselt haben. In Schumanns Heine-Vertonung „Lieb Liebchen“ (op. 24, Nr. 4, 1840) entfaltet die Musik in unnachahmlicher Weise die Motive der ersten Textstrophe:

Lieb Liebchen, legs Händchen aufs Herze mein ;-
 Ach, hörst du, wie's pochet im Kämmerlein?
 Da hauset ein Zimmermann schlimm und arg,
 Der zimmert mir einen Totensarg.

The first system of the musical score is in 2/4 time and E major. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staves. The piano part consists of a steady, rhythmic accompaniment of eighth notes in the right hand and a more active bass line in the left hand. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the beginning of the piano part. The vocal line begins with a half note followed by quarter notes, then eighth notes, and ends with a half note.

Die lapidare Klarheit, die Sparsamkeit der verwendeten Ausdrucksmittel tragen zu einem angemessenen musikalischen Ausdruck bei – sie zeichnen die düstere, todesnahe Stimmung, die auch rhythmisch durch die langsam, aber unerbittlich fortschreitende Gehbewegung gestützt wird. Der Rhythmus erweist sich hier als dominantes semantisches Element, sind doch die Herzschläge als Ursache und auch als Folge einer schicksalhaften Unabwendbarkeit, die Herzschläge als die allmählich näher kommenden Schritte des Todes, eine der stärksten Metaphern der musikalischen Lyrik.

Für die Semantik der Tonart e-Moll bei Schumann wäre als zweites Beispiel ein späteres Lied zu nennen, das ebenfalls einen Heineschen Text zur Vorlage hat, die 1841 entstandene, 1847 als op. 64 , Nr. 3 orchestrierte *Tragödie*. Der zweite Teil ist im Stil einer volkstümlichen Ballade gehalten und schildert die Geschichte zweier junger Leute, die um ihrer Liebe willen ihre Eltern verlassen haben und heimatlos durch die Welt irren:

Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht,
Er fiel auf die zarten Blaublümlein,
Sie sind verwelket, verdorret.

The second system of the musical score continues the piece. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staves. The piano part continues with a steady, rhythmic accompaniment of eighth notes in the right hand and a more active bass line in the left hand. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the beginning of the piano part. The vocal line begins with a half note followed by quarter notes, then eighth notes, and ends with a half note. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it.

Tomskijs Ballade aus dem 1. Bild von Čajkovskijs Oper *Pikovaja dama*, in der die gleiche Tonart und die verwandten metrischen, melodischen und satztechnischen Mittel einen deutlichen Bezug zu Schumanns erstem Lied stiften,

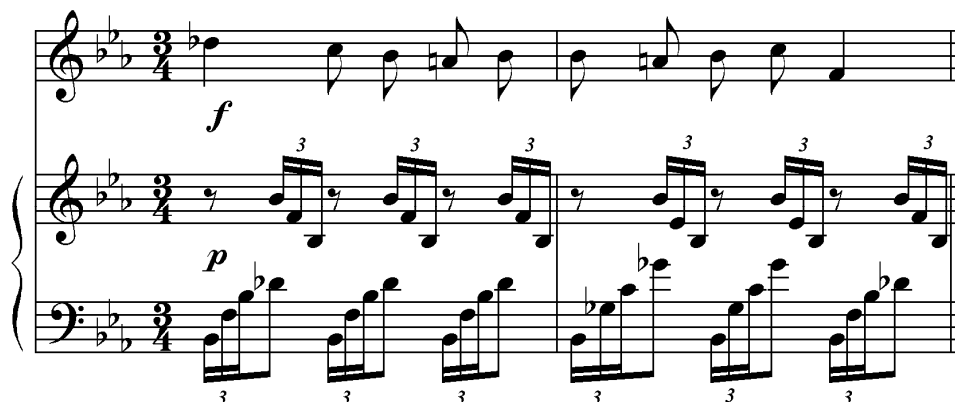


ruft ebenfalls das Gefühl eines schicksalhaften Vorwärtsschreitens hervor, das zu einem tödlichen Finale führt – allerdings hier in einem aufgrund der andersartigen theatralisch-szenischen Voraussetzungen dramatisch verstärkten Gewand. Während die Lieder des deutschen Musikers in sich selbständige und dem Genre nach kammermusikalische Gebilde sind, stellt die ‚symphonische‘ Ballade einen dramaturgischen Knotenpunkt der Oper dar, der engstens mit der Entwicklung der Fabel verknüpft ist und als Mikro-Erzählung die Makro-Struktur der Handlung vorwegnimmt.

In Schumanns Lied „An die Königin Elisabeth“ aus dem Zyklus *Gedichte der Königin Maria Stuart* (op. 135 № 3, 1852) dürfte Čajkovskijs Aufmerksamkeit in erster Linie die Anfangszeile „Nur ein Gedanke, der mich freut und quält“ gegolten haben,



deren musikalisches Äquivalent als direkter Vorläufer des Themas aus der mittleren Sektion von Lizas Arie im 2. Bild von *Pikovaja dama* erscheint („Vot kak vy opravdalis’ najavu!“ – „Alles hat nun so anders sich erfüllet“, Nr. 10, T. 64 ff.):



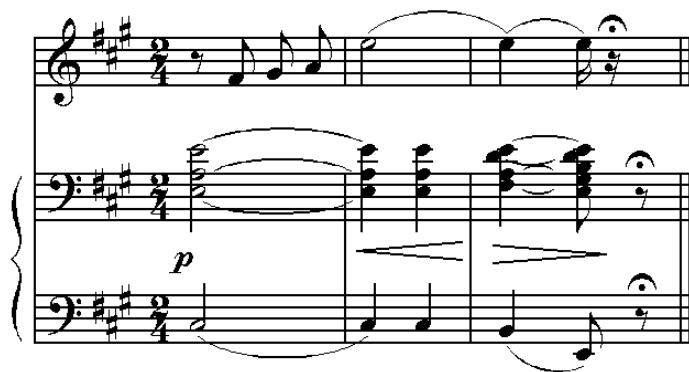
Der Zustand abgründiger Verzweiflung, der den beiden Stellen zu eigen ist, wird musikalisch durch uns bereits bekannte kompositorische Kunstgriffe erzeugt: so beginnt die Melodielinie wieder auf dem Kulminationspunkt, von dem sie langsam in einem Quintgang herabsteigt, die harmonischen Grundtöne umspielend. Allerdings dient das Motiv, das bei Schumann die thematische Basis des Liedes bildet, in Čajkovskijs Arie lediglich als Ausgangspunkt einer längeren Entwicklung.

Ähnliches ereignet sich mit der melodischen Anfangswendung des ersten Teils aus dem vierten Stück der Schumannschen *Studien für den Pedal-Flügel* op. 56 (1845):

Die Passage erinnert deutlich an den Anfangstakt von Onegins Arie „Kogda by žizn' domašnim krugom“ („Wär mir der Sinn für stillen Frieden“) aus dem 3. Bild der Oper:

Aufschlussreich ist schließlich noch das letzte Beispiel, das wir hier anführen wollen, das bravouröse Vorspiel zu der Mörike-Vertonung „Jung Volkers Lied“ op. 125, Nr. 3:

Hier klingt die Anfangszeile aus Germans Arie „Čto naša žizn'?“ („Was ist unser Leben?“) an (*Pikovaja dama*, 7. Bild, Nr. 24, T. 77 ff.):



Betrachten wir die beiden melodischen Konturen genauer: ganz wortgetreu hat Čajkovskij die Sechszehntelgruppe des zweiten Taktes mit dem bei Schumann erst später erreichten Zielton, der Quinte ‚ausgeschnitten‘, um auf diese Weise die gewünschte Wirkung zu erzielen. Die aufsteigende Melodielinie zeichnet den so bedrückenden wie berausenden Zustand der Euphorie, wenn der Spieler überzeugt davon ist, dass er gleich gewinnen müsse, und sich dem Glück nahe wähnt. Die gewählten Kreuz-Tonarten – ursprünglich hatte Čajkovskij für das Brindisi H-Dur vorgesehen – sollen offenbar das Gefühl einer symbolischen ‚Ferne‘ vom Boden der Realität zum Ausdruck bringen.

Die bisher angeführten Beispiele ließen sich beliebig verlängern. Ein systematischer Vergleich von Čajkovskijs und Schumanns Stil würde sicher mehrere Jahre brauchen und eine grundlegende Schicht an gemeinsamen musikalischen Verfahrensweisen zu Tage fördern. Doch selbst die wenigen hier vorgestellten Analogien, Ähnlichkeiten oder Anspielungen dürften bereits allein aufgrund ihrer Menge genügen, um mögliche Einwände gegen die Stichhaltigkeit unserer These zu entkräften. In Anbetracht der zahlreichen Parallelen drängt sich freilich die Frage auf, wie bewusst Čajkovskij Schumannsche Themen, Motive oder harmonische Wendungen als Baumaterial für seine eigene Musik herangezogen hat.

Gewiss lässt sich das geschilderte Phänomen als künstlerische Ehrbezeugung des jüngeren Komponisten vor dem großen älteren Musiker deuten – als mehr oder weniger explizite Geste der Verehrung, wie sie auch Schumann gegenüber Vorbildern und Zeitgenossen kultiviert hat. Und tatsächlich lässt sich aus einer weiteren musikhistorischen Perspektive erkennen, dass in Čajkovskijs Oeuvre zahlreiche Schumannsche Themen eher sekundären Charakters einen profilierten Platz erhalten haben, der ihnen ein längeres Nachleben bis in unsere Zeit gesichert hat. Aber es geht auch um andere Dinge. Béla Bartók, ein nicht weniger großer Neuerer als Schumann oder Čajkovskij, äußerte folgende Überlegungen zur Frage stilistischer Kontinuitäten:

Der verhängnisvolle Irrtum liegt darin, daß man dem Sujet, dem Thema eine viel zu große Wichtigkeit beimißt, und das ist ein ganz unrichtiger Standpunkt. Diese Leute vergessen, daß z. B. Shakespeare in keinem seiner Schauspiele die Fabel, das Thema selbst erfunden hat. Soll das vielleicht bedeuten, daß auch Shakespeares Hirn ausgedörrt war, daß er beim zweiten, dritten und zehnten Nachbarn um Themen für seine Stücke betteln mußte? [...]

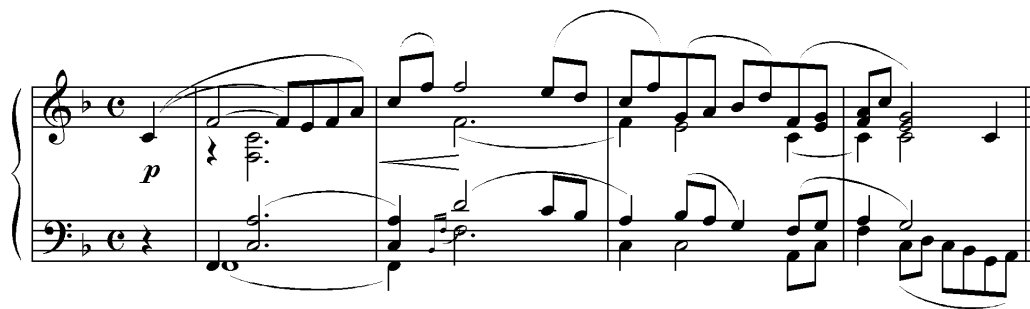
Der Handlung, dem Thema eines literarischen Werkes entspricht in der Musik das Themenmaterial. Aber auch hier, wie in der Literatur oder in den bildenden Künsten ist es ganz bedeutungslos, welchen Ursprungs das verarbeitete Thema ist, wichtig aber ist die Art, wie wir es verarbeiten. In diesem „Wie“ offenbaren sich das Können, die Gestaltungs- und Ausdrucks-

kraft, die Persönlichkeit des Künstlers. [...] Jeder Künstler hat das Recht, seine Kunst in einer anderen, in einer Kunst früherer Zeiten zu verwurzeln. Und das ist nicht nur sein Recht, sondern ein Gebot für ihn.⁴³

Was Bartók als Selbstverständlichkeit schildert, um damit die Verwendung von Volksmusikmaterial gegenüber dem Vorwurf einer Entlehnung fremder musikalischer Gedanken zu schützen, ist für das Verständnis von Čajkovskijs Schumann-Rezeption sehr hilfreich. Eine starke Durchlässigkeit beim Rückgriff auf fremde Musik und eine geringe Sensibilisierung bei der Wahrnehmung der Grenze zu entlehnten kompositorischen Verfahren erscheinen als ein generelles Epochenphänomen, das nicht nur für Čajkovskijs kompositorischen Individualstil charakteristisch war, sondern mit dem er in selbstverständlicher Weise groß geworden war.

Im Gegensatz zu anderen möglichen Referenzobjekten stellte dabei Robert Schumanns Musik für Čajkovskij seit seiner Studienzeit am Petersburger Konservatorium ein verbindliches Modell dar. Čajkovskijs einziger Lehrer im Fach Komposition, Anton Rubinštejn, vermittelte seinen Zöglingen mit strenger Konsequenz ein nicht bloß dilettantisch-oberflächliches Verhältnis zu Schumann, sondern weckte ein professionelles, an praktischen Fragen der musikalischen Schreibweise orientiertes Interesse an dessen Oeuvre. Unter den nicht eben zahlreichen Werken Čajkovskijs, die „in der Manier von“ geschrieben sind, bilden so zwei Genrebilder „in Schumanns Manier“ eine symbolische Klammer um sein Gesamtchaffen: das 1873 entstandene, „à la Schumann“ überschriebene Finale der *Variationen* op. 19, Nr. 6, eines der früh über Russlands Grenzen hinweg erfolgreichen Werke, einerseits, und das in Čajkovskijs letztem Lebensjahr komponierte Klavierstück op. 72, Nr. 3, das den Untertitel „Un poco di Schumann“ trägt, andererseits.

Hält man sich umgekehrt vor Augen, welche Werke paradigmatisch für ihre Zeit geworden sind, so stößt man auf drei lyrische Klavierstücke, deren notorischer Erfolg sie im 19. Jahrhundert zum gewissermaßen herren- und autorenlosen musikalischen Allgemeingut werden ließ. Schumanns populärstes Werk, gleichzeitig einer der absoluten musikalischen ‚Hits‘, ist seine *Träumerei* aus den *Kinderszenen* op. 15, Nr. 7 (1838).

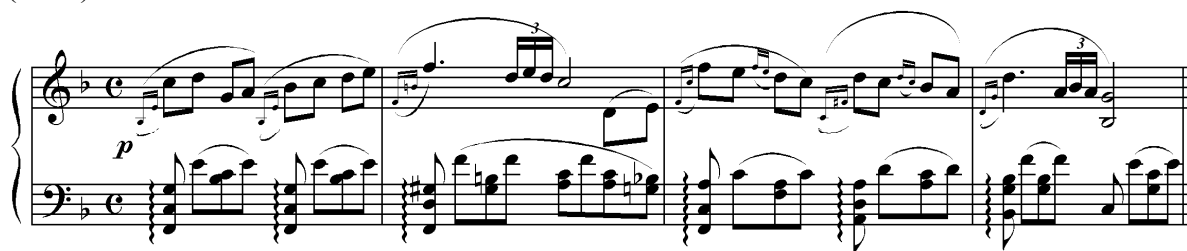


Ein seinerzeit ähnlich verbreiteter ‚Schlager‘ war Anton Rubinštejns *Melodie* op. 3 (Ende der 1840er Jahre).

⁴³ Béla Bartók, *Über die Bedeutung der Volksmusik* (1931), in: Béla Bartók, *Weg und Werk. Schriften und Briefe*, zusammengestellt von Bence Szabolcsi, Budapest 1957, S. 166 f., in russischer Übersetzung in *SovM* 1965, Nr. 2, S. 99.



Die Reihe dieser sentimental, im Salon erfolgreichen und von späteren Generationen als Kitsch geschmähten F-Dur-Stücke führte Čajkovskij mit seiner *Romanze* op. 51, Nr. 5 (1886) bruchlos fort:



Die Aneignung und Weiterentwicklung der an charakteristischen Erfindungen so überreichen Schumannschen Musik ließe sich auch im Schaffen zahlreicher anderer russischer Komponisten, von dem soeben zitierten Anton Rubiņštejn über Milij Balakirev, Aleksandr Borodin, Modest Musorgskij, Nikolaj Rimskij-Korsakov, Sergej Taneev und Aleksandr Glazunov bis hin zu Sergej Rachmaninov, Nikolaj Metner und Sergej Prokof'ev nachzeichnen – und zwar nicht nur im Bereich allgemeiner musikästhetischer Kategorien, sondern im konkreten kompositionstechnischen Detail.

Überraschen kann das nicht. Denn Schumann zählt zur Zahl jener wichtigen Künstler, die bewusst nach ‚neuen Bahnen‘ suchten und die Voraussetzungen für Richtungswechsel schufen. Es dürfte sich diesem wegweisenden Streben nach Innovationen verdanken, dass der deutsche Musiker so viele unterschiedliche Vertreter einer ganzen musikalischen ‚Schule‘ in seinen Bann ziehen konnte, darunter auch Čajkovskij, einen von seinem ganzen Selbstverständnis her professionellen Musiker, der genauestens reflektierte, was er machte, und sich stets Rechenschaft über seine Schaffensprinzipien gab.

Unsere knappen Überlegungen stellen nur einen ersten Schritt dar zu dem theoretisch durchaus realisierbaren, wenn auch zeitraubenden Unterfangen, die Schumann-Rezeption in der Musik russischer Komponisten systematisch zu erforschen. Die Ausmaße des dafür zur Verfügung stehenden Materials sind kaum abzusehen, selbst wenn man sich nur auf ‚direkte Referenzen‘ in harmonischer, melodischer, satztechnischer, instrumentationstechnischer und formaler Hinsicht beschränken würde. Zweifellos aber liegt mit diesen wie auch immer motivierten Transfer- und Transformationsprozessen, die zutiefst mit den immanenten Eigenschaften der Musik zusammenhängen, ein Gegenstand vor, mit dem sich die Musikwissenschaft künftig zu befassen haben wird.⁴⁴

⁴⁴ Für viele wertvolle Hinweise, Korrekturen und Ergänzungen dankt die Autorin I. V. Karpinskij, Doktorand am Moskauer Konservatorium, sehr herzlich.