

"Ich habe sie wieder liebgewonnen" – Čajkovskijs schwankendes Urteil über seine 5. Symphonie e-Moll op. 64

Thomas Kohlhasse

Sätze:

I. Andante – Allegro con anima, II. Andante cantabile con alcuna licenza,
III. Valse. Allegro moderato, IV. Finale. Andante maestoso – Allegro vivace (Alla breve)

Widmung:

À Monsieur Theodore Avé-Lallemant à Hambourg

Orchesterbesetzung:

3 Flöten (III: Picolo), 2 Oboen, 2 Klarinetten (in A), 2 Fagotte
4 Hörner (in F), 2 Trompeten (in A), 3 Posaunen und Tuba
Pauken
Streicher

Ruhm und Selbstzweifel sind zwei Seiten einer Medaille. Trotz seiner internationalen Erfolge als führender russischer Komponist seiner Zeit und trotz der Ehrungen und Auszeichnungen, die ihm in seinen letzten Lebensjahren zuteil wurden, blieb Čajkovskij ein kritischer Beobachter und strenger Richter der eigenen künstlerischen Produktion. Vielleicht schon "am Ende zu sein", "keine Gedanken und Stimmungen" für neue Werke zu haben, das quält ihn auch im Mai und Juni des Jahres 1888, als er an die Komposition einer neuen Symphonie geht, seiner fünften, etwa drei Jahre nach seinem letzten großen Orchesterwerk, der "Manfred"-Symphonie op. 58. "Anfangs", so schreibt er am 22. Juni 1888 seiner langjährigen Briefpartnerin und Vertrauten Nadežda fon Mekk, "ging es ziemlich mühsam; [aber] jetzt ist die Inspiration gleichsam von oben gekommen." Die Arbeit am Konzept – seine Orchesterwerke entwirft Čajkovskij in Particellform auf jeweils zwei bis drei Notensystemen – beginnt er nicht vor Mitte Mai und vollendet sie am 8. Juli. Anfang Juli bis Mitte August arbeitet er die Konzeptschrift zur Partitur aus. Schon Mitte September sitzt er an der Verlagskorrektur. Partitur und Klavierauszug zu vier Händen (dieses hat Čajkovskijs früherer Schüler, der Komponist und Pianist Sergej Taneev angefertigt, ebenso wie den der 4. Symphonie) erscheinen noch 1888 bei Čajkovskijs Hauptverleger Petr Jurgenson in Moskau.

Ist die Fünfte eine Programmsymphonie?

Der kurze, intensive und anstrengende schöpferische Prozeß bei der 5. Symphonie birgt ein zusätzliches Geheimnis: Er ist verwoben mit der gleichzeitigen Entstehung der düsteren Fantasie-Ouvertüre "Hamlet". Leider ist die Konzeptschrift der Fünften nicht erhalten;¹ ebenso ist die der Vierten verloren.² Aber ein paar Skizzen sind überliefert, kurze verbale oder musikalische Notate in einem Notizbuch des Komponisten, von denen eines am 27. April 1888 datiert ist. Als "Programm des I. Satzes der Symphonie" formuliert Čajkovskij: "Introduktion. Völlig-

¹ Čajkovskij hatte sie dem befreundeten Komponisten Michail Ippolitov-Ivanov geschenkt.

² Diese hatte der Komponist der Widmungsträgerin des Werkes ("Meinem besten Freunde") Nadežda fon Mekk geschenkt.

ge Ergebung in das Schicksal oder, was dasselbe ist, in das unergründliche Walten der Vorsehung. Allegro I) Murren, Zweifel, Klagen, Vorwürfe gegen ... II) Sollte man sich nicht in die Arme des Glaubens werfen??? Ein wunderbares Programm, wenn es sich nur ausführen ließe". Ein weiterer semantischer Hinweis steht im genannten Notizbuch bei der Themenskizze zum zweiten Satz (die Melodie ist offenbar eine Vorform des zweiten Themas im langsamen Satz): "Consolation", also 'Trost', 'Tröstung'; und über der Themenskizze: "ein Lichtstrahl"; und darunter: "Nein, keine Hoffnung".

Kann oder muß man Čajkovskijs Fünfte deshalb als "Programmsymphonie" bezeichnen? Ist sie eine "Schicksalssymphonie" wie seine Vierte, zu der er seiner Vertrauten Nadežda fon Mekk ein "Programm" geschrieben hat? Eine Symphonie wie diejenige unter dem Titel "Das Leben" Anfang der 1890er Jahre geplante: "Erster Satz – alles ist Schwung, Zuversicht, Tätigkeitsdrang [...] Finale – das Resultat der Zerstörung"? Eine Symphonie wie die Sechste, "Pathétique", mit einem Programm, das "für alle ein Rätsel bleiben wird", wie der Komponist seinem Lieblingsneffen Vladimir Davydov am 23. Februar 1893 schreibt, dem Widmungsträger des Werkes?

Čajkovskij selbst unterscheidet nicht grundsätzlich zwischen "absoluter Musik" und "Programmmusik". Die ästhetische Auseinandersetzung um sie, wie sie sich um die Mitte des 19. Jahrhunderts etwa an Richard Wagners Schriften und Franz Liszts Symphonischen Dichtungen entzündet und in Eduard Hanslicks Schriften und Rezensionen anklingt, reflektiert Čajkovskij nicht. Für ihn ist jede Musik, die keine "bloße Tonspielerei" ist, Programmmusik. In einem Brief an Frau fon Mekk (vom 17. Dezember 1878, also etwa ein Jahr nach Vollendung der Vierten geschrieben) unterscheidet er allerdings "subjektive" und "objektive" Inspiration des Komponisten: "Im ersten Fall kommen in der Musik die persönlichen Gefühle der Freude und des Leids zum Ausdruck, ähnlich wie bei einem Lyriker, der sozusagen seine Seele in Gedichten verströmt. Hier ist ein Programm nicht nur nicht nötig, sondern unmöglich. Eine andere Sache ist es, wenn der Musiker beim Lesen einer Dichtung oder beim Anblick einer schönen Gegend von Begeisterung entflammt wird, den Gegenstand, der ihn so entzückt, musikalisch zu charakterisieren. In diesem Fall ist ein Programm unentbehrlich."

Als Programmsymphonien "subjektiver Inspiration" sind Čajkovskijs Symphonien also nach seiner eigenen Vorstellung zu verstehen. Ihre programmatische Gedankenwelt und ihre Semantik erschließen sich aus seinen schon genannten Hinweisen zur 4. und 5. Symphonie; und sie klingen an in einem für Čajkovskijs Musik insgesamt wichtigen Brief vom 8. April 1878 aus Clarens (am Genfer See) an seinen früheren Kompositionsschüler und geschätzten kritischen Diskussionspartner Sergej Taneev: "Meine Symphonie" – die Rede ist hier von der Vierten – "hat selbstverständlich ein Programm, aber dieses ist so beschaffen, daß es unmöglich in Worte zu fassen ist. Das würde zum Lachen reizen und komisch wirken. Sollte aber eine Symphonie, die lyrischste aller musikalischen Formen, nicht gerade so sein? Sollte sie nicht alles das ausdrücken, wofür es keine Worte gibt, was aber aus der Seele drängt und ausgesprochen werden will? Übrigens gestehe ich Ihnen, daß ich mir in meiner Naivität eingebildet hatte, daß die Idee dieser Symphonie in allgemeinen Zügen auch ohne Programm verständlich ist [...] Im Grunde ist meine Symphonie eine Nachahmung der 5. Symphonie von Beethoven, d.h. ich habe nicht seine musikalischen Gedanken nachgeahmt, sondern die Grundidee. Wie denken Sie, hat diese Symphonie ein Programm? Sie hat nicht nur eines, sondern es kann auch kein Zweifel bestehen, was sie ausdrücken will. Etwa dasselbe liegt meiner Symphonie zugrunde [...].

Zyklusgedanke und "Idée-fixe"-Technik

Čajkovskijs Fünfte ist die populärste seiner späten Symphonien. Ihr aus einem überreichen Inspirationsfundus quellendes melodisches Material fügt sich zu klar gegliederten, streng entwickelten, abwechslungsreich und episodisch gefügten Satzteilen und Sätzen. Die rhythmische Prägnanz mancher Themen (vor allem der Hauptsatzthemen in den Rahmensätzen) mit ihrer Tendenz zum Ostinatohaften ist seit der 4. Symphonie (vgl. hierzu etwa das Hauptsatz-

thema im ersten Satz) eines der Mittel, dramatische Spannung aufzubauen und mit thematisch einheitlichen Überleitungen die große Form für den Hörer nachvollziehbar zu machen. Zum anderen lassen sie die kantablen, lyrischen Themen des Werkes um so wirkungsvoller hervortreten – jene Themen wie das zweite Seitensatzthema ("cantabile") im ersten Satz, die beiden Themen der Sehnsucht und Tröstung im zweiten oder die elegant schwingende Walzermelodie im dritten Satz, die schon zu Lebzeiten des Komponisten ästhetische Bedenken erregten. Von den "etwas gefährlichen Kantilenen" Čajkovskijs sprach zum Beispiel Hugo Riemann in einer Einführung zur 6. Symphonie.

Čajkovskijs Fünfte steht in der Tradition der nachbeethovenschen viersätzigen Symphonie und geht doch neue Wege, auch bei der Konzeption des symphonischen Zyklus. Auf den vierteiligen Kopfsatz als Sonatenhauptsatz in e-Moll mit Einleitung und mehreren Themen folgen ein formal ebenfalls erweiterter langsamer Satz in h-Moll und ein dreiteiliger Walzer in A-Dur, kombiniert mit einem scherzhaften Mittelteil, sowie das Finale in E-Dur als mehrteiliges Rondo mit Einleitung, Durchführung im Zentrum, Coda und Stretta. Dieses Finale empfand übrigens Brahms, der die Symphonie in einer von Čajkovskij geleiteten Probe im März 1889 in Hamburg hörte, als banal – das kann nicht überraschen angesichts der Unvereinbarkeit der musikalischen Charaktere dieser beiden auch äußerlich so unterschiedlichen Komponisten. Antonín Dvořák dagegen, der andere große zeitgenössische Symphoniker, der sich zunächst an Brahms orientiert hatte, setzte sich in seiner 8. Symphonie mit der Fünften von Čajkovskij auseinander, die er, ebenfalls unter des Komponisten Leitung, ein paar Monate vor der Hamburger Aufführung in Prag gehört hatte.

Zum Zyklus formt Čajkovskij die vier Sätze seiner Fünften durch das Material "aus einem Guß", durch die Entwicklung des Sonaten-Allegros aus der Andante-Einleitung, durch die instrumentatorisch-farbliche Anknüpfung des zweiten Satzes an den ppp-Schluß des ersten (in den geteilten tiefen Streichern), durch die motivische Anknüpfung des Walzers an den langsamen Satz (Vorhaltmotiv) und durch die Reminiszenz an das Hauptsatzthema des Kopfsatzes am Schluß des Finales.

Vor allem aber durch die Leitidee des Werkes, seine "Idée fixe". In drei symphonischen Werken arbeitet Čajkovskij mit dieser Technik, in der 4. Symphonie op. 36 von 1877 (das fanfarenartige "Schicksalsthema" als gedanklicher und programmatischer Kern des Werkes, nur, und zwar in gleicher Form, in den Ecksätzen), in der "Manfred"-Symphonie op. 58 von 1885 und in der drei Jahre später entstandenen Fünften. Die "Manfred"-Symphonie hatte Čajkovskij auf ein Programm von Milij Balakirev sozusagen "à la Berlioz" komponiert (Balakirev hatte es tatsächlich zunächst Berlioz angeboten), und zwar ganz offenbar in der Nachfolge von dessen "Symphonie fantastique" und ihrer "Idée-fixe"-Technik. Wie bei Berlioz erklingt die musikalische und programmatische Leitidee in Čajkovskijs Fünfter in allen Sätzen, ist sie als komplexes Thema angelegt, wird sie nach Taktart und Tongeschlecht abgewandelt und ändert sie dadurch Charakter und Aussage. Sie repräsentiert in der Fünften nicht nur das gleichsam namenlose Fatum (wie in der Vierten), sondern auch den vom Schicksal Getroffenen. Ihr Ausdruckscharakter reicht vom düsteren Insistieren (in der dreiteiligen Einleitung des Kopfsatzes, aus der sein Hauptthema entwickelt wird) bis zur brutalen, fanfarenartigen Drohgebärde im langsamen Satz. Selbst am Schluß des heiteren Walzers mit seinem witzigen Scherzo erscheint die Leitidee, hier in der düsteren Farbgebung tiefer Holzbläser, die an die Introdution des Kopfsatzes anklingt. Im Finale aber wird aus dem Klagegesang und der Drohgebärde der Leitidee ein strahlender Marsch in E-Dur, "Andante maestoso" (Einleitung) und "Moderato assai e molto maestoso" – "marziale, energico, con tutta forza" ist die Trompetenstimme bezeichnet.

Es sind vor allem derartige – isoliert gesehen – monumentale, pathetische und hymnische Charaktere in Čajkovskijs Musik, denen einige Interpreten mit der Tendenz zum Bombastischen erliegen oder die solche der schreibenden, musikschriftstellerischen Zunft zu strengen Verdikten veranlassen. Der "Triumphmarsch" der Fünften ist genauso oft mißverstanden worden, wie es den brutalen und atemlos gehetzten Marschteilen des dritten Satzes der "Pathétique" widerfahren ist und immer erneut widerfährt. Man hat sie in der gleichen Weise

"wörtlich" genommen wie ähnliche symphonische Sätze von Dmitrij Šostakovič, anstatt sie im Kontext der symphonischen Zyklen und im Kontext ihrer programmatischen Semantik zu sehen. Die Märsche der 5. und 6. Symphonie Čajkovskijs wirken wie musikalische Bilder der Bedrohung und gigantischen Brutalität, des schreienden, falschen Glanzes und seines verzweifelten "Dennoch".

Čajkovskijs ambivalentes Verhältnis zu seiner Fünften

Nicht selten läßt sich (nicht nur) bei großen Künstlern beobachten, wie die Befriedigung über ein glücklich vollendetes Werk in Selbstkritik und Überdruß umschlägt. Zuweilen führt auch die Kritik von Freunden und Fremden zu derartigen Reaktionen – wie zum Beispiel im Falle von Čajkovskijs Symphonischer Ballade "Voevoda", deren Partitur er nach der von ihm geleiteten, erfolglosen Uraufführung im November 1891 zerriß. (Das nicht nur instrumentatorisch faszinierende Werk wurde nach den erhalten gebliebenen Orchesterstimmen rekonstruiert und durch die postume Petersburger Aufführung unter der Leitung des legendären Arthur Nikisch sozusagen rehabilitiert.)

Von 1887 an, seltener zuvor, trat Čajkovskij auch als Dirigent (meist) eigener Werke vor die russische Öffentlichkeit und seit 1888 gastierte er in den westeuropäischen Musikzentren wie Berlin, Leipzig, Dresden, Köln und Hamburg, Paris, London und Brüssel, 1891 sogar in den USA. Wie die Verträge seines Moskauer Hauptverlegers P. Jurgenson mit ausländischen Verlegern, vor allem Daniel Rahter in Hamburg und Félix Macker in Paris, haben auch diese Auslandstourneen des dirigierenden Komponisten nicht unwesentlich zur Verbreitung seiner Werke und zu seiner Popularität beigetragen. Dabei war Čajkovskij offenbar kein herausragender Dirigent – schon seine Bescheidenheit und seine Nervosität, vor allem aber seine Aversion gegen öffentliche Auftritte jeder Art mögen ihm im Wege gestanden haben. Čajkovskij sah seine Kapellmeisterei selbst sehr kritisch, zuweilen sogar übertrieben negativ. Die Zeitgenossen sind geteilter Meinung; in nicht wenigen Berichten, auch solchen von Berufsmusikern, überwiegt ebenfalls eine tendenziell kritische Einschätzung. Nikolai van der Pals zitiert in seiner Monographie "Peter Tschaikowsky" (Potsdam 1940) die 1903 erschienenen Erinnerungen des langjährigen Konzertmeisters der Petersburger kaiserlichen Oper, der "aus eigener Erfahrung behauptet, daß die Verlegenheit Čajkovskijs bei den Proben und seine manchmal bis zur Hysterie sich steigernde Aufregung im Konzert auf die Gestaltung der Werke schädlich einwirkte. Von einer Beherrschung des Orchesters und des Publikums konnte bei solchen Zuständen keine Rede sein. Wenn das Orchester trotzdem unter ihm nicht schlecht spielte, so beruhte das auf der Liebe der Musiker zu seinen Werken und zu der Persönlichkeit des Komponisten."

Der geringe Erfolg etwa der Uraufführungen der 5. und 6. Symphonie mag auch durch Čajkovskijs begrenzte dirigentische Möglichkeiten bedingt worden sein. Im Falle der Fünften kann man sich im übrigen gut vorstellen, daß Čajkovskijs Überdruß an dem Werk auch aus der gewaltigen Anstrengung des Konzipierens, Instrumentierens, Korrekturlesens und Einstudierens resultiert (dies alles im Zeitraum eines halben Jahres!), gefolgt von Aufführungen des Werkes, die der Komponist im November und Dezember 1888 in St. Petersburg, Prag und Moskau sowie am 15. März 1889 in Hamburg dirigiert hat.

Obwohl die neue Symphonie im Kreise von Čajkovskijs Freunden und Bekannten "Furore macht" und sogar der kritische Taneev "voller Begeisterung" ist (Čajkovskijs Brief an seinen Bruder Modest vom 19. September 1888), schlägt des Komponisten Urteil nach den ersten Aufführungen in St. Petersburg und Prag um. Am 24. Dezember schreibt er Frau fon Mekk, er sei nun "überzeugt, daß diese Symphonie mißlungen ist. Es ist etwas so Abstoßendes in ihr, ein solches Übermaß an Geschraubtheit und dazu Unaufrichtigkeit, Künstlichkeit [...]" Aber schon nach der Hamburger Aufführung ein Vierteljahr später, während seiner Konzertreise durch Westeuropa, überträgt sich die Begeisterung von Musikern und Publikum auf den Komponisten. Seinem Bruder Modest schreibt er am 29. März 1889 aus Hannover: "Das Angenehmste ist, daß die Symphonie aufgehört hat, mir häßlich zu erscheinen; ich habe sie wie-

der lieb gewonnen." Bis heute gehört das Werk zu den beliebtesten und meist gespielten Kompositionen Čajkovskijs.

Čajkovskijs Aufführungen der 5. Symphonie

5. November 1888	St. Petersburg: Uraufführung (siehe Anmerkung 4)
12. November 1888	St. Petersburg (siehe Anmerkung 4)
18./30. November 1888	Prag (Prager Erstaufführung) (zusammen mit dem 2. Klavierkonzert op. 44, Solist: Vasilij Sapel'nikov)
10. Dezember 1888	Moskau: Moskauer Erstaufführung (zusammen mit dem 2. Klavierkonzert op. 44, Solist: Vasilij Sapel'nikov)
11. Dezember 1888	Moskau (volkstümliches Konzert, Programm wie am Vortag)
3./15. März 1889	Hamburg: deutsche Erstaufführung

Quellen und Erstausgabe³

Autographe:

Verschiedene einzelne (und später nur teilweise benutzte) Skizzen zu Themen der vier Sätze und Notizen zu einem Programm des ersten Satzes.

Archiv des Čajkovskij-Haus-Museums, Klin (Bezirk Moskau).

Die (verlorene) Konzeptschrift hatte Čajkovskij dem Komponisten Michail Ippolitov-Ivanov geschenkt.

Autographe Partitur (Druckvorlage) mit Datum – Frolovskoe, 9. August 1888 – am Ende des dritten Satzes.

Staatliches Zentrales "Glinka"-Museum, Moskau, Signatur f. 88, No. 59.

Erstausgabe:

Partitur, Orchesterstimmen, Ausgabe für Klavier zu vier Händen (von Sergej Taneev):⁴
P. Jurgenson, Moskau 1888; die Partitur zugleich bei Rahter in Hamburg und bei Mackar in Paris.

© Thomas Kohlhase

³ Nach den Werkverzeichnissen TchH (S. 154) und ČS (S. 310-312).

⁴ Eine öffentliche Aufführung der Fassung für Klavier vierhändig – durch Sergej Taneev und Aleksandr Ziloti – am 25. Oktober 1888 im Moskauer Adelsklub ging der eigentlichen Uraufführung unter der Leitung des Komponisten am 5. November desselben Jahres in einem Konzert der St. Petersburger Philharmonie voraus. Die weiteren Werke dieses Konzerts: 2. Klavierkonzert op. 44 (mit dem Solisten Vasilij Sapel'nikov), Arie der Johanna aus der Oper "Orleanskaja deva" (mit der Mezzosopranistin Marija Kamenskaja) und die von Čajkovskij instrumentierte Fantasie-Ouvertüre D-Dur von German Laroš (Hermann Laroche). Schon eine Woche später hat Čajkovskij seine Fünfte erneut in St. Petersburg dirigiert, und zwar am 12. November 1888 im zweiten Teil eines Konzerts der Russischen Musikgesellschaft, nach der Uraufführung seiner Fantasie-Ouvertüre "Hamlet" op. 67.