

Tschaikowsky-Gesellschaft

Mitteilungen 5 (1998)

S. 26-46

"Meine Arbeitsweise ist ganz und gar das eines Handwerkers" – Anmerkungen zu Čajkovskijs Arbeitsweise (Claudia Müller)

Abkürzungen, Ausgaben, Literatur sowie
Hinweise zur Umschrift und zur Datierung:
http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_htm_files/abkuerzungen.pdf

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

Redaktion:
Thomas Kohlhase (1994-2011),
zusammen mit Kadja Grönke (2006-2008),
Lucinde Braun und Ronald de Vet (seit 2012)

ISSN 2191-8627

"Mein Arbeitssystem ist ganz und gar das eines Handwerkers"

Anmerkungen zu Čajkovskijs Schaffensweise

von Claudia Müller

Im Kreise des "Mächtigen Häufleins" wurde Petr Il'ič Čajkovskij gern mit dem geringschätzigen Epitheton eines "Konservatoriumskomponisten" bedacht.¹ Wenn seine Musik damit in die Nähe eines weniger originären als vielmehr konservativen Stils gerückt wurde, so bringt diese Etikettierung allenfalls die zeitgenössische Polarität Petersburg – Moskau zum Ausdruck. (Noch heute sprechen russische Musikhistoriker von der "Petersburger" und der "Moskauer Schule".) In westeuropäischer und insbesondere in deutscher Perspektive hingegen, die den Begriff "kompositorischer Arbeit" nach Beethoven untrennbar mit dessen Autorität und dem von ihm erreichten Ideal abstrakter motivisch-thematischer Arbeit verknüpft hatte, zeigte die Čajkovskij-Rezeption von Anfang an eine diametral gegensätzliche Bewertung.

Pflegte und pflegt man Komponisten slawischer Herkunft hinsichtlich der Qualität ihrer kompositorischen Arbeit ohnehin eher mißtrauisch zu begegnen, so werden auch bei Čajkovskij kompositionstechnische Aspekte meist nur ex negativo angesprochen, obwohl er schon zu Lebzeiten Anerkennung in Westeuropa – vor allem in Deutschland, Frankreich und England – sowie in den USA fand. Eduard Hanslick bekannte zwar in seinen späten Čajkovskij-Rezensionen, daß man dem Autor des *Evgenij Onegin* trotz seiner russischen Abstammung auch in Wien "mit Vertrauen entgegenkommen" könnte, und hörte in seiner Musik "eine natürliche, zarte Empfindung".² Er ließ sich jedoch nie in detaillierte Äußerungen über die Kompositionstechnik Čajkovskijs ein, sondern bezeichnete sie nur als "trostloses Raffinement".³ Die emotionale Unmittelbarkeit von Čajkovskijs Musik schien zudem nähere Untersuchungen ihrer kunstvollen kompositorischen Struktur nicht unmißverständlich zu fordern, sondern solchen Bemühungen eher im Wege zu stehen. Die daraus resultierende einseitige Bewertung von Čajkovskijs Kompositionen als autobiographische Zeugnisse mit "effektivem" Bekenntnischarakter hat sich in der deutschen Musikwissenschaft nachhaltig festgesetzt. Die Verdikte solcher Autoritäten wie Carl Dahlhaus⁴ oder Theodor W. Adorno⁵, die Čajkovskij eine "Melancholie des Unvermögens" attestierten, haben das Urteil über den Komponisten bis heute

geprägt. So gibt es im deutschsprachigen Raum nur wenige Versuche einer intensiveren analytischen Beschäftigung mit dem Werk Čajkovskijs und mit seiner Schaffensweise.

Ihr widmet sich der vorliegende Beitrag. Er will mit einem ersten Überblick in eine vielschichtige Thematik einführen und muß später nach einem detaillierten Studium vor allem der autographen musikalischen Skizzen und Entwürfe vertieft werden. Im Mittelpunkt sollen hier vor allem Čajkovskijs eigene Äußerungen stehen.

Arbeitsethos und Professionalität

Künstlerische Arbeitsmethoden einzelner Komponisten unterscheiden sich nicht nur wie deren Persönlichkeiten, sie sind auch in sehr unterschiedlichem Grade dokumentierbar. So gilt zwar beispielsweise Johannes Brahms' Schaffensweise als Musterbeispiel einer skrupulösen, bis in jedes Detail ausgetüftelten Kompositionsmethode, doch sind die betreffenden "Werkstattspuren" fast sämtlich getilgt. Brahms hat jegliches Skizzenmaterial vernichtet, und die brieflichen Äußerungen dazu sind allenfalls marginal.⁶ Čajkovskij dagegen hat nicht nur Skizzenbücher und Konzeptschriften hinterlassen, sondern auch in zahlreichen Briefen wie in Zeitungsinterviews sein Arbeitssystem bereitwillig erläutert.

Nur wenige Musiker haben sich so häufig und dezidiert über Notwendigkeit und Wert regelmäßiger Arbeit geäußert wie Čajkovskij. Alle Stellungnahmen zum eigenen Schaffensprozeß sprechen gleichsam leitmotivisch von seinem ausgeprägten Arbeitsethos, wie er es 1892 in einem Interview für die Zeitschrift *Peterburgskaja žizn'* charakterisiert hat: "Mein Arbeitssystem ist ganz und gar das eines Handwerkers, d.h. ich arbeite völlig regelmäßig, immer zur selben Zeit und ohne mir selbst irgendwelche Abweichungen davon zu erlauben."⁷ Ist in dieser zugespitzten Formulierung auch ein ironisch kokettierender Unterton nicht zu überhören, so muß man die Aussage doch zweifellos als das Grundprinzip des Komponisten Čajkovskij verstehen:

"Seit der Zeit, da ich zu schreiben [s.c. zu komponieren] begann, habe ich es mir zur Aufgabe gemacht, dasselbe in meinem Fach zu sein, was die größten Meister der Musik gewesen sind [...] d.h. nicht ebenso groß zu sein wie sie, sondern nach Art der Schuster zu arbeiten, wie sie es getan [...] Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann haben ihre unsterblichen Werke gerade so geschaffen wie ein Schuster Stiefel zu machen pflegt, d.h. tagtäglich arbeitend und größtenteils auf Bestellung."⁸

Eine derart strikte, regelmäßige Arbeitsweise begann sich Čajkovskij anzueöhnen, nachdem er sich im Alter von zweiundzwanzig Jahren entschlossen hatte, die Beamtenlaufbahn im Justizministerium mit der unsicheren Existenz eines Musikers zu vertauschen. Zwar schildern Berichte von Zeitgenossen sowohl den Schüler als auch den Beamten Čajkovskij als gewissenhaft, doch scheint sich nach der sein Leben so grundlegend verändernden Entscheidung ein völliger Wandel vollzogen zu haben. Čajkovskijs Bruder und Biograph Modest

1 Vgl. u.a. eine Rezension von Cezar' Kjuj, in: Modest Tschaikowsky, *Das Leben P.I. Tschaikowskys*, aus dem Russischen von Paul Juon, 2 Bände, Moskau-Leipzig 1900-1903 (im folgenden zitiert als "M.Čajkovskij"), I, S. 108; ausführlicher zu diesem Themenkomplex: Marek Bobéth, *Čajkovskij und das Mächtige Häuflein*, in: Čajkovskij-Studien 1, Mainz 1995, S. 63-85.

2 Eduard Hanslick, Rezension des *Evgenij Onegin*, in: *Aus dem Tagebuch eines Rezensenten*, hg. von Peter Wapnewski, Kassel 1989, S. 197.

3 Hanslick in seiner vernichtenden Kritik von Čajkovskijs Violinkonzert. – Hanslicks insgesamt elf Čajkovskij-Rezensionen sind nachgedruckt in: *Tschaikowsky aus der Nähe. Kritische Würdigungen und Erinnerungen von Zeitgenossen*, hg. von Ernst Kuhn, Berlin 1994 (im folgenden zitiert als *Tschaikowsky aus der Nähe*), S. 196-213.

4 Vgl. Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1980 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 6), S. 220 f.

5 Theodor W. Adorno, *Quasi una fantasia. Musikalische Warenanalysen*, in: *Musikalische Schriften II* (Gesammelte Schriften Bd. 16), Frankfurt a.M. 1978, S. 288 f.

6 Vgl. Christian Martin Schmidt, *Johannes Brahms und seine Zeit*, Regensburg 1983, S. 59 f.

7 Interview vom 12. November 1892, zitiert nach: *Tschaikowsky aus der Nähe*, S. 220-228.

8 Brief an den Großfürsten Konstantin Konstantinovič vom 18. Mai 1890, in: M.Čajkovskij, II, S. 582.

beschreibt den Musikstudenten Čajkovskij so: "Ich weiß noch, mit welcher Hartnäckigkeit Peter oft stundenlang am Klavier saß und die 'scheußlichsten', 'unverständlichsten' Fugen und Präludien spielte. Seine Ausdauer darin, sowie das nicht-enden-wollende Notenschreiben verblüffte mich".⁹ Čajkovskijs Briefe aus jener Zeit zeugen im übrigen von der radikalen Metamorphose eines eher ziellosen jungen Beamten, der vor allem in gesellschaftlichen Vergnügungen Zerstreuung suchte, zum zurückgezogen lebenden, arbeitsamen Studenten. Hermann Laroche, Čajkovskijs Studienfreund am Petersburger Konservatorium, berichtet ausführlich über Čajkovskijs Studienzeit. Čajkovskij habe, so schreibt Laroche, in Erfüllung der ihm von seinem Lehrer Anton Rubinštejn zugedachten Kompositionsaufgaben einen "geradezu übertriebenen Fleiß" an den Tag gelegt, dessen Ergebnis eine ungewöhnlich gradlinige Entwicklung seiner Fähigkeiten war.¹⁰

Gerade das Bewußtsein, durch den späten Beginn des Musikstudiums in kurzer Zeit eine ungeheure Fülle an Lehrstoff nachholen zu müssen, um das nötige Fundament an Repertoirekenntnis, historisch-theoretischem Wissen und praktisch-kompositorischer Erfahrung zu legen, nötigte dem Studenten ein hohes Maß an Arbeitsdisziplin ab. In dieser Zeit entwickelt sich jenes Arbeitsethos, das Čajkovskijs weiteres Leben bestimmt hat. Welch grundlegende Bedeutung er ihm zumaß, zeigt ein Brief aus dem Jahre 1875, der – nicht ohne pädagogische Absicht – an seinen Bruder Modest gerichtet ist, einen begabten, damals aber wenig zielstrebigen Literaten:

"Glaubst Du denn wirklich, daß ohne Mühe und Selbstüberwindung etwas zu Wege gebracht werden kann? Ich sitze manches Mal stundenlang, nage am Federhalter und weiß nicht, wie ich die Arbeit anfangen soll [...] Erinnere Dich einmal daran, wieviel Mühe mich einst die Aufgaben von Zaremba [Theorielehrer am Petersburger Konservatorium] gekostet hatten. Weißt Du noch, wie ich im Sommer [18]66 an meiner 1. Sinfonie meine Nerven kaputtgearbeitet habe [...] Selbst wenn diese [sc. Stimmung] ungünstig ist, muß man sich zur Arbeit zwingen. Sonst erreicht man nie etwas."¹¹

Noch deutlicher kommt diese Grundhaltung in den beiden Briefen an Nadežda fon-Mekk zum Ausdruck, in denen Čajkovskij explizit über seine Kompositionsarbeit spricht:

"Ich halte es aber für die Pflicht eines Künstlers, nie nachzugeben, denn die Menschen sind von Natur aus träge. Es ist das schlimmste für einen Künstler, dieser Faulheit nachzugeben. Man darf nicht warten. Die Erleuchtung ist ein Gast, der die Trägen nur ungern besucht."¹²

Das hier postulierte rastlose Streben nach dem künstlerischen Ideal, das sich in der Einheit von Inhalt und Form erfüllt, wurde für Čajkovskij zur zentralen Aufgabe seines künstlerischen Lebens.¹³

"Über den Mangel an Phantasie und Erfindungsgabe kann ich mich nicht beklagen, doch hat es mir oft an der letzten Beherrschung der Form gefehlt, und nur durch eisernen Fleiß gelang es mir allmählich zu erreichen, daß die Form meiner Werke dem Inhalt entspricht [...] Auch bin ich weit davon entfernt zu glauben, daß ich den Höhepunkt in der Entwicklung meiner Fähigkeiten [schon] erreicht habe [...] Leidenschaftlich strebe ich nach dem

Ziel, den höchsten Gipfel der – in den Grenzen meiner Entwicklungsfähigkeit liegenden – Vervollkommnung zu erreichen."¹⁴

Inspiration ist also zwar unabdingbar, aber eben nur als eine der Grundvoraussetzungen für künstlerisches Schaffen. So begegnete Čajkovskij der für seine Zeit typischen romantisierenden Genieanbetung mit einer Skepsis, die zugleich seiner persönlichen Bescheidenheit entsprach und die ihn immer wieder das Prinzip Arbeit unterstreichen ließ. Diese Haltung spricht deutlich aus seiner pointierten Reaktion auf die Bemerkung eines Studenten, daß ein Genie nur durch Inspiration tätig sei:

"Auf Inspiration können Sie nicht warten und alleine reicht sie ohnehin nicht aus. Vor allem braucht es Arbeit, Arbeit, und nochmals Arbeit [...] Vergessen Sie nie, daß auch ein Mann, der mit der Gabe des Genies ausgezeichnet ist, nichts Großes, ja nicht einmal etwas Mittelmäßiges schafft, wenn er nicht wie der Teufel arbeitet [...] 'Inspiration' wird nur durch Arbeit und beim Arbeiten geboren [...] Durch unermüdliches Arbeiten, durch die übermenschliche Anstrengung des Willens erreicht man immer sein Ziel und wird Besseres und Bleibenderes schaffen als die genialen Müßiggänger."¹⁵

Dieser Haltung entspricht Čajkovskijs stete Betonung von Professionalität als unverzichtbarem Fundament künstlerischen Wirkens, die dem Musiker nur durch ein solides Studium vermittelt werden kann. Sein Interesse und Verantwortungsgefühl für die Angelegenheiten des Moskauer Konservatoriums, selbst noch nach seinem Ausscheiden aus der "verhaßten" regelmäßigen Unterrichtstätigkeit, sind auch vor diesem Hintergrund zu verstehen.

Der hohe Stellenwert des technisch professionellen Anspruchs in Čajkovskijs künstlerischem Bewußtsein steht in eigenartigem Widerspruch zu der in der westeuropäischen Rezeption des Komponisten stets wiederholten These vom mangelnden Bemühen um Ausarbeitung kompositorischer Strukturen. So gehört auch die intensive Beschäftigung Čajkovskijs mit Kontrapunkt- und Instrumentationslehren noch immer zu den unbekanntesten Seiten des Komponisten.¹⁶ Mit den Arbeiten führender deutscher Musiktheoretiker wurde Čajkovskij schon während seiner Studienzeit am Petersburger Konservatorium vertraut, dessen Fächerkanon von deutscher Lehrtradition geprägt war. Sowohl sein erster Theorie- und Satzlehrer Nikolaj Zarembo wie auch Anton Rubinštejn hatten zeitweise in Berlin studiert. Zarembo unterrichtete nach der Kompositionslehre von Adolf Bernhard Marx und dem damals eben erst erschienenen *Contrapunct* des in Berlin tätigen Heinrich Bellermann.¹⁷ Die lebenslange Auseinandersetzung mit Satz- und instrumentationstechnischen Fragen läßt sich auch an der Bibliothek des Komponisten ablesen. Neben Bériots *Méthode de Violon*, Berlioz' Instrumentationslehre in der deutschen Ausgabe von 1864 und zahlreichen russischen Instrumentenschulen findet sich dort auch die von Čajkovskij 1865 ins Russische übersetzte erste Fassung des *Traité général d'instrumentation* von François-Auguste Gevaert sowie dessen *Cours méthodique d'orchestration* von 1890. Wie viele seiner Kollegen beschäftigte sich auch Čajkovskij noch als

9 M.Čajkovskij, I, S. 73.

10 Hermann Laroche, *Peter Tschaikowsky. Aufsätze und Erinnerungen*, hg. von Ernst Kuhn, Berlin 1993 (im folgenden zitiert als "Laroche"), S. 245 und 250.

11 Brief vom 6. Januar 1875, in: M.Čajkovskij, I, S. 303.

12 Brief vom 24. Juni 1878, in: *Teure Freundin. Peter Tschaikowskys Briefwechsel mit Nadeshda von Meck*, hg. von Ena von Baer und Hans Pezold, Leipzig 1964 (im folgenden zitiert als "Čajkovskij-Mekk"), S. 189.

13 Vgl. a.a.O., S. 207.

14 A.a.O., S. 194 f.

15 Aus Igor Grabars Erinnerungen, in: David Brown, *Tschaikowsky im Spiegel seiner Zeit*, Mainz 1996, S. 107. – Grabar (1871-1960), Künstler und Kunsthistoriker, war zum Zeitpunkt seiner Begegnung mit Čajkovskij ein achtzehnjähriger Student der Jurisprudenz.

16 Vgl. Polina Vajdman, *Unbekannter Čajkovskij* (im folgenden zitiert als "Vajdman"), in: Čajkovskij-Studien 1, S. 281 ff.

17 Vgl. Laroche, S. 243.

reifer Komponist mit Kontrapunktstudien. Davon zeugt unter anderem ein von häufigem Gebrauch abgenutztes Exemplar der *Contrapunctstudien* von C.F. Weitzmann¹⁸, die ihm der Autor persönlich wohl Ende der 1870er Jahre hatte zukommen lassen.¹⁹

Aus der ästhetischen Perspektive eines ständig an seiner Kompositionstechnik feilenden Komponisten erwächst auch Čajkovskijs differenzierte Kritik an einigen Vertretern des "Mächtigen Häufleins". Musorgskij beispielsweise spricht er ein bedeutendes originäres Talent nicht ab, beanstandet aber wiederholt die "dürftige Technik", die seine Werke stellenweise zur "gemeinsten und niedrigsten Parodie der Musik" werden ließe.²⁰ Auch Aleksandr Borodin, im Hauptberuf bekanntlich Chemieprofessor, spricht er zwar großes Talent zu, "welches aber infolge mangelnden Wissens umgekommen ist [...] Seine Technik ist so schwach, daß er nicht einen einzigen Takt ohne fremde Hilfe schreiben kann."²¹ Die Position Borodins, die es ihm erlaubte, die Musik als erfüllendes "otium" zu betreiben, erschien ihm durchaus nicht nur in positivem Licht. Čajkovskij, den es in den späteren Jahren seiner kompositorischen Laufbahn mit besonderem Stolz erfüllte, als erster und einziger Musiker in Rußland von seinen kompositorischen Arbeiten leben zu können, betrachtete die Notwendigkeit, zum Broterwerb zu komponieren, keinesfalls als Nachteil, sondern vielmehr als Herausforderung zugunsten eines stabilen kompositorischen Leistungsniveaus. Über Glinka, den er im übrigen zu seinen musikalischen Vorbildern zählte, bemerkte er in diesem Kontext, daß "er dilettantisch arbeitete [...] Was wäre aber gewesen, wenn dieser Mann in einer anderen Umgebung geboren wäre, unter anderen Verhältnissen gelebt und als Künstler gearbeitet hätte, seiner Kraft und Pflicht bewußt, die Begabung bis zur höchsten Vollkommenheit zu steigern, statt als Dilettant aus Langeweile gelegentlich zu komponieren!"²²

Von dieser Wertschätzung musikalischer Profession ist auch Čajkovskijs positive Einstellung gegenüber Auftragswerken zu verstehen, obgleich zu seiner Zeit die Emanzipation des künstlerischen Schaffens gegenüber derartigen äußeren Verpflichtungen unter dem Synonym *l'art pour l'art* als höchste Errungenschaft eines bürgerlichen Kunstbegriffs galt. Čajkovskij führte Auftragsarbeiten sorgfältig und pünktlich aus – mit dem gleichen künstlerischen Anspruch, den er an seine Kompositionen stellt, die aus "innerem Antrieb" entstanden:

"Ich weiß aus Erfahrung, daß die Qualität eines Werkes nicht davon abhängt, ob es der einen [sc. Gruppe von Werken, die aus eigener Initiative entstehen] oder anderen Gruppe [sc. von Auftragswerken] angehört. Oft ist es vorgekommen, daß eine Komposition der zweiten Gruppe sich als gelungen erwies, obwohl ich eine Entstehung einem Anstoß von außen verdankte, während ein aus innerem Antrieb entstandenes Werk [...] nicht so gut gelang."²³

18 C.F. Weitzmann (1808–1880), Berliner Komponist und Theoretiker, Verfasser zahlreicher Kontrapunktstudien.

19 Vgl. Vajdman, a.a.O.

20 Brief vom 29. Oktober 1874 an seinen Bruder Modest, in: M.Čajkovskij, I, S. 298.

21 Brief an N.F. fon-Mekk vom 24. Dezember 1877, in: M.Čajkovskij, I, S. 428. Bei dieser Äußerung Čajkovskijs ist zu beachten, daß Borodin im Jahre 1874 einige seiner bedeutenden Werke noch nicht komponiert hatte. Auch die vor 1874 entstandene 1. Sinfonie ist erst 1875 (Klavierauszug) bzw. 1882 (Partitur) erschienen – Čajkovskij hat das Werk offenbar geschätzt, denn im Jahre 1893 hat er sie in Odessa dirigiert.

22 Brief vom 24. Juni 1878, in: Čajkovskij-Mekk, S. 190.

23 A.a.O., S. 188.

Im übrigen konnte Čajkovskij in seinen späteren Jahren, als sein Ruhm und seine Beliebtheit in Rußland ihren Höhepunkt erreicht hatten, seine finanziellen Einnahmen mit Auftragskompositionen in den "kleineren Gattungen" steigern, die dem damaligen Publikumsbedarf entsprachen. Mit derartigen Aufträgen konnte Čajkovskij seinen Lebensunterhalt absichern, um sich dann wieder in Ruhe dem "freien" Schaffen zu widmen. So gesteht er noch im Frühjahr 1893 seinem Lieblingsneffen Bob (Vladimir Davidov):

"Meine Aufgabe²⁴ löse ich jetzt sehr regelmäßig: Ich gebäre jeden Tag ein Musikstück [...] Ich habe gar keine Lust sie zu machen und schaffe sie eigentlich nur ums Geld. Ich bemühe mich, sie nicht gar zu schlecht zu machen."²⁵

Doch schon vier Tage später heißt es:

"Ich fahre fort, musikalische Pfannkuchen zu backen [...] Zuerst ging's schwer, so daß die ersten beiden Stücke das Produkt einer Willensanstrengung sind; und jetzt habe ich kaum Zeit, die Gedanken festzuhalten, die einer nach dem anderen den ganzen Tag auf mich einströmen."²⁶

So überrascht es nicht, daß selbst detaillierte und abstrakte Vorgaben es nicht vermochten, Čajkovskijs Inspirationsfluß negativ zu beeinflussen, wie die Entstehungsgeschichte des Balletts *Dornröschen* zeigt. Hier lag dem Komponisten ein bis ins einzelne hinein minutiös ausgearbeitetes choreographisches Libretto (Tanzprogramm) vor, das zuweilen sogar die Zahl der Takte angab, die eine Musik bestimmten Charakters umfassen sollte.²⁷ Dennoch schreibt Čajkovskij über den Kompositionsprozeß: "Das Sujet ist so poetisch, und so sehr für eine Vertonung geeignet, daß ich – von dem Libretto ebenfalls begeistert – mit der Wärme und Freude komponierte, die stets die Voraussetzung guter Musik ist."²⁸

Äußere Schaffensbedingungen

So verschieden sich die individuellen Umstände der Werkgenese auch ausnahmen und so lang das Register der Orte ist, an denen Čajkovskij seine Werke geschaffen hat – es gibt doch konstante Grundkonstellationen beim Schaffensprozeß. Die Ambivalenz zwischen dem Wunsch nach Konzentration auf die einzige "wahre Arbeit", d.h. die Komposition, und den objektiven bzw. subjektiven Hindernissen, sich von äußeren Verpflichtungen zu befreien, zieht sich durch Čajkovskijs gesamtes Leben. Seit Beginn seiner Studienzeit strebte Čajkovskij danach, sich darauf zu konzentrieren, was ihm Lebensaufgabe und -erfüllung zugleich bedeutete. Damals traf er bei der Aufnahme ins Petersburger Konservatorium die Wahl, Kompositionstheorie zu seinem alleinigen Hauptfach zu machen²⁹ – trotz minimaler Berufsaussichten. Nur ein Instrumentalstudium ver-

24 Čajkovskijs Hauptverleger P.I.Jurgenson hatte bei ihm eine in Čajkovskijs Beilieben gestellte Anzahl von Klavierstücken und Romanzen bestellt.

25 Brief vom 11. April 1893, in: M.Čajkovskij, II, S. 778.

26 Brief vom 15. April 1893, wieder an Vladimir Davydov, a.a.O., S. 779. Bei den "musikalischen Pfannkuchen" handelt es sich übrigens um die Ahtzehn Stücke für Klavier op. 72.

27 Vgl. Thomas Kohlhase, *Die Ballette*, in: Čajkovskij-Studien 2, Mainz 1996, S. 36 ff. – Das Szenario bzw. Tanzprogramm Marius Petipas, um dessen genaue Ausarbeitung Čajkovskij den Ballettmeister sogar gebeten hatte, ist (in der originalen französischsprachigen Fassung) abgedruckt in: Roland J. Wiley, *Tchaikovsky's Ballets*, Oxford 1985.

28 Brief vom 25. Juli 1889 an N.F. fon-Mekk, in: Čajkovskij-Mekk, S. 542.

29 Vgl. u.a. Laroche, S. 241, sowie Wassili Bessel, *Erinnerungen eines Musikverlegers*, in: Čajkovskij aus der Nähe, S. 114.

sprach damals einem Musiker die reele Chance, seinen Lebensunterhalt verdienen zu können. Obwohl Čajkovskijs technische Fähigkeiten ihm ein erfolgreiches pianistisches Studium eröffnet hätten, wandte er sein ganzes Interesse dem Studium jener musikalischen Sprache zu, die für ihn zugleich die intimste und höchste Ausdruckform des eigenen Ich darstellte. Schon als Kind und Heranwachsender hatte er im Klavierspiel, wie Modest Čajkovskij in seiner Biographie ausführlich darstellt, nicht die Möglichkeit zu virtuoser Entfaltung gesucht, sondern die Gelegenheit, dem Instrument phantasierend und improvisierend seine innersten Empfindungen anzuvertrauen und darin Zuflucht und Trost zu finden.

Die sogleich nach Abschluß des Studiums beginnende Lehrtätigkeit am Moskauer Konservatorium verschaffte Čajkovskij zwar unerwartet schnell die Möglichkeit, den eigenen, wenn auch bescheidenen, Lebensunterhalt zu sichern, machte es ihm wegen der sich von Jahr zu Jahr erhöhenden Stundenzahl, aber immer schwerer, Zeit für die regelmäßige Kompositionsarbeit zu finden. Zudem erlaubte es Čajkovskijs materielle Lage zunächst nicht, eine eigene Wohnung zu mieten, und so blieb er für längere Zeit bei seinem Mentor Nikolaj Rubinstejn wohnen, auch wenn der turbulente und chaotisch-geniale Lebensrhythmus im Hause des Konservatoriumsdirektors Čajkovskijs ausgeprägtes Bedürfnis nach Ruhe und regelmäßigen Arbeitszeiten störte. Die Briefe aus jenen Jahren zeugen von der sich steigernden Belastung durch diese Wohnverhältnisse. Das zeigt sich auch am Kompositionsprozeß der 1. Sinfonie. Die fortgesetzte nächtliche Arbeit führte zu einer Nervenkrise, deren Erfahrung Čajkovskij so nachhaltig prägte, daß er bis zum Ende seines Lebens konsequent auf spätabendliches Komponieren verzichtete.³⁰

Die zunehmende Lehrbelastung, zu der seit 1872 auch eine unterschiedlich intensive Rezensentätigkeit trat, erschienen ihm mit den Jahren immer mehr zu einer Bedrohung für die kontinuierliche Kompositionsarbeit zu werden. So schreibt er 1875 an Rimskij-Korsakov: "Ich ertrinke nahezu in der Flut meiner Verpflichtungen [...] Ich habe eine Masse von Korrekturen zu erledigen und muß musikalische Feuilletons schreiben. Diese Arbeit ist die schrecklichste." Obgleich Čajkovskij den Belangen des Konservatoriums gegenüber ein tiefes Verantwortungsgefühl hegte, drängte es ihn immer mehr, sich zu konzentrierter Arbeit zurückzuziehen. Refugien boten sich während ausgedehnter sommerlicher Landaufenthalte bei Freunden oder bei der Familie seiner Schwester im ukrainischen Kamenka, wo zumeist in kurzer Zeit große Teile umfangreicher Werke komponiert wurden. Im Dezember 1875 schließlich gelang es Čajkovskij, einen längeren Urlaub für eine Reise nach Frankreich zu erwirken, wo er in ungewöhnlich kurzer Zeit das 3. Streichquartett konzipierte (Januar-Mitte Februar 1876). Aber auch während seiner aufreibenden Tätigkeit am Konservatorium bemühte sich Čajkovskij in der ihm verbleibenden Zeit um kontinuierliche kompositorische Arbeit, wie die Zahl der zwischen 1866 und 1876 entstandenen Werke zeigt. Nachdem Čajkovskij seine Lehrtätigkeit am Konservatorium aufgegeben hatte, nimmt seine kompositorische Produktivität explosionsartig zu; und dies ist nicht allein mit der Tatsache des größeren zeitlichen Spielraums

³⁰ Vgl. M. Čajkovskij, I, S. 136 f.

zu erklären. Nach der Krise im Zusammenhang mit seiner unglückseligen Heirat im Sommer 1877 entstehen bzw. werden bis 1880 u.a. vollendet: die 4. Sinfonie, das Violinkonzert, die 1. Orchestersuite, die Opern *Evgenij Onegin* und *Orlean-skaja deva* ('Die Jungfrau von Orleans'), die *Grande Sonate* op. 37 für Klavier, Sechs Lieder op. 38, das Kinderalbum op. 39 und die Liturgie des Hl. Johannes Chrysostomus op. 41. Čajkovskij gewöhnte sich nun ein unstetes Wanderleben an, dessen Freiheit er dazu nutzte, nach Belieben Arbeitsoasen oder auch Orte der Zerstreuung aufzusuchen. Neben ausgedehnten Aufenthalt in der Schweiz, in Italien und Frankreich sowie als Gast auf den Gütern von Nadežda fon-Mekk wurde für ihn in dieser Zeit die Familie seiner Schwester Aleksandra Davydova zu einem unentbehrlichen Lebensmittelpunkt. Die Einbindung in das harmonische Familienleben in Kamenka gab ihm jene Ruhe und Geborgenheit, in der sich seine Schöpferkraft ganz entfalten konnte. Čajkovskij, der bislang hauptsächlich in den Metropolen St. Petersburg und Moskau gelebt hatte, begann mehr und mehr, ländliche Umgebungen für seinen ständigen Wohnsitz vorzuziehen. Dies bestimmte schließlich auch die Wahl eines eigenen Wohnsitzes. Von 1885 an ließ sich Čajkovskij dauerhaft in der Umgebung der ca. 90 km nordwestlich von Moskau gelegenen Kleinstadt Klin nieder, zunächst im Februar 1885 in Majdanovo, im April 1888 in Frolovskoe und schließlich im Mai 1892 am Stadtrand von Klin selbst, wo sich heute in dem damals von Čajkovskij gemieteten Haus das Staatliche Čajkovskij-Haus-Museum befindet. Seine Lebensweise in Klin beschrieb Čajkovskij so:

"Ich wohne auf einem Anwesen in der Nähe der Stadt Klin, führe aber eher ein Nomadenleben, besonders in den letzten zehn Jahren [...] Für meine Arbeit nehme Zuflucht auf meinem Anwesen in Klin oder ich reise an irgendeinen stillen Ort ins Ausland und führe dort ein Einsiedlerleben."³¹

Zu Čajkovskijs "Nomadenleben" gehörten nun auch seine zahlreichen Konzertreisen im In- und Ausland, die er in den letzten sieben Jahren seines Lebens als Dirigent meist eigener Werke unternahm.

Entstehungszeiten und Arbeitsrhythmus

Daß Čajkovskij neben der steigenden Zahl seiner Konzertreisen, einer enorm umfangreichen Korrespondenz und zahlreichen Verpflichtungen gegenüber Institutionen und Personen des russischen Musiklebens in nur 27 Jahren seiner Komponistenlaufbahn ein derart großes Gesamtwerk schaffen konnte, ist seiner ungeheuren Arbeitsintensität zu verdanken. Sie ermöglichte es ihm, zuweilen innerhalb weniger Wochen umfangreiche Werke zu konzipieren. Aus dieser Fähigkeit zur Konzentration ergab sich auch das erstaunlich hohe Arbeitstempo. Selbst Opern- und Ballettprojekte bedurften nur sehr kurzer Konzeptionsphasen. Zwar waren die Zeiten bis zur vollständigen Ausarbeitung in Partitur durch die oft zahlreichen Unterbrechungen unterschiedlich lang, die Konzeptschriften der Werke jedoch entstanden meist in nur wenigen Wochen. Der Konzeptentwurf für *Schwanensee* wurde beispielsweise in nur vierzehn Tagen (1.

³¹ Interview vom 12. November 1892, siehe Anmerkung 7. — Čajkovskijs Haus in Klin und seine Einrichtung sowie die Lebensgewohnheiten des Komponisten samt seiner Tageseinteilung beschreibt der mit Čajkovskij befreundete Violoncellist Julian Poplavskij in seinen Erinnerungen, in: *Tschaikowsky aus der Nähe*, S. 232-241.

bis 15. August 1875) niedergeschrieben, und der Anfang Juni 1877 begonnene erste Akt von *Evgenij Onegin* war bereits Mitte Juli abgeschlossen. Mit derselben Intensität wurden auch die Werke gearbeitet, deren Gattungsanspruch ein besonders hohes Maß anspruchsvoller kompositorischer Arbeit voraussetzten, wie das höchst komplexe 3. Streichquartett. Hier liegen vom Beginn der Entwürfe (Januar 1876) bis zur Vollendung des Manuskripts (18. Februar 1876) lediglich etwa sechs Wochen.

Die Zahl großer Kompositionen nahm seit Anfang der 80er Jahre zwar ein wenig ab, diese Entwicklung ist aber mehr in der inneren Disposition als in längeren Konzeptionszeiten begründet. Je mehr Čajkovskijs Ansehen als Komponist zunahm, desto mehr wuchs in ihm ein skrupulöses Gefühl bezüglich der ästhetisch-künstlerischen Ansprüche an sein Werk. "Ich weiß nicht", schreibt er am 14. September 1882 an Nedežda fon-Mekk, "lassen meine Fähigkeiten nach, oder bin ich in meiner Kritik an mir selbst strenger geworden, jedenfalls muß ich daran denken, wie mühelos ich früher arbeitete [...] nie verzweifelte ich an meinen Fähigkeiten. Früher komponierte ich mit der Selbstverständlichkeit, mit welcher ein Vogel durch die Luft fliegt. Jetzt aber ist es anders."³²

Als beispielhaft für Čajkovskijs konzentrierte Arbeitsweise auch in späten Jahren kann der Entstehungsprozeß von *Pique Dame* angesehen werden. Zur Komposition der Oper, deren Uraufführung noch im gleichen Jahr im Kaiserlichen Theater in Petersburg vorgesehen war, hatte er sich im Januar 1890 nach Florenz zurückgezogen. Das Konzept (in Form des Klavierauszugs) war bereits am 3. März beendet. Dies zeigt auch, wie sehr Čajkovskijs innere Affinität zu einem Stoff den Schaffensprozeß beschleunigen konnte. Im sinfonischen Bereich ist ein derart atemberaubendes Arbeitstempo vor allem bei der 6. Sinfonie von 1893 zu verfolgen, die Čajkovskij selbst für sein "bestes und aufrichtigstes Werk" hielt:

"[Ich] arbeitete so feurig und schnell [an der Konzeptschrift], daß der 1. Satz in weniger als vier Tagen ganz fertig war und die übrigen Sätze bereits eine scharf ausgeprägte Gestalt in meinen Gedanken angenommen haben. Die Hälfte des 3. Satzes ist auch schon fertig."³³

Für die Zeit der Ausarbeitung in der Partitur verblieb dem vielgefragten und -beschäftigten Komponisten bis zur Erstaufführung im Herbst 1893 ebenfalls eine knapp bemessene Zeit. Frühjahr und Sommer des Jahres waren angefüllt mit Konzertreisen, der Verleihung der Ehrendoktorwürde der Universität Cambridge und Aufenthalt bei Verwandten. Erst von Mitte Juli an konnte Čajkovskij sich für längere Zeit nach Klin zurückziehen, wo bis zum 12. August die Instrumentation und das Arrangement für Klavier zu vier Händen abgeschlossen wurden. Dabei hatte ihm gerade die Orchestrierung viel Mühe bereitet.³⁴

Ein derartiges Arbeitspensum ließ sich auch in den Zeiten zurückgezogener Arbeit nur mit Hilfe eines genau eingeteilten täglichen Arbeitsrhythmus verwirklichen, wie er für Čajkovskij in allen Schaffensperioden typisch war und an dem er mit unerschütterlicher Disziplin festhielt. Äußerungen über die spezifischen Tageseinteilungen finden sich in seinem gesamten Briefwechsel und

³² Čajkovskij-Mekk, S. 405.

³³ Brief vom 11. Februar 1893 an Vladimir Davydov, in: M.Čajkovskij, II, S. 771.

³⁴ Vgl. M.Čajkovskij, II, S. 797 ff.

lassen sich anhand von Tagebuchnotizen und Interviews verfolgen. Natürlich änderte sich dieser Rhythmus im Laufe der Zeit ein wenig, die grundsätzliche Einteilung aber blieb konstant: "Dann [sc. während der Arbeit an einem Werk] arbeite ich von zehn Uhr vormittags bis ein Uhr mittags und von fünf bis acht Uhr abends. In den späten Abend- und Nachtstunden arbeite ich nie." Ebenso regelmäßig unternahm Čajkovskij zwischen den Arbeitsphasen am Schreibtisch ausgedehnte Spaziergänge, die ebenfalls sein kompositorisches Denken anregten: "Die meisten Einfälle habe ich übrigens während meiner täglichen Spaziergänge, auf denen ich wegen meines ungewöhnlich schlechten Musikgedächtnisses stets einen Notizblock in der Tasche habe."³⁵ In dieser Festlegung der Arbeitsstunden manifestiert sich auch nach außen sichtbar jenes Prinzip, das Čajkovskij als sein "Arbeitssystem eines Handwerkers" kennzeichnete. Sie ermöglichte es ihm, daneben eine höchst umfangreiche Korrespondenz zu führen und die Abende oft zur freien Verfügung zu haben.

In Zeiten, in denen Čajkovskij zurückgezogen auf dem Lande lebte, um ungestört arbeiten zu können, widmete er sich abends mit Vorliebe der Lektüre. Seine literarischen Interessen waren von Jugend an äußerst vielfältig und umfaßten die ganze Bandbreite europäischer Literatur von Dante bis Dickens.³⁶ Daneben verbrachte er Mußestunden gerne am Klavier, entweder um zum Vergnügen Werke von Komponisten zu spielen, die er besonders schätzte, oder um sich auf diese Weise mit den Neuerscheinungen seiner Kollegen vertraut zu machen. Waren Freunde zu Besuch, so hatten sie die Arbeitszeiten ebenfalls zu respektieren, die Abende widmete Čajkovskij aber uneingeschränkt ihrer Gesellschaft. Hermann Laroche, selbst ein häufiger Gast des Komponisten, charakterisiert ihn so:

"In der verbleibenden Zeit [sc. außerhalb seiner Arbeitsstunden] machte er den trügerischen, aber erfrischenden und beruhigenden Eindruck eines Mannes, der es nicht nötig hat, Verlorenes aufzuholen, eines Mannes, der frei ist und sich seinen Lieblingszerstreungen widmen kann, sei es das Vierhändig-Spiel mit einem zum Besuch angereisten Bekannten, sei es eine kleine Partie Whist mit einer Gruppe von Freunden oder die Teilnahme an einer Lesung aus Werken seiner literarischen Lieblinge Gogol, Lew Tolstoj, Turgenjew, Ostrowski oder Flaubert nach einem in ländlicher Gewohnheit frühen Abendessen."³⁷

Bei Aufenthalt in großen Städten nahm Čajkovskij das kulturelle Angebot dann umso intensiver wahr und besuchte so oft wie möglich Opern- und Schauspielaufführungen. Auch verbrachte er manche Abende im Kreise von Freunden in Restaurants und Cafés.

Traditionsbezug und Individualität

Wie für alle Komponisten nach Beethoven wurde auch für Čajkovskij der Bezug oder Nichtbezug auf die Gattungsnormen der "Wiener Klassik" zu einem entscheidenden Kriterium, das die europäische Rezeption seiner Werke mitbestimmte. Die Haltung zu den drei großen Repräsentanten dieser Epoche – Haydn, Mozart und Beethoven – bestimmte für die Komponisten des 19. Jahrhunderts nicht nur die Wahl der Gattungen, denen sie sich zuwandten, son-

³⁵ Interview vom 12. November 1892, siehe Anmerkung 7.

³⁶ Vgl. Rolf-Dieter Kluge, *Čajkovskij und die literarische Kultur Rußlands*, in: Čajkovskij-Studien 1, S. 165–175.

³⁷ Laroche, S. 172.

dern beeinflusste auch grundlegend ihre Kompositionstechnik, die beispielsweise bei der motivisch-thematischen Arbeit angewandt wurde. Unter diesem Aspekt soll im folgenden Čajkovskijs Verhältnis zur großen europäischen Musiktradition beleuchtet werden. Dabei sollen nur wenige Komponisten erwähnt werden, auch wenn Čajkovskij über eine immense Repertoirekenntnis verfügte und seine musikalischen Sympathien breit gefächert waren. Im Zusammenhang mit seiner Arbeitsweise sind diese jedoch von untergeordneter Bedeutung. Wichtiger ist die Frage, welche Verbindlichkeit klassische Modelle und ihre Rezeption in der Generation Schumanns und Mendelssohns für Čajkovskijs Schaffen besaßen.

Wer in Čajkovskijs Werken nach plakativen Rückbezügen auf klassische Muster sucht, nach Zitaten aus konkreten Vorbildern, wird kaum fündig werden.³⁸ Mit einer solchen retrospektiven Legitimation den eigenen Werken schon a priori einen zusätzlichen Anspruch zu verleihen, widersprach seinem von persönlicher Bescheidenheit geprägten künstlerischen Selbstverständnis ebenso wie der Achtung vor der Unantastbarkeit der Werke klassischer Meister. Dies war auch Ausdruck der außerordentlichen Wertschätzung gegenüber der von ihnen geschaffenen Tradition, ihrem Formenkanon und dessen musterhafter Ausfüllung. So schreibt Čajkovskij in einer Rezension:

"Sie [d.h. die großen Meister] arbeiten, studieren, beobachten, vervollkommen sich, erfinden kraft ihrer natürlichen Anlage und der Zeit- und Ortsverhältnisse, unter denen sich ihre Tätigkeit entfaltet, sie vollenden ihre Aufgabe, treten von der Arena des Lebens ab und hinterlassen den folgenden Generationen die Früchte ihrer Arbeit. Zu diesem Typus des unermüdet arbeitenden Künstlers gehören Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Glinka."³⁹

Die Namen bedeuten zugleich einen Kanon, dessen profundes Studium nicht nur für den Komponisten Čajkovskij selbst von grundlegender Bedeutung war, sondern an deren ästhetischen Wertmaßstäben sich seiner Überzeugung nach jeder ernsthafte Musiker zu orientieren hatte. Schon sein Studium am Petersburger Konservatorium war an der großen deutschen Musiktradition orientiert. Ihre Musiktheorie bildete auch die Grundlage seines Unterrichts am Moskauer Konservatorium, wie anhand von Čajkovskijs *Leitfaden zum praktischen Studium der Harmonielehre* deutlich wird. Im Zusammenhang des selbstverständlichen Umgangs mit der deutschen Tradition ist aber auch zu betonen, daß Beethoven – und insbesondere der späte – für Čajkovskij nicht jenes alleingültige Muster darstellte wie für die Mehrzahl der deutschen Kollegen. Hingegen ist die Verehrung, die Čajkovskij Mozart entgegenbrachte, kaum zu überschätzen.

Die profunde Kenntnis der klassischen Kompositionsmuster bildete für ihn das unverzichtbare Fundament, das einen professionellen Musiker allein befähigte, seinen eigenen Weg zu gehen. Dabei werde "der Schöpfungsprozeß eines Künstlers keineswegs von seinen Sympathien oder Antipathien gegenüber anderen Meistern beeinflusst."⁴⁰ So ist Čajkovskijs kompositorische Orientierung an

der Tradition auch nicht einseitig an einer Persönlichkeit festzumachen. Hermann Laroche, sein früherer Petersburger Studienfreund, sagte über den Studenten Čajkovskij:

"Die Mentalität Čajkovskijs war generell eher skeptisch geprägt und ließ einen starken Anspruch auf Unabhängigkeit erkennen, in der ganzen Zeit unserer Bekanntschaft habe ich keinen einzigen Fall beobachtet, in dem er sich blind und ergeben irgendeinem Einfluß ausgeliefert und auf jemanden in verba magistri geschworen hätte."⁴¹

Die Bindung an die große europäische Tradition auf der einen und die Ausprägung einer eigenen musikalischen Individualität auf der anderen Seite erklärt, warum bei Čajkovskij im einzelnen keine direkten Einflüsse auszumachen sind.

Am ehesten lassen sich solche Bezüge noch zu Robert Schumann feststellen, "dessen Einfluß auf Čajkovskij", wie Laroche im Vorwort zur russischen Ausgabe von Čajkovskijs Feuilletons schrieb, "sehr tief ging."⁴² Spuren lassen sich in seinem gesamten kompositorischen Schaffen nachweisen. Bedeutsam für Čajkovskij war allem die von ihm immer wieder gerühmte hohe Individualität des Ausdrucks, sowie Schumanns Fähigkeit, über längere Strecken an thematisch einheitlichen Prozessen festzuhalten, und dabei bewußt auf kontrastierende Elemente zu verzichten. Auch in seinen Rezensionen wird Čajkovskij nicht müde, auf die zentrale Position Schumanns und Mendelssohns in der musikhistorischen Entwicklung nach Beethoven hinzuweisen. So schreibt er im Dezember 1872: "Ich kann nur konstatieren, daß wir noch immer von dem Lichte zehren, das von dem Genie Schumanns und Mendelssohns ausgeht."⁴³ Als im besonderem Maße verpflichtend gilt für Čajkovskij "jene vollendete Verbindung von Inhalt und Form, wie wir sie bei den großen Meistern verwirklicht sehen." So beeindruckte ihn Mozarts Kammermusik "durch die Reinheit und Anmut der Form sowie durch die erstaunliche, seltene Schönheit der Stimmführung."⁴⁴ In erster Linie hat der Künstler demnach auch dem ästhetischen und handwerklichen Wertmaßstab zu genügen, der durch die Großen der Musikgeschichte vorgegeben wurde.

Dieser satztechnische Aspekt wird durch Čajkovskijs *Leitfaden zum Studium der Harmonielehre* näher beleuchtet, insbesondere durch die Anmerkungen zum strengen Satz und die aus ihm weiterentwickelte Technik der freien Stimmführung. Die Beherrschung des strengen Satzes gilt Čajkovskij als Grundlage für die Kunst der Harmonisierung: "Im strengen Satz lernen wir, aus scheinbar nur unbedeutendem Material mittelst melodischer Vervollkommnung der Stimmen die herrlichsten harmonischen Formen zu schaffen."⁴⁵ Der strenge Satz sei als "ausgezeichnete Schule" zu begreifen, auch wenn es nicht notwendig sei, sich in seinen engen Grenzen zu halten. Gewagte, weithergeholte Komplikationen seien allerdings zu vermeiden, stets seien Einfachheit und Natürlichkeit vorzuziehen. Die "freie Behandlung der Harmonie" und die Verwendung aller möglichen Akkordkombinationen dürften "die Schönheit und Freiheit der Stimm-

41 Laroche, S. 245.

42 Ebenda, S. 227.

43 *Erinnerungen und Musikkritiken*, S. 162.

44 Brief vom 16. März 1878, in: Čajkovskij-Mekk, S. 156.

45 P.I. Tschaikowsky, *Leitfaden zum praktischen Studium der Harmonie* (1871), deutsch von Paul Juon, P.I. Jurgenson: Leipzig-Moskau [1899], S. 116. (Russische Ausgabe in ČPSS IIIa.)

38 Čajkovskij bewegte sich zwar gewandt gerade auch im Stil des musikalischen Rokoko und Mozarts (vgl. z.B. die Pastoralszene in seiner Oper *Pikovaja dama* oder die Instrumentierung Mozartscher Stücke in der 4. Orchestersuite, *Mozartiana*). Dergleichen ist für ihn aber immer ein zitathaftes Rückblick auf eine vergangene Epoche, deren Idiom nicht in die eigene musikalische Sprache integriert wird.

39 P.I. Tschaikowsky, *Erinnerungen und Musikkritiken*, hg. von Richard Petzoldt und Lothar Fahlbusch (im folgenden zitiert als *Erinnerungen und Musikkritiken*), Leipzig 1974, S. 128.

40 Brief vom 1. April 1878, in: Čajkovskij-Mekk, S. 167

bewegungen" nicht einschränken.⁴⁶ Alles, was über die traditionellen Akkordverbindungen hinausgehe, könne nur durch das ausgeprägte Ziel des Komponisten, durch die Idee, die seiner Komposition zugrunde liege, legitimiert werden. In dieser vom klassischen Ideal bestimmten Ablehnung modischer Klangverbindungen zeigt sich Čajkovskijs Verantwortungsbewußtsein gegenüber der Tradition. Davon ist auch seine Haltung zu zeitgenössischen Werken bestimmt:

"Die modernen Komponisten jagen nach hübschen und pikanten Wirkungen, ja, sie jagen im wahrsten Sinne des Wortes, was Mozart, Beethoven, Schubert und Schumann nie taten. Was ist die sogenannte Neue russische Schule anderes als ein Kult gewürzter Harmonien, origineller Orchestereffekte und anderer Äußerlichkeiten? Die musikalische Idee tritt in den Hintergrund. Sie ist nicht mehr Ziel, sondern Mittel dieser oder jener Tonverbindung."⁴⁷

So enthielt sich Čajkovskij nicht nur in seinen Rezensionen jeglicher Parteinahme, sondern er bewertete das Schaffen von Zeitgenossen ausschließlich anhand für ihn gültiger, allgemein-ästhetischer Prämissen. Ebenso wie er einem musikästhetisch-philosophischen Denken, das auf einseitige ideologische Ausrichtung zielte, stets kritisch gegenüberstand, verzichtete er auch auf jede schriftstellerische Kommentierung der eigenen Werke.

Čajkovskijs musikalische Identität war in selbstverständlicher Weise mit seiner nationalen verknüpft. Allein die Zahl der russischen Volkslieder in seinen Werken oder der Themen, die solchen Volksliedern ihre Anregung und ihren Charakter verdanken, spricht für sich. Doch spielt dies für die Fragen der Kompositionstechnik bei Čajkovskij kaum eine Rolle. Er definierte seine Position vielmehr aus der Perspektive eines europäischen Komponisten nach Beethoven und sah seine Aufgabe darin, vor diesem Hintergrund seinen eigenen, neuen und auch zeitgemäßen Weg zu gehen und dadurch – ohne Verleugnung der nationalen und persönlichen Identität – einen Platz innerhalb der gesamteuropäischen Musiktradition zu finden. In der Beherrschung der Form galt auch für Čajkovskij Beethoven, dieser "Gigant unter den Musikern", insofern als absolut vorbildhaft, da er es verstanden habe, "den unglaublichen Drang seiner kolossalen Inspiration zu zügeln und die Abgeschlossenheit der Form nicht aus den Augen zu verlieren."⁴⁸ Als entscheidendes und besonderes Kriterium für Beethovens Meisterschaft wertete Čajkovskij das Fehlen jeglicher "Remplissages", d.h. den Verzicht auf jegliches Beiwerk, "das mit dem Hauptgedanken eines Werks nichts gemein hat, selbst wenn es noch so schön und klangvoll ist." Gleichzeitig kritisierte er Tendenzen der "nachbeethovenianischen Zeit": "So kopierte und kopiert man noch in der Musik die Manier Beethovens bis zum Überdruß oft [...] Ist nicht der Anspruch auf Tiefe, Kraft und Macht widerlich, wenn doch der in Beethovensche Form gegossene Inhalt nichts taugt?"⁴⁹ In dieser Skepsis liegt auch ein Grund dafür, weshalb Čajkovskij die unter seinen Zeitgenossen so beliebten direkten Beethoven-Bezüge und -Zitate mied.

Im übrigen jedoch spielte die von Beethoven idealtypisch ausgebildete Konzentration des thematischen Materials in Čajkovskijs allgemeinem Formbewußt-

sein eine entscheidende Rolle. So äußerte er in dem schon zuvor zitierten Brief an Nadežda fon-Mekk:

"Was im ersten Feuereifer entworfen wurde, muß nachher kritisch beurteilt, verbessert, ergänzt und vor allem gekürzt werden, wie es die Form verlangt. Zuweilen muß man sich Gewalt antun, unbarmerzig und gewaltsam gegen sich selbst sein und Partien kürzen, die mit Liebe und Begeisterung komponiert wurden."

Die Beherrschung der überlieferten Formen war für Čajkovskij eine Grundvoraussetzung des eigenen Schaffens. Ziel seiner kompositorischen Arbeit war es daher nicht, neue Formen zu schaffen, sondern die bestehenden individuell und zeitgemäß auszuloten. Das hinderte ihn allerdings nicht, sich auch neuen Gattungen wie der sinfonischen Dichtung zuzuwenden.

Auseinandersetzung mit musikalischen Gattungen

Čajkovskijs Œuvre ist in Anbetracht des begrenzten Zeitraums, in dem es entstand, nicht nur erstaunlich umfangreich, sondern es umfaßt auch ein für seine Zeit und sein Land ungewöhnlich breites Spektrum an musikalischen Gattungen. Mit diesem universalen Anspruch knüpft er einerseits an die klassische Epoche an, zum anderen entspricht sie Čajkovskijs Vorstellung von Professionalität. Die Auseinandersetzung mit den unterschiedlichsten Gattungen, vom Klavierlied bis zur weltlichen und liturgischen Chormusik, vom Ballett über die Oper und das Konzert bis hin zum Streichquartett, ist in ihrer Vielfalt im späten 19. Jahrhundert exemplarisch. Zwar läßt sich dabei durchaus eine Čajkovskijs glänzende Begabung für Instrumentation gemäße Vorliebe für Orchesterwerke ausmachen, doch widmete sich seine Arbeit während aller Perioden seines Lebens auch anderen Gattungen mit gleicher Sorgfalt. Zuweilen wandte sich Čajkovskij auch mit dem Bewußtsein künstlerischer Verpflichtung jenen Gattungen zu, an deren kompositorischen Anforderungen sich seine künstlerische Leistungsfähigkeit in besonderer Weise zu bewähren hatte. So stellte er während der Arbeit am Streichsextett fest:

"Ich habe es [sc. das Sextett] vorgestern angefangen und schreibe mit furchtbarer Anstrengung; mir macht nicht so sehr der Mangel an Gedanken als die ungewohnte Form Mühe: Sechs selbständige und dazu gleichartige Instrumente, das ist grausam schwer. Haydn hat diese Schwierigkeiten nie überwinden können und außer Streichquartetten keine Kammermusik geschrieben."⁵⁰

Die Komposition des Sextetts stellte sich Čajkovskijs ausgeprägtem Bewußtsein von den spezifischen Bedingungen einer Gattung als besonders schwierig dar, weil er den satztechnischen und klanglichen Anforderungen an eine Komposition für sechs selbständige Stimmen gerecht werden und nicht etwa ein "orchestriertes Streichquartett" schreiben wollte. Die Erfüllung dieser Aufgabe bereitete dem Komponisten besondere Genugtuung und so bekannte er seinem Bruder Modest: "Ach Modja, das Sextett ist aber gelungen! [...] Ich bin furchtbar mit mir zufrieden."⁵¹ Selbst eine Gattung, gegen deren Klangkombination Čaj-

46 Vgl. a.a.O., S. 126.

47 Brief vom 18. Juli 1880, in: Čajkovskij-Mekk, S. 336.

48 Brief an den Großfürsten Konstantin Konstantinovič vom 21. September 1888, in: M.Čajkovskij, II, S. 501.

49 A.a.O., S. 502.

50 Brief vom 15. Juni 1890 an seinen Bruder Modest, in: M.Čajkovskij, II, S. 586.

51 Brief vom 4. Juli 1890, in: M.Čajkovskij, II, S. 589. — Dennoch hat Čajkovskij das Sextett nach einer privaten Aufführung im November 1890 im Dezember 1891 / Januar 1892 gründlich revidiert, einige Stellen wurden auf Einlagebögen im Autograph erneuert. Den Mittelteil des dritten Satzes hat Čajkovskij sogar völlig neu komponiert. Die ursprüngliche Fassung wird, hg. von Thomas Kohlhase, zum ersten Mal in den Čajkovskij-Studien 3, Mainz 1998, publiziert, S. 172-183.

kovskij lange Jahre eine große Antipathie hegte, das Klaviertrio, hatte ihn etwa zehn Jahre zuvor zu einer fruchtbaren Auseinandersetzung herausgefordert.⁵²

Eine bemerkenswerte Ambivalenz kennzeichnete Čajkovskijs Verhältnis zur Oper, einer Gattung, die zeitlebens große Anziehungskraft auf ihn ausübte. Gegenüber Nadežda fon-Mekk bemerkte er dazu:

"Der Theaterbesucher will nicht nur hören, sondern auch sehen. Der Opernstil muß der dekorativen Malerei entsprechen, also einfach, klar und farbig sein [...] der Zuhörer braucht scharf umrissene Melodien und eine durchsichtige Instrumentierung. In meiner Oper 'Der Wojewode' legte ich viel zu großes Gewicht auf die filigranartige Ausarbeitung der Musik, vernachlässigte jedoch die Forderungen der Bühne, die die rein musikalischen Eingebungen des Tondichters ganz beträchtlich lähmen. Deshalb steht sinfonische und Kammermusik viel höher als Opernmusik, entwerfe ich eine Sinfonie oder Sonate, so bin ich völlig frei, keinerlei Beschränkungen hemmen mich. Die Oper aber bietet den Vorteil, sich an die Massen zu wenden. Allein schon, daß eine Oper vierzigmal in einer Spielzeit aufgeführt werden kann, gibt ihr ein Übergewicht über die Sinfonie, die vielleicht einmal in zehn Jahren zur Aufführung gelangt!!!⁵³

Čajkovskij betrachtete einerseits aus musikästhetischer Perspektive die Oper als den Gattungen der "absoluten" Musik insofern nicht gleichrangig, als bei der Konzeption nicht nur rein musikalische, sondern auch szenische Überlegungen eine Rolle spielen müssen. Auf der anderen Seite aber betont er gerade die gattungsspezifischen Merkmale, die bei der Komposition von Opern zu beachten seien: charakteristische Themen, leichte Faßlichkeit musikalischer Zusammenhänge und eine Instrumentierung, die den Gesangspartien den Vorrang einräumt.

Aus diesem Blickwinkel erschienen Čajkovskij Wagners Opern und Musikdramen geradezu als Perversion des Gattungsideals: "Wagner hat das Schwergewicht von der Bühne ins Orchester verlegt, und da das offensichtlich absurd ist, führt seine viel erörterte Opernreform – wenn man sie getrennt von ihren sonstigen negativen Wirkungen betrachtet – zu nichts."⁵⁴ Obgleich Čajkovskij bei Wagner die fehlende dramatische Wirkung seiner Musikdramen negativ anmerkt, bekennt er selbst, in seinen Opernwerken äußeren Effekten keine große Bedeutung beizumessen. Der Reiz der Gattung lag für ihn zwar darin, ein großes Publikum erreichen zu können, doch war er sich gleichzeitig bewußt, mit Sujets, deren Spannung auf psychologischen Konflikten beruht, dem Massengeschmack ebenso wenig zu entsprechen wie mit einer Musik, welche diese feinfühlig auszuloten versucht. Čajkovskij bemühte sich, durch die Wahl entsprechender Stoffe und die Sensibilität des musikalischen Ausdrucks auf seine Weise die Gattung zu nobilitieren. Er setzte zwar der Grand Opéra keine dezidierte Reformidee entgegen, ging ihrer glanzvollen Welt aber bewußt aus dem Wege. Sein Opernideal hat Čajkovskij in einem Brief an seinen Schüler und Kollegen Sergej Taneev so beschrieben:

"Ich brauche lebendige Menschen, keine Puppen. Ich werde stets gern eine Oper schreiben, welche jeglicher Effekte bar ist, aber in welcher mir ähnliche Wesen vorkommen, mit denselben Gefühlen und Gedanken, die auch ich habe und verstehe [...] Ich will vor allen Dingen keine Könige, keine Volkstumulte, keine Götter, keine Märsche [...] Ich suche ein intimes, aber er-

⁵² Čajkovskij komponierte sein Klaviertrio op. 50 im Jahre 1881; zu seiner ursprünglichen Ablehnung der Klangkombination Klavier – Streicher vgl. seinen Brief vom 24. Oktober 1880, in: Čajkovskij-Mekk, S. 346.

⁵³ Brief vom 27. November 1879, in: Čajkovskij-Mekk, S. 310.

⁵⁴ Brief an N.F. fon-Mekk vom 31. Dezember 1882, in: Čajkovskij-Mekk, S. 410. Zu Čajkovskijs Haltung Wagner gegenüber vgl. Čajkovskijs Wagner-Rezeption – Daten und Texte, in: Čajkovskij-Studien 3, S. 299–325.

schütterndes Drama, welches auf dem Konflikt solcher Situationen beruht, die ich selbst durchgemacht oder gesehen habe".⁵⁵

Der Kompositionsprozeß

Einen Einblick in Čajkovskijs kompositorische Werkstatt gewährt neben brieflichen Mitteilungen vor allem das von ihm hinterlassene Material an Skizzen und Entwürfen. Čajkovskij äußerte sich wiederholt zu den verschiedenen Phasen seiner kompositorischen Arbeit. Zwar gibt es individuelle Unterschiede bei den einzelnen Gattungen und Werken; doch ebenso, wie Čajkovskijs täglicher Arbeitsrhythmus von größter Regelmäßigkeit geprägt war, lassen sich auch im Arbeitsprozeß konstante Verfahrensweisen beschreiben. Grundsätzlich sind bei der Komposition eines Werkes zwei Stadien zu unterscheiden: die erste gedankliche Eingebung und die ihr unmittelbar folgende Niederschrift als zugleich intuitiver und intellektueller Prozeß einerseits und die detaillierte Ausarbeitung des Entwurfs (bei Werken mit Orchester: einschließlich der Instrumentierung) als mehr handwerklicher Vorgang andererseits.

Jene Momente, in denen die musikalischen Gedanken unwillkürlich vor dem geistigen Auge erste Gestalt annehmen, um sogleich notiert zu werden, pflegte Čajkovskij gegenüber Nadežda fon-Mekk als einen Zustand des "on ne s'entend pas vivre" zu bezeichnen:

"Unmöglich, diese Augenblicke zu schildern. Das, was in ihnen zu Papier gebracht wird, oder in Gedanken heranreift, ist stets gut [...] Hoffentlich bezieht Sie mich nicht des Selbstlobs [...] wenn ich Ihnen verrate, daß mein Ruf nach der Inspiration fast nie vergeblich ist. Ich kann wohl sagen, daß diese Kraft, die ich als einen launischen Gast bezeichnet habe, sich bereits so sehr an mich gewöhnt hat, daß wir unzertrennlich sind."⁵⁶

Auch wenn Čajkovskij um die Spontaneität des musikalischen Gedankens weniger zu ringen brauchte und die thematischen Gedanken ihm, wie er hier betont, manchmal mit Leichtigkeit zuflogen, so waren sie, wie bereits gesagt, eben auch häufig das Ergebnis tagelanger Arbeit.

Verschließen sich diese geheimnisvollen schöpferischen Vorgänge auch der wissenschaftlichen Untersuchung, so erlaubt es die Quellenlage doch, die sichtbaren handwerklichen Spuren von der ersten Niederschrift bis zur Ausarbeitung oder Instrumentierung zu verfolgen, wobei Art und Weise der Notierung und Arbeitsprozeß von den Studienjahren bis hin zur 6. Sinfonie konstante Charakteristika aufweisen. Polina Vajdman, die leitende Archivarin des Čajkovskij-Museums in Klin bezeichnet die Quellentypen der verschiedenen Etappen eines Werkprozesses denn auch als ziemlich stabil.⁵⁷

"Meine Entwürfe", so äußerte Čajkovskij selbst, "schreibe ich auf dem ersten besten Blatt Papier, manchmal auf einem Notenblatt in sehr abgekürzter Form."⁵⁸ Seine Aussage läßt sich anhand der in Klin erhaltenen Dokumente unmittelbar nachvollziehen. Es sind Skizzen ganz unterschiedlichen Inhalts

⁵⁵ Brief vom 2. Januar 1878, in: M. Čajkovskij, I, S. 434. Diese Äußerungen sind vor dem Hintergrund des kurz zuvor beendeten *Evgenij Onegin* zu sehen. Um dem Vorwurf vorzubeugen, daß es dem Stück an dramatischen Höhepunkten fehle, bezeichnete Čajkovskij das Werk als "Lyrische Szenen".

⁵⁶ Brief vom 24. Juni 1878, siehe Anmerkung 12.

⁵⁷ Vgl. Polina E. Vajdman, *Tvorčeskij arhiv P.I. Čajkovskogo*, Moskau 1988 (zitiert als "Vajdman, *Tvorčeskij arhiv*"), S. 147.

⁵⁸ Brief vom 24. Juni 1878, in: Čajkovskij-Mekk, S. 191.

erhalten, die nicht nur an den Rändern oder auf leeren Seiten gedruckter Notenausgaben, sondern auch auf Briefseiten, in Büchern oder auf dem Löschpapier von Schreibmappen geschrieben, doch meist nicht in einen schon konkreten Werkprozeß einzuordnen sind.⁵⁹

"Jeder melodische Einfall enthält die dazugehörige Harmonie und zeichnet sich unbedingt durch eine bestimmte rhythmische Gliederung aus. Ist die Harmonie sehr kompliziert, so kommt es vor, daß ich mir sofort beim Entwurf die Stimmführung notiere. Ist sie einfach, so vermerke ich manchmal nur den Baß, allenfalls mit der Bezifferung des Generalbasses, zuweilen aber notiere ich mir den Baß überhaupt nicht, da ich ihn ohnehin im Gedächtnis behalte. Was die Instrumentation betrifft, so möchte ich erst erklären, daß die musikalischen Einfälle für Orchesterwerke gleich eine bestimmte instrumentale Färbung aufweisen."⁶⁰

Čajkovskij verwendete also eine durchdachte und spezifische Art musikalischer Kurzschrift, die geeignet war, entscheidende Charakteristika von Motiven und thematischem Material festzuhalten, um sie vor dem Vergessen zu bewahren. Dementsprechend sind sie auch "äußerst knapp und strukturell nicht ausgestaltet."⁶¹ Neben Melodiefragmenten enthalten diese Skizzen auch bloße Begleitmodelle und rhythmische Figuren. Zugleich kann man darin Ideen finden für Konzepte, zu deren Gattung sich Čajkovskij schon Gedanken gemacht haben mochte; manchmal hat er Vermerke über Zugehörigkeit und Charakter künftiger Werke beigefügt. Ungewöhnlich ist, daß er neben skizzenhaften Musiknotaten auch für nichtprogrammatische sinfonische Werke zuweilen vor deren Niederschrift ein verbales inneres Programm notiert hat. In den Skizzen zur 5. Sinfonie findet sich der Eintrag: "Introduktion. Völlige Ergebung in das Schicksal oder was dasselbe ist, in den unergründlichen Ratschlüssen der Vorsehung. Allegro I. Murren, Zweifel, Klagen, Vorwürfe gegenüber + + +. II. Soll ich mich dem Glauben in die Arme werfen?"⁶² Derart intime Aufzeichnungen waren natürlich nicht für ein zu publizierendes Programm bestimmt, sondern bildeten gewissermaßen einen inneren Leitfaden, der den Charakter der Themen und zugleich deren Wechselspiel und Kombination, Entwicklung und Wandlung bestimmte. Sie werden Teil eines subjektiven Formprozesses und verlieren dadurch ihre konkrete Kontur im Moment der kompositorischen Abstraktion, d.h. bei ihrer Übertragung in eine motivisch-thematische Gestalt und deren spezifisch musikalische Ausdruckhaftigkeit. Ihre nichtmusikalische Gedanklichkeit wird in der Kunstform sublimiert und ist dadurch nicht mehr im einzelnen erkennbar. Für den Hörer sollen nur die immanent musikalischen Prozesse unmittelbar greifbar und allein verbindlich für das ästhetische Urteil sein. Deshalb lehnte es Čajkovskij auch grundsätzlich ab, seinen rein sinfonischen Werken Programme beizugeben⁶³ — bis hin zur 6. Sinfonie, "deren Programm für alle ein Rätsel bleiben" sollte.⁶⁴ Das sichtbare Ergebnis eines derartigen Ar-

⁵⁹ Vgl. Vajdman, *Tvorčeskij arhiv*, S. 147 f.

⁶⁰ Brief vom 24. Juni 1878, in: Čajkovskij-Mekk, S. 191.

⁶¹ A.a.O., S. 148.

⁶² Zitiert nach: Thomas Kohlhasse, *Die Sinfonien*, in: Čajkovskij-Studien 2, S. 64.

⁶³ Eine Ausnahme bilden lediglich die auf ausdrücklichen Wunsch N.F. fon-Mekks geschriebenen weitschweifigen Erläuterungen zur 4. Sinfonie. Ihre spezielle Bestimmung für die Widmungsträgerin des Werks (gewidmet "meinem besten Freunde") ist evident, und die verbale Darlegung dieses "Programms" bereitete dem Komponisten spürbares Unbehagen. Vgl. seinen Brief vom 17. Februar 1878, in: Čajkovskij-Mekk, S. 136 ff.

⁶⁴ Vgl. den Brief an Vladimir Davydov vom 11. Februar 1893, in: M.Čajkovskij, II, S. 77.

beitsprozesses bleiben explizit "musikalische Bilder" und "musikalische Gedanken" [...] ein Widerhall dessen, was ich [...] empfunden habe, aber eben nur ein Widerhall. Wie soll man ihn in ein klares und eindeutiges Nacheinander von Worten übertragen? Ich weiß es nicht und kann es nicht."⁶⁵

Bei textgebundenen Werken finden sich umgekehrt oft bereits in den Libretti oder auch in Gedichtbänden stenographische musikalische Notizen. Das Klavier als Improvisationsinstrument beim Kompositionsprozeß schien dagegen für Čajkovskij keine wesentliche Rolle gespielt zu haben. In seinem Haus in Klin befand sich das Instrument auch gar nicht im bevorzugten Arbeitsraum.⁶⁶ Die musikalischen Gedanken entstanden häufig schon mit einer bestimmten klanglichen und instrumentalen Vorstellung. Den ersten spontanen Skizzen folgte die Ausarbeitung des gesamten Entwurfskonzepts, das die vollständige Fassung eines Werkes intendierte. Polina Vajdman bringt dieses Verfahren auf die Formel von "der Verbindung von Emotionalem und Logischem"; Fragmentarisches wurde in den Gesamtzusammenhang eingebettet. Die Ausarbeitung einer derartigen Konzeptschrift vollzog sich meist in sehr kurzer Zeit und mit ungeheurer Intensität: "Dieser Teil der Arbeit ist", so Čajkovskijs eigene Worte, "sehr angenehm und interessant und bereitet manchmal einen ungeheuren Genuß, ist jedoch mit einer großen Unruhe verbunden."⁶⁷

Das Arbeitstempo nötigte dem Komponisten konzise Arbeitsverfahren ab. Handelte es sich bei der Konzeption beispielsweise um Romanzen oder ariose Opernabschnitte, so ist aus arbeitsökonomischen Gründen zumeist die Textunterlegung allenfalls lückenhaft ausgeschrieben. Bei Liedern fehlt sie oft ganz und wird erst, nachdem das Grundgerüst bereits festgehalten ist, in einer weiteren Entwurfsfassung notiert, um die rhythmischen Koinzidenzen zwischen Text und Musik abzugleichen. Größere szenische Werke, namentlich solche der späten Zeit, werden systematisch ausgearbeitet; dabei orientiert sich Čajkovskij vorwiegend an der Szenenfolge des Librettos, wie dies etwa Tagebucheintragen und Briefe während der Arbeit an der Oper *Pique Dame* dokumentieren. Das kompositorische Netz geht hierbei von einem thematisch-charakteristischen Grundgerüst der Schlüsselszenen aus. Nach deren Niederschrift konzentriert sich Čajkovskij auf die Ausarbeitung der "Nähte". Naturgemäß gibt es häufige Abweichungen bei der Konzeption von kammermusikalischen oder sinfonischen Werken, was die Reihenfolge der Komposition ihrer einzelnen Sätze betrifft. Gleiches gilt für langsame Einleitungen einzelner Sätze, die erst dann nachkomponiert werden, wenn die übrigen Satzteile, zu denen sie hinführen sollen, schon konzipiert sind. So verhält es sich bei der komplexen Einleitung zum 2. Streichquartett.⁶⁸ Der erste Satz der 6. Sinfonie beginnt in der Konzeptschrift unmittelbar mit dem ersten *Allegro* des Kopfsatzes und wurde erst später um die Einleitung ergänzt.

Die Sorgfalt bei der Ausarbeitung der Entwürfe nimmt in den späteren Schaffensperioden Čajkovskijs offensichtlich eher zu, denn sie werden immer detailgenauer. Und doch kann es geschehen, daß der Komponist bei der inten-

⁶⁵ Brief vom 17. Februar 1878, in: Čajkovskij-Mekk, S. 140.

⁶⁶ Vgl. Vajdman, *Tvorčeskij arhiv*, S. 146.

⁶⁷ Brief vom 24. Juni 1878, in: Čajkovskij-Mekk, S. 192.

⁶⁸ Vgl. Vajdman, *Tvorčeskij arhiv*, S. 69.

siven Arbeit an der Konzeptschrift eines Werkes schon an ein neues denkt. So gibt es an Seitenrändern von autographen Entwürfen Themenskizzen, die mit dem gerade entstehenden Werk nichts zu tun haben.⁶⁹ Derartige spontane Einfälle führen jedoch nicht zur Unterbrechung der Arbeit. Denn fast immer folgt Čajkovskij dem strikten Prinzip, "ohne äußerste Notwendigkeit niemals etwas Neues anzufangen, bevor nicht das Alte beendet [sc. ist]."⁷⁰

Noch tiefere Einblicke in Čajkovskijs Arbeitsweise gewähren die Entwürfe jener Werke, die jeglicher programmatischer Vorgaben (auch latenter Art) entbehren. Sie zeigen, mit welcher Gewissenhaftigkeit Čajkovskij die thematische Arbeit entwickelt und motivische Kombinationen erprobt. So weist der Entwurf zum 2. Streichquartett vielfältige Arbeitsspuren auf, die auf die zahlreichen Veränderungen und wechselnden Kombinationen des thematischen Materials hinweisen.⁷¹

Die letzte Phase des Arbeitsprozesses, die Ausarbeitung des Entwurfs zur Druckvorlage, sei es als "Umschrift" (so nennt Čajkovskij die ausgearbeitete Neuschrift von Klavierwerken, Romanzen u.ä.) oder in der Partitur (wenn es sich um Orchesterwerke oder Vokalwerke mit Orchester handelt, deren Orchesterpart in der Regel in Particellform konzipiert wurde) ist für den Komponisten "von ausschlaggebender Bedeutung". Hier wurde jene "strenge Kontrolle" (siehe oben) zugunsten der Erfüllung der Form wirksam, die dem kompositorischen Konzept seine Legitimation sicherte. Oft bedeutete dies für Čajkovskij vor allem Reduktion und Disziplinierung zugunsten eines objektiven Formwillems. Die autographen Druckvorlagen sprechen von der großen Sorgfalt dieses Prozesses. Bis ins kleinste Detail von Tempo, Dynamik und Vortrag ist alles sorgfältig fixiert. Vor der Drucklegung hat Čajkovskij aber oft die ersten Aufführungen der betreffenden Werke abgewartet, um seine Absichten zu überprüfen und eventuell zu modifizieren. Bis hin zum Partiturotograph der 6. Sinfonie, das Čajkovskij bei den Proben und der von ihm selbst geleiteten Uraufführung verwendet hat, läßt sich dies anhand entsprechender Änderungen nachvollziehen. Die "Umschriften" und Partituren Čajkovskijs zeichnen sich, auch wenn sie zuweilen voller Änderungen und Korrekturen sind ("Reinschriften" gibt es nur sehr wenige), meist durch gute Lesbarkeit aus – nicht nur, weil sie den Notenstechern als Vorlage dienen sollten. Für den Komponisten waren sie ein Abbild der vollendeten Arbeitsleistung: "Für mich bedeutet jede Orchesterpartitur nicht nur einen Vorgesmack künftiger Vergnügen für die Ohren, sondern auch einen unmittelbaren Genuß für das Auge."⁷²

Besonders bei Solokonzerten und kammermusikalischen Werken legte Čajkovskij nach Abschluß seiner Arbeit am Partiturotograph Wert darauf, daß ihre technische Spielbarkeit und Klangwirkung überprüft und, wo es ihm nötig erschien, verbessert wurden. Auch zu nachträglichen Kürzungen oder der inhaltlichen oder satztechnischen Revision kleinerer oder größerer Abschnitte konnte es nach solchen Probeaufführungen im privaten Kreis kommen, wie man nicht nur in Čajkovskijs Briefen nachlesen kann, sondern wie es die Partiturot-

69 Ebenda, S. 149.

70 Brief an Sergej I. Taneev vom 2. Februar 1883, russisch in: P.I. Čajkovskij – S.I. Taneev: *Pis'ma*, hg. von V.A. Ždanov, Moskau 1951, S. 91.

71 Vgl. Vajdman, *Tvorčeskij arhiv*, S. 68.

72 Brief vom 29. Mai 1879, in: Čajkovskij-Mekk, S. 286.

tographe (z.B. des Klaviertrios oder des Streichsextetts) im einzelnen belegen. Die Zusammenarbeit mit befreundeten Virtuosen vor der Drucklegung und bei der Revision von Solokonzerten oder Konzertstücken konnte – zumal der so bescheidene und konziliante Čajkovskij zuweilen auch dann nachgab, wenn es seiner künstlerischen Überzeugung widersprach – freilich auch zu Ergebnissen führen, die Čajkovskij später bedauerte, wie zum Beispiel im Fall von Aleksandr Zilotis Fassung des 2. Klavierkonzerts.

Namentlich gegenüber einigen frühen Werken verhielt sich Čajkovskij später distanziert oder ablehnend (wie im Falle der Oper *Opričnik*), scheute sich auch nicht, einige dieser Arbeiten vollständig zu vernichten oder erhaltenswerte Teile in andere Werke zu übernehmen (so im Falle der Oper *Undina*). Aber auch vereinzelte späte Werke hielt Čajkovskij für mißlungen: Die Partitur der sinfonischen Ballade *Voevoda* op. post. 78 zerriß er nach der erfolglosen, von ihm selbst geleiteten Uraufführung (die Partitur wurde nach Čajkovskijs Tod nach den Stimmen rekonstruiert, genauso übrigens wie die von Čajkovskijs Opernerstling *Voevoda* op. 3); der Plan einer Sinfonie "Das Leben" kam gar nicht erst über das Skizzenstadium hinaus, und die darauf entstandene Sinfonie Es-Dur wurde zu einem Klavierkonzert (op. 75 und op. post. 79) umgeschrieben – sie enthielt "wenig Gutes"⁷³ und genügte nicht Čajkovskijs hohen Ansprüchen. Er hatte sich vorgenommen, ein sein Schaffen krönendes sinfonisches Werk zu schreiben: Nach den mißlungenen Vorläufern komponierte er schließlich die 6. Sinfonie.

*

Sein "Arbeitssystem eines Handwerkers" und seine unerschütterliche Arbeitsdisziplin waren die Grundpfeiler von Čajkovskijs beständigem Streben nach künstlerischer Vervollkommnung mit dem Ziel der idealen Vereinigung von Inhalt und Form. Der hohe ästhetische Anspruch an sein Werk und seine ausgeprägte Selbstkritik stürzten Čajkovskij immer wieder in quälende Selbstzweifel. Derartige Schaffenskrisen spiegeln sich jedoch nur selten in den gleichzeitig entstehenden Werken wider, ebensowenig führten sie zur Unterbrechung der steten kompositorischen Arbeit. Charakteristisch für solche Krisen war Čajkovskijs Angst, nichts Neues mehr sagen zu können und damit die innere und äußere Legitimation weiteren künstlerischen Schaffens zu verlieren. Zur Zeit der Entstehung des 3. Streichquartetts, also schon 1876, schreibt der Komponist seinem Bruder Modest: "Es scheint mir, daß ich etwas versiegt bin und nichts Neues mehr erfinden kann. Sollte ich wirklich schon am Ende meines Liedes angekommen sein?"⁷⁴ Diese bange Frage stellt sich Čajkovskij in einem Augenblick, in dem er seine technische Meisterschaft erreicht und seine charakteristische musikalische Sprache entwickelt hatte – und in dem eine seiner produktivsten Schaffensperioden einsetzt. Selbst in Čajkovskijs letzter Lebensphase, als er im Zenit seines Ruhmes als führender russischer Komponist seiner

73 Vgl. den Brief vom 11. Februar 1893 an Vladimir Davydov, in: M. Čajkovskij, II, S. 771.

74 Brief vom 3. März 1876, in: M. Čajkovskij, I, S. 327.

Zeit stand, nahmen die Skrupel dem eigenen Schaffen gegenüber nicht ab, sondern führten sogar, zur Zeit der Entstehung des *Nußknackers*, zu der wiederholten Erwägung, "das Komponieren ganz aufzugeben."⁷⁵ Doch auch diesem existenziellen Einbruch des künstlerischen Selbstbewußtseins folgte ein Aufschwung, mit dem Čajkovskij neue Pfade musikalischen Ausdrucks beschritt. Dessen war er sich deutlich bewußt. Schon kurz nachdem er mit der Konzeptschrift der 6. Sinfonie begonnen hatte, war er überzeugt, daß er mit ihr "das beste aller meiner Werke"⁷⁶ schuf. Dem Lieblingsneffen Bob schrieb er: "Du glaubst gar nicht, welche Freude für mich die Überzeugung ist, daß meine Zeit noch nicht vorbei ist, daß ich noch arbeiten kann."⁷⁷

75 Vgl. die Briefe an Vladimir Davydov vom 25. Juni und 11. Juli 1891, in: M. Čajkovskij, II, S. 676 und 679.

76 Brief an seinen Bruder Anatolij vom 10. Februar 1893, in: M. Čajkovskij, II, S. 770.

77 Brief vom 11. Februar 1893, siehe Anmerkung 64.