

Tschaikowsky-Gesellschaft

Mitteilungen 9 (2002)

S. 23-33

Der Musikkritiker P. I. Čajkovskij (Marek Bobéth)

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

Der Musikkritiker P. I. Čajkovskij¹

von Marek Bobéth

"Diese Aufführung [...] muß in musikalischer Hinsicht [...] als ein großer Reinfall gewertet werden. Schuld daran war [...] das Orchester [...] Ein erster Grund hierfür ist zweifellos das [...] eingeführte Regime zur Personaleinsparung."² Hier werden nicht die Konsequenzen einer verfehlten Kulturpolitik in unserer Zeit beklagt. Vielmehr handelt es sich um eine Bemerkung Čajkovskijs in seiner Rezension über eine Aufführung von Glinkas Oper 'Ein Leben für den Zaren' 1872 im Bol'soj teatr zu Moskau.

"Obwohl ich [...] meinen festen Platz abonniert habe, war ich bereits zwei Monate nicht mehr in dem prachtvollen Kunsttempel [...] Mögen die schicken Damen in ihren Seidenkleidern und ihre in Fräcke gekleideten Kavaliere in aller Würde diesen kultischen Opferungen für das goldene Kalb beiwohnen. Es geht hierbei ohnehin nicht um Musik" (S. 272). Das schrieb Čajkovskij 1875 über die Italienische Oper in Moskau. Hier drängen sich Vergleiche zu der einen oder anderen unserer repräsentativen Festaufführungen heutzutage auf.

"Kammermusik wird bei uns [...] in kleineren Sälen aufgeführt. Nur hätte man natürlich annehmen können, daß eine so große Stadt [...] in der Lage sei, genügend Hörer zusammenzubringen, um für ein Kammermusik-Konzert den kleinen Saal [...] zu füllen. Aber auch die großartigen Interpretationsleistungen [...] sowie die hervorragend zusammengestellten Programme der Kammermusik-Konzerte [...] konnten etwas daran ändern, daß unser Publikum nach wie vor die sogenannte 'Ernste Musik' fürchtet" (S. 317). Kommt uns diese Formulierung aus einer Rezension Čajkovskijs über das Moskauer Musikleben von 1875 heute nicht immer noch aktuell vor, auch auf unser Konzertleben bezogen?

"Wer [...] weder über Bildung und Verständnis verfügt (vom Talent einmal ganz abgesehen), sich aber dennoch wie jener [...] Sänger [...] für einen Sammler und Bearbeiter russischer Volkslieder ausgibt, der achtet weder sich selbst, noch seine Kunst oder sein Volk bzw. sein Publikum [...] Was habe ich damit zu tun, daß sich das hinterwäldlerische Publikum [...] ausgerechnet ihn zum Idol erwählt hat? Ich weiß doch mit Sicherheit, daß man ihn noch mehr vergöttern würde, wenn er noch weitere anzügliche Lieder und Blödeleien in sein Programm aufnimmt [...] Ich soll einem Publikum die Augen öffnen [...]!!! [Das bedeutet] doch wohl nichts anderes, als das Publikum gänzlich umzuerziehen, dessen musikalische Entwicklung [...] zu heben [...], was natürlich die Möglichkeiten eines bescheidenen Musikrezensenten bei weitem übersteigt" (S. 334 f.). Čajkovskij verlieh in diesem musikalischen Feuilleton von 1875 seiner Verachtung der Pseudofolklore Ausdruck, wie sie sich damals in der Person des sogenannten Volkssängers Agrenev manifestierte, der sich Slavjanskij nannte – in Anspielung auf seine slawophile Attitude. Parallelen zu heutigen Bestrebungen im Bereich der kommerzialisierten Volksmusik sind evident.

Čajkovskij hat Tendenzen im Musikleben Moskaus genau analysiert und objektiv beschrieben. Die Aktualität mancher seiner Feststellungen ist ein Indiz dafür, daß sich in einer Gesellschaft, die in den vergangenen 125 Jahren eine technische Revolution erlebt und politische Umwälzungen von ungeheurem Ausmaß erfahren hat, im kulturpolitischen Bereich verkruste-

¹ Vortrag am 16. Juni 2001 im Kapitelsaal der Hochschule für Musik und Theater Rostock anlässlich der 8. Jahrestagung der Tschaikowsky-Gesellschaft; für die vorliegende Druckfassung ergänzt und überarbeitet.

² Zitiert nach Ernst Kuhn (Hg.): Peter Tschaikowsky, Musikalische Essays und Erinnerungen, Berlin 2000 (= musik konkret, Band 10), S. 32. – Die folgenden Zitate stammen aus demselben Band und werden jeweils nur mit den betreffenden Seitenzahlen (in Klammern nach den Zitaten) nachgewiesen. – Eine Rezension des Bandes findet man in: Mitteilungen 8 (2001), S. 243 f.

te Strukturen und bei der Rezeption ästhetischer Präsentationen stagnierende Verhaltensweisen zählebig erhalten haben.

Čajkovskij hat in seinen Rezensionen Werturteile abgegeben, er hat verdammt, und er hat gelobt. Ist sich ein komponierender oder konzertierender Künstler der spezifischen Kriterien, denen der Musikkritiker unterworfen ist, generell bewußt? Etliche Zeitgenossen Čajkovskijs haben sich auch als Musikkritiker betätigt – so zum Beispiel Robert Schumann, Hector Berlioz, Franz Liszt, Hans von Bülow und andere; Čajkovskij kannte viele ihrer musikschriftstellerischen Arbeiten. Manche ihrer Aussagen zeugen aus heutiger Sicht von prophetischer Weitsicht, andere sind zu relativieren oder gar zu korrigieren. Das immer wieder triumphierend formulierte Aperçu "Hier irrten Sie, Herr Kritiker!" könnte man auch auf einige Urteile anwenden, die Čajkovskij über Komponisten und Werke gefällt hat. Čajkovskij war sich aber – im Gegensatz zu manchen seiner "Kollegen" – dieser Problematik bewußt: „Der Leser muß wissen, daß, wenn der Kritiker irrt, er sich auf ehrliche Weise irrt; daß er das, was er vielleicht nicht verstehen konnte, in jedem Fall aber hat verstehen wollen!“ (S. 2.) Čajkovskij vermied es auch, der wohlgemeinten Aufforderung Michail Katkovs, des Herausgebers der Zeitung *Moskovskie vedomosti*, zu folgen: "Wie wunderbar doch die Komponisten selbst über ihre Kunst schreiben können!" (S. XIV), sondern blieb seiner Ansicht treu: "für ein Kunstwerk gibt es keinen schlechteren, voreingenommeneren, parteiischeren Richter als seinen Autor" (S. 282).

Auch Zeitgenossen und Freunde Čajkovskijs bestätigen sein distanziertes Verhältnis zur eigenen Rezensententätigkeit. So berichtet sein Freund und Konservatoriumskollege Nikolaj Kaškin: "Pjotr Iljitsch selbst maß seiner Arbeit für die Zeitung niemals irgendeine größere Bedeutung bei" (S. XLVIII). Und German Laroš (Hermann Laroche), sein früherer Kommilitone am Petersburger Konservatorium und selbst ein bedeutender Musikkritiker, meinte: "so wäre er auch ein glänzender Musik-Feuilletonist geworden, hätte er nur einen inneren Trieb dazu verspürt. Jetzt aber war ihm diese Betätigung teils durch materielle Bedürftigkeit, teils durch Freundschaft aufgenötigt worden" (S. XIX f.).

In der Tat begann Čajkovskij 1868 seine Rezensententätigkeit als schlechtbezahlter Theorielehrer am Moskauer Konservatorium und noch kaum bekannter Komponist und beendete sie 1876 als nun schon angesehener Künstler. In diesem Jahr begann sein Briefwechsel mit seiner Gönnerin Nadežda fon Mekk, die ihm nur ein Jahr später eine Jahresrente in Höhe von 6000 Rubel aussetzte. 1876 betonte Čajkovskij Laroche gegenüber, daß er als Journalist völlig verbraucht sei: "Wissen Sie, was ich entdeckt habe? Im Frühjahr des letzten Jahres sollte ich etwas über N. N. schreiben. Ich warf etwas aufs Papier, als mir plötzlich einfiel, daß ich ja bereits 1872 über ihn geschrieben hatte. Ich schaute nach, und was meinen Sie? Es stellte sich heraus, daß ich im Jahre 1872 genau das Gegenteil geschrieben hatte" (S. XXV).

Čajkovskij, der eigentlich nicht "über Musik zu reden" vermochte (Tagebücher, S. 272) und es dennoch tat, und zwar in schriftlicher Form und für die Öffentlichkeit bestimmt, war selbstkritisch genug einzusehen, daß auch er seinen musikalischen Neigungen und Vorurteilen und deren Wandel unterworfen war. So nannte er Chopins 1. Klavierkonzert 1868 "ein ermüdend langes, inhaltsleeres und gänzlich schablonenhaftes Stück" (S. 18), während er 1875 Chopins 2. Klavierkonzert als "elegantes Stück" bezeichnete, das Nikolaj Rubiňstejn, "wie vom Charakter der Musik verlangt", mit Kraft und Zartheit, stürmischer Inspiration und subtilem Gefühl für Maß interpretiert habe (S. 322). Kaškin sprach sogar von einem grundlegenden Meinungswandel Čajkovskijs Chopin gegenüber, auch wenn Čajkovskij in einer "Aussprache mit dem Leser" formulierte: "Ich bin fest davon überzeugt, daß sich das Publikum für meine persönlichen Ansichten nicht im geringsten interessiert." Der ehrliche Musikkritiker sei nicht verpflichtet, "sich bis zur letzten Konsequenz von dem Prinzip der genauesten Übereinstimmung seiner Äußerungen mit seinen eigenen Gedanken leiten zu lassen" (S. 311).

Čajkovskij strebte nach Objektivität und betonte die Notwendigkeit, "das Werk einer analytischen Beurteilung" zu unterziehen (S. 337). Er studierte Partituren, spielte Klavierauszüge durch, las die Feuilletons der Tagespresse, Essays, Memoiren, Rezensionen, studierte sogar Werkverzeichnisse wie Gustav Nottebohms *Thematisches Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke von F. Schubert*, Wien 1874, als er in diesem Jahr Stücke von Schubert zu besprechen hatte. In seiner selbstkritischen Einstellung fühlte er sich bei seinem Besuch der ersten Bayreuther Festspiele 1876 als Musikjournalist dennoch nicht genügend vorbereitet, um den Lesern "eine kritische Wertung des Wagnerschen Riesenwerkes" zu geben, obwohl er sich "im vergangenen Winter mehr oder weniger oberflächlich mit dem umfangreichen Werk bekannt gemacht [hatte ...] Wagners Tetralogie ist ein an Umfang so gigantisches, ein so kompliziertes und so tief durchdachtes Werk, daß viel Zeit zu seinem Studium erforderlich ist und man es vor allem mehrere Male hören muß" (S. 373 f.). Čajkovskij hörte nun allerdings nur wenige Werke von Wagner³ – und diese zumeist im Konzertsaal, so zum Beispiel das Vorspiel zu *Lohengrin*, das er als "das möglicherweise gelungenste, inspirierteste Stück Musik aus Wagners Feder" (S. 9) bezeichnete, sowie die Faust-Ouvertüre, die er "Wagners beste Komposition und [...] eines der schönsten Werke der deutschen Orchestermusik" (S. 83) nannte. In einer ausführlichen Analyse der ästhetischen Position Wagners in einem Feuilleton von 1872 geißelte er dessen "Verblendung und Selbstüberhebung", der "in seinem Haß gegen die Komponisten der nachbeethovenschen Periode sich dazu hinreißen ließ, sie alle als 'Juden' zu beschimpfen, die die Kunst geschändet hätten, und vor aller Welt zu verkünden, daß die Zeit der symphonischen und der Kammermusik unwiederbringlich vorbei ist, daß jetzt in der Musik die neue Ära des Musikdramas beginne" (S. 80 f.). Čajkovskij resümierte, daß "die ganze Wagnersche Propaganda eine bedauernswerte Donquichotterie" sei, "die die Vokalmusik ruiniert, aber nicht erneuert, und die die gewaltige symphonische Begabung Wagners daran hindert, sich in ihrem vollen Glanz und in der zu seiner künstlerischen Natur passenden Musikgattung zu entfalten" (S. 82). Zwar hatte Čajkovskij bereits 1872 verkündet: "Ich wollte ein für allemal meine grundlegenden Ansichten zu Richard Wagner darlegen, um in der Folge nicht mehr darauf zurückkommen zu müssen" (S. 83). Doch formulierte er bis zum Jahre 1891 sporadisch weitere Bemerkungen über Wagner: 1874 bezeichnete er ihn als das „größte deutsche Musikgenie der Gegenwart“ (S. 193); 1875 hörte er den "Walkürenritt" und nannte diesen "zweifellos eines der gelungensten Werke dieses Symphonikers" (S. 296) usw. Zum ersten Mal erlebte Čajkovskij den *Ring des Nibelungen* 1876 auf der Bühne. Nach dem Besuch der Aufführungen im Festspielhaus von Bayreuth überfiel ihn "das Gefühl vollständiger geistiger und physischer Erschöpfung". Prophetisch verkündete er: "Sicher ist [...], daß sich in Bayreuth etwas vollzogen hat, was noch unsere Enkel und Urenkel beschäftigen wird" (S. 375 f.).

Laroche, dem die Vorbehalte Čajkovskijs gegenüber Wagner bekannt waren, wunderte sich über Čajkovskijs emphatische Äußerungen und vertrat die Ansicht, daß dieser sich nicht der positiven Meinung der Wagnerianer widersetzen wollte. Doch dieses Argument hat Čajkovskij selbst entkräftet, denn das "sogenannte Wagnerianertum" war ihm suspekt und der "Kult um seine Theorien alles andere als sympathisch" (S. 379). Čajkovskij entwickelte seine eigene Theorie, die er trotz des offensichtlich starken Eindrucks des theatralischen Erlebnisses in Bayreuth – er sah lediglich nur noch einmal ein Werk Wagners auf der Bühne, nämlich 1877 *Walküre* in Wien – auch noch 1891 in einem Artikel des New Yorker *Morning Journal* – seiner letzten offiziellen Verlautbarung über Wagner – nicht änderte: "Er war nicht nur mit enormer musikalischer Phantasie begabt, sondern entwickelte auch neue künstlerische Formen [...] Aber nach meiner tiefen und festen Überzeugung war er ein Genie, das einen falschen Weg gegangen ist. Wagner war ein großer Symphoniker, aber kein Opernkomponist [...]" Im

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

Ring des Nibelungen und im *Parsifal* kümmert sich Wagner nicht um die Sänger. In diesen herrlichen und erhabenen Symphonien spielen sie die Rolle von Instrumenten, die in den Bestand des Orchesters eingegangen sind" (S. 379 f.).

Welche Gründe auch immer angeführt werden, die Čajkovskij zur Übernahme einer Kritiker-tätigkeit bewegt haben mögen, ist unerheblich. Die journalistische Leistung ist der Maßstab, gemessen an der Qualität seiner Veröffentlichungen. Die erste Rezension erschien am 10. März 1868 in der Wochenendbeilage der Zeitung *Moskovskie vedomosti*, der noch fünf weitere in unregelmäßigen Abständen bis zum 15. Dezember 1871 folgten. Vom 5. September 1872 bis zum 18. August 1876 verfaßte er vierundfünfzig Berichte für die Moskauer Zeitung *Russkie vedomosti*. Ihm stand genügend Platz im Feuilleton zur Verfügung, er mußte sich keine Beschränkung auferlegen. Er wünschte als Kritiker anonym zu bleiben und signierte zunächst häufig mit "B. L.", seinen Initialen nach einer Geheimsprache, die er an der Rechtsschule in St. Petersburg benutzt hatte. Dieses Inkognito nutzte jedoch wenig, denn man erkannte den Autor bald an seiner Fachkompetenz, seinem Urteilsvermögen und seinem geistreichen, manchmal auch humorvollen, ironischen oder gar sarkastischen Stil. "P. Č." wurde die Chiffre, die viele Leser bewog, die Musikkritiken aufmerksam zu lesen und gelegentlich sogar darauf zu reagieren. Es ist bemerkenswert, welchen Stellenwert die Musikkritik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der bürgerlichen Gesellschaft Rußlands hatte.

Schon nach Čajkovskijs erster Rezension zeigte sich der Herausgeber Michail Katkov begeistert: "Im allgemeinen sind Musikkritiken bei uns gehaltlos, langweilig und lassen jegliches Taktgefühl außer acht" (S. XIV). Laroche beschrieb diesen Sachverhalt pointiert: "Kompetente Musikkritiker, die keine kindischen Fehleinschätzungen von sich gaben, die richtigen Worte fanden oder wenigstens nicht gegen die Regeln der Grammatik verstießen, konnte man damals in Moskau an den Fingern abzählen" (S. XIV f.). Čajkovskij gehörte zu diesen "Fingern"; wahrscheinlich war er sogar der starke "Daumen", nachdem Laroche seine Kritiker-tätigkeit in Moskau beendet und nach St. Petersburg gezogen war, wo das kulturelle Niveau insgesamt höher war, wie Čajkovskij immer wieder mit Bedauern feststellte.

Fehleinschätzungen gibt es auch in den Rezensionen Čajkovskijs, aber niemals "kindische". An Johannes Brahms führte kein Weg vorbei, aber offenbar auch keiner zu ihm hin. Čajkovskij hörte das Streichsextett B-Dur op. 18, das 1. Klavierkonzert d-Moll op. 15, das Klaviertrio c-Moll op. 101 und das Doppelkonzert für Violine und Violoncello a-Moll op. 102. Im Jahre 1872 resümierte er: "Brahms hat die Hoffnung, die Schumann und nach diesem das ganze musikalische Deutschland auf ihn setzten, nicht gerechtfertigt; er ist vielmehr einer jener Durchschnittskomponisten geblieben, an denen die deutsche Schule so reich ist" (S. 64). In seiner Besprechung des Streichsextetts stellte er immerhin fest: "Brahms ist nicht etwa unbegabt. Deswegen ist er auch vielen seiner Zeitgenossen um eine ganze Kopfgröße überlegen [...] Das [...] aufgeführte Streichsextett gehört obendrein nicht zu seinen besten Kompositionen" (S. 65). Diese Rezension war die erste offizielle Besprechung eines Brahms'schen Werkes durch Čajkovskij, aber offensichtlich kannte er schon davor Einiges aus dessen Schaffen, wahrscheinlich durch Vierhändigspielen mit Laroche. Ließ Čajkovskij sich bei der Rezension des Sextetts noch auf eine kurze Analyse ein, so beschränkte er sich bei der Besprechung des Klavierkonzerts auf überschwengliches Lob für den Solisten Sergej Taneev, einen Schüler Nikolaj Rubinstejns (Klavier) und Čajkovskijs (Komposition), was er übrigens nie in einer Rezension, die Taneev betraf, erwähnte. Das Doppelkonzert machte 1888 "trotz der vortrefflichen Interpretation [Brahms dirigierte, Joachim und Hausmann spielten die Solopartien] nicht den geringsten Eindruck auf mich" (S. 397), und beim Klaviertrio erwähnte er lediglich, daß Brahms bei der Uraufführung 1888 in Leipzig selbst den Klavierpart übernommen hatte. Er ließ dann eine Beschreibung der Persönlichkeit folgen, die auf den Eindrücken aus seinen

Begegnungen mit Brahms beruhte und äußerst wohlwollend verfaßt war. Die 'Autobiographische Beschreibung einer Auslandsreise im Jahre 1888', in der sich diese Charakterisierung befindet, war für die Öffentlichkeit in Rußland bestimmt und – im Unterschied zu Čajkovskijs privaten Tagebuchnotizen – moderat formuliert. Der Tenor aber ist im Prinzip derselbe: "Ich liebe seine Musik nicht" (S. 393). Immer wieder bemühte er sich um positive Formulierungen: "Niemand wird beim Anhören einer Komposition von Brahms sagen, daß es schwache und unbedeutende Musik sei. Im Gegenteil: Sein Stil ist immer erhaben [...] sehr gewichtig, sehr gediegen und [...] selbständig, aber eines, das Wesentliche, fehlt – die Schönheit" (S. 393). In diesem fundamentalen ästhetischen Vorbehalt fühlte sich Čajkovskij in Rußland bestätigt: "Soviel ich weiß, empfinden alle russischen Musiker und das breite russische Musikpublikum ebenso" (S. 393).

Im Falle Verdis sah sich Čajkovskij dagegen nicht in Übereinstimmung mit dem russischen Publikum. 1873 schrieb er: "Während ich mit ungeteilter Begeisterung von den genialen Eingebungen und großen musikalischen Schönheiten sprach, die sich in den Werken Mozarts, Beethovens, Schumanns und Glinkas so ausgiebig finden, zogen meine Mitbürger voller Spott an mir vorbei in die *Italienische Oper*, um sich dort zum hundertsten Male von den 'mitreißenden Inspirationen' des Maestro Verdi überwältigen zu lassen" (S. 168). Bereits ein Jahr zuvor hatte sich Čajkovskij in einer Rezension folgendermaßen geäußert: "Über Verdis Opern ist schon viel geschrieben worden. So kann ich es mir wohl ersparen, dem Leser [...] die längst bekannte Wahrheit zu servieren, daß es in den Werken dieses Maestro (trotz zeitweilig aufblitzender Inspiration!) nur so wimmelt von Gemeinplätzen aller Art" (S. 55). Er fuhr fort: "Dieser Sohn des sonnigen Südens hat viel an seiner Kunst gesündigt, indem er die ganze Welt mit seinen abgeschmackten Leierkastenmelodien überflutete, aber vieles muß ihm verziehen werden, um des unzweifelhaften Talentes und der Aufrichtigkeit wahrer Empfindungen willen, die jeder Verdischen Komposition eigen sind [...] Als ich unlängst mit begreiflichem Vorurteil in dem [...] Klavierauszug der *Aida* blätterte, war ich angenehm überrascht, schon in den ersten Takten des Vorspiels, das im Gegensatz zu allen früheren Werken Verdis unter starkem Einfluß der Wagnerschen Muse entstanden ist, eine ungewöhnliche Anmut der Klangverbindungen, eine auffallende formale Geschlossenheit und eine beinahe schon an Raffinesse grenzende Originalität der Melodiebildung zu finden [...] Ich [...] dachte mit Kummer darüber nach, welch einen schädlichen Einfluß das in ästhetischer Beziehung so anspruchslose italienische Publikum, für das Verdi seine Opern in erster Linie schuf, auf den Maestro ausgeübt hatte" (S. 57 f.).

Čajkovskij hat sich mehrfach kritisch über das italienische Publikum und über diejenigen Theaterbesucher in Moskau geäußert, welche die italienische Oper der russischen vorzogen. Ein einziges Mal übernahm er sogar eine ausländische Kritik im Zusammenhang mit der erfolgreichen Aufführung von Glinkas Oper 'Ein Leben für den Zaren' 1874 in Italien. Er konfrontierte seine Leser zunächst mit den Bemerkungen des italienischen Rezensenten über das Mailänder Publikum und dessen "Unvermögen, seriösen Musikwerken die nötige Ehrfurcht entgegenzubringen. Die Mailänder pflegen [...] während der Vorstellung nicht der Musik zuzuhören, sondern zu schwatzen; sie besuchen einander in den Logen, treten während der Aufführung lärmend ans Buffett oder kehren von dort an ihren Platz zurück" (S. 205).

Der von Čajkovskij hochgeschätzte Hans von Bülow, welcher diese Premiere in Mailand besucht hatte, äußerte sich in der *Allgemeinen Zeitung* ganz ähnlich über die "überall in Italien blühende Unsitte, laut Conversation zu führen, die Nachbarn am Lauschen zu hindern, bei irgend einer, die Gehörsnerven reizenden Phrase mehr oder minder falsch mitzubrummen

[...]“⁴ Čajkovskijs Zorn richtete sich besonders gegen die Institution 'Italienische Oper' in Moskau und die 'Italomanen' daselbst. 1872 glossierte er die Situation folgendermaßen:

"Jedes Jahr nach den Fastenwochen beginnt unsere *Russische Oper* mit allen zu Gebote stehenden Mitteln von ihrem kurzlebigen Dasein Anzeige zu erstatten [...] Kaum sind die italienischen Nachtigallen eingeflogen, ist von unseren nationalen Opern keine Rede mehr [...] Das Ganze erinnert an das Leben in einem herrschaftlichen Hause, wenn die Herrschaft verweist ist. Kaum ist die Kalesche abgefahren, so kommen [...] die Bediensteten hervor und ergreifen sofort Besitz von den noch von herrschaftlichen Wohlgerüchen erfüllten Gemächern. Der Kammerdiener schmückt sich mit dem Schlafrock des Herrn und macht es sich, eine der vom Herrn zurückgelassenen Zigarren rauchend, auf dem üppigen Diwan bequem; die Kammerzofe spaziert wichtig im Salon umher und bespritzt sich mit dem Eau de Cologne der Gnädigen" (S. 28).

Čajkovskij betonte immer wieder seine Einwände gegen Stil und Methode, die er primär dem Impresario, Signor Morelli, anlastete: "In dieser *Italienischen Oper* besteht die Aufgabe der Sänger nicht in der Darbietung musikalischer Kunstwerke. Vielmehr hat die Musik hier eine rein dienende Funktion und ist nur dafür da, damit der eine oder andere Künstler einen Vorwand zum Singen hat" (S. 15). Er präziserte: "Einen strengen Rezensenten lassen anti-künstlerische Zutaten des Sängers wie die Rouladen der Adelina Patti oder die berückenden 'c' im Brustregister des Herrn Marini völlig kalt [...] Der Kritiker ist bereit, sich sogar mit mittelmäßigen Sängern abzufinden [...], wenn diese nur die notwendige Einstellung zu ihren Pflichten zeigen und das Publikum nicht durch dreiste Entstellung eines allseitig geschätzten Musikwerkes beleidigen" (S. 24 f.). Čajkovskijs Einsatz für das Ensembletheater mutet durchaus zeitgemäß an. Er relativierte seine Position: "Allerdings will ich bereitwillig einräumen, daß eine Hauptstadt, *die etwas auf sich hält*, auch eine Italienische Oper haben muß. Aber wie kann ich als russischer Musiker bei dem Getriller der Adelina Patti die Erniedrigung unserer russischen Kunst vergessen, für die es keine Zuflucht, keinen Ort, keine Zeit in Moskau gibt? Wie kann ich die traurige Vernachlässigung unserer russischen Oper vergessen, zumal wir in unserem Repertoire Werke besitzen, auf die jede andere Hauptstadt, *die etwas auf sich hält*, stolz wäre wie auf einen kostbaren Schatz?" (S. 12.)

Čajkovskijs nationale Gesinnung führte ihn allerdings weder dazu, italienische Künstler a priori zu schmähen, noch Aufführungen russischer Werke überzubewerten. Er urteilte stets differenziert und auf den jeweiligen Anlaß bezogen. 1874 lobte er zum Beispiel an Adelina Patti überschwenglich die "herrliche Stimme, das bezaubernde Äußere, das freie ungekünstelte Spiel, die Reinheit der Intonation, die absolute Unfehlbarkeit der Koloratur" (S. 238).

Čajkovskij rezensierte eine Vielzahl von Aufführungen russischer Opern von Rubinstejn, Se-rov, Glinka, Rimskij-Korsakov u.a., aber eine der aus heutiger Sicht bedeutendsten Opern – *Boris Godunov* von Musorgskij – wird nur beiläufig erwähnt. 1873 schrieb Čajkovskij: "Während in St. Petersburg das Repertoire der Russischen Oper um zwei neue russische Opern (Rimskij-Korsakovs *Pskovitjanka* und Mussorgskys *Boris Godunow*) gewachsen ist [...], ergötzen wir uns in Moskau immer noch an den bereits vertrockneten Früchten der italienischen Musik" (S. 127).

Nun könnte man argumentieren, daß Čajkovskij über das Musikleben in Moskau und nicht über das in St. Petersburg berichten sollte. Er hielt sich an diese Vorgabe, aber einige Ausnahmen sind doch zu verzeichnen. Um so merkwürdiger ist es, daß er über die Aufführung des *Boris Godunov* am 8. Februar 1874 in Moskau nicht einmal eine lapidare Bemerkung veröffentlichte, sondern sie gänzlich unerwähnt ließ. Die Vorbehalte Čajkovskijs gegenüber einigen Komponisten des 'Mächtigen Häufleins' hatten im Fall Musorgskijs zur Folge,

⁴ Hans von Bülow, *Ausgewählte Schriften*, Leipzig 1896, S. 342.

daß er sich überhaupt nicht äußerte – vielleicht, um nicht etwas Negatives formulieren zu müssen. Dazu kamen noch persönliche Animositäten: In einem Brief an den Verleger Bessel äußerte er sich am 18. Oktober 1873 verwundert und verständnislos über die Aufführung der Oper Musorgskijs, zumal das zuständige Komitee sie abgelehnt hätte, während seine eigene Oper *Opričnik*, die das Komitee angenommen hatte, (vorerst) nicht zur Aufführung kam. Er hatte sie 1872 beendet, und die Uraufführung fand tatsächlich erst am 24. April 1874 statt.

Seinem Widersacher Cezar' Kjuj (Cui) – einem weiteren Mitglied des 'Mächtigen Häufleins' – trat er differenziert gegenüber: Dem Komponisten der Oper *William Ratcliff* bescheinigte er sogar Geschmack und Begabung, vermißte jedoch Originalität und Eleganz. Als Rezensenten der *S.-Petersburgskie vedomosti* – "Sprachrohr jener bekannten russischen Gruppe progressiver Musiker" – griff er ihn allerdings an und kritisierte die "Schärfe und bubenstreichartige Entschiedenheit", die "Fortschrittsideologie" und "naive Selbstgefälligkeit" (S. 118 f.) von Cuis Feuilletons. 1873 kam es sogar zu einem journalistischen Schlagabtausch in der Presse St. Petersburgs. Auch mit dem Kritiker und Komponisten Serov, der nicht zum 'Mächtigen Häuflein' zählte, sondern als Apologet Wagners galt, setzte sich Čajkovskij auseinander. Er schätzte Serovs kritisches Urteil, etwa hinsichtlich der differenzierten Bewertung der beiden Opern von Glinka, aber als Komponist besaß er "nur in geringem Maße die Gabe schöpferischer Originalität [...] Im Laufe der Kritikertätigkeit hatte er sich auch das kompositionstechnische Rüstzeug angeeignet und glaubte nun im Vollbesitz der handwerklichen Mittel auch als Komponist schnell und leicht voranzukommen" (S. 29).

Čajkovskij kannte die Problematik der Personalunion von Komponist und Musikkritiker; er vermied es, sich in der Presse über eigene Kompositionen zu äußern. In den Jahren seiner Rezensententätigkeit übergang er die Erwähnung von Werk und Komponist oder schrieb zum Beispiel lapidar von einer "neuen, wohlwollend aufgenommenen Symphonie von Herrn Tschaikowsky" (S. 112) – es ging 1873 um die Uraufführung seiner 2. Sinfonie c-Moll op. 17 – oder berichtete lediglich "von neueren und kleineren Stücken", die Nikolaj Rubinštejn in einem Konzert gespielt habe, darunter auch "ein Stück von Tschaikowsky" (S. 193); es handelte sich um das Klavierstück *Reverie* op. 19 Nr. 1. Im Jahre 1874 informierte er über das Musikleben in Kiev und rezensierte ausführlich die Premiere der Oper *Opričnik*; er lobte u.a. die "schöne Stimme und das lebhaftes Spiel Strawinskys" (S. 251); gemeint ist Fedor Stravinskij, der am Beginn seiner Sängerkarriere stehende Vater von Igor' Stravinskij. Bescheiden und ironisch fügte Čajkovskij hinzu: "Dem Leser ist meine enge persönliche Beziehung zu diesem lyrisch-dramatischen Werk möglicherweise nicht ganz verborgen geblieben" (S. 250), und ergänzte, daß ihn bei seinen "Ausführungen über die Kiewer Aufführung [...] nicht die Eigenliebe des Komponisten" geleitet habe, "sondern vielmehr der Wunsch, den Lesern, denen Verbreitung und Erfolge unserer russischen Kunst [...] am Herzen liegen [...], eine Vorstellung davon zu vermitteln, inwieweit privater Unternehmergeist in der Kunst vorteilhafter ist als eine Leitung der Opernangelegenheiten durch Verwaltungsbeamte" (S. 252).

In Verlegenheit brachten ihn zwei Chorsängerinnen der Moskauer Oper, nachdem er in einer Rezension den Gesang des Chores als ein "erbärmliches Geheul" bezeichnet hatte: "Was haben wir Ihnen angetan? [...] Weshalb verfolgen Sie uns, wir singen doch in Ihrer Oper mit!" Čajkovskij diskutierte dieses Beispiel in einem Feuilleton von 1875 unter der Überschrift "Aussprache mit dem Leser", um seine Position als "unglücklicher Rezensent" oder "verwirrter Kritiker" zu thematisieren. Seine Antwort formulierte er ironisch: "Und tatsächlich, die beiden Chorsängerinnen waren im Recht. Sie singen in meiner Oper mit, und dafür habe ich zu katzbuckeln und *Tränen vor Dankbarkeit zu vergießen* [...] Doch ich verweigere mich einem derartig reichlichen Verströmen von Dankbarkeit, denn für die große Anzahl an

Mitwirkenden würde mein Vorrat an Gefühlen der Rührung ohnehin nicht ausreichen“ (S. 313).

Als Nikolaj Rubinštejn 1875 Čajkovskijs 3. Sinfonie D-Dur op. 29 zur Uraufführung brachte, lobte er dessen "Kraft, um mit ungewöhnlichem Engagement und Energie eine Novität zu dirigieren: die große und überaus schwierige Symphonie eines russischen Komponisten" (S. 323). Immer wieder pries er die Leistungen des Dirigenten, Komponisten, Pianisten, Konservatoriumsdirektors und Organisationsleiters Nikolaj Rubinštejn. Keine Spur von Ressentiments, die nach Rubinštejns verletzendem Urteil über Čajkovskijs 1. Klavierkonzert b-Moll op. 23 wohl verständlich gewesen wären.⁵ Im Gegenteil: Nach der gelungenen Uraufführung des Konzertes durch Hans von Bülow im Oktober 1875 in Boston und der russischen Erstaufführung am 1. November 1875 in St. Petersburg mit Gustav Kross als Solisten und Édouard F. Napravnik als Dirigenten, die den Komponisten nicht zufriedengestellt hatte, richtete dieser hohe Erwartungen auf die Moskauer Erstaufführung, die zwei Tage später stattfand. Rubinštejn hatte inzwischen seine Vorbehalte aufgegeben und die Leitung übernommen, Solist dieser Aufführung am 3. November 1875 war Taneev. Čajkovskij schrieb in seiner Rezension: "Indes sei es mir auch gestattet, als Autor des von Herrn Tanejew vorgetragenen Konzertes dem Solisten herzlichen Dank dafür zu sagen, daß er dieses ungewöhnlich schwierige Stück der wohlwollenden Aufmerksamkeit des Publikums so überzeugend anempfohlen hat. Fast das gleiche an Dankbarkeit empfindet der Autor auch gegenüber Herrn Nikolai Rubinstein, der mit hohem künstlerischen Geschick das Herrn Tanejew begleitende Orchester dirigierte. Eine bessere Wiedergabe dieses Klavierkonzertes als durch das sympathische Talent Sergej Tanejews und den Meisterdirigenten Nikolai Rubinstein kann ich mir als Autor gar nicht wünschen" (S. 339).

Auch gegen Désirée Artôt hegte er keinen Groll, obwohl sie ihn 1869 nach kurzer Verlobungszeit verlassen und den Bariton Mariano Padilla y Ramos geheiratet hatte. "Herr Padilla bot eine herrliche Leistung" (S. 307), schrieb Čajkovskij 1875 anlässlich eines Gastspiels des Sängers in Moskau und bedauerte, daß dessen Gattin nicht ebenfalls in einer italienischen Oper zu hören war. Er bezeichnete sie als geniale Sängerin und meinte, als er sie 1888 in Berlin wiedersah, daß sie immer noch so bezaubernd wäre wie zwanzig Jahre zuvor (Tagebücher, S. 263).

Besonders ausführlich besprach Čajkovskij Konzerte mit Werken russischer Komponisten. In seinen beiden ersten Rezensionen setzte er sich nachdrücklich für zwei Mitglieder des 'Mächtigen Häufleins' ein. Am 10. März 1868 konnte man in *Sovremennaja letopis'*, der Wochenendbeilage der *Moskovskie vedomosti*, eine Rezension "Aus Anlaß der *Serbischen Phantasie* von Herrn Rimsky-Korsakow" lesen, welche die Situation des Musiklebens und der Musikkritik in Moskau darstellt und eine eingehende Analyse des Werkes enthält. Sein Artikel richtete sich gegen die Angriffe eines Moskauer Musikkritikers, dessen abfällige Beurteilung Čajkovskij korrigieren wollte, und ruft dem Komponisten "im Namen der gesamten Moskauer Musikwelt ein Wort der Anerkennung zu" (S. 3). "Und zweifellos wird dieser hochbegabte Musiker einst zu den schönsten Zierden unserer russischen Kunst gehören" (S. 5).

In der genannten Wochenendbeilage erschien am 4. Mai 1869 "Eine Stimme aus der Moskauer Musikwelt". Diese Metapher verwendete Čajkovskij bewußt, denn er sah sich als das Sprachrohr für eine kompetente Beurteilung russischer Musik. Im Mittelpunkt dieses Artikels steht Milij Balakirev, dessen Verdienste er würdigte. Čajkovskij äußerte sein Unverständnis darüber, daß "erleuchtete Köpfe in der Direktion [der Kaiserlichen Musikgesellschaft St. Petersburg] aus irgendeinem Grunde die Tätigkeit des Herrn Balakirew für völlig nutzlos, ja schädlich halten und als Dirigenten jetzt Leute berufen haben, die sich noch nicht mit der

⁵ Vgl. dazu Marek Bobéth, Petr Il'ič Čajkovskij und Hans von Bülow, in: ČSt 3, S. 358 f.

bei unseren erleuchteten Köpfen verpönten Neigung zur nationalen Musik befleckt haben" (S. 7).

Als Rezensent bemühte sich Čajkovskij um Ausgewogenheit in der Auswahl für eine Berichterstattung; in seinen Artikeln unterwarf er alle und alles einer kritischen Untersuchung. Mozart und Schumann galt seine besondere persönliche Zuneigung, die er jedoch nicht hervorheben wollte. Die Oper *Don Giovanni* analysierte er sorgfältig: Er lobte die dramatische Wahrheit, die Schönheit, die meisterhafte Gestaltung der Ensembles u.a., schrieb aber auch, daß die Arien etwas zu lang und die Instrumentierung etwas zu dünn seien. Niemand sollte ihm unterstellen, daß er dem Geniekult verfallen sei. Werke Schumanns wurden in Moskau häufig aufgeführt. 1871 bezeichnete Čajkovskij ihn als den "markantesten Vertreter der Musik unserer heutigen Zeit" (S. 16). Doch die Einwände nahmen zu: "In seinem gesamten späteren Schaffen weist sich Schumann als ein Künstler ohne feineres Gefühl für Farbwirkungen aus [...] Schumanns Musik ist auf diese Weise immer reich an Inhalt und immer blaß in der Farbgebung geblieben [...] Sogar Schumanns beste Orchesterkompositionen [...] gewinnen, wenn man sie in Klavierübertragungen spielt [...] Sein Orchestersatz ist immer dick und massig, aber ohne Glanz und Transparenz" (S. 240).

Zeitgebunden sind die Urteile Čajkovskijs über Kompositionen von Joachim Raff und Robert Volkmann. Im November 1872 bezeichnete er Raff als einen Komponisten, der "das gleiche durchschnittliche Niveau verkörpert wie Johannes Brahms" (S. 65). Einen Monat später besprach er Ruffs 3. Sinfonie F-Dur op. 153: "Was erreicht man nicht alles durch harte Arbeit! Raff hat die Grenzen seiner von Natur aus sehr engen Begabung allmählich ausweiten können und brillante Ergebnisse erzielt. Ich gehe wohl kaum fehl, wenn ich sage, daß seine letzte Symphonie alles übertrifft, was an Symphonien in den letzten zehn Jahren entstanden ist" (S. 91). Über Volkmann schrieb er, daß dieser "unter den neuesten deutschen Komponisten wohl den sympathischsten Eindruck" mache. "Zweifellos ist er talentierter als jener sattsam bekannte Johannes Brahms, den man in Deutschland heute unbedingt auf einen Sockel heben will – eine Ehrung, die ihm angesichts seiner mittelmäßigen Begabung überhaupt nicht zusteht" (S. 267).

Zeitgebunden ist auch Čajkovskijs Rangordnung der Musikinstrumente. In einer Rezension über ein Konzert des Violoncellisten Karl Davydov schrieb er 1875: "Von den zahlreichen Instrumenten des modernen Orchesters haben sich nur zwei (nämlich Violine und Violoncello) sowie das Klavier als Königin der Instrumente auf dem heutigen Konzertpodium halten können [...] Es war wirklich einmal so, daß unsere Großmütter bei den Klängen eines Flötenkonzertes vor Begeisterung dahinschmolzen [...] und sogar die Posaune ihre berühmten Virtuosen hatte" (S. 287). Gewiß hätte sich Čajkovskij über Galway und Mangelsdorff gefreut!

Nicht zeitgebunden ist Čajkovskijs strikte Ablehnung aller Pseudokunst. Er wollte nicht als "Hurratriot" verstanden werden, wenn er für Moskau "ernste Kunstpflege und echten Kunstgenuß" forderte, wo nicht "jeder hergelaufene Gauner im Vertrauen auf die gutmütige Unwissenheit der Bevölkerung sich die Taschen vollstopfen und wieder in seine ferne Heimat verschwinden kann" (S. 223), wo kein "Apostel des russischen Volksliedes [...] gewaltige Massen eines halbgebildeten Publikums in seine Konzerte zieht und damit eine Bedeutung erlangt, die ihm einfach nicht zukommt" (S. 350). Čajkovskij wollte seinen "Mitbürgern von Nutzen sein", wenn "[ich] sie in ihrer musikalischen und ästhetischen Entwicklung unterstütze, ihre Geschmacksbildung fördere, sie in der Meinungsbildung anleite und ihnen die Vorzüge und Mängel der einen oder anderen öffentlich zu beurteilenden musikalischen Erscheinung auseinandersetze" (S. 167), wie er 1873 in einer "Aussprache mit dem Leser" ankündigte.

An diese Prämisse hat er sich gehalten. In seinen Rezensionen setzte er sich nicht nur mit Symptomen des Musiklebens im allgemeinen und mit Komponisten und deren aufgeführten

Werken im besonderen auseinander, sondern analysierte zum Beispiel auch das fachliche Niveau einer Sängerin oder eines Instrumentalisten, wobei er in der Schilderung von Details sein fundiertes Wissen unter Beweis stellte. Stets begründete er sein Urteil unabhängig davon, ob es gut oder schlecht ausfiel. Bei der schwedischen Sängerin Christine Nilsson kritisierte er bei Anerkennung ihrer Verdienste, daß sie "Schwierigkeiten mit der Intonation" habe und dazu neige, "bis zu einem Viertelton zu tief zu singen. Außerdem ist sie nicht taktfest: die fehlende rhythmische Präzision führt dazu, daß sie und das Orchester ständig auseinander sind" (S. 244). Der russischen Sängerin Elizaveta Lavrovskaja bescheinigte er, daß sie ihre "Kraft verdoppelt, aber auch gefestigt und voll stabilisiert hat" und in "überaus bemerkenswerter Weise mit ihrer Gesangstechnik vorangekommen" ist (S. 290).

Sein Interesse galt auch dem künstlerischen Nachwuchs. Er besuchte Schülerkonzerte von privat unterrichtenden Gesangspädagogen und von Konservatoriumslehrern. Erbotst war er, wenn das Publikum dem Konzert "einer wirklich bedeutenden jungen und begabten Künstlerin" (S. 144) fernblieb, wie es offensichtlich die noch unbekannte junge Pianistin Vera Timanowa war. Čajkovskij rezensierte auch Veranstaltungen, die nur zum Teil der Musik gewidmet waren, wie zum Beispiel eine musikalisch-literarische Abendveranstaltung, die als "Musikalisch-literarische Kurzweil" angekündigt wurde; er glossierte sie kurz und bündig folgendermaßen: "Diese Kurzweil ist ziemlich langweilig!" (S. 52.) Er kritisierte die dilettantischen Darbietungen und betonte, "daß weder Musik noch Literatur oder irgendeine andere Kunstgattung, die diesen Namen verdient, zur schlichten Kurzweil oder zum Zeitvertreib existiere" (S. 51). Die "literarische und musikalische Soiree zur Unterstützung bedürftiger Studenten", für die sich Künstlerinnen und Künstler von Rang zur Verfügung gestellt hatten, fand zwar die prinzipielle Zustimmung Čajkovskijs, er hielt "jedoch einige kritische Worte für angebracht, wobei ich von vornherein die Schuld auf mich nehme, damit die Grenzen meines Machtbereichs (d. h. der musikalischen Chronik) zu überschreiten." Er bemängelte, daß die Schauspielerin Maria Ermola, "eine herausragende Begabung [...] zu so unbilligen Mitteln" griff, "um sich populär zu machen [...] Warum läßt sie sich darauf ein, dem liberalen Getue der wenig entwickelten Publikumsmehrheit populistisch zu Munde zu reden, indem sie [...] Texte auswählt, die keinerlei Kunstwert besitzen und vor Lügen und Heuchelei nur so strotzen?" (S. 298.)

Čajkovskij ging es nicht nur darum, über Ereignisse des Musiklebens in Moskau zu berichten und sein Urteil abzugeben, sondern um die Realisierung seiner ästhetischen und ethischen Vorstellungen. Sehr bald spürte er Widerstände und Schwierigkeiten. In seiner ersten "Ausprache mit dem Leser" 1873 beklagte er seine "Donquichotterien als Rezensent" und fürchtete, daß seine Rolle "nichtig und unbedeutend" sei. "Ich erkannte, wie wenig meine Erläuterungen und Hinweise benötigt wurden und wie nutzlos, ja geradezu töricht mein Ansinnen gewesen ist." Ihn überkamen "Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit", sobald er über "Nutzen und Bedeutung" seines "Wirkens auf dem Feld der Musikkritik nachdachte" (S. 167 ff.). Seine Resignation, die schließlich – unter anderem – zur Aufgabe der Rezensententätigkeit führte, hatte noch einen Grund, nämlich die Eitelkeit der Künstler, die nur sich selbst akzeptierten und dem Kritiker Parteilichkeit, Ungerechtigkeit und Bestechlichkeit vorwarfen. Čajkovskij muß geradezu attackiert worden sein mit verbalen Vorwürfen und anonymen Briefen, die Drohungen enthielten. Wenn er 1873 dennoch "nicht die Waffen" streckte und "seinen Kampf" fortsetzte, geschah das in der "Hoffnung, daß seine Hartnäckigkeit schließlich doch die Aufmerksamkeit erregen, seine Stimme gehört und die verkündete Wahrheit angemessen zur Kenntnis genommen wird" (S. 172).

Doch 1875 sah sich der Apostel, der Erzieher, der Streiter Čajkovskij nur noch als "unglücklicher Rezensent", der sich bemüht habe, "in seinen Ausführungen wahrheitsgetreu, un-

parteiisch und genau zu sein" und nun von Feinden umgeben sei, so daß ihm "der Aufenthalt in größerer Gesellschaft zur Qual wurde, denn man wetteiferte förmlich darin, mich zu verspotten und zu verletzen" (S. 308 ff.), wie er in seiner zweiten "Aussprache mit dem Leser" verbittert feststellte. Für den hochsensiblen Čajkovskij war eine dauerhafte Tätigkeit als Musikkritiker aus psychischen Gründen unmöglich, von der physischen Belastung ganz abgesehen. Er hat seine Arbeit als Rezensent nach bestem Wissen und Gewissen getan: ehrlich, fair und engagiert. Laroche, der Čajkovskij von Jugend an kannte, meinte, daß dieser Anlagen zu einem guten Beamten des Justizministeriums, zum ausgezeichneten Direktor des Konservatoriums, zum wunderbaren Pianisten, zum hervorragenden Gouverneur, zur fürsorgenden Kinderfrau, zum brillanten Diplomaten und – zum glänzenden Musik-Feuilletonisten besaß (S. XIX). Doch er blieb das, wozu er berufen war: ein begnadeter Komponist.