

# Tschaikowsky-Gesellschaft

## Mitteilungen 12 (2005)

S. 3-71

Čajkovskijs Kammermusik (Thomas Kohlhase)

Abkürzungen, Ausgaben, Literatur sowie  
Hinweise zur Umschrift und zur Datierung:

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

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

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

ISSN 2191-8627

# Čajkovskijs Kammermusik

von Thomas Kohlhasse

## Inhaltsübersicht

Čajkovskijs studentische Kompositionsarbeiten .....	4
Kammermusik im russischen Musikleben .....	6
Čajkovskijs drei Streichquartette op. 11, op. 22 und op. 30 .....	8
Das Klaviertrio a-Moll op. 50 .....	12
Das Streichsextett d-Moll op. 70 .....	14
Übersicht über Čajkovskijs Kammermusik sowie Dokumente zur Werkgeschichte und zur Rezeption	
Vorbemerkung .....	18
I. Arbeiten des Studenten Čajkovskij am Petersburger Konservatorium als Schüler Anton G. Rubinštejns 1863-1865 .....	18
II. Kompositionen 1871-1892	
1. Streichquartett D-Dur op. 11 ČS 90 .....	20
2. Streichquartett F-Dur op. 22 ČS 91 .....	27
3. Streichquartett es-Moll op. 30 ČS 92 .....	30
Drei Stücke für Violine und Klavier op. 42	
"Souvenir d'un lieu cher" ČS 205-207 .....	35
Trio für Klavier, Violine und Violoncello a-Moll op. 50	
"À la mémoire d'un grand artiste" ČS 93 .....	40
Sextett d-Moll op. 70 für zwei Violinen, zwei Violen und zwei Violoncelli "Souvenir de Florence" ČS 94 .....	59
Bibliographische Hinweise (Auswahl) .....	71
CD-Aufnahmen (Auswahl) .....	71

## Čajkovskijs Kammermusik<sup>1</sup>

"Tschaikowsky-Feste" hat es manche gegeben, auch in Deutschland.<sup>2</sup> Aber ein Tschaikowsky-Fest, in dessen Zentrum die gesamte Kammermusik des großen Russen steht, ist, soweit mir bekannt, bisher einmalig. Den beiden Kammerkonzerten<sup>3</sup> gestern und heute abend folgt am Sonntag eine Matinee, in der ausgewählte geistliche und weltliche Chorwerke und Romanzen von Čajkovskij und seinem dreiunddreißig Jahre jüngeren Landsmann Sergej Rachmaninov erklingen.<sup>4</sup> Herrn Professor Ulrich Beetz, dem Leiter der Kammermusikklasse der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar, kann man zu der schönen Idee eines Weimarer "Tschaikowsky-Festes" und ihrer engagierten Verwirklichung nur herzlichst gratulieren – ebenso wie seinem Kollegen Professor Jürgen Puschbeck und dem von ihm geleiteten Kammerchor der Hochschule sowie den an den Konzerten beteiligten Studenten und den Ensembles, die in Zusammenarbeit mit der Hochschule die beiden Kammerkonzerte bestreiten: dem Klenke Quartett und dem Abegg Trio.

### Čajkovskijs studentische Kompositionsarbeiten

Die Musik selbst steht im Mittelpunkt dieses Festes. So soll auch mein Vortrag heute nachmittag nicht auf lebendig aufgeführte Musik verzichten. Einige kleine Streichtrio- und Quartettsätze werden von einem studentischen Quartett vorgetragen, während Ausschnitte aus anderen Kompositionen Aufnahmen namhafter Ensembles entnommen sind. Neben den reifen kammermusikalischen Werken des Komponisten Čajkovskij aus den Jahren 1871-1892 haben sich Arbeiten des Kompositionsschülers aus den Jahren 1863-1865 erhalten.<sup>5</sup> Das sind kurze, einsätzigte Stücke, die Čajkovskij, damals 23 bis 25 Jahre alt, im Unterricht bei Anton G. Rubiňštejn geschrieben hat.<sup>6</sup> "Schularbeiten" sozusagen, aufgegeben von einem, zeitgenössischen Berichten zufolge, unsystematischen, aber faszinierenden

---

<sup>1</sup> Vortrag bei der 11. Jahrestagung der Tschaikowsky-Gesellschaft am 8. Mai 2004 in Weimar, im Rahmen des "Tschaikowsky-Festes", 7.-9. Mai 2004, Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar. – Der hier mit Anmerkungen und Nachweisen ergänzte Text ist beim Vortrag aus Zeitgründen gekürzt worden.

<sup>2</sup> So zum Beispiel die "Tschaikowsky-Feier" in Bad Pyrmont mit drei Konzerten und einem Vortrag von Hugo Riemann am 28. und 29. Juni 1902 in Bad Pyrmont (Vortrag und Rezensionen der Konzerte in: Allgemeine Musik-Zeitung, Nr. 28 / 29, 11. / 18. Juli 1902, S. 512-518) oder das Internationale Tschaikowsky-Fest, Tübingen, 23. - 27. Oktober 1993 mit Konzerten, Symposium und Ausstellung (Programm und Einführungstexte: Internationales Tschaikowsky-Fest Tübingen, Festschrift, hg. von Thomas Kohlhasse, 2 Hefte, Tübingen 1993).

<sup>3</sup> Am 7. Mai: 1. und 2. Streichquartett op. 11 und op. 22 (Klenke-Quartett: Annegret Schrödter geb. Klenke, Beate Hartmann, Ivonne Uhlemann, Ruth Kaltenhäuser) sowie Streichsextett op. 70 (Prof. Ulrich Beetz, Denis Loznykow, Anja Pottier, Thomas Frischko, Christian Schuhknecht, Christoph Jahn). – Am 8. Mai: Streichquartettsatz B-Dur und 3. Streichquartett op. 30 (Klenke-Quartett) sowie Klaviertrio op. 50 (Abegg Trio: Ulrich Beetz, Violine, Birgit Erichson, Violoncello, Gerrit Zitterbart, Klavier).

<sup>4</sup> Čajkovskij, sieben weltliche Chöre a cappella ("Nočevala tučka zolotaja" / 'Die goldene Wolke schlief', "Solovuško" / 'Die Nachtigall', "Ne kukušečka vo syrom boru" / 'Nicht der Kuckuck rief im feuchten Fichtenwald', "Bez pory" / 'Ohne Zeit' für Frauenchor, "Čto smolknul veselija glas" / 'Warum der Freuden Stimme wehren' für Männerchor, "Na son grjaduščij" / 'Auf den kommenden Schlaf', "Privet A. G. Rubiňštejnu" / 'Gruß an Anton G. Rubiňštejn'. – Romanzen von P. I. Čajkovskij und Sergej Rachmaninov (Kathrin Glass, Sopran, und Tanja Schubert, Klavier). – Sergej Rachmaninov, Chöre aus der Ganznächtlichen Vigil op. 37 und aus der Liturgie des Hl. Johannes Chrysostomus op. 31 (Kammerchor der Hochschule FRANZ LISZT Weimar, Leitung: Professor Jürgen Puschbeck).

<sup>5</sup> Eine vollständige Übersicht über Čajkovskijs Kammermusik findet man im Anschluß an den vorliegenden Beitrag, S. 20-71.

<sup>6</sup> Vgl. den Beitrag "Čajkovskijs Studium und Kompositionen am Petersburger Konservatorium", in: Mitteilungen 8 (2001), S. 15-36.

und anregenden Lehrer, einem genialen Pianisten im übrigen und einem produktiven, europaweit erfolgreichen Komponisten.

Was Anton Rubinštejn und sein Bruder Nikolaj, auch er ein begnadeter Pianist und Dirigent, dazu ein durchsetzungsfähiger Organisator, für die Entwicklung der russischen Musikkultur geleistet haben, macht sie zu zentralen Figuren der russischen Musikgeschichte des mittleren 19. Jahrhunderts. Erst die von ihnen in die Wege geleitete Gründung der Russischen Musikgesellschaft und ihrer Konzertreihen und Musikschulen – den späteren Konservatorien – der neuen und alten Hauptstadt, St. Petersburg und Moskau, Ende der 1850er / Anfang der 1860er Jahre haben jene Blüte des russischen Musiklebens möglich gemacht, die im Schaffen der um 1840 geborenen Komponisten so reiche Frucht bringen sollte – selbst dann, wenn diese Komponisten, wie die Gruppe des "Mächtigen Häufleins" um Milij Balakirev, in bewußter und offensiver Abgrenzung von den akademisch und professionell ausgebildeten Kollegen ihren eigenen Weg gesucht haben.

Čajkovskij war ein begabter und fleißiger Student, aber für niemanden als der zukünftig führende Komponist seines Landes zu erkennen. Seine "Schularbeiten" hat er offenbar meist zur Zufriedenheit seines konservativen Lehrers abgeliefert. Dessen Unterricht orientierte sich an der deutschen Klassik und Romantik, an Beethoven, Mendelssohn und Schumann. Neben den kleineren Aufgaben für kammermusikalische Besetzungen, Chor, Klavier, aber auch für Orchester trug er seinen Studenten, insbesondere für die Sommerferien, auch größere Arbeiten auf. So entstand 1864 Čajkovskijs programmatische Ouvertüre "Groza" ('Das Gewitter') nach Aleksandr Ostrovskijs gleichnamigem Schauspiel, 1865 der Streichquartettsatz B-Dur und 1866, als Examensaufgabe, eine Kantate über Schillers "Ode an die Freude".

Die vier kleinen Schülerarbeiten, 35 bis 74 Takte lange Trio- und Quartettsätze, die wir gleich hören werden,<sup>7</sup> vorgetragen von Studenten dieser Hochschule, sind sehr unterschiedlich in Thematik, Ausarbeitung, Charakter und spieltechnischem Anspruch. Drei der Sätze wirken ausgesprochen experimentell und lassen auf spezifische Vorgaben des Lehrers schließen: zum Beispiel die Entwicklung eines Satzes aus einer rudimentären, pausenunterbrochenen Unisonogeste oder aus einem seufzenden Zweitakter à la Schumann; oder: die polyphone Verdichtung eines Satzes durch imitatorische Engführung eines Motivs; Steigerungseffekte mit Sequenzen, rhythmischer Beschleunigung oder dichter Verschränkung der Stimmen; Intensivierung des Ausdrucks durch spezielle Klangeffekte wie Tremolo, Wechsel von Pizzicato- und Arco-Spiel, Doppelgriffe und Oktavierungen.

Nur eines der Stücke (Sie hören es als letzten der vier Sätze) ist wie aus einem Guß – offenbar hatte Rubinštejn den Studenten seiner Kompositionsklasse in diesem Fall freie Hand gelassen. Čajkovskij schrieb ein dreiteiliges Allegro vivace in B-Dur, flüssig und elegant, mit einem singenden Thema à la Mendelssohn und einem kurzen, kraftvollen Mittelteil in g-Moll. Er verdient besonderes Interesse aufgrund seines unaufdringlichen, aber raffinierten durchführungsartigen Charakters. Als Material genügt ihm die simple Schlußwendung eines lyrischen Viertakters.<sup>8</sup>

[Musik: Die vier kleinen Streichtrio- und -quartettsätze von 1863/64.]

Im Konzert heute abend und in der Chormatinee am morgigen Sonntag werden wir übrigens noch zwei der bedeutenderen studentischen Arbeiten Čajkovskijs aus den Jahren

<sup>7</sup> In dieser Reihenfolge: Allegretto E-Dur (ČPSS 58, Nr. 2, S. 4 f.), Andante molto G-Dur (ebenda, Nr. 4, S. 9), Allegretto moderato D-Dur (Trio, ebenda, Nr. 1, S. 3) und Allegro vivace B-Dur (ebenda, Nr. 3, S. 6 f.).

<sup>8</sup> Takt 26-29. Die vier kleinen Sätze findet man in ČPSS 58 (1967): Triosatz D-Dur Allegretto moderato; Quartettsätze E-Dur Allegretto, G-Dur Andante molto und B-Dur Allegro vivace. (Die Tempobezeichnungen sind nicht original.)

1863-1865 kennenlernen: den Streichquartettsatz B-Dur mit einem ukrainischen Volkslied als Hauptsatzthema<sup>9</sup> und den A-cappella-Chor "Vor dem Schlafengehen", ein in klanglicher und harmonischer Hinsicht bemerkenswert reifes und ausdrucksvolles Stück.

### Kammermusik im russischen Musikleben

Für einen russischen Komponisten der 1860er und 1870er Jahre gab es, um sich in den beiden russischen Metropolen Petersburg und Moskau durchzusetzen, vor allem vier Gattungen. Zum einen die der Klaviermusik und der Romanze. Diese in Haus und Salon sowie als Soloeinlagen in Sinfoniekonzerten beliebten Repertoire waren auch für Verleger interessant, denn sie erforderten nur geringen Herstellungsaufwand und waren gut abzusetzen. Zum anderen die beiden sozusagen "öffentlichen" Gattungen: Oper und Orchestermusik einschließlich Solokonzerten.

Selbstverständlich hat Čajkovskij, als er 1866 in Moskau seine Laufbahn als Konservatoriumsprofessor, Komponist und Rezensent begann, sich vor allem diesen vier Gattungen zugewandt. Im Direktor des Moskauer Konservatoriums, Nikolaj G. Rubinštejn, fand er dabei einen freundschaftlichen Mentor: Er führte alle neu entstehenden Orchesterwerke Čajkovskijs in den Sinfoniekonzerten der Russischen Musikgesellschaft auf, spielte seine Klaviermusik und ebnete ihm den Weg in die Musikwelt der alten Hauptstadt. In dem erfolgreich aufstrebenden Petr I. Jurgenson fand Čajkovskij einen mutigen und risikobereiten Hauptverleger – vom Opus 1 Nr. 1 an, dem Nikolaj G. Rubinštejn gewidmeten virtuosen Klavierstück "Scherzo à la russe".

Kammermusik spielte im öffentlichen Konzertleben ein bescheidenes Dasein. Dies mag ein nicht unwesentlicher Grund dafür sein, daß Čajkovskij diese Gattung nur mit wenigen, wenn auch qualitativ herausragenden Kompositionen bereichert hat, welche die weitere Entwicklung der Gattung in Rußland entscheidend beeinflussten: den drei Streichquartetten von 1871-1876, dem Klaviertrio von 1881/82 und dem Streichsextett von 1890. Von 1860 an richtete die Russische Musikgesellschaft Kompositionswettbewerbe aus, um einheimische Komponisten zu ermutigen und zu fördern. Beim ersten Wettbewerb 1860 wurde das Streichquartett 'Die Wolga' des Geigers und Komponisten Nikolaj Ja. Afanas'ev (1820/21 - 1898) ausgezeichnet. Die Russische Musikgesellschaft veranstaltete neben den Sinfoniekonzerten auch Kammerkonzerte; in Moskau fanden sie vor allem im kleinen Saal der Adelsgesellschaft oder im Konservatorium statt. (Über den schlechten Besuch dieser Konzerte klagt Čajkovskij oft in seinen Musikfeuilletons;<sup>10</sup> leider würden sie nur von einer kleinen Gruppe wirklicher Kenner beachtet.)<sup>11</sup>

Und die Musikgesellschaft gründet eigene Quartette, die sich aus namhaften Professoren der Konservatorien zusammensetzen. Primarius des Moskauer Quartetts war der 1832 in Prag geborene österreichische Violinvirtuose Ferdinand Laub. Zunächst – als Nachfolger

---

<sup>9</sup> T. 50 ff. und später – Dieses Thema hat Čajkovskij auch in seinem "Scherzo à la russe" op. 1 Nr. 1 verwendet. Vgl. ČPSS 51a, S. 81-93, T. 1 ff. und später.

<sup>10</sup> Vgl. auch seine Klagen über das mäßige Niveau des Moskauer Kulturlebens; in: Musikalische Essays, zum Beispiel S. 65 f., 228 f. und 316 f.

<sup>11</sup> Diese kleine Gruppe bestehe "(abgesehen von einigen Berufsmusikern) aus einigen Herren *deutscher* Abstammung, die immer sofort zur Stelle sind, wenn irgendwo wirklich gute Musik gespielt wird. Und es waren diese wenigen *Deutschen* (zusammen mit einigen wenigen Berufsmusikern), die dem *Russischen* Streichquartett mit ihrem Beifall jenen herzlichen Zuspruch erwiesen, welche junge Leute einfach benötigen, besonders wenn sie am Anfang ihrer künstlerischen Laufbahn stehen und um die Aufmerksamkeit des Publikums werben, um mit dessen wohlwollendem Urteil moralisch gestützt den schwierigen Weg der weiteren Vervollkommnung zu gehen." Nach: Musikalische Essays, S. 229. Die zitierte Passage mit dem Appell an die patriotische Pflicht des russischen Publikums wurde in den zu sowjetischer Zeit erschienenen Ausgaben von Čajkovskijs Rezensionen weggelassen.

Joseph Joachims – Konzertmeister hier in Weimar, hatte er als Violinlehrer am Sternschen Konservatorium und bis 1864 als Konzertmeister des Hoforchesters in Berlin gewirkt, bevor er 1866 Professor am neu gegründeten Moskauer Konservatorium und Konzertmeister der Russischen Musikgesellschaft wurde.<sup>12</sup> Čajkovskij rühmt in seinen Rezensionen immer wieder Laubs geigerische und interpretatorische Qualitäten<sup>13</sup> und nennt ihn einen Quartettspieler, "um den uns alle westeuropäischen Hauptstädte beneiden".<sup>14</sup>

1871 wird in Petersburg auf Initiative Anton G. Rubinštejns das sogenannte "Russische Streichquartett" gegründet, dessen "geradezu vollkommenes Ensemblespiel" Čajkovskij in einer seiner Rezensionen hervorhebt.<sup>15</sup> Aber auch das Petersburger Konservatorium hatte selbstverständlich ein eigenes Streichquartett. Sein Primarius war der ungarische Geigenvirtuose Leopold Auer,<sup>16</sup> der von 1868 an in Petersburg wirkte, später, 1887-1892 übrigens auch als Dirigent der von der Russischen Musikgesellschaft veranstalteten Sinfoniekonzerte.

In den russischen Kammerkonzerten des späteren 19. Jahrhunderts dominierte, wie nicht anders zu erwarten, das klassische europäische Repertoire: Haydn,<sup>17</sup> Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn und Schumann sowie Zeitgenössisches von Raff, Brahms, Volkmann u.a. Neben Anton G. Rubinštejn konnte sich kein russischer Komponist in den Kammerkonzerten seines Landes dauerhaft durchsetzen – bis auf Čajkovskij und Borodin (mit seinen zwei bedeutenden und herrlichen Quartetten) und später Taneev und Glazunov. Die Komponisten des "Mächtigen Häufleins" (mit Ausnahme des genannten Borodin) interessierten sich nicht für Kammermusik (so Balakirev und Musorgskij) oder schufen weniger Bedeutendes in dieser Gattung (so Rimskij-Korsakov und Cezar' Kjuj mit seinen elegant salonhaften Quartetten).<sup>18</sup>

Boris Asaf'ev, 1884 geboren (also neun Jahre vor Čajkovskijs Tod), der wohl bedeutendste und sein Fach bis heute prägende russische Musikwissenschaftler<sup>19</sup> (gestorben ist er 1949) nennt Čajkovskijs 1. Streichquartett op. 11 von 1871

<sup>12</sup> Wenn der Dirigent der Sinfoniekonzerte der Russische Musikgesellschaft, Nikolaj G. Rubinštejn, als Solist am Klavier saß, übernahm Laub offenbar auch die Leitung des Orchesters. Vgl. Čajkovskijs Rezension vom 18. November 1872, in: *Musikalische Essays*, S. 77.

<sup>13</sup> Vgl. zum Beispiel *Musikalische Essays*, S. 60 f. und 111.

<sup>14</sup> Ebenda, S. 60.

<sup>15</sup> Ebenda, S. 227 f.

<sup>16</sup> Auer hat mit seinem Ensemble alle drei Streichquartette Čajkovskij bald nach den Moskauer Uraufführungen zum ersten Mal in St. Petersburg gespielt, ebenso wie die Erstaufführung der zweiten Fassung des Streichsextetts (siehe die Übersicht im Anschluß an diesen Beitrag).

<sup>17</sup> In einem Feuilleton Čajkovskijs vom 24. Oktober 1872 heißt es: "Zu Haydns naiv heiterem Streichquartett [ein Quartett in D-Dur – Näheres ist nicht bekannt] fiel mir ein, man sollte der Direktion der Russischen Musikgesellschaft vorschlagen, die Programme der Kammermusik-Matinee vor allem aus Werken dieses Stammvaters aller gegenwärtigen Musikkunst zusammenstellen. Seine Musik ist für unser musikalisch kaum vorgebildetes Publikum viel leichter verständlich als die des Kolosses Beethoven." (Nach: *Musikalische Essays*, S. 61 f.)

<sup>18</sup> Vgl. Boris Assafjew (Asaf'ev), *Die Musik in Rußland (Von 1800 bis zur Oktoberrevolution 1917). Entwicklungen – Wertungen – Übersichten*. Hg. und aus dem Russischen übersetzt von Ernst Kuhn. Mit Originalbeiträgen von Detlef Gojowy und Andreas Wehrmeyer. Berlin 1998 (= *musik konkret* 9), S. 313 f. – Russische Erstausgabe des Buches: 1930.

<sup>19</sup> Sein zweibändiges Hauptwerk, in dem er seine "Intonationslehre" begründete: *Muzykal'naja forma kak process*, Moskau und Leningrad 1930-1947, <sup>2</sup>Leningrad 1971. – Deutsche Ausgabe: *Die musikalische Form als Prozeß*, hg. von Dieter Lehmann und Ernst Lippold, Berlin (Verlag Neue Musik) 1976. – Asaf'ev, als Komponist Schüler von A. K. Ljadov, veröffentlichte seine wissenschaftlichen Schriften unter dem Pseudonym Igor' Glebov. – Deutschen Lesern sei auch sein kleines Buch empfohlen: B. W. Assafjew-Glebov, *Tschaikowskys «Eugen Onegin». Versuch einer Analyse des Stils und der musikalischen Dramaturgie*. Übersetzung: Guido Waldmann, Potsdam (1948). In der "Vorbemerkung zur deutschen Ausgabe" erläutert G. Waldmann den im Russischen und von Asaf'ev in komplexerer Bedeutung verwendeten Begriff "Intonation":

das erste Werk, in dem es dem Komponisten gelang, den russischen Gehalt und Charakter der Musik nicht mehr nur epigonal, alltagsbezogen und ethnographisch zu zeichnen, sondern in seinem Wesen zu treffen. Hier werden nicht fremde Techniken auf Intonationen angewandt, die diesen als Ausdrucksmittel ebenfalls fremd sind. Nein, in diesem Quartett organisieren bewußt verinnerlichte und somit zu eigenem Besitz gewordene Kompositionsprinzipien die für die Epoche und für Tschaikowskys Oeuvre der [18]70er Jahre charakteristischen Züge, und zwar einschließlich der Volksliedkomponente (im berühmten Andante [cantabile]). Wie in allem, was Tschaikowsky schuf, spürte man nun auch im Bereich der Kammermusik seine stark unmittelbare Emotionalität, die sich mit besonderer Ausdruckskraft in melodischem Pathos niederschlug. Hierbei schöpfte Tschaikowsky fast immer aus dem volkstümlichen Melos der russischen Städte (wie es ihm sowohl in den Salons der Intelligenzia als auch in Gestalt der Straßenfolklore entgegentrat).

Authentische Intonationen der Bauernmusik hat Tschaikowsky nur selten verwendet. Daß er instinktiv nur solche Intonationen formte, die ihm oder seinem Umfeld in den Kreisen der Intelligenzia nahestanden, schützte ihn vor der Gefahr, sich in einen westeuropäischen Eklektiker zu verwandeln, für den man ihn heute [Asaf'evs Buch "Musik in Rußland" erschien zuerst 1930] immer wieder auszugeben versucht. Das Gegenteil ist hier richtig: die Suggestivkraft seiner Melodik erklärt sich in gleichem Maße aus der Aufrichtigkeit seines Schaffens wie auch aus der Dominanz von Intonationen, die emotional anrührend sind, seelisches Mitgefühl erzeugen und zutiefst im Milieu des Komponisten verwurzelt waren.<sup>20</sup>

Im Kontext der Gattungstraditionen urteilt ein deutscher Musikforscher unserer Zeit, Friedhelm Krummacher, in seinem zweibändigen Werk "Das Streichquartett", über Čajkovskijs 1. Quartett op. 11: "Wie kaum ein anderes bekundet dieses Werk, daß man traditionelle Formen erfüllen und doch so inspirierte wie individuelle Musik schreiben konnte, die zugleich jede bloß formale Analyse obsolet macht."<sup>21</sup>

### Čajkovskijs drei Streichquartette op. 11, op. 22 und op. 30

Zu seinen Streichquartetten sind keine ihren Inhalt betreffende oder allgemein charakterisierende Äußerungen Čajkovskijs bekannt. Und sie sind zum Verständnis der Werke auch gar nicht nötig. Diese Streichquartette, und das gilt selbst für das 3. Quartett zum Andenken an Ferdinand Laub, sind absolute Musik im Sinn von Schumanns musikalischer Poetologie: Ohne konkrete Inhalte auszusprechen, sagen sie unendlich viel mehr, als Worte es könnten. Sie sagen das in einer gedanklichen, formalen und verarbeitungstechnischen Vielfalt und auf einem ästhetischen Niveau, daß sie gleichermaßen Intellekt, Herz und Sinne des Hörers fesseln.

Čajkovskijs 1. Quartett, formal übersichtlich, klar und knapp in der Gedankenführung und wirkungsvoll instrumentiert, mag auch aufgrund seines "hellen", ungemein lebendigen Charakters "anspruchlos" genannt werden.<sup>22</sup> Seine Frische gewinnt es aber nicht nur aus dem unbeschwerten Elan, sondern auch aus seinem geistreichen und originellen Umgang und Spiel mit dem seit Haydn und Beethoven überkommenen Traditionen. Zum Beispiel verzichtet Čajkovskij im Kopfsatz auf den üblichen "Dualismus" der Themen (beide Themen sind lyrisch), verschleiert er Metrum und Takt des Hauptsatzthemas, verbindet er die

---

"[...] Intonation ist für Assafjew 'emotional gestimmte Aussage'. Träger dieser Aussage kann ein Motiv sein, ein charakteristisches, ausdrucksstarkes Intervall, eine Sequenz. Da sich – wie Assafjew meint – 'die Prozesse einer Aussage in Tönen in der Melodik am natürlichsten realisieren lassen', ist für ihn das melodische Prinzip die Grundlage der Musik, obwohl er darauf hinweist, daß auch ein Rhythmus, ein Akkord zur Intonation werden kann, und erwähnt, daß Tschaikowsky in seinen Spätwerken eine Sprache der Klangfarben als Intonation herausgebildet hat. [...]" (a.a.O., S. 8).

<sup>20</sup> Boris Assafjew, Die Musik in Rußland, a.a.O., S. 311 f.

<sup>21</sup> Friedhelm Krummacher, Kapitel "Symphoniker im Quartett: Tschaikowsky", in: Das Streichquartett. Teilband 2: Von Mendelssohn bis zur Gegenwart (= Handbuch der musikalischen Gattungen, hg. von Siegfried Mauser, Band 6.2), Laaber 2003, S. 140-144, Zitat: S. 140.

<sup>22</sup> Vgl. Jurij Keldyš, in: IRM 8, S. 210.

verschiedenen Formteile mit beibehaltenen Motiven oder Begleitfiguren. Auch das Finale ist ein Sonatenhauptsatz. So konkurrieren die Ecksätze miteinander, lyrisch der Kopfsatz und zupackend kraftvoll das Finale, in ihrer zugleich unangestregten und anspruchsvollen motivisch-thematischen Arbeit nicht nur in der Durchführung, sondern auch in Überleitung und Schlußgruppe.

Das 1. Quartett teilt, was die Rezeption betrifft, sein Schicksal mit dem 1. Klavierkonzert. So wie die übermächtige Einleitung zum I. Satz des Konzertes alle übrigen Schönheiten und Feinheiten des Werkes in den Schatten stellt, denkt man beim 1. Streichquartett nur an seinen langsamen Satz, das berühmte "Andante cantabile". Es ist eines der schönsten Beispiele der angemessenen Bearbeitung und Harmonisierung russischer Volkslieder. Einem Ofensetzer in der Ukraine hatte der Komponist das Lied abgelauscht und zunächst in seine Sammlung von 50 russischen Volksliedern für Klavier zu vier Händen aufgenommen.<sup>23</sup> (Von dort hat es übrigens Nikolaj A. Rimskij-Korsakov mit Čajkovskijs Zustimmung und in Čajkovskijs Satz in seine eigene Volksliedsammlung übernommen.<sup>24</sup>) Zu dem zarten Sordino-Vortrag des Liedes im Quartett und dem ausgeglichenen, ruhigen, warmen Satz mit seiner flexiblen Stimmführung bildet der Mittelteil in mediantischem Des-Dur zwar einen stilistischen Kontrast, aber auch eine belebende Ergänzung: Hier öffnet sich aus der unscheinbaren Knospe eines simplen Allerweltsmotivs eine von Čajkovskijs zarten melodischen Blüten, edel und üppig zugleich.

Kein Wunder, daß dieser Satz etliche Male bearbeitet worden ist, für alle möglichen Besetzungen (sogar für Kontrabaß und Klavier). Čajkovskij selbst hat ihn später nicht nur, in Streichorchesterbesetzung, selbst gern dirigiert, sondern, im Jahre 1888, auch für den befreundeten Violoncellisten Anatolij A. Brandukov für Violoncello und Streichorchester bearbeitet. Lassen Sie mich Ihnen ein paar Takte aus dieser Fassung vorspielen. (Die Originalfassung haben wir ja gestern abend in der wunderbaren Aufführung des Klenke-Quartetts gehört.)

[Musik: 1. Streichquartett, 2. Satz, in der Bearbeitung für Violoncello und Streichorchester,<sup>25</sup> T. 42-70.]

Das drei Jahre nach dem ersten entstandene 2. Quartett hat eine völlig andere Physiognomie als sein Vorgänger. Der intime Čajkovskij-Kenner Hermann Laroche (German A. Laroš), ein früherer Kommilitone des Komponisten und bedeutender Kritiker (man nannte ihn, auch aufgrund seiner verwandten ästhetischen Haltung, einen "russischen Hanslick")<sup>26</sup>, bezeichnete das Werk 1876 als "das eigenartigste und originellste von allen bisher bekannten Werken des Komponisten. Die elegische, nachdenkliche und weiche Gestimmtheit sowie die allgegenwärtige nervöse Gespanntheit, wie sie so typisch für Herrn Tschai-kowsky sind, haben hier eine gleichermaßen interessante und eigenständige Form angenommen." Kühn und neuartig nennt er das Quartett, dessen langsamer Satz "von einem tiefen Gefühl durchdrungen ist".<sup>27</sup>

Tatsächlich hebt sich das 2. Quartett etwa im Vergleich mit den ersten drei Sinfonien Čajkovskijs aus den Jahren 1866-1875 qualitativ ab. Ohne daß er, der brillante Instrumentator großer Orchesterpartituren, sich auch nur im mindesten eingeschränkt fühlte, was die Kolorierung des strengen Quartettsatzes betrifft, gewinnt er im 2. Quartett durch starke

<sup>23</sup> Als Nr. 47. Ausgabe der 50 Volkslieder in: ČPSS 61. Vgl. Mitteilungen 8 (2001), S. 160 f.

<sup>24</sup> "Sbornik russkih narodnyh pesen" ('Sammlung [100] russischer Volkslieder') op. 24 (1876), in: N. A. Rimskij-Korsakov, Polnoe sobranie sočinenij (Sämtliche Werke), Band 47, Moskau 1952.

<sup>25</sup> Aufnahme: Ofra Harnoy (Violoncello), London Philharmonic Orchestra, Sir Charles Mackerras (Conductor). CD RCA Victor Red Seal RD 60758 (1992). BMG Music.

<sup>26</sup> Vgl. den Beitrag "Hermann Laroche – ein russischer Hanslick", in: Laroche, S. 12-40.

<sup>27</sup> Laroche, S. 94 f.



Chromatisierung der Harmonik, durch gedankliche Konzentration und motivische Durchdringung des Satzes, aber auch durch virtuose, spieltechnisch anspruchsvolle Klangentfaltung eine Intensität, die das abgenutzte Etikett "Tschaikowsky der Lyriker" allzu einfach erscheinen läßt. Die schöne Balance der Sätze und die Originalität, heterogene Charaktere zu einem harmonischen Ganzen zu fügen – dies vor allem sind die Züge, die Čajkovskijs Kammermusik von Anfang an auszeichnen. Sie werden sich an das launige Des-Dur-Scherzo des 2. Quartetts erinnern, das wir gestern abend gehört haben, an seinen erregend stereotypen Wechsel zwei- und dreizeitiger Takte (6/8- und 9/8-Takt). Und an den Mittelteil: einen eleganten Walzer in mediantischem A-Dur, leicht dahingetupft, eine idealisierende Vision des Mediums Tanz als Metapher für Freude und Lebensbejahung.<sup>28</sup> Hören Sie den Übergang vom Scherzo-Teil A zum Walzer.

[Musik: 2. Streichquartett, zweiter Satz, T. 70-117.]

Der von Laroche hervorgehobene 3. Satz, *Andante ma non tanto*, ist Čajkovskijs erster langsamer Satz tragischen Charakters, der mit nur wenigen Motivimpulsen und mit immer neuer und sich verstärkender Intensität eine innere Spannung aufbaut, die bis zum letzten der über zweihundert Takte des Satzes anhält. Die technischen Mittel sind leicht benannt: ungemein ausdrucksstarke, gestische Melodik, Chromatik, liegende Stimmen und Orgelpunkte (teilweise rhythmisiert), starke Kontraste von rhythmisch-melodischer Ruhe und Bewegtheit, Dynamisierung des Geschehens durch großräumige Figuren und Klangauffächerung des Satzes, aber auch durch kleinräumige, chromatische Figuren; Modulation vom A- zum B-Teil über chromatisch fallendem Baß (einem bekannten Lamento-Topos). Wie Čajkovskij mit diesen Mitteln arbeitet, wie er sie dosiert und ausbalanciert, wie natürlich aus ihnen ein Organismus erwächst – das haben wir gestern abend hören dürfen.

Seine strahlende Wirkung verdankt das Rondo-Finale seiner eingängigen, unbeschweren Melodik und nicht zuletzt dem jeweils mediantischen Tonartenverhältnis zwischen den A- und B-Teilen (einmal F-Dur gegen Des-Dur, später F-Dur gegen A-Dur). Der Satz schließt nicht, wie bei einem Rondo zu erwarten, mit dem Hauptthema, sondern, nachdem dieses in einer geeigneten Variante in einer virtuoson Fuge abgehandelt wurde, mit dem hymnisch erhöhten, singenden B-Thema. Das Fugenthema wird (was für ein origineller Einfall!) dem Finale im zupackenden einstimmigen Tutti der vier musikalischen Kombattanten – sozusagen als "Vorhang" – vorangestellt; und es erklingt in gleicher, wuchtiger Manier unmittelbar vor der Fuge.

Čajkovskijs 3. Streichquartett op. 30 von Anfang 1876 ist in der ungewöhnlichen Tonart es-Moll geschrieben und dem Andenken des schon früher genannten Geigers Ferdinand Laub (1832-1875) gewidmet. Der frühe Tod des von ihm hoch geschätzten überragenden Musikers hat Čajkovskij tief berührt. Das Werk zeichnet sich aber nicht nur durch den Ton der Klage, der Trauer und des bohrenden Schmerzes aus (so in den Rahmenteilen des Kopfsatzes und im langsamen Satz), sondern auch durch seine dramatischen, kämpferischen und vehement entschlossenen Charaktere in den übrigen Teilen (Sonatenhauptsatz, Scherzo und Rondofinale). Die Ideenwelt dieses Werkes erschöpft sich nicht in der Todesthematik, sondern spannt einen größeren Bogen.

Anders als in der etwa ein Jahr später komponierten, "programmatischen" 4. Sinfonie mit ihrem mottohaften Schicksalsgedanken verzichtet Čajkovskij im Quartett auf alle äußere Dramatik, entwickelt er Themen und Satzstrukturen aus dem abstrakten Material und seinem emotionalen Gehalt. Aber wie im Kopfsatz der Sinfonie werden dabei die Grenzen des Exponierens, Fortspinnens und Durchführens der Gedanken aufgehoben – bei

<sup>28</sup> Scherzo und Walzer (als Mittelteil) hatte Čajkovskij schon im dritten Satz seiner 1. Sinfonie op. 13 (1866) miteinander verbunden.

aller Deutlichkeit der dreiteiligen Großform.<sup>29</sup> Wieder wie in der 4. Sinfonie ist der Kopfsatz des Quartetts "überlang" im Verhältnis zu den übrigen Sätzen. Die Dramatik und innere Logik des Geschehens läßt den Hörer dies aber nicht realisieren. Auch der nach dem Hauptsatzthema in der Reprise neu eingeführte schwärmerische Gedanke (T. 289 ff.) oder die nach der Schlußgruppe der Reprise ergänzte Episode mit dem Material des Seitensatzes (T. 546 ff.) ergeben sich, so ungewöhnlich und formal "überflüssig" sie sind, organisch aus dem jeweiligen Kontext.

Der Sonatenhauptsatz wird umschlossen von einer langsamen Einleitung und Coda aus dem gleichen Material. In der Coda (T. 591 ff.) fällt allerdings die "Einleitung zur Einleitung" (T. 1-20) weg, eine Art gestischen Prologs zum gesamten folgenden Werkzyklus. Die Einleitung im Charakter eines stilisierten Trauermarsches überragt mit ihrer melodischen Selbständigkeit und Kraft und ihrem lyrischen Pathos alle Introduktionen, die Čajkovskij zuvor geschrieben hat. Sie nimmt modellhaft die Einleitung der zwölf Jahre später entstandenen 5. Sinfonie vorweg.

Der dritte Satz von Čajkovskijs Es-Moll-Quartetts gehört zum emotional Stärksten, was in diesem instrumentalen Genre geschaffen worden ist. Stilisierung und Unmittelbarkeit des Ausdrucks schließen sich hier nicht aus: Starre des Schmerzes, Gestik der Verzweiflung, aber auch betörend süßer Tonfall des Weinens. Nur auf ein Detail des Satzes möchte ich Sie aufmerksam machen. Ein russisches Publikum wird es unmittelbar assoziieren und verstehen; ein deutsches wahrscheinlich nicht unbedingt. Ich meine einen zwölf Takte langen, jeweils an den Hauptgedanken des Satzes anknüpfenden Abschnitt mit einer kurzen, melodisch kleinräumigen Akkordfolge, in welche die Violine II jeweils mit einer rezitativen, rhythmisierten Repetition des Tones b einfällt. (T. 28-39 und 114 ff.) Das ist die instrumentale stilisierte Form einer antiphonischen Rezitation von Chor und Priester, wie sie für die orthodoxe Liturgie typisch ist. Im Werk- und Satzganzen wird sie zu einem in seiner Bedeutung unmißverständlichen Topos, mit dem Čajkovskij, auf jede äußere Theatralik oder Programmatik verzichtend, Trauer und Schmerz über den Tod des Freundes zu einem allgemein gültigen Klangbild verdichtet. Lassen Sie uns den Übergang vom Hauptgedanken zu dem beschriebenen Topos des Totengedächtnisses hören:

[Musik: 3. Streichquartett, 3. Satz, T. 23-39.]

Alles andere in diesem emotional tiefen, zugleich leidenschaftlichen und geläuterten Satz muß nicht beschrieben werden – ich würde auch gar nicht wagen, mit Worten daran zu rühren.

Sieht man sich die beachtlichen zeitgenössischen Aufführungszahlen und die durchweg positiven Rezensionen von Čajkovskijs Kammermusik an, fragt man sich unwillkürlich, warum Čajkovskij nicht mehr Musik dieser Art, insbesondere mehr Streichquartette geschrieben und großen Zeitgenossen wie Brahms und Dvořák nachgeeifert hat. Die drei Quartette, die er geschrieben hat, stammen sämtlich aus seiner ersten Schaffensperiode, liegen also vor der bedeutenden Schwelle zur überragenden Meisterschaft, die durch Werke wie die 4. Sinfonie, die 'Lyrischen Szenen' "Evgenij Onegin" oder das Violinkonzert markiert werden. Es ist müßig und zugleich verlockend über den Grund zu spekulieren. War das große Orchester das seinem Künstlernaturrell und seinem unerschöpflichen Klangsinne gemäßigere Medium? Oder wollte er, vom bescheidenen Beginn seiner Laufbahn 1866 an bis in die Jahre seiner spektakulären Erfolge und seines Ruhms in der alten und in der "Neuen Welt", mit seinen Bühnen- und Orchesterwerken vor allem ein großes Publikum erreichen?

<sup>29</sup> Die deutlichste Zäsur setzt Čajkovskij allerdings ungewöhnlicherweise jeweils vor Beginn der episodenhafte Schlußgruppe (T. 207 in der Exposition und T. 506 in der Reprise).

Wie auch immer: Gleich dem von ihm verehrten Robert Schumann eine Generation früher beließ es Čajkovskij bei den drei Quartetten.

### Das Klaviertrio a-Moll op. 50

Die beiden Kammerwerke, die später entstanden sind, sind sozusagen "von außen" veranlaßt worden: Das Klaviertrio op. 50 komponierte Čajkovskij nach dem Tod seines Mentors Nikolaj G. Rubinštejn. Und das Streichsextett op. 70 verdanken wir der St. Petersburger Kammermusikgesellschaft; sie hatte ihn zu ihrem Ehrenmitglied gewählt und durfte füglich eine Dankesgabe in Form eines neuen Kammermusikwerkes erwarten. Ob man in Petersburg ausdrücklich ein Sextett erbeten hatte, wissen wir nicht. Wir möchten es aber annehmen; denn im Gegensatz zur gleichsam unerschöpflichen Quartettliteratur ist die Sextettbesetzung von den Komponisten eher stiefväterlich behandelt worden. Eine Kammermusikgesellschaft wird in ihren Konzerten natürlich eine reiche Palette unterschiedlicher Besetzungen haben anbieten wollen; und die Streichsextettliteratur nach Boccherini ist dünn gesät: Brahms hat zwei Werke geschrieben (op. 18 und op. 36, 1860 und 1865), von denen zumindest das erste in Rußland bekannt war,<sup>30</sup> Dvořák eines.

Trio und Sextett stellten eine besondere Herausforderung für den Komponisten dar. Und beide Werke wurden, je auf ihre Weise, auch zu einer Herausforderung für ihre Interpreten und – von Inhalt, Umfang und spieltechnischer Schwierigkeit her – zu wahren Kolossen ihrer Gattung.

Aus Čajkovskijs Briefen an seine Vertraute und Mäzenin Nadežda F. von Meck wissen wir, daß er eine entschiedene Antipathie gegen die kammermusikalische Kombination von Klavier und Streichinstrumenten hatte. In seinem Brief vom 24. Oktober / 5. November 1880 heißt es:

Wohl in Folge der Beschaffenheit meiner Hörorgane vertrage ich die Verbindung von Klavier, Geige und Cello nicht. Mir scheint, daß diese Klangfarben nicht miteinander harmonieren, und ich versichere Ihnen, daß es für mich eine Qual ist, ein Trio oder eine Sonate mit Geige und Cello [= Geige und Klavier oder Cello und Klavier] zu hören. Diese physiologische Tatsache kann ich nicht erklären und stelle sie nur fest. Etwas ganz anderes ist die Verbindung von Klavier und Orchester: Auch hier verschmelzen die Klangfarben nicht miteinander, denn der elastische Ton des Klaviers prallt von jeder anderen Klangmasse ab, doch handelt es sich hierbei um zwei ebenbürtige Kräfte, das gewaltige, an Farbenreichtum so unerschöpfliche Orchester, mit dem der kleine, unscheinbare, doch geistesstarke Gegner sich auseinandersetzt und auch siegt, wenn der Pianist begabt ist. In diesem Ringen steckt viel Poesie und eine Unmenge verführerischer Kombinationsmöglichkeiten für den Komponisten. Aber wie unnatürlich ist die Verbindung von Geige, Cello und Klavier! Jedes Instrument verliert den ihm eigentümlichen Reiz. Die melodische Klangfarbe von Geige und Cello mit ihrem wunderbar warmen Timbre tritt in einen Wettbewerb mit dem Klavier – dem König aller Instrumente –, das vergeblich zu beweisen versucht, daß es auch, wie seine Widersacher, singen kann. Ich finde, das Klavier sollte nur in drei Fällen Verwendung finden: erstens allein; zweitens im Kampf mit dem Orchester; drittens als Begleitung, das heißt als Hintergrund eines Bildes. Aber ein Trio setzt ja Gleichberechtigung und Gleichartigkeit voraus; wie kann jedoch eine solche zwischen Streichinstrumenten einerseits und dem Klavier andererseits vorhanden sein? Sie fehlt. Deshalb haben Klaviertrios stets etwas Gekünsteltes. Jedes Instrument spielt fortwährend nicht das, was ihm als Instrument zukommt, sondern das, was der Komponist ihm aufzwingt; denn dem Tonsetzer fällt es oft schwer, die verschiedenen Teile seiner Komposition auf die Instrumente zu verteilen. Man muß hier die Kunst eines Beethoven, Schumann und Mendelssohn restlos anerkennen, diese Schwierigkeiten in genialer Weise zu lösen. Ich weiß, daß es viele herrliche Trios gibt; doch als musikalische Form liebe ich das Trio nicht. Deshalb könnte ich für diese Klangkombination keine von echtem Gefühl beseelte Komposition schreiben.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Vgl. Čajkovskijs Rezension von 1872, in: *Musikalische Essays*, S. 64 f.

<sup>31</sup> Zitiert nach: *Teure Freundin*, S. 346 f.

Warum Čajkovskij trotz seines entschiedenen Widerwillens gegen diese Besetzung dennoch ein Klaviertrio schrieb, überliefert der Pianist und Musikhistoriker Nikolaj D. Kaškin, ein früherer Kollege Čajkovskijs am Moskauer Konservatorium, in seinen Erinnerungen: Einerseits hielt es Čajkovskij

für unmöglich, ein Werk zum Gedenken an einen großen Pianisten zu schreiben, ohne dem Klavier hierbei den Hauptpart zuzuweisen, und gleichzeitig schien ihm die Form eines Konzertes oder einer Phantasie für Klavier und Orchester allzu paradehaft und äußerlich aufwendig für die Aufgabe, die er sich gestellt hatte. Andererseits hätte ihm aber auch das Klavier allein aufgrund der Einseitigkeit seiner Klangfarben nicht ausgereicht.<sup>32</sup>

Als Čajkovskij schließlich im Dezember 1881 in Rom an die Komposition des Trios geht, kommt er auf Frau von Mekks Frage, warum er bisher kein solches Werk geschrieben habe, zurück. Am 15. / 27. Dezember 1881 schreibt er ihr:

Ich hoffe, Sie werden mir glauben, wenn ich sage: der hauptsächlichste, oder besser: der einzige Grund dafür, daß ich mich mit einer so ungeliebten Kombination von Klavier und Streichinstrumenten ausgesöhnt habe, ist der Gedanke, Ihnen mit diesem Trio eine Freude zu bereiten. Ich verhehle Ihnen nicht, daß es mich viel Anstrengung kostet, meine musikalischen Gedanken in die neue, ungewohnte Form zu bringen. Aber ich will als Sieger aus all den Schwierigkeiten hervorgehen, und der ständige Gedanke, daß Sie zufrieden sein werden, ermutigt und inspiriert mich.<sup>33</sup>

Ungewöhnlich für Čajkovskij ist die Besetzung. Ungewöhnlich ist aber auch die Form, die er für sein Klaviertrio findet. Als Werk "À la mémoire d'un grand artiste" (also 'Zum Gedächtnis eines großen Künstlers', nämlich Nikolaj G. Rubinstejns) steht das Trio – wie auch das 3. Streichquartett – in der Tradition von Gedenkkompositionen zu Ehren bedeutender Verstorbener, wie sie die Musikgeschichte seit dem späten Mittelalter kennt. In neuerer Zeit denke man etwa an die französischen Lauten- und Klavier-"Tombeaus" des 16. / 17. Jahrhunderts oder die "Hommage"-Kompositionen des 20. Jahrhunderts. Übrigens ehrt nach Čajkovskijs Tod 1893 Sergej Rahmaninov ihn ebenfalls mit einem Klaviertrio, dem "Trio élégiaque" op. 9,<sup>34</sup> und Arenskij schreibt 1894 Variationen über ein Thema von Čajkovskij für Streichorchester op. 35a.<sup>35</sup>

Čajkovskijs Trio op. 50 ist nicht, wie es nach der Tradition der Gattung üblich wäre, viersätzig, sondern besteht nur aus zwei Sätzen. Den zweiten Satz, Thema und Variationen, hat er allerdings, bevor er die autographe Partitur nach Moskau schickte, nachträglich unterteilt (II. A.: Tema con variazioni [I-XI]; II. B.: Variazione finale e coda), wohl um der Finalvariation, einem ausgewachsenen Sonatenhauptsatz, auch äußerlich sein eigenes Gewicht zu geben. Die von Čajkovskij durchgesehene und autorisierte Neuausgabe des Werkes von 1892 stellt den Ausführenden allerdings anheim, diese virtuose und inhaltlich leichtergewichtige Finalvariation rigoros zu kürzen. Dazu hat sich das Abegg Trio bei seiner CD-Produktion des Werkes und bei der heutigen Aufführung tatsächlich entschlossen. Auf diese Weise kann die brillante Finalvariation zwingender in die grandiose Reprise des klagenden Hauptsatzthemas des ersten Satzes sowie in den anschließenden kurzen Trauermarsch-Epilog münden – und so bleibt der Grundcharakter des Werkes als monumentales musikalisches Trauerdenkmal deutlicher gewahrt.

Der erste Satz des Trios, "Pezzo elegiaco" überschrieben, ist ein breit angelegter, gedankenreicher und stark gearbeiteter Sonatenhauptsatz mit drei Themen: einem elegisch

<sup>32</sup> Zitiert nach: KaschkinE, S. 145.

<sup>33</sup> Nach: ČM 2, Nr. 426; übersetzt von Louisa von Westernhagen.

<sup>34</sup> Der Titel 'elegisches Trio' nimmt die Satzbezeichnung des I. Satzes von Čajkovskijs Trio auf: "Pezzo elegiaco".

<sup>35</sup> Ursprünglich war das Stück ein Satz von Arenskijs Streichquartett a-Moll op. 35 (ebenfalls 1894). Das Thema des Variationensatzes ist Čajkovskijs Lied "Legenda", Nr. 5 der Sechzehn Kinderlieder op. 54 (1883), das Čajkovskij später für Chor a cappella bearbeitet hat.

ausdrucksvollen in a-Moll sowie einem kraftvoll beharrenden und einem in Schumanns Art schwärmerischen in E-Dur; dazu kommt ein lyrisch singender Gedanke in der Schlußgruppe. Der zweite Satz ist, wie schon erwähnt, ein Variationensatz: Thema und elf Variationen plus Schlußvariation und Coda. Der zuvor genannte, mit Čajkovskij befreundete Nikolaj D. Kaškin meint in seinen Erinnerungen an Čajkovskij, die Variationen stellten "Erinnerungen an Rubištejn" dar und seien der "Versuch, ihn in verschiedenen Lebenslagen musikalisch zu charakterisieren. Es wäre möglich, einigen der Variationen konkrete Überschriften zuzuordnen", behält sich aber vor, dies bei anderer Gelegenheit zu tun.<sup>36</sup> Diese Interpretation ist wohl zu kurz gegriffen, ganz abgesehen davon, daß Čajkovskij, so sehr er den Künstler Rubištejn verehrte, dem Menschen Rubištejn bei aller Dankbarkeit skeptisch und kritisch gegenüberstand.

Vielmehr erscheint mir der Variationensatz, ähnlich wie das gleich faszinierende Variationenfinale der gut zwei Jahre nach dem Trio entstandenen 3. Orchestersuite op. 55, wie ein groß angelegtes Panorama oder ein Kaleidoskop von Szenen und Genre- oder Charakterbildern russischen Lebens und Künstlerdaseins, wie es Rubištejn und Čajkovskij in ihrem Wirkungskreis in den russischen Metropolen und auf dem großrussischen und ukrainischen Lande kannten und liebten. Abstrakter gesprochen, bietet der Satz den gesamten Reichtum musikalischer Satztechniken und Charaktere – gesellschaftlich assoziierter und genrehafter, ernster und heiterer, grandioser und trivialer. Dies alles wird aus einem kantablen, nur vom Klavier vorgetragenen Thema entwickelt, das volksliedhaft naiv und natürlich klingt, auch wenn sein gleichmäßiger Zweitaktkurs (durch stereotype Synkopen im jeweils zweiten Takt von sieben der insgesamt zehn Zweitaktgruppen unterstrichen) in einem kunstvollen Kontrast zum irregulären Bau der Gesamtform steht. Der Variationenreigen bewegt sich zwischen Scherzo und Walzer, Chanson triste und Spieluhrengeltingel, wuchtigem Gemäuer aus Akkordblöcken und drahtiger strenger Fuge (strikt dreistimmig, das Klavier fast immer einstimmig, aber in Oktaven),<sup>37</sup> weinendem Lamento wie hinter Tränenschleiern, brillanter Mazurka à la Chopin und auf Spitze getanztem Feenmärchen. Kurz – ein ganzer musikalischer Kosmos.

Lassen Sie mich Ihnen nur den Beginn des Themas und seine Transformation zu einer Trauermusik in Variation IX vorspielen:

[Musik: Beginn des Themas, T. 1-6, und Variation IX.]

#### Das Streichsextett d-Moll op. 70

Wie die Triobesetzung stellte auch der Typus Streichsextett für Čajkovskij eine kompositionstechnische Herausforderung dar. Nach ersten Skizzen 1886/87 legt Čajkovskij das Projekt zunächst beiseite. Das Konzept des gesamten Werkes schrieb er erst im Sommer 1890. Den Grund für diese anfängliche Unsicherheit erfahren wir aus Čajkovskijs Briefen an seinen Bruder Modest und an den befreundeten Pianisten Aleksandr Ziloti, beide vom 15. / 27. Juni 1890: Es mangle ihm nicht an Ideen, schreibt der Komponist, aber er tue sich schwer, einen Satz für sechs unabhängige, aber klanglich gleiche Stimmen zu schreiben. Außerdem fürchte er, dieses Stück wie einen Orchestersatz zu konzipieren, den er anschließend für sechs Soloinstrumente sozusagen zu arrangieren habe.<sup>38</sup> Um der Gefahr ei-

<sup>36</sup> Nach: Kaschkin E., S. 145. – Soweit mir bekannt, hat Kaškin diese Ankündigung nicht wahr gemacht.

<sup>37</sup> 1891 hat Taneev (mit Čajkovskijs Zustimmung) den Klavierpart der Fuge an etlichen Stellen mit Terzen- oder Dezimenparallelen ergänzt; vgl. seine diesbezüglichen Briefe an Čajkovskij von 1891 und an L. V. Nikolajev von 1913, zitiert in: Dombaev, S. 504 – außerdem seine Fassung der Fuge in ČPSS 32a, Anhang IX, S. 141-150.

<sup>38</sup> ČPSS XVb, S. 184 (Brief an Modest Čajkovskij) und S. 182 f. (Brief an Aleksandr Ziloti).

ner nicht besetzungsgemäßen Faktur zu entgehen, hat Čajkovskij die – glücklicherweise zum Teil erhalten gebliebene – Konzeptschrift nicht als komprimiertes Particell in Akkoladen zu zwei oder drei Systemen geschrieben (wie er es sonst bei größer besetzter Instrumentalmusik tut), sondern größtenteils als Partitur zu sechs Systemen. Geschrieben hat er das Werk "mit größter Begeisterung" und ohne "die leiseste Anstrengung".<sup>39</sup>

Aber wie beim Trio hat Čajkovskij diejenigen Musiker, welche die Werke uraufführen sollten, gebeten, sie zunächst kritisch durchzusehen und im Hinblick auf ihre Spielbarkeit zu prüfen, vor allem was die spieltechnische Auszeichnung der Streicherstimmen betrifft (Bogensetzung, Auf- und Abstriche sowie Artikulation). Im Falle des Klaviertrios bat er den Geiger Johann Hřimalý und den Violoncellisten Wilhelm Fitzenhagen, das Stück mit dem Pianisten Sergej Taneev durchzuspielen, und zwar in Anwesenheit anderer Kollegen des Moskauer Konservatoriums, die sich ebenfalls "mit Streichinstrumenten auskennen". Diejenigen seiner "Streichermarkierungen" (also seiner Bögen, Auf- und Abstriche sowie artikulatorischer Angaben), die ihrer Meinung nach geändert werden sollten, sollten sie in ihren (abschriftlichen) Stimmen entsprechend kennzeichnen.<sup>40</sup> Etwa einen Monat nach der nicht-öffentlichen Aufführung des Trios am 11. März 1882 im Moskauer Konservatorium am ersten Jahrestag von Nikolaj G. Rubištejns Tod (bei dieser Aufführung konnte Čajkovskij nicht anwesend sein), ließ sich der Komponist das Werk von den genannten Musikern vorspielen. Anschließend wollte er es, wie er Frau von Meck schrieb, "gründlich" korrigieren.

Die Spuren dieser Revision sind in der autographen Partitur zu sehen.<sup>41</sup> Teilweise hat Čajkovskij die Änderungen im ursprünglichen Notentext vorgenommen, teilweise mußte er aber auch Stellen streichen und die Neufassungen jeweils auf Einlageblättern notieren.<sup>42</sup> Als die Erstausgabe des Trios vorbereitet wird, liest Čajkovskij zwar auch selbst korrektur. Seinen Verleger Jurgenson aber bittet er, die Korrekturbögen auch Hřimalý und Fitzenhagen zur Durchsicht zu geben, damit sie die spieltechnischen und artikulatorischen "Zeichen" revidieren könnten: "sie sollen entweder meine Zeichen [...] stehen lassen, oder sie sollen sie ändern".<sup>43</sup> Das heißt: Immer dort, wo die Auszeichnung der Streicherstimmen der zeitgenössischen Originalausgaben von Čajkovskijs Autograph abweichen, stammen sie von den Interpreten der ersten Aufführungen, Hřimalý und Fitzenhagen. Čajkovskij hat ihre Entscheidungen autorisiert; insofern sind sie "authentisch". Aber sie sind zugleich zeitbedingt und entsprechen den Vorstellungen von Interpreten, die offenbar zu einem virtuosen und brillanten Vortrag tendierten. Die ursprünglichen Absichten des Komponisten ändern sie zum Teil nicht unerheblich. Ihn hat das nicht gestört. Uns aber interessiert, wie Čajkovskij seine Musik ursprünglich vorgetragen wissen wollte – nicht nur, was seine genauen Tempovorschriften mit Metronomangaben betrifft, deren Einhaltung er zu Beginn seines Partiturautographs dringend erbittet.

Das Abegg Trio hat sich nach eingehendem Quellenvergleich zwischen Autograph und Originaldrucken entschieden, beide aufführungspraktischen Parameter im Sinne von Čajkovskijs Autograph zu realisieren, und spielt das Werk nach den ursprünglichen Vortrags- und Spielanweisungen und nach den originalen Tempoangaben.<sup>44</sup>

<sup>39</sup> Brief an Nadežda F. von Meck vom 30. Juni 1890; hier nach: LebenTsch. 2, S. 587.

<sup>40</sup> Brief an seinen Verleger P. I. Jurgenson vom 30. Januar / 11. Februar 1882 aus Rom. Nach: ČPSS XI, S. 47.

<sup>41</sup> GCMMK, f. 88 Nr. 103.

<sup>42</sup> Die getilgten Stellen können rekonstruiert werden. Vgl. Anhang I-VIII in ČPSS 32a, S. 127-140.

<sup>43</sup> Brief Čajkovskijs an Jurgenson vom 24. Mai 1882 aus Kamenka. Nach: ČPSS XI, S. 129 f.

<sup>44</sup> Vgl. dazu das Booklet der CD: Rachmaninoff · Tschairowsky: Klaviertrios. Abegg Trio. TACET 127 (2002; Aufnahme: 2002).

Das Sextett ließ sich Čajkovskij von den Interpreten der Uraufführung privat in einem Petersburger Hotelzimmer vorspielen, drei Tage vor der Uraufführung. Zuvor hatte er die Musiker, wie beim Trio, aufgefordert, ihn auf (spiel-) technische Mängel hinzuweisen sowie Bögen und Stricharten nach Belieben zu ändern.<sup>45</sup> Er ist enttäuscht von der Aufführung. Sozusagen im Affekt schreibt er dem Komponisten Ippolitov-Ivanov, sein Sextett sei "in jeder Hinsicht [...] erstaunlich schlecht".<sup>46</sup> Tatsächlich nimmt Čajkovskij gut ein Jahr später aber nur wenige Änderungen vor: in der Coda des ersten Satzes und im Finale (Änderungen im zweiten Thema und in der Schlußfuge).

Wesentlich ist allerdings ein Eingriff in den dritten Satz: Er bekommt einen völlig neuen Mittelteil, eine kurze, übermütige, sprühende Saltando-Episode; sie wirkt wie eine virtuose Balletteinlage. Der neue Mittelteil ersetzt das ursprüngliche ungestüme Fortissimo-Fugato, das in einer ununterbrochenen Grundbewegung von 16tel-Triolen einherstürmt, dreistimmig, also mit jeweils verdoppelten Partien.<sup>47</sup> Warum Čajkovskij diese Musik verworfen hat, wissen wir nicht. Vielleicht hat sie bei der Probeaufführung nicht den Effekt gemacht, den sich der Komponist versprochen hatte; vielleicht haben die Spieler nichts mit ihr anfangen können;<sup>48</sup> vielleicht wollte Čajkovskij dem Publikum in diesem strahlenden Werk auch nicht zwei Fugen zumuten ... Auf die zweite, diejenige am Schluß des Finales (über das Hauptthema des Satzes und ein weiteres Thema<sup>49</sup>) war er im übrigen mächtig stolz – "einfach eine Pracht", schreibt er seinem Bruder Modest.<sup>50</sup>

Der Titel des Werkes, "Souvenir de Florence", könnte einen programmatischen Kern oder einen inhaltlichen, biographischen Bezug vermuten lassen. Dafür gibt es aber keine konkreten Hinweise. Nach Modest Čajkovskij hat der Titel einen rein chronologisch-biographischen Grund: Čajkovskij habe das Hauptthema des langsamen Satzes in Florenz niedergeschrieben, während er – in den Monaten Januar bis März 1890 – seine Oper "Pikovaja dama" komponierte.<sup>51</sup> Es waren offenbar gute und schöne Erinnerungen. Denn wie kaum ein anderes Werk aus Čajkovskijs später Schaffensperiode strahlt das Sextett Kraft, Helligkeit und Lebensfreude aus. Bedenkt man, daß es in der Gruppe mehrsätziger Instrumentalwerke entstehungsgeschichtlich zwischen der 5. und 6. Sinfonie steht, mögen sein strahlender Charakter und seine ästhetische Haltung fern jeder subjektiven Emotionalität und jeder seelischen Konflikthaftigkeit überraschen.

Dem Primarius des Quartetts der Petersburger Kammermusikvereinigung, das die Uraufführung des Werkes vorbereitete, gab Čajkovskij nach langen und detaillierten Ausführungen über spieltechnische und Tempofragen nur sehr kurze und allgemeine Hinweise zum Charakter der Sätze: "Den ersten Satz muß man mit großem Feuer und Begeisterung spielen. Den zweiten singend. Den dritten scherzhaft. Den vierten fröhlich, feurig."<sup>52</sup>

Das Sextett deshalb und aufgrund seiner konventionellen Form als klassizistisch zu bezeichnen, wie es David Brown in seiner vierbändigen Čajkovskij-Monographie tut,<sup>53</sup> ist

<sup>45</sup> Čajkovskijs Brief an den Primarius Evgenij K. Al'breht vom 2. August 1890, in: ČMN, Kapitel Sextett "Souvenir de Florence".

<sup>46</sup> Brief vom 3. Juli 1891, nach: Žizn'Č 3, S. 488.

<sup>47</sup> Dieses Fugato ist nur noch zum Teil im Autograph erhalten, weil Čajkovskij ein Blatt der Partitur in den USA verschenkt hat. Vgl. dazu ČSt 3, S. 172 f.; Übertragung des Fugato von Thomas Kohlhase und erste vollständige Veröffentlichung: ebenda, S. 172 f.

<sup>48</sup> Immerhin ist das Fugato bei der ersten öffentlichen Aufführung von eben diesen Musikern gespielt worden.

<sup>49</sup> Dieses hatte schon als Thema eines Fugato zwischen dem ersten A- und B-Teil gedient (T. 61 ff.).

<sup>50</sup> Brief vom 4. Juli 1890, nach: DiG, S. 499.

<sup>51</sup> Brown 4, S. 278, ohne Nachweis.

<sup>52</sup> Brief vom 2. August 1890 an Evgenij K. Al'breht, nach: ČMN, a.a.O.

<sup>53</sup> Brown 4, S. 279.

nicht ohne weiteres einzusehen und eher einem Vorurteil verpflichtet oder einem fiktiven Anspruch, was der späte Čajkovskij zu schreiben habe. So muß denn auch Browns Meinung irritieren, Čajkovskijs Sextett gehöre, wiewohl in seiner Art ein gutes Stück, zu jenen zweitrangigen Schöpfungen des Komponisten, die neben konventionellen Formen ein wenig individuelles Material aufwies.<sup>54</sup> Das Material des Werkes ist tatsächlich stark, inspiriert, tragfähig und so individuell, wie es bei Čajkovskij nur sein kann. Es sei nicht verschwiegen, daß Brown im folgenden manche – vor allem melodische – Schönheiten der Partitur hervorhebt. Aber es bleibt doch ein grundsätzlicher Einwand gegen seine Art des voreingenommenen, oder vorsichtiger gesagt: des einseitigen ästhetischen Wertens.<sup>55</sup> Es gibt Kompositionen Čajkovskijs – die Streicherserenade, die drei Orchestersuiten und das Sextett, nicht zu vergessen: auch die drei wunderbaren Ballettmusiken gehören dazu –, die einer anderen Haltung verpflichtet sind als die bekennthafte Musik der drei späten Sinfonien mit ihren subjektiven Programmen und lyrischen Seelenbeichten. Werke, die in ihrer ästhetischen Haltung dem späten 18. Jahrhundert verpflichtet sind, dessen Musik Čajkovskij, der große Mozart-Verehrer, wohl wie kein anderer seiner musikalischen Zeitgenossen studiert und mit seiner eigenen Sprache amalgamiert hat (man denke nur an das dramaturgisch so wichtige Pastorale der "Pikovaja dama"). Werke, die einer Ästhetik des Schönen und Gefälligen huldigen.<sup>56</sup>

In die extrovertierte, das Leben feiernde Musik des Sextetts dringen unheimliche und bedrohliche Momente nur marginal ein. Die betörende Serenade, der zweite Satz, wird im kurzen Mittelteil mit einem schattenhaft flüchtigen, nächtlichen Spuk unterbrochen. (T. 92-121.) Dieser Mittelteil des Satzes, so Čajkovskij in dem schon genannten Brief an den Geiger Evgenij K. Al'breht, solle so unheimlich leise wie möglich gespielt werden und "vorbeihuschen wie ein entferntes Wetterleuchten".<sup>57</sup> Der besondere Klangeffekt wird durch das Spielen an der Bogenspitze hervorgerufen. Hören Sie dieses "Trio" und den Beginn der Serenadenreprise:

[Musik: Sextett, 2. Satz, Mittelteil und Beginn von A', Takt 92-138, erstes 4tel.]

\*

Lassen Sie uns am Schluß vom späten, reifen Komponisten Čajkovskij zum Studenten Čajkovskij zurückkehren, der seine Bestimmung noch zu finden hat. Am Anfang seiner ernsthaften Beschäftigung mit der Musik hatte der Zweiundzwanzigjährige seiner Schwester Aleksandra geschrieben: "Denke nicht, daß ich mir einbilde, ein großer Künstler zu werden, – ich will nur einfach das tun, wozu meine Neigung mich drängt".<sup>58</sup> Wenig später entsteht der zarte, schwärmerische Quartettsatz B-Dur, den wir schon zu Beginn kennengelernt haben und den wir nun noch einmal zu hören Gelegenheit haben.

[Musik: Streichquartettsatz Allegro vivace B-Dur.]

<sup>54</sup> Brown 4, S. 281.

<sup>55</sup> Auch die drei Orchestersuiten Čajkovskijs trifft bezeichnenderweise Browns Verdikt der Zweitrangigkeit.

<sup>56</sup> Vgl. dazu vor allem Richard Taruskin, Tchaikovsky: A New View, in: TchAHC, insbesondere S. 35-42; übrigens mit harscher Kritik an David Browns Bewertung der Orchestersuiten als "second-rate", S. 40.

<sup>57</sup> Brief vom 2. August 1890, nach ČMN, Kapitel Streichsextett "Souvenir de Florence".

<sup>58</sup> Brief vom 10. September 1862, ČPSS V, S. 74.

## Übersicht über Čajkovskijs Kammermusik sowie Dokumente zur Werkgeschichte und zur Rezeption<sup>59</sup>

Vorbemerkung. Die folgende Zusammenstellung erhebt, insbesondere was die Rubriken "Dokumente zur Entstehungsgeschichte und Rezeption" sowie "Zeitgenössische Aufführungen" betrifft, keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Vor allem fehlen noch systematische Recherchen zu zeitgenössischen Aufführungen und Rezensionen außerhalb Rußlands. Kurz, es handelt sich um eine erste Materialsammlung im Zusammenhang mit der Vorbereitung der Ausgabe von Čajkovskijs Kammermusik in der neuen Gesamtausgabe seiner Werke (NČE), insbesondere der Edition des Klaviertrios op. 50 und des Streichsextetts op. 70 ("Souvenir de Florence").

### I. ARBEITEN DES STUDENTEN ČAJKOVSKIJ AM PETERSBURGER KONSERVATORIUM ALS SCHÜLER ANTON G. RUBINŠTEJNS 1863-1865

[Andante molto] G-Dur für Streichquartett ČS 322 (ČPSS 58, S. 9)\*

[Allegretto moderato] D-Dur [für Violine, Viola und Violoncello] ČS 323 (ČPSS 58, S. 3)\*

[Allegro vivace] B-Dur für Streichquartett ČS 325 (ČPSS 58, S. 6-8)\*

[Adagio molto] Es-Dur für Streichquartett und Harfe ČS 326 (ČPSS 58, S. 14-16)

[Allegro] c-Moll für Streichquintett und Klavier ČS 327 (ČPSS 17-25)

[Adagio] C-Dur für vier Hörner (in G, Es, E und C basso) ČS 328 (ČPSS 58, S. 10)

[Adagio] F-Dur für acht Holzbläser ČS 330 (ČPSS 58, S. 26-28)

[Allegretto] E-Dur für Streichquartett ČS 333 (ČPSS 58, S. 4-5)\*

[Andante ma non troppo] e-Moll für Streichquintett ČS 335 (ČPSS 58, S. 11-13)\*

\* Aufnahme dieser fünf Stücke (der Quintettsatz in Quartettbesetzung):  
siehe unten, am Ende des Beitrags: "Aufnahmen".

### **Streichquartettsatz B-Dur ČS 89**

Komponiert im Oktober 1865, in Čajkovskijs letztem Studienjahr am Petersburger Konservatorium.

#### Uraufführung

Petersburg, 30. Oktober 1865, 16. Musikalische Soiree des Konservatoriums. Ausführende: Studenten des Konservatoriums (K. N. Pušilov, D. A. Panov, V. V. Bessel', A. V. Kuznecov).

#### Anmerkungen

Dem Hauptsatzthema (T. 50-89 und später) liegt ein unbekanntes ukrainisches Volkslied zugrunde, das Čajkovskij im Sommer 1865 in Kamenka gehört hatte.<sup>60</sup>  
– Das Thema verwendete er wieder im "Scherzo à la russe" op. 1 Nr. 1 (ursprünglicher Titel: "Capriccio"), März 1867, Nikolaj G. Rubinštejn gewidmet. Das Thema von Einleitung und Coda des Quartettsatzes nimmt Čajkovskij im Mittelteil des Scherzos auf.

---

<sup>59</sup> Zusammengestellt nach: Briefbände von ČPSS, ČS, TchH 1, ČMN, Dombaev, DiG.

<sup>60</sup> Vgl. Žizn'Č 1, S. 196 f., bzw. LebenTsch. 1, S. 103. Zitiert in: Mitteilungen 8 (2001), S. 167 f.

Erstausgabe: Moskau und Leningrad: Staatsverlag "Muzgis", 1940.

Satzbezeichnung und formale Übersicht

Adagio misterioso – Allegro con moto

SONATENHAUPTSATZ MIT EINLEITUNG UND CODA.

Einleitung (T. 1-46).

Exposition

Hauptsatz (T. 47 ff.) und Überleitung (T. 82 ff.), Seitensatz (T. 90 ff.) und  
Schlußgruppe (T. 125 ff.).

Durchführung (T. 147 ff.).

Reprise

Hauptsatz (T. 243 ff.) und Überleitung T. 272 ff.), Seitensatz (in Fis- statt  
F-Dur; T. 286 ff.) und Schlußgruppe (T. 315 ff.).

Coda (T. 366-403) mit Rückgriff auf Einleitung und Hauptsatzthema (T. 394-403).

Neuausgabe: ČPSS 31 (Partitur und Stimmen).



## II. KOMPOSITIONEN 1871-1892

### 1. Streichquartett D-Dur op. 11 ČS 90

Entstehungszeit und Widmung

Komponiert im Februar 1871.

Sergej A. Račinskij gewidmet. (Botanikprofessor in Moskau und mit Čajkovskij befreundeter leidenschaftlicher Musikfreund.)

Dokumente zur Entstehungsgeschichte und Rezeption

1872, 2. November, Brief Čajkovskijs an seinen Bruder Modest, nach der Petersburger Erstaufführung (24. Oktober 1872): "Mein Quartett hat in Petersburg Furore gemacht" (ČPSS V, Nr. 275).

1874, 21. und 22. Mai, Hans von Bülow in seinem Bericht "Musikalisches aus Italien", in: "Musikalische Zeitung" (Nr. 148 und 152): Čajkovskijs "schönes Streichquartett [...] hat sich bereits in vielen deutschen Städten eingebürgert." (Nach: ČSt 3, S. 356; dort nach: Hans von Bülow, *Ausgewählte Schriften*, hg. von Marie von Bülow, Leipzig 1896, S. 349.)

Ende der Saison 1873/74, *LebenTsch.* 1, S. 290: "Wie groß der Erfolg des D-dur-Quartetts im Auslande gewesen sein muß[,] ersieht man aus dem Umstand, daß – als Jurgenson Ende dieser Saison [1873/74] eine zweite Auflage des Quartetts ins Werk setzen wollte und bei dieser Gelegenheit Erkundigungen über den Verbleib der ersten Auflage [von 1871] einzog – es sich herausstellte, daß nur 11 Exemplare in Rußland verkauft und die übrigen ins [sic] Ausland verlangt worden sind."

1879, 2. / 14. März: Čajkovskij hört in Berlin (inkognito) in einem Konzert von Benjamin Bille das *Andante cantabile* zum ersten Mal in Streichorchesterbesetzung. Das gefällt ihm so gut, daß er diese Aufführungsweise auch anderen empfiehlt und in seinen eigenen Konzerten der späten 1880er und frühen 1890er Jahre auch selbst wählt. (Brief an Nadežda F. fon Mekk, Berlin, 4. / 16. März 1879, ČPSS VIII, S. 146.)

1881, Zeitung "Moskovskie vedomosti" Nr. 3: "Das *Andante cantabile* ist wirklich eine der wunderbaren Seiten der russischen Musik." (Nach: Dombaev, S. 489 f.)

1882, 29. September, Rezension von Cezar' A. Kjuj in der Zeitung "Golos" Nr. 264: In dem Quartett bekundete Čajkovskij "großen thematischen Erfindergeist, harmonisches Interesse, Neuartigkeit, bedeutende Technik, Leichtigkeit der Komposition und schöne Instrumentierung". Gleichzeitig meint Kjuj einen allmählichen Verfall von Čajkovskijs Kreativität feststellen zu können: "aus einem seriösen Talent wurde zunächst ein nettes Talent und jetzt nur noch ein talentierter Komponist von Gartenmusik". (Nach: Dombaev, S. 490.)

1885, 7. November, Rezension von Cezar' A. Kjuj in der Zeitschrift "Muzykal'noe obozrenie": "Schon im ersten Satz finden sich Charakterzüge dieses talentierten Komponisten: Glücklicherweise erfundene Melodik, schöne Harmonisierung, verschiedenartige und raffinierte Rhythmen. [...] All diese Eigenschaften erreichen ihre höchste Stufe im *Andante cantabile*, dem besten Satz des Quartetts. [...] Beide Themen – das erste in russischem Geist, das zweite ganz subjektiv – sind entzückend; instrumentiert sind sie wunderbar; das ganze *Andante* ist erfüllt von jener weiblichen Schönheit, jener aufrichtigen, warmen, innigen Lyrik, deren Zauber

man nicht widerstehen kann – und das besonders in Čajkovskijs Instrumentalwerken, in denen er sich freier fühlt als in den Vokalkompositionen. [...] Das Scherzo ist von gleicher Qualität wie der erste Satz. [...] Das Finale ist der schwächste Satz. [...] es ist ein wenig trocken, in ihm spürt man eher Anstrengung als Inspiration". (Nach: Dombaev, S. 490.)

1886, 13. Februar, Frankfurt a.M., Rezension eines Kammerkonzertes am 12. Februar in der Zeitung "Didaskalia", über die beiden (in umgekehrter Reihenfolge aufgeführten) Mittelsätze: "Nur die beiden zum ersten Male vorgeführten Bruchstücke aus dem Quartette (Op. 11) des russischen Componisten Tschaikowski überschritten zum Theile die von dem Vorausgegangenen gezogenen Grenzen,<sup>61</sup> indem das 'Scherzo' eine hier seltene, lustige, dem nationalen Tanze sich zuneigende, das 'Andante cantabile' durch die Sordinierung der Instrumente eine sanftträumerische Richtung einschlug, die jedoch dem Werke und dessen Componisten nicht zum Nachtheile gereichte." (Nach: Mitteilungen 9, 2002, S. 43 f.)

1886, 13. Februar, Frankfurt a.M., "Frankfurter Zeitung", Rezension desselben Konzerts von Gustav Erlanger: "Was die Novität betrifft, so sind die gehörten Sätze als ziemlich harmlose, im Salonstyle gehaltene, gefällige Musik zu bezeichnen. Das sehr süßliche Andante, erfreute sich eines recht bedeutenden Erfolges, womit der Zweck dieses Stückes wohl auch völlig erreicht ist. Wir müssen wenigstens annehmen, daß der Komponist bei diesem Satz nur den äußeren Erfolg im Auge hatte, welchen er durch vier Sordinen einerseits, durch naive, um nicht mehr zu sagen, Melodienbildung andererseits auch ziemlich erreicht. Der Erfindung wie der Gestaltung nach läßt sich jedoch dem Andante ein tieferer Werth nicht nachweisen. Das Scherzo ist nach beiden Richtungen hin noch unbedeutender." (Nach: Mitteilungen 9, 2002, S. 45 f.)

1886, 14. Februar, Frankfurt a.M., "Frankfurter Nachrichten", Rezension desselben Konzerts: "Auch die beiden Sätze von Tschaikowsky enthalten reizvolle Musik. Das Scherzo ertönt in national-russischen Rythmen [sic], während das Andante durch seinen süß-träumerischen Inhalt besticht. Allerdings stehen wir hier nicht Kammermusik der ernsten Gattung gegenüber, die Themen sind zwar gefällig und anmuthend, entbehren jedoch überall derjenigen Tiefe, wie wir von einer Komposition, welche der edelsten Kunstgattung angehören will, billig erwarten dürfen. Auch die Stimmführung der zweiten Geige und Bratsche, erscheint nicht genug gewählt; fast immer spricht und dominirt nur die erste Violine, während sich die Anderen zu nebensächlichen oder gar nur begleitenden Akkorden gefallen. Es ist mehr ein Solostück für Geige mit Akkompagnement, was wir hören, als ein voller Quartettsatz, in welchem die vier Stimmen in gleicher Wichtigkeit agiren. Trotzdem fanden die Stücke vielen Beifall, welcher, neben der gewinnenden Ausführung des ersten Geigenparts, den einschmeichelnden Weisen des russischen Komponisten galt." (Nach: Mitteilungen 9, 2002, S. 44.)

1886, 1. Juli, Čajkovskijs Tagebuch, in Erinnerung an ein Konzert Mitte Dezember 1876 (siehe unten): "Vielleicht [...] habe ich mich auch nie in meinem Leben und in meiner Eigenliebe als Komponist so angesprochen gefühlt wie in dem Augenblick, da L. N. Tolstoi beim Anhören des *Andante* meines 1. Streichquartetts, ne-

<sup>61</sup> Vor den beiden Sätzen aus op. 11 waren der Quartettsatz c-Moll von Schubert und das Klaviertrio d-Moll op. 63 von Schumann aufgeführt worden. Nach den beiden Sätzen wurde Beethovens Streichquartett B-Dur op. 18 Nr. 6 gespielt.

ben mir sitzend, Tränen vergoß." (Tagebücher, S. 270; am Schluß eines längeren Textes über Tolstoj.)

1892, 31. Januar, Majdanovo, Čajkovskijs Brief an seinen Verleger Petr I. Jurgenson: "Die Ausgabe des 1. Quartetts ist häßlich. Schon viele Jahre träume ich von neuen Stimmen. Wie ich mich entsinne, hat [der Hamburger Verleger Daniel] Rahter<sup>62</sup> [den in Petersburg wirkenden Violinvirtuosen und Professor am Konservatorium Leopold] Auer gebeten, das Quartett sorgfältig durchzusehen und Bögen zu ergänzen; und das hat Auer gemacht. Wohin ist all das gekommen? Wenn ich in Deutschland bin, höre ich immer Klagen darüber, daß man nach diesen Stimmen nicht spielen kann. Indessen wird zwar nicht das Quartett insgesamt, aber doch das *Andante* ziemlich viel gespielt. Doch auch dieses enthält in den Stimmen schreckliche Druckfehler." (Nach: ČPSS XVI b, S. 33.)

Jurgensons Antwort vom 3. Februar 1892: "Was die Ausgabe des Quartetts betrifft, so ist nur die erste häßlich! Die zweite Ausgabe wurde nämlich wegen der Veränderungen gemacht; die dritte wurde völlig neu gemacht, ganz und gar und mit Zeichen [Streicherstrichen und Bögen] von Gržimali und Fitzenhagen.<sup>63</sup> Ein Exemplar dieser Ausgabe habe ich Dir gestern geschickt." (Nach: Dombaev, S. 492.)

1897, Cat. thémat.: Acht verschiedene Einzelausgaben des *Andante cantabile*, davon sieben Bearbeitungen: für Klavier und Violine (Ferdinand Laub), für Klavier und Violoncello (Wilhelm Fitzenhagen), für Klavier zweihändig (Karl Klindworth), für Violoncello und Klavier oder Harmonium (J. de Swert), für Violoncello "(principale)" und Streichquintett (2 Vl., Vla, Vc. und Cb.; J. de Swert), für Klavier vierhändig (A[lexandra] Hubert) und für Kontrabaß und Klavier (Rambousek).<sup>64</sup>

#### Erhaltene autographe Quellen

Partitur: GCMMK f. 88 Nr. 102.

Partitur der Bearbeitung des *Andante cantabile* für Violoncello solo und Streichorchester (ohne die Stimme des Violoncello solo<sup>65</sup>): GDMČ a<sup>1</sup> Nr. 69.

Klavierauszug von 18 Takten (Thema des Mittelteils) aus dem *Andante cantabile* im Album des Widmungsträgers S. A. Račinskij, datiert am 21. März 1871: CGALI f. 427 op. 1, ed. hr. 986.

Ebenso, zur Erinnerung für A. A. Brandukov: GDMČ a<sup>1</sup> Nr. 136.

#### Zeitgenössische Aufführungen

---

<sup>62</sup> Mit Rahter hatte Jurgenson 1888 einen Vertrag über den Vertrieb und den Verlag von Čajkovskijs Werken in Deutschland und Österreich-Ungarn abgeschlossen. Vgl. Mitteilungen 8 (2001), S. 47-122.

<sup>63</sup> Der Geiger Ivan Gržimali und der Violoncellist Wilhelm Fitzenhagen waren ehemalige Kollegen Čajkovskijs am Moskauer Konservatorium und haben auch die Streicherstriche und Bögen in der Ausgabe von Čajkovskijs Klaviertrio revidiert. Siehe unten.

<sup>64</sup> Der Geiger Laub, der Violoncellist Fitzenhagen und der Pianist Klindworth waren seinerzeit berühmte Professoren am Moskauer Konservatorium, an dem auch Čajkovskij eine Professur hatte (für Harmonielehre und freie Komposition). Die mit Čajkovskij befreundete Pianistin Aleksandra Gubert (geb. Batalina; 1850-1837) unterrichtete ebenfalls am Moskauer Konservatorium, und zwar von 1874 bis 1883 und fungierte 1889-1914 als dessen Inspektorin; sie hat viele Werke Čajkovskijs für Klavier bearbeitet, so zum Beispiel auch sein 3. Streichquartett (für Klavier zu vier Händen).

<sup>65</sup> Die Bearbeitung hat Čajkovskij offenbar 1888 in Paris für den befreundeten Violoncellisten Anatolij A. Brandukov gemacht, und zwar wahrscheinlich nach Wilhelm Fitzenhagens Bearbeitung des Satzes für Violoncello solo und Klavier. Die Solostimme lag also schon vor; benötigt wurde nur der begleitende Streichorchestersatz.

- 1871, 16. März, Moskau: Uraufführung, Kleiner Saal der Adelsgesellschaft (Konzert mit instrumentaler und vokaler Kammermusik Čajkovskijs). Ausführende: Ferdinand G. Laub, Ivan V. Gržimali (Johann Hřimalý),<sup>66</sup> L. F. Minkus, Wilhelm F. Fitzenhagen.
- 1872, 6. Januar, St. Petersburg, musikalische Soiree beim Verleger (und Bratschisten) V. V. Bessel'.
- 1872, 24. Oktober, Petersburger Erstaufführung in Anwesenheit Čajkovskijs, 3. Kammerkonzert der Russischen Musikgesellschaft; Primarius: Leopold Auer.
- 1873, 9. März, St. Petersburg, 3. Sinfoniekonzert der Russischen Musikgesellschaft; Leopold Auer spielt das *Andante cantabile* in der Bearbeitung für Violine [und Klavier?].
- 1873, 15. März, Har'kov, 6. Kammerkonzert der Russischen Musikgesellschaft, nur 2. und 3. Satz; V. Z. Salin, Kočubej, A. Pavlovič, L. Lavlovič.
- 1874, 20. Oktober, Moskau, 1. Kammerkonzert der Russischen Musikgesellschaft, in Anwesenheit Čajkovskijs; D. Panov, A. F. Leonov, Egorov, A. V. Kuznecov.
- 1874, 14. November, St. Petersburg, 1. Kammerkonzert der Russischen Musikgesellschaft .
- 1876, 1. / 13. Januar, Boston (Brief Hans von Bülow's an Čajkovskij vom selben Tag).
- 1876, Mitte Dezember, in einem für L. N. Tolstoj von Nikolaj G. Rubinštejn organisierten Konzert im Moskauer Konservatorium mit instrumentaler und vokaler Kammermusik Čajkovskijs.
- 1876, London.
- 1878, 7. November, St. Petersburg, 1. Kammerkonzert (2. Serie) der Russischen Musikgesellschaft.
- 1879, 2. / 14. März, Berlin, Konzert von Benjamin Bilse, *Andante cantabile* in Streichorchesterbesetzung. Siehe oben, Dokumente zur Entstehungsgeschichte und Rezeption, unter demselben Datum.
- 1879, 16. Oktober, St. Petersburg, 2. Kammerkonzert der Russischen Musikgesellschaft.
- 1880, 22. Januar, St. Petersburg, 3. Kammerkonzert (3. Serie) der Russischen Musikgesellschaft.
- 1880, 15. Dezember, Moskau, Kammerkonzert der Russische Musikgesellschaft; I. V. Gržimali, A. Gil'f, K. O. Babuška, Wilhelm Fitzenhagen. Das *Andante cantabile* mußte wiederholt werden, und das Publikum rief den Komponisten auf die Bühne. (Čajkovskijs Brief an seinen Bruder Modest, 18. Dezember 1880; ČPSS IX, S. 337.)
- 1881, 28. August, Ozerki, Aufführung verschiedener Werke Čajkovskijs. Besonderen Erfolg hatte das *Andante cantabile* aus dem 1. Streichquartett und die *Marche miniature* aus der 1. Orchestersuite op. 43.
- 1882, 18. September, St. Petersburg, 1. Kammerkonzert der Russischen Musikgesellschaft.
- 1883, 30. April / 12. Mai, Paris, Konzert von Padeloup, *Andante cantabile* [in Streichorchesterbesetzung?].
- 1883, 8. Oktober, St. Petersburg, 3. Kammerkonzert (1. Serie) der Russischen Musikgesellschaft.
- 1884, / 24. März / 5. April, Paris; die Pianistin A. N. Esipova spielt in ihrem Konzert das *Andante cantabile* [in einer Bearbeitung für Klavier zu zwei Händen?].

<sup>66</sup> Nach Dombaev, S. 488: I. P. Prjanišnikov.

- 1884, 3. / 15. November, Berlin; wieder hört Čajkovskij in einem Konzert von Benjamin Bilse das *Andante cantabile* in Streichorchesterbesetzung. (Vgl. 2. / 14. März 1879.)
- 1885, 2. November, St. Petersburg, 1. Kammerkonzert (2. Serie) der Russischen Musikgesellschaft; L. S. Auer, I. H. Pikkell', I. A. Vejkman, K. Ju. Davydov.
- 1885, 12. Dezember, Kiev, 1. Kammerkonzert der Russischen Musikgesellschaft.
- 1886, 30. Januar, Tiflis, 5. Konzert der Russischen Musikgesellschaft; K. K. Gorskij, D. A. Levison, E. A. Ressler, M. T. Vejnoren.
- 1886, 31. Januar / 12. Februar, Frankfurt am Main, 7. Kammermusikabend der Museums-Gesellschaft im kleinen Concertsaal des Saalbaus; H. Heermann, N. Koning, E. Welcker, V. Müller; nur die Mittelsätze (in umgekehrter Reihenfolge): Scherzo und *Andante cantabile*.
- 1887, 7. März, St. Petersburg, 1. Kammerkonzert (3. Serie) der Russischen Musikgesellschaft; L. S. Auer, P. P. Pustarnakov, E. K. Al'brehth, K. Ju. Davydov.
- 1887, 31. Oktober, St. Petersburg, 4. Kammerkonzert (1. Serie) der Russischen Musikgesellschaft; L. S. Auer, I. H. Pikkell', I. A. Vejkman, A. V. Veržbilovič.
- 1887, 22. November, Moskau, 2. Kammerkonzert der Russischen Musikgesellschaft; I. V. Gržimali, A. Gil'f, V. Z. Salin, Wilhelm Fitzenhagen.
- 1887 / 1888, 25. Dezember / 6. Januar, Leipzig, Saal des Alten Gewandhauses, Konzert des Liszt-Vereins zu Ehren Čajkovskijs und in seiner Anwesenheit; Werke Čajkovskijs, u.a. Klaviertrio (siehe dort) und 1. Streichquartett: Petri-Quartett.
- 1888, 27. Januar / 8. Februar, Berlin, Philharmonisches Konzert mit Werken Čajkovskijs und unter seiner Leitung: u.a. *Andante cantabile* [in Streichorchesterbesetzung].
- 1888, 16. / 28. Februar, Paris, Musiksoiree zu Ehren und unter Leitung Čajkovskijs im Salon der Benardakis mit Werken von Čajkovskij; u.a. *Andante cantabile* in Čajkovskijs Bearbeitung für Violoncello solo und Streichorchester (nach Wilhelm Fitzenhagens Bearbeitung für Violoncello und Klavier), Solist: Anatolij A. Brandukov.
- 1888, 4. / 16. März, Paris, Kammermusikgesellschaft "Trompette", Soiree zu Ehren Čajkovskijs; Marsick-Quartett.
- 1889, 6. Februar, Kiev, 4. Kammerkonzert der Russischen Musikgesellschaft.
- 1889, 2. März, Tiflis, 8. Konzert der Russischen Musikgesellschaft; K. K. Gorskij, E. A. Kolčín, G. I. Éberge, I. V. Saradžev.
- 1889, 9. Dezember, Petersburg, 1. Kammerkonzert (2. Serie) der Russischen Musikgesellschaft; L. S. Auer, É. K. Mil'narskij, N. V. Galkin, A. V. Veržbilovič.
- 1890, 11. Februar, Moskau, populäres Konzert der Russischen Musikgesellschaft unter Leitung von V. I. Safonov: *Andante cantabile* in Streichorchesterbesetzung.
- 1890, 9. März, Kiev, 4. Sinfoniekonzert der Russischen Musikgesellschaft unter Leitung von A. N. Vinogradskij: *Andante cantabile*.
- 1890, 7. / 19. April, Rom, Quartettabend des Pianisten und Komponisten Giovanni Sgambati. (Vgl. die Briefe Čajkovskijs an seinen Bruder Modest und an Nadežda F. fon Mekh vom selben Tag (ČPSS XV b, S. 128 und 132.)
- 1890, 5. Dezember, Kiev, 2. Sinfoniekonzert der Russischen Musikgesellschaft: *Andante cantabile* (wie 9. März 1890).
- 1891, 15. Januar, Moskau, 5. Kammerkonzert der Russischen Musikgesellschaft; I. V. Gržimali, D. S. Krejn, N. N. Sokolovskij, A. É. fon Glen.
- 1891, 8. / 20. März, Berlin, Čajkovskij (inkognito) hört in einem Konzert seine Overtüre "1812" und das *Andante cantabile* [in Streichorchesterbesetzung oder für

- Violoncello und Streichorchester?]. (Vgl. seinen Brief an Vl. L. Davydov vom selben Tag, ČPSS XVI a, S. 66.)
- 1891, 24. März / 5. April, Paris, Čajkovskij dirigiert eigene Werke im 23. Sinfoniekonzert von Edouard Colonne, u.a. das *Andante cantabile* in Streichorchesterbesetzung. (Die anderen Werke: 3. Orchestersuite, 2. Klavierkonzert, Sérénade mélancolique op. 26, Orchesterfantasie 'Der Sturm' und Slawischer Marsch.)
- 1891, 2. April, Odessa, 4. Kammerkonzert der Russischen Musikgesellschaft; G. L. Fridman, A. Popov, G. Zlatovratskij, A. F. Verbov.
- 1891, 12. April, Tiflis, 2. Sinfoniekonzert der Russischen Musikgesellschaft unter der Leitung von M. M. Ippolitov-Ivanov: *Andante cantabile* [in Streichorchesterbesetzung].
- 1891, 6. November, Konzert A. Zilotis unter der Leitung von Čajkovskij mit eigenen Werken und Werken von Grieg, Glazunov und Napravnik, u.a. *Andante cantabile* für Violoncello (A. A. Brandukov) und Streichorchester.
- 1892, 7. November, Kiev, 1. Kammerkonzert der Russischen Musikgesellschaft; M. M. Sikard, Šutman, E. A. Ryb, F. V. fon Mullert.
- 1893, 16. Januar, 1. Sinfoniekonzert der Russischen Musikgesellschaft mit Werken Čajkovskijs und unter seiner Leitung, u.a.: *Andante cantabile*.
- 1893, 27. Februar, 6. Kammerkonzert der Russischen Musikgesellschaft; K. A. Gavrilov, Kless, Nemirovskij, V. F. Aloiz.

#### Anmerkungen

Den Rahmenteil des 2. Satzes (*Andante cantabile*) liegt das ukrainische Volkslied "Sidel Vanja na divane" zugrunde, das Čajkovskij im Gouvernement Kiev einem Zimmermann abgelascht und als Nr. 47 in seine Sammlung "50 russische Volkslieder für Klavier zu vier Händen" (1868/69) aufgenommen hatte.<sup>67</sup> – Den 2. Satz hat Čajkovskij 1888 in Paris für den befreundeten Violoncellisten Anatolij A. Brandukov nach Wilhelm Fitzenhagens Bearbeitung (H-Dur statt B-Dur) für Violoncello und Klavier für Violoncello und Streichorchester bearbeitet.

#### Erstausgabe, Satzfolge und formale Übersicht

Moskau: P. Jurgenson, 1872 (Partitur und Stimmen).

#### I. Moderato e semplice (D-Dur)

SONATENHAUPTSATZ.

Exposition

Hauptsatz (T. 1 ff.), Überleitung (T. 17 ff.), Seitensatz (T. 29 ff.),

Schlußgruppe (T. 47 ff.)

Durchführung (T. 57, 2. Volta, ff.).

Reprise

Hauptsatz (T. 104 ff.), Überleitung (T. 120 ff.), Seitensatz (T. 132 ff.),

Schlußgruppe (T. 150 ff.) und Stretta (T. 160-181).

#### II. Andante cantabile (B-Dur)

<sup>67</sup> Von dort hat es N. A. Rimskij-Korsakov mit Čajkovskijs Zustimmung als Nr. 14 in seine Sammlung von 100 Volksliedern für Singstimme und Klavier op. 24 (1876) übernommen; publiziert in: *N. Rimskij-Korsakov. Polnoe sobranie sočinenij* (Sämtliche Werke), Band 47, Moskau 1952, S. 37. – Auf Rimskij-Korsakovs Frage, wie denn die Worte des Liedes lauteten (sein Brief an Čajkovskij vom 25. September 1876) antwortete Čajkovskij am 29. September 1876: "Die Worte des Liedes, das ich im Andante des 1. Quartetts verwendet habe, sind sehr dumm. Hier sind sie: 'Vanja saß auf einem Divan, / Und schenkte sich ein Glas Rum ein. / Noch ehe er das Glas halb gefüllt hatte, / Schickte er nach Katen'ka.' Weiter kenne ich die Worte nicht." (Nach: ČPSS VI, S. 77, mit Anmerkung 6.)

DREITEILIGER LANGSAMER SATZ: A - B - A' MIT CODA.

A: a (T. 1 ff.) – b (T. 17 ff.) – a' (T. 34-49). Überleitung (T. 50-53).

B (T. 54 ff.): Thema (T. 56 ff., 8 plus 8 Takte) und variierte Wiederholung.

Überleitung und Rückführung (T. 89 ff.).

A': a erweitert (T. 98 ff.) – b verkürzt (T. 122 ff.).

Coda mit Material aus B (Thema: T. 137-153) und A (T. 172-184 epilogartig).

### III. Scherzo. Allegro non tanto e con fuoco (d-Moll)

DREITEILIGES SCHERZO

Scherzo – "Trio" (T. 81-156) – Scherzo da capo.

### IV. Finale. Allegro giusto (D-Dur)

SONATENHAUPTSATZ MIT STRETTA.

Exposition

Hauptsatz, Überleitung (T. 67 ff.), Seitensatz (T. 80 ff.), Schlußgruppe mit Material des Hauptsatzes (T. 116 ff.)

Durchführung (T. 155 ff.)

Reprise

Hauptsatz (T. 250 ff.), Überleitung (T. 267 ff.), Seitensatz (in d-Moll, T. 279 ff.), Schlußgruppe (T. 315 ff.). Andante-Überleitung (T. 398 ff.).

Stretta (T. 400-428).

Neuausgaben

ČPSS 31 (Partitur und Stimmen). – Eulenburg-Taschenpartitur No. 161.

## 2. Streichquartett F-Dur op. 22 ČS 91

### Entstehungszeit und Widmung

Komponiert Dezember 1873 / Januar 1874.

Großfürst Konstantin Nikolaevič Romanov gewidmet. (Der Großfürst war Präsident der Russischen Musikgesellschaft.)

### Dokumente zur Entstehungsgeschichte und Rezeption

1874, Anfang Februar, Uraufführung in der Wohnung Nikolaj G. Rubiņštejn, in Anwesenheit von dessen Bruder Anton G. Rubiņštejn, Čajkovskijs ehemaligem Kompositionslehrer. Über dessen unfreundliche und kritische Reaktion berichtet Nikolaj D. Kaškin in seinen Erinnerungen an Čajkovskij: "Die ganze Zeit, während gespielt wurde, saß Anton Grigorjewitsch mit düsterem, unzufriedenen Gesichtsausdruck da und sagte, als die Musik zu Ende war, mit der ihm eigenen unnachsichtigen [= unnachsichtigen] Aufrichtigkeit, daß ihm das Quartett gar nicht gefallen habe, daß er den echten Quartettstyl vermisse u.s.w. Alle anderen Zuhörer, sowie die Ausführenden, waren im Gegenteil ganz entzückt." (Nach: LebenTsch. 1, S. 273.)

1874, 24. Oktober, Brief Modest I. Čajkovskijs an seinen Bruder mit seinem Bericht über die Probe am 23. Oktober, einen Tag vor der Petersburger Erstaufführung. Auszugsweise zitiert in: Dombaev, S. 493 f.; ČB, S. 571; ČPSS V, S. 373, Anmerkung 2. "Gestern war ich auf der Probe Deines Quartetts bei [dem Violoncellisten K. Ju.] Davydov. [...] Hier sind alle begeistert davon. Davydov sagt, daß er ganz verliebt in diese Musik ist, und daß sie vielleicht die beste Deiner Kompositionen ist. Auer rief in meiner Gegenwart aus: 'Was für eine Beethovensche Kraft' oder so etwas ähnliches. Die [Pianistin und Professorin am Petersburger Konservatorium Sof'ja A.] Malozemova zerfloß beinahe in Tränen und wollte unbedingt sofort telegraphieren und wurde davon abgehalten durch Davydovs Versicherung, daß es Dir angenehmer sein würde, ein Telegramm nach der öffentlichen Aufführung zu erhalten ... Ich ging in den Dienst noch ganz unter dem Eindruck dieser Musik, so daß ich nicht arbeiten konnte, und ging früher als gewöhnlich fort." (Nach ČPSS V, S. 373; dort nach ČB, S. 571.)

1874, 6. November, Rezension von Cezar' A. Kjuj in der Zeitung "Spb. ved." Nr. 306: Das Quartett "ist ein überaus schönes und talentiertes Werk." (Nach: Dombaev, S. 494.)

1875-1876, Moskau: Im September 1875 erscheint bei Petr I. Jurgenson der Klavierauszug des Quartetts zu vier Händen von Anna K. Avramova;<sup>68</sup> im Oktober 1875 erscheinen die Stimmen und im März 1876 die Partitur des Quartetts.

1876, 28. Januar, Zeitung "Golos", Artikel von German A. Laroš (Hermann Laroche): "Möglicherweise ist dieses Streichquartett das eigenartigste und originellste von allen bisher bekannten Werken des Komponisten. Die elegische, nachdenkliche und weiche Gestimmtheit sowie eine allgegenwärtige nervöse Gespanntheit, wie sie so typisch für Herrn Tschaikowsky sind, haben hier eine gleichermaßen interessante und eigenständige Form angenommen. Seine Sinfonie [die Dritte von 1875, die Laroche zuvor besprochen hatte] ist ausladender, mächtiger und volkstümlicher angelegt, das Quartett hingegen kühner und neuartiger. Mir hat beson-

<sup>68</sup> Die Pianistin A. K. Avramova (1848-1918) hatte am Moskauer Konservatorium Klavier bei Nikolaj G. Rubiņštejn und Theorie bei Čajkovskij studiert; von 1872 an unterrichtete sie am Moskauer Konservatorium.



ders das *Andante* gefallen, das von einem tiefen Gefühl durchdrungen ist und eine reiche Harmonisierung aufweist, weiterhin das *Finale* (*Allegro con moto*), in dem sich pikante spanische Rhythmen in gelungener Weise mit kontrapunktischem Satz verbinden, während das zweite Thema grandios und wuchtig daherkommt." (Nach: Laroche, S. 94 f.; russisch in: G. A. Laroš, *Sobranie muzykal'no-kritičeskikh statej*, Band II, Teil 1 und 2, Moskau 1922-1924, Band II, Teil 2, S. 38.)

1876, 10. Juni, Artikel von German A. Laroš in: "Golos" Nr. 159: "Wenn ich von der Überraschung sprach, die wir jeden Tag von Herrn Čajkovskij erwarten dürfen und die unser Urteil über ihn völlig umstoßen kann, dann stand ich teilweise unter dem Eindruck seines zweiten Streichquartetts, das Herr Jurgenson kürzlich in einer Bearbeitung für Klavier zu vier Händen [von Anna K. Avramova] publiziert hat. Der letzte Satz des Quartetts ist nett und gewandt geschrieben, nicht mehr: Das ist ein hübscher Bolero [!], der sich unerwartet in eine gelehrte Fuge verwandelt; der erste und zweite Satz sind "interessant", d.h. kompliziert und ohne Wärme und wirklichen Reiz ausgedacht, wobei der erste hinsichtlich der Harmonik und der zweite im Rhythmus gekünstelt sind. Dafür gehört der dritte Satz (*Andante ma non tanto*) zu Herrn Čajkovskijs besten Eingebungen und beeindruckt durch jenes tragische Pathos, jene Macht und jene echte Größe, die ihm – allgemein gesprochen – weniger eignen als der Reiz des Kolorits und eine innige, gleichsam weibliche Melodik." (Nach: Dombaev, S. 494 f. – dort nach: G. A. Laroš, a.a.O., Band II, Teil 2, S. 42.)

#### Erhaltene autographe Quellen

Entwurf des gesamten Werkes: GDMČ a<sup>1</sup> Nr. 6.

Partitur: GCMMK f. 88 Nr. 103.

#### Zeitgenössische Aufführungen

1874, Anfang Februar, Moskau: Uraufführung in einem privaten Konzert in der Wohnung Nikolaj G. Rubinštejns, in Anwesenheit Anton G. Rubinštejns (seine Reaktion: siehe oben), N. D. Kaškins, K. K. Al'brechts und N. A. Guberts; Ferdinand Laub, I. V. Gržimali, Ju. G. Gerber, Wilhelm Fitzenhagen.

1874, 10. März, Moskau: Öffentliche Erstaufführung, Zweites Kammerkonzert der Russischen Musikgesellschaft. Ausführende: Ferdinand G. Laub, Ivan V. Gržimali, Ju. G. Gerber, Wilhelm Fitzenhagen.

1874, 24. Oktober: Petersburger Erstaufführung; Primarius: Leopold Auer, Violoncello: K. Ju. Davydov.

1876, 20. Januar, Petersburg: 2. Kammerkonzert der Russischen Musikgesellschaft. Aufführung des Quartetts in Anwesenheit des Komponisten.

1877, 3. Dezember, Petersburg, 2. Kammerkonzert (2. Serie) der Russischen Musikgesellschaft.

1880, 18. März, Petersburg, Konzert der Kammermusikgesellschaft; Leopold Auer, E. K. Al'brecht, F. N. Gil'debrand, K. Ju. Davydov; 2. Streichquartett von Čajkovskij und Streichquartett F-dur op. 59 Nr. 1 von Beethoven. (Vgl. Čajkovskijs Brief an seinen Bruder Modest vom 19. März 1880, ČPSS IX, S. 86.)

1881, 24. November, Petersburg, 3. Kammerkonzert (2. Serie) der Russischen Musikgesellschaft.

1883, 29. März, Petersburg, 3. Kammerkonzert (3. Serie) der Russischen Musikgesellschaft.

1886, nach dem 19. Januar, Moskau, 2. Kammerkonzert (3. Serie) der Russischen Musikgesellschaft.

- 1886, 14. November, Kiev, 1. Kammerkonzert der Russischen Musikgesellschaft.  
 1887, 22. November, Moskau, 2. Kammerkonzert der Russischen Musikgesellschaft mit Werken Čajkovskijs (und in seiner Anwesenheit); I. V. Gržimali, A. A. Gil'f, V. Z. Salin, Wilhelm Fitzenhagen.  
 1889, 21. Januar, Petersburg, 2. Kammerkonzert (2. Serie) der Russischen Musikgesellschaft: Leopold Auer, I. H. Pikkell', A. I. Vejkman, A. V. Veržbilovič.  
 1889, 9. Dezember, Kiev, 3. Kammerkonzert der Russischen Musikgesellschaft; O. Ševčik, Ratner, E. A. Ryb, F. V. fon Millert.  
 1893, 22. Februar, Moskau, 1. Quartettabend des Petersburger Quartetts; Leopold Auer, Ė. Ė. Krjuger, F. N. Gil'debrandt, A. V. Veržbilovič.  
 1893, 3. November, Petersburg, in der Kammermusikgesellschaft und im Konservatorium Kammerkonzerte zum Gedenken an Čajkovskij.

Erstausgabe, Satzfolge und formale Übersicht

Moskau: P. Jurgenson, 1875 (Stimmen) und 1876 (Partitur).

I. Adagio – Moderato assai (F-Dur)

SONATENHAUPTSATZ MIT LANGSAMER EINLEITUNG UND CODA.

Einleitung.

Exposition

Hauptsatz (T. 19 ff.), Überleitung (T. 42 ff.), Seitensatz (T. 56 ff.),

Überleitung (T. 76 ff.)

Durchführung (T. 83 ff.)

Reprise

Hauptsatz (T. 132 ff.), Überleitung (T. 149 ff.), Seitensatz (T. 163 ff.)

Coda (T. 196-226).

II. Scherzo. Allegro giusto (Des-Dur)

DREITEILIGES SCHERZO.

Scherzo – [Walzer] (T. 102-158) – Scherzo-Reprise (T. 159-285).

III. Andante ma non tanto (f-Moll)

DREITEILIGER LANGSAMER SATZ MIT CODA.

A – B (T. 71 ff.) – A' (T. 110 ff.) – Coda (T. 159-211).

IV. Finale. Allegro con moto (F-Dur)

RONDO MIT FUGATO.

"Vorhang": A-Thema unisono in der Fassung des späteren Fugato (T. 1-4). –

A (F-Dur, T. 5 ff.) – B (Des-Dur, T. 24 ff.) – A' (F-Dur, T. 45 ff.) –

C (d-Moll, T. 62 ff.) – B' (A-Dur, T. 101 ff.).

"Vorhang": wie Anfang des Satzes. – Fugato (T. 129 ff.) – B" (F-Dur, T. 195 ff.) –

Stretta (T. 223-245).

Neuausgaben

ČPSS 31 (Partitur und Stimmen). – Eulenburg-Taschenpartitur No. 196.

### 3. Streichquartett es-Moll op. 30 ČS 92

#### Entstehungszeit und Widmung

Komponiert Januar / Februar 1876. (Beginn der Arbeit zwischen dem 3. und 10. Februar in Paris; Abschluß der Partitur – nach der autographen Datierung – am 18. Februar in Moskau.)

Dem Andenken Ferdinand Laubs gewidmet.

#### Dokumente zur Entstehungsgeschichte und Rezeption

1876, 10. Februar, Moskau, Čajkovskijs Brief an seinen Bruder Modest: "Jetzt strebe ich mit Volldampf das Quartett zu beenden, das ich, wie Du Dich erinnern wirst, in Paris begonnen hatte. Es ist schon fertig, aber noch nicht instrumentiert." (Nach: ČPSS VI, S. 24.)

1876, 3. März, Moskau, Čajkovskijs Brief an seinen Bruder Modest: "Ich habe mein in Paris begonnenes Quartett beendet, und gestern wurde es zum ersten Mal bei einer Soiree bei [Nikolaj G.] Rubinstein aufgeführt. Man lobte es sehr, – aber ich bin nicht ganz zufrieden. Mir scheint, daß ich mich ein wenig ausgeschrieben habe, anfangs, mich zu wiederholen, und nichts Neues ausdenken kann. Sollte es wahr sein, daß mein Liedchen schon ausgesungen ist und ich nicht vorankommen werde? Das ist sehr traurig. Übrigens versuche ich, einige Zeit nichts zu schreiben, um Kräfte zu sammeln. Immer noch quäle ich mich mit den endlosen Korrekturen des 'Vakula', der in zwei Wochen erscheinen wird."<sup>69</sup> (Nach: ČPSS VI, S. 28.)

1876, 17. März, Moskau, Čajkovskijs Brief an seinen Bruder Modest: "Gestern abend verbrachte der Großfürst [Konstantin Nikolaevič]<sup>70</sup> bei uns [im Konservatorium], und man hat ihm mein neues Quartett vorgespielt, das ihm äußerst gut gefallen hat. Heute fand in seiner Anwesenheit die Generalprobe des 'Freischütz' statt.<sup>71</sup> Wie entzückend diese Oper ist. Besonders das Orchester und die Chöre sind einfach erstaunlich schön." (Nach: ČPSS VI, S. 31.)

1876, 24. März, Čajkovskijs Brief an seinen Bruder Modest: "In den letzten Tagen wurde mein Quartett dreimal aufgeführt; das erste Mal anlässlich der Ankunft des Großfürsten [Konstantin Nikolaevič], die übrigen Male öffentlich. Es gefällt allen sehr. Während des Andante (Andante funebre et doloroso) haben viele (wie erzählt wird) geweint. Wenn das wahr ist, dann ist das ein großer Triumph." (Nach: ČPSS VI, S. 33.)

1876, 1. April, Aleksandr S. Razmadze in: "Russkie vedomosti" Nr. 83: "Ein hervorragendes, inspiriertes Werk, das sowohl des Namens des Komponisten als auch des unvergessenen [Geigers Ferdinand] Laub [dessen Andenken ist das Werk gewidmet] würdig ist". (Nach: Dombaev, S. 496.)

<sup>69</sup> Der Klavierauszug der 'Komisch-phantastischen Oper' "Kuznec Vakula" (komponiert Juni-August 1874) kam Ende März 1876 bei P. I. Jurgenson in Moskau heraus. Uraufgeführt wurde die Oper am 24. November 1876 unter der Leitung von Eduard F. Napravnik im Petersburger Mariinskij teat.

<sup>70</sup> Präsident der Russischen Musikgesellschaft (= Trägerin der Konservatorien in St. Petersburg und Moskau).

<sup>71</sup> Carl Maria von Webers Oper wurde am 20. März 1876 von Studenten des Konservatoriums unter der Leitung von Nikolaj G. Rubinstein im Maljy teat (dem 'Kleinen Theater') in Moskau aufgeführt. Čajkovskijs "Evgenij Onegin" wurde übrigens unter gleichen Bedingungen uraufgeführt (am 17. März 1879 am selben Ort und ebenfalls unter Nikolaj G. Rubinstejns Leitung).

1876, 21. September, Moskau, Čajkovskijs Einladung an Sergej I. Taneev: "Sergej Ivanovič! Heute gibt es bei mir: das Ehepaar Al'breh, Fischpastete, Batalina, Schinken, Gubert, Sardinien, Kaškin, Vodka, Samarin, süße Pirogge, Rubinstein und den Klavierauszug des 3. Quartetts.<sup>72</sup> Ich wünsche sehr, mit all diesen Herrlichkeiten auch Sie zu vereinen, und wenn Sie gegen 8 Uhr kämen, würde ich mich außerordentlich freuen, Sie bei mir zu sehen. P. Čajkovskij (nach: ČPSS VI, S. 75).

1876, 29. September, Moskau, Čajkovskijs Brief an Nikolaj A. Rimskij-Korsakov: "Sie fragen, ob es stimmt, daß ich ein drittes Quartett geschrieben habe. Ja, das stimmt, ich brachte es im vergangenen Unterrichtsjahr zur Welt, unmittelbar nach meiner Rückkehr aus dem Ausland, im Winter. Darin ist ein Andante funebre, das hier einen so großen Erfolg hatte, daß es im Laufe von zwei Wochen während der Fastenzeit dreimal gespielt worden ist. Dieser Umstand erklärt auch, daß sich Jurgenson mit meinem Quartett mehr beeilt hat, – es ist tatsächlich schon im Druck." (Nach: ČPSS VI, S. 77.)

1876, 14. Oktober, Moskau, Čajkovskijs Brief an seinen Bruder Anatolij: "Ich lese die Korrekturen verschiedener meiner Kompositionen [die bei Jurgenson erscheinen sollen,] darunter das 3. Quartett,<sup>73</sup> und ich bin mit Eifer bei der Komposition der 'Francesca'."<sup>74</sup> (Nach: ČPSS VI, S. 79.)

1876, 18. Oktober (einen Tag vor der Petersburger Erstaufführung des 3. Streichquartetts – siehe unten), Moskau, Čajkovskijs Brief an den Violoncellisten Karl Ju. Davydov: "Es beunruhigt mich sehr, daß Sie mein drittes Quartett entweder aus verschmierten handschriftlichen oder aus gedruckten Stimmen spielen müssen, deren Korrekturen sehr eilig gemacht worden sind. Es interessiert mich auch, ob Ihnen dieses Quartett gefällt?" (Nach: ČPSS VI, S. 83.)

1876, 26. Oktober, Cezar' A. Kjuj in: "Sankt-Peterburgskie vedomosti" Nr. 206: "Dünflüssige kleine Themen, interessant bearbeitet – das ist der Charakter dieses Quartetts". (Nach: Dombaev, S. 496.)

1880, 5. November, Cezar' A. Kjuj in: "Golos" Nr. 306: "In diesem Quartett zeigt Herr Čajkovskij mehr als irgendwo sonst seine gewohnte Leichtigkeit in der thematischen Erfindung und gleichzeitig eine extreme Skrupellosigkeit in der Wahl der

<sup>72</sup> Das war also ein Abend mit befreundeten Konservatoriumskollegen: dem Violoncellisten und Inspektor des Konservatoriums Karl K. Al'breh (und seiner Frau), dem Ehepaar Nikolaj A. Gubert (Chorpädagoge und Musiktheoretiker) und Aleksandra I. Gubert (geb. Batalina; Pianistin, 1874–1883 Dozentin und 1889–1914 Inspektorin des Konservatoriums, Autorin von Klavierauszügen etlicher Werke Čajkovskijs, so auch des 3. Streichquartetts), dem Musikkritiker und -historiker Nikolaj D. Kaškin, dem Schauspieler und Dramaturgen Ivan S. Samarin (Professor der 'Dramatischen Klassen' des Moskauer Konservatoriums) und dem Pianisten, Dirigenten und Direktor des Konservatoriums Nikolaj G. Rubinstein (1835–1881). – Der Pianist und Komponist S. I. Taneev (1856–1915), Schüler N. G. Rubinstejns und Čajkovskijs, hatte 1875 das Moskauer Konservatorium absolviert und wirkte dort von 1878–1905 als Professor (1885–1889 auch als Direktor). – Wenn Čajkovskij ausdrücklich den Klavierauszug des 3. Streichquartetts erwähnt, der damals im Verlag P. I. Jurgenson hergestellt wurde, könnte das heißen, daß dieser Klavierauszug bei dem abendlichen Treffen sozusagen "probespielt" werden sollte.

<sup>73</sup> Zur gleichen Zeit wurde die Ausgabe der 3. Sinfonie op. 29 (komponiert 1875) vorbereitet, deren Stimmen im Dezember 1876 und deren Partitur im Januar 1877 erschienen. Außerdem wurde Čajkovskijs zweihändiger Klavierauszug seines Slawischen Marschs op. 31 publiziert (die Komposition wurde am 25. September 1876 beendet und am 5. November uraufgeführt).

<sup>74</sup> Čajkovskijs Orchesterfantasie "Francesca da Rimini" op. 32 wurde von Ende September (nach dem 25.) bis zum 14. Oktober komponiert und bis zum 5. November 1876 instrumentiert.

Themen. Alle Themen dieses Quartetts sind wohlklingend, aber nicht tief und wenig originell; sie rufen keinen starken Eindruck hervor, die sanglichen Kantilenen zeichnen sich nicht immer durch Geschlossenheit aus und wirken wie improvisiert; zudem wiederholt sich Herr Čajkovskij in ihnen selbst. Aber das Interesse und die Meisterschaft der Durchführung, der Reiz der Harmonik und Instrumentation beschönigen und verdecken diese beträchtlichen Mängel, so daß das Quartett im Ganzen einer Schauspielerin ähnelt, welche die Blicke der Zuschauer dank kunstvoller Schminke und der Pracht ihrer Kleidung auf sich zieht". (Nach: Dombaeu, S. 497).

1889, 19. Februar / 2. [recte: 3.] März, Leipzig, Čajkovskij in seinem Tagebuch über einen Abend bei den Brodskijs<sup>75</sup>: "Mein 3. Quartett phänomenal gespielt." (Nach: Tagebücher, S. 286.)

Erhaltene autographe Quelle

Partitur: GCMMK f. 88 Nr. 104.

Zeitgenössische Aufführungen

1876, 2. März, Moskau: Uraufführung: Moskau, musikalische Soiree im Hause Nikolaj G. Rubinštejns.

1876, 16. März, Moskau: Zweite Aufführung in einem nichtöffentlichen Konzert im Moskauer Konservatorium, anlässlich des Besuchs des Großfürsten Konstantin Nikolaevič Romanov (Präsident der Russischen Musikgesellschaft). Ausführende: Ivan V. Gržimali, Adolf D. Brodskij, Ju. G. Gerber, Wilhelm F. Fitzenhagen.

1876, 18. März, Moskau: Erste öffentliche Aufführung in einem Konzert von I. V. Gržimali (Besetzung wie am 16. März 1876).

1876, 22. März, Moskau: 2. Kammerkonzert der Russischen Musikgesellschaft (Besetzung wie am 16. März 1876).

1876, 19. Oktober, Petersburg: 3. Kammerkonzert der Russischen Musikgesellschaft, Petersburger Erstaufführung (Leopold Auer, Ivan H. Pikkell', Ieronim A. Vejkman, Karl Ju. Davydov).

1877, 11. Oktober, St. Petersburg, 2. Kammerkonzert der Russischen Musikgesellschaft.

1877: London.

1880, Mitte Januar, Paris, Société de Ste Cécile. Vgl. Žizn'Č 2, S. 367 f. bzw. LebenTsch. 2, S. 97.

1880, 30. Oktober, St. Petersburg, 4. Kammerkonzert der Russischen Musikgesellschaft. Rezension von Čajkovskij. A. Kjuj in: Golos Nr. 306 (5. November 1880).

1884, 10. November, St. Petersburg, 4. Kammerkonzert der Russischen Musikgesellschaft; L. S. Auer, I. H. Pikkell', A. I. Vejkman, K. Ju. Davydov.

1887, 6. Januar, St. Petersburg, 2. Kammerkonzert (2. Serie) der Russischen Musikgesellschaft; L. S. Auer, P. P. Pustarnikov, E. K. Al'breht, K. Ju. Davydov.

1888, 21. Dezember, St. Petersburg, 6. Konzert der Kammermusikgesellschaft; E. K. Al'breht, O. F. Gille, F. N. Gil'debrandt, A. V. Veržbilovič.

<sup>75</sup> Der von Čajkovskij hoch geschätzte russische Geiger Adolf Brodskij (1851-1929), 1875-1878 Lehrer am Moskauer Konservatorium und 1882-1891 Professor am Leipziger Konservatorium, hatte am 4. Dezember 1881 Čajkovskijs Violinkonzert in Wien uraufgeführt (Leitung: Hans Richter). Čajkovskij traf die Familie Brodskij, der er sich freundschaftlich verbunden fühlte, auf seinen Europatourneen 1888 und 1889 in Leipzig.

1889, 18. Februar / 2. März, Leipzig (Čajkovskij während seiner zweiten großen Konzertreise nach Europa als Dirigent eigener Werke, zu Gast bei den Brodskijs), "phänomenale Aufführung" (Tagebücher, S. 286).

1889, 10. November, Moskau, 4. Kammerkonzert (1. Serie); Leipziger Quartett: A. D. Brodskij, Ž. Bekker, O. Novaček, Ju. Klengel'.

1891, 23. März, Kiev, 1. Kammerkonzert (1. Serie); O. Ševčik, Šutman, E. A. Ryb, F. V. fon Millert.

1891, 8. / 20. Mai, New York, Musiksoiree des "Composer's Club" zu Čajkovskijs Ehren in einem Saal der Metropolitan Opera am Ende seiner USA-Tournee und am Vorabend seiner Rückkehr nach Europa: u.a. 3. Streichquartett, Klaviertrio, Romantzen.

1892, 23. Januar, Moskau, 5. Kammerkonzert der Russischen Musikgesellschaft; I. V. Gržimali, D. S. Krejn, N. N. Sokolovskij, A. Ė. fon Glen.

Gedächtniskonzerte nach Čajkovskijs Tod.

1893, 1. November, Moskau, 2. Kammerkonzert der Russischen Musikgesellschaft; Besetzung wie am 23. Januar 1892.

1893, 3. November, St. Petersburg, Kammermusikgesellschaft; 3. Satz, Andante funebre.

1893, 7. November, Har'kov, 1. Kammerkonzert der Russischen Musikgesellschaft; K. K. Gorskij, S. Dočevskij, K. A. Kučera, S. S. Glazer.

1893, 11. November, St. Petersburg, 2. Kammerkonzert der Russischen Musikgesellschaft; 3. Satz, Andante funebre.

Anmerkungen

Den 3. Satz hat Čajkovskij 1876 für Nadežda F. fon Mekk für Violine und Klavier bearbeitet. – 1905 bearbeitet A. K. Glazunov den Satz für Streichorchester.

Erstausgabe, Satzfolge und formale Übersicht

Moskau: P. Jurgenson, November 1876 (Partitur und Stimmen; nach: ČMN, S. 373). Oktober 1877: Klavierauszug zu vier Händen von Aleksandra I. Batalina[-Gubert] (nach: Dombaeu, S. 496).

#### I. Andante sostenuto – Allegro moderato (es-Moll)

SONATENHAUPTSATZ MIT LANGSAMER EINLEITUNG UND LANGSAMER CODA.

Einleitung: Prolog, Thema (T. 21 ff.), Überleitung (T. 67 ff.).

Exposition

Hauptsatz (T. 79 ff.), Seitensatz (T. 135 ff.), Schlußgruppe (T. 207 ff.).

Durchführung (T. 224 ff.).

Reprise

Hauptsatz (T. 341 ff., mit neuem Gedanken T. 389 ff.), Seitensatz (T. 432 ff.).

Schlußgruppe (T. 506 ff. mit Variante des Seitensatzthemas T. 546 ff.).

Coda mit dem Thema der Einleitung, T. 591-629.

#### II. Allegretto vivo e scherzando (B-Dur)

SCHERZO MIT CODA.

Scherzo – Mittelteil und Rückführung (T. 55-107) – Scherzo da capo – Coda (T. 108-114).

#### III. Andante funebre e doloroso, ma con moto (es-Moll)

LANGSAMER SATZ ALS MUSIKALISCHES TOMBEAU (IN RONDOFORM).

A – B ([quasi-liturgische Rezitation], T. 28 ff.) – C ("piangendo e molto espressivo", T. 40 ff.) – A' (mit der Figuration aus C, T. 61 ff.) – C' (T. 74 ff.) – A'' (T. 99 ff.) – B (T. 114-134).

## IV. Finale. Allegro non troppo e risoluto (Es-Dur)

RONDOARTIGES FINALE (ohne C-Teil und ohne lyrisch-gesangliches Thema).  
 "Vorhang" – A (Es-Dur, T. 9 ff.) – B (c-Moll, T. 36 ff.) – Dur-Variante des B-Themas  
 (As-Dur, T. 82 ff.) – A' (Es-Dur, T. 100 ff.) – Pianissimo-Episode (C-Dur, Pseudo-Coda,  
 T. 135 ff.) – A" (Es-Dur, T. 179 ff.) – B' (g-Moll, T. 198 ff.) – Andante-Überleitung  
 (an die Begleitung in der Einleitung des I. Satzes erinnernd, T. 306 ff.) – Stretta  
 (mit dem Material der Pianissimo-Episode T. 134 ff., T. 314-352).

Neuausgaben

ČPSS 31 (Partitur und Stimmen). – Eulenburg-Taschenpartitur No. 197.

## Drei Stücke für Violine und Klavier op. 42 "Souvenir d'un lieu cher" ČS 205-207

Entstehungszeit und Widmung

Komponiert März-Mai 1878.

B. gewidmet. [Gemeint ist Brailov, ein großes Gut von Nadežda F. fon Mekk in der Ukraine, wo Čajkovskij die drei Stücke vollendet hat.]

Dokumente zur Entstehungsgeschichte und Rezeption

1878, 11. / 23. März, Clarens (am Genfer See), Čajkovskijs Brief an seinen Bruder Anatolij: "Ich habe das Andante des Violinkonzerts angefangen." (Nach: ČPSS VII, S. 166.)

1878, 22. März 3. April, Clarens, Čajkovskijs Brief an Nadežda F. fon Mekk: "Den ersten Satz des [Violin-] Konzerts habe ich schon beendet, d.h. ich habe ihn ins reine geschrieben<sup>76</sup> und durchgespielt. Ich bin mit ihm zufrieden, und jetzt bleibt mir nur noch seine Instrumentation. Das Andante befriedigte mich beim Zusammenspiel mit der Geige nicht, und ich werde es entweder einer radikalen Korrektur unterziehen oder ein neues schreiben. Das Finale ist, wenn ich mich nicht irre, ebenso gelungen wie der erste Satz." (Nach: ČPSS VII, S. 192.)

1878, 22. März / 3. April, Clarens, Čajkovskijs Brief an seinen Bruder Anatolij: "Kotek<sup>77</sup> hat den Violinpart des Konzerts abgeschrieben, und vor dem Mittagessen haben wir es gespielt. Der Erfolg war riesig, sowohl für den Autor als auch für den Interpreten. Kotek spielte tatsächlich so, daß er das Konzert sofort öffentlich spielen könnte.<sup>78</sup> [...] Am Abend habe ich das Andante gespielt, welches bei weitem weniger gefällt als der erste Satz. Ich bin auch selbst weniger zufrieden." (Nach: ČPSS VII, S. 192.)

1878, 23. und 24. März / 4. und 5. April, Clarens, Čajkovskijs Brief an seinen Bruder Anatolij: "Das Finale meines Konzertes macht Furore bei uns, aber das Andante hat sich als untauglich erwiesen, und morgen muß ich ein neues schreiben." – "Ich habe ein neues Andante geschrieben, mit dem beide strengen, aber verständnisvollen Kritiker<sup>79</sup> zufrieden sind." (Nach: ČPSS VII, S. 194.)

1878, 24. März / 5. April, Clarens, Čajkovskijs Brief an Nadežda F. fon Mekk: "Mein [Violin-] Konzert werden Sie früher erhalten, als es gedruckt wird.<sup>80</sup> Ich werde ei-

<sup>76</sup> Zunächst hatte Čajkovskij die Entwurffassung geschrieben, dann (wie bei Konzertstücken üblich) den Klavierauszug. Anschließend schreibt er die Partitur, in welcher der Solopart zunächst fehlen kann, weil er schon im Klavierauszug seine endgültige Form gefunden hat. So wurde zum Beispiel der Solopart in der autographen Partitur des I. Klavierkonzerts nachträglich von fremder Hand eingetragen.

<sup>77</sup> Der eng mit Čajkovskij befreundete Geiger Iosif I. Kotek (1855-1885), früher sein Schüler am Moskauer Konservatorium, das er 1876 in der Geigenklasse von I. V. Gržimali absolviert hatte, vervollkommnete damals sein Spiel bei Joseph Joachim in Berlin. Er war auf Čajkovskijs Bitte nach Clarens gekommen, hatte viele Noten zum gemeinsamen Musizieren mitgebracht (u.a. Lalos Symphonie espagnole für Violine und Orchester, die Čajkovskij zur Komposition seines Violinkonzerts anregte) und beriet seinen früheren Lehrer bei der Konzeption des Soloparts. Čajkovskij widmete ihm sein Valse-Scherzo op. 34.

<sup>78</sup> Die Uraufführung des Konzerts bot Čajkovskij dem damals in Petersburg wirkenden Leopold Auer an, doch dieser lehnte es wegen seiner großen spieltechnischen Schwierigkeiten ab. Die Uraufführung fand erst am 4. Dezember 1881 in Wien statt: Adol'f D. Brodskij spielte es unter der Leitung von Hans Richter (und ein Jahr später auch in Moskau).

<sup>79</sup> Iosif I. Kotek und Čajkovskijs Bruder Modest.

<sup>80</sup> Der Klavierauszug des Violinkonzerts D-Dur op. 35 erschien im Oktober 1878 bei P. I. Jurgenson in Moskau. (Die Orchesterstimmen kamen dort im August 1879 heraus, während die Partitur erst im Juni 1888 gedruckt wurde.)

ne Abschrift in Auftrag geben, und diese Abschrift wird Ihnen sicher im Laufe des nächsten Monats zugestellt. Heute habe ich ein anderes *Andante* geschrieben, das besser zu den beiden komplizierten [Eck-] Sätzen des Konzertes paßt. Das erste [*Andante*] macht ein selbständiges Geigenstück [mit Klavierbegleitung] aus, welches ich zwei anderen von mir geplanten Geigenstücken angliedern werde. Sie werden zu einem gesonderten Opus zusammengestellt, welches ich Ihnen ebenfalls vor der Drucklegung zustellen werde." (Nach: ČPSS VII, S. 196.)

1878, 30. April, Kamenka, Čajkovskijs Brief an Nadežda F. fon Mekk: "Die [Klavier-] Sonate [op. 37] ist schon ganz fertig, auch zwölf Stücke mittlerer Schwierigkeit für Klavier solo [op. 40] sind fertig, selbstverständlich alles erst im Konzept. Morgen beginne ich eine Sammlung von Miniaturstücken für Kinder [das Kinderalbum op. 39 ...] Danach mache ich mich an Romanzen [Sechs Romanzen op. 38], Violinstücke [die Drei Stücke op. 42], und wenn die günstige Stimmung anhält, will ich versuchen, irgend etwas für Kirchenmusik zu komponieren [die Liturgie op. 41]." (Nach: ČPSS VII, S. 238.)

1878, 18. Mai, Brailov, Čajkovskijs Brief an seinen Bruder Modest: "Stell Dir vor, Modja, daß ich, obwohl ich vollkommen frei bin, mich niemand stört und irgendwie einschränkt – trotzdem nicht zu all dem komme, was ich tun möchte, und das reizt mich ein wenig. Ich wollte heute morgen ein Violinstück umschreiben, und es gelang mir nicht, es auch nur zur Hälfte fertig zu bekommen." (Nach: ČPSS VII, S. 263.)

1878, 19. Mai, Brailov, Čajkovskijs Brief an Nadežda F. fon Mekk: "Heute morgen habe ich angefangen, die Violinstücke ins reine zu schreiben,<sup>81</sup> die ich hier bei Ihnen lassen werde." (Nach: ČPSS VII, S. 262.)

1878, 21. Mai, Brailov, Čajkovskijs Brief an Nadežda F. fon Mekk: "Nach dem Spaziergang kehre ich nach Hause zurück und schreibe an den Violinstücken. Eines (*Méditation*) ist schon ganz fertig. Wenn ich mich nicht irre, wird es Ihnen gefallen, obgleich es Stellen gibt, wo die Begleitung recht schwer ist, und ich fürchte, daß Sie sich darüber ärgern werden." (Nach: ČPSS VII, S. 268.)

1878, 27. Mai, Brailov, Čajkovskijs Brief an Nadežda F. fon Mekk: "In meinem Portefeuille befinden sich jetzt eine ganze Menge Skizzen [= Entwürfe]. Außer den Geigenstücken [op. 42] schrieb ich: sechs Romanzen [op. 38], etwa ein Dutzend Klavierstücke [= die Zwölf Stücke mittlerer Schwierigkeit op. 40], ein Album kleiner Stücke für Kinder, 24 an der Zahl [op. 39], eine große Sonate [= Grande Sonate op. 37] und die gesamte Liturgie des Heiligen Johannes Chrysostomus [op. 42]. Es wird viel Zeit brauchen, etwa eineinhalb Monate, ausdauernder Arbeit, um all dies in Ordnung zu bringen und umzuschreiben." (ČPSS VII, S. 283.)

1878, 27. Mai, Brailov, Čajkovskijs Brief an seinen Bruder Modest: "Ich schreibe nichts. Unterbreche sogar die Umschrift der Violinstücke für N[adežda] F. [fon Mekk]. Entweder lese ich, dazu gibt es [hier in Brailov] eine Menge Stoff, oder ich schlendere durch den Garten oder in der Umgebung herum, oder ich esse und trinke." (Nach: ČPSS VII, S. 285.)

1878, 30. Mai, Brailov, Čajkovskijs Brief an Nadežda F. fon Mekk:

<sup>81</sup> "Ins reine schreiben" bzw. "umschreiben" nennt Čajkovskij das Ausarbeiten des Konzepts zur endgültigen Fassung (= Vorlage für den Erstdruck).

"Und so fahre ich heute. Ich genau zwei Wochen hier verbracht. Ich danke Ihnen, liebe Freundin, für all das Schöne, das ich hier erlebt habe. Niemals, niemals werde ich diese Tage vergessen, und ich werde mich mit der Hoffnung trösten, irgendwann wiederzukommen. Auf Wiedersehen. Ich will sogleich Ihre Noten in Ordnung bringen, unter denen auch meine drei neuen Geigenstücke sein werden.

P. Tschaikowsky

6 Uhr abends. Soeben habe ich Ihre Notenbibliothek in Ordnung gebracht, schlen- derte lange durch den Garten und verabschiedete mich von ihm. Wissen Sie, teure Freundin, daß ich sehr, sehr traurig bin, mich von Brailov zu trennen. [...]

Meine Stücke (die Brailov gewidmeten) habe ich Marcel<sup>82</sup> zur Übergabe an Sie gegeben. Wenn Danil'čenko<sup>83</sup> bei Ihnen in Brailov sein wird, seien Sie so gut ihm aufzutragen, sie abzuschreiben und mir die Kopie zu schicken, wobei er sich nicht zu beeilen braucht, und wenn es auch nicht vor dem Ende des Sommers sein wird.<sup>84</sup> Das erste der Stücke, scheint mir, ist das beste, aber auch das schwerste; es heißt '*Méditation*' und ist im *Andante*-Tempo zu spielen. Das zweite ist ein sehr schnelles Scherzo, das dritte ein '*Chant sans paroles*'. Ich war unaussprechlich traurig, als ich sie soeben Marcel übergab. Noch vor kurzem hatte ich mich mit ihrer Umschrift beschäftigt. Damals blühte der Flieder in seiner ganzen Pracht, das Gras war noch nicht gemäht, die Rosen begannen kaum Knospen zu zeigen! Und nun sind zwei Wochen verflossen, und wie schnell!" (Nach: ČPSS VII, S. 289 und 290.)

1878, 16. Juni, Kamenka, Čajkovskijs Brief an seinen Verleger Petr I. Jurgenson: "Was die Korrektur des Walzers betrifft [= des (Iosif I. Kotek gewidmeten) Valse-Scherzo für Violine und Orchester bzw. Klavier op. 34], verzeih mir. Ich habe überhaupt keine Zeit, ihn durchzusehen, und da bei meiner Abreise Arends<sup>85</sup> auftauchte, habe ich ihm die Sache übertragen. Was die [Drei] Stücke für Geige [und Klavier op. 42] betrifft, sage ich Dir, daß ich für sie haften kann und von einer guten Korrektur nur in dem Fall überzeugt bin, wenn Du sie an Kotek schickst. Wenn es möglich ist, so schicke auch den Walzer an Kotek, der Dich gewiß nicht hinhalten wird. Aber trotzdem, verzeih die Verzögerung, die Du erleidest. Wenn ich nach Moskau zurückkehre, hoffe ich, daß die Mißverständnisse zwischen uns bei den Korrekturen nicht mehr auftreten." (Nach ČPSS VII, S. 307.)

<sup>82</sup> Marcel Karlovič war ein Diener Nadežda F. fon Mekks in Brailov, der sich um Čajkovskijs Wohlergehen dort kümmerte.

<sup>83</sup> Der Violoncellist Petr A. Danil'čenko (1857-1908) studierte damals noch am Moskauer Konservatorium; Nadežda F. fon Mekk hatte ihn als Kammermusiker in ihr Haus verpflichtet. (Danil'čenko absolvierte das Konservatorium 1880 und war 1882-1887 und 1890-1908 Mitglied des Orchesters des Moskauer Bol'soj teatr.

<sup>84</sup> Tatsächlich wurden die Drei Stücke op. 42 im Sommer 1878 von dem Geiger und dilettierenden Komponisten Vladislav A. Pahuľskij abgeschrieben (auch er war von Frau fon Mekk angestellt worden, als Musiker und Sekretär, 1889 heiratete er ihre Tochter Julija); und diese Abschrift wurde an Čajkovskij geschickt. Das Autograph blieb, wie Čajkovskij es vorgesehen hatte, bei Nadežda F. fon Mekk. Über seinen Verbleib ist nichts bekannt. (Ebenso hatte Čajkovskij Frau fon Mekk die Konzeptschriften der ihr gewidmeten 4. Sinfonie sowie des "Evgenij Oegin" geschenkt; auch diese Autographe sind offenbar nicht erhalten geblieben bzw. wieder aufgetaucht.)

<sup>85</sup> Der Geiger (später auch Dirigent und Komponist) Andrej F. Arends (1855-1924) hatte am Moskauer Konservatorium bei Ferdinand Laub Violine und bei Čajkovskij Musiktheorie studiert; Examen: 1877. 1883-1892 spielte er im Orchester des Moskauer Bol'soj teatr, 1892-1900 war er Dirigent am Moskauer Maljy teatr (dem "kleinen" Schauspieltheater) und 1900-1921 erster Balletkapellmeister am Bol'soj teatr.

- 1878, 29. Juli, Verbovka, in seinem Brief an den Verleger Jurgenson schlägt Čajkovskij folgende Honorare für die zuletzt komponierten Stücke vor: Grande Sonate op. 37, 50 Rubel; Zwölf Stücke op. 40, 300 Rubel; Kinderalbum op. 39, 240 Rubel; Sechs Romanzen op. 38, 150 Rubel; Drei Stücke für Violine und Klavier op. 42, 75 Rubel; Liturgie op. 41, 100 Rubel. Die Gesamtsumme von 915 reduziert er aber in Anbetracht der Menge seiner Kompositionen auf 800 Rubel. (ČPSS VII, S. 351.)
- 1878, 13. September, Moskau, Postscriptum in Čajkovskijs Brief an Nadežda F. fon Mekk: "Die Violinstücke [in der Abschrift von V. A. Pahul'skij] habe ich erhalten. Ich danke Ihnen und Pahul'skij." (Nach: ČPSS VII, S. 398.)
- 1878, 23.-24. (?) September, Moskau, Čajkovskijs Brief an Petr I. Jurgenson: "Ich schicke Dir [...] die Violinstücke,<sup>86</sup> die ich Dich bitte zur Korrektur an Kotek zu senden [...]" (nach: ČPSS VII, S. 398.)
- 1878, 24. Oktober, St. Petersburg, Čajkovskijs Brief an Nadežda F. fon Mekk: "Außerdem werde ich die Korrektur der Sonate [op. 37], der zwölf Klavierstücke [op. 42] und der Liturgie [op. 41] machen müssen. Die Brailov gewidmeten Stücke [op. 42] werden auch gedruckt."<sup>87</sup> (Nach: ČPSS VII, S. 435.)
- 1878, 24. November / 6. Dezember, Florenz, Čajkovskijs Brief an Petr I. Jurgenson: "Ich habe mich sehr über das Erscheinen meiner neuen Sachen gefreut.<sup>88</sup> Ich bitte Dich, mir je ein Exemplar aller dieser reizenden Sachen zu schicken und dies sofort zu tun, weil ich nicht weiß, wie lange ich hier bleibe. Es ist sehr gut möglich, daß ich noch irgendwohin weiterfahre. Sag bitte, habe ich Dir die drei Violinstücke gegeben oder nicht? Ihre Korrektur bitte ich Dich Kotek zu übertragen. Auf ihnen soll folgende Widmung stehen: B<sup>+++++</sup> gewidmet, d.h. B und sieben kleine Kreuze."<sup>89</sup> (Nach: ČPSS VII, S. 475.)
- 1878, 10. / 22. Dezember, Florenz, Čajkovskijs Brief an Petr I. Jurgenson: "Die französische Widmung auf den Violinstücken muß einfach heißen: dédié à B\*\*\*\*\*. Also: im Russischen hat die Widmung sieben Sternchen, im Französischen sechs."<sup>90</sup> (Nach: ČPSS VII, S. 527.)
- 1879, 31. Mai, Kamenka, Čajkovskijs Brief an Petr I. Jurgenson: "Die 3 Morceaux für Violine [und Klavier op. 42] habe ich schon lange erhalten, über die schöne Ausgabe bin ich sehr entzückt. Das Manuskript ist unversehrt, und ich werde es für Dich anfordern,<sup>91</sup> gestehe aber, daß dies nicht ganz einfach sein wird. Die Persön-

lichkeit, bei der es sich befindet,<sup>92</sup> gehört nicht zu jenen, die darauf [...],<sup>93</sup> – im Gegenteil."<sup>94</sup> (Nach: ČPSS VIII, S. 238.)

- 1879, 4. Juni, Kamenka, Čajkovskijs Brief an Nadežda F. fon Mekk: "Mit der heutigen Post schicke ich Ihnen, meine liebe Freundin, die gedruckten Violinstücke, die Brailov gewidmet sind. Es ist sehr gut möglich, daß Sie dieselben noch nicht in gedruckter Form haben. Sie sind sehr ordentlich gedruckt." (Nach: ČPSS VIII, S. 242.)

#### Autographe Quellen

Es sind keine autographen Quellen bekannt. Die autographe "Umschrift" der drei Stücke hatte Čajkovskij Nadežda F. fon Mekk geschenkt (siehe oben).

#### Uraufführung

Wann die Drei Stücke op. 42 zum ersten Mal aufgeführt worden sind, ist nicht bekannt.

#### Anmerkungen

Nr. 1, *Méditation*, bildete zunächst den langsamen Satz von Čajkovskijs Violinkonzert op. 35 (März 1878). – 1896 erschienen die drei Stücke bei P. I. Jurgenson, Moskau, in einer Bearbeitung für Violine und Orchester von Aleksandr K. Glazunov und 1908 in einer Neuausgabe der Originalfassung für Violine und Klavier, hg. von Leopold Auer.

#### Erstausgabe, Satzfolge und formale Übersicht

Moskau: P. Jurgenson, Mai 1879. Einzelausgaben: Nr. 1 im Oktober 1880; Nr. 2 und 3 im April 1884.

1. *Méditation* (d-Moll) ČS 205 [zunächst Mittelsatz des Violinkonzerts op. 35].  
Andante molto cantabile.

LYRISCHER SATZ IN RONDOFORM MIT EINLEITUNG UND CODA.

Einleitung – A (T. 18 ff.) – B (T. 40 ff.) – A' (T. 61 ff.) – C (T. 75 ff.) – A" (T. 103 ff.) – B' (T. 123 ff.) – A" (T. 144 ff.) – Coda (mit Material aus C, T. 164 ff., und A, T. 177-188).

2. *Scherzo* (c-Moll) ČS 206. Presto giocoso.

A – B (As-Dur, T. 95 ff.) – A' (T. 187-288).

3. *Mélodie* (Es-Dur) ČS 207. Moderato con moto.

A – B (T. 19 ff.) – A' (T. 50 ff.) – Coda (T. 71-82).

#### Neuausgabe

ČPSS 55 a (Partitur und Stimme).

<sup>86</sup> In der Abschrift von V. A. Pahul'skij.

<sup>87</sup> Allerdings ziehen sich die Herstellungsarbeiten an den Drei Stücken op. 42 bis Mai 1879 hin.

<sup>88</sup> Violinkonzert op. 35 (Klavierauszug), Sechs Romanzen op. 36, Kinderalbum op. 39.

<sup>89</sup> B und sieben kleine Kreuze für die fehlenden sieben Buchstaben des Ortsnamens Brailov mit der Dativenendung: Brailovu.

<sup>90</sup> Wie nicht selten hat der zerstreute Verleger P. I. Jurgenson bei der Herstellung der Titelseiten nicht aufgepaßt. In dem mir vorliegenden Exemplar der Erstausgabe (Plattenummern 3379-3381) heißt es auf dem französischen Außentitel "Dédiés à B. .... [also B. mit sieben Punkten]. | Souvenir d'un lieu cher. TROIS MORCEAUX [...]" und auf dem russischen Innentitel "Posvjaščajtsja B ..... | TRI PIĚSY [...]" Die Entsprechung des französischen Titels "Souvenir d'un lieu cher" fehlt auf der russischen Titelseite.

<sup>91</sup> Petr I. Jurgenson legte großen Wert darauf, die Autographe der bei ihm verlegten Werke Čajkovskijs in seinem Archiv aufzubewahren und hat Čajkovskij verschiedene Male kritisiert, wenn er Manuskripte verschickt hat.

<sup>92</sup> Nadežda F. fon Mekk; siehe oben.

<sup>93</sup> Auslassung in ČPSS VIII, S. 238.

<sup>94</sup> Offenbar hat Čajkovskij sein Autograph der Drei Stücke op. 42 nicht von Frau fon Mekk zurückbeten.

## **Trio für Klavier, Violine und Violoncello a-Moll op. 50 ČS 93** **À la mémoire d'un grand artiste**

### Entstehungszeit und Widmung

Komponiert Dezember 1881 / Januar 1882; Beendigung der Partitur: Februar 1882.  
Revidiert im April 1882 nach einer privaten Aufführung in Moskau.

"À la mémoire d'un grand artiste" (Dem Andenken eines großen Künstlers [Nikolaj G. Rubiňštejn]).

### Dokumente zur Entstehungsgeschichte und Rezeption

#### ČAJKOVSKIJS ABNEIGUNG GEGEN DIE BESETZUNG DES KLAVIERTRIOS

1880, 24. Oktober, Kamenka, Brief an Nadežda F. fon Mekk: "Sie fragen mich, warum ich kein Trio komponiere? Verzeihen Sie, meine liebe Freundin, so gern würde ich Ihren Wunsch erfüllen, doch das übersteigt meine Kräfte. Wohl infolge der Beschaffenheit meiner Hörorgane vertrage ich die Verbindung von Klavier, Geige und Cello nicht. Mir scheint, daß diese Klangfarben nicht miteinander harmonisieren, und ich versichere Ihnen, daß es für mich eine Qual ist, ein Trio oder eine Sonate mit Geige und Cello [mit Klavier] zu hören. Diese physiologische Tatsache kann ich nicht erklären und stelle sie nur fest. Etwas ganz anderes ist die Verbindung von Klavier und Orchester: Auch hier verschmelzen die Klangfarben nicht miteinander, denn der elastische Ton des Klaviers prallt von jeder anderen Klangmasse ab, doch handelt es sich hierbei um zwei ebenbürtige Kräfte, das gewaltige, an Farbenreichtum so unerschöpfliche Orchester, mit dem der kleine, unscheinbare, doch geistesstarke Gegner sich auseinandersetzt und auch siegt, wenn der Pianist begabt ist. In diesem Ringen steckt viel Poesie und eine Unmenge verführerischer Kombinationsmöglichkeiten für den Komponisten. Aber wie unnatürlich ist die Verbindung von Geige, Cello und Klavier! Jedes Instrument verliert den ihm eigentümlichen Reiz. Die melodische Klangfarbe von Geige und Cello mit ihrem wunderbar warmen Timbre tritt in einen Wettbewerb mit dem Klavier – dem König aller Instrumente –, das vergeblich zu beweisen versucht, daß es auch, wie seine Widersacher, singen kann. Ich finde, das Klavier sollte nur in drei Fällen Verwendung finden: erstens allein; zweitens im Kampf mit dem Orchester; drittens als Begleitung, das heißt als Hintergrund eines Bildes. Aber ein Trio setzt ja Gleichberechtigung und Gleichartigkeit voraus; wie kann jedoch eine solche zwischen Streichinstrumenten einerseits und dem Klavier andererseits vorhanden sein? Sie fehlt. Deshalb haben Klaviertrios stets etwas Gekünsteltes. Jedes Instrument spielt fortwährend nicht das, was der Komponist ihm aufzwingt; denn dem Tonsetzer fällt es oft schwer, die verschiedenen Teile seiner Komposition auf die Instrumente zu verteilen. Man muß hier die Kunst eines Beethoven, Schumann und Mendelssohn restlos anerkennen, diese Schwierigkeiten in genialer Weise zu lösen. Ich weiß, daß es viele herrliche Trios gibt; doch als musikalische Form [= Gattung] liebe ich das Trio nicht. Deshalb könnte ich für diese Klangkombination keine von echtem Gefühl beseelte Komposition schreiben." (ČPSS IX, S. 306; hier nach: Teure Freundin, S. 346 f.)

1881, 27. Januar, St. Petersburg, Brief an Nadežda F. fon Mekk: "Haben Sie von der Erkrankung Nikolai Grigorjewitsch Rubinsteins erfahren, liebe Freundin? Sein Zustand ist sehr ernst; trotzdem arbeitet er über seine Kräfte. Er läßt sich von einem Arzt behandeln, der jedoch völlige Ruhe verlangt und ihm dringend rät zu verreisen. Er will aber nichts davon hören; er behauptet, ohne den gewohnten



Trubel nicht leben zu können. Ich habe ihn vergeblich zu überreden versucht, wegzufahren und sich zu erholen. In dieser Beziehung ist er jedoch genau das Gegenteil von uns beiden. Wir ziehen uns gern in die Einsamkeit zurück, er aber braucht Menschen um sich und recht viel Lärm. Er liest nicht gern, Spaziergänge langweilen ihn, und er beschäftigt sich auch nie mit Musik zum eigenen Genuß. Was könnten einem solchen Menschen Ruhe und Erholung geben? Nichts als Qualen.

Die Ärzte sind sich über seine Krankheit noch nicht einig. Botkin glaubt, es sei die Leber, die Diagnose der anderen Moskauer Ärzte lautet auf eine Erkrankung der Nieren. Jedenfalls ist Nikolai Grigorjewitsch so blaß, mager und schwach, daß es ein Jammer ist." (ČPSS X, S. 24; hier nach: Teure Freundin, S. 356.)

1881, 11. / 23. März, Nikolaj G. Rubinštejn stirbt in Paris.

DIE KONZEPTSCHRIFT: 14. oder 15. / 26. oder 27. Dezember 1881 bis 6. / 18. Januar 1882, Rom

1881, 15. / 27. Dezember, Rom, Brief an Nadežda F. fon Mekk: "Wissen Sie, meine Teure, was ich jetzt komponiere? Sie werden sich sehr wundern. Erinnern Sie sich, daß Sie mir einst rieten, ein Trio für Klavier, Geige und Cello zu komponieren, und wissen Sie noch, was ich Ihnen antwortete? Ich schrieb damals, ich hätte eine Abneigung gegen diese Zusammenstellung von Instrumenten. Jetzt aber beschloß ich plötzlich, trotz dieser Antipathie, mich auf diesem bisher von mir gemiedenen Gebiet zu versuchen. Den Anfang des Trios habe ich bereits geschrieben; ob ich es zu Ende führe und mit welchem Erfolg, weiß ich noch nicht, doch wünsche ich, daß es mir gelingt. Und nun möchte ich Ihnen auch sagen – ich hoffe sehr, Sie glauben es mir –, daß der wichtigste Grund oder, richtiger gesagt, einzige Grund meiner Überwindung dieser Abneigung einer solchen Zusammenstellung von Instrumenten der Gedanke war, daß ich Ihnen mit diesem Trio Freude bereiten würde. Ich will nicht leugnen, daß es mich Mühe kostet, meine musikalischen Gedanken in dieser mir neuen, ungewohnten Form zum Ausdruck zu bringen. Doch will ich als Sieger aus allen Schwierigkeiten hervorgehen, und der Gedanke, daß Sie zufrieden sein werden, spornt mich an und begeistert mich." (ČPSS X, S. 292; hier nach: Teure Freundin, S. 385.)

1881, 15. / 27. Dezember, Rom, Čajkovskijs Brief an seinen Diener Aleksej I. Sofronov. "Ich arbeite jetzt sorgfältig, aber irgendwie gelingt mir die Komposition nicht so leicht wie früher." (ČPSS X, S. 293.)

1881 / 1882, 22. Dezember / 3. Januar, Rom, Čajkovskijs Brief an Nadežda F. fon Mekk: "[...] ich arbeite mit Erfolg [...]" (ČPSS X, S. 297).

1881 / 1882, 23. Dezember / 4. Januar, Rom, Brief an Nadežda F. fon Mekk: "Denken Sie nicht, liebe Freundin, daß ich mich mit der Komposition des Trios ermüde. Anfangs mußte ich mir etwas Zwang antun, um mich mit der Kombination der Instrumente, die meinem Gehör zuwider ist, abzufinden. Aber jetzt interessiert und unterhält mich diese Arbeit, und der Gedanke, daß dieses Trio Ihnen Vergnügen bereiten wird, verleiht dieser Beschäftigung großen Reiz." (ČPSS X, S. 298.)

1881 / 1882, Dezember / Januar, weitere Briefe Čajkovskijs, in denen er von der ungewohnten Aufgabe spricht, ein Trio zu schreiben, und von seiner fehlenden Zu-

versicht, ob er die Aufgabe erfolgreich lösen könne: an seine Cousine Anna P. Merkling (27. Dez. / 8. Jan.) und an seinen Verleger Petr I. Jurgenson (29. Dez. / 10. Jan.). (ČPSS X, S. 304 und 307.)

An Anna P. Merkling: "Anfangs war meine Muse etwas kalt zu mir, und ich konnte nichts schreiben. Jetzt begann sie mich sehr häufig und gern zu besuchen, so daß auch die Arbeit interessant ist. [...] Wenn Du wissen willst, was ich schreibe, dann will ich Dir sagen, daß ich mich in einer neuen Gattung versuchen will, und zwar schreibe ich ein Trio für Klavier, Violine und Cello."

An Petr I. Jurgenson: "Ich schreibe jetzt nicht mehr und nicht weniger als ein Trio für Klavier, Violine und Cello. Was daraus wird, weiß ich nicht. Die Vsenoščnaja habe ich schon im Sommer [im Konzept] beendet [...] Sobald ich das Trio im Konzept beendet haben werde, werde ich mich sofort an die Umschrift [= die endgültige Fassung] der Vesper."

1882, 6. / 18. Januar, Rom, Brief an Nadežda F. fon Mekk: "Heute morgen habe ich die Konzeptschrift des Trios abgeschlossen. [...] Mag das Trio ein wenig liegenbleiben; es wird davon profitieren, daß ich mich auf einige Zeit von ihm trenne. Dann werde ich mich an seine Fertigstellung machen [...]" (ČPSS XI, S. 19).

1882, 9. / 21. Januar 1882, Čajkovskijs Brief an seinen Bruder Anatolij: "Ich schließe mein Trio [im Konzept] ab und habe beschlossen, koste es was es wolle, mich am morgigen Sonntag ganz von ihm freizumachen und zur Erholung einen großen Spaziergang zu machen.

Ich bin ganz in mein Trio versunken. Mich interessiert diese von mir noch nicht versuchte Form [= Gattung]. In etwa zwei Tagen werde ich mich an die Umschrift [= die Partitur] machen, und sobald es fertig ist, werde ich es nach Moskau schicken, und Du wirst Taneev bitten, seine [Probe-] Aufführung zu organisieren.

DIE PARTITUR (ERSTE FASSUNG): etwa 11. / 23. Januar bis 28. Januar / 9. Februar 1882

1882, 13. / 25. Januar, Rom, Brief an Nadežda F. fon Mekk: "Ich habe mein Trio [im Konzept] beendet und mich mit großem Eifer an seine Umschrift [in Partitur] gemacht.<sup>95</sup> Jetzt, wo das Stück schon geschrieben ist, kann ich mit ziemlicher Überzeugung sagen, daß diese Komposition jedenfalls nicht übel ist. Ich fürchte nur, daß ich, da ich mich so spät einer neuen Art von Kammermusik zugewendet und mein ganzes Leben für Orchester geschrieben habe, Fehler gemacht habe, was die Anwendung der hier gegebenen Instrumente auf meine Musik betrifft. Mit einem Wort, ich fürchte, daß das sinfonische Musik ist, die lediglich der Triobesetzung angepaßt, aber nicht direkt für sie berechnet ist. Ich habe mit sehr viel Mühe gegeben, daß das nicht so ist – aber ich weiß nicht, was dabei herausgekommen ist." (ČPSS XI, S. 24.)

1882, 16. / 28. Januar, Rom, Čajkovskijs Brief an seinen Bruder Anatolij: "Ich bin jetzt schrecklich fleißig geworden: Ich habe mein Trio beendet; in der Tiefe meiner Seele bin ich mit ihm zufrieden und habe mich mit der mir eigenen Eile daran gemacht, es umzuschreiben [= den Entwurf in Partitur zu bringen]. Ich möchte es schnell abschließen, um es nach Rußland zu schicken und zu erfahren, was Ta-

---

<sup>95</sup> Seine Konzeptschriften arbeitet Čajkovskij in – von ihm so genannten – Umschriften aus, die als Druckvorlagen der Erstausgaben dienen.

neev, Al'breht<sup>96</sup> und die anderen, deren Urteil ich schätze, darüber sagen werden." (ČPSS XI, S. 29.)

1882, 18. / 30. Januar, Rom, Čajkovskijs Brief an Petr I. Jurgenson: In etwa zwei Wochen werde er ihm die Partitur des Trios schicken. "Den ersten Satz habe ich schon [in Partitur] umgeschrieben; den zweiten (Andante mit Variationen, von denen die letzte, die zwölfte, gleichzeitig auch das Finale ist) beginne ich morgen umzuschreiben." (ČPSS XI, S. 32.)

1882, 22. Januar / 3. Februar, Rom, Čajkovskijs Brief an seinen Bruder Anatolij: "Die ganze letzte Zeit fühle ich mich physisch und moralisch hervorragend. Ich schreibe das hauptsächlich dem Umstand zu, daß das Trio, das ich jetzt umschreibe, mir sehr gefällt. Vielleicht werde ich ihm später untreu werden und es ebenso hassen, wie die meisten meiner früheren Werke – aber jetzt bin ich stolz darauf, es befriedigt mich voll und hebt meine Meinung von mir selbst." (ČPSS XI, S. 38.)

1882, 25. Januar / 6. Februar, Rom, Čajkovskijs Brief an Nadežda F. fon Mekk: Das Trio "hat auf einige Zeit alle meine Kräfte verbraucht.

Zum Trio wollte ich Ihnen noch Folgendes sagen: Ich hatte die Absicht, mein Manuskript [= das Partiturotograph] hier für Sie ins Reine zu schreiben, und wenn ich mich nicht irre, habe ich Ihnen das auch geschrieben. Aber ist es nicht besser, meine Liebe, das Manuskript, sobald es fertig ist, nach Moskau zum Druck zu schicken, damit es möglichst schnell in der Form erscheint, in der Sie es leicht lesen können. Offenbar läßt sich bei Ihnen zur Zeit kein Trio zusammenstellen,<sup>97</sup> da ein Cellist fehlt; so brauche ich mich nicht besonders zu beeilen." (ČPSS XI, S. 40.)

1882, 28. Januar / 9. Februar, Rom, Čajkovskijs Brief an die Pianistin Anna Ja. Aleksandrova-Levenson: "Anfangs kam das Werk bei mir matt voran, als ob gleichsam nicht ich es geschrieben hätte. Jetzt überkam die Begeisterung mich etwas, und ich schreibe ein Trio für Klavier, Violine und Violoncello." (ČPSS XI, S. 42.)

1882, 28. Januar / 9. Februar, Rom: Čajkovskij datiert das Partiturotograph des Trios, arbeitet aber offenbar noch zwei Tage daran – siehe die nächsten beiden Briefzitate.

1882, 30. Januar / 11. Februar, Rom, Čajkovskijs Brief an Nadežda F. fon Mekk: "Mein Trio kommt voran, und diese Arbeit macht mir große Freude. Das Trio wird aus insgesamt zwei Sätzen bestehen. Der zweite Satz ist ein Thema mit einer großen Zahl von Variationen, von denen die letzte [zwölfte] das Finale des ganzen Stückes sein wird." (ČPSS XI, S. 44.)

#### WÜNSCHE ČAJKOVSKIJS AN DEN VERLEGER UND AN DIE INTERPRETEN. PROBESPIEL

1882, 28.-30. Januar / 9.-11. Februar (?), Rom: Bitte des Komponisten auf der ersten Seite des Partiturotographs: "Ich bitte S. I. Taneev, dieses Trio mit den Herren

<sup>96</sup> Der mit Čajkovskij befreundete Violoncellist Karl K. Al'breht (1836-1893) unterrichtete am Moskauer Konservatorium und war 1866-1889 dessen Inspektor. Čajkovskij schätzte Al'breht auch als Musiker sehr.

<sup>97</sup> Nadežda F. fon Mekk hatte immer einige Musiker bei sich angestellt, so auch zeitweise ein Trio. Ein Foto von ca. 1880 (abgebildet in ČPSS IX, vor S. 305) zeigt die Musiker eines ihrer "Haustrios": den Geiger (und dilettierenden Komponisten) Vladislav A. Pahul'skij, den Violoncellisten Petr A. Danil'čenko und (als Pianisten) Claude Debussy (!). Vgl. dazu Mitteilungen 7 (2000), S. 39-41.

Gržimali und Fitzenhagen zu spielen und, wenn sie herausgefunden haben, welche Stellen Korrekturen erfordern, diese zusammen mit ihnen auf sich zu nehmen."

1882, 30. Januar / 11. Februar, Rom: Čajkovskij schickt das Partiturautograph des Trios an seinen Verleger Petr I. Jurgenson nach Moskau. In seinem Begleitbrief heißt es: "Ich habe gerade mein Trio an Dich abgeschickt. Bevor es gestochen wird, müssen Taneev, Gržimali und Fitzenhagen<sup>98</sup> es unbedingt durchspielen; bitte sie in meinem Namen darum. Sergej Ivanovič [Taneev] kann es auch nach meinem Manuskript [= Partiturautograph] spielen; laß also nur die Violin- und Cellostimme abschreiben. Ich möchte sehr gern, daß Karluša [= Karl K. Al'breh], Kaškin, Gubert und seine Frau und überhaupt alle die Unsrigen bei dieser Probeaufführung dabei sind. Es ist unbedingt notwendig, daß Karluša oder ein anderer, der sich mit Streichinstrumenten auskennt, meinen Streichermarkierungen [= den Auf- und Abstrichzeichen] seine Aufmerksamkeit schenkt und das korrigiert, was nichts taugt. Übrigens wird man das an demselben Abend machen können, an dem man das Trio [probe-] spielen wird. Gržimali und Fitzenhagen sollen die Änderungen in der Bogensetzung kennzeichnen, die sie für notwendig befunden haben. Ich bitte sie inständig darum.

Dieses Trio widme ich [dem Andenken an] Nikol[aj] Grig[or]evič Rubinštejn]. Es hat ein etwas klagendes und bestattungsmäßiges Kolorit. Ich möchte sehr gern, daß es – als ein Stück, das dem Andenken an N. G. [Rubinštejn] komponiert wurde – in einer Prachtausgabe erscheint. Bitte Taneev, daß er sich, wenn er das Trio spielt, exakt an meine Metronomangaben hält. Ich wünsche, daß der erste Interpret des Trios in der kommenden Saison Serg[ej] Iv[anovič] Taneev sei."<sup>99</sup> (ČPSS XI, S. 47). Vgl. auch seinen Brief an Jurgenson vom 1. / 13. Februar, ČPSS XI, S. 50.

1882, 30. Januar / 11. Februar, Rom, Čajkovskijs Brief an seinen Bruder Anatolij: "Das Trio habe ich abgeschlossen und nach Moskau geschickt." (ČPSS XI, S. 46.)

1882, 1. / 13. Februar, Rom, Čajkovskijs Brief an Nadežda F. fon Mekk: "Da Modest krank ist, muß ich sehr viel bei Kolja sein,<sup>100</sup> und infolgedessen kommt meine Arbeit schlecht voran, obwohl das Trio fast ganz fertig ist." (ČPSS XI, S. 48 f.) Das Trio sei fast ganz fertig, schreibt Čajkovskij – dabei hat er es, wie es in sei-

<sup>98</sup> Der aus Böhmen stammende Geiger Ivan V. Gržimali (Johann Hřimalý; 1844-1915) war 1875-1915 (als Nachfolger Ferdinand Laubs) Professor am Moskauer Konservatorium und 1875-1906 Primarius des Moskauer Streichquartetts der Russischen Musikgesellschaft. – Der deutsche Violoncellist Wilhelm Fitzenhagen (1848-1890) war 1870-1890 Professor am Konservatorium und Mitglied des Moskauer Streichquartetts der Russischen Musikgesellschaft. Čajkovskij widmete ihm seine Variationen über ein Rokothema für Violoncello und Orchester op. 33, deren Erstaussage er auf Bitten des damals im Ausland weilenden Komponisten vorbereitete (nicht autorisierte Änderungen und Umstellungen!) und die er zum ersten Mal spielte.

<sup>99</sup> S. I. Taneev (1856-1915) hatte 1875 das Moskauer Konservatorium absolviert, wo er bei Nikolaj G. Rubinštejn Klavier und bei Čajkovskij Komposition studiert hatte. 1878-1905 war er Professor am Moskauer Konservatorium, 1885-1889 dessen Direktor. Čajkovskij schätzte Taneev sehr und war ihm bis an sein Lebensende freundschaftlich verbunden. Und er gab viel auf sein Urteil. Vgl. den Briefwechsel Čajkovskij-Taneev (ČT). Čajkovskij widmete Taneev die Orchesterfantasie "Francesca da Rimini" op 32, und Taneev widmete Čajkovskij sein Streichquartett b-Moll von 1890. Nach Čajkovskijs Tod vollendete Taneev einige unvollendet gebliebene Kompositionen des Älteren: Andante und Finale für Klavier und Orchester op. post. 79, Duett Julia / Romeo, Momento lirico für Klavier.

<sup>100</sup> Čajkovskij hatte damals seinen Bruder Modest und Nikolaj ("Kolja") G. Konradi bei sich. Modest Čajkovskij unterrichtete den damals vierzehnjährigen, taubstummen Jungen und hatte sich dafür bei dem französischen Pädagogen Jacques Hugentobler in Lyon die nötigen Kenntnisse angeeignet. Čajkovskij hegte für Kolja eine große Zuneigung und korrespondierte mit ihm bis 1893.

nem Brief an P. I. Jurgenson vom 30. Januar / 11. Februar heißt, schon an diesem Tag nach Moskau geschickt.

- 1882, 23.-24. Februar / 7.-8. März, Neapel, Čajkovskijs an P. I. Jurgenson: "Das Trio ist außergewöhnlich übertrieben [= umfangreich?]. Aber ich bin froh, daß Du es [zur Publikation] bestimmt hast; denn da ich in Schwierigkeiten stecke, lechze ich nach Einnahmen." (ČPSS XI, S. 75.)
- 1882, 2. / 14. März, Neapel, Postscriptum in Čajkovskijs Brief an P. I. Jurgenson: "Wäre es nicht möglich, zu meiner Ankunft [in Moskau] eine Probe des Trios zu arrangieren?" (ČPSS XI, S. 83.)
- 1882, 11. März, Moskauer Konservatorium: Erstaufführung des Trios (in Abwesenheit des Komponisten) am ersten Todestag von Nikolaj G. Rubiņštejn; Ausführende Sergej I. Taneev, Ivan V. Gržimali und Wilhelm Fitzenhagen.
- 1882, 17. / 29. März, Florenz, Čajkovskijs Brief an Nadežda F. fon Mekk: "Aus Moskau erhielt ich die telegraphische Nachricht, daß man am Todestag von Nik. Gr. [Rubiņštejn] (11. März) dort im Konservatorium mein Trio gespielt habe,<sup>101</sup> das allen sehr gefiel. Ich freue mich sehr darüber." (ČPSS XI, S. 90.)
- 1882, Moskau, undatierter Brief Čajkovskijs an die Pianistin Anna K. Avramova, die am Moskauer Konservatorium unterrichtete: "Können Sie daran zweifeln, daß Jurgenson und ich uns sehr freuen würden, wenn Sie kämen, um mein Trio anzuhören und den Abend mit uns zu verbringen?" (ČPSS XI, S. 101.)
- 1882, zwischen dem 5. und 16. April, Moskau: Bei seinem Moskauaufenthalt hört Čajkovskij das Trio, gespielt von Sergej I. Taneev, Ivan V. Gržimali und Wilhelm Fitzenhagen, – wahrscheinlich in der Wohnung von Petr I. Jurgenson. Vgl. seinen im folgenden zitierten Brief vom 16. April 1882. – Vielleicht fand die Aufführung am 8. April statt; vgl. Taneevs im folgenden zitierten Brief vom 9. April.

#### DIE ÜBERARBEITUNG DER PARTITUR (ZWEITE FASSUNG)

- 1882, 9. April, S. I. Taneevs Brief an Čajkovskij: "Seit dem gestrigen Tage bete ich zu Gott, daß er die Tage verlängern möge, die Sie für die Umarbeitung des Trios benötigen. Wenn Sie damit nämlich schnell fertig sein werden, werde ich gezwungen sein, es bei Fitzenhagen im Sonderkonzert zu spielen, wozu ich, fürchte ich, überhaupt keine Lust habe: Ich müßte mit dem Studium des Konzerts<sup>102</sup> aufhören und mit dem Trio anfangen, aber ich habe keine Lust, mich neben dem Konzert mit anderweitigen Dingen abzulenken.  
Ich werde auf Ihre Mitteilungen warten, wo und wann wir uns treffen."  
(Nach: ČT 1951, S. 79.)
- 1882, 16. April, Moskau, Čajkovskijs Brief an Nadežda F. fon Mekk: "Unmäßig viel Arbeit hat sich bei mir angesammelt. Das Trio (das ich einmal in einer Aufführung von Taneev, Gržimali und Fitzenhagen gehört habe) korrigiere ich gründlich [...]" (ČPSS XI, S. 105).

<sup>101</sup> Das war offenbar eine interne Aufführung im Kreise der Professoren und Studenten des Konservatoriums.

<sup>102</sup> Sein 2. Klavierkonzert G-Dur op. 44 (1879/80) hatte Čajkovskij Nikolaj G. Rubiņštejn gewidmet, der es uraufführen sollte. Nach Rubiņštejns Tod übernahm dessen Schüler Sergej I. Taneev die Einstudierung des Klavierparts und spielte ihn bei der Uraufführung des Werkes in Moskau am 18. Mai 1882 – die Aufführung leitete Nikolaj G. Rubiņštejns Bruder Anton.

1902 (sic), [7. April], Brief S. I. Taneevs an Modest I. Čajkovskij: "Das Finale des Trios (Variatione finale e coda), das jetzt einen besonderen Satz bildet [Satz II.B], folgte vorher ohne Pause auf das Andante [= Satz II.A = Thema und Var. I-XI]. Wir alle, die dieses Trio spielten, überzeugten P. I. [Čajkovskij] sehr leicht davon, daß vor dem Finale eine Pause notwendig sei; infolgedessen brachte er denn auch den vorher bei dem andante fehlenden Schluß an [= am Ende von Var. XI], der es möglich machte, es als einen von dem Finale getrennten Satz zu spielen." (GDMČ b<sup>10</sup>, Nr. 5850; übersetzt nach: ČMN, S. 377.)

Weiter nach ČMN, S. 377: "Čajkovskij änderte auch den Schluß des Finales. Die Reinschrift [= das Partiturograph] bewahrt Spuren dieser Umarbeitung.

Im Text finden sich viele Korrekturen und Anmerkungen; einige Stellen sind neu komponiert und an die Partitur angeklebt (Blätter 5, 9, 13, 19, 22, 48, 64, 65). Den größten Veränderungen wurde die Coda unterworfen, in der der Klavierpart völlig umgearbeitet ist. Nach der Aufführung des Trios arbeitete S. I. Taneev den Klavierpart in der achten Variation [= der Fuge] um.<sup>103</sup> Wie A. B. Gol'denveizer nach den Worten S. I. Taneevs überliefert, billigte der Komponist die Umarbeitung.<sup>104</sup>

1882, 16.-23. April, Sergej I. Taneevs Brief an Čajkovskij: "Sehr verehrter Petr Il'ič, wir erwarten Sie morgen (Samstag) zum Mittagessen. Vielleicht nehmen Sie das Trio mit? Ich weiß nicht, was ich mit Fitzenhagen machen soll. Zudem, um nicht eine heimliche Intrige gegen ihn zu führen und ihn schlecht zu behandeln, indem ich Sie einerseits bitte, das Trio mitzunehmen, aber andererseits, solange Sie es mitnehmen, warte und in dieser Zeit mit Fitzenhagen nicht darüber spreche, habe ich ihm heute direkt erklärt, worum es sich handelt, und ihn gebeten, mich von der Mitwirkung an diesem Konzert zu befreien. Wie ich erwartet habe, kümmert sich Fitzenhagen überhaupt nicht darum, daß es mir selbst unangenehm ist, ein gegebenes Versprechen zu brechen. Und wenn ich das mache, tue ich es aufgrund äußerster Notwendigkeit.<sup>105</sup> [...] ungeachtet all dessen fährt er fort darauf [= auf Taneevs Mitwirkung in seinem Konzert] zu bestehen und inständig zu bitten, d.h. a) daß die Programme bereits gedruckt sind (das ist die vollkommene Wahrheit). b) daß es nicht nötig sei, daß ich das Trio studierte (das ist die vollkommene Unwahrheit, da, wenn ich nur im Stande bin, das Trio bei Jurgenson zu Hause zu entziffern, dies überhaupt nicht besagt, daß ich in der Lage wäre, es auch im Konzert zu spielen).

Was soll ich nur mit Fitzenhagen machen?

<sup>103</sup> Das Autograph S. I. Taneevs [mit seiner Fassung der Fuge] wird bei A. B. Gol'denveizer aufbewahrt [jetzt im Gol'denveizer-Museum, Mokau]; veröffentlicht ist es im Anhang zur Ausgabe des Trios (ČPSS 32 a [nach dem Partiturograph hg. von A. B. Gol'denveizer]). (Anmerkung in ČMN.) – In Taneevs Exemplar der Erstausgabe des Trios (erhalten in der Bibliothek des Moskauer Konservatoriums) hat er mit Bleistift seine Fugenfassung skizziert. (Anmerkung von Th. K.)

<sup>104</sup> In Čajkovskijs Originalfassung spielt das Klavier seine Stimme strikt in Oktaven – die Fuge ist also streng dreistimmig. Taneev läßt die Oberstimme dagegen oft in Terzen oder Dezimen zur Unterstimme laufen; mit dieser klanglichen Verdichtung verunkelt er die Grundidee des Satzes.

<sup>105</sup> Taneev hatte, nachdem er sich bereits für das Konzert verpflichtet hatte, den Auftrag erhalten, für ein Konzert bei der Kunst- und Industrieausstellung in Moskau im Sommer 1882 eine Ouvertüre über ein russisches Thema zu schreiben. Die zusätzliche Aufgabe stürzte ihn nun in große Zeitnot: "Ich habe sehr wenig Zeit zum Schreiben, und jede Stunde ist mir kostbar."

Jedenfalls, wenn Sie ihn treffen, dann verhehlen Sie ihm nicht, daß Sie das Trio völlig umarbeiten, und nehmen Sie dieses Trio nicht nach Kamenka mit."<sup>106</sup> (ČT 1951, S. 79.)

DRUCKLEGUNG DES TRIOS UND ÖFFENTLICHE ERSTAUFFÜHRUNG

- 1882, 24. Mai, Kamenka, Čajkovskijs Brief an P. I. Jurgenson: "Wird das Trio gedruckt? War es zur Durchsicht bei Fitzenhagen und Gržimali? Wenn nicht, dann muß man einen von ihnen bitten, die Bogenzeichen<sup>107</sup> sowohl in der Partitur als auch in den Stimmen einzutragen; d.h. sie sollen entweder meine Zeichen<sup>108</sup> an den Stellen, wo sie sie angebracht finden, stehen lassen, oder sie sollen sie ändern. Bitte, mein Freund, bemühe Dich darum. Das ist für sie eine kleine Arbeit. (ČPSS XI, S. 129 f.)
- 1882, 31. Juli, Telegramm P. I. Jurgensons an Čajkovskij: "Das Trio ist zweimal korrigiert; kann man es drucken?" (ČPSS XI, S. 174, Anmerkung 3.)
- 1882, August: Bei einem zehntägigen Moskauaufenthalt sieht Čajkovskij die Korrekturbögen der Erstausgabe durch.
- 1882, 17. August (3 Uhr nachts), Moskau, Čajkovskijs Brief an Nadežda F. fon Meck: "Nach zehntägigem Aufenthalt in Moskau fahre ich endlich morgen nach Kamenka. Ich mußte mein Trio zweimal sorgfältig durchkorrigieren" (ČPSS XI, S. 185).
- 1882, 15. September, Čajkovskijs Brief an seinen Verleger Petr I. Jurgenson: "Fitzenhagen erschreckt mich sehr mit seiner fünften Korrektur. Ich habe Grund zu befürchten, daß er etwas ausklügelt, und bin fast bereit Dich zu bitten, mir die siebente Korrektur zu schicken. Und warum fiel es Dir ein, ihm die Korrektur des Trios zu übergeben? Um Gottes willen, schicke alle meine Sachen mir, ausschließlich mir, und sei davon überzeugt, daß Du von jetzt an keinen besseren Korrektor für sie finden wirst. Nun, wir wollen hoffen, daß es glücklich verläuft; nach dem Abschluß von Fitzenhagens Scherereien drucke das Trio mit Gott und schicke mir (ein) Exemplarchen." (ČPSS XI, S. 218.)
- 1882, Herbst, undatierter Brief Sergej I. Taneevs an Petr I. Jurgenson: "Ich nahm von Fitzenhagen das Manuskript des Trios mit, das er Ihnen zusammen mit den Korrekturbogen schicken wollte. Er bat mich, Ihnen zu schreiben, Sie möchten verfügen, daß unten auf der ersten Seite der Partitur dieses Trios folgender Satz gesetzt werde, der sich auf dem Manuskript [= dem Partiturotograph] befindet: 'Les artistes et les amateurs, qui se donnent la peine de jouer cette composition, sont bien priés de se conformer très exactement aux indications métronomiques de l'auteur. Pour l'emploi de pédale l'auteur s'en remet au goût éclairé des artistes et amateurs, qui exécuteront la partie du piano.'" (CGALI f. 931, op. 1, ed. hr. 107; übersetzt nach: ČMN, S. 376.)
- 1882, Ende September, Sergej I. Taneevs Brief an Čajkovskij: "Ich habe begonnen, das Trio zu studieren, welches leider noch nicht gedruckt ist, und ich werde es am

<sup>106</sup> Die öffentliche Erstaufführung des Trios findet erst am 18. Oktober 1882 statt. Mit dem Einstudieren des Klavierparts beginnt Taneev erst im September; siehe unten, seinen Brief von Ende September.

<sup>107</sup> Es ist nicht eindeutig, ob Čajkovskij nur die Auf- und Abstrichzeichen, oder auch die Bögen meint, die in den Streicherstimmen natürlich auch die Striche betreffen.

<sup>108</sup> Danach gestrichen: "wenn sie etwas taugen".

18. Oktober spielen. Ich bin gezwungen, es aus dem Manuskript [= dem Autograph] zu studieren, was mir gar nicht angenehm ist." (ČT 1951, S. 87.)

1882, Oktober, Moskau: Das Trio erscheint bei Petr I. Jurgenson.

1882, 18. Oktober, Moskau: Öffentliche Erstaufführung des Trios (in Abwesenheit des Komponisten) in einem Kammerkonzert der Russischen Musikgesellschaft; Ausführende: S. I. Taneev, I. V. Gržimali, W. Fitzenhagen.

1882, 20. Oktober, Kamenka, Čajkovskijs Brief an P. I. Jurgenson: "Das Exemplar des Trios, das Du mir geschickt hast, hat mir sehr großes Vergnügen bereitet. Mir scheint, daß noch keines meiner Werke so tadellos herausgegeben wurde. Die Titelblätter haben mich in ihrer schönen Schlichtheit ganz und gar gefesselt.

Am Sonntag soll dies Trio aufgeführt werden, und ich muß gestehen, daß ich mit heimlichem Zittern den ganzen Abend dieses Tages und den folgenden Tag irgendein Telegramm von Dir oder jemand anderem erwartete. Ach! vergebens! Ich schließe daraus, daß das Trio als eine nicht besonders bemerkenswerte Erscheinung auf dem Musikhorizont vorüberging. Das ist mir ein wenig unangenehm." (ČPSS XI, S. 258.)

1882, 23. Oktober, Zeitung "Sovremennye izvestija" Nr. 293: "Ein junger Musiker" (S. N. Kruglokov) schreibt über das Trio, das sich "wenn nicht als Čajkovskijs bestes, so doch in jedem Fall als ein Werk herausstellt, das seinem Namen keine Schande macht [...] Es hat vieles, was er in den letzten Jahren geschrieben hat, hinter sich gelassen, hat aber die Höhe der besten Werke noch nicht erreicht." Zur Aufführung bemerkte der Rezensent, daß das Trio "sehr glücklich und mit großem Erfolg gespielt wurde. Herr Taneev war völlig auf der Höhe seiner Aufgabe." (Nach: Dombaev, S. 501.)

1882, 23. Oktober, Rezension von O. Ja. Levenson in den "Russkie vedomosti": "Im großen und ganzen leidet [das Trio] bei seiner Buntheit und dem Fehlen einer leitenden Idee an großen stilistischen Mängeln, und das ist um so betrüblicher, als viele Seiten von ihm voll und ganz der Feder eines echten Künstlers würdig sind." (Nach: Dombaev, S. 501 f.)

1882, 24. Oktober, Kamenka, Čajkovskijs Brief an seinen Bruder Anatolij: "Ich war sehr unwillig und böse auf alle Moskauer, darunter auch auf Dich, weil niemand von Euch auf den Gedanken kam, mir etwas über das Trio zu telegraphieren, das am vorigen Sonntag aufgeführt wurde. Ich wußte, es würde aufgeführt werden, und war den ganzen Tag und auch den folgenden aufgereggt, wartete auf ein Telegramm und dann – nichts. Wenigstens danke ich Dir, mein Lieber, daß Du in einem Brief an Leva<sup>109</sup> diesen Umstand erwähnt hast; sonst wüßte ich bis jetzt nichts davon." (ČPSS XI, S. 261.)

1882, 24. Oktober, Moskau, Sergej I. Taneevs Brief an Čajkovskij:

"Lieber Petr Il'ič, Ihr Trio wurde am 18. [Oktober] gespielt. Ich habe es 3 1/2 Wochen studiert und fast jeden Tag sechs Stunden lang gespielt. Schon lange hatte ich vor, Ihnen einen Brief zu schreiben, in dem ich Ihnen mein Entzücken über Ihre wunderbare Komposition zum Ausdruck bringen wollte; ich erinnere mich nicht, jemals größeres Vergnügen bei einem neuen Stück empfunden zu haben als

---

<sup>109</sup> Der Brief Anatolij I. Čajkovskijs an seinen Schwager Lev V. Davydov, dem Mann seiner Schwester Aleksandra (bei ihnen hielt sich Čajkovskij damals auf) ist nicht bekannt.



in diesen drei Wochen. Die Besprechungen unserer "Rezensenten" Levenson, Flerov und Kruglikov (d.h., daß dieser sich unter dem Pseudonym 'Ein junger Musiker' in 'Sovremennye izvestija' Kruglikov verbirgt) waren positiv. Flerov stellt einen Vergleich an zwischen Ihrem Trio und dem Buch von Nemirovič-Dančenko über Skobelev und findet, daß diese beiden Werke einander sehr ähnlich seien. Kruglikov sagt, daß die Harmonik, die das Eingangsthema begleitet, nicht interessant ist, weil sei eine Modulation mit dem Septakkord der zweiten Stufe vollzieht; gleichzeitig behauptet er, daß man im Walzer das Variations-thema gar nicht wiedererkennen könne. Levenson ist unzufrieden mit dem unzusammenhängenden Inhalt und stimmt mit Flerov darin überein, daß man nach einer Variation mit Dämpfern keine Mazurka setzen könne. Er findet in den Kontrasten der Variationen, die aufeinander folgen, den Wunsch, Meyerbeer nachzuahmen und dergleichen mehr. Genug von unseren Kritikern. Die Mehrzahl der Musiker ist entzückt von dem Trio. Dem Publikum hat es ebenfalls gefallen.

Nikolaj Albertovič erhielt viele Briefe, in denen gebeten wird, das Trio zu wiederholen. Wahrscheinlich wird deshalb ein außerordentlicher Quartettabend [= ein außerordentliches Kammerkonzert] angesetzt werden, oder aber es wird im [regulären] Konzert am 11. März gespielt.<sup>110</sup> (ČT 1951, S. 88.)

1882, 25. Oktober, Čajkovskijs Brief an seinen Bruder Modest: "Nach den 'Mosk[ovskie] ved[omosti]' [der Zeitung 'Moskauer Nachrichten'] zu urteilen, hat mein Trio in Moskau nicht gefallen. Schade, daß Du den Artikel von Flerov<sup>111</sup> über das Trio nicht zur Hand hast. Weiter kann Dummheit nicht gehen. Er sagt, daß mein Trio im Hinblick auf Nik[olaj] Grig[or]evič Rubinštejn das ist, was die Erinnerungen von Nemirovič-Damčenko im Hinblick auf Skobelev sind.<sup>112</sup> Das eine wie das andere seien Erinnerungen. Eine Variation sei die Erinnerung an eine Fahrt in einen Vergnügungspark außerhalb der Stadt, eine andere die Erinnerung an einen Ball, auf dem wir zusammen waren usw. Aber zwischen all dem besteht seiner Meinung nach kein Zusammenhang, und darum ist das Werk mißlungen." (ČPSS XI, S. 262 f.)

1882, 29. Oktober, Kamenka, Čajkovskijs Brief an S. I. Taneev: "Vielen Dank, lieber Sergej Ivanovič, für Ihren Brief. Ihre große Zustimmung zu meinem Trio, die Sie mir zuteil werden ließen, ist mir eine große Erquickung. Sie sind in meinen Augen eine sehr große Autorität, und meine Eigenliebe als Komponist fühlt sich durch Ihr Lob in gleichem Maße geschmeichelt, wie sie unempfindlich ist für Besprechungen in Zeitungen, denen gegenüber die Erfahrung mich gelehrt hat, mich mit philosophischem Gleichmut zu verhalten. Den Artikel von Flerov habe ich gelesen.<sup>113</sup> Ich glaube nicht, daß jemand (von den Musikern) ihm mitgeteilt hat,

<sup>110</sup> 11. März: Todestag von Nikolaj G. Rubinštejn. – Offenbar ist das Trio in Moskau aber erst am 12. November 1885 erneut aufgeführt worden. (Siehe unten.)

<sup>111</sup> Der Artikel von Sergej F. Flerov (gezeichnet: Ignotus) war am 22. Oktober 1882 in der Zeitung "Moskovskie vedomosti" Nr. 293 erschienen.

<sup>112</sup> Vas. I. Nemirovič-Dančenko, Skobelev. Ličnye vospominanija i vpečatlenija. V dvuh častjah, s četyr'mja gravjurami i faksimile pis'ma M. D. Skobeleva [Skobelev. Persönliche Erinnerungen und Eindrücke. In zwei Teilen mit vier Gravuren und einem Faksimile eines Briefes von M. D. Skobelev], St. Petersburg 1882. – Der General Mihail D. Skobelev (1843-1882) war ein Held im Russisch-türkischen Krieg von 1877/78.

<sup>113</sup> Flerov ("Ignotus") warf Čajkovskij in seiner Rezension vor, daß er in der Widmung "Dem Andenken eines großen Künstlers" nicht direkt auf Nikolaj G. Rubinštejn hingewiesen habe. Er schrieb weiter: "Das Trio ist in der Form des musikalischen Ausdrucks das, was wir im Bereich des literarischen Ausdrucks 'persönliche Erinnerungen und Eindrücke' nennen mögen. Analog den publizierten Erinnerungen von Nemirovič-Dančenko an Skobelev ist das Trio nach Ansicht des Rezensenten erfüllt von Erinnerungen an einzelne Epi-

daß die Variationen des Trios im Kern eine Darstellung von Episoden aus dem Leben von Nik[olaj] Grig[or'evič Rubinštejn] sind. Ich glaube, dieser brillante Gedanke ist sein eigener. Aber wie spaßig ist das! Musik zu schreiben ohne jeden Anspruch etwas ausdrücken zu wollen, und plötzlich zu erfahren, daß sie das eine oder andere ausdrückt – das ist das gleiche Gefühl, das Molières Bourgeois-gentilhomme empfand, als er erfuhr, daß er sein ganzes Leben lang Prosa gesprochen habe. [...]

Dank Ihnen, mein Lieber, für das Trio [= daß Sie das Trio gespielt haben]. Ich hoffe, eine private Aufführung arrangieren zu können, wenn ich nach Moskau komme. Drum werde ich froh sein, Sie zu hören." (ČPSS XI, S. 266 f.)

1882, 30. Oktober, Kamenka, Čajkovskijs Brief an Nadežda F. fon Mekk: "Mein Trio wurde in Moskau gespielt, und Taneev (dessen Urteil ich sehr schätze) hat es im 1. Kammerkonzert [der Russische Musikgesellschaft in dieser Saison] gespielt und schreibt mir eine begeisterte Rezension über seine Qualitäten.<sup>114</sup> Das hat mich schrecklich gefreut. Er sagt, daß überhaupt alle Moskauer Musiker das Trio sehr loben." (ČPSS XI, S. 268 f.)

1882, 30. November, Moskau, Sergej I. Taneevs an Čajkovskij: "Absichtlich schreibe ich Ihnen nichts über das Trio, weil ich Ihnen alles persönlich beim Wiedersehen mit Ihnen mitteilen will." (ČT 1951, S. 90.)<sup>115</sup>

1883, Januar: Sergej I. Taneev hatte Čajkovskij gebeten, für eine im März 1883 geplante Reihe von Kammermusikabenden ausschließlich mit Werken russischer Komponisten "ein kammermusikalisches Werk mit Klavier" zu komponieren, ein Quartett, ein Trio oder eine Violinsonate. Čajkovskijs Trio op. 50 käme für diese Konzertreihe wahrscheinlich nicht in Frage, weil es ja bereits in einem Konzert wenige Wochen zuvor, am Todestag Nikolaj G. Rubinštejns, gespielt werden sollte.<sup>116</sup> Taneev ermutigt Čajkovskij: "Ihnen ist das ein Leichtes, unterdessen würden Sie uns einen riesigen Gefallen erweisen, und Sie wären innerhalb eines Monats oder anderthalb Monaten leicht in der Lage, dies zu machen. Stimmen Sie zu!!"

1883, 2. Februar, Paris, Čajkovskijs negative Antwort an Sergej I. Taneev: "Mein lieber Sereža, Dank für Ihren schmeichelhaften Vorschlag, aber ich bin gezwungen, ihn abzulehnen. Das ich Aufträge liebe, das ist wahr; daß ich jetzt mit großem Vergnügen irgend etwas Symphonisches oder Kammermusikalisches (ohne Klavier) beginnen würde, das ist ebenfalls wahr. Aber ebenso richtig ist auch, daß ich ohne äußere Notwendigkeit niemals etwas Neues anfangen, bevor ich nicht das

---

soden aus dem Leben [Nikolaj G.] Rubinštejns. Die Bestätigung dafür erfuhr der Rezensent von Personen, die Rubinštejn sehr nahe gestanden haben." Flerovs Fazit: "Gibt Čajkovskijs Trio einen einheitlichen, umfassenden Eindruck? Wir sehen uns gezwungen, auf diese Frage negativ zu antworten." (Nach: Dombaev, S. 501 und einer Anmerkung in ČT 1951, S. 90. Vgl. auch Žizn'Č 2, S. 555-557; KaškinV, S. 131; ČJu 1, Nr. 274 und 276.

<sup>114</sup> Taneevs Brief an Čajkovskij vom 24. Oktober 1882; in: ČT (1916), S. 88-90, bzw. ČT (1951), S. 88.

<sup>115</sup> Anmerkung in ČT 1951, S. 90: "Taneev wollte Čajkovskij von der [bzw. 'von einer'] Aufführung des Trios in St. Petersburg erzählen. Von einer solchen Aufführung ist aber offenbar nichts bekannt. Die Petersburger Erstaufführung fand am 27. Dezember 1882 statt, und zwar mit Taneev als Pianisten. Wahrscheinlich handelte es sich also Ende November 1882 um eine Probe für diese Petersburger Erstaufführung.

<sup>116</sup> Zu dieser Aufführung ist es nicht gekommen, weil Taneev erkrankte. Vgl. seinen Brief an Čajkovskij vom 23. März 1883: "In Zilotis Konzert war ich nicht imstande zu dirigieren und am Konzert zum Gedenkan an Nikolaj Grigor'evič [Rubinštejn], wo ich ihr Trio spielen sollte, war ich ebenfalls nicht in der Lage teilzunehmen.

Alte beendet habe. Derzeit lastet mir die Instrumentation der Oper 'Mazepa' auf der Schulter, die ich noch nicht sehr schnell zu Ende bringen werde, und bevor ich nicht fertig bin, bin ich um so weniger imstande, Ihren Wunsch zu erfüllen, als ich Kammermusik mit Klavier als einen sehr schwierigen und als den am wenigsten verführerischen Zweig dieser Kunst betrachte." (ČT 1951, S. 91.)

1883, Mitte März: Der Pariser Verleger Hamelle schlägt P. I. Jurgenson vor, ihm die Rechte an Čajkovskijs Klaviertrio für Frankreich zu verkaufen; es kam aber nicht zu einer Vereinbarung. (Brief P. I. Jurgensons an Čajkovskij vom 18. März 1883, ČJu 1, S. 291.)

#### DER VIERHÄNDIGE KLAVIERAUSZUG. SPÄTERE AUFFÜHRUNGEN

1884, 9. Mai, Kamenka, Čajkovskijs Brief an Nadežda F. fon Mekk: "Mein Trio ist [bisher] nicht für vier Hände bearbeitet, wird aber unbedingt bearbeitet werden."<sup>117</sup>

Die Schwierigkeit liegt darin, daß es schrecklich schwierig ist einen Menschen zu finden, der imstande ist, das gut zu machen; ich selbst werde – wie es scheint – keine Zeit finden, mich damit zu befassen. Sagen Sie mir, liebe Freundin, hatte ich nicht schon früher versprochen, das für Sie zu machen? Wenn ja, dann verzeihen Sie um Gottes willen, daß ich das Versprechen bis jetzt nicht erfüllt habe, und seien Sie überzeugt, daß ich mich in nächster Zeit so oder so um die Erfüllung Ihres Wunsches kümmern werde." (ČPSS XII, S. 372.)

1885, nach der Petersburger Aufführung des Trios am 4. Dezember (siehe unten) schreibt Anna P. Merkling an Ihren Cousin Čajkovskij am 5. Dezember: "Petja, meine liebste Freude, ich stehe noch ganz unter dem Eindruck Deines Trios. Diese wunderbare, unvergleichliche Musik, mit einem Wort – Deine! Alle, alle hatten sich in die Kammermusikgesellschaft geschleppt. Wer, wer war nicht dort! Alle Musizi und Negotianten und wir mit Modja [= Čajkovskijs Bruder Modest] waren da. Welches Entzücken, diese Musik! Wann immer ich irgend etwas von Dir höre, denke ich, da ist es, das ist es, sein chef d'oeuvre! Aber jetzt habe ich definitiv entschieden: Das ist es, das chef d'oeuvre, dieses Trio."

1885, 9. Dezember, Majdanovo, Čajkovskij antwortet seiner Cousine Anna P. Merkling: "[...] Ich freue mich, daß Dir mein Trio gefallen hat. Gerade lese ich die Korrektur meines 'Manfred'."<sup>118</sup> (ČPSS XIII, S. 217.)

1886, 10. November, Čajkovskijs Brief an Nadežda F. fon Mekk: "Ich kann nicht umhin zu bemerken, wieviel ich, oder besser gesagt, wieviel meine Musik in der russischen öffentlichen Meinung gewonnen hat. Überall, auf Schritt und Tritt begegnete ich in Petersburg so vielen Äußerungen und soviel Liebe, daß ich manchmal zu Tränen gerührt war. Die höchste Sympathiekundgebung für mich war die Ausrichtung einer Festlichkeit in der Quartettgesellschaft [= der Petersburger Kammermusikgesellschaft] mir zu Ehren."<sup>119</sup> Der Abend bestand aus zwei großen Werken (einem Quartett [= dem zweiten] und dem Trio sowie aus kleinen Sachen. Die Begeisterung war aufrichtig, und ich ging fort, bedrückt von einem Gefühl der

<sup>117</sup> Dies besorgte 1885 der Pianist (und Lehrer am Moskauer Konservatorium) Édouard Langer – so in Anmerkung 2 zum Brief Nr. 2488 in ČPSS XII, S. 373. Vgl. aber unten, Jurgensons und Čajkovskijs Briefe vom 1. bzw. 22. August 1891, in dem von Langers Arbeit am Klavierauszug die Rede ist.

<sup>118</sup> Die Partitur der "Manfred"-Sinfonie, die im Verlag P. I. Jurgenson zum Druck vorbereitet wurde.

<sup>119</sup> Siehe im einzelnen unten, Zeitgenössische Aufführungen, unter dem 5. November 1886.

Rührung und Dankbarkeit. Sogar zwei Tage danach war ich noch krank von den ausgestandenen Aufregungen." (ČPSS XIII, S. 493.)

1887, 17. November, Majdanovo, Čajkovskijs Brief an die Pianistin Vera V. Timanova: "Es kann sehr gut sein, daß es für mich in jeder Beziehung besser wäre, Sie würden mein 1. Klavierkonzert spielen und nicht Diémer, aber dieser Diémer hat schon lange in jeder Weise Sympathien für meine Werke bewiesen und hat erst im vergangenen Jahr mit außergewöhnlichem Erfolg und ohne jedes Entgelt mein Trio und eine Menge Stücke in einem Konzert gespielt, das von demselben Herrn Félix Mackar<sup>120</sup> arrangiert worden war."<sup>121</sup> (ČPSS XIV, S. 261.)

1888, 25. Oktober, Moskau, Čajkovskijs Brief an die befreundete Sängerin Èmilija K. Pavlovskaja: "Verzeihen Sie mir um Gottes willen – es ist mir unmöglich, heute bei Ihnen zu Mittag zu essen; denn gerade zu der Zeit muß ich unbedingt bei der Probe meines Trios anwesend sein, das heute in einem Konzert aufgeführt wird [siehe unten]." (ČPSS XIV, S. 577.)

1889, 25. Januar, Sechster Kammermusik-Abend der Museums-Gesellschaft Frankfurt a.M., Werke von Haydn (Streichquartett op. 20 Nr. 5), Tschaikowsky<sup>122</sup> und Schubert (Oktett op. 166), Rezension in den "Frankfurter Nachrichten"; über Čajkovskij und sein Klaviertrio:

"Der Komponist gilt als einer der Hauptvertreter der musikalischen Kunst in Rußland und ist auf der Bahn, welche Glinka zuerst betreten und die Anton Rubinstein zu seiner Höhe geführt hat, wacker fortgeschritten. Zwar erreicht er nicht die gewisse Originalität, die Jenem eigen, auch ist seine Erfindung lange nicht so blühend, wie sie uns bei dem Letztgenannten, hauptsächlich zu seinen früheren Werken begegnet ist und wie sie Rubinstein zu einer der anziehendsten und fesselndsten Erscheinungen unter den Komponisten der Gegenwart gemacht hat. Tschaikowsky hat sich, vielleicht nicht zu seinem Schaden, dem nationalen Typus etwas entfremdet. Ist auch manches an die russische Weise anklingend, so ist auch der Einfluß unserer deutschen Klassiker unverkennbar, und selbst französische Melodik (wir nennen beispielsweise die bekannte F-moll-Romanze für Klavier [op. 5]) macht sich oft bemerkbar.

Das jetzt gespielte Trio zeigt den gleichen Mangel an Styleinheit, ist aber trotzdem, abgesehen von seiner übermäßigen Länge, ein anmuthendes Stück. Das 'Werk', a [sic] la memoire [sic] d'un grand artiste komponiert, besteht eigentlich nur aus zwei großen Sätzen, die viele kleinere Theile enthalten: einem ersten ausgedehnten Tonsatz und einem Thema mit Variationen, welche letztere allerdings

---

<sup>120</sup> Čajkovskijs Pariser Verleger.

<sup>121</sup> Im vorliegenden Brief, der Antwort Čajkovskijs auf einen Brief V. V. Timanovas vom 14. November 1887, geht es um die Anfang 1888 bevorstehende erste große Europatournee Čajkovskijs. In Paris fanden neben einer Soiree im Salon der Benardakis am 16. / 28. Februar 1888 zwei öffentliche Sinfoniekonzerte statt: am 21. Februar / 4. März und am 28. Februar / 11. März; siehe Mitteilungen 7 (2001), S. 74. Als Solist eines Werkes für Klavier und Orchester trat tatsächlich Louis Diémer auf: Er spielte im Konzert am 21. Februar / 4. März den Solopart von Čajkovskijs Fantasie für Klavier und Orchester op. 56. (Diese Angabe fehlt in Mitteilungen 7, 2001, S. 74.) Vgl. ČPSS XIV, S. 328 f. (Anmerkung 3). Aber auch im zweiten Konzert wirkte Diémer mit und spielte Solostücke Čajkovskijs: Chant sans paroles op. 40 Nr. 6, Humoresque op. 10 Nr. 2 und die Polonaise aus "Evgenij Onegin" in der Transkription von Franz Liszt. Diémer veranstaltete während Čajkovskijs Paris-Aufenthalt im Frühjahr 1888 in der Salle Erard eine "Audition" zu Ehren des Komponisten: "Seine Schüler und er spielten etwa 40 meiner Stücke. War gerührt, aber müde" (Tagebücher, S. 256; unter dem 17. März). Einen späten Dank an Diémer, dem er versprochen hatte, etwas für ihn zu schreiben, stattete Čajkovskij 1893 mit seiner Widmung des 3. Klavierkonzerts op. 75 ab.

<sup>122</sup> Ausführende von Čajkovskijs Klaviertrio op. 50 siehe unten: 1889, 13. / 15. Januar.

in Form und Inhalt bedeutend von einander abweichen. Wenn auch manchmal etwas Schwülstigkeit oder ein äußerliches Pathos sich breit macht, so wirkt doch die meistens noble und ungesuchte Erfindung anregend. Von den vielen Variationen hat uns das *Andante flebile* [Var. IX] besonders gefallen; wir möchten dieses Stück, ob seines warm empfundenen Inhalts und seiner edlen Haltung, überhaupt als die Perle des Ganzen bezeichnen. Es wäre in der That zu wünschen, wenn die jüngeren Komponisten sich den Russen Tschaikowsky darin zum Vorbild nähmen, daß sie öfter, statt des ausklügelnden und berechnenden Verstands, die Empfindungen des Herzens vorwalten ließen, und sich möglicher Natürlichkeit befleißigen wollten." (Nach: Mitteilungen 9, 2002, S. 47 f.)

1889, 27. Januar, Frankfurt a.M., Rezension desselben Konzerts in: "Kleine Presse" (S. 2): "Das Trio [...], welches gestern zur erstmaligen [Frankfurter] Aufführung kam, ist ein gar eigenartiges Stück. Das Werk welches dem Ansehen [recte: Andenken] eines großen Pianisten [eigentlich: 'eines großen Künstlers', Nikolaj G. Rubinstejn] gewidmet ist, enthält im ersten Theil eine Elegie, im zweiten ein Thema mit Variationen und Finale. Tschaikowsky ist ohne Zweifel ein höchst genial veranlagter Tonsetzer, und ein hervorragendes Schaffenstalent spricht auch deutlich aus dem in Rede stehenden Trio. Seine Originalität wirkt erfrischend auf den Hörer und sein Erfindungsreichtum und seine Kompositionstechnik imponieren. Es ist nur bedauerlich, daß man neben Bedeutendem so viel Gehaltloses und Gewöhnliches mit in den Kauf nehmen muß.

Der Komponist arbeitet sehr ungleich und an diesem Werke fehlt die Gleichwerthigkeit der musikalischen Ausdrucksweise. Im ersten Theil, den wir für den wertvolleren halten, fällt das weniger auf, bei den Variationen aber macht sich der Mißstand sehr bemerkbar, und so wird der günstige Eindruck, den manche entzückend schöne und fein verarbeitete Variation hervorruft, durch andere recht gewöhnliche und triviale gänzlich verwischt. Bei dem Finale scheint der Komponist sich vollständig verausgabt zu haben; statt des Ernstes und der Tiefe des ersten Satzes findet man hier viel Phrasenhaftes, Seichtes und Oberflächliches.

Herr Prof. [Otto] Neitzel<sup>123</sup> aus Köln spielte den schwierigen Klavierpart mit technischer Vollendung [...]" (nach: Mitteilungen 9, 2002, S. 48).

1889, Januar, Frankfurt a.M., Rezension desselben Konzerts in: "Didaskalia" (Januar 1889, S. 88): "Die Wahl der diesmaligen Novität [...] ist keine besonders glückliche gewesen. [...] Die Novität umfaßt nur zwei Sätze, indeß ist jeder sehr breit ausgesponnen. Merkwürdig oft ist dem Componisten nichts Neues eingefallen und das ist noch tröstlich: denn wenn er einen eigenen Gedanken hat, wiederholt er ihn so oft, daß der Hörer an den Fingern abzuzählen beginnt. So bringt der zweite Satz ein ziemlich harmlos erfundenes Thema, das in der Folge fast endlos variiert wird. Das ursprüngliche *Andante* wird in alle möglichen Formen geknetet – als Walzer und Mazurka tritt es auf – aber in keiner dieser Verwandlungen nimmt es sich originell aus. Über die Inhaltsleere der Erfindung kann auch die geschickte Mache nicht täuschen, das Pathos, mit dem der Componist ganz belanglose Motive harmonisiert. So war es 'verlorene Liebesmüh' der Ausführenden, dem Werke einen echten Erfolg zu verschaffen." (Nach: Mitteilungen 9, 2002, S. 49 f.)

<sup>123</sup> Neitzel und Čajkovskij kannten sich persönlich, wenn auch nicht näher. Neitzel hat Čajkovskij, wahrscheinlich bei einem Treffen in Köln im Februar 1889 während Čajkovskij zweiter großer Europatournee, um eine kurze Autobiographie gebeten, die er tatsächlich verfaßt hat. Siehe Mitteilungen 7 (2000), S. 3-11.

- 1890, 24. März, Moskau, Sergej I. Taneevs Brief an Čajkovskij: "Als ich mich gestern von Dir getrennt hatte, fuhr ich nach Har'kov und spielte dort in zwei Konzerten fast allein: nur Arenskijs [Streich-] Quartett wurde ohne meine Mitwirkung gespielt. [... Im zweiten Konzert wurde Čajkovskijs Trio gespielt.] Das Publikum in diesen Konzerten war nicht sehr zahlreich, aber es war ein großer Erfolg, und die Lokalzeitungen haben mein Spiel sehr gutgeheißen."<sup>124</sup> (ČT 1951, S. 163.)<sup>125</sup>
- 1891, 1. August, P. I. Jurgensons Brief an Čajkovskij: Er berichtet über den Druck der Partitur des "Evgenij Onegin" und Édouard L. Langers Arbeit an den vierhändigen Klavierauszügen der "Pikovaja dama" und des Klaviertrios.
- 1891, 22. August, Kamenka, Čajkovskijs Brief an P. I. Jurgenson: "Langers Arbeit wurde mit der ihm bisweilen eigenen empörenden Nachlässigkeit ausgeführt." (ČPSS XVI a, S. 196.)

#### TANEEVS FASSUNG DER FUGE (VAR. VIII)

1891, 22. September, Taneevs Brief an Čajkovskij:

"Lieber Petr Il'ič, erlaube mir, in der Fuge [Variation VIII] Deines Trios im Klavierpart einige Stimmverdoppelungen vorzunehmen. Nach meiner, Konjus' und Brandukovs Ansicht, mit denen ich das Trio heute geprobt habe, machen die erwähnten Änderungen die Fuge für den Hörer leichter verständlich, und sie gewinnt im Hinblick auf den Effekt, den sie macht.

Ich hatte die Absicht, Dir die Entscheidung in dieser Frage zu überlassen, nachdem wir sie Dir in der Probe vorgespielt haben werden, aber heute erfuhr ich, daß Du nicht bei der Probe zugegen sein wirst. Eben deshalb schreibe ich Dir.

Mir scheinen die Veränderungen nur die Darstellung zu betreffen, sie tasten das kontrapunktische Gewebe der Komposition gar nicht an und stehen überhaupt nicht im Widerspruch zu den stilistischen Prämissen, nach denen Deine Fuge geschrieben ist. In der Hoffnung auf eine positive Antwort verbleibt

Dein ergebener S. Taneev

PS. Wir hatten schon zwei Proben des Trios, und es wird noch zwei geben.<sup>126</sup>

1891, 25. September, Majdanovo, Čajkovskijs Antwort auf Sergej I. Taneevs Brief: "Wie es Dir beliebt. P. Č." (ČT 1951, S. 178.)

#### N. D. KAŠKINS ERINNERUNGEN VON 1896

1896, Nikolaj Kaškin, Erinnerungen an Čajkovskij:

"An einem der nächsten Tage nach der Erstaufführung von 'Sneguročka' [11. Mai 1873 im Moskauer Bol'šoj teatr] plante unser Konservatoriumszirkel zusammen mit I. V. Samarin und – wahrscheinlich – E. P. Kadmina, einen Spaziergang aus der Stadt heraus zu machen, und auf Vorschlag von Petr Il'ič wählten wir als Ort die Sperlingsberge. Es war ein entzückender Frühlingstag; die Gärten des Dorfes Vorob'evo schimmerten weiß von den Blüten, die sie bedeckten; alle befanden sich unter dem Eindruck des Frühlings und der 'Sneguročka' in erstaunlich freudiger, glücklicher Stimmung. Bauern und Bäuerinnen versammelten sich, um die schmausenden Herrschaften zu betrachten, die sich im Freien, geradewegs im

---

<sup>124</sup> Die im folgenden wiedergegebenen Ausschnitte aus Rezensionen beschäftigen sich vor allem mit Taneevs Klavierspiel, ohne auf das Trio selbst einzugehen.

<sup>125</sup> Čajkovskijs Trio wurde am 10. Januar 1890 in Har'kov aufgeführt; siehe unten.

<sup>126</sup> Proben zum Konzert des Geigers Ju. È. Konjus am 29. September 1891 in Moskau; siehe unten.

Gras gelagert hatten, und N[ikolaj] G. Rubiņštejn organisierte einen geradezu ländlichen Festtag, indem er für die Bauern Wein und Süßigkeiten kaufte, die sich in dem kleinen Laden des Ortes fanden. N. G. Rubiņštejn mochte echte Volkslieder sehr gern und veranlaßte darum die Bauern, zu singen; diese ließen sich selbstverständlich nicht lange bitten und begannen mit Liedern und Reigen. Diese Szene blieb Petr Il'ič im Gedächtnis, und die Erinnerung an sie erwachte fast neun Jahre später in dem Variationenthema des Klaviertrios." (Nach: KaškinV, S. 86 f.)

"In diesem vortrefflichen, nicht nur von seinen äußeren Maßstäben, sondern auch inhaltlich gewaltigen Trio errichtete Tschaikowski dem Künstler und Freunde [Nikolaj G. Rubiņštejn] ein würdiges Denkmal. Peter Iljitsch hatte mir gegenüber in der Vergangenheit mehrmals erwähnt, daß er sich nicht vorstellen könne, jemals ein Werk für Klavier und Streicher komponieren zu wollen: Eine solche Kombination erschiene ihm unnatürlich, falls dem Klavier mehr als nur die untergeordnete Rolle eines Begleitinstrumentes als Aufgabe zuteil würde. [...]

Dieses Mal wich Peter Iljitsch allerdings von seiner generellen Haltung ab und hielt die Kombination von Violine, Violoncello und Klavier sogar für notwendig. Soweit ich mich erinnere, hat Peter Iljitsch einmal beiläufig die Gründe erwähnt, die ihn bewogen hatten, ausgerechnet ein Klaviertrio und nicht irgendein anderes Werk zu schreiben. Vor allem hielt er es einerseits für unmöglich, ein Werk zum Gedenken an einen großen Pianisten zu schreiben, ohne dem Klavier hierbei den Hauptpart zuzuweisen, und gleichzeitig schien ihm die Form eines Konzertes oder einer Phantasie für Klavier mit Orchester allzu paradehaft und äußerlich aufwendig für die Aufgabe, die er sich gestellt hatte. Andererseits hätte ihm aber auch das Klavier allein aufgrund der Einseitigkeit seiner Klangfarben nicht ausgereicht, so daß er schließlich die Gattung des Klaviertrios wählte, allerdings ganz und gar nicht in ihrer gewöhnlichen Ausprägung.

Im zweiten Satz des Trios erscheinen in den Variationen Erinnerungen an Rubinstein, verbunden mit dem Versuch, ihn in verschiedenen Lebenslagen musikalisch zu charakterisieren. Es wäre möglich, einigen der Variationen konkrete Überschriften zuzuordnen, aber ich ziehe es vor, hierfür irgendeine andere Gelegenheit zu nutzen."<sup>127</sup> (Nach: KaschkinE, S. 145.)

Erhaltene autographe Quelle

Partitur: GCMMK f. 88 Nr. 101.

Zeitgenössische Aufführungen (Folge der Interpretennamen: Klavier, Violine, Violoncello)

1882, 11. / 23. März, Moskau: Uraufführung, Konservatorium, am ersten Jahrestag von N. G. Rubiņštejns Tod (23. März 1881 in Paris); Sergej I. Taneev, Ivan V. Gržimali (Johann Hřimalý), Wilhelm F. Fitzenhagen.

1882, 18. Oktober, Moskau: Erste öffentliche Aufführung (revidierte Fassung), 1. Kammerkonzert (1. Serie) der Russischen Musikgesellschaft; Ausführende wie zuvor. Programm des Konzerts (abgebildet in: ČPSS XI, nach S. 256): Mozart, Streichquartett Es-Dur; Čajkovskij, Klaviertrio; Beethoven, Streichquartett e-Moll op. 59 Nr. 2; I. Gržimali, A. Gil'f, K. Babuška, W. Fitzenhagen.

1882, 27. Dezember: Petersburger Erstaufführung, 1. Kammerkonzert der Russischen Musikgesellschaft (Sergej Taneev, Stanislaw Barcewicz, Aleksandr Veržbilovič).

1883, 15. Oktober, Petersburg, 4. Kammerkonzert (1. Serie) der Russischen Musikgesellschaft; Klavier: D. D. Klimov.

1885, 12. November, Moskau; A. I. Ziloti, I. V. Gržimali, Wilhelm Fitzenhagen.

<sup>127</sup> Offenbar ist Kaškin auf dieses Thema nicht zurückgekommen.

- 1885, 4. Dezember, St. Petersburg, 5. Konzert der Kammermusikgesellschaft; V. Drevnig, P. Ž. Marski, A. V. Veržbilovič.
- 1886, 5. November, St. Petersburg, 4. Konzert der Kammermusikgesellschaft mit Werken Čajkovskijs: Klaviertrio (V. Drevnig, Leopold Auer, A. V. Veržbilovič), 2. Streichquartett (Leopold Auer, È. È. Krjuger, F. N. Gil'debrand, A. V. Veržbilovič), Romanzen op. 47 Nr. 4, op. 27 Nr. 3, op. 6 Nr. 2 und op. 38 Nr. 2 (gesungen von E. A. Lavrovskaja), Sérénade mélancolique für Violine und Klavier op. 26 (A. Zenkra).
- 1886 (?), Paris, Aufführung des Trios (Klavier: Louis Diémer); vgl. Čajkovskijs Brief vom 17. November 1887, siehe oben.
- 1887 / 1888, 25. Dezember / 6. Januar, Leipzig, Saal des Alten Gewandhauses, Konzertmatinee ("Tschaikowsky-Feier") des Liszt-Vereins zu Ehren und in Anwesenheit Čajkovskijs (sowie des Ehepaars Grieg); 1. Streichquartett (Petri-Quartett), Klaviertrio: Aleksandr I. Ziloti, Carl Haliř, K. Schröder; Klavierstücke (A. I. Ziloti).<sup>128</sup>
- 1888, 13. Februar, Tiflis, 4. Konzert der Russischen Musikgesellschaft; I. V. Pribik, K. K. Gorskij, I. F. Saradžev.
- 1888, 2 / 14. März, Paris, Musikalische Soiree zu Ehren Čajkovskijs in der Redaktion der Zeitung "Qle Figaro"; Louis Diémer, M. P. J. Marsick, Anatolij A. Brandukov; keine vollständige Aufführung.
- 1888, 25. Oktober, Moskau, Saal der Adelsgesellschaft; Aleksandr I. Ziloti, Carl Haliř, Karl Ju. Davydov.
- 1888, 3. Dezember, St. Petersburg, 3. Kammerkonzert (1. Serie) der Russischen Musikgesellschaft; N. E. Šiškin, L. S. Auer, A. V. Veržbilovič.
- 1888, 3. Dezember, Kiev, 3. Kammermusikkonzert der Russischen Musikgesellschaft; Klavier: G. K. Hodorovskij).
- 1888, London; Klavier: Charles Hallé.
- 1889, 13. / 25. Januar, Frankfurt am Main, 6. Kammermusikabend des "Museums"; Otto Neitzel, H. Heermann, V. Müller (?).
- 1889, 28. Januar, Kiev, 3. Kammerkonzert der Russischen Musikgesellschaft; Klavier: G. K. Hodorovskij.
- 1889, 25. April / 7. Mai, Paris, Salle Erard, Konzert (im Rahmen der Pariser Weltausstellung) mit Werken Čajkovskijs; Louis Diémer, M. P. J. Marsick, Anatolij A. Brandukov.
- 1889, 30. April, Tiflis, Matinee anlässlich der Ehrenmitgliedschaft Čajkovskijs in der Kunstgesellschaft; L. I. Betnig, K. K. Gorskij, I. F. Saradžev.
- 1889, 7. November, Moskau, 3. Kammerkonzert (1. Serie); Leipziger Quartett; Trio: S. I. Taneev, A. D. Brodskij, Ju. Klengel'.
- 1890, 10. Januar, Har'kov, 5. Konzert; S. I. Taneev, L. Špor, A. È. fon Glen.<sup>129</sup>
- 1890, 9. Oktober<sup>130</sup> oder 11. Oktober<sup>131</sup>, Tiflis, 1. Konzert der Russischen Musikgesellschaft; A. I. Ziloti, A. F. Pestel', I. F. Saradžev.
- 1890, 28. November, St. Petersburg, 4. Konzert der Kammermusikgesellschaft mit Werken von Čajkovskij; Sextett und Klaviertrio: A. I. Ziloti, E. K. Al'brehť, A. V. Veržbilovič.<sup>132</sup>

<sup>128</sup> Vgl. Čajkovskijs Bericht in: Musikalische Essays, S. 402 f.

<sup>129</sup> Nach einem Brief S. I. Taneevs an Čajkovskij vom 25. März 1890.

<sup>130</sup> So ČPSS XV b, S. 275 (Anmerkung 7).

<sup>131</sup> So Dombaev, S. 504.

<sup>132</sup> Vollständiges Programm siehe unter Streichsextett, Zeitgenössische Aufführungen, 28. November 1890.



- 1891, 4. / 16. Mai, Washington, musikalische Soiree in der russischen Botschaft, Ausführung des Trios in Anwesenheit des Komponisten; Klavier: Gesandtschaftssekretär Hansen.<sup>133</sup>
- 1891, 8. / 20. Mai, New York, Musiksoiree des "Composer's Club" zu Čajkovskijs Ehren in einem Saal der Metropolitan Opera am Ende seiner USA-Tournee und am Vorabend seiner Rückkehr nach Europa: u.a. 3. Streichquartett, Klaviertrio, Romanzen.<sup>134</sup>
- 1891, 29. September 1891, Moskau, Konzert des Geigers Julij Ė. Konjus (in Anwesenheit Čajkovskijs); S. I. Taneev, Ju. Ė. Konjus, A. A. Brandukov.
- 1892, 11. Januar, Moskau, Konzert der Geigerin A. Zanolli; S. K. Ėksner, O. I. Čaban, San-Dok.
- 1892, 31. Oktober, Saratov, 1. Kammerkonzert der Russischen Musikgesellschaft; S. I. Taneev, I. V. Gržimali, A. Ė. fon Glen.

Gedächtniskonzerte nach Čajkovskijs Tod:

- 1893, 1. November, Moskau, 2. Kammerkonzert der Russischen Musikgesellschaft; S. I. Taneev, I. V. Gržimali, A. A. Brandukov.
- 1893, 11. November, St. Petersburg, 2. Kammerkonzert der Russischen Musikgesellschaft; S. I. Taneev, L. S. Auer, A. V. Veržbilovič.
- 1893, 28. November, St. Petersburg, Wiederholung des Programms vom 11. November.

#### Anmerkungen

Hinweis Čajkovskijs auf der ersten Seite seines Partiturographen (im Original französisch): "Die Künstler und Musikliebhaber, die sich der Mühe unterziehen, diese Komposition zu spielen, werden gebeten, sehr genau die Tempoangaben des Komponisten zu befolgen."

#### Erstausgabe, Satzfolge und formale Übersicht

Erstausgabe: Moskau: P. Jurgenson, 1882 (Partitur und Stimmen). Neuausgaben [1892] bei Jurgenson und Rahter (Hamburg) mit zwei fakultativen Kürzungsvorschlägen: Wegfall der Fuge (Variation VIII im Satz II.A) und Kürzung des Satzes II.B (Variation finale e Coda – T. 10-145 können entfallen).

#### I. Pezzo elegiaco. Moderato assai (a-Moll)

THEMENREICHER, KOMPLEXER SONATENHAUPTSATZ.

Exposition

Hauptsatz, mit dem Hauptsatzthema arbeitende Überleitung (T. 38 ff.), Seitensatz (E-Dur) mit zwei Themen (T. 60b ff. und T. 86 ff.).

Durchführung

mit einer Variante des Hauptsatzthemas und ostinatem Baßmotiv (T. 143 ff.), einer lyrischen Variante des Hauptsatzthemas (T. 171 ff.), Schlußteil mit neuem Motiv (H-Dur, T. 200 ff.).

Reprise

Hauptsatz (T. 262 ff.), mit dem Hauptsatzthema arbeitende Überleitung (T. 284 ff.), Seitensatz (A-Dur) mit zwei Themen (T. 304b ff. und 331 ff.), Schlußgruppe (beginnt wie Durchführung, T. 387 ff., und nimmt deren lyrisches Motiv T. 201 ff. auf: A-Dur, T. 403 ff.)

Coda (T. 450-478).

<sup>133</sup> Vgl. Tagebücher, S. 359.

<sup>134</sup> Vgl. Tagebücher, S. 361 f. (Über die Probe: "Die Darbietung des [3.] Quartetts war nicht gerade überragend, die des *Trios* sogar ausgesprochen schlecht, denn der Pianist (Mr. Huss, bescheiden und feige) war ganz mies; konnte nicht einmal zählen."

II. A. Tema con variazioni (E-Dur)

Tema. Andante con moto

Var. I. L'istesso tempo

Var. II. Più mosso

Var. III. Allegro moderato

Var. IV. L'istesso tempo

Var. V. L'istesso tempo

Var. VI. Tempo di Valse

Var. VII. Allegro moderato

Var. VIII. Fuga. Allegro moderato

Var. IX. Andante flebile ma non tanto

Var. X. Tempo di Mazurka

Var. XI. Moderato

II. B. Variazione finale e Coda.

Allegro risoluto e con fuoco – Andante con moto (A-Dur – a-Moll)

SONATENHAUPTSATZ UND CODA.

Exposition: Hauptsatz, Seitensatz (T. 42 ff.).

Durchführung (T. 85-137).

Reprise: Hauptsatz (T. 138 ff.), Seitensatz (T. 180 ff.), Überleitung (T. 232 ff.).

Coda (T. 244 ff., mit dem Hauptsatzthema des I. Satzes und einem Trauermarsch-Epilog, T. 286-298).

Neuausgaben

ČPSS 32 a (Partitur und Stimmen. – Eulenburg-Taschenpartitur No. 251.

## Sextett d-Moll op. 70 "Souvenir de Florence" ČS 94 für zwei Violinen, zwei Violen und zwei Violoncelli

### Entstehungszeit und Widmung

Erste Skizzen 1887/88. Komponiert im Mai / Juni 1890 (Konzeptpartitur), Juli: Partitur. Umarbeitung Ende 1891 / Januar 1892.

Der St. Petersburger Kammermusikgesellschaft<sup>135</sup> gewidmet. (Die Gesellschaft hatte Čajkovskij 1886 die Ehrenmitgliedschaft angetragen.)

### Dokumente zur Entstehungsgeschichte und Rezeption

1886, 21. September: Die Petersburger Gesellschaft für Kammermusik wählt Čajkovskij zu ihrem Ehrenmitglied.

1886, 27. September, offizieller Brief des Geigers E. K. Al'breht (Präsident der Petersburger Gesellschaft für Kammermusik) an Čajkovskij über seine Wahl zum Ehrenmitglied der Gesellschaft (GDMČ a<sup>4</sup> Nr. 26).

1886, 5. Oktober, Moskau, Brief an E. K. Al'breht: Čajkovskij bedankt sich für die Wahl zum Ehrenmitglied und gibt ihm "das entschiedenste Versprechen, ein Kammermusikwerk für die Gesellschaft zu schreiben und es ihr zu widmen" (ČPSS XIII, S. 470).

1887, 16. Juni, Boržom. Tagebuch: "Habe ein wenig gearbeitet (Anfang eines Sextetts)." (ČD, S. 153; Tagebücher, S. 196.)

1887, 20. Juni, Boržom, Brief an M. M. Ippolitov-Ivanov: "Indessen habe ich mir seit langem vorgenommen eine Suite aus Klavierstücken Mozarts zu instrumentieren.<sup>136</sup> Außerdem skizziere ich Entwürfe zu einem Streichsextett, aber es geht etwas über meine Kraft [...] Nicht das geringste Verlangen nach Arbeit [...] Sobald mir die Lust zum Komponieren vergeht, beginne ich zu fürchten, daß das Ende meiner kompositorischen Tätigkeit gekommen ist, und ich muß mich zwingen." (ČPSS XIV, S. 128.) Über den Beginn seiner Arbeit am Sextett schreibt Čajkovskij am 20. Juni in Boržom auch N. A. und A. I. Gubert sowie am 27. Juni Ju. P. Špažinskaja (ČPSS XIV, Nr. 3270 und 3279).

An N. A. und A. I. Gubert: "Außerdem fertige ich ein wenig, über meine Kraft hinaus, Skizzen für ein künftiges Sextett an. Aber ich habe keine Inspiration und überhaupt keine Lust zu arbeiten" (ČPSS XIV, S. 126).

An Ju. P. Špažinskaja: "Außerdem fertige ich Skizzen eines Streichsextetts an." (ČPSS XIV, S. 139).

1888, 13. April, Tiflis, Brief an Nadežda F. fon Mekk: "Ich träume von einer neuen Sinfonie,<sup>137</sup> von einem Streichsextett, von einer Reihe nicht großer Klavierstücke! ..." (ČPSS XIV, S. 408 f.)

[1890, Florenz: Vom 19. Januar bis zum 3. März konzipiert Čajkovskij die Oper "Pikovaja dama". Vom 4. / 16. März bis zum 24. März / 5. April schreibt er den Klavierauszug. Die Partitur beginnt er in Rom, und zwar spätestens am 28. März / 9. April, und beendet sie in Frolovskoe am 8. Juni 1890. Konzept, Klavierauszug und Partitur der Oper hat er also im Verlauf von vier Monaten und zwanzig Tagen

<sup>135</sup> Bis 1878 hieß die Gesellschaft "Obščestvo kvartetnoj muzyki" ('Gesellschaft der Quartettmusik'), dann "Obščestvo kamernoj muzyki" ('Gesellschaft der Kammermusik').

<sup>136</sup> Die "Mozartiana"-Suite op. 61 entsteht vom 17. Juni bis 28. Juli 1887.

<sup>137</sup> Von Mai bis August 1888 entsteht die 5. Sinfonie op. 64.

- geschrieben. Am 12. Juni 1890 schreibt Čajkovskij seinem Bruder Anatolij: "Ich habe [...] das Gefühl, daß die Oper ungewöhnlich gut gelungen ist." (ČPSS XV b, S. 178.)
- 1890, 5. Mai, Frolovskoe, Brief an M. M. Ippolitov-Ivanov: "Meine Pläne sind folgende: die Oper ['Pikovaja dama'] abzuschließen, im Konzept ein Sextett für Streicher zu schreiben." (ČPSS XV b, S. 141.)
- 1890, 5. Mai, Florovskoe, Brief an Anatolij I. Čajkovskij: "Danach will ich im Entwurf ein Streichsextett schreiben" (ČPSS XV b, S. 143).
- 1890, 24. Mai, Frolovskoe, Brief an Anatolij I. Čajkovskij: "Ich bewege mich nicht von hier fort, bevor ich nicht die Oper ['Pikovaja dama'] und die Skizzen des Streichsextetts, das ich zu schreiben beabsichtige, vollständig abgeschlossen habe." (ČPSS XV b, S. 157.)
- 1890, 2. Juni, Frolovskoe, Brief an Nadežda F. fon Mekk: "Dann werde ich mich unverzüglich an die Komposition des Sextetts für Streichinstrumente machen, das ich schon lange zu schreiben beabsichtige, gemäß dem Versprechen, das ich der Petersburger Quartettgesellschaft gegeben habe." (ČPSS XV b, S. 166.)
- 1890, 5. Juni, Frolovskoe, Brief an German A. Laroš: "Ich werde mich unverzüglich an das Sextett machen" (ČPSS XV b, S. 174).
- 1890, 12. Juni, Florovskoe, Brief an K. K. Al'breht: "Die Oper ['Pikovaja dama'] habe ich beendet. Ich mache mich an ein Sextett für Streichinstrumente, das ich schon vor langer Zeit der Quartettgesellschaft von Evgenij Karlovič [Al'breht] versprochen habe." (ČPSS XV b, S. 175.) In Briefen vom selben Tag an A. I. Ziloti und seine Brüder Anatolij und Modest äußert Čajkovskij seine Absicht, das Sextett "morgen" (am 13. Juni 1890) zu beginnen (ČPSS XV b, Nr. 4142 und 4144 f.). An A. I. Čajkovskij: "Meine Reise nach Kamenka hängt davon ab, wie mein neues Werk [= das Sextett] vorankommt, an das ich mich morgen machen werde." (ČPSS XV b, S. 178.)
- 1890, 12. Juni, Frolovskoe, Brief an Anna P. Merkling: "Ich werde mich unverzüglich an eine neue, große Arbeit machen, aber eine von ganz anderer Art [als die Oper 'Pikovaja dama']: ein Sextett für Streichinstrumente. Morgen will ich mich daran machen." (ČPSS XV b, S. 177.)
- 1890, 15. Juni, Frolovskoe, Brief an Modest I. Čajkovskij: "Ich habe es [= das Sextett] vorgestern [zu komponieren] begonnen und schreibe mit unglaublicher Anstrengung; mich belastet nicht der Mangel an Einfällen, sondern die Neuheit der Form. Ich brauche sechs selbständige und dabei gleichartige Stimmen. Das ist unwahrscheinlich schwierig. Haydn konnte gegen diese Schwierigkeiten niemals ankämpfen und hat keine Kammermusik geschrieben außer für Quartett." (ČPSS XV b, S. 184.)
- 1890, 15. Juni, Frolovskoe, Brief an A. I. Ziloti: "Ich habe begonnen, ein Sextett zu schreiben, aber die Komposition geht bis jetzt sehr schwer voran; mir macht die ganz neue Form der Gestaltung schreckliche Schwierigkeiten; die ganze Zeit über scheint es mir, daß das keine wirklichen sechs Stimmen sind, daß ich eigentlich für Orchester schreibe und die Musik nur für sechs Streichinstrumente arrangiere [...] Auf jeden Fall will ich dieses Unternehmen zu Ende führen, welche Anstrengungen es auch kosten mag. Instrumentieren werde ich das Sextett in Tiflis [...]"

(ČPSS XV b, S. 182 f.). Von denselben "Schwierigkeiten" spricht Čajkovskij auch in seinen Briefen an seine Brüder Anatolij vom 19. Juni und Modest vom 21. Juni 1890 (ČPSS XV b, Nr. 4151 und 4155).

1890, 19. und 21. Juni, Frolovskoe, Erwähnung des Sextetts in Briefen an Anatolij I. Čajkovskij. (ČPSS XV b, S. 187 und 189.)

Am 19. Juni: "[...] ich komponiere jetzt ein Sextett und bin sehr zufrieden mit meiner Einsamkeit; denn die Sache ist für mich schwer und neu, und unter solchen Umständen bin ich sehr gern allein." (ČPSS XV b, S. 187.)

Am 21. Juni: "Sobald ich es [das Sextett] im Konzept beendet habe (etwa in einem Monat), werde ich sofort meine Reisen beginnen." (Ebenda, S. 189.)

1890, 21. Juni, Frolovskoe, Brief an Modest I. Čajkovskij: "Ich komponiere auch mit großen Schwierigkeiten ein Sextett, aber das kommt daher, daß diese Form [= Besetzung] für mich ganz ungewohnt ist. Ich will doch nicht irgendeine Musik schreiben und sie dann für sechs Instrumente arrangieren, sondern eben ein Sextett, d.h. sechs selbständige Stimmen, so daß es nichts anderes als eben ein Sextett sein kann." (ČPSS XV b, S. 191.)

1890, 30. Juni, Frolovskoe, Brief an Modest I. Čajkovskij: "Das Sextett ist im Entwurf abgeschlossen. Einstweilen bin ich schrecklich zufrieden mit ihm [...]" (ČPSS XV b, S. 194).

1890, 30. Juni, Frolovskoe, Brief an Nadežda F. fon Mekk: "Kaum bin ich ganz mit der Oper ['Pikovaja dama'] fertig geworden, da machte ich mich schon an ein neues Werk [= das Sextett], das ich im Konzept schon fertig habe. Ich hege die Hoffnung, daß Sie, meine Teure, zufrieden sein werden, daß ich ein Sextett für Streichinstrumente geschrieben habe. Ich kenne Ihre Vorliebe für Kammermusik und freue mich, daß Sie mein Sextett wahrscheinlich hören werden; denn dafür werden Sie nicht in ein Konzert zu fahren brauchen, sondern Sie können mühelos eine schöne Aufführung des Sextetts bei sich zu Hause arrangieren. Ich hoffe auch, daß dieses Stück Ihnen gefallen wird; ich habe es mit größter Begeisterung und Freude geschrieben – ohne die geringste Anstrengung." (ČPSS XV b, S. 193.)

1890, 2. Juli, Frolovskoe, Brief an Nadežda F. fon Mekk: "[...] ich bin jetzt gerade ganz von meinem Sextett in Anspruch genommen, bin mit mir zufrieden und fühle, daß es allen, die Sympathie für meine Musik hegen, sehr gefallen wird. Die Instrumentierung wird bis zum August fertig sein. Vielleicht wird man es Ihnen noch in Pleščeevo vorspielen." (ČPSS XV b, S. 196.)

1890, 2. Juli, Frolovskoe, Brief an Anna P. Merkling: "Ich muß jetzt mein Sextett abschließen" (ČPSS XV b, S. 196).

1890, 4. Juli, Frolovskoe, Brief an Modest I. Čajkovskij: "Ach, Modja, was für ein Sextett ist da herausgekommen und was für eine Fuge steht da am Schluß – es ist einfach eine Pracht. Schrecklich, wie ich mit mir zufrieden bin." (ČPSS XV b, S. 204.)

1890, 4. Juli, Frolovskoe, Brief an Anatolij I. Čajkovskij: "Mein Sextett ist im Konzept fast fertig, und ich bin schrecklich stolz darauf. In Tiflis, wo ich wahrscheinlich die Instrumentierung beenden werde, werden wir Musiker engagieren, die es einige Male spielen." (ČPSS XV b, S. 203.)

1890, 4. Juli, Frolovskoe, Brief an Modest I. Čajkovskij: "Das Manuskript von Ulybišev habe ich bekommen.<sup>138</sup> Ich werde mich damit beschäftigen, wenn ich die Konzeptschrift meines Sextetts ganz beendet habe." (ČPSS XV b, S. 203 f.)

1890, 6. Juli, Moskau, Brief an Nikolaj G. Konradi: "Bei [dem Sänger N. N.] Figner [der die Rolle der Hermann in 'Pikovaja dama' kreieren sollte] werde ich ein oder höchstens zwei Tage bleiben und dann nach Hause zurückkehren, um mich unverzüglich an die Arbeit zu machen, d. h. an die Instrumentierung des Sextetts." (ČPSS XV b, S. 205.)

1890, 13. Juli, Frolovskoe, Brief an M. M. Ippolitov-Ivanov: "Ich habe ein Streichsextett geschrieben. Ich gehe an seine Instrumentierung. Beenden werde ich es wahrscheinlich nicht mehr hier; denn jetzt zu arbeiten, wird angesichts meiner bevorstehenden Reisen<sup>139</sup> kaum möglich sein. Schrecklich gern möchte ich das Sextett in Tiflis probieren. Kann man sechs Musiker anwerben? [Den Geiger Konstanin K.] Gorskij nicht. Kann man außer dem ersten Geiger auch [den Violoncellisten Ivan F.] Saradžev<sup>140</sup> engagieren, dazu noch einen guten Geiger, einen guten Violoncellisten und zwei Bratschisten???" (ČPSS XV b, S. 210.)

M. M. Ippolitov-Ivanov antwortete am 17. Juli, man werde das Sextett aufführen können.

1890, 14. Juli, Frolovskoe: Čajkovskij beginnt mit der Ausarbeitung des Konzepts zur Partitur. Brief an E. K. Al'brecht:

"Das Sextett habe ich im Entwurf fertig, und heute beginne ich mit der Instrumentierung. Ich möchte es Ihnen je nach dem, wie ich mit der Arbeit vorankomme, in Teilen zusenden. Drucken lassen werde ich es nicht, bevor Sie und Ihre Gesellschaft es nicht studiert und mir alles verbessert haben, was unangenehm, un schön ist und nicht klingt [...] Erst wenn ich das Sextett in Ihrer Aufführung gehört und all Ihre Verbesserungen und Ratschläge zur Kenntnis genommen habe, werde ich es einer Korrektur unterziehen und es zum Stechen geben. Was die Musik betrifft, so scheint es mir, daß sie ganz gut, nicht übel ist. Wenigstens habe ich mich schrecklich abgemüht. Mein Gott! Wie interessant wird es für mich sein, mein neues Kind zu hören, wenn Ihr es mir vorspielt! Dies ist doch mein erster Versuch, aus dem Rahmen des Quartetts herauszutreten. Welch wunderbare Disposition gibt es im Sextett! Wie günstig und reich an Möglichkeiten erwies sich das alles!

Ich widme das Sextett Ihrer Gesellschaft. Bitte schreiben Sie mir, wohin ich Ihnen das Sextett schicken soll?

Wo ist Veržbilovič? Ohne ihn kann ich mir die Ausführung der Partie des ersten Cellos nicht vorstellen." (ČPSS XV b, S. 212 f.)

---

<sup>138</sup> Das Manuskript der von Modest I. Čajkovskij angefertigten russischen Übersetzung des französischsprachigen Buches des Musikkritikers und Literaten Aleksandr D. Ulybišev (1794-1858) "Novaja biografija Mozarta" ('Neue Biographie Mozarts').

<sup>139</sup> Nach Moskau (4.-6. Juli), Lobynskoe, Gouv. Tula (Aufenthalt bei N. N. Figner, mit dem Čajkovskij die Partie des Hermann in "Pikovaja dama" durchging; 7.-8. Juli), Frolovskoe (13.-25. Juli), St. Petersburg (26. Juli - 1. August 1890), Frolovskoe (2.-5. August), Moskau (5.-7. August), Grankino, Gouv. Poltava (8.-14. August, bei seinem Bruder Modest), Kamenka (15.-30. August), Kiev, Kopylovo und Har'kov (30. August - 4. September), Tiflis (7. September - 22. Oktober), Rückreise über Vladikvaz, Taganrog und Moskau nach Frolovskoe (Ankunft: 1. November).

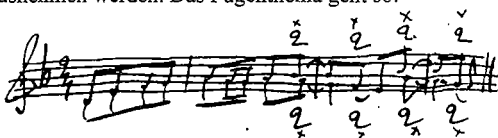
<sup>140</sup> Saradžev (geb. 1862) hatte 1886 das Moskauer Konservatorium in der Klasse von Wilhelm Fitzenhagen absolviert und unterrichtete inzwischen an der Musikschule der Russischen Musikgesellschaft in Tiflis.

- 1890, 17. Juli, Frolovskoe, Brief an Aleksandr I. Ziloti: "Seit ich Dir letztes Mal schrieb, ist es mir schon gelungen, das Sextett zu beenden, und jetzt instrumentiere ich es. Mit dem Sextett bin ich vorläufig sehr zufrieden, und es scheint tatsächlich nicht übel gelungen zu sein." (ČPSS XV b, S. 214.)
- 1890, 17. Juli, Klin, Brief an Ju. P. Špažinskaja: "Unverzüglich mache ich mich an ein großes und technisch sehr schwieriges Werk (ein Streichsextett), das sogleich völlig Besitz von mir ergriff [...]" (ČPSS XV b, S. 215).
- 1890, 20. Juli, Frolovskoe, Brief an N. G. Konradi: "Ich beende mein Sextett in fiebrhafter Hast; denn in den ersten Augusttagen wird man es mir in Petersburg spielen, und erstens muß ich das Sextett hören und zweitens möchte ich das schrecklich gern." (ČPSS XV b, S. 219.) Das Vorspiel kam im August nicht zustande, sondern erst am 25. November 1890.
- 1890, 31. Juli, Petersburg, Brief an Nadežda F. fon Mekk: "Ich möchte sehr gern, teure Freundin, daß Sie mein Sextett hörten, auf das ich sehr stolz bin; denn ich habe eine große Schwierigkeit überwunden und, wenn ich mich nicht irre, mit Erfolg. Vladislav Al'bertovič [Pahul'skij]<sup>141</sup> sagte mir, daß er im Ausland – in Deutschland oder in Nizza – für Sie eine Aufführung meines Sextetts arrangieren werde, so daß Sie sich überhaupt nicht zu beunruhigen brauchen. Das Sextett habe ich hierher [= nach St. Petersburg] mitgebracht; wenn die Stimmen ausgeschrieben sind, wird es dem Vorstand der Petersburger Kammermusik-Gesellschaft übergeben werden (das Sextett wurde auf Bitten des Vorstands der Gesellschaft geschrieben und ist ihm gewidmet); während meines Aufenthalts im Süden wird man es studieren; bei meiner Ankunft werde ich es hören, vielleicht einiges korrigieren und Ihnen danach schon die gänzlich berichtigten Stimmen schicken, nach denen Vladisl[av] Al'bert[ovič Pahul'skij] mit fünf Kollegen es Ihnen denn auch vorspielen wird. Liebe Freundin, Sie haben meine letzten Opern, das Ballett ['Dornröschen'] und viele sinfonische Werke nicht gehört; wenigstens möchte ich, daß Sie dieses Sextett kennenlernen, und aus irgend einem Grunde scheint mir, daß es Ihnen gefallen wird." (ČPSS XV b, S. 223.)
- 1890, 2. August, Frolovskoe, Brief an den Primarius E. K. Al'breh: "Mein Sextett habe ich nach Petersburg gebracht und es N. O. Hristoforov ausgehändigt.<sup>142</sup> Selbstverständlich bebe und zittere ich bei dem Gedanken, daß es Ihnen und Ihren Kollegen bei der Aufführung meines neuen Stücks nicht gefallen wird! Ich weiß niemals, wenn ich etwas geschrieben habe, ob es gelungen ist oder nicht. Jedes letzte Kind steht meinem Herzen näher als die übrigen, und einstweilen habe ich zu dem Sextett ein sehr zärtliches Verhältnis – aber was weiterhin [mit ihm] geschehen wird, weiß ich nicht. Vielleicht werde ich es in drei Monaten hassen – das ist mir mehr als einmal passiert.  
Ich bitte Sie ergebenst, nicht mit Hinweisen auf technische Mängel zu geizen; die Bögen erlaube ich Ihnen, soviel es Ihnen beliebt, zu ändern; denn ich bin überzeugt, daß Sie sehr viel besser als ich im Gefühl haben, wo welche Streicharten notwendig sind. Am meisten fürchte ich um eine Stelle im Finale. Dort kommt

<sup>141</sup> Der Geiger Vl. A. Pahul'skij (gest. 1919) hatte 1880 als Externer das Moskauer Konservatorium absolviert. Von 1878 an war er Privatsekretär Nadežda F. fon Mekks und heiratete 1889 ihre Tochter Julija. 1878/79 und 1890 beriet Čajkovskij ihn auf Wunsch von N. F. fon Mekk bei seinen kompositorischen Arbeiten. (Čajkovskij hielt ihn als Komponisten für nicht begabt.)

<sup>142</sup> Der Violoncellist Nikolaj O. Hristoforov (1836-1892) leitete seit 1877 das Notenbüro der kaiserlichen Theater in St. Petersburg.

eine sechsstimmige Fuge vor. Das Thema kommt anfangs unisono in den beiden Geigen, dann in den beiden Bratschen und danach in den beiden Violoncelli. Im [jeweils] zweiten Takt werden die Stimmen selbständig, wobei ständig stark dissonierende Sekunden auftreten. Sie sind zweifellos richtig vorbereitet und aufgelöst, aber ich fürchte sehr, daß bei dem schnellen Tempo diese ganze Fuge nicht gut klingen wird. Ich weiß, wie ich sie umarbeiten werde, wenn meine Befürchtungen sich als begründet erweisen; ich bitte Sie aber, sie so einzustudieren, wie sie notiert ist; bei meiner Ankunft in Petersburg werde ich sie anhören, und gemeinsam werden wir entscheiden, ob man sie so lassen oder ändern soll. Diese Sekunden klingen auf dem Klavier allerliebste – aber ich weiß nicht, wie sie sich auf Streichinstrumenten ausnehmen werden. Das Fugenthema geht so:

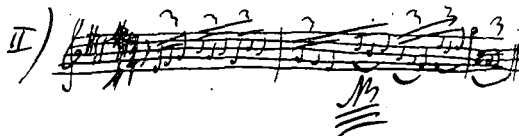


und diese Stimmkreuzungen und Sekunden dauern bis zum Ende der Fuge an. Ich fürchte sehr für diese Stelle. Dann beunruhigt mich im dritten Satz das dreistimmige Fugato (jede Stimme ist verdoppelt).<sup>143</sup> Ich kann nicht entscheiden, wie es an dieser Stelle besser klingt: *détaché* oder *legato*. Einstweilen habe ich beschlossen, es beim *détaché* zu belassen; wenn es Ihnen aber etwas grob erscheint, dann wollen Sie bitte das *détaché* nur bis zum zweiten Achtel des zweiten Thementaktes lassen und danach je drei Noten *legato* auf einen Bogen nehmen.

Bei mir ist das so:



Aber ist es nicht besser so:



Entscheiden Sie das.

Überhaupt wiederhole ich, daß, wenn meine Bögen irgendwo unangenehm, un schön sind – ich es Ihnen überlasse, das zu ändern.

Metronomzahlen habe ich angegeben; aber selbstverständlich werden Sie sich beim Spielen nicht streng an die Metronomangaben halten. An vielen Stellen ist eine Belebung und Verlangsamung des Tempos möglich. Zum Beispiel sehe ich voraus, daß Sie im Finale bis hin zu der Stelle, wo die Fuge beginnt, schon schneller spielen werden, und ich habe auf jeden Fall den Vermerk *tempo giusto* gemacht, das heißt, man darf die Fuge auf keinen Fall schneller beginnen, als es am Anfang [des Satzes] metronomisch angezeigt ist. Aber vielleicht werden Sie es sogar notwendig finden, die Fuge bedeutend langsamer zu beginnen – ich bin auch damit einverstanden. In diesem Fall muß das Tempo dort, wo der Orgel-

<sup>143</sup> Dieses Fugato (Mittelteil des 3. Satzes) hat Čajkovskij später durch völlig andere Musik ersetzt.



punkt vor der Reprise des zweiten Themas beginnt, der Metronomangabe [des Anfangs] entsprechen.

Der zweite Satz wurde zwar von mir als *adagio* bezeichnet (denn das Viertel ist hier nicht schneller als 58; und das ist meiner Meinung nach schon kein *andante* mehr), aber dieser Satz hat eher den Charakter eines *andante*, und man darf ihn in keiner Weise in die Länge ziehen. Der mittlere Satz dieses *adagio* muß dort, wo wahrscheinlich *molto più mosso* steht (ich weiß es nicht mehr)<sup>144</sup>, mit dem unwahrscheinlichsten *pppp* gespielt werden;<sup>145</sup> er muß vorbeihuschen wie ein entferntes Wetterleuchten. Den ersten Satz muß man mit großem Feuer und mit Begeisterung spielen. Den zweiten singend. Den dritten scherzhaft. Den vierten fröhlich, feurig." (ČPSS XV b, S. 227-229.)

1890, 2. August, Frolovskoe, Brief an den Verleger Petr I. Jurgenson: "Das Sextett habe ich zu Hristoforov gebracht. Es darf nicht gestochen werden, bevor man es mir vorgespielt hat; denn es ist sehr gut möglich, daß ich beim Revidieren vieles ändern werde. Aber mit dem Klavierauszug zu vier Händen kann man anfangen, sobald Hristoforov eine Kopie [der Partitur] hergestellt und Dir geschickt hat, was man ihm schreiben muß [= womit Du ihn beauftragen muß]."<sup>146</sup> (ČPSS XV b, S. 231.)

1890, 5. August, Frolovskoe, Brief an Aleksandr I. Ziloti: "Für das Sextett danke ich im voraus,<sup>147</sup> aber ich werde es nicht zum Stechen geben, bevor ich es nicht im November in einer Aufführung gehört habe." (ČPSS XV b, S. 234.)

1890, 5. August, Frolovskoe, Brief an Édouard F. Napravnik (1. Kapellmeister des Petersburger Mariinskij teatr): "Nach der Oper ['Pikovaja dama'] gelang es mir noch, ein Sextett für Streichinstrumente zu schreiben." (ČPSS XV b, S. 23.)

1890, 23. August, Kamenka, Brief an Ju. P. Špažinskaja: "Ihnen ist schon bekannt, daß es mir nach der Oper ['Pikovaja dama'] gelungen ist, ein anderes gewichtiges Werk zu schreiben, d. h. ein großes Sextett für Streichinstrumente." (ČPSS XV b, S. 248.)

1890, 25. November, in Čajkovskijs Zimmer im Petersburger Hotel "Rossija": private Uraufführung des Sextetts (Ausführende: siehe unten, "Zeitgenössische Aufführungen"); anwesend außer dem Komponisten und den Musikern: A. K. Glazunov, A. K. Ljadov, G. A. Laroš u.a. (nach: Žizn'Č 3, S. 410 bzw. LebenTsch. 2, S. 610; vgl. Pamjatnaja kniga [Erinnerungsbuch] von É. F. Napravnik, Aufzeichnung nach dem 28. November 1890, LGITMiK<sup>148</sup>). Čajkovskij ist nicht zufrieden und entschließt sich, den dritten und vierten Satz des Sextetts umzuarbeiten; dazu kommt er erst im Dezember 1891 / Januar 1892. Seine Unzufriedenheit mit dem Werk äußert Čajkovskij auch in folgenden Briefen:

<sup>144</sup> Tatsächlich heißt es zu Beginn des Mittelteils (T. 92 ff.) "Moderato (Viertel = 112)".

<sup>145</sup> Vorgezeichnet ist tatsächlich *ppp*.

<sup>146</sup> Tatsächlich wurde der Klavierauszug zu vier Händen erst 1892 von G. A. Pahul'skij geschrieben (nach der revidierten Fassung) und von P. I. Jurgenson publiziert.

<sup>147</sup> Am 24. Juli 1890 hatte Ziloti in einem Brief an Čajkovskij angeboten, die Korrekturen der Druckausgabe der Sextettpartitur zu lesen. (Siehe: Aleksandr Il'ič Ziloti. 1863-1945. Vospominanija i pis'ma [Erinnerungen und Briefe], Leningrad 1963, S. 113.)

<sup>148</sup> Nach ČPSS XV b, S. 305, in Anmerkung 4. Diese Sigle wird in ČPSS XV b nicht aufgelöst.

- 1890, 21. Dezember, Kiev, Brief an Modest I. Čajkovskij: "Ist es vernünftig, sich an den Vorschlag der Direktion zu machen,<sup>149</sup> wenn das Sextett bewiesen hat, daß es anfängt mit mir bergab zu gehen? Mein Kopf ist leer, und ich habe nicht das geringste Verlangen zu arbeiten." (ČPSS XV b, S. 305.)
- 1891, 7. Januar, Florovskoe, Brief an E. K. Al'brecht: "Wie scheußlich mein Sextett ist!!!!!!" (ČPSS VI a, S. 22.)
- 1891, 3. Juni, Majdanovo, Brief an M. M. Ippolitov-Ivanov: "Außerdem ist es unbedingt notwendig, das Streichsextett von Grund auf umzuarbeiten, da es sich in jeder Hinsicht als erstaunlich schlecht herausstellte." (ČPSS XVI a, S. 126.)
- 1891, 11. Juni, Majdanovo, Brief an Aleksandr I. Ziloti: "Jetzt, nach einem einwöchigen Aufenthalt in Petersburg und einem ebenfalls einwöchigen in Moskau<sup>150</sup> [...] habe ich mich in Majdanovo hingesetzt und werde viel arbeiten [...] das Sextett umarbeiten usw. usw." (ČPSS XVI a, S. 135.)
- 1891, 27. Juni, Majdanovo, Brief an Sergej I. Taneev: "Im weiteren Verlauf des Jahres muß ich [...] das Sextett vollkommen umarbeiten; es hat sich als bis zur Scheußlichkeit mißlungen erwiesen [...]" (ČPSS XVI a, S. 165.)
- 1891, 2. September, Majdanovo, Brief an den Primarius E. K. Al'brecht, als Antwort auf dessen Bitte, das Sextett aufführen zu dürfen: "Das Sextett muß ich unbedingt umarbeiten. Ich hoffe, daß mir das im Laufe des Herbsts oder zu Beginn des Winters gelingen wird. Danke für den Wunsch, es aufzuführen. Sobald die Umarbeitung fertig sein wird, werde ich Dir das Sextett selbstverständlich sofort zuschicken." (ČPSS XVI a, S. 197.)
- 1891, 14. Dezember, Majdanovo, Brief an Modest I. Čajkovskij: "Ich habe hier die Introduction der [Oper] "Iolanta" instrumentiert und das Sextett im Entwurf umgearbeitet. Unterwegs werde ich diese Korrekturen umschreiben."<sup>151</sup> (ČPSS XVI a, S. 292.)
- 1892, 7. / 19. Januar, Hamburg, Brief an Vl. L. Davydov: "Ich will versuchen, dort [in Paris] inkognito zu leben und mich mit der Umarbeitung des Sextetts zu befassen." (ČPSS XVI b, S. 16.)
- 1892, 10. / 22. Januar, Paris, Brief an Julij È. Konjus: "[...] und da war es notwendig, irgendwohin wegzufahren und die zwei freien Wochen zu nutzen, um mich mit der Umarbeitung des Sextetts zu beschäftigen, das im vorigen Jahr gespielt wurde und sich als erfolglos erwies." (ČPSS XVI b, S. 19.)
- 1892, 10. / 22. Januar, Paris, Brief an den Verleger P. I. Jurgenson: "[...] bei mir haben sich zwei freie Wochen ergeben, die ich der Verbesserung des Sextetts zu widmen beschloß, und ich habe als Aufenthaltsort Paris gewählt, wo ich diese Zeit über versuchen werde, inkognito zu leben [...]" (ČPSS XVI b, S. 21.)

---

<sup>149</sup> Die Direktion der Kaiserlichen Theater in St. Petersburg (Direktor: Ivan A. Vsevoložskij) hatte Čajkovskij beauftragt, eine einaktige Oper ("Iolanta") und ein zweiaktiges Ballett ('Der Nußknacker') zu schreiben, die an ein und demselben Abend aufgeführt werden sollten.

<sup>150</sup> In Petersburg hielt sich Čajkovskij vom 20. bis zum 28. Mai und in Moskau vom 4. bis zum 10. Juni 1891 auf.

<sup>151</sup> Als "umschreiben" bezeichnet Čajkovskij den Vorgang, eine Entwurfsfassung zur endgültigen Fassung in einem neuen Manuskript auszuarbeiten.

- 1892, 12. / 24. Januar, Paris, Brief an Vl. L. Davydov: "Die Verbesserung des Sextetts, die ich mir vorgenommen habe, wird insgesamt zwei oder drei Tage in Anspruch nehmen." (ČPSS XVI b, S. 22.)
- 1892, 12. / 24. Januar, Paris, Brief an A. I. Sofronov: "Ich werde mein Sextett verbessern [...]" (ČPSS XVI b, S. 24.)
- 1892, 12. / 24 - 16. / 28. Januar, Paris: Čajkovskij überarbeitet das Sextett (siehe die vorangehenden Dokumente) und schickt die überarbeitete und (mit einem neuen Mittelteil des 3. Satzes) ergänzte Partitur an seinen Verleger P. I. Jurgenson nach Moskau. Wie aus den erhaltenen Skizzen und Konzepten sowie dem Partiturotograph hervorgeht, bestand die Umarbeitung des Sextetts vor allem in folgenden Punkten: Änderungen in der Coda des ersten Satzes, Ersatz des Mittelteils des 3. Satzes durch völlig neue Musik, Umarbeitung des zweiten Themas und der Fuge im vierten Satz (67 Takte).
- 1892, 25. Januar, Petersburg, Brief an Petr I. Jurgenson: "Außerdem war mir in Paris nur die ersten drei Tage fröhlich zumute, solange ich mit dem Sextett beschäftigt war; als ich es an Dich abgeschickt hatte, überfiel mich Schwermut, und ich beschloß, möglichst schnell nach Hause zu fahren." (ČPSS XVI b, S. 27.)
- 1892, 28. und 29. Januar, Majdanovo, Briefe an Petr I. Jurgenson: "Hast Du das Sextett bekommen?" – "Das Sextett kann ich Dir ohne jedes Honorar oder für ein sehr niedriges geben." (ČPSS XVI b, S. 29 und 31.)
- 1892, 20. Februar, Moskau, Brief an E. K. Al'brecht, der den Komponisten in einem Brief vom 14. Februar um Erlaubnis gebeten hatte, das Sextett (in dessen erster Fassung) in einem der letzten Konzerte der Kammermusikgesellschaft in dieser Saison spielen zu dürfen: "Die Erlaubnis gebe ich natürlich – aber sollte man nicht besser warten?" (ČPSS XVI b, S. 43.)
- 1892, 9. März, Majdanovo, Brief an Boris P. Jurgenson (den Sohn des Verlegers P. I. Jurgenson): "Ich schicke die Korrektur [des Sextetts] zurück; die zweite und dritte Korrektur soll Klejneke<sup>152</sup> machen." (ČPSS XVI b, S. 56.)
- 1892, 18. März, Majdanovo, Brief an Petr I. Jurgenson: "Ich würde wünschen, daß Du das Sextett [Genrih A.] Pahul'skij<sup>153</sup> gibst, der das Quartett von Arenskij und Hamlet hervorragend bearbeitet hat." (ČPSS XVI b, S. 62.)
- 1892, 25. März, Majdanovo, Brief an Petr I. Jurgenson: "Wenn Klejneke sagt, daß das für die Spieler angenehm ist – dann sollen vielleicht in den Stimmen des Sextetts die Zeichen hinter den Bogen stehen bleiben." (ČPSS XVI b, S. 65.)
- 1892, 12. Mai, Klin, Brief an Petr I. Jurgenson: "Die Widmung des Sextetts hast Du richtig geschrieben [= in der Ausgabe setzen lassen]." (ČPSS XVI b, S. 92.) Die Widmung an die St. Petersburger Kammermusikgesellschaft lautet russisch (nach ČPSS 32 b, S. [3]): "S. Peterburgskomu obščestvu kamernoj muzyki"; und französisch (nach Cat. thém., S. 77): "A la Société de Musique de chambre à St.-Pétersbourg". (Vgl. auch Dombaev, S. 486, unter 12. Mai.)

<sup>152</sup> Klejneke war ein erfahrener Mitarbeiter des Verlags Jurgenson.

<sup>153</sup> Der Pianist und Komponist Genrih A. Pahul'skij (1859-1921) hatte von 1880 an bei Nikolaj G. Rubinštejn studiert und 1885 das Moskauer Konservatorium in der Klasse von Pavel A. Pabst absolviert und unterrichtet dort von 1885 bis 1921. Außer dem Sextett hat Pahul'skij u.a. auch einen vierhändigen Klavierauszug von Čajkovskijs Fantasie-Ouvertüre "Hamlet" hergestellt.

1892, Juni, Moskau: Im Verlag P. I. Jurgenson erscheinen Partitur und Stimmen des Sextetts.

1892, 14. Juli, Klin, Brief an Petr I. Jurgenson: "Ich erhielt von Dir 1) [den Klavierauszug von] *Iolanta* zu zwei Händen (die Langersche Kocherei),<sup>154</sup> 2) die Partitur des Balletts ['Der Nußknacker'], 71 S., 1. Korrektur. Danach erhielt ich noch in fertigem Zustand: a) das Sextett; b) die Suite aus dem Ballett ['Der Nußknacker']."

1892, 3. September, Petersburg, Telegramm an G. A. Pahul'skij, der auf Čajkovskijs Bitte den vierhändigen Klavierauszug des Sextetts angefertigt hatte: "Gerade eben habe ich die Bearbeitung durchgespielt. Die beiden letzten Sätze sind gut gemacht, die beiden ersten in vorbildhafter Weise großartig. Herzlichen Dank." (ČPSS XVI b, S. 163.)

1892, Oktober, Moskau: Im Verlag P. I. Jurgenson erscheint der vierhändige Klavierauszug des Sextetts von G. A. Pahul'skij.

1892, November und Dezember: zwei Aufführungen der Neufassung des Sextetts in Petersburg und eine in Moskau. Siehe unten.

#### Erhaltene autographe Quellen

Verschiedene Skizzen: GDMČ a<sup>1</sup> Nr. 30, 31 und 67.

Konzeptschrift: ebenda a<sup>1</sup> Nr. 71 und 72.

Partitur der ersten und der eingearbeiteten zweiten Fassung: GCMMK f. 88 Nr. 105.

Herausgerissenes und von Čajkovskij in den USA verschenktes Blatt<sup>155</sup> mit einem Teil des Mittelteils im 3. Satz (Fugato), den der Komponist in der zweiten Fassung durch neue Musik ersetzt hat (der Rest des Fugato ist, gestrichen, in der Partitur – GCMMK – erhalten): Boston (USA), Isabella Stewart Gardner Museum.

#### Zeitgenössische Aufführungen

1890, 25. November, private Uraufführung der ersten Fassung: St. Petersburg, in einem Zimmer des Hotels "Rossija". Ausführende: E. K. Al'brecht, O. F. Gille, F. N. Gil'denbrand, B. K. Gejne, A. V. Veržbilovič, A. V. Kusnecov.

1890, 28. November, erste öffentliche Aufführung (mit denselben Ausführenden): St. Petersburg, 4. Konzert der Petersburger Kammermusikgesellschaft, ausschließlich mit Werken Čajkovskijs: Klaviertrio a-Moll op. 50 (A. I. Ziloti, E. K. Al'brecht, A. V. Veržbilovič); Streichsextett, Klavierstücke "Rêverie du soir" op. 19 Nr. 1 und 'Schneeglöckchen' (April) op. 37<sup>bis</sup> Nr. 4 sowie Fantasie von P. A. Pabst über Themen aus "Evgenij Onegin" (A. I. Ziloti). (Nach: ČPSS XV b, S. 305, Anmerkung 4.)

1892, 24. November, Erstaufführung der zweiten Fassung (1891 / 92): St. Petersburg, 4. Kammerkonzert der Russischen Musikgesellschaft. Ausführende: Leopold Auer, Ė. Ė. Krjuger, F. N. Gil'denbrand, S. P. Korguev, A. V. Veržbilovič, D. S. Bzul'.

1892, 25. November, zweite Aufführung der zweiten Fassung: St. Petersburg, Konzert der Petersburger Kammermusikgesellschaft (mit denselben Ausführenden wie am 25. und 28. November 1890).

---

<sup>154</sup> Wie viele andere Werke Čajkovskijs hat der Klavierlehrer am Moskauer Konservatorium (1866-1908) Édouard L. Langer (1835-1908) im Auftrag P. I. Jurgensons auch die Oper "Iolanta" für Klavier zu zwei Händen bearbeitet.

<sup>155</sup> Auf der recto-Seite hat Čajkovskij das Blatt unten rechts signiert: "P. Tschaïkowsky".

1892, 3. Dezember, Moskauer Erstaufführung: 5. Kammerkonzert der Russischen Musikgesellschaft; Besetzung: I. V. Hřimalý, B. F. Paščeev, N. N. Sokolovskij, Ja. Al'tšuller, A. Ě. fon Glen, M. Al'tšuller.

1893, 1. / 13. Januar, New York, Carnegie Hall, in einer Bearbeitung für Streichorchester (Dirigent: Anton Seidl).

Konzerte zum Gedenken an Čajkovskij († 25. Oktober / 6. November 1893):

1893, 1. November, Moskau, 2. Kammerkonzert der Russischen Musikgesellschaft; Besetzung: I. V. Hřimalý, D. S. Krejn, N. N. Sokolovskij, B. F. Paščeev, A. Ě. fon Glen, A. A. Brandukov.

1893, 3. November, Petersburg, Konzert der Kammermusikgesellschaft.

1893, 11. November, Petersburg, 2. Kammerkonzert der Russischen Musikgesellschaft.

#### Anmerkungen

Die erste Fassung des dritten Satzes mit einem Fugato als Mittelteil ist offenbar seit der privaten Uraufführung und der ersten öffentlichen Aufführung am 25. bzw. 28. November 1890 in St. Petersburg nicht mehr aufgeführt worden. – Die Aufführung des Werkes in Streichorchesterbesetzung, wie sie seit der ersten (?) Aufführung dieser Art am 1. / 13. Januar 1893 in New York immer wieder einmal realisiert wird, ist von Čajkovskij selbst, soweit bekannt, nicht in Erwägung gezogen worden und widerspricht im übrigen seiner kompositorischen und klanglichen Konzeption des Werkes als Musik für sechs solistische Streichinstrumente.

#### Erstausgabe, Satzfolge und formale Übersicht

Moskau, P. Jurgenson, 1892 (Partitur und Stimmen).

#### I. Allegro con spirito (d-Moll)

SONATENHAUPTSATZ MIT CODA UND STRETTA.

Exposition

Hauptsatz, Überleitung (T. 57 ff.), Seitensatz (T. 92 ff.), Schlußgruppe (T. 217 ff.).

Durchführung (T. 260-445).

Reprise

Hauptsatz (T. 446 ff.), Überleitung (T. 487 ff.), Seitensatz (T. 522 ff.),

Schlußgruppe (T. 647 ff.)

Coda (T. 674 ff.) und Stretta (T. 733-769).

#### II. Adagio cantabile e con moto (D-Dur)

DREITEILIGE SERENADE.

Einleitung – A (T. 12 ff.) – B (T. 92 ff.) – A' (T. 122-204).

#### III. Allegretto moderato (a-Moll)

[DREITEILIGES INTERMEZZO MIT SCHERZO-MITTELTEIL UND CODA.]

A – B (T. 117 ff.) – A' (T. 149 ff.) – Coda (T. 250-260).

#### IV. Allegro vivace (d-Moll)

SONATENHAUPTSATZ MIT FUGATO BZW. FUGE JEWELNS NACH DEM HAUPTSATZ, CODA UND STRETTA.

Exposition

Hauptsatz, Fugato (T. 61 ff.), Seitensatz (T. 85 ff.).

Durchführung (T. 161 ff.)

Reprise

Hauptsatz (T. 201 ff.), Fuge (T. 247 ff.) mit zwei Themen (I: aus dem Hauptsatzthema abgeleitet; II: Thema des Fugato T. 61 ff.), Seitensatz (T. 341 ff.).

Coda (T. 397 ff.) und Stretta (T. 445-480).

Neuausgabe

ČPSS 32 b (Partitur und Stimmen). – Ausgabe des ursprünglichen Mittelteils (Fugato) des 3. Satzes: ČSt 3, S. 172-183.

## Bibliographische Hinweise (Auswahl)

Bibliographie: TchH 2, S. 741-744 (Nr. 5282-5342).

Boris Assafjew, Die Musik in Rußland (Von 1800 bis zur Oktoberrevolution 1917). [Erstausgabe: Leningrad 1930.] Hg. und aus dem Russischen übersetzt von Ernst Kuhn, Berlin 1998 (= musik konkret 9), S. 310-312.

Jurij V. Keldyš, Abschnitt "Koncertnye i kamernye instrumental'nye sočinenija" des Kapitels "P. I. Čajkovskij" in: Istorija ruskoj muzyki [Geschichte der russischen Musik in zehn Bänden], Band 8: 70-80-e gody XIX veka [1870er - 1880er Jahre], Moskau 1994, S. 203-222.

Thomas Kohlhase, Die Streichquartette, in: Einführungen in ausgewählte Werke P. I. Čajkovskijs, Mainz 1996 (= ČSt 2), S. 127-133.

Friedhelm Krummacher, Symphoniker im Quartett: Tschaikowsky, in: Ders., Das Streichquartett. Teilband 2: Von Mendelssohn bis zur Gegenwart, Laaber 2003 (= Handbuch der musikalischen Gattungen, hg. von Siegfried Mauser, Band 6.2), S. 140-144.

\*

## CD-Aufnahmen (Auswahl)

Fünf Streichtrio- und -quartettsätze (1863/64; ČPSS 58, Nr. 1-4 und 6), 1. und 2. Streichquartett. – Adagio molto für Streichquartett und Harfe (1863/64), 3. Streichquartett und A. Grečaninov, 1. Streichquartett op. 2. The Shostakovich Quartett (Vl. I: Andrei Shishlov, Vl. II: Sergei Pishugin / Alexander Balashov / Alexander Semyannikov, Vla.: Alexander Galkovsky, Vc.: Alexander Korchagin; Harfe: Emilia Moskvitina). Vol. 1 & 2. Olympia OCD 521 & 522 (1992). Aufnahmen: 1973-1978.

Streichquartette Nr. 1-3 und Streichsextett: Borodin Quartet: Rostislav Dubinsky, Yaroslav Alexandrov, Dmitry Shebalin, Valentin Berlinsky – with Genrikh Talalyan (Viola II) & Mstislav Rostropovich (Violoncello II). 2-CD-Kassette CHANDOS CHAN 9871 (2) (2000; Aufnahme: spätestens 1974).

Streichquartette Nr. 1-3 und Streichsextett. Borodin String Quartet: Mikhail Kopelman, Andrei Abramenkov, Dmitri Shebalin, Valentin Berlinsky – with Yuri Bashmet (Viola) & Natalia Gutman (Cello). 2-CD-Kassette EMI CDS 7 49775 2 (1982, © 1988).

Trio (zusammen mit dem Trio élégiaque g-Moll von Sergej Rachmaninoff). Abegg Trio: Ulrich Beetz (Violine), Birgit Erichson (Violoncello) & Gerrit Zitterbart (Klavier). CD TACET 127 (2002).