

Tschaikowsky-Gesellschaft

Mitteilungen 12 (2005)

S. 85-122

"Daß ich mein Leben der Musik geweiht habe, verdanke ich Mozart".
Dokumente zu Čajkovskijs Mozart-Rezeption (Thomas Kohlhasse)

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

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

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

ISSN 2191-8627

„Daß ich mein Leben der Musik geweiht habe, verdanke ich Mozart.“

Dokumente zu Čajkovskijs Mozart-Rezeption

zusammengestellt von Thomas Kohlhase

Keine andere Musik hat ihn lebenslang so tief berührt wie die Musik Mozarts. Mozarts *Don Giovanni*, den er mit siebzehn Jahren zum ersten Mal gehört hatte, blieb für ihn bis an sein Lebensende die Oper aller Opern, das Libretto des *Figaro* hat er in seine Sprache übersetzt, in seinen Rezensionen ist er immer wieder auf Mozarts Werke zu sprechen gekommen, er hat Kompositionen seines Idols bearbeitet, instrumentiert, dirigiert und propagiert. Er war stolzer Besitzer der von 1877 an bei Breitkopf & Härtel erschienenen Mozart-Gesamtausgabe, die ihm sein Verleger geschenkt hatte, er studierte und annotierte die Mozart-Monographie von Otto Jahn und wollte die 1843 in Moskau erschienene französischsprachige „Nouvelle biographie de Mozart“ von Alexandr Ulybyšev ins Russische übersetzen. 1888 besuchte er das Mozart-Zimmer in der bei Prag gelegenen Villa „Bertramka“, wo Mozart 1787 den *Don Giovanni* vollendet hatte. Er schrieb einige Kompositionen im Geiste Mozarts und seiner Zeit und vertiefte sich, als er seine vorletzte Oper und deren Pastorale komponierte, derart in etliche Opernpartituren des späten 18. Jahrhunderts, daß es ihm zuweilen schien, „als lebte ich im 18. Jahrhundert und [als] habe es außer Mozart nichts weiter gegeben“. Vor allem aber: Sein Schönheitsideal, seine Ästhetik des musikalisch Schönen steht ganz und gar unter dem Stern des vergötterten Mozart.

Ja, tatsächlich, von Čajkovskij ist die Rede. Wohl bei keinem anderen Komponisten seiner Zeit und seines Ranges kann man von einem ähnlich vielseitigen und intensiven Mozart-Kult sprechen wie bei ihm. Und bei keinem anderen mag diese leidenschaftliche, tiefe Affinität zunächst so überraschen wie bei Čajkovskij.

Die vorliegende kleine Dokumentation will keinen Beitrag zur Geschichte der Mozart-Rezeption liefern, sondern nur die Fakten und den Stoff für einen noch zu schreibenden Beitrag „Čajkovskij und Mozart“ zusammenstellen. In seinem Aufsatz „Tchaikovsky: A New View – A Centennial Essay“ hat Richard Taruskin einen interessanten Ansatz dazu aufgezeigt, als er am Beispiel von Čajkovskijs Orchestersuiten „the central Tchaikovskian esthetic“ benannt hat als „the untimely esthetic of the beautiful and the pleasing“.¹ In Mozarts Musik erkannte Čajkovskij sein absolutes Schönheitsideal. Und kein größeres Lob wußte er einem komponierenden Kollegen zu spenden als: „Etwas Mozartisch-Schönes [...] ist Ihrer Feder entfloßen“.²

Die im folgenden systematisch angeordneten Texte und Fakten zu Čajkovskijs Mozart-Rezeption sind vor allem seinen Musikfeuilletons (Teil II dieses Beitrags) sowie seinen Briefen und Tagebüchern (Teil III) entnommen.³ Vorangestellt werden die Mozart betreffenden Passagen aus Čajkovskijs kurzer Autobiographie (Teil I). Und am Ende (Teil IV) folgen Hinweise auf seine Mozart-Bearbeitungen und „Nachahmungen“.

¹ In: Tchaikovsky And His Contemporaries: A Centennial Symposium, hg. von Alexandar Mihailovic, Westport, Connecticut, London 1999, S. 17-60, Zitat: S. 36.

² Brief Čajkovskijs an Nikolaj A. Rimskij-Korsakov anlässlich von dessen 2. Streichquartett F-Dur; das Zitat bezieht sich auf dessen ersten Satz. Nach: Nach: P. Čajkovskij. *Polnoe sobranie sočinenij. Literaturnye proizvedenija i perepiska* (Sämtliche Werke. Schriftstellerische Arbeiten und Briefe), Band VI (Briefe 1876/77), Moskau 1961, S. 77. Im folgenden abgekürzt als ČPSS.

³ Auf Auslassungszeichen zu Beginn und am Ende der Zitate wird verzichtet. Lediglich innerhalb der Zitate stehen gegebenenfalls solche Zeichen.

I. AUS ČAJKOVSKIJS AUTOBIOGRAPHIE VON 1889

Seine kleine Autobiographie hat Čajkovskij 1889 auf Bitten des Pianisten und Musikschriftstellers Otto Neitzel geschrieben.⁴ Das französische Original ist nicht zugänglich; die deutsche Übersetzung, wahrscheinlich von Neitzel, wurde von diesem innerhalb seines Artikels „Die russische Musik und ihr berufenster Vertreter“ im Juliheft 1890 der Zeitschrift *Nord und Süd* (Breslau) publiziert:

Ich war siebzehn Jahre alt, als ich die Bekanntschaft eines italienischen Gesangslehrers Piccioli machte.⁵ Er war der erste, der sich für meine musikalische Anlage interessierte. Der Einfluß, den er über mich gewann, war ein ungeheurer: noch jetzt bin ich seinem Machtbereich nicht vollständig entwachsen. Piccioli war ein eingefleischter Gegner der deutschen Musik, welche er „ungeschickt, inhaltsleer und pedantisch“ fand, während er für die italienische Musik eine übertriebene Vorliebe bekundete. Ich wurde in Folge dessen ein begeisterter Verehrer von Rossini, Bellini, Donizetti und hielt in meiner Herzenseinfalt dafür, daß Mozart und Beethoven vortreffliche Dienste leisten könnten, um Jemand in Schlaf zu bringen, und daß es kein gehaltloseres Zeug gäbe, als eine Oper von Mozart oder eine Symphonie von Beethoven. Nun, was das anbetrifft, so habe ich allerdings eine hübsche Wandlung durchgemacht; und doch, wenn meine Vorliebe für die italienische Musik sich auch merklich gelegt und vor allem an Ausschließlichkeit eingebüßt hat und eine verständigere geworden ist: bis zum heutigen Tage spüre ich ein gewisses Wohlbehagen, wenn die reichverzierten Arien, Cavatinen, Duette eines Rossini mit ihren Rouladen ertönen, und gewisse Melodien Bellinis kann ich nie hören, ohne daß mir die Thränen in die Augen kommen.

Ich war 17 Jahre alt, als mir mein Vater in der Person Rudolf Kündingers einen vortrefflichen Clavierlehrer verschaffte.⁶ Kündinger, aus Nürnberg gebürtig, hatte sich in Petersburg niedergelassen und war ein ausgezeichneter Pianist und Musiker. Alle Sonntage nahm ich Stunde bei ihm und machte schnelle Fortschritte im Clavierspiel. Er war der Erste, der mich in Concerte mitnahm, deren Programme classische Compositionen enthielten.⁷ Nach und nach begannen meine Vorurtheile gegen die classische Musik zu schwinden. Endlich kam ich eines schönen Tages dazu, den Don Juan von Mozart zu hören,⁸ sehr gegen meine Absicht. Es war die reine Offenbarung für mich. Unmöglich kann ich diese Begeisterung, dies Entzücken, dies Berauschtsein schildern, das mich ergriff. Mehrere Wochen hindurch that ich nichts Anderes, als daß ich diese Oper nach dem Clavierauszug durchspielte; ja selbst beim Einschlafen konnte ich mich nicht von dieser göttlichen Musik trennen, die mich bis in beglückte Träume hinein verfolgte. Wie ich schon sagte, dauert meine Liebe zur

⁴ Nach einer Tagebucheintragung Čajkovskijs vom 11. / 23. Juni 1889.

⁵ Luigi Piccioli (1812-1868) wirkte als Sänger und Gesangslehrer in St. Petersburg.

⁶ Der deutsche Pianist und Klavierlehrer Rudolf Kündinger (1832-1913) lebte seit den 1850er Jahren in Rußland. 1879 bekam er eine Professur am St. Petersburger Konservatorium. In seinen Erinnerungen an den Klavierunterricht, den er Čajkovskij erteilt hatte, gab er zu, daß er damals in ihm keinerlei besondere musikalische Begabung festgestellt habe. Vgl. *Vospominanija o P.I. Čajkovskom*, hg. von V. V. Protopopov, Moskau 1962, S. 397 f.

⁷ In dem kurzen autobiographischen Abriss, den Čajkovskij am 14. / 26. Januar 1886 seinem Pariser Verleger Félix Mackar gegeben hatte, schrieb er über Kündinger: „C'est à cet artiste éminent que je dois l'obligation d'avoir compris que ma véritable vocation était la musique; c'est lui qui me familiarisa avec les classiques et m'ouvrit de nouveaux horizons de mon art.“ Nach: ČPSS XIII (Briefe 1885/86), Moskau 1971, S. 242.

⁸ Nach den Kommentaren in Sämtliche Werke, Band V, S. 58, und Band VII, S. 182 (Anmerkung 4) war Čajkovskij 16 Jahre alt, als er den *Don Giovanni* in der Spielzeit 1856/57 in einer Aufführung einer italienischen Operntroupe in St. Petersburg hörte. (Angaben zur Besetzung: ČPSS V, S. 58.)

italienischen Musik auch heute noch, wenn auch in sehr abgeschwächtem Maße, fort; ich möchte diese Liebe mit einer theuren Jugenderinnerung vergleichen. Das ist nun freilich mit Mozart eine ganz andere Sache. Er ist unter den großen Meistern derjenige, zu dem ich mich am meisten hingezogen fühle; das ist seither so geblieben und wird stets so bleiben.⁹

II. AUS ČAJKOVSKIJS MUSIKFEUILLETONS

In den Jahren 1866 bis 1878 unterrichtete Čajkovskij Allgemeine Musiktheorie, Harmonielehre und Freie Komposition am 1866 gegründeten und von Nikolaj Rubinstejn geleiteten Moskauer Konservatorium. Nebenher schrieb er Rezensionen und Berichte über das Moskauer Musikleben, zunächst für die Wochenendbeilage der Zeitung *Moskovskie vedomosti* (1868-1871), dann für die Zeitung *Russkie vedomosti* (1872-1876).¹⁰ Folgende Werke Mozarts erwähnt Tschaikowky in seinen Musikfeuilletons, zum Teil allerdings nur beiläufig: *Figaro* (ein Duett), *Don Giovanni*, *La Clemenza di Tito* (eine Arie), *Zauberflöte* (Ouvertüre), Requiem, Sinfonie C-Dur KV 551 und Streichquartett C-Dur KV 465. Die wichtigeren Passagen der betreffenden Rezensionen sowie weitere, allgemeine Bemerkungen über Mozart seien im folgenden zitiert:

Nicht umsonst gilt Beethoven als erster unter den Komponisten, obwohl jedem Musiker bekannt ist, daß Mozart und sogar Schubert keine geringere, wenn nicht eine größere Intensität der musikalischen Eingebung besaßen.¹¹

Mozart, der sehr schnell komponierte und mit einer nur ihm eigenen, manchmal an Oberflächlichkeit grenzenden Leichtigkeit schrieb, feilte an seinen Streichquartetten (sechs davon sind Haydn gewidmet!) mit besonderer Hingabe.¹²

[Mozarts *Don Giovanni* in einer Aufführung der „Italienischen Oper“, Rezension vom 15. Dezember 1871, Musikalische Essays, S. 21-25:]

Jedes Kunstwerk, und mag es das künstlerische Niveau der Epoche und der Gesellschaft, in denen sein Schöpfer lebte, noch so hoch überragen, trägt unvermeidlich den Stempel seiner Zeit. Auch der begabteste Künstler kann sich nicht von jenen charakteristischen, rein äußerlichen Merkmalen der Form befreien, die dann mit der Zeit, als Folge des Mißbrauchs durch mittelmäßige Talente, zur Routine werden und schließlich nur noch von historischem Interesse sind. Daher ist es auch nicht verwunderlich, daß auch die größten Kunstschöpfungen menschlichen Geistes altern. Auch die Werke eines Raffael, eines Shakespeare oder Mozart weisen, ungeachtet der Tiefe ihrer Konzeption, äußere Züge auf, die als Zeugnis der Zeit nicht mehr den Forderungen des neuzeitlichen Geschmacks entsprechen. Daraus folgt jedoch keineswegs,

⁹ Zitiert nach: *P.I. Čajkovskijs Autobiographie aus dem Jahre 1889*, vorgestellt von Alexander Poznansky. Aus dem Amerikanischen von Thomas Kohlhasse. In: Tschaikowsky-Gesellschaft. Mitteilungen 7, Tübingen 2000, S. 3-11, Zitat: S. 6 f.

¹⁰ Gekürzt erschienen in: ČPSS II. Deutsche Gesamtausgabe nach der russischen Erstausgabe, Moskau 1898: Peter Tschaikowsky. Musikalische Essays und Erinnerungen. Mit Hermann Laroches Vorwort zur russischen Ausgabe von 1898 und mit einem Originalbeitrag von Andreas Wehrmeyer. Unter Verwendung einer Teilübersetzung von Heinrich Stümcke [1899] aus dem Russischen übertragen und hg. von Ernst Kuhn, Berlin 2000 (= musik konkret, Band 10). Die folgenden Zitate stammen aus dieser deutschen Gesamtausgabe, kurz zitiert als "Musikalische Essays".

¹¹ 17. September 1872, Musikalische Essays, S. 36.

¹² 24. Oktober 1872, ebenda, S. 60.

daß auch die ästhetischen Qualitäten des Kunstwerks dem zerstörenden Einfluß der Zeit ausgesetzt sind. So ist ein Werk wie Mozarts *Don Giovanni*, das immerhin schon achtzig Jahre alt ist, dank der unvergänglichen Kraft der Mozartschen Eingebung nur in rein technischer Beziehung gealtert; wir hören es mit der gleichen Begeisterung und Eindrucksfülle, die es einst in den Herzen unserer Großväter und Urgroßväter hervorgerufen hat.

Natürlich erscheint uns Mozarts Instrumentierung im Vergleich zu der von Berlioz oder Meyerbeer dünn, seine Arien sind ein bißchen lang und kommen bisweilen den Virtuosenlaunen der Sänger zu sehr entgegen, sein Stil erinnert an die gezierten Umgangsformen seiner Zeit; aber gleichzeitig sind seine Opern, besonders der *Don Giovanni*, überreich an unvergleichlichen Schönheiten voller dramatischer Wahrheit, seine Melodien sind von bezaubernder Grazie, seine Harmonik ist erquickend abwechslungsreich, vollblütig und interessant.

Aber darüber hinaus war Mozart ein unübertroffener Meister der musikalisch-dramatischen Charakteristik; kein anderer Komponist hat so konsequent konzipierte, tief und wahrheitsgetreu erdachte musikalische Typen geschaffen, wie sie uns Mozart mit *Don Giovanni*, *Donna Anna*, *Leporello* oder *Zerlina* geschenkt hat. Die schwache Seite der Mozartschen Opern sind, wie gesagt, die langen Konzertarien, die zwar dem Sänger Gelegenheit geben, seine Kunst zu beweisen, dadurch aber keine wirklich herausragenden Schönheiten aufweisen. Dafür hat er mit den Ensemblesätzen und den dramatisch bewegten Szenen unerreichbare Vorbilder musikalischer Gestaltung geschaffen. Voll tiefer Tragik sind alle Szenen, in denen *Donna Anna*, diese stolze, leidenschaftliche, nach Rache dürstende Spanierin, auftritt. Ihre herzerreißenden Schreie und ihr Stöhnen an der Leiche des erschlagenen Vaters, ihr Entsetzen und ihr Drang nach Vergeltung in der Szene, wo sie dem Urheber ihres Unglücks begegnet, das alles hat Mozart mit solch ergreifender Kraft gestaltet, daß es an Tiefe und Wucht des Eindrucks vielleicht nur mit den besten Szenen Shakespeares verglichen werden kann.

Von den großartigsten Stellen der Oper nenne ich das Finale des ersten Aktes, die Szene am Grab des Komturs, das Sextett in der Szene mit dem als *Don Giovanni* verkleideten *Leporello* (bemerkenswert die sich hieraus ergebende Komik, da alle übrigen ihn für *Don Giovanni* halten) und schließlich die berühmte Szene mit dem Standbild des Komturs. Mit welch einfachen und scheinbar schwachen Mitteln ist Mozart an die Komposition dieser Szene herangegangen, um das Entsetzen des reuelosen Verführers über den unerwarteten Gast in Töne zu setzen, und wie stark ist die Wirkung dieser schrecklichen Szene auf den Hörer! Ein Komponist unserer Tage hätte wahrscheinlich das Publikum mit Posaunengedröhn zu beeindrucken versucht, Trompeten, Becken und Pauken ins Feld geführt, während Mozart kraft der einzigartigen Stärke seines Genies eine viel nachhaltigere Wirkung erzielt.

Zu einer Aufführung dieses kurz von mir charakterisierten, unsterblichen Mozart-Werkes hatte Herr Merelli am vergangenen Sonnabend die Moskauer ins Bolschoi-Theater geladen. Ich will gleich vorweg sagen, daß diese Vorstellung mir – wie auch allen anderen Verehrern dieser genialen Musikschöpfung – unaussprechliche Qualen bereitet hat, denn es ist bislang kaum vorgekommen, daß Menschen in einem zivilisierten Land mit ansehen mußten, wie ein von der ganzen Welt bewundertes Musikwerk glattweg verhöhnt wurde. Jeder Vertreter der Malkunst wäre von Abscheu und tiefer Trauer erfüllt, müßte er erleben, daß das Gemälde eines großen Meisters, entstellt, beschnitten oder „verschlimmbessert“ von der Hand eines Pfüschers, dem Gespött der Menge anheim gegeben wird.

Doch nichts anderes geschah mit Mozarts Meisterwerk: In der Rolle der Pfüschergierten die Sänger der *Italienischen Oper*, die es sich angesichts des völligen Unverständnisses für das Werk bei breiteren Hörschichten herausnahmen, Mozarts *Don Giovanni* aufs häßlichste zu entstellen. [...]

[...] In der pathetischen Rolle der nach Rache dürstenden *Donna Anna* wirkte die fast kraftlos agierende *Ida Benza* wenig überzeugend. [...] Besonders kraß mißlang *Frau Benza* die Szene, in der *Donna Anna* in dem eleganten Unbekannten, der ihr als Kavalier behilflich sein will, *Don Giovanni* erkennt – jenen Bösewicht, der ihre unnahbare Tugend tödlich beleidigt und ihren geliebten Vater getötet hatte. Mozart gab in dieser Szene der *Partie der Donna Anna* jene wirkungsvolle Mischung aus stolzem Zorn, Rachedurst und Verzweiflung, die auch einer Sängerin mit überragendem Talent alles Können abverlangt. In früheren Jahren machte sich in dieser Szene besonders *Désirée Artôt*¹³ durch die Wahrhaftigkeit der Interpretation einen Namen. [...]

[Mozarts *Don Giovanni* in einer Aufführung der „Italienischen Oper“, Rezension vom 24. Februar 1873, zum Teil mit Rückgriff auf den oben zitierten Text von 1871, *Musikalische Essays*, S. 124-126:]

[Nach: „... vielleicht nur mit den besten Szenen Shakespeares verglichen werden kann“, siehe oben, Schluß des dritten Absatzes:] Mit wie viel Grazie und Unmittelbarkeit des Gefühls hat Mozart im Gegensatz zu der düsteren Gestalt *Donna Annas* seine *Zerlina* ausgestattet! Und dann sein *Leporello*: wie aus einem Guß in den verschiedenartigsten Situationen! Wieviel Glanz, sinnliche Schönheit und faszinierende Heiterkeit kommt schließlich in der *Partie des Don Giovanni* selbst zum Ausdruck!

Wenn man alle Einzelheiten dieser unvergleichlichen Oper der Reihe nach analysiert, kommt man aus dem begeistertsten Staunen nicht heraus. Von den großartigsten Stellen der Oper nenne ich das Finale des ersten Aktes, die Szene am Grab des Komturs, das Sextett in der Szene mit dem als *Don Giovanni* verkleideten *Leporello* und schließlich die berühmte Szene mit dem Standbild des Komturs, in der Mozart die unheimlich drohenden Worte der Erscheinung, den Kampf des skeptischen *Don Giovanni* mit dem Entsetzen über den unerwarteten Gast und die Bestürzung des Hasenfußes *Leporello* mit meisterhafter Unmittelbarkeit wiedergibt.

Der ästhetische Wert von Kunstwerken läßt sich nicht mit mathematischer Genauigkeit bestimmen; doch wenn es eine Oper gibt, die man als die Krone der gesamten Opernliteratur bezeichnen kann, so würde ich diesen Rang ohne Bedenken dem *Don Giovanni* zuerkennen. Unabhängig davon, in welchem Maße die Gesetze der musikdramatischen Wahrheit erfüllt sind, unabhängig auch von gewissen Anachronismen (wie dem *Menuett* auf dem spanischen Volksfest) und einigen anderen Fehlgriffen, die im übrigen nicht der musikalischen Kritik unterliegen, enthält der *Don Giovanni* so viel Herrliches, so überreiches musikalisches Material, wie es ein ganzes Dutzend unserer zeitgenössischen Werke nicht aufzuweisen hat, deren Autoren auf Realismus und deklamatorische Genauigkeit versessen sind und ihrer naiven Dochquichotterie ganz vergessen, daß Schönheit die allererste Bedingung für ein Kunstwerk ist. Diese aber fehlt dem Deutschen Wagner und seinen hausbackenen Nachahmern bei uns.

Über die Aufführung des *Don Giovanni* verlohnt es nicht, viele Worte zu verlieren. Hätte man denn auch erwarten sollen, daß angesichts der geradezu kriminellen

¹³ Čajkovskij war von der Person und den künstlerischen Qualitäten der Sängerin so beeindruckt, daß er sich Ende 1868 mit ihr verlobte. Sie war klug genug, sich schon bald anders zu entscheiden und Anfang 1869 den Sänger Mariano Padilla y Ramos zu heiraten.

Nachlässigkeit, mit der bei uns alle halbwegs guten Opern inszeniert werden, ausgerechnet der *Don Giovanni* in einigermaßen erträglicher Weise aufgeführt werden wird?

[Mozarts *Don Giovanni* in einer Aufführung der „Italienischen Oper“, Rezension vom 16. Januar 1874, Musikalische Essays, S. 176-178:]

In Kürze feiern wir das hundertjährige Jubiläum der Uraufführung von Mozarts *Don Giovanni*,¹⁴ und wir müssen feststellen, daß es über diesen ganzen Zeitraum keine einzige Opernschöpfung gegeben hat, die in vergleichbarer Weise Schönheit und Inspiration der Melodik, Reichtum der begleitenden Harmonik, eine zutiefst wahrhaftige musikalische Charakterisierung der Personen und eine derart abgerundete formale Geschlossenheit in sich vereint.

Während die Wagnerianer und unsere eigenen „Opernrealisten“ der Oper *Don Giovanni* ihre gewaltige historische Bedeutung abzusprechen versuchen und sich hierbei vor allem darauf berufen, daß Mozart als genialer Künstler niemals dem Höhenflug seiner Gedanken Fesseln anlegte, um irgendwelchen konventionellen Vorgaben über die Wahrheit des Dramas zu genügen, sondern seinen Ideen freien Raum gab, damit diese sich unabhängig von der Entwicklung der szenischen Vorgänge organisch in breit gefaßten Formen entfalten, hält sich die nun fast hundertjährige Oper mit immer noch weiter ansteigendem Erfolg an allen Opernhäusern der zivilisierten Welt und bereitet beim Hören jenen vollen ästhetischen Genuß, den alle Effekte der heutigen Opernschöpfungen niemals in gleichem Maße zu erzeugen imstande sind. Vielleicht besitzt Mozarts Musik auch gerade deshalb ihren unwiderstehlichen Charme, weil ihr Schöpfer jenen reinen Typ des unmittelbar Schaffenden verkörpert, der nicht von der Reflexion angekränkelt ist.

Reflexion ist der Tod der Inspiration. Zu welchen Auswüchsen haben denn die neuesten Versuche der zeitgenössischen Opernkomponisten geführt, sich auf der Jagd nach rationalistischer Wahrheit von den traditionellen Formen loszusagen und die Oper auf den Boden der realistischen Nachbildung des Lebens zu stellen?

Richard Wagner, der dem Mißbrauch der Gesangsvirtuosität den Kampf angesagt hat, ordnet den Sänger völlig seinem riesigen Orchesterapparat unter, so daß die Schauspieler auf der Bühne nicht nur ihre Vorrangstellung einbüßen, sondern ganz einfach auch übertönt werden.

Dargomyshski geht noch weiter: In dem Bestreben, alle musikalische Schönheit dem falsch verstandenen Prinzip einer dramatischen Wahrhaftigkeit zum Opfer zu bringen, nimmt er dem Sänger alles, was den Gesang anziehend macht, betrügt er auch sich selbst um die Fülle musikalischer Ausdrucksmittel. Sein *Steinerner Gast*, dem Sujet nach eng mit Mozarts *Don Giovanni* verwandt, ist die erbärmliche Frucht eines trockenen, rein verstandesmäßigen Erfindungsprozesses, zu nichts anderem fähig, als tödliche Langeweile hervorzurufen bei den Hörern, die in der Kunst eben nicht jene eng verstandene Wahrheit suchen, der zufolge ein wirklicher Apfel schmackhafter ist als ein gemalter, sondern nach jener höheren künstlerischen Wahrheit dürsten, die aus den geheimnisvollen Tiefen menschlicher Schöpferkraft entspringt und sich in klare, allen Menschen verständliche künstlerische Formen ergießt. [...]

¹⁴ Tatsächlich erst in dreizehn Jahren; denn die Uraufführung hatte am 29. Oktober 1787 in Prag stattgefunden.

Die Musik zu *Don Giovanni* ist eine nicht abreißende Perlenschnur schönster musikalischer Eingebungen, vor denen alles zuvor und danach Geschriebene verblaßt. Unter welchem Aspekt man auch versucht, diese einzigartige, unnachahmlich schöne Oper zu analysieren, man kann diese Großtat menschlicher Schöpferkraft nur bestaunen und sich vor ihr verneigen.

Freunde der schmelzenden Kantilene kommen schon im ersten Akt auf ihre Kosten und verweilen bei dem Duett zwischen Don Octavio und Donna Anna, die den Tod des Vaters beweint und bereits auf Rache sinnt, aber auch bei dem Duett zwischen Don Giovanni und Zerlina, bei der Arie Donna Elviras, der Arie Zerlinas, der Arie Donna Annas und der berühmten Serenade Don Giovanni.

Freunde der von Gluck zu bemerkenswerter Vollendung geführten musikalischen Deklamation finden in den Rezitativen der Donna Anna ein so erschütterndes, von bezaubernd schönen Harmonien und Modulationen begleitetes Pathos und eine so intensive tragische Ausdruckskraft, daß alle Schönheiten des Gluckschen Rezitativs davor in den Hintergrund treten.

Achtet man jedoch vor allem auf die Ensemblesätze, auf das breite Anwachsen der Klangmassen in den Finali, auf die Instrumentation, auf die Kunst, beim Komponieren von Vokalmusik auch die Gegebenheiten der menschlichen Stimme zu beachten und bequem sangbar zu schreiben, studiert man die Meisterschaft der musikalischen Personencharakteristik, so findet man all das in der Oper *Don Giovanni*, und zwar in Hülle und Fülle, so daß diese Oper wahrscheinlich ideales Muster und Vorbild bleiben wird, und zwar so lange, wie es Kunst überhaupt gibt.

[Eine Arie aus Mozarts *La Clemenza di Tito*, Aufführung in einem Sinfoniekonzert, Rezension vom 29. November 1872, Musikalische Essays, S. 87:]

[Evlalija P. Kadmina] sang [...] eine lange, schwierige und in ihren Kunstmitteln etwas angestaubte Arie aus Mozarts Oper *La Clemenza di Tito*.

[Rezension eines Sinfoniekonzerts, in dem u.a. Liszts *Dante-Symphonie* und die Ouvertüre zu Mozarts *Zauberflöte* aufgeführt wurden, 25. März 1875, Musikalische Essays, S. 291 f.:]

Herzerfrischend war dafür [nach dem Schlußchor aus Schumanns *Szenen aus Goethes Faust* mit seiner „auffälligen Trockenheit“] Mozarts nun schon fast hundert Jahre alte *Ouvertüre zur „Zauberflöte“*, die zu jenen unvergänglichen Wundern unserer Kunst gehört, denen ein genialer Meister aus ganz unscheinbarem Material ein bezaubernd schönes, formvollendetes, an herrlichen Details überreiches musikalisches Gebäude geschaffen hat. Welch abgrundtiefer Gegensatz trennt Liszts *Dante-Symphonie* von dieser Mozart-Ouvertüre: Hier Bescheidenheit und Einfachheit der Aufgabe, die, mit unmittelbarer Schöpferkraft verwirklicht, köstliche Früchte trägt; dort ein offenes Mißverhältnis zwischen Erfindungsgabe und der Größe und Kühnheit der Aufgabe. Hier logische und nahtlose Verbindung der musikalischen Gedanken, natürliche Vollwertigkeit in der Durchführung; dort Spitzfindigkeit, krankhafte Jagd nach äußeren Effekten und ungeschickte, unorganische Verknüpfung der einzelnen Gedanken und Sätze.

[Mozarts Requiem, Rezension vom 4. April 1873, Musikalische Essays, S. 150 f.:]

Das Hauptstück des Programms war das berühmte *Requiem* von Mozart, der Schwangersang des Meisters. Ich hatte schon wiederholt Gelegenheit, die erstaunliche

Kraft des Mozartschen Genies und die einmalige Schönheit seiner unsterblichen Werke zu würdigen. Als ich über *Don Giovanni* sprach, erwähnte ich, daß ungeachtet aller Vielseitigkeit der schöpferischen Begabung Mozarts, die ihn befähigte, mit der gleichen Leichtigkeit in allen Gattungen seiner Kunst höchste Vollkommenheit zu erwerben, er doch nur in seinem Operschaffen ohne Rivalen ist; nur auf diesem Gebiet hat er Musterbeispiele hinterlassen, deren Größe von keinem Komponisten vor ihm und nach ihm jemals erreicht worden ist.

Sein berühmtes *Requiem*, das er kurz vor seinem Tode geschrieben hat, ist nicht sein bestes Werk. Gewiß, auch hier bewundern wir dieselbe unbeschreibliche Schönheit der Polyphonie, denselben melodischen Reichtum, dieselbe Vollkommenheit der Form wie in seinen Opern. Doch im *Requiem* hatte Mozart nirgends Gelegenheit für seine hervorstechendste Eigenschaft: die Kunst der musikalischen Charakteristik. Andererseits mangelte es ihm an einem starken, tiefen religiösen Gefühl, das für die Komposition von Kirchenmusik unentbehrlich ist. Daraus erklärt sich eine gewisse Kälte mancher Teile seines *Requiem*s. Die besten Abschnitte dieses auf jeden Fall großen Werkes sind ohne Frage die herrliche poetische Einleitung mit der Doppelfuge am Schluß und das ergreifende *Lacrimosa*, von dem das Publikum immer tief beeindruckt ist.

[Mozarts „Jupiter“-Sinfonie C-Dur KV 551, Rezension vom 19. Januar 1875, Musikalische Essays, S. 267:]

Mozarts *Jupiter-Symphonie* gehört zu den Wundern symphonischer Musik, besonders wegen ihres Finales, in dem das polyphone Genie des großen Meisters, der die Fähigkeit besaß, aus geringfügigem Material gewaltige Gebäude zu errichten, sich in all seiner unfaßbaren Kraft äußert. Bemerkenswert ist es, daß sich Mozart bei den kompliziertesten kontrapunktischen Kombinationen, bei der umfangreichsten symphonischen Themenverarbeitung und dem unerschöpflichen Reichtum einander abwechselnder Kontrastwirkungen in dieser Symphonie mit einer so bescheidenen Orchesterbesetzung begnügt. Das Symphonieorchester Mozarts ist der Anzahl seiner Instrumente nach um die Hälfte kleiner als unseres, aber dabei erreicht es dank Mozarts Meisterschaft und der Gewalt seiner schöpferischen Begabung eine Kraft, mit der sich unser heutiges Orchester mit seinen Scharen von Trompeten, Hörnern, Posaunen, Ophikleiden und Bombardons überhaupt nicht messen kann.

III. AUS ČAJKOVSKIJS BRIEFWECHSEL MIT NADEŽDA F. FON MEKK, AUS ANDEREN BRIEFEN UND AUS SEINEN TAGEBÜCHERN

„Stellen Sie sich vor, lieber Freund, daß ich Mozart gar nicht liebe“ – dieses Geständnis seiner Vertrauten und Gönnerin Nadežda F. fon Mekk vom 27. Februar 1878 konnte Čajkovskij natürlich nicht auf sich beruhen lassen. Immer wieder versucht er, allerdings ohne Erfolg, sie auf die Größe und Schönheit von Mozarts Musik aufmerksam zu machen und ihr die Person des Komponisten nahezubringen, so wie er sie aus der erklärenden Biographie von Otto Jahn kennengelernt hatte. Die folgenden Briefausschnitte stammen aus der dreibändigen russischen Ausgabe des Briefwechsels Čajkovskij – Mekk,¹⁵ übersetzt

¹⁵ P.I. Čajkovskij. *Perepiska s N.F. fon-Mekki*, hg. von V.A. Ždanov und N.T. Žegin, 3 Bände, Moskau 1934-1936. Im folgenden zitiert als „Čajkovskij – Mekk“.

von Louisa von Westernhagen, revidiert von Irmgard Wille;¹⁶ die Zitate aus den Tagebüchern¹⁷ sind der deutschen Ausgabe von Ernst Kuhn entnommen.¹⁸

Čajkovskij an N.F. fon Mekk, Florenz, 16. / 28. Februar 1878¹⁹ (nach: Čajkovskij – Mekk 1, Nr. 100):

Von allem, was ich hier gesehen habe, machte mir die Medicikapelle in San Lorenzo wohl den größten Eindruck. Das ist in kolossaler Weise schön und grandios. Erst hier begann ich zum erstenmal die ganze ungeheure Größe von Michelangelos Genie zu verstehen. Ich habe in ihm irgendeine undefinierbare Verwandtschaft mit Beethoven gefunden. Die gleiche Weite und Kraft, die gleiche Kühnheit, mitunter an Unschönheit grenzend, die gleiche Dürsterkeit der Stimmung. Übrigens ist vielleicht dieser Gedanke gar nicht neu. Bei Taine habe ich einen sehr geistreichen Vergleich zwischen Raffael und Mozart gelesen.²⁰ Ich weiß nicht, ob man Michelangelo mit Beethoven verglichen hat.

N.F. fon Mekks Antwort, Moskau, 27. Februar 1878 (nach: Čajkovskij – Mekk 1, Nr. 105):

Den Vergleich Mozarts mit Raffael, über den Sie gelesen haben, finde ich ganz richtig; beide sind gleich leer. Stellen Sie sich vor, lieber Freund, daß ich Mozart gar nicht liebe; auch Raffael kann ich nicht leiden. Von den alten Meistern liebe ich am

¹⁶ Die Briefe Čajkovskijs wurden nach den Briefbänden der Ausgabe *Sämtliche Werke* revidiert. Deutsche Gesamtausgabe in Vorbereitung.

¹⁷ Čajkovskij hat nicht regelmäßig Tagebuch geführt. Und nicht alle seiner Tagebücher sind erhalten; einige hat er offenbar selbst vernichtet, andere könnten seine Brüder Modest (der in Čajkovskijs letztem Wohnsitz in Klin, Bezirk Moskau, das Čajkovskij-Haus-Museum mit seinem reichen Archiv eingerichtet hat) und Ippolit vernichtet haben. Ippolit Čajkovskij hat die Tagebücher herausgegeben: *Čajkovskij. Dnevnik*, hg. von I.I. Čajkovskij, Vorwort von Sergej Čemodanov, Moskau und Petrograd 1923, photomechanischer Nachdruck: St. Petersburg 1993. In englischer Übersetzung: *P. Tchaikovsky. The Diaries*, hg. von Vladimir Lakond (dessen Kommentare umstritten sind), New York 1945. In ČPSS fehlen die Tagebücher noch (vorgesehen für Band IV, hg. von V.V. Protopopov), ebenso wie die Notizbücher Čajkovskijs (vorgesehen für Band I).

In den genannten Ausgaben enthalten sind folgende zehn Tagebücher (nach der Zählung Modest Čajkovskijs): Nr. 1, Juni-Juli 1873; Nr. 3, April-Juni 1884; Nr. 4, Februar-Oktober 1886; Nr. 5, Oktober 1886 - Juni 1887; Nr. 6, Juni-September 1887; Nr. 7, Dezember 1887 - März 1888 (erste große Konzertreise nach Westeuropa); Nr. 8 mit verschiedenen Eintragungen aus den Jahren 1886-1888; Nr. 9, Januar-Juni 1889; Nr. 10, Januar-Mai 1890; Nr. 11, April-Mai 1891 (USA-Reise). Während neun der Tagebücher unpräzise, persönliche Aufzeichnungen meist von puren Fakten und Ereignissen enthalten, enthält das kurze Tagebuch Nr. 8, das man, streng genommen gar nicht als solches bezeichnen kann, verschiedene grundsätzliche Äußerungen Čajkovskijs, vor allem über Religion, Literatur und Musik (klassische und zeitgenössische Komponisten). Diese Aufzeichnungen sind offenbar für die Nachwelt bestimmt, denn an einer Stelle heißt es: „Wahrscheinlich wird es nach meinem Tode nicht ganz uninteressant sein zu wissen, was ich für musikalische Neigungen und Vorurteile hatte“ (Tagebücher – siehe die folgende Anmerkung – S. 271).

Tagebuch Nr. 2 von 1881 ist nur in einer Abschrift Modest Čajkovskijs erhalten (den Herausgebern der Ausgabe von 1923, der alle anderen Ausgaben folgen, war es nicht bekannt). Es wurde erst kürzlich von V.V. Protopopov publiziert, und zwar in: *P.I. Čajkovskij. Al'manah*, Band 2: *P.I. Čajkovskij. Zabytoe i novoe*, hg. von P.E. Vajdman und G.I. Belonovič, Moskau 2003, S. 296-301 – sozusagen im Vorgriff auf V.V. Protopopovs Neuausgabe sämtlicher Tagebücher in ČPSS I.

¹⁸ Peter Tschaikowski. Die Tagebücher, hg. und mit einem Vorwort versehen von Ernst Kuhn. Übersetzung und Zwischentexte von Hans-Joachim Grimm, Berlin 1992. Im folgenden: „Tagebücher“.

¹⁹ Die Datierung der Dokumente erfolgt original, d.h. nach dem im alten Rußland geltenden Julianischen Kalender (im „alten Stil“), der im 19. Jahrhundert von dem im übrigen Europa geltenden Gregorianischen Kalender („neuer Stil“) um zwölf Tage differierte. Die originale doppelte Datierung, wie im vorliegenden Brief nach altem / neuem Stil wird beibehalten.

²⁰ Hippolyte Taine, *Voyage en Italie*, Paris 1866.

meisten Guido Reni, einige Bilder von Paolo Veronese, einige auch von Corregio. Dolci liebe ich überhaupt nicht wegen der Konzeption, aber sein Pinselstrich gefällt mir, auch eine Madonna, über die ich Ihnen früher schrieb, gefällt mir in jeder Beziehung. In der Musik gefallen mir von den alten Klassikern Bach, Beethoven und Hummel in seinen beiden Konzerten, allerdings dieser in einem anderen Grade als die beiden ersten. Dann liebe ich Mendelssohn furchtbar und vergöttere Schumann, aber meine lebendigste, glühendste Leidenschaft kennen Sie.²¹

Čajkovskij an N.F. fon Mekk, Clarens (am Genfer See), 16. / 28. März 1878 (nach: Čajkovskij – Mekk I, Nr. 117):

Warum lieben Sie Mozart nicht? In bezug auf ihn sind wir verschiedener Meinung, teure Freundin. Ich liebe Mozart nicht nur, – ich vergöttere ihn. Die beste aller je geschriebenen Opern ist der *Don Giovanni*. Sie, die Sie eine solche Feinfühligkeit für Musik besitzen, müßten diesen ideal reinen Künstler lieben. Wohl hat Mozart seine Kräfte zu freigebig verschwendet und sehr oft nicht nach Eingebung geschrieben, sondern aus Not. Aber lesen Sie seine Lebensbeschreibung, die Otto Jahn ausgezeichnet geschrieben hat, und Sie werden sehen, daß er nicht anders handeln konnte. Bei Beethoven und bei Bach gibt es ja doch auch eine Menge schwacher Sachen, die es nicht wert sind, neben ihren Meisterwerken zu stehen. Es war die Macht der Umstände, die ihn zwangen, bisweilen seine Kunst zum Gewerbe zu machen. Aber nehmen Sie Opern Mozarts, zwei bis drei seiner Sinfonien, sein Requiem, die sechs Haydn gewidmeten Quartette, das Streichquintett g-Moll. Finden Sie wirklich in all diesem gar keine Schönheit? Es ist wahr, daß Mozart nicht so tief ergreift wie Beethoven; sein Elan ist weniger groß. Wie er im Leben bis zum Ende seiner Tage ein sorgloses Kind war, so ist auch in seiner Musik keine subjektive Tragik, wie sie so kraftvoll und mächtig in Beethoven zum Ausdruck kommt. Dies hinderte ihn jedoch nicht, eine objektiv tragische Persönlichkeit zu schaffen, die stärkste, erstaunlichste von allen in Musik geschilderten menschlichen Gestalten. Ich spreche von Donna Anna im *Don Giovanni*. Ach, wie schwer ist es, einen anderen dazu zu bringen, in dieser oder jener Musik das zu finden, was man selbst in ihr findet! Ich bin nicht in der Lage, Ihnen wiederzugeben, was ich empfand, als ich den *Don Giovanni* hörte und auf der Bühne die majestätische Gestalt der rachedürstenden, stolzen Schönen, Donna Anna, erschien. In keiner [anderen] Oper wirkt etwas so stark auf mich. Wenn Donna Anna in *Don Giovanni* jenen Menschen erkennt, welcher nicht nur ihren Stolz beleidigt, sondern auch ihren Vater getötet hat, wenn ihr Zorn sich schließlich mit ungestümem Schwall in dem genialen Rezitativ und dann in dieser wundervollen Arie ergießt, wo Zorn und Stolz in jedem Akkord, in jeder Bewegung des Orchesters zu fühlen ist, dann zittere ich vor Schreck, möchte aufschreien und in Weinen ausbrechen unter der erdrückenden Macht des Eindrucks. Und ihr Wehklagen über dem Leichnam des Vaters? Und das Duett mit Don Ottavio, wo sie schwört, sich zu rächen, und ihr Arioso im großen Sextett auf dem Friedhof, – all das sind unerreichbare, kolossale Opernvorbilder.

Ich liebe die Musik des *Don Giovanni* derart, daß ich in diesem Augenblick, wo ich Ihnen schreibe, vor Rührung und Bewegung weinen möchte. Ich kann nicht ruhig darüber sprechen. In der Kammermusik fesselt Mozart durch Anmut, Reinheit der Faktur, wunderbare Schönheit der Stimmführung, aber bisweilen begegnet man auch Sachen, die den Augen Tränen entlocken. Ich weise Sie auf auf das Adagio aus dem

²¹ Gemeint ist natürlich die Musik Čajkovskijs.

Quintett g-Moll hin. Niemand hat jemals mit so viel Schönheit Gefühle der ergebenen, hilflosen Trauer in Musik ausgedrückt. Wenn Laub²² dieses Adagio spielte, verbarg ich mich immer in der entferntesten Ecke des Saales, damit man nicht sah, was bei dieser Musik in mir vorging.

Lesen Sie um Gottes willen das umfangreiche, aber interessante Buch von Otto Jahn über Mozart.²³ Sie werden daraus ersehen, was für eine wunderbare, makellose, unendlich gute und engelhaft reine Persönlichkeit er war. Er war die Verkörperung des Ideals des großen Künstlers, der aus der Kraft des unbewußten Apells seines Genies schafft. Er schrieb Musik, wie die Nachtigallen singen, d.h. ohne nachzudenken, ohne sich zu zwingen. Und wie leicht ihm das Komponieren fiel! Er schrieb niemals Entwürfe. Seine Genialität war so stark, daß er alle seine Werke direkt in Partitur schrieb. Er vollendete sie im Kopf bis in die kleinsten Einzelheiten, und sehr oft schrieb er zuerst die ganze Partie der Trompete oder eines anderen Instruments aus, dann nahm er sich ein anderes, auch schon in der Phantasie vorbereitetes Werk vor, und dann kam er auf das erste zurück usw. Es gab keine Schwierigkeiten für ihn. Schon als zehnjähriger Junge beherrschte er die Technik seines Handwerks bis zur Vollkommenheit. Er führte ein sehr zerstreutes und unregelmäßiges Leben. Wann er Zeit hatte, all das zu schaffen, was er geschaffen hat, ist vollkommen unverständlich. Hummel wohnte als kleines Kind bei ihm, als sein Schüler, und später berichtete er viele interessante Details über Mozart. Seinen Unterricht gab er sehr nachlässig, d.h. selten und zu den ungewöhnlichsten Stunden. Manchmal, wenn er nachts von einem kleinen Schmaus zurückkehrte, weckte er den kleinen Hummel und fing an, ihn sehr eifrig zu unterrichten. Aber seine Güte, seine kindliche Gutherzigkeit waren so bezaubernd, daß Hummel die wärmste Zuneigung zu ihm faßte. Eines Tages, schon später, gab Hummel ein Konzert in Prag. Wenn ich nicht irre, war er damals zwölf Jahre alt. Am Tage des Konzerts war auch Mozart zufällig in Prag, anscheinend für eine Probe des *Don Giovanni*, und als er erfahren hatte, daß Hummel ein Konzert gab, eilte er dorthin. Als er in den Saal trat, bemerkte ihn Hummel, der schon an seinem Instrument saß. In Sekundenschnelle sprang er vom Podium, vorbei an den Reihen des schon dasitzenden Publikums, warf sich seinem Lehrer in die Arme und begann ihn zu umarmen und zu küssen, wobei er Tränen vergoß, zum großen Ärgernis aller Anwesenden. Alle liebten ihn, er hatte ein wundervolles, fröhliches, ausgeglichenes Wesen; kein Tropfen von Stolz war in ihm. Bei Begegnungen mit Haydn bezeugte er diesem seine Liebe und Verehrung in den aufrichtigsten und glühendsten Äußerungen. Die Reinheit seiner Seele war unzweifelhaft. Er kannte weder Neid noch Rache noch Mißgunst, und mir scheint, daß man all das in seiner Musik hört, deren Eigenschaft es ist auszusöhnen, zu erleuchten, zu erfreuen.

Ich könnte endlos über dieses strahlende Genie sprechen, mit dem ich einen gewissen Kult treibe. Wie sehr ich auch an die Verschiedenartigkeit des musikalischen Geschmacks gewöhnt bin, wie sehr ich auch Verständnis habe für die Autorität anderer, so gestehe ich doch, meine Teure, daß ich Sie gern auf die Seite Mozarts ziehen

²² Die geigerischen und künstlerischen Qualitäten des befreundeten böhmischen Geigers Ferdinand Laub (1832-1875), 1866-1874 Professor und Kollege Čajkovskijs am Moskauer Konservatorium und Primarius des Streichquartetts der Russischen Musikgesellschaft (Moskauer Abteilung), hat Čajkovskij sehr hoch geschätzt. Zum Andenken an Laub komponierte er 1876 sein 3. Streichquartett es-Moll op. 30 mit dem berühmten *Andante funebre e doloroso* als langsamem (drittem) Satz.

²³ Čajkovskijs Exemplar mit seinen Marginalien ist in seiner Bibliothek im Čajkovskij-Haus-Museum in Klin (Bezirk Moskau) erhalten geblieben. Modest Čajkovskij berichtet in seiner Biographie des Bruders, er habe bei der Lektüre von Jahns Buch „alle ihm unbekanntem Vokabeln abgeschrieben und im Wörterbuch nachgesehen“ (*Das Leben P.I. Tschajkovsky's ...*, Band 2, S. 341).

möchte. Ich weiß, daß das sehr schwer ist. Außer Ihnen habe ich in meinem Leben mehrere Menschen gekannt, die ein feines Verständnis für Musik hatten und sie sehr liebten, aber gleichzeitig Mozart nicht anerkannten. Vergebens bemühte ich mich, ihnen die Schönheiten seiner Musik aufzudecken, aber niemals habe ich so stark gewünscht, jemanden zu einem Mozart-Verehrer zu machen, wie jetzt Sie. In unseren musikalischen Sympathien sind oft zufällige Umstände von Bedeutung. Die Musik des *Don Giovanni* war die erste Musik, die auf mich einen erschütternden Eindruck machte.²⁴ Sie rief in mir eine heilige Begeisterung hervor, die später Früchte trug. Durch sie drang ich in jene Welt künstlerischer Schönheit ein, in der sich nur die erhabensten Genies aufhalten. Bis dahin kannte ich nur die italienische Oper. Daß ich mein Leben der Musik geweiht habe, verdanke ich Mozart. Er gab meinen musikalischen Kräften den ersten Impuls, er brachte mich dazu, die Musik mehr als alles andere auf der Welt liebzugewinnen. Vielleicht hat all das eine Bedeutung in meiner ausschließlichen Liebe zu Mozart, und ich kann nicht verlangen, daß alle, die ich liebe, sich so zu ihm verhalten wie ich. Aber wenn ich ein wenig dazu beitragen würde, daß Sie Ihre Meinung über ihn ändern, so wäre ich sehr glücklich. Wenn Sie mir jemals, nachdem Sie z.B. das Andante aus dem Quintett g-Moll gehört haben, schreiben würden, daß Sie bewegt waren, so wäre ich begeistert.

Hiernach bleibt mir nur übrig, Sie um Verzeihung zu bitten, daß ich mich derart über Mozart verbreitet habe. Aber wie sollte ich denn nicht wünschen, daß meine beste, meine teure, unschätzbare Freundin sich nicht vor jenem neigt, den ich mehr vergöttere als irgendeinen anderen Künstler! Wie sollte ich nicht versuchen, daß jene Musik, welche mich vor unaussprechlicher Begeisterung beben läßt, nicht auch Sie berührt und hinreißt!

N.F. fon Mekks Antwort, Moskau, 24. und 25. März 1878 (nach: Čajkovskij – Mekk 1, Nr. 123):

Wie leid es mir tut, mein teurer Freund, daß ich gar keinen Geschmack an Mozart finden kann. Alles, was Sie über seinen Charakter schreiben, ist vollkommen in seinen Werken zu hören und in seinem Gesichtsausdruck auf den Portraits zu sehen. Seine Musik klingt ganz nach dieser Gutherzigkeit, dieser Sorglosigkeit, aber mein Lieber, gerade das ist nicht nach meinem Geschmack: Ich liebe Tiefe, Kraft, Erhabenheit, infolgedessen kann ich nichts Oberflächliches, Objektives, Wäbriges, Nichtiges lieben. [...] In dem Wunsch, mich näher mit ihm bekannt zu machen, d.h. mit Mozart, spielte ich in diesen Tagen zwei- und vierhändig seine Sonaten, Fantasien, Quartette und Quintette und ... entschuldigen Sie, lieber Freund, ich war nicht in der Lage, auch nur ein Stück zu Ende zu spielen. Er ist mit allem so zufrieden, so unerschütterlich heiter, daß es mich aufbringt. Wissen Sie, daß eine solche unerschütterliche Güte, solcher völliger Mangel jeglichen Protestes nur ein Zeichen völliger Nichtigkeit ist. [...] Verzeihen Sie, mein Teurer, eine solche Beziehung zu Ihrem Ideal; und mögen Sie niemals unsere Meinungsverschiedenheiten schockieren, weil ich Realistin bin und Sie Idealist sind und wir gerade in diesem Punkt immer voneinander abweichen. Sie verehren Mozart, weil er ein idealer Künstler ist, aber ich sehe keinen Sinn in solchen Idealen, die Vollkommenheit sein sollen und dazu noch eine abstrakte. [...] Sie wiesen mich auf seinen *Don Giovanni* hin, d.h. auf die Partie der Donna Anna in dieser Oper. Ich sage, wie Sie mir über Beethoven gesagt haben (daß auch bei ihm schwache Stellen sind), daß es auch bei Mozart gute Stellen gibt. [...]

²⁴ Siehe oben, I., Čajkovskijs Autobiographie von 1889.

Ich will noch dazu sagen, daß ich mich wundere, wie ein Mensch, welcher selbst eine so erschütternde, ergreifende Sache geschrieben hat wie den ersten Satz der IV. Sinfonie in f-Moll, sich an Mozart begeistern kann! Wissen Sie, mein Unschätzbarer, daß in Ihnen ein seltsamer Widerspruch der Natur zu den Geschmacksrichtungen ist; übrigens ist das verständlich: Das eine die Natur, das andere Erziehung. Ihre Musik ruft einen so tiefen Eindruck hervor, und gleichzeitig begeistern Sie sich für den Epikureer Mozart. [...]

In welcher Sprache ist das Werk von Otto Jahn über Mozart? Ich habe es nicht gelesen. Sein Quintett g-Moll habe ich auch nicht vierhändig gefunden. [...]

Čajkovskijs Reaktion, Clarens, vom 1. / 13. April 1878 (nach: Čajkovskij – Mekk 1, Nr. 126):

Sie sagen, daß mein Kult für ihn [= Mozart] im Gegensatz zu meiner musikalischen Natur steht, aber vielleicht gerade als gebrochener und moralisch kranker Mensch meines Jahrhunderts suche ich so gern Beruhigung und Trost in der Musik Mozarts, die größtenteils der Ausdruck von Lebensfreude ist, die von einer gesunden, unversehrten, nicht von Reflexionen zersetzten Natur empfunden wird. Überhaupt scheint es mir, daß die schöpferische Fähigkeit in der Seele des Künstlers vollkommen unabhängig von seinen Sympathien zu dem oder jenem Meister ist. Man kann z.B. Beethoven lieben, aber seiner Natur nach Mendelssohn näher stehen. [...]

[...] Wäre es Ihnen nicht möglich zu veranlassen, daß Pahulskij, Danil'čenko²⁵ und drei andere Schüler des Konservatoriums für Sie das von mir so leidenschaftlich geliebte Quintett g-Moll von Mozart einstudierten?

Čajkovskij an N.F. fon Mekk, Florenz, 30. November / 12. Dezember 1878 (nach: Čajkovskij – Mekk 1, Nr. 241):

Ein Amateur wie Sie, d.h. ein mit ungewöhnlicher Sensibilität und Verständnis begabter, ist ein Gesprächspartner, der jedes feinsten und gelehrtesten Musikers würdig ist. Darum, meine Teure, genießen Sie sich niemals, mir alles zu sagen, was Ihnen über Musik einfällt. Sie können niemals eine Meinung aussprechen, die meine Professorenwürde verletzen würde. Viele Ihrer musikalischen Charakteristiken sind bemerkenswert, originell und interessant. Z.B. will ich Ihnen sagen, daß niemand die musikalische Persönlichkeit Anton Rubinstein so richtig definiert hat wie Sie.²⁶ Geschworene Kritiker in der Art von [German] Laroš [Hermann Laroche] singen ihm eine ewige Lobeshymne und weisen niemals auf seinen wirklichen Platz unter den Komponisten hin. Unsere Meinungen gingen sehr oft auseinander z.B. sogar über Mozart. Aber was folgt daraus? Es gibt sehr viele Autoritäten unter den Berufsmusikern, die Ihre Ansicht über Mozart teilen.

Čajkovskij an N.F. fon Mekk, Paris, 13. / 25. Februar 1879 (nach: Čajkovskij – Mekk 2, Nr. 30):

Soeben habe ich *Etienne Marcel* [von Camille Saint-Saëns] gespielt. Von dieser Oper²⁷ kann man sagen, daß sie eine vollkommene Null ist, eine ganz ohne Talent geschriebene Komposition. Flach, trocken, langweilig, stillos, charakterlos. Mir

²⁵ Zwei junge Musiker des Moskauer Konservatoriums, die N.F. fon Mekk in ihr Haus verpflichtet hatte, um mit ihr zu musizieren und als Musiklehrer ihrer Kinder.

²⁶ Čajkovskij bezieht sich auf einen Brief N.F. fon Mekks vom 18. April 1878.

²⁷ Uraufgeführt am 8. Februar 1879 in Lyon.

scheint, daß er sich mittels absichtlicher Einfachheit beim Publikum einschmeicheln wollte, aber es ist nicht alles gut, was einfach ist. Was kann einfacher sein als der *Don Giovanni*, *Das Leben für den Zaren!*²⁸ Aber die Sache ist die, daß diese Opern nicht nur einfach, sondern auch erstaunlich schön sind, weil in ihnen viel Inspiration und geniale Schöpferkraft ist!

Čajkovskij an N.F. fon Mekk, Paris, 24.-25. November / 6.-7. Dezember 1879 (nach: Čajkovskij – Mekk 2, Nr. 180):

Überhaupt steigen die großen Menschen, wenn sie in ihrem intimen chez soi sind, herab vom Piedestal, auf das unsere Phantasie sie erhebt, und erweisen sich als genau solche gewöhnliche Sterbliche wie wir Sünder. Eine einzige Ausnahme (wenigstens unter Musikern) ist Mozart. Er war eine große Seele und rein wie eine Taube, bei allen Gelegenheiten und unter allen Umständen. Er besaß keinen phänomenalen Geist, aber niemals schlich in sein Herz eines jener Gefühle, von denen Menschen einer bestimmten Profession beständig zerrissen werden, bei ihrer Berührung mit der Gesellschaft im allgemeinen und mit Leuten ihrer eigenen Profession im besonderen. Die Persönlichkeit Mozarts war wunderbar.

Čajkovskij an N.F. fon Mekk, Paris, 26.-27. November / 8.-9. Dezember 1879 (nach: Čajkovskij – Mekk 2, Nr. 182):

Ich will heute in die Opéra comique gehen, wo man die *Zauberflöte* von Mozart gibt.

Čajkovskij an N.F. fon Mekk, Rom, 27. Dezember 1879 / 8. Januar 1880 (nach: Čajkovskij – Mekk 2, Nr. 199):

Die athletischen Figuren von Michelangelo, die düstere Größe seiner Malerei hören auf, etwas Rätselhaftes für mich zu sein, das interessiert mich und setzt mich sogar in Erstaunen, aber es entzückt mich noch nicht, regt mich nicht auf und rührt mich nicht. Mein Liebling bleibt doch Raffael, dieser Mozart der Malerei. Im höchsten Grade sympathisch sind mir noch die Bilder von Guercino: *Der florentinische Endymion*, einige seiner Madonnen, die derart engelhaft schön sind, daß sie meine ganze Seele mit einem Gefühl stiller Begeisterung erfüllen.

Čajkovskij an N.F. fon Mekk, Rom, 16.-17. / 28.-29. Januar 1880 (nach: Čajkovskij – Mekk 2, Nr. 207):

Sie sind einer der wenigen Menschen, die den Mut besitzen, in voller Ehrlichkeit gerade das zu äußern, was sie denken, und nicht das, was zu denken üblich ist. Vous avez le courage de vos opinions, und darum werde ich mich niemals gekränkt fühlen, wenn Sie sich nicht wohlwollend über Mozart äußern, oder wenn Raffael, den ich so liebe, Ihnen gar nicht gefällt. Es ist unmöglich, daß zwei Menschen, wären ihre Naturen noch so verwandt, alle Erscheinungen aus der Welt der Künste mit den gleichen Augen betrachten. Es gibt tausend andere Punkte, bei denen sich unsere Sympathien und Antipathien so nahe berühren.

²⁸ Diese Oper Michail Glinkas, *Žizn' za carja*, hatte Čajkovskij zum ersten Mal mit zehn Jahren, am 22. August 1850, in St. Petersburg gehört. (Nach: ČPSS V, S. 14, Kommentar zu Brief Nr. 9).

Čajkovskij an N.F. fon Mekk, Brailov (Ukraine), 4.-7. Juli 1880 (nach: Čajkovskij – Mekk 2, Nr. 263):

[Čajkovskij kritisiert Glinkas „triviale, beschämende Banalitäten“ wie eine Polonaise und Polka],²⁹ über die er in seinen Aufzeichnungen so selbstgefällig und ausführlich schreibt, als ob es ein chef d'oeuvre wäre. Mozart hat in seinen Briefen an seinen Vater und in seinem ganzen Leben auch Naivität, aber das ist etwas ganz anderes. Mozart ist ein kindlich reines, taubenhaft sanftmütiges, mädchenhaft bescheidenes, geniales Geschöpf, als wäre er nicht von dieser Welt. Bei ihm findet man niemals Selbstgefälligkeit, Eigenlob; es ist, als ob er die ganze Größe seines Genies nicht einmal ahnte.

Čajkovskij an N.F. fon Mekk, Simaki (Ukraine), 16.-19. Juli 1880 (nach: Čajkovskij – Mekk 2, Nr. 268):

Gestern abend spielte ich die ganze *Carmen* von Bizet durch,³⁰ um mich von meiner eigenen Musik zu erholen (derer ich infolge der Korrekturen schließlich etwas überdrüssig geworden war). Meiner Meinung nach ist diese Oper im wahrsten Sinne ein chef d'oeuvre, d.h. eines von den wenigen Werken, denen es beschieden ist, die musikalischen Bestrebungen einer ganzen Epoche im stärksten Maße widerzuspiegeln. Mir scheint, daß die von uns durchlebte Epoche sich von den vorangegangenen durch den charakteristischen Zug unterscheidet, daß die Komponisten nach hübschen und pikanten Effekten jagen (vor allem jagen sie, was weder Mozart, noch Beethoven, noch Schubert, noch Schumann getan haben).

Čajkovskij an N.F. fon Mekk, Kamenka (Ukraine), 1.-6. September 1880 (nach: Čajkovskij – Mekk 2, Nr. 283):

Ich möchte mich einige Zeit von der Arbeit fernhalten, um von der eigenen Musik auszuruhen, mit der ich mich infolge endloser Korrekturen so lange abgeben mußte.³¹ Ich werde so viel wie möglich fremde Musik spielen und habe damit angefangen, *Die Zauberflöte*, eine Oper von Mozart eifrig zu studieren. Niemals ist ein so sinnlos dummes Sujet von einer bezaubernderen Musik begleitet worden. Wie bin ich den Umständen meines Lebens und meiner musikalischen Karriere dankbar, der ich es verdanke, daß Mozart nicht um Haaresbreite seinen natürlichen, bezaubernden Reiz für mich verloren hat. Sie glauben nicht, teure Freundin, welch wunderbare Empfindungen mich bewegen, wenn ich mich in seine Musik versenke! Das hat nichts mit den quälenden Begeisterungen gemein, die die Musik Beethovens, Schumanns, Chopins und überhaupt die beethovensche und nachbeethovensche Musik hervorrufen. Letztere erschüttert, erregt und begeistert uns, aber sie liebkost nicht und lullt nicht ein wie die Musik Mozarts. Meine Fähigkeit, mich für Mozart zu begeistern, schreibe ich dem Umstand zu, daß ich bis zu meinem 17. Jahr sozusagen keine Musik kannte und daß ich sie erst durch eine Aufführung des *Don Giovanni*

²⁹ Čajkovskij hielt Glinka, den Komponisten der Opern *Žizn' za carja* („Das Leben für den Zaren“) und *Ruslan i Ljudmila* („Ruslan und Ljudmila“), im übrigen für einen genialen, in die erste Reihe der großen Komponisten einzuordnenden Meister. Von Glinkas *Kamarinskaja* (1848) schreibt Čajkovskij, die gesamte spätere russische sinfonische Schule stecke schon in dieser einsätzigen Fantasie über zwei russische Volkslieder „wie die Eiche in der Eichel“. (Tagebucheintragung von 1888, in: Peter Tschaiowsky, *Die Tagebücher*, hg. von Ernst Kuhn, Berlin 1992, S. 275.)

³⁰ Zum ersten Mal gehört hatte Čajkovskij die Oper am 8. / 20. Januar 1876 in Paris.

³¹ Čajkovskij hatte die Korrekturen des Klavierauszugs seiner Oper *Orléanskaja deva* („Die Jungfrau von Orléans“) und der Ausgabe seines 2. Klavierkonzerts für zwei Klaviere gelesen.

kennen und lieben gelernt hatte. Die Menschen meiner Generation, die schon seit ihrer Kindheit vom Geist zeitgenössischer Musik durchtränkt waren, haben Mozart erst kennengelernt, als sie sich schon z.B. an Chopin gewöhnt hatten, in dem sich so stark der byronische Geist der Verzweiflung und Enttäuschung aussprach und widerspiegelte, mich aber ließ das Geschick zu meinem Glück in einer wenig musikalischen Familie aufwachsen, und infolgedessen bin ich in meiner Kindheit nicht mit jenem Gift vergiftet worden, von dem die Musik nach Beethoven durchtränkt ist. So hat mich das Geschick im Jünglingsalter zu Mozart geführt und mir durch ihn unbekannteste Horizonte unendlicher musikalischer Schönheit eröffnet. Und diese Eindrücke der Jugend verwischen sich niemals. Wissen Sie, daß ich, wenn ich Mozart spiele und lese, mich jünger, frischer und fast wie ein Jüngling fühle!

Doch genug. Ich weiß, daß wir in der Einschätzung Mozarts nicht übereinstimmen und daß es Sie überhaupt nicht interessiert, meine Dithyramben über ihn zu lesen.

Čajkovskij an N.F. fon Mekk, Kamenka (Ukraine), 9.-12. September 1880 (nach: Čajkovskij – Mekk 2, Nr. 285):

Eine Monographie über irgendeinen Künstler schreiben? Aber über große westliche Musiker ist schon so viel geschrieben, und über Glinka, Dargomyžskij, Serov kann ich nicht mit Begeisterung schreiben, da ich ihre Werke ebenso sehr schätze, wie ich ihre Persönlichkeiten nicht schätze. [...] Mit was für einem Genuß könnte ich mich dafür mit einer Monographie Mozarts beschäftigen, doch nach Otto Jahn, der sein ganzes, langes Leben der Biographie und Charakteristik Mozarts gewidmet hat, ist nichts mehr über ihn zu schreiben.

N.F. fon Mekk an Čajkovskij, Florenz, 13. / 25. September 1880 (nach: Čajkovskij – Mekk 2, Nr. 287):

Ihre Begeisterung für Mozart verstehe ich völlig, mein lieber Freund. Wenn ich das Portrait von Mozart betrachte, bin ich selbst gerührt von dieser grenzenlosen Sanftmut und Reinheit. Er war nicht von dieser Welt, und seine Musik entspricht vollkommen seiner Natur; wie sie ganz richtig sagen, beruhigt sie, söhnt aus, aber ich ziehe Musik vor, die erregt und protestiert. Sie werden vielleicht sagen, daß man im Leben auch so schon viele Erregungen hat; aber diese Erregungen sind den musikalischen diametral entgegengesetzt: Im Leben erregt sich der Mensch durch das Böse, das geschieht, in der Musik durch das Streben zum Guten. So unproduktiv das erstere ist, so nützlich und heilsam für die Moral ist das letztere. Wenn die Menschen sich mehr durch die Musik erregen ließen, brauchten sie sich im Leben weniger zu erregen; die Menschen wären menschlicher und stünden höher. Wiederum verstehe ich unter Menschlichkeit nicht allgemeines Verzeihen, Gleichmut dem Bösen gegenüber; nein, dies schätze ich nicht; ich will mich nicht mit dem Bösen aussöhnen, ich will es nicht verzeihen, und darum liebe ich in der Musik den Protest und verehere nicht die alles verzeihenden Elemente. Ich liebe in Mozart den Ausdruck seiner eigenen taubenhaften Natur, aber was die Weltfragen betrifft, so finde ich nichts in ihm: Derjenige, der das Böse verzeiht, führt den Menschen nicht zum Guten.

Čajkovskij an N.F. fon Mekk, Kamenka (Ukraine), 24. August 1881 (nach: Čajkovskij – Mekk 2, Nr. 392):

Ich möchte unaussprechlich gerne, daß das Geschick Ihnen irgendwann die Möglichkeit gibt, meine Serenade [für Streichorchester op. 48] in richtiger Besetzung zu hören.³² Sie verliert viel auf dem Klavier, und mir scheint, daß die beiden Mittelsätze [Valse und Elegia], von Streichinstrumenten gespielt, Ihre Sympathie gewinnen würden. Aber Ihre Meinung ist vollkommen richtig in bezug auf den ersten Satz und das Finale.³³ Hier handelt es sich wirklich nur um ein Spiel der Töne, das nicht imstande ist, die Saiten des Herzens zu berühren. Im ersten Satz [„Pezzo in forma di sonatina“] habe ich meiner Verehrung für Mozart Tribut gezollt; das ist eine absichtliche Nachahmung seiner Manier, und ich wäre glücklich, wenn man fände, daß ich mich nicht zu weit von meinem Vorbild entfernt habe. Lachen Sie nicht, meine Teure, daß ich mich so für mein letztes Kind [gemeint ist die Streicherserenade] einsetze. Meine väterlichen Gefühle sind wahrscheinlich deshalb noch so heftig, weil ich seit jener Zeit nichts komponiert habe.

Čajkovskij an N.F. fon Mekk, Moskau, 22. November 1882 (nach: Čajkovskij – Mekk 3, Nr. 90):

Heute habe ich einen tiefen künstlerischen Genuß empfunden: ich hörte den *Don Giovanni* im Bolschoi-Theater.³⁴ Ich weiß, meine Teure, daß Sie keine große Liebhaberin von Mozart sind und daß Ihnen wie vielen anderen Naturen die Schönheit von Mozarts Musik unverständlich ist, aber ich will Ihnen völlig aufrichtig sagen, daß niemand außer diesem leuchtenden Genius fähig ist, meine Seele so zu erquickern, mich so zu erschüttern und zu rühren! Es ist sehr gut möglich, daß der Grund einer so starken Wirkung dieser Musik auf mich nicht so sehr in dem ihr eigenen Grad von Schönheit besteht, sondern in dem Umstand, daß Mozart der erste Komponist war, mit dem ich in frühester Jugend bekannt wurde (die ersten musikalischen Entzückungen haben ja bekanntlich die Eigenschaft, sich für das ganze Leben einzuprägen), aber wie dem auch sei, der *Don Giovanni* war und blieb für mich immer die schönste von allen existierenden Opern, und darum bin ich nicht imstande, Ihnen die ganze Stärke des von mir empfundenen Genusses wiederzugeben. Die Ausführung war sehr ordentlich; besonders angenehm ist, daß Orchester und Chor jetzt sehr gut sind und daß die Opern gut einstudiert werden, so daß das Ensemble ausgezeichnet ist.

Čajkovskij an N.F. fon Mekk, Paris, 3. / 15. und 11. / 23. Januar 1883 (nach: Čajkovskij – Mekk 3, Nr. 98 und 100):

³² Das im September und Oktober 1880 komponierte (und dem befreundeten Violoncellisten und Inspektor des Moskauer Konservatoriums Karl Albrecht gewidmete) Werk war am 21. November desselben Jahres im Moskauer Konservatorium uraufgeführt worden. Die ersten öffentlichen Aufführungen fanden am 18. Oktober 1881 in Petersburg und am 16. Januar 1882 in Moskau statt.

³³ In ihrem Brief vom 21. August 1881 (Čajkovskij – Mekk 2, Nr. 391) hatte N.F. fon Mekk drei Arten von Musik unterschieden: 1. „reine Musik“, 2. „Musik, die bestimmte Gefühle, Zustände, Empfindungen [...] wiedergibt“, und 3. „Musik auf ein gegebenes Sujet, Programmmusik“. Die Streicherserenade subsumiert sie unter die erste Kategorie. „Es ist eine herrliche Musik, die aber nur den Geist beeindruckt und weder das Herz noch die Nerven berührt, während zum Beispiel unsere Sinfonie [gemeint ist die ihr gewidmete 4. Sinfonie Čajkovskijs] fortwährend auf Herz und Nerven wirkt, so daß man am Schluß sagen muß: 'je n'en peux plus', und den ganzen Tag nicht zur Besinnung kommen, sich nicht von diesem Eindruck lösen kann.“

³⁴ Das war die erste Inszenierung der Oper in russischer Sprache im Moskauer Bol'soj teatr. Die Premiere war am 19. November 1882 gewesen; Čajkovskij hatte die zweite Aufführung am 22. November besucht. Besetzung: siehe ČPSS XI, S. 288 (Anmerkung 2).

Morgen steht mir ein großer musikalischer Genuß bevor: In der „Opéra comique“ wird Mozarts „Figaros Hochzeit“ gespielt, mit der ausgezeichneten alten Miolan-Carvalho³⁵ in der Rolle der Gräfin. Ich koste schon im voraus das übergroße Vergnügen. Wieviel erhabene Schönheit ist in dieser ungekünstelten Musik und wie wenig wirkliche Künstlerschaft ist, umgekehrt, in der komplizierten Partitur von „Tristan und Isolde“!³⁶

Ich bin soeben aus der Opéra comique zurückgekehrt, wo ich zum zweiten Mal „Figaros Hochzeit“ gehört habe, und wenn man sie wieder geben wird, so gehe ich wieder und wieder und wieder hin.³⁷ Ich weiß, daß Sie meine Verehrung für Mozart wundert, liebe Freundin. Ja, ich wundere mich selbst auch, daß ein solch gebrochener, moralisch und geistig nicht ganz gesunder Mensch wie ich sich die Fähigkeit bewahrt hat, Mozart zu genießen, der nicht die Tiefe und die Kraft Beethovens besitzt, nicht die Wärme und Leidenschaft Schumanns, nicht den Glanz von Meyerbeer, Berlioz, Wagner usw. Ob dies nicht daher kommt, daß *Don Giovanni* die erste Oper war, die meinem musikalischen Gefühl einen Anstoß gab, die mir den ganzen, bis dahin unbekanntesten Horizont höchster musikalischer Schönheit eröffnete? Mozart erdrückt und erschüttert mich nicht, aber er bezaubert, erfreut, erwärmt. Wenn ich seine Musik höre, ist es, als ob ich eine gute Tat vollbringe. Es ist schwer wiederzugeben, worin seine wohltuende Wirkung auf mich besteht, aber sie ist zweifellos wohlthuend, und je länger ich lebe, je mehr ich ihn kennenlerne, um so mehr liebe ich ihn.

Čajkovskij an N.F. fon Meck, Verbovka, 28. September 1883 (nach: Čajkovskij – Meck 3, Nr. 160):³⁸

Ich möchte Ihnen, meine Liebe, offen sagen, daß mir, obwohl ich selber Opern schreibe und auch einige Opern gern höre, Ihre ein wenig paradoxe Ansicht über die Unhaltbarkeit der Theatermusik dennoch gefällt. Derselben Meinung ist auch Lew Tolstoj, der mir dringend riet, die Jagd nach Theatererfolgen aufzugeben. In 'Krieg und Frieden' läßt er seine Heldin über die Falschheit und Bedingtheit der Opernhand-

³⁵ Die Sängerin war damals fünfzig Jahre alt.

³⁶ Wagners *Tristan und Isolde* hatte Čajkovskij kurz zuvor, am 30. Dezember 1882 / 11. Januar 1883 in Berlin gesehen. Am Tag darauf schrieb er N.F. fon Meck: „Ungeachtet seiner riesigen schöpferischen Begabung, seines Geistes, seines dichterischen Talents und seiner Bildung erwies Wagner der Kunst im allgemeinen und der Oper im besonderen nur negative Dienste. Er lehrte uns, daß die früheren Routineformen der Oper weder eine ästhetische noch eine logische raison d'être haben. Aber wenn man Opern nicht wie früher komponieren soll, soll man sie dann so komponieren wie Wagner? Ich antworte entschieden: Nein. Man zwingt uns, vier Stunden hintereinander eine unendliche Sinfonie anzuhören, reich an üppigen Schönheiten im Orchester, aber arm an klar und einfach dargestellten Gedanken; man läßt die Sänger vier Stunden hintereinander keine selbständigen Melodien singen, sondern der Sinfonie angepaßte Noten, wobei diese Noten nicht selten, obgleich in hoher Lage, vom Donner des Orchesters völlig übertönt werden, – und das ist natürlich nicht jenes Ideal, nach dem zeitgenössische Komponisten streben sollten. Wagner verlegt den Schwerpunkt von der Bühne ins Orchester, und da das offensichtlicher Unsinn ist, so ist seine berühmte Opernreform neben dem oben erwähnten negativen Resultat gleich Null. Was das dramatische Interesse seiner Opern betrifft, so halte ich es für sehr nichtig und mitunter kindlich naiv, aber noch nirgends habe ich eine solche Langeweile empfunden wie in 'Tristan und Isolde'. Das ist das ermüdenste und nichtigste Machwerk ohne Bewegung, ohne Leben, absolut ungeeignet, den Zuschauer zu interessieren und herzliche Teilnahme an den handelnden Personen zu erwecken“ (nach: Čajkovskij – Meck 3, Nr. 96).

³⁷ Tatsächlich hat Čajkovskij die Oper im Januar 1883 dreimal gesehen.

³⁸ Hier in der Übersetzung von: *Teure Freundin. Peter Tschajkowskis Briefwechsel mit Nadeshda von Meck*, Übersetzung der Briefe aus dem Russischen von Ena von Baer, hg. von Ena Baer und Hans Pezold, Leipzig 1964, S. 425.

lung staunen, ja, sie leidet sogar darunter. [...] Auch ich fühle mich beim Schreiben einer Oper irgendwie behindert und nicht frei [...]. Nichtsdestoweniger müssen wir zugeben, daß zahlreiche erstklassige musikalische Schönheiten der dramatischen Musik angehören und ihre Komponisten gerade durch dramatische Themen angeregt wurden. Gäbe es keine Opern, so hätten wir auch keinen 'Don Juan' ['Don Giovanni'], keinen 'Ruslan' ['Ruslan und Ludmila' von Glinka] und auch nicht 'Figaros Hochzeit'. Selbstverständlich ist es vom Standpunkt des gesunden Menschenverstandes sinnlos und töricht, Personen, die auf der Bühne echtes Leben darstellen sollen, singen statt sprechen zu lassen. Doch hat man sich an diese Absurdität bereits gewöhnt, und wenn ich dem Sextett im 'Don Juan' lausche, so denke ich nicht mehr daran, daß die Forderungen künstlerischer Wahrheit durch die Vorgänge auf der Bühne verletzt werden. Ich genieße einfach die Schönheit der Musik und bewundere Mozarts erstaunliche Kunst, jeder Partie des Sextetts einen besonderen Charakter zu verleihen und jede Person so scharf zu nuancieren, daß ich – den Mangel an absoluter Wahrheitstreue vergessend – von der Tiefe der bedingten Wahrheit betroffen und zu entzückt bin, die Stimme meines Verstandes zu beachten.

Čajkovskij an N.F. fon Meck, Moskau, 1. April 1884 (nach: Čajkovskij – Meck 3, Nr. 198):

Hier fand in der vergangenen Woche eine Aufführung im Konservatorium statt. Man gab die *Zauberflöte* von Mozart. Die Aufführung³⁹ war ausgezeichnet, was das Ensemble betrifft, und nicht besonders glänzend in bezug auf die Stimmen der Solisten.

Tagebücher, 4., 12., 17. und 30. Mai 1884 (nach: Tagebücher, S. 18, 21, 23 und 28):

Ich zog mich um, setzte mich in aller Ruhe hin, um Mozarts „Zauberflöte“ zu spielen, aber in mein aufkommendes Hochgefühl platzte auf einmal Bob⁴⁰ und berichtete mit entsetztem Gesicht, daß Tussja Basilewskaja⁴¹ gestorben ist.

Mozart gespielt. Nach dem Tee *wieder* mit den entsetzlichen *Kontrasten* herumgequält, aber plötzlich ging mir ein neuer Gedanke durch den Kopf, und die Sache kam in Fluß.⁴²

Mozart gespielt und begeistert gewesen. Denke an eine Suite nach Mozart.⁴³

An 1) den Variationen⁴⁴ und 2) Korrekturfahnen von Mozart⁴⁵ gearbeitet.

Čajkovskij an German A. Laroš, 19. Mai 1884 (nach: Mitteilungen 7 (2000), S. 34.

Von Zeit zu Zeit spiele ich Mozart. Kennen Sie die Gigue [folgt Incipit der Gigue KV 574 für Klavier, die Čajkovskij später als I. Satz seiner *Mozartiana*-Suite instrumentierte]? Kann man denn etwas Göttlicheres, Wunderbareres erschaffen? Sie sa-

³⁹ Es handelte sich sozusagen um eine Examensaufführung mit Studenten des Moskauer Konservatoriums, und zwar unter der Leitung von Karl Albrecht.

⁴⁰ Čajkovskijs Lieblingsneffe Vladimir („Bob“) L. Davydov.

⁴¹ Eine Verwandte der Familie Davydov.

⁴² Čajkovskij arbeitete damals an der 3. Orchestersuite op. 55 (April bis Juli 1884). Der erste Satz sollte „Kontraste“ heißen; ein Teil des Materials (vgl. die Themenskizzen im Tagebuch, unter dem 11. Mai) ging dann in seine Konzertfantasie für Klavier und Orchester op. 56 ein (Juni bis Oktober 1884).

⁴³ Verwirklicht hat Čajkovskij die Idee erst im Juni-August 1887: 4. Orchestersuite, *Mozartiana*, op. 61.

⁴⁴ Am Finale der 3. Orchestersuite: Thema und Variationen.

⁴⁵ Klavierauszug des *Figaro* mit Čajkovskijs russischer Übersetzung der Gesangstexte und entsprechender Einrichtung der Rezitative (1875).

gen, daß sich bei Bach auch etwas Besseres finden läßt. Tausendmal nein. Bei Bach ist alles, was ausgezeichnet ist, langweilig und nicht aufgeheitert durch jenen geheimnisvollen Zauber an Genialität, den Mozart in [so] großem Maße hatte und der bei Bach durch völlige Abwesenheit glänzte! Es lebe Mozarts Musik for ever!!!

Tagebücher, 4., 6., 8. und 25. Februar 1886 (nach: Tagebücher, S. 36, 37 und 42):

Im Geschäft von Jurgenson.⁴⁶ Stücke von Mozart für die Suite ausgesucht.⁴⁷

Tee. Briefe. Abendessen. Bei der Auswahl von Mozartstücken unschlüssig gewesen.

Las beim Tee Shakespeares „Heinrich IV.“. Gefällt mir sehr. Dabei bin ich durchaus kein Shakespeare-Freund. Am Abend ausgezeichnet gearbeitet.⁴⁸ Nach dem Abendessen wieder mit der Auswahl von Mozartstücken für die Suite herumgequält; bis 11.30 Uhr die Stücke durchgespielt.

Mit Laroche Mozart gespielt und [mich] unterhalten.

Čajkovskij an N.F. fon Mekk, Klimovka (bei Moskau), 1. August 1884 (nach: Čajkovskij – Mekk 3, Nr. 218):

Ich bin hierher mit einem Vorrat an Büchern und Notenpapier zurückgekehrt, mit der Absicht, einen ganzen Monat auf dem Lande zu bleiben, zu lesen und mich ein wenig mit meinem Klavierkonzert zu beschäftigen.⁴⁹ Außerdem habe ich mir vorgenommen, Laroš,⁵⁰ der hier zu Gast ist, im Laufe dieses Monats zur Arbeit anzuhalten. Um ihn zum Arbeiten zu zwingen, muß man zu bestimmten Stunden zu ihm kommen, ihn wecken (denn er schläft immer) und verlangen, daß er sofort mit dem Diktieren anfängt (er kann nur arbeiten, indem er diktiert). Einen Artikel hat er mit meiner Hilfe im Winter geschrieben,⁵¹ jetzt zwingt ich ihn, noch einen zu schreiben, und oben drein über ein mir sehr sympathisches Thema, nämlich Mozart.⁵² Wir haben den Artikel schon angefangen und werden ihn unbedingt zu Ende führen. Natürlich ist die Erfüllung der Pflichten einer Kinderfrau bei einem faulen und heruntergekommenen vierzigjährigen Kind ziemlich unerfreulich, aber zuweilen ist es doch möglich, da Laroš ungeachtet seines tiefen geistigen Verfalls immer noch besser über Musik schreiben kann als irgendein anderer in Rußland.

Tagebücher, Paris, 31. Mai 1886 (nach: Tagebücher, S. 70):

⁴⁶ Im Verlagshaus von P.I. Jurgenson in Moskau gab es auch eine Musikalienhandlung.

⁴⁷ Wieder ist von der geplanten Mozart-Suite die Rede, die Tschaiakowky schließlich erst im Sommer 1887 zusammenstellt und instrumentiert.

⁴⁸ In diesen Tagen beendete Čajkovskij die Konzeptschrift des zweiten Akts seiner Oper *Čarodejka* („Die Bezaubernde“).

⁴⁹ Gemeint ist die Konzertfantasie für Klavier und Orchester G-Dur op. 56; sie ist von April bis September 1884 entstanden.

⁵⁰ Der bedeutende russische Musikkritiker (er wird zuweilen, auch aufgrund seiner konservativen Haltung, als „russischer Hanslick“ bezeichnet) und Musikhistoriker German Laroš (Hermann Laroche) war seit der gemeinsamen Studienzeit am St. Petersburger Konservatorium mit Čajkovskij befreundet. Als in seinen späteren Jahren seine Arbeitskraft und Disziplin nachließen und er der Titelfigur von Gontscharows Roman „Oblomov“ nacheiferte, versuchte Čajkovskij, ihn dadurch zur Arbeit zu zwingen, indem er sich Laroches Artikel diktieren ließ.

⁵¹ Gemeint ist der Artikel „Die Russische Musikgesellschaft in Moskau“, der in der Januarumkehr 1884 der Zeitschrift *Russkij vestnik* erschienen ist.

⁵² Um welchen Artikel Laroches es sich hier handelt, ist nicht bekannt.

In schrecklicher geistiger Verfassung aufgestanden. Wie leblos. Um 11 Uhr kam Brandukow.⁵³ Sein Konzert. Gingen zur *Viardot*.⁵⁴ Gewitter. Wurden völlig durchnäßt. Und das bei einer ersten Begegnung! Dennoch mußten wir bleiben und durften nicht nach Hause. Dieser Umstand erleichterte das Kennenlernen. Frühstück.⁵⁵ Die alte *Viardot* bezauberte mich. Ihre Kostgängerin. Im Gästezimmer. Ihre Schülerin, eine Russin, die eine Arie aus *Lakme*⁵⁶ sang. Ich sah die Partitur von Mozarts Don Giovanni, geschrieben VON SEINER EIGENEN HAND!!!!!!!!!!!!⁵⁷ Nach Hause. Empfang bei mir. *Colonne* kam früher. Anwesend waren *Marsick*, *Levita*, *Mackar*, *Berger* und davor noch *Mme. Boulanger*.⁵⁸

Čajkovskij an N.F. fon Mekk, Majdanovo (bei Klin), 28. Juni 1886 (nach: Čajkovskij – Mekk 3, Nr. 334):

Habe ich Ihnen geschrieben, liebe Freundin, daß ich bei der Viardot [in Paris] zwei Stunden mit dem Durchblättern einer Originalpartitur von Mozart (*Don Giovanni*) verbracht habe, die der Mann der Viardot vor etwa 30 Jahren zufällig und billig erworben hat?⁵⁹ Ich kann Ihnen das Gefühl nicht beschreiben, das mich bei der Durchsicht dieses musikalischen Heiligtums ergriffen hat! Als ob ich Mozart selbst die Hand gedrückt und mich mit ihm unterhalten hätte. Paul Viardot⁶⁰ habe ich nicht gesehen; er war nicht in Paris.

Tagebücher, 19. und 21. September sowie 30. November 1886 (nach: Tagebücher, S. 107, 108 und 141):

Beim Abendessen habe ich alles über *Don Giovanni* bei Otto Jahn nachgelesen.

Tee. Laroche hat geschlafen. Ich habe etwas gearbeitet und ging dann, mir den herrlichen Sonnenuntergang anzusehen. Zu Hause haben wir nach Manjas [= Laroches] Aufwachen vierhändig Mozart gespielt und uns unterhalten. Abendessen.

Zum [Moskauer] Kammermusikverein. Mozarts Bläserquintett. Sitzung.

Tagebücher, Tiflis, 5. Juni und 2. Juli 1887 (nach: Tagebücher, S. 194):

⁵³ Der mit Čajkovskij befreundete, damals in Paris lebende russische Violoncellist Anatolij A. Brandukow (1856-1913), einer von Čajkovskijs Studenten am Moskauer Konservatorium, das er 1877 in der Violoncellokklasse von Wilhelm Fitzenhagen absolviert hatte.

⁵⁴ Die Mezzosopranistin (und Komponistin) Pauline Viardot-García (1821-1910), Tochter des berühmten spanischen Tenors und Komponisten Manuel García (1775-1832), hatte 1840 den Kritiker und Übersetzer Louis Viardot (1800-1883) geheiratet, damals Direktor des Pariser Théâtre Italien; er wurde ihr Impresario.

⁵⁵ Gemeint ist natürlich ein mittäglicher Imbiß – „Déjeuner“.

⁵⁶ 1883 uraufgeführte Oper von Léo Delibes.

⁵⁷ Hervorhebung so auch in der russischen Erstausgabe, also offenbar original.

⁵⁸ Die Musiker unter Čajkovskijs Gästen: der Dirigent Edouard Colonne, dessen Orchester er später einige Male dirigierte; der Geiger Martin Pierre Joseph Marsick; der Verleger Félix Mackar; der Pianist und Komponist Francesco Berger, der als Sekretär der Londoner Philharmonischen Gesellschaft später Čajkovskijs Konzerte in London arrangierte.

⁵⁹ 1896 vermachte Pauline Viardot-García die Partitur der Bibliothek des Pariser Konservatoriums – so in: Tagebücher; S. 124, Anmerkung 193. Im Köchelverzeichnis (6. Auflage, Wiesbaden 1964, S. 527) heißt es dagegen: „Paris, Bibl. du Conservatoire de Musique [heute wird sie in der Musikabteilung der Bibliothèque nationale Paris aufbewahrt] [...] Das Autograph wurde 1855 durch Pauline Viardot-García [!] von Andrés Erben erworben und 1910 [!] der Bibl. du Conservatoire vermacht.“

⁶⁰ Sohn der Viardot (1857-1941), Geiger und Verfasser einer Musikgeschichte (1905).

Nach dem Frühstück⁶¹ in der Stadt spazierengegangen, bei Lanko wegen Mozart vorbeigeschaut.⁶²

Mineralbrunnen. Nach dem Tee mit Mozart beschäftigt.

Tagebücher, Majdanovo (bei Klin), 15. und 17. September 1887 (nach: Tagebücher, S. 228 und 229):

Nach dem Abendessen haben wir⁶³ Gogol und Renan gelesen, dann ein Konzert von Mozart gespielt. Tagebuch für 3 Tage geschrieben.

Habe an den Kürzungen gearbeitet.⁶⁴ [...] Arbeit am Artikel [von Laroche] bis kurz vor dem Abendessen. Manja [= Laroche] war heute besser beim Diktieren. Abendessen. In der Mondnacht im Park umhergelaufen. Vierhändig Mussorgski und Mozart gespielt!!!!

Tagebücher, 20. September [1887?] (nach: Tagebücher S. 271-273):

Wahrscheinlich wird es nach meinem Tode nicht ganz uninteressant sein zu wissen, was ich für musikalische Neigungen und Vorurteile hatte, noch dazu, wo ich mich im mündlichen Gespräch selten dazu äußere.

Ich beginne nach und nach, spreche über Musiker, die zur gleichen Zeit wie ich gelebt haben, und gehe auch auf deren persönliche Seite ein.

Ich beginne bei *Beethoven*, dem immer absolutes Lob zuteil wird und der eigentlich wie ein Gott zu verehren ist. Was also bedeutet mir Beethoven?

Ich verneige mich vor der Größe einiger seiner Werke, aber ihn selbst *liebe* ich *nicht*. Mein Verhältnis zu ihm erinnert mich an das, was ich in meiner Kindheit gegenüber Gott *Zebaoth* verspürt habe. Ich hegte (und auch jetzt sind meine Gefühle noch unverändert) Ihm gegenüber ein Gefühl des Erstaunens, gleichzeitig aber auch der Furcht. Er hat Himmel und Erde erschaffen. Er hat auch mich erschaffen, und dennoch – auch wenn ich im Staub vor ihm krieche –, *lieben* tue ich ihn nicht. *Christus* dagegen erregt gerade und ausschließlich ein Gefühl der *Liebe*. Obwohl *Er Gott* war, war er zugleich auch Mensch. Er hat gelitten wie wir. Wir *bemitleiden* ihn, lieben in ihm seine *idealen* menschlichen Seiten. Und wenn *Beethoven* in meinem Herzen einen Platz einnimmt wie Gott *Zebaoth*, so liebe ich *Mozart* wie einen Christus der Musik. Übrigens hat er fast genauso lange gelebt wie Christus. Ich glaube, in diesem Vergleich liegt nichts, was eine Gotteslästerung wäre. Mozart war ein so engelhaft kindlich-reines Wesen; seine Musik ist so voller unerreichbar-gottgleicher Schönheit; wenn man also jemanden neben Christus nennen kann, dann nur ihn.

Ich sprach von Beethoven und kam auf *Mozart*. Nach meiner tiefen Überzeugung ist *Mozart* der höchste Gipfelpunkt, den die *Schönheit* im Bereich der Musik erreicht hat. Nur bei ihm habe ich geweint und gebebt vor Begeisterung, weil ich wußte, daß ich *dem* nahe war, was man *Ideal* nennt.

⁶¹ Wie immer, ist mit diesem Begriff das mittägliche Déjeuner gemeint.

⁶² Vielleicht ist „Lanko“ ein Musikaliengeschäft, und wahrscheinlich geht es wieder um die Auswahl von geeigneten Kompositionen für die „Mozartiana“-Suite, die Čajkovskij bald nach dieser Tagebucheintragung, nämlich vom 17. Juni bis zum 28. Juli 1887 zusammenstellt und instrumentiert.

⁶³ Čajkovskij und Hermann Laroche.

⁶⁴ Es geht offenbar um Kürzungen und Änderungen in der von September 1885 bis Mai 1887 komponierten und instrumentierten Oper *Čarodejka* („Die Bezaubernde“), die am 20. Oktober 1887 unter Čajkovskijs Leitung im Petersburger Mariinskij teatr uraufgeführt wurde.

Beethoven hat mich auch erbeben lassen. Aber eher durch etwas wie Furcht und qualvolle Sehnsucht.

Ich vermag es eigentlich nicht, über Musik zu *reden*, und gehe daher auf Einzelheiten nicht ein. Zwei Dinge möchte ich jedoch festhalten.

1) Bei *Beethoven* liebe ich seine mittlere Schaffensperiode, zuweilen auch die Zeit seiner Anfänge, *hasse* aber im Grunde die letzte Zeit, besonders die späten Quartette. Es gibt dort *Lichtblicke* – mehr nicht. Das übrige ist ein *Chaos*, über dem, von undurchdringlichem Nebel umgeben, der Geist dieses musikalischen *Zebaoth* schwebt.⁶⁵

2) Bei *Mozart* liebe ich *alles*, denn wir lieben *alles* an einem Menschen, den wir wirklich lieben. Am meisten den *Don Giovanni*, denn durch ihn habe ich erfahren, was *Musik* überhaupt ist. Bis dahin (bis zu meinem 17. Lebensjahr) kannte ich nichts außer italienischer *Halb-Musik*, die allerdings durchaus sympathisch ist.⁶⁶ Wenn ich alles bei Mozart *liebe*, werde ich natürlich nicht behaupten, jede, selbst die unbedeutendste Sache von ihm sei ein *Meisterwerk*. Nein! Ich weiß natürlich, daß nicht jede seiner *Sonaten* ein großes Werk ist; und *dennoch liebe* ich jede seiner Sonaten, weil sie von *ihm* stammen, weil dieser Christus in der Musik sie durch die Berührung mit seinem Genius geprägt hat.

Zu den Vorgängern des einen wie des anderen möchte ich sagen, daß ich *Bach* gerne spiele, denn eine gute Fuge zu spielen, ist *interessant*; aber ich erkenne in ihm nicht (wie das andere tun) das große Genie an. *Händel* ist für mich eine viertrangige Größe, und an ihm persönlich ist nichts interessant. *Gluck* ist mir ungeachtet der relativen Armut seines Schaffens sympathisch. Ich *liebe* einiges an *Haydn*. Aber diese vier *Koryphäen* sind in *Mozart* amalgamiert. Wer Mozart kennt, weiß auch, was in diesen Vieren Gutes steckte, denn als größter und stärkster aller musikalischen *Schöpfer* hat er es nicht verabscheut, sie unter seine Fittiche zu nehmen und sie vor dem Vergessenwerden zu bewahren. Sie waren nur die Strahlen, die in der Sonne Mozart aufgegangen sind.

Tagebücher, Prag, 3. Februar 1888, während seiner ersten großen Konzerttournee nach Westeuropa⁶⁷ (nach: Tagebücher, S. 248):

Habe auf *Patera*⁶⁸ gewartet. Mit ihm zu Doktor [Karel] Strakaty⁶⁹ und in die *Bertramka*.⁷⁰ Herr Popelka⁷¹ und seine Frau. Das *Mozart-Zimmer*.

⁶⁵ In diesem Kontext sollte nicht unerwähnt bleiben, daß Čajkovskij am 25. November 1889 in einem Sonderkonzert der Russischen Musikgesellschaft in Moskau zugunsten von Witwen und Waisen von Künstlern neben anderen Werken (seiner 3. Orchestersuite op. 53 und dem Pezzo capriccioso op. 62 sowie Karl Ju. Davydovs Violoncellokonzert h-Moll) Beethovens 9. Sinfonie dirigiert hat. (Nach: *Dni i gody P.I. Čajkovskogo. Letopis' žizni i tvorčestva* (Tage und Jahre P.I. Čajkovskijs. Chronik seines Lebens und Schaffens), hg. von V. Jakovlev, Moskau und Leningrad 1940, S. 480.

⁶⁶ Gemeint ist Musik von Komponisten wie Bellini, Rossini, Donizetti. Vgl. die betreffenden Bemerkungen in der Autobiographie von 1889, siehe unter 1.

⁶⁷ Orte und Programme der von Čajkovskij dirigierte Aufführungen sind zusammengestellt in: Tschairowsky-Gesellschaft. Mitteilungen 7 (2000), S. 72-90.

⁶⁸ Der mit Dvořák befreundete Musikliebhaber Adolf Patera (1836-1912), Doktor der Slavistik, Bibliothekar des Böhmisches Museums in Prag, korrespondierendes Mitglied der Akademie der Wissenschaften in Petersburg und Mitglied der Russischen Archäologischen Gesellschaft in Moskau, gehörte auch dem böhmischen Künstlerbund in Prag an, der Čajkovskij nach Prag eingeladen hatte.

⁶⁹ Vorsitzender des Künstlerbunds.

⁷⁰ Die Villa in der Nähe von Prag, wo Mozart den *Don Giovanni* abgeschlossen hat.

⁷¹ Adolf Popelka war der damalige Besitzer der Bertramka.

Čajkovskij an den Großfürsten Konstantin Konstantinowitsch, Frolovskoje (bei Klin), 2. Oktober 1880 (nach: Modest Tschaikowsky, *Das Leben Peter Iljitsch Tschaikowsky's ...*, Band 2, S. 504):

Walte Gott, daß ich zur Aufführung des Mozart'schen Requiems im Marmorpalast in Petersburg sein könnte. Ich hoffe, daß Ew. Hoheit mir gestatten werden, dem Konzert beizuwohnen. Dieses Requiem ist eines der göttlichsten Kunstwerke, und sind die Leute zu bedauern welche es nicht verstehen und nicht würdigen.⁷²

1888, Weihnachten: Čajkovskijs Verleger Pjotr I. Jurgenson schenkt ihm die bis dahin erschienenen Bände der Mozart-Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel (Leipzig 1877-1905). Čajkovskij bedankt sich am 4. Januar 1889:

Lieber Freund, so viel habe ich Dir zu sagen, daß es sich nicht zu Papier bringen läßt; darum begnüge ich mich nur damit, Dir meine begeistertste Dankbarkeit für das beste, teuerste, herrlichste Geschenk auszudrücken, das ich jemals zu erhalten gehofft hatte. Alexei⁷³ hat alles so gemacht, wie du ihm anbefohlen, d.h. er hat einen [Weihnachts-] Baum hingestellt und daneben lag mein Abgott, vertreten durch seine göttlichen Werke. Ich freute mich wie ein Kind. Habe Dank, Dank, Dank!!!⁷⁴

Tagebücher, 21. Mai / 2. Juni, 4. / 16., 11. / 23. und 12. / 24. Juni 1889 (nach: Tagebücher, S. 303, 306 und 307):

Zum Mittagessen erschien *S.I. Tanejew*. Danach bin ich allein spazierengegangen, und er hat geschlafen. Mozart. Tanejew ist gegen 6 Uhr wieder abgefahren. Ich aber habe gearbeitet! Nach dem Abendessen gespielt.

Mozarts (Kantate) „*Davidde Penitente*“.

Habe einige Sinfonien von Mozart durchgespielt.

Arbeit. Ruhig. Mozart (*Ideomeneo* und *Don Giovanni*). Wie schön! Regen.

Tagebücher, 12. / 24. Februar 1890 (nach: Tagebücher, S. 323):

Am Intermezzo [der Oper „Pique Dame“] weitergearbeitet. Zuweilen schien es mir, als lebte ich im 18. Jahrhundert und [als] habe es außer Mozart nichts weiter gegeben.⁷⁵

September / Oktober 1892. Von Schloß Itter in Tirol aus, wo er sich zusammen mit dem Pianisten Vasilij Sapel'nikov im Schloß der befreundeten Pianistin Sophie Menter aufhielt, wollte Čajkovskij auf dem Weg über Wien nach Prag – zur Premiere seiner Oper *Pique Dame* im Nationaltheater – auch in Salzburg Station machen, „wo ich das Mozarteum ansehen will“ (Brief vom 15. / 27. September 1893 an seinen Bruder Modest).⁷⁶ Wegen der Verschiebung der Premiere wird der Reiseplan geändert und fällt der Salzburgaufenthalt offenbar aus.⁷⁷

⁷² Russisch in: ČPSS XIV, S. 553.

⁷³ Čajkovskijs Diener Alexej I. Sofronov.

⁷⁴ Nach: Modest Tschaikowsky, *Das Leben Peter Iljitsch Tschaikowsky's*, aus dem Russischen übersetzt von Paul Juon, 2 Bände, Moskau-Leipzig 1900-1903, Band 2, S. 513. Russisch in: ČPSS XV a, S. 14.

⁷⁵ Siehe dazu unten, IV., unter 1890, „Pique Dame“.

⁷⁶ Zitiert nach: Modest Tschaikowsky, *Das Leben Peter Iljitsch Tschaikowsky's ...*, Band 2, S. 744 f.; russisch in: ČPSS XVI b, S. 168 f.

⁷⁷ Vgl. Čajkovskijs Brief an seinen Bruder Modest vom 22. September / 4. Oktober 1892, in: ČPSS XVI b, S. 170. – Die schon zitierte Dokumentation *Dni i gody ...* („Tage und Jahre ...“), S. 558, nennt lediglich die

IV. ČAJKOVSKIJS „AKTIVER MOZARTKULT“⁷⁸

FIGARO

1875. Čajkovskij übersetzt auf Bitten des Direktors des Moskauer Konservatoriums, Nikolaj Rubinštejn, das Libretto von Mozarts *Figaro* ins Russische und richtet die Rezitative seiner Textübertragung gemäß ein. Bestimmt ist seine Bearbeitung für die Aufführung der Oper durch Studenten des Konservatoriums am 5. Mai 1876 unter der Leitung von N. Rubinštejn. Für die Ausgabe des Klavierauszugs dieser russischen Fassung bei P.I. Jurgenson, Moskau 1884,⁷⁹ überarbeitet Čajkovskij einige Details. Zum Vorwort dieser Ausgabe und zum Charakter seiner Ausgabe siehe unten, 1884.

Werkverzeichnisse: ČS 417, S. 704 f.; TchH 1, (188), S. 381.⁸⁰

Ausgabe: ČPSS 60 (1971), S. 191-272.

Literatur: *Muzykal'noe nasledie Čajkovskogo. Iz istorii ego proizvedenij* (Das musikalische Erbe Čajkovskijs. Aus der Geschichte seines Schaffens), hg. von Ks. Ju. Davydova, V.V. Protopopov und N.V. Tumanina, Moskau 1958, S. 494. (Im folgenden abgekürzt: ČMN.) – G. Dombaev, *Tvorčestvo P.I. Čajkovskogo v materialah i dokumentah* (Das Schaffen P.I. Čajkovskijs in Materialien und Dokumenten), Moskau 1958, S. 532. (Im folgenden abgekürzt: Dombaev.) – David Brown, *Tchaikovsky. A Biographical and Critical Study*, 4 Bände, London 1978-1991, Band 2, S. 56, und Band 3, S. 266 und 274. (Im folgenden: „Brown“ und Bandzahl.) – Bettina Dissinger, *Čajkovskij als Opernübersetzer. Zur russischen Bearbeitung von Figaros Hochzeit für eine Aufführung des Moskauer Konservatoriums*, in: Čajkovskij-Gesellschaft. Mitteilungen 9 (2002), S. 3-17.

SERENADE FÜR STREICHORCHESTER

1880, September und Oktober: Čajkovskij komponiert die Serenade für Streichorchester op. 48 im ukrainischen Kamenka.

Zum ersten Satz, *Pezzo in forma di sonatina*, schreibt er am 24. August 1881 N.F. fon Mekk (Nachweise siehe oben): „Im ersten Satz habe ich meiner Verehrung für Mozart Tribut gezollt; das ist eine absichtliche Nachahmung seiner Manier, und ich wäre glücklich, wenn man fände, daß ich mich nicht zu weit von meinem Vorbild entfernt habe.“

‘Eine absichtliche Nachahmung von Mozarts Stil’ – das ist natürlich nicht wörtlich zu verstehen. Wenn Čajkovskij Variationen über (ein selbst erfundenes) „Rokokothema“ schreibt,⁸¹ wenn er Tanztypen des 18. Jahrhunderts in seinen Büh-

⁷⁸ Diese Formulierung verwendet Hermann Laroche im Vorwort zur ersten Buchausgabe von Čajkovskijs Musikkritiken und Feuilletons: *Musikalische Essays*, a.a.O., S. XXXVI.

⁷⁹ Freigabe durch die Zensurbehörde: 14. August 1884.

⁸⁰ Diesen beiden neuen Werkverzeichnissen sind Einzelheiten und Hinweise auf Entstehungsgeschichte und Quellen zu entnehmen. – TchH: *The Tchaikovsky Handbook. A Guide to the Man and His Music*. Compiled by Alexander Poznansky and Brett Langston, Bloomington & Indianapolis 2002 (Russian Music Studies); in Band 1: Thematic Catalog of Works, S. 1-474. – ČS: *Tematico-bibliografičeskij ukazatel' P.I. Čajkovskogo*, zusammengestellt von Polina Vajdman, Ljudmila Korabel'nikova und Valentina Rubcova, Moskau (Verlag Muzyka) 2003 (russisch, einzelne Teile und sämtliche Werktitel auch englisch); internationale, russisch-englische Ausgabe in Vorbereitung bei Schott Musik International, Mainz etc.

⁸¹ Für Violoncello und Orchester op. 33 (1876/77); über die Wahl des Namens „thème rococo“ (so Čajkovskijs Formulierung im originalen französischen Titel des Werkes) hat sich der Komponist nicht geäußert. – Auch das (allerdings ruhigere) Thema des Variationenfinals seiner 3. Orchestersuite G-Dur op. 55 (1884) ist ganz offenbar im selben Geiste erfunden.

nen- und Orchesterwerken aufgreift, wenn er im Intermezzo von *Pique Dame* (siehe unten) den Opernstil des späten 18. Jahrhunderts nicht nur aus Gründen des passenden Zeitkolorits, sondern auch in einem tiefsinnigen dramatischen Zusammenhang des Werkganzen mit seinem eigenen Stil verschmilzt, dann zeigt sich darin mehr als ein raffiniertes artistisches Kunstmittel. Vielmehr kommt darin eine „unzeitgemäße“ ästhetische Haltung zum Ausdruck, die der schon eingangs zitierte Richard Taruskin als eine „aristokratische“ Haltung bezeichnet, eine Haltung, die in Čajkovskijs Ästhetik des – der Gesellschaft verpflichteten und dienenden – „Schönen und Gefälligen“ gründe („the beautiful and the pleasing“). Konsequenterweise sieht Taruskin in Čajkovskij denn auch nicht einen Künstlertyp des 19., sondern des 18. Jahrhunderts, in seinen künstlerischen Zielen seinem Idol Mozart verwandt.

So sehr sich Čajkovskijs Serenade für Streichorchester stilistisch von seinen Orchestersuiten Nr. 1-3 unterscheidet, so sehr ist sie ihnen doch zugleich verwandt: in ihrem Erfindungsreichtum und geistvollem Witz, in ihrer Freude am raffinierten Spiel mit Formen und Themenmetamorphosen, nicht zuletzt auch in der Verschmelzung heterogener Stil- und Ausdruckselemente: des Erhabenen und Edlen mit dem Eleganten oder dem Volkstümlichen, Folkloristischen. Das leichtgewichtig daher kommende Stück steckt voller zugleich spielerischer und feiner Kunstgriffe. Blicken wir hier nur auf den ersten Satz (in C-Dur), *Pezzo in forma di Sonatina*.

Dessen langsame Einleitung (a-Moll / C-Dur) endet auf dominantischem E-Dur. Der Einsatz des Allegro (C-Dur) erfolgt (Takt 37), mit beibehaltenem Baßton E, auf dem C-Dur-Sextakkord – ein in derartigem Kontext ungewöhnlicher mediantscher Anschluß; er fällt jedoch gar nicht auf und wirkt völlig natürlich. Exposition und Reprise des Satzes sind gleich lang und identisch, bis auf die üblichen tonalen Ebenen des Seitensatzes (in der Exposition auf der Dominante, in der Reprise auf der Tonika). Identisch sind Exposition und Reprise sogar in der Überleitung zum Seitensatz; das ist nur möglich, weil diese Überleitung in der Exposition nicht eigentlich moduliert, sondern lediglich auf der Dominantstufe schließt. Wie üblich in der Sonatinenform, verzichtet Čajkovskij auf eine Durchführung; aber er verzichtet nicht auf motivisch-thematische Arbeit mit dem Material: Sowohl im Haupt- als auch im Seitensatz folgen auf die gleichmäßig-periodischen Themen durchführungsartige Abschnitte (diejenigen des Seitensatzes arbeiten mit dem Kopf des Hauptsatzthemas!). Vor dem Eintritt dieser durchführungsartigen Teile wird die jeweils letzte der thematischen Phrasen jeweils um einen Takt auf sieben (statt acht) bzw. drei (statt vier) Takte verkürzt.⁸² Eine kaum auffällende Irregularität, die, ebenso wie die durch Akzente und phrasierende Bögen unterstrichenen Wechsel des Sechsstachel- in einen Dreivierteltakt zu einer reizvollen Belebung des luftigen, schwebenden Satzes beiträgt.

Werkverzeichnisse: ČS 45, S. 371-374; TchH 1, (48), S. 187-189.

Ausgabe: ČPSS 20 (1946), S. 299-366.

Literatur: ČMN, S. 293 f. – Dombaev, S. 477-480. – Tumanina 2, S. 57-60. – Ju. N. Tjulín, *Proizvedenija Čajkovskogo. Strukturnyj analiz* (Čajkovskijs Werke. Strukturanalyse), Moskau 1973, S. 177-183. (Im folgenden abgekürzt: Tjulín.) – Brown 3, S. 95-100.

⁸² In der Exposition: Takt 70-76 bzw. 103-105.

FIGARO

1884, Ende Mai. Čajkovskij liest die Korrekturfahnen des Klavierauszugs von *Figaro* mit seiner russischen Textübertragung von 1875.⁸³ In Čajkovskijs Vorwort zur Ausgabe heißt es:

Die Übersetzung des Textes der vorliegenden Oper wurde von mir im Jahre 1875 auf Bitten von Nikolaj Grigorjewitsch Rubinstejn angefertigt, der die Absicht hatte, „Figaros Hochzeit“ bei der alljährlichen öffentlichen Vorstellung des Konservatoriums aufzuführen. Als ich diese Arbeit auf mich nahm, trat ich selbstverständlich mit der erforderlichen Ehrerbietung an Mozarts Musik heran und machte es mir zur Aufgabe, in keinem Fall, um mir die Arbeit leicht zu machen, zu einer Veränderung oder gar Verfälschung des originalen Rhythmus Zuflucht zu nehmen (wie es sich Opernübersetzer nicht selten erlauben). Aber diese Strenge in der Befolgung der Unantastbarkeit des Originals konnte ich nur bei den Musiknummern der Oper anwenden. Was den musikalischen Dialog (das *recitativo secco*) betrifft, so habe ich mir hier einige unbedeutende Veränderungen erlaubt, in Anbetracht dessen, daß einerseits die Darsteller Studenten und Studentinnen des Konservatoriums sein sollten, für die ein Rezitativ dieser Art außerordentlich schwierig ist, und daß man andererseits im Text dieser Rezitative, der aus der Komödie des Beaumarchais entnommen ist, häufig Details antrifft, bei denen es unpassend wäre, sie minderjährigen Darstellern in den Mund zu legen. Da es mehr als wahrscheinlich ist, daß es sogar im Falle einer Aufführung von „Figaros Hochzeit“ an einer unserer großen Bühnen für schwierig erkannt werden wird, das originale Rezitativ ohne irgendwelche Veränderungen und Abweichungen zu belassen, halte ich es für möglich, in der [vorliegenden] Ausgabe der Oper meine Übersetzung so zu belassen, wie ich sie dem verstorbenen Direktor des Moskauer Konservatoriums übergeben hatte.⁸⁴

Zu seinen Änderungen in den Rezitativen schreibt Čajkovskij seinem Verleger P.I. Jurgen-son, Kamenka, 31. Mai 1884:

Bezüglich des Nichtübereinstimmens meiner Rezitative mit den originalen muß ich erklären, worum es geht. Ich habe ja die Oper für eine Aufführung des Konservatoriums übersetzt und mußte (ich erinnere mich nicht, ob im Auftrag von N. Gr. Rubinstejn oder auf eigene Initiative) alle anstößigen Stellen eliminieren; so wird ja zum Beispiel im Original sehr viel über *das Recht der ersten Nacht* gesprochen; außerdem habe ich wegen der Problematik dieser Art von Rezitativen in der russischen Sprache [gemeint ist: 'Fassung'] einfach hier und da überflüssige Einzelheiten gestrichen. Das *recitativo secco* ist keine *Musik*, sondern ein *Dialog mit Musik*, und man kann vollkommen ungeniert kürzen, solange nur die originale Modulationsfolge gewahrt wird. Dafür habe ich mir in den echten Musiknummern auch nicht ein einziges Mal erlaubt, die rhythmische Einteilung zu verändern, wie dies üblicherweise bei Übersetzungen gestattet ist, und ich bin überhaupt stolz auf die Kunstfertigkeit, mit der ich diese Arbeit ausgeführt habe (entschuldige die Prahlererei).⁸⁵

⁸³ Čajkovskijs russische *Figaro*-Fassung wird bis heute in Rußland aufgeführt.

⁸⁴ Nach dem genannten Beitrag von Bettina Dissinger in: *Mitteilungen* 9 (2002), S. 3 f.; dort nach einer Moskauer Ausgabe des Klavierauszugs von 1956. – Ausgabe der von Čajkovskij bearbeiteten Rezitative mit seiner Übersetzung des Textes in: ČPSS 60 (1971), S. 191-272.

⁸⁵ Ebenfalls nach B. Dissingers genanntem Beitrag, S. 5. Dort nach: ČPSS XII, S. 383.

DON GIOVANNI

1884, Juni. Čajkovskij plant, einen Klavierauszug von Mozarts *Don Giovanni* anzufertigen, mit einer eigenen russischen Textübertragung. Doch hat er den Plan nicht realisiert. Seinem Verleger P.I. Jurgenson schreibt Čajkovskij am 12. Juni 1884 aus Grankino (nach: ČPSS XV, S. 389):

Irgendwann werde ich mit Dir den „Don Giovanni“ herausgeben, mit meinem Klavierauszug, meiner Übersetzung usw. Ich würde mich mit Genuß damit beschäftigen.

MOZARTIANA

1887, Juni-August. Čajkovskij stellt vier Kompositionen Mozarts zusammen und instrumentiert sie: Suite *Mozartiana* (4. Orchestersuite) op. 61. Čajkovskij sieht in seinem Partiturautograph als Titel lediglich „*Mozartiana*“, *Suite de 4 morceaux de Mozart instrumentés par P. Čajkovskij* vor. Sein Verleger Jurgenson ergänzt ebenda *Mozartiana. Suite N° 4* und stellt das Werk damit zur Gruppe von Čajkovskijs drei Orchestersuiten op. 43 (1878/79), op. 53 (1883) und op. 55 (1884), mit denen es von Typus und Stil her nichts zu tun hat. Der Komponist hat sich an dieser Zuordnung aber offenbar nicht gestört.

Seit dem 17. Mai 1884 (siehe oben, unter III) verfolgt Čajkovskij die Idee, eine Suite aus einzelnen Kompositionen zusammenzustellen; offenbar macht es ihm Schwierigkeiten, entsprechende Stücke zu finden und zu kombinieren (siehe ebenda, verschiedenen Tagebucheinträgen 1884-1887) – erst Ende 1888 erhielt er von seinem Verleger Jurgenson die bis dahin erschienenen Bände der Mozart-Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel, denen er die Vorlagen für die Sätze I, II und IV hätte entnehmen können: Eine kleine Gigue für Klavier G-Dur KV 574, das Menuet für Klavier D-Dur KV 355 (576 b) und die Zehn Variationen für Klavier über „Unser dummes Pöbel mein“ aus Glucks Singspiel *Die Pilger von Mekka* KV 455.⁸⁶ Welche Ausgaben der Stücke Čajkovskij benutzt hat, läßt sich den vorliegenden Werkverzeichnissen und Dokumentationen nicht entnehmen; vielleicht sind sie in Čajkovskijs Bibliothek im Haus-Museum in Klin erhalten.

Nur der dritte Satz der *Mozartiana* mit dem Titel „*Preghiera* (D’après une transcription de F. Liszt)“ geht nicht auf ein Klavierstück Mozarts, sondern auf seine späte Motette *Ave verum corpus* KV 618 zurück. Sie lag Čajkovskij allerdings nicht in der Originalfassung für Chor, Streicher und Orgel vor, sondern, wie der Titelsatz sagt, in einer Bearbeitung für Klavier von Franz Liszt: *À la Chapelle Sixtine. Miserere d’Allegri et Ave verum corpus de Mozart* (1862, Erstausgabe 1865, *Ave verum corpus* auch einzeln).⁸⁷

Der gedruckten Partitur seiner *Mozartiana*, Moskau: P.I. Jurgenson 1887,⁸⁸ hat Čajkovskij ein kurzes, am 5. Oktober 1887 datiertes Vorwort vorangestellt, es wird dort

⁸⁶ Die drei Stücke waren alle 1878 in der Gesamtausgabe erschienen: Die Gigue in Serie 22, Nr. 17; das Menuet in Serie 22, Nr. 6; und die Variationen in Serie 21, Nr. 11.

⁸⁷ Weitere Fassungen Liszts: für Orgel und für Klavier zu vier Händen, 1865 und 1866 erschienen; außerdem eine undatierte Fassung für Orchester. Vgl. Peter Raabe, *Liszts Schaffen*, Stuttgart und Berlin 1931, *Verzeichnis aller Werke* ..., Nr. 114, 346, 400 und 445.

⁸⁸ Im selben Jahr erschienen die Orchesterstimmen sowie – mit Zustimmung Čajkovskijs – ein Klavierauszug zu vier Händen von Édouard Langer. (Nach TchH 1, S. 168 ist Langers Klavierauszug nicht 1887, sondern erst 1888 erschienen.) Den Klavierauszug Langers brachten zwei Jahre später, 1889, auch die Lizenzverlage Félix Mackarr (Paris) und Daniel Rahter (Hamburg) heraus.

im russischen Original⁸⁹ sowie in französischer und (reichlich hölzerner) deutscher Übersetzung mitgeteilt:

Un grand nombre des plus admirables petites compositions de Mozart, par suite de causes incompréhensibles, sont fort peu connues non seulement du public, mais encore d’une grande partie de musiciens.

L’auteur de l’arrangement de la suite, ayant pour titre „*Mozartiana*“, désirerait donner une nouvelle impulsion à l’exécution de ces petits chef-d’oeuvres, dont la forme succincte recèle des beautés incomparables.

Unbegreiflicherweise sind eine Menge der ausgezeichnetsten kleinern Werke von W.A. Mozart, nicht nur dem Publicum, sondern auch vielen unter den Musikern in nicht genügendem Grade bekannt.

Endesgezeichneter beabsichtigte, durch das Arrangement der Suite „*Mozartiana*“ benannt, zu häufigerer Aufführung dieser kleinen Meisterwerke einen neuen Anstoß zu geben. Trotz der bescheidenen Form enthalten sie eine Fülle von unerreichbaren [recte: unvergleichlichen] Schönheiten.

P. ČAJKOVSKIJ.

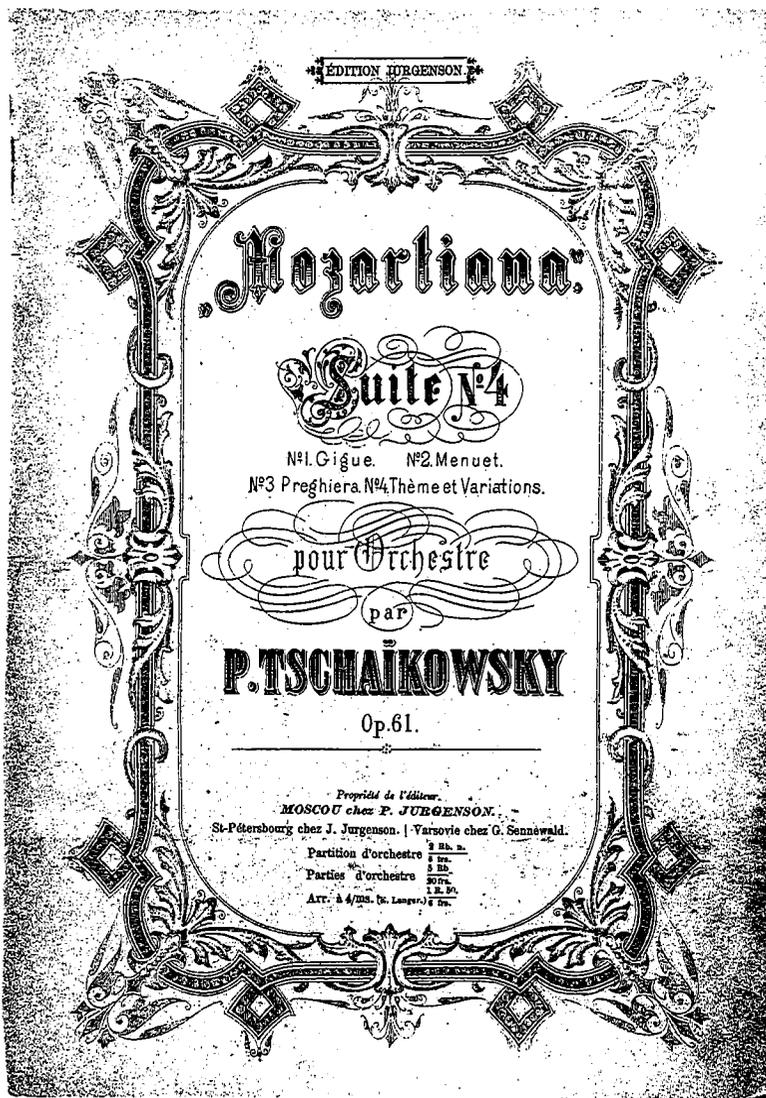
Čajkovskijs *Mozartiana*-Suite ist ein Juwel seiner Instrumentationskunst; diese stellt er ganz in den Dienst seines Mozart-Kults. Die musikalische Substanz der originalen Klavierstücke im I., II. und IV. Satz tastet er nicht an; unaufdringlich beleuchtet er Strukturen und Konturen. Daß Čajkovskij nicht auch für den III. Satz, die *Preghiera*, eine Originalkomposition Mozarts für Klavier gewählt hat, sondern sich von Liszts Klaviertransposition des „*Ave verum corpus*“ zu einer zwar betörenden, aber – gerade auch im Kontrast mit dem bei allem Raffinement eher trockenen Klangbild der übrigen drei Sätze – beinahe süßen Palette mit Harfenzauber und Spärenklängen der hohen Streicher hat verführen lassen, sollte man heute nicht voreilig als geschmacklich heikel bedauern. Eher sollte man es als historisch interessante Variante der Mozart-Rezeption im späten 19. Jahrhundert zu schätzen wissen.

Die instrumentatorischen Mittel und Effekte in der Partitur der drei Originalstücke einschließlich der zusätzlich zu den Pauken eingesetzten Schlaginstrumente Glockenspiel und Becken (die in den Variationen 2, 8 und 10 an die Janitscharenmusik der *Entführung aus dem Serail* erinnern) sind genuin aus Mozarts Musik geboren, ebenso wie das anspruchsvolle Violinsolo in der Adagio-Variation 9 und die übermütigen Kadenz der C-Klarinette in der Schlußvariation. Die witzig-spröde kleine Gigue, das leicht elegische Menuet und die einfalls- und abwechslungsreichen, lustigen und zugleich geistvollen Variationen inspirieren Čajkovskij zu den vielfältigsten Kombinationen und Dispositionen der Orchestergruppen. (Besetzung: je 2 Föten, Oboen, Klarinetten und Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, die schon oben genannten Schlaginstrumente sowie Streicher.) Man studiere etwa das präziöse Filigran der Holzbläsersätze (Variation 3 und 6).

Kurz: Mozarts Esprit erlebt, hundert Jahre später, seine Wiedergeburt. Wie Einspielungen auch bekannter Dirigenten zeigen, musiziert sich Čajkovskijs Partitur nicht „von selbst“; sie braucht die einfühlsame Interpretation des zweifach Eingeweihten. Benjamin Britten hat eine solche Interpretation hinterlassen.⁹⁰

⁸⁹ Die autographe Druckvorlage zur russischen Fassung des Vorworts ist abgebildet in: ČPSS XIV, nach S. 192. Die russische Fassung des Vorworts wird in ČPSS 20 sowie in ČS, S. 337 mitgeteilt. Eine englische Übersetzung bietet: TchH 1, S. 168.

⁹⁰ Tchaikovsky: Serenade for Strings Op. 48; Nocturne Op. 19 No. 4 (Version for Violoncello and small orchestra); Suite No. 4, Op. 61 „*Mozartiana*“; Legend Op. 54 No. 5 (Version for Tenor and orchestra).



P.I. Čajkovskij, Orchestersuite Nr. 4, *Mozartiana*
Titelseite der Erstausgabe, Moskau 1887

Mstislav Rostropovich (Violoncello), Peter Pears (Tenor), English Chamber Orchestra, Benjamin Britten. BBC Music, CD BBSB 8002-2 (= Britten the performer, Vol. 2). Recordings: 1962 (Opp. 54/5 & 61) and 1968 (Opp. 19/4 & 48).

Čajkovskij plante, inzwischen im Besitz der Mozart-Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel, die ihm die Suche nach geeigneten Stücken seines Idols erleichtert hätte, noch weitere „Mozartiana“-Suiten, hat diese Idee aber nicht mehr verwirklichen können.

Uraufführung: 14. November 1887, Moskau, in einem von Čajkovskij dirigierten Sinfoniekonzert der Russischen Musikgesellschaft.⁹¹ Petersburger Erstaufführung: 12. Dezember 1887, ebenfalls unter der Leitung des Komponisten. Amerikanische Erstaufführung: New York, Steinway Hall, 4. Februar 1888, geleitet von Theodore Thomas; englische Erstaufführung: London, Queen's Hall, 12. / 24. September, geleitet von Henry Wood.⁹²

Werkverzeichnisse: ČS 31, S. 334-339; TchH 1, (34), S. 167-169.

Ausgabe: ČPSS 20 (1946), S. 223-298.

Literatur: ČMN, S. 268-271. – Dombaev, S. 417-420. – Tumanina 2, S. 260-262. – Tjulín, S. 173-176. – Brown 4, S. 112-115.

NOUVELLE BIOGRAPHIE DE MOZART (A. Ulybyšev)

1888 plant Čajkovskij auf Vorschlag seines Verlegers P.I. Jurgenson, die 1843 in Moskau erschienene französischsprachige *Nouvelle biographie de Mozart* des russischen Diplomaten und Musikschriftstellers Aleksandr Ulybyšev (1794-1858) ins Russische übersetzen. Am 1. Juni 1888 schreibt er dem Verleger:

Jetzt [schreibe ich Dir] über die Biographie Mozarts von Ulybischew [sic]. Gestern habe ich zwei Abendstunden an der Übersetzung gegessen und nur vier Seiten fertig bekommen. Da das Buch aber über 1000 Seiten hat und ich nicht jeden Tag werde Zeit finden können, so habe ich berechnet, daß 3 Jahre darüber vergehen werden, ehe alles fertig ist, wobei ich noch Zeit von meinen Arbeitsstunden wegnehmen müßte, – und dazu habe ich nicht die geringste Lust. Aus diesem Grunde habe ich [meinem Bruder] Modest, der gestern hier gewesen und jetzt in den Kaukasus gereist ist, vorgeschlagen, die Übersetzung auf sich zu nehmen und ihr seine ganze Zeit zu widmen, denn das Buch ist in der Tat bemerkenswert. Modest hat mit Vergnügen die Arbeit übernommen, und was speziell den musikalischen Teil betrifft, so will ich ihn meiner Redaktion unterwerfen, dann kannst Du aufs Titelblatt setzen: „Übersetzt von M. und P. Tschajkowsky“. Außerdem will ich ein Vorwort schreiben. Bist Du damit einverstanden? Wenn ja, dann teile das brieflich Modest mit. Natürlich muß Du ihn (oder uns) honorieren. Das Werk ist sehr umfangreich; die Kosten der Übersetzung und der Herausgabe werden sich sehr hoch stellen. Überlege das alles, und Du wirst vielleicht von der Herausgabe Abstand nehmen. In diesem Fall schreibe ebenfalls an Modest. Das Buch Ulybischew's ist ausgezeichnet, ob Du aber Vorteil haben wirst und auf einen großen Absatz rechnen kannst?⁹³

Jurgenson blieb bei seiner Absicht. Čajkovskij verzichtete aber auf eine Mitarbeit und überließ die Übersetzung seinem Bruder Modest. Hermann Laroche ergänzte Anmerkungen und einen Beitrag 'Über das Leben und die Arbeiten Ulybyševs'. Jurgenson behielt die

⁹¹ Am Tag darauf wurde das Programm mit Werken Čajkovskijs in einem "allen zugänglichen" volkstümlichen Konzert wiederholt: Orchester-Fantasie *Francesca da Rimini* op. 32, Arioso der Kuma aus der Oper *Čarodejka* („Die Bezaubernde“), *Mozartiana* op. 61, Festouvertüre 1812 op. 49. Vor der *Mozartiana* spielte Sergej I. Taneev eine eigene Klavier-Fantasie und nach der *Mozartiana* sang A. Ju. Skompskaja zwei Romanzen Čajkovskijs (op. 16 Nr. 2 und 5).

⁹² Nach: TchH 1, S. 168.

⁹³ Zitiert nach: Modest Tschaikowsky, *Das Leben Peter Iljitsch Tschaikowsky's ...*, Band 2, S. 485 f.; dort wird der Brief auf den 31. Mai datiert. – Russisch in: ČPSS XIV, S. 447.

Dreiteiligkeit der ursprünglichen französischen Ausgabe bei und veröffentlichte die russische Ausgabe ebenfalls in drei Bänden.⁹⁴

TÄNZE AUS *IDOMENEO*

1889. Am 28. Oktober dirigiert Čajkovskij in Moskau in einem Sinfoniekonzert der Russischen Musikgesellschaft neben anderen Werken⁹⁵ zwei Kompositionen von Mozart: eine Sinfonie D-Dur (KV 385 oder KV 504?) und die Tänze aus *Idomeneo*. (Ein zweites Mal hat Čajkovskij die Tänze in seinem letzten Konzert, im Oktober 1893, dirigiert; siehe unten.) In der Mozart-Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel, die ihm sein Verleger P.I. Jurgenon Weihnachten 1888 geschenkt hatte (siehe oben), waren die Tänze 1881 erschienen, und zwar in Serie 5, Nr. 14.

Im Werkverzeichnis ČS (siehe oben) wird Čajkovskijs Einrichtung der Tänze für seine Aufführungen 1889 und 1893, die er in dem betreffenden Band der Mozart-Gesamtausgabe (Serie 5, Nr. 14) als seinem Dirigierexemplar vorgenommen hat, als eigene Bearbeitung bzw. Fassung verzeichnet (Werknummer ČS 421, S. 751 f.). Eine Seite („36“ mit dem Ende von Nr. 4, *Gavotte*) aus Čajkovskijs Exemplar ist abgebildet in dem Bildband: *Tschaikowsky 1840-1893* (russisch und englisch), hg. von L. Sidel'nikov, Moskau 1990, S. 125. Die genannte Seite (siehe Abbildung) zeigt beispielhaft, wie Čajkovskij dynamische Angaben sowie Phrasierung und Artikulation geändert oder ergänzt, Streicherstriche ergänzt und Wiederholungen weggelassen hat. Am Ende der Gavotte G-Dur schließt er mit Volta 1 und streicht die modulierenden vier Takte von Volta 2 als Übergang zur – nur lückenhaft überlieferten – letzten Nummer 5 (Passacaille in Es-Dur); diese hat er selbstverständlich nicht aufgeführt.

Werkverzeichnisse: ČS 421, S. 751 f.; TchH I: vacat.

Ausgabe: Sämtliche Werke: vacat.

Literatur: Modest Tschaikowsky, *Das Leben Peter Iljitsch Tschaikowsky's ...*, Band 3, S. 290.

PIQUE DAME: INTERZEZZO (II/14)

1890. In nur vierundvierzig Tagen, vom 19. Januar bis zum 3. März 1890, konzipiert Tschaikowky in Florenz seine vorletzte Oper, *Pique Dame*; den Klavierauszug beendet er am 24. März / 5. April in Florenz, die Partitur am 24. Mai 1890 in Frolovskoje (bei Klin). Das Libretto seines Bruders Modest (nach Puškins Erzählung) änderte und ergänzte der Komponist. Weitere Texte stammen aus Gedichten oder Liedern von Dichtern des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Auch musikalische Zitate gibt es in der Oper; das berühmteste ist eine Arie aus Grétrys *Richard Coeur-de-Lion* (1784), welche die alte Gräfin in der Szene „Im Schlafgemach“ singt.⁹⁶

Um in der Musik die Intonationen der dargestellten Epoche genauer wiedergeben zu können, studierte Čajkovskij während seiner Arbeit an *Pique Dame* eine Menge Materials des späten 18. Jahrhunderts. Auf seine Bitte hin verschaffte ihm sein Bru-

⁹⁴ *Novaja biografija Mocarta A.D. Ulybyševa. Perevod M. Čajkovskogo s primečanijami G. Laroša i stat'ju ego že „O žizni i trudah Ulybyševa“*; 3 Bände, Moskau 1890-1892.

⁹⁵ Seinem Violinkonzert op. 35, der Ouvertüre zu Sergej I. Taneevs Oper *Orestea* und Glinkas *Jota aragonesa*.

⁹⁶ Zur Entstehungsgeschichte der Oper, zum Libretto und zu den musikalischen Zitaten vgl. im einzelnen das Vorwort zu: Sämtliche Werke, Band 9 a; deutsch in: *Tschaikowsky-Gesellschaft, Mitteilungen* 9 (2002), S. 90-100.

S. 36 von Čajkovskijs Exemplar des 1881 erschienenen Bandes Serie 5, Nr. 14, der bei Breitkopf & Härtel erschienenen Mozart-Gesamtausgabe, Tänze aus *Idomeneo*, mit Čajkovskijs Änderungen und Ergänzungen für seine Aufführungen der Tänze in den Jahren 1889 und 1893

der Modest einen Sammelband mit Volksliedern von V.F. Trutovskij sowie Werke von I.A. Kozlovskij und anderen. Im übrigen hatte sich Čajkovskij eine Sammlung alterfranzösischer Arien, Lieder und Romanzen des 18. Jahrhunderts sowie aus der Bibliothek der Kaiserlichen Theater in St. Petersburg einen ganzen Stapel teils gedruckter, meist aber handschriftlicher alter Partituren französischer und italienischer Opernkomponisten mit nach Florenz genommen.⁹⁷

Im einzelnen waren das: Antonio Salieris *La fiera di Venezia* (Wien 1872); Gennario Astarittas *Rinaldo d'Aste* (St. Petersburg 1796); Pierre Alexandre Monsigny *Le Déserteur* (Paris 1769, Partiturausgabe 1869); Baldassare Galuppi *Didone abbandonata* (Neapel, um 1724, Partiturausgabe 1768); Giovanni Battista Martini *Il burbero di buon core* (Wien 1785); André Modeste Ernest Grétry *Les deux avars* (Paris 1770, Partiturausgabe Paris o.J.), und *Richard Coeur-de-Lion* (Paris 1784; Partiturausgabe Paris o.J.). (Nach: ČPSS XV b, S. 153, Anmerkung 2.)

Im Tagebuch vermerkt Čajkovskij am 12. Februar 1890 in Florenz: „Ich habe das Zwischenspiel fortgesetzt. Zeitweise kam es mir so vor, als lebte ich im 18. Jahrhundert und als gäbe es nichts, was über Mozart hinausging“ (Tagebücher, S. 323).

Zu den Mozart-Bezügen im Intermezzo der „Pique Dame“ schreibt Lucinde Braun (Nachweis siehe unten, „Literatur“):

„Die intensive Beschäftigung mit den Partituren Mozarts, aber auch Bortnjanskis, dessen geistliche Kompositionen er [1881/82] im Verlag Jurgenson herausgegeben hatte, sein waches Interesse an den Opern Glucks und Grétrys befähigten Čajkovskij in besonderer Weise zur Evokation des 18. Jahrhunderts. So reproduziert gleich die erste Nummer des Intermezzos, Chor und Tanz der Schäfer und Schäferinnen (Nr. 14a), mit seinem 6/8-Takt die vor allem für die französische Opéra comique typische Ausprägung des pastoralen Bauernchors. Čajkovskij dürfte dieser Topos allerdings primär aus dem Oeuvre Mozarts vertraut gewesen sein. Denn das Beispiel, an das diese Nummer deutlich anknüpft, ist der von Bauern getanzte und gesungene Chor Nr. 5 aus dem I. Akt des *Don Giovanni*. [...] Die beträchtliche Ähnlichkeit von Modell und Imitation schärft den Blick für das ungleich größere Raffinement in der tektonischen Anlage von Mozarts Chor. Der Eindruck eines schwerelosen, wie improvisierten Fließens entsteht hier durch die konsequente Anwendung asymmetrischer Phrasen. Dagegen weist Čajkovskijs Chor ein rigides Korsett achttaktiger Perioden mit symmetrischer Einteilung in Vorder- und Nachsatz auf. [...]

Die sich anschließende, getanzte Sarabande [Nr. 14 b, Tanz der Schäfer und Schäferinnen] (im „falschen“ 4/4-Takt) zeigt eine andere Konnotation des *stile settecentesco*: als Medium eines ans Groteske grenzenden Ausdrucks. Die marionettenhafte Geziertheit des Tanzes äußert sich im Kontrast der geforderten Phrasierungen (kurze Legatobögen einerseits, Staccato-Akkorde andererseits) sowie im auffälligen rhythmischen Gewand. Der ostinate punktierte Rhythmus, der sonst in der *Pikovajadama*-Partitur außerordentlich selten und fast nur in der dem 18. Jahrhundert zugeordneten Klangschicht ertönt, erscheint hier auf der Ebene der Sechzehntel; seine Gestelztheit erscheint dadurch potenziert. Daß unter den *stile settecentesco* auch Elemente des früheren 18. Jahrhunderts subsumiert werden, ist charakteristisch für die geschichtlich noch nicht sauber trennende Stilauffassung im späten 19. Jahrhundert.

Einen deutlichen Mozart-Bezug schafft dann wieder das folgende Duett Milovzors und Prilepas [Nr. 14 v], das in kaum abgewandelter Form den Themenkopf des Seitensatzes aus Mozarts Klavierkonzert C-Dur (KV 503) aufgreift (1. Satz, T. 58-

62). Aufschlußreich scheint dabei, daß das Thema nicht in der ersten Gestalt seines Auftretens übernommen wurde, einer Gestalt, die ihren spezifischen Charakter durch die Verwendung der Mollvariante der Dominanttonart erhält, sondern in der zweiten Version in G-Dur, bei der es ganz wie in *Pikovaja dama* in einer pastoral-heiteren Holzbläserinstrumentierung erklingt. Indem Čajkovskij sich auf die konventionellere Version bezog, vermied er den Eindruck einer konkreten Einzeltextreferenz auf das bekannte Klavierkonzert und evozierte in einem allgemeineren Sinn die Musik der vergangenen Epoche. Daß Čajkovskij die Verschmelzung von erkennbaren Individualstilen zu einem generellen Epochenstil mit System betrieb, bestätigt schließlich das Finale seines Intermezzos [Nr. 14 g, *Tempo di minuetto*], dessen Anfangsthema sich als Zitat des ersten Liedes der Sanchette aus Bortnjanskis Oper *Le fils rival* (1787) deuten läßt. Auch hier wurde das gegebene Motiv einer Transformation unterworfen, die sich in der Umwandlung des 4/4-Takts in den 3/4-Takt des Menuetts ausdrückt.

Werkverzeichnisse: ČS 10, S. 161-187; TchH 1 (10), S. 75-85.

Ausgabe: ČPSS 9 a, b, v (1950); Intermezzo: 9 b, S. 71-145.

Literatur: Brown 4, S. 227-273. – Kapitel „Zitatechnik und Lokalkolorit: *Pikovaja dama*, in: Lucinde Braun, *Studien zur russischen Oper im späten 19. Jahrhundert*, Mainz 1999 (= Čajkovskij-Studien, Band 4), S. 240-243. Zum Pastorale der *Pique Dame* als „Lehrstück für die Umsetzung einer Stilreferenz im weiteren Sinne“ und zu den Mozart-Bezügen in Čajkovskijs Oper vgl. insbesondere S. 243-246.

VOKALENSEMBLE *DIE NACHT* (NACH MOZART)

1893, 1. bis 3. März: Čajkovskij bearbeitet den *Andantino*-Abschnitt aus Mozarts Klavierfantasie c-Moll KV 475 (Takt 91-122) als vierstimmiges Vokalquartett mit Klavierbegleitung: *Noč'* („Die Nacht“). Auf der Titelseite der am 3. März 1893 in Klin datierten autographen Partitur vermerkt er neben Widmung, Titel und Autorenangabe zum Text („N*** N***“ = Čajkovskij):⁹⁸ „Die Musik entlehnte Mozarts Fantasie Nr. 4 und arrangierte P. Čajkovskij.“ (Original in Russisch.)

Offenbar hatte Čajkovskij das Vokalquartett schon ein Jahr früher schreiben wollen, denn am 18. Mai 1892 fragt ihn der mit ihm befreundete Vladimir Napravnik (Sohn des 1. Kapellmeisters der Kaiserlichen Theater in St. Petersburg), ob Čajkovskij inzwischen, wie kürzlich angekündigt, das Vokalquartett nach Mozart arrangiert habe oder nicht. (Nach: ČMN, S. 480.)

Anders als bei der *Mozartiana* konnte Čajkovskij bei seinem Vokalquartett auf den betreffenden Band der Mozart-Gesamtausgabe zurückgreifen. Die Fantasie für Klavier Nr. 4 c-Moll KV 475 (Wien 1785) war 1878 in Serie 20 Nr. 21 erschienen; das *Andantino* steht dort auf S. 6 (228).

Während Čajkovskij in den Sätzen I, II und IV der *Mozartiana* von 1887 den Charakter der Mozartschen Originale bewahrt hatte, macht er im Vokalquartett von 1893 aus dem launischen Mozartschen *Andantino* ein lyrisches Notturmo. Aus den 3/4-Takten der Klavier-Fantasie (T. 91-122) werden, bei Verdoppelung der Noten-

⁹⁸ Der (nicht gereimte) Text Čajkovskijs kann in folgender deutscher Übertragung der Musik unterlegt werden: [Teile A und A', Takt 3-49:] O welche Nacht, welch helle Nacht, wie grenzenlos! Am Himmel funkeln helle Sterne. Und schon liegt alles still, nur ferne fließt ein Bach und murmelt und flüstert geheimnisvoll. [Teile B/A" und B'/A"', Takt 54-99:] Und alles schläft, ins Herz zieht milder Friede ein. Die müde Seele atmet lang ersehnte Ruh. O stille Nacht, o schenk Vergessen und sende mir sel'ge Träume. [Überleitung und Coda nehmen frühere Textteile auf.]

⁹⁷ Nach: Mitteilungen 9, 2002, S. 96 f.

werte, 99 2/4-Takte im Tempo *Moderato assai* (Viertel = 84).⁹⁹ Oder anders: Ein Viertel des 3/4-Taktes bei Mozart entspricht einem 2/4-Takt bei Čajkovskij. Aus Mozarts Capriccio-Musik mit ihrem mutwilligen, atemlosen Impuls des Hauptgedankens und seinen in sich irregulär gebauten Viertaktphrasen der A-Teile wird ein lyrisch sanftes Nachtstück.

Strukturen und primäre musikalische Substanz läßt Čajkovskij völlig unangetastet. Der Satz der vier Solostimmen¹⁰⁰ ist zugleich abwechslungsreich in der Disposition der Stimmen, ausgewogen und wirkungsvoll, in der Stimmführung von meisterhafter Einfachheit. Die Klavierbegleitung setzt nur diskrete eigene Akzente.

Die Form von Mozarts *Andantino* entspricht (nach der Terminologie von Erwin Ratz) der dreiteiligen Liedform: A und Wiederholung als A', B/A" und Wiederholung als B'/A'''.¹⁰¹ Čajkovskij behält die Form exakt bei. Aber ergänzt zu Beginn zwei Takte als Intonation (liegendes f' im Klavier), nach A' einen zwei Takte langen Epilog (T. 51 f.) in Form einer Sequenz der Schlußwendung von A' sowie einen weiteren Takt (53)¹⁰² als Intonation zum B-Teil (Achtel f'/f im Klavier).

Und er verkürzt die letzte Periode der Vorlage, bevor er Mozarts Vorlage um eine überdimensionale eigene Coda ergänzt. Die Trugschlußwendung, Takt 22 bei Mozart, nimmt in Čajkovskijs Bearbeitung nicht, wie nach seinem Augmentationsschema zu erwarten, drei Takte, sondern nur einen Takt ein (99). Der musikalische Grund für diese Raffung ist evident. Bei Mozart schließt sich nach dem stauenden Trugschluß eine modulierende Überleitung (T. 123-129) mit dem gestisch starken Hauptmotiv hin zum folgenden stürmischen *Più Allegro* der Fantasie an. Čajkovskij aber will nicht weiterführen, sondern abschließen und eine lange Coda (T. 108-154) auf dem Tonika-Orgelpunkt B vorbereiten, ohne mit der bei Mozart vorgegebenen Zäsur auf dem Trugschluß den ruhigen Atem seines Nottornos zu stören. Die im Kontext des gleichmäßigen periodischen Baus „zu früh“ einsetzende Überleitung (T. 100-107) – sie greift die melodische Schlußwendung des letzten A-Teils auf – führt in eine Coda, welche melodisch auf der sanften Geste des B-Motivs aufbaut und dessen fallende Chromatik in der Baßstimme perpetuiert.

⁹⁹ Originale Metronomangabe.

¹⁰⁰ Čajkovskijs Bearbeitung verliert entschieden an Atmosphäre, wenn man sie chorisch ausführt, wie bei der – bislang offenbar einzig erreichbaren CD-Einspielung geschehen: Tchaikovsky. Secular Chorus. The Moscow Academy of Choral Singing. Viktor Popov, Choi[r]master. Harmonia Mundi RUS 288 156 (HM 78). 1998 (Recording: February 1997). Track 15. (Dort auch, als Track 9, ein anderes, wenig bekanntes Vokalensemble Čajkovskijs: „Natur und Liebe“ aus dem Jahre 1870, für zwei Soprane und Alt, soli, dreistimmigen Frauenchor und Klavier, ebenfalls auf einen eigenen Text. Notenausgabe: ČPSS 43, 1941, S. 57-82)

¹⁰¹ Bei Mozart: T. 91-98 und 99-106 (= A und A'), T. 107-110 / 111-114 (B/A") und 115-118 / 119-122 (B'/A''') = 8 und 8, 4 plus 4 und 4 plus 4 = 32 Takte. – Bei Čajkovskij, nach zwei Takten der einstimmigen Klavierintonation (gehaltenes f'): T. 3-26 und 27-50 (= A und A'); nach drei eingeschobenen Takten, die ersten beiden als Epilog von A', der folgende als Intonation, wieder auf f', zum nächsten Teil: T. 54-65 / 66-77 (B/A'') und 78-89 / 90-99 (!) (B'/A''').

¹⁰² Sämtliche Taktangaben lassen etwaige Auftaktnoten außer acht und respektieren damit die eindeutige Periodenbildung.

Original und Bearbeitung:
Der Anfang des *Andantino*-Teils von Mozarts Klavier-Fantasie c-Moll KV 475 (1785)
in Čajkovskijs Vokalquartett mit Klavierbegleitung „Die Nacht“ (1893)

Uraufführung (in Anwesenheit des Komponisten): Moskauer Konservatorium, 9. Oktober 1893, durch Studenten der Gesangsklasse Elizaveta A. Lavrovskaja (ihr ist das Quartett gewidmet).

Erstausgabe (Partitur und Stimmen): P.I. Jurgenson, März 1893.¹⁰³

Werkverzeichnisse: ČS 318, S. 671 f.; TchH 1 (88), S. 248.

Neuausgaben: ČPSS 43 (1941), S. 41-55. – Mit zusätzlicher deutscher Textunterlegung (hg. von Th. Kohlhasse), Stuttgart (Carus-Verlag) 1980,² 1984.

Literatur: ČMN, S. 480 f. – Dombaev, S. 287. – Brown 4, S. 406 und 477.

TÄNZE AUS *IDOMENEO*

1893. St. Petersburg, 16. Oktober. In seinem letzten Konzert, neun Tage vor seinem Tod am 25. Oktober 1893, dirigiert Čajkovskij, u.a. neben der Uraufführung der 6. Sinfonie op. 74 („Pathétique“) und dem 1. Klavierkonzert op. 23, die Tänze aus Mozarts Oper *Idomeneo*. Zu seiner „Bearbeitung“ siehe oben, 1889.

¹⁰³ Freigabe durch die Zensur: 17. März 1893. – Noch im März 1893 bearbeitete Sergej I. Taneev den Klaviersatz für Orchester. In dieser Fassung, die P.I. Jurgenson ebenfalls 1893 publiziert hat, wurde das Stück erstmals am 6. November 1893 aufgeführt, und zwar in einem Gedächtniskonzert der Russischen Musikgesellschaft in St. Petersburg nach Čajkovskijs Tod (25. Oktober 1893).