

Der "Gott Zebaoth" der Musik.
Dokumente zu Čajkovskijs Beethoven-Rezeption

zusammengestellt von Thomas Kohlhasse

Der vorliegende Beitrag ist eine reine Materialsammlung – sozusagen die Grundlage für eine noch zu schreibende rezeptionsgeschichtliche Abhandlung über Čajkovskijs Beethoven-Verständnis.

Die Belege zu Čajkovskijs Beethoven-Rezeption werden im folgenden chronologisch angeordnet; sie sind vorwiegend seinen Musikfeuilletons sowie seinen Briefen und Tagebüchern entnommen.¹

Der Konservatoriumsstudent Čajkovskij 1863/64

1863. Als noch nicht ganz Dreiundzwanzigjähriger ist Čajkovskij tief beeindruckt von dem Dirigenten Richard Wagner, der in seinen Konzerten am 19. und 26. Februar, 21. März und 5. April in der (damaligen) russischen Hauptstadt neben eigenen Werken die 3., 5., 6. und 8. Sinfonie von Beethoven aufführt. Sechzehn Jahre später erinnert sich Čajkovskij in einem Brief vom 16. / 28. Februar 1879 an Nadežda F. fon Mekh (nach: ČM 2, Nr. 32):

Wer diese Sinfonien nicht in der Interpretation von Wagner gehört hat, der hat sie nicht vollkommen eingeschätzt und erfaßt nicht vollständig ihre ganze unerreichbare Größe.²

1863/64. Als Kompositionsschüler Anton G. Rubinštejns am St. Petersburger Konservatorium hat Čajkovskij Werke anderer Komponisten zu instrumentieren.³ (Rubinstejns Unterricht fußte vor allem auf der Musik Beethovens, Schumanns und Mendelssohns). Darunter sind auch zwei Kompositionen Beethovens, die Čajkovskij für Orchester eingerichtet hat: der I. Satz der Klaviersonate op. 13 Nr. 2 (vgl. TchH 1, S. XXV, Anmerkung 46, nach VČ 1980, S. 51; diese Arbeit ist nicht erhalten) sowie die Exposition des I. Satzes (Adagio sostenuto – Presto) ČS 338 aus der Sonate für Klavier und Violine A-Dur op. 47 ("Kreutzer-Sonate"), publiziert in: ČPSS 58 (1967) S. 177-201. (Die Seiten 177-180 aus ČPSS 58 werden auf den folgenden Seiten 124-127 dieses Beitrags reproduziert.)

Aus Čajkovskijs Musikfeuilletons 1868-1876

In Čajkovskijs Moskauer Musikrezensionen nehmen Werke Beethovens einen größeren Raum ein als die seines Idols Mozart – Beethovens Musik wurde damals (wie auch heute noch) sehr viel häufiger aufgeführt als die Mozarts. Čajkovskij erwähnt bzw. rezensiert Aufführungen folgender Beethovenscher Werke:

alle Sinfonien mit Ausnahme der VI., das IV. Klavierkonzert und das Violinkonzert, den *Fidelio* und die Arie *Ah! perfido*, die "Messen", die Ouvertüren *Die Weihe des Hauses*, *Coriolan* und *Leonore* (III), die Streichquartette op. 18 Nr. 1, 2 und 6, op. 59 Nr. 2,

¹ Auf Auslassungszeichen zu Beginn und am Ende der Zitate wird verzichtet. Lediglich innerhalb der Zitate stehen gegebenenfalls solche Zeichen.

² Das vollständige Zitat wird unten mitgeteilt, unter dem Datum des Briefes.

³ Drei dieser Instrumentationsarbeiten (Weber, Schumann, Beethoven) sind erhalten geblieben und publiziert in: ČPSS 58 (herausgegeben von I.N. Jordan, Moskau 1967), S. 121-201.

ЭКСПОЗИЦИЯ IЙ ЧАСТИ СОНАТЫ

Op. 47 для скрипки и фортепиано („Крейцера соната“)

Л. БЕТХОВЕН

Adagio sostenuto

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti (A)

2 Fagotti

I, II (A)

4 Corni

III, IV (E)

2 Trombe (E)¹⁾

Alto

3 Tromboni Tenore

Basso

Timpani (A, E)

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

1) В автографе партитуры партия труб помещена выше партии валторн.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Archi

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Archi

1st system: *Isolo Presto* [rallent.] a tempo

Ob. *sfp* [cresc.] *f*

Fag. *f*

Trp. *sfp*

Archi *sfp* [cresc.] [*f*] [*p*]

2nd system: [1] [*p*] [cresc.] a2 *f*

Ob. [*p*] [cresc.]

Cor. I, II [*p*] [cresc.]

Trbn. [*p*] [cresc.]

Archi [*p*] [cresc.] [*f*]

30 [cresc.] [*f*]

rallent. [a tempo]

E1. [*f*]

Ob. [*f*]

Cl. [*f*]

Fag. [*f*]

Cr. a2 [*p*]

Trbn. [*f*]

Trbn. [*f*]

Trp. [*f*]

rallent. [a tempo]

Archi [*p*]

40 [*p*]

op. 74, op. 131 und op. 135, das Streichquintett op. 29, das Klaviertrio op. 97 ("Erzherzog-Trio"), die Sonaten für Klavier und Violine op. 12 Nr. 3 und op. 47 ("Kreutzer-Sonate") und die Klaviersonaten op. 26, op. 27 Nr. 2, op. 57 ("Appassionata").

(Zitiert werden im folgenden nur solche Rezensionen Čajkovskijs, in denen er näher auf Werke Beethovens eingeht. Bloße Erwähnungen von Werken bleiben dagegen unberücksichtigt.)

Im Vorwort der ersten Gesamtausgabe von Čajkovskijs Musikfeuilletons, Moskau 1898, resümiert der ehemalige Kommilitone Čajkovskijs am Petersburger Konservatorium und bedeutende russische Musikkritiker German A. Laroš (Hermann Laroché); nach: Musikalische Feuilletons, S. XXXVI f.:

Für den Schluß habe ich mir die Frage nach seinem [= Čajkovskijs] Verhältnis zu Beethoven aufgespart. Ganz allgemein gesprochen, empfand er ihm gegenüber eine *Ehrfurcht*, die sich deutlich von seiner begeistertsten Verehrung und dem aktiven Kult für die Musik Mozarts unterschied.

In den gedruckten Äußerungen war diese Nuance kaum zu bemerken. Tschaikowsky äußerte sich über Beethoven nur vorsichtig und verwaschen. Er vermied in seinen Rezensionen und Aufsätzen das Paradoxe und verstand es, vor dem Leser seine geheimsten Gedanken zu verbergen, wenn diese Gedanken eine polemische Auseinandersetzung erforderten oder auslösen konnten, so daß er sich – von wenigen Ausnahmen abgesehen – darauf beschränkte, dem Publikum Ansichten zu vermitteln, die ohnehin von der Mehrheit geteilt wurden. Hieraus ist natürlich nicht zu schlußfolgern, er habe "gegen die eigene Überzeugung" geschrieben: er übte ganz einfach Zurückhaltung, vermied es, die Unterschiede zwischen dem allgemein-üblichen Urteil und seinem eigenen hervorzuheben, und verstand es, die scharfen Ecken abzurunden. Im privaten Gespräch kam es hingegen häufiger vor, daß er sich angesichts seines lebhaften Temperaments sehr deutlich und plastisch äußerte und manchmal mit einer unerwartet scharfen oder spaßigen Formulierung überraschte.

Um wieder auf Beethoven zurückzukommen, sei hier gesagt, daß er mich im Jahre 1867, als ich ihm aus meinem Manuskript (dem bereits erwähnten Glinka-Artikel) den Satz "die Bedeutung dieses hervorragenden Komponisten von Streichquartetten und Symphonien wird heute in geradezu fanatischer Weise übersteigert" oder etwas ähnliches dieser Art vorlas, für meine Tapferkeit lobte ("*ganz und gar nicht der sonst übliche abgeschmackte phrasenhafte Ton*"), während er sich achtzehn Jahre später, als ich denselben Gedanken in einem anderen Aufsatz in etwas gemäßiger Form und mit stichhaltigeren Argumenten entwickelte, wesentlich zurückhaltender gab und eigentlich nur äußerte, ich sei ungerecht in bezug auf das Finale der *Neunten Symphonie*.

Das krassste Beispiel an Unbeständigkeit, an das ich mich bei ihm erinnere, boten zwei seiner Aussagen über die Achte Symphonie von Beethoven, die in einem Abstand von einem Jahr zweimal von Anton Rubinstein während unserer Studentenzeit am Konservatorium aufgeführt worden war. Nach der ersten Aufführung vertrat er (= Čajkovskij) die Meinung, Beethovens Achte sei wohl das genialste, ja der allesüberstrahlende Gipfel von dessen gesamtem Schaffen, und der Ruf-Terzen-Effekt in den Bläsern schlechthin das Allergenealste, was man sich nur vorstellen kann. Ein Jahr später war dann die Achte Symphonie nur noch "eine sehr schöne Symphonie und weiter nichts". – "Und die Ruf-Terzen?", fragte ich zurück. – "Ja was soll denn an ihnen besonderes

sein?", meinte Tschaikowsky. "Nun, möglicherweise machen sie sich ganz gut als ein – *komischer* Effekt." Da konnte ich nicht mehr an mich halten und platzte heraus: "Sie ändern aber auch alle Nase lang Ihre Meinung!", woraufhin er lachend antwortete: "Da haben Sie völlig recht!"

Über Beethovens 8. Sinfonie, Čajkovskijs Rezension vom 15. November 1871, Musikalische Essays, S. 11:

Das Konzert endete mit der *Achten Symphonie* von Beethoven. Ich neige nicht dazu, für Beethoven ein Prinzip der künstlerischen Unfehlbarkeit zu postulieren. Ohne auch nur im geringsten an seiner historischen Größe Abstriche zu machen, halte ich es für unangemessen, über jedes einzelne seiner Werke in ein obligatorisches Staunen auszubrechen. Unbestreitbar ist jedoch, daß er sich mit einigen seiner symphonischen Werke in großen Höhen befindet, auf denen ihm niemand oder fast niemand das Wasser reichen kann. Die am Freitag zur Aufführung gelangte Symphonie gehört zu seinen unnachahmlichen Großtaten. Der Leser möge es mir nachsehen, daß ich an dieser Stelle keine Detailanalyse dieses überragenden Werkes vornehmen kann. Man findet auch nur schwer die passenden Worte, die zum Lobe dieser Symphonie am Platze wären. So beschränke ich mich hier auf eine kurze Charakteristik.

Die *Achte* unterscheidet sich von allen anderen Symphonien Beethovens dadurch, daß ihre heitere und festliche Stimmung bis zur letzten Note durchgehalten wird. Während es der Komponist bekanntermaßen vermag, den Hörer in eine stark tragische Stimmung zu versetzen, erfüllt er dieses Mal die Seele des Hörers mit einem überströmenden Gefühl des Glückes und der Freude. Besonders der letzte Satz mit seinen humorigen Kontrasten, plötzlichen Übergängen und Blitzen einer Phantasie, wie man sie nur bei Beethoven findet, bietet ein unnachahmliches und prächtiges Beispiel symphonischer Musik. Die Aufführung unter dem feurigen Dirigat Nikolai Rubinsteins⁴ hinterließ einen nachhaltigen Eindruck.

Über "die Musik Schumanns, die organisch an das Werk Beethovens anknüpft und sich gleichzeitig entschieden davon löst", anlässlich Schumanns 4. Sinfonie, Rezension vom 6. Dezember 1871, Musikalische Essays, S. 16:

Die Musik Schumanns, die organisch an das Werk Beethovens anknüpft und sich gleichzeitig entschieden davon löst, eröffnet uns eine ganze Welt neuer musikalischer Formen, reißt Saiten an, die seine großen Vorgänger noch nicht berührt haben. In ihr finden wir den Widerhall geheimnisvoller Prozesse unseres Seelenlebens, jener Zweifel, Depressionen und Aufblicke zum Ideal, die das Herz des heutigen Menschen bewegen.

Innerhalb der Rezension einer Aufführung von Glinkas Oper "Ruslan und Ljudmila", 17. September 1872, Musikalische Essays, S. 36:

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.

⁴ Nikolaj G. Rubinstejn war Direktor des von der Moskauer Abteilung der Russischen Musikgesellschaft getragenen Moskauer Konservatoriums und zugleich Dirigent ihrer Sinfoniekonzerte.

Über Beethovensche Kammermusikwerke, innerhalb der Rezensionen dreier Streichquartett-Matinee vom 24. Oktober und 7. November 1872, Musikalische Essays, S. 60-62 sowie 63 und 65:

Dieser wunderbare Zweig der Musik [= die Gattung des Streichquartetts], der sich bei uns noch so schwer tut, verfügt über eine reichere Literatur als viele andere Gattungen. Es sei nur daran erinnert, daß Haydn seine besten Einfälle der Kammermusik widmete. 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. Schließlich gehören auch die großen und gleichzeitig tiefsten Werke Beethovens, des genialsten aller Komponisten, diesem sich mit vier Streichinstrumenten bescheidenen Genre an (die Rasumowsky [op. 59] und Golizyn [op. 127, 130 und 132] gewidmeten Streichquartette). [...]

Vorgetragen wurden Streichquartette von Haydn und Schubert sowie eine Sonate von Beethoven [die für Klavier und Violine op. 12 Nr. 3]. Letztere gehört nicht gerade zu seinen größten Werken, läßt aber dennoch die gewohnten Vorzüge seines Stils erkennen, d.h. eine zutiefst durchdachte Vollendung im Formalen und eine unnachahmliche Originalität. [...] Zu Haydns naiv heiterem Streichquartett [einem nicht näher zu bestimmenden in D-Dur] fiel mir ein, man sollte der Direktion der Russischen Musikgesellschaft vorschlagen, die Programme der Kammermusik-Matinee vor allem aus Werken dieses Stammvaters aller gegenwärtigen Musikkunst zusammenstellen. Seine Musik ist für unser musikalisch kaum vorgebildetes Publikum viel leichter verständlich als die des Kolosses Beethoven.

Beethovens etwas verstaubt anmutende *As-Dur-Sonate* (mit dem Variationssatz, [op. 26]) wurde von Nikolai Rubinstein mit der ihm eigenen Kraft, mit hohem Engagement und ungewöhnlicher Poesie überzeugend dargeboten – eine wunderbare Interpretation, die das Publikum zu wahrer Begeisterung hinriß. [...]

Auf dem Programm stand [...] ein sehr selten gespieltes *Quintett* von Beethoven [das Streichquintett C-Dur op. 29], das übrigens auch nicht gerade zu den Höhepunkten seines Schaffens gerechnet werden kann.

Über Beethovens 3. Sinfonie und seine Messen, Rezension vom 7. November 1872, Musikalische Essays, S. 66 f. und 68:

Das gewichtigste Stück im Programm des Konzertes war Beethovens *Eroica*. In dieser Symphonie, der dritten in Beethovens Werkkatalog, offenbarte sich zum erstenmal die unermeßliche, wunderbare Kraft des schöpferischen Genies dieses Komponisten, der in den beiden ersten Symphonien noch kaum mehr als ein guter Nachfolger seiner Vorgänger Haydn und Mozart gewesen ist.

Im ersten Satz der *Eroica* erregte Beethoven das Erstaunen der Zeitgenossen durch die Neuheit der Form und die lakonische Wucht der Grundidee, auf der er mittels großartiger polyphoner Durchführungskunst und bis dahin ungekannter Vollkommenheit der Orchestertechnik sein gewaltiges Werk aufbaut. In der Tat dient als Grundthema des ersten *Allegros* nur eine kurze, aus vier Takten bestehende Fanfare, deren kaleidoskopische Veränderung und Variationen diesen Hauptteil der Symphonie bilden. Hierauf folgt das *Andante*, ein düsterer Trauermarsch, aus dem wir die Wehklage des Volkes über den Untergang jenes Helden heraushören, den Beethoven in der Widmung der Symphonie erwähnt: "Sinfonia Eroica composta per festeggiare il sovvenire di un grand Uomo."

Das feurige *Scherzo* voll phantastischer Episoden hat man in Deutschland wie bei uns auf sehr verschiedene Weise zu erklären versucht. In dem an sich harmlosen, wenn auch unvernünftigen Bestreben, die unergründlichen Entwürfe Beethovenscher Phantasie in reale Bilder zu kleiden, ging beispielsweise der St. Petersburger Rezensent "Rostislaw"⁵ so weit, daß er allen Ernstes behauptete, Beethoven hätte hier einen Angriff der Kavallerie auf feindliche Infanterie musikalisch ausdrücken wollen. Wie dem auch sei, jedenfalls macht dieses *Scherzo* mit dem unerwarteten Eintritt der Streicher über einem Quartsextakkord und den jauchzenden Fanfaren im Mittelteil einen überaus bezaubernden Eindruck auf den Hörer.

Die Symphonie schließt mit einem glänzenden, von Siegesjubel erfüllten Finale. Ich freue mich mitteilen zu können, daß diesmal das Publikum der Russischen Musikgesellschaft, das noch bis vor kurzem Konzertbesuche nur zum Anlaß nahm, sich in Gesellschaft sehen zu lassen, die Aufführung des Werkes mit großem Interesse verfolgte und sogar nach jedem Satz lebhaften Beifall spendete.

In den *Messen* Beethovens, die noch von jenem Geist finsterner Verzweiflung im Kampf mit dem Leben durchdrungen sind, dessen Verkünder in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts Byron war, ist das Wehklagen einer verschmachtenden Seele zu hören, die vergeblich nach einem Ausweg sucht; der liturgische Text dient dem rein subjektiven Genius Beethovens lediglich als äußerer Anlaß für gewaltige lyrische Gefühlsäußerungen. [...] Beethovens Messen sind] nichts anderes als von dichterischen Gedanken erfüllte Symphonien [...], nur eben über einen kirchlichen Text.

Über Beethovens "Leonoren-Ouvertüre III" und den *Fidelio*, Rezension vom 18. November 1872 (vgl. auch die Rezension vom 16. November 1875), Musikalische Essays, S. 321 f.:

Als weiteres Orchesterwerk des Abends erklang jene Ouvertüre zu Beethovens Oper *Fidelio*, die unter dem Namen *Leonore III* bekannt ist. Beethoven hat bekanntlich nur eine Oper geschrieben, der ein ziemlich schwacher, bürgerlich sentimentaler Stoff zugrunde liegt.

Dem zu Unrecht verfolgten, heimlich eingekerkerten politischen Häftling Florestan droht der Tod aufgrund von Intrigen des Gouverneurs, seines Todfeindes. Florestans tugendsamer Frau Leonore gelingt es jedoch, als Mann verkleidet und unter dem Namen *Fidelio* agierend, das Vertrauen des Gefängniswärters zu erringen, der dem vermeintlichen *Fidelio* seine Tochter Marzeline zur Frau geben will. Als Florestans letzte Stunde zu schlagen scheint und der Gefängniswärter mit *Fidelios* Hilfe für den Unglücklichen bereits die Grube aushebt, verkündet ein Trompetensignal die Ankunft des Ministers, der, wie sollte es anders sein, den Gouverneur als Unhold entlarvt und bestraft, der tugendsamen Leonore jedoch ihren geliebten Florestan zurückgibt.

Zu diesem einfältigen Stoff komponierte Beethoven seine Oper – eine ansprechende und hübsche Musik, die aber mit seinen Symphonien nicht verglichen werden kann und auch an Einfallskraft erheblich hinter ihnen zurücksteht. Auch an die Musik Mozartscher Opern kommt sie keinesfalls heran. Wie aber hätte sich die mächtige Phantasie eines Beethovens an den sentimental Ergüssen Leonorens, an dem halbkomischen Benehmen des Gefängniswärters Rocco oder der allzu durchsichtigen Bosheit des rachsüchtigen Gouverneurs auch entzünden sollen?

Mit Ausnahme der prachtvollen Einleitung zum dritten Akt und der darauffolgenden Arie des gequälten Florestan sowie des Duets *Fidelios* und *Roccos*, die für

⁵ Pseudonym des Komponisten und Musikkritikers Feofil M. Tolstoj (1810-1881).

Florestan das Grab schaufeln, erreicht Beethovens Musik nirgends den hohen Flug, den man in seinen Symphonien oder Quartetten bewundert. Dafür ist er aber in den Ouvertüren zu *Fidelio* derselbe musikalische Stern erster Größe, als den ihn die ganze Welt auf Grund seiner Kammermusik und seiner symphonischen Werke verehrt.

Beethoven hat insgesamt vier Ouvertüren zu *Fidelio* geschrieben: eine in E-Dur, die gewöhnlich als Ouvertüre zur Oper gespielt wird, und drei in C-Dur, von denen die dritte die bedeutendste ist. Ich vermute, daß in Beethovens Erinnerung, als er diese Ouvertüre komponierte, das Bild Leonorens und Florestans verblaßt war, denn in der grandiosen Konzeption der Grundmotive, dem tragischen Pathos der Stimmung, der großzügigen Anlage und der formalen Gestaltung hat dieses gewaltige symphonische Werk nichts gemein mit der rührenden, aber alltäglichen bürgerlichen Geschichte der treuen Leonore. Auch der düstere, geheimnisvolle Charakter der Introduction, das leidenschaftliche, stürmische Allegro, das tragische Stöhnen der Blasinstrumente im Durchführungsteil und die glänzende, feurige Stretta am Schluß der Ouvertüre passen nicht recht zu den blassen dramatischen Vorwürfen des Sujets der Oper.

Am meisten beeindruckt an dieser Ouvertüre wohl die ideale Geschlossenheit ihrer formalen Anlage. Da dieses Werk in jeder Hinsicht vollkommen ist, erfährt auch der musikalisch nur wenig vorgebildete Hörer gleichsam unbewußt einen ganz ungeschmälernten Kunstgenuß, während die Ausführenden, beflügelt durch die unsagbare Schönheit dieser Musik, mit ganz besonderer Hingabe musizieren. Letzteres erklärt auch zum Teil die ausgezeichnete Wiedergabe des Werkes unter der geschickten Leitung von Nikolai Rubinstein. Verfehlt indes war die Idee Rubinsteins, das zweimalige, den mittleren Teil unterbrechende Fanfarensignal der Trompete quasi aus der Ferne (d.h. aus einem anderen Raum) erklingen zu lassen – ein billiger Effekt, der auf primitive Instinkte eines für jede Überraschung guten Publikums zielte, jedoch von Beethoven nicht beabsichtigt war.

Nach der Ouvertüre erhob sich ein starker und einmütiger Beifall, der davon zeugt, daß auch unser Publikum sich nolens volens für die feinen Schönheiten der deutschen Symphonik zu öffnen beginnt.

Über Beethovens 1. Sinfonie, Rezension vom 29. November 1872, Musikalische Essays, S. 84 f.:

Beethovens *C-Dur-Symphonie* stammt aus einer Schaffensperiode des Meisters, in der sich die eigene schöpferische Individualität nur in gewissen Einzelheiten der Themenverarbeitung und Instrumentierung zaghaft zu Wort meldete. Was die Themen selbst und die formale Anlage betrifft, so ist Beethoven hier noch nicht mehr als ein ausgezeichneter Nachahmer Haydns und Mozarts. Besonders hübsch ist das Finale dieser Symphonie mit seinem graziösen, fröhlichen Thema und der in höchstem Grade gewandten, interessanten Durchführung. Die Symphonie gefiel unserem Publikum sehr, das jetzt überhaupt die Schönheiten der Beethovenschen Musik zu verstehen beginnt und seinen Werken gegenüber stets eine wohlwollende Aufgeschlossenheit entgegenbringt.

1873. Anfang 1873 schreibt Čajkovskij einen unvollendeten mehrteiligen Aufsatz *Bethoven i ego vremena* ("Beethoven und seine Zeit"), der in den Nummern 7, 8, 11 und 12 des Jahrgangs 1873 der Zeitschrift *Graždānin* veröffentlicht wird. Über die Einzelheiten der Entstehung und die eventuelle Zusammenarbeit mit dem Redakteur der Zeitschrift, Fedor M. Dostoevskij, ist nichts bekannt, ebenso wie über den Verbleib des Autographs. Die im *Graždānin* publizierten siebzehn kurzen Kapitel des Aufsatzes beschäftigen sich nur mit

dem frühen Beethoven und fußen auf den gerade erschienenen ersten beiden Bänden (Berlin 1866 und 1872) der großartigen, auf fünf Bände angelegten und erst 1907/08 von Hugo Riemann vollendeten Beethoven-Biographie von Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*. Die Exemplare der beiden von Čajkovskij verwendeten und von ihm annotierten Bände sind erhalten geblieben und befinden sich in Čajkovskijs Bibliothek im GDMČ. In der Gesamtausgabe ČPSS wurde Čajkovskij Aufsatz im Anhang von Band III b publiziert, hg. von Vl. Protopopov, Moskau 1961, S. 487-520 (Vorwort, ebenda, S. 9 f.). Eine deutsche Übersetzung fehlt noch.

Über Beethovens 4. Klavierkonzert, Rezension vom 31. Januar 1874, Musikalische Essays, S. 185 f.:

[Nikolai Rubinsteins] Darbietung von Beethovens *Viertem Klavierkonzert* bestach durch klassische Besonnenheit und Poesie sowie die starke objektive Erfassung des Geistes der Komposition, wie es nur ganz wenige Auserwählte unter den Virtuosen vermögen. Besonders tief beeindruckte mich in der Rubinsteinschen Interpretation das *Andante*, diese wundervolle Perle des Beethovenschen Schaffens, in der einer der an Pathos stärksten Gedanken eingeschlossen ist, die jemals in Tönen ausgedrückt worden sind. Ohnmächtiges und Vergebliches Aufbegehren der im Kampf gegen die unabwendbaren Schläge des Schicksals zerschmetterten menschlichen Seele – das ist der Gedanke, zu dem Beethoven immer wieder zurückgekehrt ist und der auch diesem *Andante* zugrunde liegt, das in seiner gedrängten Form, seiner einfachen Gestaltung, aber auch mit der ihm innewohnenden Leidenschaftlichkeit zu den höchsten Offenbarungen musikalischen Schöpfergeistes gehört.

Über Beethovens 2. Sinfonie, Rezension vom 14. März 1874, Musikalische Essays, S. 195 f.:

Bekanntlich gehört dieses Werk noch der ersten Schaffensperiode des großen Symphonikers an, der zu jener Zeit noch ganz unter dem Einfluß des anderen Großmeisters der Instrumentalmusik, seines Vorläufers Mozart, stand. Die Motive der hoffnungslosen Enttäuschung und des leidenschaftlichen Kampfes um das verlorene Ideal sind hier noch nicht zu hören – das ganze Werk atmet sorglose Heiterkeit und jubelnde Freude. In einigen harmonischen Wendungen, gewissen Eigenheiten der Orchesterbehandlung und in der verhältnismäßig komplizierten thematischen Arbeit zeichnen sich jedoch bereits die Umrisse der erwachenden Individualität des Komponisten ab, die sich dann zu gewaltigen Ausmaßen entwickeln sollte, daß viele Musikfreunde bis heute in der gesamten Musik nach Beethoven – nicht ohne gewisse Berechtigung – lediglich eine Ausbeutung des von Beethoven geschaffenen Materials sehen.

Zu einer Aufführung von Beethovens (dritter?) "Leonoren-Ouvertüre" durch den Dirigenten und das Orchester der Italienischen Oper in Moskau, Rezension vom 26. Oktober 1874, Musikalische Essays, S. 226 f.:

Zu Beethovens *Leonoren-Ouvertüre* (einem wahren Koloß unter den Ouvertüren, auf den ich bereits in einem früheren meiner Zeitungsartikel eingegangen bin!) ist leider zu sagen, daß die Aufführung sehr kühl und farblos geraten war. Herr [Enrico] Bevignani ist zweifellos ein guter Opernkapellmeister: er besitzt neben seinem Wissen und seiner Erfahrung auch einen guten Schuß Pfliffigkeit, Behendigkeit und eine erstaunliche Sicherheit, die auch ins Orchester ausstrahlt. Für die Leitung eines Symphonieorchesters, besonders wenn es dabei um so herausragende Werke wie die *Leo-*

noren-Ouvertüre geht, bedarf es jedoch noch zahlreicher anderer Qualitäten, die er weder aus seinem italienischen Wesen mitbringt, noch aus dem ewigen Verweilen in den Werken der italienischen Schule mit deren doch recht grober Farbgebung gewinnen konnte.

In den besten Werken Beethovens findet sich eine so große Vielzahl an feinsten Nuancen, ein derartiger Reichtum an Stimmungen in großer Mannigfaltigkeit, eine so unglaubliche Schärfe der Kontraste, daß für deren Wiedergabe die für Bevnignis Orchester bekannten Vorzüge (insbesondere Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit, rhythmische Präzision und Taktfestigkeit) nicht ausreichen. Es sei noch erwähnt, daß Herr Bevnignis durchaus nicht im Recht ist, wenn er von der Trompete verlangt, sie solle ihr sich zwei Mal wiederholendes Solo mit Dämpfer blasen. Sie klingt nämlich dann, wie mein Nachbar in der Stuhlreihe richtig bemerkte, nicht anders als eine Spielzeugtrompete, was gänzlich unangebracht ist, denn das Instrument symbolisiert in diesem Moment das majestätische Erscheinen des Gouverneurs, also die Lösung des Handlungsknotens.

Über Beethovens 7. Sinfonie, Rezension vom 20. November 1874, Musikalische Essays, S. 232:

[...] Beethovens Ouvertüre *Die Weihe des Hauses* [ist] zwar ein Werk aus seiner letzten Schaffensperiode – einer Zeit, in der die gewaltigsten Werke dieses Titanen der Musikunst entstanden. Nichtsdestoweniger ist sie ein ausgesprochen dürres, poesieloses, langweiliges und – sofern dieses Prädikat auf ein Beethovensches Werk überhaupt angewendet werden kann – inhaltsarmes Stück, mit einem Wort: Sieht man von den äußerlichen technischen Qualitäten ab, die in einer Komposition eines solchen Meisters sich von selbst verstehen, verdient diese Ouvertüre keinerlei Interesse.

Über Beethovens 7. Sinfonie, Rezension vom 27. November 1874, Musikalische Essays, S. 234-236:

Beethovens *Siebente Symphonie* gehört dank ihres berühmten *Andante* [recte: *Allergretto*] zu den Lieblingsstücken des Publikums. Unter den Werken des Meisters kommt diesem *Andante* etwa die gleiche Bedeutung zu wie dem sogenannten *air favori* in populären Opern. Diese "Lieblingsarien" unterscheiden sich von den vorangegangenen und nachfolgenden Nummern sehr oft nur durch noch geschmacklosere Melodien, einen noch banaleren Rhythmus, eine derbere Harmonisierung und den Mangel an poetischer Tiefe. Bei der Beurteilung der künstlerischen Farben eines Werkes ist die Masse des Publikums immer recht kurzsichtig. Nur dekoratives Kolorit, grelle Farben und in die Augen fallende Effekte vermögen ihre Aufmerksamkeit zu wecken; verhaltener Töne, abgerundete, in sich geschlossene Details und die Eleganz der Konturen bleiben ihrem kurzsichtigen Blick verborgen.

Es dauert lange, sehr lange, bis die Mehrheit des Publikums auf dem Hintergrund des Gemäldes die zunächst unbemerkt gebliebenen und ihr auf den ersten Blick unverständlichen Einzelheiten wahrzunehmen beginnt. Je mehr die Masse von einem Musikwerk Besitz ergreift, mit um so größerem Erstaunen erfäßt sie seine zahlreichen Schönheiten, die sie anfangs gar nicht gehört hatte. Gleichzeitig wird sie ihres *Air favori* mehr und mehr überdrüssig; sie empfindet es als banal und verweist es schließlich in das Repertoire dankbarer Leierkastenmänner.

Es gibt jedoch auch Werke, die dem ausgesprochenen Musikkennner wie der musikalisch wenig gebildeten Mehrheit des Publikums gleichermaßen gefallen. Ihre Schönheit ist unvergänglich; je öfter wir sie hören, um so stärker wachsen sie uns ans Herz. Ihre Grundgedanken sind von solcher Kraft und Originalität, daß sich unser Ohr gar nicht an sie "gewöhnen" kann; sie können nie ins Alltägliche absinken, weil sie die Möglichkeit der Nachahmung und des Plagiats von vornherein ausschließen.

Zu diesen sehr seltenen Werken nun gehört das berühmte *Andante* aus der *Siebenten Symphonie*, das nun schon zweiundsechzig Jahre lang für die ganze zivilisierte Welt eine unerschöpfliche Quelle höchsten Kunstgenusses ist. Die anderen drei Sätze dieser wundervollen Symphonie, die heute, 1874, in der gleichen zauberhaften Frische erstrahlt, in der sie 1813, ein Jahr nach ihrer Entstehung, die Musikfreunde Europas mit staunender Bewunderung erfüllt hatte, sind keineswegs weniger bedeutend als das *Andante*; doch dieser zweite Satz erfreut sich nun einmal des Privilegs, dem Publikum besonders zu gefallen, was sich zum Teil aus der berücksichtigten Melodiebildung und der Schlichtheit der Durchführung, zum Teil aus der vollendeten Schönheit der Instrumentation erklärt.

Der *erste Satz* beginnt mit einer breiten, weit ausladenden *Introduktion*, die durch eine bemerkenswert differenzierte Entwicklung eines einfachen, kurzen energiegelichen Themas mit Hilfe der – wie es in der Fachsprache heißt – Figurationstechnik gekennzeichnet ist. Besonders originell ist der Anfang dieser *Introduktion*, der als Prototyp eines später oft gebrauchten Orchestereffekts gelten kann: Sämtliche Instrumente vereinigen sich zu einem starken, trockenen Akkordschlag, aus dem sich, zunächst kaum hörbar, die Oboe mit den langen Tönen des *Introduktionsthemas* herauslöst. Das Allegrothema hat einen pastoral-naiven melodischen Charakter; es diente den Puristen unter Beethovens Zeitgenossen als billiger Vorwand, den Komponisten der Anspruchslosigkeit in der Wahl der Themen für seine Symphonien zu bezichtigen. Als ob ein Maler, der mit Vorliebe grandiose Darstellungen der alpinen Natur und der Meereshgewalten entwirft, nicht ebenso wertvolle Bilder des einfachen ländlichen Lebens malen könnte! Der Rhythmus dieses Themas mit dem originellen Akzent auf dem dritten Taktteil wird mit bewundernswerter Meisterschaft den ganzen ersten Satz hindurch beibehalten. Immer neue Modulationen, thematische Varianten und kühne harmonische Wendungen wechseln mit wachsender Steigerung einander ab, der Grundrhythmus des Anfangsthemas jedoch bleibt unverändert.

Es ist schlechterdings unmöglich, das Großartige dieser unendlichen *Mannigfaltigkeit im Einheitlichen* mit Worten wiederzugeben. Nur Giganten wie Beethoven können solche Aufgaben meistern, ohne durch die hartnäckige Wiederholung der ersten rhythmischen Figur die Aufmerksamkeit des Hörers zu ermüden oder seinen Genuß an dem Werk auch nur für eine Minute zu beeinträchtigen. Von den Einzelheiten dieses symphonischen Wunders möchte ich hier nur auf die *Stretta* am Schluß des Allegros hinweisen, in der die Kontrabässe, Violoncelli und Bratschen elfmal hintereinander eine kleine zweitaktige Phrase wiederholen, während sich gleichzeitig in den oberen Registern des Orchesters die stürmische Entwicklung der immer komplizierter werdenden Figuration des Grunddreiklangs vollzieht. Dieser originelle Effekt hat, ebenso wie der einleitende Akkordschlag der *Introduktion*, zahlreiche Nachahmer gefunden, darunter auch Berlioz, der am Schluß des ersten Satzes seiner *Programmsymphonie Romeo und Julia* ein ganz ähnliches Verfahren anwendet.

Das *Andante* besteht aus der Entwicklung eines ungewöhnlich schlicht konzipierten rhythmischen Motivs. Eben diese Einfachheit des Grundgedankens verleiht dem zweiten Satz jenen unwiderstehlichen Zauber, dem er wohl auch seine umfas-

sende Popularität verdankt. Das Motto erklingt zunächst in den Bratschen, Violoncelli und Kontrabässen. Sobald es von den Violinen aufgegriffen wird, erscheint kontrapunktisch dazu in den Violoncelli eine klagende Mollmelodie. Nach allmählicher dynamischer Steigerung wird das Grundmotiv schließlich vom ganzen Orchester übernommen. Dann folgt eine Melodie mit entgegengesetztem Charakter; in ihrer lichten, heiteren Stimmung drückt sich gleichsam die Hoffnung auf künftiges Glück aus. Der ursprüngliche Rhythmus indeß ist als leises Drohen, als düsteres *memento mori* weiterhin in den Bässen zu hören. Das Grundthema kehrt in veränderter Gestalt zurück, nimmt im anschließenden Fugato seine endgültige Form an, bis es, als hadere es mit seinem Schicksal, in einzelne Teile zerfällt und auf einem letzten, unbestimmten Akkord erstirbt.

Wenn wir nach nunmehr zweiundsechzig Jahren immer wieder von der Neuartigkeit, der Frische und der Kraft dieses musikalischen Wunders hingerissen sind, dann können wir uns vorstellen, was unsere Großväter empfanden, als ihnen Beethoven mir seiner Zauberwelt seines unermeßlichen Genies den Blick in eine Welt nie geschauter ewiger Schönheit und Harmonie eröffnete!

Das *Scherzo* ist voller Leben und freudiger Bewegung. Dem Trio gab Beethoven einen feierlich-jubelnden Charakter. Beim Übergang vom zweiten Trioteil zum wiederkehrenden ersten stößt man abermals auf einen harmonischen Effekt, der durch Originalität und den für die Zeit Beethovens ganz und gar neuartigen Charakter überrascht. Ich meine den Orgelpunkt auf der Dominante, der vom Horn in einem zur Oberstimme kontrastierenden Rhythmus und mit dem Akzent auf dem Vorhalt ausgeführt wird.

Zeichnet sich das *Scherzo* im Gegensatz zu dem vorwiegend in traurigen Farben gehaltenen *Andante* durch [eine] freudig-festliche Stimmung aus, so läßt das *Finale* ein wahres Tonbacchanal vor uns entstehen – eine ganze Reihe von Bildern voller sorgloser Fröhlichkeit, Glück und Lebensfreude. Hört man diese prächtige Finale, weiß man nicht, was man mehr bewundern soll: den Reichtum der schöpferischen Phantasie Beethovens oder die Vollendung der Form, seine einzigartige, meisterliche Beherrschung aller Mittel der Themenverarbeitung oder die volle, gesättigte, strahlende Instrumentation.

Anläßlich von Schumanns 1. Sinfonie, Rezension vom 4. Dezember 1874, Musikalische Essays, S. 241:

Im Durchführungsteil [des I. Satzes seiner 1. Symphonie] führt Schumann, ohne auch nur im mindesten die von Mozart und Beethoven überkommenen klassischen Formen zu verletzen, ganz neue Verfahren ein, und zwar absolut selbständig, frei vom Einfluß früherer Meister. Es ist überhaupt für den ganzen ersten Satz kennzeichnend, daß die neuartigen romantischen Gedanken in die von der Tradition geprägten Formen gegossen sind. Wir erkennen darin gewissermaßen das Bindeglied zwischen der klassischen Schule, deren Vollender Beethoven war, und der neuen Richtung, die Schumann zusammen mit Chopin und Berlioz verfolgte.

Auch die übrigen Sätze der Symphonie haben diesen eklektischen Charakter. [...]

Ein Vergleich Beethoven – Berlioz, aus der Rezension vom 3. Januar 1875, Musikalische Essays, S. 255 f.:

Für Beethoven ist das Kolorit Mittel, für Berlioz ist es Zweck. Wäre es uns erlaubt, beim Vergleich der symphonischen Werke Beethovens und Berlioz' Vermutungen

über den Schaffensprozeß beider Meister anzustellen, dann würde ich sagen, daß bei jenem zuerst der abstrakte musikalische Gedanke entstand, der dann in der Phantasie des Komponisten seine äußere Gestalt bekam, während bei diesem die schöne Form und die Vorstellung von Farbwirkungen den musikalischen Gedanken herausbrachten. Wenn Berlioz, vielleicht infolge mangelnder dichterischer Begeisterung, in diesem Prozeß durchaus nicht immer schöne melodische Gedanken fand, so konnte er sich dafür in jenen vergleichsweise seltenen Fällen, in denen ihm das gelang, zu höchster künstlerischer Schönheit steigern.

Über Beethovens 8. (und 9.) Sinfonie, Rezension vom 28. Januar 1875, Musikalische Essays, S. 269 f.:

Beethovens *Achte Symphonie* unterscheidet sich von ihren sieben Vorläuferinnen und der nachfolgenden berühmten *Neunten* durch ungewöhnlich knappe, gedrängte Formen und ihre durchweg freudige, festliche Stimmung. Sie ist das letzte heitere Lächeln, die letzte Antwort des Sängers menschlicher Leiden und dunkler, hoffnungsloser Verzweiflung auf den Aufruf zur Teilnahme an den Freuden des Lebens.

Auch in der *Neunten*, dem letzten Zeugnis seines gigantischen symphonischen Schaffens, steigert sich Beethoven zu einem Hymnus an die Freude, an jene Freude, in der sich gleichsam der ewige, weltumspannende Jubel alles Lebenden ausdrückt, das sich zu einem Bruderbund vereinigt hat, um einstimmig einen begeisterten Dithyrambus zu Ehren der Natur und ihres Schöpfers zu singen. Doch in dieser Freude ist etwas Überirdisches, etwas Ideales und Unmögliches, das nicht mit dem Leben ausöhnt, sondern den Menschen nur für Augenblicke in jene lichten Sphären entführt, die allein der Kunst und der Schönheit vorbehalten sind und von deren Höhen aus sich das irdische Jammertal mit seinen ewigen Leiden, Zweifeln und unerfüllten Hoffnungen noch düsterer, noch auswegloser darstellt. Aus der *Neunten Symphonie* ist der Schrei hoffnungsloser Verzweiflung eines schöpferischen Genies zu hören, das den Glauben an das Glück unwiderruflich verloren hat und auf der Schwelle vom Leben ins Reich unerfüllbarer Träume und unerreichbarer Ideale steht.

Seine *Achte* dagegen ist ganz von der Stimmung freudiger Zufriedenheit und sorglosen Glücks erfüllt; sie drückt die stillen Freuden der noch nicht von Erbitterung, Zweifeln und Verzweiflung geschüttelten menschlichen Seele aus. Die beiden Themen des ersten Satzes sind von entzückender Grazie und werden zu einer durchsichtigen, leichten harmonischen Begleitung in knapper, einfacher Form ausgeführt. Das zweite Thema gewinnt durch unerwartete modulatorische Wendungen und eine kapriziöse Tonartenfolge einen überaus originellen Reiz.

Das *Andante scherzando* gehört wie das berühmte *Allegretto* der *Siebenten Symphonie* zu den Lieblingsstücken des Publikums. Seine Besonderheit liegt vor allem darin, daß hier entgegen der üblichen Instrumentationsweise den Bläsern die Begleitung übertragen ist, während die Violinen eine scherzhaft schäkernde, humorvolle Melodie spielen, auf die die Kontrabässe schwerfällig mit einer ganz ähnlichen Phrase antworten. Das ist so wunderbar frisch, liebenswürdig, pikant, originell! Der *dritte Satz*, nach Form und Rhythmus ein Menuett, erinnert sowohl stilistisch als auch in der Anspruchslosigkeit seines Hauptthemas an die Menuette Haydns. Das *Finale*, einer der großartigsten symphonischen Sätze Beethovens, strotzt von Humor und überrascht durch eine Fülle unerwarteter Episoden, verblüffender harmonischer und modulatorischer Kontraste und immer neuer, genial erfundener Orchestereffekte. Da ist zum Beispiel das überraschende Unisono des ganzen Orchesters auf cis, das nach einem langen Diminuendo, in dem sich die verschiedenen Instrumente in allen

Registern Bruchstücke des ersten Themas zurufen, plötzlich und völlig unvorbereitet in das ganz fremde C-Dur einbricht. Ein anderer humorgeladener Effekt ist die Kombination von Fagotten und Pauken auf dem abgehackten "f" in zwei benachbarten Oktaven. Solcher kuriosen, spritzigen Details enthält dieses Finale unendlich viele!

Über Beethovens "Leonoren-Ouvertüre III" und den *Fidelio*, Rezension vom 16. November 1875 (vgl. auch die Rezension vom 18. November 1872), *Musikalische Essays*, S. 321 f.:

Das Hauptwerk des Abends war jene Ouvertüre zu Beethovens Oper *Fidelio*, die unter dem Namen *Leonore III* bekannt ist. Beethoven hat, wie man weiß, nur *eine* Oper geschrieben, in der er sich durchaus nicht als jener Koloß unter den Komponisten aller Zeiten und Völker präsentiert, als der er in der symphonischen und in der Kammermusik berühmt geworden ist.

Sowohl der ziemlich schwache, bürgerlich sentimentale Stoff von den zwei Liebenden, welcher der Oper zugrunde liegt, als auch die musikalische Illustration dieses Stoffes, die nicht gerade durch originelle Schönheiten auffällt und überall noch den Einfluß Mozarts zeigt, weisen auf einen Komponisten mit nur sehr geringem Gespür für die szenischen Bedingungen des Opernstils. Man hat den Eindruck, daß Beethoven, als er sich zur Komposition dieser Oper entschloß, die ihm eigene Sphäre verließ und auf dem neuen Feld nicht in der Lage war, die erstaunliche und unerschöpfliche Originalität seiner Phantasie so wie in den anderen Werken künstlerisch auszuleben.

Die wenigen herausragenden Stellen in der *Fidelio*-Partitur, die – wie etwa die prachtvolle *Einleitung zum dritten Akt*, die darauffolgende *Arie des Florestan* sowie das *Duett Fidelios und Roccas* – den Funken der titanischen Schaffenskraft des Komponisten erkennen lassen, verkörpern Schönheiten, wie sie eigentlich für die symphonische Musik oder generell für die Instrumentalmusik typisch sind. In der erwähnten *Einleitung zum dritten Akt* wird der Hörer überrascht durch einen originellen Effekt der auf den Tonabstand eines Tritonus (einer verminderten Quinte) gestimmten Pauken. In der Arie des Florestan gibt es ein ungewöhnlich ausdrucksvolles Oboensolo, welches den erregten Seelenzustand des Opernhelden überzeugend wiedergibt. Im *Duett Fidelios und Roccas* symbolisieren die Figuren der Kontrabässe, wie für den zum Tode verurteilten Florestan das Grab geschaufelt wird. An alledem mag der Leser erkennen, daß diese ausdrucksstarken, originellen und erschütternden Effekte nichts mit der Musik für die Oper gemein haben.

Nirgendwo erreichte Beethovens Musik jedoch einen so hohen Flug wie in den vier Ouvertüren, die er für diese Oper zu verschiedenen Zeiten komponiert hat. Von diesen vier ist jene, die am Konzertabend erklang, zweifellos die bedeutendste. Vor zwei Jahren habe ich dieses Werk bereits ausführlich vorgestellt und hatte mich dabei (möglicherweise ohne Erfolg) darum bemüht, dem Leser zu verdeutlichen, worin eigentlich das Vollkommene dieses Werkes besteht, welches sowohl unter dem Aspekt seiner grandiosen Ideen als auch aus der Sicht der technischen Voraussetzungen für musikalische Schönheit in gleicher Weise herausragt. Ich will dem jetzt noch hinzufügen, daß das Staunen über die unnachahmliche Meisterschaft des Komponisten in dem Maße zunimmt, wie man das Werk genauer kennenlernt. Diese Ouvertüre gehört zweifellos zu jenen Kunstwerken, die einen zweitrangigen Komponisten zur Verzweiflung treiben können. Man mag sich anstrengen, wie man will, nach neuen Ausdrucksformen suchen, Eigenart und Meisterschaft anstreben – eine solche Höhe und eine derartige Meisterschaft bleiben unerreichbar.

Über Beethovens 4. Sinfonie, Rezension vom 23. November 1875, *Musikalische Essays*, S. 326 f.:

Was für ein unvergleichliches, hinreißendes, in Grundkonzeption und Form vollkommenes Werk! Was für eine Meisterschaft, welche unvergängliche Frische und Originalität sowohl in den Themen als auch in allen Einzelheiten! Wenn man die symphonischen Werke Beethovens nach ihrer Grundhaltung klassifizieren wollte, so müßte man die *Vierte Symphonie* zusammen mit der *Achten* und der Ouvertüre *Die Weihe des Hauses* einer Kompositions-kategorie zurechnen, die der Schilderung freudiger Empfindungen, dem musikalischen Ausdruck von grenzenloser Zustimmung zum Leben, von Glück und allumfassender Liebe gewidmet ist.

Das ist nicht jener tragische Triumph der höchsten Kräfte der Natur, wie er jeweils im Finale der *Fünften* und der *Neunten Symphonie* erklingt, nachdem die vorangegangenen Sätze dem Hörer mit erschütternder Wahrheit die Qualen der einsamen menschlichen Seele im Kampfe mit dem Schicksal und mit allen Leiden des irdischen Jammertales nahegebracht haben. In diesen Werken will Beethoven gleichsam zum Ausdruck bringen, daß die Seele eines jeden Menschen zwar schwach und zu ewiger Prüfung und Not verurteilt ist, aber letzten Endes in der Welt trotz allem der Geist über das Fleisch, das Leben über den Tod, der Himmel über die Erde triumphiert.

Gewiß, diese Werke zwingen tiefer in ihren Bann, erschüttern und bewegen stärker, aber dafür empfängt die Seele aus der *Vierten Symphonie* einen ganzen Strom von freudigen Gefühlen, von Liebe zum Leben und zu den Menschen. Wenn man sie hört, vergißt man, daß nicht ständig die Rosen blühen, nicht ewig die Sonne scheint, nicht unaufhörlich die Nachtigallen singen, nicht immer die Fluren grünen und die klaren Bächlein rieseln. Ja, solche Musik lenkt ab von der Prosa des düsteren Alltags, und noch lange, nachdem sie verklungen ist, will man nicht glauben, daß es auf der Erde Krieg, Krankheit und Armut gibt, daß überall die Niedrigkeit triumphiert [...]

Die Symphonie beginnt mit einer herrlichen *Einleitung*, die, nach den Worten eines Schriftstellers, der Phantasie unwillkürlich die Vorstellung einer endlosen lichten, friedlichen Ruhe vermittelt. Dann belebt sich das Orchester allmählich, das fröhliche Thema des folgenden *Allegros* wird angedeutet, und schließlich, nachdem einige Male hintereinander der Tonikadreiklang erklingen ist, münden sämtliche Stimmen in ein ungestümes fröhliches Tonbacchanal, in welchem hier und da leidenschaftliche Liebesepisoden anklingen.

Das *Andante* ist eine ganze Liebesszene mit ihren anfangs zaghaften, dann deutlicheren Äußerungen, mit ihrem Sehnen, scheuer Erwartung, starken Gefühlsäußerungen und Umarmungen. Ganz reizend dann das *Scherzo* in seinem schlicht ländlichen, treuherzig naiven Kolorit. Das *Finale* wirkt wie ein phantastisches Bild aus der Zaubervelt der Geister, Elfen und Gnomen aus Shakespeares *Sommernachtstraum*.

Aus Čajkovskijs Briefen und Tagebüchern 1877 ff. und seinem Reisebericht 1888

1877, 7. / 19. Dezember, Čajkovskijs Brief an seinen früheren Kompositionsschüler Sergej I. Taneev, nach ČPSS VI, Nr. 681:

In Wien hörte ich die *Walküre* von Wagner und hatte die Möglichkeit, meinen ersten Bayreuther Eindruck⁶ zu revidieren. Wenn die Musik tatsächlich in der Person Wagners ihren wichtigsten und größten Vertreter haben sollte, so müßte man verzweifeln. Das kann doch nicht das letzte Wort in der Kunst sein? Sollten die kommenden Generationen dieses präventöse, schwerfällige und talentlose Geschwätz wirklich genießen, etwa so, wie wir jetzt die IX. Sinfonie [von Beethoven] genießen, die zu ihrer Zeit auch als Unsinn angesehen wurde?! Wenn ja, so ist das fürchterlich."

1877/78, 24. Dezember / 5. Januar, Čajkovskijs Briefe an Nadežda F. fon Mekk, nach ČM 1, Nr. 71 und 72:

In der Kunst sind die Franzosen furchtbar konservativ. Beethoven haben sie später als alle anderen anerkannt. Noch in den vierziger Jahren hielt man ihn dort für einen verrückten Sonderling, nichts weiter. Der erste französische [recte: belgische] Kritiker, Fétis, bedauerte, daß Beethoven gegen die Regeln der Harmonielehre verstieß (?), und korrigierte noch vor 25 Jahren unbedingt die entsprechenden "Fehler".⁷

Der Brief von Fenzi⁸ entbehrt nicht des Scharfsinns und der Aufrichtigkeit. Aber eines gefällt mir nicht. Um konsequent zu sein, müßte ein solch eifriger und abschließlicher Italiener Beethoven hassen, weil niemand den sängerischen Anforderungen so gespottet hat wie gerade Beethoven, der den Chorsopran in seiner zweiten Messe [= der *Missa solemnis*] ganz einfach eine Fuge singen läßt, in der das Thema so einsetzt:



Beethoven ist eine Autorität, und deshalb wagen die Italiener nicht, ihn mit Schmutz zu bewerfen! Nichts kann unwahrer und unrichtiger sein, als daß Beethoven für Singstimmen zu schreiben verstanden hätte und in diesem Sinne laut Fenzi zur italienischen Schule gehörte. Nein, gerade Beethoven verwendete die Singstimmen wie Instrumente, und gerade ihn müßte Herr Fenzi besonders hassen.

⁶ Čajkovskij hatte 1876 die Erstaufführung des kompletten *Ring des Nibelungen* in Bayreuth erlebt und für eine Moskauer Zeitung besprochen; siehe *Musikalische Essays*, S. 351-378.

⁷ Vgl. auch Čajkovskijs Brief an N.F. fon Mekk vom 16. / 28. Januar 1880, siehe unten.

⁸ Fenzi war der italienische Gesangslehrer von N.F. fon Mekks Tochter Julija (1853-1915).

⁹ Čajkovskij zitiert das Thema der Schlußfuge aus dem Credo der *Missa solemnis* aus dem Gedächtnis und irrt sich. Zunächst streicht er die falsche, unsinnige Textunterlegung ("Et vi-tu-ter-am" statt "Et vitam venturi [saeculi]"). Tatsächlich beginnt der Sopran seinen Themeneinsatz auf f"; erst später folgen zwei Themeneinsätze auf b". Im übrigen steht der Satz original im 3/2-Takt. Reproduktion des Notenbeispiels von Čajkovskijs Hand aus: ČPSS VI, S. 335.

Vergleich von Mozart mit Raffael (nach Taine) und Beethoven mit Michelangelo

1878, 16. / 28. Februar, Čajkovskijs Brief an Nadežda F. fon Mekk, nach ČM 1, Nr. 100:

Von allem, was ich hier [= in Florenz] 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 ihn 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.¹⁰ Ich weiß nicht, ob man Michelangelo mit Beethoven verglichen hat.

1878, 16. / 28. März, Čajkovskijs Brief an Nadežda F. fon Mekk, nach ČM 1, Nr. 117:

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 [= Donna Anna im *Don Giovanni*], die stärkste, erstaunlichste von allen in Musik geschilderten menschlichen Gestalten.

"Im Grunde ist meine [Vierte] Sinfonie
eine Nachahmung der Fünften Sinfonie von Beethoven".

Am 10. / 22. Februar 1878 war in Moskau unter der Leitung von Nikolaj G. Rubinstejns Čajkovskijs 4. Sinfonie f-Moll op. 36 uraufgeführt worden. Eine Woche später, am 18. / 30. März, Moskau, schreibt Sergej I. Taneev seinem ehemaligen Kompositionslehrer Čajkovskij über seinen Eindruck von der Komposition. Nach: *Teure Freundin*, S. 163 f.:

Der erste Satz Ihrer Sinfonie ist gegenüber den anderen Sätzen unverhältnismäßig lang; er kommt mir wie eine sinfonische Dichtung vor, zu welcher die drei anderen Sätze wie zufällig beigelegt sind, um eine Sinfonie daraus zu machen. Die Trompetenfanfaren der Introduction, welche auch an anderen Stellen wiederkehren, der Tempowechsel des Seitenthemas, alles das läßt mich glauben, daß es sich hier um eine Programmmusik handelt. [...] Einen Fehler hat die Sinfonie, mit welchem ich mich niemals befreunden werde, und dieser Fehler ist, daß in jedem Satz Stellen vorkommen, welche wie Ballettmusik klingen: der Mittelteil im Andante, das Trio im Scherzo, eine Art Marsch im Finale.

1878, 27. März / 8. April, Clarens (am Genfer See), Čajkovskij antwortet auf den Brief Sergej I. Taneevs. Nach: *Teure Freundin*, S. 165-167 (russisch in: ČPSS VII, Nr. 799):

Ich weiß absolut nicht, was Sie unter Ballettmusik verstehen und warum Sie sich mit ihr nicht befreunden können. Betrachten Sie jede lustige, tanzartig rhythmisierte Melodie als Ballettmusik? Dann dürften Sie sich mit den meisten Sinfonien Beethovens ebensowenig befreunden; denn da finden Sie immer wieder derartige Melodien. [...] Es ist mir [...] unklar, weshalb in einer Sinfonie nicht auch episodisch auftretende

¹⁰ Hippolyte Taine, *Voyage en Italie*, 2 Bände, Paris 1866.

Tanzmelodien vorkommen dürfen, selbst wenn ihnen mit Absicht ein kleiner Zug derben Humors beigemischt ist. Ich berufe mich wieder auf Beethoven, der gerade solche Effekte oft verwendet hat. [...]

Was nun Ihre Bemerkung anbelangt, daß meine Sinfonie nach Programmmusik klingt, stimme ich Ihnen zu. Ich sehe nur wiederum nicht ein, warum das ein Fehler sein sollte. Ich fürchte mich vielmehr vor dem Gegenteil, das heißt, ich wünsche mir absolut nicht, sinfonische Werke zu schreiben, die nichts ausdrücken und nur aus Akkorden und Harmonien, Rhythmen und Modulationen bestehen. Gewiß ist meine Sinfonie Programmmusik, nur ist es ganz einfach unmöglich, ihr Programm in Worte zu fassen; es würde komisch wirken und gewiß ausgelacht werden. Sollte aber eine Sinfonie, die lyrischste aller musikalischen Formen, nicht gerade so sein? Sollte sie nicht alles das ausdrücken, wofür es keine Worte gibt, was aber aus der Seele herausdrängt und ausgesprochen werden will?

Übrigens muß ich in meiner Einfalt bekennen, daß ich geglaubt habe, der Grundgedanke dieser Sinfonie sei so verständlich und allgemein einleuchtend, daß sein Sinn in allgemeinen Umrissen auch ohne Programm jedem zugänglich sein müßte.

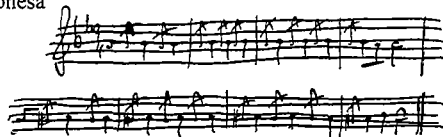
Glauben Sie bitte ja nicht, daß ich jetzt vor Ihnen mit tiefen Gefühlen und erhabenen Gedanken prahlen will. Ich hatte durchaus nicht das Bestreben, eine neue Idee auszusprechen. Im Grund ist meine Sinfonie eine Nachahmung der Fünften Sinfonie von Beethoven, d.h., ich ahmte nicht ihren musikalischen Inhalt nach, sondern ihre Grundidee. Wie denken Sie, gibt es ein Programm für die Fünfte Sinfonie? Es gibt nicht nur ein Programm, es kann sogar nicht die geringste Meinungsverschiedenheit darüber herrschen, was sie ausdrücken will. Ungefähr dasselbe liegt auch meiner Sinfonie zugrunde, und wenn Sie mich nicht verstanden haben, so folgt daraus, daß ich kein Beethoven bin, woran ich niemals gezweifelt habe. Ich will noch hinzufügen, daß es in dieser Sinfonie, d.h. in der meinigen, nicht einen einzigen Takt gibt, den ich nicht gefühlt hätte und der nicht ein Wiederhall meines innersten Seelenlebens wäre.

1878, 24. Juni, Čajkovskijs Brief an Nadežda F. fon Mekk, nach ČM 1, Nr. 163:

Sie fragen nach Melodien, die auf Dreiklangsnoten aufgebaut sind. Ich kann Ihnen mit aller Bestimmtheit sagen und durch Beispiele beweisen, daß mit Hilfe des Rhythmus und der Umstellung dieser Noten ganze Millionen neuer und schöner melodischer Kombinationen aufgebaut werden können. Übrigens bezieht sich das auf die homophone Musik. In der polyphonen schadet der Aufbau dieser Melodien der Selbständigkeit der Stimmen. Bei Beethoven, Weber, Mendelssohn, Schumann und besonders bei Wagner begegnet man ständig Melodien, die auf den Noten des Dreiklangs aufgebaut sind, und ein begabter Musiker versteht immer, eine neue und schöne Fanfarenmelodie zu erfinden. [...] Alles liegt eben am Talent. Es kennt keine Grenzen und aus nichts kann es eine schöne Musik schaffen. Was kann trivialere sein als folgende Melodien: Beethovens VII. Sinfonie



oder Glinkas Jota aragonesa



Und sehen Sie, was für wundervolle musikalische Schöpfungen Beethoven und Glinka aus ihnen gemacht haben!¹¹

1878, 5. / 17. Dezember, Čajkovskijs Brief an Nadežda F. fon Mekk, nach ČM 1, Nr. 253:

Was ist Programmmusik? Da wir beide keine Musik anerkennen, die aus einem ziellofen Spiel mit Klängen bestünde, ist von unserem weiten Gesichtspunkt aus jede Musik programmatisch. Aber im engeren Sinne wird unter diesem Ausdruck solche sinfonische oder überhaupt instrumentale Musik verstanden, die ein bestimmtes, dem Publikum als Programm vorgelegtes Sujet illustriert und den Titel dieses Sujets trägt. Die Programmmusik hat Beethoven erfunden, und zwar zum Teil in der *Eroica*, aber noch entschiedener in der VI., der Pastorale. Als wirklichen Begründer der Programmmusik muß man Berlioz ansehen [...]

1879, 16. / 28. Februar, Paris, Čajkovskijs Brief an Nadežda F. fon Mekk, nach ČM 2, Nr. 32:

Mir scheint, daß [Edouard] Colonne kein erstklassiger, aber ein guter Kapellmeister ist. Er soll sehr gewissenhaft und fleißig sein, aber er hat wenig Feuer, in seiner ganzen Gestalt ist nicht jenes Prestige, jenes Gebieterische, welches das Orchester derart unterjocht, daß alle zu einer einzigen Seele, zu einem einzigen riesigen Instrument werden. Übrigens habe ich in meinem ganzen Leben nur einen solchen Kapellmeister gesehen: Das war Wagner, als er [im Frühjahr] 1863 nach Petersburg kam, um Konzerte zu geben, in denen er einige Sinfonien von Beethoven [die 3., 5., 6. und 8.] dirigierte. Wer diese Sinfonien nicht in der Interpretation von Wagner gehört hat, der hat sie nicht vollkommen eingeschätzt und erfaßt nicht vollständig ihre ganze unerreichbare Größe.¹²

1880, 16. / 28. Januar, Čajkovskijs Brief an Nadežda F. fon Mekk, nach ČM 2, Nr. 207:

Was für ein grandioses Werk ist der Moses von Michelangelo [in der Kirche S. Pietro in Rom]. Ich habe diese Statue schon mehrere Male lange betrachtet, und jedes Mal werde ich von immer größerer Ehrfurcht vor ihr durchdrungen. Das ist tatsächlich von einem Genie ersten Ranges konzipiert und ausgeführt. Man sagt, daß diese Skulptur einige Fehler aufweist! Das erinnert mich an den alten Fétis, der bei Beethovens Fehler suchte und triumphierend erklärt, daß er in der *Eroica* eine Modulation gefunden habe, die gegen le bon goût verstößt.¹³

1886-1889, Tagebucheintragen.

2. April 1886, Tiflis, Tagebücher, S. 51: "Sinfoniekonzert [der Russischen Musikgesellschaft, Abteilung Tiflis, unter der Leitung von Mihail M. Ippolitov-Ivanov]. Dritte Sinfonie von Beethoven. Meine Serenade [mélancolique für Violine und Orchester op. 26]. Die Smirnowa. Eine Steppenskizze aus Mittelasien von Borodin."

¹¹ Notenbeispiele in Čajkovskijs Handschrift, abgebildet nach: ČPSS VII, S. 319.

¹² Als "geniale" Dirigenten bezeichnete Čajkovskij später auch Hans von Bülow (siehe unten, Brief an N.F. fon Mekk, 30. Dezember / 11. Januar 1887/88) und Gustav Mahler (anlässlich der deutschen Erstaufführung des *Evgenij Onegin* in Hamburg am 7. / 19. Januar 1892 (Brief an den Neffen Vladimir L. Davydov, "Bob", vom selben Tag, ČPSS XVI b, Nr. 4593).

¹³ Vgl. auch Čajkovskijs Brief an N.F. fon Mekk vom 24. Dezember / 5. Januar 1877/78, siehe oben.

23. Oktober 1886, St. Petersburg. Tagebücher, S. 133: "Liebenswürdigkeit von Karl Juljewitsch [Davydov].¹⁴ Septett von Beethoven."¹⁵
12. November 1886, Majdanovo. Tagebücher, S. 137: "Habe das *cis-moll*-Quartett [op. 131 von Beethoven?] und den 1. Akt vom *Opritschnik* durchgespielt, den ich im Sommer umarbeiten wollte."
6. Dezember 1886, Moskau. Tagebücher, S. 142: "Konzert des Fonds [der Witwen und Waisen von Künstlern?]. [Ouvertüre] "*König Stephan*" [op. 117 von Beethoven], [die amerikanische Geigerin] *Arma Senkrah*, [der Pianist Alexander] *Siloti* (ausgezeichnete Aufführung der Sonate,¹⁶ 9. Sinfonie [von Beethoven]. Ausgezeichnete Aufführung."
25. Januar 1887, Moskau. Tagebücher, S. 152: "Im Konservatorium. Quartett von [Anton Ju.] *Simon* und *cis-moll* [op. 117 von Beethoven]. Sitzung [des Direktoriums der Moskauer Abteilung der Russischen Musikgesellschaft?]."
18. März 1887, Majdanovo. Tagebücher, S. 163: "Wieder gearbeitet (immer noch Korrekturfahnen gelesen). Abendessen ohne Appetit. Golizyns Quartett (B-Dur) [op. 130 von Beethoven] gespielt. [Oper] "*Cordelia*" [von N.F. Solov'ev]. Merkwürdiges Stück."
23. März 1887, Majdanovo. Tagebücher, S. 164: "Quartett e-moll [op. 59 Nr. 2 von Beethoven?], "*Schneeflöckchen*" von Rimski-Korsakow und etwas von Delibes gespielt. Lektüre eines unsinnigen Romans von [Pjotr D.] Boborykin."
29. Dezember 1887 / 10. Januar 1888, Hamburg. Tagebücher, S. 240: "Mit [dem Geiger Adolf] Brodski ins Konzert [Dirigent: Hans von Bülow]. Die Loge. Ouvertüre [zur Oper "*Joseph in Ägypten*"] von [Etienne] Méhul. [Joachim] Raff ([Solist:] Brodski), Mendelssohn, Saint-Saëns. Die *Eroica* [von Beethoven]. Von Bülow hat mehr mit der Linken dirigiert, aber großartig."
10. / 22. Februar 1889, Berlin. Tagebücher, S. 284: "Mit [dem Verleger Hugo] Bock [Bote & Bock] im *Opernhaus*. Die 9. Sinfonie."
- 1887/88, 30. Dezember / 11. Januar, Lübeck, Brief an Nadežda F. fon Mekk, ČM 3, Nr. 408:

[In Hamburg.] Abends war ich im Konzert.¹⁷ Bülow ist ein genialer Dirigent; man kann die *Eroica* nicht vollkommener aufführen, als dies gestern geschah, ungeachtet dessen, daß sein Orchester in der Zusammensetzung nicht erstklassig ist.

Beethoven als Gott Zebaoth – und Mozart als Christus der Musik

Tagebuch Nr. 8, anders als die übrigen Tagebücher mit für die Nachwelt bestimmten Eintragungen grundsätzlicher und ausformulierter Art zu allgemeinen Themen (Musik, Litera-

tur, Religion, Lebensführung) aus den Jahren 1886-1888. Darunter Ausführungen zu Mozart und Beethoven und ihren "Vorgängern". Tagebücher, S. 271-273:

20. September [1887?]. 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.¹⁸

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 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 kriechen –, *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 wir *Ideal* nennen.

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.

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.¹⁹ 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

¹⁴ Violoncellist und Komponist, damals Direktor des St. Petersburger Konservatoriums.

¹⁵ Vermutlich ist eine Aufführung des Septetts bei K.Ju. Davydov gemeint, und zwar als Probe zu einem Kammerkonzert, von dem es zwei Tage später in den Tagebüchern heißt, es sei ausgefallen.

¹⁶ Ist Čajkovskijs *Grande Sonate* G-Dur op. 37 für Klavier gemeint?

¹⁷ Vgl. oben die Tagebucheintragung vom 29. Dezember / 10. Januar 1887/88.

¹⁸ Entgegen dieser Ankündigung enthält das Tagebuch Nr. 8 außer den oben mitgeteilten Äußerungen über Mozart und Beethoven und ihre "Vorgänger" nur noch zwei Eintragungen über bedeutende russische Komponisten der Generation vor Čajkovskij: über Glinka (27. Juni [1888]) und Dargomyžskij (23. Juli [1888]); Tagebücher, S. 274 f. und 275 f.

¹⁹ Čajkovskij meint italienische Opernmusik à la Bellini, Rossini, Donizetti usw. Vgl. seine Autobiographie in: Mitteilungen 7 (2000), S. 3-11, insbesondere S. 6 f.

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)²⁰ 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 *Mozarts* aufgegangen sind.

1888. Aus Čajkovskijs Bericht über seine erste große Europatournee. Über eine Aufführung von Beethovens 5. Sinfonie in Leipzig. Musikalische Essays, S. 398:

Die Aufführung der *Fünften Symphonie* von Beethoven durch das vorzügliche Gewandhausorchester unter dem verdienstvollen Carl Reinecke litt etwas unter den nach meinem Empfinden zu langsamen Tempi. Vielleicht kann sich der Dirigent dabei auf alte Traditionen berufen; allein man sollte sich nicht so streng an die Übertieferung halten. Bei uns jedenfalls wird dieses geniale Werk wesentlich lebhafter und mitreißender musiziert.

Čajkovskij dirigiert Beethovens Neunte. Er möchte nicht, daß seine Examenskomposition (1865), eine Kantate über Schillers "Ode an die Freude", publiziert wird.

1889, 22. November, Čajkovskijs Brief an Nadežda F. fon Mekk, ČM 3, Nr. 483:

Morgen beginnen die Proben des Konzerts, das ich am 25. (IX. Sinfonie) dirigiere, dann fahre ich wieder nach Petersburg zu den Proben des Balletts [*Dornröschen*].²¹ Gott weiß, wann es mir gelingt, mich endlich richtig auszuruhen.

1889, 25. November, Moskau. Čajkovskij dirigiert am Ende eines von ihm geleiteten Sondernkonzerts der Russischen Musikgesellschaft zugunsten der Witwen und Waisen von Künstlern Beethovens 9. Sinfonie.

1890. In einem Brief vom 30. Juni hatte Čajkovskijs Hauptverleger Petr I. Jurgenson, Moskau, den Komponisten gefragt, wo sich die Partitur seiner (Ende 1865 komponierten) Examenskomposition am Petersburger Konservatorium, einer Kantate über Schillers "Ode an die Freude", befinde und ob er diese nicht publizieren solle. Čajkovskij antwortet am 2. Juli aus Frolovskoe (nach: ČPSS XV b, Nr. 4163):

Lieber Freund! Die Handschrift der Kantate befindet sich im Konservatorium in Petersburg. Daß sie gedruckt wird, möchte ich nicht, weil das ein Jugendwerk ist, das keine Zukunft haben wird; noch dazu ist sie auf den Text von Schillers "An die Freude" geschrieben. Mit Beethoven zu wetteifern ist peiniglich.

²⁰ Čajkovskij mochte hier unter anderem an seinen ehemaligen Kommilitonen am Petersburger Konservatorium und späteren bedeutenden Musikkritiker German A. Laroš (Hermann Laroche) denken.

²¹ Proben und Aufführungen des Balletts hat nicht Čajkovskij geleitet, sondern Ricardo Drigo. Bei den Vorbereitungen zur Uraufführung (13. Januar 1890) war jedoch die Anwesenheit des Komponisten erwünscht.