

# Tschaikowsky-Gesellschaft

## Mitteilungen 15 (2008)

S. 76-90

Autobiographie in Tönen? – Über Čajkovskijs späte Sinfonien  
(Thomas Kohlhase)

Abkürzungen, Ausgaben, Literatur sowie  
Hinweise zur Umschrift und zur Datierung:  
[http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index\\_htm\\_files/abkuerzungen.pdf](http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_htm_files/abkuerzungen.pdf)

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

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

ISSN 2191-8627

## Autobiographie in Tönen? – Über Čajkovskijs späte Sinfonien<sup>1</sup>

Thomas Kohlhasse

In Wien erklang Čajkovskijs 6. Sinfonie – mit dem von ihm selbst stammenden Untertitel "Pathétique"<sup>2</sup> – erstmals 1895,<sup>3</sup> schon zwei Jahre nach ihrer vom Komponisten geleiteten St. Petersburger Uraufführung. Den lebhaften Beifall, den die Wiener Aufführung fand, führte Eduard Hanslick, der gestrenge, wort- und meinungsgewaltige Musikkritiker der "Neuen Freien Presse", nicht nur auf "die großartige Leistung des Orchesters", nämlich der Wiener Philharmoniker unter Hans Richter zurück, sondern auch auf das "originelle und geistreiche Werk". Dieses habe, "trotz unschöner, rein opernmäßiger (!) Züge und einer erbarmungslosen Länge doch eine starke Wirkung hervorgebracht".<sup>4</sup>

In Hanslicks Rezension interessiert uns im Zusammenhang mit dem Thema meines kleinen Vortrags vor allem eine Passage: "Der Tschaikowskyschen Symphonie liegt offenbar ein verschwiegenes poetisches Programm zu Grunde; gleich der erste Satz mit seinem rhapsodischen Wechsel von Adagio und Allegro, von Dur und Moll deutet auf eine leidenschaftliche Herzenstragödie. Den meisten Zuhörern wäre wahrscheinlich ein Programm erwünscht, das sie des Ratens überhebt; ich erblicke darin eher einen Beweis für die musikalische Natur des Komponisten, daß er seine Musik für sich sprechen und uns lieber raten läßt, als durch eine gebundene Marschroute sich selbst und uns zu vergewaltigen."<sup>5</sup>

Daß der 6. Sinfonie ein Programm zugrundeliege, hatte schon Nikolaj Rimskij-Korsakov vermutet, als er das Werk am 16. / 28. Oktober 1893 bei der Uraufführung erlebte. In der "Chronik meines musikalischen Lebens" schreibt er: "Ich entsinne mich, daß ich ihn [d.h. Čajkovskij] in der Pause gleich nach der Sinfonie fragte, ob er nicht ein Programm zu dieser Sinfonie habe. Er antwortete mir, daß dem Werk natürlich ein Programm zugrunde läge, daß er es jedoch niemals bekanntgeben würde."<sup>6</sup>

Gibt es dennoch primäre, authentische Quellen, die uns das "verschwiegene" Programm der 6. Sinfonie und der übrigen späten sinfonischen Werke Čajkovskijs verraten – oder uns zumindest den Weg zum Verständnis seiner späten Sinfonik weisen? Ja, es gibt sie. Konkrete Hinweise finden wir in Čajkovskijs Korrespondenz in den Jahren der Entstehung seiner letzten drei Sinfonien, in verbalen Beischriften zu seinen musikalischen Skiz-

---

<sup>1</sup> Vortrag am 20. Mai 2007 im Schubert-Saal des Wiener Konzerthauses als Einführung zum 6. Konzert des Zyklus "Musik im Gespräch. Sieben Konzerte mit Vorträgen" während des 33. Internationalen Musikfests im Rahmen der Wiener Festwochen. Konzert mit den Wiener Philharmonikern unter der Leitung von Daniele Gatti: Igor Strawinski, *Apollon musagète*; Peter Iljitsch Tschaikowsky, *Symphonie Nr. 6 h-Moll op. 74 "Pathétique"*. – Der Vortragstext, der sich teilweise auf frühere Arbeiten des Autors stützt, bleibt in der vorliegenden Druckfassung unverändert, wird aber um Fußnoten mit bibliographischen Nachweisen ergänzt.

<sup>2</sup> Čajkovskijs Bruder Modest schreibt zwar in seiner großen Dokumentenbiographie *Žizn'Č* (Band 3, S. 644 f.) bzw. *LebenTsch.* (Band 2, S. 810 f.), diesen Titel habe er, Modest, dem Komponisten vorgeschlagen; tatsächlich erwähnt ihn Čajkovskij aber schon früher in einem Brief an seinen Verleger. Vgl. den Kritischen Bericht zur 6. Sinfonie, NČE 39c (Moskau und Mainz 2003), S. 20 f., bzw. ČSt 7, S. 207.

<sup>3</sup> Nach: Zagiba, S. 397. Zagiba vermutet, die Wiener Erstaufführung der 6. Sinfonie sei die erste Aufführung dieses Werkes außerhalb Rußlands gewesen. Das ist nicht der Fall. Denn am 28. Februar 1894 ist die "Pathétique" unter Alexander Mackenzie in London (Queen's Hall) und am 16. März 1894 unter Walter Damrosch in New York (Metropolitan Opera House) aufgeführt worden. (Nach: ČSt 10, S. 165 und 168.)

<sup>4</sup> Nach: Tschaikowsky aus der Nähe, S. 199-201; dort nach: Fünf Jahre Musik (1891-95), Kritiken v. Eduard Hanslick, Berlin 1896, S. 300-303.

<sup>5</sup> Nach: Tschaikowsky aus der Nähe, S. 199-201; dort nach: Fünf Jahre Musik (1891-95), Kritiken v. Eduard Hanslick, Berlin 1896, S. 300-303.

<sup>6</sup> Zitiert nach: N. A. Rimski-Korssakow, *Chronik meines musikalischen Lebens 1844-1906*. Übersetzt von Oskar von Riesemann, Berlin und Leipzig 1928, S. 238. Russisch in: N. A. Rimskij-Korsakov, *Letopis' moej muzykal'noj žizni*, Moskau 1982, S. 246.

zen, in den ausformulierten oder nur skizzierten Programmen vollendeter sowie auch unvollendeter oder nur geplanter sinfonischer Werke, die der "Pathétique" vorangehen. Und wir finden auch einen "roten Faden", der uns zu einem inhaltlichen Kern dieser so unterschiedlichen Quellen führt.

Die Grenzen solcher "Erkenntnis" allerdings zeigt uns der Komponist selbst auf, wenn er seine Definition des Begriffs "Programm Musik" erläutert. Čajkovskij unterscheidet nicht grundsätzlich zwischen "absoluter Musik" und "Programm Musik". Er reflektiert also nicht jene ästhetische Auseinandersetzung um diesen Gegensatz, wie sie sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts z.B. an Richard Wagners Schriften und Franz Liszts Sinfonischen Dichtungen entzündet hat und in Eduard Hanslicks Schriften und Rezensionen thematisiert wird. Für Čajkovskij ist jede Musik, die keine "bloße Tonspielerei" ist, Programm Musik.

Er unterscheidet dabei jedoch zwischen "subjektiv" und "objektiv" inspirierter Musik. In subjektiv inspirierter Musik, so schreibt er im Dezember 1878 anlässlich seiner ein Jahr zuvor entstandenen 4. Sinfonie an deren Widmungsträgerin, seine Vertraute und Gönnerin Nadežda fon Mekk, kommen "die Gefühle der Freude und des Leids zum Ausdruck, ähnlich wie bei einem Lyriker, der sozusagen seine Seele in Gedichten verströmt. Hier ist ein Programm nicht nur nicht nötig, sondern unmöglich. Eine andere Sache [Čajkovskij meint den Fall 'objektiver Inspiration'] ist es, wenn der Musiker beim Lesen einer Dichtung oder beim Anblick einer schönen Gegend von Begeisterung entflammt wird, den Gegenstand, der ihn so entzückt, musikalisch zu charakterisieren. In diesem Fall ist ein Programm [für den Hörer] unentbehrlich."<sup>7</sup>

Auch wenn Čajkovskij also die Formulierung eines Programms zu einem subjektiv inspirierten Werk als "unmöglich" bezeichnet, versucht er doch, Frau fon Mekk, und nur ihr allein, das "innere Programm" der 4. Sinfonie in Worten darzulegen. Aus dem umfangreichen Brieftext zitiere ich nur wenige Passagen: "Die Introduction [gemeint sind die berühmten Anfangsfanfaren des I. Satzes] ist das Samenkorn der gesamten Sinfonie [...] Das ist das Fatum, jene verhängnisvolle Macht, welche verhindert, daß der Drang nach Glück zum Ziel gelangt, welche eifersüchtig wacht, daß Wohlergehen und Ruhe nicht voll und ungetrübt seien, die wie ein Damoklesschwert über dem Haupt schwebt und die Seele unentwegt vergiftet. [...] Es bleibt nur, sich zu unterwerfen und vergeblich zu klagen: [dann notiert Čajkovskij das Hauptsatzthema des I. Satzes]." Usw. usw. Der zweite Satz drücke Schwermut, Melancholie und Resignation aus, Erinnerungen an Augenblicke der Freude und unersetzliche Verluste. Der dritte bestehe aus launischen Arabesken, unbestimmten Bildern, seltsam, wild zusammenhanglos. Der vierte biete ein Bild festlicher Lustigkeit des Volkes. "Doch kaum gelingt es dir, dich selbst zu vergessen und dich vom Anblick fremder Freuden fortreißen zu lassen, so erscheint erneut das unentrinnbare Fatum".<sup>8</sup>

In einem Postscriptum zu seinem Brief ist Čajkovskij, nachdem er ihn noch einmal durchgelesen hat, erschrocken, wie unklar und ungenau das Programm sei. Zum ersten Mal habe er versucht, musikalische Gedanken und musikalische Bilder in Worte zu übertragen. Sein Programm sei lediglich ein Wiederhall dessen, was er im vergangenen Winter empfunden habe, nichts anderes als eine allgemeine Erinnerung an die Leidenschaftlichkeit und Heftigkeit der damals durchgemachten Empfindungen. Instrumentalmusik lasse sich letztlich nicht in einer genauen Analyse beschreiben. Und so schließt Čajkovskij seine Ausführungen zur Vierten mit einem Zitat, welches das zuvor dargelegte Programm – sozusa-

<sup>7</sup> Nach: ČPSS VII, Brief Nr. 1005 vom 5. / 17. Dezember 1878.

<sup>8</sup> Čajkovskijs Brief vom 17. Februar / 1. März 1878 aus Florenz. Nach: ČPSS VII, Nr. 763.

gen mit einem Federstrich – wieder tilgt: "Wo die Worte aufhören, beginnt die Musik zu sprechen, wie Heine bemerkt hat."<sup>9</sup>

Hüten wir uns also, Čajkovskijs Programm zur Vierten und seine programmatischen Äußerungen zu späteren sinfonischen Werken oder Projekten allzu konkret oder gar wortwörtlich zu nehmen. Was die Vierte betrifft, gibt es im übrigen eine Briefstelle, die uns auf eine zugleich konkretere und abstraktere Fährte bringt. Čajkovskijs ehemaliger Kompositionsschüler am Moskauer Konservatorium, Sergej Taneev, hatte sich sehr kritisch über das Werk geäußert und u.a. moniert, der Kopfsatz wirke wie Programmmusik auf ihn: "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 beigefügt 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."<sup>10</sup>

Čajkovskij reagiert freundlich und gelassen; er dankt dem jungen, geschätzten Kollegen für seine Aufrichtigkeit, wundert sich aber über seine Einwände und verweist auf – Beethoven! "Was Ihre Bemerkung anlangt", so antwortet er Taneev, "daß meine Sinfonie nach Programmmusik klingt, so stimme ich Ihnen zu. Ich sehe nur [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 Musik Programmmusik, nur ist es ganz unmöglich, ihr Programm in Worte zu fassen; es würde komisch wirken und gewiß ausgelacht werden. Sollte aber eine Sinfonie, die lyrischste aller Formen, nicht gerade so sein? Sollte sie nicht all das ausdrücken, wofür es keine Worte gibt, was aber aus der Seele drängt und ausgesprochen werden will?"

Und Čajkovskij fährt fort: "Übrigens gestehe ich Ihnen, daß ich mir in meiner Naivität eingebildet habe, daß die Idee dieser Sinfonie im allgemeinen auch ohne ein Programm verständlich ist [...] Im Grunde ist meine Sinfonie eine Nachahmung der 5. Sinfonie von Beethoven, d.h., ich habe nicht seine musikalischen Gedanken nachgeahmt, sondern die Grundidee. Wie denken Sie, hat diese Sinfonie ein Programm? Sie hat nicht nur eines, sondern es kann auch kein Zweifel bestehen, was sie ausdrücken will. Etwa dasselbe liegt meiner Sinfonie zugrunde [...] 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 Widerhall meines innersten Seelenlebens wäre."<sup>11</sup>

Eine lyrische Seelenbeichte und eine Programm- und "Schicksalssinfonie" ist auch, ohne daß der Komponist ihr einen entsprechenden Beinamen gegeben hätte, Čajkovskijs Fünfte von 1888. In einem Notizbuch des Komponisten haben sich einige musikalische Skizzen mit verbalen Ergänzungen erhalten. Als "Programm des I. Satzes" formuliert Čajkovskij: "Introduction. Völlige Ergebung in das Schicksal oder, was dasselbe ist, in das unergründliche Walten der Vorsehung. Allegro I.) Murren, Zweifel, Klagen, Vorwürfe gegen [es folgen drei Punkte als Auslassungszeichen] II.) Sollte man sich nicht in die Arme des Glaubens werfen??? Ein wunderbares Programm, wenn es sich nur ausführen ließe." Bei einer Themenskizze zum langsamen zweiten Satz (offenbar einer Vorform des späteren, betö-

---

<sup>9</sup> A.a.O.

<sup>10</sup> Brief vom 18.-22. / 30. März - 5. April 1878, ČT 1916, S. 25; ČT 1951, S. 30; deutsche Übersetzung nach: Teure Freundin, S. 163 f.

<sup>11</sup> Clarens (am Genfer See), am 27. März / 8. April 1878, ČPSS VII, Nr. 799. Deutsche Übersetzung nach: Teure Freundin, S. 165 f.

renden zweiten Themas) steht: "Consolation" (also: Trost, Tröstung) und über dem Thema selbst: "ein Lichtstrahl", darunter: "Nein, keine Hoffnung".<sup>12</sup>

Čajkovskijs 6. Sinfonie entsteht in seinem Todesjahr 1893, fünf Jahre nach Fünften. Das Konzept schreibt er in nur drei Wochen. Doch zeigen andere sinfonische Pläne, die der "Pathétique" seit 1889 vorausgehen, wie weit und mühsam der Weg des Komponisten war, sein Schaffen – wie er es sich ausdrücklich vorgenommen hatte – mit einer "grandiosen neuen Sinfonie" zu krönen. So hatte es Čajkovskij schon am 29. Oktober / 10. November 1889 in einem Brief an den Großfürsten Konstantin Konstantinovič angekündigt.<sup>13</sup>

Ein erster konkreter Plan, der einer Sinfonie «Das Leben» datiert von Mai / Juni 1891, also aus der Zeit seiner USA-Tournee. Zu dieser geplanten Sinfonie «Das Leben» existieren nur einige musikalische Themenskizzen mit verbalen Ergänzungen: "Hier folgen Skizzen zu einer Sinfonie «Das Leben». Erster Satz: ganz Aufschwung, Zuversicht, Tatendurst. Er muß kurz sein (das Finale: Tod – als Resultat der Zerstörung). Zweiter Satz: Liebe; dritter – Enttäuschung; der vierte endet mit Ersterben (auch kurz)."<sup>14</sup>

Einen zweiten Anlauf, unmittelbar nach dem ersten und, was die musikalischen Notate betrifft, mit diesem verschränkt, unternimmt der Komponist im Juni 1891 mit einer Sinfonie in Es-Dur. Sie offenbar meint Čajkovskij, wenn er dem befreundeten Pianisten Aleksandr Ziloti am 6. / 18. April 1892 schreibt, nach dem Abschluß der Partituren zur Oper "Iolanta" und zum "Nußknacker"-Ballett habe er vor, "ein neues großes Werk zu schreiben, nämlich eine Sinfonie mit einem geheimen Programm."<sup>15</sup> Zwar schließt der Komponist im Oktober 1892 die Konzeptschrift aller vier Sätze ab; aber er instrumentiert nur einen Teil des ersten Satzes. Und im Dezember verwirft er das Werk als Sinfonie. Sie enthalte, wie er seinem Lieblingsneffen Vladimir ("Bob") Davydov schreibt, "wenig Gutes – nur leeres Tongeklingel ohne rechte Inspiration"<sup>16</sup> Immerhin arbeitet er das Werk nach Abschluß der 6. Sinfonie zu einem Klavierkonzert um, dessen ersten Satz er als 3. Klavierkonzert op. 75 zum Druck gibt.<sup>17</sup>

Čajkovskijs letzte Sinfonie, seine sechste op. 74 mit dem Untertitel "Pathétique" aus dem Jahre 1893, sollte ursprünglich ausdrücklich "Eine Programm-Sinfonie" heißen. In dem betreffenden Brief vom Februar 1893 an seinen Neffen Vladimir Davydov, dem das Werk gewidmet ist, schreibt der Komponist: "Während meiner Reise tauchte in mir der Gedanke an eine Sinfonie auf, diesmal [d. h. nach der abgebrochenen und verworfenen Es-Dur-Sinfonie] an eine mit einem Programm, aber mit einem Programm von der Art, daß es für alle ein Rätsel bleiben wird – mag man herumrätseln; die Sinfonie wird auch so heißen: Programmsinfonie (Nr. 6) [...] Das Programm dieser Sinfonie ist ein völlig subjektives, und

<sup>12</sup> Nach: ČMN, S. 239.

<sup>13</sup> Siehe ČPSS XV a, Nr. 3966.

<sup>14</sup> Nach NČE 39 c, S. 5. Entstehungsgeschichte und chronologische Übersicht zu den beiden sinfonischen Plänen und zur 6. Sinfonie: ebenda, S. XIV-XXIV und 1-28 (englisch / russisch); deutsch in: ČSt 7, S. 191-220.

<sup>15</sup> ČPSS XVIb, S. 70.

<sup>16</sup> Brief vom 11. / 23. Februar 1893 aus Klin. Nach: ČPSS XVII, Nr. 4865.

<sup>17</sup> Von der Sinfonie hatte Čajkovskij die Konzeptschrift des 1. und 2. Satzes sowie des Finales beendet und einen Teil des ersten Satzes instrumentiert. Vom Klavierkonzert hat er nur den ersten Satz vollendet und zum Druck gegeben (op. 75). Das Konzept des 2. Satzes und des Finales hat nach Čajkovskijs Tod S. I. Taneev vollendet, instrumentiert und uraufgeführt: Andante und Finale op. post. 79. Aus dem dritten Satz der Sinfonie wurde die Scherzo-Fantasie für Klavier op. 72 Nr. 10. Die Es-Dur Sinfonie wurde 1951-1957 von Semën S. Bogatyřev nach den erhaltenen autographen Quellen rekonstruiert und zu Ende instrumentiert; Partiturausgabe mit russisch-englischer Einführung: P. Čajkovskij, Simfonija Es-Dur, Moskau 1961. In CD-Veröffentlichungen wird sie zuweilen irrtümlich als Sinfonie "Nr. 7" oder als Sinfonie "Das Leben" bezeichnet.

ich habe nicht selten während meiner Spaziergänge, sie in Gedanken komponierend, bitterlich geweint."<sup>18</sup>

Und einige Monate später, während der Arbeit an der Instrumentierung des Werkes: "[Ich halte die Sinfonie] für die beste – und, was von besonderer Bedeutung ist, die aufrichtigste – all meiner Sachen. Ich liebe sie, wie ich noch nie eines meiner musikalischen Kinder geliebt habe."<sup>19</sup> Daß die 6. Sinfonie ein Programm habe, versicherte Čajkovskij auch Nikolaj A. Rimskij-Korsakov, der ihn in der Pause des Konzertes, in dem Čajkovskij die Sechste uraufgeführt hatte, im Künstlerzimmer aufsuchte. Ich hatte das schon eingangs erwähnt.

In der Sechsten gibt es kein plakatives Motto wie die Schicksalsfanfaren der 4. Sinfonie, keine thematische Leitidee bzw. *Idée fixe* (à la Berlioz) in den vier Sätzen des Zyklus wie in der Fünften. Formen- und Entwicklungsprozeß, ungewöhnliche Satzfolge und ungewöhnliche Satzcharaktere, die Zielrichtung des Ganzen erwachsen organisch, von innen heraus. Wie der 2. Satz der "Pathétique", ein stilisierter Walzer im 5/4-Takt, kein langsamer Satz ist, obgleich er an dessen Stelle steht, und der dritte kein Scherzo im üblichen Sinn, sondern, an dessen Platz, ein aus Scherzomotiven entwickelter zugleich brillanter und gewalttätiger Marsch, so ist auch das Finale kein Schlußsatz im herkömmlichen Sinn: kein brillantes *Allegro* in Sonaten- oder Rondoform, sondern ein *Adagio lamentoso*, ein langsamer Klagegesang (in denkbar einfachster dreiteiliger Form: A – B – A' und Coda). Ungewöhnlich ist die Anlage der gesamten Sinfonie, beginnend mit dem Kopfsatz: Er betrachtet die Normen eines Modells, wie es die Sonatenhauptsatzform im 19. Jahrhundert darstellt, nicht mehr als verbindlich und disponiert ihre Teile allein aufgrund inhaltlicher Kriterien. Auch dadurch erweist sich der Satz – ohne ein ausformuliertes Programm – als "Programm Musik". Sie ist aus sich heraus zu verstehen, denn ihre Semantik erschließt sich aus jeder Seite der Partitur und nicht nur aus ihren sprechenden Metaphern oder Topoi wie dem Kernmotiv der Sinfonie (einer fallenden kleinen Sekund), den verschiedenen Lamentfiguren von der Einleitung des Kopfsatzes an, dem Zitat einer bekannten Melodie aus der orthodoxen Totenliturgie in der Durchführung des Kopfsatzes oder einer Art «Choral» nach dem Tamt-tam-Schlag im Finale.

Im Finale der Sechsten gibt es kein «Dennoch», keinen Trotz, aber auch keinen Trost, schon gar keine Verklärung. Aber man sollte die Sinfonie und besonders ihr Finale nicht nur als ein «sinfonisches Requiem» hören, als eine einzige große Trauermusik. Denn ihre Thematik und ihre Idee sind umfassend; sie handelt von den ewigen Themen des Menschseins und der Kunst: von Leben und Tod, Liebe und Verlassenheit, Kampf, Resignation und Verzweiflung, Aufbegehren und Aussöhnung.

#### EXKURS: Blick in die Kompositionswerkstatt Čajkovskijs

Im Vortrag improvisiert und im folgenden nur stichwortartig skizziert. Quellentypen bei Čajkovskij: Einzelskizze, Konzeptschrift (bei Orchesterwerken als "Particell" auf zwei und drei Systemen), Ausarbeitung der endgültigen Fassung (bei Orchesterwerken als Partitur) = Druckvorlage für die Erstausgabe. Beschreibung und Kommentierung der Kopien von sechs Seiten aus der 72 Seiten umfassenden autographen Konzeptschrift (zum größten Teil) mit weichem Bleistift auf gedrucktem Notenpapier der Firma Jurgenson, Moskau (Čajkovskijs Hauptverlag). Kopien nach der kommentierten Faksimileausgabe in NČE 69a. Siehe Abbildungen 1-6 auf den folgenden Seiten.

---

<sup>18</sup> Brief vom 11. / 23. Februar 1893 aus Klin. Nach: ČPSS XVII, Nr. 4865.

<sup>19</sup> Ebenfalls an Vl. L. Davydov; Brief vom 2. / 14. August 1893. Nach: ČPSS XVII, Nr. 4998.

The image shows a page of handwritten musical notation, numbered '20' in the top left corner. It consists of approximately 12 staves of music. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'mp' (mezzo-piano). There are several large, dark scribbles and corrections over parts of the score, particularly in the middle and lower sections. The handwriting is in black ink on aged paper.

Abbildung 1.  
6. Sinfonie, Particell, Seite 1: Beginn des I. Satzes (noch ohne Einleitung)

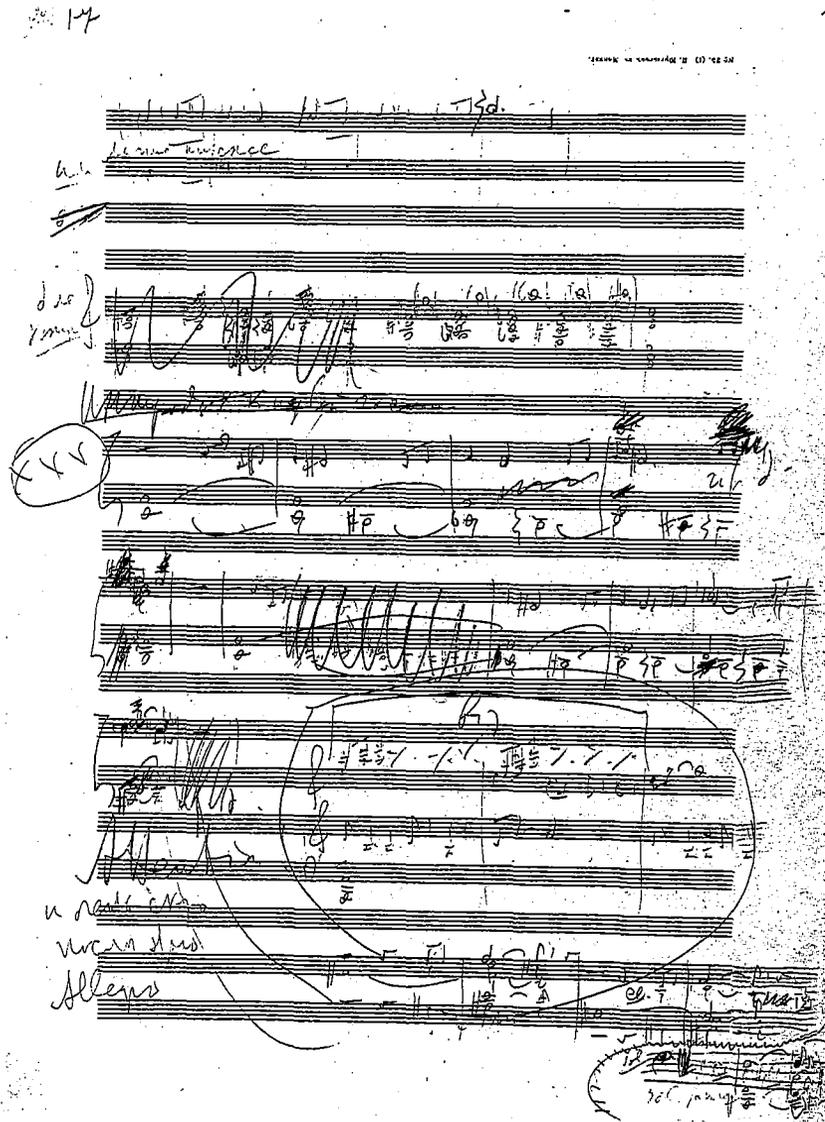


Abbildung 2.  
Seite 24: nach der Niederschrift des I. Satzes komponierte Einleitung



Abbildung 3.  
Seite 49: gestrichener Entwurf eines Konzertstücks für Violoncello und Orchester

4/5 [01] 4/

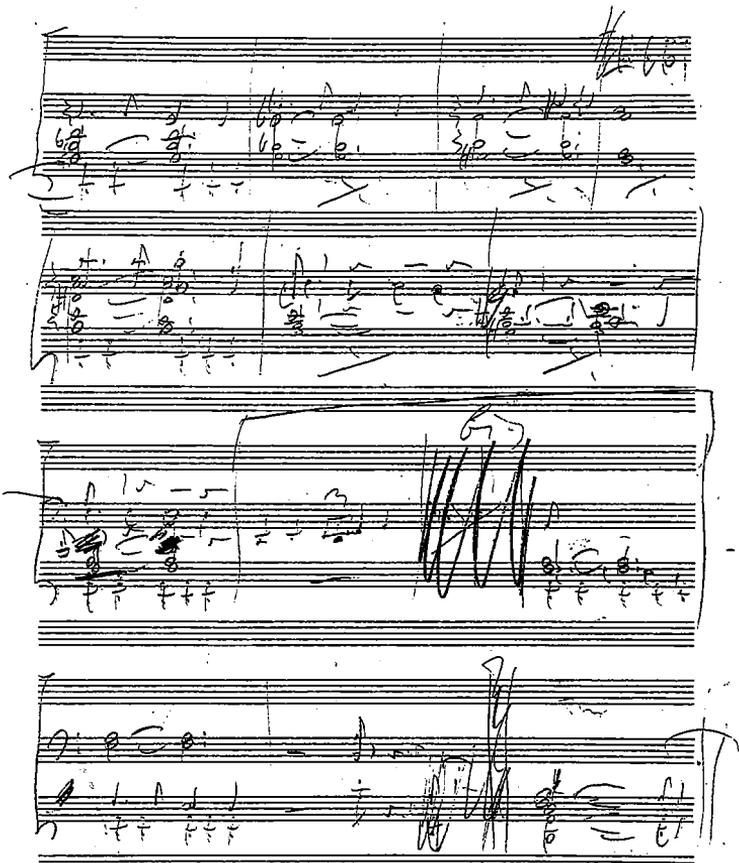
Handwritten musical score for page 61. It features several staves of music with complex notation, including many accidentals and some heavy scribbles over the notes. The notation is dense and appears to be a final section of a piece.

Abbildungen 4 und 5.  
Seite 61 und 62: Schluß des Finales

4/5 [01] 4/

Handwritten musical score for page 62. It features several staves of music with clear notation and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'collo' (collegio). The notation is more organized than the previous page, showing a continuation of the musical piece.

57 [34]



*Trenota, barshaya mela. Cerokh,  
24 klyuzh munito upomina  
seniya brenna...*

85

Abbildung 6.  
Seite 71: letzte Seite der Konzeptschrift, Schluß des II. Satzes, Nachschrift

Abbildung 1. Particell Seite 1: Beginn des I. Satzes.<sup>20</sup> Noch ohne langsame Einleitung; Ergänzung einer handrasierten Akkolade zu Beginn: Erweiterung des Hauptsatzthemas; drei veränderte Instrumentationsangaben in der dritten Akkolade: zunächst Oboe(n), Klarinette(n), Fagott(e) – dann Streicher, Holzbläser, Streicher.

Abbildung 2. Seite 24: nach der Niederschrift des I. Satzes komponierte langsame Einleitung zu diesem, um eine Detailskizze zum III. Satz herum geschrieben, also frühestens während der Arbeit am III. Satz, vielleicht aber auch erst später notiert. Das Hauptsatzthema des I. Satzes wurde also nicht aus der Einleitung, sondern diese aus dem Hauptsatzthema "abgeleitet".

Abbildung 3. Seite 49: Beginn eines größtenteils gestrichenen Entwurfs, höchstwahrscheinlich zu einem (später nicht ausgeführten) Konzert(stück) für Violoncello und Orchester in h-Moll ČS 467. Der Entwurf wurde früher oft irrtümlich als verworfenes Thema für das Finale der 6. Sinfonie verstanden, hat aber, aufgrund des musikalischen Materials und der abweichenden Notation – einstimmige Partie als Oberstimme in Tenor- bzw. Baritonlage und Begleitpart in den beiden unteren Systemen als Klavierauszug eines Orchestersatzes – zweifellos nichts mit der 6. Sinfonie zu tun.<sup>21</sup>

Abbildung 4 und 5. Seite 61 und 62: Schluß des Finales mit geändertem Übergang vor dem Tam-tam-Schlag und dem Blechbläser-"Choral". Tam-tam-Schlag als Todes-Metapher (nicht nur bei Čajkovskij); ausdrücklich schon im Konzept vorgesehen, das sonst nur wenige Hinweise auf die spätere Instrumentierung enthält. Der Zusatz "ad libitum" in der autographen Partitur und in der Erstausgabe ist deshalb überraschend – vielleicht nichts als ein Zugeständnis an Orchester, die nicht über das Instrument verfügen.

Abbildung 6. Seite 71: letzte Seite der Konzeptschrift mit dem Schluß des II. Satzes und der in Anmerkung 20 zitierten Nachschrift des Komponisten.

Zu dem "geheimen Programm" der 6. Sinfonie hat sich Čajkovskij tatsächlich nicht näher geäußert. Dies gab Anlaß zu vielfältigen Interpretationsversuchen und Spekulationen, zu denen nach Čajkovskijs Tod auch sein jüngerer Bruder und Biograph Modest Čajkovskij beigetragen hat. (Modest Čajkovskij, begabter Literat, aber wenig erfolgreicher Autor von Bühnenstücken, hatte die Libretti zu den letzten beiden Opern seines Bruders geschrieben: "Pique Dame" und "Iolanta".)

In seiner Čajkovskij-Monographie (Wien 1953) zitiert der damalige Privatdozent für slavische Musikgeschichte an der Universität Wien Franz Zagiba im Kapitel "Die 'Sechste' als Selbstbiographie" einen Brief Modest Čajkovskijs an den mit Hans Richter befreundeten

<sup>20</sup> Folge der Sätze im Autograph: I. Satz, III. Satz, IV. Satz, II. Satz. – Im einzelnen: S. 1-19: I. Satz, am Ende datiert: begonnen am 4. Februar, beendet am 9. Februar 1893; S. 20 f.: Einzelskizzen zum III. Satz; S. 22 f. leer; S. 24: Einzelskizzen und Entwurf zur langsamen Einleitung des I. Satzes, um eine Detailskizze zum III. Satz herum notiert; S. 25-46: III. Satz, mit zeitlichen Unterbrechungen (vgl. autographen Hinweis S. 30 unten) und mit verschachtelter Folge von Teilen des Satzes; S. 42 und 47: leer; S. 48 unten: zwei Einzelskizzen, deren erste nichts mit der Sinfonie zu tun hat und deren zweite zum Trio des II. Satz zu gehören scheint; S. 49-51, 55 und 56 oben: zum größten Teil durchgestrichener Entwurf, höchstwahrscheinlich zu einem Konzert(stück) für Violoncello und Orchester in h-Moll ČS 467, früher oft irrtümlich als verworfener Entwurf zum Finale der 6. Sinfonie verstanden; S. 52-58: B-Thema des IV. Satzes, S. 56 unten: Instrumentationsskizze zum letzten Takt von S. 57, S. 57 f.: A-Teil des Finales, S. 59-63: A'-Teil und Coda des Finales; S. 64-71: II. Satz mit Nachschrift auf S. 71 unten: "Herr, ich danke dir! Heute, am 24. März [1893] habe ich das Konzept vollständig beendet!!!!"; S. 72 oben: Detailskizze zum III. Satz, im folgenden Entwurf zum Marsch ČS 52.

<sup>21</sup> Vgl. die betreffenden Ausführungen in NČE 39a oder, früher, in ČSt 1, S. 284-291.

ten Preßburger Stadtarchivar Johann Batka. (Batka spielte eine bedeutende Rolle bei der Organisation des Musiklebens seiner Stadt und korrespondierte mit den führenden Persönlichkeiten des europäischen Musiklebens seiner Zeit.<sup>22</sup>)

Batka hatte Modest Čajkovskij um eine "Erklärung" der "Pathétique" gebeten. Im April 1907 antwortet dieser: Zwar habe sein Bruder das Programm des Werkes als Geheimnis mit ins Grab genommen. Aber nach allem, was er von seinem Bruder erfahren habe, könne er Batka doch die "wahrscheinlichste Deutung" des Werkes geben. Zagiba versteht sie, stolz auf die Entdeckung des Briefes, als "tatsächliches Programm" der 6. Sinfonie und als "authentisch".<sup>23</sup>

Ich zitiere Ihnen hier nur die jeweils ersten Sätze von Modests wohlgesetzten und gutgemeinten Ausführungen, in denen sich neben einfühlsamen Beobachtungen auch erhabene Banalitäten finden: "Der erste [Satz] stellt sein Leben dar, jene Mischung aus Schmerzen, Leiden und der unwiderstehlichen Sehnsucht nach dem Großen und Edlen, einerseits von Kämpfen und Todesängsten, ander[er]seits von göttlichen Freuden und himmlischer Liebe zum Schönen, Wahren und Guten in allem, was uns die Ewigkeit an Himmelsgnaden verspricht. [...] Der zweite Satz [der Walzer] stellt meiner Meinung nach die flüchtigen Freuden des Lebens dar [...] Der dritte Satz [der Scherzo-Marsch] schildert die Geschichte seiner musikalischen Entwicklung [...] Der vierte Satz [das *Adagio lamentoso*] stellt seinen Seelenzustand während der letzten Lebensjahre dar – die bittere Enttäuschung und den tiefen Schmerz darüber, daß er erkennen mußte, wie selbst sein Künstlerruhm vergänglich und nicht imstande ist, sein Grauen vor dem ewigen Nichts zu lindern [...]"<sup>24</sup>

Es ist gefährlich, bei der Interpretation eines Kunstwerks, in unserem Falle Čajkovskijs "Pathétique", nicht von der musikalischen Analyse des Notentextes auszugehen, wie ihn der Komponist in seiner Partitur abschließend formuliert hat, und stattdessen mehr oder weniger gesicherte biographische Umstände und Züge der Persönlichkeit aus ihm herauslesen zu wollen, so, als sei das Werk ein Abbild der Person.

Tatsächlich mag es verführerisch sein, einzelne pessimistische Äußerungen des Komponisten in einigen seiner Briefe, das Zitat einer liturgischen Melodie der orthodoxen Totenliturgie in der Durchführung des ersten Satzes oder das ungewöhnliche Finale des Werkes, ein *Adagio lamentoso*, auch auf Čajkovskijs Lebenssituation zu beziehen. So ist die 6. Sinfonie mit ihrem zentralen melodischen Motiv der fallenden Vorhaltsekund, mit ihren weiteren Klagemotiven und -topoi sowie ihren Zitaten in den Ecksätzen als «sinfonisches Requiem» verstanden worden.<sup>25</sup>

Oder man hat sie als künstlerische Auseinandersetzung des Komponisten mit seiner biographischen und psychischen Situation verstanden, vor allem mit seiner erotischen Veranlagung,<sup>26</sup> die ihn schließlich in den erzwungenen Selbstmord getrieben habe.

Die angebliche, erzwungene Selbsttötung Čajkovskijs – das sei hier nur am Rande, aber mit allem Nachdruck gesagt – ist nur eine von verschiedenen Legenden, für die es

---

<sup>22</sup> Vgl. Franz Zagiba, Tschajkovskij: Leben und Werk, Wien 1953, S. 394.

<sup>23</sup> A.a.O., S. 327 und 330.

<sup>24</sup> A.a.O., S. 328.

<sup>25</sup> Vgl. Thomas Kohlhase, Analyse der 6. Sinfonie, in: ČSt 2, S. 73-125.

<sup>26</sup> Der amerikanische Slavist Richard D. Sylvester mahnt, Čajkovskij-Biographen sollten sich beim Blick auf den "inneren Menschen" Čajkovskij und bei der Suche nach dem Schlüssel zu seiner Persönlichkeit nicht auf seine erotische Veranlagung beschränken. Vielmehr komme es darauf an, "to turn the discussion back to the culture out of which his music arose, in the belief that the 'inner man' [= Anspielung auf Alexander Poznansky und den Untertitel seiner Čajkovskij-Biographie: 'The Quest for the Inner Man'] we wish to understand is the man who wrote the music." Aus: Richard D. Sylvester, Tchaikovsky's Complete Songs: A Companion with Texts and Translations, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2002, paperback edition 2004, Afterword, S. 284.

keinerlei faktische Evidenz gibt. Wie der russische, seit den frühen 1970er Jahren in den USA lebende Kultur- und Sozialhistoriker Alexander Poznansky, der wohl kompetenteste Čajkovskij-Biograph,<sup>27</sup> absolut zwingend nachgewiesen hat, ist sie ein für allemal ins Reich der Phantasie zu verbannen.<sup>28</sup>

Und was hat es mit der Hypothese auf sich, Čajkovskijs 6. Sinfonie sei die autobiographische Confessio eines Homosexuellen? Sie datiert zunächst aus einer Zeit, als sich die Psychologie verstärkt mit dem Phänomen abweichender sexueller Veranlagungen zu beschäftigen begann. So nannte der englische Sexualpsychologe Havelock Ellis (1859-1939) Čajkovskijs "Pathétique" eine "homosexuelle Tragödie". Von dieser Charakterisierung meinte der amerikanische Čajkovskij-Biograph Herbert Weinstock in den 1940er Jahren, sie komme der Wahrheit sehr wahrscheinlich am nächsten. Für englische Musikschriftsteller der 1930er und 1940er Jahre wie Gerald Abraham oder Edward Lockspeiser war Čajkovskij (und es ist ganz deutlich, daß sie den Grund dafür in seiner erotischen Veranlagung sehen) eine psychisch mißgebildete, neurotische, schamlose Persönlichkeit, deren Charakter sich ganz offen in seiner Musik manifestiere.<sup>29</sup> Der sonst so kultivierte Gerald Abraham erlaubt sich das unsägliche Bonmot, Čajkovskijs Sechste sei "sicher mehr die Schöpfung eines überreifen Genies [...] als [die] eines reifen".<sup>30</sup>

In unserer Zeit ist eine derart krasse Homophobie längst ausgestorben. Doch wurde die Frage nach der Beziehung zwischen dem Geschlecht oder der geschlechtlichen Orientierung des Künstlers und der Eigenart seiner Kunst als Thema der sogenannten Genderforschung als einer sozialgeschichtlich und psychologisch orientierten Richtung der Geistes- und Kunstwissenschaften aktuell – oder sollte ich eher sagen: virulent? Ich bin skeptisch, wenn ich eine der Genderforschung verpflichtete Monographie über die 6. Sinfonie wie die von Timothy L. Jackson lese. (Er ist Musikwissenschaftler an der University of North Texas.) Jackson behauptet, Čajkovskijs Beziehung zu seinem Neffen Vladimir Davydov, dem Widmungsträger der Sechsten, sei eine sexuelle Beziehung gewesen;<sup>31</sup> seine letzten drei Sinfonien seien auf engste "mit seiner Homosexualität verbunden bzw., genauer, mit der Idealisierung seiner Knabenliebschaften";<sup>32</sup> Passagen in Čajkovskijs Programm der 4. Sinfonie für Frau von Mekh wie z.B. die vom "zarten und süßen Traum [...] Ein strahlendes, glückverheißendes Wesen schwebt vor mir und winkt mir zu" paßten, so Timothy Jackson, perfekt zur musikalischen Charakterisierung des geliebten Neffen als verführerischer Knaben- und Jugend-Muse in der "Pathétique".<sup>33</sup>

Auch die musikalische Analyse und Interpretation der Musik im einzelnen dient in dieser Monographie vor allem der Untermauerung hypothetischer biographischer bzw. psychologischer Behauptungen. Über die ästhetische Eigenart der Musik erfährt man dagegen wenig. Aber vorwiegend um sie sollte es in einer musikwissenschaftlichen Abhandlung doch gehen. Habe ich im übrigen die Kunst eines homosexuellen Künstlers an-

<sup>27</sup> Alexander Poznansky, *Tchaikovsky: The Quest for the Inner Man*, New York 1991, <sup>2</sup>London 1993.

<sup>28</sup> Für die verschiedenen Legenden zu Čajkovskijs Tod bzw. zum erzwungenen Selbstmord (eine davon haben vor allem Alexandra Orlova und David Brown verbreitet) gibt es keinerlei faktische Evidenz. Vgl. dazu Alexander Poznansky in: *ČSt* 3, S. 9-135; und Kadja Grönkes kritischen Literaturbericht: ebenda, S. 379-403; jeweils mit bibliographischen Angaben. An der Ursache von Čajkovskijs Tod (Urämie nach der – geheilten – Cholera-Erkrankung) gibt es u. E. keine begründeten Zweifel.

<sup>29</sup> Vgl. *ČSt* 10, S. 285.

<sup>30</sup> Zitiert nach: *ČSt* 10, S. 266.

<sup>31</sup> Timothy L. Jackson (The College of Music, The University of North Texas), *Tchaikovsky: Symphony No. 6 (Pathétique)*, Cambridge University Press: Cambridge 1999, S. 36.

<sup>32</sup> "... are connected with his homosexuality or, more precisely, with his idealizations of his boy loves"; a.a.O., S. 40.

<sup>33</sup> A.a.O., S. 40 f.

ders zu verstehen als die eines heterosexuellen? Das Thema "heterosexuelle Musik" scheint, soweit ich sehe, in der Musikliteratur übrigens kein Interesse zu finden ...

Natürlich ist Čajkovskijs Veranlagung ein wichtiger Aspekt seiner Persönlichkeit und damit auch seines Schaffens. Aber kann sie deshalb als Thema und Stoff seiner Musik sozusagen dingfest gemacht und herausgezielt werden? Natürlich nicht. Und schon gar nicht, wenn man von falschen oder ungesicherten Prämissen ausgeht. Der emeritierte amerikanische Slavistik-Ordinarius Richard D. Sylvester, Autor eines vorzüglichen, 2004 erschienenen Kompendiums über Čajkovskijs Romanzen und Lieder, ruft dazu auf, über die minutiöse biographische Čajkovskij-Forschung hinaus und jenseits der Suche nach dem Wesen der Persönlichkeit das Wesen ihrer Musik zu ergründen. "Was von Belang ist im Hinblick auf Čajkovskijs sexuelle Orientierung, ist nicht ihr vermuteter erotischer Gehalt, sondern ihr affektiver Gehalt: Liebe war ein lebensnotwendiges Gefühl für ihn, und er fühlte sie sein ganzes Leben lang, für viele Menschen (beiderlei Geschlechts) und auf vielerlei Weise. Dies war es, und nicht Eros, das die 'Wärme' entfachte, nach der er beim Komponieren trachtete. In seiner [...] Musik [...] drückt er öffentlich, seinem Publikum gegenüber, das aus, was er über die Liebe sagen wollte."<sup>34</sup>

Die problematische Methode, Biographie, Wesen und Charakter eines schöpferischen Menschen in den Produkten seiner Kunst zu spiegeln, das Eine durch das Andere beleuchten zu wollen, ist gerade bei Čajkovskij außerhalb seines Heimatlandes immer wieder angewandt worden. Und sie hat vor allem dort seltsame und unerträgliche Blüten nicht nur in der populären Čajkovskij-Literatur getrieben, wenn einzelne Züge seiner Persönlichkeit, einzelne Äußerungen in seinen Briefen und Tagebüchern, einzelne Fakten seiner Biographie – oft nicht nur «passend» zusammengetragen, sondern auch tendenziös übertrieben oder verfälscht – pseudopsychologisch interpretiert oder gar moralisierend gewertet werden.

Kunst ist nach künstlerischen Kriterien zu messen, handwerklichen und ästhetischen. Analyse und Interpretation der Kunstwerke führen zu ihren «Inhalten», nähern sich ihren «inneren Programmen» oder (so formulierte es Liszt) ihren "inneren Vorgängen", wie sie seit Beethoven und Berlioz bis hin zu Mahler das Wesen der «romantischen» und «spätromantischen» Sinfonik ausmachen. (Nach Gustav Mahler gibt es "keine moderne Musik, die nicht ihr inneres Programm hat".) Diese «Inhalte» und «inneren Programme» haben zweifellos mit der Person des Künstlers zu tun und mit seiner sozialen, kulturellen und persönlichen Erlebniswelt, aber nicht in dem prosaischen Sinne des konkreten Abbildens oder Spiegelns, sondern im Sinne der je eigenen Gestaltung der ewigen und essentiellen Themen des Menschseins mit den Mitteln der begrifflosen und doch so ausdrucksreichen und «vielsagenden» Sprache der Musik.

Kurz, halten wir uns an Čajkovskijs Musik selbst – und an seine Worte von der subjektiv inspirierten Sinfonik als der lyrischsten aller musikalischen Gattungen, da sie gerade das auszudrücken vermöge, "wofür es keine Worte gibt, was aber aus der Seele drängt und ausgesprochen werden will".

---

<sup>34</sup> "What matters about Tchaikovsky's sexual orientation is not its presumed erotic content, but its affective content: love was something he needed to feel, and did feel throughout his life, for many people (of both sexes) and in many ways. It was this, not eros, that drove the 'warmth' he sought when he composed. In his [...] music [...] he conveys publicly, to his audience, what he wanted to say about love." Richard D. Sylvester, *Tchaikovsky's Complete Songs: A Companion with Texts and Translations*, Indiana University Press: Bloomington & Indianapolis 2004, S. 284.