

Tschaikowsky-Gesellschaft

Mitteilungen 18 (2011)

S. 26–32

Kinderträume und Höllenorgie – Anmerkungen zu Čajkovskijs 2. Orchester-
suite und "Manfred" (Thomas Kohlhasse)

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

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

Redaktion: Lucinde Braun und Ronald de Vet
ISSN 2191-8627

Kinderträume und Höllenorgie – Anmerkungen zu Čajkovskijs 2. Orchestersuite und "Manfred"¹

von Thomas Kohlhase

Neben den zehn Opern Čajkovskijs und drei Ballettmusiken als Bühnenwerken bilden die mehrsätzigen Orchesterkompositionen und einsätzigen Symphonischen Dichtungen (Ouvertüren, Fantasien usw.) die zweite bedeutende große Werkgruppe in seinem Schaffen. Unter den mehrsätzigen Kompositionen sind die insgesamt acht Symphonien gattungsgeschichtlich und typologisch von den vier Suiten und der Streicherserenade zu unterscheiden. Das diesjährige Dresdner Festspielprogramm bietet zwei dieser mehrsätzigen Werke, die fast nie oder doch nur recht selten zu hören sind: die 2. Orchestersuite C-Dur op. 53 aus dem Jahre 1883 (die in den ersten Originalausgaben mit dem Untertitel „Suite caractéristique“ erschienen war) und die zwei Jahre später entstandene "Manfred"-Symphonie h-Moll op. 58 mit dem französischen Originaltitel "Manfred. Symphonie en quatre tableaux d'après le poème dramatique de Byron".

1876/77 war Čajkovskijs 4. Symphonie f-Moll op. 36 entstanden, das hochemotionale Meisterwerk, mit dem er – der Idee, aber nicht dem Inhalt nach, wie er ausdrücklich betont – an Beethovens Fünfte anknüpft. In den nächsten Jahren, bis zu seiner 1888 entstehenden 5. Symphonie e-Moll op. 64, enthält sich Tschaikowsky der anspruchsvollen symphonischen Gattung klassischen Anspruchs und begibt sich, angeregt durch Orchestersuiten des Münchner Komponisten und Dirigenten Franz Paul Lachner, auf ein für ihn neues Gebiet. Čajkovskijs drei Orchestersuiten entstehen in den Jahren 1878-1884. 1885 folgt die gewaltige "Manfred"-Symphonie, die ihrerseits eine Sonderstellung in seinem symphonischen Schaffen einnimmt. Vom Typus her steht sie zwischen der einsätzigen Symphonischen Dichtung (dieser Gattung kann, ja muß man ihren ersten Satz zuordnen) und der durch eine literarisch-poetische *Idée fixe à la Berlioz* geprägten Symphonie und ist insgesamt dem Genre der Programm-Musik zuzuordnen.

Čajkovskijs Orchestersuiten

Die Jahre 1878-1887, also die Zeit zwischen der 4. und 5. Symphonie, werden in der Čajkovskij-Literatur als minder wichtige Periode im Schaffen des Symphonikers Čajkovskij angesehen. So spielen seine drei Orchestersuiten im Konzertleben und auf dem Medienmarkt ein kümmerliches Dasein, selbst in Rußland. (Die später so genannte vierte Suite, "Mozartiana", ist nichts anderes als die Zusammenstellung Mozartscher Kompositionen, von Čajkovskij in höchst origineller und köstlicher Weise instrumentiert, und bleibt hier außer Acht.) Selbst professionellen Musikern sind die drei Suiten oft gänzlich unbekannt. Auch in der Literatur werden sie vernachlässigt und sozusagen entschuldigt, weil sie keine „große Musik“ seien. Die traditionelle Einseitigkeit des Čajkovskij-Bildes und die Konzentration auf wenige beliebte Hauptwerke verstellen den Blick und verhindern ein komplexes Verständnis von Čajkovskijs Musik – und seinem eigenen Verständnis von Musik.

Der bekannte russische Musikforscher Jurij Keldyš zitiert beispielhaft frühere Urteile und schließt sich ihnen mit einer weiteren negativen Variante an: Die späten 1870er und die erste Hälfte der 1880er Jahre seien in Čajkovskijs Schaffen eine Periode der Zerstreu-

¹ Einführung in die beiden Werke Čajkovskijs, die bei den Dresdner Musikfestspielen 2010 aufgeführt wurden. Da die betreffende Ausgabe der Philharmonischen Blätter, Dresden, zu dem Konzert mit der "Manfred"-Symphonie unter der Leitung von Kurt Masur während der Dresdner Jahrestagung der Tschaikowsky-Gesellschaft vergriffen war, wird der Text hier nachgedruckt.

ung der schöpferischen Kräfte, eines "relativen Stillstands" und "neuer Versuche" gewesen, eine Zeit, in der sich der "nervöse Strom der Lyrik des Komponisten etwas auflöste" und "mit Herzblut" geschriebene Werke von "technisch ausgefeilter, aber verstandesmäßiger Musik" abgelöst worden seien. Čajkovskijs Musik dieser Zeit, so Keldyš selbst, sei durchweg "meisterhaft" geschrieben, nur habe sich der Komponist "bescheidenere" und spezifischere Aufgaben gestellt. Der frühere "elementare Emotionalismus und die angespannte Konflikthaltigkeit machen manchmal der Sorge um eine äußerliche Arbeit und der Suche nach originellen instrumentatorischen Effekten Platz." Jurij Chochlow dagegen sieht Čajkovskijs Suiten im Kontext einer "anderen, epischen, bildhaft genremäßigen" Symphonik à la Balakirev, Borodin und Rimskij-Korsakov und hält es für falsch, diese Symphonik mit ihren "wertvollen Ausdrucksmöglichkeiten landschaftlicher, volkstümlicher und märchenhafter Darstellungen" als einen schwächeren Typus zu betrachten. An Čajkovskijs Suiten rühmt er die reife Kunst der thematischen Entwicklung, der Form und der farbigen Instrumentierung. "Ihre Themen gehören nicht selten zu seinen besten melodischen Erfindungen." Ihre "edle Schönheit", "ihr tiefer Einfallsreichtum, verbunden mit ihrer Allgemeinverständlichkeit", sicherten ihnen nicht nur eine große Popularität, sondern auch einen Ehrenplatz in Čajkovskijs Gesamtwerk.

In der westlichen Čajkovskij-Literatur werden die Suiten (vor allem die ersten beiden, weniger die dritte) bisher eher marginalisiert und als zweitrangig abgetan. (Vgl. Band 3 von David Browns vierbändiger *Tchaikovsky*-Monographie, S. 22 und 226.) Erst Richard Taruskin hat 1993 in seinem anregenden Essay "Tchaikovsky: A New View" die Suiten völlig neu entdeckt und bewertet "as a watershed in his creative development and, concomitantly, as indications of personal and artistic maturation". Er sieht in ihnen, verglichen mit den Symphonien, "another pattern emerge, another model, another sort of *musicien type*." Taruskin eröffnet eine neue musikästhetische Sicht auf den Komponisten, der von Jugend an nur einen musikalischen Gott verehrte: Mozart, nämlich den Blick auf "the central Tchaikovskian esthetic – the untimely esthetic of the beautiful and the pleasing". Das Komponieren von Suiten sei für Čajkovskij "the cultivation of the rare, the refined, and the exquisite" gewesen. (In: TchAHC, S. 17-60, Zitate: S. 36 und 39.)

"Jeu de sons" (Spiel der Klänge) nennt Čajkovskij den Kopfsatz seiner 2. Suite. Den ungewöhnlichen Titel könnte man, sozusagen als Motto, über die gesamte Werkgruppe der Suiten stellen. "Spiel" bedeutet dem Komponisten soviel wie reflektierender, freier, experimentierender Umgang mit Traditionen, Formen, Satztechniken, Satztypen und Charakteren, fast anarchische Aufhebung von Stilgrenzen und Vermischung von Stilebenen und Gattungen sowie ein neues Konzept von ganzheitlicher gesellschaftlicher Ortung der Musik: Theater – Konzertsaal – Estrade – Salon – Volksfest. "Spiel" bedeutet ihm schließlich auch Freiheit der künstlerischen Phantasie im Hinblick auf die poetischen und prosaischen Inhalte der Musik.

Die 2. Suite. Erster Satz

Die fünfsätzige 2. Suite, in einem Konzert der Russischen Musikgesellschaft am 4. Februar 1884 unter der Leitung von Max Erdmannsdorfer uraufgeführt, stellt das ungewöhnlichste Exemplar ihrer Werkgruppe dar. Der 1. Suite hat sie einen höheren inhaltlichen Anspruch voraus. Der 3. Suite, die mehr zur Gattung der Symphonie hin tendiert und das repräsentativste Werk der Trias darstellt, die größere Freiheit der Phantasie. (Seinen Einfallsreichtum und seine Schreiblust konnte Čajkovskij offenbar kaum bändigen, so daß er sich nach der Fertigstellung der Komposition genötigt sah, die drei letzten Sätze der Suite, besonders aber den dritten, "Scherzo burlesque", vor der Drucklegung nicht unerheblich zu kürzen.) Im ersten Satz bilden fünf heterogene thematische Ideen eine zugleich unproportionierte

und organisch ausgewogene Form, die man zwar "Sonatenhauptsatzform" nennen muß, die mit diesem akademischen Etikett aber völlig unzureichend bezeichnet ist. Denn das Spiel mit Klängen ist ebenso ein heiter-launisches Spiel mit der Form.

Nach dem kurzen, singenden Seitensatz ("grazioso") auf dem Dominant-Orgelpunkt der Dominante G-Dur rückt ein überfallartig einsetzender Tutti-Akkord das Geschehen nach h-Moll. "Più mosso" und "pianissimo" setzt eine gespensterhafte, flüchtige, überlange Schlußgruppe ein, die regelgerecht in G-Dur endet. Nach einer knappen Überleitung mit dem chromatisch aufwärts sequenzierten Kopf des Hauptsatzthemas folgt, als Durchführung des Satzes, ein Fugato über eben dieses Thema. In der Reprise wird das traditionelle Formmodell des Sonatenhauptsatzes mit seinen zwei kontrastierenden Themen und Sätzen ironisch aus den Angeln gehoben: Haupt- und Seitensatzthema erklingen simultan, und zwar als Ober- und Unterstimme, dann, umgekehrt, als Unter- und Oberstimme. Nach dieser Reprise von nur 24 Takten wirkt die Schlußgruppe hier noch viel länger als in der Exposition. Es folgt eine weitere geistvolle Pointe: Nach der Schlußgruppe erklingt, wie am Ende der Exposition als Überleitung zur Durchführung, hier aber wie versehentlich und fehl am Platze, das kraftvoll pochende Kopfmotiv des Hauptsatzthemas. Erst danach folgt, verkürzt, die sanfte, träumerische Einleitungsmusik des Satzes als Coda.

III. -V. Satz: Burleske, Traum und Groteske

Anders als etwa den zeitgenössischen deutschen Komponisten von Orchestersuiten geht es Čajkovskij, auch wenn er hier und da auf alte Satztechniken (Fuge) und Tanztypen (Gavotte) zurückgreift, nicht um die Wiedererweckung der alten Zeit in einem modernen Gewande, um eine unterhaltsame, anspruchslosere Gattung sozusagen unterhalb der Symphonie. Vielmehr entdeckt er ein ganz neues symphonisches Genre für sich, neben der Symphonie, sozusagen als einen Gegenpol zu ihr. Er sucht dabei weitgehende Freiheit von den formalen, gattungstypischen Traditionen und Inhalten der Symphonie, Freiheit für das geistvoll unterhaltsame, ungebundene Spiel der Phantasie, Freiheit auch vom Ich. Sind Čajkovskijs späte Symphonien (beginnend mit der Vierten) nach seinen eigenen Worten "Seelenbeichten", so könnte man seine Suiten (mit E.T.A. Hoffmann) "Phantasiestücke" nennen. Sind Stil, Sprache und Gedankenwelt der Symphonien trotz ihrer "inneren Programme" objektiv und sozusagen kosmopolitisch in dem Sinne, daß sie sich bewußt in die Beethovensche Tradition der Gattung einordnen, so sind Stil, Sprache und Gedankenwelt der Suiten, auch wenn sie nicht mit dieser Tradition brechen, doch sehr viel stärker von nationalen Inhalten und Elementen geprägt. Die Sätze III-V der 2. Suite mit den ungewöhnlichen Titeln "Scherzo burlesque", "Rêves d'enfant" und "Danse baroque (Style Dargomijski)" offenbaren das sehr deutlich.

Im dritten Satz, "Scherzo burlesque", treten zum Orchestertutti vier Accordéons, sozusagen als "Couleur local". Zwar werden sie als "ad libitum" zu besetzen bezeichnet (und tatsächlich sind sie insofern entbehrlich, als sie dasselbe spielen wie die Holzbläser), und doch seien sie, wie der Komponist in einer Anmerkung mit spieltechnischen Hinweisen schreibt, "sehr erwünscht für die gebührende Wirkung des Stückes". Mit dem Epitheton "humoristisch" wäre der Satz nur unzureichend charakterisiert; Čajkovskij bezeichnet ihn als "burlesk", also als schwank- und possenhaft, als derb spaßhaft. Die kraftvoll zupackende, deftige Musik mit ihrem in den A-Teilen ostinat und atemlos durchgehaltenen rhythmischen und melodischen Stolpern und Trippeln, der raffiniert groben Instrumentierung und dem primitiven, penetrant wiederholten Akkordwechsel V-I der Accordéons und der Holzbläser sowie die Variationen über eine Volksliedmelodie mit ihrem Kontrastthema im B-Teil wecken suggestive Bilder einer turbulenten Volksszene: Da wird wild getanzt und lärmend gesungen, gelacht, geschwätzt und gelästert.

Ein größerer Kontrast als der folgende vierte Satz, "Rêves d'enfant" (Kinderträume), lässt sich nicht denken. Dieser Satz in a-Moll, eines der ungewöhnlichsten Stücke aus Čajkovskijs Feder, hat nichts mit einem üblichen lyrischen langsamen Satz gemein. Das zeigen schon die freie assoziative Reihung seiner Teile (A-B-C-D-A'-E-B') und die mit einer höchst ungewöhnlichen chromatisch-enharmonischen Modulation erreichte weit entfernte Tonart es-Moll des geheimnisvollen E-Teils.

Der Satz hebt mit einem elegischen, erzählenden Märchenton an (Teil A). Kurze Melodiephrasen, begleitet von arpeggierten Akkorden der Harfe, unterbrochen von kadenzierenden, sozusagen interpunktierenden, ruhig atmenden Gesten der tiefen Streicher – das ist der Ton der Erinnerung, der Beschwörung von Vergangenen. Die folgende stilisierte Berceuse (B) über dem Orgelpunkt A mit ihrer einfachen Substanz und ihren raffinierten, filigran aufgetragenen Pastellfarben ist ein klassischer Topos für das mütterlich beschützte, reine, glückliche Kindsein. Die folgenden Bilder sind spezifischer, aber gleichzeitig auch schwieriger zu deuten. Die kurze, rhythmisch prägnante Episode C hat überleitende Funktion; D entspricht in allen Parametern einem typischen lyrischen Orchestersatz Čajkovskijs mit liedhaften, ins Hymnische gesteigerten Zügen. Teil E dagegen widerspricht allen Konventionen eines langsamen "lyrischen" Satzes auf irritierende Weise: durch hingetupfte, funktionsharmonisch kaum einzuordnende Klänge; durch ein rhythmisch diffuses melodisches Gespinnst von Figuren, aus denen ein helles, formelhaftes Rufmotiv mit einer düsteren Gegenstimme erscheint; durch ungewöhnliche Farben, die vom Sordino-Spiel der Streicher verschleiert werden; durch extreme Lagen der Instrumentengruppen in zurückgenommener Dynamik; und schließlich durch einen erschreckend brutalen Schluß, der in eine klagende Musik mündet. Wie nach einem schweren Seufzen verstummt sie, bevor die betörend schöne Wiegenlied-Coda einsetzt.

Das erwähnte Rufmotiv des E-Teils wirkt, wenn es sich aus dem vorangehenden Figurengespinnst herauslöst, wie ein plötzlich auftauchendes Traumgesicht, ein schalmeienhafter Lockruf; und die gesamte Episode wirkt wie ein Notturmo, eine Nachtmusik mit Zügen der Bedrohung, Verzauberung und Verlockung. Der einfühlsame "Tonmaler" Čajkovskij, der auch andere musikalische Kinderszenen geschaffen hat (Kinderalbum op. 39, Kinderlieder op. 54, I. Akt des "Nussknacker"-Balletts, verschiedene Wiegenlieder mit und ohne Worte), hat hier eine vielschichtige musikalische Darstellung jener Verwirrungen der kindlichen Natur versucht, die sich auf der Schwelle zum Erwachsenwerden einer ganz neuen, zugleich wunderbaren und bedrohlichen Empfindungswelt öffnet.

Das Finale der 2. Suite beginnt zwar pianissimo und einstimmig in den Streichern, stürmt dann aber vivacissimo um so heftiger voran. Eine "Danse baroque" im Stil Dargomyžskijs nennt Čajkovskij den Satz. Das französische Wort baroque meint hier in seiner ursprünglichen Bedeutung soviel wie exzentrisch, wunderlich, verschroben. Und wenn Čajkovskijs ausdrücklich seinen Landsmann Dargomžskij nachahmt, dann nicht den Komponisten der populären Oper "Rusalka" und des reformerischen Musikdramas "Der steinerne Gast", sondern den Autor der einsätzigen, 1862-67 entstandenen Orchesterkompositionen "Baba-jaga", "Kazačok" und "Finnische Fantasie", in denen sich überraschende und moderne Züge geistvoll-grotesken Humors und deftiger Grobheit finden. Čajkovskij nimmt diese Charakterzüge auf und konzentriert sie im stürmischen Duktus seiner "Danse baroque". Deren rhythmische Vehemenz und wirkungsvolle Instrumentationskunst, die virtuose Stretta mit der knappen Schlußpointe, all das zeigt uns den Symphoniker Čajkovskij von seiner "nationalrussischen" Seite, draufgängerischer, mutwilliger und artistischer noch als im vergleichbaren Finale seiner 2. Sinfonie und mit einem Schuss parodistischer Übertreibung.

Subjektiv und objektiv inspirierte Musik. Die "Manfred"-Symphonie "in vier Bildern"

Čajkovskij unterscheidet nicht grundsätzlich zwischen "absoluter Musik" und "Programm-Musik". Er reflektiert also nicht jene ästhetische Auseinandersetzung um sie, wie sie sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts an Richard Wagners Schriften und Franz Liszts Symphonischen Dichtungen entzündet hat und in Eduard Hanslicks Schriften und Rezensionen anklingt. Die Komponisten des "zweiten Zeitalters der Symphonie" (Carl Dahlhaus), das in den 1870er und 1880er Jahren mit Brahms und Bruckner, Borodin und Čajkovskij, Dvořák und César Franck einsetzt, knüpfen mit ihren symphonischen Werken sowohl an die klassisch-romantische Tradition an, die mit Beethoven ihren Gipfel erreicht und bei Schubert, Mendelssohn und Schumann endet, als auch (von Brahms und Bruckner abgesehen) an die stärker literarisch und philosophisch fundierte und die verschiedenen Künste integrierende Programm-Musik von Berlioz und Liszt.

Für Čajkovskij ist jede Musik, die keine "bloße Tonspielerei" ist, Programm-Musik. Er unterscheidet jedoch die Art der Inspiration, er unterscheidet "subjektive" und "objektive" Inspiration. "Im ersten Fall", also bei subjektiver Inspiration, schreibt er an Nadežda fon Meck am 17. Februar / 1. März 1878 aus Florenz, "kommen in der Musik 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 [für das Publikum] nicht nur nicht nötig, sondern unmöglich. Eine andere Sache", nämlich ein 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 unentbehrlich." Sind seine Symphonien Nr. 4-6 "subjektiv" inspirierte Programm-Symphonien, so ist die "Manfred"-Symphonie von 1885 ein "objektiv", nämlich durch das gleichnamige dramatische Poem des englischen Romantikers Lord Byron angeregtes Werk.

Hätte sich Čajkovskij nicht verpflichtet gefühlt, ein Balakirev gegebenes Versprechen zu erfüllen, hätte er das gewaltige Werk wohl nicht geschaffen. Es ist ihm unendlich schwer gefallen. Wahrscheinlich nicht nur, weil das Programm von Balakirev und Stasov sich offensichtlich an Berlioz orientiert und schon deshalb eine immense Herausforderung bedeutete. (Tatsächlich hatte Balakirev es ursprünglich für den in Russland umjubelten Berlioz geschrieben und diesem angeboten – doch Berlioz hatte es abgelehnt.) Und nicht nur, weil Schumann das Sujet 1848/49 in seiner "Manfred"-Ouvertüre op. 115 gestaltet hatte. (Čajkovskij kannte das Werk und hatte es 1872 in einer Rezension als "eine mächtige, tief durchdachte Komposition" bezeichnet, die "zu den großartigsten Schöpfungen seit Beethoven zählt.") Sondern auch, weil das Programm vier Sätze bzw. "Bilder" fordert. Čajkovskijs "objektiv" inspirierte Programm-Musiken über literarische Sujets waren bisher einsätzig: "Das Gewitter" (nach Ostrovskij), "Romeo und Julia" sowie "Der Sturm" (nach Shakespeare), "Francesca da Rimini" (nach Dante); auch diejenigen nach "Manfred" sind es wieder: "Hamlet" und "Der Wojewode" (nach einer Ballade von Mickiewicz / Puškin). Und diese einsätzigigen Ouvertüren oder "Fantasien" sind – bei aller Anschaulichkeit auch "bildlicher" Vorgänge (Gewitter, Kampf, Höllensturm usw.) – vor allem auf die "innere Dramatik" der Stoffe gerichtet: das Seelenleid der Unglücklichen, das schicksalhafte Zusammentreffen von Menschen, tragische Liebe usw. Das "Manfred"-Programm ist auf "Inneres" und "Äußeres" gerichtet, sein Stoff und seine Dramaturgie sind heterogen: Seelendrama im I. Satz, Naturbild im II., Stimmungsidylle im III. und wüstes infernalisches Bacchanale im Finale. Sie substantiell zu verbinden, konnte natürlich nur mit dem Berliozschen Verfahren der "Idée fixe" gelingen.

Einen Ansatz zu diesem Verfahren gibt es schon in den Ecksätzen von Čajkovskijs 4. Symphonie (1876/77). Das fanfarenartige Schicksalsthema bleibt dabei musikalisch und im Charakter unverändert, und so eindeutig diese Leitidee semantisch ist, so abstrakt, übergeordnet und isoliert und plakativ ist sie doch im musikalischen Gesamtgeschehen des Werks. Ganz anders verfährt Čajkovskij in der "Manfred"-Symphonie von 1885. Der musikalische Leitgedanke ist in Umfang und Charakter breiter angelegt und gedanklich differenzierter. Die *Idée fixe* ist nicht abstrakt, sondern konkret. Sie bezeichnet und charakterisiert die Hauptfigur des Geschehens, den faustischen, von Selbstvorwürfen, Zweifeln, Schuld, innerer Zerrissenheit und Lebensüberdruß getriebenen Manfred des Byronschen „Dramatischen Gedichts“ (1817). Wie in Berlioz' "Symphonie fantastique, épisode de la vie d'un artiste" op. 14 (1830) und wie in Čajkovskijs 5. Symphonie op. 64, etwa drei Jahre nach "Manfred" entstanden, erscheint die *Idée fixe* jeweils in allen Sätzen; sie wird in Faktur, in Takt- und Tonart abgewandelt (in der 5. Symphonie im Finale auch von Moll nach Dur gerückt) und verändert dadurch ihren Charakter und ihre Aussage.

Die "Manfred"-Symphonie ist eines von Čajkovskijs schwierigsten, interessantesten und längsten Orchesterwerken – und eines mit der reichsten Farbpalette und großartigsten Instrumentation. Aber, wie er selbst vorausgesehen hatte: Es wurde und wird selten gespielt. Čajkovskijs Haltung seiner "Manfred"-Symphonie gegenüber schwankte, wie man es auch bei anderen Werken beobachten kann. Während er sie zunächst für sein "bestes symphonisches Stück" gehalten hatte und ihn die eher kühle Reaktion des Publikums bei der Moskauer Uraufführung im Frühjahr 1886 (unter der Leitung von Max Erdmannsdorfer) nicht weiter irritierte, schätzte er später nur noch die beiden ersten Sätze des Werkes. Schließlich überlegte er sogar, lediglich den ersten Satz in neu gefaßter Form als "Symphonische Dichtung" beizubehalten.

Der Grund für diesen – nicht ausgeführten – Plan mag in der schon erwähnten wesensmäßigen Heterogenität der vier "Bilder" liegen. Im ersten Satz hat Čajkovskij das Seelendrama des düsteren Helden gestaltet, die schmerzliche Klage, wilde Sehnsucht und abgrundtiefe Verzweiflung – und die helle, zarte, verklärte Gestalt seiner geliebten und durch seine Liebe zerstörten Schwester Astarte. Dieses zutiefst bewegende symphonische Drama ist in sich geschlossen und bedarf als solches keiner Ergänzung. Das Auftauchen von Manfred und seiner *Idée fixe* in den beiden Mittelsätzen bleibt äußerlich – hier liegt natürlich auch die Hauptschwäche des von Balakirev und Stasov vorgegebenen Programms à la Berlioz. Das spektakelhafte infernalische Treiben des Finales (mit den raffiniert und allmählich eingeführten Manfred-Themen) mündet zwar nach einer Überleitung mit der Manfred-Thematik in die zarte Astarte-Musik und das Manfred-Thema, bevor dann die verkürzte Reprise des "Andante con duolo"-Teils aus dem I. Satz erklingt. Der sich anschließende Quasi-Choral (mit Orgel bzw. Harmonium), grundiert mit der Melodie des "Dies irae" (auch eine Erinnerung an Berlioz' "Symphonie fantastique" – ebenso wie das Pastorale des III. Satzes) und der "verklärte" Pianissimo-Schluß in H-Dur stehen aber in einem seltsam unpassenden Gegensatz zur vorangehenden Musik der Verzweiflung.

Wären doch Balakirev und Stasov Byrons Original gefolgt! Astarte verkündet Manfred den Tod, weicht aber seiner Bitte um Vergebung aus. Weder auf die Religion noch auf die Magie läßt er sich ein. Der tragisch an sich selbst scheiternde Held stirbt allein, unversöhnt, unerlöst. Wir wissen nicht, wie die von Čajkovskij geplante revidierte Fassung des ersten Satzes als selbständige Symphonische Dichtung ausgesehen hätte. So geben wir uns gern mit den grandiosen vier Bildern des Zyklus zufrieden, die zum Gewaltigsten und Grandiossten gehören, das der Symphoniker Čajkovskij geschaffen hat. Und wir haben uns folglich auch mit dem "verklärten" Schluß des Finales abzufinden – selbst wenn wir verstehen können, daß sich in Rußland eine Tradition durchgesetzt hat, diesen dem Byronschen Ori-

ginal widersprechenden versöhnlichen Schluß durch den Rückgriff auf den Schluß des ersten Satzes und ein Ende in Trostlosigkeit zu ersetzen.

Das Programm der "Manfred"-Symphonie² hat Čajkovskij der gedruckten Partitur in russischer und französischer Sprache vorangestellt. Die deutsche Übersetzung des Programms der "vier Bilder" lautet:

I. Manfred irrt in den Alpen umher. Gequält von Schicksalsfragen der Existenz, zerrissen von dem brennenden Schmerz der Hoffnungslosigkeit und der Erinnerung an seine verbrecherische Vergangenheit, erleidet er grausame Seelenqualen. Manfred ist tief in die Geheimnisse der Magie eingedrungen und steht gebieterisch mit den mächtigen Gewalten der Hölle in Verbindung; aber weder sie noch irgendetwas auf der Welt können ihm das Vergessen schenken, welches allein er vergebens sucht und erbittet. Die Erinnerung an die umgekommene Astarte, die er einstmals leidenschaftlich geliebt hat, plagt sein Herz und nagt an ihm, und Manfreds unermessliche Verzweiflung ist grenzenlos und ohne Ende.

II. Die Alpenfee erscheint Manfred unter dem Regenbogen des Wasserfalls.

III. Pastorale. Bild des einfachen, armen und behaglichen Lebens der Gebirgsbewohner.

IV. Der unterirdische Palast des Ariman. Höllenorgie. Manfred erscheint inmitten des Bacchanals. Anrufung und Erscheinung des Schattens der Astarte. Ihm wird vergeben. Tod Manfreds.

² Vgl. dazu auch Elisabeth Bender, "Čajkovskijs Programmusik", Mainz etc. 2009 (= Čajkovskij-Studien 11), S. 310-320.