

Tschaikowsky-Gesellschaft

Mitteilungen 19 (2012)

S. 45–73

„Bei Brandus in Paris gibt es alle meine Werke“ – Zur frühen Verbreitung von Čajkovskijs Musik in Frankreich (Lucinde Braun)

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,
Sodener Str. 45a, D-61462 Königstein im Taunus
info@tschaikowsky-gesellschaft.de / www.tschaikowsky-gesellschaft.de

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

„Bei Brandus in Paris gibt es alle meine Werke“¹ Zur frühen Verbreitung von Čajkovskijs Musik in Frankreich²

von Lucinde Braun

Am 13. / 25. Dezember 1878, unmittelbar bevor Čajkovskijs Abreise nach Paris, machte Nadežda fon Mekk dem Komponisten ein großzügiges Angebot: „Jetzt das Zweite: vielleicht kommen Sie, wenn Sie jetzt in Paris sind, auf die Idee, unsere Suite dort herauszugeben, so dass ich Ihnen auch für diesen Zweck hier 2000 francs in französischen Papieren beilege [...]“.³ In seinem Antwortschreiben klärte Čajkovskij sie jedoch auf, dass er die 1. Orchestersuite op. 43, von der hier die Rede ist, unbedingt seinem Verleger Petr Jurgenson anvertrauen wolle, ja dass er sogar auf ein kleines Honorar hoffe.⁴ Ausländische Verlage spielten als Herausgeber seiner neuen Kompositionen nur ausnahmsweise eine Rolle, etwa im Falle der Ouverture *Romeo i Džul’etta* (*Romeo und Julia*), die 1871 bei Bote & Bock in Berlin erschienen war. Ausgesprochen schlechte Erfahrungen sammelte Čajkovskij 1877/78 mit dem Leipziger Verlag Leuckart.⁵ Dass Leuckart die ihm zuge sandten Druckvorlagen zu den *Variationen über ein Rokoko-Thema* op. 33 und zum *Valse-Scherzo* op. 34 monatelang im Regal liegen ließ, konnte den Komponisten nur in seinem Entschluss bestätigen, seine Werke einzig Petr Jurgenson zu überlassen. Welche Bedeutung besaßen dann aber französische Verlage für den russischen Komponisten?

Während die Rolle der deutschen Verlage für Druck und Verbreitung von Čajkovskijs Werken als verhältnismäßig gut erforscht gelten kann,⁶ hat man sich mit der Situation in Frankreich bisher kaum beschäftigt. Allgemein bekannt ist lediglich die Tatsache, dass der Pariser Verleger Félix Mackar etwa seit 1885/86 für den Vertrieb der Čajkovskij-Drucke in

¹ „В Париже у Брандуса имеются все мои сочинения“, aus P. I. Čajkovskijs Brief an N. F. fon Mekk, Clarens, 31. / 19. März 1878, ČM 2 – 2010, S. 130 f.

² Diese Studie entstand im Rahmen des Projekts „Tschairowsky und Frankreich. Bikulturalität auf dem Prüfstand“ an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Für die großzügige Förderung bin ich der Deutschen Forschungsgemeinschaft sehr verbunden. Mein Dank gilt auch den Mitarbeitern der Musikabteilung und des Reproduktionsservice der Bibliothèque nationale in Paris sowie der Bayerischen Staatsbibliothek München. Dr. Galina Petrova und Dr. Grigorij Moiseev halfen bei der Beschaffung russischer Notenausgaben. Maßgeblich unterstützt wurde die praktische Durchführung von Olga Novik (M.A.). Für ihr Entgegenkommen bei meiner Arbeit im Staatlichen Čajkovskij-Haus-Museum in Klin sei der Direktorin, Frau Galina Belonovič, herzlich gedankt. Besonderer Dank gebührt schließlich Dr. habil. Polina Vajdman und Dr. Ada Ajnbinder, ohne deren Gastfreundschaft, Fachgespräche und Hilfe bei den Archivrecherchen in Klin meine Čajkovskij-Forschungen nie so weit gediehen wären.

³ „Теперь второе: быть может, будучи теперь в Париже, Вам задумается там издать нашу сюиту, то и на этот предмет я прилагаю здесь 2000 francs французскими бумажками [...]“ ČM 2 – 2010, S. 389.

⁴ ČM 2 – 2010, S. 390.

⁵ Zu den bei Bote & Bock sowie bei Leuckart erschienenen Kompositionen siehe auch die Tabelle weiter unten.

⁶ Siehe vor allem Thomas Kohlhase und Peter Feddersen, *Der Briefwechsel des Hamburger Verlegers Daniel Rahter mit P. I. Čajkovskij 1887-1891*, in: *Mitteilungen* 8 (2001), S. 47-122. Einige Informationen zur Verbreitung von Čajkovskijs Werken in Sammeldrucken gibt Feliks Purto, *Russkaja muzyka v nemeckich notoizdatel’skich firmach vtoroj poloviny XIX-načala XX veka*, in: *Nemecko-russkie muzykal’nye svjazi*, hrsg. von A. K. Kenigsberg, Sankt Petersburg 2002, S. 62-87. Zur Kooperation der Verlage Jurgenson und Rob. Forberg, Leipzig vgl. meinen Beitrag „Mögen diese hübschen Lieder doch auch mit deutschen Worten erscheinen“ – *Hans Schmidt und die frühe Čajkovskij Rezeption in Deutschland* im vorliegenden Heft, S. 92.

Frankreich zuständig war. Verglichen mit der erst 1888 definitiv getroffenen Entscheidung für den Hamburger Verlag Daniel Rahter als Lizenzpartner in Deutschland schien die Verbreitung in Frankreich somit früher und einfacher geregelt gewesen zu sein. Tatsächlich stellt sich aber sehr wohl die Frage, wann und auf welchem Weg Noten mit Čajkovskijs Musik vor 1885 nach Frankreich drangen. Die vielfältigen Propagandaaktivitäten, die Mackar im Herbst 1885 entfaltete und zu denen sehr bald ein erstes, nur Čajkovskijs Werken geltendes Porträt-Konzert („Audition“) am 14. Januar 1886 in der Salle Érard zählte, weisen auf bereits bestehende Aufführungstraditionen und ein von langer Hand vorbereitetes Interesse am Oeuvre des russischen Komponisten hin, das ohne einen regulären Vertrieb kaum denkbar erscheint.

Čajkovskijs Wirken fällt in eine Zeit, in der das französische Verlagswesen sich in einem dramatischen Niedergang befand. Wie Anik Devriès-Lesure dargestellt hat, führte nach dem Deutsch-Französischen Krieg von 1870/71 die Industrialisierung im Deutschen Reich zu einer Rationalisierung und Verbilligung des Notendrucks, gegen die französische Unternehmen machtlos waren.⁷ Mit der Effizienz und technischen Qualität der deutschen Notendruckereien konnten französische Unternehmen ebenso wenig mithalten wie russische. Eine Statistik mit den Zahlen der deutschen Notenexporte nach Frankreich zeigt eindrücklich, wie französische Produkte zwischen 1868 und 1908 in einem kontinuierlichen Prozess von den deutschen Masseneditionen verdrängt wurden.⁸

Zu diesem Befund passt die Beobachtung, dass deutsche Musikverlage früher als französische auf Kompositionen Čajkovskijs zugriffen. Eine Rolle spielte dabei sicher der größere Bekanntheitsgrad des russischen Komponisten in Deutschland, wohin es gute kollegiale Kontakte gab. Allgemein bekannt ist so die Tatsache, dass die Partitur-Erstaussgabe der Ouvertüre *Romeo und Julia* 1871 auf Vermittlung Karl Klindworths vom Berliner Verlag Bote & Bock hergestellt wurde. Der chronologisch gesehen zweite deutsche Čajkovskij-Druck, der sich über Friedrich Hofmeisters *Musikalisch-literarische Monatsberichte* ermitteln lässt, hängt ebenfalls mit ersten Aufführungen Čajkovskijscher Klavierkompositionen zusammen. Folgende Annonce erschien auf dem Titelblatt der Ausgabe vom 5. Mai 1874:

In meinem Verlage erschien mit Eigenthumsrecht:

P. Tschaikowsky, Six Morceaux pour le Piano. Op. 19.

No. 1. Rêverie du soir. Mk 2,25.

No. 2. Scherzo humoristique. Mk 3.

No. 3 Feuillet d'Album Mk. 2.

No. 4. Nocturne. Mk 2,25.

No. 5. Capriccioso. Mk 3.

No. 6. Thème et Variation. Mk 4,50.

Preis complet Mk 6 netto.

No. 1 spielte Rubinstein, No. 2 Bülow mit grossem Erfolg in seinen Concerten.

Leipzig. Fr. Portius.⁹

Der Leipziger Verlag Friedrich Portius scheint nur die Klavierstücke op. 19 verlegt zu haben. Sein Name taucht später nirgends mehr in Zusammenhang mit Čajkovskij auf. Aber

⁷ Vgl. Anik Devriès-Lesure, *Le commerce de l'édition musicale française au XIXe siècle. Les chiffres du déclin*, in: *Revue de Musicologie* 79/2 (1993), S. 281.

⁸ Der deutsche Export stieg in diesem Zeitraum von 1.767 kg auf 258.032 kg an, vgl. Anik Devriès-Lesure, *Un siècle d'implantation allemande en France dans l'édition musicale (1760-1860)*, in: *Le Concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914*, hrsg. von Hans Erich Bödeker, Patrice Veit, Michael Werner, Paris 2002, S. 40 f.

⁹ Friedrich Hofmeister, *Musikalisch-literarischer Monatsbericht*, Mai 1874, S. 91.

das Interesse an dem Russen muss damit geweckt worden sein. Denn im Sommer 1876 setzt eine intensive editorische Tätigkeit ein, an der mehrere deutsche Verlage, Forberg, Leuckart, Cranz sowie Bote & Bock, beteiligt waren. Während Forberg sehr rasch einen größeren Ausschnitt des Repertoires auf den Markt brachte,¹⁰ machte Leuckart ihm direkte Konkurrenz mit parallelen Ausgaben derselben Klavierkompositionen. Eine Tabelle, die sämtliche in Hofmeisters *Musikalisch-literarischen Monatsberichten* zwischen 1876 und 1878 aufgeführten deutschen Čajkovskij-Ausgaben zusammenstellt, verdeutlicht die Vielfalt an verlegerischen Initiativen, die sich grundsätzlich von der Situation in Frankreich unterscheidet:

Friedrich Hofmeister, Musikalisch-literarischer Monatsbericht					
Jahr	Monat	S.	Werk	Op.	Verlag
1871	Mai	82	Ouv. à la Tragédie de Shakespeare Roméo et Juliette Partitur.		Bote & B.
1874	Mai	91	Six Morceaux pour le Piano.	19	Portius
1876	Juni	125	Quatuor (D) p. 2 V., A. et Vcelle	11	Forberg
		129	Sérénade mélancolique. Morceau p. V. av. Piano	26	Forberg
		137	Scherzo à la russe et Impromptu p. Piano.	1	Forberg
		137	Souvenir de Hapsal. Deux Morceaux p. Piano. No. 1	2	Leuckart
			Scherzo (F). No. 2 Chant sans Paroles [sic]		
		137	Valse-Caprice (D) p. Piano	4	Forberg
		137	Romance (f) p. Piano	5	Leuckart
		137	Valse-Scherzo (A) p. Piano.	7	Forberg
		137	Capriccio (Ges) p. Piano	8	Forberg
		137	Trois Morceaux p. Piano.	9	Forberg
		137	Deux Morceaux p. Piano.	10	Leuckart
		137	Six Morceaux p. Piano.	19	Forberg
1876	Juli August	163	Sérénade mélancolique. Morceau p. V. et Piano. Nouv. Edition.	26	Forberg
		163	Andante cantabile du Quatuor Op. 11. Nouv. Edition. P. V. et Piano par Ferd. Laub	11	Forberg
		163	Andante cantabile du Quatuor Op. 11. Nouv. Edition. P. Vcelle et Piano p. W. Fitzenhagen	11	Forberg
		171	Compositions p. Piano. Nouv. Edition. Scherzo à la russe. Impromptu	1	Forberg
		171	Compositions p. Piano. Nouv. Edition. Souvenir de Hapsal. Trois Morceaux.	2	Forberg
		171	Compositions p. Piano. Nouv. Edition. Valse-Caprice (D)	4	Forberg
		171	Compositions p. Piano. Nouv. Edition. Romance (As)	5	Forberg
		171	Compositions p. Piano. Nouv. Edition. Valse-Scherzo (A)	7	Forberg
		171	Compositions p. Piano. Nouv. Edition. Capriccio (Ges)	8	Forberg
		171	Compositions p. Piano. Nouv. Edition. Trois Morceaux.	9	Forberg
		171	Compositions p. Piano. Nouv. Edition. Deux Morceaux.	10	Forberg
		171	Compositions p. Piano. Nouv. Edition. Six Morceaux.	19	Forberg

¹⁰ Siehe zu dieser Frage auch den Beitrag „Mögen diese hübschen Lieder doch auch mit deutschen Worten erscheinen“ – Hans Schmidt und die Anfänge der Čajkovskij-Rezeption in Deutschland im vorliegenden Heft, S. 94.

1876	September	218	Trois Morceaux p. Piano.	9	Leuckart
		218	Six Morceaux p. Piano.	19	Leuckart
		242	Lieder u. Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte.	6	Forberg
		242	Lieder u. Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte.	27	Forberg
		242	Lieder u. Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte.	28	Forberg
1877	Januar	10	Scherzo (As) f. Pfte.	21	Leuckart
1877	Februar	31	Ouv. Roméo et Juliette, arr. p. 2 Pianos p. Ch. Klindworth.	o.O.	Bote & B.
1877	März	54	3me Symphonie (D) à gr. Orch. Part. / St.	29	Cranz
		55	Quatuor No. 3 (es) p. 2 V., A. et Vcelle. Part. / St.	30	Cranz
1877	November	326	Six Morceaux p. Piano.	19	Leuckart
1877	Dezember	346	Troisième Symphonie (D) arr. p. Piano à 4 Mains	29	Cranz
1878	Februar	36	Andante cantabile du Quatuor Op. 11, p. Fl. et Piano arr. p. W. Barge	11	Forberg
		36	Barcarolle (g) p. V. et Piano arr. p. Ed. Herrmann	37 ^{bis}	Forberg
		42	Quatuor No. 3 (es) arr. p. Piano à 4 Mains p. A. Batalina	30	Cranz
		52	Barcarolle (g) p. Piano	37 ^{bis}	Forberg
1878	April	100	Francesca da Rimini. Fantaisie d'après Dante, Part. /St.	32	Bote & B.
		100	Scène et Air de Ballet de l'Opéra : Voyevode, p. Orch. Part.		Bote & B.
		109	Francesca da Rimini. Fantaisie, arr. p. Piano à 4 Mains p. Ch. Klindworth	32	Bote & B.
		116	Francesca da Rimini. Fantaisie p. Orch., arr. p. Piano p. Ch. Klindworth	32	Bote & B.

Tabelle: Čajkovskijs Werke in deutschen Musikverlagen 1876–1878

Die Probleme, die Čajkovskijs Verleger Petr Jurgenson mit deutschen Raubdrucken hatte, die dann wieder nach Russland reimportiert wurden,¹¹ gab es mit Frankreich nicht. Das Phänomen der ‚piraterie‘ taucht hier zum einen aufgrund der geschilderten wirtschaftlichen Schwäche nicht auf. Vergeblich wird man in Frankreich jene Fülle an Nachdrucken, Bearbeitungen, revidierten oder mit Fingersätzen versehenen Ausgaben suchen, die in deutschen Bibliotheken aufbewahrt werden. Auch die typischen Sammelwerke, in denen Čajkovskij schon früh mit einzelnen Klavierstücken oder Romanzen vertreten war, scheint es in Frankreich nicht gegeben zu haben.

Zum anderen war Frankreich damals im Bereich des Urheberrechts das modernste Land Europas. Es gab ein allgemeines Rechtsverständnis und eine fest etablierte juristische Praxis, die den Gedanken an Raubdrucke offenbar gar nicht erst aufkommen ließen.¹² Profitieren konnte Jurgenson zudem von den Erfahrungen, die sich im internationalen Bereich zwischen Frankreich und Deutschland angesammelt hatten. Anik Devriès-Lesure hat dargestellt, wie deutsche Verlage seit dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts versucht hatten, feste Niederlassungen in Paris zu gründen, die sich jedoch stets nur wenige Jahre halten konnten¹³. Waren ausländische Druckerzeugnisse in Frankreich zunächst noch als urheberrechtlich ungeschütztes ‚domaine public‘ behandelt worden, kam es 1860 zu einer vertraglichen Regelung zwischen Deutschland und Frankreich,¹⁴ die die Praxis der Raubdrucke unterband. Diese Wende hatte zur Folge, dass das ‚dépôt exclusif‘ sich allgemein

¹¹ Vgl. Purtoč, S. 78 f.

¹² Der einzige Druck, bei dem der Komponist selbst argwöhnte, es könne sich um einen Raubdruck handeln, die 1881 bei Hamelle, Paris, erschienene Ausgabe des Klavierzyklus *Die Jahreszeiten*, ist offenkundig in Absprache mit dem Moskauer Verlag M. Bernard erschienen, vgl. Lucinde Braun, „V Pariže u Brandusa imejutsja vse moi proizvedenija“ – Francuzskie izdatelji Čajkovskogo, in: PMA 11 (in Vorb.).

¹³ Devriès-Lesure, *Un siècle d'implantation allemande en France*, S. 35.

¹⁴ Vgl. zum internationalen Urheberrechtskongress in Brüssel 1858, der den Anstoß zu zwischenstaatlichen Verträgen gab, Christian Sprang, *Grand opéra vor Gericht*, Baden-Baden 1993, S. 235-241.

durchsetzte,¹⁵ ein Modell, bei dem der deutsche Verlag eine französische Firma als alleinigen Vertragshändler („dépôt exclusif“) wählte.¹⁶

Auch Petr Jurgenson arbeitete in Frankreich von Anfang an nur mit einem Verlag zusammen, der allem Anschein nach das „dépôt exclusif“ für Čajkovskijs Werke in Frankreich erworben hatte.¹⁷ Bisher fehlen Dokumente, die genauen Rückschluss auf Art und Zeitpunkt einer vertraglichen Vereinbarung zwischen dem russischen und dem französischen Verleger erlauben. Hierzu wären Recherchen im Verlagsarchiv Petr Jurgensons erforderlich, die den Rahmen dieser Studie sprengen würden.¹⁸ Einige Anhaltspunkte findet man jedoch in den Briefwechseln des Komponisten. Wir wollen versuchen, diesen Bereich genauer auszuleuchten.

Der Verlag Brandus & C^o

Den frühesten Hinweis auf den Verlag Brandus bietet Čajkovskijs Antwort auf Taneevs Frage, wo man Čajkovskijs Werke in Paris erwerben könne. In seinem Brief vom 5. / 17. Dezember 1876 erklärte er: „Jurgenson sagt, dass man bei Brandus alles von mir erhalten kann.“¹⁹ Zu diesem Zeitpunkt war auch der deutsche Verlag Rob. Forberg als Čajkovskij-Verleger aktiv geworden, möglicherweise aufgrund einer gleichzeitigen Ausdehnung von Jurgensons Geschäftskontakten nach Frankreich und nach Deutschland hin. Eine indirekte Bestätigung für die Rolle von Louis Brandus findet sich ferner in einem Brief, den der russische Verleger seinem Komponisten am 21. Dezember 1878 nach Paris schickte: „Trinke einen Bock auf mein Wohl im Café unter Brandus und denke daran, dass Du unter Deinen eigenen Werken sitzt.“²⁰

Öffentlich dokumentiert wird der Beginn von Brandus' Tätigkeit durch eine Verlagsannonce, die am 27. Mai 1877 in der *Revue et gazette musicale de Paris* erschien (siehe Abbildung). Aufgelistet sind hier nur Ausgaben aus Petr Jurgensons Katalog, nicht dagegen die von Bessel verlegten Kompositionen. Der Verlag Jurgenson wird in der Annonce nicht genannt. Brandus tritt damit als autorisierter Vertreter von Čajkovskijs Werken in Frankreich auf. Dass es eine solche vertragliche Regelung gegeben hat, vermutet auch Thomas Kohlhase, dem bei der Jurgensonschen Ausgabe des Klavierstücks op. 9, Nr. 2 (Moskau 1878) auffiel, dass der Katalog der Werke Čajkovskijs auf der ersten Seite des Außenumschlags als Eigentümer sowohl den Verlag P. Jurgenson (Moskau) als auch Brandus & C^o (Paris) anführt.²¹

Aus verschiedenen Gründen ist es allerdings nicht leicht, heute noch Ausgaben dingfest zu machen, die als Kommissionsverlag tatsächlich die Firma Brandus & C^o auf ihrem Titelblatt führen. Denn als Mackar später von Brandus die Lizenz für Frankreich erwarb,

¹⁵ Devriès-Lesure, *Un siècle d'implantation allemande en France*, S. 39.

¹⁶ Ebd., S. 38.

¹⁷ Vgl. Kohlhase, *Der Briefwechsel*, S. 110, Fußnote 2, mit weiteren Nachweisen.

¹⁸ Der Fond des Verlags Petr Jurgenson im VMOMK in Moskau enthält zwar Korrespondenzen mit deutschen Verlagen, jedoch keine Briefe französischer Partnerunternehmen. Für die Überprüfung des Quellenbestandes auf diese Frage hin sei Ada Ajnbinder herzlich gedankt. Reste der französischen Verlagskorrespondenz könnten sich nur noch im RGALI im Fond der Familie Jurgenson erhalten haben.

¹⁹ «Юргенсон говорит, что у Брандуса все мое можно достать.» СТ (1951), S. 12.

²⁰ «Prends un bock за мое здоровье в кафе под Брандусом и вспомни, что сидишь под своими собственными творениями.» СЖу 1 – 1938, S. 66.

²¹ Vgl. Kohlhase, *Der Briefwechsel*, S. 120. Der Katalog zählt als Werke auf op. 1-14, 18-20, 22, 23, 26-36 und die 50 russischen Volklieder für Klavier zu vier Händen, ist also um einiges vollständiger als die abgebildete Annonce von 1877.

Dieses Dokument darf aus rechtlichen Gründen nur in der Druckfassung des Heftes publiziert werden.

Revue et gazette musicale de Paris, 44/1877, Nr. 21, 27. Mai 1877, S. 168. Exemplar Bayerische Staatsbibliothek München, D-Bs: Mus. th. 417-44

überklebte er systematisch die Verlagsangabe seines Vorgängers mit seinem eigenen Verlagsetikett. Die in der Pariser Bibliothèque Nationale deponierten Ausgaben lassen nur in einigen wenigen Fällen erkennen, dass unter Mackars Etikett ursprünglich ‚Brandus & C^o‘ aufgedruckt war.²² Einige Ausgaben, die offenbar noch die originale Titelgestaltung mit Angabe des Verlags Brandus & C^o bewahren, werden im Čajkovskij-Werkverzeichnis genannt.²³ Eingesehen im Kliner Archiv wurde eine russischsprachige Einzelausgabe der *Serenada Don Žuana* („Don Juans Serenade“) op. 38, Nr. 1. Sie trägt die Pariser Verlagsadresse, obwohl sie offenkundig nicht für den Export bestimmt war – denn sowohl der Name des russischen, als auch der des französischen Verlags sind in kyrillischer Schrift aufgedruckt: «Москва у П. Юргенсона / Париж у Брандус [sic] и К^o» (Moskau bei P. Jurgenson / Paris bei Brandus u. K^o).²⁴ Ähnliche Beispiele finden sich später für den Verlag Mackar & Noël.²⁵ Aus der Privatsammlung Thomas Kohlhase stammt schließlich ein Exemplar des *Valse-Scherzo* op. 34 in der Ausgabe für Violine und Klavier.²⁶ In deutschen Bibliotheken haben sich dagegen mit einer Ausnahme keine ‚Brandus‘-Ausgaben erhalten.²⁷ In Anbetracht der expansiven Exportpolitik des damaligen deutschen Musikalienhandels und auch aufgrund der internationalen rechtlichen Regelungen werden diese kaum ihren Weg ins Kaiserreich gefunden haben.

In Louis Brandus hatte Petr Jurgenson einen der namhaftesten französischen Verleger für sich gewonnen. 1816 im preussischen Kremen geboren, hatte Brandus 1845 Maurice Schlesingers Verlag aufgekauft, der die Rechte auf Welterfolge des damaligen Grand opéra-Repertoires wie Giacomo Meyerbeers *Robert le Diable* und *Les Huguenots* oder Fromental Halévy's *La Juive* besaß.²⁸ 1850 fusionierte er überdies mit dem Verlag Troupenas, der vor allem Opern Rossinis, Bellinis und Donizettis im Programm hatte. In den 1860er Jahren verzeichnete Brandus große Verkaufserfolge mit den neuen Operetten Jacques Offenbachs und Adrien Lecoqs. Kurzzeitig streckte Brandus seine Hände auch nach Russland aus. 1852 gründete er eine Filiale in Sankt Petersburg, für die er sich mit Sélim-François Dufour zusammenschloss, einem Buchhändler, der seit 1826 als ‚libraire de la Cour de Russie‘ für Buchimporte in das Zarenreich zuständig war. Obwohl der russischen Initiative nur kurze Dauer beschieden war – die Niederlassung, die auch Instrumente von Pierre-Orphée Erard und Adolphe Sax vertrieben hatte, musste 1855 bereits aufgegeben

²² Im Gegenlicht erkennbar war der Firmenname ‚Brandus‘ bei den Exemplaren der *Grande Sonate* op. 37 [F-Pn: Vm⁷ 5228 (XXXVII)] sowie der französisch-deutsch textierten Einzelausgaben der Romanzen op. 6, Nr. 2 *Pourquoi tant de plaintes (Ni slova, o drug)* [F-Pn: Vm⁷ 5227 (VI,2)], op. 27, Nr. 5 *Dès le jour qui me vit naître (Ali mat' menja rožala)* [F-Pn: Vm⁷ 5227 (XXVII,5)] und op. 28, Nr. 4 *Il m'aimait tant (On tak menja ljubil)* [F-Pn: Vm⁷ 5227 (XXVIII,4)].

²³ Es handelt sich offenbar um Ausgaben aus dem Bestand des GDMČ. Die Drucke konnten im Einzelnen nicht überprüft werden. Vgl. ČS, S. 425 (*Valse-Scherzo* für Violine und Orchester op. 34, Orchesterstimmen 1878), S. 544 (*Grande Sonate* op. 37), S. 398 (1. Klavierkonzert b-Moll op. 23, Partitur 1879), S. 407 (2. Klavierkonzert G-Dur op. 44, Partitur 1881), S. 614 (Sechs Romanzen op. 38, [1881]).

²⁴ GDMČ, Nr. 5920.

²⁵ Vgl. entsprechende Nachweise bei Kohlhase, *Der Briefwechsel*, S. 119.

²⁶ Vgl. ebd., S. 118. Für die freundliche Auskunft danke ich Prof. Kohlhase herzlich.

²⁷ Die Ausgabe der *Grande Sonate* op. 37, 1879: Moskau P. Jurgenson, Paris Brandus & C aus dem Besitz der Bayerischen Staatsbibliothek (D-Mbs: 4^oMus. Pr. 13431) stellt das einzige im Karlsruher Virtuellen Katalog ermittelbare Exemplar einer ‚Brandus‘-Ausgabe von einer Komposition Čajkovskijs in deutschen Bibliotheken dar, auch erwähnt bei Kohlhase, *Der Briefwechsel*, S. 47 und 118. Dieses Exemplar diente als Referenzquelle für die Edition in NČE 69b, vgl. *Critical notes*, S. 247.

²⁸ Vgl. *Dictionnaire des éditeurs français, Bd. 2: De 1820 à 1914*, Genf, 1988, S. 72-79. Anik Devriès, *La Maison Brandus. Heurs et malheurs d'un commerce d'éditions musicales au XIXe siècle*, in: *Revue de musicologie*, 70 (1984), S. 51-82.

werden²⁹ –, erklärt sie die Offenheit für Kontakte nach Russland, die leicht über Dufour bewerkstelligt werden konnten.

Im Jahr 1878 präsentierte Brandus seinen Verlag auf einem Stand auf der Pariser Weltausstellung. Beeindruckt berichtete die *Neue Berliner Musikzeitung* nach einem Resümee der Verlagsgeschichte:

Doch genug von der rühmlichen Vergangenheit des Hauses Brandus; seine gegenwärtige Blüte ist es, von der uns die reich ausgestatteten Schränke des Industriepalastes erzählen; und noch eindringlicher als der mit höchstem künstlerischen Raffinement, nach Art der mittelalterlichen Gebetbücher illustrierte Catalog, für sich ein allein ein kleines Meisterstück der Typographie, aus dem wir erfahren, dass sich die Zahl der seit dem Bestehen der Firma von ihr publicirten Werke auf gegen dreissigtausend beläuft.³⁰

Doch der äußere Eindruck täuschte. Dass die Distribution von Čajkovskijs Werken nicht völlig befriedigend war, beleuchten Briefe der Nadežda von Mekk. Vergeblich versuchte Čajkovskijs Gönnerin, im September 1878 die bereits im Juni bei Jurgenson in Moskau erschienene Ausgabe des *Valse-Scherzo* in Paris zu erhalten.³¹ Aus Florenz wiederholte sie ihre Beobachtung wenige Tage später und erwähnte nun auch direkt das Musikalien-geschäft Brandus: „Auch in Paris konnte ich Ihren Geigen-Walzer nicht beschaffen; überhaupt hat Brandus fast nichts von Ihren Werken, viel mehr habe ich dagegen bei Durand gefunden, bei dem ich gewöhnlich Noten kaufe.“³² Nadežda Filaretovna erhielt die Ausgabe des *Valse-Scherzo* schließlich aus Moskau nach Italien zugesandt. In der *Revue et gazette musicale* annoncierte Brandus das Opus 34 erst im Frühjahr 1879.³³

Dass Brandus ein Werk nicht liefern konnte, das soeben erst auf dem 3. Concert russe der Pariser Weltausstellung uraufgeführt worden war, ist mehr als überraschend. Der Sachverhalt hängt offenbar mit dem Niedergang dieses Verlags zusammen. Louis Brandus hatte sich von Anfang an mit seinem Geschäft hoffnungslos überschuldet. Verzeichnete der Verlag in den 1860er Jahren noch eine dynamische Entwicklung, so brachten der Tod seines Kompagnons Sélim-François Dufour im Jahre 1872 und des ebenfalls am Geschäft beteiligten Bruders Gemmy Brandus (1873) eine erste gravierende Krise, die Louis Brandus 1874 zwang, gegen einen Kredit 47.478 Druckplatten an den Drucker Jean Thiery abzugeben. Die Autoren des *Dictionnaire des éditeurs français* charakterisieren die folgenden vierzehn Jahre der Verlagsexistenz als Phase einer mehr und mehr gedrosselten Produktion. Ein Warnsignal war die Einstellung der traditionsreichen *Revue et gazette musicale* im Dezember 1880.³⁴

Diese Krise dürfte Jurgenson zunächst entgangen sein, denn es gibt Hinweise auf Pläne, die Partnerschaft mit Brandus zu stärken³⁵. Am 3. Januar 1880 schrieb Jurgenson Čajkovskij über die Offerte des deutschen Verlags Adolph Fürstner, die Rechte an seinen Werken für jene Länder zu übernehmen, mit denen Russland keinen Vertrag hatte. Da Fürstner bereits eigenmächtig Werke Čajkovskijs in eigenen Editionen herausgegeben hatte, reagierte der Verleger erbost und räsionierte:

²⁹ Vgl. Devriès-Lesure, *Le commerce*, S. 284.

³⁰ W. Langhans, *Musikalisches von der Pariser Weltausstellung*, in: *Neue Berliner Musikzeitung* 32/1878, S. 347.

³¹ Vgl. N. F. von Mekks Brief vom 6. / 18. September 1878 aus Paris, ČM 2 – 2010, S. 281.

³² „А я и в Париже не могла достать Вашего скрипичного Вальса; вообще у Брандуса почти ничего нет из Ваших сочинений, а больше гораздо я нашла у Durand, у которого я обыкновенно покупаю ноты.“ San-Remo, 20.9. / 2.10.1878, ČM 2 – 2010, S. 296.

³³ Vgl. *Revue et gazette musicale* 46/14, 06.04.1879, S. 112, und 46/20, 18.05.1879, S. 160.

³⁴ *Dictionnaire des éditeurs français*, S. 76.

³⁵ Auch Anik Devriès musste nach ihren Archivrecherchen zum Haus Brandus resümieren, dass die Gründe für das unternehmerische Fiasko im Dunkeln bleiben, vgl. Devriès, *La Maison Brandus*, S. 80.

Nichts zu machen, man wird entweder Deine Werke in Frankreich verkaufen oder in Deutschland ein eigenes Kontor gründen müssen. Für das erstere braucht man einen einverstandenen Herausgeber (ich habe Brandus schon geschrieben), für das zweite – neue Mühen, neue Ausgaben und Anstrengungen. Schwer bist du, Mütze des Monomach!³⁶

Der letzte Hinweis auf die Kooperation mit Brandus stammt aus einem Brief, den der Komponist Jurgenson am 6. April 1883 aus Paris nach einem Besuch beim Verleger Choudens sandte. Čajkovskij erwähnt hier die zwischen Jurgenson und Brandus übliche Art der Arbeitsteilung bei der Herstellung von Druckausgaben für Frankreich – „die Platten sind von Dir [d.h. in Moskau gestochen], und Brandus macht nur seinen Außenumschlag selbst.“³⁷ Zu diesem Zeitpunkt also scheint das Geschäftsverhältnis zu Brandus noch gültig gewesen zu sein. Čajkovskijs Beziehung zum Verlag Brandus endet mit einem kleinen Vorfall am 7. Juni 1886 in Paris, als der Komponist in seinem Tagebuch notierte: „Sehr spät aufgestanden und im Restaurant Maire gefrühstückt. Jürgensons Auftrag ausgeführt. Zufällige Bekanntschaft mit Brandus (ließ meine Visitenkarten fallen) und Gespräch über Jürgenson.“³⁸ Bald darauf, am 18. November 1886, wurde das Unternehmen endgültig aufgelöst. Der Herausgeber aber schied am 30. September 1887 freiwillig aus dem Leben.

Propaganda in der *Revue et gazette musicale de Paris*

Die Verbindung mit dem Verlagshaus Brandus ist für die Erforschung der französischen Čajkovskij-Rezeption von einiger Bedeutung, denn sie wirkte sich nicht nur auf den bloßen Vertrieb seiner Werkausgaben aus. Louis Brandus hatte von seinem Vorgänger Maurice Schlesinger die renommierte, von François-Joseph Fétis begründete Zeitschrift *Revue et gazette musicale de Paris* übernommen und besaß damit ein wirkungsvolles Instrument für die Propaganda seiner Verlagsprodukte. Auch Čajkovskijs Werke profitierten von den allgemein üblichen Reklame-Praktiken, wie sie der Verleger seit seinem Einsatz für Meyerbeers Opern vielfach erprobt hatte.³⁹

Um den Umfang der Čajkovskij-Propaganda durch Brandus' Zeitschrift zu dokumentieren, sind sämtliche Inserate, Programmannoncen, Konzertkritiken und Rezensionen, die den Namen des russischen Komponisten bekannt machten, ausgewertet worden. Durchgesehen wurden die Jahrgänge 1873 bis 1880, als das Erscheinen der Zeitschrift eingestellt wurde. Auch Sammelanzeigen unter Titeln wie *Nouvelles publications musicales pour le piano* mit Editionen verschiedener Verlage wurden überprüft, allerdings begegnet hier kein Werk des russischen Komponisten. Im Anhang findet sich eine Zusammenstellung der wichtigsten längeren auf Čajkovskij bezogenen Texte in originaler Sprache.

Verschiedene Kategorien von Hinweisen auf Čajkovskij lassen sich unterscheiden. Die regelmäßig geschalteten Inserate, die für einzelne oder mehrere Notenausgaben mit Čajkovskijs Werken Reklame machten, standen meist in unmittelbarem Bezug zu einer Aufführung der entsprechenden Stücke. Besonders starke Werbung machte der Verlag Brandus für seine Editionen im Kontext der Pariser Weltausstellung von 1878. Gleich drei

³⁶ „Нечего делать, придется либо во Франции продать творения твои или в Германии основать контору свою. На первое требуется согласный издатель (я уже писал Брандусу), на второе – новые заботы, новый расход и труды. Тяжела ты, шапка Мономаха!“ ČJu 1 – 1938, S. 134.

³⁷ „[...] доски твои, а Брандус только обертку свою делает.“ ČJu 1 – 1938, S. 299.

³⁸ Tagebücher, S. 73.

³⁹ Vgl. Devriès, *La Maison Brandus*, S. 67 f.

Übersichten über neue Čajkovskij-Ausgaben finden sich im Vorfeld der russischen Konzerte, die 1878 in der Salle de Trocadéro stattfanden.⁴⁰ Sie sind noch unspezifisch, da das genaue Programm erst spät bekannt gegeben wurde. Nach den Konzerten unterließ Brandus es nicht, nochmals auf die soeben aufgeführten Werke in seinem Verlagsprogramm hinzuweisen und die Interpreten namentlich zu nennen.⁴¹ 1879 werden die Aufführung der Fantasie-Ouverture *Burja (La Tempête)* im 18. Châtelet-Konzert unter Édouard Colonne⁴² und des 1. Klavierkonzerts op. 23 durch Paul Breitner⁴³, 1880 Paul Viardots Auftritt mit der *Sérénade mélancolique* op. 26⁴⁴ von Einzelannoncen der entsprechenden Werke begleitet.

Aus editionsgeschichtlicher Perspektive werfen die Annoncen eine Frage im Zusammenhang mit der französischsprachigen Ausgabe des Romanzenzyklus op. 6 auf. Čajkovskij hatte die Übersetzung der Liedtexte seinem einstigen Kollegen von der Petersburger Rechtsschule, Sergej Donaurov, anvertraut.⁴⁵ Zwischen dem 12. und 14. September 1877 sandte der Komponist Petr Jurgenson eine als Druckvorlage gedachte Ausgabe, in welcher der von ihm durchgesehene französische Text eingetragen war.⁴⁶ Die Edition des gesamten Zyklus mit französischem und russischem Text (Moskau: P. Jurgenson) trägt einen Zensurvermerk vom 21. Januar 1878.⁴⁷ Einzelausgaben einiger der sechs Nummern kamen aber offenbar schon früher heraus. Bereits am 27. Mai 1877 annoncierte Brandus die Lieder ‚O douce souffrance‘ (op. 6, Nr. 3) und ‚Ah! qui brûla d’amour‘ (op. 6, Nr. 6).⁴⁸ Camille Benoît berücksichtigte die beiden Romanzen in seiner Besprechung vom 24. Juni 1877, so dass an dem tatsächlichen Erscheinen kein Zweifel bestehen kann. Der Kritiker hob hervor: „Diese Melodien sind ausgezeichnet; der Autor scheint davon eine große Anzahl komponiert zu haben, unter denen es höchst bezaubernde geben soll; wir können ihre Übersetzung ins Französische nur wünschen.“⁴⁹ Wir deuten diesen Satz als Beweis für das große Interesse, das man in Frankreich speziell dem Liedschaffen Čajkovskijs entgegenbrachte.⁵⁰ Im Zentrum der Aufmerksamkeit stand von Anfang an die Romanze ‚Ah! qui brûla d’amour‘ (*Net, tol’ko tot, kto znal*, op. 6 Nr. 6). Brandus hat sie daher auch seinen Lesern als musikalische Beigabe in der *Revue et gazette musicale* vom 13. Juli 1879 zur Verfügung gestellt.⁵¹ Es dürfte sich hier um den frühesten

⁴⁰ Vgl. *Revue et gazette musicale*, 45/30, 28.07.1878, S. 240 45/36 ; 08.09.1878, S. 288 ; 45/37, 15.09.1878, S. 300.

⁴¹ Vgl. ebd., 45/37, 15.09.1878, S. 300 ; 45/39, 29.09.1878, S. 316.

⁴² Vgl. ebd., 46/10, 9.3.1879, S. 80.

⁴³ Vgl. *Revue et gazette musicale*, 46/46, 16.11.1879, S. 376.

⁴⁴ Vgl. ebd., 47/49, 05.12.1880, S. 391.

⁴⁵ Ich danke Frau Dr. Polina Vajdman für die Überprüfung von Donaurovs Briefen an den Komponisten. Sie enthalten keinerlei Hinweise auf die Übersetzungsarbeit.

⁴⁶ Vgl. ČPSS VI, S. 177, Nr. 603.

⁴⁷ Vgl. ČS, S. 587.

⁴⁸ Siehe Abbildung.

⁴⁹ Camille Benoît, *Bibliographie musicale*, in : *Revue et gazette musicale*, 44/25, 24.06.1877, S. 197 (siehe Anhang).

⁵⁰ Siehe zu dem vergleichbaren Interesse in Deutschland, Lucinde Braun, „Mögen diese hübschen Lieder doch auch mit deutschen Worten erscheinen“ – Hans Schmidt und die Anfänge der Čajkovskij-Rezeption in Deutschland im vorliegenden Heft, S. 95 f.

⁵¹ In den meisten heute konsultierbaren Ausgaben der Zeitschrift fehlen die musikalischen Beilagen. Vorhanden ist dieser Druck im Exemplar, das im Handapparat des Musiklesesaals der Bibliothèque nationale aufgestellt ist (F-Pn: USUELS Per. 68, 46/1879, Supplément n°28, 13 Juillet 1879, S. 2-3). Anders als bei einigen anderen Beilagen ist als Inhaber der Urheberrechte nicht der Verlag Brandus angegeben. Der Druck basiert nicht auf den von Jurgenson, Moskau, hergestellten Platten. Am unteren Rand der S. 2 steht:

in Frankreich hergestellten Druck einer Komposition Čajkovskijs handeln. Die Publikation ist ein wichtiges Indiz für jene Breitenrezeption von Čajkovskijs Klavier- und Liedschaffen, die sich heute nur noch schwer rekonstruieren lässt.

Eine weitere Kategorie der in der *Revue et gazette musicale* enthaltenen Čajkovskij-Beiträge bilden Besprechungen neuer Notenausgaben in der Rubrik ‚Bibliographie musicale‘. Nachdem Brandus die abgebildete Übersicht der bei ihm erhältlichen Werke Čajkovskijs lanciert hatte, erschien gleich in der folgenden Nummer ein bibliographischer Überblicksartikel von Camille Benoît, der eine Woche später fortgesetzt wurde und das komplette Oeuvre des russischen Komponisten vorstellte, so wie es in Brandus‘ Annonce präsentiert worden war.⁵² In ähnlicher Relation stehen 1880 das Inserat, das das Erscheinen der 1. Orchestersuite bekannt machte, und die Rezension der Ausgabe durch Benoît. Ergänzt man noch die regelmäßigen Konzertkritiken, die die Aufführungen von Čajkovskijs Werken in Frankreich begleiteten, so bot die *Revue et gazette musicale* ein breites Spektrum an Informationen über den russischen Komponisten, dessen Name auf diese Weise langsam zu einer festen Größe werden konnte.

Tendenzen der frühen Čajkovskij-Rezeption

Insgesamt illustrieren die aus der *Revue et gazette musicale* zusammengetragenen Quellen die Frühphase der französischen Čajkovskij-Rezeption. Der Name des Komponisten begegnet zunächst im Zusammenhang mit den Aufführungen seiner Opern in Sankt Petersburg.⁵³ Die knappen Notizen bezeugen noch kein ausgeprägtes Interesse an dem russischen Komponisten – insbesondere, wenn man sie mit thematisch ähnlichen Stellungnahmen aus deutschen Musikzeitschriften vergleicht, deren russische Korrespondenten regelmäßig über das Musikleben im Zarenreich berichteten.⁵⁴ Man vergleiche etwa die ausführliche Besprechung der Oper *Kuznec Vakula (Schmied Vakula)*, die in den *Signalen für die musikalische Welt* erschien und mit einem Ratschlag an den Komponisten endet:

Es ist übrigens von ganzem Herzen zu wünschen, daß Herr Tschaikowsky, der in anderen Sphären der Kunst schon große Dienste geleistet und manch Bedeutendes geschaffen, sich durch diesen Mißerfolg nicht abschrecken lassen möge, rüstig fortzuschreiten, aber in Zukunft wählerischer hinsichtlich der Libretti zu sein. Diesem Versuche nach zu schließen, scheint demselben das Ernste, Pathetische besser zu gelingen als das Phantastische und am allerwenigsten das Komische; bis jetzt scheint sich derselbe vorzugsweise am sichersten und leichtesten auf dem Felde der Instrumentalmusik zu bewegen, wo er uns bereits durch vielseitig Gelungenes wiederholt erfreut hat.⁵⁵

Der Text setzt eine längere Beschäftigung mit Čajkovskijs Oeuvre voraus, wie man sie in Frankreich zu dieser Zeit nicht antreffen konnte. Aus französischer Perspektive nahm sich die russische Musik wesentlich fremder aus, es gab weniger Kontakte zwischen den musikalischen Institutionen des Zarenreichs und der Republik. Da die deutsche Rezeption als Vermittlungsinstanz in den 1870er Jahren ausschied – über deutsche Aufführungen von Čajkovskijs Werke wurde in Paris offenbar grundsätzlich nicht berichtet –, scheint der englische Erfolg der Overture *Romeo und Julia* den entscheidenden Anstoß zu einem ersten französischen Aufführungsversuch gegeben zu haben.

„Bureaux de la Revue et Gazette musicale. 1, Boulevard des Italiens.“ S. 3 nennt die Adresse der Druckerei: „Imp: Buttner-Thierry, Cité Bergère, 1“.

⁵² Vgl. *Revue et gazette musicale*, 44/24, 17.06.1877, S. 188-189; 44/25, 24.06.1877, S. 196-197. Text im Anhang.

⁵³ Vgl. ebd., 41/23, 07.06.1874, S. 183; 42/46, 14.11.1875, S. 367; 43/52, 24.12.1876, S. 416 (siehe Anhang).

⁵⁴ Vgl. die Kritik der *Opričnik*-Premiere in : *Signale für die musikalische Welt*, 33/26, Mai 1874, S. 401-403.

⁵⁵ Ebd., 35/3, Januar 1877, S. 33-34.

Es fällt auf, dass die Erwähnungen der Londoner Aufführungen des Jahres 1876 mit Vorbehalten behaftet sind.⁵⁶ Auch Adrien Laroques Kritik der ersten Aufführung einer Orchesterkomposition Čajkovskijs in Frankreich, der schon erwähnten Ouverture *Romeo und Julia* (Concert populaire, Padeloup, 10.12.1876), zeichnet sich durch eine distanzierte Haltung aus.⁵⁷ Die Feststellung, Čajkovskijs Manier nähere sich derjenigen Richard Wagners an, ist auf den Seiten der *Revue et gazette musicale* als Vorwurf zu interpretieren. Denn der Chefredakteur, Charles Bannelier, war ein erklärter Parteigänger der absoluten Musik⁵⁸, und die programmmusikalischen Kompositionen, mit denen Čajkovskij zuerst auf den französischen Konzertpodien bekannt wurde, konnten nicht eben für ihn sprechen.

Adrien Laroques kühler Bericht stand freilich im Widerspruch zum kaufmännischen Interesse des Verlegers Brandus, der gerade dabei war, Čajkovskijs Werke in Frankreich bekannt zu machen. 1877 lässt sich in der *Revue et gazette musicale* daher eine Kehrtwende beobachten. Während Charles Bannelier und Adrien Laroque ihre Überzeugungen nicht verleugnen konnten, ohne ihre Glaubwürdigkeit zu verlieren, bot die Zusammenarbeit mit einem Kritiker der jüngsten Generation eine Möglichkeit, die von Brandus vertriebenen russischen Werke positiv darzustellen. Der junge Camille Benoît spricht in seiner ungewöhnlich umfangreichen bibliographischen Darstellung mit spürbarer Begeisterung von den neuen musikalischen Welten, die sich ihm bei der Lektüre von Čajkovskijs Werken erschlossen hatten. Für Katherine Ellis, die sich mit der ästhetischen Position der *Revue et gazette musicale* auseinandergesetzt hat, wird die Reaktion auf Čajkovskijs Oeuvre daher zu einem interessanten Präzedenzfall im Umgang mit Programmmusik, die die damalige Kritik spaltete. Die Forscherin resümiert:

Yet with Benoît, potential conflict within the journal was averted through a fleeting and market-driven rapprochement between a supporter of formalism and a supporter of the New German School, to which Tchaikovsky was perceived by supporters of both sides to be allied.⁵⁹

Als 1878 während der Pariser Weltausstellung Čajkovskijs Ouverture *Burja* op. 18, das 1. Klavierkonzert op. 23, die *Sérénade mélancolique* op. 26 und das *Valse-Scherzo* op. 34 in Paris erst- bzw. im letzteren Fall uraufgeführt wurden, brachte die *Revue et gazette musicale de Paris* nicht nur Konzertkritiken, die durchweg eine freundliche Einschätzung dieser Werke gaben, sondern es folgte auch noch eine weitere bibliographische Besprechung des bei Brandus neu beziehbaren Klavierauszugs der Fantasie-Ouverture *Francesca da Rimini* op. 32.⁶⁰ Diesen Beitrag hatte Charles Bannelier selbst verfasst. Wie Katherine Ellis in ihrer Untersuchung der *Revue et gazette musicale* unterstreicht, hielt sich Bannelier in seiner Analyse des Werks von einer allzu harschen Kritik zurück: „Bannelier recognised Tchaikovsky’s ability in *Francesca* and *Romeo* to write music which emphasised the purely emotional, but saw such music spoiled by its programmatic context.“⁶¹ In der Tat gehörte die in der Rezension beanstandete deskriptive Musik (,musique descriptive‘), die

⁵⁶ Vgl. *Revue et gazette musicale*, 43/12, 19.03.1876, S. 95 ; 43/46, 12.11.1876, S. 367 (siehe Anhang).

⁵⁷ Vgl. ebd., 43/51, 17.12.1876, S. 406 (siehe Anhang). Katherine Ellis, *Music criticism in nineteenth-century France. La Revue et Gazette musicale de Paris, 1834-80*, Cambridge 1995, S. 178, schreibt diese Kritik fälschlich Charles Bannelier zu. Tatsächlich ist der Text mit dem Namen Adrien Laroque unterschrieben, einem Pseudonym von Emile Abraham, vgl. Ellis, S. 203.

⁵⁸ Bannelier folgte Fétis in seiner Auffassung, dass Programmmusik a priori niedriger stehe als absolute Musik, er übersetzte so 1875 Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen* ins Französische, vgl. Ellis, S. 172-177.

⁵⁹ Ellis, S. 179.

⁶⁰ Vgl. *Revue et gazette musicale*, 47/45, 10.11.1878, S. 363 (siehe Anhang). Die Pariser Erstaufführung erfolgte erst am 11. März 1888 unter Edouard Colonne im Rahmen des 17. Concert du Châtelet, vgl. den Programmzettel GDMČ Ž² N°89.

⁶¹ Ellis, S. 178.

nach Bannelier die Rahmenteile des Werks charakterisiert, zu den Reizworten der damaligen französischen Musikkritik.⁶² Es war nur konsequent, wenn der Autor den ausdrucksreichen Mittelteil bevorzugte. Dass er seine ästhetischen Prämissen klar benannte und auch von ihnen abstrahieren konnte, zeigt, wie wohlwollend seine Haltung gegenüber dem russischen Künstler war. „Jenseits jeglicher philosophischen Einschätzung“, so fasste er zusammen, „ist dies für Musiker eine farbige, interessante Partitur, von einer sicheren, reichen Orchesterbehandlung, von brillanter und oft kraftvoller Schreibart.“⁶³

In keiner der kürzeren Konzertbesprechungen fehlt es an Ausdrücken eines positiven Interesses: das 1. Klavierkonzert wird als „Werk ersten Ranges“ eingestuft,⁶⁴ der *Sturm* (*Burja*) als „reich an Ideen, an neuen und kühnen Effekten“,⁶⁵ die zwei Violinkompositionen op. 26 und 34 werden als „köstliche Stücke“⁶⁶ apostrophiert, das 3. Streichquartett op. 30 als „Tat eines Musikers von hohem Wert, der aber noch seinen Weg zu suchen scheint“,⁶⁷ die 4. Symphonie schließlich erscheint als „äußerst interessantes, aber ungleichmäßiges Werk“.⁶⁸

Die Konzertkritiken geben aber auch den Blick frei auf die Reaktionen der Zuhörer. Verglichen mit dem deutsch- oder englischsprachigen Raum, hatte es neue Musik in Frankreich besonders schwer. Bereits *Romeo und Julia* stieß im Auditorium auf Unverständnis. Dies wiederholte sich bei der Aufführung des *Sturms*. Die Hoffnung des Rezensenten, häufigere Aufführungen könnten das Publikum mit der Zeit an das schwierige Werk gewöhnen, so wie es bei Hector Berlioz' Kompositionen soeben zu beobachten war,⁶⁹ hat sich zumindest bei der zweiten Aufführung ein Jahr später im Châtelet nicht erfüllt.⁷⁰ Auch die 4. Symphonie wurde 1880 mit eisigem Schweigen aufgenommen, lediglich der 2. und 3. Satz wurden auf dem folgenden Konzert erneut gespielt.⁷¹ Der Dirigent, Édouard Colonne, muss aus dieser Erfahrung den Schluss gezogen haben, dass man mit Čajkovskijs großen Orchesterwerken in Paris nicht reüssieren könne. In seiner gesamten weiteren Dirigententätigkeit hat er insbesondere die Symphonien des russischen Komponisten konsequent gemieden. Zu echten Repertoire-Werken sollten dagegen auf Anhieb das 1. Klavierkonzert op. 23 und die *Sérénade mélancolique* werden. Sie erlebten im Zeitraum von 1878 bis 1880 jeweils drei Aufführungen⁷² und sollten auch im Verlauf der 1880-90er Jahre immer wieder in Paris aufgeführt werden. Ein wesentliches Problem der französischen Čajkovskij-Rezeption, die selektive Wahrnehmung eines sehr kleinen Ausschnitts aus seinem Schaffen, tritt so von Anfang an deutlich zu Tage.

⁶² Vgl. zu Banneliers Position im Kontext der damaligen musikästhetischen Diskussion das Kapitel *Le chemin intermédiaire de Bannelier et le refus de la musique descriptive* in: Damien Ehrhardt, *Les relations franco-allemandes et la musique à programme. 1830-1914*, Lyon 2009, S. 44-48.

⁶³ *Revue et gazette musicale*, 47/45, 10.11.1878, S. 363 (siehe Anhang).

⁶⁴ Ebd., 45/37, 15.09.1878, S. 298 (siehe Anhang).

⁶⁵ Ebd., 45/38, 22.09.1878, S. 305 (siehe Anhang).

⁶⁶ Ebd., 45/39, 29.09.1878, S. 314 (siehe Anhang).

⁶⁷ Ebd., 47/2, 11.1.1880, S. 15 (siehe Anhang).

⁶⁸ Ebd., 47/9, 29.02.1880, S. 69 (siehe Anhang).

⁶⁹ Vgl. ebd., 45/38, 22.09.1878, S. 305 (siehe Anhang).

⁷⁰ Vgl. ebd., 46/11, 16.3.1879, S. 85 (siehe Anhang).

⁷¹ Vgl. ebd., 47/9, 29.02.1880, S. 69 (siehe Anhang).

⁷² Die *Sérénade mélancolique* wurde interpretiert von Stanisław Barcewicz (45/39, 29.09.1878, S. 314), Marie Tayau (47/2, 11.1.1880, S. 15) und Paul Viardot (47/50, 12.12.1880, S. 398), das 1. Klavierkonzert zweimal von Nikolaj Rubińštejn auf den Concerts russes der Pariser Weltausstellung sowie von Paul Breitner (46/46, 16.11.1879, S. 374).

Camille Benoît

Die Haltung des jungen Camille Benoît (1851-1923) gegenüber dem noch weitgehend unbekanntem russischen Musiker verdient besondere Beachtung. Benoît gehörte zu denjenigen französischen Komponisten, die die russische Musik mit Aufmerksamkeit beobachteten. In seinem einzigen Brief an Čajkovskij von 1888 erfährt man, dass er am 10. Dezember 1876 Padeloups Konzert besucht hatte und seitdem eine besondere Zuneigung für die Ouvertüre *Romeo und Julia* hegte.⁷³ Kurz nach der Veröffentlichung seines bibliographischen Überblicks, im Herbst 1877, machte er die Bekanntschaft des in Paris weilenden Sergej Taneev. Dieser nennt Benoît in seinem Brief an Čajkovskij vom 6. August 1880 neben dessen Mitschülern aus der Kompositionsklasse César Francks, Gabriel Fauré und Vincent d'Indy, als dritten seiner französischen Musikerfreunde und erwähnt nicht nur, dass er bei der Aufführung von Benoîts *Ouverture de concert* zugegen war, sondern auch, dass dieser eine Reihe von Artikeln über Čajkovskij geschrieben habe.⁷⁴ Anscheinend hat Benoît Taneev diese Publikationen bei dessen zweitem kurzen Paris-Aufenthalt gezeigt.

Die biographischen Angaben zu Benoît sind spärlich. Bekannt sind sein 1872 aufgenommenes Kompositionsstudium bei César Franck, das in einer Handvoll Kompositionen resultierte, und seine Anstellung als Konservator am Louvre (seit 1888), die ihn von der Musik wegführte.⁷⁵ Seine Kritikertätigkeit wird in Nachschlagewerken ebenfalls erwähnt, doch liegen die Anfänge derselben im Dunkeln. Joël-Marie Fauquet nennt das Jahr 1883 als Beginn,⁷⁶ Christian Goubault führt als frühesten Nachweis einen musikkritischen Text von 1880 an.⁷⁷ Die Durchsicht der *Revue et gazette musicale* zeigt indes, dass Benoît bereits im Jahrgang 1877 als ‚Collaborateur‘ auf der Titelseite firmiert, zu einem Zeitpunkt also, als er sein Studium abgeschlossen hatte und sich erstmals auch mit eigenen Kompositionen der Öffentlichkeit stellte.⁷⁸ Neben Charles Bannelier hatte Benoît die sporadisch erscheinende Rubrik ‚Bibliographie musicale‘ übernommen. Mit der im Juni 1877 publizierte Čajkovskij-Arbeit dürfte es sich um sein Debüt als Musikkritiker handeln, denn zumindest unter den signierten Besprechungen stammt von ihm ansonsten lediglich ein Beitrag vom 16. Dezember 1877.⁷⁹

Es ist hier nicht der Ort, um Benoîts Text umfassend zu würdigen. Seine Grundhaltung ist mehr als positiv, wenn es heißt:

Peter Tschaikowsky ist einer der jüngsten und brilliantesten Vertreter dieser neuen [russischen] Schule; der heute 35-jährige begann erst mit 21 das Studium seiner Kunst; aber er ist schnell vorangekommen, und jeder Schritt, den er auf seinem Weg gemacht hat, bedeutete einen Fortschritt. [...] Ergänzen wir, dass man bei ihm nichts findet, was nicht von einem Musiker von Geschmack, großen Kenntnissen und Talent stammt. Nach dem, was wir gesagt haben, brauchen wir nicht auf dem hohen Verdienst der Wer-

⁷³ Vgl. den Brief Camille Benoîts an Čajkovskij, 9. März 1888, in: ČZM S. 101.

⁷⁴ Vgl. ČT 1, S. 54.

⁷⁵ Vgl. *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, hrsg. von Joël-Marie Fauquet, Paris 2003, S. 121.

⁷⁶ Vgl. ebd.

⁷⁷ Vgl. Christian Goubault, *La critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*, Genf-Paris 1984, S. 68. Es handelt sich um eine dreiteilige Artikelserie zu César Francks *Béatitudes* in der *Revue et gazette musicale*.

⁷⁸ Auf dem 2. Konzert der Société nationale de musique in der Salle Erard hatte man seine Ouvertüre *La Coupe et les Lèvres* nach Alfred de Musset aufgeführt, „das erste Orchesterwerk ihres Autors“ („la première œuvre orchestrale de son auteur“, *Revue et gazette musicale* 44/20, 20.05.1877, S. 157).

⁷⁹ Vgl. ebd., 44/50, 16.12.1877, S. 397.

ke aus der zweiten Serie zu insistieren; wir haben es hier mit einem emanzipierten Künstler im Vollbesitz seiner Originalität zu tun. Einschränkend erwähnt sei nur (dies ist ein schwacher Punkt dieser tapferen Schule), dass diese Originalität, die in der melodischen und harmonischen Erfindung, in der Fülle der Motive und ihrer Kombinationen, im reichen instrumentalen Kolorit zu Tage tritt, gewinnen würde, wenn sie auch in einer klaren Anordnung [„ordonnance“] des allgemeinen Bauplans, in einer gewagten, aber gleichwohl logischen, in sich schlüssigen Wahl der Haupttonarten einer Komposition aufscheinen würde, in einem Wort: wenn zwischen den einzelnen Teilen, die ein Ganzes bilden, eine weniger zufällige, tiefere, festere Verbindung herrschen würde.⁸⁰

Die im letzten Satz angedeutete Kritik sollte später bei Benoît, aber auch bei anderen französischen Musikern zu einem zentralen Aspekt werden, wenn es um das Verhältnis zu Čajkovskij ging. Aber abgesehen von diesem Vorbehalt gegenüber der formalen Anlage der Werke, atmet der gesamte Artikel Begeisterung über die Fülle unbekannter neuer Musik. Keines der vorgestellten Werke wird abgewertet, auch Salonkompositionen wie die *Valse-Caprice* op. 4 oder die Klavierstücke op. 9 werden als ausdrucksstarke Vertreter dieses Genres eingestuft. Das besondere Interesse gilt den gewichtigeren Kompositionen, den Orchesterwerken, den drei Streichquartetten sowie Ouverture und Tänzen aus der Oper *Kuznec Vakula*. Benoît geht hier in zahlreiche kompositorische Details ein, hebt die rhythmische Erfindungsgabe, besondere harmonische Lösungen und die Instrumentation an konkreten Beispielen hervor. Interessant ist, dass er die 3. Symphonie als Muster auch für junge französische Komponisten empfiehlt, die Mühe haben, ihren Weg in der Beethoven-Nachfolge zu finden:

Von diesem Vorbehalt abgesehen empfehlen wir das Studium dieses Werks besonders jungen Musikern, die sich an der Symphonie versuchen und glauben, zeitgemäß sein zu müssen und es dabei, ohne sich mit Beethoven messen zu wollen, ablehnen, bei Haydn und Mozart jene Formen zu kopieren, die zwar den Stempel künstlerischer Schönheit tragen, die man jedoch nicht ohne Anachronismus in unsere heutige musikalische Poetik übertragen kann. Wir tun dies umso lieber, als bestimmte Seiten uns an zwei verstorbene junge französische Meister erinnert haben, an Bizet und de Castillon,⁸¹ deren außerordentliche Qualitäten nur nutzbringend als Modell für die folgende Generation sein können.⁸²

Dass Benoît sich so stark für den russischen Musiker erwärmte und in seinem Oeuvre offenbar Lösungen vorfand, die für die damalige kompositionsgeschichtliche Situation in Frankreich Modellcharakter besaßen, ist in der französischen Musikgeschichtsschreibung bislang völlig unbeachtet geblieben. Seine Kritikertätigkeit wird stets mit seinem Einsatz für Richard Wagners Schaffen assoziiert.⁸³ Benoît übersetzte bereits 1884 Auszüge aus Wagners Schriften, schrieb Aufsätze über seine Werke und stellte einen Leitmotivführer für die *Meistersinger* (1888) zusammen.⁸⁴ Sein Beispiel spiegelt damit offenbar eine typische Konstellation. Generell wurde das durchaus lebhaftere Interesse, das man Čajkovskij in Frankreich zwischen etwa 1877 und 1888 entgegenbrachte, überdeckt und gedämpft von der so viel intensiveren, polarisierenden, elektrisierenden Wirkung, die von Wagners

⁸⁰ Camille Benoît, *Bibliographie musicale*, in: *Revue et gazette musicale*, 44/24, 17.06.1877, S. 188.

⁸¹ Marie-Alexis Castillon de Saint-Victor (1838-1873) war ein Jugendfreund Camille Saint-Saëns', der nach einer anfänglichen militärischen Laufbahn als Komponist tätig war und die Société nationale de musique mitbegründete. Er schuf vor allem Kammermusik und wurde von den Zeitgenossen als Neuerer geschätzt.

⁸² *Revue et gazette musicale*, 44/25, 24.06.1877, S. 196 (französischer Originaltext im Anhang).

⁸³ So zählte Camille Benoît, der 1876 Bayreuth besucht hatte, zum frühesten Kreis der französischen Wagneranhänger, vgl. Cécile Leblanc, *Wagnérisme et création en France. 1883-1889*, Paris 2005, S. 32 f.

⁸⁴ Vgl. *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, S. 121.

Opern ausging.⁸⁵ Eine so substantielle Auseinandersetzung mit dem Künstler Čajkovskij, wie sie Benoît 1877 vorlegte, sollte daher auch ein Einzelfall bleiben.

Neben dem eher kompositionstechnisch ausgerichteten Interesse, das der Kritiker den neuen Werken entgegenbrachte, fällt vor allem sein enthusiastisches Eingehen auf die Programmmusik des russischen Kollegen auf. Noch ehe er Gelegenheit hatte, die Orchesterfantasie *Burja* („Der Sturm“) op. 18 zu hören, vertiefte er sich in einfühlsamer Weise in den ihm vorliegenden vierhändigen Klavierauszug und ließ sich von seiner intensiven Hörvision zu einer emphatischen „Nacherzählung“ dieser musikalischen Dichtung hinreißen:

Welcher Musiker, der im Stande ist, die ganze Kraft seiner Kunst zu spüren, hat sich nicht für die unsterbliche Schönheit begeistert, die aus diesem Werk eines göttlichen Dichters hervorleuchtet? Und welche andere Kunst könnte ebenso gut wie die Musik die unendlichen Wonnen dieses auf einer wunderschönen Insel wiedergefundenen Edens ausdrücken, mitten in einem erst aufwallenden, dann lächelnden Meer – Abbild und Zusammenfassung der ganzen Menschheit in ihrem wechselhaften Schicksal, tierische Sprünge, göttliches Entzücken; die abgrundtiefe Eitelkeit der Dinge neben der reinen, brennenden Liebe?

Das Meer bewegt sich majestätisch und ruhig; über dem durchgehenden Rhythmus der Bässe erhebt sich der Gesang der Hörner; er übertönt das Murmeln der geteilten Violinen, als schwebte die geheimnisvolle und ernste Stimme des Geistes der Wasser über den gehorsamen Wellen: von fern antworten ihm dumpfe Rufe. Und plötzlich geraten die Fluten durch eine magische Macht in Bewegung; den Befehlen Prosperos gehorchend, eilen leichte Luftgeister herbei, und das Rauschen ihrer Flügel, das sich in das Meeressgrollen mischt, wechselt mit seinem Beschwörungsgesang ab. Ein letztes Mal erstrahlt dieser Gesang noch gebieterischer und triumphierender, dann tiefste Stille, beklemmende Ruhe; schnell belebt sich das Meer, grollend und zischend, und die drohende Stimme der Hörner beherrscht immer noch den Aufruhr der Elemente, deren atemloser Zorn anwächst, bis er sich, erschöpft und gezähmt, beruhigt, um der Liebe zweier junger, schöner, unschuldiger Wesen seinen Platz im Herzen einer gereinigten Natur abzutreten. Dieses erste Bild ist von einer großartigen und neuen Schönheit; man muss sich einfach überzeugen, dass die Poesie allein, wie bewundernswert man sie sich auch erträumt, nicht an die Macht des lebendigen Eindrucks einer so aufgefassten Musik, an eine solch tiefe Durchdringung des Wesens der Seienden heranreichen kann.

Und hören wir jetzt die geheimen Mitteilungen der göttlichen Leidenschaft, geben wir uns dem unruhigen Charme der zitternden Bekenntnisse hin; das Liebsthema, zunächst geseufzt und wie gestammelt, wird kühner und schüttet sein Herz aus; die glühenden Antworten umschlingen sich und verschmelzen; die Geister mischen ihr zärtliches Geplapper darunter, und Caliban begleitet alles mit seinen monströsen Sprüngen; aber wie vorhin dominiert die Stimme der Hörner, die feurige Hymne der alles beherrschenden Leidenschaft, alle Geräusche des Himmels und der Erde und erschallt mit triumphalem Klang. Die Pläne Prosperos haben sich erfüllt; der weise Magier verlässt die Insel; die Echos wiederholen ein letztes Mal seine Zauberformel, dann hört man nichts mehr als das dumpfe Murmeln des Meeres, in das sich die ewige Klage der Hörner mischt.

So ist dieses gewaltige Bild mit seinem gewaltigen Rahmen: es ist ein Werk von tiefem Gefühl, von starker Farbe; einige seltene Längen, der Mangel an periodischer Weite in der Liebesphase, das fehlende musikalische Interesse in den zwei ersten Zeilen der Seite 41 können weder diesen Haupteindruck trüben, noch seinen großen Wert mindern.⁸⁶

Während Čajkovskijs Programmmusik das französische Publikum überforderte, fesselte der originelle Zugang, der auf allen Ebenen der musikalischen Anlage zu spüren war, die Fachwelt. Benoît erscheint hier als Sprachrohr einer ganzen Kritikergeneration. So wurde Colonne's Aufführung des *Sturms* zwei Jahre später von A. Landélie Hettich, dem Kritiker

⁸⁵ Das Phänomen des französischen ‚Wagnérisme‘ ist intensiv erforscht worden. Verwiesen sei zur allgemeinen Orientierung auf den Ausstellungskatalog *Wagner et la France* (Paris 1983), der Übersichten über Erstaufführungen, Bilder und Materialien zur Rezeption bietet.

⁸⁶ *Revue et gazette musicale*, 44/24, 17.06.1877, S. 189 (französischer Originaltext siehe Anhang).

der Zeitschrift *Art musical*, in ähnlich positiver Weise begrüßt.⁸⁷ Noch bei dem Châtelet-Konzert, das der Komponist selbst am 5. April 1891 leitete, sollte die schon nicht mehr sehr wohlwollende Kritik den *Sturm* als gelungene Ausnahme in Čajkovskijs Schaffen bewerten.⁸⁸

Auffällig ist schließlich, dass das nationale Element von Benoît in seinen Ausführungen zu den einzelnen Werken kaum hervorgehoben wird. Man kann nur vermuten, dass dieser Aspekt ihm nicht von vorrangigem Interesse bei seiner Einschätzung des russischen Komponisten erschien. Bemerkte hatte er ihn durchaus, wie der Absatz über Čajkovskijs *50 Volkslieder für Klavier zu vier Händen* beweist:

Nicht nur denjenigen, die Lokalkolorit suchen, sondern jedem Musiker empfehlen wir die Lektüre dieser Volkslieder; es ist übrigens nicht uninteressant, den reichen Boden zu studieren, auf dem die musikalische Flora Čajkovskijs wurzelt und von wo sie ihre durchdringende und duftende Frische bezieht; man wird sich überzeugen, wie reich an Schätzen und wie nützlich für die Erneuerung der Kunst die Ausbeutung dieser nationalen, fast jungfräulichen Böden ist. Es sei besonders auf die fünfundzwanzig letzten Lieder hingewiesen.⁸⁹

Die ideologische Fixierung auf das nationale, volkstümliche Element jedoch spielt hier noch keine Rolle. Eine merkliche Eintrübung spricht freilich aus Camille Benoîts zweitem Beitrag über Čajkovskij in der allerletzten Nummer der *Revue et gazette musicale*. Die 1. Orchestersuite op. 43, so der Kritiker, sei ein Werk,

[...] in dem sich nicht der persönliche Akzent wiederfindet, der vielen seiner anderen Kompositionen so großes Interesse verleiht. Dieser angenehmen und etwas weitschweifigen Musik fehlt die Einheit; ich weiß wohl, dass man von der Suite, diesem gemischten Genre, keine unerbittliche Logik in der Verknüpfung der Sätze verlangen darf; aber zumindest sollte man selbst zwischen den am stärksten kontrastierenden Teilen etwas Ganzes finden, diese Familienähnlichkeit, dieses leichte, undefinierbare Band, das jede etwas entwickeltere Komposition durchziehen sollte.⁹⁰

Čajkovskijs Hinwendung zur Suitengattung mit ihrer neuen ‚eklektischen‘ Konzeption stieß bei Benoît auf keine Sympathie. So äußerte er auch in seinem Brief an den russischen Musiker ausdrücklich den Wunsch, die ihm noch unbekannteren Symphonien und die Streichquartette zu hören, wobei das Scherzo aus op. 22 mit dem wechselnden 6/8- und 9/8-Metrum ihn besonders interessierte.⁹¹ Die an einem musikalisch deutlich weniger versierten Publikum ausgerichteten Konzertprogramme klammerten indessen genau diese Kompositionen Čajkovskijs aus. Insgesamt kann man Benoîts Einschätzung des russischen Komponisten wohl als stellvertretend für jene Haltung sehen, die verschiedene französische Musiker in den Jahren zwischen etwa 1876 und 1890 gegenüber Čajkovskij einnahmen.

Biographische Episoden

Über den Menschen Čajkovskij waren die Zeitgenossen im Ausland wenig informiert. Zwei biographische Episoden spiegeln sich in unterschiedlicher Weise auf den Seiten der von Brandus herausgegebenen Musikzeitschrift. Die Durchsicht der einzelnen Nummern zeigt, dass die Frage von Čajkovskijs Teilnahme als offizieller russischer Delegat an der Vorbereitung der Pariser Weltausstellung von 1878 in der *Revue et gazette musicale* eine

⁸⁷ Vgl. Elie, *Concert du Châtelet*, in : *L'Art musical*, 18/12, 20.03.1879, S. 92.

⁸⁸ Vgl. z. B. Amédée Boutarels Besprechung in : *Le Ménestrel* 57/15, 12.04.1891, S. 117.

⁸⁹ *Revue et gazette musicale*, 44/25, 24.06.1877, S. 197.

⁹⁰ Ebd., 47/52, 26.12.1880, S. 412.

⁹¹ Camille Benoît an Čajkovskij, 9. März 1888, ČZM, S. 101.

geringe Spur hinterlassen hat. Die katastrophale persönliche Situation des Komponisten⁹² und das Gerangel um sein Delegatenamt, das sich im Austausch zahlreicher mittlerweile zugänglicher Briefe zwischen Čajkovskij, Nikolaj Rubiņštejn, Robert von Thal als den Protagonisten der Angelegenheiten⁹³ sowie in verschiedenen Berichten in Briefen an Frau fon Mekk und an seine Geschwister niedergeschlagen hat, blieb in Frankreich gänzlich unbemerkt. Čajkovskijs für Nikolaj Rubiņštejn und von Thal überraschender Rücktritt bildet lediglich den Gegenstand einer knappen Notiz, in der auch über das krankheitsbedingte Fehlen des österreichischen und englischen Delegaten – Eduard Hanslick und Arthur Sullivan – berichtet wird.⁹⁴ Im Rahmen der komplizierten Planung des musikalischen Programms der Weltausstellung mit seinen vielfältigen Veranstaltungen kamen vergleichbare Rückzieher häufiger vor und dürften kaum größeres Aufsehen erregt haben.⁹⁵

Für den Čajkovskij-Forscher von Interesse ist dieser Bericht, weil Nadežda fon Mekk ihn gelesen hatte. Am 19 März 1878 schrieb sie Čajkovskij aus Moskau:

Mein Gott, wie schön wäre es, wenn Ihre Werke auf der Pariser Ausstellung aufgeführt würden! Ich habe vor einigen Tagen in der *Gazette musicale* die Übersicht der Konzerte auf der Ausstellung gelesen. Es wird sehr viele geben, und aus vielen Städten werden Orchester kommen, unter anderem Richter (aus Wien) mit seinem Orchester; warum kann nicht aus Russland ein Orchester hinfahren und dort Ihre Werke aufführen. Ich habe dort auch über einige Wechsel der Delegaten gelesen, darunter wurde auch gesagt: „Pour la Russie M. Tchaikowski démissionnaire est remplacé par M. Robert de Thal, consul général, assisté de M. Victor Kazynski – compositeur“. [Ein schöner compositeur!]⁹⁶

Über die Identität des letztgenannten Komponisten gibt es bislang keine Klarheit, da der bekannte polnische Dirigent Wiktor Każyński bereits 1867 verstorben war.⁹⁷ An der Existenz eines Wiktor Każyński des Jüngeren kann es indessen keinen Zweifel geben, denn er taucht auch in weiteren Dokumenten auf, die mit der Organisation der Weltausstellungskonzerte zu tun haben. Lev Barenbojm beschreibt so Każyńskis ‚Vortrag‘ an Fürst Obolenskij, in dem der musikalische Ratgeber Robert von Thals sich über die inhaltliche Konzeption der Konzerte ausließ. Auf ihn geht die Idee zurück, die Programme nicht nur

⁹² Zu Čajkovskijs innerer Verfassung in dieser Zeit vgl. Thomas Kohlhase, *Existenzkrise und Tragikomödie: Čajkovskijs Ehe. Eine Dokumentation*, Mainz 2006 (ČSt 9), S. 174-178.

⁹³ Wichtige Dokumente aus dieser Korrespondenz erschienen in folgenden neueren Publikationen: Thomas Kohlhase, „Daran hindert mich mein Gesundheitszustand.“ *Ein bisher unbekannter Brief Čajkovskijs*, *San Remo*, 23. XII. 1877 / 4. I. 1878, in: *Mitteilungen* 11 (2004), S. 19-34; Luis Sundkvist, „I would like something very poetic and at the same time very simple, intimate and human!“ – *Previously unknown or unidentified letters by Tchaikovsky to correspondents from Russia, Austria and France*, (*Tchaikovsky Research Bulletin* No. 2), April 2011, <http://www.tchaikovsky-research.net/en/news/index.html>, S. 12-13.

⁹⁴ *Revue et gazette musicale de Paris*, 45/9, 05.03.1878, S. 68 (siehe Anhang).

⁹⁵ So erfuhren die Leser am 21. April 1878 aus der *Revue et gazette musicale de Paris* Nr. 16, S. 127 unter *Nouvelles diverses*, dass verschiedene ausländische Orchester aus Angst vor den Kosten von ihren angekündigten Konzerten Abstand genommen hatten. Aus Wien sollte so nur noch ein Zigeunerorchester antreten. Damit entfiel auch das von Frau fon Mekk hervorgehobene Gastspiel von Hans Richter (siehe das folgende Zitat).

⁹⁶ „Боже мой, как было бы хорошо, если бы Ваши сочинения на Парижской выставке исполнялись! Я прочла на днях в *Gazette musicale* расписание концертов на выставке. Их будет очень много, и из многих городов приедут оркестры, между ними Рихтер (венский) со своим оркестром; отчего бы из России не поехать оркестру и исполнить там Ваши сочинения. Я прочла там также некоторые перемены делегатов, и между ними сказано: „Pour la Russie M. Tchaikowski démissionnaire est remplacé par M. Robert de Thal, consul général, assisté de M. Victor Kazynski – compositeur“. (Хорош compositeur!)“ ČM 2 – 2010, S. 134-135.

⁹⁷ Die korrekten Lebensdaten dieses Musikers lauten 1812-1867 (nach *New Grove* 1980, Bd. 9, S. 839), vgl. dagegen den Kommentar in ČM 2 – 2010, S. 433, Fußnote 335.

mit russischen Kompositionen zu besetzen, sondern auch die polnische Musik zu berücksichtigen, die in der Tat einen nicht unbeträchtlichen Anteil erhalten sollte.⁹⁸

Für eine erhöhte Präsenz von Čajkovskijs Namen auf den Seiten der Zeitschrift sorgte ein ganz anderer Zwischenfall. Während seines Paris-Aufenthalts hatte der Komponist die Gelegenheit genutzt, incognito Édouard Colannes Aufführung der Ouvertüre *Burja* am 9. März 1879 im Châtelet beizuwohnen. Nachdem das Publikum das Stück ausgepiffen hatte, schrieb Čajkovskij einen öffentlichen Brief an den Dirigenten, in dem er seine Qualen bei dem Konzert schilderte und die Schuld für den Misserfolg den Schwächen der eigenen Komposition anlastete.⁹⁹ Dieser ungewöhnliche Brief, der als Selbstanklage offenbar stark mit dem gewohnten Gebahren beleidigter Künstler kontrastierte, erregte in Paris einiges Aufsehen – sicher ganz entgegen der Absicht Čajkovskijs. Der Text wurde in anderen französischen, ja sogar in deutschen Zeitungen nachgedruckt, wie aus einem daraufhin publizierten Schreiben eines von Čajkovskijs Bescheidenheit beeindruckten Lesers hervorgeht.¹⁰⁰ Der Bericht in der *Neue Berliner Musikzeitung* zeigt, als wie außergewöhnlich Čajkovskijs Verhalten bewertet wurde. Er bietet überdies die Gelegenheit, eine zeitgenössische deutsche Übertragung des Briefs bekannt zu machen:¹⁰¹

Wenn wir nachstehenden Brief unter obiger Rubrik veröffentlichen, so geschieht dies, weil wir eine so offenherzige, einsichtsvolle Erklärung eines bereits in bestem Rufe stehenden Componisten über sein eigenes Werk für eine der grössten Seltenheiten, für ein wirkliches Tagesereignis auf musikalischem Gebiete halten.

„Der Sturm“, eine symphonische Dichtung des russischen Tonsetzers Tschaikowski (dessen Francesca da Rimini auf Bilse's Repertoire steht), hat in einem der letzten grossen Chatelet-Concerte in Paris trotz vorzüglicher Ausführung wenig Erfolg erringen können. Im Gegensatz zu der grossen Mehrzahl derjenigen, welche gewöhnlich wenig anerkannte Werke für ihre besten halten, hat Tschaikowski mit beherzigenswerthem Freimuth an den Dirigenten genannter Concerte Ed. Colonne folgenden Dankbrief gerichtet:

Mein Herr!

Der Zufall hat es gewollt, dass der eine Tag, an welchem ich mich in Paris befand, gerade der war, an dem Sie die Güte hatten, meinen „Sturm“ aufzuführen. Ich bin im Chatelet gewesen, habe ihn gehört und beeile mich, Ihnen aufrichtig und herzlich zu danken, sowohl für die schmeichelhafte Aufmerksamkeit, die Sie meiner Composition bezeigt, wie für die prächtige Wiedergabe meines so schwierigen und undankbaren Werkes. Ich danke auch von ganzem Herzen Ihren trefflichen Musikern für die Mühe, welche sie sich gegeben, alle Details der Partitur auf künstlerische Weise hervortreten zu lassen.

Was die kläglichen und spärlichen Beifallsbezeugungen betrifft, die mit ziemlich energischem Pfeifen untermischt, meinen armen „Sturm“ begrüsst, so haben sie mich wohl empfindlich berührt, aber nicht erstaunt. Ich wusste es im Voraus. Wenn schon einiger Widerwillen gegen den „moskowitischen Barbarismus“ zum Theil die Veranlassung zu einer solchen Aufnahme bot, so tragen doch die dem Werke anhaftenden Fehler selbst die Hauptschuld. Die Form desselben ist unklar, es ist zu lang und ungleich. Jedenfalls verschuldet Ihre Ausführung, die, wie ich schon sagte, trefflich war, durchaus Nichts. –

⁹⁸ Vgl. L. Barenbojm, *Nikolaj Grigor'evič Rubinštejn. Istorija žizni i dejatel'nosti*, Moskau 1982, S. 177, 267.

⁹⁹ *Revue et gazette musicale*, 46/11, 16.3.1879, S. 86-87 (siehe Anhang); publiziert in: ČPSS VIII, Nr. 1122, S. 136.

¹⁰⁰ *Revue et gazette musicale*, 46/12, 25.3.1879, S. 95 (siehe Anhang).

¹⁰¹ *Neue Berliner Musikzeitung* 33/12, 20.03.1879, S. 92. In der *Neuen Zeitschrift für Musik*, 77/14, 28. März 1879, S. 148, veranlassten die entsprechenden Publikationen nur folgende kurze Notiz: „Comp. Tschaikowsky aus Moskau hält sich gegenwärtig in Paris auf und wohnte dort u. A. der Aufführung seines ‚Sturm‘ bei.“

Tschaikowski, der in Paris war, um einen Arzt zu consultiren, schliesst hieran noch einige persönliche Dankesworte. Wir aber glauben, dass ein Componist, der so über sich selbst urtheilt, ein grösseres Anrecht auf Selbstbewusstsein hat als so viele, die von ihrem eigenen Werthe, mehr wie gut ist, überzeugt sind.

Die Innenansicht dieses Vorgangs ist – wie so oft bei Čajkovskij – durch eine Fülle brieflicher Äußerungen belegt. Vor dem Konzert berichtete der Komponist von Aufregung und Vorfreude, die er angesichts der Plakate mit seinem Namen empfand – er fühlte sich in Paris wie zu Hause und erlebte die Stadt so euphorisch wie bei den ersten Besuchen. Die Gedanken an die bevorstehende Aufführung beschäftigten ihn außerordentlich.¹⁰² Seine innere Erschütterung während des Konzerts – bei dem im übrigen auch Nadežda fon Mekk im Zuhörersaal saß – schilderte er eingehend gegenüber seinem Bruder Modest.¹⁰³ Besonders schmerzlich war für ihn die Erfahrung, ein vor längerem entstandenes eigenes Werk als misslungen empfinden zu müssen. Und sicher spielte auch die Tatsache, gerade in Paris, wo er so gerne als Musiker Wurzeln fassen wollte, ausgebuht worden zu sein, eine nicht unbeträchtliche Rolle. Nachdem er seinen Leserbrief abgesandt hatte, beruhigte sich der Komponist allmählich. Zeitungsausschnitte mit Rezensionen bewiesen ihm, dass sein Werk gar nicht so schlecht aufgenommen worden war.¹⁰⁴ Auch Édouard Colonne antwortete ihm später sehr freundlich und versicherte ihn seiner Verehrung und Anteilnahme, unabhängig vom Verhalten des Pariser Publikums.¹⁰⁵ Von den Hintergründen des Inzidents erfuhren die Pariser Zeitgenossen nichts. Die ‚modestie‘ und der von allen Allüren freie, sympathische Charakter des russischen Musikers aber sollten auch bei Čajkovskijs ersten öffentlichen Auftritten im Frühjahr 1888 immer wieder von verschiedenen Seiten hervorgehoben werden.

¹⁰² Vgl. die Briefe an den Bruder Modest vom 22.2. / 6.3.1879, ČPSS VIII, Nr. 1118, S. 129, an Nadežda fon Mekk und an Anatolij vom 24.2. / 8.3.1879, ebd., Nr. 1119, S. 131 und Nr. 1120, S. 134.

¹⁰³ Vgl. den Brief an den Bruder Modest vom 26.2. / 10.3.1879, ebd., Nr. 1124, S. 138 f.

¹⁰⁴ Vgl. seine Briefe an Petr Jurgenson vom 27.2. / 11.3.1879, ebd., Nr. 1128, S. 143, und an Anatolij vom 28.2. / 12.3.1879, ebd., Nr. 1130, S. 145. Die erwähnten Zeitungskritiken, die der Komponist gelesen hatte, konnten bislang nicht identifiziert werden.

¹⁰⁵ Vgl. seinen Brief vom Mai 1879, ČZM, S. 139 (russ.), S. 215 (franz.).

Anhang: Čajkovskij-Rezensionen in der *Revue et gazette musicale de Paris*

41/23, 07.06.1874, S. 183

Nouvelles diverses. Étranger. *Saint-Petersbourg*. – Le théâtre Marie a donné dernièrement la première représentation de l'opéra nouveau de Tchaïkowsky, intitulé *Opritchnik* (le Garde du corps). L'auteur a reçu du comité de musique russe le prix de 300 roubles argent destiné au meilleur drame lyrique de l'année.

42/46, 14.11.1875, S. 367

Nouvelles diverses. Étranger. *Saint-Petersbourg*. – Le prix offert par la Société musicale russe pour la meilleure partition d'opéra comique écrite sur un livret national, a été décerné à l'ouvrage intitulé *Vakoul le Forgeron*, dont l'auteur est M. Tchaïkowsky.

43/12, 19.03.1876, S. 95

Nouvelles diverses. Étranger. *Londres*. – Deux concerts nouveaux pour le piano ont été joués la semaine dernière; l'un, du compositeur russe Tchaïkowsky, au Crystal Palace, par M. Dannreuther; le second, de M. W.-H. Holmes, à l'Alexandra Palace, par l'auteur lui-même. Ce dernier, plus classique que l'autre, porte le titre de Jubilee Concerto, et a été écrit pour célébrer le cinquantième anniversaire de la fondation de la Royal Academy of Music. L'œuvre de M. Tchaïkowsky est remarquable par la hardiesse, souvent heureuse, des traits et des harmonies; mais on y trouve de la diffusion et de la prolifération. –

43/46, 12.11.1876, S. 367

Nouvelles diverses. Étranger. *Londres*. – Une ouverture de *Roméo et Juliette*, du compositeur russe Tchaïkowsky (que M. Padeloup a l'intention de faire entendre à Paris), a été fort bien reçue. C'est, comme la symphonie de Berlioz, de la « musique à programme », ou du moins à intentions, étrange parfois, mais portant la marque d'un talent viril.

43/51, 17.12.1876, S. 406

Adrien Laroque: Deux nouveautés figuraient au programme du concert populaire, dimanche dernier. La première est une œuvre du compositeur russe Tchaïkowsky, connue déjà dans plusieurs parties de l'Europe musicale: l'ouverture de *Roméo et Juliette*. Une analyse de cette composition touffue, qui est plutôt la synthèse que la préface du drame de Shakespeare, nous entraînerait trop loin, et il serait d'ailleurs difficile de la faire complète après une seule audition. Nous dirons seulement que la manière de M. Tchaïkowsky se rapproche de celle de Wagner, que la clarté n'est pas sa principale qualité, surtout en l'absence d'un programme que l'œuvre comporte évidemment, que ses phrases sont trop souvent hachées menu et contournées, mais aussi qu'il manie l'orchestre avec une rare habileté, que son harmonie est hardie et intéressante, qu'il sait au besoin trouver des accents d'une grande puissance, et que l'épisode du milieu (sans doute la scène d'amour) est d'une suavité délicate. Toutefois, ces qualités ne ressortent pas assez sur le fond un peu indécis de l'ensemble pour frapper le public et faire pencher la balance du bon côté. L'accueil a été généralement froid; il y a même eu des marques non équivoques et assez nombreuses d'hostilité, contre quelques applaudissements peu nourris.

43/52, 24.12.1876, S. 416

Nouvelles diverses. Étranger. *Saint-Petersbourg*. – *Vakoul le Forgeron*, opéra nouveau de Tchaïkowsky, a été donné avec succès au théâtre Marie, le 6 décembre. Cette partition avait été couronnée dans un concours ouvert par la grande-duchesse Hélène, après la mort de Séroff, qui avait dû mettre en musique le libretto de cet opéra, tiré d'une nouvelle de Nicolas Gogol. Le compositeur, qui est professeur au Conservatoire de Moscou, a été l'objet d'ovations de la part du public et d'un bon nombre d'artistes venus pour apprécier son œuvre, qui est fort remarquable, mais qui pêche pourtant du côté dramatique, un peu, il est vrai, par la faute du sujet.

44/24, 17.06.1877, S. 188-189

Camille Benoît, *Bibliographie musicale*. Œuvres de P. Tchaïkovsky.

Depuis plus d'un siècle, la Russie s'est constamment et vivement intéressée aux développements les plus élevés de l'art musical, et s'est adonnée avec zèle à le cultiver; mais ce n'est guère que depuis quarante ans qu'elle a commencé à posséder une élite de compositeurs formant corps et pouvant constituer une école.

Parmi les premiers d'entre ces musiciens qui, morts à cette heure, ont mis le meilleur d'eux-mêmes à doter leur pays d'un art "national", Glinka est le plus célèbre dans le monde musical, plus connu, il est vrai, par le succès patriotique de sa tentative que par ses œuvres mêmes. L'école actuelle a donné plus d'importance que l'ancienne à la musique symphonique, et, disons-le, non sans succès. Pierre Tchaïkowsky est l'un des plus jeunes et des plus brillants représentants de cette nouvelle école; âgé actuellement de trente-cinq ans, il n'a commencé qu'à vingt et un ans l'étude de son art; mais il a marché vite, et chaque pas qu'il a fait dans sa voie a marqué un progrès. Il enseigne actuellement l'harmonie et la composition au Conservatoire de Moscou.

En rendant compte de la collection d'œuvres de Tchaïkowsky que nous avons sous les yeux, nous la diviserons – à titre de simple indication – en deux parts. La première comprendra les œuvres depuis l'op. 1 jusqu'à l'op. 18, *la Tempête*; cette première série ne présente pas un caractère aussi accusé, une maturité aussi savoureuse que la deuxième; on y découvre sans peine une docile admiration pour cette riche floraison musicale que Schumann a fait épanouir [=épanouir] et le maître absorbe encore le disciple. Ajoutons qu'on n'y trouvera rien qui ne soit d'un musicien de goût, de savoir, de grand talent. Ce que nous venons de dire nous dispense d'insister sur le haut mérite des œuvres contenues dans la seconde série; ici nous avons affaire à un artiste émancipé, en possession de son originalité. Ajoutons aussi comme restriction (c'est là le point faible de cette vaillante école), que si cette originalité se révèle dans l'invention mélodique et harmonique, dans l'abondance des dessins et des combinaisons, dans le riche coloris instrumental, elle gagnerait encore à être mise dans tout son jour par une claire ordonnance du plan général, par un choix, très-hardi si l'on veut, mais logique et bien arrêté, des tonalités prédominantes d'une composition, en un mot par un rapport moins laissé au hasard, plus profond, plus solide, entre les diverses parties qui forment un tout.

op. 1. **Scherzo à la russe**, impromptu pour le piano.

Allure élégante, sonorité piquante et agréable. C'est là l'œuvre d'un débutant dont on entrevoit le sûr avenir; en certains endroits, l'auteur s'essaie avec timidité, et déjà avec bonheur, à ces échappées d'un charme fantasque que nous retrouverons plus tard dans toute la sincérité de leur expression. – L'impromptu en *mi b* mineur qui suit nous semble d'un style plus conventionnel.

op. 2. **Souvenirs de Rapsal** [=Hapsal], 3 morceaux pour le piano.

I. Ruïnes d'un château. – Il y a du poète dans la conception de ce délicat morceau; l'auteur, dans un *adagio misterioso*, évoque l'esprit des antiques souvenirs et nous enveloppe de ce parfum de mélancolie qui s'exhale des choses à jamais évanouies; puis la scène s'anime, les colonnes s'alignent, sveltes et fières; les ogives s'illuminent: gentes dames au fin corsage, preux chevaliers aux aveuglantes armures, défilent au son héroïque des trompettes, et voilà qu'elle revit à nos yeux, la splendeur d'un âge puissant!.... Puis tout s'efface: ce n'était que la rapide vision d'une âme éprise des belles formes de la vie, et le mode mineur chante une fois encore la douce tristesse des regrets éternels. – *II. Scherzo.* – Simple et coquet se déroule ce joli morceau, que tout pianiste de moyenne force jouera avec facilité et plaisir. – *III. Romance sans paroles.* – Gracieuse et mélodique, a quelque affinité avec le *minuetto* de la sonate op. 22, de Beethoven.

op. 4, 5, 7 et 8. – **Morceaux** pour piano.

op. 4. *Valse-caprice.* – Morceau de salon très-musical; on y trouve des dispositions de mains peu ordinaires, faciles néanmoins et d'un effet piquant; formes d'accompagnement agréables sans banalité. – op. 5. *Romance sans paroles.* – Un petit tableau exquis, un vrai Corot avec plus d'accent. Sous ce clair de lune bleu, à la plainte discrète d'un amour inquiet succède d'abord lointaine, puis éclatante, la fanfare décidée d'une ronde de nuit, qui bientôt passe et s'éteint, laissant l'amant rêveur à son libre entretien avec la nature nocturne. – op. 7. – *Valse-scherzo.* Plus primesautière que la précédente, cette valse est ravissante de tout point; elle ne le cède ni en imprévu ni en aristocratique désinvolture aux valseuses exquises de Chopin, moins spleenétique toutefois. – op. 8. *Capriccio.* Ce morceau est bâti tout entier, sauf l'intermède *andante*, sur le rythme persistant:



mais l'ingéniosité la plus remarquable y est déployée pour varier les effets, et l'on suit les phrases de cette lutte artistique avec un intérêt doublé de plaisir. Remarquer les transitions ménagées entre les tons très-éloignés qui se succèdent dans le morceau: *sol b* majeur, *sol* mineur, *si b* majeur, *ré* mineur, *fa #* mineur, et retour à *sol b* majeur; remarquer aussi les dispositions de mains si originales, pour lesquelles l'auteur témoigne une prédilection marquée: page 4, mesure 4 des 1^{re} et 9^e lignes; page 5, mesures 3, 4, 5 des 2^e et 4^e lignes.

op. 9. **Trois morceaux** (*Rêverie*, *Polka* et *Mazurka* de salon).

Sans valoir les œuvres précédentes, ces trois pièces sont supérieures aux fadaïses débitées d'ordinaire sous ce titre; les motifs d'un style un peu lâché, sont toujours relevés par des arrangements piquants.

op. 10. **Deux morceaux** pour le piano.

Dans ce „Nocturne“ et cette „Humoresque“, nous retrouvons tout le musicien; ces morceaux, le second surtout, sont non-seulement faciles, mais jolis.

op. 11. **1er Quatuor** pour 2 violons, alto et violoncelle (édité en *partition* et *parties séparées*, arrangé pour piano à quatre mains; l'*andante cantabile* arrangé pour piano et violon par Ferd. Laub, pour piano et violoncelle par W. Fitzehagen [sic]; à deux mains, par Ch. Klindworth).

Ce quatuor en ré majeur, par sa structure générale aussi bien que par celle de chacun des morceaux qui le composent, ne sort pas des limites classiques du genre; écrit avec une aisance et une habileté peu communes [=communes], son exécution ne présente pas de grandes difficultés, et l'effet doit en être fort brillant. Peut-être désirerait-on, dans certain *conduits* et formes de développement du premier morceau et du finale, moins de formules, plus de relief dans le choix des dessins, plus d'imprévu dans l'enchaînement des diverses parties. L'auteur semble s'imposer des bornes qu'il n'a pas franchies; rendons-lui cette justice, tout en regrettant qu'il ne se soit pas livré davantage à son démon musical. Il faut pourtant signaler l'*andante* comme alliant, dans des proportions exquises, la limpidité la plus grande à un souffle national et personnel d'un charme bien séduisant: l'intermède en ré b majeur, avec son accompagnement chromatique uniforme de violoncelle *pizzicato* est une trouvaille, délicieuse dans sa simplicité: nous goûtons là, dans sa fraîcheur première, cette grâce langoureuse, un peu sauvage, dont nous avons parlé, aussi discrètement pénétrante, aussi doucement enivrante que le parfum d'une rare fleur des bois.

op. 13. **1^{re} Symphonie**. (Partition d'orchestre, partition pour piano à 4 mains.)

Un souffle agreste passe à travers cette œuvre. Nous reprocherons à l'exposition du premier *allegro* d'affecter parfois des allures de développement. Le deuxième motif, par un artifice très-légitime, ne conclut pas par l'accord du ton principal: il reste suspendu, vague et comme hésitant; la partie des développements qui le suit s'enrichit d'éléments non empruntés à l'exposition, et le dessin principal n'y reparait que rare et fugitif; la rentrée, préparée de longue main, est très-largement conçue. Voilà le grand style symphonique. Les dernières mesures sont piquantes: un des principaux dessins [S. 189] s'y émiette et s'y éteint mystérieusement. Dans l'*adagio* qui suit, de naïves et indolentes mélodies s'exhalent, portées par de fraîches brises, l'orchestration est toujours fouillée et colorée. Le *scherzo*, sans présenter rien d'absolument remarquable, est bien de la même venue que les autres morceaux et ravive l'intérêt par son mouvement papillonnant et ses rythmes coquets. Comme dans le Septuor de Beethoven, un *andante* d'un caractère funèbre prépare le finale; à l'aide d'un artifice assez peu commun et de très-bon aloi, la champêtre allégresse de ce dernier morceau est troublée par la réapparition spectrale de l'*andante lugubre*, tout comme en un conte d'Hoffmann; puis l'"esbaudissement" reprend de plus belle et termine l'œuvre par ses francs éclats.

op. 18. **La Tempête**, fantaisie pour orchestre, d'après le drame de Shakespeare. (Partition pour piano à 4 mains).

Quel musicien digne de sentir toute la puissance de son art ne s'est épris de l'immortelle beauté qui brille dans cette œuvre d'un divin poète? Et quel autre art pourrait, aussi bien que la musique, exprimer le délice infini de cet Éden retrouvé dans une île merveilleuse, entre un emportement et un sourire de la vaste mer: image et abrégé de l'humanité tout entière en sa mobile destinée, bondissements de bêtes, divins ravissements; témoignage de la profonde vanité des choses, hors le pur, l'ardent amour?

La mer se soulève majestueuse, calme; sur le rythme persistant des basses se pose le chant des cors; il domine le murmure des violons divisés, comme si la voix mystérieuse et grave de l'esprit des eaux planait au-dessus des vagues obéissantes: de lointains, de sourds appels lui répondent. Et voici que les flots s'émeuvent sous une puissance magique; dociles aux ordres de Prospero, s'empressent les esprits légers de l'air, et le frémissement de leur vol, mêlé au grondement des eaux, alterne avec le choral d'incantation. Une dernière fois, plus impérieux, plus triomphant, éclate ce choral; profond silence, calme plein d'angoisse; rapidement, la mer s'agite, beuglante et sifflante, et la voix menaçante des cors domine toujours le tumulte des éléments, dont la rage haletante grandit jusqu'à ce que, épuisée et domptée, elle s'apaise, pour laisser à l'amour de deux êtres jeunes, beaux, innocents, sa place d'élection au sein de la nature purifiée. Ce premier tableau est d'une beauté grandiose et neuve; il faut bien se convaincre que la poésie seule, si admirable qu'on la rêve, ne peut atteindre à la puissance d'impression vivante de la musique ainsi comprise, à une aussi profonde pénétration de l'essence des êtres.

Et maintenant, écoutons les confidences de la divine passion, abandonnons-nous au charme inquiet des tremblants aveux; le thème d'amour, soupiré d'abord et comme bégayé, s'enhardit et s'épanche; les ardentes réponses s'enlacent et se confondent; les esprits y mêlent leur caressant babil, et Caliban les scande de ses monstrueux ébats; mais, comme tout à l'heure la voix des cors, l'hymne ardente de la passion souveraine domine tous les bruits du ciel et de la terre, et retentit avec une triomphante plénitude. Les desseins de Prospero sont accomplis: le sage magicien quitte l'île; les échos répètent une dernière fois sa formule d'incantation, et l'on n'entend plus que le sourd murmure de la mer, mêlé à l'éternelle plainte des cors.

Tel est, dans son vaste cadre, ce vaste tableau: c'est là une œuvre d'un sentiment profond, d'une haute couleur; de rares longueurs, le manque d'ampleur périodique de la phrase d'amour, l'absence d'intérêt musical des deux premières lignes de la page 41, ne sauraient en atténuer l'effet magistral, ni en diminuer la grande valeur.

44/25, 24.06.1877, S. 196-197

Camille Benoît, Bibliographie musicale.

op.19. - **Six Morceaux**, pour piano.

N°1. *Rêverie du soir*. Le murmure continu de cette charmante petite pièce assouplit tout sentiment trop vif, douleur ou joie; Horace dut rêver ainsi près d'un ruisseau dans les bois de Tibur. – N°2. *Scherzo humoristique*. Remarquer l'emploi du rythme binaire dans la mesure à 3 temps, mesures 5 et suivantes, et dans le courant du morceau. – N°3. *Feuillet d'album*. Morceau facile; rien de bien saillant. – N°4. *Nocturne*. Un bijou, dans la plus pure manière de Chopin. Jamais nuit plus éthérée n'enveloppa de ses voiles passion plus mystérieuse et plus ardente. Signalons l'adorable suite harmonique mesures 6, 7, 8; le dialogue de clarinette et de violoncelle qui suit; les sinueuses et caressantes arabesques qui accompagnent le retour du motif. – N°5. *Capriccioso*. Une improvisation sans doute, aimable et accessible à toutes les mains. – N°6. *Thème original et variations*. Ces variations brillantes peuvent offrir à un virtuose l'occasion de déployer les ressources variées du mécanisme et du style; elles peuvent être une préparation excellente à l'étude des grandes variations de Schumann sur un thème en *ut* # mineur, ainsi qu'aux 33 variations de Beethoven sur une valse de Diabelli; au point de vue des difficultés de toute sorte, elles sont beaucoup plus abordables que ces deux œuvres éminentes, auxquelles elles ressemblent par certains côtés. Citons les numéros 6, 11, 12.

op. 22. – **2^{me} quatuor** (arrangé pour piano à quatre mains).

Supérieure au premier quatuor comme nature d'idées, cette composition est parfois d'une structure moins claire; elle débute par une introduction lente, très-vague de ton et de rythme, qui conduit au thème principal du premier morceau; le seul reproche à faire à ce thème, noble et expressif dans son allure courante, c'est sa brièveté: il n'a, à le regarder de près, que 5 mesures, et son caractère comportait plus d'ampleur dans l'exposition. On trouve dans son accompagnement, comme dans le *pont* qui suit et dans le reste du morceau, un emploi très-heureux du genre chromatique. Les développements qui suivent l'exposition sont des plus intéressants; mais, à la fin de la 2^{me} partie, après une conclusion analogue à celle de la 1^{re}, le premier thème est développé de nouveau d'une façon trop identique à celle du début de cette même 2^{me} partie. Le scherzo en *ré b* majeur est charmant d'un bout à l'autre, avec sa piquante alternance de 6/8 et 9/8, ses harmonies sentant le terroir, et son inaltérable majeur, un instant troublé par la *coda* féroce et imprévue en *ré b* mineur, et reparaisant enfin en quelques mesures finales, tout exultantes d'une joie sauvage: voilà un petit chef-d'œuvre. –

La première phrase de l'andante se déroule avec une ampleur peu commune; elle respire cette gravité, triste et fière jusqu'au pathétique, dont Beethoven a eu le secret, et à laquelle il a donné, dans plus d'un de ses adagios, un caractère de grandeur immortelle; disons en passant que si ce maître est admirable par la beauté native de ses motifs, il ne l'est pas moins par leur mise en œuvre, par la logique ferme et puissante qui soutient le plan général d'une œuvre et celui des divers morceaux qui la composent, par le tact délicat et conscient qui préside au choix des grandes assises tonales de son édifice sonore. Il n'eût certainement pas fait succéder le ton de *mi* ♭ majeur à celui de *fa* ♭ mineur, pour exposer un deuxième thème d'andante: témoin les exemples analogues des derniers quatuors, des dernières sonates et de la dernière symphonie. La phrase en *fa* ♭ mineur revient; sa conclusion, simple et majestueuse (le ton de *mi* ♭ majeur y passe encore bizarrement en un accord), s'élève comme la plainte sombre d'une âme que ne peut courber le poids d'une destinée tragique. – Le finale, en *fa* ♭ majeur, parfaitement clair et logique comme coupe et comme distribution tonale, pétille d'un bout à l'autre d'une gaieté légère, et clôt vivement cet inégal et parfois admirable quatuor.

op. 23. **Concerto** pour piano et orchestre (la partie de piano avec accompagnement d'un second piano).

Dans ce concerto, l'auteur, tout en restant éminemment musical, a su revêtir ses idées des formes de la haute virtuosité. Si cette production nous semble moins originale que les précédentes, disons pourtant qu'on retrouve dans le thème de l'andantino et dans celui de l'allegro final un reflet de la grâce naïve ou fantasque, et toujours sincère, qui est propre à Tchaïkowsky.

op. 25. **Sérénade mélancolique** pour le violon, avec accompagnement d'orchestre ou de piano.

Une merveille de sentiment: ainsi aurait chanté Roméo sous le balcon d'une Rosalinde dédaigneuse; un modèle pour l'emploi sobre et décisif des ressources orchestrales, modulantes et rythmiques; avec cela très-simple, point trop difficile à exécuter, sans longueurs, varié d'effets: ce morceau ne peut qu'avoir un grand succès partout où il sera joué. Indiquons dans le thème principal la nouveauté séduisante de certains contours mélodiques, le charme des imitations alternées entre l'instrument concertant et les violoncelles, page 4

(*pochissimo più mosso*), première ligne, les réponses du hautbois aux appels du violon, précédant la fraîche modulation en *si b* majeur; les palpitations du dialogue de la page 5 (*agitato e un poco rubato*); le susurrement de flûtes à la rentrée; page 8, le trait lent, qui, sorti *piano* des profondeurs de l'orchestre, traverse, impérieux et fatal, le chant du violon solo, pour atteindre *forte* les hauteurs de la gamme; enfin la reprise du chant par la clarinette dans le grave, et la conclusion discrète.

op. 29. **3^e Symphonie** pour grand orchestre (partition pour piano à quatre mains).

Cette composition de vastes proportions ne comprend pas moins de cinq morceaux assez longuement développés; les ressources les plus raffinées de la composition symphonique y sont réunies. – Le premier *allegro*, précédé d'une introduction, est largement traité; c'est une sorte de fresque musicale à grands traits, de couleur nullement sévère; l'orchestre, un peu gros parfois, est en général clair, plein, souvent incisif. – Le n°2, *Alla tedesca*, est comme une légère causerie féminine pleine de riens élégants, où la suite des idées, qui tournent dans un cercle restreint, ne tient qu'à un fil parfois invisible. Un des artifices dont se sert fréquemment l'auteur, et toujours heureusement, consiste, comme au commencement de ce morceau (dessin de basson, mesure 11), à ajouter à un thème simplement exposé un élément nouveau, en général d'un caractère mélodique, qui, comme le grain de sel, relève la fadeur du motif et lui donne tout son prix. Ce morceau est une transition aimable entre l'éclat tapageur du premier et la couleur [S. 197] atténuée, grise et charmante, que prête au début du troisième, *andante elegiaco*, le timbre prédominant des flûtes dans le grave, des bassons et des cors. – Dans le *Scherzo* suivant, n°4, cette teinte discrète s'éthérise jusqu'au vaporeux le plus impalpable et néanmoins le plus chatoyant; voilà un vrai bijou, et c'est merveille que le trombone solo, quelque Bottom égaré dans les domaines d'une Titania capricieuse, y trouve sa place par un de ces piquant artifices dont nous avons parlé plus haut. – Tout en dehors, fougueux et chevaleresque, le finale se déroule avec une entraînant clarté; nous y regrettons, vers le milieu, l'emploi de la forme fuguée, qui n'a nulle raison d'être dans une œuvre aussi peu scolastique. – La seule restriction générale que nous ferons sur cette composition porte, sauf quelques longueurs, sur la répétition, fatigante parfois jusqu'à la satiété, de certains dessins, qui ne peuvent avoir qu'un intérêt épisodique et, si l'on peut dire, décoratif; c'est là un défaut très-accusé dans les œuvres analogues de Schumann. Cette réserve faite, nous recommandons tout spécialement l'étude de cette œuvre aux jeunes musiciens qui, s'essayant à la symphonie, croient qu'il faut être de son temps, et sans prétendre égaler Beethoven, refusent de copier dans Haydn et dans Mozart des formes qui furent marquées du sceau de la beauté artistique, mais qu'on ne saurait transporter sans anachronisme dans la poésie musicale de nos jours; nous le faisons autant plus volontiers que certaines pages nous ont rappelé deux jeunes maîtres français bien regrettés, Bizet et de Castillon, dont les éminentes qualités ne peuvent qu'être un profitable modèle à la génération survivante.

op. 30. – **3^e Quatuor**, pour 2 violons, alto et violoncelle (partition pour piano à quatre mains).

Voici une œuvre bien équilibrée; on y sent la maturité du talent. Ecrite avec une expérience consommée du quatuor, elle est, si l'on peut parler ainsi, plus *orchestrée* que les deux précédentes, c'est-à-dire que les agencements sonores en sont plus tranchés et plus variés. Le premier morceau, en *mi b* mineur, est chaleureux et animé; il s'encadre dans une mélodie triste et naïve, comme le chant d'un pâtre au crépuscule. Remarquer, dans les trois dernières mesures de la page 1, la grâce mélodique de ce la ♮:



qu'un harmoniste qualifierait d'*échappée*; 4 mesures plus loin, la succession harmonique:



nous semble non-seulement hardie, mais désagréable. – C'est un vrai bijou que le scherzo qui suit: rythmes piquants, fines harmonies, sonorités délicates, spontanéité d'allure; une plainte vague et étrange de l'alto tient lieu de trio, et contraste très-heureusement avec le premier mouvement, sans interrompre le cours de

l'exposition; nous appelons l'attention sur la curiosité harmonique des 5 dernières mesures et sur la parenté des mesures 13, 14, 15, avec le solo de flûte, hautbois, clarinettes, qui suit la 2^e variation de l'andante de la symphonie en *ut mineur*. – *L'andante funèbre* qui suit a quelque chose non-seulement de dramatique, mais même de scénique; aux 3^e et 4^e lignes, le rythme incertain et prolongé du 2^e violon sur le *si b*, rappelle la psalmodie monotone, à la fois nasillarde et gutturale, de *répons* des fidèles au *verset* du prêtre (scène de l'église dans *le Prophète*); les accords résonnent graves et pleins comme ceux d'un orgue (ligne 3, mesure 7 et plus loin, bel effet de *creux* et de lugubre par la base et l'alto doublant dans le grave la première partie, avec double pédale intermédiaire de dominante). Au déroulement de cette musique hiératique succède un chant individuel, passionné et désespéré; l'alto le souligne par son agitation sanglotante, qui se communique aux autres instruments, et passant au premier violon, accompagne dans le registre aigu la reprise violente et implacable du motif funèbre; ce motif succède encore, et cette fois dans sa nudité sombre, au retour du chant passionné, et les dernières mesures se perdent dans l'aigu, tristes d'une tristesse surhumaine. Le finale se reprend aux choses de la terre avec une virile énergie; il y a quelque chose de martial, de soldatesque dans son allure, et c'est sur une impression vigoureuse que la *coda* clôt cette œuvre d'un vif intérêt.

Ouverture et danses (sans numéro d'œuvre), tirées de l'opéra "*Vakoula le Forgeron*."

L'opéra fantastique duquel sont détachés ces morceaux d'orchestre seul a été couronné dans un concours de composition ouvert par feu la grande-duchesse Hélène, et représenté cet hiver à Saint-Pétersbourg, non sans succès. Comme Weber, l'auteur s'est servi pour construire son ouverture de motifs tirés de son opéra. Le drame musical et poétique nous étant imparfaitement connu, nous ne pouvons dire si le sens et la couleur de l'œuvre sont suffisamment condensés dans cette symphonie préparatoire; musicalement, elle est d'un intérêt soutenu, et présente mainte page d'un travail délicat. Nous avons été surtout frappé du thème national en *si b* majeur, à 3/2, mesure très-fréquente dans le chant populaire russe, comme on pourra s'en assurer par la lecture recommandée ci-dessous: la façon dont rentre ce thème à la fin de l'ouverture (quelques mesures de l'accord de *ré* majeur, se résolvant sur l'accord d'*ut* mineur), est simple et saisissante; l'éclatante fanfare des cors, que l'auteur, comme un général réservant des troupes d'élite pour le moment décisif, lance à contre-temps au milieu de cet hymne robuste et large, est un de ces heureux artifices que Tchaïkowsky, s'il n'en possède pas seul le secret, manie vraiment en maître. – Sans être plus recherchées qu'il ne convient à des ballets, les danses nous semblent d'une plus vive saveur que les morceaux de même genre, bien souvent fades, qu'on sert au public.

op. 6. N^{os} 3 et 6, **2 Romances** avec accompagnement de piano.

Ces mélodies sont exquises; l'auteur, paraît-il, en a composé un grand nombre, parmi lesquelles on dit qu'il en est de tout à fait ravissantes; faisons des vœux pour leur traduction en français. Le n^o 1, *O douce souffrance*, très-simple, très-chantante et très-délicate, plaira à tous; la deuxième romance, *Ah! qui brûle d'amour*, d'après Goethe, est d'un sentiment vrai, profond; l'accompagnement, chargé d'exprimer ce que la voix ne peut dire, est plus difficile que le précédent; remarquer la suite de blanches liées, chargées de langueur, l'élan passionné qui succède, le nouveau chant qui accompagne la répétition, par l'accompagnement, du premier motif; cela est senti, cela est d'un poète.

50 Chansons populaires russes, à 4 mains.

Non-seulement aux chercheurs de couleur locale, mais à tout musicien nous recommandons la lecture de ces chansons populaires; il n'est d'ailleurs pas sans intérêt d'étudier le riche terrain dans lequel la floraison musicale de Tchaïkowsky a pris racine, et puisé sa sève [=sève] âcre et parfumée; on se convaincra combien l'exploitation de ces sols nationaux, presque vierges, est féconde en trésors et propice au renouvellement de l'art. Signalons surtout les vingt-cinq dernières chansons.

Ce serait un résultat désirable que cette étude rapide, et forcément incomplète, intéressât les gens curieux d'œuvres nouvelles et de valeur, et qu'elle leur donnât le goût d'explorer plus à fond un domaine musical si peu connu en France, et certes si digne de l'être à tous égards.

45/9, 05.03.1878, S. 68

Exposition universelle de 1878. Auditions musicales : Le personnel des délégués étrangers à l'Exposition universelle, pour la partie musicale, a subi quelques modifications. M. le docteur Ed. Hanslick, représentant l'Autriche, et M. Arthur Sullivan, représentant l'Angleterre, ont été empêchés par des motifs de santé de prendre part aux travaux préparatoires de la Commission des auditions musicales; le premier est remplacé provisoirement par M. le chevalier Walcher [=Walther] Moltheim, assisté de M. Oscar Berggrün, compositeur, directeur de la Société Mozart à Salzbourg et à Vienne; le second, par M. Cunliffe Owen, directeur du South Kensington Museum. Mais l'un et l'autre viendront bientôt, il faut l'espérer, prendre leur place dans la délégation étrangère. Pour la Russie, M. Tchaïkowsky, démissionnaire, est remplacé par M. Robert de Thal, consul général, assisté de M. Victor Kazynski, compositeur.

45/37, 15.09.1878, S. 298

Salle comble et grand succès au premier concert russe, qui a eu lieu lundi dernier dans la salle des fêtes. [...] C'est une langue noble et fière que parle Tchaïkowsky, professeur actuel de composition au Conservatoire de Moscou, dans son concerto pour piano. Le premier allegro, quasi fantasia, un peu long peut-être ; l'andante, d'un sentiment délicat et fin ; le finale, avec ses rythmes contrariés, ne cessant pas un instant d'intéresser. On perd bien des détails de la partie de piano dans cette salle des Fêtes, tant à cause de l'écho qui se perçoit à de trop nombreuses places, que par suite des dimensions mêmes du local ; cependant l'effet général est resté assez complet pour qu'on ait eu l'impression nette d'une œuvre de premier ordre, suffisamment symphonique et laissant une importance équitable à l'instrument concertant. [...] L'exécution a été dirigée par M. Colonne pour le concerto de Tchaïkowsky, dont M. Rubinstein a joué la partie principale en virtuose hors ligne, sur un beau piano russe de Becker ; il a été acclamé après chaque morceau et rappelé plusieurs fois à la fin.

45/38, 22.09.1878, S. 305

La Tempête, poème symphonique de Tchaïkowsky d'après Shakespeare, est riche d'idées, d'effets neufs et hardis. Nous ne connaissons pas beaucoup de "musique à programme" ayant cette puissance de souffle et orchestrée avec cette intuition des effets. Le public n'a pas toujours compris: tel est l'inconvénient inhérent à ces œuvres descriptives. Mais il nous semble qu'il y viendrait, si *la Tempête* était exécutée de temps à autre dans nos concerts symphoniques. Il est bien venu à Berlioz!

45/39, 29.09.1878, S. 314

Deux délicieux morceaux de Tchaïkowsky pour violon, *Sérénade* et *Valse*, ont été rendus avec beaucoup de charme et une émotion contenue, par un jeune élève de Laub et lauréat du Conservatoire de Moscou, M. Barcewicz, qu'on a beaucoup applaudi.

45/40, 06.10.1878, S. 321

4. Concert russe : pour ce programme supplémentaire, on avait dû reprendre, faute de temps pour préparer autre chose, les compositions les plus applaudies dans les concerts précédents. C'est ainsi que le concerto de Tchaïkowsky, admirablement exécuté par N. Rubinstein, avec Ed. Colonne pour chef d'orchestre, a derechef obtenu un vif succès.

45/45, 10.11.1878, S. 363

Charles Bannelier, Bibliographie musicale. Tchaïkowsky. – Francesca da Rimini, fantaisie pour orchestre, op. 32.

Traduire, par les seules ressources de l'orchestre, le poignant épisode que Dante a placé au 5^e chant de son *Inferno*, était une tâche bien-délicate, où Fr. Liszt a déjà dépensé tout son talent sans atteindre à la netteté d'impression, à la puissante simplicité d'un texte poétique dont on ne peut s'abstraire en écoutant la musique destinée à l'interpréter. La passion éternelle qui rive les deux amants l'un à l'autre, et qui forme le sujet du tableau, a pour théâtre cette région désolée où tourbillonnent les âmes des voluptueux, flagellés sans relâche « par des vents très-cruels »; elle a pour spectateurs le poète et son guide Virgile. S'il est vrai, comme il nous semble, que la musique, en vertu de son essence propre, se prête plus particulièrement à évoquer la vie intérieure, à manifester le monde invisible des sentiments, il y avait certes matière à invention musicale dans les regrets déchirants de Francesca, dans la profonde pitié qui terrasse le poète visionnaire.

Dans le plan choisi par M. Tchaïkowsky pour son œuvre, on peut distinguer trois parties principales. La première débute par un *andante lugubre*, d'une tonalité très-vague, sorte d'exposition du lieu où se passe la scène, transportant d'emblée l'auditeur dans une région où plane une morne épouvante, et conduisant à un *allegro vivo* en *mi* mineur, dans lequel se déchaîne l'ouragan surnaturel emportant les damnés; là grincent et ricanent les flûtes, les trombones hurlent et menacent. Cette première partie, comme on voit, est purement descriptive, dans le sens matériel du mot; il n'y a là que rythmes, dessins, combinaisons et oppositions de sonorités, beaucoup de chromatisme, pas de phrase proprement dite. – La deuxième partie met en scène les personnages et développe leurs sentiments. La phrase principale est en *la* mineur, mouvement andante; la clarinette en expose le début, noble et plaintif, les violons la continuent sur un mode plus passionné, et la terminent en un triste et mystérieux murmure. Cette phrase reparaît plusieurs fois, variée orchestralement avec un art ingénieux et un grand bonheur de touche. Entre deux de ces reprises, se place un dialogue épisodique, alternativement soupilé par le cor anglais et le hautbois, et scandé par des arpèges de harpes; après un dernier retour de la phrase principale, des fanfares infernales interrompent brusquement le récit. – La troisième partie est la reproduction exacte de l'*allegro vivo* de la première, avec une courte *Coda* d'allure vertigineuse, toujours dans le même style.

On le voit, l'élément exclusivement descriptif tient dans cette œuvre une place beaucoup plus grande que celle occupée par le développement des sentiments; l'auteur aurait peut-être mieux fait, à notre sens, d'accorder à sa deuxième partie l'importance principale. C'est la seule critique que nous lui adresserons; car si nous nous plaçons au point de vue qu'il a adopté, nous sommes en présence d'une œuvre vraiment remarquable, et par la conception et par l'exécution. En dehors de toute considération philosophique, c'est, pour les musiciens, une partition colorée, intéressante, d'une pâte orchestrale ferme et nourrie, d'une touche brillante et souvent vigoureuse.

46/11, 16.03.1879, S. 85

Les abonnés des concerts du Châtelet ont eu, dimanche dernier, la première audition du poème symphonique *la Tempête*, de Tchaïkowsky, déjà exécuté au Trocadéro et au concert populaire. Cette œuvre si remarquable malgré ses défauts, et d'une facture si neuve, a surpris un peu l'auditoire, comme on pouvait s'y attendre; il en avait été de même ailleurs. Nous continuons à croire que le public y prendra goût si on la lui fait entendre quelquefois.

46/11, 16.03.1879, S. 86-87

M. Tchaïkowsky, l'éminent compositeur, professeur au Conservatoire de Moscou, était dimanche dernier de passage à Paris. Il a assisté à l'exécution de sa *Tempête*, au concert du Châtelet. – Le même jour, il adressait à M. Ed. Colonne la lettre suivante, que nous reproduisons comme une preuve bien rare de haute et sincère modestie de la part d'un auteur; beaucoup de nos lecteurs trouveront même, comme nous, que M. Tchaïkowsky s'est exagéré les défauts de son œuvre, ainsi que la froideur de l'accueil qu'elle a reçu, et ils feront aisément la contre-partie de cette critique si courageuse.

[Der folgende Brief ist publiziert unter der Nr. 1122 in: CPSS VIII, S. 136.]

46/12, 25.03.1879, S. 95

En reproduisant dans l'*Entr'acte*, d'après la *Gazette musicale*, la lettre d'une si attachante et si rare modestie écrite par M. Tchaïkowsky à M. Ed. Colonne à propos de l'exécution de sa *Tempête* (voir notre dernier numéro), M. Achille Denis la fait suivre des réflexions suivantes: « Un compositeur peu applaudi, quelque peu sifflé et renchérissant lui-même sur le mauvais accueil fait à son œuvre par le public, faisant lui-même la critique la plus dure de sa partition, donnant raison à ses adversaires, simplement, sans mauvaise humeur, indiquant à ses détracteurs ses propres défauts, s'inclinant en un mot devant le jugement plus ou moins éclairé du public, ne se renfermant pas sottement dans son orgueil et n'en appelant pas à la postérité, cela est rare, très-rare; – et, pour nous, qui n'avons pas entendu la *Tempête*, cela prouverait que M. P. Tchaïkowsky doit avoir bien du talent. » – La *Neue Berliner Musikzeitung*, qui donne à ses lecteurs une traduction de cette même lettre, y ajoute des réflexions analogues à celles de notre confrère parisien.

46/46, 16.11.1879, S. 374

Concert populaire de musique classique: [...] Le concerto pour piano de Tchaïkowsky, en *si bémol* mineur, n'avait encore été entendu à Paris que l'année dernière, aux concerts russes de l'Exposition, où Nicolas Rubinstein l'exécuta deux fois. C'est une œuvre de haut relief, captivant (réserve faite pour les longueurs du premier morceau) tantôt par une verve sans pareille, tantôt par un charme tranquille. Elle porte doublement l'empreinte de son origine, par l'emploi de mélodies nationales moscovites, et par son style même, qui, tout en étant bien personnel à M. Tchaïkowsky, se greffe sur les principes et les habitudes de composition de la nouvelle école russe. Elle réclame un pianiste sans peur et sans reproche; M. Breitner, qui l'a exécutée dimanche, n'est pas toujours exempt du premier inconvénient, mais c'est en toute occasion un vaillant et charmant virtuose, et, malgré la réception un peu froide faite au premier allegro, il a brillamment gagné la cause du concerto et la sienne dans les deux morceaux suivants, un gracieux andante et un finale plein d'éclat et parfois curieusement rythmé. Il a été rappelé par trois fois à la fin.

47/3, 18.01.1880, S. 23

La deuxième séance de l'Art moderne donnée par M^{lle} Marie Tayau et la Société Sainte-Cécile, a eu lieu jeudi dernier à la salle Pleyel. On y a entendu deux œuvres de P. Tchaïkowsky: un quatuor pour instruments à cordes, op. 30, et la *Sérénade mélancolique*, pour violon et piano. Le quatuor est une œuvre extrêmement touffue, renfermant, avec des parties qui semblent jeter un défi à la compréhension et à l'oreille, des épisodes d'une grâce et d'une fraîcheur délicieuses, comme les deux andante qui encadrent le vigoureux mais sauvage *allegro moderato* du premier morceau, comme certaines parties du *scherzando* et du finale; l'*andante funebre* est, presque partout, d'une belle et noble conception. La sérénade a du charme, mais on lui voudrait plus de quiétude. Tout cela, du reste, est le fait d'un musicien de haute valeur, mais qui semble encore

chercher sa voie. M^{lle} Tayau mérite seule d'être nommée parmi les exécutants. Il est vrai de dire, à la décharge de ses partenaires, que le quatuor est d'une énorme difficulté.

47/5, 01.02.1880, S. 37

Les concerts du Châtelet n'ont pas souvent à leur programme des œuvres d'auteurs étrangers vivants; aussi est-ce un petit événement que la dérogation au « nationalisme » qui a pu être considérée jusqu'ici presque comme un principe à ces concerts. Dimanche dernier, nous avons eu la première audition d'une symphonie nouvelle et inédite de Tchaïkowsky, le jeune compositeur russe dont un concerto de piano, le poème symphonique la *Tempête* et quelques œuvres de musique de chambre sont déjà connus en France. Cette symphonie, en fa mineur, ne rentre point dans les données classiques; l'auteur y lâche la bride à une fantaisie qui est tantôt désordonnée et quelque peu sauvage, tantôt riche et puissamment colorée. On y trouve de la tendresse et de l'éclat, de la recherche et de la vulgarité. Le premier morceau débute par une belle phrase des instruments de cuivre qui retrouvera sa place dans le finale; mais il se perd ensuite dans des développements tourmentés, au milieu de rythmes entrecoupés, de contre-temps, de syncopes qui fatiguent sans intéresser. Au contraire, *l'andantino* est une page de maître; c'est un thème populaire varié, avec de délicates harmonies, des contrechants pleins de grâce et une superbe phrase répétée entre les variations, sorte de « conduit » à plein orchestre et reposant sur une marche d'harmonie simple, mais d'un grand effet. Nous n'aimons pas beaucoup pourtant certaines fusées des instruments à vent, dans une des variations; la sonorité n'en est point agréable et frise parfois le grotesque. Le *scherzo*, sorte de divertissement villageois, offre cette particularité que le quintette à cordes y est employé constamment – c'est-à-dire un peu trop, – en pizzicato. Mais la sonorité est fort jolie quand, vers la fin, les instruments à vent se joignent aux cordes. Le *finale* surprend, chez un compositeur à tendances aussi avancées, par son allure italienne. Il est plus bruyant que brillant, plus emporté que distingué; et, ce qui prouverait que sa chaleur est plus factice que réelle, il a été accueilli d'une façon glaciale. Il en a été de même du premier morceau. La partie artiste de l'auditoire a vivement acclamé *l'andantino*; mais les préférences de la majorité ont été pour le *scherzo* qui a obtenu un grand succès.

47/9, 29.02.1880, S. 69

Lors de la première audition de la quatrième symphonie de Tchaïkowsky, deux morceaux de cette œuvre fort intéressante, mais inégale, ont été distingués: l'un (l'andante varié) par la critique et les artistes, malgré le public, l'autre (le *scherzo*) par tout le monde. M. Colonne les a fait exécuter de nouveau au concert de dimanche dernier au Châtelet, et le résultat prévu s'est produit: une seconde audition a mieux mis en lumière la grande valeur de *l'andante*, qui n'a plus suscité de protestations, et le pittoresque *scherzo*, d'un effet sûr, a vu se confirmer son succès premier.

47/50, 12.12.1880, S. 398

La *Sérénade mélancolique* pour le violon, de Tchaïkowsky, est une ravissante page, d'un charme pénétrant, et mettant suffisamment l'instrument en relief, sans être un morceau de virtuosité. M. Paul Viardot l'a interprétée avec beaucoup de goût et de pureté.

47/52, 26.12.1880, S. 412

Camille Benoit, Bibliographie musicale : P. Tchaïkowsky. Suite pour orchestre (Introduzione e fuga, Divertimento, Andante, Scherzo, Gavotte), op. 43.

Une *Introduction* intéressante suivie d'une *Fugue* ordinaire ; un *Divertissement* dont le premier motif, simple et piquant, est d'abord exposé par la clarinette, puis repris plus loin par les violons et accompagné par le joli babil des trois flûtes ; un *Intermezzo* mendelssohnien, peu saillant ; vers la fin, d'assez jolies recherches de timbres, enfin un *Scherzo* scintillant et une *Gavotte* peu franche d'allures, mais brillante : telle est, en abrégé, l'œuvre nouvelle du jeune maître russe, où ne se retrouve pas l'accent personnel qui donne tant d'intérêt à beaucoup de ses autres compositions.

Cette musique agréable et un peu prolixe manque d'unité ; je sais bien qu'il ne faut pas demander à la *Suite*, ce genre mixte, une logique implacable dans l'enchaînement des morceaux ; mais au moins faut-il trouver, entre les parties même les plus contrastées d'un tout, cet air de famille, ce lien léger, indéfinissable, qui doit soutenir toute composition un peu développée.