

Tschaikowsky-Gesellschaft

Mitteilungen 19 (2012)

S. 149–163

Die französische Geigerin Marie Tayau als Čajkovskij-Interpretin
(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

Die französische Geigerin Marie Tayau als Čajkovskij-Interpretin¹

von Lucinde Braun

In den *Mitteilungen* 8 (2001) hat Thomas Kohlhase mehrere unbekannte Autographe vorgestellt, die nach Aufzeichnungen von Louisa von Westernhagen im Auktionshaus J. A. Stargardt (Marburg) versteigert worden waren. Darunter befindet sich als Nr. 4 ein „Brief an eine „Mademoiselle“ in Paris [Clotilde Kleeberg?], Majdanovo, 20. Juli / 1. August 1886“.² Die Vermutung, der Komponist habe seinen äußerst freundlichen Brief an die junge Pianistin Clotilde Kleeberg gerichtet, muss korrigiert werden. Tatsächlich ist der zitierte Brief seit langem bekannt. Es handelt sich um das als Nr. 3010 in ČPSS XIII, S. 410, publizierte Schreiben, das heute in der Pierpont Morgan Library (New York) aufbewahrt wird. Die Adressatin ist die französische Geigerin Marie Tayau. Publiziert ist auch ihr Gegenbrief.³

Diese kleine Richtigstellung gibt insofern zu denken, als die Geigerin Marie Tayau in der Čajkovskij-Biographik eine recht marginale Rolle spielt, obwohl sie zu denjenigen französischen Interpreten gehört, die sich am frühesten aktiv für die Aufführung von Čajkovskijs Werken in Frankreich stark gemacht haben. Vernachlässigt wurde Marie Tayau lange Zeit auch von der Musikgeschichtsschreibung.⁴ Damit teilt sie das Schicksal der meisten Geigerinnen im 19. und weit bis ins 20. Jahrhundert hinein, die zumeist große Hindernisse bei der Ausübung ihres Berufs zu überwinden hatten. Die typischen „nichtlinearen Karrieren“, die daraus resultierten, zeichnet ein eben erschienener Band in zehn Einzelstudien eindrücklich nach.⁵ Marie Tayau wurde hier nicht berücksichtigt, und so versteht sich dieser Text auch als Beitrag zu dem großen Projekt einer Spurensuche, die das Forschungszentrum „Musik und Gender“ an der Hochschule für Musik, Theater und Medien (Hannover) in Angriff genommen hat.

Erst den aus den gender studies erwachsenen Initiativen zur Erforschung weiblicher Musikerinnen verdanken sich genauere Anhaltspunkte zu Tayaus Biographie. Gelang es Freia Hoffmann, die Lebensdaten der Geigerin (*12. Juni 1855 in Pau, † Ende August 1892 in Paris) zu eruieren, ihre Ausbildung bei Delphin Alard am Pariser Konservatorium, das sie bereits als Zwölfjährige mit einem ersten Preis abschloss, sowie die wichtigsten Etappen ihrer Konzert- und Unterrichtstätigkeit zu umreißen,⁶ so präsentiert Silke Wenzels Artikel im Lexikon *MUGI Musik und Gender im Internet* auch eine Vielzahl von

¹ Dieser Beitrag entstand im Rahmen des DFG-Projekts „Tschaikowsky und Frankreich – Bikulturalität auf dem Prüfstand“ an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Ich danke der Direktorin des Tschaikowsky-Haus-Museums Klin, Frau Galina Belonovič, und der Leiterin des dortigen Archivs, Frau Dr. Ada Ajnbinder, herzlich für die Erlaubnis der Einsichtnahme in unpublizierte Briefe Félix Mackars, die Korrespondenzen Anatolij Brandukovs und die große Programmzettelsammlung.

² Thomas Kohlhase, *Ein bisher unbekannter Brief Čajkovskijs (Anfang der 1890er Jahre?) sowie Hinweise auf weitere, zum Teil bisher unbekannte Autographe*, in: *Mitteilungen* 8 (2001), S. 7-8. Aus welchem Stargardt-Katalog diese komplette Abschrift des Briefs stammt, war nicht zu ermitteln.

³ Vgl. ČZM, S. 171 f. (in russischer Übersetzung).

⁴ Ihr Name fehlt so in den meisten musikwissenschaftlichen Enzyklopädien.

⁵ „...mein Wunsch ist, Spuren zu hinterlassen...“. *Rezeptions- und Berufsgeschichte von Geigerinnen*, hrsg. von Carolin Stahrenberg und Susanne Rode-Breyman, o. O. (Wehrhahn Verlag) 2011. Zitat S. 10.

⁶ Freia Hoffmann, Artikel „Tayau, Marie“ in: *Instrumentalistinnen-Lexikon*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php?page=tayau-marie>.

Konzertkritiken, die das Wirken der Geigerin im Detail nachvollziehbar machen.⁷ Besonderes Aufsehen erregte 1875 Tayaus Gründung eines nur mit Frauen besetzten Streichquartetts, des „Quatuor Sainte-Cécile“. Seit 1878 führte sie zudem ein zweites Streichquartett als Primaria an, das sich nach der von ihr ins Leben gerufenen gleichnamigen Konzertserie „L’Art moderne“ nannte. Wie Wenzel schreibt, hat die Besetzung sich mehrmals verändert, und so stimmen auch die in dem Lexikonartikel angeführten Mitglieder nur teilweise mit den Ausführenden der unten beschriebenen Aufführung von Čajkovskijs Streichquartett Nr. 3 überein.⁸

Seit ihrem Debut im Januar 1875 in der Salle Érard in Paris bemühte sich Marie Tayau um ein abwechslungsreiches, modernes Repertoire: ihr verdanken sich beispielsweise die Uraufführungen von Benjamin Godards Streichquartett A-Dur op. 37 und seinem Violinkonzert a-Moll op. 35 – im gleichen Konzert am 10. Dezember 1876, auf dem auch Čajkovskijs Ouverture *Romeo und Julia* erstmals in Paris erklang, so dass die Geigerin spätestens hier mit seinem Schaffen konfrontiert wurde –, von Gabriel Faurés Violinsonate A-Dur op. 13 (1877) und von Auguste Morels Klaviertrio fis-Moll (1877). Auch französische Erstaufführungen kamen durch ihr Engagement zustande. Neben dem Violinkonzert op. 42 von Henry Charles Litolff präsentierte die Geigerin am 17. Februar 1884 in Paris Anton Rubinštejns Violinkonzert im Rahmen eines der russischen Musik gewidmeten „Concert populaire“ unter Jules Pasdeloup, auf dem zugleich Čajkovskijs Orchestersuite Nr. 1 ihre französische Erstaufführung erlebte.⁹

Dass Marie Tayau sich in besonderer Weise für Čajkovskij eingesetzt hat, halten sowohl Freia Hofmann als auch Silke Wenzel in ihren Beiträgen für erwähnenswert. Aufgrund der aus der Čajkovskij-Forschung bekannten Quellen lässt sich dieser Ausschnitt ihres Wirkens um verschiedene Aspekte erweitern. Denn verwiesen wird in den beiden Referenzartikeln lediglich auf den Čajkovskij gewidmeten Kammermusikabend, den Tayau im Januar 1880 abhielt. Ihr Eintreten für den russischen Komponisten setzte sich aber auch in den folgenden Jahren fort. Was wir darüber wissen, beleuchtet möglicherweise eine nicht ganz einfache Phase in ihrer Biographie, in der sich die Virtuosin mehr und mehr aus dem öffentlichen Konzertleben zurückzog, um sich vor allem auf die Unterrichtstätigkeit zu konzentrieren.

Als Pioniertat muss man die Erstaufführung von Čajkovskijs 3. Streichquartett op. 30 bewerten, die Tayau den Parisern mit ihrem „Quatuor moderne“ am 15. Januar 1880 bot. Zum ersten Mal war in der französischen Hauptstadt ein kammermusikalisches Werk des Komponisten zu hören, von dem man bisher lediglich die symphonischen Dichtungen *Romeo und Julia* und *Der Sturm*, das 1. Klavierkonzert op. 23, die *Sérénade mélancolique* op. 26 und das *Valse-Scherzo* op. 34 kannte. In der Presse wurde der Konzertabend mit entsprechender Aufmerksamkeit bedacht. Zitieren wir zunächst die kürzere Darstellung in der Zeitschrift *Le Ménestrel*:

Fräulein Marie Tayau hat seit dem letzten Monat ihre interessanten „Art Moderne“-Abende wiederaufgenommen, die kammermusikalischen Werken lebender Komponisten gewidmet sind. Wir

⁷ Silke Wenzel, Artikel „Marie Tayau“, in:

http://www.mugi.hfmt-hamburg.de/A_lexartikel/lexartikel.php?id=taya1855.

⁸ Während der auch bei Silke Wenzel erwähnte Maurice Prost die 2. Violine spielte, ist der Bratschist Bouvet durch Giannini und François Arnout (Violoncello) durch Gilette ersetzt. Die unten zitierte Besprechung in der Zeitschrift *Le Ménestrel* bezeichnet die neue Formation im übrigen immer noch als „Quatuor de Sainte-Cécile“.

⁹ Siehe Ankündigung und Besprechung in *Le Ménestrel*, 17. Februar 1884, 50/12, S. 96, und 50/13, S. 103. Der Programmzettel hat sich im GDMČ unter der Signatur A¹⁴ 30 erhalten.

konnten am ersten Konzert teilnehmen, auf dem die hervorragende Geigerin verschiedene Kompositionen von Raff hören ließ, der sich im übrigen bereits seit einigen Jahren in Frankreich Bekanntheit und Wohlwollen erworben hat. Das zweite fand am Donnerstag, dem 15. Januar, in den Salons Pleyel-Wolff statt; ein russischer Komponist, Herr Tschaikowski, Professor am Moskauer Konservatorium, hatte nun die Ehre. Herr Tschaikowski kennt alle Geheimnisse der Harmonielehre und der Kompositionskunst von Grund aus, aber seine Musik, die zur fortschrittlichsten Schule der Zukunft gehört, empfiehlt sich eher durch die Geschicklichkeit der Arbeit und der Kombinationen, als durch Verdienst und Charme der Ideen. Im Übermaß entwickelt, hat sein Streichquartett, in dem er bestrebt erscheint, die härtesten Dissonanzen hervorzubringen, doch einen schmeichelhaften Empfang erhalten, der sich aber weniger auf das Werk selbst bezog, als auf dessen Interpreten. Sehr schwierig in der Aufführung, wurde es von einem perfekten Ensemble durch die Mitglieder des « Quatuor de Sainte-Cécile » gegeben, das heute aus der Gründerin, Fräulein Marie Tayau, sowie den Herren Prost, zweite Geige, Giannini, Bratsche und Gilette, Solovioloncellist des Orchesters des Châtelet, besteht. Weniger gequält und infolgedessen angenehmer, brachte die *Serenade* für Violine mit Begleitung des Klaviers einen strahlenden Erfolg für Fräulein Tayau, die hier die Virtuosität und die Ausdruckskraft, die sie in so hohem Maß besitzt, entfalten konnte.¹⁰

Die Rezension fällt in die frühe Phase der französischen Čajkovskij-Rezeption, als man über so gut wie keine biographischen Informationen zur Person des russischen Musikers verfügte. Nicht zutreffend war so die Angabe, der Komponist arbeite als Professor am Moskauer Konservatorium.¹¹ Für die Einordnung seines Schaffens bemühte man nicht etwa das Verhältnis zur „russischen Schule“, sondern die „école de l’avenir la plus avancée“ (wörtlich: „fortschrittlichste Schule der Zukunft“), eine Anspielung auf Richard Wagners Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849). In einer Zeit, als man in Frankreich eine noch recht oberflächliche Kenntnis von Wagners Theorien hatte und auch wenig Einblick in sein Oeuvre besaß, verbarg sich dahinter der Vorwurf, zu avantgardistisch zu komponieren. Mit der zunehmenden Wagner-Begeisterung, die die Franzosen seit dem Anfang der 1880er Jahre erfasste, sollten solche Vergleiche zwischen dem russischen und dem deutschen Komponisten rasch obsolet werden. Konkret beanstandete der Rezensent die dissonanzenreiche Harmonik und wohl auch die komplexe motivische Arbeit, die dieses Quartett in der Tat kennzeichnet.¹²

¹⁰ „M^{lle} Marie Tayau a repris, depuis le mois dernier, ses intéressantes séances de *l’Art Moderne*, consacrées à l’audition des œuvres de musique de chambre des auteurs vivants. Nous n’avons pu assister à la première, dans laquelle l’éminente violoniste a fait entendre diverses compositions de Raff à qui, d’ailleurs, la notoriété et la faveur sont déjà acquises, depuis plusieurs années, en France. La deuxième a eu lieu le jeudi 15 janvier, dans les salons Pleyel-Wolff, et c’est un compositeur russe, M. Tschaikowski, professeur au Conservatoire de Moscou, qui en a eu les honneurs. M. Tschaikowski connaît à fond tous les secrets de la science de l’harmonie et de l’art de la composition, mais sa musique qui appartient à l’école de l’avenir la plus avancée, se recommande plus par l’habileté du travail et des combinaisons que par le mérite et le charme des idées. Développé à l’excès, son quatuor pour instruments à cordes, dans lequel il semble se complaire à prodiguer les dissonances les plus dures, a obtenu pourtant un accueil flatteur, mais qui s’adressait moins à l’œuvre elle-même qu’à ses interprètes. Très difficile d’exécution, elle a été rendue avec un ensemble parfait par les membres du *Quatuor de Sainte-Cécile* qui sont aujourd’hui, avec la fondatrice M^{lle} Marie Tayau, MM. Prost, deuxième violon, Giannini, alto, et Gilette, le violoniste solo de l’orchestre du Châtelet. Moins tourmentée et partant plus agréable, la sérénade pour violon avec accompagnement de piano a valu le plus brillant succès à M^{lle} Tayau, qui y a déployé largement la virtuosité et la puissance d’expression qu’elle possède à un si haut degré.” *Le Ménestrel*, 25.1.1880, Nr. 8, S. 62-63.

¹¹ Diese Dienstbezeichnung erschien auch auf den Plakaten, die die Aufführung der Orchesterfantasie *Burja* im Châtelet ankündigten, wie der Komponist selbst nicht ohne Amusement feststellte, vgl. seinen Brief an den Bruder Anatolij, Paris, 24.2. / 8.3.1879, ČPSS VIII, Nr. 1120, S. 134.

¹² Vgl. Grigorij Moiseev, *Kamernye ansamblj P.I. Čajkovskogo*, Moskau 2009, S. 110-124.

Insgesamt wohlmeinender¹³ drückte der Kommentator in der *Revue et gazette musicale* die Verständnisprobleme aus, die das Werk den damaligen Hörern bereitete:

Das Quartett ist ein extrem dichtes Werk, das neben Stellen, die eine Herausforderung für das Verständnis und das Ohr darstellen, Episoden von köstlicher Grazie und Frische enthält, wie die zwei *Andantes*, die das kraftvolle, aber wilde *Allegro moderato* des ersten Satzes einrahmen, wie gewisse Teile des *Scherzandos* und des *Finales*; das *Andante funebre* ist fast durchgehend von einer schönen und noblen Konzeption. Die Serenade hat Charme, doch wünschte man ihr mehr Seelenruhe. Das alles ist im übrigen das Werk eines Musikers von hohem Rang, der aber seinen Weg noch zu suchen scheint.¹⁴

Wollte man Čajkovskij in Frankreich populär machen, galt es den Eindruck, er komponiere vor allem schwierige, wenig gefällige Musik, zu entschärfen. Wichtige Propagatoren seiner Musik wie der Dirigent Édouard Colonne und der Verleger Félix Mackar, deren Einsatz für Čajkovskij stark mit dem Streben nach materiellem Gewinn zusammenhing, bevorzugten daher in ihrer Werkwahl eingängigere Stücke mit der Aussicht auf sicheren Erfolg – beispielsweise die *Sérénade mélancolique*, die auch der Rezensent des *Ménestrel* als „weniger gequält und infolgedessen angenehmer“ hervorgehoben hatte.

Wie gesteigert dagegen die Aufmerksamkeit war, die man in professionellen Musikkreisen Čajkovskijs Streichquartett entgegenbrachte, veranschaulicht die dritte hier vorzustellende Rezension aus der Zeitschrift *L'Art musical*, die bei weitem die umfangreichste ist. In seinem Artikel knüpft A. Landélie Hettich (unter dem Pseudonym Élie) direkt an eine frühere Konzertbesprechung an, die er zwei Jahre zuvor während der Pariser Weltausstellung nach dem zweiten *Concert russe* in der *Salle de Trocadéro* verfasst hatte. Nach einer ausführlichen Betrachtung über die russische Schule in der Musik hatte der Rezensent 1878 vermutlich aus Platzgründen darauf verzichtet, näher auf die erklangenen Werke einzugehen. Er versprach seinen Lesern jedoch eine Fortsetzung:

In einem späteren Artikel werden wir ausführlich auf ein so interessantes Thema zurückkommen. Die Werke von Anton Rubinstein, Tchaïkowski, Seroff, Balakireff, Rimsky, Korsakoff [sic] verdienen eine gesonderte Plauderei. Erwähnen wir aber schon heute den Erfolg, den Herr Nicolas Rubinstein und Herr Apollinaire de Kontski errungen haben: der erste in einem sehr brillanten Konzert von Tchaïkowski; der zweite mit zwei charakteristischen Melodien eigener Komposition.¹⁵

Der angekündigte Aufsatz folgte freilich erst mit einigem Abstand. Die gesamte Eingangspassage des ersten Beitrags setzte der Rezensent 1880 daher zur Erinnerung nochmals an den Anfang seiner Besprechung des tayauschen Konzertabends, wobei die Wiederholung als Zitat kenntlich gemacht ist:

„... Die russische Schule verdient in jeder Hinsicht Aufmerksamkeit, sowohl aufgrund der Werke, die sie hervorgebracht hat, als auch wegen der neuen und ganz persönlichen Tendenzen, die sie verwirklicht. Sie nimmt neben Deutschland und Frankreich einen großen Platz in der Musikgeschichte ein.

¹³ Zum Hintergrund der positiven Einstellung gegenüber Čajkovskijs Musik auf den Seiten der *Revue et gazette musicale* siehe auch Lucinde Braun, „Bei Brandus in Paris gibt es alle meine Werke“ – Zur frühen Verbreitung von Čajkovskijs Musik in Frankreich, in diesem Heft, S. 56 .

¹⁴ *Revue et gazette musicale*, 47/3, 18.1.1880, S. 23. Der französische Originaltext findet sich im Anhang I meines Beitrags „Bei Brandus in Paris gibt es alle meine Werke“ – Zur frühen Verbreitung von Čajkovskijs Musik in Frankreich, in diesem Heft, S. 72 f.

¹⁵ “Dans un prochain article, nous reviendrons longuement sur un sujet aussi intéressant. Les œuvres d’Antoine Rubinstein, de Tchaïkowski, de Seroff, de Balakireff, de Rimsky, de Korsakoff [sic] méritent une causerie spéciale. Mentionnons toutefois dès aujourd’hui le succès reporté par M. Nicolas Rubinstein et M. Apollinaire de Kontski : le premier, dans un très-brillant concerto de Tchaïkowski ; le second, dans deux mélodies caractéristiques de sa composition.” *L’Art musical*, 17/37, 12.9.1878, S. 291.

Man kann bei einer so vitalen Nation wie der russischen mit allem rechnen, in der Literatur, in den Wissenschaften und Künsten. Diese Vitalität schießt noch über die Stränge und ist noch recht ungeordnet. Sie verrät mehr Ungeduld als echte Kraft, mehr Brutalität als Stärke. Die Kinderschuhe der Barbarei sind noch nicht ganz abgelegt. Aber die Energie und eine ungebrochene Festigkeit werden die große Erweckung hervorbringen, die man mit Neugier vorausahnt.

Wir lieben unsererseits diesen halbwilden Zustand, wir interessieren uns für den Schwung dieser Lebenskraft, die in einem ganzen Volk wallt. Es gefällt uns sogar zu glauben, dass die alte Rinde nicht völlig einreißen wird über der Knospen treibenden Zivilisation. Früchte, die zu rasch reifen, Kinder, die zu plötzlich wachsen, Gehirne, die zu viel denken, geben keine große Hoffnung auf Langlebigkeit. Nichts in der Natur sprießt durch Sonnenbrände. Jede Heftigkeit in einer Periode der Entwicklung ist unzutraglich. Die völlige Aufgabe der Vergangenheit, die komplette Transformation scheinen uns ebenfalls bedauerlich. Eine Frucht braucht einen Rest von Unreife ebenso wie der Mensch die Spuren seiner physischen und moralischen Kindheit braucht. Möge Russland langsam reifen, möge es nicht gänzlich reifen, dies ist der beste Wunsch, den wir für seine Größe haben können.

Zweifellos ist die Musik eine der merkwürdigsten Manifestationen der intellektuellen Entwicklung in diesem Land. Die italienische Schule hat ihre ersten Gelüste befriedigt, die ersten Schritte begleitet, die ersten Laute buchstabiert. Die deutsche Schule kam danach, bot ihren Rat und eine höhere Anleitung. Aber der junge Schüler, der seine Amme vergessen hatte, nahm von seinem Lehrer nur den Hinweis auf den einzuschlagenden Weg an. Er bemüht sich selbst, auf seine eigenen Kräfte vertrauend, oft strauchelnd, manchmal sogar stürzend, aber immer mit gesteigerter Energie und ungeduldiger Kühnheit aufstehend...“

So waren unsere Überlegungen nach dem ersten russischen Konzert im Trocadéro unter Nicolas Rubinstein.

Wir hatten auf diesem Abend nur Werke Glinkas und Dargomijskis gehört. Die Aufführung von Tchaikowskis Werken durch Fräulein Tayau modifiziert unsere ursprüngliche Auffassung ein wenig, ohne sie grundlegend zu verändern.¹⁶

Das Phänomen der russischen Musik als einer jungen nationalen Schule, die noch Spuren einer ursprünglichen Wildheit und Barbarei aufzuweisen schien und unter dem oberflächlichen Einfluss der italienischen und deutschen Musik eine eigenständige Sprache zu

¹⁶ „... L'École russe mérite l'attention à tous égards et par les œuvres qu'elle a produites, et par les tendances nouvelles et toutes personnelles qu'elle affirme. Elle tient une grande place dans l'histoire de la musique auprès de l'Allemagne et de la France. On peut s'attendre à tout dans les lettres, dans les sciences et dans les arts de la part d'une nation aussi pleine de vitalité que la Russie. Cette vitalité est bien exubérante encore, bien désordonnée. Elle trahit plus d'impatience que de vraie force, plus de brutalité que de puissance. Les langes de la barbarie ne sont pas encore complètement déchirés. Mais l'énergie, une ténacité inflexible provoqueront ce grand réveil que l'on pressent avec curiosité. Nous aimons, pour notre part, cet état demi-sauvage, nous nous intéressons à la fougue de cette sève qui frémit dans tout un peuple. Nous nous plaisons même à croire que la vieille écorce ne se déchirera pas complètement sur la civilisation qui bourgeoine. Les fruits qui mûrissent trop vite, les enfants qui grandissent trop soudainement, les intelligences qui pensent trop tôt n'offrent pas grand espoir de longévité. Rien dans la nature en doit éclore par coups de soleil. Toutes les brusqueries sont fâcheuses dans la période du développement. L'abandon complet du passé, la transformation absolue, nous semblent également regrettables. Il faut au fruit un reste de verdure, à l'homme, des traces de son enfance physique et morale. Que la Russie mûrisse lentement, qu'elle ne mûrisse pas complètement tel est le meilleur souhait que nous puissions faire pour sa grandeur. La musique est certainement une des manifestations les plus curieuses du développement intellectuel dans ce pays. L'École italienne a satisfait ses premières avidités, guidé ses premiers pas, épelé ses premiers bégaiements. L'École allemande est venue ensuite, offrant ses conseils, sa direction plus haute. Mais la jeune élève, oubliant la nourrice, n'a accepté de son précepteur que l'indication du chemin à suivre. Elle s'engage seule, confiante dans ses propres forces, trébuchant souvent, tombant même quelquefois, se relevant toujours avec une énergie plus avide et une audace plus impatiente...“ Telles étaient nos réflexions après le premier concert russe donné au Trocadéro, par Nicolas Rubinstein. Nous n'avions entendu à cette séance que des œuvres de Glinka et de Dargomijski. L'audition d'œuvres de Tchaïkowsky donnée par Mlle Tayau, sans changer dans le fond notre première opinion, la modifie toutefois quelque peu.“ Élie, *Quatuor moderne: audition des œuvres de Tchaïkowsky*, in : *L'Art musical*, 19/5, 29.1.1880, S. 34 f. Aus dieser Rezension paraphrasiert Modest Čajkovskij in *Žizn'Č 2*, S. 368, Teile des letzten Absatzes.

entwickeln versprach, faszinierte den französischen Hörer, dem für seine Betrachtungen ein sehr eingeschränktes Anschauungsmaterial zur Verfügung stand. Es spricht erneut für den Stellenwert von Tayaus Konzert, dass Landélie Hettich sich nicht etwa die Wiederholung der bereits auf der Weltausstellung unter Nikolaj Rubinštejn präsentierten Kompositionen zum Anlass für das Weiterspinnen seines alten Fadens nahm,¹⁷ sondern eben die Aufführung des 3. Streichquartetts. Dieses bot ihm Einblick in die Art und Weise, wie ein junger, technisch hervorragend ausgebildeter Komponist aus Russland die Volksmusik seines Landes in einer klassisch legitimierten Gattung einsetzte. Die Besprechung attestiert Čajkovskijs höchste Begabung und erhebt das Quartett zu einem modellhaften Werk, von dem französische Komponisten lernen könnten:

Obwohl *Das Leben für den Zaren, Ruslan und Ljudmila, Rusalka* im nationalen Geist geschaffen sind, zeugen sie dennoch von dem starken Einfluss, den französische und italienische Komponisten in jener Epoche auf die Schule der russischen Musik ausübten. Die neuen Werke besitzen größere Originalität, wobei sie die gleiche lokale Würze aufweisen; sie zeugen von reiferen und ausgesprochen persönlichen Talenten.

Als wir das bewundernswerte Quartett von Tchaikowsky anhörten, erkannten wir mit Vergnügen den nationalen Einfluss in diesem Werk. Das ist patriotische Musik. Er zumindest liebt die Weisen seines Landes; hier und da findet man verstreute Fetzen davon inmitten der kraftvollen und interessanten Harmonien, und diese kurzen, aber ausdrucksvollen Phrasen geben dem Stück eine fremdartige Würze. In Frankreich hat man die Volkweise aufgegeben; auch die Originalität geht verloren. Man baut nur Stückwerk; man nimmt Steine hier, Kalk dort, einen Architekten von anderswo, und man erhält so Werke ohne Einheit und ohne Kraft. Das Harlekinkostüm ist in Mode, jeder wirft es über. Wenn ein Baum verfällt und seine Äste, in denen der Saft nicht mehr zirkuliert, sich biegen und brechen, gibt es nur ein Mittel, um ihn zu retten: man muss ihn von allen unnützen und zu langen Trieben befreien. Der Stamm allein darf stehen bleiben. Das Leben kehrt bald zurück, und der Baum wird mit neuen Knospen wiedergeboren. In der Musik ist der Stamm die Volkweise – diese Phrase mit ihrem immer originellen Rhythmus, ihrer kühnen Naivität, die das Temperament eines Volkes charakterisiert. Nirgendwo hat diese Weise, dieser Stamm so vielfältige Wurzeln wie in Frankreich. Möge man ihn doch von dieser ganzen ungesunden Vegetation befreien, die ihn schwächt, und die Musik wird von ihrer jetzigen Entartung genesen.

Wir sind nicht so weit von Tchaikowsky entfernt, wie man glauben könnte. Das Eingeständnis unserer Schwäche ist das Lob seiner Stärke. Wir kennen von ihm nichts außer dem *Sturm*, einer musikalischen Freske. Sein *Quartett* und seine *Sérénade mélancolique*, die uns stärker mit seiner Art vertraut machen, lassen uns ihn stärker lieben.

Der erste Satz des Quartetts beginnt mit einem *Andante* melancholischer Färbung, an das sich ein *Allegro moderato* anschließt, in dem alle Details mit einer vollendeten Kunstfertigkeit der Mittel behandelt sind. Die Anfangsphase kehrt in einem Forte wieder, dessen Anlage Klarheit vermissen lässt. Dies ist der einzige Schatten auf diesem ersten, an Farben reichen Bild. Das *Scherzando* äußert sich mit der witzigen Leichtigkeit einer Pariserin. Zur Mitte hin aber beginnt die Bratsche ihren klagenden Gesang in diese elegante Fröhlichkeit zu mischen, und die zweite Violine, die ihr zu antworten scheint, lässt ihre gepressten und langsamen Töne wie Tränen fallen. Der wichtigste Satz ist für uns das *Andante funebre et doloroso*. Hier lässt Tchaikowsky seine Seele sprechen und eröffnet uns das Geheimnis seiner Schmerzen, wie nur ein Dichter sie empfinden kann. Ja, dies ist das Zerreißen eines Wesens, das sich unter der unerbittlichen Umarmung der Verzweiflung biegt, ein schreckliches, aber wahres Bild seiner Kämpfe, seiner Hoffnungslosigkeiten und seines Zusammenbrechens. Der Schmerz hat in Tchaikowsky seinen Musiker gefunden, einen Dichter in seinem Denken, einen Maler in der Ausführung. Der eine ist soviel wert wie der andere. Das *Finale* ist voller Kraft und Begeisterung. In der Mitte hat der Autor ein russisches Lied von bewundernswerter Gestalt kontrapunktisch behandelt, das in eine schwindelerregende Bewegung übergeht, mit dem dieses Werk, so unermesslich wie ein Homerischer Gesang, brillant endet.

¹⁷ Die Orchesterfantasie *Burja* stand am 9. März 1879 auf dem Programm von Edouard Colonne's Châtelet-Konzert, während Paul Breitner unter Jules Pasdeloup am 11. November 1879 erneut das 1. Klavierkonzert spielte.

Tchaïkowsky ist, zusammengefasst, ein Komponist von genialem Talent. Seine von der Form her im wesentlichen symphonische Musik weist ein vollendetes handwerkliches Geschick auf, ebenso wie eine feurige und innovative Erfindungskraft. Er gehört zu jener glänzenden Plejade russischer Komponisten, die sich beim Komponieren erinnern und ihre Kronen nicht mit dem welken Lorbeer ausländischer Gewächse umwinden. Tchaïkowsky ist Russe und macht russische Musik. Das ist das Geheimnis seiner Kraft.¹⁸

Wir bringen diese Rezension so ausführlich, weil sie eine kaum bekannte Etappe der ausländischen Čajkovskij-Rezeption beleuchtet, in der der Komponist als Symbol einer nationalrussischen Musik aufgefasst und emphatisch begrüßt werden konnte, noch ehe das „Mächtige Häuflein“ diesen Platz besetzen konnte.¹⁹ In unserem Zusammenhang ist allerdings vor allem von Interesse, dass Landélie Hettich seine prinzipiellen Überlegungen zum Wesen nationaler Musik, die stark an Sergej Taneevs Konzepte erinnern, aus Anlass

¹⁸ „*La Vie pour le Tsar, Rousslan et Lioudmila, la Rousshalki* [sic], quoique conçus dans l'esprit national, témoignent cependant de l'influence réelle que les compositeurs français et italiens de cette époque exerçaient sur l'École musicale russe. Les œuvres nouvelles, tout en conservant la même saveur locale, ont plus d'originalité ; elles affirment des talents plus mûrs et excellemment personnels. En écoutant l'admirable quatuor de Tchaïkowsky, nous nous plaisons à reconnaître l'influence nationale dans toute cette œuvre. C'est de la musique patriote. Lui, du moins, aime les refrains de son pays ; çà et là on en retrouve des lambeaux épars au sein d'harmonies vigoureuses et intéressantes, et ces phrases courtes, mais expressives, donnent au morceau une saveur étrange. En France, le refrain populaire est délaissé ; aussi, l'originalité s'en va. On fait du plaquage, du replâtrage ; on prend des pierres ici, de la chaux là, un architecte ailleurs, et on obtient ainsi des œuvres sans unité et sans force. L'habit d'arlequin est à la mode, chacun l'endosse. Quand un arbre dépérit, et que ses branches ou la sève ne circule plus, se tordent et se brisent, il n'est qu'une ressource pour les sauver : c'est de le dépouiller de toutes les pousses inutiles et avancées. Le tronc seul doit rester debout. La vie bientôt s'y reforme et l'arbre renaît en de nouveaux bourgeons. Dans l'art musical, le tronc c'est le refrain populaire ; cette phrase, d'un rythme toujours original, d'une naïveté hardie, qui caractérise le tempérament d'un peuple. Nulle part ce refrain, ce tronc n'a de racines aussi variées qu'en France. Qu'on le délivre donc de toute cette végétation malsaine qui le fatigue, et l'art musical sortira de son abâtardissement actuel. Nous ne sommes pas si loin de Tchaïkowsky qu'on pourrait le croire. L'aveu de notre faiblesse fait l'éloge de sa force. Nous ne connaissons guère de lui que *la Tempête*, une fresque musicale. Son *quatuor* et sa *sérénade mélancolique*, en nous initiant davantage à sa manière, nous le font plus aimer. Le premier morceau du quatuor débute par un andante d'un accent mélancolique, enchaîné à un allegro moderato, dont tous les détails sont traités avec une science consommée du moyen. La phrase initiale revient conduite par un *forte* dont le dessin manque de netteté. C'est la seule ombre de ce premier tableau si riche en couleurs. Le *Scherzando* s'exprime avec la facilité spirituelle d'une parisienne. Vers le milieu, pourtant, l'alto vient jeter son chant plaintif au travers de cette gaieté élégante, et le second violon semblant lui répondre laisse tomber ses notes pressées et lentes comme des larmes. Pour nous, le morceau capital est *l'andante funebre et doloroso*. Là, Tchaïkowsky, laissant parler son âme, nous a redit le secret de ces douleurs comme un poète seul peut en éprouver. Oui, c'est bien là le déchirement d'un être qui ploie sous l'embrasement farouche du désespoir, l'image terrible, mais fidèle de ses luttes, de ses désespérances et de son affaissement. La douleur a trouvé dans Tchaïkowsky son musicien, poète dans sa pensée, peintre dans son exécution. L'un vaut l'autre. Le finale est plein de vigueur et d'entraînement. Vers le milieu, l'auteur a traité en contre-point une chanson russe d'adorable tournure aboutissant à un mouvement vertigineux, qui termine brillamment cette œuvre, immense comme un chant d'Homère. Au résumé, Tchaïkowsky est un compositeur d'un talent génial. Sa musique d'une forme essentiellement symphonique dénote une habileté consommée de la main aussi bien qu'une imagination ardente et chercheuse. Il appartient à cette pléiade brillante de compositeurs russes, qui tout en créant se souviennent, et ne tressent point leurs couronnes avec les lauriers flétris des palmes étrangères. Tchaïkowsky est russe et fait de la musique russe. Voilà le secret de sa force. » Élie, *Quatuor moderne: audition des œuvres de Tchaikowsky*, S. 35.

¹⁹ Wie unbekannt diese Vorgänge und die Quellen, aus denen sie sich erschließen lassen, in der musikalischen „Slavistik“ sind, belegt etwa ein aktueller Beitrag von Richard Taruskin, *Non-Nationalists and Other Nationalists*, in: *19th Century Music*, 35/2, 2011, S. 132-143. Auch die ideologische Fixierung auf die russischen „Fünf“, mit der Taruskin sich kritisch auseinandersetzt, scheint, ebenso wie die Abwertung Čajkovskijs als sentimentaler Salonkomponist, ihren Ursprung im Frankreich der 1880-90er Jahre zu haben,

eines Konzerts anstellte, das sich ganz wesentlich der privaten Initiative einer Geigerin verdankte. Der Kritiker beendete seine Besprechung so auch mit einer Würdigung Marie Tayaus:

Es wäre müßig, vom Talent zu sprechen, mit dem Fräulein Tayau während der ganzen Soirée die Partie der ersten Violine ausgeführt hat. Wofür wir sie vor allem beglückwünschen, ist die Energie, die sie aufbringen musste, um zu einer so vollkommenen Ausführung zu gelangen. Das Quartett von Tchaïkowsky ist doppelt [schwer], und wir kennen nichts an klassischen Werken, was mehr spieltechnische Schwierigkeiten bietet. Das Quatuor moderne ist prädestiniert dafür, der Kunst echte Dienste zu erweisen, und wir zweifeln nicht daran, dass das intelligente Publikum diese Versuche einer musikalischen Propaganda so schätzen wird, wie sie es verdienen. Fräulein Tayau wurde übrigens bewundernswert unterstützt von den Herren Gillet, Gianini, Prost und Yvan Carryl, vier jungen Künstlern und Enthusiasten ganz wie diejenige, von der sie geleitet werden.²⁰

Das uneigennützig Engagement der Marie Tayau, das der Rezensent hervorhebt, ist auch aus einer weiträumigeren rezeptionshistorischen Perspektive unbestreitbar. Das „Quatuor moderne“ mit seiner Primaria verschaffte den Pariser Musikliebhabern die Möglichkeit, den russischen Komponisten in einem Bereich kennen zu lernen, der ansonsten in Frankreich kaum präsent war. Wie die Analyse des französischen Čajkovskij-Repertoires ergibt, stellte die Aufführung eines kompletten Streichquartetts eine seltene Ausnahme dar. Das 1. Streichquartett op. 11 wurde offenbar lediglich auf musikalischen Veranstaltungen privaten Charakters gegeben, die einer breiteren Öffentlichkeit verschlossen blieben.²¹ Das 2. Streichquartett op. 22 erlebte seine Pariser Erstaufführung erst am 15. November 1896 während eines Gastspiels des „Quatuor tchèque“.²² Ein Čajkovskij zugewandter Musikkritiker wie Camille Benoît bedauerte sehr, dieses interessante Werk nie gehört zu haben.²³ Zu bedenken wäre in diesem Kontext, ob es möglicherweise im damaligen Frankreich an Ensembles mangelte, die im Stande waren, sich schwierigen Werken des Quartettrepertoires zu stellen.²⁴ Dass sich Marie Tayau mit dem 3. Streichquartett einer großen, vielleicht sogar übergroßen Aufgabe gestellt hatte, der ihre Partner spieltechnisch nicht gewachsen waren, deutet der Rezensent der *Revue et gazette musicale* an:

Fräulein Tayau verdient als einzige unter den Ausführenden genannt zu werden. Um sie von ihren Partnern zu entlasten, muss allerdings gesagt werden, dass das Quartett von außerordentlicher Schwierigkeit ist.²⁵

²⁰ „Il serait oiseux de parler du talent avec lequel Mlle Tayau a tenu pendant toute la soirée la partie de premier violon. Ce dont nous la féliciterons plutôt, c'est de l'énergie qu'elle a dû déployer pour arriver à une exécution aussi parfaite. Le quatuor de Tchaïkowsky est double, et nous ne connaissons rien, présentant plus de difficultés d'exécution, dans les œuvres classiques. Le Quatuor moderne est destiné à rendre de réels services à l'art, et nous ne doutons pas que le public intelligent n'apprécie comme elles méritent de l'être, ces tentatives de propagande musicale. Mlle Tayau est du reste admirablement secondée par MM. Gillet, Gianini, Prost et Yvan Carryl, quatre jeunes gens artistes et enthousiastes comme celle qui les dirige.“ Ebd.

²¹ Emile Lemoine, der Leiter der musikalischen Vereinigung *La Trompette*, setzte so am 16. März 1888 das 1. Streichquartett op. 11 auf ein Konzertprogramm, vgl. das Programm, GDMČ A¹⁴ N 92. In seinem Tagebuch erwähnt der Komponist daneben am 25.2.1888 einen Abend in *La Trompette* mit einem Quartett – vermutlich handelte es sich auch hier bereits um Opus 11 (vgl. Tagebücher, S. 251).

²² Vgl. das Programm, GDMČ Z² 100.

²³ Camille Benoît an Čajkovskij, 9.3.1888, ČZM S. 101.

²⁴ Eine dies eventuell belegende Quelle für das Jahr 1904 findet sich bei Myriam Chimenès, *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la III^e République*, Paris 2004, S. 54.

²⁵ *Revue et gazette musicale*, 47/3, 18.1.1880, S. 23. Französischer Text im Anhang I des Beitrags „Bei Brandus in Paris gibt es alle meine Werke“ – Zur frühen Verbreitung von Čajkovskijs Musik in Frankreich, in diesem Heft, S. 57.

Marie Tayau scheint die ersten beiden Streichquartette Čajkovskijs nicht aufgeführt zu haben, vielleicht aus dem einfachen Grund, weil ihr Ensemble sich Anfang der 1880er Jahre auflöste.²⁶ Stattdessen befasste sie sich mit anderen seiner Kompositionen. So trug sie auf ihrem Čajkovskij-Konzert am 14. Januar 1880 auch die in Paris seit der Weltausstellung von 1878 bereits bekannte *Sérénade mélancolique* vor, begleitet von dem Pianisten Yvan Carryl. Dass sie sich systematisch Čajkovskijs Kompositionen für Violine erschloss, verdeutlicht ihr nächster Auftritt mit seinen Werken. Als Félix Mackar im Herbst 1885 begann, an der Propaganda von Čajkovskijs Oeuvre zu arbeiten, zählte Marie Tayau zu den drei Interpreten, die für die erste sogenannte „Audition des œuvres de Tschaiakowsky“ („Konzert mit Werken Čajkovskijs“) am 14. Januar 1886 in der *Salle Érard* gewonnen werden konnten. Gemeinsam mit der Sängerin Monta[i]gu-Montiber und dem Pianisten René Chanserel präsentierte sie ein reines Čajkovskij-Programm. Sie spielte hier das *Valse-Scherzo* op. 34 (in der Fassung mit Klavier) sowie die drei Stücke für Violine und Klavier op. 42 (*Méditation*, *Scherzo*, *Mélodie*).²⁷

Während dieses Konzert in der musikalischen Presse kein Echo gefunden zu haben scheint, verfügen wir über einen Bericht des Verlegers Félix Mackar, der aus der Perspektive des Organisators einen Eindruck von dem Ereignis vermittelt. Am 20. Januar 1886 schrieb Mackar dem Komponisten:

Ich hatte das Glück, die Salle Érard zu erhalten, und habe ich mich dann schnell darum gekümmert, ein erstes Konzert mir Ihren Werken zu geben. Ich hatte zu wenig Zeit; die großzügigen Künstler, die mir ihre Teilnahme versichert hatten, hatten kaum Zeit, die Stücke einzustudieren; ich habe bei Marie Tayau eine Bereitwilligkeit, Sie zu interpretieren, gefunden, auf die ich Sie ganz besonders hinweisen muss, denn überall, wo sie spielen wird, wird sie es sich zur Pflicht machen, etwas von Tschaiakowsky zu spielen.

Der Pianist, Schüler von Marmontel, 1. Preis des Conservatoire (vor 3 Jahren) konnte aus Zeitmangel nur einige kleine Stücke spielen, das Resultat war gut, alles ist sehr beklatscht worden. Der Erfolg gehörte Marie Tayau; meine Sängerin hatte Lampenfieber, sie hatte nur 5 Tage, um zwei Lieder zu lernen, aber sie war bei Lamoureux durch die Proben zur 9. Sinfonie von Beethoven in Anspruch genommen. Der Saal war voll, etwa 700 Personen, das ganze Personal des Hauses Érard hat mir Komplimente gemacht; ich hatte eine schöne russische Soirée, sagte man mir; ich hatte an die Botschaft geschrieben, an die Sekretäre, an die russische Kirche; letztlich war der Eindruck günstig, und täglich kommt man jetzt zu mir, um Ihre Werke zu kaufen.²⁸

Musste Mackar den Pianisten und die Sängerin wegen der kurzen Einstudierungszeit bei diesem eilig zusammengetrommelten Konzertabend entschuldigen, konnte Marie Tayau, die die „audition“ mit den Sätzen *Méditation* und *Mélodie* aus op. 42 beschlossen hatte, brillieren. Sollte das Konzert tatsächlich ein Erfolg gewesen sein, so dürfte dieser sich vor allem ihrer Mitwirkung verdankt haben. Mackar profitierte von der Tatsache, dass sie sich

²⁶ Vgl. Silke Wenzel.

²⁷ Vgl. das Programm, GDMČ A¹⁴ 35.

²⁸ „J’ai eu le bonheur d’obtenir la Salle Érard, et alors je me suis vite occupé de donner une première audition de vos œuvres. J’ai eu trop peu de temps, des artistes généreux qui m’avaient donné leur concours avaient eu à peine le temps de vous étudier, j’ai trouvé en Marie Tayau un empressement à vous interpréter que je dois vous signaler tout particulièrement, et partout où elle jouera elle se fera un devoir de jouer du Tschaiakowsky. Le pianiste élève de Marmontel, 1^{er} prix du Conservatoire (il y a 3 ans) n’a pu jouer que quelques petites pièces faute de temps, enfin le résultat a été bon, tout a été très applaudi. Le succès a été pour Marie Tayau, ma chanteuse avait une peur bleue, elle n’avait eu que 5 jours pour apprendre deux mélodies mais elle était occupée chez Lamoureux avec les répétitions de la Symphonie avec chœur de Beethoven. La salle était pleine, environ 700 personnes tout le personnel de la maison Érard m’a fait compliments, j’avais une belle soirée russe m’a-t-on dit, j’avais écrit à l’ambassade, aux secrétaires, à l’église russe, enfin l’impression a été favorable et tous les jours on vient m’acheter de vos ouvrages.“ Zitiert nach Lischke, S. 215-216, russ. ČZM, S. 151.

schon lange mit Čajkovskijs Kompositionen beschäftigt hatte und sehr bestrebt war, mit seinen Werken aufzutreten. Der Komponist bat daher Mackar in seinem Antwortschreiben, seinen herzlichen Dank an die Geigerin zu übermitteln.²⁹

Nicht korrekt ist die Angabe im Kommentar zur Publikation ihrer Briefe in ČZM, bei diesem eher improvisierten Konzert, das ohne Orchester auskam, habe Marie Tayau das Violinkonzert op. 35 interpretiert.³⁰ Allerdings scheint Marie Tayau sich schon länger mit der Idee getragen zu haben, auch dieses Werk – die letzte von Čajkovskijs Violinkompositionen, die in ihrem Repertoire noch fehlte – in Paris zur Aufführung zu bringen. Bereits 1880 gibt ein Korrespondent der *Neuen Zeitschrift von Musik* im Zusammenhang mit Tayaus Auftritt in Aachen eine eigene Positionsbestimmung der Geigerin wieder:

Sie selbst bezeichnet die Musik eines Godard, Tschaiakowsky, dessen neues Violinconcert auch zu ihrem Repertoire zählt, als ihr eigentliches Genre und sicher wird sie auf diesem Gebiet mit der einfach schönen, ungekünstelten Cantilene, was jedenfalls, vereint mit so glänzender Technik auftretend, als eine selten Fähigkeit bezeichnet zu werden verdient, immer großen Erfolg erringen.³¹

Dass es nicht Marie Tayau war, die das Violinkonzert in Paris bekannt machen durfte, hängt mit Vorgängen zusammen, die sich aus Čajkovskijs gut dokumentierter Korrespondenz rekonstruieren lassen und die auch generell für Tayaus Situation im Pariser Musikleben von Bedeutung sein dürften. Denn es lässt sich zeigen, dass die Geigerin an einem öffentlichen Auftritt sehr wohl interessiert war. Man sollte sich daher fragen, wie es dazu kam, dass für die 1880er Jahre kaum noch Konzerte unter ihrer Mitwirkung dokumentiert sind, und wie es genau um ihren Rückzug aus dem Konzertleben bestellt war, der im Nachruf von 1892 folgendermaßen beschrieben wird: „Eine der angesehensten Professorinnen, hatte sie in den letzten fünf Jahren fast ganz darauf verzichtet, in der Öffentlichkeit zu spielen, um sich vollständig ihrem Unterricht zu widmen.“³²

Bei seinem längeren Paris-Aufenthalt im Juni 1886, als Čajkovskij mit Félix Mackar persönlich bekannt wurde und auf dessen Wunsch in die maßgeblichen Musikkreise der Stadt eingeführt wurde, stattete der Komponist auch Marie Tayau einen Besuch ab. Der Tagebucheintrag vom 7. / 19. Juni 1886 vermerkt eine Visite bei Marie Tayau, die nicht daheim war.³³ Bei der Heimkehr zu nächstlich später Stunde fand der Komponist Blumen vor, die die Geigerin ihm hatte zustellen lassen. Er revanchierte sich am folgenden Tag seinerseits mit einem Bouquet und traf sie schließlich am 9. / 21. Juni zu Hause an:

Fahre zur Anprobe, zu Mackar, zu Brandukow und zu *Marie Fayan* [recte: Tayau]. Saß bei ihr anderthalb Stunden. Eine sympathische und originelle Person.³⁴

In Anbetracht der zahlreichen Termine und der Probleme bei der Ausstellung eines Reisepasses für seinen Großneffen Georges-Léon, die den Komponisten kurz vor seiner

²⁹ Brief vom 14. / 26. Januar 1886, ČPSS XIII, Nr. 2854, S. 241.

³⁰ Vgl. ČZM, S. 171.

³¹ *Neue Zeitschrift für Musik*, 21. Mai 1880, 76/Nr. 22, S. 233.

³² „Professeur des plus distingués, dans ces cinq dernières années elle avait à peu près renoncé à jouer en public afin de se consacrer plus complètement à ses leçons.“ *Le Ménestrel*, 28.8.1892, S. 279, zitiert nach Silke Wenzel.

³³ Vgl. *Dnevnik*, S. 68, Tagebücher, S. 74

³⁴ *Tagebücher*, S. 75, *Dnevnik* S. 69. Den russischen Herausgebern der Tagebücher ist an dieser Stelle ein Entzifferungsfehler unterlaufen. Offenbar in Unkenntnis der Person, um die es geht, lasen sie den Anfangsbuchstaben der Geigerin als „F“ und den letzten Buchstaben ihres Namens als „n“. Dies erschwerte eine richtige Zuordnung der Ereignisse. Der Kommentar in ČZM, S. 172, Fußnote 1 korrigiert diesen Fehler übrigens stillschweigend.

Abreise aus Paris in Anspruch nahmen, zeugt das anderthalbstündige Gespräch mit Marie Tayau davon, dass er hier zu einer intensiven Begegnung kam. Wie sehr der Geigerin der Kontakt zu Čajkovskij am Herzen lag, beweist der Brief, den sie dem am 24. Juni 1886 nach Russland abgereisten Komponisten nachschickte.³⁵ Der im Original in französischer Sprache verfasste Brief liegt bisher lediglich in einer russischen Übertragung vor, weshalb wir hier eine Paraphrase des Inhalts bieten.³⁶ Tayau dankt Čajkovskij für seinen Besuch und drückt die Hoffnung aus, er werde bei seinem Entschluss bleiben, sie mit dem Recht zu beehren, das Violinkonzert aufzuführen. „Sein liebes Konzert“, so Tayau, habe sie erneut durchgesehen und es habe sie wieder ganz um den Verstand gebracht. Jeder Versuch, kürzbare Stellen zu finden, sei gescheitert, einzig die Variation – welcher Teil damit gemeint ist, ist nicht ganz klar – käme für einen Strich in Frage, wenn Čajkovskij einverstanden sei. Weiter drückt die Geigerin ihre Ungeduld aus, das Werk in der nächsten Saison zu spielen und bittet inständig um ein Wort der Bestätigung und Ermunterung.

Das Dokument macht deutlich, dass Čajkovskij und Tayau sich in Paris konkrete Gedanken über die Aufführung des Violinkonzerts gemacht hatten, offenbar im Zusammenhang mit einer weiteren „Audition des œuvres de P. Tchaïkovsky“, die Mackar für die Wintersaison 1886/87 plante. Erkennbar wird auch, dass das Werk als zu lang eingestuft wurde – eine in Anbetracht der französischen Usancen realistische Einschätzung.

Čajkovskijs sehr freundliche Antwort an Tayau, von der eingangs die Rede war, geben wir hier nochmals wieder, denn die Edition im Rahmen der Briefgesamtausgabe³⁷ des Komponisten und der von Thomas Kohlase nach einem alten Stargardt-Katalog mitgeteilte Auszug³⁸ weisen unterschiedliche Lesarten auf. Herangezogen werden konnte nun das Briefautograph, das sich mittlerweile im Besitz der Pierpont Morgan Library New York befindet.³⁹

Maïdanowo près Kline

20 Juillet / 1 Aout 1886

Chère et bonne Mademoiselle!

Comment pouvez Vous douter de mon vif et sincère desir [=désir] de Vous avoir pour interprete [=interprète] si le concert projeté doit avoir lieu? Et d'ailleurs, n'est[-]ce pas à moi de Vous supplier à genoux de ne pas refuser Votre précieux concours à ce concert? Sans parler de Votre admirable talent reconnu par tout le monde et que j'ai eu la chance d'apprécier [=apprécier] moi-même [=même], – n'est-ce pas Vous, qui la première avez tenté de propager ma musique à Paris? Croyez Vous donc que je suis capable d'oublier ce que je Vous dois?

Non! Je suis sûr, qu'au fond du coeur [=cœur], Vous ne m'en croyez pas capable et que si Vous m'avez écrit [=écrit], c'est que Vous saviez que quelques lignes de Vous me feraient le plus grand plaisir. Et Vous ne Vous êtes pas trompée. Je Vous remercie donc bien chaleureusement pour la sympathie, que Vous voulez bien me témoigner et Vous prie de croire que j'ai conservé le plus doux souvenir de notre

³⁵ ČZM, S. 171-172. Der Brief wird hier – ohne nähere Anhaltspunkte - datiert auf etwa den 25. bis 26. Juni 1886, also auf die Tage unmittelbar nach Čajkovskijs Abreise aus Paris.

³⁶ Außerdem wurde in ČZM, S. 172, ein Brief Tayaus vom 31. März 1889 ebenfalls auf Russisch publiziert. Ein dritter Brief aus dem Besitz des GDMČ wurde bislang nicht veröffentlicht.

³⁷ Vgl. ČPSS XII, S. 410 f., nach einer Kopie publiziert.

³⁸ Vgl. Mitteilungen 8, S. 7-8.

³⁹ Pierpont Morgan Library, Dept. of Music Manuscripts and Books, Signatur: MLT T249.T364. Die Bibliothek erhielt den Brief 1998 als Donation von Frau Gertrude Lobbenberg. Der Hinweis darauf verdankt sich der Überblicksdarstellung von Alexander Poznansky, *Briefe P. I. Čajkovskijs in der Yale University, New Haven, Connecticut, USA*, in: Mitteilungen 8, S. 234. Für die Überlassung einer Fotografie des Briefs und die Publikationserlaubnis sei der Pierpont Morgan Library herzlich gedankt.

entrevue à Paris. Ce qui me charme en Vous ce n'est pas seulement Votre grand talent, – mais c'est encore Votre grande et extrême [=extrême] bonté et c'est ce que j'apprécie surtout dans l'homme. J'espère que Madame Votre mère va mieux et je Vous prie de lui transmettre mes souhaits les plus chaleureux. Je me félicite d'avance du plaisir que j'aurai de Vous revoir à Paris. Au revoir, bien chère Mademoiselle.

Votre fidèle ami et admirateur

P. Tschaïkovsky

In deutscher Übersetzung:

Majdanovo bei Klin

20. Juli / 1. August 1886

Wie können Sie an meinem lebhaften und aufrichtigen Wunsch zweifeln, sie als Interpretin zu haben, wenn das geplante Konzert stattfinden soll? Und im übrigen, muss ich Sie nicht auf Knien anflehen, mir Ihre wertvolle Teilnahme an diesem Konzert nicht zu verweigern? Ohne von Ihrem bewundernswerten Talent zu sprechen, das allgemein anerkannt ist und das zu genießen ich selbst das Glück hatte – waren Sie es nicht, die als erste gewagt hat, meine Musik in Paris zu propagieren? Glauben Sie also, ich sei im Stande zu vergessen, was ich Ihnen verdanke?

Nein! Ich bin sicher, dass Sie mich im Grund des Herzens nicht für fähig dazu halten, und dass Sie, als Sie mir schrieben, wussten, dass einige Zeilen von Ihnen mir die allergrößte Freude bereiten würden. Und Sie haben sich nicht getäuscht. Ich danke Ihnen also sehr herzlich für die Sympathie, die Sie mir bezeugen, und bitte Sie mir zu glauben, dass ich die angenehmste Erinnerung an unsere Begegnung in Paris bewahrt habe. Was mich besonders an Ihnen bezaubert, ist nicht nur Ihr großes Talent, sondern mehr noch Ihre große und außerordentliche Güte, und das schätzt ich am Menschen mehr als alles.

Ich hoffe, dass es Ihrer Frau Mutter besser geht, und bitte Sie, ihr meine herzlichsten Wünsche zu übermitteln. Ich schätze mich im Voraus glücklich über die Freude, die ich haben werde, wenn ich Sie in Paris wiedersehe. Auf Wiedersehen, wertee Fräulein.

Ihr treuer Freund und Bewunderer

P. Čajkovskij

Die Planungen liefen jedoch anders als in diesem Brief angedeutet. Bereits der inständige, leicht besorgte Ton von Tayaus Schreiben, der den Komponisten zu einer besonderen Herzlichkeit veranlasste, lässt vermuten, dass die Geigerin berechtigte Befürchtungen hegte, man werde sie außer Acht lassen, wenn es um die Erstaufführung des Violinkonzerts gehen werde. In der Tat erwähnt Félix Mackar in seinem Brief vom 28. Juli 1886⁴⁰ zwar eine Begegnung mit Marie Tayau, die ihn – wieder voller Begeisterung für Čajkovskij – aufgesucht habe, um Adressen russischer Adliger in Paris zu erhalten. Denn sie wolle in der Wintersaison „Séances Tchaikowsky“ geben, zu denen sie musikliebende Russen einladen wolle. Im Rahmen der Organisation seiner eigenen „audition“ scheint Mackar die Violinistin indessen nicht mehr in Betracht gezogen zu haben. So ließ er in seinem Brief vom 23. November 1886 Čajkovskij erneut wissen, dass Tayau auf ihren Mittwochssoireen regelmäßig seine Werke zum besten gebe,⁴¹ gleichzeitig erfährt man aber auch, dass für das nächste Konzert in der Salle Érard der Pianist Louis Diémer, der Geiger Pierre Marsick, der Violoncellist Jules Delsa[e]rt sowie die Sängerin Juliette Conneau vorgesehen waren.

Verglichen mit Mackars erster „audition“ vom Februar 1886 gelang es im Februar 1887, wesentlich exklusivere Interpreten zu gewinnen. Ebendies war aus verständlichen Gründen ein wesentlicher Bestandteil von Mackars Strategie, Čajkovskij Oeuvre in Frankreich zu popularisieren. Dass Louis Diémer ein stärkerer Publikumsmagnet war als der junge Chanserel, ebenso wie die Sängerin Juliette Conneau offenbar Monta[i]gu-

⁴⁰ GDMČ a⁴ Nr. 2306, der Brief wurde noch nicht veröffentlicht.

⁴¹ Vgl. ČZM, S. 154.

Montiber⁴² überlegen war, muss nicht näher erklärt werden. Diémers Vortrag der Lisztschen Transkription der Polonaise aus *Evgenij Onegin* führte zu einer stehenden Ovation des Publikums. Der Cellist Delsart, ein angesehener französischer Interpret, der einige Werke Čajkovskijs in seinem Repertoire hatte, wurde noch im letzten Moment durch Anatolij Brandukov ersetzt,⁴³ der dabei war, sich in Paris einen Namen als herausragender Virtuose auf seinem Instrument zu erringen. Dass auch Marie Tayau sich mit dem belgischen Geiger Pierre Marsick nicht messen konnte, wird man zur Kenntnis nehmen müssen. Der weiter unten folgende Brief Čajkovskijs scheint den Qualitätsunterschied zu bezeugen.

Marsicks Interesse an Čajkovskij war um einige Jahre später erwacht als dasjenige Tayaus, aber es zog noch im Verlauf der 1880er Jahre eine ganze Reihe von Aufführungen nach sich, mit denen sich der belgische Geiger in jene Nische drängte, die auch Marie Tayau gerne besetzt hätte. Marsicks erster bekannter Auftritt mit einer Komposition des russischen Musikers ist ein Kammermusikabend in der Salle Érard am 24. April 1884, als er mit Anatolij Brandukov und Paul Breitner erstmals in Paris das Klaviertrio a-moll aufführte.⁴⁴ Am 2. Januar 1886 war er dann an der Aufführung der *Streicherserenade* op. 48 in der Konzertvereinigung „La Trompette“ beteiligt.⁴⁵ Im Juni 1886 lernten sich Čajkovskij und Marsick persönlich kennen. Ihr Kontakt in dieser Zeit wurde zum einen dadurch begünstigt, dass Marsick stark um Anatolij Brandukov warb, den er gerne als festen Partner für sein Streichquartett haben wollte.⁴⁶ Zum anderen besaß er – im Gegensatz zu Marie Tayau – Zutritt zu maßgeblichen Pariser Salons. Mit seinem Marsick-Quartett trat er beispielsweise auf der Soirée bei Adèle Bohomoletz am 7. / 19. Juni 1886 auf und spielte dort eines von Čajkovskijs Streichquartetten.⁴⁷ Eine Einladung zum gemeinsamen Musizieren, zu der Pauline Viardot Marsick, Brandukov und Čajkovskij für den 22. Juni 1886 eingeladen hatte, kam nicht zustande, weil der Komponist an diesem Tag ursprünglich abreisen wollte, zeigt aber, dass auch hier ein guter Kontakt bestand.⁴⁸

Nach der „audition“ vom 24.2.1887 in der Salle Érard trat Marsick nach unserem Kenntnisstand noch viermal mit Kompositionen Čajkovskijs in Paris auf: bei dem Châtelet-Konzert vom 11. März 1888, von dem noch die Rede sein wird, bei der „Soirée artistique et musicale donnée par Le Figaro“ am 14. März 1888 (Teile des Klaviertrios, *Sérénade mélancolique*), im Rahmen des Konzerts der Gesellschaft „La Trompette“ am 16. März 1888, als er an der bereits erwähnten Erstaufführung des 1. Streichquartetts op. 11 mitwirkte⁴⁹ sowie auf der von Mackar organisierten dritten „audition“ am 7. Mai 1888 (erneut Klaviertrio und *Sérénade mélancolique*). Insgesamt scheint sich sein Engagement für Čajkovskij auf die Jahre zwischen 1884 und 1888 zu beschränken, jene Phase also, als man den russischen Komponisten in Paris aktiv zu entdecken begann und seine Werke à la

⁴² Zu dieser Person schweigen sich sämtliche Enzyklopädien aus, nicht einmal der Vorname und die exakte Schreibweise des Nachnamens lassen sich eruieren.

⁴³ Knapp drei Wochen vor dem Konzert taucht dessen Name in der Planung noch nicht auf, vgl. Mackars Brief, Paris 5.2.1887, GDMČ a⁴ Nr. 2310, auszugsweise zitiert bei Lischke, S. 227.

⁴⁴ Vgl. *Le Ménestrel*, 50/21, 20. April 1884, S. 167.

⁴⁵ Vgl. den Programmzettel, GDMČ A¹⁴ Nr. 37.

⁴⁶ Dies lässt sich aus den Briefen Marsicks an Brandukov ablesen, die im GDMČ unter der Signatur L², Nr. 44-62 aufbewahrt werden.

⁴⁷ Vgl. Tagebücher, S. 74, Brief an Modest vom 11. /23. Juni 1886, ČPSS XIII, Nr. 2971 S. 366. Bisher konnte die Identität des Quartetts nicht geklärt werden. Vermutlich handelt es sich um Opus 11.

⁴⁸ Die Einladung Viardots an Marsick wird mitgeteilt bei Cécile Tardif, *Martin Pierre Marsick, violoniste liégeois*, in: *Revue de la Société liégeoise de Musicologie*, 11, 1998, S. 46.

⁴⁹ Vgl. das Programm, GDMČ A¹⁴ Nr. 92.

mode waren. Ob die Begegnung mit Čajkovskijs Musik in seinem Repertoire dauerhafte Spuren hinterlassen hat, geht aus der vorhandenen Forschungsliteratur nicht hervor. In einer Übersicht über das Repertoire des „Quatuor Marsick“ tauchen die Quartette des russischen Meisters nicht auf.⁵⁰

Dennoch erwähnt Marsicks Biographin Cécile Tardif, der Geiger habe Čajkovskijs Violinkonzert neben zahlreichen anderen bedeutenden Vertretern dieser Gattung gespielt.⁵¹ Tatsächlich hatte sich Marsick wie Marie Tayau schon länger für Čajkovskijs Violinkonzert interessiert. Bereits am 7. Dezember 1886 bat er Anatolij Brandukov in einem Brief, dem russischen Komponisten auszurichten, er übe gerade dessen Konzert.⁵² Dieses Werk taucht sodann in Verbindung mit Marsicks Namen im Vorfeld der Planungen zum großen Châtelet-Konzert am 11. März 1888 auf, bei dem Čajkovskij selbst als Dirigent seiner Werke auftreten sollte. Am 28. Oktober / 9. November 1887 erkundigte sich der Komponist bei Mackar, ob der Geiger bei diesem Anlass sein Violinkonzert spielen werde.⁵³ Mackar übermittelte ihm in seinem Brief vom 10. Dezember 1887, dass Marsick gerne bereit sei, das Violinkonzert aufzuführen, allerdings nur für ein Honorar von 300 Francs.⁵⁴ Erst jetzt scheint es Čajkovskij eingefallen zu sein, dass er vor anderthalb Jahren mit Marie Tayau ebenfalls über das Violinkonzert geredet hatte. Beunruhigt erläuterte er gegenüber seinem Verleger und Impresario Mackar:

Mein lieber Freund ! Ich bin gerne bereit, die Gage von 300 Francs, die *Marsick* verlangt, zu bezahlen; aber es gibt bei dieser Sache etwas, was mich beunruhigt. Sie erinnern sich, dass diese gute *Marie Tayau* mich dazu gebracht hatte zu versprechen, dass ich sie bei meinem Konzert spielen lassen würde, falls ich je eines in Paris geben würde, und ich habe es ihr versprochen. Ich weiß, dass *Marsick* besser für uns passt, und ich halte große Stücke von ihm, aber wie kann man es einrichten, dass *Fräulein Tayau* mir nicht zu sehr böse ist. Sie ist wirklich so gut zu mir gewesen. Muss ich sie so tief beleidigen und verletzen? Könnten Sie es nicht auf sich nehmen, ihr zu erklären, wie alles gekommen ist? Könnte ich ihre Verwünschungen und gerechten Vorwürfe nicht auf Ihren Kopf fallen lassen, indem ich sage, das das nicht meine Schuld sei, dass *Herr Mackar* von mir beauftragt war, das Konzertprogramm zu gestalten, und dass er es sei, der usw. usw. usw.... Kurz, schauen Sie, was man bei dieser Verwicklung machen kann.⁵⁵

Wir wissen nicht, in welcher Weise sich der russische Komponist aus der Affäre zog. In Mackars Antwortbrief auf dieses Schreiben wird Marie Tayau nicht weiter erwähnt. Vermutlich erschien Mackar dieser Aspekt vernachlässigenswert in Anbetracht der schwierigen organisatorischen Probleme, die er zu lösen hatte. Zu diesen Problemen gehörte auch die Frage einer Erstaufführung des Violinkonzerts. Wie Mackars Brief erhellt, hatte der Dirigent Edouard Colonne Einspruch gegen dieses Werk auf dem Programm erhoben.⁵⁶

⁵⁰ Vgl. Cécile Tardif, S. 57.

⁵¹ Vgl. Cécile Tardif, S. 44.

⁵² Brief von Pierre Martin Marsick an Anatolij Brandukov, GDMČ L² N°48.

⁵³ Brief Nr. 3391, ČPSS XIV, S. 249.

⁵⁴ GDMČ a⁴ Nr. 2317 (unpubliziert).

⁵⁵ „Mon cher ami! Je suis tout prêt de payer le cachet de 300 fr que demande *Marsick*; mais il y a à propos de cela une chose qui m'inquiète. Vous souvenez Vs que cette bonne *Marie Tayau* m'avait faite promettre de la faire jouer à mon concert si jamais j'en donnai un à Paris et Je lui avais promis. Je sais que *Marsick* nous va davantage et je tiens énormément à lui, mais comment faire pour que *Mlle Tayau* ne m'en veuille pas trop. Elle a été vraiment si bonne pour moi. Faut-il que je l'offense et la blesse aussi profondément? Ne pourriez Vous pas prendre sur Vous de lui expliquer comment tout cela s'est fait? Ne pourrai-je pas faire tomber sur Votre tête ses anathèmes et ses justes imprécations, en disant que cela n'est pas de ma faute, que *Mr Mackar* a été chargé par moi d'arranger le programme du concert et que c'est lui qui etc. etc. etc... Enfin voyez ce qu'il y a à faire dans cette complication“ Brief vom 6. / 18.12.1887, ČPSS XIV, Nr. 3430, S. 284.

⁵⁶ Vgl. Mackars Brief an Čajkovskij vom 15.1.1888, ČZM, S. 157.

Am Ende gelang es lediglich, den 1. Satz zur Aufführung zu bringen.⁵⁷ Er scheint das Pariser Publikum nicht sonderlich beeindruckt zu haben.⁵⁸ Eine komplette Pariser Erstaufführung hat es zumindest im Rahmen der einheimischen öffentlichen Konzertreihen vor dem 1. Weltkrieg nicht gegeben.

Obwohl Marie Tayau als Čajkovskij-Interpretin völlig von Marsick an den Rand gedrängt worden war, blieb sie dem russischen Komponisten weiterhin zugetan. Vor dem Châtelet-Konzert am 31. März 1889, auf dem Edouard Colonne in Anwesenheit des Autors den 4. Satz *Tema con variazioni* aus der 3. Orchestersuite op. 55 dirigierte, schickte sie Čajkovskij eine Karte, in der sie ihr Bedauern darüber ausdrückte, aus gesundheitlichen Gründen nicht bei der Veranstaltung zugegen sein zu können.⁵⁹ Sie kündigte zugleich an, bei der Weltausstellung 1889 erneut eine Konzertserie zu veranstalten, bei der sie auch Čajkovskijs Werke berücksichtigen wolle. Die Umstände waren diesem Vorhaben nicht günstig. Weder Čajkovskij, dessen Hoffnungen auf publikumswirksame Konzerte sich zerschlagen sollten – er wagte es aus politischen Gründen nicht, auf dieser im Zeichen der französischen Revolution stehenden Ausstellung mitzuwirken –, noch Marie Tayau waren an den musikalischen Darbietungen der *Exposition universelle* beteiligt. Insgesamt aber bildet ihr frühes Eintreten für das Schaffen des russischen Komponisten, als dies noch nicht allgemeiner Mode entsprach, einen bemerkenswerten Beitrag zur französischen Čajkovskij-Rezeption.

⁵⁷ Vgl. das Konzertprogramm, GDMČ Ž² Nr. 89.

⁵⁸ Lapidar verzeichnete etwa Romain Rolland in seinem Tagebuch: “Nouveau concert Tchaïkowsky. On redonne le thème et variations de la 3^e Suite, – un poème symphonique : Francesca da Rimini, d’une orchestration plus moderne, avec le même rythme lourd et rebondissant ; – et un joli concerto pour violon, bien joué par Marsick.“ Romain Rolland, *Le Cloître de la rue d’Ulm. Journal de Romain Rolland à l’École normale (1886-1889)*, Paris 1952, S. 190.

⁵⁹ Brief vom 31.3.1889, in russischer Übersetzung publiziert in ČZM, S. 172.