

Tschaikowsky-Gesellschaft

Mitteilungen 22 (2015)

S. 37-65

A Brief Encounter –

Anmerkungen zum Verhältnis Čajkovskijs zu Gabriel Fauré (Adalbert Grote)

Abkürzungen, Ausgaben, Literatur sowie

Hinweise zur Umschrift und zur Datierung:

http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_htm_files/abkuerzungen.pdf

Copyright: Tschaikowsky-Gesellschaft e.V. / Tchaikovsky Society

<http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/impressum.htm>

info@tschaikowsky-gesellschaft.de / www.tschaikowsky-gesellschaft.de

Redaktion:

Thomas Kohlhase (1994-2011),

zusammen mit Kadja Grönke (2006-2008),

Lucinde Braun und Ronald de Vet (seit 2012)

ISSN 2191-8627

A Brief Encounter – Anmerkungen zum Verhältnis ajkovskijs zu Gabriel Fauré

Adalbert Grote

1. Einleitung

Anlässlich seines Studienaufenthalts in Paris schreibt Sergej Taneev am 7. Mai 1877 an ajkovskij:

Beachten Sie Faurés von hier an Nikolaj Grigor’evi [Rubinštejn] gesandte Violinsonate. Ich bin begeistert von ihr. Vielleicht ist dies das beste Werk von allen, die ich hier gehört habe (ich spreche von den Werken lebender französischer Komponisten)... In dieser Sonate sind alle Teile gut. Der Klavierpart ist hervorragend geschrieben, die Kombination von Klavier und Geige lässt nichts zu wünschen übrig. Je mehr ich sie spiele, desto mehr gefällt sie mir. Ich würde sehr gerne Ihre Meinung über sie wissen...¹

Taneev hatte bei einem der berühmten Mittwochs-Konzerte im Salon von Camille Saint-Saëns 1876 das Erste Klavierkonzert ajkovskijs vorgestellt und dort schon 1877 die Violinsonate Faurés gehört. In spontaner Begeisterung berichtet er seinem Lehrer und Freund von seiner Entdeckung und schickt die Sonate gleichzeitig an Nikolaj Rubinštejn, Direktor des Moskauer Konservatoriums. Erst 1880 begegnen sich Fauré und Taneev persönlich, und Taneev schenkt Fauré einen Klavierauszug der Oper *Evgenij Onegin*.²

Leider hat ajkovskij auf Taneevs Brief nicht unmittelbar reagiert, vermutlich, weil er den formalen Analysen seines Schülers, die im Zentrum des Briefes stehen, grundsätzlich skeptisch gegenüber eingestellt war.³ Auf jeden Fall lernte ajkovskij durch diesen Brief den Namen Fauré und die große Sympathie seines Schülers und Freundes für diesen Komponisten kennen, der von nun an kein Unbekannter mehr für ihn war.

Mehr als seine Paris-Besuche vorher haben ajkovskijs Aufenthalte in den Jahren 1886 (27. Mai bis 24. Juni), 1888 (24. Februar bis 19. März), und 1889 (20. März bis 9. April) professionelle Ziele im Auge, die in seinem Auftritt als Dirigent eigener Werke am 4. und 11. März 1888 in den *Concerts Colonne* gipfeln. Der lange, über zehn Jahre andauernde Prozess dorthin ist präzise bei Braun dokumentiert.⁴ Seinem Bruder Modest schreibt er am 6. Juni 1886:

Es handelt sich darum, dass es für meine musikalische Karriere sehr wichtig ist, viele Freunde und Anhänger in Paris zu haben, deshalb nehme ich die Unannehmlichkeiten hin, mich viel unter Menschen zu bewegen, und will geduldig sein...⁵

¹ Ta (1951), S.18 f.

² Jean-Michel Nectoux, *Fauré. Seine Musik, sein Leben*. „Die Stimmen des claire-obscur“, dt. Übersetzung von Norbert Kautschitz, Kassel 2013, S. 278.

³ Nach persönlicher Mitteilung Lucinde Brauns an den Verfasser am 12. Januar 2015.

⁴ Lucinde Braun, „*La terre promise*“ – *Frankreich im Leben und Schaffen ajkovskijs*, Mainz u.a. 2014, S. 47 ff. (St 15).

⁵ St 13/II, S. 296.

Besonders in diesen drei Jahren ergeben sich in Paris mancherlei persönliche Begegnungen und Kontakte zu Komponisten-Kollegen, zu denen auch Fauré gehört. Wie kaum ein anderes ist das Verhältnis zu Fauré aber von einem eigentümlichen inneren Widerspruch bestimmt: Denn einerseits treffen sich die beiden Komponisten relativ häufig nicht nur rein zufällig; andererseits taucht der Name in Čajkovskijs brieflichen Quellen kaum auf und verschwindet nach 1889 vollständig aus jeglicher Dokumentation. Čajkovskij liegt viel daran, gerade in Frankreich und speziell in Paris bekannt und respektiert zu werden⁶; Fauré nimmt in gewisser Weise eine Sonderstellung unter den französischen Komponisten ein, da er eng mit dem Pariser Kulturleben der Salons verbunden ist, dort auch sehr bekannt ist und als Komponist mehr noch als seine Zeitgenossen mit seiner Musiksprache ins 20. Jahrhundert hineinwirkt (s.u.). Schon Thomas Kohlhase und Lucinde Braun sind mit unterschiedlichen Zielsetzungen auf das Verhältnis der beiden Komponisten zueinander eingegangen und haben es in allgemeiner Form mit Hilfe der vorliegenden Quellen bestimmt.⁷ Ziel der vorliegenden Studie soll es jedoch sein, das Verhältnis noch einmal ausführlicher im Licht eines breiteren kulturhistorischen Kontextes zu betrachten und auf dieser Basis zu einer aspektreicheren Charakterisierung zu gelangen. Zunächst aber soll in aller Kürze Čajkovskijs Verhältnis zu anderen Komponisten umrissen werden.

2. Das Verhältnis Čajkovskijs zu anderen Kollegen

Anlässlich des Aufenthaltes seines Bruders in Prag berichtet Modest Čajkovskij: „Am nächsten Morgen (14.2.1888) erhielt Peter Iljitsch den Besuch Dvořáks, und beide Komponisten wurden sofort Freunde.“⁸ Am 14. Januar 1889 äußert sich Dvořák enthusiastisch über *Evgenij Onegin*: „Ich gratuliere Ihnen und uns zu diesem Werk, und walte Gott, dass Sie der Welt noch viele ähnliche Kompositionen schenken.“⁹ Das Verhältnis der beiden Künstler war offenbar menschlich wie künstlerisch äußerst positiv bestimmt. Entsprechend nimmt Dvořák auch eine Einladung Čajkovskijs nach Moskau an, um dort ein Konzert im Rahmen der Symphonischen Konzerte zu dirigieren. Von gleicher Art scheint das Verhältnis zu Edvard Grieg zu sein, den Čajkovskij zusammen mit Johannes Brahms am 2. Januar 1888 in Leipzig kennen lernt. Čajkovskij kann sich für Brahms' Musik nicht erwärmen, lernt ihn nach seiner persönlichen Bekanntschaft als Menschen aber schätzen.¹⁰ Über die französische Musik allgemein teilt er in einem Brief vom 5./17. Februar 1883 Frau von Meck mit:

Wenn wir die neue französische Schule mit dem vergleichen, was jetzt in Deutschland geleistet wird, so finden wir, dass die Musik der Deutschen in Verfall steht...In Frankreich dagegen hört man Neues und mitunter sehr interessantes...Bizet ist natürlich einen Kopf größer als alle anderen, immerhin sind aber auch Massenet, Delibes, Guiraud, Lalo, Godard,

⁶ „Für ihn versinnbildlichte Paris jene sprichwörtliche ‚Hauptstadt des 19. Jahrhunderts‘, einen Ort höchster Kultur und Zivilisation, „wo die Moderne sich von Tag zu Tag erfindet“, Braun, S. 47, mit Zitat aus: Karlheinz Stierle, *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München/Wien 1993, S. 37.

⁷ Thomas Kohlhase, *Neue Tschaikowky-Funde*, in: *Mitteilungen* 15 (2009), S. 113 ff.; Braun, S. 354 f.

⁸ St 13/II, S. 367.

⁹ Ebd., S. 399.

¹⁰ Vgl. den Brief vom 5.–6. Januar 1888 an Jurgenson (ebd., S. 345) und den Brief vom 14. September 1888 an Frau von Meck (ebd., S. 393).

Saint-Saëns und andere Männer von Talent und jedenfalls mit der trockenen Routinemanier der Deutschen nicht zu vergleichen.¹¹

Es wird deutlich, dass ajkovskij zu jener Zeit grundsätzlich die französischen Komponisten gegenüber den deutschen bevorzugt; dabei führt er mit Massenet, Bizet, Delibes, Saint-Saëns und Lalo gerade solche Kollegen an, die mit Orchesterwerken und Opern hervorgetreten sind, deren Werk also eine deutliche öffentliche Präsenz besaß.

1878, im Zeitraum der Abfassung des am Anfang zitierten Briefes von Taneev, hatte Fauré außer einigen Klavier- und Chorwerken sowie einigen *Méodies* nichts vorzuweisen. So erklärt sich vielleicht auch ajkovskijs fehlende Reaktion auf diesen Brief, da er mit französischer Musik andere, bereits etablierte Komponisten von Werken größeren Umfangs assoziierte.

Von Léo Delibes schätzte er vor allem dessen Ballett *Sylvia*.¹² Seinem Bruder Modest schreibt er am 23. Juni 1886 aus Paris: „Léo Delibes hat mich als erster besucht – das hat mich sehr berührt.“¹³ ajkovskij hatte am 8. Juni eine Visitenkarte Delibes’ in seinem Hotel vorgefunden und den Besuch unverzüglich am 9. Juni erwidert. Dies und der Tagebucheintrag spiegeln eine große Sympathie für den französischen Kollegen wider.¹⁴

Trotzdem ist ajkovskijs Verhältnis zu französischen Komponisten nicht eindimensional oder unkritisch, wie am Beispiel des Opernkomponisten Massenet gezeigt werden kann: Zwar lässt die Korrespondenz mit Nadežda fon Meck erkennen, dass sich ajkovskij sehr intensiv für Massenet und dessen Entwicklung auf dem Gebiet der Oper interessierte; auch vermitteln seine Tagebücher, dass er sich zu Hause relativ häufig mit Massenets Opernpartituren beschäftigt, insbesondere mit den Opern *Le Roi de Lahore* und *Hérodiade*,¹⁵ jedoch scheint seine positive Reaktion nach und nach in eine negative Haltung umzuschlagen. Über *Manon* schreibt er schon am 25. Februar 1884 an seinen Bruder Modest: „Ich hatte mehr erwartet. Sehr elegant, sehr geschliffen, aber nicht ein Moment, welcher hinreißen, bezaubern könnte.“¹⁶ Am 14. Oktober 1886 notiert er in seinem Tagebuch: „Wie sich doch Massenet verbraucht hat!“¹⁷ Am 6. August 1886: „Den Schund der widerlichen *Manon* gespielt...“¹⁸ Trotz seiner inneren Distanz zu dem Komponisten Massenet ist ajkovskij in seiner Eigenschaft als Direktionsmitglied der Russischen Musikgesellschaft bemüht, den Kollegen für die Wintersaison 1889/90 als Dirigenten für die Moskauer Symphonischen Konzerte zu gewinnen. Dem Tagebuch zufolge trifft ajkovskij am 6.3.1888 Massenet nicht in seinem Haus an.¹⁹ ajkovskij sucht Massenet also schon 1888 auf, notiert aber erst am 24. März 1889: „Bekanntschaft mit Massenet“. Weiter vermerkt ajkovskij in Bezug auf ein Konzert im *Châtelet* am 31. März 1889 mit einer Aufführung des *Andante con Variazioni* aus der dritten Orchestersuite: „Begeisterung von Massenet.“²⁰

Am 2. April 1889 scheint ajkovskij ans Ziel seiner Bemühungen gekommen zu sein und er kann Jurgenson melden: „...Massenet sah ich mehrmals; er ist sehr geschmeichelt

¹¹ Teure Freundin, S. 186.

¹² Vgl. den Brief an Nikolaj Kaškin, Wien 8. Dezember 1877, zit. nach Braun, S. 350.

¹³ St 13/II, S. 298.

¹⁴ Tagebücher, S. 74.

¹⁵ Vgl. den Brief an Frau fon Meck, 7. Dezember 1878, nach: Braun, S. 356 ff.

¹⁶ St 13/II, S. 211.

¹⁷ Tagebücher, S. 115.

¹⁸ Tagebücher, S. 95.

¹⁹ Vgl. Jean-Christophe Branger, *Massenet, Tchaïkovski et Paul Collin: deux adaptations musicales de „Qu’importe que l’hiver“ du Poème d’octobre*, in: Mitteilungen 20 (2013), S. 29.

²⁰ Tagebücher, S. 292.

und bereit zu kommen; eine bestimmte Zeit festsetzen kann er noch nicht; im Frühjahr würde es ihm am besten passen.“²¹ Entgegen seiner ursprünglichen Zusage kam aber Massenet nie nach Moskau.

„Zu vielen komponierenden französischen Zeitgenossen ergaben sich im Laufe der Jahre persönliche Kontakte. Die meisten allerdings scheinen keinen bleibenden Eindruck gemacht zu haben“, schreibt Braun.²² Dazu passt auch, dass Besuche von und bei Kollegen im Sinne eines persönlichen Gedankenaustauschs eher selten waren. ajkovskij will Charles Gounod am 11. Juni 1886 besuchen, trifft ihn aber nicht an. Erst am 1. März 1888 lernt er ihn persönlich kennen und findet ihn „sehr liebenswürdig“.²³ ajkovskij hört offenbar des Öfteren Charles Marie Widor an der Orgel der Kirche *St. Sulpice*. Der Empfang, den Widor am 8. März 1889 für den Komponisten bereitet, ist aber nicht einmal einer Erwähnung im Tagebuch wert.²⁴

Der Direktor des Konservatoriums, Ambroise Thomas, lädt den Komponisten zu Prüfungsbesuchen ins Konservatorium ein und korrespondiert mit ajkovskij über praktische Dinge. Ganz so formal, wie Braun den Kontakt darstellt, kann er aber doch nicht gewesen sein, denn durch das Engagement von Thomas wird ajkovskij am 19. November 1892 Mitglied des „Institut de France“, einer Sektion der „Académie des Beaux Arts“, eine Ehre, die dem Franzosen Fauré nie widerfahren ist. In einem Brief an Frau fon Meck vermerkt ajkovskij in Bezug auf seinen Paris-Aufenthalt schon am 29. Juni 1886: „Von den bedeutendsten Persönlichkeiten rührte mich besonders die Aufmerksamkeit Ambroise Thomas’ und Leo Delibes.“²⁵

Georges Bizet, den ajkovskij offenbar von allen französischen Komponisten am höchsten schätzte und den er Braun zufolge analog zu Nietzsche sogar als Antipoden zu Wagner sah,²⁶ war bereits 1875 verstorben. Auch da darf aber bezweifelt werden, ob ajkovskij von seiner Gepflogenheit unverbindlicher persönlicher Kontaktaufnahme Abstand genommen hätte. Allerdings hatte ajkovskij zu Ernest Guiraud, der die Rezitative zu *Car-men* komponiert hatte und ein enger Freund Bizets gewesen war, ein eher herzliches Verhältnis, wie mehrere Treffen nahelegen.²⁷

Insgesamt war ajkovskijs Verhältnis zu seinen komponierenden Zeitgenossen sehr ambivalent. Die im Tagebuch aufscheinenden Kontaktaufnahmen sind hauptsächlich wohl als die Erfüllung einer formal notwendigen Gepflogenheit zu verstehen. Dabei darf ajkovskijs generelle Zurückhaltung anderen Menschen gegenüber nicht unterschätzt werden, die so weit ging, dass er dem einst herzlich verbundenen Saint-Saëns in Paris nach Möglichkeit aus dem Weg zu ging.²⁸ Um in näheren Kontakt zu ajkovskij zu kommen, war offenbar Sympathie auf rein menschlicher Ebene notwendig.

²¹ Brief an Modest ajkovskij, St 13/II, S. 414.

²² Braun, S. 352.

²³ Tagebücher, S. 75, 252.

²⁴ Vgl. den Brief an den Bruder Modest vom 8. März 1888, PSS XIII, Nr. 2962, S. 357 f.

²⁵ Braun, S. 46.

²⁶ Vgl. ebd., S. 367

²⁷ Vgl. ebd., S. 355.

²⁸ Vgl. ebd., S. 352.

3. Zusammentreffen mit Fauré

Die persönlichen Zusammentreffen mit Fauré sind augenscheinlich zahlreicher und in ihrem Charakter vielfältiger als bei den oben genannten Personen: Bei seinem Aufenthalt 1886 ist Ajkovskij zunächst in den Salon Pauline Viardots eingeladen, die Ajkovskij noch als Sängerin an der italienischen Oper in St. Petersburg erlebt hatte und die ihrerseits durch Taneev und ihren Freund Ivan Turgenev die Musik Ajkovskijs kannte (s. u.). Am 7. Juni folgte eine Einladung zur Soiree im Salon von Adèle Bohomoletz, die er offenbar als positiv erlebte: „Großartiges Essen. [...] Tochter und Sohn von Madame Bohomoletz waren sehr sympathisch. [...] Bekanntschaft mit dem sympathischen Fauré, Benoît usw.“²⁹ Zu dieser Soiree sind u. a. der Komponist und Konservatoriumsprofessor Charles Lefebvre, der Komponist und Kritiker Camille Benoît, Edouard Lalo und das Ehepaar Boulanger geladen.³⁰ Ajkovskij hat anscheinend einen guten Kontakt zu Lefebvre, obwohl er dessen Kompositionen nicht schätzt³¹; der Komponist und Kritiker Camille Benoît war ein profunder Kenner der Werke Ajkovskijs, für die er sich schon 1877 in der Presse eingesetzt hatte.³² Der von Ajkovskij geschätzte Lalo begleitete zu dieser Soiree seine Frau, eine in den Pariser Salons bekannte Sängerin. Aus Modest Ajkovskijs Ausführungen geht hervor, dass der Komponist von denselben Kollegen Lalo, Lefebvre und Fauré bereits am Morgen desselben Tages „freundschaftlichst begrüßt worden war.“³³ Offenbar war Adèle Bohomoletz auf das Wohlbefinden Ajkovskijs bedacht, wenn sie Gäste einlud, die Ajkovskij schon kannte und mit denen ein beiderseitiges Verhältnis von Sympathie existierte. Die Bekanntschaft Ajkovskijs mit Fauré findet also in einer freundlich-harmonischen Atmosphäre statt. Laut Tagebuch unterhält sich Ajkovskij zunächst mit dem Bruder der Gastgeberin, Camille Depret, der in Moskau eine exquisite Weinhandlung betreibt. Danach scheint ein Gedankenaustausch mit Fauré stattgefunden zu haben. Dass Ajkovskij keinerlei Konversation mit Edouard Lalo erwähnt, ist auffällig. Die Unterhaltung mit Fauré hatte anscheinend die Priorität.

In dieser Soiree wird eines seiner Streichquartette sowie das 1. Klavierquartett von Gabriel Fauré durch das Quartett von Martin Pierre Marsick aufgeführt, der aus Belgien stammte und am Conservatoire u. a. Lehrer von Carl Flesch und George Enescu war. Unklar ist, welches Quartett Ajkovskijs gespielt wurde. Braun legt ausführlich dar, dass die Geigerin Marie Tayau bereits am 15. März 1880 das schwierige 3. Streichquartett mit ihrem Ensemble gespielt hatte.³⁴ Zum Marsick-Quartett stand das Ensemble um Marie Tayau aber offenbar in einer gewissen Konkurrenz; in einer von Mackar organisierten ‚Audition‘ ist Tayau noch am 14. Januar 1886 mit mehreren Einzelstücken Ajkovskijs zu hören; in den ‚Auditions‘ vom 24. Februar 1887 und 7. Mai 1888 beherrscht das Marsick-Quartett ganz und gar das Feld mit Teilen aus dem 2. Quartett und dem Klaviertrio op. 50.³⁵ Marsick war eng mit den Colonne-Konzerten und dem Pianisten Louis Diémer verbunden, die beide dominante Kräfte im Pariser Musikleben darstellten. Auf einer Soirée im Rahmen der Kammermusikvereinigung *La Trompette* erklingt am 16. März 1888 das

²⁹ Tagebücher, S. 74.

³⁰ Tagebücher, S. 70, 74.

³¹ Tagebücher, S.71, S. 95, S.290, S.291

³² Vgl. Braun, S. 58.

³³ St 13/II, S. 298.

³⁴ Vgl. Braun, S. 151.

³⁵ Vgl. ebd., S. 99.

vollständige 1. Streichquartett ajkovskijs.³⁶ Dem Repertoire des Marsick-Quartetts entsprechend und aus Gründen der Konkurrenz gegenüber Marie Tayau handelte es sich wahrscheinlich auf der Soiree am 7.6. um das 1. oder 2. Streichquartett. Das Programm der ‚Audition‘ vom 24. Februar 1887 weist nur einzelne Sätze von Quartett Nr. 2 auf und fand primär statt, um für ajkovskij zu werben. Auch aus übepraktischen Gründen scheint es also wahrscheinlicher, dass bei Adèle Bohomoletz das vollständige 1. Quartett erklungen ist, dessen zweiter Satz später zu einem Orchesterstück mit Solocello umgearbeitet wurde und oft mit dem Cellisten des Marsick-Quartetts, Anatolij Brandukov, in den *Concerts Colonne* zu hören war.

Am 18. Juni schreibt ajkovskij an Taneev: „Ich habe einige Musiker kennengelernt, darunter auch Ihren Freund Fauré, der mir als Mensch und Musiker sehr zusagte. Ich hörte ein großartiges Quartett von ihm.“³⁷ Hier nimmt ajkovskij explizit Bezug auf den eingangs zitierten Brief Taneevs. ajkovskij stimmt offensichtlich in der allgemeinen Einschätzung des Komponisten Fauré mit seinem Freund überein. Wie oben bereits bemerkt, spielt also bei ajkovskij für eine positive persönliche Kontaktaufnahme die menschliche Ebene eine wichtige Rolle. Darüber hinaus ergibt sich gegenüber Fauré aber auch eine positive Verbindung auf künstlerischer Ebene. Fauré dediziert ihm ein Widmungsexemplar, das ajkovskij laut Tagebucheintragung nach seiner Rückkehr nach Maidanovo am 15. August vor dem Abendessen am Klavier studiert.³⁸ Die Tagebücher illustrieren, dass es zu ajkovskijs regelmäßigen Gewohnheiten gehörte, Werke von Kollegen durch Studium der Partitur mit Hilfe des Klaviers kennen zu lernen. Das Beispiel Massenets zeigt, dass damit nicht notwendigerweise ein positives Verhältnis zur jeweiligen Musik verbunden ist, sondern als Zeichen dafür zu verstehen ist, dass er diese Musik kennen lernen wollte, sie ihn beschäftigte und zur weiteren geistigen Auseinandersetzung anregte.³⁹

Anlässlich von ajkovskijs sehr kurzem Aufenthalt in Paris im darauf folgenden Jahr, vom 14. bis 16. August 1887, schreibt der Fauré-Biograph Nectoux:

ajkovskij traf Fauré im Sommer und berichtete von einer zutiefst brüderlichen Beziehung zueinander. Er schenkte dem Komponisten eine Partitur seiner Orchestersuite op. 43 mit der Widmung: „Für Gabriel Fauré von einem aufrichtigen Bewunderer“ P.T. am 16.8.1887.⁴⁰

Leider ist diese Darstellung nicht korrekt; Kohlhase stellt schlüssig dar, dass ajkovskij ein Widmungsexemplar an Fauré durch seinen Verleger Félix Macker übermitteln ließ.⁴¹ Aus der Fauré-Korrespondenz geht hervor, dass Fauré im August 1887 gar nicht in Paris, sondern in Le Versinet war, wie ein Brief an die Prinzessin Greffulhe mit diesem Datum bezeugt. Daher kann ajkovskij Fauré auch nicht in Paris getroffen haben, wie die Ausführungen Nectoux’ suggerieren.⁴²

Erst ein Jahr später, am 27. Februar 1888, schreibt ajkovskij aus Paris an Frau fon Meck:

³⁶ Vgl. ebd., S. 199.

³⁷ Nectoux, S. 279.

³⁸ Vgl. Tagebücher, S. 97. Der Text des Widmungsexemplars: „An Tschaikovsky, ehrenhafte Bezeugung lebendigster Bewunderung Gabriel Fauré“, wurde erstmals veröffentlicht bei Edward Lockspeiser, *Debussy*, Paris 1980, S. 75, hier nach der deutschen Übersetzung bei Nectoux, S. 568.

³⁹ Vgl. Tagebücher, Eintrag vom 5. September 1886, S. 103: „Spiele den 3. Akt der Oper von Fitingof-Schel und war über die Leere und Nichtigkeit dieser Musik erstaunt.“

⁴⁰ Nectoux, S. 278.

⁴¹ Vgl. Kohlhase, *Neue Tschaikowsky-Funde*, S. 113 f.

⁴² Vgl. Gabriel Fauré, *Correspondance*, Paris 1980, Brief vom 16. August 1887.

Einem Besuch bei zwei Persönlichkeiten, die den Musikerkreisen angehören (Marmontel und Fauré) folgte die Zusammenkunft mit den Vertretern der Société Franco-russe, die ein Konzert veranstaltet und mich auffordert zu dirigieren.⁴³

Antoine-François Marmontel war Kompositionslehrer am Conservatoire mit berühmten Schülern wie Bizet, d’Indy, Diémer, Debussy und Marguerite Long. Dazu schreibt Modest ajkovskij, dass „Peter Iljitsch von Professor Marmontel, welcher ein warmer Verehrer seiner Werke war, sehr freundlich empfangen [...] worden war.“⁴⁴

Am 28. Februar findet im Konzertsaal der Familie Benardaky (s.u.) die oft besprochene Konzertsoiree mit Werken des Komponisten statt, die zugleich als ‚Audition‘, also als vorbereitende Veranstaltung auf die von ajkovskij geleiteten Colonne-Konzerte am 4. und 11. März fungiert.⁴⁵ Es ist ungewiss, ob Fauré dazu auch geladen war, da er normalerweise nicht im Salon Benardaky verkehrte. Sein Besuch bei ajkovskij am 29. Februar könnte also entweder ein bloßer Gegenbesuch zu dem am 27.2. gewesen sein oder sich auf die Konzertsoiree beziehen, über die sich Fauré mit ajkovskij vielleicht austauschen wollte.⁴⁶

Am 11. März kann ajkovskij einen großen Erfolg mit seinem Konzert im Rahmen der Colonne-Konzerte erringen. Offenbar besuchte Fauré dieses Konzert, denn am Morgen des 12. März gehört auch er zu einer Reihe von Gästen, die ajkovskij gratulieren wollen und die er in seinem Hotel empfängt.⁴⁷ Das Gespräch scheint u. a. ergeben zu haben, dass Fauré seinerseits ajkovskij am 15. März ein Widmungsexemplar seines zweiten Klavierquartetts übermittelt mit der Widmung: „An den lieben Lehrer und Freund P. T. von seinem stets getreuen G. F.“⁴⁸ Auffällig ist die Bezeichnung ajkovskijs als „Lehrer“. Die Anrede, die im französischen Original „cher Maître et ami“ lautet, ist zwar ajkovskij gegenüber nicht ganz ungewöhnlich⁴⁹; wie diese aber im vorliegenden Kontext zu verstehen ist, könnte nur eine ausführlichere Untersuchung feststellen, die sich mit Kommunikationsgepflogenheiten unter Komponisten beschäftigen würde.

1889 weilte ajkovskij nur relativ kurz, vom 20. März bis zum 9. April, in Paris. ajkovskij hatte kurz zuvor diplomatisch das an ihn herangetragene Delegatenamt für Russland auf der Pariser Weltausstellung abgewehrt, nachdem ihm klar geworden war, dass die russische Regierung, von der er jährlich 3000 Rubel Ehrensold bezog, das Projekt nicht wirklich unterstützte. Am 9. März kündigt er Mackar einen Besuch in Paris an, der völlig frei von offiziellen Verpflichtungen sein soll. Er wohnt der Aufführung seines Variationensatzes aus der dritten Orchestersuite bei, die Colonne am 31. März im Châtelet dirigiert.⁵⁰ Er trifft sich mit seinem jungen Freund Vladimir Sapel’nikov, dem späteren Lehrer von Nikolaj Metner, der in London sein 1. Klavierkonzert spielen wird und in den ajkovskij auch erotisch vernarrt zu sein scheint. Am 29. März wohnt er einer ‚Audition‘ bei. Aus dem Wortlaut des Tagebuchs geht nicht klar hervor, ob er lediglich die Werke von Duvernoy, Delibes und Massenet hört oder die drei Kollegen tatsächlich persönlich trifft.⁵¹

Auch 1889 trifft ajkovskij mehrmals Fauré. Am 2. April sind die beiden Kollegen bei einer Abendgesellschaft bei Edmond Fuchs eingeladen. Vermutlich führen die Gastge-

⁴³ Teure Freundin, S. 522.

⁴⁴ St 13/II, S. 298.

⁴⁵ Vgl. Tagebücher, S. 252; Braun, Abbildung des Konzertprogramms, S. 111.

⁴⁶ Vgl. Tagebücher, S. 252.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 255.

⁴⁸ Zitiert nach Nectoux, S. 278 und 568; vgl. auch Braun, 354 f.

⁴⁹ Nach persönlicher Mitteilung durch L. Braun vom 23. März 2015.

⁵⁰ Vgl. Tagebücher, S. 92; St 13/II, S. 414.

⁵¹ Vgl. Tagebücher, S. 251.

berin Henriette Fuchs und Madame Lalo, beides ausgebildete Sängerinnen und durch die Heirat des Lalo-Sohnes Pierre mit einer der Fuchs'schen Töchter Schwägerinnen, ein Duett ajkovskijs auf.⁵² Der Kontakt zu Fauré scheint sich mittlerweile immerhin so gefestigt zu haben, dass der russische Musiker ihn am darauffolgenden Tag zu einer Essenseinladung ins Café de Paris hinzubittet.⁵³ Kohlhase glaubt, dass diese Einladung brieflich erfolgt ist; allerdings ist die Uhrzeit nicht auf eine Einladung zum Mittagessen bezogen.⁵⁴ Auffällig ist der fast schon intime Kreis der anderen Gäste: Das Ehepaar Mackar, Mackars Mitverleger und Kompagnon Alfred Noël sowie seine ständigen Tischgenossen in Paris, Brandukov und Sapel'nikov. Einerseits kann man, wie oben bereits ausgeführt, von einer gewissen Vertrauensbasis zwischen den beiden Kollegen ausgehen, andererseits finden sich unter ajkovskijs Essensgenossen immer wieder Leute, die er erst kürzlich bei einer Gesellschaft oder einem Konzert kennengelernt hatte.⁵⁵ Auffällig ist aber, dass ajkovskij beide Verleger zu Tisch bittet.

Für eine Art Abschiedsessen ist es noch zu früh, denn ajkovskij verlässt Paris erst am 9. April und hat am 8. April noch einen Geschäftstermin mit Mackar.⁵⁶ Der Komponist hatte mittlerweile sicherlich bemerkt, dass Fauré mit seinem Verleger Hamelle eine sehr unbefriedigende Geschäftsbeziehung hatte und sich mitunter phlegmatisch und wenig selbstbewusst verhalten konnte. Vielleicht wollte er dem jüngeren Kollegen zu einer besseren Verlagsbeziehung verhelfen, von der er aufgrund seiner Erfahrung mit Jurgenson wusste, dass eine solche äußerst hilfreich für den Erfolg sein konnte. Anlass könnte die wenige Tage später aufgeführte, von Fauré selbst eingerichtete neue Konzertsfassung von *Caligula* gewesen sein, die dann aber doch von Hamelle verlegt wurde. Für eine größere Vertrauensbasis spricht es auch, dass sich am Abend alle Gäste in ajkovskijs Hotelzimmer einfinden und das gesellige Beisammensein noch einen abrundenden Ausklang erfährt.⁵⁷

Unmittelbar auf diese Essenseinladung folgt am 6. April ein Konzert der „Jeune France“ im Rahmen der Société nationale, in dem erstmals die Schauspielmusik Faurés zu Alexandre Dumas père's *Caligula* in einer Konzertsfassung mit erweitertem Orchester aufgeführt wird.⁵⁸ Der ‚Wagnerismus‘, der in den achtziger Jahren in Paris einen zweiten Höhepunkt erlebte, war in diesem Konzert mit Werken von Chausson und d'Indy repräsentiert, was ajkovskij sehr missfiel und entsprechend Niederschlag in seinem Tagebuch findet: „Im Konzert der *Jeune France*. Abgeschmackt. D'Indy usw....Fauré – herrlich!“⁵⁹ Nectoux nimmt an, dass Fauré, d'Indy und ajkovskij im Anschluss daran im Café de la Paix zusammengetroffen sind.⁶⁰ Diese so sicher vorgetragene Annahme kann aber nicht unbedingt bestätigt werden. Mehrmals benutzt ajkovskij die Formel „zu dritt“ bei Café-Besuchen, so am 2. und am 6. April schon anlässlich des Mittagessens.⁶¹ Damit sind aber

⁵² Vgl. Tagebücher, S. 292; zu den familiären Beziehungen vgl. Myriam Chimènes, *Mécènes et Musiciens, Du salon au concert à Paris sous la IIIe République*, Paris 2004, S. 281 f.

⁵³ Vgl. Tagebücher, S. 292.

⁵⁴ Vgl. Thomas Kohlhase, *Ein bisher unbekannter Brief ajkovskijs sowie Hinweise auf weitere Autographe*, in: *Mitteilungen* 8 (2001), S. 8 f. : „Mon cher ami! Faites moi, je vous prie, le plaisir de venir dîner avec moi et des amis communs Mercredi, après demain à 7 Heures chez Maire...“

⁵⁵ Vgl. z. B. Tagebücher, S. 245.

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 293.

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 292.

⁵⁸ Vgl. Nectoux, S. 149.

⁵⁹ Tagebücher, S. 293; zum Programm des Konzerts vgl.: Braun, S. 353.

⁶⁰ Vgl. Nectoux, S. 278.

⁶¹ Vgl. Tagebücher, S. 292.

immer ajkovskij und seine beiden vertrauten Gesprächspartner Brandukov und Sapel'nikov gemeint. Außerdem wäre ein Gespräch mit d'Indy über sein Stück, das ajkovskij missfallen hatte, gerade im unmittelbaren Anschluss an das Konzert, schwierig.

Am Morgen des 8. April findet eine weitere Zusammenkunft mit mehreren französischen Künstlern statt: Dazu zählen wiederum Fauré, auch Diémer, Taffanel, Pierné und Le Borne, wobei ajkovskij die Aufzählung unvollständig lässt und leider auch nichts darüber schreibt, wo und zu welchem Anlass dieses Treffen stattgefunden hat. Auffällig ist die ausschließliche Zusammensetzung aus Komponisten und Interpreten. Es kann nur vermutet werden, dass am 7. April wiederum ein Konzert oder eine Soiree stattgefunden hatte, wonach der Gedankenaustausch fortgesetzt wurde.⁶²

Mit diesem Treffen reißt die Verbindung zwischen ajkovskij und Fauré endgültig ab. Der Name Fauré taucht weder weiter in Modest ajkovskijs Biographie auf, noch wird er vom Komponisten nochmals erwähnt. Allerdings scheint Fauré grundsätzlich von den Treffen mit ajkovskij profitiert zu haben, denn er verfolgt am 22. und 29. Juni mit Interesse die russischen Konzerte unter der Leitung Rimskij-Korsakovs mit Werken des Dirigenten und Aleksandr Borodins.⁶³ Bereits 1889 lernt er Aleksandr Glazunov in Paris kennen, der sich dort in Begleitung seines Lehrers Rimskij-Korsakov aufhält. Beide Komponisten werden von Fauré in sein Sommerhaus in Bougival eingeladen.⁶⁴ Fauré reist allerdings erst 1910 nach Sankt Petersburg, wo sein Werk sehr positiv aufgenommen wird und der künstlerisch mit ajkovskij verbundene Glazunov einen glänzenden Empfang für ihn organisiert.⁶⁵

Neben der Wertschätzung, die ajkovskij für Faurés Werk artikulierte, scheint das Verhältnis der Kollegen hauptsächlich von situativ bestimmtem und geselligem Umgang geprägt gewesen zu sein, nicht aber durch einen schriftlichen Austausch. Fauré wiederum war kein Briefschreiber und beruflich viel zu sehr in seine Tagesgeschäfte eingespannt. Ob Gespräche der Komponisten in Bezug auf ihre Kompositionen stattgefunden haben, kann nur vermutet werden.

Trotzdem lohnt eine Auseinandersetzung mit der Frage, warum ajkovskij von Faurés Werken begeistert war und welche ästhetischen Kategorien für eine positive Beurteilung zugrunde liegen. Die Kommentierung der Quellen im Hinblick auf das Verhältnis der beiden Komponisten zueinander sagt außerdem noch nichts über deren biographische Lebenssituation zum Zeitpunkt ihrer Treffen aus. Eine Untersuchung dieses Kontextes wird aber wichtig bei der Frage, welche übergeordneten Faktoren persönlicher und künstlerischer Sozialisation für das Verhältnis eine Rolle spielten und welche Auswirkungen der soziokulturelle Kontext auf das Verhalten der Künstler ausübte.

4. Die Lebenssituation ajkovskijs in den Jahren nach 1880

Über ajkovskijs Lebenssituation nach 1878 schreibt Kohlhas:

Unterricht am Konservatorium und Rezensentätigkeit schränken T.s. schöpferische Arbeit ein; das peinliche Ehefiasko verleidet ihm die alten beruflichen und gesellschaftlichen Kontakte, die er durch lange Auslandsaufenthalte vermeidet. Die Entscheidung, sich als freischaffender Künstler (er war der erste professionelle Komponist dieser Art in Russland) zu

⁶² Vgl. ebd., S. 293.

⁶³ Vgl. Inga Mai Groote, *Östliche Ouvertüren, Russische Musik in Paris 1870–1913*, Kassel 2014, S. 86 ff.

⁶⁴ Vgl. Nectoux, S. 279.

⁶⁵ Vgl. ebd.

bewähren, wird wesentlich durch das Angebot von 6000 Rubeln im Jahr ermöglicht, das ihm die reiche Witwe eines erfolgreichen Eisenbahnunternehmers, Nadezhda fon Meck, macht [...]. Von Ende 1878 bis Anfang 1885 führt Tschaikowsky ein unruhiges Wanderleben, unternimmt zahlreiche, teilweise mehrmonatige Auslandsreisen [...] nach Italien [...] und nach Paris (etwa zwanzigmal hat er die Stadt Paris besucht und insgesamt dort gut 11 Monate verbracht) [...].

Spätestens seit Ende der 1870er Jahre gilt T. auch im westlichen Ausland als führender russischer Komponist. In Paris, Berlin und Wien erringen seine Orchesterwerke, Konzertsstücke und Streichquartette Achtungserfolge, Klavierkompositionen und Romanzen werden im Ausland nachgedruckt [...].⁶⁶

In persönlicher Hinsicht ist dieser Lebensabschnitt ajkovskijs also noch überschattet von seiner Ehekrise und von der Suche nach einer ständigen Bleibe, was für den Künstler gleichbedeutend ist mit der Gewissheit, eine Heimat zu haben und neue Beziehungen zu pflegen. Zugleich kündigt er 1878 seine Professur auf, begibt sich in Abhängigkeit von einer reichen Gönnerin, was ihm zwar das Lebensgefühl eines gut situierten russischen Aristokraten verschafft, aber offenbar seinen schon 1877 entwickelten Wunsch verstärkt, seine Karriere und seinen Bekanntheitsgrad über Russland hinaus weiter zu fördern und zu festigen. In Frankreich waren schon seit 1876 erste Werke ajkovskijs im Rahmen der *Concerts populaires de musique classique* unter der Leitung Jules Pasdeloups und in den *Concerts Colonne* bekannt geworden und hatten im weiteren Verlauf die Neugier der Pariser Musikwelt auf den komponierenden Russen beflügelt.⁶⁷

Sein französischer Verleger Mackar, der sich um Kontakte im Hinblick auf eine Aufführung der Werke bemüht, erhält mit einem Brief vom 26.1.1886 ein kurzes Curriculum Vitae. Daraus geht hervor, dass ajkovskij am neu gegründeten Konservatorium in St. Petersburg Kompositionsschüler von Nikolaj Zarembo war und im Anschluss in der Klasse Anton Rubinštejns, des Begründers des St. Petersburger Konservatoriums, studierte. Er listet auf, dass er zwischen 1869 und 1884 bereits sechs Opern verfasste, wovon die letztgenannte die erfolgreichste gewesen sei. Weiter führt er vier Symphonien (1867–1878) auf, drei Orchestersuiten (1879–1885) sowie vier symphonische Dichtungen (1870–1885).⁶⁸ Möglicherweise war Mackar schon bekannt, dass er vorher eine juristische Fachausbildung absolviert hatte, von 1866 bis 1878 Professor am Moskauer Konservatorium für die Fächer Harmonielehre, Instrumentation und Freie Komposition war, Verfasser zweier Harmonielehre-Lehrbücher ist, und seine Werke schon seit 1867 in Russland von Jurgensov verlegt wurden. Auf der Pariser Weltausstellung 1878 wurde sein 1. Klavierkonzert durch Nikolaj Rubinštejn vorgestellt.

Künstlerisch betrachtet befindet sich ajkovskij also in einer günstigen Ausgangssituation, da er alle wichtigen zeitgenössischen Gattungen der Konzertmusik seiner Zeit bedient hat und so alle Möglichkeiten für die Verbreitung seiner Werke bereithält. Mit der Ausarbeitung seiner Orchestersuiten beginnt eine Phase des Ringens um Präzisierung und Vereinfachung, der Intensivierung der künstlerischen Mittel und orchestralen Farben, die mit der 5. und 6. Sinfonie sowie mit dem Ballett *Der Nussknacker* zu einem Abschluss kommt. Gleichzeitig stellen die Orchestersuiten mit ihrer Option, sie ganz oder nur in Teilen aufzuführen, eine zeitgemäße Möglichkeit größerer Multiplikation bei der Verbrei-

⁶⁶ Thomas Kohlhasse, *Biographischer und werkgeschichtlicher Überblick*, http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_htm_files/Ueberblick.pdf, S. 3 ff.

⁶⁷ Vgl. Braun, S. 48 f.

⁶⁸ Vgl. Vladimir Féodorov, *ajkovskij et la France*, in: *Revue de musicologie* 54 (1968), S. 52 f.

tung kompatibler Stücke für eine Aufführung im Ausland dar, von der Colonne in seinen Pariser Orchesterkonzerten regen Gebrauch macht.⁶⁹

In den neunziger Jahren hat ajkovskij in mehreren Interviews und Freunden gegenüber den Gedanken geäußert, sein Werk zu einem Ende zu bringen bzw. sich sogar im Alter von 57 Jahren kompositorisch zurückzuziehen.⁷⁰ Auch artikuliert er Ungewissheit bezüglich seiner musikalischen Zukunft.⁷¹ Der Charakter der 6. Sinfonie deutet auf das Gefühl einer Endzeitlichkeit des Lebens hin.⁷² Eine solche Haltung ist offenbar Ausdruck seiner ihm eigenen psychischen Labilität. Dieser (die während seiner Paris-Aufenthalte in seinen Tagebucheintragungen kaum bemerkbar ist) steht aber eine eiserne Arbeitsdisziplin gegenüber, die ihre Inspiration in der schöpferischen Arbeit findet.⁷³ Trotz aller persönlicher Krisen ist das künstlerische Resultat ein Oeuvre, das in wenig mehr als dreißig Jahren geschaffen wurde und bis heute seine Gültigkeit nicht verloren hat.

Kohlhase weist darauf hin, dass ajkovskij insbesondere bei seinem Pariser Aufenthalt 1888 in vielfältiger Weise geehrt wurde und durch Einladungen, Feierlichkeiten und Soireen viele Persönlichkeiten direkt kennen gelernt habe, wie z. B. Ignaz Jan Paderewski, Anna Esipova, Marie Tayau, das Ehepaar Benardaky, Adèle Bohomoletz, die Komponisten Gounod, Widor, Fauré, Lefebvre, Lemoine, die Instrumentalisten Diémer, Marmontel, Paul Taffanel etc. Es wurde bereits festgestellt, dass die meisten dieser Bekanntschaften eher an der Oberfläche blieben.⁷⁴ Inga Mai Groote stellt entsprechend fest, dass „die öffentlichkeitswirksame Unterstützung von ajkovskijs Besuchen zu gering“ gewesen sei.⁷⁵

Bei all dem wird aber der Anteil des Komponisten selbst an dieser Entwicklung übersehen. Betrachtet man die Tagebücher der Jahre 1886 bis 1889 genauer, so fällt auf, dass ihr Autor faktisch nur mit einem kleinen Kreis von Persönlichkeiten intensiver verkehrt, die gleichwohl nicht ohne Bedeutung in Paris sind. Dies sind das Ehepaar Mackar, der Verleger Albert Noël, die Eheleute Benardaky mit ihrem Salon, das Ehepaar Colonne, und auf einer nachgeordneten Ebene Emil Lemoine, der Begründer der Privaten Kammermusikvereinigung *La Trompette*, Gustave Lefebvre, dessen Werke ajkovskij aber nicht schätzt, und Louis Diémer, der ein lebenslanger Freund bleibt.

Zum engsten Kreis gehören allein Anatolij Brandukov und Vasilij Sapel'nikov, wobei ein gewisses homoerotisches Interesse hier nicht ausgeschlossen werden kann, da es sich um relativ junge Männer handelte. Auch macht ajkovskij in seinem Tagebuch keinen Hehl daraus, wie unangenehm ihm manche Begegnungen sind, beispielsweise sein Antrittsbesuch bei Félix Mackar.⁷⁶

Daraus resultiert, dass der Musiker im gesellschaftlichen Umgang sehr wählerisch sein konnte und dass er sich – wie die Fortsetzung der Beziehung zu Mackar zeigt⁷⁷ – stark von bestimmten Bezugspersonen abhängig machen konnte, im Vertrauen darauf, dass sie es

⁶⁹ Vgl. Braun, S. 82 f., Übersicht über die Aufführungen von ajkovskijs Werken in den ‚Concerts de l'association artistique‘ unter Edouard Colonne.

⁷⁰ Vgl. das Interview für die Zeitung *Peterburgskaja gazeta*, Dezember 1892, deutsch in: Tschaikowsky aus der Nähe, S. 230.

⁷¹ Interview für die Zeitschrift *Peterburgskaja žizn'*, November 1892, Nachweis s. Anm.70, S. 220.

⁷² „Ich habe überaus große Lust eine grandiose Symphonie zu schreiben, welche gewissermaßen den Schlussstein meines ganzen Schaffens bilden soll [...]“. Brief vom 29. Oktober 1889 an den Großfürsten Konstantin Konstantinovi Romanov, St 13/II, S. 427.

⁷³ Vgl. Anm. 71.

⁷⁴ Vgl. Braun, S. 353; St 13/II, S. 371 ff.

⁷⁵ Groote, S. 167.

⁷⁶ Vgl. Tagebücher, S. 66 f.

⁷⁷ Besuche bei Mackar erfolgten am 21., 22., 27., 29. und 30. Mai sowie am 2., 4., 5., 6., 8. und 12. Juni 1886.

„richteten“, und er nur äußerst wenige Menschen an seinen persönlichen Kern heranließ, wie die Beziehungen zu den beiden jungen russischen Interpreten zeigen. Im krassen Gegensatz zu den fast idealen Bedingungen seines für eine Verbreitung prädestinierten Angebots an Werken steht also während der Paris-Aufenthalte eine nicht gerade soziale Kontakte fördernde psychische Disposition.

5. Die Lebenssituation Faurés

Faurés biographischer wie auch künstlerischer Werdegang ist zwar langwierig und kaum als geradlinig zu bezeichnen, führt aber zu einer einzigartigen künstlerischen Entwicklung:

Die künstlerische Freiheit, der Wille, Klischees zu vermeiden, der unfehlbare melodische Instinkt sowie die typische Herangehensweise bei der Vertonung [einer „Mélodie“, d. Verf.] sind grundlegende Konstanten einer langen Entwicklung.⁷⁸

Fauré wurde im südfranzösischen Tarbes am Fuße der Pyrenäen als Sohn einfacher Eltern geboren. Seine Ausbildung zielte von Beginn an darauf ab, Kirchenmusiker zu werden. So gelangt er nicht ans Pariser Konservatorium, sondern wird Eleve der Ecole Niedermeyer, einer fortschrittlichen kirchenmusikalischen Schule, deren schweizerisch-französischer Begründer es sich zur Aufgabe gemacht hatte, die brach liegende Kirchenmusik u. a. durch eine historisch angemessene Praxis des gregorianischen Chorals wiederzubeleben. Im Gegensatz zum Conservatoire, das weiterhin von nicht mehr zeitgemäßen Lehren Reichas, Cherubinis und Féty's geprägt war,⁷⁹ entwickelte Niedermeyer die Harmonielehre Gottfried Webers weiter. Sowohl der Umgang mit kirchentonalen Modi als auch theoretische Grundlagen zur Chromatik waren für Fauré wegweisend.

Fauré ist zwar nachlässig in der Erledigung seiner Hausaufgaben, erringt aber mehrere erste Preise in Klavier, Theorie und Solfège. Nach dem vorzeitigen Tode Niedermeyers 1861 übernimmt der erst 26-jährige Camille Saint-Saëns dessen Klasse. Saint-Saëns ist nur zehn Jahre älter als Fauré, sodass sich einerseits eine tiefe, lebenslange Freundschaft entwickelt, aber Saint-Saëns auch zu einer Art Mentor für Fauré wird.

In gewissem Sinne ist Saint-Saëns' kompositorische und gesellschaftspolitische Situation mit der Ajkovskijs zu vergleichen, da er bereits in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts nahezu alle musikalischen Gattungen bedient hatte und neben der allgegenwärtigen Oper die Sinfonie wie auch die Kammermusik in Frankreich wieder als ernst zu nehmende Gattung etabliert hatte. Zudem stand er wie Ajkovskij im Brennpunkt der Öffentlichkeit und war in der französischen Auseinandersetzung mit Richard Wagner in Frankreich eine hochbedeutende, aber auch umstrittene Figur. 1871 gründete er zusammen mit seinem Freund, dem Sänger Romain Bussine die Société Nationale de Musique zur Förderung französischer Instrumental- und Orchestermusik. Saint-Saëns und Bussine wurden die ersten Präsidenten dieser Institution⁸⁰; Fauré war zwar Gründungsmitglied und für kurze Zeit Schriftführer, aber er war wegen seiner Nachlässigkeit für diese Position nicht geeignet. Bis in die achtziger Jahre ist Fauré oft an der vierhändigen Uraufführung von Saint-Saëns' Werken in der Société Nationale beteiligt. Saint-Saëns führt ihn in den Salon Pauline Viardots ein und verschafft ihm Zugang zu weiteren bedeutenden Pariser Familien. Er gibt 1877 sein seit 1858 bekleidetes Organistenamt an der Kirche La Made-

⁷⁸ Nectoux, S. 85; die folgenden Ausführungen folgen Nectoux, S. 491 ff. sowie dem chronologischen Werkverzeichnis, ebd., S. 522 ff.

⁷⁹ Vgl. Renate Groth, *Die französischen Kompositionslehren des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1983.

⁸⁰ Nach: Michael Stegemann, *Camille Saint-Saëns*, Reinbek b. Hamburg 1988, S. 40 ff.

leine auf. Gemeinsam mit Charles Gounod und dem vermögenden Camille Clerc, bei dessen Familie sich Fauré oft und gerne zu schöpferischen Pausen aufhält, sorgt er dafür, dass Fauré das Kapellmeisteramt an dieser Kirche erhält, das aber so schlecht bezahlt ist, dass Fauré zusätzlich Privatstunden geben muss.

1870/71 ist Fauré an drei verschiedenen Kriegsschauplätzen stationiert. Im April 1877 verlobt er sich mit Marianne, der Tochter Pauline Viardots, die sich aber im Oktober desselben Jahres wieder von ihm löst. 1883 heiratet er Marie, die Tochter des bekannten französischen Bildhauers Emile Fremiet. Das Ehepaar bekommt zwar zwei Söhne, die Ehe ist aber unglücklich. Fauré unterhält im weiteren Verlauf seines Lebens noch zwei weitere Liebesbeziehungen, zu der feinsinnigen Marguerite Hasselmanns und zur späteren Ehefrau Claude Debussys, Emma Bardac, der er auch 1894 den Liedzyklus *La Bonne Chanson* widmet.

Im Gegensatz zu Saint-Saëns kann er sich 1876 eine Reise zur Uraufführung des *Ring des Nibelungen* nach Bayreuth nicht leisten. Seine späteren Reisen nach Köln, München und London, bei denen er nahezu alle wichtigen Wagneroperen hört, werden ihm u. a. von der Familie der bedeutenden Salonnière Marguerite de Saint-Marceaux finanziert, der er eng verbunden ist.

In den siebziger und achtziger Jahren scheitern nahezu alle größeren Kompositionsprojekte Faurés: Seine erste, unmittelbar nach seiner Ausbildungszeit komponierte 1. Sinfonie kommt 1873 über die Aufführung einer vierhändigen Klavierfassung in der Société Nationale nicht hinaus, seine 2. Symphonie (1884/85) hat keinen dritten und vierten Satz und wird nach kühler Aufnahme in Paris und einem weiteren Aufführungsversuch in Antwerpen vom Komponisten selbst vernichtet. Ähnlich ergeht es seinem zweisätzigen Violinkonzert, von dem Fauré ebenfalls nur die Violinstimme übrig lässt. Vergeblich trägt er sich mit der Vertonung der Opern *Manon Lescaut* (1879) und *Mazeppa* (1885). Fast zeitgleich mit diesen Misserfolgen stellen sich für den bereits 39-jährigen erste Erfolge auf öffentlicher Ebene ein mit der Uraufführung seines 1. Klavierquartetts 1884, an dem er 1877-1879 gearbeitet und für das er 1884 einen neuen Finalsatz komponiert hatte. 1888 dirigiert er in der „Madeleine“ die Erstaufführung seines Requiems, dessen heutige Fassung aber erst 1899 erscheint. Der Erfolg des Klavierquartetts Nr.1 op. 15, das ajkovskij auf der geschilderten Soiree bei Adèle Bohomoletz hört, motiviert ihn unmittelbar zur Komposition eines zweiten Klavierquartetts (g-Moll, op. 45, 1885–1887), das er im Jahr der Veröffentlichung ajkovskij als Widmungsexemplar zukommen lässt (s. o.). Im Laufe seines Lebens erhält er zweimal den „Prix Chartier“ des Institut de France (1885, 1893) für seine Kammermusik; künstlerisch ermuntert, komponiert er die Schauspielmusiken *Caligula* (1888) und *Shylock* (1889). Durch sein 1. Klavierquartett op. 15 entwickelt sich eine dauerhafte Zusammenarbeit mit dem Verleger Julien Hamelle. Während aber ajkovskij in Jurgenson nicht nur einen lebenslangen zuverlässigen Herausgeber seiner Werke gefunden hatte und zu diesem auch volles Vertrauen entwickeln konnte, fügte Hamelles kleinliches Geschäftsgebaren der Verbreitung der Fauré'schen Werke großen Schaden zu.

Ab den neunziger Jahren nimmt Faurés musikpolitische Bedeutung in Paris allmählich zu, ist aber anfangs auch mit Rückschlägen verbunden. 1892 wird seine Bewerbung zum Kompositionsprofessor am Conservatoire vom alternden Direktor Thomas abgelehnt. 1894 und 1896 wird er nicht ins „Institut de France“ gewählt. 1895 scheitert eine Bewerbung als Musikkritiker bei *Le Figaro*. Demgegenüber wird er 1892 ‚Inspecteur‘ der Ecole de Musique, was mit einer intensiven Reisetätigkeit verbunden ist. 1896 übernimmt er unter dem neuen Direktor am Conservatoire, seinem Kollegen an der „Madeleine“ Théodore

Dubois, die Kompositionsklasse Massenets und wird gleichzeitig Hauptorganist an der „Madelaine“. In seiner Klasse studieren u. a. Nadia Boulanger, Maurice Ravel, Charles Koechlin, Georges Enescu und Florent Schmitt. 1905 wird er Direktor des Conservatoires und macht durch radikalste Reformen die Hochschule zu einer Institution des 20. Jahrhunderts. 1909 wird er zum Präsidenten der Société musicale indépendante gewählt, die seine Schüler als Opposition gegen die Société nationale gegründet haben, 1917 zum Präsidenten der Société nationale. 1923 erhält er eine der höchsten staatlichen Auszeichnungen, das Großkreuz der Ehrenlegion.

Faurés Jahre des Zusammentreffens mit ajkovskij sind also die ersten Jahre, in denen seine Orchester- und Kammermusikwerke eine öffentliche Anerkennung finden. Um zu diesem Punkt zu gelangen, braucht Fauré fast dreißig Jahre, wenn man 1861, das Jahr der Komposition seiner ersten Romance *Le papillon et la fleur* zum Ausgangspunkt nimmt. Damit entspricht die Dauer dieser Entwicklung Faurés ungefähr dem Zeitraum des gesamten Schaffens ajkovskijs.

Als Beginn eines neuen Entwicklungsschubes bei Fauré wird allgemein seine Komposition von *Claire de lune* (1887) und *Spleen* (1888) nach Texten von Paul Verlaine angenommen, mit denen Graf Robert de Montesquiou-Fezensac ihn vertraut gemacht hatte.⁸¹ Faurés berühmter, mit seiner wagnerfernen Chromatik weit in die Zukunft weisender Gesangszyklus *La Bonne Chanson* (1892–1894) basiert ebenfalls auf der starken Inspiration durch Texte des Symbolisten Verlaine. Wie oben bereits ausgeführt wurde, sah sich ajkovskij im gleichen Zeitraum bereits im Stadium einer gewissen Vollendung. Überspitzt formuliert bleibt das scheinbar in sich abgerundete Werk ajkovskijs der Gegenwart des ausgehenden 19. Jahrhunderts verbunden; Faurés zahlreiche persönliche wie künstlerische Rückschläge führen dagegen im Ergebnis in eine Zukunft jenseits der Jahrhundertwende. Diese Grundkonstellation, die seit Mitte der achtziger Jahre nicht wesentlich anders beschaffen war, zeitigt Konsequenzen bis hin zum persönlichen Verhalten der beiden Komponisten. Denn daraus lässt sich mit hoher Wahrscheinlichkeit ableiten, dass sich ajkovskij als der Überlegene und Erfahrenere der beiden verstand, der im Gegensatz zu Fauré mit einem europaweiten Bekanntheitsgrad aufwarten konnte. In Faurés Widmung seines zweiten Klavierquartetts kommt mit der Bezeichnung „Lehrer“ (Maître) die Anerkennung eines mit dieser Bezeichnung verbundenen hierarchischen Gefälles deutlich zum Ausdruck.

6. Funktion und Bedeutung der Pariser Salons im Hinblick auf die Situation und das Verhältnis der beiden Komponisten zueinander

Grundsätzlich muss man berücksichtigen, dass das Wirken eines Komponisten im Paris des „Fin de siècle“ nicht nur von Darbietungen seiner Werke auf öffentlicher Bühne bestimmt war. Die Pariser Salons reicher Aristokraten und Großbürger spielten in Bezug auf die Aufführungsmöglichkeiten von Musik intimeren Charakters eine nahezu ebenso bedeutende, den kulturellen Standard der Stadt mitbestimmende Rolle. In Myriam Chimènes' Monographie *Mécènes et musiciens*, die insbesondere die Salonkultur der III. Republik seit 1870 in Paris behandelt, ist der Name Fauré einer der am meisten Genannten. Dadurch wird deutlich, wie sehr gerade Fauré mit der Salonkultur verbunden war und sie künstlerisch so mitbestimmte, dass Chimènes in Bezug auf Fauré und Reynaldo Hahn von „Salon-

⁸¹ Vgl. Nectoux, S. 181.

komponisten“ spricht.⁸² In den Pariser Salons wurden Faurés zukunftsweisende Lieder wie die scheinbar in lydischer Tonart vertonte Mélodie *Lydia*, seine *Hymne* nach Charles Baudelaire oder sein *Marguerite Baugnies* gewidmetes 1. Nocturne es-Moll, op. 33, Nr. 1 aus der Taufe gehoben, so dass Fauré hier Beachtung wie auch Achtung fand.

Zur allgemeinen Bedeutung der Salons im 19. Jahrhundert schreibt Braun:

Die in ganz Europa heimische Salonkultur stammte ursprünglich aus Frankreich, wo seit dem 17. Jahrhundert die Empfangsräume sozial hochstehender, gebildeter Damen Orte der geselligen Begegnung und der politischen oder ästhetischen Diskussion waren [...]. Besaßen die Salons kaum eine Bedeutung für Opernkomponisten, waren Komponisten von Kammermusik wie Gabriel Fauré in starkem Maße abhängig von dieser Institution. Dies lässt sich auch für Ajkovskij behaupten, dessen Opern vom Salon kaum profitiert haben, während seine Kammer- und Klaviermusik hier ein geeignetes Terrain antrafen.⁸³

Nectoux gibt eine noch konkretere Beschreibung der Salonkultur:

Unbestritten war es die „Grand Opéra“ im Stile Meyerbeers oder Halevys, die [...] als Gattung die Oberhand behielt. Im Rahmen von Hauskonzerten betätigte man sich mit Unterstützung von professionellen Musikern gerne kammermusikalisch. Derartige Konzerte konnten zu großen Veranstaltungen werden, wenn sie in weitläufigen Salons [...] stattfanden. Dort – und nicht im Konzertsaal – fand die Kammermusik den Rahmen, der ihrem Charakter als eher intime Musik entsprach [...]. Einige aufgeklärte Unternehmer, Freiberufler, hohe Beamte sowie die große Gruppe der Leute im Musikgeschäft – Instrumentalisten, Verleger, Instrumentenbauer [...] – bildeten den Hauptteil des Publikums und zählten zu den Spezialisten unter den Musikliebhabern.⁸⁴

Der Salon war also nicht nur ein Platz gepflegter Unterhaltung, sondern auch der Ort, an dem sich die besitzende Schicht untereinander und/oder mit Künstlern und reinen Kunstliebhabern traf, sodass dieser Treffpunkt schlechthin alles ermöglichte, was von gesellschaftlicher Bedeutung war, vom Geschäftsabschluss bis hin zu Kontakten zwischen Wirtschaft und Kultur, die auch die Realisation öffentlicher Konzerte erleichterten bzw. überhaupt ermöglichten.

In Bezug auf den Paris-Aufenthalt des Jahres 1888 schreibt Modest Ajkovskij:

Fast jeden Tag wurde unser Komponist durch ein Diner, ein Frühstück oder eine musikalische Soiree geehrt. Als die bedeutendste dieser privaten Ehrungen muss der musikalische Abend bei (dem Dirigenten Edouard) Colonne angesehen werden, an welchem das ganze musikalische Paris teilnahm und auch einige Kompositionen Peter Iljitschs aufgeführt wurden.

Ferner zählt Modest eine Abendsoiree bei der Herzogin von Tredern auf, die Ajkovskij langweilig fand, Galadiners bei der russischen Gesandtschaft und Pauline Viardot, eine ‚Audition‘ bei Louis Diémer und ein Fest in den Räumen des *Figaro*. In apologetischer Weise beklagt er die „Marter“, die solche Veranstaltungen für Ajkovskij bedeuteten und dass der Aufwand in keinem Verhältnis zum Ertrag gestanden habe.⁸⁵ Dabei wird indessen der potentielle Nutzen einer solchen Einladung oder die Möglichkeit, auf Salonebene Kontakte zu kultivieren oder zu bekräftigen, geflissentlich übergangen. Es scheint signifikant zu sein, dass Ajkovskij bis auf den Salon der ‚Musikerkollegin‘ Pauline Viardot zu den bedeutendsten drei Salons von Paris keinen Kontakt aufnahm. Hingegen hatte Fauré gerade

⁸² Vgl. Chimènes, S. 693.

⁸³ Braun, S. 135.

⁸⁴ Nectoux, S. 99.

⁸⁵ St 13/II, S. 372 ff.

zu diesen und ihren Gastgeberinnen die besten Kontakte. In aller Kürze seien diese Salons mit ihrer großen Wirkung auf das gesellschaftliche Leben in Paris hier vorgestellt.

1. DER SALON VON MARGUERITE BAUGNIES (SPÄTER: DE SAINT-MARCEAUX)

Chimènes charakterisiert diesen sehr bekannten Pariser Salon folgendermaßen: „Salon bourgeois, salon aristocratique, salon d’amateur, salon d’artiste? Cumulant toutes ses qualités, le salon de Marguerite de Saint-Marceaux est hybride et constitue un archétype.“⁸⁶ Die Gastgeberin war selbst sehr musikalisch und ließ sich von Marmontel am Pariser Conservatoire am Klavier ausbilden. Zugleich betrieb sie professionelle Studien in Gesang bei mehreren namhaften Gesangslehrern. Fauré und André Messager blieben lebenslang vertraute Freunde: „Fauré y passa toute sa vie, Messager aussi, comme Henri Ferrier, Massenet, Gounod, Lalo, Guiraud, R. Hahn, Ravel, Debussy, Chausson.“⁸⁷ Sie machten sie mit der Musik Richard Wagners bekannt und begleiteten sie 1888 auf ihrer Reise nach Bayreuth. Saint-Marceaux war in der Lage, auf einer Soiree der mit ihr befreundeten Adèle Bohomoletz alle weiblichen Rollen des *Ring* in Deutsch vorzutragen. Oft spielten und improvisierten Fauré und Messager in ihrem Salon vierhändig. Fauré widmete ihr schon 1877 seine berühmte *Mélodie Après un rêve*, ihrem ersten Mann Eugène Baugnies 1875 das Chorwerk *Les Djinns*.

Die „Freitage“ waren in ganz Paris ein Begriff. An diesem Tag lud sie insbesondere Künstler und Musiker ein. Der Salon unterlag zwar Regeln, die der Privatsphäre angepasst waren, aber analog zu öffentlichen Veranstaltungen auch einem strengen Ritual: Das Menü mit insgesamt zwanzig Gedecken wurde um 8 Uhr serviert; um 9 Uhr erhob man sich, dann wurde erwartet, dass man sich in irgendeiner Weise kreativ hervortat: als Dichter, Maler, Bildhauer, Architekt, Komponist und Ausführer.⁸⁸ Chimènes charakterisiert die Atmosphäre als eine „subtil mélange entre formalisme et improvisation“⁸⁹ und betont die Vielfalt und das unterschiedliche Potential der dort geladenen Personen mit der wesentlichen Option, lanciert zu werden: „Le salon Saint-Marceaux répond parfaitement à la définition d’Emilie Carassus, qui qualifie les salons d’organe de lancement et de résonance“.⁹⁰ Als Beispiele nennt sie: „Isadora Duncan dine avec le docteur Babinski, Puccini passe une soirée avec Jaques-Emile Blanche, et Maggie Teyte avec Boldini.“ Bezogen auf andere Salons heißt es:

Ricardo Viñes fait la musique avec Massenet chez le docteur Blondel. Arthur Rubinstein rencontre Pablo Casals chez le Dettelbach et Félicia Litvinne chez la comtesse de Béarn. Ravel fait la connaissance de Villa-Lobos chez Ida et Chippa Godebski; par intermédiaire de Sophie et Paul Clemenceau Mahler est présenté à Dukas et à Debussy avec qui il dine d’ailleurs chez la Comtesse Greffulhe.⁹¹

Réunissant pêle-mêle des musiciens, compositeurs et interprètes [...], les listes de sociétaires témoignent des alliances nécessaires conclues entre les musiciens et leur auditoire le plus attentif et le plus fidèle.⁹²

⁸⁶ Chimènes, S. 60.

⁸⁷ Ebd., S. 69.

⁸⁸ Ebd., S. 70 f.

⁸⁹ Ebd., S. 67.

⁹⁰ Ebd., S. 664.

⁹¹ Ebd., S. 664.

⁹² Ebd., S. 518.

2. PAULINE VIARDOT

Seit 1840 unterhielt Pauline Viardot mit wechselnden Adressen jeweils donnerstags einen öffentlichen Salon, zu dem man aber schriftlich eingeladen wurde und der nach einem Menü ab 21.30 Uhr musikalische Darbietungen vorsah. Pauline Viardot war europaweit als Sängerin bekannt. Die offene Atmosphäre ihres Salons gestattete es, dass lange Diskussionen über die Art und Beschaffenheit der Société Nationale geführt wurden. Es gibt kaum einen Künstler des ausgehenden 19. Jahrhunderts, der nicht einmal ihr Gast gewesen ist: die Musiker Franck, Duparc, Chabrier, d'Indy, Camille Benoit, Edvard Grieg, Albeniz, Chevillard, Sylvio Lazzari, Alberic Magnard, Eugène Ysaye, Jaques Thibaud, Armand Parent, Cortot, Raoul Pugno; die Künstler: Degas, Delacroix, Corot, Manet, Berthe Morisot, Renoir, Courbet, Signac etc.; die Schriftsteller Mallarmé, Pierre Lalo, Henri de Regnier...⁹³

Viardots Salon scheint ein sehr international ausgerichteter Salon gewesen zu sein, der auch für russische Künstler ein guter Ausgangspunkt war, um Kontakte zu knüpfen, was schon Viardots Freundschaft zu Ivan Turgenev begünstigte, dem Ajkovskijs Werke schon seit einem Konzert in Moskau 1871 bekannt waren. Zusätzlich verstärkt durch die Vermittlung seines Freundes Taneev wurde dem vor der Begegnung ängstlichen Ajkovskij hier ein ‚Ankommen‘ und ‚Willkommen‘ leicht gemacht, zumal im Hause Viardot seine Werke schon seit Jahren bekannt waren. Besondere Bedeutung erhält Viardots Salon insofern, als Ajkovskij bei seinem Aufenthalt 1886 die Originalpartitur des *Don Giovanni* von Mozart einsehen durfte, was für den Mozart-Verehrer ein Ereignis von ganz besonderem Gewicht darstellte. Es zeugt auch von einiger Vertrautheit, wenn der Komponist am Abend vor seiner Abreise, am 9. April 1889, an einer Aufführung der von Pauline Viardot komponierten zweiaktigen Operette *Le Dernier sorcier* in ihrem Salon teilnimmt.⁹⁴

Wie bereits erwähnt, war auch Fauré mit der Familie Viardot besonders eng verbunden. Pauline Viardot förderte immerhin Faurés Liaison mit ihrer Tochter Marianne, was zu einer mehrmonatigen Verlobung führte. Fauré widmete ihrem Sohn Paul seine erste Violinsonate op. 13. Nectoux weist nach, dass einige *Mélodies* der 70er Jahre durch sie beeinflusst sind, da sie immer demselben melodischen Verlaufsschema eines anfänglichen plötzlichen Aufstiegs und eines allmählichen Abstiegs folgen (z. B. *Au bord de l'eau*).⁹⁵ Die Besuche geschehen aber unabhängig voneinander, und Faurés Verhältnis zu Pauline Viardot war in den achtziger Jahren nicht mehr so eng.

3. WINNARETTA SINGER, PRINCESSE DE POLIGNAC

Über die Prinzessin Polignac schreibt Marcel Proust am 6. September 1903 im *Figaro*: „Il était musicien, elle était musicienne, et tous deux sensibles à toutes les formes de l'intelligence [...]“⁹⁶ Winnaretta Singer ist die Erbin des gigantischen Vermögens ihres Vaters Isaac Singer, des amerikanischen Nähmaschinenfabrikanten. Schon ihre Mutter unterhielt in Paris einen bemerkenswerten Salon, zu dem auch Fauré Zugang hatte. Das Kind beeindruckt insbesondere die Musik Beethovens, Mozarts und Schuberts. Sie studiert Klavier und Orgel, u. a. mit Nadia Boulanger und Alexandre Guilmant, aber auch die Bildhauerei. 1880 lernt sie auf dem Château de Blosseville in der Normandie Fauré kennen, der von ihr im selben Jahr zu einer Reise nach Bayreuth eingeladen wird.⁹⁷ 1893 heiratet sie durch ein

⁹³ Ebd., S. 301 ff.

⁹⁴ Vgl. Braun, S. 139 f.; Chimènes, S. 302; Tagebücher, S. 293 und 313.

⁹⁵ Vgl. Nectoux, S. 91.

⁹⁶ Zit. nach Chimènes, S. 84.

⁹⁷ Vgl. ebd., S. 86; die sonstigen Ausführungen zu Winnaretta Singer folgen Chimènes, S. 84–114.

Arrangement der Comtesse de Greffulhe und ihres Cousins Robert de Montesquiou den Prinzen Edmond de Polignac, der ein Kompositionsschüler von Fauré gewesen war und ein enger Freund des Grafen de Montesquiou ist.

Winnaretta de Polignac versteht ihren Reichtum auch als soziale Verpflichtung und unterhält einen großen Salon, in dem sogar Opern wie beispielsweise *Gwendoline* von Chabrièr aufgeführt werden. 1905 errichtet sie in Paris ein Atelier mit einer Orgel und zwei Flügeln und nimmt selbst an den Darbietungen teil. Dienstags finden immer ‚Auditions‘ zur Vorbereitung der öffentlichen Konzerte statt. Sie macht sich seit 1901 besonders um die Barockmusik verdient; sie ist die Begründerin des ‚Cercle de l’union artistique‘ mit dem Ziel der Aufführung öffentlicher Konzerte sowie Mitglied der ‚Société nationale‘. Viele berühmte Musiker nehmen an ihren Salons teil, außerdem ist sie mit Darius Milhaud und Paul Claudel befreundet. Chimènes beschreibt ihren Salon folgendermaßen:

La réputation de son salon en fait une forme d’institution fortement recherchée [...]. Néanmoins, il ne s’agit pas à proprement parler d’un salon mondain. C’est plutôt un salon où se côtoient les gens du monde, artistes et véritables amateurs.⁹⁸

Die Princesse de Polignac versucht immer wieder, Fauré für ein Opernprojekt zu motivieren. Für eine Zusammenarbeit mit Paul Verlaine stellt sie sogar 25000 Francs in Aussicht, wenn eine Oper entstünde. Ein weiteres Projekt scheitert;⁹⁹ Fauré, der sie sehr mag, widmet ihr aber *Larmes*, eines seiner herausragenden Lieder nach Verlaine, sowie sein wohl bedeutendstes Orchesterwerk *Pelléas et Mélisande* (1898).

4. ELISABETH COMTESSE DE GREFFULHE

Elisabeth geb. Caraman-Chimay wuchs in einem musikalischen Milieu auf. Ihr Großvater war der Begründer des Brüsseler Konservatoriums, die Mutter war als Pianistin eine Schülerin Chopins und Clara Schumanns gewesen. Liszt, Gounod und Anton Rubinstein schätzten bereits den Salon der Mutter. Die Comtesse studiert Klavier und Literatur und wird als eine gute Blattleserin bekannt. Neben ihrem Familiensitz an der Rue de Faubourg gehören der Familie mehrere Häuser auf den Champs-Élysées sowie eine Villa in Dieppe, wo Fauré sich mehrere Male von den Strapazen seiner Arbeit erholt. Die Comtesse unterhält mehrere Arten von Konzerten in ihrem Salon: für Amateure, für professionelle Musiker, sowie öffentliche Konzerte, die sie organisiert. Durch ihren Cousin, den Grafen Montesquiou, lernt sie 1886 Fauré kennen, der ihr bereits im Sommer 1887 eine Pavane für Orchester widmet. Diese wird nicht aufgeführt, ist aber Bestandteil einer von ihr veranstalteten nächtlichen ‚Fête galante‘ mit Orchester und Tanz im Bois de Boulogne.¹⁰⁰ Auch in ihrem Salon gehen Konzerte mitunter über das Niveau von Kammermusik hinaus. In einem nicht datierten Brief von Fauré fragt er wegen der Vorbereitungsmodalitäten zur Aufführung des *Siegfried-Idylls* an.

Elisabeth Comtesse de Greffulhe setzt sich auch für die Aufführung ausländischer Komponisten wie Richard Strauss ein und ist 1903 bei einem Besuch in Berlin Mitglied der Pariser Delegation, um ein Wagner-Denkmal einzuweihen. 1890 gründet sie die Société des grandes auditions, die durch Subskriptionen finanziert wird und deren Präsidentin sie ist. Chimènes schreibt über ihre Persönlichkeit:

⁹⁸ Ebd., S. 110.

⁹⁹ Vgl. Nectoux, S. 175 ff.

¹⁰⁰ Vgl. Chimènes, S. 123, die Ausführungen zu E. Greffulhe orientieren sich an Chimènes, S. 114–128.

Figure marquante du Tout-Paris, la comtesse Greffulhe (1860–1952) eut l’intelligence et le talent d’utiliser sa situation sociale et sa fortune pour acquérir un pouvoir et une influence, qui devaient faire d’elle une des personnalités du monde musical de son temps. [...].

Forte de l’affirmation de sa compétence, la comtesse Greffulhe offre à des personnalités du monde politique la possibilité d’écouter chez elle des musiciens déjà célèbres ou qu’elle a contribué à faire connaître.¹⁰¹

Die Salons, mit denen ajkovskij zu tun hatte, wurden zwar auch von sehr reichen Großbürgern unterhalten, jedoch hatten diese innerhalb des Pariser Musiklebens nicht dieselbe Bedeutung wie die oben vorgestellten. Sowohl der Salon von Adèle Bohomoletz als auch derjenige des Ehepaars Benardaky stehen in einem engeren Zusammenhang zu Russland: Nicolas Benardaky war ehemals Zeremonienmeister am Zarenhof gewesen. Madame Benardaky war wie ihre Schwester Adele Leibrock Sängerin und betätigte sich als solche auch außerhalb ihres Salons. Sie war für ihre Schönheit bekannt und galt als Autorität in Fragen der Pariser Mode. Die Benardakys unterhielten einen relativ großen Konzertsaal, in dem die ‚Audition‘ am 28. Februar 1888 stattfand, an der auch Mitglieder des Orchestre Colonne teilnahmen und die als Vorbereitung für ajkovskijs Auftritt in den Châtelet-Konzerten am 4. und 11. März diente. In Russland hatten sie auch schon als Mäzene gewirkt und die Russische Musikgesellschaft unterstützt, die für die Etablierung einer flächendeckenden Musikerziehung von großer Bedeutung war. In Paris nahmen sie einen privilegierten Platz ein, besonders, wenn es um russische Musik oder russische Künstler ging.¹⁰²

Adèle Bohomoletz entstammt der Familie eines bedeutenden Moskauer Weinhändlers belgischer Abstammung.¹⁰³ Ihr Bruder, Camille Depret, der auch bei der Soiree am 7. Juni 1886 zu Ehren ajkovskijs zugegen war, führt das Geschäft der Eltern weiter, wird zugleich russischer Konsul und kümmert sich in Moskau auch um sozial schwächere Bevölkerungsgruppen. Die jüngere Schwester Adèle heiratet den weißrussischen Aristokraten Bohomoletz, der aber schon seit Generationen polonisiert ist. Sundkvist hebt die Hilfsbereitschaft der Familie Taneev gegenüber hervor und enthüllt, dass Adèle Bohomoletz die Verfasserin einer heute noch anerkannten Übersetzung von Tolstojs *Anna Karenina* ins Französische ist. Der Kontakt bleibt auch über ajkovskijs Paris-Aufenthalt hinaus bestehen.

Adèle Bohomoletz ist eine Freundin von Marguerite de Saint-Marceaux.¹⁰⁴ Die Familie Bohomoletz schätzt Fauré sehr. Fauré widmet Adèle drei Stücke, 1875 eine Mazurka B-Dur, 1883 das Nocturne Nr. 3 As-Dur, op. 33 Nr. 3, 1894/95 ein *Ave Maria*. Ihre Schwester Marie ist die Gattin des oben bereits genannten vermögenden Ingenieurs Camille Clerc. Bis zum frühen Tod von Camille Clerc 1882 hält sich Fauré fünf Mal für längere Zeit (1873, 1875, 1876, 1878, 1881) im Kreise der Clerc’schen Familie auf. Camille Clerc setzt beim Leipziger Verlag Breitkopf und Härtel eine Veröffentlichung von Faurés erster Violinsonate op. 13 durch, die 1876 in seiner Villa entstanden war.¹⁰⁵ Da sowohl die Clercs als auch die Bohomoletz’ unabhängig voneinander agierende Familien waren, kann man nicht davon sprechen, dass ajkovskij auf diese Weise „Zugang zum Freundeskreis um Fauré“ bekommen hätte.¹⁰⁶

¹⁰¹ Chimènes, S. 114, S. 128.

¹⁰² Vgl. ebd., S. 423 ff.

¹⁰³ Die Ausführungen zu Adèle Bohomoletz folgen: Luis Sundkvist, *Neu aufgetauchte Briefe ajkovskijs an Raïssa Boulanger, Adèle Bohomoletz und Eugène d Eichthal*, in: Mitteilungen 19 (2012), S. 134–148.

¹⁰⁴ Vgl. Chimènes, S. 250.

¹⁰⁵ Vgl. Nectoux, S. 494 ff.

¹⁰⁶ Vgl. Braun, S. 354.

Bei den Paris-Besuchen der Jahre 1886–1889 ist ajkovskij letztlich nur von einem kleinen Kreis von Akteuren umgeben: Felix Mackar möchte seine Werke aus geschäftlichen Gründen publik machen, nicht zuletzt durch die Herstellung eines persönlichen Kontaktes zum Konzertveranstalter Colonne, den ajkovskij schon seit Jahren aus Briefen kennt. Der Salon Pauline Viardots ist mit seiner Musik und seinem Freund und Schüler Taneev bereits bekannt und fungiert als eine erste Anlaufstelle. Lemoine als Organisator einer Kammermusikvereinigung wird öfter in den Tagebüchern erwähnt.¹⁰⁷ Das Ehepaar Benardaky repräsentiert den Kontakt zur Pariser Gesellschaft, der aber nicht flächendeckend zu Stande kommt; alle Bedürfnisse und Notwendigkeiten für den Zweck von ajkovskijs Pariser Aufenthalt scheinen damit abgedeckt. Daraus folgt aber, dass der Zirkel, in dem sich der russische Komponist bewegt, ziemlich eng ist und dem alleinigen Zweck dient, als Dirigent bei einem öffentlichen Konzert auf sich und seine Werke aufmerksam zu machen.

Bis auf Pauline Viardot geht ajkovskij an den großen, tonangebenden Salons von Saint-Marceaux, Greffulhe und Polignac vorbei. Dies mag auch damit zusammenhängen, dass ajkovskij gar nicht anstrebte, sich fest in der Welt der Salons zu etablieren. Ein Konzert schien mehr Popularität und in der breiten Öffentlichkeit mehr Prestige und Ehre zu versprechen. Der private Charakter der Salonkultur in Paris überlässt zwar der Konzertmusik die Priorität im öffentlichen Raum; zugleich ist er aber ein Bereich, der auf gleichsam subkutaner Ebene das musikalische Leben und die ästhetische Auseinandersetzung in gleicher, wenn nicht stärkerer Weise mitgestaltet und -bestimmt. Zudem geht – wenn auch nur in beschränktem Umfang – aus den genannten Beispielen hervor, dass die Salonkultur in ein soziales Beziehungsgeflecht eingebettet ist, das sich auf verwandtschaftliche Beziehungen, Heiraten, geschäftliche Kontakte und enge Freundschaften gründete. Gerade ein solches Geflecht konnte durchaus als Trendsetter für Künstler wirken, wie dies am Beispiel Faurés deutlich wird, der bis zum Ende der achtziger Jahre seine Popularität und die Anerkennung als Komponist aus dieser Ebene des Musiklebens bezog.

Im Falle von ajkovskij wäre es kaum um einen finanziellen Erfolg gegangen, wohl aber um künstlerische und nicht zuletzt menschliche Vertrautheit und Vertrauensbildung. Seine relativ isolierte Situation wäre aufgehoben worden und seine Musik wie seine Akzeptanz hätten sich auf dem gesellschaftlichen Humus der Salonkultur entfalten können. Seine kosmopolitische Einstellung hätte sich harmonisch in den gesellschaftlichen Kontext eingepasst und wäre womöglich positiver betrachtet worden, als dies nach seinen Konzerten 1888 geschieht.¹⁰⁸

Außerdem darf nicht verkannt werden, dass die Grenzen zwischen Salon und öffentlichem Konzert, das vielfach durch private Initiativen ermöglicht wurde, offen waren, wie die oben genannten Privatinitiativen der Gräfin Greffulhe und der Princesse de Polignac dokumentieren. Oben wurde bereits darauf hingewiesen, dass in großen Salons auch aufwändige Konzerte stattfinden konnten.¹⁰⁹ Viele vermögende Pariser waren Mitglied in der Société nationale de musique (SNM) oder unterstützten sie finanziell. Da die Hörer zu den Konzerten geladen wurden, handelt es sich um private Veranstaltungen. Trotzdem sind Aufführungen aufgrund der starken medialen Präsenz öffentlichen Ereignissen gleichzustellen.

Neben seiner Tätigkeit als Kirchenkapellmeister und Privatlehrer war für Fauré der Salon so weit mehr als ein weiteres Feld musikalischer Betätigung, in dem er neue Schüler

¹⁰⁷ Vgl. Tagebücher, S. 74.

¹⁰⁸ Vgl. Braun, S. 115–121.

¹⁰⁹ Nectoux, S. 99.

für ein besseres finanzielles Auskommen aquirieren und sich musikalisch als Pianist und Komponist bekannt machen konnte. Das enge Verhältnis zu den Familien Clerc, Viardot und Saint-Marceaux gab ihm offenbar auch menschlichen Halt und Geborgenheit, die er in seinem eigentlichen familiären Umfeld vergeblich suchte.¹¹⁰ Faurés daraus resultierende soziale und künstlerische Situation ermöglichten es ihm, ein enges Beziehungsgeflecht in weite Teile der gehobenen Pariser Gesellschaft zu knüpfen:

Dank des weitsichtigen Engagements der Prinzessin Polignac (Winnaretta Singer), des Grafen Robert de Montesquiou und dessen Cousine, der Gräfin Elisabeth Greffulhe, hatte der bescheidene Bürger Fauré, den eigentlich nur sein Talent auszeichnete, um 1887 Eingang in die vornehmsten Milieus des Pariser „High Life“ gefunden [...]. Zu sagen, sämtliche Salonbesitzerinnen wie Madame Verdurin umwarben ihn, wäre zu wenig: sie rissen sich um ihn [...]. Man sah und hörte ihn bei der Prinzessin de Cystria, der Gräfin de Haussonville, dem Grafen de Saussine, den Gräfinnen de Chevigne und de Gauville sowie bei der Prinzessin Potocka, aber auch Madelaine Lemaire, Marguerite de Saint-Marceaux, Marie Trelat, Henriette Fuchs, Pauline Roger, Judith Gautier und der Familie Poirsons.¹¹¹

Sicherlich hätte gerade Fauré die Möglichkeit gehabt, ajkovskij vielfältige Beziehungen zu Salons zu ermöglichen. Leider war der Kontakt dafür zu flüchtig und scheiterte auch an Faurés mangelnder Tatkraft und einem fehlenden Ehrgeiz, der schon von Saint-Saëns bemängelt wurde.¹¹² Auch ist nicht auszuschließen, dass Fauré sich zu minderwertig vorkam, um bei seinen einflussreichen Freunden zu intervenieren.

Die Reaktionen der Kritik auf ajkovskijs Konzerte zeigen, dass die Öffentlichkeit nicht nur den Künstler sah, sondern auch insbesondere den Repräsentanten russischer Kultur. ajkovskij war also zumindest teilweise nur ein Faktor politischer Konstellationen, nicht aber eine Persönlichkeit, die als solche, um ihrer selbst willen, geschätzt wurde. Hier wäre mit Sicherheit eine festere Verankerung im Pariser Salonleben von großem Nutzen gewesen.

7. ajkovskij und Fauré als Gesprächspartner

Nectoux schreibt:

Die Eitelkeit des mondänen Trubels entging Fauré keineswegs, aber er war für ihn fast unverzichtbar geworden wie eine Droge. Mit der Begeisterung über so viele neue Bekanntschaften kam es vor, dass er unbewusst seine treuesten Freunde vernachlässigte. Marguerite Bagnies und Winnaretta Singer bedauern in ihren Memoiren diese Unbeständigkeit, vergaben ihm aber im selben Moment.¹¹³

In positiver Umkehrung ist daraus abzuleiten, dass Fauré im gesellschaftlichen Umgang ein sehr flexibler, anpassungsfähiger und umgänglicher Mensch gewesen sein muss, denn ohne diese Eigenschaften hätte er in diesem Umfeld nicht bestehen können. Nectoux ergänzt:

Empfänglich für die kleinste Bekundung von Sympathie konnte Fauré niemanden abweisen, der sich aufrichtig für seine Musik interessierte [...]. Zu glauben, er hätte diesen Abenden beigewohnt, um den Alltag zu vergessen und um Mut für sein weiteres kompositorisches

¹¹⁰ Vgl. ebd., S. 51.

¹¹¹ Ebd., S. 223 ff.

¹¹² Vgl. ebd., S. 32.

¹¹³ Ebd., S. 224.

Schaffen zu schöpfen, scheint durchaus plausibel. Diese unbestritten schwache Seite Faurés steht in Kontrast zur unfehlbaren Sicherheit und Energie, die Fauré so sehr an d’Indy schätzte, zur regelmäßigen Produktivität seines Lehrers Saint-Saëns und schließlich zur unnahbaren Einsamkeit, in die sich Debussy mit der ruhigen Gewissheit zurückzog, ein Genie von größerer Bedeutung zu sein.¹¹⁴

Die ihn allseits umgebenden ‚guten‘ Vorbilder könnten seinen Minderwertigkeitskomplex und sein Bedürfnis nach positiver Verstärkung gefördert haben. Einen Fachkollegen mag er leicht als überlegen angesehen und ihn in Übertragung seines Verhältnisses zu Saint-Saëns als einen Mentor betrachtet haben, von dem er etwas lernen könnte.

Den Ausführungen oben entsprechend trifft Ajkovskij in der Soiree am 7. Juni 1886 im Salon der Adèle Boholometz auf einen in der Gesprächsführung routinierten und liebenswürdigen Gesprächspartner. Während Ajkovskij grundsätzlich eine eher kritische Einstellung zu den ihn umgebenden Menschen hatte, belegen Textstellen, dass er im zwischenmenschlichen Umgang auch sehr freundlich und zuvorkommend sein konnte. Die Flexibilität in der Gesprächsführung, die Fauré mit Sicherheit gehabt hat und über die er viel später beispielsweise auch in seiner Eigenschaft als Direktor des Pariser Konservatoriums verfügt haben muss, erleichterten Ajkovskij mit Sicherheit einen Zugang zum Menschen, Künstler und Kollegen Fauré, sodass sich ein flüssiges Gespräch ergeben konnte, das bei den folgenden Paris-Aufenthalten Ajkovskijs immer wieder aufgenommen wurde.

Auf künstlerischer Ebene traf Ajkovskij mit Fauré auf einen Kollegen mit mangelndem Selbstbewusstsein und Minderwertigkeitsgefühlen, aber mit einem meisterhaften Können, wie sein Klavierquartett dem russischen Kollegen offenbart haben muss. Faurés Erwartung an seinen Gesprächspartner dürfte trotz aller äußeren Umgänglichkeit eher skeptischer Natur gewesen sein. 1885 setzt er sich im Zuge seiner Pläne, eine Oper *Mazeppa* zu schreiben, mit Ajkovskijs Werken auseinander:

Tschaikowsky ist ja grundlegend russisch [...]. Ich hingegen glaube, ein wirklich begabter Musiker macht Musik ohne nationale Maske. Nun aber ist dies bei der russischen Schule und speziell bei Tschaikowsky nicht der Fall. Aus Angst, nicht genügend Landsmann zu sein, verwendet er sehr häufig populäre Themen, die er dann mehr oder weniger kunstvoll verarbeitet [...]. Finden Sie denn nicht, dass Werke dieser Künstler sehr oft nur aus manierten Kuriositäten bestehen, wie ein hübsches ungarisches Kostüm oder das vergoldete Bildnis eines Christus in Moskau? Sollte ich also selbst [...] eine Oper „Mazeppa“ komponieren, so schwöre ich, dass sie keine französischen oder deutschen Spuren aufweisen wird. Ich werde versuchen, nach bestem Wissen und Gewissen menschliche Gefühle mit mehr als menschlichen Akzenten zu vertonen.¹¹⁵

Die Begegnung mit Ajkovskij bereitete Fauré sicherlich eine angenehme Enttäuschung, da der persönliche Eindruck von seinem Kollegen nicht seiner Erwartungshaltung entsprach. Außerdem mag der vertraute Umgang Ajkovskijs mit dem Französischen Fauré überrascht haben. Somit entsprach der Russe wahrscheinlich dem Bild, das im April 1892 die Moskauer Zeitung *Novosti dnja* von ihm präsentierte: „Als Europäer vom Scheitel bis zur Sohle gibt sich Ajkovskij überaus nett und liebenswürdig [...].“¹¹⁶

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Brief vom 3. September 1885, vgl. Nectoux, S. 147.

¹¹⁶ Interview für die Moskauer Zeitung *Novosti dnja* vom April 1892, zit. nach: Tschaikowsky aus der Nähe, S. 217.

8. Faurés Klavierquartett im Verhältnis zu Ajkovskijs ästhetischen Maximen

Sicherlich hat Fauré in Ajkovskijs Streichquartett die Plastizität der Themen bemerkt, die im Anschluss an Schumann die Tradition der klassischen Form zwar noch erkennen lassen, aber trotzdem einen ausgeprägten Charakter aufweisen und formal frei gehandhabt werden. Im ersten Satz des Ersten Streichquartetts D-Dur ist der Beginn im 9/8-Takt durch ein synkopisch gestaltetes akkordisches Feld gestaltet. Ab T. 16 kontrastiert dieses zwar mit einer skalenmäßig gestalteten Passage, die auch in die Dominante moduliert, wird aber ständig durch die Thematik des synkopischen Beginns überlagert bzw. T. 29/30 in einer kurzen Episode der Wiederaufnahme unterbrochen. Daher bleibt offen, ob es sich bei der Passage ab T. 16 um einen kontrastierenden Nachsatz zum Thema handelt oder man von einem zweiten Thema sprechen kann.

Auch Faurés Sätze des Klavierquartetts weisen charakterlich unverwechselbare Themen auf. Der erste Satz hat im ersten Thema eine ausgeprägte, immer wiederkehrende punktierte Figur und überrascht durch seinen äolisch-modalen Charakter. Die Wechselnoten-Technik der Sechzehntel im zweiten Thema ab T. 37 steht dazu in einem deutlichen Kontrast. Die Sonatenform ist auch hier erkennbar, wird aber insofern frei gehandhabt, als das zweite Thema mit seinen Verarbeitungstechniken kaum von der Durchführungsphase des Satzes zu trennen ist. Hervorzuheben ist eine dritte thematische Episode T. 62 im mixolydischen Modus, der sich raffinierte harmonische Modulationen von H-Dur über chromatische Zwischendominanten nach Es-Dur und scheinbar unmerkliche harmonisch-modulatorische Übergänge T. 87 ff. anschließen. Im Scherzosatz ist der Gegensatz zwischen der Pizzicato-Technik der Streicher und der mit Pausen durchlöcherten Wechselnotenfigur äußerst prägnant (T.1ff.). Der dritte Satz basiert im Sinne einer zyklusartigen Anlage auf einer punktierten Figur. Der Schlusssatz ist ein Sonatenrondo, bei dem der letzte, reprisenartige Teil zugleich der wechsellvollste Teil mit durchführungsartigen Zügen ist. Wieder bedient sich Fauré im Sinne einer zyklusartigen Anlage einer scharf umrissenen punktierten Figur, diesmal in Form einer aufsteigenden melodischen Molltonleiter, die durch alle Stimmen läuft und durch kontrapunktische Umkehrungen in den anderen Stimmen permanent imitiert wird (schon ab T. 3 und 4). Auch hier ist eine chromatische Harmonik des Übergangs festzustellen, die kaum merklich ein *Tristan*-Zitat (T. 203/204) aufweist, aber in klassischer Weise als Melodie mit Begleitbass fortgeführt wird.

Braun stellt für die Zeit nach 1877 bei Ajkovskij einen Wandel in der Musikauffassung fest, in der er nicht mehr Schumann, sondern Bizets *Carmen* als ein neues Ideal ansieht: „Das Ideal einer schönen, klar strukturierten apollinischen Kunst begegnete Ajkovskij exemplarisch in Bizets *Carmen*.“¹¹⁷ Allgemein identifiziert Rathert diese musikhistorische Periode in Frankreich mit der klassizistischen Haltung Saint-Saëns' „als Verfechter eines rational-objektivierenden Musikbegriffs, der Form und Umriss gegenüber einer subjektiven Inhaltsästhetik als primär ansieht.“¹¹⁸ Bei Fauré ist dieses Ideal in sehr starkem Maße vorhanden; Ajkovskij mag zum Einen die formale Geschlossenheit und die Kongruenz von Form und Inhalt, die er in einer Kritik schon im Streichquintett Schumanns

¹¹⁷ Braun, S. 371.

¹¹⁸ Wolfgang Rathert, *Vom Klassizismus zur Postmoderne*, in: *Klassizistische Moderne. Eine Begleitpublikation zur Konzertreihe im Rahmen der Veranstaltungen „10 Jahre Paul Sacher Stiftung“*, hrsg. von Felix Meyer, Winterthur 1996, S. 44, hier zitiert nach Braun, S. 379.

op.44 hervorgehoben hatte¹¹⁹, imponiert haben, wenn Fauré z. B. im Schlusssatz nochmals völlig anders geartetes Material im Sinne einer Retardation einbringt, dieses aber unmittelbar mit dem Ausgangsmaterial verbindet und in einer Art Schlussstretta enden lässt.

Außerdem favorisiert ajkovskij eine „ausgewogene Verbindung von harmonischer, rhythmischer und melodischer Erfindungskraft mit Üppigkeit und Reichtum der Phantasie“, die seiner Meinung nach nur bei ganz großen Meistern wie Mozart und Beethoven vorkomme,¹²⁰ eine raffinierte Harmonik mit einfacher Form wie bei Delibes,¹²¹ Plastizität und Geschlossenheit wie in Schumanns 1. Sinfonie¹²² sowie insgesamt Schönheit und Einfachheit¹²³. All dies sah er in idealer Weise in Bizets *Carmen* verwirklicht:

Und da kommt so ein Franzose, bei dem all diese Gewürze und Pikanterien nicht als Resultat des Suchens und Nachdenkens erscheinen, sondern wie ein Strom daherfließen, dem Ohr schmeicheln, aber gleichzeitig das Herz erregen.¹²⁴

Auch bei Fauré hat ajkovskij mit Sicherheit diese Ideale wiedergefunden: bei aller Raffinesse in der Harmonik und der Satztechnik eine übersichtliche Struktur, die die Thematik klar formuliert und nichts stimmungsmäßig oder atmosphärisch vernebelt. Hier klingt das für das Verständnis des französischen Denkens wichtige ‚delectare‘¹²⁵ noch nach, eine ästhetische Maxime des 18. Jahrhunderts, die für ajkovskij immer wichtiger wurde und bei Fauré Bestandteil seiner französischen Sozialisation war.

9. ajkovskijs 1. Orchestersuite op. 43

Gerade in Bezug auf seine Orchestersuiten bemühte sich ajkovskij um die Verwirklichung seiner Ideale mit ihren plastischen, formbewussten, eingängigen, aber nicht simplen Themen. „Schönheit und Einfachheit“ versuchte er aber auch im Hinblick auf seine Orchestrationen zu verwirklichen. Anlässlich einer Einstudierung der Orchestersuite Nr. 1 durch Nikolaj Rubinštejn bemerkt er: „Es ist meine größte Sorge, einfacher und leichter zu schreiben, und je mehr ich dafür Sorge, desto schlechter gelingt es mir – das ist schrecklich.“¹²⁶ Betrachtet man unter dem instrumentatorischen Aspekt die 1. Orchestersuite genauer, so fallen – entgegen den von ajkovskijs geäußerten Sorgen – zahlreiche Stellen auf, die besonders klar und deutlich ganz spezifische Orchesterfarben hervortreten lassen. „Einfachheit“ bedeutet also „Klarheit und Plastizität“ in einem höheren Sinn: Im 1. Satz wird das Fagott-Solo von den Streichern und Flötentrillern abgesetzt; dadurch entsteht eine Plastizität in Bezug auf Vordergrund- und Hintergrundgestaltung (die sich auch am Beginn des ersten Satzes der 6. Sinfonie wiederfindet). Die Hörner verstärken an bestimmten Stellen gezielt das Fehlen des Fagotts. Im B-Teil fallen die parallel geführten Flöten auf, die den chinesischen Tanz der *Nussknacker-Suite* vom Konzept her vorwegzunehmen schei-

¹¹⁹ Erinnerungen und Musikkritiken, S. 159.

¹²⁰ Vgl. ebd., S. 199.

¹²¹ Braun führt aus, dass in Delibes' Opern *Le Roi l'a dit* und *Jean de Nivelle* „Melodien allergrößter Schlichtheit“ vorkommen und Delibes „seine einfachen Themen mit pikanten harmonischen Wendungen“ kombiniert (S. 376).

¹²² Aus einer Kritik bezüglich der Ersten Sinfonie Schumanns vom Dezember 1874, Erinnerungen und Musikkritiken, S. 158.

¹²³ Vgl. Braun, S. 373.

¹²⁴ Ebd., S. 371.

¹²⁵ Vgl. ebd., S. 372.

¹²⁶ Brief an Jurgenson vom 31. Dezember 1879, St 13/II, S. 88, zit. nach Braun, S. 373.

nen. Der *Miniaturmarsch* nimmt zugleich das markante Thema des Vorspiels der *Nussknacker-Suite* vorweg und kombiniert – ähnlich dem *Tanz der Zuckerfee* – Pikkoloflöten, Triangel und Glockenspiel zu einem extrem dünnen, aber umso effektvolleren Satz.

Selbstverständlich hatte der ehemalige Konservatoriumsprofessor ajkovskij sehr bald bemerkt, dass man Fauré, dem Komponisten eines solchen Klavierquartetts, so gut wie nichts mehr beibringen konnte, da dieser alle satztechnischen, agogisch-dramaturgischen und klangtechnischen Kunstgriffe der Instrumente ausgelotet hatte. Der an seinen Fähigkeiten oftmals zweifelnde Fauré¹²⁷ könnte ajkovskij jedoch von seinen gescheiterten Orchesterwerken erzählt haben, deren Misserfolg nicht zuletzt in Faurés mangelnder Fähigkeit der Orchestration zu suchen ist. Bei seinem Aufenthalt 1887 lässt ajkovskij, wie oben bereits dargelegt, Fauré ein Widmungsexemplar seiner 1. Orchestersuite übermitteln. Natürlich könnte dies als eine konventionelle Geste kollegialer Wertschätzung geschehen sein, da das Werk ganz oder in Teilen nicht selten auf dem Programm der Orchesterkonzerte Colannes stand.¹²⁸ Ebenso wahrscheinlich ist es aber auch, dass sich ajkovskij 1887 auf das im Jahr zuvor geführte Gespräch bezog und Fauré in pädagogischer Fürsorge ein Beispiel zukommen ließ, wie man mit einem relativ konventionell besetzten Orchester doch raffinierte und effektvolle Arrangements bei der Instrumentation erreicht, die in ihrem Anspruch einem satztechnisch bis ins Letzte ausgefeilten Quartettsatz gleichzustellen sind. Vielleicht haben diese Anregungen sogar Früchte getragen. Nectoux lobt beispielsweise Faurés *Air de Danse* für Flöte und Orchester in der 1889 entstandenen Schauspielmusik *Caligula*, die auch ajkovskij bei seinem Aufenthalt 1889 in ihrer Fassung mit großem Orchester hörte.¹²⁹ In seiner Schauspielmusik *Shylock* nach Shakespeare von 1889/90 hat Fauré die Instrumentation einer vollständigen Revision unterzogen.¹³⁰

10. Die „Six mélodies“ op. 65 und ihr Verhältnis zu französischen Beispielen

Bekanntlich widmete ajkovskij seinen Liedzyklus op. 65 seiner Jugendliebe, der Sängerin Désirée Artôt, die er 1888 vor seinem Aufenthalt in Paris in Berlin besucht hatte und die ihn dringend gebeten hatte, ein Lied für sie zu schreiben.¹³¹ Unabhängig vom äußeren Anlass muss im Hinblick auf eine analytische Betrachtung des Zyklus berücksichtigt werden, dass dieser im gleichen Jahr, aber nach ajkovskijs sehr erfolgreichem Pariser Aufenthalt entstand, bei dem er sich auch bewiesen hatte, dass er durch das Dirigieren seiner Werke selbst etwas für deren Verbreitung im Ausland tun konnte. Dass das Jahr 1888 so etwas wie einen Zenit in der Auseinandersetzung mit Frankreich und französischer Kultur darstellte und sich dies auch in einer verstärkten Beachtung seiner Werke niederschlug, wird insbesondere an der Aufführungszahl seiner Romanzen deutlich.¹³²

Der Liederzyklus op. 65 könnte darauf hinweisen, dass sich ajkovskij – getragen von einer solchen Atmosphäre – auf künstlerischer Ebene bemühte, sich französischer Kultur noch einen Schritt weiter anzunähern mit einer Gattung, die in enger Beziehung zu den Pariser Salons stand. Zudem mögen ihn die angenehmen Pariser Erfahrungen zur

¹²⁷ „Weil er selbst zutiefst am wahren Wert seiner Werke zweifelte, war für ihn schon der kleinste Zuspruch Balsam für die Seele.“ (Nectoux, S. 224).

¹²⁸ Am 14. und 21. März 1886, am 23. November 1890, vgl. Braun, S. 82 f.

¹²⁹ Vgl. Nectoux, S. 150.

¹³⁰ Vgl. ebd., S. 155.

¹³¹ Vgl. Ulrich Linke, *Verfahren der Zyklusbildung in ajkovskijs späten Romanzen*, in: *Mitteilungen* 15 (2008), S. 91–133, hier S. 102 ff.

¹³² Vgl. Braun, S. 125.

Vertonung französischer Texte angeregt haben. Trotzdem müssen die *Mélodies* op. 65 in einem weiteren Kontext künstlerischer Auseinandersetzung bzw. Entwicklung gesehen werden, die sich bereits in ajkovskijs 1887 entstandenem Romanzenzyklus op. 63 anbahnt, worauf Braun hinweist: „Eine erkennbare Einfachheit kennzeichnet ebenso den Romanzenzyklus op. 63 (1887). Die Einfachheit der [...] Schlussnummer wiederholt nur Kennzeichen, die bereits in den vorigen Romanzen vorgeprägt waren.“ Braun nennt als Mittel den Verzicht auf narrative Elemente und auf klangmalerische Ausdeutung, die Konzentration auf schlichte, kaum variierte Strophenformen sowie einfache Begleitmuster.¹³³

Wie Braun feststellt, allerdings ohne dies an Beispielen zu belegen, wird diese Tendenz in op. 65 fortgesetzt.¹³⁴ Schon die *Sérénade* op. 65, Nr. 1, fällt durch einen sehr dünnen Tonsatz auf, der sich als eine Art der Begleitung zu erweisen scheint, die die Melodie durch Akkorde unterstützt, deren Reiz aber in den rhythmisch regelmäßigen Unterbrechungen durch Pausen liegt. Die Melodie selbst ist sehr einfach, zumeist in Sekundschritten, gehalten. Markant ist die Staccato-Artikulation der Melodie des Vorspiels, das mit dem Beginn der Gesangsmelodie identisch ist.

Das zweite Lied des Zyklus, *Déception*, war offenbar das Beliebteste bei den Pariser Zeitgenossen, vermutlich wegen seines dunkel-sentimentalen Charakters, der als etwas typisch Russisches identifiziert wurde.¹³⁵ Auch hier ist der Tonsatz sehr dünn und verzichtet entgegen ajkovskijs sonstigen Gepflogenheiten bei der Darstellung ernster Stimmungen auf Oktavierungen bis in den Kontrabereich hinein. Die Melodie ist mit ihrer Sequenzierungstechnik denkbar eingängig gehalten.

In *Qu'importe que l'hiver* dominieren versetzte Achtelbewegungen gebrochener Akkorde, ähnlich dem Fauréschen romancehaften *Chanson d'amour* op. 27, Nr. 1 von 1882. Auffällig ist die in Sekunden absteigende, dem ‚Tatjana-Motiv‘ aus *Evgenij Onegin* ähnliche Tonfolge, mit der ein Tempowechsel verbunden ist, der jede der drei Strophen abschließt. Bezeichnenderweise erklingt die Tonfolge auf dem Text „Toi que j'adore, C'est dans tes yeux!/ O ma chérie, C'est dans ton cœur/ Ma bien aimée, C'est la beauté“. In seiner Liebesmotivik ist der Text dem Fauré'schen Lied sehr ähnlich: „J'aime tes yeux, j'aime ton front, o ma rebelle, o ma farouche...“

Mit einer einfachen, transparenten Satzstruktur scheint ajkovskij sich auf Stilmittel zu beziehen, die sich auch in *Mélodies* des von ajkovskij verehrten Bizet und denen von Charles Gounod finden. In *Chant d'amour* aus Bizets Liedersammlung *Vingt Melodies pour Chant et Piano* op. 21 ist der strophische Aufbau durch notengetreue Wiederholung der Melodie bei einfacher, akkordrepetierender Begleitung evident. In *Chanson d'Avril* desselben Zyklus ist der Verlauf bis auf wenige Dehnungstakte periodisch gehalten, in Strophe 2 und 3 wird das Schlüsselwort „l'amour“ durch ein besonderes Melisma gestaltet. Hervorzuheben ist eine immer währende obligate Begleitung in Sechzehntelgruppen, die stellenweise durch eine Gegenmelodie zum Chant erweitert wird. Charles Gounods *Le premier jour de Mai* hat eine strophisch-periodische Struktur. Auch hier entfaltet sich die Melodie auf einer ständigen obligaten Begleitung von Schüttelfiguren.

Es wird an diesen Beispielen deutlich, dass sich der Emanzipationsprozess der Melodie von der französischen Romanze wohl doch nicht so schnell und leicht vollzogen hat, wie dies oft suggeriert wird. In den Beispielen Bizets wie auch Gounods fehlt ein deutlicher Bezug zwischen Musik und Text, die Melodie wird über einer sich ständig weiterbewegenden Begleitfigur entfaltet, entsprechend den Gepflogenheiten der Romance. Im

¹³³ Vgl. ebd., S. 374.

¹³⁴ Vgl. ebd.

¹³⁵ Vgl. Arthur Pougin, *Essai historique sur la musique en Russie*, Paris 1904, S. 82, zit. nach: Braun, S. 254.

Prolog zu Massenets Zyklus *Poème d'Octobre* hat sich die Situation ein wenig gewandelt: Typische Begleitfiguren gebrochener Akkorde fehlen; eine colla-parte-Technik wird einer betont einfach gehaltenen Melodik zur Seite gestellt. In Nr.1 und auch in den folgenden Nummern findet der strophischen Abfolge entsprechend nicht nur ein Tempowechsel statt, sondern auch eine Änderung des Charakters zu expressiverer Deklamatorik hin. Offenbar bezieht Massenet Techniken seiner Opernkompositionen mit ein.

Bei aller scheinbaren Anpassung an kompositorische Äußerlichkeiten französischen Gesangsstils offenbaren ajkovskijs *Mélodies* op. 65 jedoch in ihrem wesentlichen Kern eine Entwicklung, die weniger durch äußere Einflüsse französischer Sozialisation bestimmt ist als durch Momente, die eher individuell zu verstehen sind. Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt auch Jean-Christophe Branger, der die Vertonungen ajkovskijs und Jules Massenets von *Qu'importe que l'hiver* nach einem Text Paul Collins einem Vergleich unterzieht:

De même, Massenet retient l'idée générale du poème puisque la matière thématique, réduite à trois sections, ne se renouvelle pas d'une strophe à l'autre. En revanche, Tchaïkovski suit de beaucoup plus près les inflexions sémantiques, car, si certaines sections se retrouvent d'une strophe à l'autre, elles sont plus variées.¹³⁶

Im Hinblick auf den Unterscheid von Beispielen Massenets zu ajkovskijs Vertonungen führt er aus:

Tchaïkovski, qui ne pouvait méconnaître certains cycles de Massenet, comme *Poème d'avril* ou *Poème d'octobre*, s'est peut-être inspiré de leurs principes structurels sur un plan littéraire, car, si les liens musicaux de l'opus 65 restent assez lâches au-delà d'une apparente légèreté propre à la musique française, en revanche, les poèmes retenus jouent sur une même gamme expressive et diversifiée des sentiments amoureux, indissociables d'un champ lexical de la nature ou des saisons.¹³⁷

In op. 65, Nr. 1 wird zwar eine periodisch-geradzahlige Struktur beibehalten; der Übergang von der ersten zur zweiten Strophe erfolgt jedoch entgegen französischen Gepflogenheiten fortlaufend, ohne ein wie sonst übliches Zwischenspiel; der Nachsatz T. 24 ff. ist in der zweiten Strophe durch eine Variante mit einer Erweiterung gestaltet, die die Achtelfigur des Vordersatzes der Strophen aufgreift, aber mit einer repetitiven Figur fortführt. Dies könnte einerseits aus dem französischen Kontext interpretiert werden, denn ajkovskij ändert die Gestalt offenbar mit Rücksicht auf die textliche Prosodie, wie es auch in französischen *Mélodies* mit großer Sorgfalt geschieht.

Andererseits ist auffällig, dass das im Staccato artikulierte Sekundmotiv immer wieder aufgegriffen wird, sowohl am Beginn der Melodie mit unmittelbar erfolgreicher Sequenzierung, als auch als charakteristisches Gestaltungsmittel der Begleitung; im abschließenden Teil erscheint es diastematisch verengt auf eine Tonrepetition, die wiederum sequenziert wird. Dies ließe sich erneut als etwas Französisches interpretieren, indem sich ajkovskij an eingängige Couplet-Techniken anzulehnen scheint, die ihm aus zahlreichen Besuchen von Pariser Theatern und Variétés bekannt gewesen sein dürften. Festzuhalten bleibt aber auch, dass das Staccato-Motiv sich als ein Kernmotiv der Gestaltung erweist, das den gesamten Ablauf des Stückes durchdringt.

In *Déception* dominiert das eingangs zitierte Sekundmotiv. Der weitere Verlauf der Melodie erweist sich als eine permanente Fortführung von Sekundfiguren, die nicht zuletzt zur einheitlich-ernsten Stimmung des Stückes beitragen. Ob man angesichts von immer

¹³⁶ Branger, S. 42.

¹³⁷ Ebd., S. 44.

wieder erfolgenden Sekundbildungen, wie in op. 63, tatsächlich von einer motivischen Zyklusbildung ausgehen kann, wie Linke es tut, oder ob die unterschiedliche musikalische Gestaltung auch innerhalb einer *Mélodie* nur auf die emanzipatorische Entwicklung von *Romance* zur *Mélodie*, die außerdem noch durch die Verwendung komplizierterer Harmonik gekennzeichnet sein soll, zurückgeführt werden kann, ist fraglich. Schon die oben genannten Beispiele Bizets und Gounods bestätigen eher das Gegenteil, ein Festhalten an einfacher Harmonik und überschaubaren taktmetrischen Strukturen neben einem sparsamen Gebrauch von musikalischen Textausdeutungen.¹³⁸

Zumindest scheint das theoretische Verdikt keinem kompositionspraktischen Vergleich über die beiden Liederzyklen Ajkovskijs hinaus unterzogen worden zu sein. Schließlich weist schon die konsequente Benutzung von Kernmotiven in op. 65 eher darauf hin, dass Ajkovskij sich auf von ihm vorher schon angewandte Melodiebildungen bezieht, aber satztechnisch unter dem Einfluss französischer Prototypen eine Art von Einfachheit und melodischer Transparenz erproben wollte, die er zuvor noch nicht in Betracht gezogen hatte. Zum Vergleich sei die Romanze op. 25, Nr. 1 *Primiren'e* von 1875 angeführt. Deutlich ist ein Tonsatz mit deutlich erweitertem Ambitus, insbesondere durch Oktavverdopplungen herbeigeführt; in der Melodie ist jede Verszeile kernmotivisch durch einen großen Intervallsprung bestimmt, sodass die Melodie einen markanten, für den Hörer eingängigen Charakter erhält (T. 12-20). Der B-Teil ist durch eine Tonleiterfigur bestimmt, die schon Gegenstand des Vorspiels war. T. 27-38 weist einen C-Teil auf, T. 39-47 wiederholt den A-Teil, aber mit Abweichungen, der B-Teil ist ab T. 48 auf zwei Takte reduziert; T. 51-59 erscheint ein D-Teil. T. 60-65 zeigt einen wiederum veränderten A-Teil. Ajkovskijs Romanze op. 28, Nr. 1 wird also nur bedingt durch strophische Entsprechungen zusammengehalten; ebenso entscheidend ist ein Kernmotiv im A- und B-Teil, das wie ein roter Faden identifizierbar ist, aber immer wieder abgewandelt erscheint. Hier scheint sich eine Verbindung zur Oper mit ihrer psychologischen Schilderung mit Hilfe durchgehender Motive zu ergeben oder zu einer narrativen Technik von identischen, abgewandelten oder sich durch geringfügige Nuancen weiterentwickelnden melodischen Linien, wie dies in der Symphonik Rachmaninovs feststellbar ist. In dieses Bezugsfeld passt sich entsprechend bruchlos Ajkovskijs ‚Tatjana-Zitat‘ in *Qu'importe que l'hiver* ein.

Einfachheit und Transparenz des Satzes in op. 65 folgen also nur vordergründig französischen Ausdrucksmitteln. Im Kern überträgt der Komponist hier seine ganz spezifische Gestaltung einer Kantilene, die eine konsequente Motivtechnik paradoxerweise mit dem wie selbstverständlichen Fortströmen der Melodie verbindet. Man könnte vermuten, dass sich Ajkovskijs Schulung an Beispielen Beethovens mit der Kompositionsmaxime der während seiner Ausbildung am Petersburger Konservatorium vermittelten motivischen Arbeit bemerkbar macht. Dafür würde sprechen, dass sich Ajkovskij in seinen Streichquartetten gar nicht als der Melodiker zeigt, sondern als ein Komponist, der motivische Entwicklungsprozesse zum wesentlichen Bestandteil seiner künstlerischen Gestaltung macht.

Daher ist es kaum wahrscheinlich, dass sich Ajkovskij von *Mélodies* Faurés hat inspirieren bzw. anregen lassen, die er mit Sicherheit in Pariser Salons hören konnte. Bei aller Intensität, mit der Faurés *Mélodies* in der Forschung immer wieder einer eingehenden Betrachtung unterzogen werden, wird ein wichtiger Aspekt gerade durch die Gegenüberstellung mit Ajkovskijs op. 65 deutlich, der bisher zu wenig beachtet wurde: Oben wurde bereits darauf hingewiesen, dass Fauré im gleichen Zeitraum 1888 seine ersten

¹³⁸ Vgl. ebd., S. 42, 44, vgl. auch die tabellarische Gegenüberstellung in Anhang 2, S. 47.

Verlaine-Gedichte vertonte. Wie in vielen der Fauréschen *Mélobies* entfaltet sich die Singstimme aber auf der Basis eines fortströmenden rhythmisch-harmonischen Klangkontinuums. Dabei folgt die Melodie unter konsequenter Fortsetzung der Prosodie der Versrhythmik bestimmten rhythmisch-diastematischen Gestaltungsprozessen.

In *Spleen*, komponiert im ‚ajkovskij-Jahr‘ 1888, entwickelt sich die harmonische Grundlage der Begleitung aus oszillierenden Einzeltönen, die das leise Prasseln des Regens versinnbildlichen sollen. Die melancholische Melodie veranschaulicht das unglückliche lyrische Ich des Textes. Wie in den meisten Liedern Faurés hat die Begleitung einen obligaten Charakter und wird erst durch ihre Ausgestaltung innerhalb des festgesetzten Rahmens der Begleitform zum Mittel der Textinterpretation. Entgegen der Schubert-Schumann-Tradition entfaltet die Begleitung sich also nicht als selbstständig agierendes Interpretationsmedium im Sinne eines deutschen Kunstliedes, sondern wahrt den Rahmen des Obligaten. Damit setzt die Gattung der *Mélobie* aber eine wesentliche Voraussetzung der *Romance* fort, bei der die Begleitung auch zunächst einmal eine harmonisch-rhythmische Untermalung des Gesangs darstellte.

In Bezug auf Ajkovskij bleibt festzuhalten, dass seine Technik motivischer Ausgestaltung innerhalb wechselnder Begleitfiguren im eigentlichen Sinn nicht mit einem französischen Grundverständnis von einer *Mélobie* vereinbar ist, die ihre Herkunft aus der *Romance* nicht verleugnen kann. Daraus kann man folgern, dass der Komponist sich auch nicht durch die im Salon von Adèle Boholometz oder Henriette Fuchs gehörten *Mélobies* Faurés hat inspirieren lassen, sondern mit der Vertonung nicht nur äußerlich einem Auftrag Désirée Artôts entsprach, für die er vielleicht einmal die stärksten Gefühle entwickelt hatte, deren ein Mann seiner Veranlagung fähig ist, sondern mindestens ebenso stark seinem inneren Programm folgte, das ihn motivierte, sich im Proust’schen Sinne auf die Suche nach einer schwer zu erreichenden zukünftigen Einfachheit im höheren Sinn zu begeben.