

Elisabeth Bender

Čajkovskijs Programmusik:
Übersicht über die neun Orchesterwerke

Einleitung: Čajkovskij und die Programmusik.....S. 2

Zu den einzelnen Werken:

Daten im Überblick
Entstehungsgeschichte
Programm
Formale Anlage

I.	Ouvertüre <i>Groza</i> ("Das Gewitter") op. post. 76 (1864).....	S. 15
II.	Fantasie <i>Fatum</i> op. post 77 (1868).....	S. 21
III.	Fantasie-Ouvertüre "Romeo und Julia" (1869, 1870, 1880).....	S. 30
IV.	Fantasie <i>Burja</i> ("Der Sturm") op. 18 (1873).....	S. 47
V.	Fantasie <i>Francesca da Rimini</i> op. 32 (1876).....	S. 58
VI.	Festouvertüre "1812" op. 49 (1880).....	S. 74
VII.	Symphonie in vier Bildern <i>Manfred</i> op. 58 (1885).....	S. 85
VIII.	Fantasie-Ouvertüre <i>Hamlet</i> op. 67 (1888).....	S. 103
IX.	Symphonische Ballade <i>Vojevoda</i> ("Der Wojewode") op. post. 78 (1890/91).....	S. 109
	Verzeichnis der Abkürzungen und der Literatur.....	S. 117

Bei dem vorliegenden Text handelt sich um die jeweiligen (nur in Details revidierten) Einleitungskapitel aus folgender Buchpublikation:

Elisabeth Bender, *Čajkovskijs Programmusik*, Schott: Mainz etc. 2009
(= Čajkovskij-Studien Band 11), 484 Seiten. ISBN 978-3-7957-0176-5.

Die weitaus umfangreichsten Kapitel der genannten Buchpublikation mit den musikalischen Analysen, auf die ausdrücklich hingewiesen sei, sowie mit Exkursen über Čajkovskijs unvollendetes Duett "Romeo und Julia" und seine Bühnenmusik "Hamlet" werden hier nicht mitgeteilt.

© Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz.

EINLEITUNG

Čajkovskij und die Programmusik

1. Frühe musikalische Eindrücke

"Mir scheint, daß die in der Jugend begeistert empfangenen Eindrücke dem ganzen übrigen Leben ihren Stempel aufprägen."¹

Čajkovskijs früheste musikalische Eindrücke entstammen der Volksmusik seiner Geburtsstadt Votkinsk im Ural:

"Was das russische Element betrifft, das im allgemeinen meiner Musik innewohnt, d. h. die Verwandtschaft mit dem russischen Volkslied, seiner Melodik und Harmonik, ist es darauf zurückzuführen, daß ich an einem abgelegenen Ort aufgewachsen bin und schon von frühester Kindheit an von der unbeschreiblichen Schönheit der charakteristischen russischen Volksmusik durchdrungen war, daß ich das russische Element in allen seinen Ausprägungen leidenschaftlich liebe, daß ich, mit einem Wort, im wahrsten Sinne des Wortes Russe bin."²

Früh begeistert sich Čajkovskij auch für Opernmelodien, die sein Vater auf einem aus St. Petersburg mitgebrachten Orchestrion – einer Kombination mehrerer mechanischer Musikinstrumente – zu Gehör bringt:

"Nach Petr Il'ičs eigenen Worten waren die Klänge des Orchestrions sein erster starker musikalischer Eindruck. Er konnte nicht genug davon hören. Vor allem nahmen ihn Mozarts Werke gefangen. Die leidenschaftliche Verehrung für dieses Genie nahm ihren Anfang [...], indem er zuhörte, wie das Orchestrion die Arie der Zerlina (*Vedrai carino*) und andere Ausschnitte aus *Don Giovanni* spielte. Darüber hinaus machte ihn das Orchestrion mit Werken von Rossini, Bellini, Donizetti bekannt und weckte die Liebe zur italienischen Musik, die ihn das ganze Leben über nicht verließ."³

Die Liebe zur italienischen Oper wird die Melodik seiner Kompositionen später ähnlich stark prägen wie die frühe Liebe zur russischen Volksmusik, zumal sie von 1856 an durch den berühmten neapolitanischen Gesangslehrer Luigi Piccioli⁴ nachhaltig gefördert wird.⁵

Dieser Vorliebe – und dem musikalischen Angebot – entsprechend, sind aus Čajkovskijs Ausbildungszeit an der Petersburger Rechtsschule (1850-1859) an musikalischen Ereignissen vor allem Opernbesuche überliefert. Zunächst hört er am 22. August 1850 gemeinsam mit seiner Mutter *Ein Leben für den Zaren* (*Žizn' za Carja*) von Mihail Glinka.⁶ Noch Jahre später notiert er :

"Ich aber möchte nur sagen, daß es wahrscheinlich niemanden gibt, der Glinkas Musik höher schätzen und mehr lieben würde als ich."⁷

Im Januar oder Februar 1852 besucht er den *Freischütz* von Carl Maria von Weber,⁸ und am 15. Dezember 1856 erlebt der Sechzehnjährige endlich die vollständige Bühnenaufführung von Mozarts *Don Giovanni*. Rückblickend betont er die Bedeutung dieses Ereignisses:

¹ Zit/n. Petr Il'ič Čajkovskij / Pjotr Iljitsch Tschaikowski, hg. von E. M. Orlova, Moskau und Leipzig 1978, S. 28.

² Brief Čajkovskijs an Nadežda fon Mekh vom 5. / 17. März 1878; zit/n. ČM I, S. 235 ff.

³ Žizn' Č I, S. 43.

⁴ Luigi Piccioli (1812-1868) unterrichtet von 1862 bis 1863 am Petersburger Konservatorium. Von 1859 bis 1865 ist Čajkovskij mit ihm und seiner Familie befreundet.

⁵ Picciolis Vorlieben sind allerdings sehr einseitig. Er lehnt alle Komponisten ab außer Rossini, Bellini, Donizetti und Verdi. – Žizn' Č I, S. 127.

⁶ ČPSS V, S. 37.

⁷ Tagebucheintragung Čajkovskijs vom 27. Juni 1888; zit/n. ČT, S. 274 f.

⁸ Brief Čajkovskijs vom Jan. / Febr. 1852. – ČPSS V, S. 48 f.

"Bei Mozart liebe ich alles, denn wir lieben alles an einem Menschen, den wir wirklich lieben. Am meisten den *Don Giovanni*, denn durch ihn habe ich erfahren, was Musik überhaupt ist. Bis dahin (bis zu meinem 17. Lebensjahr) kannte ich nichts außer italienischer Halb-Musik, die allerdings durchaus sympathisch ist. Die Musik des *Don Giovanni* war die erste Musik, die in mir einen erschütternden Eindruck hinterließ.⁹ [...] Daß ich heute mein Leben der Musik widme, verdanke ich Mozart. Er gab meinen musikalischen Fähigkeiten den ersten Anstoß, er zwang mich, die Musik mehr als alles andere auf der Welt zu lieben."¹⁰

Auch als Čajkovskij 1861 Gelegenheit zu einer Auslandsreise bekommt, besucht er bevorzugt Operaufführungen: In Berlin erlebt er *Orphée aux enfers* von Jacques Offenbach,¹¹ in Paris Giuseppe Verdis *Il Trovatore* und Giacomo Meyerbeers *Les Huguenots*.¹²

Sinfonische Musik kann der junge Mann dagegen kaum kennenlernen. In den Jahren vor der Gründung der Kaiserlichen Russischen Musikgesellschaft gibt es in St. Petersburg lediglich mangelhaft vorbereitete, meist von Laien vom Blatt gespielte Universitätskonzerte. In den übrigen russischen Städten ist das Angebot noch geringer,¹³ so daß Čajkovskij zunächst kaum die Möglichkeit erhält, entsprechende Repertoirekenntnisse zu erwerben.

Das ändert sich im Jahre 1859, als Anton Rubinštejn in St. Petersburg die *Russische Musikgesellschaft (Russkoe muzykal'noe obščestvo)* gründet und Čajkovskij beschließt, seine Beamtenlaufbahn aufzugeben und sich für die sogenannten Musikklassen einzuschreiben, die zum Kern des im September 1862 eröffneten Petersburger Konservatoriums werden.

Von diesem Zeitpunkt an nutzt Čajkovskij jede Gelegenheit, sich musikalisch fortzubilden. Als Richard Wagner im Jahre 1863 nach Petersburg kommt, besucht er dessen Konzert. Obwohl ihm Wagners Musik nicht gefällt, beeindruckt ihn seine Instrumentationskunst tief. Die Erinnerung an diese Begegnung wirkt nach, und noch am 16. / 28. Februar 1879 schreibt er Frau von Meck aus Paris, er sei nur einmal im Leben einem Dirigenten begegnet, dem es gelungen sei, das Orchester "wie eine Seele, wie ein einziges kolossales Instrument" zum Klingen zu bringen:

"Das war Richard Wagner, der 1863 nach Petersburg kam, um dort Konzerte zu geben, in denen er einige Beethoven-Symphonien dirigierte. Wer diese Symphonien nicht unter Wagners Dirigat hören konnte, der kann sie nicht in ihrer Gänze schätzen und ihre unerreichbare Größe nicht begreifen."¹⁴

Während seiner Ausbildung zum professionellen Musiker eignet Čajkovskij sich systematisch das ihm fehlende Repertoire an – vor allem in Form von vierhändigen Klavierauszügen, die er bevorzugt mit seinem Studienkollegen German Laroš am Klavier ausprobiert. Laroš erinnert sich:

"Mancher Leser wird sich wundern zu hören, daß Petr Il'ič dem Komponisten Henry Litolff in diesen Jünglingsjahren größte Begeisterung entgegenbrachte, genauer gesagt, seinen zwei Ouvertüren *Robespierre* und *Die Girondisten*, vor allem der letzteren. Ohne Übertreibung kann man sagen, daß seit diesen Ouvertüren und seit Meyerbeers *Struensee* Petr Il'ič's lebenslange Begeisterung für Programmmusik begann. In seinen frühen Ouvertüren, *Romeo und Julia* nicht ausgeschlossen, ist der Einfluß Litolffs fühlbar."¹⁵

⁹ Tagebucheintragung Čajkovskijs vom 20. September, vermutlich 1887 (das Jahr läßt sich nicht zweifelsfrei ermitteln), zit/n. ČT, S. 272.

¹⁰ Brief Čajkovskijs an Nadežda von Meck vom 16. / 28. März 1878, zit/n. ČM I, S. 26 ff.

¹¹ Brief vom 9. / 21. Juli 1861 aus Berlin an den Vater. – ČPSS V, S. 64 f.

¹² Brief vom 12. / 24. August 1861 aus Paris an den Vater. – ČPSS V, S. 68 f.

¹³ Žizn'Č I, S. 124.

¹⁴ ČM II, S. 56 f.

¹⁵ Laroš/stati, Bd. II, Teil 1, S. 51. – Laroš weist auch darauf hin, daß der Einfluß Franz Liszts auf Čajkovskij nur unbedeutend gewesen sei. Allein die Sinfonische Dichtung *Orpheus* habe ihn begeistert. Die Analyse von

Somit verbindet sich die frühe Begeisterung für die textgezeugte Gattung Oper (die Čajkovskij bezeichnenderweise zuerst in textlosen Bearbeitungen für Orchester kennenlernt) mit dem erwachenden Interesse für sinfonische Musik, und es verwundert kaum, daß diese Vorlieben Čajkovskijs Aufmerksamkeit in der Folge auf die Gattung der Programmusik lenken.

2. Grundsätzliche Merkmale von Čajkovskijs Programmusik

Programmusik zieht sich wie ein roter Faden durch Čajkovskijs gesamtes kompositorisches Schaffen.

Entstehung	Opus	Programmatische Werke	Sonstige Orchesterwerke
1864	op. posth. 76	<i>Das Gewitter (Groza)</i>	
1866	op. 13		<i>I. Sinfonie</i> (1. Fassung)
1868	op. posth. 77	<i>Fatum</i>	
1869		<i>Romeo und Julia</i> (1. Fassung) ¹⁶	
1870		<i>Romeo und Julia</i> (2. Fassung) ¹⁷	
1872	op. 17		<i>II. Sinfonie</i> (1. Fassung) ¹⁸
1873	op. 18	<i>Der Sturm (Burja)</i>	
1874	op. 13		<i>I. Sinfonie</i> (2. Fassung)
1875	op. 29		<i>III. Sinfonie</i>
1876	op. 32	<i>Francesca da Rimini</i>	
1877	op. 36		<i>IV. Sinfonie</i>
1878/79	op. 43		<i>Suite Nr. 1</i>
1879	op. 17		<i>II. Sinfonie</i> (2. Fassung)
1880		<i>Romeo und Julia</i> (3. Fassung) ¹⁹	
1880	op. 45		<i>Capriccio italien</i>
1880	op. 49	Festouvertüre <i>Das Jahr 1812</i> (<i>"1812 god", Toržestvennaja Uvertjura</i>)	
1883	op. 53		<i>Suite Nr. 2</i>
1884	op. 55		<i>Suite Nr. 3</i>
1885	op. 58	<i>Manfred</i> . Sinfonie in vier Bildern nach einem dramatischen Gedicht von Byron (<i>Manfred. Simfonija v četyreh kartinah po dramatičeskoj poëme Bajrona</i>)	
1887	op. 61		<i>Suite Nr. 4 (Mozartiana)</i>
1888	op. 64		<i>V. Sinfonie</i>
1888	op. 67	<i>Hamlet (Gamlet)</i>	
1890/91	op. posth. 78	<i>Der Wojewode (Voevoda)</i>	
1891/92			<i>Sinfonie Es-Dur</i>
1893	op. 74		<i>VI. Sinfonie</i>

Zu Čajkovskijs Auffassung von der Gattung Programmusik und zu seiner Vorstellung von sinfonischer Form sind etliche grundlegende Äußerungen erhalten. Beispielsweise schreibt der Komponist in einem Brief vom 5. / 17. Dezember 1878 an Nadežda fon Mekk :

"Was ist Programmusik? Da wir beide der Meinung sind, daß Musik nicht aus einem leeren Spiel von Tönen bestehen soll, so ist, von unserer höheren Warte aus betrachtet, jede Musik programmatisch. Aber

Francesca da Rimini wird allerdings zeigen, daß sich Čajkovskij bezüglich der Form durchaus an Liszt orientiert hat.

¹⁶ Wurde zu Čajkovskijs Lebzeiten nicht publiziert.

¹⁷ Erstdruck Berlin: Bote & Bock 1871 (ohne Opuszahl).

¹⁸ Die Partitur wurde von Čajkovskij vernichtet.

¹⁹ Erstdruck Berlin: Bote & Bock 1881 (ohne Opuszahl).

im engeren Sinn versteht man unter diesem Terminus jene sinfonische bzw. Instrumentalmusik, die ein bestimmtes, dem Publikum im Programm erläutertes Sujet illustriert und die den Titel dieses Sujets trägt [...]."²⁰

In Anlehnung an Berlioz macht der Komponist hier zur Bedingung, daß dem Publikum ein schriftlich fixiertes Programm mitgeteilt werden muß und daß sich dieses Programm auch im Titel niederschlägt.

Für das Entstehen seiner Kompositionen unterscheidet Čajkovskij gegenüber Frau fon Mekk in seinem Brief vom 24. Juni 1878 ganz allgemein zwei mögliche Anlässe:

"Zunächst muß ich meine Kompositionen in zwei Gruppen einteilen [...]: erstens Werke, die ich aus eigener Initiative, aus einem unwiderstehlichen Drang komponiere; zweitens Werke, die ich aus äußerem Anlaß, auf Wunsch eines Freundes oder Verlegers, oder auf Bestellung schreibe [...]. Ich weiß aus Erfahrung, daß die Qualität eines Werkes nicht davon abhängt, ob es der einen oder der anderen Gruppe angehört. Oft ist es vorgekommen, daß eine Komposition der zweiten Gruppe sich als gelungen erwies, obwohl ich ihre Entstehung einem Anstoß von außen verdanke, während ein aus innerem Antrieb entstandenes Werk infolge widriger Begleitumstände nicht so gut gelang [...].

Für die Werke der ersten Gruppe ist nicht der geringste Willensakt erforderlich. Man muß nur der inneren Stimme gehorchen [...]. Ein Zustand, der beinahe als Trance bezeichnet werden kann. [...] Für die Werke der zweiten Kategorie muß man sich manchmal in Stimmung versetzen und Trägheit und Unlust überwinden [...]."²¹

Neben der Möglichkeit, daß Werke auf eigene Initiative entstehen oder auf fremde Initiative zurückgehen, bedenkt Čajkovskijs außerdem die Frage nach der Inspiration. Am 5. / 17. Dezember 1878 teilt er Nadežda fon Mekk diesbezüglich mit:

"Ich finde, daß der Komponist sinfonischer Werke zwei verschiedene Arten der Inspiration haben kann: eine subjektive und eine objektive. Im ersten Fall drückt er in seiner Musik seine Gefühle der Freude und des Leides aus, er gießt sozusagen – einem Lyriker gleich – seine eigene Seele aus. Hier ist ein Programm nicht nur unnötig, sondern sogar unmöglich. Ganz anders ist es, wenn der Komponist ein poetisches Werk liest, oder von einem Bild der Natur ergriffen wird und das Sujet, das seine Inspiration entzündete, in musikalischer Form ausdrücken möchte. Dann ist ein Programm unentbehrlich [...] Jedenfalls haben, meiner Meinung nach, beide Gattungen dieselbe *raison d'être* [...]. Selbstverständlich eignet sich nicht jedes Sujet für eine Sinfonie, ebensowenig wie nicht jedes für eine Oper paßt, aber Programmmusik kann und muß es nichtsdestoweniger geben. Es wäre genauso wenig sinnvoll, zu verlangen, daß die Literatur ohne epische Elemente auskommen und sich nur mit Lyrik begnügen müßte."²²

Aus diesem Zitat wird deutlich, daß Čajkovskij zwei Inspirationsquellen unterscheidet: Unter subjektiver Inspiration versteht er sein eigenes seelisches Potential und seine emotionale Befindlichkeit; diese im Künstler wirkenden Kräfte drängen als Musik nach außen. Die objektive Inspiration dagegen geht den umgekehrten Weg, indem äußere Eindrücke seelische Reaktionen in Gang setzen; sie werden verarbeitet und in eine Musik umgesetzt, die im weitesten Sinne deskriptive Züge trägt.

Beide Klassifikationen decken sich nicht: Die Frage nach der Inspiration ist unabhängig von dem Auftraggeber oder der Person, die ein Sujet zur Vertonung vorschlägt.

Unter Čajkovskijs Programmmusiken gibt es nur zwei Auftragswerke: die Ouvertüre *Das Jahr 1812*, die offiziell über Čajkovskijs Verleger bestellt wird, und die Fantasieouvertüre *Hamlet*, die auf Anfrage eines Schauspielers zunächst als Teil einer Bühnenmusik konzipiert wird. Mit Ausnahme von *Gewitter*, *Fatum* und *Francesca da Rimini* gehen alle Sujets auf Anregungen anderer Personen zurück oder werden vom Komponisten vorab mit Freunden oder Verwandten durchgesprochen.

²⁰ ČM I, S. 530 ff.

²¹ Zit/n. *Teure Freundin* ²/1966, S. 215 ff.

²² ČM I, S. 530 ff.

Aber unabhängig davon, ob die Werke auf eigene oder auf fremde Initiative zurückgehen, erhalten sie allesamt (*Fatum* vielleicht ausgenommen) ihre Inspiration von außen. Zumeist entstammt diese objektive Inspiration einem literarischen Werk, das zu einem Programm komprimiert wird und die Musik und ihre kompositorische Form entscheidend bestimmt. Aus den schriftlichen Zeugnissen, die zur Entstehung der Programme überliefert sind, wird erkennbar, daß die kompositorischen Formlösungen gleichzeitig mit dem Programm entstehen, wobei der Komponist die Vorlagen musikalisch auf unterschiedliche Weise reflektiert.

Über die Form seiner Werke äußert sich der Komponist in seinem Brief vom 24. Juni 1878 an Nadežda fon Meck:

"Sie fragen mich, ob ich mich an vorgeschriebene Formen halte? Ja und nein. Es gibt Werke – z. B. Sinfonien –, welche die Einhaltung einer bestimmten Form voraussetzen. In solchen Fällen verfähre ich meistens nach der traditionellen Form, aber nur im allgemeinen, d. h. in der Reihenfolge der Sätze. In Einzelheiten kann man sich beliebige Freiheiten erlauben, wenn es die Entwicklung des musikalischen Gedankens verlangt. So sind z. B. im ersten Satz unserer Symphonie²³ gravierende Abweichungen enthalten. Das zweite Thema, das in einer verwandten Tonart und zudem in Dur stehen müßte, steht bei mir in einer entfernten Tonart in Moll.²⁴ Bei der Wiederkehr des Hauptteils im ersten Satz kommt das zweite Thema überhaupt nicht mehr vor²⁵ [...]. In der Vokalmusik, in der alles vom Text abhängt und in Fantasien (z. B. im *Sturm* und in *Francesca* [da Rimini]) ist die Form ganz frei."²⁶

Bezüglich der Freiheit ihrer Form nennt Čajkovskij die Vokalmusik und die Fantasien in einem Atemzug. Diese Bemerkung ist, sei sie bewußt oder unbewußt, von großer Bedeutung, denn die Analysen ergeben tatsächlich Zusammenhänge zwischen beiden Gattungen.

Form und Programm können auf unterschiedliche Weise zueinander in Beziehung gesetzt, d. h. unterschiedlich gewichtet werden. Eine uneingeschränkte Priorität der Form kann nur in absoluter Musik verwirklicht werden. Hat dagegen das Programm Priorität, so ist die Form frei. Dabei fällt auf, daß Čajkovskijs freie Formen eine Neigung zur Symmetrie aufweisen; das ist vor allem für die von ihm als Fantasien bezeichneten Werke charakteristisch.

Daß Čajkovskij auch die Sonatenhauptsatzform sehr frei behandelt, geht aus seinem Brief vom 24. Juni 1878 hervor. Diese Freiheiten erlaubt er sich nicht nur in seinen Sinfonien, sondern auch in seiner Programmmusik, in der er bisweilen ebenfalls auf das Struktur-schema des Sonatenhauptsatzes zurückgreift. Trotzdem ergeben sich für Čajkovskij Probleme bei der Verbindung von Programm und Sonatenhauptsatzform, die ihn dazu bringen, die herkömmliche Form zu sprengen und neue, ungewohnte Lösungen zu finden. Es entstehen Werke, die in ihren freien Teilen (meist in der Introduction) auf den Inhalt des Dramas vorausweisen, während die Themen zwar programmatischen Inhalts sind, aber im weiteren Verlauf der Komposition zugleich als rein musikalisches Material behandelt werden. Gleichzeitig kann die Kombination der Themen in der Durchführung auf gewisse Konstellationen der handelnden Personen hinweisen. Gegen Ende des Werks und in der Coda werden dann die semantischen Vorausdeutungen der Introduction eingelöst. Besonders klar zeigt sich dies in *Romeo und Julia* und in *Hamlet*.

Den formalen Freiheiten entsprechend, die sich Čajkovskijs zugunsten des Programms erlaubt, wählt er in seiner Korrespondenz zu der Zeit, in der die einzelnen Werke entstehen,

²³ Frau fon Meck ist Widmungsträgerin der *IV. Symphonie* ("meinem besten Freunde").

²⁴ In der *IV. Symphonie* in f-Moll steht das Seitenthema (*Moderato assai quasi Andante* T. 116 ff. mit Auftakt) in as-Moll, ist also nicht sehr weit entfernt.

²⁵ Čajkovskij spricht von der Reprise. Er vermeidet in der Korrespondenz mit Frau fon Meck weitgehend Fachausdrücke. Hier irrt der Komponist, denn am Anfang der Seitensatzreprise (*Moderato assai, quasi Andante*, T. 295 ff.) kehrt das Thema in d-Moll wieder.

²⁶ ČM I, S. 371 ff.

unterschiedliche Gattungsbezeichnungen: *Fatum* nennt er "Orchesterfantasie" oder "sinfonische Fantasie", während er *Romeo und Julia* als "Ouvertüre" bezeichnet, ebenso wie *Das Jahr 1812* und *Hamlet*. Für den *Sturm* wählt er den Terminus "Fantasie", und *Francesca da Rimini* wird sowohl als "Fantasie" als auch als "sinfonische Dichtung" bezeichnet. Eine Sonderstellung nimmt *Der Wojewode* ein, den Čajkovskij "sinfonische Dichtung" oder "Ballade für Orchester" nennt. Die Analyse wird zeigen, daß die Gattungsbezeichnungen, die er für seine Kompositionen wählt, in deutlichem Zusammenhang mit den musikalischen Formlösungen stehen, die er für seine Programmusiken findet.

Innerhalb von Čajkovskijs Programmusik gibt es Werke, denen ein vorab schriftlich formuliertes und dem Hörer bekanntes Programm zugrunde liegt (*Der Sturm* und *Francesca da Rimini*), und andere Werke, bei denen zunächst nur der Titel auf eine inhaltliche Bedeutung hinweist (dies sind *Fatum*, *Das Jahr 1812* und *Der Wojewode*) oder die Kenntnis des literarischen Sujets vorausgesetzt wird (*Romeo und Julia* und *Hamlet*):

Gattungsbezeichnung und Titel ²⁷	Vorlage von	Widmung an	Kompositionsform
Ouvertüre <i>Das Gewitter (Groza)</i>	Ostrovskij	–	freie Sonatenhauptsatzform
Fantasie <i>Fatum</i>	–	M. Balakirev (vorgesehen)	frei
Ouvertüre <i>Romeo und Julia</i> (<i>Romeo i Džul'etta</i>)* – drei Fassungen	Shakespeare	M. Balakirev	freie Sonatenhauptsatzform (alle drei Fassungen)
Fantasie <i>Der Sturm (Burja)</i> *	Shakespeare	V. Stasov	frei
Fantasie <i>Francesca da Rimini</i> (<i>Frančeska da Rimini</i>)	Dante	S. Taneev	frei
Festouvertüre " <i>Das Jahr 1812</i> " (<i>Toržestvennaja Uvertjura "1812 god"</i>)	(Jazykov? Siehe Analysekapitel)	–	freie Sonatenhauptsatzform
Sinfonie <i>Manfred</i> *	Byron	M. Balakirev	viersätzig, <i>Idée fixe</i> in allen Sätzen ("Bildern")
Fantasieouvertüre <i>Hamlet</i> (<i>Gamlet</i>)	Shakespeare	E. Grieg	freie Sonatenhauptsatzform
Sinfonische Ballade <i>Der Wojewode</i> (<i>Voevoda</i>)	Puškin	–	freie Form

Die Analysen werden belegen, daß Čajkovskij sich offenbar auch in den Werken, zu denen heute kein Programm mehr bekannt ist, auf literarische Quellen stützt (*Fatum* ausgenommen), und daß die Programme aus der Musik erschlossen werden können.

3. Zu den Widmungsträgern

Ein Blick auf die Widmungsträger der programmusikalischen Kompositionen gibt einen Eindruck von Čajkovskijs musikalischem Umfeld – bis hin zur Entstehungszeit des *Hamlet*. Wichtigster und einflußreichster Widmungsträger ist Milij Balakirev. Der aus einer verarmten Adelsfamilie aus Nižnij Novgorod stammende, zunächst als Pianist und Klavier-Improvisator geschätzte Balakirev ist musikalisch Autodidakt.²⁸ Im Jahre 1862 gründet er gemeinsam mit Gavriil Lomakin die sogenannte *Kostenfreie Musikschule* (*besplatnaja muzykal'naja škola*), die jedem Begabten unentgeltlich offensteht. Damit opponiert er bewußt gegen Anton Rubinštejn, der an dem von ihm geleiteten Petersburger Konservatorium Studiengebühren erhebt. Auch als Dirigent (eine Tätigkeit, die Balakirev

²⁷ Bei den mit * markierten Werken geht die Anregung vom Widmungsträger aus.

²⁸ Seine einzige systematische Unterweisung sind zehn Unterrichtsstunden, die er als Zehnjähriger in Moskau von dem Pianisten Alexandre Dubuque (Aleksandr Ivanovič Djubjuk; 1812-1897) erhält.

von Februar 1863 an ausübt) setzt Balakirev sich bewußt von Rubištejn ab. Statt wie dieser in den Konzerten der Russischen Musikgesellschaft vornehmlich deutsche und französische Komponisten aufzuführen, nimmt Balakirev neben Werken von Berlioz, Schumann und Liszt vor allem Musik slawischer Komponisten in seine Programme auf und bietet damit gezielt jungen russischen Tonsetzern ein öffentliches Forum. Diese Programmkonzeption behält er bei, als er zwischen 1867 und 1869 Rubištejns Nachfolge als Dirigent der von der Russischen Musikgesellschaft veranstalteten Konzerte antritt.

Balakirevs musikästhetische Ansichten werden insbesondere von seinen Freunden und Schülern Cesar' Kjuj, Modest Musorgskij, Nikolaj Rimskij-Korsakov und Aleksandr Borodin geteilt. Für die fünf Komponisten prägt Vladimir Stasov 1867 anlässlich eines Konzerts ausschließlich mit Werken slawischer Kompositionen, das im Rahmen des in Petersburg stattfindenden panslawistischen Kongresses veranstaltet wird, den prägnanten und bis heute populären Begriff *Das Mächtige Häuflein* (*Mogučaja kučka*). In seiner Grußbotschaft formuliert er:

"Mögen unsere Gäste nie vergessen, über wieviel Poesie, Gefühl, Talent und Verstand dieses kleine, aber schon mächtige Häuflein russischer Musiker verfügt."²⁹

Unter Verzicht auf die akademischen Disziplinen, die am Konservatorium gelehrt werden, unterrichtet Balakirev seinen Kreis vornehmlich anhand von Partituren namhafter Komponisten, die er bis ins Detail analysieren läßt. Nikolaj Rimskij-Korsakov erinnert sich:

"Balakirew, der selbst nicht nur keinerlei systematische Ausbildung in Harmonie und Kontrapunkt genossen hatte, sondern sich sogar niemals, auch nicht oberflächlich, damit beschäftigt hatte, hielt diese theoretischen Fächer offensichtlich für überflüssig [...]. Er beherrschte den Kontrapunkt ebenso wie die Form und den Orchestersatz, kurz, alles, was ein Komponist braucht. Er erreichte das alles durch seine umfassende Kenntnis der Musikliteratur [...]. Balakirew, der selbst zu seiner Ausbildung nicht durch eine Schule gegangen war, hielt das auch bei anderen nicht für notwendig. Sein Grundsatz hieß: Wir brauchen keine systematische Ausbildung, sondern wir müssen von Anfang an schöpferisch tätig sein und an den eigenen praktischen Versuchen lernen [...]"³⁰

Als Čajkovskij am 28. März 1868 in Balakirevs Wohnung mit den Mitgliedern des Mächtigen Häufleins bekannt wird, ist Balakirev bereits zur einflußreichsten Persönlichkeit des Petersburger Musiklebens aufgestiegen: "Sein Einfluß auf die Menschen seiner Umgebung war unvorstellbar groß und wirkte fast wie eine magnetische, ja spiritistische Kraft", formuliert Rimskij-Korsakov.³¹

Balakirevs Einfluß auf Čajkovskij äußert sich ganz unterschiedlich. An der Entstehung der Fantasie *Fatum*, deren Programm geheim bleibt, hat er keinen Anteil. Vermutlich faßt Čajkovskij ihn vor allem deshalb als Widmungsträger ins Auge, weil er darauf hofft, Balakirev werde die Fantasie in einem seiner Petersburger Konzerte aufführen. Tatsächlich erfüllt sich diese Hoffnung. Da Balakirev das Werk jedoch gänzlich mißfällt, unterbleibt die eigentlich vorgesehene Widmung.

Balakirevs Kritik verletzt Čajkovskij zwar, aber spornt ihn auch an. An der Entwicklung des nächsten programmmusikalischen Werks, *Romeo und Julia*, ist Balakirev maßgeblich beteiligt. Er entwirft nicht nur das Programm, sondern legt auch die kompositorische Form und den Tonartenplan fest. Dadurch sieht sich Čajkovskij gezwungen, sich erneut mit der Sonatenhauptsatzform auseinanderzusetzen, die ihm im *Gewitter* und in der *I. Sinfonie* Schwierigkeiten bereitet hatte. Drei Fassungen der Ouvertüre legen Zeugnis ab von diesem Ringen um die musikalische Form.

²⁹ Zit/n. Neef 1992, S. 7.

³⁰ Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakov: *Chronik meines musikalischen Lebens*, Leipzig 1967, S. 45 ff.

³¹ Ebenda.

Noch gravierender ist Balakirevs Einfluß auf die *Manfred-Sinfonie* – und wieder zielen seine Anregungen auf eine spezifische kompositorische Formgebung: Er rät Čajkovskij, ein zyklisches Werk mit einer in allen vier Sätzen wiederkehrenden *Idée fixe* zu schreiben. Eine Art *Idée-fixe*-Technik hatte Čajkovskij zwar bereits vor der *Manfred-Sinfonie* in seiner *IV. Sinfonie* eingeführt, indem er im ersten und im letzten Satz eine Art Schicksalsfanfare verwendet. In der *V. Sinfonie*, die der *Manfred-Sinfonie* nachfolgt, ist die *idée fixe* dann aber – wie in *Manfred* – in alle Sätze eingearbeitet. So kann man vermuten, daß Balakirevs Beharren auf einer zyklischen Form Čajkovskij in seinem Interesse an dieser musikalischen Gestaltungsidee bestärkt und damit die kompositorische Form der *V. Sinfonie* (und, weitergehend, Čajkovskijs gesamte musikalische Entwicklung) beeinflusst.

Der Widmungsträger der Fantasie *Der Sturm (Burja)*, Vladimir Stasov, ist ein universal gebildeter, polyglotter Publizist, der sich für alle Formen der Kunst interessiert und sich leidenschaftlich für die Entstehung einer nationalrussischen Musik engagiert. Neben Čajkovskijs Dedikation zeugen auch zahlreiche Widmungen anderer Komponisten davon, wie viele musikalische Werke auf Stasovs Anregungen zurückgehen.

Im Jahre 1833 verfaßt Stasov für die Zeitschrift *Europäischer Bote (Vestnik Evropy)* die bedeutsame Abhandlung *25 Jahre Russische Kunst (Dvadcat' pjat let russkago iskusstva)* mit einem umfangreichen Unterkapitel *Unsere Musik (Naša muzyka)*.³² Für Stasov beginnt die russische Musik mit Glinka; am Anfang seiner Ausführungen würdigt er Glinka und Dargomyžskij: "Glinka dachte, er begründe lediglich die russische Oper. Er irrte. Er begründete die gesamte russische Musik, die russische musikalische Schule, ein ganz neues System." Im Jahr 1855, in dem der achtzehnjährige Balakirev von Nižnij Novgorod nach St. Petersburg übersiedelt, beginnt für Stasov eine ganz neue Phase der russischen Musik. Er beschreibt detailliert Balakirevs Wirken und die Genesis des *Mächtigen Häufleins*, das er zunächst als *Neue Russische Schule (Novaja Russkaja Škola)* bezeichnet. In diesem Zusammenhang werden neben Balakirevs Kompositionen, die bei ihm einen breiten Raum einnehmen, auch Werke von Kjuj, Musorgskij, Rimskij-Korsakov und Borodin kritisch erörtert. Auch Čajkovskij ist ein (allerdings relativ kurzer) Abschnitt gewidmet. Stasov führt aus, daß Čajkovskij von den sechziger Jahren an eigenständig, d. h. unabhängig von der *Neuen Russischen Schule* arbeitet. Er bescheinigt ihm großes Talent, das jedoch durch das Studium am Konservatorium einem schlechten Einfluß ausgesetzt worden sei; deshalb hätten sich Eklektizismus und Anspruchslosigkeit in schädlicher Weise auf seine Werke ausgewirkt. Čajkovskij habe anfänglich sehr viel Sympathie für die Mitglieder der *Neuen Russischen Schule* gezeigt, sich dann aber durch seine Lehrtätigkeit am Konservatorium und durch den Einfluß der Russischen Musikgesellschaft kontinuierlich von einer dezidiert slawischen Musik entfernt.

Stasovs grundsätzliche musikästhetische Einstellung zeigt sich deutlich in der Wertung der einzelnen Gattungen. So lobt er Čajkovskij hauptsächlich als Sinfoniker und vor allem als Schöpfer programmusikalischer Werke, während er sich über sein Opernschaffen negativ äußert. Unter den Programmusiken hebt er *Romeo und Julia*, *Sturm* und *Francesca da Rimini* hervor und erwähnt auch sehr lobend das *III. Streichquartett* es-Moll (op. 30), insbesondere dessen *Adagio*³³ im russischen Kirchenstil. Als chef d'oeuvre würdigt er das Finale der *II. Sinfonie*, das am stärksten den ästhetischen Zielen des Mächtigen Häufleins nahekkommt: "Dieses Finale (C-Dur) ist durch sein Kolorit, seine meisterliche Faktur und seinen Humor eines der wichtigsten Werke der ganzen Russischen Schule."

³² *Sobranie sočinenij V. V. Stasova*, 3 Bde., St. Petersburg 1894. *Naša muzyka* in Bd. I, S. 646 ff.

³³ Hier ist offenbar der III. Satz, *Andante funebre e doloroso ma con moto*, gemeint.

Die Fantasie *Francesca da Rimini* widmet Čajkovskij seinem Schüler und Freund Sergej Taneev. Zwar ist Taneev nicht an dem Programm des Werks beteiligt; die Widmung zeugt aber von der lebenslangen Freundschaft der beiden Musiker.

Taneev studiert am Moskauer Konservatorium bei Nikolaj Rubiňštejn Klavier und bei Čajkovskij Harmonielehre, Komposition und Instrumentation. Schon als Student ist er ein hervorragender Pianist und soll ursprünglich zum Widmungsträger von Čajkovskijs *I. Klavierkonzert* werden, das zwischen November 1874 und Februar 1875 entsteht.³⁴ Doch dann entscheidet der Komponist sich für Hans von Bülow, der das Werk am 25. Oktober 1875 in Boston (USA) uraufführt. Sergej Taneev übernimmt die Moskauer Erstaufführung – nur ein halbes Jahr, nachdem er als erster Student des Moskauer Konservatoriums sein Studium mit gleich zwei Goldmedaillen abgeschlossen hat: einer im Fach Klavier und einer zweiten im Fach Komposition.

Als Čajkovskij im Jahre 1878 seine Professur für Musiktheorie und Instrumentation am Moskauer Konservatorium aufgibt, verzichtet Taneev auf eine Fortsetzung seiner Pianistenlaufbahn, um sein Nachfolger zu werden. In den Jahren 1880 und 1881 übernimmt er außerdem die Klavierklassen von Karl Klindworth und von Nikolaj Rubiňštejn, ist von 1885 bis 1889 Direktor des Moskauer Konservatoriums, beteiligt sich nach Čajkovskijs Tod an der Gründung des Čajkovskij-Haus-Museums in Klin und widmet sich dem kompositorischen Nachlaß seines verstorbenen Freundes, indem er einige unvollendet gebliebene Werke fertigstellt und herausgibt.

Im Winter 1887/1888 unternimmt Čajkovskij eine ausgedehnte Konzertreise durch Europa mit Stationen in Berlin, Leipzig, Magdeburg, Hamburg, Lübeck, Prag, Paris und London. In Leipzig lernt er am 20. Dezember 1887 / 1. Januar 1888 bei Adolf Brodskij Johannes Brahms und Edvard Grieg kennen. Čajkovskij bringt Grieg von Anfang an große Sympathie entgegen: "Grieg und seine Frau sind furchtbar nett."³⁵ In seinen Erinnerungen, die er 1888 in Tiflis zu schreiben beginnt, erinnert er sich ausführlich an die erste Begegnung mit dem Ehepaar und bezeichnet Grieg als einen Mann von zartem Wuchs und großer Ausstrahlung, mit dem er sich wesensverwandt fühle. Griegs Musik nennt er "zutiefst menschlich".³⁶ Diese Sympathie schlägt sich auch in einem Brief vom 24. Dezember 1887 / 5. Januar 1888 an den Verleger Jurgenson nieder: "Aber wer mich völlig begeistert, ist Grieg. Er ist eine fesselnde sympathische Persönlichkeit, auch seine Frau."³⁷ Daß die Begeisterung anhält, geht aus einem Brief an Modest Čajkovskij vom 20. Januar / 1. Februar 1888 hervor: "Grieg mit Frau (bezaubernde Menschen)".³⁸

Am 5. / 17. September 1888 teilt der Komponist dann Edward Grieg in deutscher Sprache mit: "Ich habe eine neue Sinfonie geschrieben und auch eine *Hamlet-Ouvertüre* (die aber noch nicht instrumentiert ist). Die Ouvertüre ist Ihnen gewidmet."³⁹ Am 10. / 22. Juli 1890 bittet er seinen Verleger Jurgenson um die Übersendung der Partitur an Grieg:

"Ein Exemplar der Partitur muß, sobald sie fertig ist, Grieg geschickt werden. Da ich seine Adresse nicht weiß, so schicke es an Dr. Abraham (Peters) zur Weiterleitung an Grieg."⁴⁰

Grieg hat auf die Entstehung der ihm gewidmeten Komposition keinen Einfluß. Wie bei Taneev erfolgt die Dedikation aus Sympathie und Wertschätzung.

³⁴ So ist es dem Titelblatt des Autographs zu entnehmen, auch wenn andere Quellen besagen, die Komposition sei ursprünglich Nikolaj Rubiňštejn zugeordnet gewesen.

³⁵ Eintragung im Tagebuch Nr. 7 vom 20. Dezember 1887 / 1. Januar 1888 (ČT, S. 237).

³⁶ *Muzykal'nie fel'etony i zametki Petra Il'iča Čajkovskogo* 1898, S. 370 f.

³⁷ ČJu II, S. 76.

³⁸ ČB, S. 390.

³⁹ ČPSS IX, S. 519.

⁴⁰ ČJu II, S. 172.

4. Čajkovskijs Programmusik im Kontext der russischen Musik seiner Zeit

Um Čajkovskijs einsätzig⁴¹ Programmusik in den zeitgenössischen russischen Kontext einordnen zu können, bedarf es eines Überblicks über die wichtigsten einsätzigen Orchesterkompositionen dieser Zeit,⁴² deren Titel auf außermusikalische Inhalte hindeuten.⁴³

1845 ⁴⁴	Glinka	<i>Spanische Ouvertüre (Ispanskaja Uvertjura) Nr. 1</i> (Untertitel: <i>Jota aragonesa</i>), Leipzig 1858 ⁴⁵ .
1848	Glinka	<i>Kamarinskaja</i> , St. Petersburg 1860.
1848	Glinka	<i>Recuerdos de Castilla</i> , nicht veröffentlicht.
1850	Glinka	<i>Spanische Ouvertüre (Ispanskaja Uvertjura) Nr. 2</i> , gedruckt als <i>Souvenir d'une nuit d'été à Madrid</i> , Leipzig 1858.
1857	Balakirev	Ouvertüre über ein spanisches Marschthema (<i>Uvertjura na temu ispanskogo marša</i>) 1. Fassung nicht veröffentlicht. 2. Fassung 1886, Moskau 1887.
1858-61	Balakirev	<i>Musik zu Shakespeares Tragödie "König Lear"</i> (<i>Muzyka k tragedii U. Šekspira "Korol' Lir"</i>) 1. Fassung nicht veröffentlicht. 2. Fassung 1902-05, Leipzig 1906.
1858	Balakirev	Ouvertüre über drei russische Volksliedthemen (<i>Uvertjura na temy treh russkih pesen</i>) Nr. 1, 1. Fassung nicht veröffentlicht. 2. Fassung 1881, Moskau 1882.
1862	Dargomyžskij	<i>Baba Jaga oder Von der Volga nach Riga – Scherzhafte Fantasie</i> (<i>Baba-Jaga ili S Volgi nach Riga [sic] – Šutka-Fantazija</i>), St. Petersburg 1872.
1863-67	Dargomyžskij	<i>Finnische Fantasie (Čuhonskaja Fantazija)</i> , St. Petersburg 1872.
1863/64	Balakirev	<i>Ouvertüre über drei russische Themen Nr. 2</i> , 1. Fassung, mit dem Titel <i>Musikalisches Bild 1000 Jahre</i> (<i>Muzykal'naja kartina 1.000 let</i>), St. Petersburg 1869. 2. Fassung 1884, mit dem Titel <i>Rußland (Rus')</i> , St. Petersburg 1889.
1864	Dargomyžskij	<i>Kazačok</i> , Fantasie, St. Petersburg 1868.
1864	Rubinštejn, Anton	<i>Faust</i> – Musikalisches Bild nach Goethe op. 68, Leipzig 1864.
1866	Rimskij-Korsakov	<i>Ouvertüre über drei russische Volksliedthemen</i> (<i>Uvertjura na temy treh russkih pesen</i>) op. 28, 1. Fassung 1866, Moskau 1954. 2. Fassung 1879/80, Leipzig 1886.
1866/67	Čajkovskij	<i>Das Gewitter (Groza)</i> op. 76 posth. – Ouvertüre zu Ostrovskijs gleichnamigem Drama.

⁴¹ Um die Übersicht nicht zu überfrachten, bleiben hier Čajkovskijs *Manfred-Sinfonie* und die mehrsätzigen programmatischen Werke seiner Zeitgenossen außer acht.

⁴² Bis ins Jahr 1891, dem Entstehungsjahr von Čajkovskijs Sinfonischer Ballade *Voevoda (Der Wojewode)*.

⁴³ Die Daten zu Čajkovskijs Werken können den Übersichten zu Beginn der betreffenden Kapitel entnommen werden. Die Zusammenstellung der übrigen Werke orientiert sich an: Marc Mühlbach, *Russische Musikgeschichte im Überblick: ein Handbuch*, Berlin 1994. – Boris Assafjew, *Die Musik in Rußland (von 1800 bis zur Oktoberrevolution 1917), Entwicklungen – Wertungen – Übersichten*, hg. und übersetzt von Ernst Kuhn, Berlin 1998.

⁴⁴ Jahr der Komposition.

⁴⁵ Erscheinungsjahr.

1867	Balakirev	<i>Ouvertüre über drei tschechische Volksliedthemen</i> (<i>Uvertjura na temy treh češckih pesen</i>), nicht veröffentlicht. 2. Fassung 1905 als sinfonische Dichtung <i>In Böhmen</i> (<i>V Čehii</i>), Leipzig 1906.
1867	Musorgskij	<i>Johannisnacht auf dem kahlen Berge</i> . Intermezzo für Orchester. ⁴⁶ Fassung Rimskij-Korsakov: St. Petersburg 1886. Urtext: mit dem Titel <i>Die Nacht auf dem Kahlen Berge</i> , Moskau 1968.
1867	Rimskij-Korsakov	<i>Sadko</i> , Sinfonische Dichtung op. 5. 1. Fassung 1867: <i>Sadko. Musikalisches Bild. Eine Episode</i> <i>aus der Byline von Sadko, dem Kaufmann aus Novgorod</i> (<i>"Sadko". Muzykal'naja kartina. Ėpizod iz byliny o Sadko</i> <i>novgorodskom goste</i>), nicht veröffentlicht. 2. Fassung 1869: <i>"Sadko" musikalisches Bild für Orchester</i> (<i>"Sadko" muzykal'naja kartina dlja orkestra</i>), Moskau 1870. 3. Fassung: Untertitel wie in 2. Fassung, Moskau 1892.
1867	Rimskij-Korsakov	<i>Fantasie über serbische Themen (Fantasia na serbskie temy)</i> , op. 6. 1. Fassung 1867, St. Petersburg 1870. 2. Fassung 1886-87, Leipzig 1895.
1867-82	Balakirev	<i>Tamara</i> ⁴⁷ , Sinfonische Dichtung, Moskau 1884.
1868	Čajkovskij	<i>Fatum</i> c-Moll op. posth. 77, Sinfonische Dichtung.
1869	Rubinstejn, Anton	<i>Iwan der Schreckliche</i> op. 79 – Musikalisches Bild nach Mey [Lev Mej], Berlin 1869.
1869	Čajkovskij	<i>Romeo und Julia – Fantasie-Ouvertüre (Romeo i Džul'etta –</i> <i>Uvertjura-Fantazija)</i> nach Shakespeare; 1. Fassung. 2. Fassung 1870. 3. Fassung 1880.
1870	Rubinstejn, Anton	<i>Don Quixote</i> – Musikalisches Bild nach Cervantes, op. 87, Leipzig 1871.
1873	Čajkovskij	<i>Der Sturm (Burja)</i> op. 18, Fantasie nach Shakespeare.
1876/77	Čajkovskij	<i>Francesca da Rimini</i> op. 32, Fantasie nach Dante.
1879/80	Rimskij-Korsakov	<i>Märchen (Skazka)</i> op. 29, Leipzig 1886.
1880	Borodin	<i>In Mittelasien, musikalisches Bild</i> (<i>V srednej Azii, muzykal'naja kartina</i>) bekannt als "Eine Steppenskizze aus Mittelasien", St. Petersburg 1882.
1880	Čajkovskij	<i>Capriccio Italien</i> A-Dur op. 45.
1880	Čajkovskij	<i>Ouverture solennelle 1812</i> Es-Dur op. 49.
1882	Glazunov	<i>Erste Ouvertüre über griechische Themen</i> (<i>Pervaja uvertjura na grečeskie temy</i>) g-Moll op. 3, St. Petersburg 1885.
1882	Rubinstejn, Anton	<i>Russia</i> – Sinfonisches Stück, Moskau 1882.
1883	Glazunov	<i>Zweite Ouvertüre über griechische Themen</i> (<i>Vtoraja uvertjura na grečeskie temy</i>) D-Dur op. 6, Leipzig 1884.
1884	Rubinstejn, Anton	<i>Phantasia eroica</i> op. 110, Leipzig 1885.

⁴⁶ Das Werk trägt einen deutschsprachigen Titel und folgende Unterüberschriften: 1. *Streit der Hexen, ihre Redereien und Klatschereien*. 2. *Aufzug des Satans*. 3. *Schwarze Messe (messe noir)*. 4. *Sabbath*.

⁴⁷ Das Programm zu *Tamara* beruht auf einem Gedicht von Lermontov.

1885	Glazunov	<i>Sten'ka Razin, Sinfonische Dichtung</i> (<i>Sten'ka Razin, simfoničeskaja poema</i>) h-Moll op. 13, Leipzig 1888.
1887	Glazunov	" <i>Der Wald</i> ". <i>Fantasie für Orchester</i> (<i>"Les". Fantasija dlja orkestra</i>) cis-Moll op. 19, Leipzig 1887.
1888	Rimskij-Korsakov	<i>Russische Ostern (Svetlij Prazdnik)</i> op. 36, Leipzig 1890.
1888	Čajkovskij	<i>Hamlet</i> f-Moll op. 67, Fantasie-Ouvertüre nach Shakespeare.
1889	Glazunov	" <i>Das Meer</i> ". <i>Fantasie für Orchester</i> (<i>"More". Fantazija dlja orkestra</i>) E-Dur op. 28, Leipzig 1890.
1890	Rubinštejn, Anton	<i>Antonius und Kleopatra</i> op. 116. Ouvertüre, Leipzig 1890.
1891	Glazunov	" <i>Der Frühling</i> ". <i>Musikalisches Bild für Orchester</i> (" <i>Vesna</i> ". <i>Muzykal'naja kartina dlja orkestra</i>) D-Dur op. 34, Leipzig 1892.
1891	Čajkovskij	<i>Der Wojewode (Voevoda)</i> a-Moll op. posth. 78. Sinfonische Ballade.

Zur Bezeichnung der einsätzigen Werke schreibt Dorothea Redepenning:

"Einsätzliche Werke heißen bei den russischen Komponisten wahlweise 'Ouvertüre', 'Fantasie' oder 'Sinfonische Dichtung', ohne daß die Bezeichnung auf die Kompositionstechnik hinweist."⁴⁸

Die Analysen werden zeigen, daß diese generelle Beobachtung für Čajkovskij nicht gilt, sondern daß er vielmehr die Gattungsbezeichnungen sowohl nach der jeweiligen musikalischen Form als auch nach der Art des Programms wählt. Die entsprechenden Werke seiner Zeitgenossen dagegen lassen sich tatsächlich nicht unbedingt nach ihrer Kompositionstechnik, wohl aber nach ihrer Themenwahl zu Gruppen zusammenschließen; in dieser Hinsicht ergeben sich wichtige Unterschiede zu Čajkovskij.

Die musikalischen Themen wichtiger einsätziger Werke von Čajkovskijs Zeitgenossen gehen auf Volkslieder bzw. Volkstänze zurück. Zu ihnen zählen die Ouvertüren Mihail Glinkas (1804-1857), in denen der Komponist einen spezifisch russischen Variationentypus schafft, wie er prototypisch in seiner Fantasie *Kamarinskaja* erscheint. Entgegen der traditionellen Variationstechnik beläßt Glinka die Themengestalten hier melodisch nahezu unverändert, bettet sie aber in einen wechselnden Klanghintergrund ein (ein Verfahren, das "changing-background-variation" genannt wird). Die Form von Glinkas Ouvertüren ist reihend, so daß man versucht ist, von Potpourris zu sprechen. Daraus ergibt sich zwangsläufig eine genrehafte Sinfonik, die der Dramatik entbehrt. Spannung entsteht allein durch die unterschiedlichen Charaktere der Themen. – Die Volksliedbearbeitungen der nationalrussischen Komponisten folgen überwiegend Glinkas Vorbild; die Blütezeit dieses Genres umfaßt die Jahre 1845 bis 1867.

Mit seinem *Capriccio Italien* komponiert Čajkovskij ein vergleichbares Werk. In seiner Programmusik hingegen nutzt er zwar Glinkas Variationstechnik und arbeitet auch mit Volksliedmelodien, verwendet beide Kompositionsverfahren aber stets im Interesse seines Programms, d. h. die entsprechenden Passagen sind inhaltlich semantisch bestimmt. Damit geht er über Glinka und die vergleichbaren Werke des Mächtigen Häufleins hinaus.

Ein zweiter Themenkreis ist inhaltlich definiert und geht auf Sagen, Märchen und Mythen zurück. Ein prominentes Werk dieser Art ist Nikolaj Rimskij-Korsakovs *Sadko*, eine Komposition, deren Programm vom Komponisten dokumentiert ist und sich auch in der Musik nachvollziehen läßt. *Sadko* gilt als die erste Sinfonische Dichtung in Rußland. Boris Asaf'ev charakterisiert das Werk folgendermaßen:

⁴⁸ Dorothea Redepenning, Rußland. II.2b. Sinfonien und Sinfonische Dichtungen in: *MGG*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Kassel u.a. 1998, Sachteil Bd. 8, Sp. 709-713.

"Die Prinzipien der 'Abenteuer'-Sinfonie à la Berlioz (mit dem herumziehenden und verschiedene Prüfungen bestehenden Helden) sowie der alles in einem Satz synthetisierenden Liszt'schen sinfonischen Dichtungen fanden hier [...] eine geistvolle, mit feinem Geschmack und subtilem Gespür vollzogene Umsetzung."⁴⁹

Auch Kompositionen dieser Art sind lyrisch-episch. Ihr Reiz liegt nicht zuletzt in ihren phantastischen Klangfarben und ihrer märchenhaften, oft orientalischen Melodik. Gegen Ende des Jahrhunderts treten Glazunovs spätromantische Naturschilderungen zu dieser Werkgruppe.

Čajkovskij wählt für seine Programmusiken keine volkstümlichen Vorlagen, sondern konzentriert sich auf belletristische Werke. Es fällt auf, daß er sich dabei nicht auf die russische Literatur beschränkt, sondern seine Themen mehrheitlich der Weltliteratur entnimmt: Fünf seiner insgesamt neun Programmusiken gehen auf Byron, Dante und Shakespeare zurück, wobei Shakespeare ihn mit drei Werken offenkundig am stärksten inspiriert.

Ein möglicher Impuls für die Umsetzung Shakespearescher Dramen in Programm Musik mag von Milij Balakirev ausgehen, der in seiner in den Jahren 1858 bis 1861 entstandene *Musik zu Shakespeares Tragödie "König Lear"* (*Muzyka k tragedii U. Šekspira "Koro! Lir"*) einen eigenen Weg findet und Čajkovskij diesen Weg brieflich zur Nachahmung vorschlägt.⁵⁰

Das Interesse an der musikalischen Umsetzung von Werken der Weltliteratur kennt Čajkovskij auch von seinem Lehrer Anton Rubiňštejn, der mit seiner aus westlicher Tradition erwachsenden Musik den Gegenpol zu der von Balakirev und seinem Kreis repräsentierten nationalrussischen Schule bildet. Rubiňštejns Vorbilder sind (neben dem von Čajkovskij weniger geschätzten Liszt) vor allem Schubert, Schumann und Mendelssohn, die auch Čajkovskij sehr nahestehen. Aber während Čajkovskij aus literarischen Werken Programme formt, die Stationen einer Handlung umreißen oder das Handeln zerrissener Charaktere nachzeichnen, wollen Anton Rubiňštejns einsätziges Orchesterwerke zumeist keine konkrete Handlung darstellen, sondern formen Charakterbilder. Einzig zu *Don Quixote* liegt ein detailliertes inhaltliches Programm vor, das aber weder die für Čajkovskij zentrale tragische Liebe noch die tragische Zerrissenheit des männlichen Protagonisten so in den Mittelpunkt rückt, daß ein Vergleich möglich wäre. – Auch der Schicksalsgedanke, der für Čajkovskij für jede seiner Programmkompositionen zentral ist, läßt sich bei keinem seiner russischen Zeitgenossen finden.

In den [in der Buchpublikation] nachfolgenden Untersuchungen von Čajkovskijs Programmusiken geht es zunächst darum, herauszuarbeiten, welche Programme den Werken zugrundeliegen und wie sie in Musik übertragen werden. Deshalb werden die Partituren detailliert analysiert. Dabei findet auch der formale Aspekt der Werke Beachtung. Die Analysen werden zeigen, welche Formen Čajkovskijs wählt, welcher satztechnischer Mittel er sich bedient und in welcher Weise seine Entscheidung für diese oder jene Form auf das Programm des betreffenden Werkes bezogen ist.

Die Ergebnisse machen es möglich, einen vergleichenden Blick auf Čajkovskijs Sinfonien zu werfen. Dabei zeigt sich, daß die innerhalb der Programm Musik erarbeiteten Kompositionsverfahren in den späten Sinfonien aufgegriffen werden und eine behutsame Deutung der dort ausgeführten, aber nur andeutungsweise bekannten oder zu erschließenden Programme erlauben.

Abschließend werden aus den Ergebnissen der Analysen die Hauptcharakteristika von Čajkovskijs Programmusiken herausgearbeitet und zusammengefaßt.

⁴⁹ Boris Assafjew, *Die Musik in Rußland*, Berlin 1998 (= musik konkret 9), S. 236.

⁵⁰ Vgl. die Ausführungen im Kapitel zu *Romeo und Julia*.

I.

Uvertjura *Groza* [K drame A. N. Ostrovskogo] op. posth. 76 (1864)⁵¹

Ouvertüre *Das Gewitter* [Zum Drama von A. N. Ostrovskij] op. posth. 76 (1864)

Daten im Überblick

Tonart:	e-Moll.
Entstehung:	Sommer 1864, Trostinec.
Programm:	Nach dem Drama <i>Das Gewitter (Groza)</i> von Aleksandr Ostrovskij.
Besetzung:	Piccoloflöte; 2 Flöten; 2 Oboen; Englischhorn; 2 Klarinetten (A); 2 Fagotte; 4 Hörner (E, C); 2 Trompeten (E); 3 Posaunen; Tuba; Pauken; Trommel; Becken; große Trommel; Tamtam; Harfe; I. Violinen; II. Violinen; Violen; Violoncelli; Kontrabässe.
Uraufführung:	24. Februar 1896, St. Petersburg. 3. Sinfoniekonzert der Russischen Musikgesellschaft, Dirigent Aleksandr Glazunov.
Autographe Partitur:	40 Blätter mit 24 Notensystemen. 37,5 x 26 cm. Geschrieben mit schwarzer Tinte und Bleistift. Aufbewahrung: GDMČ (Sign. a ¹ , Nr. 218).
Erstausgaben:	
Partitur: Leipzig:	Mitrofan Beljaev 1896, 78 S., Pl. Nr. 1315. Titelblatt: "Ouverture / pour le drame 'L'Orage' / de / A. N. Ostrovsky / pour / Orchestre / composée / par / P. Tschajkowsky. / Op. 76 / (Oeuvre posthume) / M. P. Belaieff. Leipzig / 1896 / 1315-1317".
Stimmen:	Leipzig: M. P. Belaieff (Beljaev) 1896.
Klavierauszug:	Vierhändig von N. A. Sokolov, Leipzig: M. P. Belaieff (Beljaev) 1896.
ČPSS:	Band 21, Moskau 1952, Partitur S. 85-117

Entstehung

Im Sommer 1864 stellt Anton Rubiňštejn, der Direktor des Petersburger Konservatoriums, den Studenten seiner Kompositionsklasse die Aufgabe, in den Ferien eine Opernouvertüre⁵² zu komponieren. Wie Modest Čajkovskij berichtet, träumt sein Bruder, schon seit er sich zur Musikerlaufbahn entschlossen hat, davon, eine Oper "über sein russisches Lieblingsdrama *Das Gewitter*"⁵³ von Aleksandr Ostrovskij zu schreiben.⁵⁴ So legt er seiner Ouvertüre diesen Stoff zugrunde. Die Ouvertüre *Das Gewitter* entsteht im Sommer 1864, den Čajkovskij im ukrainischen Trostinec (Gouvernement Har'kov) auf dem Gut seines Freundes und Gönners Fürst Alexej Golicyn verbringt. Seiner Schwester Aleksandra Davydova schreibt er am 28. Juli 1864:

⁵¹ Titel nach ČPSS 21.

⁵² Diese Gattungsbezeichnung wird sowohl von Modest Čajkovskij (*Žizn'Č I*, S. 192) als auch in ČMN, S. 272, verwendet.

⁵³ *Žizn'Č I*, S. 191 f.

⁵⁴ Al'švang (1950, S. 129) schreibt hierzu: "Anscheinend geht Petr Il'ič's Eindruck von *Groza* schon auf die Zeit der Petersburger Premiere zurück, welche am 2. Dezember 1859 stattfand. Die Lieblichkeitsschauspieler von Petr Il'ič im Aleksandrinskij-Theater waren Mart'kov und Snetkova III, d. h. die Künstler, welche die Hauptrollen in *Groza* – Katerina und die Kabanova – verkörperten."

"Ich lebe hier sehr angenehm, und außer Golicyn sehe ich niemanden. Sage Vera Vasil'evna⁵⁵, daß mein *Gewitter* rasch voranschreitet, und daß sie Gefahr läuft, es in der Russischen Musikgesellschaft zu hören."⁵⁶

Laroš schreibt in seinen Erinnerungen, Anton Rubinštejn habe seine Studenten angehalten, die seiner Meinung nach ideale Orchesterbesetzung von Schubert, Schumann und Mendelssohn zu wählen. Čajkovskij aber besitzt vom idealen Orchester seine eigene Vorstellung:

"Die musikalische Sprache, in der er dachte, war nur das riesige neue nach-Meyerbeer'sche Orchester."⁵⁷

Laroš führt weiter aus, daß Čajkovskij das Opernorchester von Meyerbeer und Glinka aus Proben der Russischen Musikgesellschaft kennt, die Rubinštejn leitet. Rubinštejn hatte den Studenten, welche den Proben unentgeltlich beiwohnen durften, dieses Orchester zwar erklärt, erwartete jedoch, daß sie es in ihren Kompositionen nicht anwenden würden.

"Aber Čajkovskij wählte für *Das Gewitter* ein geradezu ketzerisches Orchester mit Tuba, Englischhorn, Harfe, Tremolo in geteilten Streichern und mit großer Trommel und Becken. Wahrscheinlich hoffte er mit dem ihm eigenen Optimismus, daß unter der Flagge des Programms diese Abweichung von den vorgeschriebenen Regeln ungestraft bliebe."⁵⁸

Čajkovskijs "ketzerisches" ("eretičeskij") Orchester bestand also aus zweifachen Holzbläsern mit Englischhorn, Blechbläsern mit Tuba, einem reich besetzten Schlagwerk, zwei Harfen und Streichern. Im Autograph ist außerdem noch eine große Glocke in H angegeben, die in der Gesamtausgabe fehlt, da sie im Autograph an keiner Stelle notiert ist. So ist es zwar unklar, wann diese Glocke erklingen soll; aber es gibt Hinweise darauf, daß dies kurz vor Schluß, beim Tod der Protagonistin, vorgesehen sein könnte. Denn in Takt 433 des Autograph ist zu lesen "drei Mal", und in Takt 435 "zwei Mal".

Wie aus einem Schreiben vom 25. August 1864⁵⁹ an Vasilij Kologrivov⁶⁰ hervorgeht, kann Čajkovskij seine rasch fertiggestellte Komposition zum Semesterbeginn am 1. September nicht persönlich in Petersburg abgeben. Deshalb schickt er das Manuskript an Laroš mit der Bitte, es Rubinštejn zu übergeben. Dieser gerät bei der Durchsicht der Partitur in maßlosen Zorn. Laroš berichtet:

"Nie im Leben ist mir für meine eigenen Handlungen derart der Kopf gewaschen worden wie hier (es war ein herrlicher Sonntagmorgen) für fremde 'Sünden'. Ganz unabsichtlich bewies Rubinstein sogar Humor, als er seine Tirade folgendermaßen begann: 'Wenn Sie es gewagt hätten, mir ein solches Stück als Ihre Arbeit vorzulegen ...', worauf er mit einer heftigen Schimpfkanonade gegen mich fortfuhr. Nachdem so die Wutreserven des aufbrausenden Direktors bald völlig erschöpft und nichts mehr für den wirklichen Schuldigen übrig war, konnte Tschairowsky einige Tage später selbst zur Anhörung des Urteils erscheinen, wurde überaus freundlich empfangen und nur noch mit einigen sanften Klagen konfrontiert. Übrigens sollte sich schon bei seinen ersten Schritten als selbständiger Komponist herausstellen, daß weder Freundlichkeit noch Strenge geeignet waren, ihn von seinem einmal gewählten Weg abzubringen."⁶¹

⁵⁵ Vera Butakova, geb. Davydova (1848-1923), Schwester von Čajkovskijs Schwager Lev Davydov (1837-1896). Der Komponist widmete ihr die drei Stücke des *Souvenir de Hapsal* für Klavier op. 2 und das Lied *Schlaf ein! (Usni!)* op. 57, Nr. 4.

⁵⁶ ČPSS V, S. 80.

⁵⁷ "Muzykal'nym jazykom, na kotorom on dumal, byl tol'ko gromadnij, novejšij, posle-mejerberovskij orkestr." – Laroš/stati, S. 47.

⁵⁸ Ebenda.

⁵⁹ ČPSS V, S. 81.

⁶⁰ Vasilij Kologrivov (1827-1875) ist einer der ersten Direktoren der Russischen Musikgesellschaft, Inspektor des Petersburger Konservatoriums von 1862 bis 1869, ferner Direktionsmitglied der Russischen Musikgesellschaft in Kiev von 1869 bis 1875.

⁶¹ Laroš/Aufsätze, S. 253.

Čajkovskijs Verhältnis zu seinem Lehrer bleibt zeitlebens kühl, auch wenn er als Student ein enthusiastischer Bewunderer Rubiņštejns gewesen sei, wie er fast 30 Jahre später in einem Brief vom 24. Mai / 2. Juni 1892 an den Musikkritiker Eugen Zabel⁶² äußert.⁶³ In diesem Brief heißt es zum *Gewitter*:

"Il ne se facha [sic!] contre moi qu'une seule fois. Je lui apportai [sic!], après les vacances, une ouverture intitulée *L'Orage*, dans laquelle j'avais fait des folies d'instrumentation et de forme. Il en fut blessé et prétendit que ce n'est pas pour former des imbéciles qu'il se donnait la peine d'enseigner l'art de la composition [...]. Presque 30 ans se sont écoulés depuis, mais l'abîme est resté plus grand que jamais [...]. Cette grande étoile fixe gravite toujours dans mon ciel – mais tout en apercevant sa lumière, je la sens très loin de moi.

Il me serait difficile d'en expliquer la raison. Je crois cependant que mon amour propre de compositeur y est pour beaucoup. Dans ma jeunesse j'étais très impatient de faire mon chemin, de me créer un nom, une réputation de compositeur de talent et j'espérais que R., qui déjà alors avait une grande position dans le monde musical, m'aiderait dans ma course après les lauriers. Mais j'ai la douleur de Vous confesser qu'A. R. ne fit rien, mais rien du tout pour seconder mes plans et mes projets [...]. Cela m'a toujours profondément [sic!] affligé. La supposition la plus vraisemblable pour expliquer cette tiédeur blessante, c'est que R. n'aime pas ma musique, que mon individualité musicale lui est antipathique [...]."⁶⁴

Als Čajkovskij im Jahre 1866 eine Professur am Moskauer Konservatorium übernimmt, lernt er Ostrovskij persönlich kennen. Nikolaj Kaškin schreibt:

"Peter Iljitsch war ein glühender Verehrer des Dramatikers Ostrowski [...] Einer der Orte, die Peter Iljitsch oft besuchte, war der Künstlerzirkel, der [...] damals [...] ein Zentrum war, in dem Schriftsteller, Schauspieler des Maly-Theaters, Musiker und andere zusammentrafen, die an Kunst und Literatur interessiert waren. Der Zirkel wurde von Nikolai Rubinstein mit Unterstützung Alexander Ostrowskis und des Fürsten Wladimir Odojewski gegründet, und in den ersten Jahren seines Bestehens versammelte sich hier [...] der beste Teil der Moskauer Intelligenz.

Die Zusammenkünfte des Zirkels hatten kein bestimmtes Programm, und dennoch wurde fast täglich etwas Interessantes geboten. Sehr häufig wurde in Lesungen literarische Novitäten vorgestellt [...]. Oft fanden auch Musikabende mit Kammermusik und bekannten Solisten statt [...]. Da in dem Zirkel fast die gesamte Künstlerwelt Moskaus zusammentraf, war es immer möglich, etwas in musikalischer Hinsicht Interessantes zu bieten [...]."⁶⁵

Bis zu diesem Zeitpunkt hat Čajkovskij den Gedanken, eine Oper über das Drama *Das Gewitter* zu schreiben, noch nicht aufgegeben. Als er aber erfährt, daß der Komponist Vladimir Kašperov⁶⁶ bereits an einem musikalischen Bühnenwerk nach Ostrovskijs Libretto⁶⁷ arbeitet,⁶⁸ nimmt er von seinem eigenen Opernplan Abstand.⁶⁹ Daher beginnt die Zu-

⁶² Eugen Zabel, Kritiker, Journalist und Redakteur der Berliner *Nationalzeitung*, arbeitet 1892 an einer Biographie über Anton Rubiņštejn, die aber erst 1892 in Leipzig erscheint.

⁶³ Schon am 1. / 13. Februar 1876 schreibt Čajkovskij an Hans von Bülow: "N'est-ce pas étrange à penser qu'entre les deux plus célèbres artistes de notre époque, c'est en Vous, qui ne me connaissez que depuis peu, et non en Antoine Rubinstein, qui cependant a été mon maître, que ma musique a trouvé un appui si nécessaire et si bienfaisant? Ce Dieu olympien n'a jamais témoigné vis à vis de mes compositions qu'un souverain mépris et je Vous dirai sous le sceau de la confession que j'en ai toujours été profondément blessé. Laissez-moi, à propos du quatuor, dont Vous m'annoncez le succès, V[ou]s conter un petit détail qui va Vous faire comprendre combien est grand ce mépris. Quand, il y a quelques années, je me suis adressé à l'éditeur Bessel (de Petersburg) en lui proposant gratis l'édition de ce quatuor, il se rendit [chez] R[ubinstein] pour apprendre de lui si cette composition en valait la peine. «Non», répondit décidément mon ancien maître, et là dessus [sic!] Bessel m'envoie un refus des plus formels et des plus humiliants. Et c'est toujours de cette manière que le grand artiste s'est comporté à l'égard des mes oeuvres". (ČPSS VI, S. 21 f.)

⁶⁴ Žizn'Č III, S. 538. Die hier gesperrt wiedergegebenen Textstellen sind in Žizn'Č kursiv gedruckt.

⁶⁵ KaschkinE, S. 28 f.

⁶⁶ Vladimir Kašperov (1827-1894), Komponist und von 1866-1872 Professor für Gesang am Moskauer Konservatorium.

⁶⁷ ČPSS V, S. 127.

sammenarbeit zwischen Čajkovskij und Ostrovskij erst mit Čajkovskijs erster Oper, *Der Wojewode (Voevoda)*.

Diese Oper steht mit der gleichnamigen späten sinfonischen Ballade *Der Wojewode (Voevoda)* in keinerlei Zusammenhang, sondern geht vielmehr auf Ostrovskijs Komödie *Der Wojewode* oder *Traum an der Wolga (Voevoda ili Son na Volge)* zurück.

Nachdem der Dramatiker sich bereiterklärt hat, sein Bühnenstück zu einem Libretto umzuformen,⁷⁰ wird der I. Akt bereits im März und April 1867 komponiert⁷¹ und von Juni bis August instrumentiert.⁷² Anschließend erhält der Komponist noch das Libretto für das 1. Bild des II. Aktes. Dann aber gerät die Arbeit ins Stocken, weil Ostrovskij die folgenden Akte nicht fertigstellt und die Arbeit zunächst beiseitegelegt werden muß.

Für eine Benefizvorstellung der bekannten Sängerin Aleksandra Men'šikova⁷³ komponiert Čajkovskij schließlich die beiden folgenden Akte nach. Mit Erlaubnis Ostrovskijs verfaßt er das Libretto hierzu selbst. Obwohl die Oper am 29. Juli 1868 in Paris beendet⁷⁴ und am 30. Januar 1869 unter der Leitung von Ernest Merten uraufgeführt wird, vernichtet der Komponist seine Partitur. Sie wird erst nach seinem Tod mit Hilfe des Orchestermaterials des Bol'šoj-Theaters rekonstruiert.⁷⁵

Auf dem Gebiet der Oper kommt es zu keiner weiteren Zusammenarbeit zwischen Ostrovskij und Čajkovskij. Doch komponiert Čajkovskij mehrere Bühnenmusiken zu Werken Ostrovskijs.⁷⁶

Das Programm

Schon in seiner ersten programmatischen Komposition wählt Čajkovskij das Thema, welches sich durch sein gesamtes Lebenswerk ziehen wird: Es ist der sich nach Glück sehrende Mensch in seinem Daseinskampf – einem unerbittlichen Schicksal ausgeliefert, das alles Streben nach Glück zunichte macht.

In dem fünftaktigen Drama *Das Gewitter* schildert Ostrovskij in beklemmender Weise das Leben in der Kleinstadt Kalinovo an der Wolga. Die Menschen dort werden von zwei Gestalten aus dem Kaufmannsstand beherrscht und unterdrückt, dem brutalen und geizigen

⁶⁸ ČMN, S. 113 f.

⁶⁹ Die Uraufführung von Kašperovs Oper besucht er am 30. Oktober 1867 in Moskau, wie aus einem Brief vom 31. Oktober 1867 an seinen Bruder Anatolij hervorgeht (ČPSS V, S. 127 f.) – Auch Leoš Janáček komponiert später eine Oper nach Ostrovskijs Drama (*Katja Kabanova*, Text von Janáček nach der Übersetzung von V. Červinka, entstanden 1919-1921).

⁷⁰ In Čajkovskijs Skizzenheft findet sich folgende Notiz: "Erhielt von A. N. Ost[strovskij] den 1. Akt des Libret[os]. 5. März 1867. Beginn am 8ten zu schreiben" (ČMN, S. 11).

⁷¹ ČMN, S. 11.

⁷² ČMN, S. 13.

⁷³ Aleksandra Men'šikova (1840-1902): von 1860-1871 Sopranistin am Bol'šoi Theater, singt in der Uraufführung des *Wojewoden* die Hauptrolle der Marja Vlas'evna. 1869 widmet Čajkovskij ihr sein Lied *Glaub nicht, mein Freund (Ne ver' moj drug)* op. 6, Nr. 1.

⁷⁴ Datum in der Handschrift (ČMN, S. 14).

⁷⁵ ČPSS 1A, 1B, 1V.

⁷⁶ Bühnenmusik zu *Der falsche Dmitrij und Vasilij Šujskij (Dmitrij Samozvanec i Vasilij Šujskij)* für kleines Orchester, komponiert 1867, uraufgeführt in der Saison 1866/87 am Mal'j teatr in Moskau (ČPSS 14, Moskau 1962). – *Schneeflöckchen (Sneguročka)*, Musik zu A. N. Ostrovskijs Frühlingsmärchen (4 Akte) für Soli (STT), Chor und kleines Orchester, 19 Nummern; komponiert im März und April 1873 als Auftragswerk des Bol'šoj teatr; Uraufführung 11. Mai 1873 unter Leitung von N. G. Rubinštejn (ČPSS 14, Moskau 1962). Der Dramatiker liebte diese Erzählung und Čajkovskijs dazu komponierte Musik sehr. – Musik zum Monolog des Hausgeistes aus A. N. Ostrovskijs Komödie *Der Wojewode* oder *Traum an der Wolga (Voevoda ili Son na Volge)* für Holzbläser, Harfe und Streicher; komponiert im Januar 1886; Uraufführung am 19. Januar 1886 im Mal'j teatr Moskau (ČPSS 14, Moskau 1962).

Savel Dikoj und der reichen Witwe Marfa Kabanova. Dikoj hat seinen feinsinnigen Neffen Boris Grigor'evič bei sich aufgenommen, den er vollständig von sich abhängig macht, indem er ihm sein Erbe vorenthält. Kabanovas charakterschwacher Sohn Tihon, der seine innere Ohnmacht in Alkohol ertränkt, wird mit der religiös-schwärmerischen und verträumten Kaufmannstochter Katerina verheiratet. Katerina ist schön und liebenswert, und Tihon beginnt, sich ihr innerlich zuzuwenden. Seine Mutter unterdrückt dieses Gefühl auf brutale Weise, weil sie fürchtet, ihre dominante Stellung im Hauswesen zu verlieren. Katerina, die sich nach Liebe und Zuneigung sehnt, träumt von dem jungen Boris, den sie ein paarmal von weitem gesehen hat. Als Tihon Kabanov zu einer Geschäftsreise aufbrechen muß, bittet seine Frau inständig, ihn begleiten zu dürfen. Er lehnt dies ab. Mit Hilfe von Tihons Schwester Varvara trifft Katerina während der Abwesenheit ihres Mannes Boris. Sie gestehen einander ihre Liebe, aber Katerina empfindet ihre Leidenschaft als Sünde. Tihon kehrt frühzeitig zurück. Während eines Spaziergangs mit der ganzen Familie begegnet Katerina unverhofft Boris. Als sich ein Gewitter entlädt, hält sie es für ein Gottesgericht und schreit ihre Sünde heraus. Nun wird ihr Leben zur Hölle. Sie sieht keinen anderen Ausweg mehr als sich, nachdem sie Boris, der nach Sibirien geschickt wird, ein letztes Mal gesehen hat, in die Fluten der Wolga zu stürzen.

In den Jahren 1863/64 belegt Čajkovskij bei Anton Rubinštejn einen Instrumentationskursus. Aus dieser Zeit ist im Čajkovskij-Haus-Museum in Klin (Sign. a¹, Nr. 134) eine Instrumentierung der Variationen XI und XII, *Adagio* und *Allegro brillante*, aus den *Sinfonischen Etüden* op. 13 von Robert Schumann erhalten. Auf der oberen rechten Ecke von Blatt 30 dieser Arbeit ist mit Bleistift das Programm zum *Gewitter* notiert.

Čajkovskij konzentriert das Drama wie folgt:

"Einleitung: Adagio, (Kindheit Katerinas und das Leben bis zur Heirat) (Allegro) Anzeichen des Gewitters; ihre Sehnsucht nach wahrer Liebe und Glück (Allegro appassionato), ihr Seelenkampf – Plötzlicher Übergang zum Abend am Ufer der Wolga; erneuter Seelenkampf, doch mit der Schattierung eines fieberhaften Glückes; Anzeichen des Gewitters (Wiederholung des Motivs nach dem Adagio und seine weitere Entwicklung) Gewitter; Höhepunkt des verzweifelten Kampfes und Tod."⁷⁷

Die Instrumentationsarbeit stammt von 1863/64. Eine genaue Datierung der Programmskizze ist jedoch nicht möglich. Offenbar wurde sie erst nachträglich auf diese Notenseite geschrieben, denn die Schrift reicht in den Notentext hinein.

In der autographen Partitur des *Gewitters* wird das Programm dann nicht mehr erwähnt. Es finden sich dort auch keine sonstigen Hinweise auf den Inhalt der Ouvertüre. Dennoch zitiert Modest Čajkovskij die Programmskizze in seiner großen Dokumenten-Biographie und fährt dann fort:

"Dergestalt erscheint dieses Programm auch gegenwärtig in der Ouvertüre.⁷⁸ Ich wage es nicht zu beurteilen, aber ich kann dazu aus meiner deutlichen Erinnerung ergänzen, daß, als Petr Il'ič uns seine neueste Komposition vorspielte, er im ersten Allegro das Abbild der Kabanova erwähnte."⁷⁹

⁷⁷ "Вступление: adagio, (детство Катерины и вся жизнь до брака); (allegro) намеки на грозу; стремление ее к истинному счастью и любви (allegro appassionato); ее душевная борьба; внезапный переход к вечеру на берегу Волги; опять борьба, но с оттенком какого-то лихорадочного счастья; предзнаменования грозы (повторение мотива после Adagio и его дальнейшее развитие); гроза; апогей отчаянной борьбы и смерть."

⁷⁸ Es bleibt unklar, auf welche Ausgabe sich Modest Čajkovskij hier bezieht. In Žizn'Č I, S. 191-192, verbesserte Auflage von 1903, ist als Fußnote 2 irrtümlich "op. 86 Ausgabe Belaieff (Beljaev) 1896" angegeben; Čajkovskij's Opuszahlen reichen jedoch nur bis 75 bzw. op. posth. 80. In der Erstausgabe *Uvertjura k drame A. N. Ostrovskago "Groza". Muzyka P. I. Čajkovskago, soč. 76, posmertnoe (1865g.)*, Leipzig: M. Belaieff (Beljaev) 1896, BSB. Mü. (Sign. 4^o Mus. pr. 2783) ist kein Programm abgedruckt.

⁷⁹ Žizn'Č I, S. 191-192.

Formale Anlage

Takt	Form	Tempobezeichnung	Taktzahl	Musikalisches Material	Harmonik
1-55	Introduktion	<i>Andante misterioso</i> 3/4			
1			23	Einleitungsthema	e
24			22	Volkslied: <i>Ishodila mladen'ka</i>	E
46		<i>Allegro</i> 4/4	7	Anzeichen des Gewitters	e
53		<i>Largo</i> 4/2	3	Blechbläserkadenz	gis
56-206	Exposition				
56	Hauptsatz	<i>Allegro vivo</i> 4/4	40	1. Thema	e
96			32	2. Thema	
128	Seitensatz	<i>Poco meno mosso</i>	38	Seitenthema	H
166	Schlußgruppe	<i>Allegro molto e con passione (alla breve)</i>	37	Modifiziertes Seitensatz-Material	Mod.
203	Epilog	<i>Quasi andante</i> 4/4	4	Seitenthema	H
207-271	Durchführung	<i>Allegro vivo</i> 4/4			
207			24	Fugato Exposition (aus Hauptthema)	e
231			25	Kombination H.u.S.Thema	C-Mod.
256			16	Engführung	Mod.
272-295	Episode	<i>Moderato</i> 6/8			
272			24	lyrische Faktur	cis-e/V
296-385	Reprise	<i>Allegro vivo</i> 4/4			
296	Hauptsatz		63	Aus Exposition T. 56-118	e
359	Überleitung		11	Hauptsatzmaterial	Mod.
370	Seitensatz	<i>Poco meno mosso</i>	16	Seitenthema	C
386-408	statt der Schlußgr.	<i>Allegro ma non tanto</i>			
386			5+12=17	Anzeichen des Gewitters (T. 46 ff. + Verarbeitung)	
403			6	lyrischer Annex	
409-441	Coda / Stretta	<i>Allegro molto (alla breve)</i>			
409			20+13=33	Material aus Haupt- und Seitensatz	E
Gesamt: 441 Takte					

II.

Fatum. Fantazija⁸⁰ op. posth. 77 (1868)

Fatum. Fantasie op. posth. 77 (1868)

Daten im Überblick

Tonart:	c-Moll.
Entstehung:	September bis Dezember 1868, Moskau.
Vorgesehene Widmung:	Milij Balakirev.
Programm:	Über ein Programm will Čajkovskij sich nicht äußern, doch wird auf dem Konzertplakat der Erstaufführung sowie in der Erstausgabe der Partitur das Gedicht <i>Fatum</i> von Konstantin Batjuškov abgedruckt, das der Komposition jedoch nicht als Vorlage gedient hat.
Orchesterbesetzung:	Piccoloflöte; 2 Flöten; 2 Oboen; Englischhorn; 2 Klarinetten (B); 2 Fagotte; 4 Hörner (F); 3 Trompeten; 3 Posaunen; Tuba; Pauken; Triangel; Becken; große Trommel; Tamtam; Harfe; I. Violinen; II. Violinen; Violen; Violoncelli; Kontrabässe.
Erstaufführung:	15. Februar 1869, Moskau, 8. Sinfoniekonzert der Russischen Musikgesellschaft, Dirigent: Nikolaj Rubištejn.
Weitere Aufführung:	17. März 1869, St. Petersburg. Dirigent Milij Balakirev.
Autographe Quellen:	Die Partitur wird vom Komponisten vernichtet, nach dessen Tode aber anhand der Orchesterstimmen rekonstruiert.
Erstausgaben:	
Partitur:	Leipzig: M. P. Belaieff (Beljaev) 1896, 59 S., Pl. Nr. 1343-1345. Umschlagtitel: "Izdanija M. P. Beljaeva v Lejpcig" / P. Čajkovskij / <i>Fatum</i> / Simfoničeskaja poëma / dlja orkestra / soč. 77 —.—". Titelblatt: "Fatum / Poëme symphonique / pour / Orchestre / composée / par / P. Tschaiowsky. / Op. 77 / (Oeuvre posthume.) / M. P. Belaieff, Leipzig. / 1896. / 1343-1345." Rückseite des Titelblattes: Fatum Ты знаешь, что изрекъ Прощаясь съ жизнью, седой Мельхиседекъ: "Рабомъ родился человекъ, "Рабомъ в могилу ляжетъ, "И Смерть ему едва-ли скажетъ: "Зачемъ онъ шель долиной скорбной слезъ, "Страдаль, терпель, рыдаль, исчезъ ..." Батюшков Sais-tu ce que disait En quittant la vie le vieux Melchisedek. L'homme est né esclave, Esclave il s'en ira dans la tombe. On ne sait, la mort lui dira-t-elle Pourquoi il traversa l'aride vallée des larmes Pourquoi il endura les souffrances, Pourquoi il sanglota, pourquoi il disparut. Batuchkow ⁸¹ [sic]
Stimmen:	Leipzig: M. P. Belaieff (Beljaev) 1896.
Klavierauszug:	Vierhändig von N. Sokolov, Leipzig: M. P. Belaieff (Beljaev) 1896.
ČPSS:	Band 22, Moskau 1960, Partitur auf S. 85-171 (Gedicht im Vorwort).

⁸⁰ "Fantazija" gemäß ČPSS, Bd. 22, "Simfoničeskaja poëma" laut postumer Erstausgabe.

⁸¹ Deutsche Übersetzung des Gedichts in Kap. II.1.2.

Entstehung: Čajkovskijs Beziehung zu Désirée Artôt

Sieht man von der Ouvertüre *Das Gewitter* ab, die noch während der Studienzeit entsteht, so ist *Fatum* Čajkovskijs erste Orchesterfantasie. Dazwischen werden als wichtigste Werke im Jahre 1866 die erste Fassung der *I. Sinfonie* und 1867 die später vernichtete Oper *Der Wojewode* (*Vojevoda*) komponiert.

Der Titel *Fatum* deutet auf einen programmatischen Inhalt des Werkes hin. Nikolaj Kaškin, Čajkovskijs Freund und Kollege am Moskauer Konservatorium, behauptet:

"Meiner Meinung nach enthält die Fantasie autobiographische Elemente, obwohl der Komponist selbst dies mit keinem Wort andeutete, und so möchte ich meine Vermutungen nicht weiter ausführen."⁸²

Die Entstehung des Werks fällt in die Zeit von Čajkovskijs Freundschaft mit der Sängerin Désirée Artôt. Wenn die Partitur tatsächlich autobiographische Bezüge aufweist, dann liegt es nahe, diese in Čajkovskijs Gefühlen für die begabte Künstlerin zu suchen. Die nachfolgend zusammengestellten Passagen aus Čajkovskijs Briefen zeichnen den Verlauf der wachsenden Zuneigung nach.

Am 2. September 1868 beginnt am Moskauer Konservatorium der Unterricht, der Čajkovskij sehr schwer fällt, wie er seinem Bruder Anatolij in einem Brief vom 10. September 1868 schreibt. In ihm erwähnt er erstmals die Sängerin Désirée Artôt:

"[...] gestern war ich in der Oper. Es war die erste Vorstellung unserer italienischen Oper. Man gab *Othello*⁸³. Die Artôt sang wunderschön und es debütierte ein sehr guter junger Tenor namens Stanio.⁸⁴ Nach der Oper waren wir im Klub, und die Zeit verging angenehm."⁸⁵

Am 25. September 1868 berichtet Čajkovskij seinem Bruder Anatolij erstmals über seine Arbeit an der Komposition *Fatum*. Und wieder erwähnt er Désirée Artôt:

"Derzeit schreibe ich ein symphonisches Stück [simfoničeskaja vešč'] mit dem Titel *Fatum*. Die italienische Oper macht beim hiesigen Publikum unheimlich Furore. Die Artôt ist eine herrliche Persönlichkeit; ich bin mit ihr bekannt."⁸⁶

Aus dem nächsten Brief an Anatolij vom 21. Oktober 1868 geht hervor, daß die Komposition beendet – und die Beziehung zu Désirée Artôt enger geworden ist:

"[...] ich bin mit der Artôt eng befreundet und genieße ihre große Zuneigung sehr; selten traf ich eine so liebe, kluge und gute Frau [...]. Ich schrieb eine Orchesterphantasie [orkestruvaja fantazija]"⁸⁷

Im November 1868 erhält Bruder Modest einen schwärmerischen Brief:

"Ach Modinka, ich fühle das Bedürfnis, meinen Eindruck in Dein künstlerisches Herz zu gießen. Wenn Du wüßtest, welche Sängerin und Schauspielerin die Artôt ist! Noch nie ging eine größere Ausstrahlung von der Künstlerin aus als diesmal. Und wie sehr bedaure ich es, daß Du sie nicht sehen und hören kannst. Wie entzückt würdest Du sein über ihre Gesten und die Grazie der Bewegungen und Posen".⁸⁸

Mitte Dezember 1868 schreibt Čajkovskij erneut seinem Bruder Modest:

"Lieber Freund Mod'ka! Ich schrieb Dir lange nicht, mein Freund Modoša, weil es eine Menge Umstände gab, die mir die Möglichkeit nahmen Briefe zu schreiben, denn ich widmete meine ganze freie Zeit einem Geschöpfe, von dem Du gehört hast und das ich sehr sehr liebe [...]. Dieser Tage werden zwei

⁸² Kaškin V, S. 72.

⁸³ Gemeint ist Gioacchino Rossinis Oper *Otello ossia Il Moro di Venezia* (Libretto: Francesco Berio di Salsa, Uraufführung: Neapel 1816).

⁸⁴ Roberto Stagno (eigentlich Vincenzo Andreoli; 1836-1897): berühmter italienischer Tenor der italienischen Oper in Petersburg 1868/69 und 1877/78.

⁸⁵ ČPSS V, S. 139.

⁸⁶ ČPSS V, S. 143 f.

⁸⁷ ČPSS V, S. 144 f.

⁸⁸ ČPSS V, S. 146, ohne Angabe des Tages.

meiner Klavierstücke gedruckt.⁸⁹ [...] Ferner habe ich 25 russische Lieder vierhändig gesetzt, die ebenfalls gedruckt werden⁹⁰ und jetzt instrumentiere ich meine Orchesterfantasie für das 5. Konzert der Musikgesellschaft."

Die Orchesterfantasie *Fatum* wird allerdings nicht im fünften, sondern erst im achten Konzert der Musikgesellschaft am 15. Februar 1869 unter der Leitung von Nikolaj Rubištejn uraufgeführt.⁹¹ Čajkovskij fährt fort:

"Neulich fand ein Konzert zugunsten unbemittelter Studenten statt, in dem zum letzten Mal vor ihrer Abreise ein 'gewisses Geschöpf' sang. In diesem Konzert wurden meine Tänze⁹² mit großem Erfolg aufgeführt und [Nikolaj] Rubištejn spielte mein neues Stück⁹³, das der Artôt gewidmet ist."⁹⁴

Gemeint ist das Konzert vom 8. Dezember 1868 im Bolšoj Theater.

In einem ausführlichen Brief vom 26. Dezember 1868 berichtet Čajkovskij schließlich seinem Vater von Désirée Artôt und seinen Heiratplänen für den kommenden Sommer. Aber er spricht auch von den Hindernissen, die dieser Verbindung im Wege stehen. An erster Stelle nennt er Artôts Mutter, die überall zugegen sei und daran Anstoß nehme, daß er jünger ist als seine Braut; außerdem fürchte sie, daß er seine zukünftige Frau an Moskau fesseln und ihre Karriere beeinträchtigen werde. Zweitens erwähnt er seine Freunde – allen voran Nikolaj Rubištejn –, die versuchen, ihm diese Ehe auszureden; sie mutmaßen, er könne in die Rolle "des Gatten seiner Frau" gedrängt werden und befürchten, er werde die Sängerin auf allen Reisen begleiten und seine zukünftige Laufbahn als Komponist opfern müssen. Désirée Artôt selbst erklärt, daß sie im Falle ihrer Heirat ihre Bühnenkarriere nicht aufgeben werde. Čajkovskij schließt seinen Brief an den Vater:

"[...] und so, liebes Väterchen, sehen Sie, daß meine Lage sehr schwierig ist; einerseits bin ich ihr mit ganzer Kraft meiner Seele zugetan und gegenwärtig scheint es mir unmöglich ohne sie weiterzuleben, andererseits zwingt mich der kalte Verstand über das mögliche Unglück nachzudenken, das mir meine Freunde ausmalen. Ich warte, daß Sie mir Ihre Meinung dazu schreiben [...]. Ich bin gesund, mein Leben fließt in geregelten Bahnen dahin, nur mit dem Unterschied, daß sie nicht da ist und daß ich traurig bin"⁹⁵

Es gibt noch einen verzweifelt klingenden, nicht auf Désirée Artôt bezogenen, undatierten Brief Čajkovskijs an seinen Bruder Modest aus etwa dieser Zeit,⁹⁶ in dem vom "Fatum" die Rede ist:

"Modja! Verzeih mir um Gottes willen. Mir zittern die Hände vor Scham – ein böses Fatum verfolgt mich – ich bin ohne Geld. Spätestens in einer Woche schicke ich Dir den Rest. Ich schreibe kurz in der Klasse [des Konservatoriums]. Warum schreibst Du nicht?"⁹⁷

Leider weiß man nichts über den Hintergrund dieses Briefs.⁹⁸ Der signifikante, aber bei Čajkovskij nicht ungewöhnliche Begriff "Fatum" (statt "Schicksal, Geschick") deutet wohl

⁸⁹ *Valse Caprice* D-Dur op. 4 und *Romance* f-Moll op. 5; Erstausgabe bei P. I. Jurgenson, Moskau 1868.

⁹⁰ *50 russische Volkslieder* (vierhändig); Erstausgabe bei P. I. Jurgenson, Moskau 1869.

⁹¹ ČPSS V, S. 148, Fußnote Nr. 4.

⁹² *Charaktertänze* bzw. *Charakteristische Tänze* (*Harakternye tancy*), komponiert Anfang 1865 (und in dieser Fassung nicht erhalten), 1868 in überarbeiteter Form als *Tänze der Landmädchen* (*Tancy sennih devušek*) in den zweiten Akt der Oper *Voevoda* (*Der Wojewode*) aufgenommen.

⁹³ *Romance* f-Moll op. 5 (ČPSS V, S. 147 f.).

⁹⁴ ČPSS V, S. 147 f.

⁹⁵ ČPSS V, S. 148 ff. .

⁹⁶ Die Datierung auf das Jahr 1868 ergibt sich aus der Art des Papiers, das Čajkovskij damals verwendet hat.

⁹⁷ ČPSS V, S. 152.

⁹⁸ In ČPSS V, S. 152, wird in einem Kommentar vermutet, Čajkovskij könnte für die Aufführung von *Fatum* um Geld gebeten haben; das scheint im Hinblick auf das freundschaftliche Engagement und die Stellung seines Mentors Nikolaj Rubištejns, der *Fatum* uraufführen wird, ausgeschlossen; und die Formulierung "schicke ich Dir den Rest" läßt eher vermuten, Čajkovskij habe seinem Bruder Geld zurückzuzahlen oder aber

nicht auf sein Orchesterwerk hin, sondern bezieht sich eher auf die aktuelle, auch materiell bedrängende Lebenssituation des Komponisten. Ob man also den "Fatum"-Begriff des Briefes mit der Komposition *Fatum* und hypothetisch mit deren autobiographischem Hintergrund in Verbindung bringen kann, muß dahingestellt bleiben.

Mitte Januar 1869 berichtet Čajkovskij seinem Bruder Anatolij über die bevorstehende Aufführung von *Fatum*. Und wiederum wenden sich seine Gedanken Désirée Artôt zu:

"[...] in diesem Konzert wird meine neue symphonische Phantasie gespielt. Sie scheint mir nicht schlecht und sehr effektiv instrumentiert, sie heißt *Fatum*. Was meine Dir bekannte Liebesbeziehung betrifft, die sich Anfang des Winters zutrug, sage ich Dir, daß es sehr zweifelhaft ist, ob meine Aufnahme in Hymens Reich stattfinden wird; diese Beziehung beginnt sich etwas zu zerrütten. Einzelheiten darüber zu erzählen ist jetzt noch zu früh. Wenn wir uns sehen, erzähle ich vielleicht davon."⁹⁹

Am 1. Februar 1869, also noch vor der Aufführung von *Fatum*, teilt Čajkovskij seinem Bruder Modest das überraschende Ende seiner Liebesbeziehung mit:

"Die Geschichte mit der Artôt hat von selbst eine erheiternde Form angenommen; sie hat sich in Warschau in den Bariton Padilla [d. i.: Mariano Padilla y Ramos] verliebt, der hier der Gegenstand ihres Spottes war, – und sie wird ihn heiraten. Was für eine Frau? Man muß Einzelheiten meiner Beziehung zu ihr wissen, um sich das Ausmaß dieses lächerlichen Ausgangs vorstellen zu können."¹⁰⁰

Es fällt auf, daß Čajkovskij in den drei Briefen, in denen er über die Entstehung von *Fatum* berichtet (25. September, Dezember 1868 und Mitte Januar 1869), zugleich die Artôt erwähnt. Deshalb scheint Kaškins Vermutung, die Komposition habe autobiographische Züge, habe also, konkret gesprochen, mit Čajkovskijs Beziehung zu Désirée Artôt zu tun, nicht von vornherein von der Hand zu weisen. In diese Richtung weist indirekt auch Ivan Klimenko, der vom Komponisten auf eine Orchesterprobe mitgenommen worden war:

"Das Stück beeindruckte mich sehr, (besonders wirkte das 2. Thema auf mich, unter dem ich mir deutlich ein zerrissenes Klagelied vorstellte). Da das Werk auf mich einen so starken Eindruck gemacht hatte, wollte ich natürlich vom Autor die wahre Bedeutung des Titels erfahren, um die Komposition besser begreifen zu können. Petja [also Čajkovskij] weigerte sich entschieden, sich dazu zu äußern, und sagte, daß der Titel rein persönlich sei, und ausschließlich ihn selbst betreffe."¹⁰¹

Klimenkos Bericht scheint also Kaškins Vermutung zu bestätigen, die Komposition *Fatum* enthalte "autobiographische Elemente".

In der Nacht nach dem Konzert (15. / 16. Februar 1869) läßt Čajkovskij seinen Bruder Anatolij wissen:

"Ich schreibe Dir diesen Brief in der Nacht nach dem Konzert der Musikgesellschaft. Es wurde meine Fantasie *Fatum* aufgeführt. Sie scheint mir das Beste, was ich bis jetzt schrieb, dies sagen auch andere (bedeutender Erfolg)."¹⁰²

Die Rezension von German Laroš

Čajkovskijs Freude über den Erfolg hält nicht lange an. Dafür sorgt eine Rezension von German Laroš. Sie zielt hauptsächlich auf die Diskrepanz zwischen dem Gedicht des russischen Lyrikers Konstantin Batjuškov, das dem Werk nachträglich, also nach dessen Vollendung, in der Ankündigung der Aufführung beigegeben worden war und das Laroš deshalb als Programm der Komposition auffaßt, und der Umsetzung dieser literarischen

er wolle diesem helfen. Im übrigen muß offen bleiben, ob die übertrieben dramatische Formulierung und Beschwörung des "Fatum" nicht komisch-parodistisch gemeint ist.

⁹⁹ ČPSS V, S. 153.

¹⁰⁰ ČPSS V, S. 154 f.

¹⁰¹ Klimenko 1908, S. 11.

¹⁰² ČPSS V, S. 156.

"Vorlage" in Musik. Batjuškovs Verse hatte Sergej Račinskij (mit Čajkovskij befreundeter, musikbegeisterter Professor für Botanik und Widmungsträger von Čajkovskijs *Streichquartett Nr. 1* D-Dur op. 11) vor der bevorstehenden Uraufführung von *Fatum* vorgeschlagen, ohne die Komposition zu kennen; und seltsamerweise hatte Čajkovskij dem Abdruck der Verse bei der Ankündigung des Konzerts zugestimmt:

"Weißt Du, was der greise Melchisedek sprach,
als er sein Ende nahe fühlte?
Als Sklave wird der Mensch geboren,
als Sklave sinkt er ins Grab,
der Tod, der wird ihm auch nicht sagen,
warum er dieses tränenreiche Tal durchwandert,
gelitten, geduldet, geschluchzt hat und nun vergeht."

Zunächst äußert Laroš seine grundsätzliche Meinung über Programmmusik:

"Zu Herrn Tschaikowskys neuem Werk *Fatum* läßt sich sagen, daß er sich hier auf ein neues, zuvor von ihm ausgeschlagenes Feld begeben hat – auf das der Programm-Musik [...]. Gegrüßt sei also diese neue Gattung der Instrumentalmusik, die sich mit jedem Tag weiteren Boden erobert und offensichtlich rationale und natürliche Gründe für ihre Existenz in sich trägt. Doch wenn diese Programm-Musik vielen Forderungen und Regeln der absoluten Musik fremd bleibt, wenn sie größere Freiheiten und Freiräume für sich einfordert, so geschieht das natürlich nicht anders als kraft eines reichen Inhaltes, dem es in den früheren Rahmen eng geworden ist und der deshalb aus den Bindungen der Tradition ausbricht. Das Komplizierte, Verworrene und Unzusammenhängende der Komposition, Grelle und Grobe der Harmonik, Bizarre und Eckige in Melodie und Rhythmus sind Eigenschaften, denen man so selten wie möglich in der Musik begegnen möchte, und wenn sie schon einmal auftreten, so sollten sie zumindest durch eine strenge Einhaltung und einen treffenden Ausdruck des dichterischen Gehalts und der individuellen Züge des entsprechenden Programms gerechtfertigt sein. Bei Berlioz, diesem gewaltigen Koloß in der Musik des 19. Jahrhunderts, finden sich viele Kühnheiten und Regelverletzungen, mitunter auch gewaltsame und sogar abstoßende Klangverbindungen, die jedoch bis ins kleinste durchdacht sind, von einem subtilen Verständnis der dichterischen Absicht zeugen und das Vermögen unter Beweis stellen, die reichen Mittel einer unerschöpflichen Phantasie den Forderungen des Programms unterzuordnen.

Dieselbe fügsame und verstandesgemäße Einstellung zum poetisch gefaßten Sujet zeigen auch die sinfonischen Dichtungen von Franz Liszt, die trotz ihres völlig anderen musikalischen Charakters Berlioz in der drastischen Logik der musikalischen Ausdrucksmittel sogar noch übertreffen, wenngleich sie seine Vielgestaltigkeit und Erfindungskraft längst nicht erreichen.

Aber auch bei unseren jüngsten Komponisten beleidigt die Programmmusik oft jegliche Forderung nach Wohlklang, harmonischer Gestaltung und formaler Geschlossenheit, während dem Anspruch nach charakteristischer Expressivität voll entsprochen wird. Die Musik hat ihre frühere Schönheit entschieden verloren, hierfür jedoch nicht unbedingt an Wahrheit gewonnen. Die Anmut der Klangverbindungen wurde aufgegeben, doch hierfür nichts an gedanklicher Kraft gewonnen."¹⁰³

Im weiteren Verlauf der Kritik untersucht Laroš Čajkovskijs *Fatum* nach den von ihm dargelegten Kriterien:

"Meine Objektivität als Kritiker verpflichtet mich leider, auch das neue Stück von Herrn Tschaikowsky dieser Kategorie zuzuordnen. Das Programm des Stückes war bereits auf der Konzertankündigung zum Abdruck gekommen (eine Aufmerksamkeit, welche die Direktion der Russischen Musikgesellschaft den Werken von Liszt und Berlioz seinerzeit nicht angedeihen ließ) und besteht in den folgenden Versen von Batjušchkow: [...]"¹⁰⁴

Die dumpfe Verzweiflung dieser Verse, eine Freudlosigkeit, die, durch keinerlei Kontrast aufgehellt, sich auch nicht zu einem geschlossenen Bild zusammenfügt, hätte offensichtlich nur in eine stark einsilbige Musik übersetzt werden können, der jegliches Interesse am Kontrast fehlt und die sich deshalb

¹⁰³ Hier und später: German Laroš, *Muzykal'naja hronika. Koncerty Russkago Muzykal'nago Obščestva 7-j, 8-j i 9-j* (*Musikalische Chronik. 7., 8. und 9. Konzert der Russischen Musikgesellschaft*), in: *Sovremennaja Letopis'* (Sonntagsbeilage) der *Moskovskie Vedomosti* (*Moskauer Zeitung*), Nr. 9 vom 9. März 1869; zit/n. der Übersetzung: Laroche/Aufsätze, S. 67 ff.

¹⁰⁴ Es folgt das Gedicht.

überaus komprimiert und in der Form eingeschränkt hätte darbieten müssen. [...] Statt dessen hat Herr Tschaiakowsky ein Stück komponiert, das eher an eine Schlacht, einen gewaltsamen Aufstand oder eine Naturkatastrophe denn an einen dumpfen Monolog der Verzweiflung denken läßt. Die von ihm eingesetzten Verfahren sind völlig andere als die, welche seine großen Vorgänger für vergleichbare Aufgaben benutzt haben [...]. Der häufige Einsatz metallischer Schlaginstrumente, dieses ständige Klirren und Klingeln von Triangel und Becken machen das *Fatum* zu einer Art Janitscharen-Musik, die verbunden mit schrecklichen Dissonanzen, etwas Wütend-Gereiztes hat [...]. Die Zusammenhanglosigkeit und das Zerrissene der Form, die durch häufige Generalpausen zerstückelt und von einer zu großen Anzahl verschiedener Motive und Effekte überlastet ist, rundet den bedrückenden Eindruck dieses Stückes ab."

Einzig dem Andante in As-Dur bzw. Es-Dur kann Laroš positive Seiten abgewinnen:

"Das tiefe Gefühl, die elegante und gelungene Ausformung und die Anmut der Instrumentierung lassen diese Stelle zu einer Perle im Schaffen von Herrn Tschaiakowsky werden. Die schöne und edle Physiognomie dieses Abschnittes unterscheidet sich einschneidend von der wilden, allerdings nur zur Schau getragenen Raserei des nachfolgenden Allegros".

Račinskij reagiert auf diese Kritik mit einem Brief an Laroš, in dem er Čajkovskij zu rechtfertigen versucht. Darin heißt es:

"Sie haben in Ihrer letzten *Musikalischen Umschau* aus Anlaß der Verse von Batjuschkow, die auf der Konzertankündigung der Musikgesellschaft unter dem Titel von Herrn Tschaiakowsky Sinfonischer Fantasie *Fatum* abgedruckt waren, sich über Programmmusik im allgemeinen und über inhaltliche Diskrepanzen zwischen den Versen Batjuschkows und der Komposition von Herrn Tschaiakowsky im besonderen geäußert. Allerdings haben diese Verse Herrn Tschaiakowsky überhaupt nicht als Programm gedient, so daß seine Fantasie eigentlich gar nicht in das Gebiet der Programmmusik gehört, wengleich es nur natürlich war, das Gegenteil anzunehmen, ging man von der Konzertankündigung aus".¹⁰⁵

Laroš erfüllt Račinskij's Bitte, diesen Brief zu veröffentlichen, und nutzt die Gelegenheit, nochmals öffentlich dazu Stellung zu nehmen:¹⁰⁶

"Wie mir scheint, muß jedes Stück Programmmusik genannt werden, das zum Ausdruck gewisser Vorstellungen komponiert worden ist, d. h. jedes Stück, das den Anspruch erhebt, eine Gestalt oder Idee zu verdeutlichen, die bereits im Titel angedeutet wird [...]. Da es nun aber – ganz im Gegenteil – in der Tat den Anspruch erhebt, das *Fatum* zum Ausdruck zu bringen, sehe ich in meiner Rezension kein Lob und nichts, was dem Komponisten schmeicheln könnte. Die Eigenschaft jeder wirklich ausdrucksstarken Musik besteht meines Erachtens darin, daß sie – erstens – ihrem Programm entspricht und – zweitens – nichts zum Ausdruck bringt, was dem Programm entgegensteht. Diesen beiden Forderungen wird die Fantasie von Herrn Tschaiakowsky nicht gerecht."¹⁰⁷

Briefwechsel zwischen Balakirev und Čajkovskij

Wie eingangs erwähnt, sieht Čajkovskij zunächst Milij Balakirev als Widmungsträger vor. Die Korrespondenz zwischen den beiden Komponisten beginnt am 21. Januar 1868 mit einem Brief Čajkovskij's:

"Wie verabredet, übersende ich Ihnen die Partitur meiner Tänze [*Charaktertänze*]. Wenn Sie dieselben bei einem Konzert unter Ihrer Leitung aufführen könnten, wäre ich Ihnen sehr dankbar."¹⁰⁸

Die folgenden Briefe zeugen von einem regen Gedankenaustausch. Dabei geht es um Konzerte, deren Programmgestaltung und um die ausführenden Künstler. In der zweiten Februarhälfte 1869¹⁰⁹ schickt Čajkovskij dann die *Fatum*-Partitur an Balakirev:

¹⁰⁵ Laroš/Aufsätze, S. 71 f.

¹⁰⁶ *Sovremennaja Letopis'* (Sonntagsbeilage) der *Moskovskie Vedomosti* (Moskauer Zeitung) vom 16. April 1869.

¹⁰⁷ Laroš/Aufsätze, S. 72 f.

¹⁰⁸ Milij Aleksevič Balakirev, *Vospominanija i pis'ma* (Erinnerungen und Briefe), hg. von V. A. Ždanov, Moskau 1955, S. 118; im folgenden zitiert als Balakirev-VP.

¹⁰⁹ Zwischen dem 16. und 22. Februar 1869.

"Wenn Sie die Möglichkeit finden könnten, sie [die Fantasie] in einem Ihrer nächsten Konzerte (natürlich nicht anders als unter Ihrem Dirigat) aufzuführen, so würden Sie mir einen großen Gefallen tun. Ich möchte Ihnen die Komposition widmen, aber vorher muß ich wissen, daß Sie Ihnen gefällt."¹¹⁰

Balakirev antwortet am 11. März 1869:

"Ich danke Ihnen für Ihre liebe Widmung. Ich schob es immer wieder hinaus, bis zur genauen Kenntnis Ihrer Partitur. Zuerst hat Rimskij-Korsakov *Fatum* mitgenommen. Nun versuche ich es von Borodin zurückzubekommen. Deshalb habe ich von dem Werk nur einen ganz vagen Eindruck [...]. Auf jeden Fall werde ich es in meinem 9. Konzert aufführen, ob es mir gefällt oder nicht. Das Konzertprogramm werde ich Ihnen schicken.

PS. Nochmals vielen Dank für Ihre Widmung, die mir teuer ist, als Zeichen Ihrer Sympathie."¹¹¹

Offenbar haben sich also schon zu dieser Zeit neben Balakirev auch andere Komponisten des Mächtigen Häufleins für Čajkovskijs Kompositionen interessiert.

Čajkovskij antwortet Balakirev am 13. März 1869:

"Ich freue mich ganz besonders, daß Sie meine Widmung annehmen und daß mein *Fatum* aufgeführt wird. Wenn Sie sie [die Fantasie] mir zurückgeben, lasse ich eine Kopie machen und versehe sie mit meiner Unterschrift. Ich bitte Sie in einer freien Minute mir einige Worte zu schreiben, ob diese Komposition einen Wert besitzt.

Bezüglich der Aufführung habe ich noch eine Bitte; am Anfang, nach dem ersten ff gibt es eine imitatorische Stelle der Holzbläser.

[Folgt Notenbeispiel, siehe ČSt 11, S. 71.]

Weder die Musik noch die Instrumentation dieser Stelle ist schön. Wir haben diese Stelle [bei der Aufführung] in Moskau gestrichen und nach dem ff mit dem Orgelpunkt in Kontrabässen und Celli angefangen.

[Folgt Notenbeispiel, siehe ČSt 11, S. 71.]

Ich danke Ihnen herzlich für die gute Meinung, die Sie von mir haben."¹¹²

Čajkovskijs Wunsch wird übrigens weder in der posthumen Erstausgabe noch in der Gesamtausgabe (ČPSS Bd. 22) entsprochen: In beiden Editionen sind die Takte 16 bis 25 enthalten. Vermutungen über mögliche Gründe für Čajkovskijs Kürzungsvorschlag werden unten, in der Analyse, diskutiert.

Im weiteren Verlauf seines Briefs erwähnt Čajkovskij die Mitteilung seines Bruders Anatolij,¹¹³ im letzten Konzert sei Rimskij-Korsakovs *Antar*¹¹⁴ mit großem Erfolg aufgeführt worden. Deshalb bittet er Balakirev, dem Komponisten seine aufrichtigen Glückwünsche zu übermitteln, und fragt ihn, warum Rimskij ihm seinen *Sadko*¹¹⁵ noch nicht übersandt habe. Schließlich lädt er Balakirev nach Moskau zu einem "Concert-monstre" ein, in dem das *Requiem* von Berlioz aufgeführt werden soll.

Der Brief zeigt, daß Čajkovskij die Arbeiten der Komponisten des Mächtigen Häufleins mit Interesse verfolgt. In den späten 1860er und frühen 1870er Jahren hat es offenbar keine künstlerische Kluft zwischen Čajkovskij und den Petersburger Komponisten gegeben. Vielmehr entwickelt sich ein fruchtbarer wechselseitiger Austausch: Balakirev führt Čajkovskijs Werke auf, und Čajkovskij setzt sich im Gegenzug bei seinem Moskauer Verleger Jurgenson für die Edition von Werken des Mächtigen Häufleins ein.

¹¹⁰ Balakirev-VP, S. 125.

¹¹¹ Balakirev-VP, S. 125 f.

¹¹² Balakirev-VP, S. 126.

¹¹³ Brief von Anatolij Čajkovskij vom 10. März 1869.

¹¹⁴ Rimskij-Korsakov, *Antar* op. 9 (1. Fassung der *Sinfonie Nr. 2*), komponiert 1868.

¹¹⁵ Rimskij-Korsakov, *Sadko. Musikalisches Bild für Orchester* op. 5, erste Fassung von 1867.

Aufführung von *Fatum* in St. Petersburg

Die von Čajkovskij erbetene Petersburger Aufführung von *Fatum* unter der Leitung Balakirevs findet am 17. März 1869 statt. Die Korrespondenz, die der Aufführung folgt, zeigt, daß Balakirev Čajkovskij herzlich zugetan ist, sich ihm gegenüber aber in der Position eines tonangebenden Mentors sieht. Am Tag nach der Aufführung schreibt er, noch unter dem unmittelbaren Eindruck der Aufführung, Čajkovskij einen mehrseitigen Brief, in dem er die Komposition im Detail kritisiert und auf das Programm, die musikalischen Themen und den Formverlauf eingeht. Diesen Brief schickt er jedoch nicht ab; er taucht erst nach Balakirevs Tode in dessen Nachlaß auf.

Am 31. März 1869 greift Balakirev erneut zur Feder; und diesmal gibt er ihm seine Vorbehalte auch zur Kenntnis:

"Ihr *Fatum* ist aufgeführt, und ich denke, daß die Aufführung nicht schlecht war, zumindest waren alle mit der Aufführung zufrieden. Der Applaus war gering, was ich auf den häßlichen Lärm am Ende zurückführe.

Das Stück selbst gefällt mir nicht. Es ist nicht ausgereift und wirkt wie flüchtig hingeschrieben. Überall sieht man Nähte und weiße Fäden. Die Form ist mißlungen, man bemerkt jeden Übergang.

Laroš schreibt dies dem Umstand zu, daß Sie sich zu wenig mit den Klassikern beschäftigen. Ich aber denke, daß Sie die neue Musik zu wenig kennen. Von der Klassikern lernen Sie nicht die freie Form!

[...] In diesem Konzert wurden auch *Les Préludes* von Liszt aufgeführt. Betrachten Sie dort die wunderbare Form, wie das eine aus dem anderen herausfließt; es ist kein buntes Allerlei. Oder sehen Sie sich Glinkas *Nacht in Madrid* an, wie dort Themen und Abschnitte meisterlich verbunden sind. Diese organische Verknüpfung findet sich in Ihrem *Fatum* nicht. Ich erwähne Glinka vor allem deshalb, weil Sie sich, wie man sieht, viel mit ihm beschäftigen, denn Sie können sich nicht vom Einfluß des Chores *Pogibnet* befreien.¹¹⁶

Die Verse, die Sie ausgewählt haben, sind unter aller Kritik. [...] Wenn Sie schon einen Byronismus voranstellen wollen, so hätten Sie ein passenderes Beispiel aussuchen können, wenn nicht von Byron, dann von Lermontov. Ich wollte das Gedicht etwas verbessern und habe die ersten beiden Zeilen weggelassen (Mel'hisedek kam mir lächerlich vor), aber ich mußte feststellen, daß ich eine Dummheit beging. Unser musikalischer Kreis ist über mich hergefallen und hat mir bedeutet, daß der Anfang vom *Fatum* Mel'hisedek selber sei, der seine donnernden Worte spricht. Es ist richtig, und ich bitte Sie dies mit meinem Wunsch zu entschuldigen, die schlechten Reime [...] zu verheimlichen.

Ich schreibe Ihnen ganz offen, und bin davon überzeugt, daß Sie Ihre Absicht, mir *Fatum* zu widmen, nicht ändern werden. Ihre Widmung ist mir als Zeichen Ihrer Sympathie teuer, und ich fühle für Sie eine große Zuneigung.

PS: Was *Fatum* betrifft, so gibt es noch verschiedene andere Dinge, über die ich nachgedacht habe, aber ich wußte nicht, ob ich sie Ihnen schreiben soll oder nicht. Darüber werde ich Ihnen beim Wiedersehen in Moskau erzählen, wenn ich dort sein werde, um das Requiem von Berlioz zu hören."¹¹⁷

Čajkovskij antwortet am 3. Mai 1869:

"Ich bitte vielmals um Entschuldigung, daß ich so lange nicht schrieb. Mein langes Schweigen könnte Sie auf den Gedanken gebracht haben, daß ich beleidigt bin. Mit Ihren Ausführungen [...] bin ich aus tiefstem Herzen einverstanden, doch muß ich gestehen, daß ich sehr glücklich gewesen wäre, wenn Sie etwas daran geschätzt hätten – und wäre es nur eine Kleinigkeit gewesen; aus Ihrem Brief spricht nur der gerechte Tadel. Ihre bittere Pille war nicht im geringsten vergoldet. Ich räume ein, daß ich über Ihre Ansichten nicht in Begeisterung geraten bin, aber ich bin nicht im geringsten beleidigt, und ich schätze Ihre aufrichtige Geradlinigkeit, die einer der herausragenden Züge Ihrer musikalischen Persönlichkeit ist. Die Widmung werde ich verständlicherweise nicht anbringen, denn ich hoffe, daß ich irgendwann etwas Besseres für Sie werde schreiben können."¹¹⁸

¹¹⁶ Gemeint ist der Chor Nr. 21 aus dem IV. Akt von *Ruslan und Ljudmila*. Der böse Zauberer Černomor läßt Ljudmila durch einen Zauberton schlafend niederstürzen und kämpft mit Ruslan. Der Chor singt: "Der Fremde wird fallen, seiner wartet der Tod." (Dieser Chor hat, wie ein Vergleich zeigt, keinerlei Ähnlichkeit mit der *Fatum*-Musik.)

¹¹⁷ Balakirev-VP, S. 131 f. (Balakirevs Besuch in Moskau kam nicht zustande.)

¹¹⁸ Balakirev-VP, S. 132.

Balakirev erwidert am 8. Mai 1869:

"Ihr Brief hat mich ganz besonders gefreut, denn ich fing schon an zu glauben, daß Sie mir böse sind (entschuldigen Sie diese Zweifel) [...]. Ich bin mit meinen Ausführungen über *Fatum* noch nicht am Ende. Eigentlich erwartete ich Sie an Ostern [in Petersburg], aber jetzt sehe ich, daß wir uns vor meinem Besuch in Moskau nicht wiedersehen werden. Ich möchte Ihnen noch vieles über *Fatum* sagen und mit Ihnen diskutieren."¹¹⁹

Es ist offenbar nicht bekannt, ob Balakirev und Čajkovskij später persönlich über *Fatum* gesprochen haben.

Formale Anlage

Takt	Form	Tempo	Taktzahl	Musikalisches Material	Harmonik
1-42 Einführung					
1		<i>Moderato assai</i> 3/2	15	Fatum-Gedanke	g
16	Überleitung	<i>L'istesso tempo</i> 4/4	10+17 = 27	Kernmotiv	g [c/C]
43-117 Erster Komplex, A-Teil					
43		<i>Più mosso, largamente</i>	24	lyrisches Thema	As
67			22	Nebenthema	Mod. von f-Moll aus
89		<i>A tempo</i>	16	lyrisches Thema	As
105	Überleitung		12+1 = 13	Wiegefiguren, Generalpause	Mod.
118-219 Erster Komplex, B-Teil					
118		<i>Molto allegro</i>	14+8+16 = 38	Trepak-Th; lineares Th. Kombination	c
156			37	Verarbeitung mit Höhepunkt	Mod.
193			27	Steigerung (Quintfälle)	
220-234 Zäsur					
220		<i>Moderato assai</i> 3/2	15	Fatum-Gedanke, Wiederholung T. 1-15	g
235-287 Zweiter Komplex, A'-Teil					
235		<i>Più mosso</i> 4/4	34	lyrisches Thema	Es
269	Überleitung		19	Kernmotiv	Mod.
288-385 Zweiter Komplex, B'-Teil					
288		<i>Allegro molto</i>	14+8+16 = 38	Wdh. T. 118-155	c
326			22	Material Trepak-Thema und lineares Thema	
348			13+10+1 = 24	Material lyr.Th., lin. Th., Generalpause	
372	Überleitung	<i>Moderato assai</i>	11+3 = 14	Kernmotiv	Mod. von g-Moll aus
386-407 Coda					
386		<i>Andante</i>	5+3 = 8	Kernmotiv	C
394		<i>Moderato assai</i> 3/2	14	Fatum-Gedanke	C
Gesamt: 407 Takte					

¹¹⁹ Balakirev-VP, S. 133.

III.

Romeo i Džul'etta. Uvertjura-Fantazija (1869, 1870, 1880)

Romeo und Julia. Fantasie-Ouvertüre

Daten der drei Fassungen im Überblick

<u>1. Fassung</u>	
Tonart:	h-Moll.
Entstehung:	Oktober / November 1869, Moskau.
Uraufführung:	Moskau, 4. März 1870, Dirigent Nikolaj Grigor'evič Rubinštejn.
Aufbewahrungsort des Autographs:	GCMMK (bzw. VMOMK).
Erstveröffentlichung:	nicht veröffentlicht.
Programm:	Die programmatische Vorlage zur 1. Fassung, die von Balakirev ausgearbeitet wurde, bezieht sich auf Shakespeares gleichnamiges Drama.
<u>2. Fassung</u>	
Tonart:	h-Moll.
Entstehung:	Juli bis September 1870, Bad Soden, Interlaken, Moskau.
Uraufführung:	Petersburg, 5. Februar 1872, Dirigent Édouard Francevič Napravnik.
Aufbewahrungsort des Autographs:	GCMMK (bzw. VMOMK).
Erstveröffentlichung:	Berlin: Bote & Bock 1871.
<u>3. Fassung</u>	
Tonart:	h-Moll.
Entstehung:	August 1880, Kamenka.
Widmung:	Milij Alekseevič Balakirev.
Uraufführung:	Tiflis, 19. April 1886, Dirigent Mihail Mihailovič Ippolitov-Ivanov.
Aufbewahrungsort des Autographs:	unbekannt.
Erstveröffentlichung:	Berlin: Bote & Bock 1881.
ČPSS:	Band 23, Moskau 1950.

Die Anregung zur Komposition der Ouvertüre *Romeo und Julia* (*Romeo i Džul'etta*) geht auf Milij Balakirev zurück, welcher die Form des Werkes vorschlägt und den Themen programmatische Inhalte gibt (siehe unten). Die Komposition liegt in drei Fassungen vor. Alle Fassungen haben dieselbe formale Grundstruktur: einen Sonatenhauptsatz mit ausgedehnter Einleitung und Coda.

Die erste Fassung der Fantasie-Ouvertüre *Romeo und Julia* entsteht 1869. Da Balakirev an der Komposition herbe Kritik übt, nimmt Čajkovskij im Jahre 1870 grundlegende Änderungen vor: Die Einleitung dieser zweiten Fassung ist völlig neu und hat auch ein ganz neues Introduktionsthema, das nicht mehr im E-Dur der Erstfassung steht, sondern in äolisierendem fis-Moll. Die Exposition bleibt unangetastet. Die Durchführung ist neu bis auf 10 Takte aus der ersten Fassung, und die Themen werden neu gewichtet. Als eines der Themen der Durchführung erscheint jetzt – als gravierende Änderung – zusätzlich zu den Haupt- und Seitensatzthemen auch das Thema der Introduktion. Dies hat Konsequenzen für die Reprise. Dort sind nur die ersten 36 Takte der ersten Fassung belassen, 29 Takte uminstrumentiert und 68 Takte neu geschaffen. Die Coda des Werkes ist ebenfalls neu. Zehn Jahre nach der zweiten Fassung entsteht schließlich die dritte Fassung (1880) mit neuem Reprisenende und modifizierter Coda.

Erste Fassung

	Intr.	Exp.	Durchführung	Reprise	Coda	Gesamt
	T. 1	T. 84	T. 245	T. 310	T.417	
Takte	83	161	65	107	32	448

Zweite Fassung

	Intr.	Exp.	Durchführung			Reprise			Coda	Gesamt
	T. 1	T. 112	T. 273	T. 325	T. 335	T. 353	T. 389	T. 418	T.486	
	(neu)	(aus I)	(neu)	(I: T. 274 ff.)	(neu)	(I: T. 310 ff.)	(I: ¹²⁰ T. 346 ff.)	(neu)	(neu)	
Takte	111	161	(52	+ 10 +	18) =	(36 +	29 +	68) =	54	539
				80			133			

Dritte Fassung

	Intr.	Exp.	Durchführung	Reprise	Coda	Gesamt	
	T. 1	T. 112	T. 273	T. 353	T. 461	T.485	
	(aus II)	(aus I)	(aus II)	(aus II)	(neu)	(II ¹²¹)	
Takte	111	161	80	(108 +	24) =	38	522
				132			

Für alle Fassungen gilt die Frage, in welcher Form Balakirevs Programm auf die Komposition übertragen wird. Da Balakirev die inhaltliche Bedeutung der Themen festlegt und kompositorisch eine Sonatenhauptsatzform vorgibt, scheidet eine musikalische Nacherzählung der Vorlage a priori aus. Der Komponist legt jedoch die Sonatenhauptsatzform in freier Weise aus, so daß zu fragen ist, ob der Grund für diese Freiheiten in der Programmatik zu suchen ist.

Für die zweite und dritte Fassung ist außerdem zu klären, ob die gravierenden Änderungen, die Čajkovskij an der Komposition vornimmt, noch mit dem Programm vereinbar sind. Und abschließend ist zu prüfen, zu welcher Gattung die einzelnen Fassungen tendenziell gehören (Ouvertüre oder sinfonische Dichtung) und ob sich diesbezüglich Verschiebungen zwischen den einzelnen Fassungen ergeben.

Die erste Fassung (1869)

Orchesterbesetzung:	Picc. Flöte; 2 Flöten; 2 Oboen; Englischhorn; 2 Klarinetten (A); 2 Fagotte; 4 Hörner (F); 2 Trompeten (E); 3 Posaunen; Tuba; Pauken; Becken; Große Trommel; Harfe; I. Violinen; II. Violinen; Violoncelli; Kontrabässe.
Quellen:	(1) Partiturotograph, entstanden Oktober bis November 1869. Band mit Kartonumschlag. 39 Blätter mit 30 Notensystemen. 36,8 x 25,5 cm. Beschrieben mit schwarzer Tinte und Bleistift. Paginierung des Autors Seite 1-78. Bemerkungen des Komponisten: Auf S. 1 (Umschlag) "Pervonačal'n[aja] redakcija. Romeo i Džul'etta" ("Erste Fassung. Romeo und Julia"); auf Blatt 8 (Anfang des Sonatenallegros) "Romeo i Džul'etta" ("Romeo und Julia"). Aufbewahrungsort: GCMMK (bzw. VMOMK), f. 88, Nr. 65. (2) Autographe Auszüge des Notentextes in Čajkovskijs Brief an Balakirev vom 17. November 1869. Briefblatt 20 x 13 cm. Notenbeispiele in Handschrift. Beschrieben mit Bleistift. Aufbewahrungsort: RNB, f. 834, Nr. 11, fol. 24-28.

¹²⁰ Instrumentierung verändert.

¹²¹ Gekürzt und umgestellt.

Entstehung

Die Entstehungszeit der Ouvertüre kann nicht genau eingegrenzt werden. Begonnen wird sie im Oktober 1869, beendet mit Sicherheit am 17. November 1869.

Wie aus drei Briefen Čajkovskijs an seinen Bruder Anatolij hervorgeht, besucht Milij Balakirev im August 1869 Moskau. Am 3. August 1869 berichtet Čajkovskij:

"Dafür lebt Balakirev jetzt hier, und ich muß gestehen, daß seine Anwesenheit mich belastet. Er verlangt, daß ich täglich mit ihm zusammen bin, und das ist mir langweilig. Er ist ein guter und mir gewogener Mensch, aber ich kann keinen seelischen Bezug zu ihm herstellen. Die Ausschließlichkeit seiner musikalischen Ansichten und die Härte seines Tones gefallen mir nicht."¹²²

Am 11. August 1869 vermeldet er:

"Balakirev ist noch hier. Wir sehen uns oft. Ich bin immer mehr davon überzeugt, daß, ungeachtet seiner Vorzüge, seine Gesellschaft wie ein schwerer Stein auf mir liegen würde, wenn ich mit ihm in einer Stadt leben müßte. Besonders unangenehm ist mir die Enge seiner Ansichten und die Hartnäckigkeit, mit der er daran festhält. Übrigens hat mir seine Anwesenheit in mancher Beziehung genützt."¹²³

Am 19. August 1869 heißt es:

"Balakirev reist heute ab. Obwohl er eine ermüdende Wirkung auf mich ausübte, muß ich der Gerechtigkeit halber sagen, daß er ein sehr ehrlicher und guter Mensch ist und als Künstler weit über der Allgemeinheit steht."¹²⁴

Diese Ausführungen zeigen, daß Čajkovskij Balakirev als Autorität anerkennt, auch wenn dieser keine systematische musikalische Ausbildung genossen hat, daß er sich aber an dem despotischen Wesen Balakirevs stört.

Aus den Erinnerungen Nikolaj Kaškins erfahren wir, daß der Plan zu *Romeo und Julia* bei gemeinsamen Spaziergängen mit Balakirev entwickelt wurde:

"Dieser Programmentwurf, der sich an die Sonatenform anpaßte, bestand in folgendem: zunächst eine religiös gestimmte Einleitung (Pater Lorenzo), dann ein Allegro h-Moll (Balakirev hatte zumeist die Tonarten schon festgelegt), das die Feindschaft zwischen den Montagues und Capulets mit den mit ihr einhergehenden Straßenauseinandersetzungen, Handgemengen, etc. ausmalte. Danach folgte eine Überleitung zur Liebe von Romeo und Julia (zweites Thema Des-Dur) und der Abschluß der Exposition des Sujets und der Themen. Die sogenannte Durchführung, das heißt die Konfrontation der Themen in vielfältigen Formen und Kombinationen, endete mit der Wiederholung der Exposition, die man in der Fachsprache als Reprise bezeichnet, wobei das erste Allegro-Thema in seiner ursprünglichen Gestalt und das Liebesthema in D-Dur auftreten. Alles endet dann mit dem Tod der Liebenden."¹²⁵

Balakirevs Plan ist sehr umfassend. Er bestimmt

(1) die Sonatenhauptsatzform als formale Anlage (aus dem Kontext geht hervor, daß dabei der Form Priorität vor dem Inhalt eingeräumt wird);

(2) den Charakter der Themen:

Einleitung	Pater Lorenzo	Portrait	religiös
Hauptsatz	Kampfgetümmel	Handlungsverlauf	kämpferisch
Seitensatz	Romeo und Julia	Liebesbeziehung	lyrisch

(3) den Ablauf der Komposition (dieser folgt nicht Shakespeares Drama, denn Pater Lorenzo tritt dort am Anfang nicht auf; zu Durchführung und Reprise werden nur Cha-

¹²² ČPSS V, S. 166.

¹²³ ČPSS V, S. 168.

¹²⁴ ČPSS V, S. 169.

¹²⁵ KaškinE, S. 74.

rakteristika der Sonatenhauptsatzform herausgestellt, aber keine Bemerkungen zum Programm gemacht);

(4) den Tonartenplan (auf ihn geht Čajkovskij in seinem Brief vom 28. Oktober 1869 besonders ein).

Čajkovskij hat zunächst Schwierigkeiten, Balakirevs Vorgabe umzusetzen. Möglicherweise findet er es problematisch, das Programm mit der Sonatenhauptsatzform in Einklang zu bringen. Oder aber der vorgeschlagene Tonartenplan entspricht nicht seinen Vorstellungen – immerhin wird er in der zweiten Fassung geändert. Es verstreichen eineinhalb Monate, bevor Čajkovskij sich wieder bei Balakirev meldet. Am 2. Oktober 1869 schreibt er endlich:

"Ich wollte Ihnen bis jetzt nicht schreiben, weil ich zur Ouvertüre noch nichts skizziert habe. Stellen Sie sich vor, daß ich vollkommen leer bin, und daß mir nicht eine einzige brauchbare Idee in den Kopf kommt. Ich fange an zu fürchten, daß meine Muse weit fortgeflogen ist."¹²⁶

Balakirev antwortet am 4. Oktober 1869 sofort. Er tadelt Čajkovskij ob seiner Untätigkeit und legt ihm dann dar, wie bei ihm selbst der Kompositionsprozess in Gang kommt:

"Ich weiß nicht, wie bei Ihnen der Kompositionsprozess abläuft, deshalb gebe ich Ihnen nachfolgend ein Beispiel, das für Sie paßt. Ich erzähle Ihnen, wie ich meine Ouvertüre zu *König Lear* komponierte.¹²⁷ Nachdem ich das Drama gelesen hatte, entbrannte in mir der Wunsch, eine Ouvertüre zu schreiben (wozu mich übrigens Stasov angeregt hat), und da ich noch kein Material hatte, begeisterte ich mich zunächst für das Projekt. Ich plante die Introduction-Maestoso, dann etwas Mystisches (die Prophezeiung Kents). Nach Beruhigung der Introduction beginnt ein stürmisches wütendes Allegro. Dies ist Lear selbst, der schon entthronte, jedoch immer noch starke Leu. Als Episoden müssen die Gestalten der Regan und Goneril dienen, dann erklingt das 2. Thema, die stille und empfindsame Cordelia. Dann folgt der Mittelsatz (Sturm, Lear und der Narr in der Wüste), dem sich die Wiederholung des Allegro anschließt – Regan und Goneril überwältigen den Vater und die Ouvertüre endet ersterbend (Lear über

¹²⁶ Balakirev-VP, S. 135.

¹²⁷ Die Anregung *King Lear* (*Korol' Lear*) zu komponieren, geht von Vladimir Stasov aus. Anlaß dazu ist eine geplante Aufführung der Tragödie im Aleksandrinskij-Theater in St. Petersburg. Die Schauspielmusik entsteht in der Zeit von 1858 bis 1861. Sie besteht aus einer Ouvertüre, einer Einzugsmusik, vier Zwischenaktmusiken und einigen kleineren, bestimmte dramatische Situationen betreffenden Stücken. – Balakirevs Programm der Ouvertüre, das sich mit Hilfe der Schauspielmusik entschlüsseln läßt, konzentriert sich auf das tragische Schicksal König Lears. Die Ouvertüre wird von einer Introduction eingeleitet und einer Coda beschlossen. Die Rahmenteile sind programmatisch aufeinander bezogen. Das Hauptthema hat leitmotivischen Charakter. Durch Veränderung des Taktes, des Tongeschlechtes, der Klangfarben und durch Transformationen gelingt es Balakirev, sowohl die Psyche des Königs zu beleuchten, als auch Hinweise auf den Handlungsverlauf zu geben. Als Vorbild ist Liszt greifbar. – In der Introduction erklingt das Hauptthema zweimal in B-Dur, zuerst von Fanfarenstößen vorbereitet als Blechbläsersatz (der mächtige König Lear), dann klanglich zurückgenommen in den Holzbläsern (der entmachtete König). Ein trauermarschähnlicher Hornsatz (die Prophezeiung Kents) beschließt die Introduction. Im Hauptsatz, *Allegro moderato* (T. 34 ff.) nimmt das Hauptthema, nun in b-Moll, tragische Züge an. Es wird von Sechzehntelfiguren der Streicher im Baß grundiert, die programmatisch zu den Töchtern Regan und Goneril gehören. Balakirev umreißt also gleich zu Beginn des Hauptsatzes das tragische personale Spannungsfeld. Das lyrische Seitenthema in D-Dur, ein Holzbläsersatz (T. 80 ff.), läßt sich Cordelia zuordnen. In der Durchführung (T. 132-201) gestaltet Balakirev die Sturmnacht und den umherirrenden Lear. Transformationen des Hauptthemas – ein Novum in der russischen Sinfonik – weisen auf die geistige Verwirrung des Königs hin. Die Gestaltung der Reprise (202-273), mit dem Seitenthema in Des-Dur, richtet sich nach den musikalischen Abläufen der Sonatenhauptsatzform, wobei das Programm in den Hintergrund tritt. Die Coda hingegen (T. 274-305) läßt sich wieder programmatisch fassen. Sie hat von Anfang an lyrisch-verklärten Charakter, darin werden die Vorausdeutungen der Introduction eingelöst. Das Werk schließt apothetisch mit dem letzten Zitat des Hauptthemas, das sich, *morendo* von der Solovioline vorgetragen, in lichten Höhen verliert. – Balakirev erfindet für die Protagonisten klar konturierte Themen, die er schlüssig in eine Sonatenhauptsatzform einbindet, so wie er es auch Čajkovskij vorschlägt.

dem Leichnam Cordelias). Es folgt die Wiederholung der Prophezeiung Kents und der stille feierliche Tod.

Ich sage Ihnen, daß sich anfänglich noch keine Ideen abzeichneten. Dieselben kamen mir erst danach und paßten sich dem vorgegebenen Rahmen an. Ich glaube, daß das auch bei Ihnen geschehen wird, wenn Sie vorher einen Plan entwerfen. Dann bewaffnen Sie sich mit Gummischuhen und Spazierstock und machen einen Spaziergang durch die Boulevards. Fangen Sie mit dem Nikitskij an. Lassen Sie sich von Ihrem Plan durchdringen, und ich bin überzeugt, daß Sie noch vor dem Sretenskij Bul'var ein Thema oder eine Episode gefunden haben.

In diesem Augenblick, da ich an Sie und Ihre Ouvertüre denke, werde ich selbst angeregt und ich stelle mir vor, daß die Ouvertüre gleich mit einem wütenden Allegro mit Säbelhieben beginnen muß, etwa dergestalt:

[Folgt Notenbeispiel, siehe ČSt 3, S. 111.]

In dieser Art würde ich den Anfang machen. Wenn ich die Ouvertüre komponieren müßte, würde ich mir diesen Keim ausdenken und ihn solange in meinem Gedächtnis herumtragen, bis sich etwas Lebendiges und Brauchbares daraus entwickelt hat. Wenn diese meine Zeilen auf Sie eine wohltuende Wirkung ausüben würden, wäre ich unendlich froh [...]."¹²⁸

Aus dem Brief wird deutlich, daß Balakirev bei seinem Werk von einem vorgegebenen formalen Rahmen ausgeht und dann den einzelnen Formteilen Personen zuordnet. Allenfalls plant er den musikalischen Charakter, z. B. *maestoso* oder mystisch. Sein für *Romeo und Julia* vorgeschlagenes Programm zeigt dieselbe Vorgehensweise, und er rät Čajkovskij, ebenso zu verfahren. Es ist interessant, daß Balakirevs fiktive Komposition "gleich mit einem wütenden Allegro mit Säbelhieben" beginnen sollte. Damit widerspricht er sich selbst, denn ursprünglich hatte er ja das Thema Pater Lorenzos als langsame Einleitung vorgeschlagen.

Neben Balakirevs Programmvorschlag gibt es noch einen zweiten Anstoß zur Komposition von *Romeo und Julia*. Er kommt von Čajkovskijs Bruder Modest und setzt möglicherweise die Inspiration in Gang, die dem Komponisten zunächst noch fehlt. Čajkovskij hatte Modest am 12. Oktober 1869 mit einem lapidaren Satz über seine Arbeit berichtet:

"Ich schreibe an der Ouvertüre *Romeo und Julia*."¹²⁹

Modests Antwort am 18. Oktober 1869 lautet:

"Ich bin äußerst erstaunt zu erfahren, daß Du eine Ouvertüre *Romeo und Julia* schreibst, erstens, weil ich unlängst selbst dieses Werk gelesen habe und daraus eine Ouvertüre gedichtet habe, und zweitens, weil Du, ohne es zu ahnen, einen meiner sehnlichsten Wünsche erfüllt hast. Hier ist das Programm meiner Ouvertüre: Anfangs die Feindschaft der beiden Sippen im *ff* und *Presto* ausgedrückt. Dann schält sich langsam aus dem ganzen Lärm und Getöse eine wunderbare Liebeshymne (*pp*) heraus. Blech und Celli schildern die Liebe und den Charakter Romeos und Geigen und Flöten Julia. Am Ende erreicht diese Hymne eine entsetzliche Leidenschaft und nimmt einen unheilverkündenden Ton an. Sie wird immer wieder vom Thema des Streites unterbrochen, dann plötzlich aus dem furchtbaren *Forte ff* heraus – eine Pause. Dann ein düsterer Satz, der in ruhigen versöhnlichen Akkorden endet. Das ist nicht übel, nicht wahr!!!"¹³⁰

Im Gegensatz zu Balakirev geht Modest Čajkovskij von der Handlung des Dramas aus und legt seine Vorstellungen über den Ablauf der Komposition, nebst Dynamik und Tempo, dar. Auch äußert er, welche Orchesterfarben er sich gedacht hat ("männliche" für Romeo und "weibliche" für Julia).

Man könnte Modests Plan folgendermaßen zusammenfassen: Feindschaft (*Presto ff*) – Liebe (und die Liebenden als Charakter-Portraits *pp*) – Leidenschaft und Konfrontation – tragisches Ende mit versöhnlichem Ausgang. Wollte man diesen Plan auf eine Sonaten-

¹²⁸ Balakirev-VP, S.136 f.

¹²⁹ ČPSS V, S. 179.

¹³⁰ ČPSS V, S. 190.

hauptsatzform übertragen, so lassen sich unschwer die Stationen Hauptsatz, Seitensatz und Durchführung erkennen. Anstelle der Reprise würde ein codaähnlicher Satz folgen. An eine Einleitung hatte Modest offensichtlich nicht gedacht.

Am 28. Oktober 1869 – also kurz nach Modests Brief – übermittelt Čajkovskij Balakirev einen detaillierten Kompositionsplan:

"Meine Ouvertüre schreitet ziemlich schnell voran. Der größte Teil ist schon entworfen und, wenn mir nichts dazwischen kommt, hoffe ich, daß sie in eineinhalb Monaten fertig sein wird. Wenn sie aus meinem Leib hervorkommt, werden Sie sehen, daß ich den größten Teil von dem, was Sie mir geraten haben, Ihren Weisungen gemäß, musikalisch umgesetzt habe.

Erstens Ihr Plan: Introduction, – Darstellung des Paters; Rauferei ['draka'] – Allegro; und die Liebe ['i ljubov'] – 2. Thema. Zweitens Ihr Tonartenplan ['modulacii vaši']: Introduction in E-Dur; Allegro in h-Moll; 2. Thema in Des-Dur."

Man sieht, daß Čajkovskij nicht die Vorschläge seines Bruders verwirklicht, sondern Balakirevs ursprüngliche Weisungen genau befolgt. Die Introduction soll demgemäß doch ein Portrait des Paters darstellen (wie aus dem Verbum "izobražat" – "abbilden, darstellen, schildern" hervorgeht). Im Hauptsatz ist eine kämpferische Handlung ("Rauferei") geplant, und das zweite Thema soll die Liebe beschreiben.

Auch bezüglich der Harmonik des Seitenthemas, das in der Exposition in Des-Dur und in der Reprise in D-Dur steht, fügt sich Čajkovskij Balakirevs Wunsch. Wie Mihail Ippolitov-Ivanov vermerkt, sei Balakirev sehr eigensinnig gewesen und habe stets darauf gedrungen, daß seine Hinweise streng befolgt wurden, so daß diese harmonische Eigentümlichkeit, laut Ippolitov-Ivanovs Erinnerung, auf seine Anregung zurückgeht:

"Tschaikowsky hatte er überredet in seiner Romeo-Ouvertüre (h-Moll) das berühmte Nebenthema in Des-Dur zu schreiben (das weiß ich von Peter Iljitsch persönlich)."¹³¹

Vergleicht man den vorgeschlagenen Tonartenplan mit Balakirevs eigenen Werken, so ergibt sich, daß in zwei seiner Kompositionen die Seitenthemen auf gleiche Weise jeweils um einen Halbton verschoben werden: in *King Lear* (*Korol' Lir*) und in *Tausend Jahre* (*1000 let*).

	Hauptthema	Seitenthema / Exposition	Seitenthema / Reprise
<i>King Lear</i> (Balakirev)	b-Moll	D-Dur	Des-Dur (tP)
<i>1000 Jahre</i> (Balakirev)	D-Dur	b-Moll	h-Moll (Tp)
<i>Romeo und Julia</i> (Čajkovskij)	h-Moll	Des-Dur	D-Dur (tP)

Čajkovskij beurteilt seinen Kompositionsplan in dem zitierten Brief an Balakirev folgendermaßen:

"Ich kann Ihnen nicht genau sagen, was davon gut und schlecht ist; ich habe Ihnen schon öfters gesagt, daß ich mit meinen Kindern nicht objektiv sein kann. Ich schreibe so, wie ich es vermag. Es fällt mir immer schwer, aus dem, was ich im Kopf habe, einen musikalischen Gedanken zu konkretisieren. Aber wenn ich einen von ihnen ausgewählt habe, dann gewöhne ich mich schnell an ihn, mit seinen guten und schlechten Seiten, aber die Verarbeitung und Umsetzung in eine Komposition macht mir unglaubliche Mühe. Ich vergleiche in dieser Beziehung die Kinder meiner Phantasie mit jener Mutter, die ihre mißgestaltete Tochter auf den Ball führt, damit sie sich bemüht, so wie sie ist, sogar mit ihrem Buckel und ihren Warzen, Gefallen zu finden. Ich sage Ihnen dies alles, damit Sie verstehen, warum ich nicht vorhabe, Ihnen die Ouvertüre im Entwurf zu schicken, ich möchte Sie Ihnen erst vollständig fertig zeigen. Schmähen Sie sie dann, wie Sie wollen. Ich nehme alles zur Kenntnis und versuche, es im nächsten Werk besser zu machen. Wenn Sie sie jetzt kritisieren, da sie zwar schon existiert, aber noch nicht das Licht Gottes erblickt hat, verzage ich und tue nichts mehr.

131 Ippolitow-Iwanow, 1993, S. 56.

Schließen Sie nicht daraus, daß ich überzeugt bin, daß die Ouvertüre Ihnen nicht gefällt, im Gegenteil, ich hege die Hoffnung, daß sie Ihnen ein wenig zusagt, aber Gott allein weiß das, denn ich habe schon bemerkt, daß Dinge, die ich als bedeutend ansah, Ihnen nicht gefielen und umgekehrt."¹³²

Am 30. Oktober 1869 ist das Werk im Entwurf fast fertig. Čajkovskij schreibt an seinen Bruder Anatolij:

"Ich habe die ganze Zeit viel gearbeitet [...]. Ich habe die Ouvertüre zu *Romeo und Julia* als Particell fast fertig [napisal včerne]."¹³³

Am 15. November 1869 ist die Komposition abgeschlossen und wohl auch instrumentiert, und Čajkovskij läßt seine Schwester wissen:

"Ich war mit Arbeit schrecklich überhäuft; ich beeilte mich, die neue Ouvertüre zu beenden, die in einem der nächsten Konzerte der Musikgesellschaft aufgeführt werden soll."¹³⁴

Schon am 12. November 1869 hatte Balakirev geantwortet:

"Ich freue mich sehr, daß Ihr Kindlein Gestalt annimmt, daß Ihr Bäuchlein wächst, und: Gott gebe Ihnen eine glückliche Entbindung. Ich möchte schrecklich gerne wissen, wie und was in Ihrer Ouvertüre vorkommt, und ich flehe Sie an, mir das zuzusenden, was bis jetzt vorhanden ist, und ich verpflichte mich, Ihnen darüber kein Wort zu schreiben, weder Gutes noch Schlechtes, bis die Sache ganz fertig ist."¹³⁵

Aber erst am 17. November 1869 geht ein entscheidender Brief an Balakirev ab, in dem Čajkovskij auch ihm die Fertigstellung mitteilt und die Hauptthemen bekanntgibt:

"Sie werden sich wahrscheinlich ein wenig wundern zu hören, daß meine Ouvertüre nicht nur fertig ist, sondern daß sie schon kopiert wird, weil sie in einem der nächsten Konzerte aufgeführt werden soll. Ich schicke Sie Ihnen nur dann, wenn ich sie gehört habe und in ihr etwas Wertvolles finde. Jetzt da sie fertig ist, aber noch nicht aufgeführt, weiß ich weniger denn je, was sie wert ist. Ich weiß nur, daß sie auf alle Fälle nicht so schlecht ist, daß ich befürchten muß, daß ich mich damit in Moskau blamiere [...]. Ich übersende Ihnen am Ende dieses Briefes die Hauptthemen."¹³⁶

[Beigefügt sind die Hauptthemen von Introduction und Sonatensatz, siehe ČSt 11, S. 114 f.]

Unter dem ersten Thema der Exposition (T. 84/112 ff.) ist vermerkt:

"Dann kommen Läufe im Stil Ihres kleinen Beispiels, das Sie mir geschickt haben. Erinnern Sie sich daran?"

Tags darauf, am 18. November 1869, läßt Čajkovskij auch seine beiden Brüder Anatolij und Modest wissen, daß die Ouvertüre fertig ist. Der Brief an Modest erhärtet die Vermutung, daß der Komponist den entscheidenden Kompositonsanstoß ihm verdankt, auch wenn er sich letztlich nicht an Modest Ablaufplan gehalten hat:

"Zum Glück habe ich die von Dir bestellte Ouvertüre *Romeo und Julia* erfolgreich zu Ende gebracht. Sie wird in einem der nächsten Konzerte aufgeführt."¹³⁷

Der Vollständigkeit halber sei die chronologische Vorgehensweise hier kurz unterbrochen und ein weiterer Hinweis auf den Einfluß Modests eingebracht. Zwei Tage vor der Aufführung schreibt ihm Čajkovskij nochmals:

"Übermorgen wird meine Ouvertüre *Romeo und Julia* aufgeführt, ein Werk, bei dem ich Dir so viel danke. Es wird noch eine Probe sein. Es scheint, daß sie nicht schlecht ist, aber Gott allein wird es wissen [...]."¹³⁸

¹³² Balakirev-VP, S. 140 f.

¹³³ ČPSS V, S. 182.

¹³⁴ ČPSS V, S. 183 f.

¹³⁵ Balakirev-VP, S. 141 f.

¹³⁶ Balakirev-VP, S. 142 ff.

¹³⁷ ČPSS V, S. 189.

Wie recht Čajkovskij hat, Balakirev die Themen erst nach Fertigstellung des Werks zu übermitteln, zeigt die ausführliche Kritik, die kurz darauf eintrifft. Balakirev schreibt am 1. / 13. Dezember 1869:

"Ich freue mich schrecklich über den Erhalt Ihrer Entwürfe der neuen Ouvertüre. Da sie ja bereits fertig ist und bald aufgeführt wird, so möchte ich offen meine Meinung über die übersandten Themen äußern. Das 1. Thema ist gar nicht nach meinem Geschmack. Es mag sein, daß es in der Durchführung seine bedeutende Schönheit entfaltet, aber so nackt niedergeschrieben, wie Sie es mir übersandt haben, hat es weder Schönheit noch Kraft, und es zeichnet auch den Charakter des Pater Lorenzo nicht genügend nach. Es müßte etwas in der Art der Lisztschen Choräle sein (*Der nächtliche Zug* Fis-Dur, *Hunnenschlacht* oder *Die Heilige Elisabeth*), im altkatholischen Stil, der an den orthodoxen Glauben heranreicht. Aber Ihr E-Dur-Thema ist von ganz anderem Charakter – nämlich dem Charakter der Streichquartette von Haydn, dem Genie der spießbürgerlichen Musik, und es erweckt einen starken Durst nach Bier. Da ist nichts Altertümliches, nichts Katholisches. Es zeichnet mir viel eher den Gogolschen 'Kamerad Kunz' nach, der sich die Nase abschneiden wollte, um Auslagen für Schnupftabak zu vermeiden. Aber möglicherweise erhält Ihr Thema in der Durchführung einen ganz anderen Charakter, dann werde ich meine Worte zurücknehmen.

Was Ihr h-Moll-Thema betrifft, so ist es kein Thema, sondern eher eine schöne Einleitung zum Thema, und nach der C-Dur-Lauferei muß ein starkes, energisches melodisches Thema folgen. Aber ich nehme an, daß es so ist, und daß Sie nur zu faul waren, mir mehr zu schreiben.

Das erste Des-Dur-Thema ist sehr schön, wengleich ein wenig schwach, das zweite Des-Dur ist einfach wunderschön. Ich spiele es sehr oft und ich möchte Sie dafür herzlich abküssen. Alle Wonne und Süße der Liebe und vieles mehr [...] liegt darin [...]. Aber eines möchte ich Ihnen gegen dieses Thema sagen: es drückt wenig innerlich seelische Liebe, sondern mehr physische leidenschaftliche Qual aus, sogar mit ein wenig italienischem Kolorit. Indessen waren Romeo und Julia kein persisches Liebespaar, sondern ein europäisches. Ich weiß nicht, ob Sie verstehen, was ich Ihnen erklären will; ich kann mich immer nur mangelhaft ausdrücken, wenn ich mich auf musikalische Auslegungen einlasse, deshalb versuche ich es Ihnen an Hand von Beispielen zu erklären. Ich nenne Ihnen als erstes Beispiel, das mir gerade in den Sinn kommt, und das meiner Ansicht nach das Gefühl der inneren Liebe besser ausdrückt, das 2. Thema in As-Dur der Schumannschen Ouvertüre zur *Braut von Messina*. Das Thema hat zwar seine Schwächen, es ist krankhaft und gegen Ende etwas sentimental, aber die Grundstimmung ist gut wiedergegeben.

Abschließend sage ich Ihnen, daß ich ungeduldig den Erhalt der Partitur erwarte, damit ich mir einen Gesamteindruck dieser talentvollen Ouvertüre verschaffen kann, welche, so glaube ich, Ihr bestes Werk ist. Daß Sie es mir widmen, freut mich sehr. Es ist das erste Ihrer Werke, das durch die Summe seiner Schönheit so anziehend wirkt, daß man entschieden dafür einstehen kann."¹³⁹

Aus diesem Brief geht hervor, daß Balakirev annimmt, das Introktionsthema wäre auch das Durchführungsthema. Dem ist aber nicht so. In der ersten Fassung spielt in der Durchführung das Hauptthema die dominierende Rolle; dies ändert sich erst in der zweiten Fassung.

Čajkovskij antwortet am 18. Dezember 1869. Aus seinem Brief geht hervor, daß er seine Komposition selbst nicht einschätzen kann:

"Sie können sich nicht annähernd vorstellen, wie froh ich über den Erhalt Ihres lieben Briefes bin; ich fürchtete mich derart vor Ihrem harten, doch gerechtfertigten Urteil, daß ich mit Schrecken über die Kühnheit nachdachte, mit der ich daranging, Musik zu Shakespeare zu schreiben. Ich bereute dies, und zeitweise regte sich in mir der Wunsch, die ganze Sache ins Feuer zu werfen. Aber jetzt, da ich Ihren Brief erhalten habe, ist dies alles vergangen und in bin unsäglich froh, daß ich schon jetzt, da Ihnen die Einzelheiten noch nicht bekannt sind, so ausführliche Nachricht von Ihnen erhalte und daß Sie das Ihnen gewidmete Werk gutheißen [...]. Meine Ouvertüre gab ich zum Kopieren. Sobald sie fertig ist, werde ich sie Ihnen schicken."¹⁴⁰

¹³⁸ ČPSS V, S. 207. Der Brief wurde in der Nacht vom 2. auf den 3. März 1870 geschrieben.

¹³⁹ Balakirev-VP, S.145 f.

¹⁴⁰ Balakirev-VP, S. 147.

Balakirev läßt lange nichts hören, so daß sich Čajkovskij Gedanken macht, ob er die Ouvertüre überhaupt erhalten hat. In seinem Brief vom 23. Februar 1870 heißt es:

"Schon lange habe ich von Ihnen keinerlei Nachrichten, mein lieber Freund, und wir fangen an, uns über Ihr Befinden Sorgen zu machen [...]. Meine Ouvertüre habe ich Ihnen schon lange geschickt, und ich hoffe, daß Sie sie erhalten haben."

Es existiert ein (allerdings nicht abgeschickter) Antwortbrief Balakirevs vom 16. März 1870, der von der Begeisterung der Petersburger Fünf und ihres Mentors Stasov über eines der Seitensatzthemen berichtet und Čajkovskij sozusagen zu einem weiteren Mitglied des Mächtigen Häufleins zählt:

"Schon lange habe ich Ihre Ouvertüre erhalten, nur Krankheit hielt mich davon ab, Ihnen sofort zu antworten und Ihnen zu sagen, wie sehr Ihr Des-Dur alle entzückt, inclusive Stasov, der sagte: 'Es waren Ihrer fünf, jetzt sind es sechs.' Anfang und Ende des Werks sind sehr zu tadeln, aber dies soll keine Kritik sein, da die Ouvertüre noch überarbeitet werden muß."¹⁴¹

Am 9. Mai 1870 erhält Čajkovskij dann endlich offiziell Nachricht in Form eines langen Briefes, in dem es u. a. heißt:

"Ich sage Ihnen abschließend, daß, seit wir Ihre Ouvertüre *Romeo* erhalten haben, wir sie oft auf unseren Zusammenkünften durchspielen und viel davon uns in Begeisterung versetzt. Vladimir Stasov¹⁴² ist außergewöhnlich begeistert und sagt, daß wir jetzt mehr geworden sind. Aber offensichtliche Mängel zeigen deutlich, daß die Ouvertüre noch überarbeitet werden muß."¹⁴³

Die Aufführung der Ouvertüre verzögert sich. Die Uraufführung findet schließlich am 4. März 1870 in Moskau unter Nikolaj Rubinštejns Leitung statt; Čajkovskij äußert sich seinem Bruder Anatolij gegenüber am 7. März 1870 sehr zufrieden:

"Meine Ouvertüre wurde endlich von der Musikgesellschaft aufgeführt. Es scheint, daß dieses Werk mir wohl gelungen ist."¹⁴⁴

Am 26. März 1870 schreibt er an seinen Bruder Modest:

"Ich erinnere mich nicht, ob ich Dir über meine Ouvertüre *Romeo* schrieb. Sie stellte sich als nicht schlecht heraus, und ich bin mit ihr sehr zufrieden."¹⁴⁵

Leider findet die Aufführung unter für Čajkovskij sehr ungünstigen Umständen statt: Die Öffentlichkeit nimmt von dem Werk kaum Notiz, weil sich die ganze Aufmerksamkeit auf den Dirigenten richtet. Über die Gründe berichtet Nikolaj Kaškin Folgendes: In seiner Eigenschaft als Direktor des Moskauer Konservatoriums hatte Nikolaj Rubinštejn einer Schülerin einen Verweis erteilt; deshalb strengte diese eine Klage an. Da die Professoren zu dieser Zeit noch keine offiziellen, mit ihrer Stellung verbundenen Rechte besitzen, war die Sache als Beleidigung zwischen Privatpersonen behandelt worden. Rubinštejn hatte den Prozeß verloren und war zu 25 Rubel Geldstrafe oder drei Tagen Gefängnis verurteilt worden. Dieses Urteil hatte bei den Professoren große Aufregung verursacht, und man hatte beschlossen, das Konservatorium zu verlassen, falls ein Berufungsgericht das Urteil bestätigen sollte. Dies geschah nicht; das Urteil wurde wenige Tage vor dem Konzert kassiert. Daher werden Rubinštejn an diesem Abend beispiellose Ovationen dargebracht, und über die Sympathiekundgebungen für den Künstler gerät Čajkovskijs Komposition aus dem Blick.¹⁴⁶

¹⁴¹ Balakirev-VP, S. 151.

¹⁴² Widmungsträger von *Der Sturm (Burja)*, siehe Einleitungskapitel.

¹⁴³ Balakirev-VP, S. 152.

¹⁴⁴ ČPSS V, S. 208.

¹⁴⁵ ČPSS V, S. 209.

¹⁴⁶ KaschkinE, S. 74 f.

Čajkovskij fühlt sich von der geringen Resonanz gekränkt. In der Nacht vom 1. auf den 2. Mai 1870 schreibt er an Ivan Klimenko, einen eng mit ihm befreundeten Architekten und begeisterten Musikliebhaber, der zu seinen ersten glühenden Verehrern zählt:

"Meine Ouvertüre hatte hier gar keinen Erfolg und blieb völlig unbemerkt. Ich habe an diesem Abend viel an Dich gedacht. Nach dem Konzert aßen wir in großer Gesellschaft bei Gurin zu Abend. Im Verlauf des ganzen Abends hat niemand die Ouvertüre erwähnt. Und ich wartete so sehnlich auf ein warmes und mitfühlendes Wort. Ja, ich dachte viel an Dich an diesem abscheulichen Abend und an Dein mich stets im äußersten Grade anspornendes Mitgefühl."¹⁴⁷

Formale Anlage

Čajkovskij realisiert die Sonatenhauptsatzform, die Balakirev ihm vorgeschlagen hat, in eigenwilliger Weise. Nach einer mehrteiligen Einleitung folgen Hauptsatz und Seitensatz als jeweils eigenständige Komplexe. Der Hauptsatz besteht aus Themenexposition, durchführungsähnlicher Verarbeitung und Tuttiwiederholung. Der Seitensatz mit seinen zwei Themen ist in sich dreiteilig (A-B-A'). Der ausgedehnte Epilog (T. 215/243 ff.) greift ausschließlich auf Material des Seitensatzes zurück.

Die großangelegte Durchführung ist dreiteilig. Als thematisches Material dient hauptsächlich das Kampftema. Erst am Durchführungsende erfolgt eine Themenkombination. Die Reprise ist stark gekürzt und – durch Fortfall der abspannenden Epilog – dramatisiert und intensiviert. Ein Trauermarsch als Coda beschließt die erste Fassung.

In der ersten Fassung richtete sich Čajkovskij nach Balakirevs Tonartenplan. Die Haupttonart ist h-Moll, die Introduction steht in E-Dur (S), der Hauptsatz in der Grundtonart h-Moll und der Seitensatz in Des-Dur. (Absolut betrachtet, ist Des-Dur sehr weit entfernt. Enharmonisch verwechselt zu Cis-Dur, wäre es Doppeldominante der Grundtonart, läge also wesentlich näher.) In der Reprise steht das Hauptthema wiederum in h-Moll, die Seitenthemen in D-Dur. Das Werk endet in H-Dur.

Takt	Form	Tempo	Taktzahl	Musikalisches Material	Harm. nik
1-83 Introduction					
1		<i>Andante non troppo</i>	30	Introductionsthema	E
31			35	Themenkomb.; Introductionsthema (Tutti)	cis-E
66	Überleitung		18	1. Liebesthema (Fragment)	Mod.
84-244 Exposition					
84/112 ¹⁴⁸	Hauptsatz	<i>Allegro giusto</i>	8	Kampftema (Exposition)	h
92/120			31	durchführungsartige Verarbeitung	h-Mod.
123/151			13	Kampftema Tuttiwiederholung)	h
136/164	Überleitung		20	Schleifermotiv	Mod.-A ⁷
156/184	Seitensatz		9	1. Liebesthema	Des
165/193		20	2. Liebesthema	Des-A ⁷	
185/213		30	1. Liebesthema intensiviert	Des	
215/243	Epilog		30	Seitensatzmaterial	Des

¹⁴⁷ ČPSS V, S. 213 f.

¹⁴⁸ Da die Exposition in allen Fassungen erhalten bleibt, sind die Taktzahlen der 2. bzw. 3. Fassung zusätzlich (nachgestellt) angegeben.

245-309 Durchführung				
245		17	Fugathema	cis
262		24	Thematische Abspaltungen	Mod.
286		24	Themenkomb. + Paukensolo	Des;H; (Fis)
310-383 Reprise				
310/353	Hauptsatz	15	Kampfhema, Überleitung	h
325/368	Seitensatz	21	2. Liebesthema	D
346/389		30	1. Liebesthema 8 Takte	D-Mod.
¹⁴⁹				
376	Steigerung	8		
384-406 Einschub				
384	Höhepunkt	23	größte Kraftentfaltung (Material Kampfhema)	Mod.
407	Überleitung <i>Moderato assai</i>	10	2. und 1. Liebesthema	h
417-448 Coda				
417	<i>Allegro moderato (Tempo di marcia)</i>	16	Trauermarsch, Introduktions- thema	h
433		16	Apotheose und Schlußklänge	h-H
Gesamt: 448 Takte				

Die zweite Fassung der Ouvertüre (1870)

Orchesterbesetzung:	wie erste Fassung.
Autographe Quellen:	(1) Partitur-Fragment [September 1870], T. 1-101 [Introduktion], T. 273-353 [Durchführung]. 12 Blätter mit 22 Notensystemen. 25,5 x 33 cm. Paginierung des Autors: S. 1-21. Blatt 2 nicht ausgefüllt und nicht paginiert. Beschrieben mit brauner Tinte, Verbesserungen in schwarzer Tinte und Bleistift. Aufbewahrung: GCMMK, f. 88, Nr. 66. (2) Partitur-Fragment [September 1870], ab T. 346 der Durchführung. 16 geheftete Blätter mit 24 Notensystemen. 37,6 x 26 cm. Beschrieben mit schwarzer Tinte und Bleistift. Aufbewahrung: GCMMK, f. 88, Nr. 67.
Erstausgaben:	
Partitur:	Berlin: Bote & Bock 1871, 201 S., Pl. Nr. 9325. Titelblatt: "Ouverture / à la tragédie de Shakespeare / 'Romeo et Juliette' / pour l'Orchestre par / P. Tschairowsky / Partition / [links] Breslau / Lichtenberg / Leipzig, Leede / [in der Mitte] Berlin & Posen / Ed. Bote & G. Bock / (E. Bock) / [rechts] Stettin Simon."
Klavierauszug:	Zweihändig von Karl Bial, Berlin: Bote & Bock 1871.
Klavierauszug:	Vierhändig von N. N. Purgold, Sankt Petersburg: V. Bessel' 1872.
Fassung für zwei Klaviere:	Von K. Klindworth, Sankt Petersburg: V. Bessel' 1872.
Orchesterstimmen:	Sankt Petersburg: V. Bessel' [1876].

¹⁴⁹ Die Übereinstimmung schließt mit T. 374/417.

Entstehung

Čajkovskij erarbeitet die zweite Fassung seiner Fantasie-Ouvertüre *Romeo und Julia* etwa ein Jahr nach der ersten. In der Zwischenzeit komponiert er seine *6 Romanzen* op. 6 für Gesang und Klavier (November 1869) und beginnt im Februar 1870 mit der Oper *Der Opritschnik* (*Opričnik*, beendet April 1872). Instrumentalwerke fehlen.

Im Mai 1870 tritt Čajkovskij eine Auslandsreise an. Er fährt von Paris aus nach Bad Soden im Taunus. Dort hält er sich ab dem 30. Mai / 11. Juni¹⁵⁰ etwa fünf Wochen zur Kur auf und beschäftigt sich mit der Umarbeitung von *Romeo und Julia*.¹⁵¹ Am 4. / 16. oder 5. / 17. Juli verläßt er Bad Soden und kommt am 10. / 22. Juli in Interlaken an.¹⁵² Am 24. August 1870 kehrt er wieder nach Petersburg zurück, wo er eine Woche bleibt und dann nach Moskau weiterreist.¹⁵³ Da er Balakirev in Petersburg nicht antrifft, schreibt er ihm am 6. September 1870 aus Moskau, daß er, gemäß der gegebenen Zusage, die Ouvertüre auf der Reise überarbeitet habe.

"Da ich in die Schweiz mein Partiturheft (ohne Spaß) nicht mitgenommen hatte, konnte ich den überarbeiteten Teil nicht orchestrieren. Ich beschäftige mich jetzt damit und in drei Tagen werde ich fertig sein. Dann lasse ich Partitur und Stimmen abschreiben, und in etwa drei Wochen wird die Ouvertüre bei Ihnen sein."¹⁵⁴

Wiederum wird deutlich, welche Autorität der nur vier Jahre ältere Balakirev darstellt, denn Čajkovskij bemerkt noch:

"Ich weiß nicht, ob Sie zufrieden sein werden, aber ich bin nicht im Stande, es besser zu machen. Der Schluß scheint mir jetzt anständig. Die Introduction ist neu; der mittlere Teil¹⁵⁵ ist fast neu, und an der Stelle, wo das zweite Thema in D-Dur wiederkehrt, habe ich vollkommen uminstrumentiert."

Die Übersendung der Partitur der zweiten Fassung verzögert sich. Am 25. September 1870 schreibt der Komponist an Balakirev:

"Die Reinschrift meiner Partitur wird Ihnen in Kürze zugesandt."¹⁵⁶

Am 19. Oktober 1870 mahnt Balakirev die Partitur an.¹⁵⁷ Čajkovskij antwortet ihm am 21. oder 22. Oktober 1870 entschuldigend darauf und teilt mit, daß der Kopist für die Musikgesellschaft sehr beschäftigt sei. Wiederum hat er Zweifel, ob sein Werk Gefallen finden wird. Aus diesem Brief geht jedoch deutlich hervor, daß er trotz Balakirevs Despotismus eigene Wege geht, denn es heißt darin:

"Ich fürchte, daß Sie nicht zufrieden sein werden, aber bitte führen Sie sie auf alle Fälle auf. Sie wünschten, daß die Einleitung in der Art der Lisztschen religiösen Teile aus *Faust* sei. Dies gelang nicht. Ich wollte in der Introduction eine einsame, in Gedanken zum Himmel hinstrebende Seele ausdrücken. Ob dies gelungen ist, weiß ich nicht. Es kann sein, daß auch der Schluß nicht ganz Ihren Forderungen entspricht, aber auf alle Fälle ist er besser als der vorherige. Gebe Gott, daß Sie zufrieden sein werden!"¹⁵⁸

Balakirev kritisiert in seinem Brief vom 1. / 13. Dezember 1869 besonders das Introductionsthema sarkastisch. Wie im Einleitungskapitel dargelegt, orientieren sich die Mitglieder

¹⁵⁰ ČPSS V, S. 219, Fußnote.

¹⁵¹ ČPSS V, S. 224, Fußnote.

¹⁵² ČPSS V, S. 227, Fußnote.

¹⁵³ ČPSS V, S. 229, Fußnote.

¹⁵⁴ Balakirev-VP, S. 154.

¹⁵⁵ Hier dürfte die Durchführung gemeint sein.

¹⁵⁶ Balakirev-VP, S. 155.

¹⁵⁷ Balakirev-VP, S. 155.

¹⁵⁸ Balakirev-VP, S. 156.

des Mächtigen Häufleins, deren Mentor Balakirev ist, stets an vorbildlichen Werken anderer Komponisten. Und so führt Balakirev drei beispielhafte Werke von Liszt in die Diskussion ein. Als erstes nennt er den *Nächtlichen Zug* in Fis-Dur,¹⁵⁹ einen Satz von mystisch-religiösem Charakter: Zu einem düster-feierlichen Choral ziehen Pilger in einer nächtlichen Prozession dahin. Liszts Choralmelodie geht auf den Hymnus *Pange lingua gloriosi corporis mysterium* zurück. Balakirevs zweites Beispiel entstammt der sinfonischen Dichtung Nr. 11, *Hunnenschlacht*.¹⁶⁰ Hier wird der Sieg der Christen durch ein *Maestoso assai* in Es-Dur verkündet, an das sich der gregorianische Choral *Crux fidelis* anschließt, der von der Orgel *dolce religioso* intoniert wird. Und drittens nennt Balakirev *Die heilige Elisabeth*.¹⁶¹

Čajkovskij schreibt, daß er Balakirevs Wunsch nicht erfüllen konnte, weil es "nicht gelang". Ganz offensichtlich bewegen ihn andere programmatische Vorstellungen. Sein neues Introdutionsthema ist weder mystisch-düster noch *dolce religioso*, sondern ein vierstimmiger Choral mit archaischer Wirkung.

Balakirev ist mit der zweiten Fassung wiederum nicht zufrieden. Am 22. Januar 1871 schreibt er:

"Ihre Ouvertüre wird aufgeführt werden. Mit der Einleitung bin ich sehr zufrieden, aber der Schluß gefällt mir überhaupt nicht. Es ist unmöglich, darüber ausführlich zu schreiben. Das Beste wäre, wenn Sie hierher kämen, dann könnten wir es durchsprechen. Im Mittelsatz haben Sie etwas Neues – und Gutes – gemacht, besonders die sich abwechselnden aufsteigenden Akkorde über dem Orgelpunkt, ein wenig à la Ruslan. Am Schluß ist viel Routine und nach dem Ende des zweiten Themas in D-Dur klingt es wie aus dem Kopf herausgezogen. Der eigentliche Schluß ist nicht schlecht, aber was sollen diese plötzlichen Akkordschläge der letzten Takte? Das ist gegen den Sinn des Dramas und gleichzeitig nicht geschmackvoll.

In diesem Brief teilt Balakirev Čajkovskij auch mit, daß die Ouvertüre von Nadežda Purgold für Klavier zu vier Händen arrangiert wird, die offensichtlich mit den Akkordschlägen des Schlusses ebenfalls nicht einverstanden ist:

"Nadežda Nikolaevna strich diese Takte mit ihren schönen Händen durch und das Arrangement soll im pp enden. Können Sie damit einverstanden sein?"¹⁶²

Čajkovskij antwortet am 15. Mai 1871. Er teilt Balakirev erzürnt mit, daß Nikolaj Rubinštejn die Ouvertüre ohne sein Wissen und ohne seine Erlaubnis dem Verlag Bote & Bock in Berlin zum Druck geschickt hat. Dies ist ihm sehr peinlich, weil durch die Eigenmächtigkeit Rubinštejns die Widmung an Balakirev unterblieben ist:

"Dies ist mir sehr unangenehm, weil meine Ouvertüre nicht nur mein Geschöpf, sondern auch Ihres ist. Sie gaben mir den Gedanken dazu ein und Ihrem Ansporn verdankt sie ihre Existenz. Auf alle Fälle werde ich sie Ihnen senden, sobald ich sie erhalte."¹⁶³

Schließlich gibt er die Zustimmung zur Änderung des Schlusses:

"Was den Klavierauszug betrifft, so kann Frau Purgold natürlich meinen Fehler ein wenig berichtigen."

Die Antwort Balakirevs erfolgt am 19. Mai 1871:

"Beruhigen Sie sich meinerwegen: Ich bedauere es unendlich, daß mein Name nicht auf dem Titelblatt Ihrer Ouvertüre stehen wird, aber ich bin nicht böse, da ich überzeugt bin, daß dies ohne Ihr Zutun ge-

¹⁵⁹ Liszts Komposition *Zwei Episoden aus Lenaus Faust* ist zweiteilig: (1) *Der nächtliche Zug*. (2) *Der Tanz in der Dorfschenke* (*Mephistowalzer*).

¹⁶⁰ Die Komposition stammt aus dem Jahre 1857. Liszt wird durch ein Gemälde von Wilhelm von Kaulbach dazu angeregt.

¹⁶¹ Oratorium *Die Legende von der heiligen Elisabeth*, komponiert 1862.

¹⁶² Balakirev-VP, S. 157 f.

¹⁶³ Balakirev-VP, S. 158.

schah [...]. Es ist schade, daß Sie, oder besser gesagt Rubiňštejn, sich mit dem Druck der Ouvertüre so beeilt haben. Obgleich die neue Introdution viel besser ist, so hatte ich doch sehr gewünscht, daß Sie Einiges in der Ouvertüre nochmals überarbeiten würden, und daß Sie sie nicht einfach so abtun würden, in der Hoffnung, daß die folgenden Werke besser werden."¹⁶⁴

Als Čajkovskij erfährt, daß die Petersburger Aufführung nicht von Balakirev, sondern von Napravnik dirigiert wird, ist er in Sorge und schreibt am 8. Oktober 1871:

"Es ist sehr schade, daß *Romeo* nicht unter Ihrer Leitung herauskommt; ich bin überzeugt, daß Napravnik vieles falsch interpretiert. Deshalb bitte ich Sie oder Rimskij-Korsakov, ihm bei der Probe das Tempo anzugeben, da ich leider nicht metronomisiert habe. Ich wäre Ihnen unendlich dankbar dafür."¹⁶⁵

Formale Anlage der zweiten Fassung

Indem er in der zweiten Fassung die Musik der ersten Fassung grundlegend verändert, erschafft Čajkovskij ein Werk, in welchem er sich von Vorbildern – fremden und eigenen – freimacht. Er entzieht sich auch dem Einfluß Balakirevs, da er ein eigenständiges Introdutionsthema erfindet und sich nicht nach den von seinem Mentor vorgeschlagenen Themen Liszts und Schumanns richtete. Ebenso geht er bezüglich des Tonartenplans andere Wege. Sogar eigene Faktionen, die er in *Groza* und *Fatum* erprobt hat, weichen jetzt der neuen Konzeption.

Vergleicht man die Thematik, so arbeitet Čajkovskij in allen Fassungen mit insgesamt vier Themen: Introdutionsthema, Hauptthema und zwei Seitenthemen. In der zweiten Fassung, in die nur die Exposition der ersten Fassung unverändert eingeht, gewichtet er die Themen neu. Im Vergleich der beiden Fassungen ist vor allem die Rolle des Introdutionsthemas hervorzuheben: In der ersten Fassung ist es das wichtigste Thema der Introdution und kommt am Schluß des zweiteiligen Durchführungshöhepunkts (T. 295 ff.) in einer Themenkombination nochmals vor. Die Durchführung selbst wird vom Kampfthema (Hauptthema) bestritten.

In der zweiten Fassung ist das Introdutionsthema dagegen ein Choral und dem Hauptthema ebenbürtig. Der Choral bestreitet außer der Introdution auch die Durchführung und den Höhepunkt. Ihm wird Material aus dem Hauptthema (Kampfthema) beigegeben. In Analogie zur ersten Fassung fügt Čajkovskij in der zweiten Fassung nach der Reprise, die in T. 419 endet, einen umfangreichen Entwicklungsteil ein, der die Katastrophe darstellt. Die epilogartige Coda ist ebenfalls neu.

Außer der Neugewichtung der Themen werden auch die Übergänge zwischen den einzelnen Formteilen neu gestaltet, so daß sich auch der Spannungsverlauf komprimiert. (Dies wird am Ende der Analyse der zweiten Fassung nochmals zusammenfassend erläutert.) Ebenso ändert sich der Tonartenplan: Die Introdution der zweiten Fassung beginnt nicht mehr in E-Dur, sondern in fis-Moll.

¹⁶⁴ Balakirev-VP, S. 159.

¹⁶⁵ Balakirev-VP, S. 160 f.

Überblick über die formale Anlage der zweiten Fassung

Takt	Form	Tempo	Taktzahl	Musikalisches Material	Harmonik
1-111	Intr.	<i>Andante non tanto, quasi Moderato</i>			
1			111	Choral, Modulationen	fis
112-272	Exp.				
112	Hs.	<i>Allegro giusto</i>	72	Kampft Thema (aus der 1. Fassung, dort T. 84-155)	h
184			89	Seitenthemata (aus der 1. Fassung, dort T. 156-244)	Des
273-352	Df.				
203			52	Kampft Thema, Choral	h-Moll-Mod.
325			10	aus der 1. Fassung (dort T. 274-283)	
335			18	Höhepunkt Choral	
353-419	Repr.				
353			15	Kampft Thema	h
368			21	2. Liebesthema	D
389			31	1. Liebesthema	D
420-485	Entwicklungsteil				
420			21	1. Liebesthema Verarbeitung	
441			21	Kampft Thema, Choral	
462			24	Kampft Thema, Choral, Zusammenbruch	
486-539	Epilogartige Coda				
486		<i>Moderato assai</i>	20	Apotheose	Es-H
506			9	1. Liebesthema (Trauermarsch)	H
515			21	2. Liebesthema (apothetisch)	
536			4	Orchesterschläge	H
Gesamt: 539 Takte					

Da die zweite und dritte Fassung bis einschließlich Takt 460 identisch sind, kann der Kompositionsablauf der 3. Fassung bis dorthin ebenfalls anhand der gegebenen Übersicht nachvollzogen werden; ab T. 461 ist ein Blick in ČPSS (Gesamtausgabe) Bd. 23, S. 199, notwendig.

Die zweite Fassung ist um 91 Takte länger als die erste Fassung (vgl. den tabellarischen Überblick mit Taktzahlen.)

	Erste Fassung		Zweite Fassung
Introduktion	83	(+ 28)	111
Exposition	161		161
Durchführung	65	(+ 15)	80
Reprise	107	(+ 26)	133
Coda	32	(+ 22)	54
Gesamt	448 Takte	(+ 91 Takte)	539 Takte

Introduktion und Durchführung der zweiten Fassung sind insgesamt großzügiger angelegt. Der größere Umfang der Reprise ergibt sich vor allem aus dem zusätzlichen Entwicklungsteil (T. 420-484), während die Coda durch zwei apothetische Teile am Anfang (T. 486-505) und Ende (T. 515-535) ausdehnt wird.

Die dritte Fassung (1880)

Orchesterbesetzung:	wie zweite Fassung.
Autographe Quellen:	nicht erhalten.
Erstausgaben:	
Partitur:	Berlin: Bote & Bock 1881.
Klavierauszug:	vierhändig von N. N. Rimskaja-Korsakova, Berlin: Bote & Bock 1881.

Wie in Kap. III.1.3 [von ČSt 11] erläutert, plant Čajkovskij im Jahre 1878, acht Jahre nach der zweiten Fassung der Ouvertüre *Romeo und Julia*, über das Sujet eine Oper zu schreiben. Er setzt diesen Plan zwar nicht in die Tat um, der Stoff beschäftigt ihn aber im Jahre 1880 erneut, so daß er in diesem Jahr die dritte Fassung der Ouvertüre erarbeitet.

Entstehung

Zur Entstehung der dritten Fassung sind nicht viele Zeugnisse erhalten. Am 24. August 1880 schreibt Čajkovskij aus Kamenka an den Verleger Jurgenson:

"Außerdem hoffe ich bis zur Abreise Anatolij's meine Verbesserung der Ouvertüre *Romeo* zu beenden."¹⁶⁶

Am 29. August 1880 läßt er Jurgenson wissen:

"Anatolij bringt Dir Romanzen, Duette und auch die verbesserte Partitur und vierhändige Fassung von *Romeo*".

Er bittet Jurgenson, dieselbe an Bote und Bock weiterzuleiten, und schließt:

"Ich hoffe sehr, daß Balakirev, auf dessen Anregung ich *Romeo* schrieb, diesmal nicht vergessen wird."¹⁶⁷

In einem langen Brief vom 26. bis zum 31. August 1880 an Frau von Meck heißt es:

"Außerdem habe ich eine grundlegende Umarbeitung meiner Ouvertüre *Romeo und Julia* vorgenommen, die neu herausgegeben wird."¹⁶⁸

Am 1. September 1881 wendet er sich nochmals an Jurgenson:

"Ich habe an Dich eine Bitte. Wahrscheinlich ist *Romeo und Julia* von Bock schon gedruckt worden. Bitte mache Dir die Mühe und schreibe ihm, daß er ein Exemplar an mich und an Balakirev schickt. Ich wünsche sehr, daß Balakirev dieses Werk erhält. Ich habe ihm die Ouvertüre schon 1870, als ich sie schrieb, gewidmet, aber ich weiß nicht, warum Bock damals seinen Namen nicht genannt hat."¹⁶⁹

Nach zehnjähriger Unterbrechung der Korrespondenz wendet sich der Komponist, am selben 1. September 1881, aus Kamenka an Balakirev:

"Schon im Frühjahr nahm ich an meiner Ouvertüre *Romeo und Julia* einige Korrekturen vor. Sie wird von Bote und Bock in einer neuen Ausgabe gedruckt. Ich bat ihn, Ihnen ein Exemplar zu senden. Haben Sie es schon erhalten? Der Umstand, daß auf der ersten Ausgabe auf dem Titelblatt die Widmung unterblieb, quält mich immer noch ein wenig. Jetzt ist sie dort, oder müßte wenigstens dort sein."¹⁷⁰

Erst ein Jahr später bedankt sich Balakirev mit Schreiben vom 28. September 1882. Er hat Čajkovskij's kompositorischen Weg verfolgt und lobt vor allem die Werke *Der Sturm (Burja)* und *Francesca da Rimini*. Gleichzeitig merkt er an, daß er sich gern mit ihm treffen würde, weil er das Programm einer Sinfonie für ihn habe.

¹⁶⁶ ČJu I, S. 166.

¹⁶⁷ ČJu I, S. 167.

¹⁶⁸ ČM II, S. 402 f.

¹⁶⁹ ČJu I, S. 207.

¹⁷⁰ Balakirev-VP, S. 163.

Im Jahre 1884 erhält Čajkovskij für seine Ouvertüre eine Prämie von 500 Rubel, die Mitrofan Beljaev (Belaieff) zur Auszeichnung des besten Werk eines russischen Komponisten stiftet.¹⁷¹

Ende der Reprise

Die wesentliche Änderung der dritten Fassung betrifft das Ende des Entwicklungsteils. Die Coda selbst ist eher eine Umgruppierung und Straffung denn eine Neukomposition. Die gesamte Reprise (T. 353-484) ist um einen Takt kürzer als die der zweiten Fassung, der harmonische Verlauf unterschiedlich. Die dritte Fassung beginnt mit dem Anschlußtakt 461, der gleichzeitig eine Binnenzäsur darstellt. Die Sechzehnteltremoli der Streicher sind als fallende Linie gestaltet. Sie bleiben in cis-Moll – im Gegensatz zur zweiten Fassung (Bsp. 48 [in ČSt 11]), die nach fis-Moll führt. Čajkovskij behält das aus Tuttiteil und Abbau bestehende Prinzip der zweiten Fassung bei. Und doch, welcher gravierender Unterschied: In der zweiten Fassung sind Tuttiteil und Abbau durch Orchesterfarben, Thematik und Dynamik voneinander geschieden; der Abbau ist ein langsames Verebben. In der dritten Fassung dagegen wird der Abbau aus einer Stretta heraus konzipiert. Als thematisches Material dient ausschließlich das Kampftema, das sich *sempre ff* mit wachsendem Ambitus steigert. Der Orchestersatz bleibt im Tutti. Der Abbau ist ein jäher Absturz ohne jede lyrische Note. Eine Tabelle soll den Vergleich erleichtern:

Ende des Entwicklungsteils in der zweiten Fassung				Ende des Entwicklungsteils in der dritten Fassung			
Takt	Taktzahl	Inhalt	Harm.	Takt	Taktzahl	Inhalt	Harm.
461	1	Anschlußtakt, Zäsur		461	1	Anschlußtakt, Zäsur	
462	4	Choral, Drehfiguren	fis	462	5+5+1 = 11	Steigerung, Kampftema	
466	2	Kampftema		473	4+4 = 8	Höhepunkt, Ab- sturz	
468	2	rüttelnde Klänge	Mod.- Es	479	4	Todesmotiv	Fis
470	16	Fragmente des 2. Lie- besthemas					
Gesamt: 25 Takte				Gesamt: 24 Takte			

¹⁷¹ ČPSS 23, Vorwort.

IV.

Burja Fantazija po drame U. Šekspira "Burja" op. 18

Der Sturm. Fantasie nach dem Drama von W. Shakespeare op. 18

Daten im Überblick

Tonart:	f-Moll.
Entstehungszeit:	7. August 1873 bis 10. Oktober 1873, Usovo.
Widmung:	Vladimir Stasov.
Programm:	Nach <i>The Tempest</i> von William Shakespeare. ¹⁷² П р о г р а м м а. Море. Волшебник Просперо посылает повинующегося ему духа Ариеля произвести бурю, жертвой которой делается корабль, везущий Фернандо. Волшебный остров. Первые робкие порывы любви Миранды и Фернандо. Ариель. Калибан. Влюбленная чета отдается торжествующему обаянию страсти. Просперо сбрасывает с себя силу волшебства и покидает остров. Море. Programme: La mer. Ariel, esprit de l'air, obéissant à la volonté de l'enchanteur Prospero, soulève un tempête. Naufrage du navire, conduisant Ferdinand. L'île enchantée. Premiers et timides élans d'amour de Miranda et de Ferdinand. Ariel. Caliban. Le couple amoureux se livre au prestige triomphant de la passion. Prospero se dépouille de sa force d'enchantement et quitte l'île. La mer.
Orchesterbesetzung:	Piccoloflöte; 2 Flöten; 2 Oboen; 2 Klarinetten (B); 2 Fagotte; 4 Hörner (F); 2 Trompeten; 3 Posaunen; Tuba; Pauken; Becken; Große Trommel; I. Violinen; II. Violinen; Violoncelli; Kontrabässe.
Erstaufführung:	7. Dezember 1873, Moskau, 3. Sinfoniekonzert der Russischen Musikgesellschaft. Dirigent Nikolaj Rubinštejn.
Autographe Quellen:	
Partitur-Autograph:	Nicht erhalten.
Handschriftliche Kopie der	autographen Partitur [von 1877]: mit Programm in russischer Sprache. 44 geheftete Blätter mit 22 Notensystemen. 31,6 x 26 cm. Beschrieben mit schwarzer Tinte. Seitenweise Paginierung in Bleistift S. 23-107. (S. 1-22 fehlen). Nicht von Čajkovskijs Hand, mit Ausnahme von Bemerkungen auf Blatt 44, aus denen hervorgeht, daß sich auf der Rückseite des Titelblattes die französische Übersetzung des Programms befunden haben muß. Aufbewahrungsort: GCMMK, Sign. f. 88, Nr. 63.
Čajkovskijs Dirigierpartitur	[1888] der Erstausgabe (Moskau: P. I. Jurgenson 1877): Bemerkung auf der Rückseite des Vorsatzes mit Bleistift: "Vse otmetki černym karandašom sdelayu <u>Mnoj</u> , <u>avtorom</u> , 17 dek. 1888." ("Alle Anmerkungen mit schwarzem Bleistift sind von mir, dem Autor, 17. Dez. 1888.")
Aufbewahrungsort:	GDMČ, Sign. a ¹ , Nr. 173.
Skizzen [August 1873]:	mit Bemerkungen des Komponisten zur Instrumentation. 10 geheftete Blätter zu 12 Notensystemen. 35,5 x 27,5 cm. Beschrieben mit schwarzer Tinte. Bemerkung Čajkovskijs auf dem Titelblatt: "Burja. Fantazija k drame Šekspira. Muz. soč. P. Čajkovskogo, Usovo 17 ^{so} Avgusta 1873 g." ("Burja. Fantasie zum Drama Shakespeares. Mus. komp. P. Čajkovskij, Usovo 17 ^{ten} August 1873.") Blatt 5 verso: "Ariel.", Blatt 6: "Kaliban.", Blatt 10: "Načato 7 Avgusta. Končeno 17 Avgusta 1873 g. v Usove." ("Begonnen 7. August. Beendet 17. August 1873 in Usovo.")
Aufbewahrungsort:	RNB, Sign. f. 834, Nr. 5.

¹⁷² Deutsche Übersetzung auf S. 196.

Erstausgaben:	
Klavierauszug:	vierhändig von E. L. Langer, Moskau: P. I. Jurgenson 1875.
Partitur:	Moskau: P. I. Jurgenson 1877, 102 S., Pl. Nr. 2567. Auf dem Schmutztitel Programm in russischer und französischer Sprache. Titelblatt: "Vladimiru Vasil'eviču / Stasovu / <i>Burja</i> / (po drame Šekspira) / Fantazija dlja orkestra / Sočinenie / P. Čajkovskogo / Soč. 18 / Moskva u P. Jurgensona, / S'Peterburg u I. Jurgensona / Orel, Genčel'. Odessa, A. Canotti / Kiev, Ju. Klejbel'. Rostov n/D. P. Brikle / Har'kov, Gergard, Ballina. Žitomir, Budkevič / Varsava u Zenneval'da."
Orchesterstimmen:	Moskau: P. I. Jurgenson 1877.
Von Čajkovskij revidierte	Neuauflagen:
Partitur:	Moskau: P. I. Jurgenson [1891].
Klavierauszug:	vierhändig von E. L. Langer, Moskau: P. I. Jurgenson 1892.
ČPSS:	Band 24, Moskau 1961, S. 13-114 – Partitur.

Der Sturm liegt in zwei Ausgaben vor. Die Erstausgabe erscheint 1877 bei Jurgenson in Moskau und kann, bis auf unwesentliche Änderungen, in der Studienpartitur *La Tempête* von Belaieff¹⁷³ nachvollzogen werden.

In GDMČ wird ein Exemplar der Erstausgabe aufbewahrt, in welchem sich Čajkovskij vor dem von ihm am 17. Dezember 1888 in Petersburg dirigierten Konzert Anmerkungen gemacht hat. Auf Grund dieser Eintragungen kommt im Jahre 1891 bei Jurgenson in Moskau eine vom Komponisten durchgesehene und verbesserte Neuauflage heraus. In dieser Ausgabe sind die Tempobezeichnungen geändert, Metronomzahlen eingesetzt, dynamische Abstufungen präzisiert und ergänzt sowie zwei Generalpausen (T. 317 und T. 504) eingefügt, so daß die Zweitausgabe anstatt 629 Takte 631 Takte umfaßt. Diese Ausgabe ist in ČPSS Bd. 24 ediert und liegt der nachfolgenden Analyse zugrunde. Gravierende Abweichungen zur Erstfassung werden in Fußnoten angemerkt.

Zwischen der zweiten Fassung von *Romeo und Julia* (1870) und *Der Sturm* entstehen folgende wichtige Werke:

<i>Streichquartett Nr. 1</i>	op. 11	Februar 1871
<i>II. Sinfonie</i> (1. Fassung)	op. 17	Juni – November 1872
<i>Schneeflöckchen</i> (<i>Sneguročka</i>) (Schauspielmusik)	op. 12	März – April 1873

Sowohl die *II. Sinfonie* als auch die Schauspielmusik zu Aleksandr Ostrovskijs Märchenpiel *Schneeflöckchen* (*Sneguročka*) enthalten durch Verarbeitung von Volksliedern folkloristische Elemente. Stilistisch steht Čajkovskij in dieser Zeit den Mitgliedern des Mächtigen Häufleins sehr nahe.

Der Sturm gehört zu den Werken, in welchem das Programm absolute Priorität genießt und die Form sich danach richtet. Im Briefwechsel zwischen Stasov und Čajkovskij¹⁷⁴ läßt sich der Entwicklungsprozeß vom Programm zur musikalischen Form genau nachvollziehen: Er verläuft vom Vorschlag über tastende formale Gedanken hin zur endgültigen Form. Damit ist *Der Sturm* die einzige Komposition, deren Entstehungsgeschichte diesen Prozeß so detailliert offenlegt. Darüber hinaus ist diese Partitur – neben *Der Wojewode* – die einzige Komposition, in welcher die Handlung regelrecht nacherzählt wird. In der folgenden

¹⁷³ Peter Tschaikowsky, *La Tempête, Sinfonische Fantasie nach W. Shakespeare op. 18 für Orchester*, Frankfurt: M. P. Belaieff, Bel. Nr. 517. – Petr Čajkovskij, *Burja, simfoničeskaja fantazija po odnoim. drame Šekspira op. 18*, Partitura, Frankfurt: M. P. Beljaev, Bel. Nr. 517.

¹⁷⁴ V. V. Stasov – P. I. Čajkovskij, *Neizdannye pis'ma*, opubl. *Russkaja mysl', ežemesjačnoe literaturno-političeskoe izdanie* (Nichtveröffentlichte Briefe, in: *Die russische Meinung, monatliche literatur-politische Ausgabe*), Moskau 1880-1918, Bd. 3: 1909; im folgenden zitiert als Stasov/Čajkovskij.

Analyse werden deshalb die programmatischen Überlegungen unmittelbar in den Text eingeflochten und nicht nachträglich gesondert behandelt.

In Čajkovskijs Skizzen wird *Der Sturm* als "Fantazia k drame Šekspira", also "Fantasie zu Shakespeares Drama" bezeichnet. Aus der Korrespondenz mit Stasov, der das Programm entwirft, läßt sich entnehmen, daß Čajkovskij vor Beginn der Komposition den Terminus "Ouvertüre" wählt. Erst nach der Fertigstellung – und damit nach der endgültigen Entscheidung für eine bestimmte kompositorische Form – spricht er von einer "Fantasie".

Der Sturm ist mit einem entscheidenden Einschnitt in Čajkovskijs Leben verbunden. Denn durch dieses Werk wird Nadežda fon Meck, Čajkovskijs spätere Gönnerin und vertraute Briefpartnerin, auf den jungen Komponisten aufmerksam. Frau fon Meck bekennt:

"Die erste Komposition von Ihnen, die ich hörte, war *Der Sturm*. Es ist unmöglich den Eindruck zu beschreiben, den diese Komposition in mir auslöste."¹⁷⁵

Das Programm

Im Brief vom 13. Februar 1873 an seinen Bruder Modest erinnert sich Čajkovskij:

"Als ich in Petersburg war, habe ich an einem Abend bei Rimskij-Korsakov das Finale [der II. Sinfonie] vorgespielt, und die ganze Gesellschaft hätte mich vor Begeisterung beinahe in Stücke gerissen."¹⁷⁶

An diesem Abend ist auch Vladimir Stasov anwesend. Čajkovskij bittet ihn um eine Anregung für eine sinfonische Fantasie. Daraufhin unterbreitet Stasov ihm in einem Brief vom 30. Dezember 1872 drei Themen. Das erste geht auf Shakespeare zurück, weil der Komponist geäußert hatte, daß er von diesem Dichter gerne etwas komponieren würde. Stasov schlägt *The Tempest* vor, weil, wie er sagt, dieses Werk sehr poetisch sei und sich für eine "wunderbare Ouvertüre" eigne; auch weist er darauf hin, daß dieser Stoff schon Berlioz in seinem lyrischen Monodrama *Lélio ou le retour à la vie* als Anregung für herrliche Chöre gedient habe.

Im Gegensatz zu Balakirev, der für *Romeo und Julia* die Sonatenform vorschreibt und, von dieser Form ausgehend, den Themen semantische Inhalte zuordnete, skizziert Stasov aus Shakespeares *The Tempest* eine zusammenhängende, fortlaufende Handlung, ohne dabei eine musikalische Form im Sinn zu haben:

"Am Anfang das Meer, eine unbewohnte Insel, die erhabene und strenge Figur des Zauberers Prospero, und gleichzeitig die Grazie und Weiblichkeit von Miranda, der ersten Eva gleich, die im Leben noch keinen Mann gesehen hat (außer Prospero), und die durch den Anblick des durch den Sturm ans Ufer gespülten schönen Jünglings Fernando tief getroffen wird; sie verlieben sich ineinander. Und hier ergibt sich, so scheint mir, das wunderbare und poetische Motiv, daß im ersten Teil der Ouvertüre Miranda langsam aus dem Zustand kindlicher Unschuld erwacht und sich in ein liebendes junges Mädchen verwandelt. Im zweiten Teil der Ouvertüre werden sie und Fernando schon von der ganzen Kraft der Leidenschaft und dem Feuer der Liebe getragen. Sie werden mir zustimmen, daß dieses Thema dankbar ist. Um diese drei Hauptpersonen gruppieren sich im mittleren Teil der Ouvertüre: das Tier-Mensch-Wesen Kaliban und der Zaubergeist Ariel mit seinen Elfenchören. Der Schluß der Ouvertüre muß zeigen, wie Prospero seiner Zauberkraft entsagt, und nachdem er dem jungen Paar seinen Segen gegeben hat, alle in die Heimat zurückkehren."¹⁷⁷

Dieser erste Programmwurf ist noch sehr unpräzise. Wohl steht "das Meer" am Anfang, aber es wird nichts Näheres darüber ausgesagt. Dann wird das Hauptaugenmerk auf das "poetische Motiv" der Miranda gelenkt. Der Sturm, der Shakespeares Komödie den Namen

¹⁷⁵ ČM I, S. 5, Brief vom 7. März 1877. Auf welche Aufführung Frau fon Meck sich bezieht, läßt sich derzeit nicht ermitteln.

¹⁷⁶ ČPSS V, 302 f.

¹⁷⁷ Stasov/Čajkovskij, S. 99 ff.

gibt und in der Komödie am Anfang steht, wird nur als Marginalie erwähnt. Formal zeichnet sich eine Dreiteiligkeit ab, aber Anfang und Ende der Komposition sind noch vage. Zusammenfassend könnte man folgende Punkte extrahieren, die rudimentär die später ausgeführte Form ergeben:

Anfang:	Das Meer
Erster Teil:	Prospero - Miranda und Fernando (erwachende Liebe)
Mitte:	Kaliban und Ariel
Zweiter Teil:	Miranda und Fernando (von Leidenschaft ergriffen)
Schluß:	Rückkehr in die Heimat

Für den Fall, daß Čajkovskij dieses Programm nicht zusagt, skizziert Stasov in seinem Brief zwei weitere Vorschläge, und zwar *Ivanhoe* nach Walter Scott (als Ouvertüre) und *Taras Bulba* nach Gogol', letzteren allerdings nicht so sehr für eine Ouvertüre, sondern "für eine ganze Symphonische Dichtung" ("tol'ko ne dlja uvertjury, a dlja celoj Symphonische Dichtung" [sic]¹⁷⁸). Unter einer "Symphonischen Dichtung" verstand Stasov also offenbar eine umfangreichere Komposition.

In seiner Antwort vom 15. Januar 1873 teilt Čajkovskij Stasov mit, daß er *Taras Bulba* und *Der Sturm* gelesen und sich für *Der Sturm* entschieden habe. Er begründet seine Entscheidung damit, daß er vor dem geplanten Werk eine Oper nach einem russischen Sujet und eine Sinfonie "im russischen Kolorit" geschrieben habe,¹⁷⁹ so daß er sich lieber einem nicht-russischem Stoff zuwenden wolle.

Dieses Argument ist interessant, denn gerade seine *II. Sinfonie* findet begeisterten Anklang, insbesondere bei den Mitgliedern des Mächtigen Häufleins. Trotzdem scheint es nicht so, als wolle der Komponist generell einen anderen Weg einschlagen; eher wünscht er wohl stilistische Abwechslung.

Čajkovskij schreibt weiter, daß er über Themen und Form nachzudenken beginne und daß er Stasovs Rat brauche. Er fragt:

"Muß im *Sturm* ein Sturm sein, d. h. muß man die wütenden Elemente in der Ouvertüre¹⁸⁰ auskomponieren? Wo dient dieser nebensächliche Umstand als Ausgangspunkt der ganzen dramatischen Handlung? Ist es nicht merkwürdig, in einer Komposition, die die Illustration des Sturmes sein soll, ohne denselben auszukommen? Wenn man den Sturm braucht, dann wo, am Anfang oder in der Mitte? Wenn man ihn nicht braucht, könnte man dann die Ouvertüre *Miranda* nennen?"¹⁸¹

Čajkovskij's Brief macht deutlich, daß er nach der Lektüre Shakespeares verunsichert ist. Stasovs freie Auslegung irritiert ihn. Er fragt nach dem Sturm, den Stasov nur beiläufig erwähnt, und möchte den Schwerpunkt offenbar auf Miranda legen. Dieser Gedanke läßt an *Das Gewitter* denken, ein Werk, das im Grunde auch den Titel *Katerina* tragen könnte, da deren Seelengemälde im Mittelpunkt des Werkes steht.

Stasov antwortet Čajkovskij am 21. Januar 1873 mit einem ausführlichen zweiten Programmentwurf:

"Sie fragen: Muß der Sturm sein? Und ob! Unbedingt, unbedingt, unbedingt! Ohne ihn wird sich das ganze Programm der Ouvertüre verändern. Ich habe die Momente abgewogen, ihre Reihenfolge und ihre Gegensätze, und es wäre schade dies zu verändern. Das Meer soll zweimal vorkommen: am Anfang und am Ende. In der Einleitung soll es ruhig und sanft sein, und wenn Prospero seine Zauberworte spricht, so

¹⁷⁸ Als Grund gibt er an, daß sich zwar schon mehrere Komponisten und sogar Glinka mit diesem Sujet beschäftigt haben, jedoch ohne Ergebnis. – Erst 1918 schreibt Leoš Janáček (1854-1928) eine Orchester-rhapsodie auf Gogol's Sujet.

¹⁷⁹ Gemeint sind die Oper *Opričnik* (Februar 1870 bis April 1872) und die erste Fassung der *II. Sinfonie* (Juni bis November 1872).

¹⁸⁰ Čajkovskij nennt seine zukünftige Komposition zunächst "Ouvertüre".

¹⁸¹ Stasov/Čajkovskij, S. 103.

zerstört er diese Ruhe und weckt den Sturm. Aber dieser Sturm unterscheidet sich von allen vorhergehenden dadurch, daß er plötzlich beginnt, mit ganzer Kraft und sich nicht langsam steigert und ausdehnt wie dies gewöhnlich der Fall ist. Ich schlage diese absolut originelle Form vor, weil in allen anderen Opern, Oratorien und Sinfonien der Sturm nach den tatsächlichen Naturgesetzen, hier aber nach übernatürlichen Gesetzen, d. h. nach dem Befehl losbricht. Er soll plötzlich bellen und knurren wie ein Hund, der sich von der Leine losreißt und sich auf den Feind stürzt, damit er nach dem Geheiß des Herren zu beißen kann. Ihr Sturm soll losbrechen und ein italienisches Schiff mit dem Fürsten beißen und gleich danach soll er wieder schweigen, nur noch ein bißchen zucken und brummen und sich entfernen.

Danach soll ein anderes Bild erscheinen – eine Zauberinsel in wunderbarer Schönheit und auf dieser Insel geht leichten Ganges Miranda, eine Erscheinung von unsagbarer Anmut, ganz Sonne und Lächeln des Glücks. Ein kurzes Gespräch mit Prospero und gleich darauf erscheint der junge Fernando, welcher sie tief beeindruckt und begeistert und zu dem sie sich sofort hingezogen fühlt, ein Liebesmotiv, Crescendo irgendeines Blühens und Wachsens, welches direkt von Shakespeare Ende des 1. Aktes übernommen werden soll. Ich glaube, daß dies den Bedürfnissen Ihres Talents und Ihrer Natur entspricht. Danach schlage ich das Erscheinen des dem Tier ähnlichen Sklaven Kaliban vor, weiterhin das Auftreten von Ariel, der mit den italienischen Reisenden Unsinn treibt. Das Programm für ihn sind Shakespeares Verse vom Schluß des ersten Aktes:

Come unto these yellow sands,
and then take hands:
Court'sied when you have, and kiss'd
The wild waves whist;
Foot is feately here and' there:
And sweet sprites, the burden bear.¹⁸²
usw., die ganze Strophe.¹⁸⁴

Kommt auf diesen gelben Strand,
Fügt Hand in Hand!
Wann ihr euch geküßt, verneigt
(Die See nun schweigt).
Hier und dort behende springt,
Und den Chor der Geister singt!¹⁸³

Nach Ariel sollen zum zweiten Mal Miranda und Fernando erscheinen, aber schon inmitten ihrer Leidenschaft, danach die erhabene Figur des Prospero, der seiner Zaubermacht entsagt und sich traurig von seiner Vergangenheit verabschiedet. – Und schließlich das Bild des Meeres, das jetzt still und ruhig die verlassene Insel umgibt, während in der Ferne ihre ehemaligen Bewohner mit dem Schiff in ihr glückliches Italien davonfliegen. Wenn man alles in der Reihenfolge überlegt, so halte ich es für unmöglich, das Meer am Anfang und am Ende wegzulassen und die Ouvertüre *Miranda* zu nennen.¹⁸⁵

In diesem Entwurf ist das Programm detailliert ausgearbeitet. Die einzelnen Punkte sind gewichtet und deren Reihenfolge festgelegt. Der zweite Entwurf kann wie folgt zusammengefaßt werden:

Das ruhige Meer
Prosperos Befehl – Sturm
Zauberinsel: Miranda und Fernando – Kaliban und Ariel – Miranda und Fernando
Prosperos Entsagung
Das ruhige Meer

Stasovs Programmentwurf modifiziert Shakespeares Original. Er läßt vor allem die 2. Szene des 1. Aktes, in dem Prospero seiner Tochter Miranda erklärt, daß er einst Herzog von Mailand gewesen sei und daß ihn sein intriganter Bruder von dort vertrieben habe, weg. Stasov greift aus der literarischen Vorlage die wichtigsten Handlungsstränge (Prospero und das Liebespaar) als Hauptgerüst heraus und rahmt es mit dem "ruhigen Meer". Das "ruhige Meer" am Anfang ist eine poetische Zutat Stasovs, denn Shakespeares Werk beginnt mit der Sturmszene, wohingegen das "ruhige Meer" das Drama beschließt. Auf diese Weise entsteht eine Symmetrie, die Čajkovskijs Formempfinden – man denke an *Fatum* – entge-

¹⁸² Stasov zitiert in seinem Brief den Text auf Englisch.

¹⁸³ *Shakespeares Dramatische Werke übersetzt von August Wilhelm von Schlegel und Ludwig Tieck*, hg. von Alois Brandl, Bd. 3, Leipzig und Wien o. J., S. 308.

¹⁸⁴ 1. Aufzug, 2. Szene, Vers 376-381: Ariels unsichtbar gesungenes Lied.

¹⁸⁵ Stasov/Čajkovskij, S. 104.

genkommt. Nicht in diese Symmetrie paßt der Sturm. Daß Čajkovskij auch dafür ein programmatisches Pendant findet, wird in der Analyse klar werden.

Čajkovskij antwortet am 27. Januar 1873:

"Ich weiß nicht, wie ich Ihnen für Ihr ausgezeichnetes, in höchstem Maße verlockendes und anregendes Programm danken soll. Ich weiß nicht, ob ich ihm gerecht werde, aber ich werde versuchen, Ihren Plan in allen Einzelheiten auszuführen. Ich möchte Sie darauf vorbereiten, daß meine zukünftige Ouvertüre das Licht der Welt nicht sehr bald erblicken wird; auf keinen Fall werde ich mich zur Eile antreiben."¹⁸⁶

Aus der Genesis des Programms geht hervor, daß bereits mit dessen Erstellung der Beginn des Kompositionsvorgangs anzusetzen ist. Es ist erstaunlich, daß Čajkovskij, nach der Lektüre des Dramas diese Form nicht selbst findet; vielleicht ist Shakespeares weitverzweigte Handlung für ihn zu verwirrend. Er akzeptiert Stasov als literarische Autorität. Dieser extrahiert einige poetische Motive und reiht sie so aneinander, daß sie sich für eine Komposition eignen, d. h. daß sie eine plausible musikalische Form ergeben. Derart aufbereitet, kann Čajkovskij sodann Shakespeares literarische Vorlage in Töne umsetzen.

Der Erstausgabe von 1877 ist folgendes Kurzprogramm in russisch und französisch vorangestellt (vgl. Daten im Überblick).¹⁸⁷

"Das Meer. Der Zauberer Prospero sendet den ihm hörigen Geist Ariel aus, einen Sturm zu entfachen, dessen Opfer das Schiff wird. Fernando kann sich retten. Zauberinsel. Die ersten schüchternen Liebesregungen von Miranda und Fernando. Ariel. Kaliban. Das verliebte Paar gibt sich dem siegreichen Zauber der Leidenschaft hin. Prospero legt seine Zauberkraft ab und verläßt die Insel. Das Meer."

Es ist darauf hinzuweisen, daß Stasov stets von "Kaliban und Ariel" spricht, während Čajkovskij diese Formulierung – wohl aus formalen Gründen – in "Ariel und Kaliban" ändert.

Aus der Kritik von Laroš,¹⁸⁸ der den Begriff "Zauberinsel" aufgreift, der nur in dieser Kurzfassung enthalten ist, kann man darauf schließen, daß das Programm auch dem Publikum bekanntgegeben wird bzw. daß ein gebildeter Russe jener Zeit Shakespeares *Tempest* kennt.

Entstehung

Die Komposition entsteht in nur zehn Tagen in Usovo, wo Čajkovskij Gast von Konstantin Šilovskij¹⁸⁹ ist und zwei Wochen in Einsamkeit verbringt. Auf der letzten Seite des autographen Entwurfs befindet sich die Anmerkung: "Načalo 7 avgusta. Končeno 17 avgusta 1873 v Usove." ("Angefangen am 7. August, beendet am 17. August 1873 in Usovo.")¹⁹⁰ An die Instrumentation macht er sich Anfang September 1873 in Moskau, denn Modest Čajkovskij notiert, daß sein Bruder nach Ankunft in Moskau, die gewöhnlich am 1. September erfolgt, mit der Instrumentation beginnt und dieselbe am 10. Oktober beendet.¹⁹¹

Aus Čajkovskijs Tagebuch vom Juni und Juli 1873 geht jedoch hervor, daß die Arbeit an *Der Sturm* schon früher begonnen haben muß, dann aber wieder beiseite gelegt wird, denn die erste Eintragung in diesem Tagebuch lautet:

¹⁸⁶ Stasov/Čajkovskij, S. 105.

¹⁸⁷ ČPSS, Bd. 24, enthält nur den russischen Text.

¹⁸⁸ Siehe Kap. IV.1.3: Urteile der Zeitgenossen.

¹⁸⁹ Die Familie Šilovskij gehört während Čajkovskijs Moskauer Zeit zum Freundeskreis des Komponisten. Sie hat ihren Wohnsitz in Usovo (Gouvernement Tambovsk).

¹⁹⁰ ČPSS 24, Vorwort S. XVI.

¹⁹¹ Žizn'Č I, S. 416.

"[das Tagebuch] gekauft am 11. Juni in Kiew. [...] Plötzlich entschloß ich mich, den Stassowschen Sturm, der nicht gelingen will, aufzugeben und mich über den Sommer einer Sinfonie zu widmen."¹⁹²

Wie bereits erwähnt, schreibt Čajkovskij vor Kompositionsbeginn an Stasov, daß er versuchen werde, das Programm in allen Einzelheiten auszuführen. Daß er dies getan hat, geht aus zwei Briefen an den Verleger Bessel' hervor. Im Brief vom 3. September 1873 heißt es:

"Als ich nach Russland zurückkam, schuf ich auf dem Lande die sinfonische Fantasie¹⁹³ *Der Sturm* nach einem Programm von Stasov."¹⁹⁴

Am 10. Oktober 1873 schreibt der Komponist an den Verleger Bessel':

"Bitte mache Dir die Mühe, wenn Du Stasov siehst, ihm Bescheid zu sagen, daß ich den *Sturm* nach seinem Programm geschrieben habe, aber ihm denselben nicht übersende, bevor ich die Aufführung in Moskau gehört habe. Ich weiß nicht, ob er gelungen oder mißlungen ist."¹⁹⁵

Die Uraufführung findet am 7. Dezember 1873 in Moskau unter Nikolaj Rubinštejns Leitung statt. Die Fantasie ist so erfolgreich, daß sie am 7. April 1874, ebenfalls unter Rubinštejn, wiederholt wird.

Mit seinem Brief vom 28. September 1874 teilt Čajkovskij Stasov mit, daß er ihm *Der Sturm* widmen werde.¹⁹⁶ In St. Petersburg wird das Werk am 16. November 1874 unter Édouard Napravniks Leitung erstaufgeführt. Stasov wohnt zusammen mit Rimskij-Korsakov einer Probe bei und verleiht seiner Begeisterung im Brief vom 13. November 1874 an Čajkovskij Ausdruck. Er hatte sein Programm in allen Punkten wiedererkannt:

"Es wurde zum ersten Mal ihr *Sturm* gespielt. Ich saß zusammen mit Rimskij-Korsakov im leeren Saal und wir schmolzen vor Begeisterung dahin [...]. Was für ein wunderbares Stück Ihr *Sturm* ist! Wie unvergleichlich! Der Sturm selbst ist schließlich nichts Außergewöhnliches und bringt nichts neues, Prospero ist nichts Besonderes, und am Schluß folgt eine gewöhnliche Kadenz, wie aus einem italienischen Opernfinale. Aber dies sind drei kleine Schönheitsfehler. Aber alles andere – wunderbar, einfach wunderbar!! Kaliban, Ariel, die Liebesszene – dies alles gehört zu den höchsten Schöpfungen der Musik. In den beiden Liebesszenen – was für eine Schönheit, welche Qualen, welche Leidenschaft! Ich weiß nicht mit was man das vergleichen könnte. Dann dieser herrlich wild-abstoßende Kaliban, wunderbare Flügel und Spiele des Ariel, das alles sind großartige Schöpfungen. Und das Orchester in diesen Szenen ist erstaunlich."¹⁹⁷

Im Jahre 1885 wird Čajkovskij für die Komposition mit dem Glinka-Preis in Höhe von 500 Rubel bedacht, den der Verleger Beljaev für herausragende Kompositionen gestiftet hat.

Urteile von Zeitgenossen

German Laroš, der programmatischer Musik grundsätzlich ablehnend gegenübersteht, schreibt über die Petersburger Aufführung vom 16. November 1874 in der Zeitung *Golos* (*Die Stimme*) einen umfangreichen Artikel.¹⁹⁸ Die Rezension beginnt mit einem Vergleich zwischen Berlioz, der in *Lélio ou le retour à la vie* denselben Stoff verarbeitet, und Čajkovskij, dem er bescheinigt, daß er sich nicht an Berlioz anlehnt. Dann fährt er fort:

¹⁹² ČT 1992, S. 1.

¹⁹³ Nachdem er das Werk beendet hat – d. h. nach der Entscheidung für eine kompositorisch freie Form – bezeichnet Čajkovskij sein Werk nun nicht mehr als "Ouvvertüre", sondern als "sinfonische Fantasie".

¹⁹⁴ ČPSS V, S. 327.

¹⁹⁵ ČPSS V, S. 330.

¹⁹⁶ Stasov/Čajkovskij, S.107 f.

¹⁹⁷ Stasov/Čajkovskij, S.108 f.

¹⁹⁸ G. A. Laroš, *Muzykal'nye očerki (Musikalische Skizzen)*, in: *Golos* Nr. 323, Moskau 22. November / 4. Dezember 1874.

"Formal (Fehlen einer Ähnlichkeit zwischen Haupt- und Seitensatz, Willkür von Episoden) und teilweise auch wegen ihrer lauten Orchestrierung (Vorliebe für Schlagwerk und Blechbläser) ähnelten frühere programmatische Werke, insbesondere *Romeo und Julia*, Litolff. Harmonisch waren sie eine Kombination von Glinka, Schumann und einigen zeitgenössischen Elementen (nicht Wagner, von dessen Einfluß Herr Čajkovskij bemerkenswerterweise immer frei blieb).

Sein neuestes Stück nähert sich bezüglich seiner Form erheblich den sinfonischen Dichtungen von Liszt. Es ist zusammengesetzt (wirklich zusammengesetzt) beinahe wie *Les Préludes* von Liszt. Es besteht aus einzelnen Szenen oder Bildern, zwischen denen ein Vorhang auf- und niederzugehen scheint. Am Anfang zeigt man uns die Zauberinsel, dann Ariel, dann Kaliban, dann den Meeressturm, dann die Abreise ... Es ist klar, daß eine derartige Werkgestalt zu keinem organischen Ziel führen kann."¹⁹⁹

Im weiteren tadelt Laroš die laute Orchestrierung des Meeressturmes, indem er ihn mit anderen Sturm-Darstellungen vergleicht, lobt jedoch den lyrischen Teil, hebt Čajkovskijs feine Instrumentationskunst bei der Darstellung des Ariel hervor und findet die Zeichnung des Kaliban, insbesondere den imitatorischen bzw. fugierten Kontrapunkt, ausgezeichnet. Die Mängel des Stückes führt er auf die Gattung der Programmmusik zurück, gesteht aber ein, daß *Der Sturm* gegenüber *Fatum* und sogar *Romeo und Julia* einen großen Schritt vorwärts darstellt.

Čajkovskij ist über diese Einschätzung erbost. Am 26. November 1874 schreibt er an Bruder Modest:

"Der Artikel von Laroš hat mich einfach geärgert. Mit welcher Vorliebe spricht er davon, daß ich Litolff, Schumann, Glinka, Berlioz und wer weiß wen noch nachahme [...] Ich nehme es ihm nicht übel, daß ihm *Der Sturm* nicht besonders gefällt. Ich habe es erwartet und bin froh, daß er wenigstens Details lobt. Aber seine allgemeine Charakterisierung, aus der hervorgeht, daß ich Anleihen von allen existierenden Komponisten mache, ist mir unangenehm."²⁰⁰

Im September 1878 finden anlässlich der Pariser Weltausstellung vier *Concerts russes* der Russischen Musikgesellschaft unter Leitung von Nikolaj Rubiňštejn statt. Das Programm besteht ausschließlich aus Werken russischer Komponisten. Von Čajkovskij werden gespielt:²⁰¹

- Am 09. September: *1. Klavierkonzert* b-Moll op. 23, Solist Nikolaj Rubiňštejn
- Am 14. September: *Der Sturm*
Chant sans paroles für Klavier aus op. 2, Solist: Nikolaj Rubiňštejn
- Am 21. September: *Sérénade mélancolique* op. 26 für Violine und Orchester
Valse-Scherzo op. 34 für Violine und Orchester (Uraufführung),
Solist: Stanislav Barcevič²⁰²
- Am 27. September: Wiederholung des *1. Klavierkonzerts* b-Moll op. 23

Die Konzerte haben einen spektakulären Zulauf und ernten auch in der Presse Erfolg, wie die nachfolgenden Auszüge aus französischen Zeitungen belegen.

Revue et Gazette Musicale, Paris:

"C'est une langue noble et fière que parle Tchaikowsky, professeur actuel de composition au Conservatoire de Moscou dans son concerto pour piano [...]"²⁰³

¹⁹⁹ Diese Reihenfolge zeigt, daß Laroš aus dem Gedächtnis zitiert, denn der Sturm kommt vor Ariel und Kaliban.

²⁰⁰ ČPSS V, S. 380 f.

²⁰¹ Zit /n. ČM I, S. 593.

²⁰² Stanislav Barcevič, Violinist, 1876 Abschluß am Moskauer Konservatorium, dann Professor am Warschauer Konservatorium.

²⁰³ *Revue et Gazette Musicale*, Paris, 15. September 1878.

"*La Tempête*, poème symphonique de Tchaikowsky, d'après Shakespeare, est rich d'idées, d'effets neufs et hardis. Nous ne connaissons pas beaucoup de 'musique à programme' ayant cette puissance de souffle et orchestrée avec cette intuition des effets."²⁰⁴

"Le quatrième et dernier concert russe, qui a eu lieu le 27 septembre sous la direction de M. N. Rubinstein, a peu fait connaître d'oeuvres nouvelles: pour ce programme supplémentaire, on avait dû reprendre, faute de temps pour préparer autre chose, les compositions les plus applaudies dans les concerts précédents. C'est ainsi que le concerto de Tchaikowsky, admirablement exécuté par N. Rubinstein, avec Ed. Colonne pour chef d'orchestre, a de rechef obtenu un vif succès."²⁰⁵

Le Ménestrel:

"Parmi les morceaux symphoniques celui qui nous a le plus frappé et *la Tempête* de Tchaikowsky, composition d'une belle ordonnance et qui dénote un grand tempérament. Tchaikowsky est évidemment le plus sérieux espoir de l'école russe moderne; il sera un maître hors ligne, avant qu'il soit longtemps."²⁰⁶

L'Événement:

"Ce que j'ai surtout goûté c'est le poème symphonique de M. Tchaikowsky sur la *Tempête* de Shakespeare, magnifique morceau descriptif."²⁰⁷

Positiv wird das Werk auch 1881 in Berlin aufgenommen. Über das betreffende Konzert der Bilseschen Kapelle²⁰⁸ vermerkt der Kritiker W. Langhans:

"[...] eine dritte, vielleicht die interessanteste der Bilseschen Novitäten war die sinfonische Dichtung *Der Sturm* nach Shakespeare von Tschaikowski. Bei dem scheinbar unerschöpflichen Reichthum und der imposanten Kühnheit der in dieser verhältnismässig kurzen Composition niedergelegten Gedanken fand ich mich in meiner bereits 1875 gelegentlich eines Aufenthalts in Petersburg geäusserten Meinung befestigt, dass, wenn Deutschlands Herrscherstellung auf dem Gebiete der Instrumentalmusik einmal gefährdet ist, dies nur von Russland aus der Fall sein kann."²⁰⁹

Nicht immer teilt das Publikum die positive Meinung der Kritik. Im Februar 1879 wohnt Čajkovskij in Paris incognito einem Konzert bei, in dem unter Leitung von Édouard Colonne *Der Sturm* gespielt wird. Er berichtet Nadežda fon Mekk darüber am 25. Februar / 9. März 1879:

"Heute hat mir *Der Sturm* selbst nicht gefallen. Die Form ist zu lang, zu episodenhaft und unausgeglich. Der Effekt der einzelnen Episoden wird durch eine gewisse Zusammenhanglosigkeit gestört. Deshalb bin ich auch traurig, weil ich die Schuld am Mißerfolg weder dem Unverständnis des Publikums noch der mangelhaften Wiedergabe zuschieben kann. Ich glaube, daß für die Pariser zum ersten Kennenlernen meiner Musik *Der Sturm* sich nicht eignet. Schließlich sind viele Details in der Aufführung nicht herausgekommen, doch kann ich mich über Colonne nicht beklagen."²¹⁰

Der Komponist bedankt sich bei Colonne; die Schuld für die ungünstige Publikumsresonanz sucht er bei sich selbst:

"Quant aux applaudissements piteux et maigre, entremêlés de sifflets assez énergiques, dont la pauvre *Tempête* a été saluée, j'en ai été sensiblement affecté, mais non étonné. – J'en étais sûr. – Si une certaine prévention contre le barbarisme moscovite y est pour quelque chose, les défauts inhérent à l'oeuvre même y sont pour beaucoup: la forme en est diffuse, longue et manquant d'équilibre."

²⁰⁴ *Revue et Gazette Musicale*, Paris, 23. September 1878.

²⁰⁵ *Revue et Gazette Musicale*, Paris, 06. Oktober 1878.

²⁰⁶ *Le Ménestrel*, Paris, 22. September 1878.

²⁰⁷ *L'Événement*, Paris, 16. September 1878.

²⁰⁸ Benjamin Bilse (1816-1902), in Liegnitz geboren, gelangt 1868 nach Berlin und gibt mit der Bilseschen Kapelle, aus der später die Berliner Philharmoniker hervorgehen, Konzerte im Konzerthaus, die in hohem Ansehen stehen. Bilse nimmt sich vor allem auch der aktuellen Musik seiner Zeit an.

²⁰⁹ *Berliner Musikalisches Zentralblatt* Nr. 46 aus dem Jahre 1881.

²¹⁰ ČM II, S. 70.

Der Brief wird in der *Gazette musicale* als "une preuve bien rare de haute et sincère modestie de la part d'un auteur" veröffentlicht.²¹¹

Formale Anlage

Aus Čajkovskijs Briefen an den Verleger Bessel²¹² wissen wir, daß der Komponist sich ganz nach Stasovs Programm richtet. Es stellt sich deshalb die Frage, wie er die einzelnen Programmpunkte musikalisch ausdrückt, welche Form er dafür wählt und welche Zusammenhänge sich daraus ergeben.

Takt	Form	Tempo	Taktzahl	Thema	Programm	Harmonik
Erster Komplex						
1	A	<i>Andante con moto</i> ²¹³	82	Meeresthema	Das ruhige Meer	f
83	B	<i>Allegro moderato</i>	38	durchbrochene Arbeit	Ariel und Prospero	As
91				und Prospero-Thema		H(Ces)
104						E(Fes)-Mod.
121		<i>Andante alla breve</i> ²¹⁴	22	Prospero-Thema	Prosperos Befehl	
143	A ¹	<i>Allegro vivace</i> ²¹⁵	122	Meeresth., Intervallth.	Der Sturm	Mod.
Zweiter Komplex						
265	C	<i>Andante con moto</i> ²¹⁶	79	Liebesthema	Das Liebespaar	Ges; es; B
344	D	<i>Allegro animato</i>	31	feingliedrige Faktur	Ariel	B
375			62	groteskes Thema	Kaliban	Ces-Mod.
437			23	Meeresthema		Mod.
460	C	<i>Andante non tanto</i> ²¹⁷	66	Liebesthema	Das Liebespaar	As; f; C
526		<i>Allegro molto</i>	11	steigender Anlauf		
537		<i>Andante non tanto</i>	17	Liebesthema	Das Liebespaar	C
554		<i>Allegro risoluto</i>	10	Material Liebesthema		C
564	B	<i>L'istesso tempo</i>	20	Prospero-Thema	Prospero	As+f
584	A	<i>Andante con moto</i> ²¹⁸	48	Meeresthema	Das ruhige Meer	C-f
Gesamt: 631 Takte						

Schon der Komposition *Romeo und Julia* liegt ein Sujet von Shakespeare zugrunde. Dort prallen krasse Gegensätze – ein Kampfthema (Hauptthema) und zwei Liebesthemen (Seitenthemen) – aufeinander. Einen solchen musikalischen Kontrast gibt es im *Sturm* nicht, da das Werk aus elf episodenhafte aneinandergereihten Sätzen besteht. (Stasov spricht in seinem Programm von "Bildern".) Außerdem arbeitet der Komponist in *Der Sturm* eher mit Klangflächen als mit rasch wechselnden Farben. Trotzdem ist das Werk nicht spannungslos, weil durch die unterschiedlichen Charaktere der einzelnen Sätze Abwechslung geschaffen wird.

²¹¹ *Revue et Gazette musicale*, Paris, 16. März 1879.

²¹² Siehe Kap. IV.1.2, Briefe vom 3. September 1873 und 10. Oktober 1873.

²¹³ Erstaussgabe 1877: *Moderato assai*.

²¹⁴ Erstaussgabe 1877: *Allegro moderato alla breve*.

²¹⁵ Erstaussgabe 1877: *Allegro giusto*.

²¹⁶ Erstaussgabe 1877: *Andante non tanto quasi moderato*.

²¹⁷ Erstaussgabe 1877: *Andante non tanto quasi moderato*.

²¹⁸ Erstaussgabe 1877: *Moderato assai*.

Čajkovskij selbst hat die Form als "forma vpolne samostojatel'naja" ("ganz freie Form") bezeichnet.²¹⁹ Der Ablauf der Komposition richtet sich detailgenau nach Stasovs Programm. Durch Taktwechsel werden größere Einheiten gebildet, die programmatisch zusammengehören.

²¹⁹ ČM I, S. 375, Brief vom 24. Juni 1878 an Nadežda fon Mekk.

V.

Frančeska da Rimini. Fantazija op. 32

Francesca da Rimini. Fantasie op. 32

Daten im Überblick

Tonart:	e-Moll.
Entstehungszeit:	Arbeitsbeginn Ende September 1876; Abschluß des Entwurfs Mitte Oktober 1876; Instrumentation bis 5. November 1876, Moskau.
Widmung:	Sergej Taneev.
Programm:	Nach dem V. Gesang des <i>Inferno</i> der <i>Divina Commedia</i> Dantes. Čajkovskij vermerkt das von ihm selbst verfaßte Programm in der autographen Partitur (siehe Abb. S. 232). In der noch zu Lebzeiten des Komponisten erscheinenden Erstausgabe der Partitur fehlt dieses Programm. Sie enthält statt dessen einen Auszug aus Dantes V. Gesang in italienischer Sprache (22 Zeilen), nämlich Francescas Erzählung, beginnend mit "nessun maggior dolore" bis Ende des Gesangs (Vers 121 Mitte bis Vers 142). Dem Konzertprogramm der Erstaufführung ist jedoch Čajkovskijs Programm beigegeben.
Orchesterbesetzung:	Picc. Flöte; 2 Flöten; 2 Oboen; Englischhorn; 2 Klarinetten (A); 2 Fagotte; 4 Hörner (F); 2 Pistons (A); 2 Trompeten (E); 3 Posaunen; Tuba; Pauken; Becken; große Trommel; Tamtam; Harfe; I. Violinen; II. Violinen; Violen; Violoncelli; Kontrabässe.
Erstaufführung:	25. Februar 1877, Moskau. 10. Sinfoniekonzert der Russischen Musikgesellschaft, Dirigent: Nikolaj Rubiňštejn. (Weitere Aufführung: 11. März 1878, St. Petersburg. Dirigent: Édouard F. Napravnik.)
Autographe Quelle:	Partitur. 42 Blätter mit 22 Notensystemen. 26 x 37,9 cm. Beschrieben mit schwarzer Tinte. Čajkovskijs Vermerk auf Blatt 1: "Sergeju Ivanoviču Taneevu. Frančeska da Rimini. Fantazija dlja bolšogo orkestra. Soč. P. Čajkovskogo (op. 32)" ("Für Sergej Ivanovič Taneev. Francesca da Rimini. Fantasie für großes Orchester. Komp. von P. Čajkovskij op. 32"); Auf der Rückseite von Blatt eins befindet sich das Programm. Vermerk auf Blatt 41: "5 ^{so} Nojabrja 1876 g. Moskva". Aufbewahrungsort: GCMMK, Sign. f. 88, Nr. 72.
Erstausgaben:	
Klavierauszug:	zweihändig von Karl Klindworth, Moskau: P. Jurgenson 1877.
Klavierauszug:	vierhändig von Karl Klindworth, Moskau: P. Jurgenson 1877.
Partitur:	Moskau: P. Jurgenson 1878, 117 S., Pl. Nr. 3083. Auf dem Schmutztitel Text des V. Gesangs aus Dantes <i>Inferno</i> in italienischer Sprache (siehe oben). Titelblatt: "A Monsieur Serge Taneeff / Francesca da Rimini / Fantaisie / pour / Orchestre / P. Tschaikowsky. / Moscou chez P. Jurgenson. / Berlin chez E. Bote & Bock / Dozvoleno cenz. Moskva. 28 sentjabrja 1877".
Orchesterstimmen:	Moskau: P. Jurgenson 1878.
ČPSS:	Band 24, Moskau 1961, Partitur S. 187-326.

Zwischen *Der Sturm*, komponiert im Herbst 1873, und *Francesca da Rimini* entstehen folgende wichtige Werke:

<i>II. Streichquartett</i>	op. 22	Januar 1874
<i>Schmied Vakula (Kuznec Vakula)</i> , Oper	op. 14	Juni bis Oktober 1874
<i>Klavierkonzert Nr. 1</i>	op. 23	Nov. 1874 bis Febr. 1875
Lieder	op. 25, 27, 28	Februar bis Mai 1875
<i>III. Sinfonie</i>	op. 29	Juni bis August 1875

Schwanensee (<i>Lebedinoe ozero</i>), Ballett	op. 20	August 1875 bis April 1876
<i>III. Streichquartett</i>	op. 30	Januar / Februar 1876
<i>Slawischer Marsch (Slavjanskij marš, Serbo-russkij marš)</i>	op. 31	beendet 25. September 1876

Im Ballett *Schwanensee* stellt Čajkovskij eine irrealen Märchenwelt ohne lieto fine dar. Das *III. Streichquartett* in es-Moll ist eine Trauermusik für den jung verstorbenen Geiger Ferdinand Laub²²⁰, einen Kollegen Čajkovskijs am Moskauer Konservatorium. Und auch in *Francesca da Rimini* wendet sich der Komponist einem Stoff von tragischem Charakter zu. Somit haben alle wichtigen Werke im Umfeld von *Francesca da Rimini* dieselbe düstere Grundstimmung.

Entstehung

Bereits in früheren Kapiteln dieser Arbeit ist auf den engen Zusammenhang zwischen Čajkovskijs programmatischen Ouvertüren und der Gattung Oper hingewiesen worden – eine Konstellation, die auch für *Francesca da Rimini* bestimmend ist. Das Sujet zu *Francesca da Rimini* nach dem V. Gesang des *Inferno* von Dantes *Divina Commedia* beschäftigt Čajkovskij über längere Zeit hinweg sehr intensiv. Zunächst hat er die Absicht, eine Oper über diesen Stoff zu komponieren. Dies klingt erstmals in seinem Brief vom 10. Februar 1876 an seinen Bruder Modest an:

"Nach dem Quartett²²¹ werde ich ein wenig ausruhen, das heißt mein Ballett²²² abschließen. Neues werde ich nicht anfangen, bevor ich mich zu einer Oper entschlossen habe. Ich schwanke zwischen *Ephraim*²²³ und *Francesca*, und ich glaube, daß die Letztere das Übergewicht behalten wird."²²⁴

Das Opernlibretto stammt von Konstantin Zvancev,²²⁵ der es zunächst German Laroš vorgeschlagen hat. Laroš überläßt es dann Čajkovskij.²²⁶ Da das Libretto längere Zeit bei der Zensurstelle liegt, bittet Čajkovskij Zvancev, eine weitere Kopie machen zu lassen, da er dessen "wunderbares Libretto in allen Einzelheiten" kennenlernen wolle.²²⁷ Der Komponist hat also großes Interesse an dem Opernstoff, und die Vorbereitungen nehmen zu diesem Zeitpunkt bereits konkrete Formen an. Letztlich wird die Oper jedoch nicht geschrieben. Nikolaj Kaškin begründet dies wie folgt:

"Čajkovskij sah es [das Libretto] aufmerksam durch und war bereit, nach dem Sujet eine Oper zu komponieren, aber der Librettist stellte Bedingungen, mit denen der Komponist sich nicht einverstanden erklären konnte. Die Differenzen entstanden nicht aus finanziellen Gründen, sondern dadurch, daß sich der Librettist sogar in den Stil der Komposition einmischen wollte. Wie mir Petr Il'ič sagte, war Zvancev einer der fanatischsten Wagnerianer und er wollte, daß *Francesca* ganz in Übereinstimmung mit den Reformtheorien Wagners geschrieben werden solle. Er wollte sich sogar Kontrollrechte vorbehalten [...]."²²⁸

Dantes Dichtung setzt sich jedoch nachhaltig in Čajkovskijs Gedächtnis fest. Im Brief vom 3. / 15. Juli 1876 an seinen Bruder Modest zitiert er aus Dantes *Inferno*, V. Gesang, Vers

²²⁰ Ferdinand Laub (1832-1875): Von 1866 bis 1874 Professor am Moskauer Konservatorium und Konzertmeister der Russischen Musikgesellschaft. Čajkovskij schätzte ihn als Menschen und Kollegen.

²²¹ *III. Streichquartett* es-Moll op. 30.

²²² *Schwanensee (Lebedinoe ozero)* op. 20.

²²³ Die Oper *Ephraim* nach einem Libretto von Konstantin Šilovskij wurde nicht geschrieben. (ČPSS VI, S. 25, Fußnote Nr. 11).

²²⁴ ČPSS VI, S. 24 f.

²²⁵ Konstantin Zvancev (1825-1890): Musikkritiker, Librettist und Übersetzer, der u. a. Operntexte von Richard Wagner (*Tannhäuser*, *Lohengrin*) ins Russische übersetzte (ČPSS VI, S. 343).

²²⁶ ČPSS VI, S. 25, Fußnote Nr. 12.

²²⁷ ČPSS VI, S. 27, Brief Čajkovskijs vom 11. Februar 1876 an Zvancev.

²²⁸ KaškinV, S. 123.

121, in der Originalsprache: "Nessun dolor maggiore che ricordarsi del tempo felice nella miseria".²²⁹ Fast gleichzeitig, am 4. / 16. Juli 1876, macht Modest mehrere Vorschläge zu "sinfonischen Bildern". Er beginnt mit einem detaillierten Vorschlag zu Shakespeares *Hamlet*. Dann fährt er fort:

"Nach *Hamlet* dachte ich über *Francesca* nach und sie beginnt mir wahrhaft zu gefallen. Allein das ewige Umherschleudern in der Dunkelheit – was ist das wert!"²³⁰

Dann folgen noch weitere Vorschläge, die sämtlich nicht verwirklicht werden.

Der eigentliche Anstoß aber kommt – wie so oft bei Čajkovskij²³¹ – durch die Lektüre der Dichtung selbst. Als Čajkovskij am 27. Juli / 8. August 1876 morgens in Paris ankommt war, schreibt er an Modest:

"Ich las heute morgen im Zug den IV. [recte: V.] Gesang der *Hölle*, und es entbrannte in mir der Wunsch, eine Sinfonische Dichtung über *Francesca* zu schreiben."²³²

Čajkovskij liest das Werk in der 1861 in Paris erschienenen französischen Ausgabe (*L'enfer*), die mit Stichen von Gustave Doré illustriert ist.²³³ Sowohl der Text als auch die Stiche beeindruckten Čajkovskij tief, wie zwei Zeugnisse belegen. In einem Brief vom 14. Oktober 1876 teilt Čajkovskij seinem Bruder Modest den Abschluß der Komposition mit:

"Gerade soeben habe ich meine neue Komposition, eine Fantasie über *Francesca da Rimini* abgeschlossen. Ich schrieb sie mit Liebe, und die Liebe ist gut herausgekommen, wie ich meine. Was den Wirbelsturm betrifft, so hätte er Dorés Zeichnung etwas besser entsprechen können, er kam nicht so heraus, wie ich wollte. Jedoch ist ein wahres Urteil über dieses Stück nicht möglich, solange es nicht orchestriert und aufgeführt ist."²³⁴

In diesem Brief werden zwei Hauptpunkte, die Liebe und der Wirbelsturm angesprochen.

Darüber hinaus weiß Nikolaj Kaškin zu berichten:

"Wie Čajkovskij mir sagte, spielte bei der inneren Vorstellung des Höllensturmes die Zeichnung von Gustave Doré zur *Göttlichen Komödie* eine entscheidende Rolle."²³⁵

Das legt die Frage nahe, ob Čajkovskij nicht eher eine sinfonische Dichtung über Gustave Dorés Illustrationen als über Dantes Dichtung geschrieben hat.

Das genaue Anfangsdatum der Komposition ist nicht zu bestimmen. Am 25. September 1876 beendet Čajkovskij den *Slawischen Marsch (Serbo-russkij marš)* op. 31. Dieser Zeitpunkt kann als Terminus post quem gelten.

Mit der Instrumentierung beginnt Čajkovskij unmittelbar nach Fertigstellung der Komposition. Dies ergibt sich aus einem Brief vom 18. Oktober 1876 an den Petersburger Dirigenten Napravnik. Čajkovskij hatte in einer Petersburger Zeitung gelesen, daß seine Tänze aus der Oper *Schmied Vakula (Kuznec Vakula)* gespielt werden sollen, und fragt:

"Finden Sie nicht die Möglichkeit, statt meiner Tänze mein neues sinfonisches Werk, die Fantasie *Francesca da Rimini*, aufzuführen? Ich bin derzeit mit der Instrumentation beschäftigt und hoffe, daß die Partitur in zwei Wochen fertig sein wird."²³⁶

²²⁹ ČPSS VI, S. 54. Čajkovskij zitiert hier offenbar frei aus dem Gedächtnis, denn das Zitat beginnt mit veränderter Wortfolge: "Nessun maggior dolore".

²³⁰ ČPSS VI, S. 59 f., Fußnote Nr. 5.

²³¹ Vgl. Čajkovskijs Puškin-Opern, für deren Vertonung der Komponist sich stets erst nach der Lektüre der Originaltexte entscheidet (siehe Grönke 2002).

²³² ČPSS VI, S. 61 f.

²³³ Deren detaillierte Beschreibung erfolgt in Kap. V.1.2.

²³⁴ ČPSS VI, S. 80.

²³⁵ Kaškin V, S. 123.

²³⁶ ČPSS VI, S. 82.

Ein weiterer Brief mit einer ähnlichen Bitte geht am selben Tag²³⁷ an den Petersburger Dirigenten Karl Davydov.²³⁸

Die Instrumentation ist, laut Vermerk auf der letzten Seite der Partitur, am 5. November 1876 beendet. All diese Zeugnisse belegen, daß *Francesca da Rimini* in ausgesprochen kurzer Zeit geschrieben wird. Es gibt keinerlei Belege dafür, daß die Komposition mit Mühe und Anstrengung verbunden ist – in Čajkovskijs Oeuvre ein eher seltenes Phänomen.

Das Programm

Im Einleitungskapitel wird Čajkovskijs Unterscheidung zwischen subjektiven (auf eigenem seelischem Erleben basierenden) und objektiven (von außen angeregten) Inspirationen zitiert. Für *Francesca da Rimini* treten zwei Anregungen von außen zusammen, die zwei unterschiedlichen Kunstgattungen entstammen: Literarisch läßt sich Čajkovskij von dem V. Gesang des *Inferno* aus Dantes *Divina commedia* inspirieren, bildlich sind es die Darstellungen von Gustave Doré, die ihn zur Vertonung animieren. Damit ist *Francesca da Rimini* die einzige programmatische Ouvertüre, für deren Entstehung die bildende Kunst eine Rolle spielt.

Čajkovskij verfaßt selbst ein ausführliches Programm zu seinem Werk, und so ist zunächst zu prüfen, ob sich in diesem Programm Spuren von beiden Gattungen finden lassen.

Dantes Text

Inhalt des V. Gesanges ist eine geschichtliche Begebenheit, die Hermann Gmelin wie folgt kommentiert: "Francesca da Rimini, Tochter des Guido Minore da Polenta von Ravenna, seit 1275 Frau des Gianciotto Malatesta, des Herrn von Rimini; beging Ehebruch mit dem Bruder ihres Mannes, Paolo, und wurde mit diesem zusammen von ihrem Mann durch einen Degenstoß getötet."²³⁹

Dante denkt sich die Hölle als Kegel, der in neun, sich nach unten verjüngende *cerchi*, d. h. konzentrische, Stufen bildende Kreise geteilt ist. In Dantes Hölle werden die Sünder nach dem System des *contrapasso*, der Entsprechung von Sünde und Strafe verurteilt.

Der V. Gesang beginnt mit dem Abstieg Dantes und Vergils aus dem ersten in den zweiten Höllenkreis:²⁴⁰

- | | | |
|---|---|--|
| 1 | Così discesi del cerchio primaio
giù nel secondo, che men luogo cinghia, ²⁴¹
e tanto più dolor, che punge a guaio. | <i>So stieg ich nieder aus dem ersten Kreise
Zum zweiten, der ein kleinres Rund umgürtet
Und desto größern Schmerz, der spornt zum
Klagen.</i> |
|---|---|--|

Als die Dichter angekommen sind, vernehmen sie Schreie und Klagelaute:

- | | | |
|----|--|--|
| 25 | Ora incomincian le dolenti note
a farmisi sentire; or son venuto
là dove molto pianto mi percuote. | <i>Nun fangen jene schmerzvollen Laute
Zu tönen an, nun bin ich angekommen
Dort, wo das große Weinen mich erschüttert.</i> |
|----|--|--|

²³⁷ ČPSS VI, S. 83.

²³⁸ Karl Davydov (1838-1889): Cellist, Komponist, Dirigent, Professor für Violoncello und 1876-1887 Direktor des Petersburger Konservatoriums.

²³⁹ Dante Alighieri, *Die Göttliche Komödie*, übersetzt von Hermann Gmelin, Stuttgart 1987, S. 403, Anmerkung 97.

²⁴⁰ Die Zitate hier und im folgenden stammen aus folgenden Ausgaben: Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, hg. v. Giuseppe Vandelli, Mailand 1985 (italienischer Text), S. 35 ff. – Dante Alighieri, *Die Göttliche Komödie*, übersetzt von Hermann Gmelin, Stuttgart 1987 (deutscher Text), S. 22.

²⁴¹ Hier nimmt Dante auf die sich verjüngenden Kreise Bezug.

An diesem düsteren Ort rasen die Stürme:

- | | | |
|----|---|--|
| 28 | Io venni in luogo d'ogni luce muto,
che muggia come fa mar per tempesta,
se da contrari venti è combattuto. | <i>Ich kam zum Ort, wo jedes Licht verstummte,
Der brüllte wie ein Meer im großem Sturme,
Wenn es von Winden hin- und hergeschlagen.</i> |
| 31 | La bufera infernal, che mai non resta,
mena li spirti con la sua rapina:
voltando e percotendo li molesta. | <i>Der Sturm der Hölle, der dort niemals rastet,
Der treibt die Geister hin in seinem Wirbel
Und dreht und schüttelt sie zu ihrer Plage.</i> |

Dort befinden sich die *Iussuriosi*, die Wollüstigen. Sie, die im Leben die Stürme ihrer sinnlichen Leidenschaft nicht zähmen konnten, werden von dem nie rastenden Höllensturm umhergewirbelt. Ein Schattenpaar wird dicht herangetrieben. Dante äußert den Wunsch, mit diesem Paar zu sprechen.

- | | | |
|----|--|---|
| 73 | I' cominciai: "Poeta, volentieri
parlerei a quei due che 'nsieme vanno,
e paion sì al vento esser leggieri." | <i>Ich sagte: "Dichter, gerne möchte ich sprechen
Mit jenen zweien, die dort zusammen kommen
Und die so leicht vom Wind getragen
scheinen."</i> |
|----|--|---|

Vergil rät ihm, das Paar anzurufen, wenn es nahe genug herangekommen ist. Es sind Francesca und Paolo, und Dante fragt das Liebespaar voll Mitleid, warum sie hierher gekommen seien. Francesca antwortet, die Liebe habe sie in den Tod geführt.

- | | | |
|-----|--|--|
| 106 | "Amor condusse noi ad una morte:
Caina attende chi a vita ci spense." | <i>"Liebe hat uns geführt zu einem Tode.
Caina harret des, der uns getötet."</i> |
|-----|--|--|

Sie nennt den Ort Caina in der untersten Hölle, der nach Kain benannt ist: Dort büßen die Brudermörder. Da Paolo von seinem Bruder ermordet wurde, erwartet den Mörder eben diese Strafe. Dante fragt weiter, wann sie ihre Liebe zueinander erkannt hätten, und Francesca erwidert:

- | | | |
|-----|---|--|
| 121 | E quella a me: "Nessun maggior dolore
che ricordarsi del tempo felice | <i>Und sie zu mir: "Kein anderer Schmerz ist größer,
Als zu gedenken an des Glückes Zeiten</i> |
| 123 | nella miseria; e ciò sa 'l tuo dottore.
Ma s' a conoscer la prima radice
del nostro amor tu hai cotanto affetto, | <i>Im Elend; dies kann auch dein Lehrer sagen.
Doch wenn die erste Wurzel zu erkennen
Von unsrer Liebe du so sehr begehrest,
Dann will ich tun wie der, der weint und redet.</i> |
| 126 | dirò come colui che piange e dice.
Noi leggiavamo un giorno per diletto
di Lancialotto come amor lo strinse: | <i>Wir lasen eines Tages zum Vergnügen
Von Lancelot, wie ihn die Liebe drängte;
Alleine waren wir und unverdächtig.</i> |
| 129 | soli eravamo e senza alcun sospetto.
Per più fiate li occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso; | <i>Mehrmals ließ unsre Augen schon verwirren
Dies Buch und unser Angesicht erblassen,
Doch ein Stelle hat uns überwältigt.</i> |
| 132 | ma solo un punto fu quel che ci vinse.
Quando leggemmo il disiato riso
esser baciato da cotanto amante, | <i>Als wir gelesen, daß in seiner Liebe
Er das ersehnte Antlitz küssen mußte,
Hat dieser, der mich niemals wird verlassen,
Mich auf den Mund geküßt mit tiefem Beben.</i> |
| 135 | questi, che mai da me non fia diviso,
la bocca mi baciò tutto tremante.
Galeotto fu il libro e chi lo scrisse: | <i>Verführer war das Buch und der's geschrieben.
An jenem Tage lasen wir nicht weiter."</i> |
| 138 | quel giorno più non vi leggemmo avante."
Mentre che l'uno spirto questo disse,
l'altro piangea, sì che di pietade
io venni men così com' io morisse; | <i>Indes der eine Geist also gesprochen,
Weinte der andre so, daß ich aus Mitleid
Ohnmächtig wurde, wie wenn ich gestorben.
Und ich fiel nieder wie ein toter Körper.</i> |
| 142 | e caddi come corpo morto cade. | |

Damit endet der V. Gesang.

Die Illustrationen von Gustave Doré

Sowohl Čajkovskij selbst als auch Kaškin betonen, daß Dorés Illustrationen für die Komposition von Bedeutung sind. Sie werden daher im folgenden beschrieben (siehe die Abbildungen im Anschluß an diese Beschreibung [in ČSt 11, S. 234-238]).

Čajkovskij liegt folgende Ausgabe vor: *L'ENFER DE DANTE ALIGHIERI AVEC LES DESSINS DE GUSTAVE DORÉ, TRADUCTION FRANÇAISE DE PIER-ANGELO FIORENTINO, ACCOMPAGNÉ DU TEXTE ITALIEN, PARIS LIBRAIRIE DE L. HACHETTE ET Cie M DCCC LXI*. Die Ausgabe ist zweisprachig, französisch-italienisch, und reich illustriert. Der V. Gesang ist mit fünf Illustrationen (Stichen) versehen. Dieselben werden jeweils durch ein Vorsatzblatt geschützt, auf dem die illustrierten Verse zweisprachig (französisch im Fließsatz, italienisch in Versform) abgedruckt sind.

Erste Illustration:

L'ouragan infernal, qui ne s'arrête jamais, entraîne les esprits dans son tourbillon.

L'ENFER, CH. V.

La bufera infernal, che mai non resta
Mena gli spirti con la sua rapina.

Inferno, c. V, v. 31 e 32

In einer zerklüfteten Felsenlandschaft stehen Dante und Vergil auf einer Felsenspitze über einem trichterförmigen Abgrund, aus dem die verdammten Seelen, die durch die heftige Luftbewegung wie Vogelschwärme zusammengedrängt sind, kreisförmig heraufgetrieben werden.

Zweite Illustration:

...'Poète, volontiers parlerais-je à ces deux, qui vont ensemble et paraissent si légers au vent.'

L'ENFER, CH. V.

...'Poeta, volontieri
parlerei a que' due, che insieme vanno,
E paion sì al vento esser leggieri.

Inferno, c. V, v. 73, 74 e 75.

Die beiden Dichter stehen in der rechten unteren Bildecke. Das sich eng umschlingende Liebespaar füllt in Frontalansicht die Bildmitte aus. Dantes rechte Hand ist zum Zeigege-
stus erhoben.

Dritte Illustration:

'Amour nous a conduits à la même mort! Le cercle de Cain attend celui qui nous tua là-haut.'

L'ENFER, CH. V.

'Amor condusse noi ad una morte:
Caina attende chi'n vita ci spense.'

Inferno, c. V, v. 106 e 107.

Hier wird Francesca als Erzählende dargestellt. Sie hat den Dichtern den Kopf zugewandt und nennt die Strafe für ihren Mörder.

Vierte Illustration:

'Ce jour, nous ne lûmes pas plus avant.'

L'ENFER, CH. V.

'Quel giorno più non vi leggemmo avante.'

Inferno, c.V, v. 138.

Doré stellt die Leseszene bzw. den Augenblick der Entdeckung dar. Der Betrachter blickt in ein Interieur, das ähnlich einer Theaterkulisse von Vorhängen begrenzt wird. Darin sitzt, vornehm gekleidet, das Liebespaar. Ein Lichtreflex, der durch ein geöffnetes Fenster fällt, lenkt den Blick auf Francescas Schoß. Dort liegt das Buch, das gerade ihren Händen entgleitet. Francescas Gestus ist der Reflex auf den Kuß Paolos. In diese idyllische Szene bricht der Tyrann herein. Er ist klein, alt, gnomenhaft gedrungen, mit wildem Bart und Haupthaar. Die Physiognomie ist brutal, die Haltung wie zum Sprung gebückt. Beide Arme sind ausgespannt, die Linke rafft den Vorhang zurück, die Rechte hält den gezückten Dolch umklammert.

Fünfte Illustration:

Et je tombai comme tombe un corps mort.

L'ENFER, CH. V.

E caddi, come corpo morto cade.

Inferno, c. V, v. 142

Im letzten Bild des V. Gesanges schildert Doré den Augenblick, in dem Dante vor Mitleid ohnmächtig niederstürzt. Dante liegt im Bildvordergrund steif am Boden; Vergil kniet vor ihm. Das Schattenpaar wird wieder vom Sturm erfaßt und davongetrieben.

Nikolaj Kaškin macht in seiner Kritik (*Zehnte Versammlung* [= zehntes Sinfoniekonzert] *der Musikgesellschaft und die neue Fantasie des Herrn Čajkovskij* (*Desjatoe sobranie muzykal'nogo obščestva i novaja fantazija G. Čajkovskogo*) vom 3. März 1877²⁴² auf eine andere bildliche Darstellung aufmerksam, nämlich auf ein Gemälde von Ary Scheffer:

"Im Bild von Ary Scheffer sind es hauptsächlich die Gestalten der zwei Liebenden, auf die sich das Interesse konzentriert. In diesen Figuren drückt sich eine ungewöhnliche Kombination von Leichenblässe und tiefem aussichtslosem Leiden aus. Das Original des Bildes von Ary Scheffer befindet sich in Petersburg in der Kunstakademie in der Sonder-Abteilung des Grafen Kuševlev-Bezborodko.²⁴³ Es scheint mir, als würde sich dieses und anderes mehr in der Musik Čajkovskijs spiegeln. Aber dies ist nur meine ganz persönliche Vermutung, bzw. mein persönlicher Eindruck."

Čajkovskijs Programm

"Dante, begleitet vom Schatten Vergils, steigt in den zweiten Kreis des Höllenschlundes hinab. Hier hallt die Luft wider von Stöhnen, Wehklagen und Verzweiflungsschreien. Durch Grabesnacht brüllen und rasen die Stürme. Ein höllischer Orkan jagt ungestüm dahin, zieht die Seelen derer, denen die Wollust im Leben die Vernunft verdunkelt hatte, in seinen Wirbel. Aus der zahllosen Menge der kreisenden Menschenseelen erregen besonders die beiden schönen Schatten Francescas und Paolos, die in inniger Umarmung vorbeischieben, die Neugier des Dichters. Erschüttert durch den herzerreißenden Anblick des jungen Schattenpaares, ruft Dante sie an und bittet sie, ihm zu berichten, welches Vergehen sie einer so schrecklichen Strafe ausgeliefert habe. Der Schatten Francescas erzählt tränenüberströmt ihre traurige Geschichte. Sie liebte Paolo, wurde aber gegen ihren Willen dem verhaßten Bruder ihres Geliebten, dem buckligen, eifersüchtigen Tyrannen von Rimini zur Frau gegeben. Die Fesseln der erzwungenen Ehe vermochten aus dem Herzen Francescas nicht die zärtliche Liebe zu Paolo zu vertreiben. Einmal lasen

²⁴² Erschienen in der Abteilung *Muzykal'naja hronika* der *Russkie Vedomosti* Nr. 54, wiederveröffentlicht in N. D. Kaškin, *Izbrannije stat'i o P. I. Čajkovskom*, Moskau 1954, S. 195 ff.

²⁴³ In der Dissertation von Leo Ewals (*Ary Scheffer, sa vie et son oeuvre*, Nijmegen 1987) wird das 1835 entstandene Gemälde erwähnt, das in zahlreichen Repliken existiert (S. 271). Ewals führt die Geschichte des Bildes auf. Danach gelangt das Original in die Hände des "Prince Demidoff de Florence", der das Gemälde 1870 weiterverkauft. 1987 befindet es sich in London in der Collection Wallace, die es über einen Mittelsmann erworben hat. Daher kann zumindest das Original zum Zeitpunkt von Kaškins Kritik nicht in Petersburg gegangen haben. Ewals (S. 273) erwähnt eine 1852 entstandene Kopie von Antonio Sasso, die in der Eremitage in Petersburg hängt. Der von Kaškin angeführte Graf Kuševlev-Bezborodko ist bei Ewals nicht aufgeführt. Es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, die Zusammenhänge genauer klären zu wollen.

beide den Roman von Lanzelot. 'Wir waren allein', berichtet Francesca, 'und lasen, nichts Böses ahnend. Schon manches Mal waren wir erblaßt und hatten sich unsere verwirrten Blicke getroffen. Aber ein einziger Moment sollte uns beide verderben. Als nämlich der glückliche Lanzelot schließlich einen ersten Liebeskuß geraubt, preßte dieser hier, von dem mich nun nichts mehr trennen kann, die Lippen auf meinen bebenden Mund, und das Buch, das ihm und mir zum erstenmal der Liebe Geheimnis enthüllte, entfiel unseren Händen!' ... In diesem Augenblick trat unverhofft Francescas Gatte herzu und erstach sie und Paolo mit dem Dolch. Nachdem sie geendet, wurde Francesca in den Armen ihres Paolo erneut vom ungestümen Wirbelsturm erfaßt und hinweggetragen. Von endlosem Mitleid ergriffen und völlig erschöpft, schwinden Dante die Sinne, er fällt wie tot hin ... (Dante, Göttliche Komödie, Inferno, Fünfter Gesang)."²⁴⁴

Čajkovskij zeigt sich in seinem selbst verfaßten Programm gleichermaßen als Nacherzähler von Dantes Text wie als Kommentator desselben und offenbart sich außerdem als Bildbetrachter von Dorés Illustrationen.

Zu den Versen 1-30 existieren keine Abbildungen. Čajkovskij muß sich allein an Dantes Text orientieren. Er richtet sich im zusammengefaßten Inhalt genau nach Dante (bis "in seinen Wirbel"). Der Höllensturm hingegen wird von Doré in Illustrationen wiedergegeben, und hier finden sich im Programm deutliche Niederschläge der Bildbetrachtung. Wenn Čajkovskij von einer "zahllosen Menge der kreisenden Menschenseelen" spricht, dann entstammt diese Beschreibung der ersten Illustration. Er läßt das Liebespaar "in inniger Umarmung vorbeisweben", er ist gerührt von dem "herzerreißenden Anblick". Diese Beobachtungen entnimmt er der zweiten Illustration. Am deutlichsten schlägt sich Dorés Leseszene im Programm nieder. Čajkovskij hebt das Entgleiten des Buches hervor. Dieser Vorgang stammt nicht von Dante, wohl aber von Doré, der ihn durch die Lichtführung betont. Der Komponist kommentiert, daß das Buch "unseren Händen" entgleitet. Vielleicht stellt er sich ein Lesen mit verteilten Rollen vor. Auch die Beschreibung eines "buckligen" Tyrannen rührt von der Illustration her. Wahrscheinlich hat sich Čajkovskijs Fantasie an der gebückten Haltung des Tyrannen entzündet. Ebenso gibt die Schilderung der Mordszene (das unverhoffte Hinzutreten des Tyrannen, mit einem Dolch als Mordwaffe) deutlich Bildeindrücke wieder.

Als Kommentar hingegen ist die Erläuterung aufzufassen, daß Francesca Paolo schon vor ihrer Ehe geliebt habe. Dies deckt sich nicht mit Dantes Versen 132-137. Čajkovskij widerspricht sich auch selbst, wenn er eingangs sagt, daß Francesca Paolo schon liebte, als sie seinem Bruder zur Frau gegeben wurde, und dann ausführt, daß das Buch der eigentliche Verführer gewesen sei, das dem Paar die Liebe bewußt gemacht habe.

Es muß nun Aufgabe der Analyse sein, zu klären, inwiefern sich Niederschläge des Programms und besonders der Illustrationen in der Komposition wiederfinden.

[Abbildung von Čajkovskijs Programm nach dem Partiturotograph: ČSt 11, S. 233; Abbildungen von Dorés Illustrationen: ČSt 11, S. 234-238.]

Urteile von Zeitgenossen

Die Moskauer Uraufführung der Orchesterfantasie *Francesca da Rimini* findet am 25. Februar 1877 unter Nikolaj Rubiňštejns Leitung statt und hat so großen Erfolg, daß das Werk am 5. und 10. März wiederholt wird.²⁴⁵

In Modest Čajkovskijs Biographie heißt es zur Moskauer Uraufführung:

²⁴⁴ Abbildung des autographen Programms auch in: *Petr Il'ič Čajkovskij / Pjotr Iljitsch Tschaikowski*, hg. von E. M. Orlova, Moskau und Leipzig 1978, S. 79 (Abbildung 92); Übertragung ebenda, S. 191 (unter "92").

²⁴⁵ LebenČ I, S. 361.

"N. D. Kaschkin lobt in seinem Referat in begeisterten Worten nicht nur das Werk selbst, welches er als ein für die russische Musik hochbedeutungsvolles Ereignis begrüßt, sondern auch die geniale Interpretation desselben durch N. Rubinstein."²⁴⁶

In Petersburg wird die Komposition am 11. März 1878 unter Édouard Napravniks Leitung aufgeführt. Čajkovskij befindet sich zu dieser Zeit in Clarens am Genfer See. Von dort schreibt er seinem Bruder Anatolij am 15. / 27. März 1878:

"Ich bin ein wenig verwundert, daß ich bezüglich der Aufführung von *Francesca* von niemandem eine Nachricht erhalten habe. Sollte sie wirklich keinen Eindruck gemacht haben? Ist sie schlecht aufgeführt worden? Ist keinem Menschen der Gedanke gekommen, mich zu benachrichtigen, ob sie gespielt wurde und Gefallen fand? Wenn sie niemandem gefiel, so bedeutet dies, daß Napravnik sie absichtlich verdorben hat. Bei einer guten Aufführung muß sie Gefallen finden."²⁴⁷

Anatolij, der die Aufführung gehört hatte, antwortet am 18. März 1878:

"Karl Jul'evič Davydov bat mich, Dir mitzuteilen, daß, seiner Meinung nach, *Francesca* das beste zeitgenössische Werk ist. Napravnik ist auch ganz hingerissen. Er bat mich Dir zu schreiben, daß das Orchester ausgezeichnet spielte."²⁴⁸

Und am selben Tag berichtet Sergej Taneev:

"Vor fünf Tagen wurde in Petersburg *Francesca* gespielt. Sie wurde gut gespielt. Mir scheint, daß die Introduction etwas zu schnell genommen wurde, aber ich kann mich irren. Da ich die Komposition in Moskau nicht hörte, weiß ich nicht, welches Tempo Sie wünschten. Das Publikum war begeistert. Napravnik wurde mehrmals hervorgerufen. Man überreichte ihm einen Korb mit Blumen, die er ins Orchester streute.

Äußerungen der Musiker: Kjui gefällt die Introduction am besten, weniger gefällt ihm der Anfang der Erzählung, die Ähnlichkeit mit einem russischen Lied hat, das hier nicht paßt. Er findet alle weitere Musik der Erzählung ausgezeichnet, hauptsächlich dort, wo die Synkopen beginnen. Napravnik gefällt sie sehr, er findet nur, daß sie zu lang ist. 25 Minuten seien für eine sinfonische Dichtung zu viel. Vor dem Konzert spielte ich Laroš *Francesca* aus der Partitur vor. Sie gefällt ihm nicht, da sie Ähnlichkeit mit Liszt aufweist, und er findet, daß sinfonische Dichtungen nicht Ihr Genre seien. Ich denke, daß er nur so redet, weil er Programmmusik grundsätzlich nicht schätzt. Nach dem Konzert fragte ich ihn, ob er *Francesca* loben oder tadeln wird. Er antwortete, eher loben. Korsakov gefallen die Themen nicht, aber zusammengenommen gefällt sie ihm sehr. Davydov²⁴⁹ findet, daß *Francesca* nicht nur Ihr bestes Werk, sondern der ganzen zeitgenössischen Musik ist. Kjui und andere finden, daß einige Teile unter dem Einfluß des *Ringes* geschrieben seien."²⁵⁰

Aus Taneevs Brief geht hervor, daß Čajkovskijs Komposition bei seinen Fachkollegen intensiv diskutiert wird. Aus Kjuis Kommentar ersieht man, daß der dreiteilige Mittelteil der Komposition (*Andante cantabile non troppo*, T. 333 ff.) als "Erzählung" bezeichnet wird (siehe [in ČSt 11] Kapitel V.2.2, formale Anlage B-C-B¹) – und zwar deshalb, weil Dante *Francesca* in direkter Rede sprechen läßt. Mit den Synkopen meint Kjui das *L'istesso tempo* (formale Anlage Buchstabe C, T. 414 ff.), denn dort beginnt eine synkopische Faktur.

Der Dirigent Napravnik scheint die Länge einer sinfonischen Dichtung an Liszt zu messen, dessen Werke dieser Gattung im allgemeinen kürzer sind als 25 Minuten.²⁵¹

Ein Vergleich von Laroš's Äußerungen vor und nach dem Konzert bzw. in seiner Kritik ist interessant, denn mit *Francesca da Rimini* ändert er offensichtlich seine bisherige negative Meinung über Čajkovskijs programmatische Ouvertüren. Vom Klavierauszug

²⁴⁶ Lebenč I, S. 361.

²⁴⁷ ČB S. 156 f.

²⁴⁸ ČB S. 581.

²⁴⁹ Karl Davydov (1838-1896): Russischer Cellist, Komponist und Dirigent; 1862-87 Professor am Petersburger Konservatorium und 1876-87 dessen Direktor. Čajkovskij widmet ihm das *Capriccio italien* op. 45 (1880).

²⁵⁰ Čajkovskij/Taneev *pis'ma* 1951, S. 30 ff.

²⁵¹ Liszt, *Die Symphonischen Dichtungen*, 2 CDs, Philips 438 751-2 und 438 754-2.

ausgehend, lehnt er das Werk zunächst ab. Aber nach dem Konzert ändert er seine Meinung grundlegend.

Čajkovskij kommentiert die Äußerungen seiner Kollegen in seinem Brief vom 27. März / 8. April 1878 aus Clarens folgendermaßen:

"Es würde mich sehr interessieren, Ihre Meinung über *Francesca* zu erfahren. Kjuj ist es nicht von selbst eingefallen, daß das erste Thema einem russischen Lied ähnlich ist. Ich habe ihm das letztes Jahr gesagt. Wenn ich es ihm nicht gesagt hätte, so hätte er es nicht bemerkt. Die Bemerkung, daß ich unter dem Eindruck des *Rings* schrieb, ist wirklich wahr. Ich habe dies selbst gefühlt während der Arbeit. Wenn ich mich nicht irre, so merkt man dies hauptsächlich in der Introduction. Ist es nicht sonderbar, daß ich dem Einfluß eines Kunstwerks unterlegen bin, das mir im allgemeinen höchst unsympatisch ist?"²⁵²

Es ist aufschlußreich, daß das Liebesthema ein Lied ist, zumal dies wiederum seine Nähe zur Vokalmusik unterstreicht. Meines Wissens ist nicht bekannt, um welches Lied es sich dabei handeln könnte.

Am 3. / 15. April 1878 erscheint in der Petersburger Zeitung *Golos* Nr. 93 unter der Überschrift *Musikalische Skizzen (Muzykal'nye očerki)* eine umfangreiche Kritik von Laroš, die nicht nur auf die Komposition, sondern auch auf die Entwicklung des Komponisten als Programmist einght:

"Der Schöpfer von *Romeo und Julia* machte schon vor langer Zeit seine ersten Versuche auf dem Gebiet der Programmist, aber diese Versuche mißlangen. Bei zweifellos musikalischer Schönheit litten die programmatischen Werke Čajkovskijs oft unter Mangel an Prägnanz und an der Bildlichkeit der musikalischen Sprache; offensichtlich verwendete der Komponist rasch und unbedacht die Melodien, die ihm als erstes einfielen und die dem Gehalt des poetischen Programms widersprachen.

Der Autor dieser Zeilen zählte Čajkovskij lange nicht im mindesten zu den Programmistern und sah jene anziehende Kraft, die eine sinfonische Dichtung auf den begabten Künstler ausübte, nicht ohne Bedauern. Aber man konnte schon bei Komposition von *Der Sturm* feststellen, daß die Hartnäckigkeit, mit der der Komponist auf seinen Lieblingsweg zurückkehrte, kein Irrtum war und nicht durch eine falsche Vorstellung über seine Mittel hervorgerufen wurde, sondern einer echten Berufung entsprach.

Nach *Francesca da Rimini*, die auf dem letzten Konzert der Musikgesellschaft vorgestellt wurde, kann man sagen, daß der Komponist endlich einen Kunstbereich eroberte, der für ihn so lange ein Mittel für talentierte, aber mehr oder weniger unreife Versuche gewesen ist. [...]

Francesca da Rimini ist ein ungewöhnlich glanzvolles Werk, das mit erstaunlicher Kunst instrumentiert ist. Das blendende Spiel der Orchesterfarben, die unerschöpflich reich sind und ständig wechseln, halten den Zuhörer von Anfang bis zum Ende – wie unter der Wirkung einer Halluzination stehend – gefangen. Für den Leser der Partitur ist es ein Genuß zu beobachten, wie der Autor sein Vorhaben verwirklicht, wie keiner der geplanten Effekte verlorenght, wie der üppig instrumentierte Aufwand sich mit weiser Sparsamkeit und exakt berechneter Steigerung paart. [...]

Čajkovskij erreichte mit Rhythmik, Harmonik und Orchestrierung einen erschütternden Effekt in der Darstellung der 'Atmosphäre' des bekannten zweiten Höllenkreises Dantes. Er vermochte den düsteren und trostlosen Ton durchzuhalten indem er nicht in Exzesse verfiel und das Gefühl des Schönen²⁵³ nicht störte. In der Dissonanzbehandlung ist die neue Fantasie gemäßiger als viele seiner vorherigen Werke. [...]

Die Darstellung im Teil der Liebe von Francesca scheint nicht sehr glücklich, obwohl die ungewöhnliche Begleitung und Kunst der Orchestrierung uns in gewissem Grade für die Kälte des Bildes²⁵⁴ entschädigen."²⁵⁵

Laroš erinnert an Čajkovskijs "erste Versuche" auf dem Gebiete der Programmist. Während er in *Fatum* vor allem die lärmende Instrumentation kritisierte und bemängelte, daß das Programm in der Komposition nicht schlüssig verwirklicht wurde, hebt er bei *Francesca da Rimini* gerade diese beiden Punkte als besonders gelungen hervor.

²⁵² Zit/n. nach dem Album Čajkovskij/Tschaikowski, Moskau und Leipzig 1978, S. 93.

²⁵³ Laroš hatte Eduard Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen* ins Russische übersetzt und machte sich dessen musikalische Ästhetik zu eigen.

²⁵⁴ Was Laroš damit meint, läßt sich nicht klären.

²⁵⁵ G. Laroš: *Muzykal'nye očerki (Musikalische Skizzen)*, in: *Golos* Nr. 93 vom 3. / 15. April 1878.

Im selben Jahr, am 14. September 1878 wird *Francesca da Rimini* in Berlin durch die Bilsesche Kapelle²⁵⁶ aufgeführt. Das Konzertprogramm ist für Čajkovskijs Komposition ungünstig, weil an diesem Abend auch die *II. Sinfonie* von Brahms zu Gehör gebracht wird, die man als "Sensationsnummer des Konzertes" bezeichnet. Die Kritik stellt vor allem diese Sinfonie heraus. Die Wirkung von Čajkovskijs *Francesca da Rimini* faßt der Kritiker in die Worte:

"Der den hellsten Kunstverstand und geläutertsten Geschmack nirgends verleugnenden Brahms'schen Sinfonie gereichte die ihr unmittelbar vorangegangene sinfonische Dichtung *Francesca da Rimini* von Tschaikowski zur wirksamsten Folie. Was wir hier vernahmen, war ein wildes Getümmel Berlioz'schen Mustern nacheifernder instrumentaler Fratzen. Die Virtuosität des Orchesters konnte sich freilich daran götlich tun und nahm die Gelegenheit kräftig wahr."²⁵⁷

Im November 1878 schreibt Hans von Bülow, der Čajkovskij sehr wohlwollend gegenübersteht und ihn fördert, indem er seine Werke zu Gehör bringt, aus England den Artikel *Autokritisches von einer Reise in den Nebeln* für die Zeitschrift *Signale für die Musikalische Welt* (Leipzig).²⁵⁸ Darin heißt es:

"Sehr günstige Aufnahme fand auch Rheinberger's contrapunktisch wie clavieristisch so interessante *Toccata* in G moll op. 12, ein Scarlatti redivivus so zu sagen, und in noch höherem Grade die Variationsfolge von Tschaikowsky, Op. 19, No. 6. Dieser mit jedem neuen Werke an Bedeutung wachsende junge Meister (früher Schüler Anton Rubinstein's, dann viele Jahre Professor der Composition am kaiserl. Conservatorium zu Moskau, eine Stellung, die ihn seine leidende Gesundheit ganz vor Kurzem definitiv aufzugeben gezwungen hat) ist ein echter Tonpoet, sit venia verbo. Sein neues *Streichquartett* Es-Moll, seine *zweite Symphonie*, seine Orchesterphantasie *Francesca da Rimini* haben meine ziemlich blasirten Ohren durch ihre Frische, Kraft, Tiefe und Originalität wahrhaft entzückt, ja berauscht."²⁵⁹

Milij Balakirev äußert sich ebenfalls sehr anerkennend. Er schreibt am 28. September 1882:

"Ich muß sagen, daß ich in der letzten Zeit Ihre Partituren durchgesehen habe und ich habe mich natürlich sehr gefreut zu sehen, daß sich Ihr Talent so entwickelt und verstärkt hat. Höhepunkte sind Ihre zwei Sinfonischen Dichtungen *Der Sturm* und *Francesca*."²⁶⁰

Im Jahre 1886 erhält die Komposition den von M. P. Beljaev gestifteten Glinka-Preis.

Čajkovskij dirigiert das Werk mehrfach selbst, erstmals am 5. März 1887 in Petersburg. Ein Brief an Frau von Meck vom 10. März 1887 gibt darüber Auskunft. Der Autor ist von Selbstzweifeln und Angst gepeinigt und kämpft gegen seine Schüchternheit, die er jedoch nach der ersten Probe überwindet. Bei der Aufführung wird ihm dann große innere Freude zuteil, wie er seiner Gönnerin schreibt:

"Der Genuß dieser Freude war mir seither unbekannt. Sie ist so mächtig und seltsam, daß man sie mit Worten nicht ausdrücken kann."²⁶¹

Weitere Aufführungen leitet er am 14. November 1887 in Moskau (wo ausschließlich eigene Werke auf dem Programm stehen), am 28. Februar / 11. März 1888 in Paris sowie am 14. / 26. Februar 1889 in Berlin. Auch anlässlich der Verleihung der Ehrendoktorwürde am 31. Mai / 12. Juni 1893 in Cambridge setzt Čajkovskij dieses Werk auf das Programm.²⁶²

²⁵⁶ Siehe oben, Anmerkung 208.

²⁵⁷ Konzertkritik vom 17. September 1878 in der Berliner *National-Zeitung* (gezeichnet "-t").

²⁵⁸ 36. Jahrgang, Nr. 66, 68, 69; 37. Jahrgang, Nr. 2 und 3.

²⁵⁹ Hans von Bülow, Bd. III (1896), S. 379 ff.

²⁶⁰ Balakirev-VP, S. 164.

²⁶¹ ČM III, S. 467 f.

²⁶² Thomas Kohlhasse, *P. I. Čajkovskij als Dirigent eigener und fremder Werke: Übersicht nach Daten, Werken und Orten*, in: *Tschaikowsky-Gesellschaft, Mitteilungen* Heft 7 (2000), S. 72 ff.

Liszts Dante-Sinfonie als mögliches Vorbild

Schon Walter Niemann weist darauf hin, daß sich in *Francesca da Rimini* Analogien zu dem *Inferno* aus Liszts *Dante-Sinfonie*²⁶³ finden lassen.²⁶⁴ Čajkovskij kennt diese Sinfonie, denn im März 1875, anläßlich einer Aufführung in Moskau, rezensiert er sie.²⁶⁵ Aber ihm gefällt das Werk nicht besonders gut:

"Das neueste und seinem Sujet nach interessanteste Werk aus dem Programm des letzten Konzertes der Russischen Musikgesellschaft war die *Dante-Sinfonie*, die, wie die Aufführung zeigte, freilich nicht zu Liszts besten Kompositionen zählt. Der erste Satz, in dem alle Grauen der Hölle geschildert werden, ist durch reiche Fantasie, düsteres, dem Stoff entsprechendes Kolorit und eine Unmenge sehr lauter, äußerer Effekte gekennzeichnet; doch es mangelt ihm an Erfindungsreichtum, an Neuartigkeit der Grundmotive und ihrer organischen Verarbeitung. Der Mittelteil dieses Satzes mit der Schilderung der Liebesleiden Francescas und Paolos ist nicht ohne Wärme und Leidenschaftlichkeit, nur ähnelt er vielen anderen Abschnitten aus Lisztschen Werken zu sehr, besonders dem Mittelteil des *Faust-Waltzers*".²⁶⁶

Niemanns formvergleichende Synopse sieht folgendermaßen aus:

Form	Tschaikowsky	Liszt
I. Einleitung		
	T. 1 1. <i>Andante lugubre</i>	T. 1 1. <i>Lento</i>
	T. 17 2. <i>Più mosso moderato</i>	T. 19 2. <i>Accelerando</i>
	T. 60 3. <i>Tempo I^o</i> (teilweise wiederholt)	T. 260 1. <i>Lento</i> (teilweise wiederholt)
II. Hauptteil		
A	T. 67 <i>Allegro vivo</i> , entstanden aus I.2.	T. 64 <i>Allegro frenetico</i>
B	T. 333 1. <i>Andante cantabile non troppo</i>	T. 309 1. <i>Poco agitato</i> ("Nessun maggior dolore")
	T. 414 2. <i>L'istesso tempo</i>	T. 354 2. <i>Andante amoroso</i>
	T. 457 1. <i>Andante cantabile</i> (Wiederholung von II.B)	
A	T. 520 <i>Allegro vivo</i> (Wiederholung von II.A)	T. 395 <i>Tempo primo</i> (Wiederholung von II.A)
III. Coda		
	T. 654 <i>Poco più mosso</i>	T. 604 <i>Più moderato.</i>

Laut Niemann führt die Gegenüberstellung zu einem "frappant ähnlichen Bild", wobei er, wie die in der Synopse eingefügten Taktzahlen zeigen, bei Liszt fälschlicherweise das zweite Erklängen des Höllennottos (*Lento* T. 260) vor dem Hauptteil einfügte. Dasselbe steht aber nach dem Hauptsatz (T. 260 ff.).

Niemanns auf den ersten Blick erstaunliche Beobachtung muß freilich relativiert werden. Folgende Argumente sprechen gegen die "frappante Ähnlichkeit" der beiden Werke und damit gegen einen direkten Einfluß Liszts auf die Entstehung von *Francesca da Rimini*.

²⁶³ Franz Liszts *Dante-Sinfonie* entstand in den Jahren 1855/56 und besteht aus zwei Sätzen: *Inferno* und *Purgatorio* mit vokalem *Magnificat*, das an die Stelle des vorgesehenen *Paradiso* tritt.

²⁶⁴ Musikführer No. 239, *Peter Tschaikowsky. Francesca da Rimini op. 32*, erläutert von Dr. Walter Niemann, Leipzig o. J.

²⁶⁵ *Russkie Vedomosti*, 25. März 1875.

²⁶⁶ Peter I. Tschaikowsky, *Erinnerungen und Musikkritiken* 1974, S. 166.

(1) Das Höllenmotto kehrt bei Čajkovskij dreimal wieder. Außerdem ist seine formale Stelle, wie erwähnt, mit Liszt nicht deckungsgleich. Die Gliederung durch ein Motto ist in Čajkovskijs Schaffen kein Novum. Als Analogie dazu kann die frühe Komposition *Fatum* (komponiert 1868) genannt werden.

(2) Čajkovskijs *Francesca da Rimini* hat eine klare dreiteilige Form (höllischer Orkan – Francescas Erzählung – höllischer Orkan) mit vorausgehender Introduction (siehe Gliederung). Sie ist kein Sonatenhauptsatz wie Liszts *Inferno*.

(3) Čajkovskijs Mittelteil, *Andante cantabile non troppo* (T. 333-519), ist dreiteilig. Mit dieser geschlossenen Großform (B-C-B¹) steht er im Gegensatz zu Liszts zweiteiliger Form, die aus *Quasi Andante, ma sempre un poco mosso* (T. 286 ff.) und *Andante amoroso (Tempo rubato)* (T. 354 ff.) besteht. Zudem ist Čajkovskijs Mittelteil als Variationssatz mit zwei unterschiedlichen Variationstypen gestaltet. Die Doppelthemigkeit des Variationstypus I (siehe Detailgliederung) ist ein Charakteristikum Čajkovskijs. Sie kann schon in der Erstfassung von *Romeo und Julia* (komponiert 1869) beobachtet werden und kehrt, außer in *Francesca da Rimini*, in den Programmmusiken "*Das Jahr 1812*" *Festouvertüre*, *Hamlet* und *Der Wojewode* wieder. Für den in Dialogform gestalteten Variationstypus II bietet sich die Verarbeitung in Imitationstechnik an. Als frühes Beispiel dafür kann man bereits das *Moderato* (T. 272-295) in Čajkovskijs Studienarbeit *Das Gewitter* anführen.

Über die vermeintliche formale Übereinstimmung hinaus begründet Niemann den "unzweifelhaften Einfluß" Liszts auf Čajkovskij mit drei Punkten:

(1) Die Entwicklung des Hauptthemas stammt aus der Introduction. Dies trifft sicher zu, doch schon in *Fatum* verfährt Čajkovskij nach diesem Prinzip, denn dort sind alle Themen auf den *Fatum*-Gedanken zurückzuführen.

(2) Das langsame Introductionsthema kehrt vor Beginn des Hauptteils wieder. Hier befindet er sich jedoch (wie erläutert) im Irrtum.

(3) Das Klarinetten-Rezitativ vor dem langsamen Teil gilt ihm als "augenfälligster Beweis" für die formale Übereinstimmung. Augenfälligkeit ist hier sicher gegeben, zumal vor allem das rezitativische Element in beiden Werken identisch ist. Doch es gibt auch hier Unterschiede: Im Gegensatz zu Liszt (T. 286 ff. und T. 301 ff.: Bsp. 2b) ist Čajkovskijs Melodie thematisch eigenständig (T. 325 ff., Bsp. 13), und das Thema des folgenden *Andante cantabile non troppo* (T. 333 ff.) bleibt in der 1. Klarinette, während Liszt von der Baßklarinetten zum Englischhorn wechselt. Bei Čajkovskij gibt es jedoch auch dafür einen Vorläufer: Im III. Akt, Nr. 17 des Balletts *Lebedinoe Ozero (Schwanensee)* leiten in Terzen geführte Klarinetten ohne Begleitung zum nächsten Teil über. Das Ballett (August 1875 bis April 1876) entsteht unmittelbar vor *Francesca da Rimini*.

Wieder also zeigt sich, daß die Ähnlichkeiten zwischen Čajkovskij und Liszt nicht auf einen bewußten Rekurs des einen auf den anderen zurückgehen, sondern sie ergeben sich als Folge bereits früher erprobter kompositorischer Verfahrensweisen, die bereits als fester Bestandteil von Čajkovskijs Ausdrucksrepertoire angesehen werden können.

Trotzdem findet auch Constantin Floros in seiner Untersuchung der "Inferno- und Luzifermotive bei Liszt, Tschaikowskij und Mahler" Verbindungen zwischen Liszt und Čajkovskij.²⁶⁷ Seine auf die Semantik gerichtete Analyse von Liszts *Inferno* geht von der

²⁶⁷ Floros ²/1987, S. 247-249.

Motivik und der Tektonik des Werks aus und bezieht auch erhellende Vortragsanweisungen in die Interpretation mit ein.²⁶⁸ Er definiert das *Inferno* als kühnen Sonatenhauptsatz, in dem ein selbständiger Mittelteil die Durchführung vertritt. Auf Grund seiner semantischen Analyse kommt Floros sodann zu dem – schlüssigen – Ergebnis, daß Liszt Dantes Wanderung durch das Inferno vertont, indem er gewisse markante Gesänge herausgreift.

Der vergleichende Blick auf Čajkovskij erbringt für Floros dann formale (hier bezieht er sich auf Niemann) und motivische Anlehnungen (die nicht näher dargelegt werden):

"Betrachtet man das Werk von dieser Warte aus, so muß man doch vermerken, daß sein Titel unzutreffend ist. Diese *Fantaisie d'après Dante pour orchestre* (so lautet der Untertitel) hat nämlich nicht hauptsächlich die Francesca-da-Rimini-Szene zum Sujet, sondern Dantes *Inferno* schlechthin. Sie hätte eigentlich *Inferno* heißen müssen. Tschaikowskij aber hat offenbar vor diesem Titel (sicherlich auch in Anbetracht der Liszt'schen Sinfonie) zurückgeschreckt und entschied sich lieber für die (harmlosere oder schlagkräftigere?) Überschrift *Francesca da Rimini*."²⁶⁹

Dagegen kann folgendes einwendet werden:

(1) Der Untertitel *Fantaisie d'après Dante pour orchestre* erscheint weder in Čajkovskijs autographer Partitur noch in der Erstausgabe. Er muß wohl von einem späteren Verleger hinzugefügt worden sein. Im Autograph dagegen heißt es ausdrücklich: *Franeška da Rimini. Fantazija dlja bolšogo orkestra* (*Fantaisie für großes Orchester*).

(2) Floros erwähnt nicht, daß von Čajkovskijs Hand ein detailliertes Programm existiert, auf dem als Unterschrift in Klammern vermerkt ist: "Ad. Poema Dante. Pesn' V" ("*Hölle*. Poem von Dante. Gesang V") (siehe Abbildung des Autographs [in ČSt 11] auf S. 232).

(3) Ebenso scheint sich noch niemand mit der französisch-italienischen Ausgabe des *Inferno* beschäftigt zu haben, die Čajkovskij besitzt und deren Illustrationen ihn tief beeindrucken. Diesen tiefen Eindruck erwähnt der Komponist mehrmals, und er spiegelt sich auch in seinem Programm.

All dies deutet darauf hin, daß Čajkovskij explizit den V. Gesang, und nicht "Dantes *Inferno* schlechthin" vertont hat.

Bezug nehmend auf Niemanns Analyse, findet Floros hinsichtlich der Verarbeitung ebenfalls kompositorische Bezüge zwischen Liszt und Čajkovskij:

"Zur Bekräftigung der Niemannschen These mag aber noch die Beobachtung beitragen, daß auch die Motivik und die Thematik der Tschaikowskischen Fantasie sich eng an Liszt's *Inferno* orientieren. Wie bei Liszt, so herrschen auch bei Tschaikowskij, wenn man von der eigentlichen Liebesszene (*Andante cantabile non troppo*) absieht, Inferno- und tritonische Luzifer motive vor."²⁷⁰

Diese aus der Interpretation von Floros abgeleitete Semantisierung der Musik läßt sich bei Čajkovskij mit Einschränkungen nachvollziehen. Sieht man von dem Tritonus-Schleifer in T. 1 ab, der ja als *diabolus in musica* ein fester musikalischer Topos ist, so könnte man die Klage- und Stöhn-Motive (T. 69f.) und das stampfende Nonenmotiv mit abfallender Skala (T. 87-89) mit Liszts Motiven vergleichen. Auch die Technik der kontrapunktischen Verarbeitung ist ähnlich. Trotzdem gibt es auch hier wieder einen Vorläufer in Čajkovskijs

²⁶⁸ Floros teilt die Motive in vokale und instrumentale Motive. Er wählt fünf Instrumentalmotive aus, die er als "Inferno-Motive" bezeichnet, weil die meisten das Intervall des Tritonus enthalten (z. B. das Motiv von T. 22-25) und der Tritonus das klangliche Symbol Luzifers ist. Ein heulendes Tritonusmotiv ("diabolus in musica"), das meist mit Pauken, Posaunen und Tuba auftritt, definiert er als Luzifer-Motiv (T. 269-274).

²⁶⁹ Floros ²/1987, S. 247-249.

²⁷⁰ Floros ²/1987, S. 247-249.

eigenem Schaffen, nämlich die Romanze *Novogrečeskaja pesnja* (*Neugriechisches Lied*), in der der charakteristische Rhythmus bereits entwickelt ist.

Francesca da Rimini: formale Anlage

Die programmatische Vorlage des V. Gesanges von Dante birgt eine dreiteilige Form in sich, da der Höllensturm das Liebespaar zunächst heranträgt und nach Francescas Erzählung wiederum fortreibt. Dementsprechend wählt Čajkovskij eine dreiteilige Grundform, die von einem Prolog eingeleitet und einer Coda beschlossen wird. Analog dazu erweisen sich dreigeteilte formale Einheiten als ein zentrales Charakteristikum des Werks.

Takt	Form	Tempo	Taktzahl	Thema	Harmonik
1-66 Prolog					
1	H	<i>Andante lugubre</i>	16	Höllennotto (<i>idée fixe</i>)	Chrom.
17	A	<i>Più mosso. Moderato</i>	43	Motivtransformationen	
60	H	<i>Tempo primo</i>	7	Höllennotto (<i>idée fixe</i>)	
67-332 Der höllische Orkan					
67	A¹	<i>Allegro vivo</i>	114	Motivtransf. mit 1. Höhep. in T. 139	Mod.-e
181			114	Motivtransf. mit 2. Höhep. in T. 233	
295	H		30	Höllennotto (<i>idée fixe</i>)	
325			8	Klarinettensolo	
333-519 Das Liebespaar					
333	B	<i>And. cant. non troppo</i>	81	lyrisches Thema (Variationstypus I)	a
414	C	<i>L'istesso tempo</i>	43	Dialoge (Variationstypus II)	Es
457	B¹		47	lyrisches Thema (Variationstypus I)	a
504	Ü.	<i>Allegro vivo</i>	6+10 = 16	heftige Gebärden, Abbau	
520-653 Der höllische Orkan					
520	A²	<i>Allegro vivo</i>	72	Wdh. T. 67-138	
592			59	Wdh. T. 233-291	
651			3	Überleitung	
654-689 Coda					
654		<i>Poco più mosso</i>	45	Schlußstretta	e
Gesamt: 698 Takte					

Wichtigstes Motiv der Komposition ist das Höllennotto (T. 1), das sich mit seiner Wiederholung zu einem Höllennotto zusammenschließt. Dieses Motto fungiert als *idée fixe* und zeigt wichtige formale Einschnitte an. Es rahmt den dreiteiligen Prolog und beschließt das erste *Allegro vivo*. Auf diese Weise entstehen kettenartige Verbindungen zwischen den Sätzen *Andante lugubre*, *Allegro vivo* und *Andante cantabile non troppo*.

Dem Prolog folgt ein dreiteiliger Hauptteil. Die beiden *Allegro-vivo*-Sätze (Teil A¹, T. 67 ff. und Teil A², T. 520 ff.), die den Höllensturm abbilden, umrahmen einen lyrischen, durch ein Klarinettensolo (T. 325 ff.) eingeleiteten Mittelteil, in dem Čajkovskij die Geschichte des Liebespaares Francesca und Paolo auskomponiert. Die raschen Teile der Komposition bestehen aus chromatischem motivischen Material, das kontinuierlich verändert wird. Schon in *Das Gewitter* hat Čajkovskij im Hauptsatz das 1. Hauptsatzthema geringstimmig vorgeführt (T. 56-77), um es dann in größerer Besetzung (T. 77-95) und mit neuem Material kombiniert, nochmals zu verarbeiten. Ein ähnliches Verfahren wird in *Francesca da Rimini* angewandt, denn das *Più mosso. Moderato*, Teil A (T. 17-59) nimmt die Grundkonzeption des *Allegro vivo* (T. 67 ff.) – Exposition von Motiven, Steigerung, Höhepunkt – in schwacher Form voraus.

Auf dieselbe Weise stehen auch die drei A-Teile in einem übergeordneten Zusammenhang. Chromatisch absteigende Orgelpunkte prägen den Satz (T. 29 ff.). In den Sätzen *Andante lugubre*, *Più mosso. Moderato* (T. 17 ff.), *Allegro vivo* (T. 67 ff.) werden die Klangräume schubartig von unten nach oben ausgedehnt. Diese einheitliche Konzeption trägt maßgeblich zum geschlossenen Gesamteindruck bei.

Auch der Mittelteil ist dreiteilig. Er ist spiegelbildlich angelegt: *Andante cantabile non troppo* (Teil B: T. 333 ff.), *L'istesso tempo* (Teil C: T. 414 ff.) und reprisenhafter Teil (B¹: T. 457 ff.). Das überleitende *Allegro vivo* (T. 504 ff.) ist kurz und eruptiv. Das folgende *Allegro vivo* (Teil A, T. 520 ff.) ist die verkürzte Reprise des ersten *Allegro vivo* (Teil A¹, T. 67 ff.). Der Höllensturm bricht erneut aus. Das Werk endet mit einer Coda (T. 654 ff.), die die Haupttonart e-Moll, die bisher immer nur kurz angespielt wurde, bestätigt.

VI.

"1812 god". Toržestvennaja Uvertjura op. 49

"Das Jahr 1812". Festouvertüre op. 49

Daten im Überblick

Tonart:	Es-Dur.
Entstehungszeit:	Ende September bis 7. November 1880, Kamenka.
Programm:	Russischer Sieg über Napoleon im Jahre 1812.
Anlaß: ²⁷¹	Laut Autograph: Einweihung der Erlöserkirche in Moskau (errichtet zur Erinnerung an die Niederlage Napoleons im Jahre 1812). Laut Briefwechsel: vermutlich zur Einweihung der Moskauer Industrie- und Kunstausstellung (1881).
Orchesterbesetzung:	Banda (ad libitum); Piccoloflöte; 2 Flöten; 2 Oboen; Englischhorn; 2 Klarinetten (B); 2 Fagotte; 4 Hörner (F); 2 Pistons (B); 2 Trompeten (Es); 3 Posaunen; Tuba; Pauken; Triangel; Tambourin; Militärtrommel; Becken; große Trommel; Glocken; Kanonen; I. Violinen; II. Violinen; Violen; Violoncelli; Kontrabässe.
Uraufführung:	8. August 1882, Moskau, Saal der Gesamtrussischen Industrie- und Kunstausstellung, 6. Sinfoniekonzert der Russischen Musikgesellschaft, Dirigent: Ippolit Al'tani.
Autographie Quellen:	(1) Partitur, 27 Blätter mit 26 Notensystemen. 40,2 x 37,1 cm. Beschrieben mit schwarzer Tinte und Bleistift. Paginierung des Autors S. 1-51 (Titelblatt nicht paginiert). Titelblatt: "1812. Toržestvennaja Uvertjura dlja bol'sogo orkestra. Sočinil po slučaju osvjaščeniya Hrama Spasitelja Petr Čajkovskij" ("1812. Feierliche Ouvertüre für großes Orchester. Aus Anlaß der Einweihung der Erlöserkirche schuf dies Petr Čajkovskij"). Blatt 27: "Kamenka 7-go Nojabrja 1880 g." ("Kamenka, den 7. November 1880."). Aufbewahrungsort: GCMMK, Sign. f. 88, Nr. 68. (2) Autographes Einzelblatt: Partitur, 40 x 38,5 cm mit 26 Notensystemen, schwarze Tinte. Darauf stehen folgende Bemerkungen: "Kolokola dolžny byt' bol'sie; stroj ih bezrazličien; bit' u nih sleduet, podražaja prazdničnomu perezvonu. ²⁷² Esli sostav orkestra pozvolit, to želatel'no, čtoby eto načalo bylo ispolneno 8-ju violončeljami (po 2 na každyj golos) i 4 al'tami (po 2 na každyj golos)". ("Die Glocken müssen groß sein; ihre Stimmung ist gleichgültig; ihr Schlag soll ein festtägliches Geläut nachahmen. Wenn es die Orchesterbesetzung zuläßt, so ist es wünschenswert, daß der Anfang von 8 Violoncelli – 2 in jeder Stimme –, und 4 Violen – 2 in jeder Stimme – ausgeführt wird"). Rückseite: "Konec Apr. – Konec Ijulja 1881" ("Ende Apr. – Ende Juli 1881"). Aufbewahrungsort: GDMČ, Sign. a ¹ , Nr. 141.
Erstausgaben:	
Partitur:	Moskau: P. I. Jurgenson 1882, 75 S., Pl. Nr. 4592. Titelblatt: "1812 / Toržestvennaja Uvertjura. / Dlja bol'sogo orkestra / sočinenie po slučaju osvjaščeniya / Hrama Spasitelja / P. Čajkovskogo / op. 49. / Moskva u P. Jurgensona / St. Peterburg u I. Jurgensona, Varšava u G. Zenneval'da."
Orchesterstimmen:	Moskau: P. I. Jurgenson 1882.
Klavierauszug: zweihändig von P. I. Čajkovskij, Moskau: P. I. Jurgenson 1882.	
Klavierauszug: vierhändig von P. I. Čajkovskij, Moskau: P. I. Jurgenson 1882.	
ČPSS:	Band 25, Moskau 1961, Partitur S. 97-186.

²⁷¹ Daß der Kompositionsanlaß nicht mit der Aufschrift auf dem Autograph übereinstimmt, sondern das Werk zunächst offenbar zur Einweihung der Moskauer Industrie- und Kunstausstellung (1881) gedacht ist, wird im Rahmen der Entstehungsgeschichte erörtert.

²⁷² Zit/n. ČPSS 25, S. 99.

Zwischen *Francesca da Rimini* (September bis November 1876) und der Festouvertüre *Das Jahr 1812* komponiert Čajkovskij folgende wichtige Werke:

<i>IV. Sinfonie</i>	op. 36	Ende 1876 bis Dezember 1877
<i>Eugen Onegin (Evgenij Onegin, Oper)</i>	op. 24	Mai 1877 bis Januar 1878
<i>Grande Sonate</i> (Klaviersonate)	op. 37	März bis April 1878
<i>Violinkonzert D-Dur</i>	op. 35	März 1878
<i>Suite Nr. 1</i> (Orchester)	op. 43	August 1878 bis April 1879
<i>Die Jungfrau von Orléans</i> (<i>Orleanskaja deva, Oper</i>)	o. op.	Dezember 1878 bis August 1879
<i>2. Klavierkonzert</i> (1. Fassung)	op. 44	Oktober 1879 bis April 1879
<i>Capriccio italien</i> (Orchester)	op. 45	Januar bis Mai 1880

Es entstehen vor allem großbesetzte Kompositionen, darunter zwei Opern, zwei Solokonzerte und die *IV. Sinfonie*. Auch die Festouvertüre *Das Jahr 1812* op. 49 erfordert einen umfangreichen Orchesterapparat, wird im Unterschied zu den vorgenannten Werken aber oft vorschnell als lärmender Gemeinplatz abgetan. Die eingehende Beschäftigung mit dem Werk zeigt, daß dieses Urteil revidiert werden muß. Denn die Komposition ist in Themenwahl, Harmonik und Verarbeitungstechnik ausgesprochen interessant. Die semantisch aussagekräftige Verwendung einer liturgischen Melodie und der individuelle Tonartenplan, der überwiegend vom Kontrast zwischen Es-Dur und es-Moll lebt, strafen die unterstellte Oberflächlichkeit des Werks Lügen.

In der Orchesterbesetzung fällt vor allem – neben reichen Holzbläsern mit Englischhorn und Blechbläsern mit Pistons – das massive Schlagwerk auf (Pk., Triangel, Tambourin, Militärtrommel, Becken, große Trommel), das durch Glocken²⁷³ und "Kanonen" in einem Ausmaß erweitert wird, das in der Kunstmusik für gewöhnlich nicht begegnet.²⁷⁴

Was die "Kanonen" betrifft, schreibt Čajkovskij während der Korrektur zur Drucklegung am 4. März 1882 seinem Verleger Jurgenson:

"Was den Bombardone betrifft, so erkundige Dich bitte im Theater, wie das Instrument heißt, das man als Kanone benutzt, d. h. eine riesige hängende Trommel, die man wie eine große Trommel schlägt. Wenn es keine Bezeichnung dafür gibt, und wenn ich mich wirklich irre, daß dieses Ding Bombardone heißt, dann setze auf die Partitur statt Bombardone Kanone oder Colpi di Canone oder Coups de canons, oder auf russisch puška, aber auf der ersten Seite sollte die Bemerkung angebracht werden, daß dies keine wirkliche Kanone, sondern eine [Große] Trommel ist."²⁷⁵

In der Coda, *Largo* (T. 358 ff.), in der die liturgische Melodie triumphal wiederkehrt, wird als zusätzliche Unterstützung des reichen Tutti-Bläserklangs noch eine Banda vorgeschrieben (in diesem Fall wahrscheinlich eine Militärkapelle). Aus der klavierauszugartigen Notierung geht nicht hervor, wieviele Instrumente daran beteiligt sein sollen.

Čajkovskij selbst äußert sich zu seiner Komposition, die schon zu seinen Lebzeiten sehr populär ist, widersprüchlich; seine Äußerungen werden in Zusammenhang mit der Entstehungsgeschichte zur Sprache kommen. Da der Komponist das Werk dennoch gern und häufig dirigiert,²⁷⁶ kann man annehmen, daß er es letztlich doch schätzt.

²⁷³ Siehe Bemerkung auf dem autographen Einzelblatt.

²⁷⁴ In ČPSS 25, S. 99, Fußnote 2, ist zu "Canone" angemerkt: Im Autograph "Bombardone"; es folgt die Bemerkung, die sich auch in Jurgensons Ausgabe findet: "Ein Instrument zur Hervorbringung von Kanonenschüssen, das dem in Theatern vergleichbar ist."

²⁷⁵ ČJu I, S. 244.

²⁷⁶ 5. März 1887 (Petersburg); 14. November 1887 (Moskau); 27. Januar / 8. Februar 1888 (Berlin); 7. / 19. Februar und 9. / 21. Februar 1888 (Prag); 20. Oktober 1890 (Tiflis); 21. Dezember 1891 (Kiev); 2. / 14. Januar 1893 (Brüssel); 23. Januar 1893 (Odessa); 14. März 1893 (Har'kov / Ukraine). Vgl. Thomas Kohlhasse, *P. I. Čajkovskij als Dirigent eigener und fremder Werke: Übersicht nach Daten, Werken und Orten*, in: *Tschaikowsky-Gesellschaft, Mitteilungen* 7 (2000), S. 72 ff.

Vergleichbare Werke anderer Komponisten

Es ist anzunehmen, daß Čajkovskij bei der Entstehung seiner Partitur ähnliche Werke anderer Komponisten vor Augen hat. Vor allem drängt sich der Gedanke an Beethovens Schlachtenmusik *Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria* op. 91 auf. Darin werden das englische und das französische Heer jeweils durch einen Chor von Blasinstrumenten gekennzeichnet – ähnlich der Banda in Čajkovskijs Coda.

Auch ein Seitenblick auf den monumentalen Schlußchor aus Mihail Glinkas Oper *Ein Leben für den Zaren* (*Žizn' za Carja*) erscheint plausibel, denn zu dem Jubel des Volks anläßlich der Zarenkrönung läuten Glocken wie am sieghaften Ende von Čajkovskijs Werk.

Sehr populär ist zu Čajkovskijs Zeit außerdem ein *Te Deum* für Chor, Orchester, Glocken und Kanonen von Giuseppe Sarti (1729-1802), der einige Jahre lang Komponist und Hofkapellmeister der Zarin Katharina II war.²⁷⁷ Die ungewöhnliche und monumentale Instrumentierung seines Werks ist mit der von *Das Jahr 1812* vergleichbar.

Neben diesen vom Instrumentalapparat her ähnlichen Kompositionen reiht sich die Festouvertüre *Das Jahr 1812* in eine lange Reihe von Werken ein, die die Melodie der *Marseillaise* aufgreifen.²⁷⁸ Der von Čajkovskij sehr geschätzte Robert Schumann zitiert dieses Thema beispielsweise in seiner Ouvertüre *Hermann und Dorothea* op. 136²⁷⁹: Im Hauptsatz wird die *Marseillaise* farblich kontrastierend und in unterschiedlichen Klangräumen dem Hauptthema nachgestellt, in der Durchführung erklingt sie fragmentarisch als Kontrapunkt, bevor das Werk mit verklingenden Elementen der Hymne schließt.

Angesichts von Čajkovskijs schon erwähnter²⁸⁰ früher Begeisterung für die Musik von Henry Litolff liegt allerdings ein Seitenblick auf dessen *Ouvertüre zu Maximilian Robespierre*²⁸¹ in f-Moll (komp. zw. 1849 und 1853) näher. Litolffs Partitur beginnt mit einem Bläusersatz im *Andante*, in welchen die Celli *lamentoso* hineinklingen. Kämpferische Motive im Tutti bestimmen die Exposition, ein im Alla-breve-Takt gehaltenes *Allegro impetuoso* (S. 7)²⁸². In solistischen, vom Streicherapparat untermalten Holzbläsern (S. 15) folgt dann *dolce* ein Thema, das zum Zitat der *Marseillaise* weiterführt (*il Tempo un poco ritenuto*, S. 26). Dies liegt in den Blechbläsern *il più ff possibile* und bewegt sich in der Dominante C-Dur. In ein kriegerisches Klangfeld (mit Pauken, Becken, großer Trommel, Militärtrommel, tremolierenden Streichern) eingebettet, wird die *Marseillaise* hier eher zitiert als durchgeführt.

Kurz vor Werkschluß erklingt im *Allegro con brio* (S. 71 ff.) ein Bläusersatz in F-Dur, der den Kriegsfanfaren aus Čajkovskijs *Das Jahr 1812* (T. 78 ff., Bsp. 7) auffällig ähnelt – auch wenn die Hornquinte wohl auch durch das Instrument an sich bedingt ist. Nach Orchesterschlägen im Tutti endet das Werk mit dem Unisonoton *f*.

Wie Čajkovskijs Festouvertüre *Das Jahr 1812* enthält auch Litolffs *Robespierre* eindeutig Elemente, die diese Partitur in die Reihe der Schlachtenmusiken einreihen; in beiden

²⁷⁷ Sartis *Te Deum* erklang, wie viele andere Vertonungen des Hymnus, als Musik zu einer Siegesfeier, und zwar 1789 in Potemkins Lager bei Jassy. (Sarti stand in Diensten des Fürsten Potemkin.)

²⁷⁸ Die *Marseillaise* erscheint beispielsweise in folgenden Werken (nach Bohn 1908, S. 29 f.): Robert Schumann, *Faschingsschwank aus Wien* op. 26 (für Klavier), *Ouvertüre zu Goethes Hermann und Dorothea* sowie das Lied *Die beiden Grenadiere* nach Heinrich Heine; Richard Wagner, *Les deux Grenadiers* (ebenfalls nach Heine); Henry Litolff, *Ouvertüre zu Robespierre*; Franz Liszt, *Heriade funèbre*; Arnold Mendelssohn, Oper *Der Bärenhäuter*; Siegfried Ochs, komische Oper *Im Namen des Gesetzes*.

²⁷⁹ *Robert Schumann's Werke*, hg. von Clara Schumann, Serie II: Ouvertüren für Orchester, Leipzig o. J.

²⁸⁰ Vgl. Laroš/stat'i, Bd. II, Teil 1, S. 51.

²⁸¹ Partitur: *Ouvertüre zu Maximilian Robespierre, Trauerspiel von Robert Griepenkerl, komponiert und Herrn Otto Günther Dr. med aus inniger Freundschaft gewidmet von H. Litolff*, op. 55, Braunschweig/New York: Henry Litolff's Verlag Nr. 85861 o. J.

²⁸² Seitenangaben zur oben genannten Partitur.

Werken gehen jedoch die Klagemotive am Anfang und die Hornmotive gegen Ende über allgemeine Gattungskriterien hinaus.

Vergleichbare eigene Kompositionen

In Čajkovskijs eigenem Schaffen gibt es einige Kompositionen, die der Festouvertüre *Das Jahr 1812* nahestehen. Frühestes Beispiel ist die *Festouvertüre auf die Dänische Hymne* (*Toržestvennaja Uvertjura na datskij gimn*) op. 15 aus dem Jahre 1866²⁸³, die zur Vermählung des Kronprinzen (und späteren Zaren Alexander III.) mit der dänischen Prinzessin Dagmar entsteht. Diese Hymne besitzt dieselbe formale Anlage wie *Das Jahr 1812*. Wichtigste Themen sind die dänische und die russische Nationalhymne. Zu Marschrhythmen der Bläser (Fag., Hr. *Allegro*, T. 71 ff.) setzt in T. 73 die modifizierte russische Hymne in den Streichern ein. Die Bläsermotive ähneln den Kriegsfanfaren aus der Festouvertüre *Das Jahr 1812* (*Andante*, T. 77 ff.). Auch das Seitenthema fließt in op. 15 ruhig dahin (T. 200 ff.) und wird durch einen Ostinato fest gebunden. Im weiteren Verlauf kommt eine kanonische Verarbeitung hinzu (T. 231 ff.), die auf das erste Seitenthema (T. 165 ff.) in *Das Jahr 1812* vorausweist. Die auffallendste Übereinstimmung ist eine Unisonolinie der Streicher als Vorbereitung zur Coda, die hier (T. 521 ff.) wie dort (T. 336 ff.) hauptsächlich aus Quartgängen besteht.

Auch im *Slawischen Marsch* (*Slavjanskij marš*) op. 31²⁸⁴ in b-Moll (komponiert 1876), einem Auftragswerk der Russischen Musikgesellschaft zugunsten der Verwundeten im Krieg gegen die Türken, kommt die russische Nationalhymne vor. Darüber hinaus verarbeitet Čajkovskij serbische Volkslieder. Das Werk beginnt, *Moderato in modo di marcia funebre*, mit einem als Trauermarsch bearbeiteten Volkslied, das in unterschiedlicher farblicher Beleuchtung wiederkehrt. Bei den Streichern ist die Vortragsbezeichnung *piangendo* zu finden (T. 13), eine Analogie zu T. 36 in *Das Jahr 1812*. Ferner gibt es auch hier ausgedehnte Unisonopassagen, die Einschnitte markieren (z. B. T. 145 ff.). Das Zitat der *Zarenhymne* bildet den Höhepunkt (Pos., Tuba, T. 202 ff.), bevor eine *Stretta* (*Allegro risoluto*) das Werk beschließt.

Zeitlich später entsteht die Zwischenaktmusik zum III. Akt (Nr. 15) der Oper *Mazepa* (Entstehungszeit 1881-83), deren Titel *Die Schlacht von Poltava. Sinfonisches Gemälde* (*Poltavskij boj. Simfoničeskaja kartina*) dieses Orchesterstück als Schlachtenmusik ausweist. In seiner kriegerischen Intention ist es also der Festouvertüre *Das Jahr 1812* weitaus vergleichbarer als die beiden vorgenannten, eher dem Frieden dienenden patriotischen Kompositionen. Der geschichtliche Hintergrund von *Poltava* und *Das Jahr 1812* ist vergleichbar. Die Schlacht von Poltava findet im Jahre 1709 statt und markiert den Sieg Peters des Ersten über den mit dem Kosakenhetman Mazepa verbündeten schwedischen König Karl XII. Die musikalischen Mittel dieses Schlachtengemäldes ähneln denen von *Das Jahr 1812*: Die Musik beginnt, *Brillante, con fuoco*, mit einer triolischen Attacke, in die große und kleine Septen fanfarenartig hineinklingen. Ein hymnisches *Maestoso* arbeitet mit dem Volkslied *Und dir sei Ruhm* (*Už kak slava tebe*). Im *Moderato* folgt die liturgische Melodie *Errette, o Herr, Dein Volk* (*Spasi gospodi ljudi tvoja*), die in der Festouvertüre *Das Jahr 1812* ganz am Anfang erklingt. Das Schlachtengemälde schließt mit dem *Petrovskij marš*. Es ist deutlich erkennbar, daß die Festouvertüre *Das Jahr 1812* der Zwischenaktmusik aus der Oper *Mazepa* als Vorbild dient.

²⁸³ ČPSS 22, S. 1 ff.

²⁸⁴ ČPSS 24, S. 117 ff.

Entstehung

Čajkovskij komponiert die Ouvertüre nicht gern. Die lange und auch ein wenig unerquickliche Entstehungsgeschichte zeugt davon. In Moskau ist für das Jahr 1881 eine große Industrie- und Kunstausstellung geplant. Deshalb wendet sich der Verleger Petr Jurgenson am 29. Mai 1880 an Čajkovskij. Er teilt ihm mit, Nikolaj Rubinštejn, zum künstlerischen Leiter der musikalischen Abteilung dieser Ausstellung ernannt, sei mit der Bitte an ihn herantreten, mit Čajkovskij Verbindung aufzunehmen: Er, Rubinštejn, würde gern eines der folgenden Werke bei ihm bestellen:

- (1) eine Ouvertüre zur Eröffnung der Ausstellung,
- (2) eine Ouvertüre zum 25jährigen Krönungsjubiläum des Zaren²⁸⁵ und
- (3) eine Kantate in beliebigem Stil und in beliebiger Form, nicht unbedingt russisch-orthodox, aber von geistlichem Charakter, zur Einweihung der Erlöserkirche.²⁸⁶

Offenbar läßt Čajkovskij diesen Brief zunächst liegen, so daß Jurgenson erneut anfragt²⁸⁷ und erwähnt, Anton Rubinštejn, der Bruder des Auftraggebers, habe bereits mit einer Komposition begonnen. Nun ist das Verhältnis zwischen Čajkovskij und A. Rubinštejn, bei aller Verehrung, die der Jüngere seinem früheren Lehrers entgegenbringt, lebenslang distanziert; so läßt Čajkovskij sich in seiner Antwort an Jurgenson vom 23. Juni 1880 zu überraschend beißender Ironie hinreißen:

"Mein Lieber! Du denkst, so scheint es, daß die Komposition eines festlichen Stückes, das bei einer Ausstellung zu Gehör kommen soll, höchste Glückseligkeit ist, über die ich mich freue und in Begeisterung gerate, obwohl ich nicht weiß wo, wie, was, warum, wann usw. Ich werde keinen Finger rühren, bevor nicht irgend etwas [Bestimmtes] bestellt ist. Wenn man wünscht, daß ich über einen Text etwas Vokales schreibe, so lasse einen beliebigen Text schicken (auf Bestellung bin ich [sogar] bereit, eine Annonce von Čajkovskij für ein Heilmittel gegen Hühneraugen in Musik zu setzen).²⁸⁸ Wenn ich etwas Instrumentales schreiben soll, so lasse mich wissen, was genau, in welcher Form, und zur Illustration welchen Ereignisses. Es ist unbedingt nötig, daß man 1) mir das genaue Honorar nennt, und wo und von wem ich dasselbe erhalte [und] 2) mir einen genauen Termin nennt [...]. Es gibt zwei Arten von Begeisterung. Die eine kommt unmittelbar aus freiem Antrieb aus der Seele. Ein anderes Motiv meiner Kunst ist ein Auftrag [...]. Stelle Dir vor, ich hätte schon eine Eingebung für eine feierliche Ouvertüre zur Eröffnung einer Ausstellung gehabt. Was wäre dabei herausgekommen? Wie sich herausstellt, hat der "große Anton" von seiner Seite aus schon etwas 'antoniert'. Wo sollte ich dann mit meinem Geschmiere hin? Also: genaue und klare Anweisungen und Bedingungen, und wenn mit Text, dann Beilage des Textes."²⁸⁹

Čajkovskij spricht allgemein von einem "festlichen Stück". Daraus ist ersichtlich, daß er noch keine konkreten Vorstellungen hat, wie dieses Werk beschaffen sein soll.

Ein weiteres Schreiben vom 3. Juli 1880 zeigt Čajkovskij noch immer von einer mürrischen Seite:

"Weder ein Jubiläum einer hochgestellten Person [...] noch die Einweihung, die mir überhaupt nicht gefällt, weckt meine Begeisterung. In der Zwischenzeit habe ich so viele Pläne im Kopf und so viele verschiedene Möglichkeiten, wie ich die Komposition beginnen könnte. Damit würde ich mich gerne beschäftigen, aber ich muß mich zurückhalten, weil ich fühle, daß ich anfangs zu viel zu schreiben.

Wenn Nikolaj Grigor'evič [Rubinštejn] möchte, daß ich schreibe, so schreibe ich, in Anbetracht dessen, daß ich ihm verpflichtet bin, alles, was von mir verlangt wird, ohne irgendein Honorar. Aber auch nur dann, wenn ich weiß, was genau von mir verlangt wird. Wenn die Komposition nicht persönlich für ihn gebraucht wird, sondern von dem Ausstellungskomitee, so soll man mir sagen, welches Ho-

²⁸⁵ Alexander II., Regierungszeit 1855-1881.

²⁸⁶ ČJu I, S. 152 f.

²⁸⁷ Dieser Brief ist nicht erhalten.

²⁸⁸ In dieser Zeit preist in Moskauer Zeitungen ein gewisser V. Čajkovskij Heilmittel gegen Hühneraugen an.

²⁸⁹ ČJu I, S. 154.

norar ich bekomme, und woher. Sonst kann ich mit der Arbeit nicht beginnen. Es wäre mir sehr unangenehm, wenn meine Antwort nicht richtig verstanden würde, und wenn Nikolaj Grigor'evič darin eine persönliche Beleidigung sehen würde."²⁹⁰

Da den Komponisten das Krönungsjubiläum und die Idee einer Kantate zur Einweihung der Erlöserkirche wenig begeistern, scheint es, als habe er sich mit den drei Vorschlägen immerhin schon gedanklich auseinandergesetzt. In seinem Brief vom 23. Juni 1880 schließt er sogar die Möglichkeit nicht aus, eine "feierliche Ouvertüre zur Eröffnung der Ausstellung" zu schreiben – allerdings vorerst nur als Gedankenspiel. In seinen folgenden Briefen ist dann immer regelmäßiger von einer "Ouvertüre für die Ausstellung" die Rede, er hat sich also im Hinblick auf die drei Anlässe offenbar für den ersten, also für die Eröffnung der Moskauer Industrie- und Kunstausstellung entschieden.

Dennoch vermerkt er auf dem Autograph, das Werk sei "Aus Anlaß der Einweihung der Erlöserkirche" komponiert. Ob Čajkovskij sich im Anschluß an die Arbeit umentscheidet oder die Planungen der Veranstalter sich ändern, ist unbekannt. Die Uraufführung findet schließlich unabhängig von beiden Anlässen statt.

Am 1. September 1880 wendet sich Čajkovskij aus Kamenka wiederum an Jurgenson und bittet um ein Buch, das anlässlich des Puškin-Jubiläums in Moskau herausgekommen sein soll:

"Darin sollen alle Gedichte gesammelt sein, in denen Moskau besungen wird. Ich meine es heißt *Moskau in den Werken russischer Dichter*.²⁹¹ Das Buch brauche ich sehr, denn ich hoffe darin irgendein Thema für meine Ausstellungsmusik zu finden, mit deren Komposition ich in Bälde beginnen möchte, und ehrlich gesagt, mit unerklärlicher Abneigung."²⁹²

Aus diesem Brief geht hervor, daß Čajkovskij eine Komposition von patriotischem Charakter vorschwebt. Die Sache verzögert sich allerdings weiter, denn am 13. September 1880 mahnt der Komponist seinen Verleger:

"Du irrst Dich, daß ich mich nicht daran erinnere, eine Ausstellungsmusik zu schreiben. Im Gegenteil, Du erinnerst Dich nicht daran, mir meine Fragen zu beantworten: 1) Zu welchem Zeitpunkt, 2) für welches Honorar?"²⁹³

Am 18. September 1880 schreibt Nikolaj Rubinštejn selbst:

"Ich setze weder die Form, noch das Thema fest. Ich erbitte mir eine Komposition von 15 bis 25 Minuten Länge, mit oder ohne Chor, aber ohne Solo."²⁹⁴

Am 28. September 1880 unterrichtet Čajkovskij Frau fon Meck über die Komposition:

"Mir ist nichts unsympathischer als einfach irgendein Werk zu schreiben [...]. Was kann man zur Eröffnung einer Ausstellung schreiben, außer Banalitäten und lärmenden Gemeinplätzen? Aber ich bringe es nicht übers Herz abzulehnen und werde nolens volens diese unsympathische Aufgabe übernehmen."²⁹⁵

Mit Widerwillen geht er an die bevorstehende Aufgabe. In einem Brief an seinen Bruder Anatolij vom 29. September 1880 bekennt er:

"Die Zusage, die ich Rubinštejn gegeben habe, für eine Ausstellung etwas zu schreiben, belastet mich sehr. Ich bin absolut nicht in Stimmung zu arbeiten. Trotzdem werde ich mein Wort halten."²⁹⁶

²⁹⁰ ČJu I, S. 156.

²⁹¹ Čajkovskij schreibt: *Moskva v proizvedenijah russkich poetov*. Der korrekte Titel lautet: *Moskva v rodnoj poëzii*, sbornik pod redakciej S. I. Ponomareva (*Moskau in der heimatischen Dichtung*, Sammlung hg. v. S. I. Ponomerov), Petersburg 1880.

²⁹² ČJu I, S. 168.

²⁹³ ČJu I, S. 173.

²⁹⁴ ČM II, S. 626 (Fußnote).

²⁹⁵ ČM II, S. 423.

Die Komposition beginnt er Ende September, wie aus seinem Brief vom 30. September 1880 an Frau fon Mekk ersichtlich ist:

"Trotz eines gewissen Widerwillens gegen die Ausstellungsmusik habe ich ziemlich eifrig damit angefangen, damit ich bald die große Last, die mich sehr bedrückt, los bin."²⁹⁷

Am 6. Oktober 1880 läßt Čajkovskij seinen Bruder Anatolij wissen:

"Ich habe sehr viel geschuftet in der letzten Zeit. Ich schrieb die Ouvertüre für die Ausstellung, und schreibe auch eine Serenade für Streicher. Ich werde bald damit fertig sein."²⁹⁸

Die Komposition muß also in ganz kurzer Zeit entstanden sei, so daß der Komponist wohl doch mit einem gewissen Elan daran gearbeitet hat. Dies bestätigt auch sein Brief an Frau fon Mekk vom 10. Oktober 1880:

"Stellen Sie sich vor, liebe Freundin, daß die Muse mir in der letzten Zeit sehr gewogen war, so daß ich mit großer Schnelligkeit zwei Werke schrieb und zwar 1) eine große feierliche Ouvertüre für die Ausstellung auf Bitten Nikolaj Grigor'evič Rubiņštejns und 2) eine Serenade für Streichorchester in 4 Sätzen. Ich bin nun dabei, beide Werke zu instrumentieren."

Čajkovskij fährt fort:

"Die Ouvertüre wird sehr laut und lärmend sein. Ich schrieb sie ohne warmes Gefühl und deshalb wird sie vermutlich keinen künstlerischen Wert haben."²⁹⁹

Bei dieser Aussage muß auf Grund des zeitlichen Kontextes bedacht werden, daß das Werk noch nicht instrumentiert ist. Die Bemerkung bezüglich der Instrumentierung darf deshalb nicht als nachträgliche Abwertung mißverstanden werden. In diesem Zusammenhang soll an Čajkovskijs Zitat im Eingangskapitel erinnert werden, in welchem er seine Kompositionen in Gruppen einteilt. Als zweite Gruppe nennt er Auftragskompositionen und spricht davon, daß ein solcher Entstehungsanlaß nicht ausschlaggebend sei für die Qualität. Statt dessen bringt er im oben zitierten Brief seine innere Motivation mit der vermeintlichen Wertlosigkeit der Komposition in Zusammenhang. Daß er sich der mangelnden Qualität seines neuen Werks allerdings nicht ganz sicher ist, zeigt die Formulierung "vermutlich" ("verojatno").

Ein weiterer Brief vom 27. Oktober 1880 an Frau fon Mekk berichtet über den Fortgang der Arbeit. Čajkovskij klagt über Kopfschmerzen und gesteht:

"Das unerwartete kleine Übel belastet und beunruhigt mich sehr, weil ich gerade mit der Instrumentation der Ouvertüre angefangen habe."³⁰⁰

Am 7. November 1880 ist die Ouvertüre vollendet (siehe die entsprechende Notiz im Autograph). Damit ist sie rechtzeitig zur geplanten Industrie- und Kunstausstellung fertiggestellt. Dann aber muß die Ausstellungseröffnung auf das Jahr 1882 verschoben werden.

Am 17. Juni 1881 erkundigt sich Čajkovskij bei dem Dirigenten Napravnik nach einer alternativen Uraufführungsmöglichkeit, nimmt also in Kauf, daß das Werk nicht in dem ursprünglich geplanten Kontext erklingt. Tatsächlich erfolgt die Premiere am 8. August 1882 im Rahmen der ausschließlich Werken von Čajkovskij gewidmeten sechsten "Musikalischen Versammlung" in Moskau; die Leitung hat Ippolit Karlovič Al'tani. In Petersburg erklingt *Das Jahr 1812* erstmals am 26. März 1883 unter Anton Rubiņštejns Leitung. Damit hat sich die Komposition von ihrem Entstehungsanlaß emanzipiert und ist zu

²⁹⁶ ČPSS IX, S. 288, Moskau 1965.

²⁹⁷ ČM II, S. 423.

²⁹⁸ ČPSS IX, S. 292.

²⁹⁹ ČM II, S. 429.

³⁰⁰ ČM II, S. 440.

einem eigenständigen Werk geworden, das auch ohne die Bindung an seinen Entstehungs- und Aufführungsanlaß verständlich ist.

Zur musikalischen Qualität des Stückes äußert Čajkovskij sich am 17. Juni 1881, also vor der Uraufführung, gegenüber Napravnik noch skeptisch:

"Übrigens enthält sie [die Ouvertüre], so scheint es, keinerlei ernsthaften Wert, und ich werde weder erstaunt noch gekränkt sein, wenn Sie finden, daß sie sich stilistisch nicht für ein sinfonisches Konzert eignet."³⁰¹

Trotzdem dirigiert er selbst das Werk regelmäßig, was beweist, daß er entweder seine Meinung ändert oder aber daß er die Ouvertüre trotz ihrer Mängel für ein dirigentisch dankbares Stück hält.

Spätere Äußerungen zur Qualität seines Werks bleiben widersprüchlich. Bei den Vorbereitungen zum Druck schreibt Čajkovskij am 4. März 1882 seinem Verleger Jurgenson:

"Ich weiß nicht genau, ob meine Ouvertüre (1812) gut oder schlecht ist, doch eher (entschuldige die Unbescheidenheit) das Erstere."³⁰²

In den *Erinnerungen und Musikkritiken P. I. Čajkovskijs (Muzykal'nye fel'etony i zametki Petra Il'iča Čajkovskogo)* wird dagegen folgende Äußerung zitiert:

"Ich hielt und halte meine *Ouvertüre 1812* für eine ganz durchschnittliche Komposition, von ausschließlich lokaler, patriotischer Bedeutung, die nur für Konzerte in Rußland geeignet ist."³⁰³

Das Programm

Čajkovskij gibt der Ouvertüre kein Programm bei. Aus dem Titel ist jedoch ersichtlich, daß das Werk den Sieg Rußlands über Napoleon im Jahre 1812 zum Inhalt hat. Die zur Entschlüsselung des Programms nötigen geschichtlichen Daten seien deshalb kurz umrissen.

Im Juni 1812 eröffnet Napoleon ohne offizielle Kriegserklärung seinen Feldzug gegen Russland. Nach mehreren Siegen rückt das mittlerweile stark dezimierte Heer bis Moskau vor. Am 2. / 14. September zieht die Vorhut der großen Armee Napoleons ohne Widerstand in die Hauptstadt ein. Am selben Abend brechen überall Brände aus. In der Nacht vom 3. / 15. auf den 4. / 16. September vereinigt ein heftiger Sturm die Brände zu einer Feuersbrunst. Am 6. / 18. September legt sich der Brand durch heftige Regengüsse wieder.³⁰⁴ Nachschubschwierigkeiten und der ungewohnte harte Winter zwingen Napoleon zum Rückzug. Die russischen Truppen verfolgen die Große Armee und zerschlagen sie am 28. November beim Übergang über die Beresina.

Bevor er sich ans Werk macht, bittet Čajkovskij seinen Verleger Jurgenson um einen Gedichtband mit den Titel *Moskau in der heimatlichen Dichtung*, der Texte zum Thema Moskau vereint. Daß das Büchlein tatsächlich in den Besitz des Komponisten gelangt, beweist der im Jahre 1938 herausgegebene Band I des Briefwechsels Čajkovskij-Jurgenson (S. 340), wo der Titel noch im Bestand des Staatlichen Čajkovskij-Haus-Museum in Klin nachgewiesen wird. Mittlerweile ist Čajkovskijs Exemplar jedoch verschollen – und mit ihm alle eventuellen Einzeichnungen, die Hinweise auf den Kompositionsvorgang geben könnten.

Aber auch ohne die Hilfe etwaiger Marginalien fällt in der genannten Ausgabe ein Gedicht auf, das durchaus als Anregung für Čajkovskijs Komposition gedient haben könnte

³⁰¹ ČPSS 25, Vorwort S. XV.

³⁰² ČJu I, S. 244.

³⁰³ *Muzykal'nye fel'etony i zametki, Petra Il'iča Čajkovskogo*, Moskau 1898, S. 389.

³⁰⁴ Gitermann, Valentin, *Geschichte Rußlands*, Bd. II, Hamburg 1949, S. 359.

– und sei es nur für den Titel: nämlich die 1835 entstandenen Verse *Die Franzosen in Moskau im Jahre 1812 (Francuzy v Moskve 1812 g.)*³⁰⁵ von Nikolaj Jazykov.

[Abbildung der russischen Version: ČSt 11, S. 281.]

[1.] Horch! Die Trompete³⁰⁶ erkirrte.
Rußland! An dich ergeht ein hochmütiger Ruf.
Gedenke, wie du allen Anstürmen
der Feinde entgegetratest!
Rufe aus fernen Ländern
deine Ritter zusammen,
aus den Steppen, aus weiten Ebenen,
von den großen Strömen, von den hohen Bergen,
von deinen sieben Meeren!

[2.] Eine Flamme, zum Himmel aufstrebend,
brüllt der Brand Moskaus voll Ingrim.
Goldhäuptiges, heiliges –
Willst du zugrunde gehen? ... Rußland vorwärts!
Lauter ist der Sturm der Vernichtung!,
Stärker ist sein kühner Widerstand.
Das ist die Opferstätte der Errettung,
das ist die Flamme der Reinigung,
das ist der Scheiterhaufen der Phönixe!

[3.] Wo sind die ungebetenen Gäste,
stark an Ruhm und an Zahl?
Der Schnee überschüttete eure Gebeine!
Euch wurde ein ehrenvoller Empfang.
Ihr berauschet euch – kaum noch lebendig –
in den Moskauer Gemächern.
Belastet geht ihr nach Hause,
gestaltlos legtet ihr euch
in der kalten Einöde nieder.

[4.] Ihr kamt nach Moskau,
die russische Stärke zu kosten!
Oder blieben euch keine Gräber
in eurem Heimatland?³⁰⁷

Das Gedicht besteht aus drei neunzeiligen Strophen, denen eine vierzeilige Schlußstrophe folgt. In der ersten Strophe wird die Erinnerung an die Ereignisse von 1812 wachgerufen. Die zweite Strophe schildert Moskau in Flammen, während die dritte Strophe auf das siegestrunkene und ausschweifende Verhalten der Franzosen Bezug nimmt. Der vierzeilige Annex verhöhnt die Feinde, die nun in fremder Erde begraben liegen.

³⁰⁵ In: *Moskva v rodnoj poezii*, sbornik pod redakcij S. I. Ponomareva, Petersburg 1880, S. 128 f.

³⁰⁶ Im Russischen "Truba". – Diese Bezeichnung ist etwas unscharf. Er bedeutet "Rohr, Röhre", bzw. "Blasinstrument aus Metall".

³⁰⁷ Die deutsche Übersetzung stammt von Dr. Irmgard Wille (Tübingen).

Die formale Anlage

Takt	Form	Tempo	Taktzahl	Thema	Harmonik
Introduktion					
1		<i>Largo 3/4</i>	35	Troparion <i>Spasi, gospodi, ljudi tvoja</i>	Es
36			41	Klagelaute	c-Mod.
77		<i>Andante 4/4</i>	19	Kriegsfanfaren	Es
Exposition					
96	Hs.	<i>Allegro giusto 4/4</i>	24	Kampfthema	es
120			23	<i>Marseillaise</i> (durchführungsähnlich)	es-Mod.
143			20	Kampfthema, <i>Marseillaise</i>	es-D
163	Ss.	<i>L'istesso tempo</i>	2+22+20 = 44	Lyrisch-liedhaftes Thema	Fis-Es-es
207		<i>L'istesso tempo</i>	8+9 = 17	Chorovod <i>U vorot</i>	es
Durchführung					
224			34	Kampfthema + <i>Marseillaise</i>	Mod.
Reprise					
258	Hs.		6+13 = 19	Kampfthema, <i>Marseillaise</i> (vgl. T. 143 ff.)	es-H
277	Ss.		2+20+9 = 31	Lyrisches Thema, Chorovod <i>U vorot</i>	Es/es
308	Große Coda				
308			20	Chorovod <i>U vorot</i> + <i>Marseillaise</i>	Mod.-Es
328			8	Einführung von Unisonofiguren	
336			11+11 = 22	Unisonofiguren	
358	Apoth.	<i>Largo 3/4</i>	22	Troparion <i>Spasi, gospodi, ljudi tvoja</i>	Es
380	Stretta	<i>Allegro vivace 4/4</i>	8+8+4 = 20	Kriegsfanfaren + <i>Zarenhymne</i>	Es
400			23	Triumphaler Schluß	Es
Gesamt: 422 Takte					

Da zu dieser Ouvertüre kein explizites Programm erhalten ist, der Titel und die Verwendung der *Marseillaise*, der *Zarenhymne* und einer liturgischen Melodie jedoch auf einen außermusikalischen Gehalt hindeuten, stellen sich für die Analyse folgende Fragen:

- (1) Läßt sich in der Abfolge und der Verarbeitung der Themen ein Programm erkennen?
- (2) Vorausgesetzt, die Musik verweist tatsächlich auf eine Semantik – hat diese die Großform des Werks beeinflußt? D. h. könnte Čajkovskij seine Komposition an einem vorab erstellten Programm orientiert haben?

Um die erste der beiden Fragen zu beantworten, wird im Anschluß an die Partituranalyse der einzelnen Formteile jeweils hypothetisch eine semantische Bedeutung angenommen. Wenn sich daraus sodann ein zusammenhängendes und für das ganze Werk plausibles inhaltliches Konzept ergibt, sollte es möglich sein, in einem weiteren Schritt auch die zweite Frage positiv zu beantworten.

Čajkovskij wählte eine Sonatenhauptsatzform, die von einer ausgedehnten Introduktion eingeleitet und von einer großen Coda mit Apotheose und Stretta beschlossen wird. Formteile mit Durchführungscharakter sind über das ganze Werk verteilt. In ihnen vertritt die *Marseillaise* die Stelle eines Durchführungsthemas.

Das Hauptcharakteristikum der Ouvertüre ist ihre große Themenvielfalt. Das Werk beginnt *Largo* mit der liturgischen Melodie *Errette, o Herr, Dein Volk* (*Spasi, gospodi, ljudi tvoja*). Klagelaute (T. 36 ff.) schließen sich an. Kriegsfanfaren, *Andante* (T. 77 ff.), leiten über zur Exposition, in welcher vier Themen erklingen. Größtes Gewicht kommt der *Marseillaise* zu, welche eigentlich das Durchführungsthema ist, so daß sich die Gewichtungen verschieben.

Das Kampfthema, als Hauptthema, tritt jeweils nur kurz in Erscheinung. In den Entwicklungsteilen erklingen überwiegend Abspaltungen davon als Gegenstimmen zur *Marseillaise*. Zwei Seitenthemen – ein lyrisch-liedhaftes, das aus Čajkovskijs vernichteter Oper *Der Wojewode* stammt (T. 163 ff., siehe Bsp. 12), und ein tänzerisches (T. 207 ff.) – kontrastieren zum kämpferischen Umfeld. Im tänzerischen Thema verarbeitet Čajkovskij das Reigenlied *Vor dem Tor* (chorovod *U vorot*).

In der Reprise kehren die Themen in derselben Reihenfolge wieder. Die große Coda (T. 308 ff.) beginnt mit der Verarbeitung der *Marseillaise*, mit dem Chorovod *Vor dem Tor* als Widerpart. Eine überlange Unisonolinie (T. 336 ff.) leitet zur Apotheose über, welche thematisch auf die Introduction zurückweist. Die Coda gipfelt in der *Zarenhymne* (T. 388 ff.), die in Kriegsfanfaren eingebettet ist.

Ein Volkslied als zweites Seitensatzthema

Das zweite Seitensatzthema (T. 207-223) ist das Volkslied *Vor dem Tor* (*U vorot*). Mit seinem typisch slawischen Kolorit und seinem tänzerischem Charakter steht es zur vorhergehenden Melodie in reizvollem Kontrast. *Vor dem Tor* ist ein sogenanntes Reigenlied (chorovod).³⁰⁸ Die Melodie arbeitet mit einem äolischen Tonvorrat und bewegt sich überwiegend im Quintraum, wobei die einzelnen Partikel meist von der Quinte ausgehen und in den Grundton münden.

Außer Čajovskij hat, und zwar als erster, auch Balakirev das Volkslied bearbeitet; es gibt also drei Versionen: (1) für Singstimme und Klavierbegleitung (in Balakirevs Volksliedsammlung von 1866)³⁰⁹, (2) für Klavier zu vier Händen (in Čajkovskijs 50 Volksliedern von 1868/69)³¹⁰ und (3) für Orchester (in der Festouvertüre *Das Jahr 1812* von 1880).

³⁰⁸ Das Reigenlied (chorovod) ist die älteste Form des russischen Volkstanzes. Formal ist dieser Tanz mannigfaltig; er wird in Kreisen, Halbkreisen, Parallelkreisen oder auch in Linien ausgeführt. Charakteristisch ist die Theatralisierung des Liedes, zu dem getanzt wird: Manchmal wird der Inhalt von allen Teilnehmern des Tanzes durch pantomimische Bewegungen ausgedrückt. (Otto Schneider, *Tanzlexikon: Der Gesellschafts-, Volks- und Kunstdanz von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Wien/Mainz 1985.)

³⁰⁹ *Sbornik Russkikh Narodnih Pesen, M. Balakirevym*, o. O. 1866. Die nachfolgenden Untersuchungen basieren auf der Ausgabe von 1895 (Leipzig), S. 76.

³¹⁰ ČPSS 61, S. 54.

VII.

Manfred. Simfonija v četyreh kartinah po dramatičeskoj poëme Bajrona op. 58

Manfred. Sinfonie in vier Bildern nach dem dramatischen Gedicht von Byron op. 58

Daten im Überblick

Tonart:	h-Moll.
Entstehung:	April bis 22. September 1885, Majdanovo.
Widmung:	Milij Balakirev.
Programm:	Nach <i>Manfred, a dramatic poem</i> von Lord Byron.
Besetzung:	3 Flöten, dritte auch Piccolo; 2 Oboen; Englischhorn; 2 Klarinetten (A); Baßklarinetten (B); 3 Fagotten; 4 Hörner (F); 2 Trompeten (D); 2 Pistons (A); 3 Posaunen; Tuba; Pauken (Fis, G, H, A, C, D, E); Glocke; Becken; große Trommel; Tambourin; Triangel; Tamtam; 2 Harfen; I. Violinen; II. Violinen; Violen; Violoncelli; Kontrabässe.
Uraufführung:	11. März 1886, Dirigent: Max Erdmannsdorfer.
Autographe Quellen:	
Partitur:	Band mit Kartonumschlag. 139 Blätter mit 24 Notensystemen und 2 Blätter mit 16 Notensystemen. Blatt 47 und 49 nicht beschrieben. 35,4 x 26,5 cm. Beschrieben mit schwarzer Tinte, Bleistift und Blaustift. Bemerkungen Čajkovskijs: Blatt 1: "(Partitura) I-ja Čast' Manfreda P. Čajkovskogo." ("Partitur I. Satz Manfred von P. Čajkovskij."); Blatt 14 Rückseite (am Ende des I. Satzes): "12 S[entjabrja] 1885 g." ("12. S[eptember] 1885"); Blatt 46, Rückseite: "Konec skerco (22 Ijulja 1885)." ("Ende des Scherzos, 22. Juli 1885"); Blatt 48: "Partitura III časti Manfreda P. Čajkovskogo" ("Partitur des III. Satzes Manfred von P. Čajkovskij"); Blatt 50, am Anfang des III. Satzes zur Partie der Glocke: "Kolokol dolžen byt' srednej veličiny i nastroen v A. Po vozmožnosti dolžen nahodit'sja ne v koncertnom zale, a v bližajšej k nemu komnate." ("Die Glocke soll von mittlerer Größe und in A gestimmt sein. Wenn möglich, soll sie sich nicht im Konzertsaal, sondern in einem Nebenzimmer befinden."); Blatt 75 Rückseite (am Ende des III. Satzes): "11. Sent. 1885." ("11. Sept. 1885."); Blatt 76: "Partitura Manfreda IV. časti P. Čajkovskogo." ("Partitur Manfred IV. Satz von P. Čajkovskij."); Blatt 109: "Konec Simfonii (22. Sent. 1885 g. Majdanovo)." ("Ende der Sinfonie 22. Sept. 1885, Majdanovo.") Aufbewahrungsort: GCMMK, Sign. f. 88, Nr. 61.
Klavierauszug vierhändig:	44 Blätter 36 x 26,5 cm mit 20 Notensystemen. Beschrieben mit schwarzer Tinte, Bleistift und Blaustift. Aufbewahrungsort: GDMČ, Sign. a ¹ , Nr. 57.
Erstausgaben:	
Partitur:	Moskau: P. I. Jurgenson 1886, 287 S., Pl. Nr. 6762. Auf der Rückseite des Titelblattes Programm in russischer und französischer Sprache. Titelblatt: "à Mr. Mili Balakireff / Manfred / Symphonie / en quatre tableaux / d'après le poème dramatique de Byron / Composée / par / P. Tschairowsky / Moscou P. Jurgenson / St. Pétersbourg I. Jurgenson. Varsovie G. Sennwald / Paris Félix Macker."
Orchesterstimmen:	Moskau: P. Jurgenson 1886.
Klavierauszug:	Vierhändig von P. I. Čajkovskij und Aleksandra Ivanovna Hubert, ³¹¹ Moskau: P. Jurgenson 1886.
ČPSS:	Band 18, Moskau 1949, Partitur S. 5-126.

³¹¹ Aleksandra Ivanovna Hubert (geb. Batalina; 1850-1937): russische Pianistin, unterrichtet 1874-1930 (mit Unterbrechungen) am Moskauer Konservatorium, 1889-1914 auch dessen Inspektorin.

Zeitlich zwischen der Festouvertüre *Das Jahr 1812* op. 49 (komponiert im Herbst 1880) und der *Manfred-Sinfonie* entstehen folgende Orchesterwerke:

<i>Feierlicher Krönungsmarsch</i> (<i>Toržestvennyj koronacionnyj marš</i>)	o. op.	1883
<i>Suite Nr. 2</i>	op. 53	1883
<i>Suite Nr. 3</i>	op. 55	1884

Nach der *IV. Sinfonie* (komponiert von Ende 1876 bis 16. Dezember 1877) schreibt Čajkovskij fast acht Jahre lang keine Sinfonie mehr. In *Manfred* findet er schließlich einen neuen Weg, der ihn zu dieser Gattung zurückführt und die *V.* und *VI. Sinfonie* vorbereitet. *Manfred* steht sozusagen am Beginn von Čajkovskijs Spätwerk. Auffällig sind die klangliche Ausweitung des Orchesterklangs in tiefste Regionen und die Sprengung der Sonatenform. Im übrigen legen bestimmte Gestaltungselemente – insbesondere die zyklische Form, die das Werk durchziehende *idée fixe* sowie die große Orchesterbesetzung – die Vermutung nahe, daß Čajkovskij sich in *Manfred* an Hector Berlioz orientiert, insbesondere an dessen *Symphonie fantastique* und *Harold en Italie*.

Außergewöhnlich ist auch die Besetzung des Werks. Bei den Holzbläsern verlangt Čajkovskij drei große Flöten, die im III. Bild als selbständige Stimmen (z. B. T. 220 ff.) erklingen; in den anderen Bildern spielt der dritte Flötist die Piccoloflöte. Hinzu kommen, neben zwei Oboen und zwei A-Klarinetten, Englischhorn und drei Fagotte. Die Fagotte werden in Verbindung mit der Baßklarinette als programmatisches Ausdrucksmittel verwendet. Auch Blechbläser und Schlagwerk sind stark besetzt – insbesondere im IV. Bild, das in der Unterwelt spielt. Weitere außergewöhnliche Instrumente sind eine Glocke im III. Bild und die Orgel am Schluß des IV. Bildes. Dazu kommen in allen Sätzen zwei Harfen und der (normal besetzte) Streicherchor.

Manfred ist die einzige Sinfonie Čajkovskijs, der ein öffentlich bekanntgegebenes Programm zu Grunde liegt. Ebenso wie bei Čajkovskijs früherer Komposition *Romeo und Julia* geht dieses Programm auf eine Anregung Milij Balakirevs zurück. Als literarische Vorlage dient die 1816/17 verfaßte Dichtung *Manfred, a dramatic poem* von Lord George Gordon Noël Byron. Die Entstehung des Programms geht der Musik zeitlich weit voraus; mehrere Autoren sind beteiligt, bevor Čajkovskij schließlich seine eigene Textfassung erstellt.

Das Programm

Balakirevs Programmvorschläge

Im August 1880 revidiert Čajkovskij die zweite Fassung von *Romeo und Julia*. Als diese dritte Fassung 1881 bei Bote & Bock in Berlin erscheint, drängt Čajkovskij darauf, bei der Drucklegung endlich auch die Widmung an Milij Balakirev zu ergänzen. (Bei der Herausgabe der zweiten Version war sie versehentlich unterblieben.) Das bietet ihm die Gelegenheit, die Korrespondenz mit Balakirev, die nach Beendigung der zweiten Fassung von *Romeo und Julia* im Jahre 1871 abgebrochen war, nach einer Pause von 10 Jahren³¹² wieder aufzugreifen. Zunächst bittet er den Verlag, ein Exemplar der Partitur an Balakirev zu schicken; am 1. September 1881 fragt er dann brieflich direkt bei Balakirev an, ob er die Partitur erhalten habe.³¹³

Mit der Antwort läßt sich Balakirev ein Jahr Zeit. Am 28. September 1882 bedankt er sich für die Widmung und äußert den Wunsch, sich mit Čajkovskij zu treffen, um ihm das

³¹² Der letzte Brief Balakirevs an Čajkovskij trägt das Datum 3. November 1871; Balakirev-VP, S. 163.

³¹³ Balakirev-VP, S. 163.

Programm einer neuen Sinfonie zu erläutern, das für Čajkovskij, wie er meint, ausgezeichnet geeignet sei. Weiter schreibt er, daß er in letzter Zeit Čajkovskijs Partituren durchgesehen habe und den *Sturm* und mehr noch *Francesca da Rimini* für Höhepunkte in Čajkovskijs Schaffen halte.³¹⁴

Čajkovskij reagiert am 8. Oktober 1882 und bittet Balakirev, ihm das Wesentliche des vorgeschlagenen Sujets brieflich darzulegen:

"Ich kann Ihnen fest versprechen, daß, wenn ich bei seelischer und körperlicher Gesundheit bleibe, ich diese mir von Ihnen gegebene Aufgabe mit großer Bereitwilligkeit ausführen werde."³¹⁵

Balakirev antwortet am 28. Oktober 1882:

"Das Sujet, von dem ich Ihnen schrieb, habe ich anfänglich Berlioz vorgeschlagen, der mir aus Alters- und Krankheitsgründen absagte, denn er möchte überhaupt nicht mehr komponieren."³¹⁶

Balakirev ist ein großer Verehrer von Hector Berlioz. Dieser hatte im Winter 1867/68 seine zweite Rußlandreise unternommen, während welcher ihm außerordentliche Ovationen dargebracht worden waren. Bei seinem Besuch in Petersburg im November 1867 hatte er u. a. die *Symphonie fantastique* und *Harold en Italie* dirigiert, zwei umfangreiche sinfonische Werke, die Stasov noch Jahre später (1889) in seinem großen Aufsatz *List, Šuman i Berlioz v Rossii (Liszt, Schumann und Berlioz in Russland)* hervorhebt.³¹⁷ In Moskau hatte der von Krankheit gezeichnete Berlioz sodann zwei Konzerte dirigiert, in deren Anschluß ihm zu Ehren im Saal des Konservatoriums ein Essen gegeben worden war. Im Verlauf des Abends waren zahlreiche Reden auf den großen Künstler gehalten worden, unter anderem "auch eine ausgezeichnete von Peter Iljitsch auf französisch, in der er mit dem ihm eigenen Enthusiasmus eine Würdigung der hohen Verdienste unseres Pariser Gastes vornahm".³¹⁸

Im Frühjahr darauf hatte Balakirev in Petersburg Berlioz' *Te Deum* dirigiert, und in Moskau hatte die Aufführung des *Requiem*s unter Nikolaj Rubinstejns Leitung großes Aufsehen erregt. Als Balakirev 1882 an Čajkovskij schreibt, kann er also davon ausgehen, daß seinem Briefpartner die Musik des Franzosen wohlbekannt ist. Er fährt fort:

"Ihre *Francesca* hat mich auf den Gedanken gebracht, daß Sie dieses Sujet glänzend ausführen werden, wenn Sie sich bemühen und es einer strengen Kritik unterziehen, Ihre Fantasie im Geist reifen lassen und nicht rasch zu Ende kommen wollen. Für mich paßt dieses wunderbare Sujet nicht, weil es nicht meiner inneren Veranlagung entspricht. Das Sujet ist *Manfred* nach Byron."³¹⁹

Mit keinem Wort erwähnt Balakirev, daß das Programm nicht seiner eigenen Feder entstammt, sondern auf einem Vorschlag Stasovs beruht. Balakirev hatte es zunächst für Berlioz abgeschrieben und annotiert.³²⁰ 1882 fertigt er dann eine zweite Abschrift an, die er, mit detaillierten Kommentaren versehen, an Čajkovskij schickt. Später läßt er ihm auch Stasovs Original zukommen.

Balakirevs Brief zeigt, daß er sein Verhalten gegenüber Čajkovskij seit der Erstfassung von *Romeo und Julia* (1869) nicht geändert hat – auch wenn dieser inzwischen auch außerhalb Rußlands als führender Komponist seines Landes angesehen wird. Čajkovskij nimmt es mit Humor. Seinem Bruder Modest schreibt er am 8. November 1882:

³¹⁴ Balakirev-VP, S. 163 f.

³¹⁵ Balakirev-VP, S. 164.

³¹⁶ Balakirev-VP, S. 165.

³¹⁷ Erschienen in der Zeitschrift *Severnij vestnik (Nördlicher Bote)* 1889, Nr. 7 und 8. Zit. n. *List, Šuman i Berlioz v Rossii*, hg. von A. S. Ogolevec, Moskau 1954, S. 161.

³¹⁸ KaschkinE, S. 54 f.

³¹⁹ Balakirev-VP, S. 165.

³²⁰ Vgl. Balakirevs Brief vom 10. September 1868 aus Kislovodsk, in: Balakirev-VP, S. 198, Fußnote 1 zu Brief Nr. 58.

"Zur Zeit geht eine ziemlich kuriose Korrespondenz zwischen Balakirev und mir hin und her, die von ihm begonnen wurde. Er entbrannte für die Idee, daß ich eine große Sinfonie über das Sujet *Manfred* schreiben soll. Ich werde Dir die kuriosen Briefe dieses komischen Kauzes zeigen."³²¹

Čajkovskij antwortet Balakirev am 12. November 1882. Er habe derzeit keine Übersetzung von Byrons Werk zur Hand und könne ihm erst dann eine definitive Antwort geben, wenn er Byrons *Manfred* gelesen habe. Auch verhehlt er nicht seine Skepsis gegenüber Balakirevs Vorschlag:

"Nicht, weil Sie den *Sturm* und *Francesca* als meine Höhepunkte bezeichnen (womit ich überhaupt nicht einverstanden bin), sondern weil ich mir vorstellte, daß Ihr Programm in mir den brennenden Wunsch hervorrufen würde, es in Musik zu setzen, erwartete ich mit großer Ungeduld Ihren Brief. Aber nachdem ich ihn erhalten und geprüft hatte, war ich enttäuscht. Ihr Programm mag sicherlich einem Komponisten als Vorlage dienen, der beabsichtigt, Berlioz nachzuahmen; sicherlich kann er, wenn er sich dessen bedient, eine effektvolle Sinfonie im Stile dieses Komponisten schaffen. Aber mich läßt es vorläufig völlig kalt, und wenn sich Phantasie und Herz nicht erwärmen, hat es wenig Sinn, mich an eine Komposition zu machen. Ihnen zu gefallen, könnte ich, um Ihren Ausdruck zu gebrauchen, mich 'bemühen' und aus mir eine ganze Reihe mehr oder weniger interessanter Episoden herausquälen. Darunter würde sich konventionell dunkle Musik als Ausdruck von Manfreds hoffnungsloser Verzweiflung befinden und viel effektvolles Flimmern in der Instrumentation des Scherzos der Alpenfee, der Sonnenaufgang mit hohen Registern der Violinen, Manfreds Tod mit Posaunen im Pianissimo; ich könnte diese Episoden mit harmonischen Kuriositäten und Pikanerien versehen und sie dann in die Welt schicken unter dem glänzenden Titel: *Manfred, Sinfonie après ...* usw. Vielleicht würde ich für meine Früchte sogar Lob ernten, aber diese Art des Komponierens lockt mich nicht im mindesten. Es fällt mir sehr schwer zu erklären, warum gerade Ihr Programm in mir keinen Funken der Begeisterung entzündet. Abgesehen von einer zunehmenden Reife und einer größeren Erfahrung im Schreiben, muß ich eingestehen, daß ich bis jetzt in dem grenzenlosen Feld des Komponierens umherirre und vergeblich meinen eigenen Weg suche. Ich fühle, daß es diesen Weg gibt, und ich weiß, daß, wenn ich ihn einmal finden werde, ich etwas Gutes zu schreiben imstande bin – aber eine verhängnisvolle Blindheit läßt mich ständig von diesem Weg abirren, und Gott weiß, ob ich einmal auf ihn gerate und wohin er mich führt [...].

Es kann sehr gut sein, daß an der hoffnungslosen Kälte, die ich Ihrem Programm entgegenbringe, Schumann schuld ist. Ich liebe seinen *Manfred* ganz besonders und bin es gewohnt, Byrons *Manfred* unlösbar mit Schumanns Musik zu verbinden, so daß ich nicht weiß, wie ich mich diesem Sujet nähern soll, ohne aus ihm andere Musik hervorzubringen außer der, mit der es Schumann versehen hat.³²² [...] Ich hoffe, daß Sie es mir nicht übel nehmen, lieber Freund, daß ich meine Meinung offen darlege. Es wäre mir unangenehm, Ihnen gegenüber nicht aufrichtig zu sein [...]. Trotzdem werde ich den *Manfred* lesen."³²³

Čajkovskijs Antwort ist in mehrfacher Hinsicht aufschlußreich. Einmal läßt die feine Ironie, mit der er auf Balakirevs schulmeisterliche Ermahnungen reagiert, auf subtile Weise sein gewachsenes Selbstbewußtsein erkennen. Des weiteren zeigt sich, daß auch hier der Kompositionsprozeß bereits mit der Erstellung des Programms einsetzt. Čajkovskij ist sich bewußt, daß die Vertonung dieses Stoffes das große Berlioz'sche Orchester voraussetzt, er dieses aber nicht kopieren möchte. Daher bezeichnet er sich als einen Irrenden, der seinen kompositorischen Weg noch nicht gefunden habe. Und doch ist es gerade die *Manfred-Sinfonie*, mit der er den Schritt zu seinem Spätwerk tut – allerdings tatsächlich nicht als Nachahmer von Berlioz, sondern in konsequenter Fortsetzung und Vollendung seiner eigenen Entwicklung.

³²¹ ČPSS XI, S. 277 f.

³²² Daß Čajkovskij Schumanns Komposition kennt, geht auch aus einer Rezension hervor, in der er schreibt: "[...] Schumann [hat] ausgezeichnete Werke geschaffen, zu denen die Musik zu Byrons *Manfred* gehört, eine mächtige, tief durchdachte Komposition, deren Ouvertüre zu den großartigsten Schöpfungen seit Beethoven zählt." (Rezension vom 18. November 1872 in Nr. 243 der *Russkie vedomosti*; Übersetzung zit. n. P. I. Tschajkowski. *Erinnerungen und Musikkritiken*, hg. von Richard Petzold, Wiesbaden 1974, S. 151 f.)

³²³ Balakirev-VP, S. 167 f.

Trotz aller Zweifel, wie er sie Balakirev gegenüber äußert, findet Čajkovskij für "Manfreds hoffnungslose Verzweiflung" eine "dunkle Musik", zeigt sich durchwegs, nicht nur im Scherzo, auf der Höhe seiner Instrumentationskunst und vermeidet Gemeinplätze wie etwa die Darstellung von Manfreds Tod durch einen Posaunensatz. Sein *Manfred* braucht weder den Vergleich mit Berlioz noch den mit Schumann zu scheuen.

Ende Oktober 1884 reist Čajkovskij nach St. Petersburg, um dort eine Aufführung seiner Oper *Eugen Onegin* zu besuchen. Bei dieser Gelegenheit trifft er mit Balakirev zusammen, dem es nun doch gelingt, Čajkovskij zur Komposition des *Manfred* zu überreden.³²⁴ Am 30. Oktober 1884 sendet Balakirev ihm Stasovs Originalprogramm, das sich stark an *Harold en Italie* von Berlioz anlehnt, und versieht es ausgiebig mit Randbemerkungen.

Diese Fassung des Programms deckt sich in vielen Punkten mit derjenigen Version, die Balakirev Čajkovskij bereits in seinem Brief vom 28. Oktober 1882 mitgeteilt hatte (vgl. Balakirevs Brief vom 30. Oktober 1884, S. 313 ff.); sie wird in der linken Spalte der nachfolgenden Synopse wiedergegeben. Abweichungen zwischen dieser Fassung und derjenigen Stasovs sind unterstrichen.

Synopse von Balakirevs und Stasovs Programm sowie Balakirevs Anmerkungen:

Balakirevs erste Fassung (aus seinem Brief vom 28. Oktober 1882)	Stasovs Programm (aus Balakirevs Brief vom 30. Oktober 1884)	Balakirevs Anmerkungen (aus seinem Brief vom 30. Oktober 1884)
Manfred	Manfred	Sinfonie b-Moll, ohne B-Dur
I. Satz. Bevor ich Ihnen das Programm darlege, sage ich Ihnen, daß, ähnlich wie in den beiden Sinfonien von Berlioz (<i>Sympho- nie fantastique</i> und <i>Harold</i>), Ihre zu- künftige Sinfonie eine <i>idée fixe</i> haben muß – die Manfred selbst darstellt –, die in allen Sätzen vorkommt. [...]	I. Satz	
Manfred irrt in den Alpen umher. Sein Leben ist zerbrochen. Drängende Fragen bleiben ohne Antwort. Von seinem Leben blieb nichts außer Erinnerungen. <u>Die Gestalt der idealen Astarte be- herrscht seine Gedanken, und vergeblich</u> <u>ruft er sie an. Nur das Echo wirft ihren</u> <u>Namen zurück.</u> Erinnerungen und Ge- danken brennen in ihm und zerfressen ihn. Er sucht und bittet um Vergessen, das ihm niemand geben kann. (fis-Moll. <u>2. Thema D-Dur und Fis-Dur.</u>)	Manfred irrt in den Alpen umher. Sein Leben ist zerbro- chen. Drängende Schicksals- fragen bleiben ohne Antwort. Von seinem Leben blieb nichts außer Erinnerungen. <u>Bisweilen klingen in ihm</u> <u>Erinnerungen an die ideale</u> <u>Astarte an.</u> Erinnerungen und Gedanken brennen in ihm und zerfressen ihn. Er sucht und bittet um Vergessen, das ihm niemand geben kann.	Zweites Thema D-Dur, und Des-Dur beim zweiten Mal.

³²⁴ Balakirev-VP, S. 199.

<p>II. Satz <u>Eine der vorausgegangenen vollkommen entgegengesetzte Stimmung.</u> – Programm: Die Sitten der Alpenjäger, voller Einfalt, Gutmütigkeit und Patriarchat. <u>Adagio pastorale (A-Dur).</u> Auf dieses Alltagsleben trifft Manfred, der dazu einen schroffen Kontrast bildet. <u>Natürlich muß man am Anfang eine Jägermelodie vorkommen lassen, doch dabei ist äußerste Vorsicht nötig, um nicht in Trivialität zu verfallen. Gott schütze Sie vor Plattheiten nach Art deutscher Fanfaren und Jägermusik.</u>³²⁵</p>	<p>II. Satz Die Sitten der Alpenjäger, voller Einfalt, Gutmütigkeit und <u>naivem</u> Patriarchat, auf das Manfred trifft, der dazu einen schroffen Kontrast bildet. <u>Das ist ein ruhiges, idyllisches Adagio, in dessen Durchführung [ist enthalten] das Thema Manfreds, das wie eine <i>idée fixe</i> die ganze Sinfonie durchdringen muß.</u></p>	<p>Larghetto. Ges-Dur. Für das Orchester wird das nicht schwierig sein, da das Tempo langsam ist. Als Nebentonarten könnte man B-Dur und A-Dur nehmen.</p>
<p>III. Satz <u>Scherzo fantastique. (D-Dur).</u> Die Alpenfee, die Manfred im Regenbogen der Gischt eines Wasserfalles erscheint.</p>	<p>III. Satz Die Alpenfee, die Manfred im Regenbogen der Gischt eines Wasserfalles erscheint.</p>	<p>Scherzo D-Dur.</p>
<p>IV. Satz (Finale). Wildes, zügelloses Allegro, das die Prunkgemächer des Ariman (die Hölle) darstellt, in die Manfred eingedrungen ist, ein Wiedersehen mit Astarte ersehend. – Der Kontrast dieser Höllenorgie wird die Beschwörung und Erscheinung von Astartes Schatten hervorrufen (<u>Des-Dur, dasselbe, was im I. Satz D-Dur ist, bloß dort kurz, wie eine Erinnerung, und dann sofort den in Leidensstimmung versinkenden Manfred; jetzt erscheint dieser Gedanke in seiner vollen und endgültigen Form.</u>) Die Musik soll leicht, durchsichtig, wie ein Hauch, ideal und keusch sein. Dann kommt wiederum das <u>Pandämonium, dann der Sonnuntergang und Manfreds Tod.</u></p>	<p>IV. Satz Wildes zügelloses Allegro, <u>voll roher Kühnheit.</u> Szene in den <u>unterirdischen</u> Prunkgemächern der Hölle des Ariman. – <u>Dann folgt die Ankunft Manfreds, die unter den unterirdischen Geistern einen allgemeinen Aufruhr hervorruft, und darauf, als wunderbarer Kontrast zu dieser zügellosen Orgie die Anrufung und Erscheinung Astartes. Dies muß eine leichte, durchsichtige Musik sein, wie ein Hauch und ideal. Dann kommt wiederum die Teufelei, zum Schluß ein <i>Largo</i> – der Tod Manfreds.</u></p>	<p>Finale b-Moll. Des-Dur – con sordini. Am Ende Requiem und Schlußakkord B-Dur.</p>

Der Brief vom 30. Oktober 1884 enthält einen Nachtrag, in dem Balakirev fordert:

"In allen Sätzen muß das Manfred-Thema erscheinen. Im Scherzo muß es im Trio sein.

Hilfreiches Material:

Für den ersten und letzten Satz:

Francesca da Rimini

Hamlet

Finale aus *Harold*

Präludium e-Moll

es-Moll

cis-Moll Nr. 25

(getrennt von den anderen)

Für das Larghetto:

Adagio aus der *Symphonie fantastique*

Čajkovskij

Liszt

Berlioz

Chopin

"

"

Berlioz

³²⁵ "Jägermusik" im russischen Text: deutsch.

Für das Scherzo:
*La Reine Mab*³²⁶
Scherzo (h-Moll) aus der *III. Sinfonie*

Berlioz
Čajkovskij

Für das Requiem des letzten Satzes wäre es gut, eine Orgel einzusetzen . "³²⁷

Die Bedeutung dieser Vorschläge für Čajkovskijs Komposition wird im Zusammenhang mit der Analyse diskutiert.

Vergleicht man die beiden Entwürfe, die zwei Jahre auseinanderliegen, so ergibt sich, daß Balakirev im ersten Entwurf Stasovs Text teilweise kopiert und teilweise kommentiert. Im I. Satz bringt er den Gedanken der Anrufung Astartes und den Widerhall als Echo ein. Das Programm des II. Satzes enthält seltsam schulmeisterliche Ermahnungen – offenbar meint Balakirev, Čajkovskij gegenüber noch immer die Rolle des mahnenden Mentors spielen zu müssen. Den III. Satz bezeichnet er als *Scherzo fantastique*, und der IV. Satz enthält einen ausführlichen Kommentar zur Erscheinung Astartes. An den Tonartenplan aus seinem ersten Brief kann Balakirev sich bei seinem zweiten Schreiben offensichtlich nicht mehr erinnern, denn er weicht 1884 mehrfach von seinen Vorstellungen aus dem Jahre 1882 ab.

Am 31. Oktober / 12. November 1884 teilt Čajkovskij Balakirev aus Petersburg mit, er werde in die Schweiz reisen, um dort einen kranken Freund zu besuchen (den Geiger Iosif I. Kotek), und fügt hinzu:

"Heute gehe ich in einen Buchladen und kaufe mir *Manfred*. Es paßt mir, gerade auf Alpengipfeln zu sein, und dieser Umstand ist für die glückliche musikalische Geburt des *Manfred* sehr günstig, wenn ich nicht zu einem Sterbenden fahren würde. Auf jeden Fall versichere ich Ihnen, daß ich mein Möglichstes tun werde, um Ihren Wunsch zu erfüllen. "³²⁸

Aus Davos läßt Čajkovskij Balakirev am 17. / 29. November 1884 wissen:

"Ich habe *Manfred* gelesen und sehr viel darüber nachgedacht, aber ich habe mit der Planung der Themen und Form noch nicht angefangen. Ich werde auch nicht eilen, aber ich gebe Ihnen die feste Zusage, daß, wenn ich am Leben bleibe, die Sinfonie nicht später als im Sommer geschrieben sein wird. "³²⁹

In Čajkovskijs Brief vom 1. / 13. Dezember 1884 aus Paris findet sich der kurze Nachsatz:

"Mit *Manfred* habe ich mich noch nicht ernsthaft beschäftigt, aber ich denke viel darüber nach. "³³⁰

Balakirev antwortet am 18. / 30. Dezember 1884:

"Ich bin sehr froh, daß Ihnen der Stoff von *Manfred* gefällt, und ich bin überzeugt, daß Sie ausgezeichnet schreiben werden, wenn Sie nur nicht eilen und das Werk in Ihrem Kopf ganz ausreifen lassen. "³³¹

³²⁶ *Roméo et Juliette*, IV. Teil, Scherzo, *La reine Mab, ou la fée des songes* (Königin Mab oder die Traumfee).

³²⁷ Balakirev-VP, S. 170.

³²⁸ Balakirev-VP, S. 171.

³²⁹ Balakirev-VP, S. 173.

³³⁰ Balakirev-VP, S. 174.

³³¹ Balakirev-VP, S. 175.

Čajkovskijs eigenes Programm

German Laroš schreibt, Čajkovskij habe Byrons Werk erst spät und nur fragmentarisch kennengelernt.³³² Immerhin besaß Čajkovskij die vierbändige französische Gesamtausgabe von Byrons Werken, die Benjamin Laroš aus dem Englischen ins Französische übersetzt und 1836-1837 in Paris publiziert hatte.

Čajkovskij sieht in Byron den Dichter "düsterer Verzweiflung" und "Trostlosigkeit". Im November 1872 schreibt er in einer Rezension in den *Russkie vedomosti*:

"In Beethovens Messen, die alle vom Geist düsterer Verzweiflung im Kampf mit dem Leben durchdrungen sind, der in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts durch Byron seinen Ausdruck fand, vernimmt man das Klagegeschrei einer erschöpften Seele, welche vergebens einen Ausweg sucht [...]"³³³

Und in Čajkovskijs Brief vom 21. April 1886 an den achtzehnjährigen Boris Jurgenson, den Sohn seines Verlegers, heißt es:

"Ich beneide Dich und freue mich mit Dir, daß Byron Deinem Geschmack entspricht. In Deinem Alter und später konnte ich an Byron keinen Geschmack finden. Er schien mir einfach unerträglich langweilig. Viel später habe ich angefangen seine Stärke zu verstehen, aber trotzdem treiben mich noch jetzt viele seiner Werke (z. B. die Tragödie *Sardanapa*, *Der Korsar* und einige andere) in die Trostlosigkeit."³³⁴

Im seinem Brief vom 8. Juli 1880 aus Brailov, dem Gut Nadežda fon Mekks, teilt der Komponist seiner Gönnerin mit, er habe sich Byron aus dem Bücherschrank genommen. Doch er macht keine genaueren Angaben zu seiner Lektüre.³³⁵

Mit der Ausarbeitung eines eigenen Programms zu *Manfred* beschäftigt Čajkovskij sich lange und intensiv (von Ende 1884 bis Anfang 1885),³³⁶ und zwar bevor er mit der Komposition beginnt. Der literarische Entwurf stellt eine verfeinerte Version des eher summarischen Entwurfs von Stasov dar. Die zukünftige *Manfred-Sinfonie* wird darin als "Manfred, simfonija v četyreh kartinah po dramatičeskoj poëme Bajrona" ("Manfred, Sinfonie in vier Bildern nach dem dramatischen Gedicht von Byron") bezeichnet. Bereits vor Beginn der Komposition ist also von "Bildern" und nicht von "Sätzen" die Rede, und nach diesen "Bildern" richtet sich später auch die formale Anlage der Komposition. Vermutlich plant Čajkovskij also von Anfang an, von der konventionelle Form einer Sinfonie abzuweichen und mit dem ungewöhnlichen Terminus "Bild" darauf hinzuweisen, daß die einzelnen Teile des geplanten viersätzigen Werkes nicht den herkömmlichen Formschemata folgen.

Gegenüber Stasov und Balakirev stellt Čajkovskij die beiden mittleren Bilder um. Das II. Bild schildert "Die Erscheinung der Alpenfee" (als Scherzo), das III. Bild stellt "Das Leben der einfachen Gebirgsbewohner" dar.³³⁷

Im Čajkovskij-Haus-Museum in Klin (GDMČ) sind drei autographe Programmentwürfe erhalten, die kurz beschrieben und inhaltlich umrissen werden sollen.

(1) Sign. a⁶, Nr. 1: Čajkovskijs erster eigener Programmentwurf ist mit Bleistift geschrieben. Davon heben sich Ergänzungen in Tinte ab, die auf das Programm von Laroš (siehe Punkt 2) Bezug nehmen.

³³² Laroš/stat'i, Bd. II (1924), Teil 1, S. 7.

³³³ Čajkovskij, *Petr Il'ič, Muzykal'nye fel'etony i zametki* 1898, S. 62.

³³⁴ ČPSS XIII, S. 13.

³³⁵ ČM II, S. 372.

³³⁶ Vgl. Alexandra Orlova, *Iz istorii programmy simfonii "Manfred" Čajkovskogo (Aus der Geschichte des Programms der "Manfred"-Symphonie von Čajkovskij)*, in: *Sovetskaja muzyka* 1961, Heft 2, S. 69.

³³⁷ Hier orientiert sich der Komponist an Berlioz' *Harold en Italie* mit den Sätzen: *Harold en Montagne – Marche des Pèlerins – Sérénade – Orgie des Brigands*.

(2) Sign. a⁶, Nr. 2: Handschriftliches Programm von Laroš mit Änderungen von Čajkovskijs Hand.

(3) Sign. a⁶, Nr. 30: Čajkovskijs handschriftliches, in Tinte geschriebenes, definitives Programm in Russisch und Französisch basiert auf den beiden vorangegangenen Entwürfen.

Das I. Bild lautet in Čajkovskijs erstem Programmentwurf (aus Sign. a⁶, Nr. 1):

"Manfred in den Alpen. Sein Leben ist zerbrochen, drängende Schicksalsfragen bleiben ohne Antwort. Von seinem Leben bleibt nichts außer Erinnerungen. Der Gedanke an die ideale Astarte hellt seine düsteren Gedanken nicht auf, und die Verzweiflung brennt noch heftiger und zerfrißt ihn bei der Erinnerung an sie. Er sucht und bittet um Vergessen, aber nichts und niemand kann ihm dieses geben."

Von Stasovs Entwurf ausgehend, verstärkt Čajkovskij den Leidensgedanken, die Empfindungen des Helden und seine "düsteren" ("mračnyh") Gedanken. Er ergänzt das Gefühl der Verzweiflung ("otčajanie"), dessen Intensität er durch den Komparativ "noch heftiger" unterstreicht. Manfred sucht ein Vergessen, das ihm bei Stasov "niemand geben kann", bei Čajkovskij dagegen "nichts und niemand". Insgesamt vertieft Čajkovskij also den Gedanken der Ausweglosigkeit von Manfreds Situation.

Laroš's stichwortartiger Vorschlag (aus Sign. a⁶, Nr. 2) enthält zwei neue Motive:

"Manfred in den Alpen. Gequält, wie Faust, von Schicksalsfragen des Daseins. Die grauenvolle Erinnerung an seine Missetaten läßt ihn weder Trost noch Vergessen finden. Die Erinnerung an Astarte, die von ihm einstmals geliebt und getötet wurde."

Er vergleicht Manfred mit der Gestalt von Goethes Faust und erhellt den Grund von dessen Verzweiflung. Es sind "Missetaten" ("zlodejanie"), aus denen tiefe Schuldgefühle erwachsen. (Gemeint ist Manfreds verbotene Liebe zu seiner Schwester Astarte, die am Leidensdruck dieser Liebe zugrundegegangen ist.)

Čajkovskijs endgültiges Programm (aus Sign. a⁶, Nr. 30, siehe Abbildung [in ČSt 11, S. 318]) greift Laroš's Motive auf und formuliert sie aus:

"Manfred irrt in den Alpen umher, gequält, wie Faust, von Schicksalsfragen des Daseins und geplagt von brennender schwermütiger Hoffnungslosigkeit. Die Erinnerung an vergangene Freveltaten bereitet ihm grausame Seelenpein. Tief ist Manfred in die Geheimnisse der Magie eingedrungen und gebieterisch steht er mit den mächtigen höllischen Kräften in Verbindung, doch weder diese noch sonst jemand auf der Welt können ihm Vergessen geben, das er allein vergeblich sucht und um das er bittet. Die Erinnerungen an die verblichene Astarte, die er einstmals leidenschaftlich liebte, nagen an ihm und zerfressen sein Herz, und Manfreds unermeßliche Verzweiflung ist grenzenlos und findet kein Ende."

Dieser letzte Entwurf zeigt, daß es Čajkovskij nicht darum geht, einen äußeren Handlungsverlauf nachzuzeichnen, sondern daß er – ähnlich wie Liszt in seiner *Faust-Sinfonie* – ein differenziertes Charakterbild Manfreds schaffen will. Das unterscheidet das I. Bild der Sinfonie grundlegend von den folgenden Bildern mit ihren äußerlichen, naturhaften oder phantastischen Erscheinungen und Handlungselementen.

Čajkovskijs handschriftliches (endgültiges) Programm:

[Siehe Abbildung in ČSt 11, S. 318.]

Warum der Zusatz "wie Faust" nicht in das Programm der Erstausgabe eingeht, wissen wir nicht. Vielleicht sieht Čajkovskij einen grundlegenden Unterschied in den beiden Gestalten: Fausts übermenschliche Kräfte resultieren aus einem Pakt mit dem Teufel, Manfred dagegen wachsen diese Kräfte aus sich selbst und allein durch intensives Studium und Askese zu.

Von Čajkovskijs intensiver Beschäftigung mit der Gestalt des Manfred zeugt ein Brief vom 9. April 1886 an Julija Špažinskaja, die Ehefrau des Dramatikers Ivan Špažinskij. In diesem Brief, der dem Komponisten laut einer Tagebucheintragung vom selben Tage nicht leicht fällt,³³⁸ urteilt er über Byron und seinen Manfred:

"Es scheint mir, daß man an Byron und insbesondere an *Manfred* keine modernen künstlerischen Ansprüche stellen darf, das heißt wahre und genaue Abbildung des Alltagslebens, der uns vertrauten und von uns empfundenen Ereignisse, die so oder anders vom Talent des Erzählers beleuchtet werden können.

Manfred ist kein gewöhnlicher Mensch. Ich glaube, Byron hat in ihm mit erstaunlicher Kraft und Tiefe die ganze Tragik des Kampfes unserer Nichtigkeit mit dem Streben nach Erkenntnis der verhängnisvollen Seinsfragen personifiziert [...]. Byron wollte uns nicht belehren wie ein Sünder, der bereut hat, sich benehmen soll, um sich mit seinem Gewissen auszusöhnen. Seine Aufgabe ist eine andere, wie ich angedeutet habe, und er hat sie genial erfüllt.

Man sagt, daß Goethe Byron beneidete (dem er übrigens vorwarf, daß die Idee von *Manfred* mit dem zeitlich früher geschriebenen *Faust* identisch sei) und daß er gesagt habe, daß der Vorteil Manfreds verglichen mit seinem Helden der sei, daß ersterer sich im Kampf mit dem Teufel nicht unterworfen habe, während Faust sich ihm mit Leib und Seele anheimgegeben habe.

Übrigens versuche ich Ihnen überflüssigerweise die Bedeutung von *Manfred* zu erklären. Sie selbst sagen, daß Sie sich mit ihm jetzt versöhnt hätten, und schreiben es meiner Musik zu. Das ist sehr schmeichelhaft für mich, der Gerechtigkeit halber muß ich mich auf die Rolle des musikalischen Ausdeuters und Illustrators dieses genialen Kunstwerks beschränken."³³⁹

Čajkovskij bezeichnet sich als Ausdeuter des Byronschen *Manfred* – vielleicht auch deshalb, weil er mit seiner Musik nicht das Drama nacherzählen, sondern die Seelenlage des Protagonisten abbilden will. Dabei scheint die im Einleitungskapitel dieser Arbeit erläuterte Trennung zwischen subjektiver und objektiver Inspiration bei Čajkovskij aufgehoben. So schreibt Čajkovskijs am 3. August 1885 an Nadežda fon Mekh (siehe oben), daß er sich zeitweilig in Manfred verwandle. Und er bezeichnet sich als Illustrator, so, als denke er (wie schon bei *Francesca da Rimini*) in Bildern. (Der Wasserfall im II. und die höllische Orgie im IV. Bild.)

Das II. und III. Bild stellt Čajkovskij gegenüber Stasovs Vorschlag um. In beiden Bildern lassen sich über das summarische Programm hinaus Handlungsverläufe aufzeigen, die Byrons dramatischem Gedicht folgen. Darauf wird die Analyse eingehen.

Das Programm des II. Bilds übernimmt Čajkovskij wörtlich von Stasovs III. Bild:

"Die Alpenfee erscheint Manfred im Regenbogen der Gischt eines Wasserfalles."

Beim III. Bild stützt Čajkovskij sich dagegen auf Laroš, modifiziert aber dessen Text. Bei Laroš lautet das Programm:

"Bild des ungeschliffenen, kargen und behaglichen Lebens der Bergbewohner."

³³⁸ "Schrieb einen schwierigen Brief an die Špažinskaja", ČT, S. 52 f.

³³⁹ ČPSS XIII, Moskau 1971, S. 316 ff.

Čajkovskij ersetzte das erste Adjektiv, "dikij" ("wild, roh, ungeschliffen"), durch "prostoj" in der Bedeutung von "einfach, schlicht":

"Bild des einfachen, kargen, behaglichen Lebens der Bergbewohner."

In der Gesamtausgabe (Bd. 18) ist dem III. Bild noch die Überschrift "Pastorale" beigegeben.

Die Formulierung des Programms zum IV. Bild bereitet Čajkovskij Schwierigkeiten. Sein erster Programmwurf (Sign. a⁶, Nr. 1) lautet:

"Unterirdische Höhle des Ariman. (Die Musik soll den Charakter einer höllischen Orgie haben, wie soll man das in Worten ausdrücken?) Erscheinung Manfreds inmitten des Bacchanals. Anrufung und Erscheinung von Astartes Schatten. Manfreds Tod."

Es fällt auf, daß von der Wiederholung des Anfangs, wie sie von Stasov und Balakirev vorgeschlagen wird (vgl. Brief vom 30. Okt. 1884), keine Rede ist.

Laroš (Sign. a⁶, Nr. 2) fügt zum IV. Bild nichts hinzu. Čajkovskij nimmt in seinem Vorschlag jedoch Ergänzungen vor, die in den endgültigen Entwurf eingehen. Dieser lautet (Sign. a⁶, Nr. 30):

"Unterirdische Höhle des Ariman. Höllische Orgie. Erscheinung Manfreds inmitten des Bacchanals. Anrufung und Erscheinung von Astartes Schatten. Dieser verkündet ihm das Ende seiner irdischen Leiden. Ihm wird vergeben. Manfreds Tod."

Neu in diesem Entwurf ist der Gedanke, daß Astarte Manfred das Ende seiner irdischen Leiden voraussagt und daß ihm vergeben wird. Eine derartige tröstliche Wendung fehlt bei Byron. Dort heißt es (II. Akt, 4. Szene, Vers 153 ff.):³⁴⁰

M: Yet one word more – am I forgiven?	Oh, noch ein Wort – Ist mir vergeben?
A: Farewell.	Leb' wohl!
M: Shall we meet again?	Sag' werden wir uns wiedersehen?
A: Farewell.	Leb' wohl!
M: One word of mercy! Say, thou lovest me.	Ein Wort – Erbarmen! Sag' du liebst mich.
A: Manfred!	Manfred!
(The Spirit of Astarte disappears.)	(Der Geist Astartes verschwindet).

Čajkovskij streicht in der Reinschrift des Programms nachträglich den Satz "Ihm wird vergeben".

In der Erstaussgabe der Partitur (Jurgenson: Moskau 1886) weichen die beiden in russisch und französisch gegebenen Programme voneinander ab. Im russischen Text fehlt der Satz: "Sie sagt ihm das Ende seiner irdischen Leiden voraus". Dagegen enthält er den Satz "Ihm wird vergeben". Umgekehrt enthält der französische Text den Hinweis auf das Ende der Leiden, während der Satz "Ihm wird vergeben" fehlt. Die Analyse versucht, diese Ungereimtheiten zu erhellen.

Entstehung

Ursprünglich beabsichtigt Čajkovskij 1885, seine Oper *Die Zauberin* bzw. *Die Bezaubernde* (*Čarodejka*) nach der gleichnamigen Tragödie von Ivan Špažinskij (1844-1917) zu komponieren. Weil das vom Dichter zugesagte Libretto jedoch nicht rechtzeitig fertig wird, beginnt Čajkovskij zunächst mit der Sinfonie. Balakirev informiert er nicht über den Verlauf seiner Arbeit. Skizzen, Notenhefte und zahlreiche Briefe zeigen, daß der Komponist mit großer Anstrengung und innerem Engagement an seinem neuen Werk arbeitet. Das

³⁴⁰ Hier und im folgenden zit. n. *Byrons Werke*, übersetzt von W. Schäffer u. a., Bd. IV, Leipzig/Wien o. J., S. 39.

geht so weit, daß Čajkovskij sich zeitweilig mit der Gestalt des Manfred identifiziert. Insgesamt aber sind seine Äußerungen über den Kompositionsvorgang sehr widersprüchlich.

Čajkovskij beginnt seine Arbeit mit dem I. und II. Bild. Die Skizzen dazu sind im Notizbuch ("zapisnaja knižka") Nr. 17³⁴¹ erhalten. Sie stammen vom April und Mai 1885. Eine Ausnahme macht das Astarte-Thema, dessen Vorläufer sich schon im Notizbuch Nr. 15³⁴² aus dem Jahre 1884 befindet (siehe Bsp. 12a des I. Bildes). Aber schon am 22. April 1885 wird die Arbeit durch Reisen unterbrochen. Anfang Juni kehrt Čajkovskij in sein Haus nach Majdanovo zurück, das er sich im Februar gemietet hatte. Dort werden zunächst das Finale und zuletzt das III. Bild komponiert.³⁴³ Die Komposition ist am 13. Mai 1885 im Konzept beendet. Nach dem Finale steht die Anmerkung: "Konec simfonii 13 Maja, no do konca ešče mnogo nužno sdelat!". ("Ende der Sinfonie am 13. Mai, aber bis zum Ende muß noch viel getan werden".) Die Bemerkung, daß noch viel getan werden muß, bezieht sich auf die Instrumentierung. Die Daten in der autographen Partitur bezeugen, daß sich diese Arbeit bis in den Herbst hinzieht: das I. Bild wird am 12. September beendet, das II. am 22. Juli, das III. am 11. September und das IV. am 22. September 1885.

In Klin ist auch eine kurze Bleistiftskizze (GDMČ, Sign. a⁴, Nr. 3142) des Tanzthemas aus dem Finale (siehe Bsp. 29) erhalten. Sie steht auf einem Brief von E. Novosil'ceva an Čajkovskij vom 15. Mai, der mit der Sinfonie allerdings nichts zu tun hat. Die Frage, ob das Thema dort erneut aufgeschrieben wird oder ob die Komposition am 13. Mai doch noch nicht ganz vollendet ist, läßt sich bisher nicht klären.

Aus der Entstehungszeit der Sinfonie gibt es etliche schriftliche Zeugnisse. Zum ersten Mal erwähnt Čajkovskij den Beginn der Arbeit in einem Brief vom 4. Juni 1885 an seine Cousine Anna Merklings:

"Ich schreibe jetzt zur Erholung eine Sinfonie, um mich dann im Winter der Oper zu widmen [...]"³⁴⁴

Ausführlicher schreibt Čajkovskij gut eine Woche später, am 13. Juni 1885, an Frau von Meck:

"Ich habe mich in ein neues großes sinfonisches Werk vertieft [...]. Ich habe schon im April mit Skizzen für eine Programmsinfonie, die ich schon lange vorhatte, über das Thema *Manfred* von Byron begonnen. Jetzt bin ich schon derart begeistert von diesem Stoff, daß die Oper wahrscheinlich lange beiseite liegen wird. Diese Sinfonie erfordert ungeheure Anstrengung und Mühe, da die Aufgabe sehr kompliziert und ernst ist.

Es gibt Augenblicke, in denen mir scheint, es wäre besser, eine Zeitlang nicht zu komponieren, sondern zu reisen und auszuruhen. Aber der unüberwindliche Arbeitsdrang siegt und schmiedet mich an meinen Schreibtisch und mein Klavier."³⁴⁵

Ein Brief vom selben Tag an Sergej Taneev zeigt, daß sich der Komponist Balakirev verpflichtet fühlt:

"Nach einigem Schwanken habe ich mich entschlossen, *Manfred* zu schreiben, weil ich fühle, daß ich, wenn ich das Versprechen, das ich im Winter unvorsichtigerweise Balakirev gegeben habe, nicht erfülle, nicht zur Ruhe kommen werde. Ich weiß nicht, was dabei herauskommt, aber vorläufig bin ich mit mir nicht zufrieden. Nein! Tausendmal angenehmer ist es ohne Programm zu schreiben. Beim Schreiben einer Programmsinfonie habe ich immer das Gefühl, das Publikum zu betrügen. Ich bezahle nicht mit klingender Münze, sondern mit lumpigen Banknoten."³⁴⁶

³⁴¹ GDMČ, Sign. a², Nr. 17, Größe 15,5 x 8,5 cm.

³⁴² GDMČ, Sign. a², Nr. 15, Größe 15,5 x 8,5 cm.

³⁴³ ČMN, S. 232.

³⁴⁴ Čajkovskij/Taneev, *Pis'ma*, 1951, Teil II, S. 222.

³⁴⁵ ČM III, S. 366.

³⁴⁶ Čajkovskij/Taneev, *Pis'ma*, 1951, Teil II, S. 124.

Wie im Eingangskapitel erwähnt, bezeichnet Čajkovskij die Programmmusik als eine objektive musikalische Äußerung, die im weitesten Sinne deskriptiv ist, aber durch inneres Erleben angestoßen werden kann. Bei der *Manfred-Sinfonie* gibt es zunächst keinen solchen inneren Anstoß, sondern nur den Vorschlag und das Drängen Balakirevs. Zumindest zu Beginn seiner Arbeit scheint es, als ob Čajkovskij ein Programm vertone, ohne jeden inneren Impetus. Diese Diskrepanz zu seinem sonstigen Komponieren mag ihm die Formulierung eingegeben haben, das Publikum diesmal "mit lumpigen Banknoten" zu betrügen.

Die beiden Briefe vom 13. Juni machen deutlich, wie widersprüchlich sich Čajkovskij an ein und demselben Tage gegenüber zwei verschiedenen Adressaten äußern kann. Von der Begeisterung, über die er seiner Gönnerin berichtet, ist im Brief an Taneev nichts zu spüren. Seine kritische Äußerung gegenüber dem Kollegen steht offenbar auch im Kontext der Diskussion um die Gattung der Programmmusik, die in den Moskauer und Petersburger Komponistenkreisen noch immer geführt wird. (Vgl. Čajkovskijs Brief an Balakirev vom 22. September 1885, weiter unten; dort wird auch die Äußerung gegenüber Taneev wieder aufgegriffen.)

Čajkovskijs Einstellung zu seiner Arbeit bleibt schwankend. Im Heft mit Entwürfen zum Finale (GDMČ, Sign. a¹, Nr. 54) steht nach der Eintragung vom 13. Mai: "Segodnja 6 Ijulia, a očen' ešče nedaleko ušel". ("Heute ist [schon] der 6. Juli, aber ich bin nicht sehr weit gekommen".)

Am selben Tag berichtet er Anna Merkling:

"Ich bin ganz versunken in die Korrektur der Oper und auch in eine große und neue Sinfonie." ³⁴⁷

Und am 8. Juli 1885 heißt es in einem Brief an Taneev:

"Ich war ziemlich lange krank [...]. Zwischen Tun und Nichtstun beendete ich das Particell ["černovye eskizy"] der Sinfonie, derer ich sehr überdrüssig bin, und ich fühle das Bedürfnis, sie so schnell wie möglich abzuschließen und sie etwa für drei Wochen wegzulegen." ³⁴⁸

Am 19. Juli 1885 schreibt Čajkovskij seinem Bruder Nikolaj:

"Fast die ganze letzte Zeit war ich ständig krank, nervös und erregt bis zum Äußersten. Ich schreibe dies meiner Arbeit zu, die mich sehr erschöpft. Nichts hat mich jemals soviel Mühe und Kraft gekostet wie die Sinfonie, die ich jetzt schreibe." ³⁴⁹

In einem Brief vom 20. Juli 1885 an die Sängerin Emilija Pavlovskaja heißt es:

"Ich beschäftige mich schon lange damit, eine Sinfonie über das Sujet *Manfred* zu schreiben. Und jetzt, da ich drei Wochen ganz intensiv daran gearbeitet habe, arbeite ich an dem Entwurf ["eskizy"] dieser Sinfonie und begeistere mich, was bei mir nicht ungewöhnlich ist, und kann nicht aufhören. Die Sinfonie ist riesig, ernst und schwer, sie verschlingt meine ganze Zeit und erschöpft mich bis zum Äußersten; aber eine innere Stimme sagt mir, daß ich mich nicht umsonst mühe, und daß das Werk vielleicht mein bestes sinfonisches Werk sein wird [...]. Ich werde noch etwa zwei Monate an der Sinfonie arbeiten müssen [...]." ³⁵⁰

Ende Juli findet sich im Heft mit Entwürfen folgende Anmerkung: "A segodnja 31 Ijulia i vse-taki do konca ešče, oh, kak daleko!" ("Heute ist der 31. Juli, und trotzdem ist es bis zum Ende, ach, noch so weit!")

Am 3. August 1885 berichtet der Komponist Nadežda fon Mekh, seit Tagen herrsche eine durch Wald- und Sumpfbrände verursachte Finsternis und er fürchte, daran zu ersticken:

³⁴⁷ Bei der Oper handelt es sich um *Mazepa* (komponiert von Juni 1881 bis 16. April 1883). *Čajkovskij/Taneev, Pis'ma*, 1951, Teil II, S. 222, und Fußnote 4.

³⁴⁸ *Čajkovskij/Taneev, Pis'ma*, 1951, Teil II, S. 132.

³⁴⁹ ČB, S. 603.

³⁵⁰ ČMN, S. 234.

"Auf das Gemüt hat dies natürlich eine bedrückende Wirkung. Überhaupt ist meine Stimmung zur Zeit sehr düster. Ich arbeite an einem sehr schweren und komplizierten sinfonischen Werk (nach dem Sujet von Byrons *Manfred*), das überdies von so tragischem Charakter ist, daß auch ich mich zeitweilig in einen Manfred verwandle."³⁵¹

Čajkovskij scheint die Arbeit gerade auch deshalb so gewaltig anzustrengen, weil er sich mit der tragischen Figur des Manfred mehr und mehr zu identifizieren beginnt. Doch es gibt auch glückliche Momente während dieses Prozesses. Am 10. August 1885 schreibt er Frau Pavlovskaja:

"Mir scheint, daß meine Sinfonie das beste aller meiner sinfonischen Werke sein wird [...]. Ich bin sehr stolz auf dieses Werk und möchte, daß die Menschen, deren Mitgefühl ich mehr als alles andere auf der Welt schätze, beim Hören den Widerschein der Begeisterung erfahren, mit welcher ich dieses Werk schrieb."³⁵²

Am 19. August 1885 erfährt Bruder Nikolaj:

"Nichts hat mich jemals soviel Mühe und Kraft gekostet wie die Sinfonie, die ich derzeit schreibe."³⁵³

Und am 31. August 1885 heißt es in einem Brief an Frau von Meck:

"Meine Sinfonie ist so weit gediehen, daß ich hoffe, sie zum Ende des Monats ganz abschließen zu können. Ich hoffe, daß meine Mühe und Anstrengung nicht vergeblich waren und ich ein gelungenes Werk geschrieben habe."³⁵⁴

Am 13. September 1885 schreibt er Anna Merkling:

"Ich beende jetzt eine Arbeit, der ich mich den ganzen Sommer über widmete. Diese Arbeit war für mich ungewöhnlich mühevoll und anstrengend, da die Aufgabe sehr ernst war. Endlich beende ich sie jetzt, und deshalb wird mir die Seele leichter, und ich atme freier. Den ganzen Sommer war ich unter dem Eindruck des düsteren Sujets der Sinfonie ('Manfred' von Byron) schwermütig und nervös."³⁵⁵

Am gleichen Tag wendet er sich auch an seinen Bruder Modest: "In fieberhafter Eile beende ich die Sinfonie [...]. Morgen reise ich [...] nach Moskau und muß meine Arbeit leider dort abschließen."³⁵⁶ Ebenfalls am 13. September 1885 teilt Čajkovskij aus Majdanovo Balakirev die Fertigstellung der Sinfonie mit. Mit Abschluß der Konzeptschrift ist die Komposition beendet. Die Instrumentation (die er erst am 22. September 1885 abschließt) ist sozusagen nur noch ein technischer Vorgang.³⁵⁷

"Ihr Wunsch ist erfüllt. *Manfred* ist beendet, und dieser Tage wird die Partitur gestochen. Ich denke, Sie werden wegen der Schnelligkeit, mit der ich ihn geschrieben habe, etwas unzufrieden sein. Ich weiß, daß Sie es vorgezogen hätten, wenn ich *Manfred* langsam und im Wechsel mit anderen Werken geschrieben hätte. Das ist alles richtig, und Sie haben völlig recht, und ich hätte Ihren Rat, nicht zu eilen, gerne befolgt, wenn ich nur gekonnt hätte. Aber Tatsache ist, daß ich es einfach nicht kann. Wenn ich mich einmal für eine Arbeit begeistert habe, so kann ich nicht ruhen, bis dieselbe vollständig ausgeführt ist. So ist meine musikalische Organisation; vielleicht resultieren aus dieser Manie, das Angefangene zu beenden, koste es was es wolle – sozusagen in einem Zug –, alle meine Unzulänglichkeiten; aber vielleicht rühren daher auch einige meiner Vorzüge. Auf alle Fälle kann ich nicht anders.

Über dem *Manfred* saß ich – sozusagen ohne vom Stuhl aufzustehen – fast vier Monate (von Ende Mai bis heute). Es war sehr schwer, aber auch sehr angenehm zu arbeiten, vor allem dann, als ich nach einigen Anfangsschwierigkeiten von dem Stoff fortgerissen wurde. Schließlich kann ich nicht voraus-

³⁵¹ ČM III, S. 373.

³⁵² ČMN, S. 234.

³⁵³ ČMN, S. 234.

³⁵⁴ ČM III, S. 377.

³⁵⁵ Čajkovskij/Taneev, *Pis'ma*, 1951, Teil II, S. 223 f.

³⁵⁶ ČB, S. 603.

³⁵⁷ Vgl. Polina Vajdman, *Čajkovskijs Arbeitsweise, Eine Untersuchung seiner Autographe*, in: ČSt 7, Mainz 2005.

hen, ob Ihnen die Sinfonie gefällt oder nicht, aber glauben Sie mir, daß ich mich noch nie im Leben mit einer Arbeit so mühte und erschöpfte. Die Sinfonie ist Ihrem Programm gemäß viersätzig. Aber ich bitte Sie zu entschuldigen, daß ich mich nicht nach den von Ihnen vorgeschlagenen Tonarten und Modulationen gerichtet habe, obwohl ich es mir gewünscht hätte. Die Sinfonie steht in h-Moll.³⁵⁸ Nur das Scherzo steht in der von Ihnen vorgeschlagenen Tonart.³⁵⁹ Das Werk ist sehr schwer und erfordert ein riesiges Orchester, d. h. [auch] eine große Streicherbesetzung. Nach erfolgter [Herstellung im Verlag und] Korrektur werde ich Ihnen die Sinfonie übersenden. Die Korrekturlesung mache ich selbst, und sobald ich sie vom Stechen zurückerhalte, werde ich sie oft durchspielen und verbessern. *Manfred* wird Ihnen gewidmet sein."³⁶⁰

Wieder betont Čajkovskij, er habe mit großer Mühe und bis zur Erschöpfung am *Manfred* gearbeitet. Entgegen Balakirevs Vorschlag habe er als Grundtonart nicht b-Moll, sondern h-Moll gewählt (die tragische Tonart von *Romeo und Julia* und, später, der *VI. Sinfonie*).

Hoherfreut antwortet Balakirev am 16. September 1885, zeigt sich aber auch verärgert über Čajkovskijs negative Äußerungen über Programmmusik (siehe Brief vom 13. Juni), welche ihm Taneev hinterbracht hatte. Čajkovskij rechtfertigt sich am 22. September 1885, bezeichnet Taneevs Verhalten als ein wenig kindisch und nimmt ihn in Schutz. Zugleich beharrt er auf seinen – Taneev gegenüber geäußerten – grundsätzlichen Vorbehalten, auch wenn er sie relativiert:

"Ich fühle mich unendlich viel freier in der Sphäre absoluter Sinfonik, und ich schreibe hundertmal lieber eine Suite als ein programmatisches Werk [...]. Den *Manfred* fing ich ungern zu schreiben an, und ehrlich gesagt, entschloß ich mich nur deshalb, weil ich es Ihnen versprochen hatte [...]. Dann habe ich mich aber sehr schnell und überaus für *Manfred* begeistert, und ich erinnere mich nicht, daß mir jemals eine Arbeit einen derartigen Genuß bereitete, und das blieb bis zum Ende so."³⁶¹

Am 20. September schreibt Čajkovskij seinem Bruder Modest aus Majdanovo: "Stell Dir vor, *Manfred* ist fast fertig. Ich brauche nur noch einige Tage zur Überarbeitung."³⁶² In einem Brief vom 22. September 1885 an Frau fon Mekk heißt es: "Nach meiner Ankunft in Majdanovo habe ich meinen *Manfred* bis zur Erschöpfung nochmals ganz durchgearbeitet."³⁶³

In seinem Brief vom 27. September 1885 an Frau fon Mekk sagt Čajkovskij der langen, schwierigen und groß besetzten *Manfred-Sinfonie* ein unglückliches Schicksal voraus:

"Meine Arbeit habe ich endlich ganz abgeschlossen und zum Stechen [an den Verlag] gegeben [...]. Mein *Manfred* wird ein oder zweimal gespielt werden und dann in der Versenkung verschwinden, und niemand, außer einer Handvoll Kenner, die sinfonische Konzerte besuchen, wird ihn kennen."³⁶⁴

Nach Abschluß der Herstellungsarbeiten bemüht sich Čajkovskij um eine baldige Aufführung der *Manfred-Sinfonie*. Ernüchtert schreibt er nach einem Aufenthalt in Petersburg am 13. Januar 1886 an Frau fon Mekk:

"Man hat nicht die Absicht, meine neue Sinfonie *Manfred* dort zu spielen, man ignoriert sie vollständig. Darin sehe ich keine Feindschaft mir gegenüber, denn Feinde habe ich keine. Es ist eher mangelnde Aufmerksamkeit, die meinen künstlerischen Ehrgeiz kränkt."³⁶⁵

In Moskau hat Čajkovskij mehr Glück. Schon am 23. Januar 1886 schreibt er derselben Adressatin: "In einem der nächsten Konzerte der Musikgesellschaft wird mein *Manfred*

³⁵⁸ Balakirevs Vorschlag: b-Moll.

³⁵⁹ Tatsächlich hatte Balakirev D-Dur vorgeschlagen; das Scherzo steht in h-Moll, das Trio in D-Dur.

³⁶⁰ Balakirev-VP, S. 176 f.

³⁶¹ Balakirev-VP, S. 177 f.

³⁶² ČB, S. 333.

³⁶³ ČM III, S. 379 f.

³⁶⁴ ČM III, S. 380 f.

³⁶⁵ ČM III, S. 398 f.

gespielt. Der Gedanke an dessen außerordentliche Schwierigkeit macht mich sehr nervös."³⁶⁶ Schließlich steht der Uraufführungstermin fest. Am 6. Februar 1886 teilt Čajkovskij Frau fon Mekk mit: "Mein *Manfred* wird im Sinfoniekonzert am 11. März aufgeführt. Mir scheint, daß er das Beste ist, was ich bisher geschrieben habe. Wie sehr wünschte ich mir, daß Sie diese Sinfonie hören könnten."³⁶⁷

Tatsächlich wird die *Manfred-Sinfonie* am 11. März 1886 unter der Leitung von Max Erdmannsdörfer in Moskau uraufgeführt. Čajkovskij wohnt einigen Proben bei und berichtet am 13. März 1886 Frau fon Mekk:

"Die letzten zwei Tage waren den Proben von *Manfred* gewidmet, und ich war bei dem Konzert anwesend, in dem er zur Uraufführung gelangte. Ich bin mit mir zufrieden. Mir scheint, als sei dies das beste meiner sinfonischen Werke. Er wurde ausgezeichnet gespielt, aber es schien mir, daß das Publikum ihn nicht verstanden hat und ihn ziemlich kalt aufnahm, obwohl mir am Ende Ovationen dargebracht wurden. Dieselben galten eher früheren Verdiensten; anscheinend hat *Manfred* nicht besonders gefallen."³⁶⁸

Formale Anlage Erstes Bild

"Manfred irrt in den Alpen umher, gequält von Schicksalsfragen des Daseins.
Die Erinnerung an die verblichene Astarte, die er einstmal leidenschaftlich liebte,
nagen an ihm und zerfressen sein Herz.
Manfreds unermeßliche Verzweigung ist grenzenlos und findet kein Ende."

Takt	Form	Tempo	Taktzahl	Inhalt	Harmonik
1-170 A-Teil					
1		<i>Lento lugubre 4/4</i>	37	1. u. 2. Manfred-Thema	a
38			42	varierte Wdh.	e-h
80		<i>Più mosso</i>	30+1 = 31	Höhep., Themenkomb., Generalpause	h-e
111		<i>Moderato con moto</i>	9+10+20 = 39	2. Manfred-Thema, Hornmelodie	e-Mod.
150			21	2. Manfred-Thema Seufzermotive	B-Mod.
171-288 B-Teil					
171		<i>Andante 3/4</i>	21	Astarte-Thema	D
192		<i>Andante</i>	21	varierte Wiederholung T. 171 ff.	
213		<i>Andante</i>	59	Motivische Arbeit mit Astarte-Thema	Mod.
272		<i>Allegro non troppo</i>	17	Abbau	
289-338 A'-Teil					
289		<i>Andante con duolo</i>	19	1. Manfred-Thema	h
308		<i>Un poco più mosso</i>	31	1. Manfred-Thema, Steigerung und Höhepunkt	
				Gesamt: 338 Takte	

³⁶⁶ ČM III, S. 402 f.

³⁶⁷ ČM III, S. 404 f.

³⁶⁸ ČM III, S. 410.

Zweites Bild

"Die Alpenfee erscheint Manfred im Regenbogen
der Gischt eines Wasserfalles."

Takt	Form	Taktzahl	Inhalt	Harmonik
1-171 Scherzo I				
1		73	kleingliedrige Bewegung	h
74		28	konkrete Motive	
102		23+47 = 70	Höhepunkt, Abbau	
172-384 Trio				
172		78	Alpenfee	D
250		33	<i>Idée fixe</i> (ganz) u. Material der Alpenfee	h
283		51	Alpenfee	C-Mod.
334		51	<i>Idée fixe</i> (Themenkopf), Seufzer, Abbau	E-e
385-555 Scherzo II				
385		128	Wiederholung T. 1-124 und Überleitung	h
513		15	<i>Idée fixe</i> (Themenkopf)	
528		28	Abbau	
Gesamt: 555 Takte				

Drittes Bild

"Bild des einfachen, kargen,
behaglichen Lebens der Bergbewohner."

Takt	Form	Tempo	Taktzahl	Inhalt	Harmonik
1-107 A-Teil					
1		<i>Andante con moto</i>	19	Pastoralmelodie a	G
20		<i>Poco più animato</i>	17	Pastoralmelodie b	H
37			11	Hornweise	e
48		<i>Tempo I</i>	16	Pastoralmelodie a	G
64			11	Dudelsack-Melodie und Mod.	G-Mod.
75			14	Atmosphäre des Manfred	h
89			19	Pastoralmelodie b	G
108-193 B-Teil					
108		<i>Più animato</i>	44	Variante des 2. Manfred-Themas	Mod.
152			8	Manfred, <i>Idée fixe</i>	
160			23	Glocken	
183			10+2 = 11	Hornweise (Wdh. T. 36 ff.)	e
194-282 A'-Teil					
194		<i>Tempo I</i>	31	Pastoralmelodie a	G
225		<i>Più mosso (T. 224)</i>	7	Variante des 2. Manfred-Themas	e-Mod.
232			10	Seufzermotive	
242			18	Hornweise (gestopft)	e
260		<i>Tempo I</i>	7	Dudelsack-Melodie (Wdh. T. 64-70)	G
267		<i>Meno mosso</i>	10	Streicherstaccati (Festigung G-Dur)	
277			6	Pastoralmelodie a	G
Gesamt: 282 Takte					

Viertes Bild

"Unterirdische Höhle des Ariman. Höllische Orgie. Manfred erscheint inmitten des Bacchanals.
Anrufung und Erscheinung von Astartes Schatten. Er verkündet ihr das Ende seiner irdischen Leiden.
Er vergibt. Manfreds Tod.

Takt	Form	Tempo	Taktzahl	Inhalt	Harmonik
1-281 A (Hs.)					
1		<i>Allegro con fuoco</i>	80	Hauptthema	h-Mod.
81			80	Tanzthema	a-Mod.
161	Überleitung	<i>Lento</i>	24	Leidensgesten (Material aus I. Bild)	e-Mod.
185			21	2. Manfred-Th. (Material aus I. Bild)	dis
206		<i>Tempo I</i>	31	Fugatothema = Hauptthema	h
237			45	Tanzthema und Fugatothema	fis-Mod.
282-393 B (Seitensatz)					
282	Ü. (Intr.)	<i>Andante</i>	21	<i>Idée fixe</i>	g
303		<i>Adagio ma a tempo rubato</i>	34	Rufmotive und Leidensgesten	
337			12	Astarte-Thema	Des
349		<i>Allegro non troppo</i>	26	Leidensgesten	Mod.
375			19	<i>Idée fixe</i> (Todeslinie)	
394-491 A' (Epilog)					
394		<i>Andante con duolo</i>	17	<i>Idée fixe</i> (T. 289-305 aus I. Bild)	h
411			37	Fortsetzung, Steigerung	
448		<i>L'istesso tempo</i>	16	hymnischer Höhepunkt	C
464		<i>Largo</i>	8	Apotheose	E-H
472			20	Dies irae-Sequenz	H
Gesamt: 491 Takte					

Der Epilog des IV. Bildes (A'-Teil) greift deutlich auf den Epilog des I. Bildes zurück. Er beginnt mit der *Idée fixe* (*Andante con duolo*, T. 394-463). Als Erweiterung folgt ein ausgedehntes *Largo* (T. 464-491) im Charakter einer Apotheose – eine kompositorische Entscheidung, für die es bei Berlioz keine Analogie gibt.

I. Bild			IV. Bild		
Erster Abschnitt			Erster Abschnitt		
289	<i>Andante con</i>	17 <i>Idée fixe</i>	394	<i>Andante con</i>	17 <i>Idée fixe</i> (Zitat)
306	<i>duolo 3/4</i>	2 Aufschwung (Triolen)	411	<i>duolo 3/4</i>	4 Aufschwung (Synkopen)
Zweiter Abschnitt			Zweiter Abschnitt		
308	<i>Un poco più mosso</i>	6 <i>Idée fixe</i>	415	<i>Tempo I</i>	14 <i>Idée fixe</i>
314	<i>Più animato</i>	10 Stretta (zwei Bläsergruppen)	429	<i>Allegro</i>	19 Stretta (zwei Bläsergruppen)
324	<i>Andante non tanto</i>	15 <i>Idée fixe</i> , Höhepunkt	448	<i>L'istesso tempo</i>	16 Höhepunkt, Choral
			464	<i>Largo 4/4</i>	8 Fortsetzung (Apotheose)
			472		20 Dies-irae-Sequenz
Gesamt: 50 Takte			Gesamt: 98 Takte		

VIII.

Gamlet. Uvertjura-Fantazija op. 67

Hamlet. Fantasie-Ouvertüre op. 67

Daten im Überblick

Tonart:	f-Moll.
Entstehungszeit:	Juni bis 7. Oktober 1888, Frolovskoe.
Widmung:	Edvard Grieg.
Programm:	Nach der Tragödie <i>Hamlet</i> von William Shakespeare.
Orchesterbesetzung:	Picc.Flöte; 2 Flöten; 2 Oboen; Englischhorn; 2 Klarinetten (B); 2 Fagotte; 4 Hörner (F); 2 Pistons (B); 2 Trompeten (B); 3 Posaunen; Tuba; Pauken (A, H, E); Militärtrommel; Becken; große Trommel; Tamtam; I. Violinen; II. Violinen; Violen; Violoncelli; Kontrabässe.
Erstaufführung:	12. November 1888 Petersburg, Dirigent: Petr Čajkovskij.
Autographe Quellen:	
Partitur:	34 zusammengeheftete Blätter mit 30 Notensystemen. 40,6 x 37,9 cm. Beschrieben mit schwarzer Tinte und Bleistift. Rückseite von Blatt 1, 33 und 34 nicht ausgefüllt. Paginierung des Autors Blatt 2 bis 33. Čajkovskijs Vermerk auf Blatt 1: "Edvardu Grigu. Gamlet. Uvertjura-fantazija. Soč[inenie] P. Čajkovskogo" (in russischer und französischer Sprache.) ("Für Edvard Grieg. Hamlet. Fantasie-Ouvertüre. Komp. P. Čajkovskij"). Blatt 32 Rückseite: "Selo Frolovskoe 7 Okt[jabrja] 1888". Aufbewahrungsort: GCMMK, Sign. f. 88, Nr. 64.
Autorisierte Partitur in Kopie:	mit Anmerkungen von Čajkovskij. 44 Blätter (ohne Introduction) 38 x 25,5 cm. Notiz am Ende von unbekannter Hand: "Moskva 5/10 1889 g." Aufbewahrungsort: GDMČ, Sign. a ¹ , Nr. 175.
Partitur-Auszüge (26 Takte) [Sept. – Okt. 1888]:	mit Bleistift-Notizen. 2 Blätter mit 30 Zeilen 40,5 x 38 cm. Beschrieben mit schwarzer Tinte und Bleistift. Seitenweise Paginierung 35-38. Aufbewahrungsort: GDMČ, Sign. a ¹ , Nr. 61.
Entwurf:	(1) 6 Blätter mit 14 Notensystemen 35 x 26 cm und 8 Blätter mit 12 Notensystemen 35 x 26,5 cm. Beschrieben mit schwarzer Tinte und Bleistift. [Darin enthaltene Anmerkungen des Komponisten werden an gegebener Stelle der Analyse erwähnt.] Aufbewahrungsort: GDMČ, Sign. a ¹ , Nr. 60.
Skizzen:	(1) Skizze eines Themas, das mit englischem Text unterlegt ist, auf Čajkovskijs Schreibmappe [1885]. Aufbewahrungsort: GDMČ, Sign. V ⁶ , Nr. 1. (2) Skizze eines Themas, das dem 1. Seitenthema in <i>Hamlet</i> verwandt ist, im Notizbuch Nr. 4. Aufbewahrungsort: GDMČ, Sign. a ¹ , Nr. 18. (3) Skizzen verschiedener (nicht verwendeter) Themen, im Notizbuch Nr. 4, S. 42-44, wovon eines mit "Gamlet" bezeichnet ist. Aufbewahrungsort: GDMČ, Sign. a ² , Nr. 4.
Erstausgaben:	
Partitur:	Moskau: P. I. Jurgenson 1890, 99 S., Pl. Nr. 16054. Titelblatt: "Dédiée à Edvard Grieg / Hamlet / Ouverture-Fantaisie / pour Orchestre / par / P. Tschaikowsky / Op. 67 / Moscou chez P. Jurgenson / Paris chez Mackar & Noël. Hambourg chez D. Rahter / St. Pétersbourg chez I. Jurgenson. Varsovie chez G. Sennewald."
Orchesterstimmen:	Moskau: P. I. Jurgenson 1890.
Klavierauszug vierhändig:	G. Pahul'skij, Moskau: P. I. Jurgenson 1890.
ČPSS (Gesamtausgabe):	Band 26, Moskau 1961, Partitur S. 47-150.

Zwischen der *Manfred-Sinfonie* und *Hamlet* entstehen folgende wichtige Werke:

<i>Die Zauberin</i> (<i>Čarodejka</i> , Oper)	o. op.	September 1885 bis Mai 1887
<i>Zwölf Romanzen</i>	op. 60	August / September 1886
<i>Suite Nr. 4</i> (<i>Mozartiana</i>)	op. 61	Juni / Juli 1887
<i>Sechs Romanzen</i>	op. 63	November / Dezember 1887
<i>V. Sinfonie</i>	op. 64	Mai bis August 1888

Entstehung

Schon im Brief vom 4. / 16. Juli 1876 schlägt Modest Čajkovskij seinem Bruder mehrere Themen zur Vertonung vor, nämlich *Hamlet*, *Francesca da Rimini*, *Othello* und *Tamara* (nach einem Gedicht von Lermontov). Damals fällt die Entscheidung des Komponisten für *Francesca da Rimini*. Zu *Hamlet* meint Modest:

"Wie wäre es mit *Hamlet*? Man könnte ihn wunderbar in drei Bildern darstellen:

1. Helsingör und Hamlet bis zur Erscheinung des Geistes des Vaters
2. Polonius (scherzando) und Ophelia (Adagio)
3. Hamlet nach der Erscheinung des Geistes. Sein Tod und Fortinbras"³⁶⁹

In Čajkovskijs Antwort vom 7. / 19. Juli 1876 heißt es:

"Von ihnen [den Themen] gefällt mir vor allem *Hamlet*, aber er ist verteufelt schwer."³⁷⁰

Daß das Sujet Čajkovskij nicht aus dem Kopf ging, beweist eine kleine Notiz aus dem Jahre 1885, die sich auf seiner Schreibmappe befindet. Dort ist ein Notenbeispiel mit dem Anfang des berühmten Hamlet-Monologes "to be or not to be" in Originalsprache unterlegt.³⁷¹ Dieses Thema erscheint in der späteren Komposition jedoch nicht.

Auch eine Notiz aus den Tagebüchern zeigt, daß die Beschäftigung mit *Hamlet* andauert. Am 9. September 1887 findet sich dort ein Eintrag: "2. Thema Hamlet mißlungen"³⁷² ("Neudačnaja 2-ja tema Gamleta").

Als für Ende März / Anfang April 1888 im Petersburger Mihajlovskij-Theater eine große Wohltätigkeitsveranstaltung geplant ist, bei der Szenen aus Shakespeares *Hamlet* aufgeführt werden sollen, wendet sich der bekannte französische Schauspieler Lucien Guitry³⁷³, ein enger Freund Čajkovskijs, an den Komponisten und bittet ihn am 25. Januar 1888 um rasche Komposition einiger Stücke:

"Mon cher Ami, Je me suis chargé d'être l'interprète de la G-de Duchesse auprès de toi pour te demander s'il te serait, à la grande rigueur, possible de bâcler non pas une Ouverture, mais un entr'acte pour la scène de la pantomime d'Hamlet, enfin l'Entr'acte entre la scène du Théâtre (le meurtre figuré) et la grande scène des portraits dans la chambre de la reine et où Hamlet tue Polonius avec l'apparition du Spectre".³⁷⁴

Im nächsten, undatierten Brief teilt Guitry mit, daß die Aufführung nicht stattfinden wird. Der Komponist hat sich aber schon für das Sujet begeistert und in den ersten drei Monaten des Jahres 1888 während einer Auslandsreise mit den Skizzen begonnen, wie Eintragungen im Skizzenbuch Nr. 4 beweisen.

³⁶⁹ ČPSS VI, S. 60.

³⁷⁰ ČMN, S. 301.

³⁷¹ GDMČ, Sign. V⁶, Nr. 1. – Vgl. die Abbildung auf S. 6.

³⁷² ČMN, S. 302.

³⁷³ Lucien Guitry (1860-1925): Schauspieler und Dramaturg, von 1882-1891 Mitglied der Französischen Truppe am Mihajlovskij-Theater.

³⁷⁴ Čajkovskij i zarubežnye muzykanty, 1970, S. 209.

Der Entwurf entsteht zwischen dem 17. und 22. Juni 1888, gleich nachdem Čajkovskij in Frolovskoe seine *V. Sinfonie* konzipiert hatte.³⁷⁵ Über den Abschluß der Ouvertüre berichtet Čajkovskij im Brief vom 22. Juni 1888 an Nadežda fon Meck:

"Die ganze Zeit habe ich gut gearbeitet. Ich habe den Entwurf der Sinfonie und der Ouvertüre zu *Hamlet* fertig, die ich schon lange schreiben wollte. In der kommenden Woche werde ich mich mit der Instrumentation beider Werke beschäftigen."³⁷⁶

Auch seinen Brüdern Modest und Anatolij schreibt er am 26. Juni bzw. 1. Juli 1888 über die Fertigstellung der Konzeptschriften:

"Die Sinfonie und die Ouvertüre zu *Hamlet* habe ich beendet. Nach dem 29. werde ich mich mit der Instrumentation beschäftigen."³⁷⁷ – "Ich arbeite gut. Ich beendete die Sinfonie und die Ouvertüre zu *Hamlet* und fange mit der Instrumentierung an."³⁷⁸

Eine "Zwischenbilanz" enthält ein Brief an seinen Bruder Anatolij vom 25. Juli 1888:

"[...] ich beendete die Sinfonie und die Ouvertüre zu *Hamlet* und instrumentiere nun die Ouvertüre von Laroš."³⁷⁹

Bei dieser Ouvertüre handelt es sich um die *Uvertjura-Fantazija* in D-Dur – und nicht, wie öfter zu lesen, um die Ouvertüre zur Oper *Karmozina* – von German Laroš, der sich selbst nicht zu dieser Arbeit aufraffen kann.³⁸⁰ Čajkovskij beendet sie, bevor er mit der Instrumentierung des *Hamlet* beginnt. Das geht aus einem Brief vom 14. / 26. September 1888 an Frau fon Meck hervor, in dem es heißt:

"Die Ouvertüre [von Laroš] verursachte mir viel ausdauernde Mühe, und kaum hatte ich sie fertig, so begann ich mich sofort mit der Instrumentation meiner eigenen Fantasie-Ouvertüre *Hamlet* zu beschäftigen."³⁸¹

Am 25. September 1888 erhält Bruder Modest die Nachricht:

"Ich arbeite sehr viel. *Hamlet* ist fast ganz fertig."³⁸²

Am 7. Oktober 1888 ist die Instrumentierung beendet, wie auf dem letzten Blatt der Handschrift vermerkt ist.³⁸³ Am nächsten Tag schreibt der Komponist seinem Verleger Jurgen-son:

"Ich werde schwerlich früher als in ein bis zwei Jahren die komplette Musik zu *Hamlet* schreiben. Vorläufig schrieb ich nur die Ouvertüre, die nicht gedruckt werden soll, bevor alles fertig ist."³⁸⁴

Obwohl Čajkovskij die Partitur von Anfang an für große sinfonische Besetzung konzipiert und nicht für das kleine Orchester des Mihailovskij-Theaters – so daß zu fragen wäre, ob der Komponist die Ouvertüre nicht bereits von Anfang an als separates Werk betrachtet –,

³⁷⁵ ČMN, S. 303.

³⁷⁶ ČM III, S. 538.

³⁷⁷ ČB, S. 403.

³⁷⁸ ČB, S. 404.

³⁷⁹ ČB, S. 405.

³⁸⁰ Orchesterbesetzung: Picc.Flöte, 2 Flöten, 2 Oboen, Englischhorn, 2 Klarinetten (A), 2 Fagotte, 4 Hörner (F), 2 Pistons (A), 3 Trompeten (A), 3 Posaunen, Tuba, Pauken, Triangel, Tambourin, Militärtrommel, Becken, Trommel, Glockenspiel, I. Violinen, II. Violinen, Violoncelli, Kontrabässe. Instrumentiert vom 14. August bis 9. September 1888. Autographe Partitur [Sept. 1888]: 34 Blätter mit 30 Notensystemen. 41 x 38 cm. Geschrieben in violetter Tinte, Bleistift, Blaustift. (GDMČ), ČPSS (Gesamtausgabe) Band 59, S. 60-178. Uraufführung am 5. November 1888, Petersburg. Dirigent: P. Čajkovskij.

³⁸¹ ČM III, S. 5

³⁸² ČB, S. 407 f.

³⁸³ ČMN, S. 303.

³⁸⁴ ČJu II, S. 100.

scheint aus dieser Briefstelle hervorzugehen, daß er die Ouvertüre, zumindest nach Abschluß der Partitur, nicht als eigenständige Komposition ansieht. Zur Arbeit an den anderen Teile kommt es aber zunächst nicht, und Čajkovskij bleibt nicht bei seinem Entschluß, mit dem Druck zu warten: Die Partitur erscheint 1890 bei Jurgenson.

In seinem Brief vom 27. Oktober 1888 teilt Čajkovskij Frau von Mekck mit, *Hamlet* werde bei der Russischen Musikgesellschaft in Petersburg uraufgeführt.³⁸⁵ Dies geschieht, unter Čajkovskijs Leitung, am 12. November 1888. Tags darauf berichtet er seiner Gönnerin:

"Gestern dirigierte ich in Petersburg bei der Musikgesellschaft zwei neue Werke: *Hamlet* und die [V.] *Sinfonie*. Beide Werke wurden gut aufgenommen. Das Publikum war gut. Überhaupt muß ich sagen, daß man mich, d. h. meine Werke, in Petersburg mehr liebt als irgendwo sonst, Moskau nicht ausgenommen. Überall treffe ich hier mitfühlende und warme Anteilnahme."³⁸⁶

Am selben Tage läßt er seinen Bruder Anatolij wissen:

"Gestern hat man mich in der Musikgesellschaft begeistert aufgenommen."³⁸⁷

In Moskau erklingt die Ouvertüre erst in Čajkovskijs Todesjahr, am 14. Februar 1893, und zwar unter Leitung des Komponisten.

Das Programm

Zu *Hamlet* ist kein detailliert ausgeführtes Programm überliefert. Es gibt jedoch wichtige musikalische Fingerzeige, die zur Entschlüsselung beitragen. Sie werden nach der Analyse (unter Punkt 3) zusammengetragen und kommentiert.

Vorab sei eine Rezension Čajkovskijs wiedergegeben, aus der hervorgeht, wie er sich die Gestalt des *Hamlet* denkt. Diese Rezension erscheint am 16. Dezember 1872 in *Russkie Vedomosti* und bezieht sich auf die Oper *Hamlet* von Ambroise Thomas. Čajkovskij beginnt mit Äußerungen über die zeitgenössischen Librettisten, geht dann auf die Komponisten ein und äußert schließlich seine präzise Vorstellung über den Charakter des dänischen Prinzen Hamlet:

"Unter den deutschen Komponisten hat sich bisher keiner gefunden, der sich zur Nachgestaltung dieses großen Stoffes entschlossen hätte, sei es als Oper, sei es in sinfonischer Form, die mehr als alle anderen Musikgattungen fähig ist, den tiefen Gedanken auszudrücken, auf dem Shakespeare den unsterblichen Typ seines dänischen Prinzen aufgebaut hat. Mit echt deutschem Scharfblick der kritischen Analyse haben sie erkannt, daß die Musik, soviel sie bei der Wiedergabe menschlicher Seelenregungen auch vermag, ohnmächtig ist angesichts der hervorstechenden Charakterzüge Hamlets, besonders seines beißenden Spottes, von dem alle seine Reden durchdrungen sind, angesichts jener kalt berechnenden Prozesse seines von konzentrierter Erbitterung erschütterten Verstandes, die ihn zum trüben Skeptiker machen, der den Glauben an die guten Seiten der menschlichen Seele verloren hat."³⁸⁸

Zur Zeit der Rezension glaubt der Komponist also noch, daß es nicht möglich sei, die schwierigen Charakterzüge Hamlets in Musik darzustellen. Diese Meinung vertritt er auch noch vier Jahre später, als ihm sein Bruder unter anderem *Hamlet* als Thema für eine sinfonische Dichtung vorschlägt. Es hat den Anschein, als würde er Liszts gleichnamige Komposition, die 1858 entsteht, 1861 gedruckt und 1876 uraufgeführt wird, zu diesem Zeitpunkt noch nicht kennen. Liszt nämlich versucht tatsächlich, Hamlets Ironie darzustellen, und unterstreicht dies durch die Vortragsanweisung *ironisch*.³⁸⁹

³⁸⁵ ČM III, S. 554 f.

³⁸⁶ ČM III, S. 556.

³⁸⁷ ČB, S. 411.

³⁸⁸ P. I. Tschaikowsky, *Erinnerungen und Musikkritiken*, S. 209 ff.

³⁸⁹ Franz Liszt, *Hamlet, Sinfonische Dichtung Nr. 10*, Eulenburg Taschenpartitur Nr. 456, S. 27.

Erst bei der Komposition der *Manfred-Sinfonie* op. 58 im Jahre 1885 findet Čajkovskij die musikalischen Ausdrucksmittel, die er für seinen *Hamlet* braucht.

Die formale Anlage

Das formale Grundgerüst der Komposition ist eine Sonatenhauptsatzform. Sie besteht aus Exposition und Reprise mit ausgedehnter Introduction und Coda. Eine Durchführung fehlt. Sie wird durch durchführungsartige Teile – sowohl in der Exposition (T. 101 ff.) als auch in der Reprise (T. 331 ff.) – ersetzt. Im Grunde ist die ganze Komposition eine einzige Durchführung, die auf den Zusammenbruch von T. 400-402 hin konzipiert ist. Die lyrischen Teile werden als Unterbrechung und nicht als Ruhepunkt empfunden.

Takt	Form	Tempo	Taktzahl	Thema	Harmonik
1-82 Introduction					
1		<i>Lento lugubre</i>	19	<i>Idée fixe</i>	Mod.
20			35	auffahrende Gesten; Verarbeitung.	
55	Ü.	<i>Tempo I</i>	13	Liegeklänge (gestopftes Horn)	e
68		<i>Andante non troppo</i>	15	<i>Idée fixe</i> , Höhepunkt	e-Mod.
83-215 Exposition					
83	Hs.	<i>Allegro vivace</i>	18	Hauptthema	f-c
101	Df.	<i>Poco meno allegro</i>	16	Engführung; Kampfmotive	c-Mod.
117		<i>Più allegro</i>	27	Steigerung; Abbau	
144	Ss.	<i>Andante</i>	19	1. lyrisches Thema	h
163		<i>Moderato con moto</i>	20	2. lyrisches Thema	D
183		<i>Animando poco a poco</i>	10	lyrische Themen, Komb.	f-Mod.
191-207 Schlußgr.					
193		<i>Allegro vivace</i>	15	Marschthema	Es-C
208			8	Leitermodell (Engführung)	Mod.-f
216-423 Reprise					
216	Hs.	<i>Non si cambia il tempo</i>	17	Hauptthema	f
233	Df.		27	Steigerung; Abbau	Mod.
260	Ss.		43	1. lyrisches Thema	b
303		<i>Moderato con moto come sopra</i>	20	2. lyrisches Thema	Des
323		<i>Poco più animato</i>	8	lyrische Themen, Kombination	Mod.
331	Df.	<i>Allegro ma non troppo</i>	28	Hauptthema und Kampfmotive	Mod.
359-386					
359		<i>Allegro vivace</i>	28	Marschthema; <i>Idée fixe</i>	f/V
387	Stretta	<i>Poco più animato</i>	16	Steigerung und Höhepunkt	f
403	Ü.		8+4+9 = 21	auffahrende Gesten; Liegeklänge; rezitativische Linie	f-C ⁷
424-435 Coda					
424	Coda	<i>Grave</i>	12	<i>Idée fixe</i> als Trauermarsch	f
Gesamt: 435 Takte					

Čajkovskij arbeitet mit fünf Themen. Thematische Grundsubstanz des Werkes ist die *Idée fixe*. Sie prägt modulierend die Introduction (T. 1-82) und die durchführungsartigen Teile der Reprise (T. 331-423) und erreicht erst im Trauermarsch der Coda (*Grave* T. 424 ff.) die Haupttonart f-Moll. Mit ihrem deklamatorisch-rezitativischen Habitus wirkt sie pathetisch und tragisch. Das Hauptthema ist kämpferisch. Es steht in der Haupttonart f-Moll und prägt den Hauptsatz in Exposition (T. 83-143) und Reprise (T. 216-259).

Im Seitensatz erklingen zwei lyrische Themen. Das erste (*Andante*, T. 144 ff.), in naiv-folkloristischem Charakter, steht in h-Moll, d. h. im Tritonusabstand zum Hauptthema. In

der Reprise (T. 260 ff.) wird die Spannung in die Subdominante b-Moll gemindert. Das sinfonisch angelegte zweite lyrische Thema (*Moderato con moto*, T. 163 ff.) erinnert an Čajkovskijs Liebesthemen in *Romeo und Julia*, *Der Sturm* und *Francesca da Rimini* (um nur einige herauszugreifen). Harmonisch steht es jeweils in der Paralleltonart des ersten lyrischen Themas, d. h. in der Exposition in D-Dur und in der Reprise in Des-Dur.

Das fünfte Thema, ein Marschthema, bildet die Schlußgruppe der Exposition (*Allegro vivace*, T. 193 ff.). Es ist an den doppeldominantischen Orgelpunkt *g* gebunden und erklingt in Es-Dur (T. 197 mit Auftakt) bzw. C-Dur (T. 200 mit Auftakt). In der Reprise bildet dieses Thema die Mitte einer dreiteiligen Schlußgruppe (*Allegro vivace* T. 359 ff.) und wird durch den dominantischen Orgelpunkt *c* in C-Dur und f-Moll fixiert, bevor es weitermoduliert.

IX.

Voevoda. Simfoničeskaja ballada po odnoimennomu proizvedenii Mickeviča-Puškina op. posth. 78

Der Wojewode (auch: *Der Heerführer*). Sinfonische Ballade
nach Mickiewicz und Puškin op. posth. 78

Daten im Überblick

Tonart:	a-Moll.
Entstehungszeit:	September 1890 in Tiflis, bis 22. September 1891 in Majdanovo.
Programm:	Nach der Ballade <i>Voevoda</i> von Aleksandr Puškin nach Adam Mickiewicz.
Orchesterbesetzung:	3 Flöten, 2 Oboen, Englischhorn, 2 Klarinetten (A), Baßklarinetten (B), 2 Fagotte, 4 Hörner (F), 2 Trompeten (B), 3 Posaunen, Tuba, Pauken, kleine Trommel, Celesta, Harfe, I. Violinen, II. Violinen, Violoncelli, Kontrabässe.
Erstaufführung:	Moskau, 6. November 1891, Dirigent: Petr Čajkovskij.
Autographe Quellen:	Die autographe Partitur wurde vom Komponisten kurz nach der Premiere weitgehend vernichtet. Drei Fragmente [bis September 1891] und ein Entwurf sind erhalten: (1) Partiturfragment (T. 1-58): 10 Blätter mit 24 Notensystemen. 38,5 x 25 cm. Davon 5 Blätter beschrieben mit schwarzer Tinte, Verbesserungen mit Bleistift. Von Anfang bis Ziffer 3. [Vgl. ČPSS 26, S. 153-164.] (2) Partiturfragment, Abschnitt <i>Moderato a tempo</i> : 8 Blätter mit 20 Notensystemen. 23 x 31 cm. Davon 4 Blätter beschrieben mit schwarzer Tinte und Bleistift, hinzugefügte Stimmen der Celesta und Harfe in Bleistift. GDMČ, Signatur a ¹ , Nr. 65. [Vgl. ČPSS 26, S. 191.] (3) Partiturfragment, Abschnitte zwischen <i>Moderato</i> und <i>Moderato</i> : 4 Blätter mit 26 Notensystemen. 40,5 x 38 cm. Beschrieben mit schwarzer Tinte. GDMČ, Signatur a ¹ , Nr. 66. [Vgl. ČPSS 26, S. 202-208.] (4) Entwurf: [September 1890]. 14 Blätter mit 20 Notensystemen. 30 x 22,5 cm. Beschrieben mit Bleistift und schwarzer Tinte. (Darin auch enthalten: Skizzen für die Oper <i>Pique Dame</i> .) GDMČ, Signatur a ¹ , Nr. 62.
Erstausgaben:	
Partitur:	Leipzig: M. P. Belaieff 1897, 59 S., Pl. Nr. 1370. Text auf dem Umschlag in russischer Sprache. Auf der Rückseite des Titelblattes Puškins Gedicht in russisch und französisch. Titelblatt: "Le / Voyvode / Ballade symphonique / pour Orchestre / composée / par / P. Tschaïkowsky / op. 78 / (Oeuvre posthume) / M. P. Belaieff, Leipzig / 1897 / 1370-1372."
Orchesterstimmen:	Leipzig: M. P. Belaieff 1897.
Klavierauszug:	vierhändig von N. Sokolova, Leipzig: Mitrofan Beljaev 1897.
ČPSS:	Band 26, Moskau 1961.

Zwischen *Hamlet* (Juni bis Oktober 1888) und *Der Wojewode* (*Voevoda*) komponiert Čajkovskij folgende wichtige Werke:

<i>Dornröschen</i> (<i>Spjaščaja krasavica</i> , Ballett)	op. 66	Oktober 1888 bis August 1889
<i>Six Mélodies</i> (6 Lieder auf französische Texte, Désirée Artôt gewidmet)	op. 65	Oktober 1889
<i>Pique Dame</i> (<i>Pikovaja dama</i> , Oper)	op. 68	Januar bis Juni 1890

Entstehung

Die sinfonische Ballade *Der Wojewode* (zu deutsch auch: *Der Heerführer*) entsteht in Tiflis während Čajkovskijs Besuch bei seinem Bruder Anatolij. Mit der Konzeptschrift beginnt der Komponist im Herbst 1890. Die erste Nachricht darüber findet sich im Brief vom 28. September 1890 an den Verleger Jurgenson:

"Ich schreibe eine sinfonische Dichtung ['sinfoničeskaja poëma'].³⁹⁰

Aus dem Brief vom 4. Oktober 1890 an den Neffen Vladimir Davydov kann man schließen, daß Čajkovskij mit ihm über das Sujet diskutiert hatte:

"Ich habe die Ballade für Orchester ['ballada dlja orkestra'] beendet, deren Sujet Du nicht gutgeheißen hast. Ich versichere Dir, daß der Gedanke, dieses Werk zu schreiben, gut war."³⁹¹

Aus diesem Brief läßt sich auch entnehmen, daß die Ballade am 4. Oktober bereits fertig komponiert vorliegt und daß der Komponist beabsichtigt, die ganze folgende Woche der Instrumentierung zu widmen. Dieses Vorhaben kann er jedoch nicht ausführen, wie seinem Brief vom 10. Oktober 1890 an Modest Čajkovskij zu entnehmen ist:

"Ich habe meine Ballade beendet und versuche vergeblich sie zu instrumentieren. Man stört mich."³⁹²

Die Instrumentierung der Ballade verzögert sich um fast ein Jahr. Gründe hierfür sind die Vorbereitung der Uraufführung der Oper *Pique Dame* (*Pikovaja dama*), die am 7. Dezember 1890 in Petersburg stattfindet, und die Komposition der Schauspielmusik zu *Hamlet* im Januar 1891. Ferner beginnt Čajkovskij im Februar 1891 mit der Arbeit an seinem Ballett *Der Nußknacker* (*Ščelkunčik*). Im April und Mai folgt eine Konzertreise nach Amerika. Erst am 3. Juni 1891 wendet sich der Komponist wegen der Instrumentierung des *Voevoda* an Jurgenson:

"Außerdem ist seit letztem Herbst mein sinfonisches Gedicht (Ballade von Puškin) fertig, welches ich im Sommer instrumentieren werde. Was die Instrumentation betrifft, so habe ich an Dich eine Bitte. Ich entdeckte in Paris ein neues Orchesterinstrument, eine Mischung zwischen kleinem Fortepiano und Glockenspiel, mit einem göttlich wunderbaren Klang. Dieses Instrument möchte ich im sinfonischen Gedicht *Der Wojewode* und im Ballett [*Der Nußknacker*] verwenden. [...] Es heißt Celesta Mustel."³⁹³

Zunächst rückt im Juli 1891 jedoch die Beschäftigung mit der Oper *Jolante* (*Iolanta*) in den Vordergrund. Erst aus einem Brief vom 22. August 1891 an Jurgenson geht hervor, daß Čajkovskij nun doch die Instrumentation ins Auge faßt:

"Ich werde jetzt die Fantasie *Der Wojewode* (nach dem Sujet von Puškins Ballade) instrumentieren."³⁹⁴

Am 5. September 1891 schreibt der Komponist an seinen Bruder Modest:

"Die Oper [*Jolante*] habe ich gestern vollständig abgeschlossen. Morgen werde ich mit der Instrumentierung des *Wojewoden* beginnen."³⁹⁵

Am 22. September 1891 ist die Partitur schließlich beendet, wie Čajkovskij seinem Bruder Anatolij schreibt:

"Ich habe meine sinfonische Ballade *Der Wojewode* beendet. Du mußt unbedingt zu dem Konzert der Musikgesellschaft nach Petersburg kommen, in dem ich dirigieren werde. Das wird im November sein."³⁹⁶

³⁹⁰ ČJu II, S. 182.

³⁹¹ DiG, S. 505.

³⁹² ČB, S. 468.

³⁹³ ČJu II, S. 211 f.

³⁹⁴ ČJu II, S. 215.

³⁹⁵ ČPSS XVI A, S. 203 ff.

Seiner Cousine Anna Merkling teilt er am gleichen Tage mit:

"Ich beendete ein sinfonisches Werk, das Du in Petersburg unter meiner Leitung hören wirst."³⁹⁷

Aber die Uraufführung findet nicht in Petersburg, sondern in Moskau statt, und zwar am 6. November 1891 in einem von Aleksandr Ziloti veranstalteten Konzert. Am 5. Oktober 1891 kündigt Čajkovskij seinem Verleger Jurgenson an:

"Dir ist bekannt, daß ich am 6. November in Moskau den *Wojewoden* dirigieren werde. Die Stimmen, die derzeit in Petersburg geschrieben werden, müssen bis zu diesem Zeitpunkt fertig sein."³⁹⁸

Durch das Unverständnis und die Kritik von Kollegen und Freunden nach der Uraufführung des *Voevoda* wurde Čajkovskij offenbar in seinem Urteil derart verunsichert, daß er die Partitur am nächsten Tag vernichtete. Nikolaj Kaškin schreibt dazu:

"Ich war auf der Probe dieses Konzerts und sah, wie sehr der Komponist seinem eigenen Werk mißtraute, was sich auch an der Indifferenziertheit der Nuancierungen und dem völligen Fehlen jeglichen Erfolgsstrebens für diese Uraufführung ablesen ließ. Im Konzert ging die Ballade dann irgendwie über die Bühne, ohne den geringsten Eindruck auf die Hörer zu machen. Noch in derselben Nacht wurde die Partitur vom Komponisten vernichtet."³⁹⁹

In einem Brief an seinen Bruder Anatolij vom 8. November 1891 begründet der Komponist sein Handeln:

"Das neue Werk *Der Wojewode* fand ich im wesentlichen sehr mißlungen ['neudačnij'], so daß ich es vernichtet habe."⁴⁰⁰

Am 11. November 1891 erhält der Petersburger Dirigent Napravnik eine ähnliche Mitteilung:

"Das Konzert ist insgesamt erfolgreich verlaufen, aber meine Ballade *Der Wojewode* hat sich als Schund herausgestellt, so daß ich sie am Tag nach dem Konzert in Stücke riß."⁴⁰¹

Dem Verleger und Freund Jurgenson, der diesen rigorosen Akt sehr bedauert, schreibt Čajkovskij am 15. November 1891:

"Ich bereue nichts, weil ich davon überzeugt bin, daß dieses Werk mich kompromittiert. Wenn ich ein unerfahrener Jüngling wäre, so wäre es eine andere Sache, aber ein Greis mit weißem Haar muß entweder vorwärts gehen (das ist möglich – Verdi entwickelt sich weiter und ist beinahe achtzig) oder auf dem Höhepunkt des vorher Erreichten bleiben. Wenn mir in Zukunft wieder so etwas passieren sollte, werde ich es immer wieder zerreißen oder überhaupt mit dem Schreiben ganz aufhören. Für nichts in der Welt möchte ich wie Anton Grigor'evič⁴⁰² Papier beschmieren, wenn alles schon lange ausgeschöpft ist."⁴⁰³

Der mit Čajkovskij befreundete Aleksandr Ziloti rettet jedoch die Stimmen vor der Zerstörung, und so kann das Werk posthum rekonstruiert werden.

Nach Čajkovskijs Tod schreibt Sergej Taneev an Modest Čajkovskij, daß der Komponist ihn nach der Probe des *Wojewoden* um ein Urteil gebeten habe. Taneev habe damals die Meinung vertreten, daß der Mittelteil, d. h. die Liebesepisode, der Hauptteil sei und das Vorangegangene nur Vorbereitung dazu. Er befand aber, daß die Substanz des Mittelteils nicht an frühere Werke wie *Romeo und Julia*, den *Sturm* und *Francesca da Rimini* hererreiche. Als Begründung habe er angeführt, daß man auf die Melodie des Mittelteils Puškins

³⁹⁶ ČB, S. 501.

³⁹⁷ ČPSS XVI A, S. 212.

³⁹⁸ ČJu II, S. 219.

³⁹⁹ KaschkinE, S. 164.

⁴⁰⁰ ČPSS XVI A, S. 262.

⁴⁰¹ ČPSS XVI A, S. 265 f.

⁴⁰² Dieser Seitenhieb gilt Anton Rubinštejn.

⁴⁰³ ČJu II, S. 220 f.

Text ("ne iskal on, ne stradal on ...") singen könne, so daß diese Stelle im Grunde ein Lied sei, das durch die rein orchestrale Wiedergabe verlöre.⁴⁰⁴ Das sei wohl der Hauptgrund dafür gewesen, daß der Komponist die Partitur vernichtet habe. – Als Taneev das Werk später unter Arthur Nikisch in Petersburg hört, revidiert er seine Meinung und bereut sein vorschnelles Urteil.⁴⁰⁵

Das Programm

Die literarische Vorlage hat mit dem Libretto von Čajkovskijs erster, 1867-1868 entstandener Oper, die ebenfalls den Titel *Der Wojewode (Der Heerführer, Voevoda)* trägt, nichts zu tun. Das Libretto dieser Oper basiert auf Aleksandr Ostrovskijs Komödie *Traum an der Wolga (Son na Volge)*.⁴⁰⁶ Die sinfonische Ballade *Der Wojewode* dagegen ist durch Aleksandr Puškins Ballade *Der Wojewode* aus dem Jahre 1833⁴⁰⁷ inspiriert, die wiederum auf eine Ballade des polnischen Dichters Adam Mickiewicz zurückgeht.

Wie es scheint, besitzt Puškin eine nicht erhaltene Fassung des Gedichts, die den Titel *Pana Wojewode* trägt.⁴⁰⁸ Daraus könnten sich die Abweichungen von der erhaltenen Fassung erklären. In der Gesamtausgabe von Mickiewicz's Werken⁴⁰⁹ steht die Ballade unter dem Titel *Czaty (Auf der Lauer)* und trägt den Untertitel "Ukrainische Ballade". Als Entstehungsjahr ist dort 1827 angegeben.⁴¹⁰ Das polnische Original umfaßt 14 Strophen à 4 Zeilen.

[Polnisches Original (endgültige Fassung) von Adam Mickiewicz,
siehe Reproduktion in ČSt 11, S. 416.]

Übersetzung des polnischen Originals durch Albert Weiß⁴¹¹

Auf der Lauer. Ukrainische Ballade.

Von des Gartens Balkon her
Nach dem Schloß eilt voll Hohn der
Wojewode mit Wettern und Fluchen;
Tritt zum eh'lichen Bette –
Aber leer ist die Stätte
Der Genossin – umsonst ist sein Suchen.

Senkt den Blick er zur Erde;
Mit des Zornes Geberde,
Seinen Bart er sich dreht, den ergrauten;
Dann die Aermel von Seide
Sich abstreift vom Kleide,
Und läßt rufen Na-um, den Vertrauten:

"Dieser Greis soll am Abend
sich am Schwanenbett labend,
Auf den Schooß mit dem Haupte dir sinken?
Soll von Lippen und Wangen,
Die erglühn vor Verlangen,
Mir verbotene Wonnen dir trinken?"

"Der auf treulichem Rosse,
Ich bei Mondlicht zum Schlosse
Hergesprengt bin trotz Wetter und Tosen –
Soll mit Seufzern und Grüßen
Ich dir wünschen, der Süßen,
Gute Nacht! nur, und – glückliches Kosen?" –

⁴⁰⁴ ČMN, S. 306.

⁴⁰⁵ LebenČ II,3, S. 606.

⁴⁰⁶ Siehe auch Kapitel *Groza*, Abschnitt zur Entstehungsgeschichte.

⁴⁰⁷ A. S. Puškin, *Stihotvorenija*, Leningrad 1954, S. 492 ff.

⁴⁰⁸ Eine Dame aus dem Umfeld des Dichters notiert am 31. Juli 1828 in ihr Tagebuch: "Mickiewicz deklamierte seine neue Ballade *Pana Wojewode*." (*Mickiewicziana*, Darmstadt 1993, S. 228 f.)

⁴⁰⁹ Eine deutsche Übersetzung findet sich in: Adam Mickiewicz, *Balladen und Romanzen*, Übersetzung von Dr. Albert Weiß, Leipzig 1874, S. 66 ff.

⁴¹⁰ Adam Mickiewicz, *Dziela Wierze* (Gesamtausgabe) Bd. I, Warschau 1955, S. 307 ff.

⁴¹¹ Adam Mickiewicz, *Balladen und Romanzen*, Übersetzung von Dr. Albert Weiß, Leipzig 1874, S. 66 ff.

"Kosack! Nacht ist's zur Stunde,
Und nicht Wächter noch Hunde
Sind im Garten am Thor mir auf Wache:
Nimm die Dachstasch'; dir hole
Die Haiduckenpistole,
Die gezogene Büchse mir von Fache!"

So, bewehrt sonder Gleichen,
Sie zum Garten sich schleichen,
Zum Spalier an des Altans Geländer;
Dort im dämmernden Scheine
Sitzt ein Weib auf dem Raine,
Hell ihr schimmern die Linnengewänder.

Sie verhüllt mit der Rechten
Sich die Aeuglein, die Flechten,
Und den Flor, der den Busen umschmieget;
Mit der Linken, ohn' Ende
Von sich abwehrt die Hände
Sie des Manns, der zu Füßen ihr lieget.

Er umschlingt ihre Füße,
Lispelt leis: "O, du Süße!
Hab' ich Alles denn, Alles verloren?
Hat dein zärtliches Drücken,
Deinen Schmerz, dein Entzücken,
Selbst der Herr Wojewod' sich erkoren?"

"Dich nur lieb ich seit Jahren –
Von dir fern, trotz Gefahren,
Dich nur lieb ich, – vertrau're mein Leben –
Liebt er nicht dich, du Holde,
Er nur klirrt mit dem Golde –
Und du willst dich ihm ewig ergeben?"

Aber nimmer schon hört sie,
Wie er leise beschwört sie,
Immer neu, daß sie sein sich erbarme;
Als die Kraft ihr entschwunden,
Ihre Hand überwunden,
Sinkt, ermattet sie – ihm in die Arme.

Auf die Kniee sich strecken
In des Dickicht Verstecken
Wojewod' und Kosack; die Patrone
Aus dem Paß ziehn hervor sie,
Beißen ab, um in's Rohr sie
mit dem Ladstock zu stoßen voll Hohne.

Flüstert "Herr!" der Kosacke,
"Ob der Teufel mich packe –
Auf die Kleine kann nimmer ich schießen:
Als den Hahn just ich spannte,
Mich der Schreck übermannte,
Auf die Pfanne sah Thränen ich fließen!" –

– "Still! Du Schuft von Haiducken!
Soll ich lehren dich mucken?
Nimm aus Lissa dies Pulver, das reine ...
So! Abtrockne die Pfanne,
Fül' das Zündloch, und spanne –
Dann ihr Haupt gilt es, oder – das deine!"

"So! ... Rechts! ... höher! ... halt! ... Still noch!
Laß mich schießen ... Ich will doch
Ihren Buhlen selbst weihen dem Tode!" –
Halt! – Zu spät! Dur ein Knacken ...
Und vom Schuß des Kosacken
Sinkt, durchbohrt, hin der – Herr Wojewode!

[Puškin: *Der Wojewode*

Russische Originalfassung, siehe Reproduktion in: ČSt 11, S. 418.]

Puškins *Der Wojewode* besteht aus 11 Strophen à 6 Zeilen mit dem Reimschema a a b c c b und wird hier in Interlinear-Übersetzung wiedergegeben.⁴¹²

1. In später Nacht kehrte der Wojewode aus dem Feldzug zurück. Er befiehlt seinen Dienern zu schweigen. Er stürzte ins Schlafgemach, riß den Bettvorhang zurück.... Tatsächlich! Niemand! Das Bett ist leer.
2. Finsterer als die schwarze Nacht rollte er seine furchtbaren Augen, zwirbelte den grauen Schnurrbart..., krepelte die Ärmel hoch, ging hinaus und warf den Riegel vor. "He Du", schrie er, "Teufelsbraten!"
3. "Und warum ist am Zaun weder Hund noch Riegel? Ich helf euch, Gesindel! Gib das Gewehr! Richte mir einen Sack und einen Strick her! Nimm Dir die Büchse vom Nagel! Nun hinter mir! Der geb ich's!"
4. Herr und Diener schleichen spähend unter dem Zaun hindurch in den Garten. Zwischen den Zweigen sehen sie auf der Bank beim Brunnen die Herrin des Hauses im weißen Kleide und einen Mann vor ihr.
5. Dieser sagt: "Alles ist verloren. Kaum fing ich an zu genießen, was ich liebte, die atmenden weißen Brüste, die zarten Arme, die ich leicht drückte, da kaufte der Wojewode alles.

⁴¹² Auch die Auslassungspunkte entsprechen Puškins Vorlage.

6. Wieviele Jahre litt ich um dich, wieviele Jahre warb ich um dich. Du hast mich abgewiesen. Er warb nicht, er litt nicht, er klimperte mit den Silbermünzen, und Du gabst Dich ihm hin.
7. Ich galoppierte durch die finstre Nacht um die Augen der lieben Herrin zu sehen, ihre zarte Hand zu drücken. Ich wünsche ihr in der neuen Heimstatt viele Jahre der Freude. Und dann scheidet mich für immer."
8. Die Herrin weint und ist traurig. Er küßt ihre Knie. Jene spähten durch die Zweige, senkten die Gewehre zur Erde, nahmen eine Patrone und trieben sie mit dem Ladestock hinein.
9. Die Lauschenden rückten vorsichtig näher. Der unglückliche Bursche flüsterte: "Mein Herr, ich kann nicht zielen. Der Wind treibt mir das Wasser in die Augen. Ein Zittern packt mich. Ich habe keine Kraft in den Armen. Es ist kein Pulver auf der Pfanne."
10. "Leise, du Heiduckenbrut!⁴¹³ Du wirst weinen, gib mir nur Zeit! Lade dein Gewehr!... Ziele!... Ziel auf ihre Stirn. Mehr links.... höher! Den Herrn erledige ich selber. Leiser! Erst ich, dann Du!"
11. Ein Schuß peitschte durch den Garten. Der Diener wartete den Befehl des Herrn nicht ab. Der Wojewode schrie auf, der Wojewode wankte. Der Bursche schoß offenbar daneben, traf ihn mitten in die Stirn.

Puškins Gedicht weist formal eine klare Dreiteilung auf. Im ersten Teil (Strophe I bis IV) wird der Charakter des Wojewoden offenbar, der Mordpläne schmiedet, als er, vom Feldzug heimkehrend, das Ehebett leer findet. Der zweite Teil (Strophe V bis VIII. Strophe, 2. Zeile) ist der Szene am Brunnen gewidmet. Im dritten Teil soll der Mordplan ausgeführt werden. Die Wirkung der Ballade beruht nicht zuletzt darauf, daß Puškin, wie Mickiewicz auch, auf zwei Ebenen arbeitet. Auf einer Erzählebene wird das düstere Milieu beklemmend realistisch wiedergegeben. Auf einer zweiten Ebene werden die Figuren charakterisiert und ihre Gedanken in direkter Rede wiedergegeben. Der Wojewode ist ein roher, befehlsgewohnter Mann. Seine Sprache ist abgehackt und vulgär, seine Befehle sind mit abfälligen Schimpfwörtern durchsetzt. Er fühlt nur Haß und Rachedurst und geht im wahren Sinne des Wortes über Leichen. Sein Gegenspieler ist ein feinsinniger Mann, der die Ehefrau des Wojewoden einst vergeblich umworben hatte. Seine Rede ist poetisch, sein Wortschatz reich, seine Sätze sind wohlgeformt. Die Frau des Wojewoden spricht im Gedicht nicht. Puškin schildert nur ihre Schönheit und ihren Seelenzustand. Der junge und sensible Bursche des Wojewoden ist der konflikthaltigen Situation nicht gewachsen. Zwischen Gehorsam und Mitleid hin und hergerissen, verleiht er seinen Gefühlen in einfacher Sprache Ausdruck.

⁴¹³ Heiducke: ungarischer (Grenz-)Soldat.

Formale Anlage

Takt	Form	Satzbezeichnung	Taktzahl	Inhalt	Orgelpunkt ⁴¹⁴	Harm.
1-236 1. Teil						
1	A	<i>Allegro vivacissimo</i>	28	Kontinuum	44 <i>a</i>	a-aeol.
29			16	1. Wojewoden-Thema		Mod.
45			12	2. Wojewoden-Thema (1. Höhepunkt)		fis
57	A¹		36	Transp. (T. 1-28); Mod;	28 <i>b</i>	b-aeol.
93			24	1. Wojewoden-Thema (2. Höhepunkt)	T. 90: 7 <i>es</i> T. 105: 12 <i>b</i>	Mod.
117			32	2. Wojewoden-Thema, Klangfeld		Terzenschichtung
149			4	Absturz	T. 151: 10 <i>e</i>	As-E
153	B		28	Kontinuum, Akkorde, Flöten	T. 161: 10 <i>d</i>	E-Klang
181			20	Baßklarinette (Wojewode)		B
201			25	Klangkontraste		E-Klang
226			11	lyrische Klänge		Mod. Es
237-425 2. Teil						
237	C	<i>Moderato a Tempo I</i>	39	1. Liebesthema (Themenkopf)	22 <i>es</i>	Es
276	D	<i>Moderato</i>	14	2. Liebesthema		e
290	C	<i>Tempo I</i>	22	1. Liebesthema	15 <i>d</i>	D
312	D	<i>Moderato sostenuto</i>	22	2. Liebesthema	10 <i>e</i>	e
334	E	<i>Allegro moderato</i>	27	Zwischenspiel; Seufzer	22 <i>e</i>	e-Mod.
361	C	<i>Moderato con moto</i>	24	1. Liebesthema	13 <i>es</i>	Es
385		<i>Allegro giusto</i>	16	Höhepunkt		Es
401		<i>Moderato</i>	25	Epilogartiger Ausklang		Mod.
426-510 3. Teil: Coda (Abschnitt A und A ¹ entfällt)						
426	B	<i>Allegro vivacissimo</i>	8	Akkorde, Kontinuum		h
434			20	Baßklarinette (Wojewode)		
454			16	Verdichtung		Mod.
470			1	Höhepunkt	41 <i>a</i>	5 a ^{6<}
471			40	Abbau		a/A
			Gesamt: 510 Takte		Summe der Orgelpunkte: 234 Takte	

Čajkovskij richtet die Form der Komposition nach der Form des Gedichts aus. Er wählt eine dreiteilige Anlage, in der ein langsamer Mittelteil von zwei raschen Abschnitten umschlossen wird, wobei der Schlußabschnitt ungleich kürzer ist als der erste. Absolut gesehen, mag das abrupte Ende den Eindruck mangelnden Gleichgewichtes ergeben. Die formal scheinbar mangelnde Balance ist jedoch im Programm begründet.

Mit der dreiteiligen episodenhaften Großform orientiert sich der Komponist am Ersten Bild seiner *Manfred-Sinfonie*: Im ersten Teil des *Wojewoden* werden ebenfalls zwei formal "männliche" Themen exponiert, die nach einem Transpositions- und Verdichtungsprozess in einem Höhepunkt gipfeln.

Der zweite Teil erscheint durch seine Vielgliedrigkeit und seine Proportionen zunächst untypisch für Čajkovskij. Wenn man jedoch das *Moderato, a Tempo I* gesondert betrachtet und mit dem Anfang der Komposition vergleicht, so zeigt sich, daß es auf Grund seiner Klangflächenstruktur als eigenständiges lyrisches Pendant zum Anfang zu begreifen ist. Unter diesem Gesichtspunkt sind die folgenden Sätze ausgewogen, wobei ein themenfreies Zwischenspiel die Mitte bildet. Die modulatorischen Takte 416-425 weichen im Satzbau

⁴¹⁴ Taktumfang und Ton der Orgelpunkte.

und in der Thematik ab, deshalb werden sie als selbständig behandelt. Es ergibt sich folgender Aufbau:

Takt	276 290 312	334	361 385 401	416	
Taktzahl	(14 + 22 + 22) = 58	27	(24 + 16 + 15) = 55	10	Gesamt: 150 Takte

Der Schluß ist ebenso wie der Schluß des Ersten Bildes in *Manfred* keine Reprise im Sinne einer Hauptsatzreprise, sondern eine Coda.

Čajkovskijs letztes einsätziges Werk nimmt nicht nur unter seinen programmatischen Kompositionen, sondern in seinem gesamten sinfonischen Schaffen eine singuläre Stellung ein, denn seine Struktur wird von einer ostinaten Bewegung bestimmt, die mit dem ersten Takt einsetzt und bereits am Anfang 116 Takte lang andauert. In der Analyse wird dieses Kompositionsverfahren mit dem Terminus "Kontinuum" bezeichnet, der auf die Dauer der Bewegung hinweist. Fast die Hälfte der Partitur ist von dieser ostinaten Gestalt geprägt, auffälligerweise aber nicht der zweite Teil, der dem Liebespaar gewidmet ist. Das Fehlen des Kontinuums ist, wie die Analyse zeigt, semantisch bedingt.

VERZEICHNIS DER ABKÜRZUNGEN UND DER LITERATUR

1. Abkürzungen sowie Ausgaben und Literatur nach ihren Siglen

- Balakirev-VP:** Balakirev, Milij Alekseevič, *Vospominanija i pis'ma (Erinnerungen und Briefe)*, hg. von Ju. A. Kremlev, A. S. Ljapunov, E. L. Frid, Leningrad 1962.
- ČB:** *P. I. Čajkovskij, Pis'ma k blizkim. Izbrannoe (Briefe an Verwandte. Auswahl)*, hg. und kommentiert von Vladimir A. Ždanov, Moskau 1955.
- ČD:** *Čajkovskij, Dnevnik (Die Tagebücher)*, hg. von Ippolit I. Čajkovskij, Vorwort von Sergej Čemodanov, Anmerkungen von Nikolaj T. Žegin, Moskau / Petrograd 1923, Nachdruck St. Petersburg 1993. – deutsch: siehe ČT.
- ČJu 1-2:** *P. I. Čajkovskij, Perepiska s P. I. Jurgensonom (Čajkovskij, Briefwechsel mit P. I. Jurgenson)*, hg. von Vladimir A. Ždanov und Nikolaj T. Žegin, 2 Bände, Moskau 1938-1952.
- ČM 1-3:** *P. I. Čajkovskij, Perepiska s N. F. fon -Mekk (Briefwechsel mit N. F. fon Mekk)*, hg. von Vladimir A. Ždanov und N. T. Žegin, 3 Bände, Moskau 1934-1936. Deutsche Auswahl Ausgabe siehe: *Teure Freundin*.
- ČMN:** *Muzykal'noe nasledie Čajkovskogo. Iz istorii ego proizvedenij (Das musikalische Erbe Čajkovskijs. Aus der Geschichte seines Schaffens)*, hg. von Ksenija Ju. Davydova, Vladimir V. Protopopov und Nadežda V. Tumanina, Moskau 1958.
- ČPSS 1-63:** *P. Čajkovskij, Polnoe sobranie sočinenij (Sämtliche [musikalischen] Werke)*, Band 1-62, Moskau (und Leningrad) 1940-1971, und Band 63 [Kirchenmusik], Moskau 1990.
- ČPSS I-XVII:** *P. Čajkovskij, Polnoe sobranie sočinenij. Literaturnye proizvedenija i perepiska (Sämtliche Werke. Literarische Arbeiten und Briefe)*, Band I-XVII (I und IV mit den Tage- und Notizbüchern sind nicht erschienen), Moskau 1953-1981.
- ČS:** *Tematiko-bibliografičeskij ukazatel' sočinenij P. I. Čajkovskogo / Thematic and Bibliographical Catalogue of P. I. Čajkovskijs Works*, hg. von Polina E. Vajdman, Ljudmila Z. Korabel'nikova, Valentina V. Rubcova, Moskau 2003. (Durchgehend auf Russisch, Titel und Werktitel sowie einige Verzeichnisse zusätzlich in Englisch, Notencipits zu Opern und Vokalwerken mit kyrillischen Textincipits und deren Transliteration. Russisch-englische Ausgabe in Vorbereitung: siehe NČE, Serie XII.)
- ČSt:** *Čajkovskij-Studien*. Im Auftrag der Čajkovskij-Gesellschaft Klin – Tübingen, hg. von Thomas Kohlhase, Band 1 ff., Mainz seit 1995.
- ČT:** *Peter Tschaikowski, Die Tagebücher*, hg. von Ernst Kuhn, Berlin 1992.
- Dammann:** Dammann, Susanne, *Gattung und Einzelwerk im symphonischen Frühwerk Čajkovskijs*, Stuttgart 1996.
- DiG:** *Dni i gody P. I. Čajkovskogo. Letopis' žizni i tvorčestva (Tage und Jahre P. I. Čajkovskijs. Chronik seines Lebens und Schaffens)*, zusammengestellt von Èvelina Zajdenšnur, Vasilij A. Kiselev, Aleksandra A. Orlova und Nikolaj Šemanin, hg. von Vasilij V. Jakovlev, Moskau / Leningrad 1940.
- GCMMK:** *Gosudarstvennyi Central'nyi muzej muzykal'noj kul'tury imeni M. I. Glinki (Staatliches Zentrales Museum für Musikkultur – "Glinka-Museum")*, Moskau.
- GDMČ:** *Gosudarstvennij Dom-muzej P. I. Čajkovskogo v Klinu (Staatliches Čajkovskij-Haus-Museum in Klin)*, Klin / Bezirk Moskau.
- KaschkinE:** Nikolai Kaschkin, *Meine Erinnerungen an Peter Tschaikowski*, hg. von Ernst Kuhn, Berlin 1992 (= musik konkret 1).

- KaškinV:** Nikolaj Dmitrievič Kaškin, *Vospominanija o P. I. Čajkovskom (Erinnerungen an P. I. Čajkovskij)*, hg. von Sergej I. Šlifštejn, Moskau²/1954.
- Kohlhase/Sinf. Nr. 6:** *Pjotr Iljitsch Tschaikowsky, Symphonie Nr. 6.* [Taschenpartitur.] *Einführung und Analyse von Thomas Kohlhase*, München / Mainz 1983.
- Laroche/Aufsätze:** Hermann Laroche, *Peter Tschaikowsky, Aufsätze und Erinnerungen*, hg. von Ernst Kuhn, Berlin 1993 (= musik konkret 5).
- Laroš/stat'i:** German Avgustovič Laroš, *Sobranie Muzykal'no-kritičeskijh statej (Gesammelte musikkritische Aufsätze)*, hg. von Nikolaj D. Kaškin und Vasilij V. Jakovlev, Bd. 2 (über Čajkovskij) Teil 1 und 2, Moskau 1922-1924.
- LebenČ:** Modest Tschaikowsky, *Das Leben Peter Iljitsch Tschaikowsky's*, deutsch von Paul Juon, 2 Bände, Moskau / Leipzig 1900-1903; gekürzte deutsche Ausgabe von Žizn'Č.
- NČE:** *Petr Il'ič Čajkovskij, Novoe polnoe sobranie sočinenij / New Edition of the Complete Works*, Moskau / Mainz seit 1993.
- RNB:** *Rossijskaja nacional'naja biblioteka (Russische Nationalbibliothek)*, St. Petersburg.
- Stasov/Čajkovskij:** V. V. Stasov – P. I. Čajkovskij, *Neizdannie pis'ma*, opubl. *Russkaja mysl', ežemesjačnoe literaturno-političeskoe izdanie (Stasov – Čajkovskij, Unveröffentlichte Briefe*, in: *Die russische Meinung, monatliche literatur-politische Ausgabe*), Moskau 1880-1918, Bd. 3, 1909.
- VMOMK**, siehe: **GCMMK**
- Žizn'Č:** Modest Il'ič Čajkovskij, *Žizn' Petra Il'iča Čajkovskogo (Das Leben P. I. Čajkovskijs)*, 3 Bände, Moskau 1900-1902.

2. Musikalien

2.1 Werke Petr Čajkovskijs

Sämtliche Werke Čajkovskijs werden – soweit nicht anders vermerkt – nach ČPSS oder, sofern erschienen, nach NČE zitiert.

2.2 Werke anderer Komponisten (Auswahl)

- Balakirev**, Milij Alekseevič (Hg.), *Sbornik russkich narodnyh pesen (Sammelband russischer Volkslieder)*, Leipzig 1895.
- Balakirev**, Milij Alekseevič, *Myzyka k Tragedii U. Šekspira "Korol' Lir" (Musik zu Shakespeares Tragödie "King Lear")* partitura, Moskau 1969.
- Balakirev**, Milij Alekseevič, *Tamara. Simfoničeskaja poëma dlja orkestra na stihotvorenije M. Iu. Lermontova (Tamara. Sinfonische Dichtung für Orchester nach Versen von Lermontov)*, partitura, Moskau 1955.
- Balakirev**, Milij Alekseevič, *Romansy i pesni dlja golosa s fortepiano (Lieder und Romanzen für Gesang und Klavier)*, Heft 1, Moskau 1978.
Darin: *Pesnja zolotoj rybki (Das Lied vom goldenen Fischlein)*, S. 70-74.
- Berlioz**, Hector, *New Edition of the Complete Works*, hg. von H. Macdonald u. a., Kassel 1967 ff. (25 Bde.).
- Borodin**, Alexander, *In the steppes of Central Asia, Eine Steppenskizze aus Mittelasien* for Orchestra, Eulenburg Taschenpartitur Nr. 833, London u. a. o. J.
- Bülow**, Hans von, *Ballade für großes Orchester nach Uhlands Dichtung "Des Sängers Fluch"*, komponiert und Seiner Königlichen Hoheit dem Großherzog Friedrich von Baden in ehrerbietiger Dankbarkeit zugeeignet, Partitur, Berlin o. J. (Pl. Nr. S. 6327).

- Chopin**, Frederic, *Complete Works for the Piano*, hg. v. James Huneker, Vol. 1552, Book V: Ballades (Mikuli), New York, o. J.
- Dargomyžskij**, Aleksandr Sergeevič, *Rusalka. Opera v 4 dejstviah, sjužet zaimstvovan iz poémy A. Puškina*, Partitura (*Rusalka, Oper in 4 Akten nach einem Sujet von A. Puschkin*, Partitur), hg. v. P. A. Lamm (2 Bde.), Moskau 1949.
- Dargomyžskij**, Aleksandr Sergeevič, *Sočinenija dlja simfoničeskogo orkestra (Werke für Sinfonieorchester)*, hg. v. M. S. Pekelis, Moskau 1967.
- Glazunov**, Aleksandr, *Sten'ka Razin (Stenka Rasin), simfoničeskaja poéma*, Partitur, Moskau 1979.
- Glinka**, Mihail Ivanovič, *Polnoe sobranie Sočinenij (Gesamtausgabe)*, hg. v. Vissarion Jakovlevič Šebalin, Moskau 1956.
Tom 2, *Sočinenija dlja orkestra (Orchesterwerke)*. Darin:
Ispanskaja Uvertjura (Spanische Ouvertüre) Nr. 1, Recuerdos de Castilla (Erinnerungen an Kastilien).
Ispanskaja Uvertjura (Spanische Ouvertüre) Nr. 2, Souvenir d'une nuit d'été à Madrid.
Tom 14A, 14B, *Ruslan i Ljudmila (Ruslan und Ludmila)*. Volšebnaja opera v pjati dejstviah, Partitur, Moskau 1966.
Tom 50, *Ruslan i Ljudmila*. Volšebnaja opera v pjati dejstviah. Pereloženie dlja penija s fortepiano, Klavierauszug, hg. v. G. V. Kirkor, Moskau 1967.
- Glinka**, Michael, *Kamarinskaja*. Fantasie über zwei russische Lieder für Orchester, bearbeitet von Alexander Glasunow und Nikolai Rimsky-Korsakow, Studienpartitur, Frankfurt: Belaieff o. J.
- Glinka**, Mihail Ivanovič, *Žizn' za Carja*, opera v četyreh dejstviah s épilogom. Stihi Barona Rozena. Novoe izdanie peresmotrennoe i ispravlennoe N. A. Rimskim-Korsakovym i A. K. Glasunovym. *Das Leben für den Zaren*, Oper in vier Akten mit Epilog, Text von Baron Rosen, Deutsch von Hans Schmidt, neue, von Rimsky-Korsakow und A. Glasunow revidierte Ausgabe, Klavierauszug von A. Winkler, Leipzig: Belaieff 1907.
- Liszt**, Franz, *Musikalische Werke*, hg. von der Franz Liszt Stiftung, Leipzig 1907-1936 (34 Bde.).
- Litolff**, Henry, *Ouverture zu "Die Girondisten", Trauerspiel von Robert Griepenkerl*, op. 80, Braunschweig: Henry Litolff o. J.
- Litolff**, Henry, *Ouvertüre zu "Maximilian Robespierre", Trauerspiel von Robert Griepenkerl*, op. 55, Braunschweig / New York: Henry Litolff o. J.
- Mendelssohn-Bartholdy**: *Felix Mendelssohn Bartholdy's Werke*, kritisch durchgesehene Ausgabe, hg. von Julius Rietz, Leipzig 1874-77 (19 Bde).
Serie 1, Symphonien für Orchester.
Serie 2, Ouverturen für Orchester.
Darin: Nr. 7: *Ouverture zu Shakespeares Sommernachtstraum* op. 21.
Nr. 8: *Ouverture zu den Hebriden (Fingalshöhe)* op. 26.
Nr. 9: *Ouverture Meeresstille und glückliche Fahrt* op. 27.
Nr. 10: *Ouverture zum Märchen von der schönen Melusine* op. 32.
- Musorgskij**, Modest, *Boris Godunow, Oper in vier Aufzügen mit einem Prolog*, Originalfassung (1874) Klavierauszug, Edition Breitkopf Nr. 8563, Wiesbaden o. J.
- Musorgskij**, Modest, *Hovanščina (Chowanschtschina). Narodnaja muzykal'naja drama v pjati dejstviah*, hg. von Pavel Lamm, Instrumentation von D. Šostakovič, Partitur, Moskau 1964.

- Musorgskij**, Modest, *Pesni i pljaski smerti* (*Lieder und Tänze des Todes*), Singstimme und Klavier, *Complete works*, Bd. 15, hg. von Paul Lamm, New York, o. J.
- Rimskij-Korsakov**, Nikolaj Aleksandrovič, *Polnoe sobranie sočinenij* (*Gesamtausgabe*), hg. v. A. Rimskij-Korsakov u. a., Moskau 1946-70.
Tom 19A, *Sočinenija dlja orkestra* (*Orchesterwerke*), hg. v. G. Kirkor, Moskau 1951.
Darin: *Sadko*, Des-Dur op. 5.
1. Fassung (1867): "*Sadko*", *muzykal'naja kartina. Ėpizod iz biliny o Sadko novgorodskom goste*. ("Sadko", *musikalisches Bild für Orchester. Eine Episode aus der Byline von Sadko, dem Kaufmann aus Novgorod*.)
 2. Fassung (1879/80): "*Sadko*", *muzykal'naja kartina dlja orkestra* ("*Sadko*", *musikalisches Bild für Orchester*).
 3. Fassung (1891/92): Titel wie 2. Fassung.
- Tom 19B, *Sočinenija dlja orkestra*, hg. von G. V. Kirkor, Moskau 1951.
Darin: *Fantazija na serbskie temy* (*Fantasie auf Serbische Themen*) op. 6.
Tom 20, *Sočinenija dlja orkestra*, hg. von G. V. Kirkor, Moskau 1954. Darin: *Skazka* (*Märchen*) op. 29.
Tom 21, *Sočinenija dlja orkestra*, hg. von I. N. Iordan, Moskau 1958. Darin: *Svetlij Prazdnik* (*Russische Ostern*) op. 36.
- Rossini**: *Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini* – Sezione prima – Opere teatrali.
Volume 19, *Otello*, hg. von Michael Collins.
Volume 39, *Guillaume Tell*, hg. von Elizabeth C. Bartlet. Pesaro 1992.
- Rubinstein**, Anton, *Océan*, 2^{ième} Symphonie C-Dur pour Orchestre composée et dédiée à Franç. Liszt, Leipzig chez Bartholf Senff, Nouvelle Edition en sept Morceaux, 1885.
- Rubinstein**, Anton, *Don Quixote. Musikalisches Charakterbild. Humoreske für Orchester* op. 87. Bartholf Senff, Leipzig. Nachruck: Musikproduktion Jürgen Höflich, München 2004.
- Schubert**: *Franz Schubert, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Lieder Bd. 1, Teil b, hg. v. Walther Dürr, Kassel 1970.
- Schumann**: *Robert Schumanns Werke*, hg. von Clara Schumann, Johannes Brahms u. a., Leipzig 1881-93, Serie 1-14, 34 Bde.
Serie I, *Symphonien für Orchester*. Partitur.
Serie II, *Ouverturen für Orchester*. Darin: *Ouverture zu Hermann und Dorothea* h-Moll op. 136.
Serie IX, *Größere Gesangswerke mit Orchester oder mit mehreren Instrumenten*.
Bd. 4: *Manfred*, Dramatisches Gedicht in drei Abteilungen von Lord Byron, op. 115.
- Stravinsky**, Igor, *L'Oiseau de Feu*, conte dansé en 2 tableaux, composé d'après le conte national russe par M. Fokine, Partition d'orchestre Edition Schott 6461, Mainz [ca. 1994].
- Vilboa**, K. (Hg.), *Russkie narodnye pesni* (*Russische Volkslieder*), Petersburg 1860.
- Wagner**, Richard, *Sämtliche Werke*, hg. v. Carl Dahlhaus u. a., Mainz 1970 ff.
Bd. 4/I-IV *Der fliegende Holländer*.
Bd. 10,I *Der Ring des Nibelungen, Das Rheingold*.
Bd. 13,I-III *Götterdämmerung*.
Bd. 17 *Klavierlieder*. Darin: *Les deux Grenadiers*, Text von Heinrich Heine, übersetzt von Francois-Adolphe Loeve-Veimar. S. 45-51.
- Wagner**, Richard, *Die Walküre*, Vollständiger Klavier Auszug von Karl Klindworth, Mainz u. a. o. J.

3. Schrifttum

3.1 Literarische Vorlagen zu den untersuchten Werken Čajkovskijs

Das Gewitter / Groza:

Ostrovskij, Aleksandr Nikolaevič, *Groza, Sobranie sočinenij*, Bd. 2, hg. von G. I. Vladikin, A. I. Revjakin und V. A. Filipov, Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudožestvennoj literatury, Moskau 1959.

Deutsch: Ostroffski, Alexander, *Gewitter, Drama in fünf Akten (sechs Bildern)*, deutsch von Johannes von Guenther, Berlin: Drei Masken 1948.

Romeo und Julia / Romeo i D žul'etta:

Shakespeare, William, *Romeo and Juliet (Romeo und Julia)*.

Englisch / deutsch: übersetzt und herausgegeben von Herbert Geisen, Stuttgart: Reclam²/1983.

Deutsch: William Shakespeare, *Romeo und Julia*, übersetzt von August Wilhelm Schlegel, hg. von Dietrich Klose, Stuttgart: Reclam 2002.

Russisch: *Polnoe sobranie sočinenij Villiama Šekspira v perevode russkih pisatelej*. Izdanie tretie, ispravlennoe i dopolnennoe pod" redakciej Nik. Vas. Gerbelja (William-Shakespeare-Gesamtausgabe in Übersetzung russischer Schriftsteller. Dritte verbesserte und ergänzte Ausgabe, hg. von Nikolaj Vasil'evič Gerbel'), Bd. 3, Petersburg 1880.

Der Sturm / Burja:

The works of Shakespeare, edited for the syndics of the Cambridge University Press by Sir Arthur Quillet-Couch and John Dover Wilson. *The Tempest*, Cambridge⁴/1957.

Deutsch: *Shakespeares Dramatische Werke*, übersetzt von August Wilhelm von Schlegel und Ludwig Tieck, hg. von Alois Brandl, Bd. 3, Leipzig / Wien 1897.

Francesca da Rimini / Fran česka da Rimini:

Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, hg. von Giuseppe Vandelli, Testo critico della Società Dantesca Italiana, Mailand 1985.

Französisch / italienisch: Dante Alighieri, *La divine comédie*, 1. L'enfēr, Paris 1861 (mit Illustrationen von Gustave Doré). [Von Čajkovskij gelesene Ausgabe.]

Russisch: Dante Alig'eri, *Božestvennaja komedija <Ad>*, per. V. A. Petrov, Petersburg 1871. [Russische Übersetzung im Besitz Čajkovskijs.]

Deutsch: Dante Alighieri, *Die Göttliche Komödie*, übersetzt von Hermann Gmelin, Stuttgart 1987.

"1812 god", Toržestvennaja Uvertjura op. 49:

Jazykov, Nikolaj Mihajlovič, *Francuzy v Moskve 1812 g (Die Franzosen in Moskau im Jahre 1812)*, in: *Moskva v rodnoj poézii (Moskau in der heimischen Dichtung)*, sbornik pod redakciej S. I. Ponomareva, Petersburg 1880.

Manfred, Simfonia v četyreh kartinah po dramati českoj poéme Bajrona op. 58:

Lord Byron, *Manfred, a Dramatic Poem, The Complete Poetical Works*, hg. von Jerome J. MacGann, Bd. 6, Oxford: Clarendon 1986.

Deutsch: *Byrons Werke*, übersetzt von W. Schäffer u. a., Leipzig, Wien [1900].

Hamlet / Gamlet, Uvertjura-Fantazija op. 67:

Shakespeare, William, *Hamlet*.

Englisch / deutsch: Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Holger M. Klein, Stuttgart: Reclam 1984.

Russisch: *Polnoe sobranie sočinenij Villiama Šekspira v perevode russkih pisatelej*. Izdanie tretie, ispravlennoe i dopolnennoe pod redakciej Nik. Vas. Gerbelja

(William-Shakespeare-Gesamtausgabe in Übersetzung russischer Schriftsteller. Dritte verbesserte und ergänzte Ausgabe, hg. von Nik. Vas. Gerbel'), Bd. 3, Petersburg 1880.

Schauspielmusik zu Hamlet / Muzyka k tragedii U. Šekspira *Gamlet* op. 67 bis:

Alexandre Dumas – Paul Meurice, HAMLET Prince de Danemark (SHAKESPEARE'S Hamlet, prince of Denmark), Drame en cinq actes, en vers, Paris: Calmann Lévy 1889.

Der Wojewode / Voevoda, Simfoničeskaja ballada po odnoimennomu proizvedeniju Mickeviča-Puškina:

A. S. Puškin, *Stihotvorenija (Gedichte)* Bd. 1, hg. v. G. Lapkina, Leningrad 1954.

3.2 Briefe und Schriften Čajkovkijs

Perepiska M. A. Balakireva s P. I. Čajkovskim (Briefwechsel von M. A. Balakirev mit P. I. Čajkovskij), hg. von S. Ljapunov, St. Petersburg u. a. o. J.

Muzykal'nye fel'etony i zametki Petra Il'iča Čajkovskogo (Musikalische Feuilletons und Aufzeichnungen Peter Il'ič Čajkovskijs), hg. von G. Laroš, Moskau 1898.

Deutsch in Auswahl: Tschaikowski, Peter, *Erinnerungen und Musikkritiken*, hg. von Richard Petzold u. Lothar Fahlbusch, Übersetzung v. Lothar Fahlbusch, Ute Petzold u. Heinrich Stümcke, Redaktion der Übersetzungen Lothar Fahlbusch, Wiesbaden 1974.

Pis'ma P. I. Čajkovskogo i S. I. Taneeva (Die Briefe P. I. Čajkovskijs mit S. I. Taneev), hg. von M. Čajkovskij, Moskau [1916].

P. I. Čajkovskij, Pis'ma k rodnym (Briefe an die Familie), Band 1 (1850-1879), hg. von V. Ždanov, Moskau 1940. [Band 2 ist nicht erschienen.]

P. I. Čajkovskij – S. I. Taneev, Pis'ma (Briefe), hg. von V. Ždanov, Moskau 1951.

Čajkovskij o programnoj muzyke. Izbrannye, otryvki iz pisem i statej (Čajkovskij über die Programm Musik. Ausschnitte aus Briefen und Aufsätzen), hg. von I. Kunin, Moskau / Leningrad 1952.

P. I. Čajkovskij o narodnom i nacional'nom élemente v muzyke (Čajkovskij über das Volks- und Nationalelement in der Musik), Moskau 1953.

Čajkovskij i zarubežnye muzykanty. Izbrannye pis'ma inostrannyh korrespondentov (Čajkovskij und ausländische Musiker. Ausgewählte Briefe ausländischer Briefpartner), hg. von N. Alekseev, Leningrad 1970.

Petr Il'ič Čajkovskij / Pjotr Iljitsch Tschaikowski, zusammengestellt von Ks. Ju. Davydova, I. G. Sokolinskaja und P. E. Vajdman, hg. von E. M. Orlova, Moskau / Leipzig 1978 (russisch / deutsch). [Bildband.]

Čajkovskij / Tschaikowsky 1840-1983, zusammengestellt von G. Belonovič und S. Kotomina, hg. von L. Sidel'nikov, 2 Bände, Moskau 1990 (russisch / englisch). [Bildband.]

Čajkovskijs Autobiographie, in: Tschaikowsky-Gesellschaft. Mitteilungen Heft 7, hg. v. Thomas Kohlhasse, Tübingen 2000.

P. I. Čajkovskij, Artikel *Golos iz moskovskogo muzykal'nogo mira (Stimme aus der Moskauer musikalischen Welt)*, in: *Sovremennaja letopis'*, Nr. 16, St. Petersburg, 4. Mai 1869.

P. I. Čajkovskij, [*Brief an die Redaktion von Golos*], in: *Sankt-Petersburgskie vedomosti*, Nr. 59, 1. März 1873.

P. I. Čajkovskij, [*Brief vom 9. März 1879 an den Dirigenten Édouard Colonne*], in: *Revue et Gazette musicale*, Nouvelles diverses, Paris 16. März 1879.

3.3 Sekundärliteratur

- Abel**, Jörg Michael, *Die Entstehung der sinfonischen Musik in Russland*, Berlin 1996.
- Abraham**, Gerald, *On Russian Music*, London 1939.
- ders. (Hg.), *Tchaikovsky – a symposium*, London²/1946.
- ders., *Slavonic and Romantic music. Essays and Studies*, London 1968.
- ders., *On Russian Music*, New York 1970.
- Altmann**, Günter, *Musikalische Formenlehre*, München²/1984.
- Al'švang**, Arnol'd Aleksandrovič, *Opyt analiza tvorčestva P. I. Čajkovskogo (1864-1878)* (*Versuch einer Analyse der Werke P. I. Čajkovskijs*), Moskau / Leningrad 1950.
- ders., *P. I. Čajkovskij*, Moskau 1959.
- Assafjew**, Boris, *Die Musik in Rußland, von 1800 bis zur Oktoberrevolution 1917*, hg. von Ernst Kuhn, Berlin 1998 (= musik konkret 9).
- M. A. Balakirev i V. V. Stasov, Perepiska (Briefwechsel)* Bd. 1, hg. v. Anastasija Sergeevna Ljapunova, Moskau 1970.
- Bartlett**, Rosamund, *Wagner and Russia*, Cambridge 1995.
- Beaujean**, Alfred, *Der Sturm, Sinfonische Fantasie nach Shakespeare op. 18*, in: Lexikon der Orchestermusik Romantik Bd. S-Z, hg. von Wulf Konold, München 1989.
- Bergfeld**, J., *Die formale Struktur der "Symphonischen Dichtungen" Franz Liszts*, Diss. Berlin 1931.
- Bernandt**, Gr., *Sergej Ivanovič Taneev*, Moskau / Leningrad 1950.
- Bobéth**, Marek, *Petr Ill'ič Čajkovskij und Hans von Bülow*, in: ČSt 3, Mainz 1998, S. 355-366.
- ders., *Čajkovskij und das "Mächtige Häuflein"*, in: ČSt 1, Mainz 1995, S. 63-8.
- Bohn**, Emil, *Die Nationalhymnen der europäischen Völker*, Breslau 1908.
- Brown**, David, *Tchaikovsky. A biographical and critical study*, 4 Bde., London 1978-1991.
- ders., *Peter I. Tschaikowsky im Spiegel seiner Zeit*. Aus dem Englischen von Tobias Döring, Mainz 1996.
- Braun**, Lucinde (siehe auch: Lauer, Lucinde), *Studien zur russischen Oper im späten 19. Jahrhundert*, Mainz 1999 (= ČSt 4).
- Bülow**, Hans von, *Briefe und Schriften*, hg. von Marie von Bülow, Bd. III, Leipzig 1896.
- Bürger**, Gottfried August, *Sämmtliche Gedichte*, hg. v. Gustav Hempel, Berlin o. J.
- Cherbuliez**, Antoine-E., *Tschaikowsky und die russische Musik*, Rüslikon / Zürich 1948.
- Chochlow**, Ju. N., *Die II. Orchestersuite von P. I. Tschaikowsky*, in: Schriften des Tschaikowsky-Studio, Hamburg 1965, S. 13-19.
- Dahlhaus**, Carl, *Liszt's Bergsymphonie und die Idée der symphonischen Dichtung*, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz 1975, Berlin 1976, S. 96-130.
- ders., *Die Musik des 19. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft VI*, Wiesbaden 1980.
- Dammann**, Susanne, *Überlegungen zu einer problemgeschichtlichen Untersuchung von Čajkovskijs 4. Sinfonie*, in: ČSt 1, Mainz 1995, S. 87-102.
- dies., *Gattung und Einzelwerk im symphonischen Frühwerk Čajkovskijs*, Stuttgart 1996.
- Dissinger**, Bettina, *Čajkovskij als Opernübersetzer, Zur russischen Bearbeitung von "Figaros Hochzeit" für eine Aufführung des Moskauer Konservatoriums*, in: Tschaikowsky-Gesellschaft. Mitteilungen Heft 9, hg. v. Thomas Kohlhasse, Tübingen 2002, S. 3-17.
- Dömling**, Wolfgang, *Franz Liszt und seine Zeit*, Laaber 1985.
- Dolžanskij**, A. N., *Simfoničeskaja muzyka Čajkovskogo (Čajkovskijs Sinfonik)*, Leningrad 1981.

- Dombaev, G.**, *Tvorčestvo P. I. Čajkovskogo v materialah i dokumentah (Das Schaffen P. I. Čajkovskijs nach Materialien und Dokumenten)*, hg. von G. Bernandt, Moskau 1958.
- Ewals, Leo**, *Ary Scheffler, sa vie et son oeuvre*, Nimegue 1987.
- Floros, Constantin**, *Gustav Mahler II, Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung*, Wiesbaden²/1987.
- Garden, Edward**, *Balakirev, A Critical Study of his Life and Music*, London 1967.
- ders., *Tschaikowsky – Leben und Werk*, aus dem Englischen übertragen von Konrad Küster, Stuttgart 1986. (Engl. Originalausgabe: *The Master Musicians. Tchaikovsky*, London 1973.)
- Gardner, Johann von**, *System und Wesen des russischen Kirchengesanges*, Wiesbaden 1976.
- Gaub, A.**, *Balakirevs "Tamara", Entstehung, Analyse, Programmatik*, in: Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 13, Laaber 1995, S. 165-200.
- Griffiths, Steven**, *A Critical Study of the Music of Rimsky-Korsakov, 1844-1890*, New York / London 1989.
- Grönke, Kadja**, *Frauenschicksale in Čajkovskijs Puškin-Opern*, Mainz 2002 (= ČSt 5).
- dies., *Moskau in der russischen Oper*, in: Loos, Helmut (Hg.), *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig*, Heft 8, Chemnitz 2002, S. 30-41.
- Gronzona, Marco**, *Otello, una tragedia napoletana*, Lucca 1997.
- Hanslick, Eduard**, *Vom Musikalisch-Schönen*, Darmstadt, Sonderausgabe MCMLXV, unveränderter reprographischer Nachdruck der 1. Auflage, Leipzig 1854.
- Heitz, Sergius, Erzpriester (Hg.)**, *Der Orthodoxe Gottesdienst*, Mainz o. J.
- Ippolitow-Iwanow, Michail**, *Meine Erinnerungen an 50 Jahre russischer Musik*, Berlin 1993 (= musik konkret 6).
- Istorija ruskoj muzyki (Geschichte der russischen Musik)*, Bd. 2, hg. v. Nadežda Tumanina, Moskau 1958.
- Hoprova, T.**, *Anton Grigor'evič Rubinštejn (1829-1894), populjarnaja monografija (Anton Rubinštejn, populäre Monographie)*, Leningrad²/1987.
- Kandinskij, Aleksandr**, *Simfoničeskie proizvedenija M. A. Balakireva (Balakirevs Sinfonik)*, Moskau 1960.
- Kaškin, Nikolaj D.**, *Izbrannie stat'i o P. I. Čajkovskom (Ausgewählte Aufsätze über Čajkovskij)*, Moskau 1954.
- Klimenko, Ivan Aleksandrovič**, *Moi vospominanija o Petre Iliče Čajkovskom (Meine Erinnerungen an P. I. Čajkovskij)*, Rjazan' 1908.
- Kluge, Friedrich (Hg.)**, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin²⁰/1967.
- Knorr, Iwan**, *Peter Tschaikowsky*, in: *Berühmte Musiker. Lebens- und Charakterbilder nebst Einführung in die Werke der Meister*, Bd. 11, Berlin 1900.
- Kohlhase, Thomas**, *Tschaikowskys Es-Dur Symphonie (Rekonstruktion) und seine Idee einer Sinfonie "Das Leben" (Entwürfe 1890-1893)*, in: Schriften des Tschaikowsky-Studio, Heft 1, Hamburg 1965, S. 22-25.
- ders., *Tschaikowsky als Kirchenmusiker. Die Vsenoščnaja und ihre liturgischen Vorlagen*, in: Thomas Kohlhase / Volker Scherliess (Hg.), *Festschrift Georg von Dadelsen zum 60. Geburtstag*, Stuttgart 1978, S. 189-229.
- ders., *Pjotr Iljitsch Tschaikowsky, Sinfonie Nr. 6 h-Moll, op. 74 "Pathétique", Einführung und Analyse*, Taschenpartitur, Mainz 1983.
- ders., *Hermann Laroche – ein russischer Hanslick*, in: Hermann Laroche, Peter Tschaikowsky. Aufsätze und Erinnerungen, hg. von Ernst Kuhn, Berlin 1993 (= musik konkret 5).

- ders., *Die Tschaikowsky-Feier 1902 in Bad Pyrmont und der Vortrag von Hugo Riemann*, in: Tschaikowsky-Gesellschaft, Festschrift Tübingen 1993, S. 143-159.
- ders., *Internationales Čajkovskij-Symposium, Tübingen 1993*. Bericht, Mainz 1995 (= ČSt 1).
- ders., *Einführungen in ausgewählte Werke Petr Il'ič Čajkovskijs*, Mainz 1996. (= ČSt 2).
- ders., *Čajkovskijs Wagner-Rezeption – Daten und Texte*, in: ČSt 3, Mainz 1998, S. 299-326.
- ders., Artikel "Čajkovskij, Tschaikowsky, Tchaikovsky Petr Il'ič", in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Personenteil 3, Kassel u. a. 2000, Sp. 1596-1655.
- ders. (Zusammenstellung), *Čajkovskij als Dirigent, Selbstzeugnisse und Äußerungen von Zeitgenossen*, in: Tschaikowsky-Gesellschaft. Mitteilungen Heft 7, Tübingen 2000, S. 62-90.
- ders. (Zusammenstellung), *Čajkovskij und Mozart, Texte aus Čajkovskijs Schriften, Briefen und Tagebüchern*, in: Tschaikowsky-Gesellschaft. Mitteilungen Heft 8, Tübingen 2001, S. 37-46.
- ders., *Čajkovskij und das Volkslied*, in: Tschaikowsky-Gesellschaft. Mitteilungen Heft 8, Tübingen 2001, S. 123-190.
- ders., unter Mitarbeit von Polina Vajdman, *Kritischer Bericht zur Partiturausgabe von P. I. Čajkovskijs 6. Sinfonie ("Pathétique"). Deutsche Originalfassung des in Band 39a der Neuen Čajkovskij-Gesamtausgabe (NČE) in englischer und russischer Übersetzung gedruckten Textes*, in: ČSt 7, Mainz 2005, S. 183-355.
- Laroš**, G. A., *Sobranie muzykal'no-kritičeskijh statej (Sammlung musikkritischer Aufsätze)*, Bd. II, Moskau 1922.
- Lauer**, Lucinde (siehe auch: Braun, Lucinde), *Čajkovskijs Pikovaja Dama und die Tradition der französischen Opéra-comique-Ballade*, in: ČSt 1, Mainz 1995, S. 199-205.
- dies., *Čajkovskij und Mozart – ein Leserbrief Čajkovskijs von 1881*, in: ČSt 3, Mainz 1998, S. 535-538.
- Lažečnikov**, I. I., *Polnoe sobranie sočinenij (Gesamtausgabe)*, Bd. 21, Moskau 1900. Darin: *Opričnik (Der Opritschnik)*, tragedija v pjati dejstviah v stihah.
- Lehmann**, Dieter, *Čajkovskijs Ansichten über deutsche Komponisten*, in: ČSt 1, Mainz 1995, S. 207-216.
- Liszt**, Franz, *Gesammelte Schriften*, hg. von L. Ramann, 6 Bde. Leipzig 1880-1883.
- Liszt**, Franz, *Briefe*, gesammelt und herausgegeben von La Mara, 8 Bde., Leipzig 1893-1905.
- Liturgikon, «Messbuch» der byzantinischen Kirche* von Neophytos Edelby, Recklinghausen 1967.
- Livanova**, Tamara, *Glinka, tvorčeskij put' (Glinka, der Schaffensweg)*, Moskau 1955.
- Majkov**, Appolon Nikolaevič, *Pol'noe sobranie sočinenij (Gesamtausgabe)*, Petersburg 1901.
- Mickiewicz**, Adam, *Dzieła Wierze (Sämtliche Werke)* Bd. 1, Warschau 1955.
Deutsch: *Balladen und Romanzen von Adam Mickiewicz*, Übersetzung von Dr. Albert Weiß, Leipzig 1874.
- Mickiewicziana*, hg. von Janusz Odrowaz-Pieniazek, Bd. II, Darmstadt 1993.
- Morgenstern**, Ulrich, *Volksmusikinstrumente und instrumentale Volksmusik in Rußland*, Berlin 1995.
- Mühlbach**, Marc, *Russische Musikgeschichte im Überblick, Ein Handbuch*, hg. von Ernst Kuhn, Berlin 1994.
- Müller**, Claudia, *"Mein Arbeitssystem ist ganz und gar das eines Handwerkers", Anmerkungen zu Čajkovskijs Schaffensweise*, in: Tschaikowsky-Gesellschaft. Mitteilungen Heft 5, hg. von Thomas Kohlhase, Tübingen 1998, S. 26-46.

- Müller**, Ulrich und Wapnewski, Peter (Hg.), *Richard-Wagner-Handbuch*, Stuttgart 1986.
- Muzykal'noe nasledie P. I. Čajkovskogo. Spravočnik (Das musikalische Erbe P. I. Čajkovskijs. Ein Handbuch)*, hg. von G. Dombaev, Moskau 1958.
- Neef**, Sigrid, *Die Russischen Fünf*, Berlin 1992.
- dies., *Handbuch der russischen und sowjetischen Oper*, Berlin 1993.
- Niemann**, Walter, *Peter Tschaikowsky, Francesca da Rimini op. 32*, Musikführer No. 239, Leipzig 1902.
- Ogolevec**, A. S. (Hg.), *List, Šuman i Berlioz v Rossii (Liszt, Schumann und Berlioz in Rußland)*, Moskau 1954.
- Orlova**, Alexandra, *Iz istorii programmy simfonii "Manfred" Čajkovskogo (Aus der Geschichte der Programm-Symphonie "Manfred" von Čajkovskij)* in: Sovetskaja muzyka 1961, Heft 2, S. 69-73.
- Poznansky**, Alexander, *Tchaikovsky The Quest of the Inner Man*, New York 1991.
- ders., *Čajkovskijs Homosexualität und sein Tod - Legenden und Wirklichkeit*, (aus dem Russischen von Irmgard Wille), ČSt 3, Mainz 1998, S. 9-135.
- ders., *P. I. Čajkovskijs Autobiographie aus dem Jahre 1889* (aus dem Amerikanischen von Thomas Kohlhasse), in: Tschaikowsky-Gesellschaft. Mitteilungen Heft 7, Tübingen 2000, S. 3-11.
- Pribegina**, Galina Alekseevna, *Petr Il'ič Čajkovskij*, aus d. Russ. übers. u. hg. von Dieter Lehmann, Berlin 1988.
- Propp**, v. Ja., *Die Sadko-Byline*, in: Sowjetische Volkslied- und Volksmusikforschung, hg. v. Erich Stockhausen und Hermann Strobach, Berlin 1967.
- Rabinovič**, B. I.: *Čajkovskij und das Volkslied* (Moskau 1963), in: Tschaikowsky-Gesellschaft. Mitteilungen Heft 8, hg. von Thomas Kohlhasse, Tübingen 2001, S. 123-190.
- Ramann**, Lina, *Lisztiana*, Mainz 1983.
- Raffalt**, Reinhardt, *Über die Problematik der Programmmusik*, Diss. Tübingen 1949.
- Redepenning**, Dorothea, *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik*, Bd. 1, Laaber 1994.
- Redlich**, Carl (Hg.), *Johann Gottfried Herder, Sämtliche Werke Bd. XXV, Poetische Werke*, Hildesheim, 2. Nachdruckauflage der Ausgabe Berlin 1885.
- Riemann**, Hugo, *Handbuch der Musikinstrumente (Kleine Instrumentationslehre)*,⁸/Berlin o. J.
- ders., *Ludwig van Beethovens sämtliche Klavier-Sonaten*, 2. Teil, zweite verbesserte Auflage, Berlin 1919.
- Rimskij-Korsakov**, Nikolaj Andreevič, *Letopis' moej muzykal'noj žizni*, Moskau 1955.
Deutsch: *Chronik meines musikalischen Lebens*, Leipzig 1967.
Englisch: *My Musical Life*, London 1974.
- ders., *Zugänge zu Leben und Werk*, aus dem Russischen übersetzt und herausgegeben von Ernst Kuhn, Berlin 2000. (= musik konkret 12).
- Rubcova**, Valentina, *Čajkovskij und die russische Kultur seiner Zeit*, in: ČSt 1, Mainz 1995, S. 247-252.
- Sauer**, Florian, Artikel "IV.11, Ballade und Oper", in: Finscher, Ludwig (Hg.), Sachteil Nr. 1, MGG, Kassel u. a. ²/1994, Sp.1151-1152.
- Sbornik russkih narodnih pesen (Sammelband russischer Volkslieder)*, von M. Balakirev, Leipzig 1895.
- Schrenk**, O., *Berlin und die Musik*, Berlin 1940.
- Schneider**, Otto, *Tanzlexikon der Gesellschafts-, Volks- u. Kunstdanz von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Wien / Mainz 1985.
- Schriften des Tschaikowsky-Studio*, 2 Hefte, Hamburg 1965 und 1968.

- Smirnov**, Valerij, *Čajkovskij und Stravinskij*, in: ČSt 1, Mainz 1995, S. 253-258.
- Sokolov**, Valerij, *Čajkovskijs Tod*, in: ČSt 1, Mainz 1995, S. 259-280.
- ders., *Briefe P. I. Čajkovskijs ohne Kürzungen*, in: ČSt 3, Mainz 1998, S. 137-162.
- Solovcov**, A., *Simfoničeskie proizvedenija Rimskogo-Korsakova (Rimskij-Korsakovs Sinfonik)*, Moskau 1955.
- Stasov**, Vladimir Vasil'evič, *Sobranie Sočinenij (Sammlung der Werke)* 3 Bde. o. Hg., Petersburg 1894.
- ders., *Liszt, Schumann i Berlioz v Rossii (Liszt, Schumann und Berlioz in Russland)*, Moskau 1954.
- Stassow**, Wladimir, *Meine Freunde Alexander Borodin und Modest Mussorgski*, hg. von Ernst Kuhn, Berlin 1993 (= musik konkret 4).
- Stein**, Richard, *P. I. Tschaikowsky*, Berlin · Leipzig 1927.
- Steinbeck**, Susanne, *Die Ouvertüre in der Zeit von Beethoven bis Wagner. Probleme und Lösungen*, München 1973 (= Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft 3).
- Sylvester**, Richard, D., *Tchaikovsky's complete Songs: a Companion with Texts and Translations*, Bloomington / Indiana 2004.
- Thayer**, A. W., *Ludwig von Beethovens Leben*, hg. u. erw. v. Hermann Deiters und Hugo Riemann, 5 Bde., ²/1922-23.
- Systematisches Verzeichnis der Werke von P. I. Tschaikowsky. Ein Handbuch für die Musikpraxis*, hg. vom Tschaikowsky-Studio, Hamburg 1973.
- Teure Freundin*, Peter Tschaikowskis Briefwechsel mit Nadeshda von Meck (Auswahl), übersetzt von Ena von Baer, hg. von Ena von Baer und Hans Pezold, Leipzig ²/1966.
- The Ballad Literature and POPULAR MUSIC OF THE OLDEN TIME. A History of the Ancient Songs, Ballads, and of the Dance Tunes of England, with Numerous Anecdotes and Entire Ballads; also, A short Account of Minstrels by W. Chappell, F. S. A. The Whole of the Airs Harmonized by G. A. Macfarren.* 2 Bde., hg. vom A.M.S.-M.L.A. Joint reprint committee, Dover 1965.
- The Tchaikowsky Handbook: A Guide to the Man and His Music* (mit Verzeichnis der Werke, Schriften, Briefe und Photographien sowie Bibliogr.), 2 Bände, Bloomington / Indiana 2000 (= Russian Music Studies).
- Tjulín**, Ju. N., *Proizvedenija Čajkovskogo: strukturnyj analiz*, Moskau 1973.
- Tschaikowsky aus der Nähe. Kritische Würdigungen und Erinnerungen von Zeitgenossen*, hg. von Ernst Kuhn, Berlin 1994 (= musik konkret 7).
- Tschaikowsky-Gesellschaft. Mitteilungen* Heft 1 ff., hg. von Thomas Kohlhase, Tübingen 1994 ff.
- Tumanina**, Nadežda, *Čajkovskij. Put' k masterstvu (Der Weg zur Meisterschaft)*. Monografia, Moskau 1963.
- ders., *Čajkovskij. Velikij master (Der große Meister)*. Monografia, Moskau 1968.
- Vajdman**, Polina E., *Tvorčeskij arhiv P. I. Čajkovskogo (P. I. Čajkovskijs Schaffensarchiv)*, Moskau 1988. – Deutsche Fassung: *Čajkovskijs Arbeitsweise. Eine Untersuchung seiner Autographe*, in: Grönke, Kadja und Kohlhase, Thomas (Hg.), *Čajkovskijs Arbeitsweise, Quellenkritische Untersuchungen*, in: ČSt 7, Mainz u. a. 2005, S. 10-181.
- ders., *"... hätte mich das Schicksal nicht nach Moskau gestoßen" – Beitrag zu einer neuen Čajkovskij-Biographie* (aus dem Russischen von Lucinde Lauer), in: ČSt 3, Mainz 1998, S. 557-569.
- ders., *Zur Korrelation von Biographie und kompositorischem Schaffen bei P. I. Čajkovskij* (aus dem Russischen von Irmgard Wille), in: Tschaikowsky-Gesellschaft. Mitteilungen Heft 10, hg. von Thomas Kohlhase, Tübingen 2003, S. 60-66.

- Vanslov, V.**, *Simfoničeskije tvorčestvo A. K. Glazunova (Glazunovs Sinfonik)*, Moskau 1950.
- Vospominanija o P. I. Čajkovskom (Erinnerungen an Čajkovskij)*, hg. von E. E. Bortnikova, Moskau 1979.
- Wagner, Günther**, Artikel "V. Instrumentalballade", in: Finscher, Ludwig (Hg.), Sachteil Nr. 1, MGG, Kassel u. a. ²/1994, Sp.1152-1155.
- Warrack, J.**, *Tchaikovsky*, London 1973.
- Wolfurt, Kurt von**, *Tschaikowsky*, Zürich 1952.
- Wiley, Roland John**, Artikel "Tchaikovsky, Pyotr Il'yich", in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition, London u. a.: Macmillan 2001, Bd. 25, S. 144-183.
- Wiora, Walter**, Beethovens "Pathetique" als Nachbildung des Genre pathétique" in: *Heinrich Sievers zum 70. Geburtstag*, hg. v. Richard Jakoby, Tutzing 1978.
- Zagiba, Franz**, *Tschaikowsky, Sein Leben und Werk*, Wien 1953.
- ders., *Tschaikowski*, Wien 1966.
- Zajaczkowski, Henry**, *The Function of obsessive Elements in Tchaikovsky's Style*, in: The Music Review 43 (1982), S. 24 ff.
- ders., *Tchaikovsky's fourth Symphony*, in: The Music Review 45 (1984) S. 65-276.
- ders., *Tchaikovsky's Musical Style*, Ann Arbor / London 1987 (= Russian Music Studies 19).

3.4 Zeitungskritiken

- Autor unbekannt: *Le Deuxième concert russe*, in: *L'Evenement*, Paris 16. September 1878.
- Autor unbekannt: *Nouvelles musicales de l'exposition*, in: *Revue et Gazette musicale*, Paris 6. Oktober 1878.
- Guillemet, Jules, *Exposition Universelle*, in: *Le Soleil*, Paris 1. Oktober 1878.
- Heugel, J. L.**, directeur-gerant, *Concerts et soirées*, in: *Revue et Gazette musicale*, Paris 22. September 1878.
- Langhans, W.**, in: *Musikalisches Zentralblatt* Nr. 46, Berlin 1881.
- Laroš, German**, *Muzykal'naja Hronika. Koncerty Russkago Myzykal'nago Obščestva 7-j, 8-j i 9-j (Musikalische Chronik. Das 7., 8. und 9. Konzert der Russischen Musikgesellschaft)* in: *Sovremennaja Letopis'* (Sonntagsbeilage) der *Moskovskie Vedomosti* (Moskauer Zeitung) Nr. 9, vom 9. März 1869.
- ders., *Muzykal'nye očerki (Musikalische Skizzen)* in: *Golos* Nr. 323 Moskau, 22. November / 4. Dezember 1874.
- ders., *Muzykal'nye očerki (Musikalische Skizzen)* in: *Golos* Nr. 93, Moskau, 3. / 15. April 1878.
- V. W.**: *Concerts et soirées*, in: *Revue et Gazette musicale*, Paris 15. September 1878.