

Münchner Philharmoniker

Konzertprogramme 1988/89

Programmhefte der Münchener Philharmoniker

Herausgegeben von der
Direktion der Münchener Philharmoniker
Redaktion und für den Inhalt verantwortlich:
Dietmar Holland
Umschlagentwurf: Helmut und Regina Rohrer
Druck: Bartels & Wernitz, Druckerei und Verlag KG, München

Donnerstag, 29. September 1988
20.00 Uhr

1. Abonnementkonzert A

Freitag, 30. September 1988
20.00 Uhr

1. Theatergemeindekonzert

Samstag, 1. Oktober 1988
20.00 Uhr

1. Abonnementkonzert D

Leitung Sergiu Celibidache

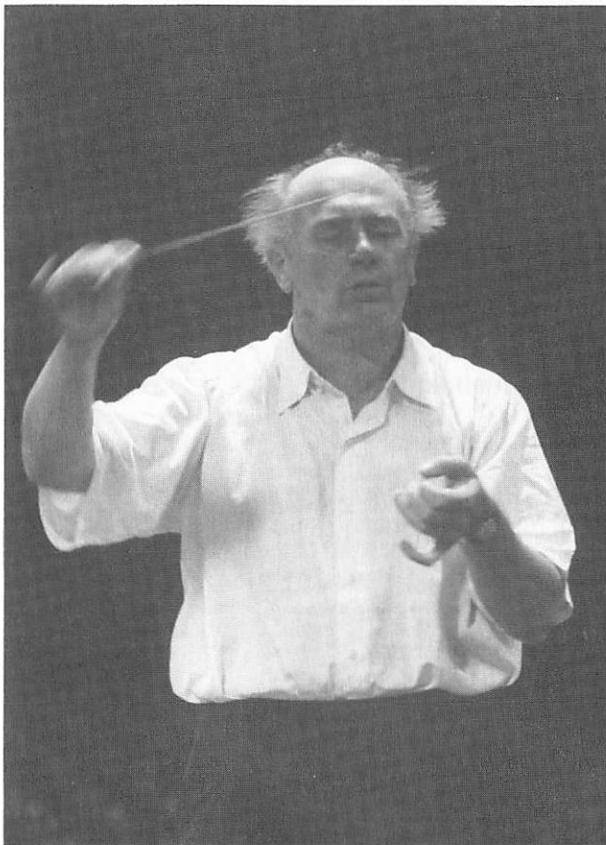
Hector Berlioz „Le Carnaval romain“
(1803–1869) Ouverture caractéristique (1844)

Franz Schubert Symphonie h-moll D 759 (1822)
(1797–1828) (sogen. „Unvollendete“)

1. Allegro moderato
2. Andante con moto

Pause

Peter I. Tschaikowsky Symphonie Nr. 4 f-moll op. 36 (1878)
(1840–1893)
1. Andante sostenuto – Moderato con anima
2. Andantino in modo di canzona
3. Scherzo: Allegro
4. Finale: Allegro con fuoco



Fritz Rieger
(Photo: Werner Neumeister)

Karl-Robert Danler

In memoriam Fritz Rieger

Fritz Rieger, Münchens städtischer Generalmusikdirektor und Chefdirigent der Münchner Philharmoniker von 1949 bis 1966, starb vor zehn Jahren, am 29. September 1978, unerwartet inmitten der Vorbereitungen zu einer Neuinszenierung von Paul Hindemiths Oper „Cardillac“ in Bonn. Rafael Kubelik schrieb in dem Buch „Begegnungen mit Fritz Rieger“ (Verlag: Hans Schneider, Tutzing) folgenden Nachruf:

„Echte Freundschaft ist ein Geschenk, das uns im Leben nur selten gemacht wird. Als wir vor 46 Jahren unsere musikalische Laufbahn begannen – jeder auf seinem Gebiet – Fritz bei der Deutschen Oper, ich bei der Tschechischen Philharmonie (damals war Prag eine musikalisch ideale und harmonische Stadt), und als er mich nach einer ziemlich mißglückten 5. Symphonie von Beethoven richtig ‚verriß‘, wußte ich, daß ich einen Freund fürs Leben gefunden hatte. Unsere Wege gingen zwar wegen des Krieges eine zeitlang auseinander, aber wir fanden uns in München wieder und verstanden uns ebenso wie in unserer Jugend. Fritz hatte ein wunderbares, tiefes Wahrheitsbedürfnis, ein großartiges Einfühlungsvermögen in die echten Werte der Musik, er verstand es, zu suchen, ohne sich im überflüssigen Klügeln zu verlieren. Seine Spontaneität, sein natürliches, instinktives Musizieren waren für mich immer eine Quelle der Freude, des Positiven im Leben und der unaufhörlichen Inspiration. Er fehlt mir, ich habe einen Freund verloren – er fehlt uns allen, die ihn geschätzt und geliebt haben“.

Als Hans Rosbaud im Jahre 1948 – nach Jahren vorbildlicher Orchestererziehung – Abschied von den Münchner Philharmonikern nahm, war es außerordentlich schwer, einen entsprechenden Nachfolger zu finden. Während dieses ganzen Interregnums wurden die Verantwortlichen im Münchner Rathaus, aber auch die Orchestermitglieder selbst nicht müde, unter den zahllosen Gastdirigenten die entsprechende Persönlichkeit herauszufinden. Der Funke zündete, als Fritz Rieger am 3. Oktober 1948 mit Dvořáks Symphonie „Aus der Neuen Welt“ gastierte und Mozarts Klavierkonzert C-dur, KV 467, als primus inter pares, vom Flügel aus leitete. Bereits am 10. Oktober dirigierte Rieger ein weiteres Konzert in München, ein Sonntagskonzert mit Webers Ouvertüre „Beherrscher der Geister“ und der 2. Symphonie in D-dur von Sibelius. Im Mittelpunkt stand die

Münchner Erstaufführung von George Gershwins Concerto in F für Piano und Orchester, mit dem Solisten Hermann Godess. Von diesem Augenblick an war es kein Geheimnis mehr, daß dieser Dirigent, sowohl auf Wunsch des Orchesters, wie auf den des Publikums, zum neuen musikalischen Leiter der Münchner Philharmoniker berufen werden sollte. In diesem Zusammenhang soll auch die Entschlossenheit des damaligen Vorsitzenden des Kulturausschusses Dr. Walther von Miller entsprechend gewürdigt sein, der wesentlich dazu beigetragen hat, daß Fritz Rieger am 1. September 1949 das Amt des Städtischen Generalmusikdirektors in München angetreten hat.

Damals konnte man noch nicht wissen, daß es tatsächlich zu dem vielzitierten „Kabasta-Wunder“ kommen sollte, das natürlich nicht in jedem der ungezählten Konzerte zwischen 1949 und 1966 eintreten konnte, das sich aber in den unvergeßlichen Höhepunkten dieser Ära abzeichnete, in Aufführungen von Beethovens Missa solemnis, Bachs Johannes-Passion, Mahlers „Symphonie der Tausend“, des Verdi-Requiems, Bruckners 5., 8. und 9. Symphonie, der konzertanten Aufführung von Mozarts „Titus“, Smetanas „Mein Vaterland“, Schumanns 4. Symphonie, Regers Hüller-Variationen, Lutoslawskis Konzert für Orchester, Prokofieffs Symphonie Nr. 5, der frühen Tschaikowsky-Symphonien oder Hugo Wolfs „Penthesilea“, um nur an einige Ereignisse zu erinnern. Neben dem klassisch-romantischen Repertoire hat sich Rieger stets auch für das zeitgenössische Schaffen, und vor allem für die in München lebenden Komponisten eingesetzt, für Carl Orff, Karl Amadeus Hartmann, Werner Egk, Günter Bialas, Harald Genzmer, Wilhelm Killmayer, Karl Höller, oder Wolfgang Jacobi, sowie für Komponisten, die etwas abseits von modernistischen Strömungen standen, wie etwa Hugo Herrmann, Karl Marx, Karl Michael Komma, Mark Lothar oder Hans Winterberg.

Fritz Rieger wurde am 28. Juni 1910 im nordböhmischen Oberaltstadt geboren. Frühzeitig erkannte man seine außergewöhnliche Musikbegabung. In der Prager Musikakademie wurde Rieger zunächst als Konzertpianist ausgebildet, gleichzeitig aber auch Dirigierschüler des weltberühmten George Szell. Im Alter von 21 Jahren wurde Rieger zum Kapellmeister an das Deutsche Theater in Prag berufen, avancierte kurze Zeit später zum Chefdirigenten des Deutschen Senders Prag, leitete bis 1941 die Oper in Aussig, die unter ihm einen ungeahnten Aufstieg nahm und wurde von dort als Operndirektor nach Bremen berufen. Aber das böhmisch-musikantische Temperament Riegers konnte sich am Norden Deutschlands nicht so recht erwärmen, und so übernahm er 1947 die Leitung des Mannhei-

mer Musiklebens. Seiner ganzen Mentalität entsprechend, mußte München für diesen Musiker der ideale Platz sein: die barocke Vitalität der Stadt, der überregionale Ruf des Philharmonischen Orchesters, die internationale Ausstrahlung der Bayerischen Staatsoper, das legte in Rieger ungewöhnliche Energien frei. Seine Programmzusammenstellungen waren beispielhaft, die Wahl der Solisten ist sein besonderes Geheimnis geblieben, und immer wieder haben illustre Gäste zum Ausdruck gebracht, wie gern sie unter Rieger musiziert haben. Diese Reihe reicht von Edwin Fischer, Wilhelm Backhaus, Eduard Erdmann, Rudolf Serkin und Wilhelm Kempff bis zu Henryk Szeryng, Enrico Mainardi, Monique Haas, Christian Ferras, Claudio Arrau, Shura Cherkassky, Nathan Milstein und David Oistrach.

Unter der künstlerischen Leitung Fritz Riegers vollzog sich nicht nur der Umzug von der Aula der Universität in den Herkulesaal der Residenz, sondern eine innere Stabilisierung des Orchesters, und das trotz der 1949 auftretenden Konkurrenz durch Eugen Jochum, der das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks rasch und erfolgreich aufbaute. Aber die Münchner Philharmoniker erkannten rechtzeitig ihre sozialpädagogische Aufgabe. So hat Fritz Rieger, zusammen mit seinem Verwaltungsdirektor Emil Waelde aus den „Konzerten für Studierende“ die Reihe der Jugendkonzerte entwickelt, hat die alte Tradition der Volkssymphoniekonzerte wieder ins Leben gerufen und einen eigenen Zyklus für die Theatergemeinde eingerichtet. Dazu kamen die Kammermusik-Matinee im Schauspielhaus (häufig mit Fritz Rieger am Flügel), die sommerlichen Festkonzerte, die Mitwirkung an den Münchner Opernfestspielen, die Produktionsaufnahmen beim Bayerischen Rundfunk, die Fernseh- und Schallplattenaufnahmen. Gleichzeitig gelang es Rieger, auch hinsichtlich von Orchesterreisen den Bann zu brechen, und so gastierten die Münchner Philharmoniker schon vier Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs wieder in Österreich, Italien, Frankreich, England, Portugal, Dänemark, Schweden, in Finnland und in der Schweiz. Als erstes Orchester der BRD spielten die Münchner Philharmoniker unter Fritz Riegers Leitung in der Tschechoslowakei, und 1966 führte eine Tournee bis nach Schottland. Auch in seinen letzten Lebensjahren war Fritz Rieger immer bereit, bei den Münchner Philharmonikern einzuspringen, wann immer Not am Mann war (z. B. beim ersten Japan-Gastspiel des Orchesters). Der Name Fritz Rieger wird immer auf einem Ruhmesblatt der Geschichte der Münchner Philharmoniker stehen!



Hector Berlioz
Lithographie nach dem Gemälde von Emile Signol (1831/32)

Michael Stegemann

Not und Tugend

Zu Hector Berlioz' Overture caractéristique
„Le Carnaval romain“

„Ich schreibe gerade eine brillante und nicht sehr schwierige Overtüre mit dem Titel *Carnaval romain*; sollte es Ihnen zufällig recht sein, sie diesen Winter (nachdem ich sie hier in einem meiner Konzerte zu Gehör gebracht haben werde) zu edieren, so wäre es mir eine Freude, mich mit Ihnen zu arrangieren.“

Daß Hector Berlioz am 24. September 1843 die Veröffentlichung der „Overture caractéristique“ *Le Carnaval romain* nicht etwa einem Pariser Musikverlag antrug, sondern dem Lyoner Verleger J. Benacci-Peschier, hatte wohl seinen guten Grund: In Paris nämlich hätte man unschwer in der Partitur die deutlichen Spuren eines Werkes wiedererkannt, mit dem der Komponist vor fünf Jahren an der Opéra Schiffbruch erlitten hatte – der zweiaktigen Oper *Benvenuto Cellini*.

Bereits 1822 war die Autobiographie des florentinischen Goldschmieds und Abenteurers Benvenuto Cellini in der französischen Übersetzung Saint-Marcel's erschienen, Berlioz aber scheint die *Mémoires sur sa vie* erst elf Jahre später kennengelernt und gelesen zu haben, in der Neuübertragung von Farjasse. Bald darauf wandte er sich an den französischen Schriftsteller Léon de Wailly mit der Bitte, nach Cellinis Lebenserinnerungen das Libretto einer opéra-comique zu entwerfen. Gemeinsam mit Auguste Barbier redigierte Wailly in kurzer Zeit eine erste Version des Textes, die die Autoren dem Direktor der Pariser Opéra-Comique vorlegten – freilich ohne Glück, wie Berlioz am 31. August 1834 seinem Jugendfreund Humbert Ferrand berichtet: „Wie die Tölpel sind wir damit zu François-Louis Crosnier gegangen; in unserem Beisein wurde das Libretto gelesen und *abgelehnt*. Auch wenn Crosnier es bestreitet – wir sind davon überzeugt, daß *ich* der Grund für diese Ablehnung bin. Man hält mich an der Opéra-Comique für einen *Pionier und Umstürzler der nationalen Kunst*, und also will man nichts von mir wissen. Der Text wurde *abgelehnt*, damit man nicht die Musik eines Verrückten annehmen mußte.“

Ein Jahr verging, bevor Berlioz einen weiteren Vorstoß unternahm; diesmal verhandelte er mit der Opéra: „Edmont

Duponchel, der neue Direktor, ist zwar kaum musikalischer als sein Vorgänger, doch er steht bei mir im Wort für eine zweiaktige Oper; sicher, er verlangt wesentliche Änderungen am Text“ – gesprochene Dialoge, wie sie die Urfassung des Librettos aufwies, waren an der Opéra nicht zugelassen; Berlioz' Freund Alfred de Vigny erklärte sich bereit, Wailly und Barbier bei der Umarbeitung zu helfen – „Dann aber werden wir *zur Sache* kommen: ohne einen unterschriebenen *Vertrag* mit der Zusicherung einer *angemessenen Abschlagszahlung* läuft nichts, denn der bloßen Zusage des Herrn Direktors traue ich nicht mehr als dem Versprechen eines Griechen oder eines Beduinen . . .“

Im Oktober 1835 gab Duponchel seine Zusage, und unter größten materiellen Schwierigkeiten machte sich Berlioz an die Komposition. Anderthalb Jahre später war die Arbeit an der Partitur zwar weitgehend abgeschlossen, doch die Direktion der Opéra erfand immer wieder neue, fadenscheinige Ausflüchte, um den Beginn der Proben und die Aufführung des Werkes hinauszuzögern, der „le tout Paris“ gespannt entgegenseh. Erst nach dem spektakulären Erfolg, den Berlioz' *Requiem* bei seiner Uraufführung am 5. Dezember 1837 errang, setzte die Opéra den *Benvenuto Cellini* auf den Spielplan. Ende März 1838 begannen die Proben.

„Duponchel sah in mir einen Verrückten, dessen Musik nur ein Ausbund von Monstrositäten sein konnte; er ließ überall verlauten, daß er meine Oper nur wegen der charmanten Handlung angenommen habe. Nie werde ich die Qualen vergessen, die ich während der nächsten drei Monate erdulden mußte. Die Gleichgültigkeit und der offenkundige Widerwille, mit dem die meisten Künstler der Probenarbeit nachkamen, da sie ja von vornherein an ein Fiasko glaubten. Die schlechte Laune des Dirigenten François Habeneck, das dumpfe Gären im Theater, die dummen Bemerkungen über gewisse Passagen des Librettos. Als die Orchesterproben begannen, verhielten sich die Musiker meinem Werk und mir selbst gegenüber äußerst reserviert. Sie erfüllten jedoch ihre Pflicht und scheuten sich nicht, am Schluß der letzten Proben mehrere Nummern zu loben; einige von ihnen erklärten meine Partitur sogar für eine der originellsten, die sie je gespielt hatten.“

Am 10. September 1838 erlebte *Benvenuto Cellini* seine stürmische Premiere: „Die Overtüre wurde übertrieben beklatscht, alles andere zischte man mit erstaunlicher Einmütigkeit und Heftigkeit aus“, berichtet Berlioz in seinen Memoiren. Das Schicksal des *Benvenuto Cellini* schien besiegelt: Nach zwei weiteren, maßgeblich gekürzten Auffüh-

rungen am 12. und 14. September wurde das Werk vorläufig vom Spielplan der Opéra abgesetzt, um nach einer vierten Vorstellung am 11. Januar 1839 endgültig zu verschwinden; nur der erste Akt wurde noch zwei-, dreimal gegeben.

Es war nicht der erste Mißerfolg, den Berlioz hinnehmen mußte, und mit der Zeit hatte er ein erstaunliches Geschick darin entwickelt, aus der Not eine Tugend zu machen und das musikalische Material durchgefallener Werke in anderen Partituren einzuarbeiten. (Im *Benvenuto Cellini* selbst finden sich Anleihen aus früheren Kompositionen: Aus dem *Ballet des ombres* für Chor und Klavier, aus der Rompreis-Kantate *Cléopâtre*, aus dem Opernfragment *Les Francs-Juges* und aus der *Messe solennelle*.) Kein Wunder also, daß sich Berlioz entschloß, auch den *Benvenuto Cellini* noch einmal „auszuschlachten“. So entstand zwischen Juni 1843 (unmittelbar nach der Rückkehr von seiner Deutschland-Reise) und Januar 1844 die „Ouvverture caractéristique“ *Le Carnaval romain*, eine Art brillanter Orchester-Paraphrase über das Duo Teresa/Cellini und den Saltarello der Karnevals-Szene aus dem ersten Akt der Oper.

Tatsächlich sind die Bezüge des *Carnaval romain* zum *Benvenuto Cellini* deutlicher noch als die der eigentlichen Ouvertüre, die lediglich in der langsamen Einleitung auf thematisches Material der Oper zurückgreift, und zwar zunächst auf die Arie des Papstes aus der 5. Szene des II. Aktes – „A tous péchés pleine indulgence“ –, die auf die Instrumental-Kantilene des Harlekins aus dem Finale des I. Aktes (die ihrerseits auf eine ältere Romanze Berlioz' zurückgeht, „Je crois en vous“). So bezeichnet Berlioz auch in seinem Werkverzeichnis von 1852 den *Carnaval romain* als „deuxième ouverture de *Benvenuto Cellini* d'où elle est tirée“. Bei der Londoner Aufführung der Oper, die Berlioz am 25. Juni 1853 dirigierte, wurde dann auch der *Carnaval romain* als Vorspiel des zweiten Aktes gegeben, wie es der Komponist in seinem späteren Werkverzeichnis (1859) präzisiert hat: „destinée à être exécutée avant le second acte de cet opéra“.

Die konzertante Uraufführung des dem Prinzen Friedrich Wilhelm Konstantin von Hohenzollern-Hechingen gewidmeten Werkes hatte bereits unter Berlioz' Leitung am 3. Februar 1844 in der Pariser Salle Herz stattgefunden, und zwar mit so einhelligem Erfolg, daß die Ouvertüre wiederholt werden mußte. Benacci-Peschier hatte zwar die Inverlagnahme abgelehnt, aber nach diesem Triumph und dem von fünf Folge-Aufführungen im April und Mai – davon zweimal in einer Bearbeitung für zwei Klaviere zu acht Hän-

den von Johann Peter Pixis – zeigte sich der Pariser Verleger Maurice Schlésinger interessiert, der den *Carnaval romain* (ebenso wie Pixis' Arrangement) wenige Monate später als Opus 9 veröffentlichte.

Abgesehen vom *Carnaval romain*, von den Ouvertüren zu seinen Opern *Les Francs-Juges* (op. 3, 1826), *Benvenuto Cellini* (op. 23, 1838) und *Béatrice et Bénédict* (o. op., 1860/62) und der später in das lyrische Monodram *Lélio* übernommenen *Ouvverture de „La Tempête“* (1830) hat Hector Berlioz vier weitere Ouvertüren hinterlassen: Die *Grande Ouvverture de Waverley* nach Walter Scott (op. 1, 1826/28), die *Grande Ouvverture du Roi Lear* nach Shakespeare (op. 4, 1831), die *Intrata di Rob-Roy MacGregor* nach Scott (o. op., 1831) und die *Ouvverture du Corsaire* nach Lord Byron (op. 21, 1846/51). Doch ungeachtet ihrer Gattungsbezeichnung und ihres relativ knappen Umfangs sind diese Werke weniger „Konzert-Ouvertüren“ in der Tradition Webers (*Jubel-Ouvertüre*), Mendelssohns (*Die Hebriden*), Meeresstille und glückliche Fahrt und *Ruy Blas*) oder Schumanns (*Die Braut von Messina*, *Manfred*, *Julius Cäsar* und *Hermann und Dorothea*), sondern unmittelbare Vorläufer der symphonischen Dichtungen Franz Liszts.

Klassische, für das Genre der Konzert-Ouvertüre gängige Formen wie Rondo oder Sonatenhauptsatz mit langsamer Einleitung lassen sich bei Berlioz nur mehr rudimentär erkennen; stattdessen entwickelt sich das Gefüge seiner Ouvertüren als freie Folge einzelner Episoden, die oft schroff nebeneinander stehen. Charakteristisch für dieses Kompositions-Verfahren ist auch der Anfang des *Carnaval romain*, dessen *Allegro assai con fuoco* nach nur zwanzig Takten abrupt abbricht und einem *Andante sostenuto* weicht, bei dem ein Englischhorn-Solo den Tenorpart des Cellini aus dem Duo der Oper übernimmt: Eine fast cinematographische Montage, in der Berlioz – einmal mehr – seiner Zeit um viele Jahrzehnte vorauseilt.

Der neue Ton

Zu Schuberts h-moll-Symphonie

Die sogenannte „unvollendete“ Symphonie in h-moll – so genannt seit dem Titel des erst 1867 erschienenen Erstdrucks der beiden vollendeten Sätze –, heute eine der bekanntesten Symphonien überhaupt, markiert einen qualitativen Sprung in Schuberts Entwicklung als Symphoniker nach Haydn und Mozart und vor allem neben Beethoven. Nach den symphonischen Fragmenten der Jahre seit 1818 holt er nun größeren Atem und entwirft mit einem Schlag seine ganz eigene musikalische Sprache in der Instrumentalmusik.

Das virtuose Nachmusizieren der Wirkung, die Haydn und Mozart auf den jungen Schubert ausgeübt hatte, weicht einer grundlegend neuartigen musikalischen Haltung, die der Liederkomponist bereits 1814 mit der Vertonung von Goethes „Gretchen am Spinnrad“ in vergleichbar vollendeter Weise erreicht hatte. Im Bereich der großen Symphonie, die Robert Schumann später die „oberste Gattung der Instrumentalmusik“ nannte, galt natürlich Beethoven als geradezu erschreckendes Muster. Darauf verweist Schuberts berühmter Ausspruch: „Wer vermag nach Beethoven noch etwas zu machen?“ So ist es kein Wunder, daß Schubert eine fundamentale Krise durchmachte, seit er sein Verhältnis zu Beethovens Musik ernsthaft überdachte. Er sah sich gezwungen, einen eigenen Weg neben Beethoven zu finden.

Die Entstehungsgeschichte der Symphonie h-moll D 759 liegt jedoch im dunkeln. Alles an dieser Symphonie ist rätselhaft, auch ihre Rezeptionsgeschichte. Mit der sogenannten großen C-dur-Symphonie D 944 teilt sie das Schicksal, erst nach Schuberts Tod überhaupt „entdeckt“ und uraufgeführt worden zu sein. Im Falle der Symphonie h-moll dauerte das sogar bis 1865 (!). So seltsam es klingen mag: Das entspricht aber durchaus dem Ausnahmeharakter dieser Symphonie, die nämlich keine Schule hätte bilden können und erst viel später, in der Musik Gustav Mahlers, eine ebenbürtige Weiterentwicklung fand.

Gesichert ist an dieser Symphonie nur das Datum des Beginns der Partiturreinschrift (30. Oktober 1822). Alles weitere entzieht sich unserer Kenntnis: Warum zum Beispiel Schubert eine nur aus zwei Sätzen bestehende Sympho-

nie dem Steiermärkischen Musikverein, zu dessen auswärtigem Mitglied er 1823 ernannt wurde, im September dieses Jahres als „eine meiner Symphonien“, also als vollständiges Werk überreichte, auf welche Weise dann die Symphonie nach Graz in den Privatbesitz des Komponisten und Schubert-Freundes Anselm Hüttenbrenner gelangte, warum dieser erst drei Jahre vor seinem Tod (er starb 1868) dem Wiener Kapellmeister Johann Herbeck das Manuskript zur Uraufführung (am 17. Dezember 1865 in Wien, mit dem Finale der dritten Symphonie als Ersatzschluß) überließ und ob die Symphonie nicht vielleicht doch vollendet war – Klavierskizzen zu einem Scherzo sind jedenfalls vorhanden –, die restlichen Sätze der Partitur demnach verlorengegangen sind – von all dem wissen wir nichts. Die inneren Beziehungen, die beide erhaltene Sätze ungewöhnlich eng miteinander verbinden – beide stehen ja auch im Dreiertakt und im annähernd gleichen Tempo –, lassen jedoch die Vermutung zu, daß Schubert die Symphonie tatsächlich für innerlich abgeschlossen hielt oder zumindest keinen gangbaren Weg fand, sie zur herkömmlichen zyklischen Anlage zu erweitern.

Nach Lage der Dinge und dem derzeitigen Stand der Schubert-Forschung steht nicht zu erwarten, daß die anstehenden Fragen jemals verbindlich beantwortet werden könnten. Und erst seit einem knappen Jahrzehnt ist man sich überhaupt einigermaßen einig über die Datierung, Zählung und Echtheit des von Schubert hinterlassenen symphonischen Materials nach den ersten sechs Symphonien. Die bislang verwirrenden Zählungen der späteren großen Symphonien seit der „Unvollendeten“ wurden in der Neuauflage des einschlägigen Werkverzeichnisses von Otto Erich Deutsch geklärt und auf einen sinnvollen Stand gebracht. So ist nach dieser Zählung die h-moll-Symphonie die Nummer „sieben“ und die große C-dur-Symphonie die „achte“. Im Zuge der ersten Gesamtausgabe der Werke Schuberts im 19. Jahrhundert schlug Johannes Brahms, der für die Edition der Symphonien zuständig war, für die (vollendete) C-dur-Symphonie die Zählung als „siebente“ vor und begründete das mit der einleuchtenden Erklärung, damit stünden alle vollendeten Symphonien in einer Reihe und könnte die „Unvollendete“ als Nummer „acht“ angehängt werden, da sie zwar unvollendet, aber doch von großem Gewicht sei.

Für die Symphonie C-dur wurde dann aber auch die Zählung als Nummer „neun“ erwogen, da man lange Zeit davon ausging, daß es aus dem Jahre 1825, als Schubert eine Kunstreise in Gmunden und Gastein unternahm, eine verschollene Symphonie geben müsse, die brieflich er-



wähnt werde und der die Nummer „sieben“ zu reservieren sei. Die neueste Schubert-Forschung konnte indessen den zweifelsfreien Nachweis erbringen, daß die „verschollene“ Symphonie eben genau in der ursprünglich fehl-datierten Symphonie C-dur vorliege, die also nicht erst im Todesjahr komponiert worden sei, sondern bereits in der Gmunden-Gasteiner Zeit. Es gab früher sogar Stimmen – so etwa René Leibowitz (1971) –, die als die verschollene Symphonie das Grand Duo D 812 für zwei Klaviere, gleichsam als deren „Klavierauszug“, ansahen und es deshalb reorchestrieren zu müssen glaubten. Auch wurde eine Symphonie in E-dur (nicht zu verwechseln mit der Symphonieskizze D 729) recht zweifelhafter Provenienz ins Feld geführt, die jedoch von den Herausgebern der Neuen Schubert-Gesamtausgabe zu Recht als Fälschung abgewiesen wurde. Als Zeugnisse für Schuberts reife Symphonik bleiben uns also die Symphonien in h-moll und C-dur, ferner die Entwürfe für eine Symphonie in D-dur D 936 A aus dem Todesjahr 1828.

Was an der „Unvollendeten“ sofort auffällt, ist ihr Grundklang und die damit verbundene Grundstimmung. Das liegt nicht allein an der Tonart, die Beethoven in den Skizzen zu seiner Cellosone op. 102 Nr. 2 als die „schwarze Tonart“ bezeichnete, sondern auch an der durchgängigen Verwendung der Posaunen, die Schubert als erster als eigenständige Klangfarbe in die Symphonie einführt. (In Beethovens fünfter und sechster Symphonie gehören sie noch nicht zum Grundklang, sondern treten nur gelegentlich als spezielle Klangfarbe hinzu.)

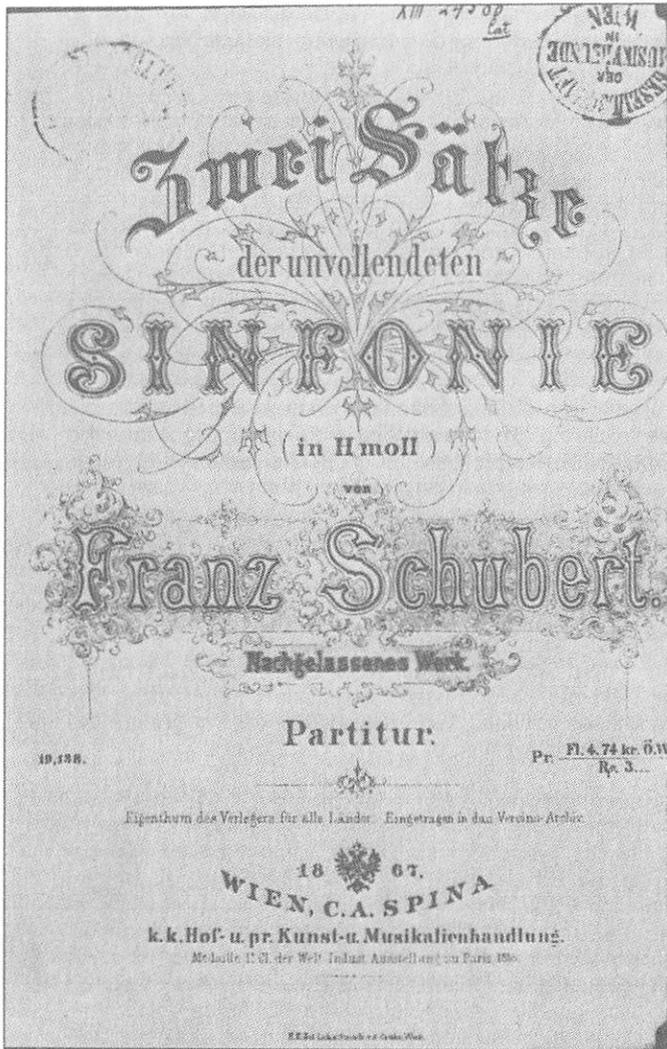
Im Gegensatz zum „Partiturgewebe“ (Thrasylulos Georgiades) bei den Wiener Klassikern, das die metrische Eigenständigkeit der Instrumentengruppen und das stets inhomogene Klangbild meint, trennt Schubert in seinem homogenen Orchestersatz genau zwischen „Melodie“ und „Begleitung“, verfolgt also eine liedhafte musikalische Struktur. Es entsteht ein Klangkontinuum, in das gefährliche und durchaus schärfste Kontraste einbrechen, aber immer sub specie der *erzählenden* Grundhaltung. Sogleich der berühmte Anfang, das Motto der Symphonie, exponiert geradezu paradigmatisch mit seinem raunend-heimisvollen und zugleich bedrohlichen Tonfall die Erzählhaltung. Man wird tastend in eine musikalische Welt eingeführt, in die man sich einfühlen muß, um sie richtig zu verstehen. Diese Anfangstakte sind keine bloße „Einleitung“ und auch kein „Gegenüber“ im Sinne der Wiener Klassiker – man denke nur an die beiden Schläge, mit der die „Eroica“ beginnt –, sondern sie enthalten in nuce die Gestimmtheit des ganzen Satzes, den Grundton der musikali-

schen Landschaft, die sich in epischer Ruhe vor unseren Ohren ausbreiten wird, auch wenn sie von Rissen und Sprüngen durchfurcht ist.

Schuberts Musik drückt hier etwas aus, was bisher in der Musik noch nicht gesagt wurde: Weltschmerz und Gebrochenheit. Sie öffnet weit die Arme, visiert ein ganz neues Verhältnis zum musikalischen Zeitablauf, überläßt sich nämlich einer assoziativen Erzählhaltung, in der Erinnerung, Verweilen und ungreifbare Sehnsucht zu einer musikalischen Realität zusammenfließen, die auf die Gestaltung des Gegenwärtigen, wie sie die Musik der Wiener Klassiker hervorbrachte, völlig verzichtet. Schuberts „Unvollendete“ kündigt ahnungsvoll davon, daß die Kunst unter den neuen sozialen Bedingungen der Entfremdung im bürgerlichen Zeitalter heimatlos werden wird. Bis in die musikalischen Zellen hinein läßt sich das kompositorische Problem verfolgen, das der Metternichsche Alltag verursachte: die Unsicherheit des Gelingens von Musik überhaupt und die Antwort auf die Frage, warum es keine heitere Musik mehr geben kann.

Beethovens mächtige symphonische Kosequenzlogik läßt Schubert mit seinem gewaltlosen musikalischen Zugriff weit hinter sich. Großform ist für ihn eins mit musikalischer Befreiung. Doch ist die Vergeblichkeit der Chimäre befreiter Zeit einem solchen Unterfangen stets beigemischt. Das ist der wehmütige „Ton“ Schuberts, wie ihn gerade die h-moll-Symphonie so eindringlich ausspricht.

Die kompositorische Frage taucht nun auf, wie Musik weitergehen könne, eine Frage, die bei den Wiener Klassikern undenkbar wäre. Das konstitutiv Fragmentarische ist der Preis, den Schubert dafür zu zahlen hat. Es prägt sogar die innerlich vollendeten Werke. Unter diesen Voraussetzungen ist es denn auch gleichgültig, ob die äußerlich „unvollendete“ Symphonie nachträglich vervollständigt wird. An diesbezüglichen, jedoch stets vergeblichen Versuchen hat es nicht gefehlt. Freilich vermochte sich keine dieser Vollendungen des Unvollendbaren im Konzertsaal durchzusetzen. Und der Versuch, als Finale den Entr'acte h-moll aus der Musik zu „Rosamunde“ anzufügen, ist nur ein fragwürdiger Notbehelf.



Die Uraufführung der h-moll-Symphonie Schuberts konnte erst am 17. Dezember 1865, also fast vierzig Jahre nach dem frühen Tod des Komponisten, in Wien stattfinden. Erst in diesem Jahr gelang es dem Wiener Hofkapellmeister Johann Herbeck, das Partiturotograph dem damaligen Besitzer, Anselm Hüttenbrenner, zu entlocken und zur Aufführung zu bringen. Freilich wagte es Herbeck noch nicht, das Werk als Fragment aufzuführen. Das geschah erst knapp ein Jahr später. Bei der Uraufführung indessen fügte er noch, gewissermaßen als „Ersatz“-Finale, den Schlußsatz der dritten Symphonie Schuberts (D 200) an.

Das Titelblatt des im Jahre 1867 erschienenen Erstdrucks der Partitur mit einem Titel, der den Fragmentcharakter der Symphonie ausdrücklich betont.

Der folgende novellistische Versuch Schuberts aus dem Entstehungsjahr der h-moll-Symphonie wurde 1939 von dem Musikhistoriker Arnold Schering in seiner Schrift „Franz Schuberts Symphonie in h-moll („Unvollendete“) und ihr Geheimnis“ als das heimliche „Programm“ des Werkes gedeutet. Demnach soll der zweiteiligen Anlage des Textes die grundsätzlich nur zwei (vollendete) Sätze umfassende Werkkonzeption der Symphonie entsprechen, und das ungeachtet der Tatsache, daß Schubert auch Skizzen zum Beginn eines dritten Satzes (Scherzo) hinterlassen hat. Tatsächlich aber lassen sich die von Schubert formulierten Traumbilder – wenn sie denn authentisch sind, was die neuere Schubert-Forschung bezweifelt – auf gewisse Ausdruckseigenheiten der Symphonie beziehen.

Ob damit aber ein „Programm“ des musikalischen Inhalts vorliegt, erscheint ästhetisch nicht sicher.

Den 3. July 1822.

Mein Traum

Ich war ein Bruder vieler Brüder und Schwestern. Unser Vater, und unsere Mutter waren gut. Ich war allen mit tiefer Liebe zugethan. – Einstmals führte uns der Vater zu einem Lustgelage. Da wurden die Brüder sehr fröhlich. Ich aber war traurig. Da trat mein Vater zu mir, und befahl mir, die köstlichen Speisen zu genießen. Ich aber konnte nicht, worüber mein Vater erzürnend mich aus seinem Angesicht verbannte. Ich wandte meine Schritte und mit einem Herzen voll unendlicher Liebe für die, welche sie verschmähten, wanderte ich in ferne Gegend. Jahre lang fühlte ich den größten Schmerz und die größte Liebe mich zertheilen. Da kam mir Kunde von meiner Mutter Tode. Ich eilte sie zu sehen, und mein Vater von Trauer erweicht, hinderte meinen Eintritt nicht. Da sah ich ihre Leiche. Thränen entfloßen meinen Augen. Wie die gute alte Vergangenheit, in der wir uns nach der Verstorbenen Meinung auch bewegen sollten, wie sie sich einst, sah ich sie liegen.

Und wir folgten ihrer Leiche in Trauer und die Bahre versank. – Von dieser Zeit an blieb ich wieder zu Hause. Da führte mich mein Vater wieder einstmals in seinen Lieblingsgarten. Er fragte mich ob er mir gefiele. Doch mir war der Garten ganz widrig und ich getraute mir nichts zu sagen. Da fragte er mich zum zweytenmahl erglühend: ob mir der Garten gefiele? Ich verneinte es zitternd. Da schlug mich mein Vater und ich entfloh. Und zum zweytenmahl

wandte ich meine Schritte, und mit einem Herzen voll unendlicher Liebe für die, welche sie verschmähten, wanderte ich abermals in ferne Gegend. Lieder sang ich nun lange lange Jahre. Wollte ich Liebe singen, ward sie mir zum Schmerz. Und wollte ich wieder Schmerz nur singen, ward er mir zur Liebe.

So zertheilte mich die Liebe und der Schmerz.

Und einst bekam ich Kunde von einer frommen Jungfrau, die erst gestorben war. Und ein Kreis sich um ihr Grabmahl zog, in dem viele Jünglinge und Greise auf ewig wie in Seligkeiten wandelten. Sie sprachen leise, die Jungfrau nicht zu wecken.

Himmlische Gedanken schienen immerwährend aus der Jungfrau Grabmahl auf die Jünglinge wie lichte Funken zu sprühen, welche sanftes Geräusch erregten. Da sehnte ich mich sehr auch da zu wandeln. Doch nur ein Wunder, sagten die Leute, führt in den Kreis. Ich aber trat langsamen Schrittes, innerer Andacht und festem Glauben, mit gesenktem Blicke auf das Grabmahl zu, und ehe ich es wählte, war ich in dem Kreis, der einen wunderlieblichen Ton von sich gab; und ich fühlte die ewige Seligkeit wie in einen Augenblick zusammengedrängt. Auch meinen Vater sah ich versöhnt und liebend. Er schloß mich in seine Arme und weinte. Noch mehr aber ich. –

Franz Schubert.

Otto Erich Deutsch kommentiert in seiner Ausgabe der Lebensdokumente Schuberts die Traumerzählung so:

„Die Erzählung, eine Einkleidung von Gedanken im Stile des Novalis (Friedrich Leopold v. Hardenberg, geboren 1772), ist psychoanalytisch und spekulativ gedeutet worden. Alois Fellner, dessen Deutung Walter Dahms in seiner Schubert-Biographie (erste Auflage) übernahm, berief sich dafür, daß Schubert zweimal aus dem Elternhause verwiesen worden sei, auf die Aussage von Schuberts Halbbruder Anton. Es gibt aber keine weitere glaubhafte Überlieferung dafür. Wahrscheinlich ist diese Erzählung einfach ein literarischer Erguß der Phantasie eines Zeitgenossen der deutschen Romantik. Schwinds Jugendbriefe, und sogar seine künstlerischen Jugendarbeiten, sprechen eine ähnliche Sprache. Wer will, mag daran glauben, daß Schubert wirklich von seiner Mutter Tod spricht, daß er seine Berufung zum Liederkomponisten am Grabe der heiligen Cäcilia erklärt, usw.; aber des Vaters Schule als Lustgelage und dann als Lieblingsgarten geschildert zu sehen, ist nicht überzeugend.“



Peter I. Tschaikowsky (1893)

Tschaikowsky als Symphoniker

I.

Daß ausgerechnet Igor Strawinsky erheblich zur Ehrenrettung des Komponisten Tschaikowsky beigetragen hat, mag auf den ersten Blick verwundern. Steht da nicht die knochenharte Ästhetik des Perfektionisten gegen die aufgewühlte Leidenschaft, steht nicht geradezu Ent-Seeltes gegen Seelentiefe? In seinen Erinnerungen schreibt Strawinsky: „Tschaikowskys Themen sind in der Mehrzahl romantisch, und romantisch ist auch sein Elan. Nicht romantisch aber ist die Art, wie er sie in seinen Werken gestaltet. Was könnte für unseren Geschmack befriedigender sein als die Gliederung seiner Perioden und ihre schöne Anordnung? Glauben Sie aber nicht, daß ich einen Vorwand suche zum Lobe eines der wenigen russischen Komponisten, die ich wirklich liebe“.

Strawinsky unterscheidet mit diesen Worten ausdrücklich zwischen Emotion und Struktur, zwischen romantischem Tonfall und kompositorischem Bau in der Musik seines großen Vorgängers, und fühlt sich darüber hinaus genötigt, die Aufrichtigkeit seines Plädoyers noch eigens hervorzuheben. Beides hat seine Gründe. Denn wie kein zweiter Komponist der slawischen Hemisphäre hatte Tschaikowsky unter seiner Mitwelt und ebenso unter der Beurteilung der Nachwelt zu leiden. Seine Musik wurde als penetrante Sentimentalität und aufgedonnertes Pathos abqualifiziert; sie sei ebenso dekadent wie neurotisch. Eduard Hanslick, der Wiener Kritikerpapst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, sah sich gar auf die schauerliche Idee gebracht, ob es nicht auch Musikstücke geben könne, „die man stinken hört“. So übel hatte Hanslick nicht einmal seinem Erzfeind Bruckner mitgespielt!

Tschaikowskys Musik scheint also einen Nerv zu treffen, der die intellektuellen Exegeten dort reizt, wo sie eigentlich wehrlos sind. Denn gegenüber diesem kompositorischen Bekenntnis zum intakten Gefühl müssen Worte verblasen. Die Musik gewordene Seelenlandschaft Tschaikowskys läßt sich, wenn überhaupt, nur peripher verbalisieren. So mußten denn andere Vorwürfe herhalten, die bis heute ihre Wirkung nicht verlieren. Tschaikowskys Ästhetik würde sich zu sehr an westlichen Vorbildern orientieren und nicht an der spezifisch russischen Musik, die namentlich in der Komponisten-Gruppe des sogenannten „Mächtigen Häuf-

leins“ zu sich selbst käme. Mussorgsky, Balakirew oder Rimskij-Korsakow werden trotz unbestreitbarer Verdienste einseitig gegen Tschaikowsky ausgespielt. Sein Werk scheint zwischen allen Stühlen zu sitzen. Der künstlerische Kosmopolit zieht Mißverständnisse geradezu auf sich, und das eigenartigerweise hauptsächlich von Westeuropäern, denen es ein Dorn im Auge zu sein scheint, daß ein russischer Musiker die Wiener klassischen Errungenschaften des Solokonzertes und vor allem der Symphonie in seiner eigenen musikalischen Sprache aufgreift und weiterdenkt. Denn sollte seine Musik nur deshalb westlich-dekadent sein, weil Tschaikowsky es sich gestattete, in den schier „heiligen“ deutschen Symphonie-Dimensionen zu denken? Oder sind seine symphonischen Inhalte nur deshalb sentimental und gleichzeitig pathetisch, weil er wie kaum ein zweiter im 19. Jahrhundert wirklich *melodische* Themen erfand und sich nicht scheute, sie auch im vollen Orchester-Tutti erdröhnen zu lassen? Niemand würde das etwa Richard Wagner, Mahler oder gar Bruckner vorwerfen. Tschaikowsky widerfährt das sehr wohl. Zwar hat sich seine Kunst dank des Publikums mittlerweile zeitlos durchgesetzt – das ist bereits an den immensen Aufführungszahlen und Schallplatten-Einspielungen abzulesen –; die ästhetischen Bedenken aber werden bis heute immer wieder aufgewärmt.

II.

Wenn es für diese eklatante Differenz eine entscheidende Komposition innerhalb des Gesamtwerkes gibt, dann ist das die vierte Symphonie. Sie markiert seinen Weltruhm ebenso, wie die beissende, oft unter die Gürtellinie zielende Kritik. Im Jahre 1877, in dem sowohl die Symphonie als auch die Oper „Eugen Onegin“ entstanden – beide wurden im Januar 1878 vollendet –, erfuhr Tschaikowskys Leben einen einschneidenden Umbruch. Seine tragisch überstürzte Ehe scheidet nach wenigen Wochen; die berühmt gewordene Brieffreundschaft mit seiner Gönnerin Nadeschda von Meck nimmt ihren Anfang. Deren jährliche Unterstützung von 6000 Rubel ermöglicht Tschaikowsky das ersehnte Leben als freier Komponist. Wenn im Zusammenhang mit der vierten Symphonie auch biographische Ereignisse erwähnt werden, so haben diese Verweise nichts mit jenen literarisch gemeinten Beschreibungen zu tun, die in der Gleichschaltung von Leben und Werk eines Künstlers den berühmten gemeinsamen Nenner finden wollen.

Für Tschaikowsky jedoch bedeutete dieses Jahr 1877 eine private Tragik ebenso wie den künstlerischen Aufbruch.

Beides spiegelt sich in seiner Vierten. Erstmals verzichtet er auf (allerdings rein äußerliche) programmatische Titel. Dafür jedoch reicht er, in einem Brief an Nadjeschda von Meck, programmatische Angaben nach, an denen er schließlich selbst zweifelt. Am Ende dieser Ausführung schrieb Tschaikowsky: „Als ich den Brief in den Umschlag stecken wollte, las ich ihn nochmals durch, und war entsetzt über die Unklarheit und Mangelhaftigkeit des Programms, das ich Ihnen schicke“. Nichts könnte sinnfälliger die ästhetische Position aller drei späten symphonischen Werke zeigen als diese Nachschrift. Denn die „Unklarheit des Programms“, wie es Tschaikowsky formulierte, bezieht sich nicht auf sein mangelndes verbales Ausdrucksvermögen, es ist die Sache selbst. Ein gleichsam naturalistisches Programm in Sinne von Berlioz, Liszt oder Richard Strauss existiert in seiner Symphonik nicht. So charakterisierte er etwa die Einleitung der Vierten als „Samenkorn der ganzen Symphonie... Das ist das Fatum, die verhängnisvolle Macht, die unser Streben nach Glück verhindert“. Über den zweiten Satz heißt es: „Wie traurig, daß schon so vieles vergangen ist und hinter uns liegt... Man sehnt sich nach Vergangenen und spürt so wenig Lust, von neuem zu beginnen. Man ist lebensmüde“. Das Finale deutet Tschaikowsky schließlich so: „Wenn Du in Dir selbst keine Freude finden kannst, so blicke Dich um. Geh' ins Volk! (...) Beschuldige Dich selbst und erkenne, daß in der Welt nicht alles Traurigkeit ist“.

Das ist nun wahrlich kein Programm fürs musikalische 19. Jahrhundert. Es beschreibt Seelenzustände, gleichsam innere Monologe, aber keine außermusikalischen Ereignisse im Sinne von Berlioz oder der „Neudeutschen“. Das symphonische Programm bei Tschaikowsky meint etwas Eigenes, Individuelles. Es kommt ganz aus ihm selbst, verdichtet seine seelische Beschaffenheit in musikalische Struktur und verselbständigt sich als autonomes musikalisches Kunstwerk. Ja, man kann sagen, die Musik fühlt mit ihrem Schöpfer. Auf die ästhetische Einordnung dieses Begriffs werden wir noch zurückkommen.

Natürlich machten sich die zeitgenössischen Exegeten auf die zweifelhafte Reise, auch die fünfte und sechste Symphonie ähnlichen programmatischen Exkursen zu unterziehen. Tschaikowsky aber weigerte sich, darüber Auskunft zu geben. Natürlich hätten sie ein Programm, so der Komponist, aber keines, das mit *Worten* zu schildern wäre. Er war gewarnt, denn seine Erklärungen zur Vierten gerieten auf eine allzu schiefe Ebene.

III.

Tschaikowskys Ideal lag wahrlich nicht in der Realisierung geheimer Programme; ihm war es um die symphonische Einheit zu tun, um eine dichte Konstruktivität in der Nachfolge der Wiener Klassik. Hier setzte auch Tschaikowskys Schüler Sergej Iwanowitsch Tanejew mit einer bemerkenswert hellsichtigen Kritik der vierten Symphonie an. Der Kopfsatz sei, so schrieb er an den Komponisten, im Verhältnis zu den anderen zu lang, er erinnere in seinen Ausmaßen an eine symphonische Dichtung. Als Mangel des Werkes führte er weiter jene Passagen in den Mittelsätzen an, die eine gefährliche Nähe zur Ballettmusik besaßen. Tschaikowskys Antwort darauf ist schlagend. „Vielleicht haben Sie ganz recht“, meinte er, „aber ich verstehe nicht, warum in einer Symphonie zuweilen nicht auch eine Tanzweise erklingen dürfte... Ich beziehe mich hierbei auf Beethoven, der dieses Mittel mehr als einmal angewandt hat“.

Und im selben Jahr 1878 äußerte er gegenüber seiner Brieffreundin Frau von Meck: „Wenn ich mich auch über Mangel an Phantasie und Erfindungskraft nicht beklagen kann, so hat es mir doch vielfach in der letzten Beherrschung der Form gefehlt. Nur durch hartnäckige Arbeit an mir selbst habe ich erreicht, daß die Form meiner Werke einigermaßen dem Inhalt entspricht. Früher... machten sich in meinen Arbeiten häufig Nähte bemerkbar, es fehlte an organischer Verknüpfung der einzelnen Teile. Das war ein schwerwiegender Fehler“. Es ging Tschaikowsky also nicht darum, möglichst unkonventionell oder gar naturalistisch zu komponieren, sondern auf den Grundlage Mozarts und Beethovens die symphonische Großform als einheitlichen Organismus zu begreifen und zu erfüllen.

Das ist in der vierten Symphonie tatsächlich noch nicht gänzlich gelungen. Zwar zieht sich ein zyklisches Motiv, das „Samenkorn“, durch das Werk, seine Verwendung aber verharrt noch im Zitathaften, es schafft noch nicht vollkommen jene angestrebte Einheit des Ganzen. Tschaikowsky muß sich dieses Umstandes bewußt gewesen sein, denn es dauerte ein volles Jahrzehnt – läßt man die programmatische „Manfred-Symphonie“ beiseite –, bis er im Sommer 1888 seine fünfte Symphonie vorlegte. Dazwischen liegen allerdings zu Unrecht vernachlässigte Orchesterwerke, wie die vier Suiten, deren letzte nicht zufällig „Mozartiana“ heißt, oder die bedeutende Serenade für Streichorchester.

In diesen Stücken erprobte Tschaikowsky letzte Feinheiten seiner Form-Ideen und der motivischen Verarbeitung. Fast fühlt man sich an Schubert erinnert, der auch nach der „Un-

vollendeten“ sich noch „den Weg zur großen Symphonie bahnen“ wollte, oder an die skrupulöse Näherung an den symphonischen Kontext im Falle von Brahms. Tschaikowskys fünfte Symphonie ist denn auch sein am dichtesten gearbeitetes Werk, vollkommen in der Balance der Sätze zueinander, und, wie es Richard H. Stein beschrieb, „in der inneren Zusammengehörigkeit aller Themen und Motive, in der zwingenden Logik der gesamten Entwicklung und im Festhalten einer Grundstimmung, einer nicht weichlich wehmütigen, sondern herb-stolzen Resignation“.

Dennoch würde man zu kurz greifen, wenn man es mit dem Hinweis auf klassische Vorbilder beließe. Zumal die Innensätze aller späten Symphonien entfernen sich entscheidend von der klassischen Dramaturgie. Die Konflikthaltung weicht dem lyrischen Gesang, der dramatische Zugriff dem epischen Beschreiben. Treffend hat das Attila Csampai als „Erzählhaltung“ formuliert, als Schilderung des Szenischen im Gegensatz zur „Vorfürhaltung“ der klassischen Symphonie. Die Musik bedient sich zwar des tänzerischen Idioms, etwa des Walzers in der Fünften, sie will damit aber keine Imagination von Tanzschritten herausfordern. Vielmehr stellt sich eine kaum benennbare Wehmut ein, eine schwer greifbare Atmosphäre von Morbidez, die Erzählung einer Seele, die auch die unsere sein könnte. In der „Pathétique“, der sechsten Symphonie, taucht erneut ein Walzer auf, jetzt aber deutlich verfremdet im $5/4$ -Takt. Das hat seine Ursache in der Gesamtanlage des Werkes, das als das radikalste, rücksichtslos subjektive Tschaikowskys bezeichnet werden muß.

Nachdem er mit der vorangegangenen Fünften gleichsam ein Ideal in der klassischen Nachfolge geschaffen hatte, gerinnt sie zum Spiegelbild der inneren depressiven Verfassung des Komponisten. Die Tonart h-moll hatte schon Beethoven nicht umsonst die „schwarze Tonart“ genannt. Das Einzigartige der „Pathétique“ ist aber weniger die tonale Basis als ihr dramaturgischer Bauplan, der den langsame Satz – erstmals in der Geschichte der Symphonie – an das Ende stellt. Das Streben nach einer organischen Einheit des symphonischen Zusammenhangs findet hier eine ebenso konsequente wie unwiederholbare Einlösung. Denn die zwei Mittelsätze, der scheinbar aus den Fugen geratene Walzer und das schier unerbittliche martialische Scherzo, lassen zwar die zuvor beschriebene Erzählhaltung noch erahnen, sind aber so ins Phantastische gesteigert, als wären sie nicht mehr von dieser Welt.

Zahllose Spekulationen ranken sich um die sechste Sym-

phonie, zumal Tschaikowsky wenige Wochen nach der Uraufführung, am 6. November 1893, unter bis heute nicht eindeutig geklärten Umständen starb. Die These, er könnte Selbstmord verübt haben, scheint, wie neueste amerikanische Deutungen zeigen, bis heute verführerisch zu sein, denn dann wäre die „Pathétique“ gleichsam Tschaikowskys eigenes Requiem. Die Wirkung des resignativen Adagios als Finalsatz ist tatsächlich schier beklemmend und wird erst gut 15 Jahre später in Gustav Mahlers neunter Symphonie ein Ebenbild finden.

IV.

Fassen wir kurz zusammen: Der Symphoniker Tschaikowsky beruft sich entschieden auf das Vorbild der Wiener Klassik und insbesondere auf die heroische Seite Beethovens, wie sie sich in dessen fünfter, siebter und neunter Symphonie zeigt. Tschaikowsky distanziiert sich damit ausdrücklich von den orthodox-nationalistischen Tendenzen des sogenannten „Mächtigen Häufleins“. Das Weiterdenken symphonischer Tradition führt bei ihm zu jener suggestiven Erzählhaltung der Musik, die er in der Hauptsache mit Hilfe des tänzerischen Idioms erreicht. Und schließlich entwickelt Tschaikowsky eine höchst individuelle Synthese zwischen der Autonomie symphonischer Bauart und einer programmatischen Haltung, die sich durch eigentlich nicht benennbare seelische Vorgänge ausdrückt. Die Gattung der symphonischen Dichtung beherrscht er zwar ebenfalls virtuos – man denke an den frühen Geniestreich „Romeo und Julia“ –, aber er trennt entschieden zwischen symphonischen Bedingungen und einer außermusikalischen Thematik.

Was unter einem solchen Symphonie-Programm tatsächlich zu verstehen ist, beschreibt Tschaikowsky selbst in dem schon erwähnten Brief über seine Vierte an Tanejew: „Ich möchte nicht“, so der Komponist, „daß unter meiner Feder symphonische Werke entstünden, die nichts ausdrücken und aus einem leeren Spiel mit Akkorden, Rhythmen und Modulationen beständen. Selbstverständlich hat meine Symphonie ein Programm, doch ist dieses Programm derartig, daß es nicht in Worte ausgedrückt werden kann“. Und dann folgt die entscheidende Passage: „Eigentlich ist meine Symphonie eine Nachahmung der Fünften Symphonie Beethovens, das heißt, sie ist keine Anlehnung an deren musikalische Einfälle, sondern an ihren Hauptgedanken. Was meinen Sie, hat die Fünfte ein Programm? Sie hat nicht nur eins, sondern es unterliegt auch keinerlei Zweifel, was sie auszudrücken sucht“. Damit bezieht sich Tschaikowsky auf die Grundidee in Beethovens

c-moll-Symphonie, die als kompositorischen Prozeß jenen Durchbruch von c-moll nach C-Dur erreicht. Von all den poetischen Deutungen, die die Fünfte zu ertragen hatte, erwähnt Tschaikowsky nichts. Das ist um so erstaunlicher, als die Assoziationen vom Schicksal, das an die Pforte pochen würde, vom Titanen, der siegreich dem Schicksal in den Rachen greift, durchaus in der Nähe von Tschaikowskys musikalischer Philosophie angesiedelt sind. Aber darum geht es eben nicht! Ein symphonisches Programm heißt für ihn, daß die Musik etwas zu *bedeuten* hat, daß sie einen Inhalt vermittelt, der durch das Werk selbst, durch seinen Bau, seine thematische Substanz und deren Verarbeitung sich sinnlich mitzuteilen vermag. Illustratives Beiwerk ist Tschaikowskys Sache nicht.

V.

Damit können wir zu Strawinskys eingangs zitierter Überzeugung zurückkehren, die ja getrennt hatte zwischen romantischem Inhalt und kompositorischem Bau. Wenn er Tschaikowsky als „den russischsten von uns“ charakterisiert, so steht das zwar im Widerspruch zu jenen einseitigen Mutmaßungen, die in ihm den abtrünnigen, dekadenten „Westler“ wahrzunehmen beliebten; ein unvoreingenommenes Hören kann dafür aber nur ein verständnisloses Kopfschütteln erübrigen.

Denn Tschaikowsky führte wie kein anderer den eigentlich russischen Stil zur Weltgeltung. Dafür sprechen auch die frühen Symphonien, die, wenn auch noch unfertig, sein Behagen wie in einem Brennspiegel zeigen. Die zweite Symphonie etwa, die sogenannte „Kleinrussische“, beruft sich in allen vier Sätzen auf ukrainisches Volksliedergut, das ein Komponist von seinem Rang allerdings einbinden kann in einen strengen instrumentalen Prozeß. Die dritte Symphonie versucht dann, sich mit dem Sonderfall der Fünfsätzigkeit auseinanderzusetzen, mit Beethovens „Pastorale“ und der „Rheinischen“ von Robert Schumann. Eine Satzbezeichnung wie „alla tedesca“ weist eindeutig darauf hin. So zeigen diese Frühwerke, die ihren dunklen, elegischen Tonfall nie verleugnen, gleichsam die Werkstatt Tschaikowskys, der das russische Idiom für den symphonischen Kontext ebenso fruchtbar machen will, wie seine Auseinandersetzung mit den klassischen und westlich-romantischen Errungenschaften. Diese Synthese und damit etwas einzigartig Neues blieb allerdings seinen reifen Symphonien vorbehalten. Mit ihnen löste er sein Bekenntnis ein, wie er es Nadjeschda von Meck geschrieben hatte: „Musik ist Offenbarung. Und gerade darin besteht ihre siegreiche Kraft, daß sie eine Schönheit offenbart, die es sonst nirgends gibt“.

Über die Wirkung von Musik

Aus dem Briefwechsel zwischen
Nadeshda von Meck und Peter I. Tschaikowsky

(Nadeshda von Meck an P. I. Tschaikowsky, 29. November/
11. Dezember 1877)

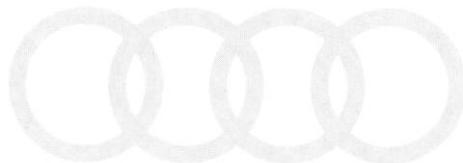
Musik versetzt mich in einen Rauschzustand wie ein Glas Cherry, und diesen Zustand finde ich schön und erhaben. Geheimnisvoll wird man irgendwohin getrieben ins Rätselhafte, Unbekannte, in eine Welt entrückt, deren Zauber so groß ist, daß man in diesem Zustand zu sterben bereit wäre.

Vor kurzem spielte ich Ihr Andante aus dem Ersten Streichquartett, das mich stets in diesen Rauschzustand versetzt, so daß ein Zittern durch meinen ganzen Körper geht, doch bin ich nie befriedigt von meinem Spiel des Themas in h-Moll. Ich glaube, kaum jemand versteht die grenzenlose Schwermut, die hier zum Ausdruck kommt. Mir benimmt sie jedoch den Atem. Die Musik ist eine göttliche Kunst, und in ihr offenbart sich der göttliche Funke der menschlichen Seele.

(P. I. Tschaikowsky an Nadeshda von Meck, 5./17. Dezember 1877)

... Ihr Brief enthält etwas, womit ich durchaus nicht einverstanden bin, und das ist Ihre Ansicht über die Musik. Vor allem mißfällt mir, daß Sie die Wirkung der Musik mit einem Rauschzustand vergleichen. Ich glaube, der Vergleich ist falsch. Der Mensch greift zum Wein, um sich zu betrügen, um sich die Illusion des Glücks zu verschaffen. Und dieser Betrug kommt ihm teuer zu stehen. Die Reaktion ist meistens furchtbar. Wie dem auch sei, der Wein läßt ihn für Augenblicke Kummer und Schmerz vergessen, aber das ist auch alles. Ist das die Wirkung der Musik? Musik ist keine Täuschung, sie ist Offenbarung. Und darin besteht ihre sieghafte Kraft, daß sie eine Schönheit offenbart, die uns in keiner anderen Sphäre zugänglich ist und uns mit dem Leben versöhnt. Sie erhellt unser Dasein und schenkt uns Freude. Es ist sehr schwer, den Vorgang des Musikgenusses genau zu definieren, doch gleicht er keineswegs einem Rauschzustand. Jedenfalls ist die Freude an der Musik keine physiologische Erscheinung, obwohl natürlich die Nerven als körperliche Organe an der Aufnahme musikalischer Eindrücke beteiligt sind. In diesem Sinn wirkt sich die Musik auch wohltuend auf den Körper aus. Aber bekanntlich läßt sich keine genaue Grenze zwischen Körper und Seele ziehen.

Kulturelles
Engagement
braucht Partner



Audi –
Weggefährte
der Münchner
Philharmoniker



- 1. Abonnementkonzert A
- 1. Theatergemeindekonzert
- 1. Abonnementkonzert D