

Alexander Poznansky

Čajkovskijs Homosexualität und sein Tod – Legenden und Wirklichkeit

Aus dem Russischen von Irmgard Wille

Mit weiteren Beiträgen zu anderen Themen von
Marek Bobéth, Kadja Grönke, Thomas Kohlhase,
Lucinde Lauer, Hartmut Schick, Valerij Sokolov
und Polina Vajdman

Herausgegeben von Thomas Kohlhase



SCHOTT

Mainz · London · Madrid · New York · Paris · Tokyo · Toronto

Inhaltsübersicht

Vorwort	7
Alexander Poznansky	
Čajkovskijs Homosexualität und sein Tod – Legenden und Wirklichkeit (Aus dem Russischen von Irmgard Wille)	9
Valerij Sokolov	
Briefe P.I.Čajkovskijs ohne Kürzungen. Unbekannte Seiten seiner Korrespondenz (Aus dem Russischen von Irmgard Wille)	137
"Paris vaut bien une messe!" Bisher unbekannte Briefe, Notenautographie und andere Čajkovskij-Funde	163
Čajkovskijs Wagner-Rezeption – Daten und Texte	299
Schlagworte, Tendenzen und Texte zur frühen Čajkovskij-Rezeption in Deutschland und Österreich	327
zusammengestellt von Thomas Kohlhase	
Marek Bobéth	
Petr Il'ič Čajkovskij und Hans von Bülow	355
Kadja Grönke	
Genealogische Tafeln Čajkovskij/Assier, Miljukov, Davydov, fon-Mekk	367
Čajkovskijs Tod – ein kritischer Literaturbericht	379
Mädchen singen von Liebe. Anmerkungen zu einem festen Szenen-Typus in Čajkovskijs Puškin-Opern	405
Thomas Kohlhase	
Musikalische Kinderszenen bei Čajkovskij	417
Kritischer Bericht zu Band 69b der Neuen Čajkovskij-Gesamtausgabe (NČE): <i>Grande Sonate</i> op. 37 und <i>Kinderalbum</i> op. 39	439
Lucinde Lauer	
Čajkovskij und Mozart – ein Leserbrief Čajkovskijs von 1881	535
Hartmut Schick	
Dvořáks 8. Sinfonie – eine Antwort auf Čajkovskijs Fünfte?	539
Polina Vajdman	
"... hätte mich das Schicksal nicht nach Moskau gestoßen" – Beitrag zu einer neuen Čajkovskij-Biographie (Aus dem Russischen von Lucinde Lauer)	557
Die Autoren des vorliegenden Bandes	571
Register: 1. Werke Čajkovskijs	573
2. Namen und Werke anderer Autoren	578
Abkürzungen	601

Dvořáks 8. Sinfonie – eine Antwort auf Čajkovskijs Fünfte?¹

Die 8. Sinfonie von Antonín Dvořák, die – ursprünglich als Nr. 4 publizierte – Sinfonie in G-Dur op. 88, gehört zweifellos zu seinen erfolgreichsten Kompositionen. Gleichwohl ist bei keinem seiner Werke die Rezeption so eigentümlich gespalten wie bei ihr. Vom breiten Publikum wird sie weitaus mehr geschätzt als etwa die Siebte; was die Zahl der Schallplatteneinspielungen und der Aufführungen in heutigen Konzerten angeht, übertrifft sie ihre Vorgängerin bei weitem. Ganz anders das Urteil der "Experten". In der musikwissenschaftlichen Literatur wird die 7. Sinfonie in d-Moll op. 70 häufig als Dvořáks beste Sinfonie bezeichnet; der Achten begegnet man dagegen oft mit auffälliger Reserve, mit spürbarer Irritation oder offener Kritik.

Hermann Kretzschmar, der in seinem *Führer durch den Konzertsaal* Dvořáks 7. und 9. Sinfonie auf jeweils zehn Seiten diskutiert, widmet der Achten nicht mehr als anderthalb Seiten und behauptet schlichtweg, das Werk sei "den Begriffen nach, an die die europäische Musikwelt seit Haydn und Beethoven gewöhnt ist, kaum noch eine Symphonie zu nennen, dafür ist sie viel zu wenig durchgearbeitet und in der ganzen Anlage zu sehr auf lose Erfindung gegründet. Sie neigt dem Wesen der Smetanaschen Tondichtungen und dem von Dvořáks eigenen Slawischen Rhapsodien zu."² Ähnlich Gerald Abraham, der ebenfalls dem ersten Satz den sinfonischen Charakter abspricht und mit Ausnahme des Scherzos alle Sätze der Sinfonie für musikalisch schwach und als Experimente für gescheitert hält.³ Nun übersieht Abraham zwar eine Reihe thematischer Beziehungen in diesem Werk, doch innerhalb der Kriterien, die er anlegt – Kriterien, die unverkennbar "brahmsische" sind –, ist es schwer, ihm zu widersprechen. Selbst Autoren, die die Sinfonie insgesamt positiv beurteilen, konstatieren durchweg einen rhapsodischen Grundzug und eine eher lockere Reihung von musikalischen Gedanken – die Homogenität, die das Werk dennoch aufweist, scheinen sie sich selbst nicht so recht erklären zu können.

Daß sich Dvořák mit diesem Werk deutlich von Brahms entfernt hat, wurde oft genug festgestellt. Bereits Johannes Brahms selbst, der große Förderer und Freund, scheint dies übrigens so empfunden zu haben; über Dvořáks Achte soll er – ungewohnt kritisch – einmal gesagt haben: "Zu viel Fragmentarisches, Nebensächliches treibt sich da herum. Alles fein, musikalisch fesselnd und schön – aber keine Hauptsachen! Besonders im ersten Satz wird nichts Rechtes draus. Aber ein reizender Musiker! Wenn man Dvořák nachsagt, er komme vor lauter

1 Der Beitrag ist die überarbeitete und erweiterte Fassung eines Referats, das 1991 auf dem Internationalen Dvořák-Kongreß in New Orleans gehalten wurde und unter dem Titel *Dvořák's Eighth Symphony: A Response to Tchaikovsky?* erschienen ist in: *Rethinking Dvořák. Views from Five Countries*, hg. von David Beveridge, Oxford 1996, S. 155–168. Eine tschechischsprachige Version des Referats erschien 1991 in: *Hudební věda* 28, S. 244–256.

2 Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal*, 1. Abteilung: Symphonie und Suite, Bd. II, 6. Aufl. Leipzig 1921, S. 584.

3 Gerald Abraham, *Dvořák's Musical Personality* (1943), in: Ders., *Slavonic and Romantic Music. Essays and Studies*, London 1968, S. 67 f.

einzelnen Einfällen nicht dazu, etwas Großes Zusammenfassendes zu leisten, so trifft dies zu. Bei Bruckner aber nicht, der bietet ja ohnedies so wenig!"⁴

Nie wurde bisher nach den Gründen für dieses offenkundige Abrücken vom Brahms'schen Sinfoniekonzept gefragt. Immerhin hatte Dvořák ja unmittelbar vor der G-Dur-Sinfonie mit Opus 87 noch ein Klavierquartett geschrieben, das in seiner Tonsprache und seiner dichten Konstruktivität⁵ unverkennbar der Brahms'schen Kammermusik verpflichtet ist. Vergleichbares begegnet bei Dvořák dann auch nach der 8. Sinfonie (das Violoncellokonzert ausgenommen) nie wieder: Sowohl die in Amerika komponierten Werke als auch die Sinfonischen Dichtungen der Jahre 1896/97 sind — in ganz verschiedener Weise — nicht nur denkbar "unbrahmsisch", sondern geradezu gegen Brahms komponiert, und das gleiche gilt für das nächstfolgende Kammermusikwerk, die *Dumky* op. 90 für Klaviertrio von 1891.

Nun mag für Dvořák Ende der 1880er Jahre, nach zwölf Jahren der schöpferischen Herausforderung durch den bewunderten Mentor und Freund, ganz allgemein der Stimulus Brahms ein wenig nachgelassen haben. Daß aber gerade mit der 8. Sinfonie eine so deutliche Neuorientierung einsetzt, hat offenbar etwas mit Čajkovskij zu tun und mit den Entstehungsumständen des Werkes.

Am 24. August 1889, wenige Tage nach dem Ende der Arbeit am Klavierquartett op. 87, schrieb Dvořák einen Brief an den Dirigenten Vasilij Il'ič Safonov, Direktor des Moskauer Konservatoriums und Direktionsmitglied der Russischen Musikgesellschaft, wegen des Programms seiner für das Frühjahr 1890 geplanten Reise nach Rußland. Čajkovskij, der damals ebenfalls dem Direktorium der Russischen Musikgesellschaft angehörte, hatte bei seinem zweiten Besuch in Prag, Ende 1888, Dvořák nach Rußland eingeladen⁶ und im Sommer des folgenden Jahres Safonov beauftragt, das Nähere mit Dvořák zu regeln. In diesem (auf deutsch geschriebenen) Brief nun zählt Dvořák eine Reihe eigener Werke auf, die er nach Moskau mitbringen und dort dirigieren könnte. Als Programm schlägt er vor: die Ouvertüre *Husitská*, die *Sinfonischen Variationen*, das *Scherzo capriccioso* und als viertes Stück eine seiner Sinfonien. "Aber welche?" fragt er. "Ich habe 3 Sinfonien: D dur, D moll und F dur (alle bei Simrock in Berlin). Dann habe ich ein Violinkonzert und ein Klavierkonzert, welche Herr

4 Richard Heuberger, *Erinnerungen an Johannes Brahms. Tagebuchnotizen aus den Jahren 1875 bis 1897*, hg. von Kurt Hofmann, 2. Aufl. Tutzing 1976, S. 47. Vgl. auch — grundlegend zu Brahms' Dvořák-Sicht — David Beveridge, *Dvořák and Brahms: A Chronicle, an Interpretation*, in: *Dvořák and His World*, hg. von Michael Beckerman, Princeton 1993, S. 56–91.

5 Vgl. dazu Hartmut Schick, *Konstruktion aus einem Intervall. Zur harmonischen und tonalen Struktur von Dvořáks Klavierquartett op. 87*, in: *Antonín Dvořák 1841–1991: Report of the International Musicological Congress Dobruška, 17th–20th September 1991*, hg. von Milan Pospíšil und Marta Ottlová, Prag 1994, S. 91–102.

6 Kennengelernt und angefreundet hatten sich die beiden Komponisten bei Čajkovskijs erstem Prag-Besuch im Februar 1888; siehe dazu Milan Kuna, *Čajkovskij a Praha*, Prag 1980, und Ders., *Dvořák's Slavic Spirit, and his Relation to Tchaikovsky and Russia*, in: *Rethinking Dvořák. Views from Five Countries*, hg. von David Beveridge, Oxford 1996, S. 143–153.

Hřimalý oder Herr Sapelnikov spielen könnte. Das sind nur so meine Vorschläge. Bitte also wählen Sie oder besprechen Sie sich mit Herrn Tschaikowsky!"⁷

Nur zwei Tage nach diesem Brief, am 26. August 1889, begann Dvořák mit der Skizzierung einer neuen Sinfonie in G-Dur, seiner Achten, und der Gedanke drängt sich auf, daß Dvořáks Überlegungen, welche seiner Sinfonien sich für die Aufführungen in Moskau und Petersburg eignen würde, ihn auf die Idee brachten, doch lieber eine neue Sinfonie für seine Rußland-Reise zu schreiben.

Diese Vermutung stützen zwei weitere Briefe des Komponisten an Safonov. Am 2. Oktober 1889 macht Dvořák Safonov einen neuen Programmvorschlag, wobei er als fünftes Stück "Eine Sinfonie" nennt: "Entweder die D moll oder F dur, oder ich bringe eine neue, die noch Manuskript ist, ich weiß aber nicht bestimmt, ob ich mit dem Werke fertig sein werde. Ich werde Ihnen noch schreiben. Ich erlaube mir nochmals aufmerksam zu machen, daß ich zu den betreffenden Stücken nicht über meine eignen Noten verfüge, denn alle Verleger sind nicht so freigiebig, wie [es] Herr Jurgenson gegenüber Herrn Tschaikowsky ist."⁸ Und am 8. Januar 1890 – die Achte Sinfonie war inzwischen vollendet – schreibt er an Safonov: "Sehr geehrter Herr Direktor! Auf Ihre werthe Anfrage bezüglich der Sinfonie erlaube ich mir, Ihnen also die neue Sinfonie in G dur, welche noch Manuskript ist, vorzuschlagen [...] Auch möchte ich dieselbe in Petersburg spielen lassen, weiß aber bis jetzt von Herrn Rubinstein keinen Bescheid. Er hat bei mir angefragt, ob ich am 22. März eine Sinfonie zu dirigieren willig wäre. Ich versprach, aber bis jetzt weiß ich nichts Definitives." Falls Simrock den Druck der Sinfonie nicht rechtzeitig besorge, wolle er selbst seine Partitur und Stimmen mit nach Rußland nehmen. Und wieder erwähnt Dvořák seinen russischen Kollegen: "Ist Herr Tschaikowsky in Moskau? Ich möchte ihm doch gern einmal schreiben. Bitte, wenn Sie ihn sehen, grüßen Sie mir meinen lieben Freund, auf den ich mich herzlich freue [...]"⁹

Bald darauf entschied sich Dvořák dann allerdings, die neue Sinfonie doch nicht in Rußland zu präsentieren, sondern die erste auswärtige Aufführung dem Orchester der Philharmonic Society in London zu überlassen,¹⁰ dem er noch ein Zeichen der Dankbarkeit schuldete. Die Sinfonie wurde dann (wegen Streitigkeiten mit dem Verleger Simrock) auch in England gedruckt, von Novello, und erhielt bald den Beinamen "die Englische", obwohl sie ganz offensichtlich für Rußland gedacht war.¹¹

7 Antonín Dvořák, *Korespondence a dokumenty. Kritické vydání*, hg. von Milan Kuna u.a., Bd. II, Prag 1988, S. 387. Die Korrespondenz zwischen Dvořák und seinen russischen Partnern bringt in englischer Übersetzung auch John Clapham, *Dvořák's Visit to Russia*, in: *Musical Quarterly* 51 (1965), S. 493–506.

8 *Korespondence a dokumenty*, II, S. 393.

9 *Korespondence a dokumenty*, III (1989), S. 15 f.

10 Die Uraufführung fand am 2. Februar 1890 im Prager Rudolfinum statt, die Londoner Erstaufführung – ebenfalls unter Leitung des Komponisten – am 24. April 1890, nach Dvořáks Rußland-Reise.

11 Schon John Clapham (*Antonín Dvořák: Musician and Craftsman*, London 1966, S. 84) weist Toveys Ansicht zurück, die Sinfonie sei mit Blick auf den englischen Geschmack geschrieben worden, übersieht aber den Zusammenhang mit der Rußland-Tournee.

Für Rußland eine Sinfonie schreiben, das hieß natürlich vor allem: mit Čajkovskijs Sinfonien konkurrieren. Wir wissen (etwa durch Janáčeks Zeugnis), daß Dvořák immer sehr aufmerksam die Werke von Kollegen studierte und sich von ihnen – selbst von solchen, die ihn ärgerten – nicht selten zu eigenem Komponieren stimulieren ließ.¹² Es wäre deshalb nichts Ungewöhnliches, wenn er auch auf Čajkovskij in einer solchen Weise kreativ reagiert hätte. Allerdings wurde bislang noch nie überzeugend ein wie auch immer gearteter "Einfluß" Čajkovskijs auf Dvořáks Musik festgestellt.

Der früheste Hinweis darauf, daß Dvořák Čajkovskijs Musik studierte, begegnet in einem Brief an Simrock vom 8. April 1879 und bezieht sich offenbar auf die 4. Sinfonie in f-Moll op. 36: "Soeben beim Klavierspiel, wo ich eine Symfonie, die fürchterlich ist, von Tschairowsky spiele, fällt mir ein, daß ich Ihnen die Metronombezeichnungen in den Rhapsodien anzuzeigen gestern versäumt habe."¹³ Ob Dvořák anfangs Čajkovskijs Musik generell nicht schätzte, wissen wir nicht. Möglicherweise haben erst die beiden Aufenthalte Čajkovskijs in Prag im Frühjahr und Herbst 1888, während denen die beiden Komponisten einander täglich trafen und sich schnell anfreundeten, dem Tschechen die Musik Čajkovskijs nähergebracht. Über die Oper *Evgenij Onegin*, die Čajkovskij am 6. Dezember 1888 dem Prager Publikum präsentierte, äußerte sich Dvořák jedenfalls begeistert.¹⁴ Bei der gerade vollendeten 5. Sinfonie in e-Moll op. 64, die Čajkovskij am 30. November in Prag dirigierte, scheint Dvořák dagegen zunächst vom ungewöhnlichen Charakter und den eigentümlichen Klangfarben des Werks irritiert gewesen zu sein (wie aus Notizen Oskar Nedbals über das Zusammentreffen der beiden Komponisten hervorgeht¹⁵).

Diese spontane Irritation (und auf Seiten Čajkovskijs die Enttäuschung über den mäßigen Erfolg der Aufführung¹⁶) könnte leicht dazu geführt haben, daß Dvořák mit Čajkovskij ausführlich – womöglich anhand der Partitur – über das Werk diskutierte. Vielleicht hat Čajkovskij ihm bei dieser Gelegenheit sogar ein Exemplar der im Vormonat gedruckt erschienenen Partitur geschenkt; immerhin hatte er von Dvořák beim ersten Prag-Besuch im Februar die Partitur von dessen 7. Sinfonie und diesmal den Klavierauszug der Oper *Dimitrij* bekommen.¹⁷ Dvořák muß sich an Čajkovskijs Fünfte jedenfalls noch bemerkenswert gut erinnern haben, als er einige Monate nach Čajkovskijs Besuch – im Sommer

12 Janáček nennt Berlioz' *Requiem*, Liszts *Heilige Elisabeth* und Škroup's *Kde domov můj* – Kompositionen, auf die Dvořák gereizt reagiert habe, nur um kurz darauf ähnliches zu schreiben. (Leoš Janáček, *Musik des Lebens: Skizzen, Feuilletons, Studien*, hg. von Theodora Straková, Leipzig 1979, S. 45).

13 *Korespondence a dokumenty*, Bd. I (1987), S. 170.

14 Siehe seinen (tschechischsprachigen) Brief an Čajkovskij vom 14. Januar 1889, in: *Korespondence a dokumenty*, II, S. 359 f. (übersetzt zitiert in: Brown 4, S. 171). Čajkovskij hatte Dvořák gebeten, ihm seine Meinung über das Werk mitzuteilen, war aber schon am Tag nach der Aufführung abgereist.

15 Manuskript im Nachlaß von O. Nedbal in der Theaterabteilung des Nationalmuseums Prag, siehe Kuna 1996 (wie Anm. 6), S. 150.

16 Zwei Wochen nach der Aufführung, am 2./15. Dezember 1888, schrieb Čajkovskij an Nadežda fon-Mekk: "Nachdem ich die neue Sinfonie zweimal in St. Petersburg und einmal in Prag aufgeführt habe, bin ich von ihrem Mißerfolg überzeugt. Es ist etwas Abstoßendes darin, Flickwerk, Unaufrichtigkeit und Kunstkniffe. Alles das erkennt das Publikum instinktiv" (ČPSS XIV, Nr. 3738, S. 600).

17 Die gedruckte Partitur der Sinfonie mit Dvořáks Widmung befindet sich im Čajkovskij-Museum in Klin. Vgl. auch Kuna 1996 (wie Anm. 6), S. 150 f.

und Herbst 1889 – seine eigene 8. Sinfonie schrieb. Vieles an diesem Werk nämlich läßt sich als unmittelbare Reaktion auf Čajkovskijs e-moll-Sinfonie verstehen.

Wenn er sich komponierend mit dem Werk eines anderen Komponisten auseinandersetzte, wählte Dvořák dafür häufig die gleiche Tonart. (So in der 6. Sinfonie D-Dur op. 60, die phasenweise nach Brahms' Zweiter modelliert ist, oder im Streichquartett C-Dur op. 61, das auf Schuberts Streichquintett in C bezugnimmt.¹⁸) Das ist hier zwar nicht der Fall – Čajkovskijs Tonart e-Moll kam nach dem düsteren d-Moll von Dvořáks 7. Sinfonie wohl auch kaum in Frage –, doch greift Dvořák immerhin zur nächstverwandten Dur-Tonart, der Parallelen G-Dur, und vor allem: er läßt das Werk ebenfalls in Moll beginnen. Analog zu Čajkovskijs Fünfter stellt er überdies dem Hauptthema des Satzes ein ganz eigenständiges, elegisches Einleitungsthema voran – das ist sehr ungewöhnlich für Dvořák, der seine größeren Werke fast ausnahmslos mit dem Hauptthema eröffnet oder zumindest mit einem Motiv, das schon eine Vorform des Hauptthemas darstellt.¹⁹

Gewiß hat die Violoncellokantilene, mit der Dvořáks Achte beginnt, bis auf die häufigen Tonwiederholungen melodisch nichts gemein mit dem "Schicksalsthema" am Anfang von Čajkovskijs e-Moll-Sinfonie (siehe unten Notenbeispiel 1, Themen Nr. 1). Doch strukturelle Gemeinsamkeiten sind durchaus vorhanden: die weitgespannte Moll-Kantilene in Tenorlage und gedämpfter Dynamik, die tiefgeführten Klarinetten in melodietragender Funktion (bei Dvořák kombiniert mit Violoncelli, Fagotten und Hörnern), der Begleitsatz aus mit Pausen durchsetzten, langsam schreitenden Vierteln, der bei Čajkovskij einen Trauermarsch suggeriert.

Am ersten Satz von Dvořáks G-Dur-Sinfonie hat die Kommentatoren – zumindest die kritischeren unter ihnen – schon immer die große Anzahl von Themen und Motiven irritiert, die einander in dichter Folge und scheinbar ohne rechte Logik ablösen. Ein Vergleich mit dem Kopfsatz von Čajkovskijs e-Moll-Sinfonie zeigt nun, daß es (mit einer Ausnahme) für jedes der Themen Dvořáks ein Gegenstück bei Čajkovskij gibt.

Die Hauptthemen beider Sätze (Nr. 2) sind einander wiederum melodisch keineswegs ähnlich. Beide werden sie aber von solistischen Bläsern vorgetragen, piano bzw. pianissimo, und in beiden Fällen spielt punktierte Rhythmik eine wichtige Rolle, auch im sich anschließenden Entwicklungsteil. Der Hauptsatz mündet bei beiden Werken in eine fortissimo-Wiederholung des Hauptthemas, und beide Komponisten verzichten auf einen eigentlichen Überleitungsteil.

¹⁸ Vgl. David Beveridge, *Romantic Ideas in a Classical Frame: The Sonata Forms of Dvořák*. Ph.D. Diss. Berkeley, Univ. of California 1980 (unpubl.), S. 268 ff. u. S. 300 f.; Hartmut Schick, *Studien zu Dvořáks Streichquartetten*, Laaber 1990 (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, 17), S. 241 ff.

¹⁹ Jaroslav Volek hat zu Recht auf die Ambivalenz von Dvořáks Einleitungsthema hingewiesen (*Tektonické ambivalence v symfoniích Antonína Dvořáka*, in: Hudební věda 21 [1984], S. 18 ff.): Es ist – anders als Čajkovskijs Thema – keine langsame Einleitung, sondern eine ruhige Melodie im Hauptzeitmaß, wirkt aber noch nicht recht wie ein Hauptthema, während das eigentliche Hauptthema dann für diese Funktion zu harmlos wirkt, eher wie eine episodische Figuration.

Auffallend sind die Parallelen in der zweiten Hälfte der Exposition. Hier wie dort folgen im Seitensatz drei verschiedene Themen aufeinander. Das erste Seitenthema (Nr. 3) ist in beiden Fällen tonal labil, transitorisch im Charakter — es exponiert noch nicht die zweite Haupttonart, sondern erst einmal die Tonart der V. Stufe: bei Čajkovskij h-Moll, bei Dvořák D-Dur, und in beiden Fällen wird diese Tonart nicht eigentlich dargestellt, sondern immer nur dominantisch umschrieben. Die Instrumentierung ist jeweils identisch (und für Dvořák eher untypisch): satter, vierstimmiger Streichersatz ohne Kontrabässe, mit auffallenden Crescendo-decrescendo-Wellen (siehe Notenbeispiel 2). Zu der in diesen Streichersatz eingestreuten Oktavenfigur der Bläser bei Čajkovskij gibt es zudem eine genaue Parallele bei Dvořák: die ebenfalls eine Oktave umspannenden Einwürfe von Flöte und Klarinette.

Es folgt in beiden Sätzen ein damit in jeder Beziehung kontrastierendes, nämlich statisches, aber sehr rhythmisches Thema (Nr. 4 in Notenbeispiel 1), das jeweils aus mehrmals wiederholten, weiten Sprüngen (Quinten bzw. Oktaven) und anschließender Skalenbewegung besteht. Bei beiden Komponisten ist dieses Thema den Holzbläsern zugewiesen (denen bei Čajkovskij die Streicher antworten), und es wird jeweils unverändert sofort wiederholt. In tonaler Hinsicht ist mit diesem Thema bei Čajkovskij das Ziel erreicht: die zweite Haupttonart D-Dur, bei Dvořák noch nicht ganz, nämlich erst h-Moll, die Mollvariante der zweiten Haupttonart H-Dur.

Notenbeispiel 1

a) Čajkovskij, 5. Sinfonie op. 64, I. Satz

1 *p* *più f* *mf*

2 *pp* *mf*

3 *ffp* *f* *p* *mf cresc.*

4 *f* *mf* *sf*

5 *p* *mf*

6 *fff*

b) Dvořák, 8. Sinfonie, I. Satz

1 *p*

10 *pp*

18 *p*

39 *f* *dim.*

67 *pp* *fp* *fp*

77 *p* *fs* *fs* *fs* *p*

97 *pp*

111 *ff*

Als drittes und letztes Seitenthema erscheint in beiden Sätzen ein weitgespanntes, sehr kantables Dur-Thema, das piano beginnt und sich dann bald dynamisch steigert (Nr. 5). Genau wie das Čajkovskij-Thema beginnt Dvořák's Melodie mit der Terz und steigt dann in ganz ähnlicher Weise treppenförmig an, fast wie eine Paraphrase der Čajkovskij-Kantilene in anderem Metrum.

Der Epilog schließlich beginnt in beiden Sätzen mit einem Fortissimo-Tutti, in das hinein die Blechbläser eine reduzierte Fassung des jeweiligen Hauptthemas schmettern (Nr. 6), nämlich seine Transformation in ein pures Trompetensignal. So verschieden auch hier die Motivgestalt ist, geschieht doch musikalisch dasselbe. Und noch in den allerletzten Takten der Exposition (T. 121 ff.) scheint Dvořák mit den repetierten, fallenden Quinten auf Čajkovskij und dessen Expositionsschluß anzuspielden.

Vergleicht man die Tonartenpläne beider Expositionen, so fallen einige Gemeinsamkeiten auf:

	Einleitung	Hauptsatz	Seitensatz
Čajkovskij:	e-Moll	e-Moll	(h-Moll) — D-Dur — D-Dur
Dvořák:	g-Moll	G-Dur	(D-Dur) — h-Moll — H-Dur

b) Dvořák, 8. Sinfonie, I. Satz, 1. Seitenthema

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 70 to 74, and the second system covers measures 75 to 79. The instruments are arranged as follows:

- Fl. I.:** Flute I, measures 70-74.
- I. Viol.:** Violin I, measures 70-74.
- II. Viol.:** Violin II, measures 70-74.
- Vle.:** Viola, measures 70-74.
- Vlc.:** Violoncello, measures 70-74.
- Ch.:** Double Bass, measures 70-74.
- Fl. I. II.:** Flute I and II, measures 75-79.
- Ob. I. II.:** Oboe I and II, measures 75-79.
- Cl. I. II. A.:** Clarinet I and II, measures 75-79.
- I. II. Cor. F.:** Cor Anglais I and II, measures 75-79.
- III. IV.:** Cor Anglais III and IV, measures 75-79.
- I. Viol.:** Violin I, measures 75-79.
- II. Viol.:** Violin II, measures 75-79.
- Vle.:** Viola, measures 75-79.
- Vlc.:** Violoncello, measures 75-79.
- Ch.:** Double Bass, measures 75-79.

Dynamics and performance markings include *ff* (fortissimo), *pp* (pianissimo), and *pizz.* (pizzicato) for the double bass in measure 74.

Beide Sätze beginnen in Moll und beenden die Exposition in einer von der Tonika weit entfernten Tonart. Hier wie dort beginnt der Seitensatz tonal labil auf der fünften Stufe und geht dann zu deren Paralleltonart über — das führt bei Dvořák zu einer Umkehrung von Čajkovskijs Relation h-D. Insgesamt ist Dvořáks Tonartenschema allerdings spannungsvoller durch den Moll-Dur-Gegensatz sowohl zwischen Einleitung und Hauptthema als auch zwischen dem zweiten und dritten Seitenthema. (Wie eine weitere Anspielung auf Čajkovskijs e-Moll-Sinfonie wirkt im übrigen, daß die beiden stabilen Seitensatztonarten in Dvořáks Satz, h-Moll und H-Dur, jene Tonarten sind, die neben G-Dur normalerweise in einem e-Moll-Satz als Sekundärtonarten dienen.)

Ein Thema in Dvořáks Exposition wurde bislang noch nicht erwähnt: das marschartige Thema von T. 39 ff. (Nr. 2a), ein ergänzendes Thema im Hauptsatz, das kein Gegenstück bei Čajkovskij hat. Weshalb führt Dvořák dieses zusätzliche Thema ein? Seine starke motivische Ähnlichkeit mit der zweiten Hälfte des Einleitungsthemas (T. 7-10) liefert die Antwort: Das Ergänzungsthema verklammert den Hauptsatz mit der Einleitung. Eine weitere motivische Klammer stellt die Fanfaren-Version des Hauptthemas im Epilog (Nr. 6) dar, die in ihrer zweiten Hälfte auf die gleiche Passage des Einleitungsthemas zurückgreift. Gerald Abraham ist daher zu widersprechen, wenn er meint, diese Einleitungsmelodie sei "unconnected with the rest of the thematic material".²⁰

Während bei Čajkovskij das "Schicksalsthema" nur in der langsamen Einleitung erklingt und dann im folgenden Sonatensatz überhaupt keine Rolle mehr spielt, wird bei Dvořák das Eröffnungsthema also unmittelbar in den thematischen Prozeß der Exposition hineingezogen. Darüber hinaus kehrt bei Dvořák diese Melodie noch zweimal an formalen Nahtstellen des Satzes wieder, nämlich unmittelbar nach der Exposition und, in einem triumphalen Tutti von den Trompeten vorgetragen, zwischen Durchführung und Reprise (siehe unten Notenbeispiel 3b).

Verglichen mit dem ersten Satz der Čajkovskij-Sinfonie, dessen zahlreiche Themen weder miteinander verwandt sind noch auseinander entwickelt werden, ja sogar untereinander in rhythmischer Hinsicht ausgesprochen gegensätzlich angelegt sind, ist Dvořáks Kopfsatz thematisch sehr kohärent. Daß dennoch bei Dvořák mehr als bei Čajkovskij der Eindruck einer rhapsodischen Abfolge von Themen und Motiven entsteht, hängt offenbar ganz wesentlich mit der unterschiedlichen Dauer der beiden Sätze zusammen. Während Čajkovskijs Satz immerhin etwa 16 Minuten dauert, gestattet sich Dvořák gerade 10 Minuten. Čajkovskij wiederholt jedes Thema mindestens einmal und spielt es dann noch sehr breit aus, bevor er zum nächsten Gedanken übergeht. Dvořák hingegen verzichtet häufig auf eine sofortige Wiederholung und geht sehr viel schneller von einem Thema zum nächsten über.

Freilich bleiben irritierende Momente. Etwa das gerade für Dvořák so ungewöhnliche Faktum, daß ausgerechnet aus den ersten Takten des Satzes, dem Beginn des Einleitungsthemas, keinerlei Konsequenzen gezogen werden. Und insgesamt läßt sich nicht übersehen, daß der erste Satz von Dvořáks Achter eben nicht die Intensität der entwickelnden Variation und thematischen Arbeit

²⁰ Abraham 1968 (wie Anm. 3), S. 235.

zeigt, wie sie in der 7. Sinfonie oder im f-Moll-Trio op. 65 zu finden sind. Nun ist brahmsische Konstruktivität gewiß nicht der einzige Weg, eine Sinfonie zu schreiben. Daß Dvořák in seiner 8. Sinfonie aber in vieler Hinsicht Čajkovskij folgt, gerade nicht aber im vielleicht Entscheidenden, nämlich der für Čajkovskij so typischen lyrischen Expansivität, dies immerhin scheint mir problematisch zu sein an diesem Werk.

Auch im dritten Satz folgt Dvořák Čajkovskijs 5. Sinfonie, wenn er anstelle eines Scherzos einen eleganten Walzer schreibt — einen Walzer, der mit seiner geschmeidigen Melodik an Pariser Salons und Čajkovskijsche Ballettmusiken denken läßt, weit entfernt von den Furiant-Scherzi der 6. und 7. Sinfonie. (Selbst in Čajkovskijs Ballettmusiken aber findet man nicht viele Walzer, die so filigran gesetzt und so raffiniert instrumentiert sind.)

Bekanntlich ist ein zentrales Moment in der Gesamtkonzeption von Čajkovskijs e-Moll-Sinfonie die zyklische Verklammerung der vier Sätze mit Hilfe des "Schicksalsthemas". Das den ersten Satz eröffnende Thema kehrt episodisch in den beiden Mittelsätzen wieder und wird, nach Dur gewendet, auch zum Einleitungsthema des Finales. Das Thema bleibt freilich im ersten Satz merkwürdig folgenlos, und in den Mittelsätzen wirkt seine Wiederkehr eher willkürlich und nicht eigentlich als Konsequenz aus dem Satzverlauf. Gewiß: Nach den Begriffen einer Schumannschen oder Lisztschen Ästhetik sind diese Themenwiederaufnahmen poetische Momente eigenen Rechts. Innerhalb von Dvořáks (in dieser Hinsicht konservativeren) Ästhetik aber mußten solche Zitate stets vorbereitet und durch thematisch-motivische Arbeit "legitimiert" werden. (Musterhaft zeigen dies etwa die 9. Sinfonie und das Violoncellokonzert.)

In seiner 8. Sinfonie verzichtet Dvořák darauf, das Einleitungsthema analog zu Čajkovskij in den anderen Sätzen wieder aufzugreifen. Möglicherweise ist aber seine Idee, das Einleitungsthema an formalen Nahtstellen im Kopfsatz zu wiederholen, von Čajkovskijs Sinfonie angeregt und gleichsam als Projektion von Čajkovskijs zyklischer Gesamtform auf einen einzigen Satz zu verstehen. Es ist wohl kein Zufall, daß Dvořáks Einleitungsthema bei seinem dritten und letzten Erscheinen — nach der Durchführung — ganz ähnlich orchestriert ist wie das "Schicksalsthema" bei dessen letztem Erscheinen im Finale von Čajkovskijs Sinfonie (siehe unten Notenbeispiel 3): Der ursprünglich düstere oder elegische Charakter des Themas wird hier wie dort ins Triumphale gewendet, die Trompeten spielen solistisch das Thema im Fortissimo, die Violinen und Bratschen begleiten in ganz ähnlicher Weise mit Läufen aus repetierten Noten in doppelten Oktavparallelen.

Doch auch Dvořák verknüpft die vier Sätze seiner 8. Sinfonie zu einer zyklischen Einheit, nur mit subtileren, weniger plakativen Mitteln. Deutlich aufeinander bezogen sind zunächst die ersten beiden Sätze durch pastorale Merkmale: Das von der Flöte über einer statischen Klangfläche vorgetragene,

Notenbeispiel 3

a) Čajkovskij, 5. Sinfonie, Finale T. 490 ff. (Coda)

490

Fl. *ff*

Ob. *ff* *zu 2*

Cl. *ff*

Fg. *ff*

Cor. (F) *ff*

Tbe. (A) *ff* *marziale, energico con tutta forza* *zu 2*

Tbne. e Tb. *ff*

Timp. *ff*

Vi. *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *fff*

b) Dvořák, 8. Sinfonie, I. Satz T. 219 ff.

220

Fl. I

Fl. II

Ob. I. II

Klar. I. II
in A

Fag. I. II

Hr. I. II
in F

Hr. III. IV
in F

Trp. I. II
in C

Pos. I. II

Baßpos.

Tuba

Pk.

ff *p sempre*

Viol. I

Viol. II

Vla.

Vc.

Kb.

ff *divisi*

220

pentatonische Hauptthema des ersten Satzes (Nr. 2 in Notenbeispiel 1) ist unverkennbar ein vogelrufartiges Naturthema, ebenso das Flötenthema im zweiten Satz:

Notenbeispiel 4



Die Art und Weise, wie im langsamen Satz dieses Flötenthema auf die fallende Quarte reduziert und in naturhafter Entwicklungslosigkeit ständig wiederholt wird, sich allmählich auflösend, verweist unmittelbar auf die Reprise des ersten Satzes (T. 255 ff.), wo das Oktavsprungthema in fast derselben Weise von einem repetitierten und sich schrittweise auflösenden Vogelmotiv aus fallenden Quartan in den Flöten kontrapunktiert wird. Und im Finale hört man noch einen Nachklang dieser Pastoralsphäre in der auffallend häufigen Verwendung der solistischen Flöte.

Motivisch greift das Hauptthema des Finales (Notenbeispiel 5a) mit seinem aufsteigenden Dreiklang unverkennbar auf das Hauptthema des ersten Satzes (Nr. 2 in Notenbeispiel 1) zurück. Ansonsten aber sind die Themen und Motive der verschiedenen Sätze gerade nicht durch melodisch-diastematische Ähnlichkeiten aufeinander bezogen, sondern eher durch "Verzicht auf Melodik", nämlich das Moment der bloßen Tonwiederholung. Auch das Hauptthema des Finales wies ursprünglich – wie die Skizzen zeigen²¹ – gar keinen aufsteigenden Dreiklang am Beginn auf sondern eine Tonwiederholung (vgl. die zweite Skizzenfassung, Notenbeispiel 5b). Und als sich Dvořák dann für die melodischere Fassung entschloß, stellte er dem Hauptthema noch ein fanfarenartiges Thema der solistischen Trompeten voran, das seinerseits ganz wesentlich aus Tonwiederholungen besteht (Notenbeispiel 5c).

Notenbeispiel 5
Dvořák, 8. Sinfonie, Finale



21 Clapham hat den sehr langwierigen Themenfindungsprozeß in den Skizzen dokumentiert (1966 [wie Anm. 11], S. 32 f.).

Wir haben im ersten Satz gesehen, wie Dvořák aus dessen Einleitungsthema gerade die Takte mit mehrfachen Tonwiederholungen herauslöst, um daraus die Motive 2a und 6 zu bilden. Auch Thema 4 besteht im wesentlichen aus – lediglich oktavversetzten – Tonwiederholungen, und im Seitenthema des Finales (Notenbeispiel 5d) fällt ebenfalls die Dominanz von Tonrepetitionen auf.

Tonwiederholungen erzeugen vor allem eine rhythmische Struktur, und in rhythmischer Hinsicht ist die Thematik gerade der beiden Ecksätze erstaunlich homogen. Zugrunde liegt den meisten Themen und Motiven im wesentlichen ein Marschrhythmus in folgenden zwei Grundformen:



Keine zwei Themen sind wohlgemerkt rhythmisch identisch, alle aber wirken sie wie verschiedene Ausprägungen der 'Idee' des Marsches, und das Seitenthema des Finales (Notenbeispiel 5d) ist sogar ein richtiges Trauermarsch-Thema – in c-Moll, der Tonart von Beethovens *Eroica*-Trauermarsch.

Auch der langsame Satz trägt, trotz seiner pastoralen Elemente, über weite Strecken Marschcharakter und wurde von Kommentatoren gelegentlich als Trauermarsch apostrophiert, auch wenn er überwiegend in C-Dur steht. Genial ist die Art und Weise, wie Dvořák im gesamten Satz das pastorale und das marschartig-militärische Element gegeneinander ausspielt, zugleich aber auch ineinander übergehen läßt und am Schluß vollends miteinander vermischt: Die repetierte, fallende Quarte ist zugleich Vogelruf und Trompetensignal. Die vermeintlichen Gegensätze Natur und Militärmarsch durchdringen sich, indem die Naturhaftigkeit von Trommelrhythmus und – "naturtönigem" – Trompetensignal offenkundig wird und der repetitive, entwicklungslose Charakter von beidem sich mit dem Vogelruf berührt. Nicht zu übersehen ist die Nähe zur Musik Gustav Mahlers (dessen 1. Sinfonie gerade zwei Wochen nach der Vollendung von Dvořáks Achter uraufgeführt wurde).

Beide Sinfonien, Dvořáks Achte und Čajkovskijs Fünfte, arbeiten also mit dem Marsch, und speziell auch dem Trauermarsch, um eine zyklische Einheit der vier Sätze herzustellen. Während aber Čajkovskij diese Einheit mit einem einzigen, festumrissenen Thema herzustellen versucht, arbeitet Dvořák viel abstrakter mit der bloßen Idee des Marsches, die in je verschiedener Weise zahlreiche Themen prägt, vorzugsweise rhythmisch, aber auch in der Instrumentation mit solistischen Trompeten und Pauken. Die thematische Arbeit mit dem traditionell wichtigsten Parameter, der Diastematik, tritt demgegenüber in den Hintergrund, und dies vor allem scheint die Schwierigkeiten zu erzeugen, die man hat, wenn man sich dieser Sinfonie mit brahmsischen Kategorien nähert. (Schon in Dvořáks frühem D-Dur-Streichquartett aus der "wagnerischen" Phase werden die vier Sätze vor allem mit rhythmischen Mitteln, durch die Idee des Mazurka-Rhythmus, zu zyklischer Einheit verknüpft.²²⁾

22 Vgl. Schick 1990 (wie Anm. 17), S. 68 ff.

Der Vergleich der beiden Sinfonien wird deutlich gemacht haben, daß man hier nicht einfach von einem "Einfluß" des einen Werkes auf das andere reden kann. Auch die Vorstellung einer "Hommage" greift sicherlich zu kurz. Vielmehr scheint es, als habe Dvořák mit seiner Sinfonie die Prager Diskussionen mit dem russischen Kollegen und Freund über dessen 5. Sinfonie wiederaufgegriffen und im Medium der Musik weitergeführt – jenem Medium, in dem sich der wortkarge Komponist fraglos weit mehr zu Hause fühlte als in der Sprache. Der spielerische Drang, Ähnliches auszuprobieren (und es womöglich besser zu machen), mag hier eine Rolle gespielt haben, oder einfach der Impuls, dem russischen Kollegen und Freund in Tönen mitzuteilen: So hätte ich es gemacht – verstehst Du mich jetzt besser als damals in Prag?

Wenn in der G-Dur-Sinfonie eine solche "Botschaft" enthalten war, so ist sie allerdings wohl nie angekommen. Dvořák verzichtete nicht nur, wie erwähnt, kurzfristig darauf, die Sinfonie in Rußland zu dirigieren, er konnte auch auf der Rußland-Reise zu seiner Enttäuschung Čajkovskij nicht einmal wiedersehen, weil dieser damals gerade in Italien weilte. Und da sich die Drucklegung der Sinfonie wegen des Zerwürfnisses mit Simrock bis 1892 verzögerte, ist es eher unwahrscheinlich, daß Čajkovskij Dvořák's Achte überhaupt noch kennengelernt hat.

Dvořák aber scheint noch ein weiteres Mal kompositorisch auf Čajkovskij's 5. Sinfonie reagiert zu haben.²³ Die ersten Takte seines Violoncellokonzerts op. 104, geschrieben in New York im November 1894, ein Jahr nach Čajkovskij's Tod, ähneln in der Instrumentation, der Rhythmik und im Trauermarschgestus so sehr dem Beginn von Čajkovskij's e-Moll-Sinfonie (siehe Notenbeispiel 6),

Notenbeispiel 6
a) Čajkovskij, Beginn der 5. Sinfonie

Andante (♩ = 80)

2 Clarinetti in A

2 Fagotti

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabasso

²³ Die Ansicht von David Brown (Brown 4, S. 152), die Einleitungsakkorde des Largos von Dvořák's 9. Sinfonie seien vom Beginn des langsamen Satzes von Čajkovskij's Fünfter beeindruckt, kann ich allerdings nicht teilen.

b) Dvořák, Beginn des Violoncellokonzerts op. 104

Allegro (♩ = 116)

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti in A

2 Fagotti

Timpani

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabasso

daß man versucht ist, sie als versteckten musikalischen Nachruf auf den verstorbenen Freund und Kollegen zu verstehen. (Man vergleiche im übrigen den Abstieg in Vierteln in der jeweils dritten Melodiephrase.) Auch wäre – wenn unsere Deutung zutrifft – die Tonart, h-Moll, die für einen solchen letzten Gruß gewiß einzig angemessene: als Tonart von Čajkovskij's eigenem "sinfonischen Requiem" (Thomas Kohlhasse), der "Pathétique". Daß Dvořák seinem Violoncellokonzert später, wie man weiß, durch das Einfügen von Liedzitaten Züge eines Requiems für seine mittlerweile verstorbene Schwägerin (und große Jugendliebe) Josefina Kaunicová verlieh,²⁴ steht dazu nicht notwendig im Widerspruch. Möglicherweise bedeutete dies für Dvořák lediglich eine Intensivierung und Umdeutung einer schon in den Anfangstakten des Konzerts angelegten Trauer- oder "Tombeau"-Semantik, die dort ursprünglich – als letzte Hommage – auf Čajkovskij bezogen war.

²⁴ Vgl. besonders John Clapham, *Dvořák's Cello Concerto in B minor: A Masterpiece in the Making*, in: *The Music Review* 40 (1979), S. 123–140.