

Ein nicht vollständiges Meßordinarium könnte Mielczewski, dessen Wirkungskreis seit 1639 der katholische Hof in Warschau war, in unmittelbarer Beziehung zu den Danziger Protestanten komponiert haben, doch ist noch ungeklärt, ob und inwieweit die auf *Kyrie* und *Gloria* reduzierte protestantische Kurzform der Messe trotz gegenteiliger Bestimmungen Roms im katholischen Polen Eingang gefunden hat.

Der Einfluß Anton Rubinsteins auf die Klavierkonzerte Peter Tschaikowskys

von Ulrich Niebuhr, Frankfurt a. M.

Bei einem Studium der Fachliteratur über Konzerte für Klavier und Orchester, die im 19. Jahrhundert komponiert wurden, fällt auf, wie wenig sich die internationale Musikwissenschaft bisher – mit Ausnahme vielleicht der sowjetischen Musikforschung – intensiver mit den Klavierkonzerten Peter Tschaikowskys auseinandergesetzt hat. Es werden zwar in einer Reihe von Publikationen über Tschaikowsky, darunter teils biographisch, teils werk-analytisch ausgerichtete wie die von Stein (1927), Evans (1935), Weinstock (1943), Cherbuliez (1948), Zagiba (1951) oder auch dem speziell auf die Sinfonik und die Solo-Konzerte bezogenen Werk von Warrack (1969) mehr oder minder eingehende formale und stilistische Analysen (am ausführlichsten über das *b*-moll Konzert op. 23) angeboten. Wirklich umfassende und präzise Untersuchungen, z. B. über die Einflüsse der westeuropäischen Musik zwischen 1830 und 1880 besonders auch auf die Konzerte Nr. 2 in *G*-dur (op. 44) und Nr. 3 in *Es*-dur (op. 75/79), fehlen im Augenblick jedoch fast völlig.

Eine zweite Tatsache, die mit der eben geschilderten sicherlich zusammenhängt, ist die, daß als Faktoren des Einflusses seitens der Musik Mittel- und Westeuropas auf Tschaikowskys Konzerte eigentlich immer nur Liszt und Schumann genannt werden. Die deutlichen Auswirkungen ihrer Musik (bzw. von Teilgebieten ihrer Musik wie Klaviertechnik, formale Gliederung, Harmonik u. a.) auf die Klavierwerke des russischen Tonsetzers stehen als gesicherte Erkenntnis in der Tschaikowsky-Forschung ja auch seit langem fest. Darüber hinaus räumt Cherbuliez noch Chopin eine Möglichkeit als Anreger ein mit seiner Bemerkung, daß man „den Einfluß von Chopins Klavierstil . . . bei Tschaikowsky wohl nur im Technischen, nicht im Harmonischen, Melodischen nachweisen“ könne,¹ eine Feststellung übrigens, über die man verschiedener Meinung sein kann.²

1 A. E. Cherbuliez, *Tschaikowsky und die Russische Musik*. Zürich 1948, S. 162.

2 Es wäre z. B. die Frage zu untersuchen, ob Tschaikowskys oft polymelodische Begleitung seiner Hauptmelodien nicht in gewissem Maße von Chopin beeinflußt worden sein kann. Bei Chopin ist diese Technik der linearen Gegen- und Mittelstimme bereits hoch entwickelt und stellt ein entscheidendes Charakteristikum seiner Klaviertechnik dar. Siehe hierzu auch G. Abraham, *Slavonic and Romantic Music*, London 1968, S. 24.

Fast ganz übersehen worden ist jedoch bisher der Einfluß des Mannes, der immerhin dreieinhalb Jahre lang (September 1862 - Dezember 1865) am St. Petersburger Konservatorium der Lehrer Tschaikowskys in den für einen heranwachsenden Komponisten bedeutsamen Fächern Formenlehre und Instrumentation gewesen ist, und dessen kompetentes musikalisches Urteil – Zustimmung wie Ablehnung – nicht nur während der Petersburger Studienjahre, sondern weit darüber hinaus für Tschaikowsky einen immensen Stellenwert besaß: Anton Rubinstein. Stengel weist in seiner Arbeit *Die Entwicklung des Klavierkonzerts von Liszt bis zur Gegenwart* auf formale und klaviertechnische Einflüsse Rubinsteins in den Tschaikowsky-Konzerten hin. Er gibt allerdings keine genauen Erläuterungen, worin sich diese Einflüsse äußern.³

Als eine entscheidende Grundlage für die folgende Abhandlung sind nun die fünf Klavierkonzerte Anton Rubinsteins sowie die drei Klavierkonzerte Tschaikowskys einem eingehenden Studium unterzogen worden, bei gleichzeitiger Berücksichtigung von ca. 18 Hauptwerken des internationalen Klavierkonzertrepertoires, die zwischen 1810 und 1885 komponiert wurden. Eine sorgfältige vergleichende Prüfung gerade auch dieser letzteren umfassenden Werkgruppe war notwendig, weil eine große Zahl vielschichtiger Einflüsse in ihren teilweisen Überschneidungen, aber auch in ihren gegenseitigen Abgrenzungen genauestens untersucht werden mußten, um nicht den Fehler zu begehen, Entlehnungen in den Tschaikowsky-Konzerten Rubinstein zuzuschreiben, die in Wirklichkeit von einem anderen Komponisten, z. B. Chopin oder Carl Maria von Weber,⁴ herzuleiten waren. Gerade die Klavierkonzerte Tschaikowskys liegen ja in einem derart dichten Netz von Einwirkungen stilistischer, formaler, instrumentationstechnischer, klaviertechnischer und nicht zuletzt folkloristischer Art seitens der Musik Mittel- und Westeuropas (wozu ich in diesem Falle auch Grieg zähle) wie auch von russischen Komponisten (z. B. Glinka). Daher mußte bei dem Versuch einer Herauskristallisierung von Einflüssen, die eindeutig oder zumindest mit hoher Wahrscheinlichkeit auf Anton Rubinstein weisen, besonders vorsichtig vorgegangen werden.

3 Th. Stengel, *Die Entwicklung des Klavierkonzerts von Liszt bis zur Gegenwart*, Heidelberg 1931, S. 83-84.

4 Einige Stellen in Tschaikowskys G-dur-Konzert op. 44 (1879/80) deuten auf die Möglichkeit eines Einflusses Carl Maria von Webers hin, so z. B. die Instrumentierung und melodische Gestaltung des Einleitungsmotivs zum ersten Seitenthema des I. Satzes (Eulenburg T.-Part. S. 11), oder die Funktion des Violoncellos namentlich im II. Satz, in welchem diesem, im Wechselspiel mit Violine und Klavier, eine beachtliche solistische Bedeutung eingeräumt wird. Daß Tschaikowsky Webers *Aufforderung zum Tanz* sehr wahrscheinlich kannte, geht aus einer Bemerkung Chéribuliez' (a. a. O., S. 166) hervor, der Tschaikowskys Klavierstück *Invitation au Trépak* (Schlußstück aus op. 72) als „offenbares russisches Gegenstück zu Webers *Invitation à la Valse*“ bezeichnet. Auch das Orchester-Tutti (C-dur), vor der I. großen Solo-Kadenz des Klaviers (Tsch. G-dur-Konzert, I. Satz, Eulenburg-P. S. 29/33), erinnert sehr an die strahlende Dur-Atmosphäre, aber auch an die Instrumentation der C-dur-Sinfonie, der *Peter Schmöll-Ouvertüre* und des Finales der *Freischütz-Ouvertüre* von Carl Maria von Weber. Tschaikowsky hatte den *Freischütz*, eine seiner Lieblingsoperen, kurz vor Beginn der Komposition des G-dur-Konzerts in einer glanzvollen Aufführung der Pariser Oper gesehen.

Geschichte des künstlerischen und persönlichen Kontaktes zwischen Rubinstein und Tschaikowsky

Im Herbst 1859 waren unter dem Patronat der Großfürstin Helena Pawlowna und unter der Leitung Anton Rubinsteins im St. Petersburger Michailowsky-Palast freiwillige öffentliche Klassen für Musikunterricht begonnen worden. Diesen Kursen folgte am 20. September 1862 die offizielle Eröffnung des Petersburger Konservatoriums. Tschaikowsky hatte bereits im Winter 1861, noch als Beamter im Justizministerium tätig, einen dieser Kurse bei Professor Nikolai Iwanowitsch Zarembe belegt, der seinerseits bei Adolf Bernhard Marx studiert hatte. Zarembe war ein begeisterter Anhänger des „späten“ Beethoven, ignorierte jedoch alles, was über Mendelssohn-Bartholdy hinausging, ob es sich nun um Schumann und die von ihm ausgehende neuere Bewegung oder beispielsweise Berlioz oder auch um Glinka handelte.⁵ Mit den wohl etwas überprononciert – abstrakten Inhalten seines Unterrichts scheint er bei Tschaikowsky, welcher mehr zum Empirismus neigte und von Natur ein Feind jeglicher Abstraktion war,⁶ keine besondere Arbeitsfreude erzeugt zu haben.

Im Verlaufe des ersten Halbjahres 1862 erfuhr Tschaikowsky von der Absicht der Kaiserlich-Russischen Musikgesellschaft, an deren Kursen er ja schon teilnahm, eine eigene Schule zu gründen. Er bewarb sich um Aufnahme, wurde angenommen und trat im September 1862 in das neue Petersburger Konservatorium ein. Zu diesem Zeitpunkt nun (ein genaues Datum läßt sich nicht feststellen) kam es zu der ersten Begegnung mit Anton Rubinstein. Rubinstein war damals 33 Jahre alt und genoß als Pianist bereits internationale Anerkennung. In der Komposition hatte er, auf Meyerbeers und Mendelssohns Rat hin, bei Glinkas Lehrer Siegfried Dehn in Berlin Unterricht gehabt (1844-1846) und bis zum Jahre 1862 schon eine beachtliche Zahl von eigenen Werken veröffentlicht, darunter die ersten drei Klavierkonzerte in *e*-moll op. 25 (1854), *F*-dur op. 35 (ca. 1856) und *G*-dur op. 45 (1857).

Es gibt nun zwei authentische Quellen, aus denen man ein einigermaßen vollständiges und zuverlässiges Bild der Beziehungen zwischen dem Lehrer Anton Rubinstein und seinem Kompositionsschüler Tschaikowsky gewinnen kann: einmal die *Erinnerungen* von Hermann Laroche,⁷ Mitstudent am Konservatorium und langjähriger naher Freund Tschaikowskys, der später ein berühmter Musikkritiker wurde, zum andern ein aufschlußreicher Brief Tschaikowskys. Er datiert vom 24. Mai 1892 und ist an einen Herrn Eugen Zabel gerichtet, als Antwort auf eine Bitte um Details für eine biographische Arbeit.⁸

Dieser Brief enthält ein beeindruckendes Bekenntnis des auf der Höhe seines Ruhmes stehenden Komponisten zu seinem ehemaligen Lehrer Anton Rubinstein. Aus ihm geht u. a. hervor, daß Tschaikowsky zum ersten Mal als Achtzehnjähriger

⁵ M. Tschaikowsky, *Das Leben Peter Iljitsch Tschaikowskys*, Moskau-Leipzig 1902, Bd. I, S. 82-83.

⁶ Siehe Anm. 5.

⁷ M. Tschaikowsky zitiert diese *Erinnerungen* in Abschnitten in seiner Biographie, Bd. I.

⁸ M. Tschaikowsky, a. a. O., Bd. II, S. 716 ff. Zabel war ein bekannter deutscher Journalist.

durch seinen damaligen Klavierlehrer Rudolf Kündinger von Rubinstein hörte und daß er dann im Verlauf seines insgesamt dreieinhalbjährigen Studiums am Petersburger Konservatorium seinen Lehrer fast täglich gesehen hat. Er bewunderte zu dieser Zeit in Rubinstein nicht nur den großen Pianisten und bedeutenden Komponisten, sondern auch den „*vornehmen, offenen, loyalen und großherzigen Menschen*.“ Modest Tschaikowsky (a. a. O., Bd. II, S. 551): „*In der Tat war Anton Rubinstein der erste gewesen, welcher dem beginnenden Komponisten das Beispiel eines uneigennützig und grenzenlos den Interessen seiner Kunst ergebenden Künstlers gab. In diesem Sinne ist Peter Iljitsch viel mehr noch sein Schüler gewesen, als in den Stunden der Komposition und Instrumentation.*“ Aber auch als Lehrer stellt er Rubinstein das beste Zeugnis aus.⁹

Aus diesem Brief geht ferner hervor, daß Tschaikowsky zeit seines Lebens auf eine echte Freundschaft mit Anton Rubinstein gehofft hat, so wie sie ihn mit dessen Bruder Nicolai verband. Es habe jedoch eine gewisse Mauer zwischen ihnen bestanden, „*die einzureißen nicht möglich gewesen sei und die nach dreißig Jahren größer gewesen sei als je zuvor.*“

Er verhehlt gegen Schluß des Briefes dann allerdings nicht frühere Enttäuschungen über Rubinsteins Haltung, die durch Distanz und einen Mangel an Interesse gegenüber den Werken des jungen aufstrebenden Komponisten charakterisiert war. Tschaikowsky versucht jedoch gleich, auch für dies Verhalten Rubinsteins Verständnis aufzubringen.¹⁰

Der Brief Tschaikowskys verdient in dieser Ausführlichkeit u. a. auch deshalb Erwähnung, weil er geeignet erscheint, die in einigen Biographien aufgestellte These von einer späteren Feindschaft Tschaikowskys gegenüber Anton Rubinstein zu widerlegen.

Auch die bereits oben genannten Erinnerungen von Hermann Laroche (1854-1904) vermitteln eine Menge interessanter Aufschlüsse über das Lehrer-Schülerverhältnis Rubinstein-Tschaikowsky. Darüber hinaus geben sie aber eine Reihe sehr konkreter Informationen, die den Unterrichtsstil Rubinsteins sowie seine Ansprüche in bezug auf die bei ihm zu leistende Arbeit betreffen, und auf die daher wegen ihrer Bedeutung für diese Untersuchung kurz eingegangen werden soll.

Laroche zufolge erscheint Anton Rubinsteins Unterricht, im Gegensatz zu den Vorlesungen Zarembas, zwar gänzlich unsystematisch gewesen zu sein, hatte aber offensichtlich durch seine Lebendigkeit eine enorm anspornende Wirkung auf Tschaikowsky. Die Anforderungen des Lehrers an seine Schüler waren hoch, allerdings auch nicht frei von einer gewissen Dogmatik hinsichtlich musikalisch-kompositorischer Grundkonzeptionen. Diese Einseitigkeit erwies sich bereits an folgendem, für unsere Abhandlung wichtigen Punkt: der Tatsache nämlich, daß Rubin-

9 „*Comme maître il a été d'un valeur incomparable.*“ Quelle s. Anm. 8.

10 „*Mais j'ai la douleur de vous confesser qu'Anton Rubinstein ne fit rien, mais rien du tout pour seconder mes plans et mes projets . . . il est trop noble et trop généreux pour mettre des batons dans les roues d'un confrère, mais jamais il ne se départit à mon égard de son ton de réserve et de bienveillante indifférence. Cela m'a toujours profondément affligé. La supposition la plus vraisemblable pour expliquer cette tiédeur blessante, c'est que Rubinstein n'aime pas ma musique, que mon individualité musicale lui est antipathique.*“

stein in der Musik Franz Schuberts, Mendelssohns und Schumanns aufgewachsen war und nur deren Orchester anerkannte – d. h. also das Orchester Beethovens mit Hinzufügung der Posaunen und Vertauschung der Naturhörner und -Trompeten mit chromatischen.

Im Gegensatz hierzu zeigte Tschaikowsky bereits damals (1862/64) eine besondere Vorliebe für das erweiterte moderne Orchester Meyerbeers, Berlioz', Liszts und Wagners, wozu vielleicht die Beschäftigung mit Berlioz *Grande Traité d'Instrumentation* sowie der Besuch Wagners in Petersburg 1863 nicht unwesentlich beigetragen hatten. Die Folge waren erste künstlerische Spannungen zwischen Meister und Schüler, die besonders dann auftraten, wenn Tschaikowskys Bevorzugung spritziger und brillianter Orchesterfarben in den Kompositionen, die er Rubinstein vorlegen mußte, sichtbar wurde.

Zwar kannte, Laroche zufolge, auch Rubinstein dieses Orchester und erklärte es seinen Studenten gewissenhaft. Er erwartete jedoch (insgeheim oder offen), daß sie diese moderne Konzeption „nach Kenntnisnahme beiseite legen würden, um nie wieder darauf zurückzukommen.“¹¹

In dieser Beziehung erlebte er bei Tschaikowsky besonders mit einem Werk eine große Enttäuschung, mit der Ouvertüre zu *Das Gewitter* (nach einem Drama von Ostrowsky), die Tschaikowsky im Sommer 1864 als Gast des ihm befreundeten Fürsten Alexej von Golitzin auf dessen Gut in Südrußland komponierte. In der Partitur dieses Werkes kam nämlich ein Orchester zur Verwendung, daß mit geteilten Violinen, Violin-Tremoli, Harfe, Tuba und Englisch-Horn (alles Instrumentaleffekte, die bei Rubinstein nicht gestattet waren!) „so ketzerisch wie nur möglich“¹² war. Rubinsteins Reaktion bei der Entgegennahme und ersten Prüfung dieses Stückes soll besonders heftig gewesen sein.¹³

Mit diesem Orchesterwerk setzte sich Tschaikowsky zum ersten Mal ganz klar ab von der konservativen Linie seines Lehrers und dokumentierte damit den Willen, zumindest in der Instrumentierung eines Orchesterwerkes auch seinen eigenen Intentionen zu folgen. Dennoch mußte er sich natürlich bei den für Rubinsteins Kursus zu verfertigenden Arbeiten in der größeren Zahl der Aufgaben den Anforderungen und Geboten seines Lehrers anpassen, wollte er nicht einen Bruch mit ihm samt einem eventuellen Ausschluß riskieren. So entstanden im Sommer 1865, wiederum als Ferienarbeit für Rubinstein zwei diesmal ‚korrekt‘ geschriebene Werke – eine Ouvertüre in *F*-dur für kleines Orchester und der Entwurf einer großen Konzertouvertüre in *c*-moll.

Was nun die Haltung Tschaikowskys in seinen späteren Jahren, als bereits avancierter Komponist, zu den Werken seines ehemaligen Lehrers betrifft, so existieren darüber nicht allzu viele konkrete Hinweise. Es war mir z. B. nicht möglich, trotz umfassender Recherchen auch nur eine einzige Quelle ausfindig zu machen, die auf eine Beschäftigung Tschaikowskys mit dem *d*-moll-Konzert op. 70

11 M. Tschaikowsky, a. a. O., Bd. I, S. 87.

12 M. Tschaikowsky, a. a. O.

13 Diese Ouvertüre ist nach dem Tode Tschaikowskys bei Belajeff als op. 76 erschienen.

von Rubinstein hindeutet, obwohl – wie wir nachher sehen werden – dieses Konzert nachweislich eine erhebliche Rolle bei der Komposition seines eigenen *b*-moll-Konzertes gespielt hat. Jedoch findet sich in Modest Tschaikowskys Biographie die folgende aufschlußreiche Feststellung: „Das geniale Kompositionstalent Anton Rubinsteins voll anerkennend, schätzte Peter Iljitsch einige seiner Werke, z. B. die *Ozeansymphonie*, das *Oratorium* ‚Der Turmbau zu Babel‘, die *Klavierkonzerte* (!), ‚*Johann der Grausame*‘, ‚*Don Quixote*‘, manche Nummer des ‚*Dämon*‘, ‚*Feramors*‘, viele *Klavierstücke* und die *Cellosonate* sehr hoch; und doch ärgerte und empörte ihn die ungleich größere Zahl der minderwertigen, gehaltlosen Werke des Virtuosen.“ (Bd. II, S. 552) In dieser präzisen Aufzählung wird also Tschaikowskys Hochschätzung der Klavierkonzerte Rubinsteins immerhin unmißverständlich vermerkt (was übrigens in keiner der mir zugänglichen Standardbiographien und sonstigen Untersuchungen zum Ausdruck kommt). Und bei Gerald Abraham kann man lesen, daß Tschaikowsky Rubinsteins *Russisches Capriccio für Klavier und Orchester* op. 102 „nicht nur als Klavierstück, sondern auch als Orchesterwerk bewundert“ habe.¹⁴

Insgesamt erscheinen die Kommentare Tschaikowskys zu dem Schaffen Anton Rubinsteins vergleichsweise gering an Zahl, wenn man bedenkt, wie ausführlich er sich über die Werke vieler anderer zeitgenössischer Komponisten – seien es nun Schumann, Brahms, Liszt, Wagner, Grieg, Berlioz, Saint-Saëns oder Bizet – geäußert hat. Allerdings findet man in seinen Briefen immer wieder auch Stellungnahmen zu Rubinsteins Kompositionen, die von ehrlicher Begeisterung bis zu schroffer Ablehnung reichen, sowie Berichte und Notizen über miterlebte Klavierabende des großen Virtuosen; so z. B. in dem Brief an M. Ippolitow-Iwanow vom 12. 6. 1889: „... Wie wär's mit Rubinsteins ‚Grosny‘? Ein prachtvolles Stück!“ oder in dem Brief an seinen Bruder Modest vom 30. 1. 1886: „... Ich hatte den Schumann-Abend Rubinsteins angehört. Noch nie gefiel er mir so, wie jenes Mal.“

Im folgenden wird nun zu prüfen sein, in welcher Weise und in welchem Ausmaß Einflüsse Anton Rubinsteins in den Klavierkonzerten Tschaikowskys sichtbar werden.

Nachweisbare Einflüsse Rubinsteins auf Tschaikowskys Klavierkonzerte

Behandeln wir als erstes das große und wichtige Gebiet der formalen Gestaltung. Aus den vorliegenden Unterlagen¹⁵ ergibt sich eindeutig, daß Rubinstein auch auf diesem umfassenden Feld der Lehrer Tschaikowskys war, also nicht nur auf dem der Instrumentation.

Aus der Fülle des Materials, das sich nach eingehendem Studium sämtlicher fünf Klavierkonzerte Anton Rubinsteins und dem der drei Klavierkonzerte Tschaikowskys bietet, haben sich einige interessante Tatsachen ergeben, die in bezug auf offensichtliche und nachweisbare Auswirkungen auf die Tschaikowskyschen Konzerte

¹⁴ G. Abraham, a. a. O., S. 99.

¹⁵ M. Tschaikowsky, a. a. O., Bd. II, S. 716: „... Mes professeurs furent: M. Zarembo pour le contrepoint, la fugue etc., Anton Rubinstein (directeur) pour les formes et l'instrumentation.“ (Aus dem oben erwähnten Brief Rubinsteins an Eugen Zabel.)

keineswegs als bloße Zufälligkeiten abgetan werden können, und die sich innerhalb des Gesamtkomplexes der formalen Gestaltung besonders auf drei Gebiete beziehen:

1. die Thematik,
2. die Gestaltung von Durchführungen und
3. Aufbau, Gliederung, Umfang und formale Funktion von Solo-Kadenzen.

1. Zur Thematik findet sich folgende wichtige Übereinstimmung:

a) Die Idee, auf das erste Seitenthema unmittelbar ein zweites folgen zu lassen, das sich zwar aus motivischen Bestandteilen des vorangegangenen zusammensetzt, aber durchaus ein thematisches Eigenleben führt und im Verlaufe des Satzgeschehens eine dem ersten Seitenthema absolut ebenbürtige Rolle spielt.

Beispiel: Konzert Nr. 3 G-dur, op. 45, I. Satz

Konzert Nr. 3 G-dur, op. 45, I. Satz

1. Seitenthema 2. Seitenthema

Vergleicht man dieses Beispiel einer Themenkoppelung mit dem entsprechenden Fall in Tschaikowskys *b*-moll-Konzert oder in seinem *G*-dur-Konzert,¹⁶ so zeigt sich eine auffallende Parallelität

1. Seitenthema 2. Seitenthema

Auch hier baut sich das unmittelbar anschließende Seitenthema wesentlich aus einem Motiv des vorangegangenen ersten Themas (und zwar aus dessen 3. u. 4. Takt, s. Beispiel) auf. Auch hier stehen beide Themen gleichberechtigt nebeneinander. Ebenso im *G*-dur-Konzert, wo das eigentliche erste Seitenthema mit einem zweiten, thematischen Gebilde gekoppelt ist, welches Stein zwar mit Recht als bloßes Einleitungsmotiv zum Seitenthema wertet,¹⁷ das jedoch für unser Beispiel deshalb durchaus in Frage kommt, weil auch hier die unmittelbare Aneinanderreihung zweier 8-taktiger Perioden verschiedenen thematisch-motivischen Charakters gegeben ist.

¹⁶ Ed. Steingraber, S. 14, bzw. Ed. Rahter, S. 10.

¹⁷ R. H. Stein, *Tschaikowsky*, Stuttgart 1927, S. 446.

b) Eine auffallende Übereinstimmung ergibt sich beim Vergleich der Hauptthemen im Finale des Rubinsteinschen *G*-dur-Konzertes op. 45¹⁸ und des Tschaikowskyschen *G*-dur-Konzertes op. 44.¹⁹ Beiden Themen ist nicht nur die rein äußere Parallelität in der Tonart (*G*-dur) und der Taktart (2/4 Takt) gemeinsam, sondern die Verbindung von kraftvoll-energischem Vordersatz und tänzerisch-beschwingtem Nachsatz. Diese Übereinstimmung geht bis in das klaviertechnische Detail rhythmisch stark akzentuierter Oktaven im Vordersatz und federnder Begleitakkorde im Nachsatz. Beide Themen setzen nach einem temperamentvollen Anlauf des Solo-Instruments ein: Bei Rubinstein handelt es sich um eine aufsteigende Tonleiterpassage (in Zweiunddreißigsteln), bei Tschaikowsky um einen aufsteigenden gebrochenen Dreiklang (in Sechzehnteln).

2. Bei einem Vergleich zwischen den Durchführungen der ersten Sätze des Tschaikowsky-*b*-moll-Konzerts und des Rubinstein-*d*-moll-Konzerts fällt auf, daß die Durchführung des *b*-moll-Konzerts eine erstaunliche Entsprechung zu der Durchführung des Rubinstein-Konzerts aufweist.

Diese Übereinstimmung besteht in folgenden Punkten:

a) Das Durchführungsthema erscheint in beiden Konzerten dialogisch mit einer anderen Klanggruppe, mit der es sich zweimal abwechselt: im Rubinstein-Konzert ist es das Klavier, das auf das viertaktige Thema der Streicher mit einem ebenfalls 4-taktigen Motiv antwortet. Im Tschaikowsky-Konzert sind es die Holzbläser, die auf das 2-taktige Thema der Streicher mit einem ebenfalls 2-taktigen Motiv (aus dem Hauptthema entnommen) antworten.

b) In beiden Fällen wird das Thema in Sequenzen weitergeführt, um dadurch eine dramatische Steigerung zu erzielen.²⁰

c) Zusätzlich zu der Sequenzierung wird in beiden Durchführungen die Technik der Motivverkürzung angewandt, die ebenfalls der dynamischen Steigerung dient.²¹

d) Die in der Durchführung des Rubinstein-Konzerts ständig zunehmende dramatische Steigerung setzt sich aus einer Aufeinanderfolge kleiner dynamischer „Wellen“ zusammen. Die gleiche Verwendung wellenförmiger Steigerungen in Richtung auf den Höhepunkt hin finden wir bei Tschaikowsky im *b*-moll-Konzert.²²

e) In beiden Durchführungen wird als Mittel der Spannungsverdichtung eine Tempobeschleunigung 8 bzw. 6 Takte vor dem *ff*-Höhepunkt eingeschaltet. (*d*-moll-Konzert: nach 16 Takten: *poco a poco accelerando*; *b*-moll-Konzert: nach 22 Takten: *poco accelerando*).

18 Ed. Bote u. Bock, S. 25.

19 Ed. Rahter, S. 59.

20 Rubinstein, *d*-moll-Konzert: Partitur Ed. Bartholf Senff, S. 23/24. Tschaikowsky, *b*-moll-Konzert: T. Partitur, Ed. Eulenburg, S. 49/50.

21 Rubinstein-Konzert, a. a. O., S. 24/25. Tschaikowsky-Konzert, a. a. O., S. 50/51.

22 Daß dieses Mittel charakteristisch für Tschaikowskys spätere Sinfonik, besonders für die drei letzten Sinfonien wurde, wird übrigens auch in *Russian Symphony – Thoughts about Tschaikowsky* von Dimitri Schostakowitsch (New York 1947) bestätigt: „As in Beethoven's dramatic elaborations, the development proceeds in the form of successively rising waves. The last and most powerful wave leads directly to the reprise. This type of dynamic preparation for the re-statement is exceedingly characteristic of Tschaikowsky.“

3. Als ein besonders wichtiges Feld erwiesen sich Aufbau, Gliederung, Umfang und formale Funktion von Solo-Kadenz.

a) Der Aufbau der 2. großen Solo-Kadenz

Im I. Satz des Tschaikowsky-*b*-moll-Konzerts²³ greift die Kadenz im ersten Teil ganz offensichtlich auf die Kadenz im ersten Satz des Rubinstein-*d*-moll-Konzertes²⁴ zurück. In beiden Fällen vollzieht sich der Übergang vom Auslauf der Reprise zum Beginn der Solo-Kadenz in der Modulation von der Tonart *B*-dur nach *Ges*-dur – ein Übergang, der sich im Rubinstein-Konzert durch plötzliche Umdeutung des *B*-dur-Dreiklangs abrupt ergibt, während er im *b*-moll-Konzert durch eine über 8 Takte sich erstreckende dynamische Steigerung unter Verwendung aufsteigender chromatischer Akkorde vorbereitet wird.

In beiden Fällen bildet die erreichte Tonart *Ges*-dur den *ff*-Höhepunkt der vorausgegangenen Passagen des Solo-Instruments und zugleich die Ausgangstonart der Kadenz (im Rubinstein-Konzert 17 Takte in *Ges*-dur, im Tschaikowsky-Konzert 10 Takte in *Ges*-Dur, mit nachfolgender Umdeutung in die *h*-moll-Dominante *Fis*-dur). In beiden Fällen werden die Solo-Kadenzen eingeleitet durch gebrochene *Ges*-dur-Dreiklänge der linken Hand

Rubinstein: Konzert *d*-moll

Tschaikowsky: Konzert *b*-moll

23 Ed. Steingräber, S. 33.

24 Part. Senff, S. 19/20.

– im Rubinstein-Konzert zuerst in Sechzehnteln, dann in Zweiunddreißigsteln, im Tschaikowsky-Konzert in Achteln, zu denen dann auch im zweiten Viertel des 3. Taktes (wohlgemerkt in beiden Konzerten kongruent!) eine deklamatorisch gefärbte Melodiestimme in der rechten Hand tritt.

b) Die zunehmende Verwendung der Solo-Kadenz als formaler Gestaltungsfaktor in den Klavierkonzerten Tschaikowskys scheint sehr wesentlich von Rubinsteins Konzerten her inspiriert worden zu sein. Zur Begründung dieser These ist es wichtig, kurz auf die bisherige Rolle der Kadenz in den Konzerten seit Beginn der Romantik (also ca. 1830) zurückzukommen.

Nachdem noch im Schumann *a*-moll-Konzert (1841/45) die Solo-Kadenz des ersten Satzes an der traditionellen Stelle zwischen Reprise und Coda steht und nicht über das bisher Übliche an Umfang hinausragt, arbeitet Liszt in der Gestaltung seiner Klavierkonzerte *Es*-dur (besonders im I. Satz) und *A*-dur bereits wesentlich mit Kadenzen, die mehr den Charakter kleiner Bausteine im formalen und musikalisch-inhaltlichen Gefüge tragen und dadurch einen ganz neuen Begriff des Kadenz-Prinzips prägen. Die große Solo-Kadenz kann deshalb entfallen; als das offenkundigste Mittel zur Darstellung virtuosen Könnens wird sie entbehrlich in Kompositionen, die, wie die Lisztschen Konzerte, in ihrer ganzen Anlage auf Virtuosität abgestimmt sind.

Die nächste Stufe dieser Entwicklung auf die Kadenz hin als zunehmend mitbestimmenden symphonisch-solistischen Gestaltungsfaktor stellt das *d*-moll-Konzert op. 15 von Brahms (1858)²⁵ dar, in dessen III. Satz wir drei Kadenzen begegnen, deren letzte den bezeichnenden Titel *Cadenza quasi Fantasia* trägt, was hier auf die wachsende kompositorische Vertiefung des Kadenz-Begriffes hindeutet.

Im *a*-moll-Konzert op. 16 von Grieg (1868) findet sich die große Solo-Kadenz des I. Satzes zwar noch zwischen Reprise und Coda, also an der traditionellen Stelle – traditionell in Bezug auf die Klavierkonzerte der Klassik und auf das Schumannsche *a*-moll-Konzert, das ja nicht nur in formaler Hinsicht Vorbild für das Grieg-Konzert wurde –, es wird jedoch in der Aufbietung beinahe symphonischer Klangmassen im Verlauf eines sich über 6 Notenseiten erstreckenden Klaviersolos ein einschneidender Wandel der bisherigen Funktion der Solo-Kadenz sichtbar. Setzt das Grieg-Konzert hiermit aber ein Präzedens? Keineswegs. Bereits in Rubinsteins *F*-dur-Konzert op. 35 (1856) sowie in seinem schon mehrfach erwähnten *d*-moll-Konzert op. 70 (1866) stehen in den jeweils ersten Sätzen Solo-Kadenzen, die sowohl strukturell wie in der Skala ihrer Dynamik und besonders auch in ihrer Placierung innerhalb des musikalischen Gesamttablaufs der Sätze sich deutlich von den bisherigen Vorbildern unterscheiden. Gerade im *d*-moll-Konzert überträgt Rubinstein der Kadenz des Solo-Instruments eine derart wichtige Pfeilerposition in der formalen Struktur des ersten Satzes, wie sie in den Klavierkonzerten zwischen 1830 und 1866 sonst fast nirgendwo anzutreffen ist. Ihre Bedeutung beruht dabei nicht so sehr auf der mit 78 Takten zwar beachtlichen,

²⁵ Siehe dazu auch Carl Dahlhaus, *Joh. Brahms: Klavierkonzert Nr. 1 d-moll, op. 15* (Werkmonographien zur Musikgeschichte), München 1965.

aber nicht außergewöhnlichen Länge, als vielmehr wesentlich auf der Tatsache, daß sie in wellenförmigen Steigerungen, die – genau wie in der Durchführung des I. Satzes bereits erläutert – mit den Mitteln der Sequenzierung, Motivverkürzung und Tempobeschleunigung erzielt werden, schließlich einen immensen Höhepunkt erreicht. Auf diesem Höhepunkt wird durch die Art der Steigerung der Wiedereintritt des Hauptthemas (also noch nicht die Coda, wie sonst üblich) mit Klavier und Orchester im *fff* zwingend erforderlich.²⁶ (Siehe Notenbeispiel S. 423.)

Hier, an dieser Stelle, liegt die Kulmination des I. Satzes. Die Wucht, mit der dieser erneute Einsatz des Hauptthemas erfolgt, zeigt, daß der vorhergehenden Solo-Kadenz eben nicht nur die Aufgabe virtuoser Demonstration, sondern darüber hinaus die wichtige Funktion der strukturellen und dynamischen Vorbereitung dieses Höhepunktes übertragen wurde.²⁷ Und von dieser Art der Kadenzgestaltung Rubinsteins zieht sich eine direkte Linie zu Tschaikowskys *b*-moll-Konzert, aber auch – vor allem im Hinblick auf den Umfang und die strukturelle Bedeutung der Kadenz – zu seinen Konzerten in *G*-dur und *Es*-dur.

Man könnte nun einwenden, daß das dem *d*-moll-Konzert zeitlich benachbarte und bereits zitierte *a*-moll-Konzert von Grieg (1868) – das Tschaikowsky bei seiner ausgesprochenen Sympathie für die Musik des Norwegers sicherlich gekannt, mit dem er sich eventuell sogar ausführlicher beschäftigt hat – mit seiner Solo-Kadenz einen vielleicht ebenso bestimmenden Einfluß auf die Tschaikowsky-Konzerte gehabt habe. Das soll keineswegs als Möglichkeit ausgeschlossen werden; dennoch kann meines Erachtens in Anbetracht der nachgewiesenen zahlreichen Übereinstimmungen in den Kadenzen vor allem der Rubinstein-*d*-moll- und Tschaikowsky-*b*-moll-Konzerte ein gewichtiger Einfluß Rubinsteins kaum mehr bezweifelt werden.

Klavier - Satztechnik

Obwohl die Klaviersatztechnik Anton Rubinsteins in wesentlichen Bereichen eine deutliche Verwendung der Spieltechnik der Hochklassik (C. M. v. Weber, Hummel) und der Romantik (Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt, Henselt) erkennen läßt – man insofern also von einer spezifisch eigenen Klaviertechnik Rubinsteins nicht sprechen kann –, so finden sich doch gerade in seinen Konzerten Passagen des Solo-Instrumentes, die in ihrer Art der Verwendung klaviertechnischer Mittel²⁸ durchaus originelle Prägung tragen.

Verblüffend ist dabei die große Ähnlichkeit zwischen einigen dieser Passagen und entsprechenden Stellen in den Tschaikowsky-Konzerten, die teilweise bis zur völligen Übereinstimmung reicht. Als Belege seien einige besonders ins Auge fallende Ähnlichkeiten bzw. Übereinstimmungen kurz angeführt:

²⁶ Part. Ed. Senff, a. a. O., S. 45.

²⁷ Die Parallele zu der geballten und vereinten Kraft von Klavier und Orchester im I. Satz des Brahms *d*-moll-Konzerts ist auffallend.

²⁸ Z. B. beidhändige vier- oder fünfstimmige Akkorde, verteilt über die gesamte Tastatur; Zwei- und dreißigstel-, Sechzehntel- oder Achtelläufe im Intervall einer verminderten Sexte; Doppeloktavkadenzen, u. s. w.

Rubinstein: Konzert *d-moll*, I. Satz, Wiedereintritt d. Hauptthemas (Partiturausschnitt)

Tempo I.

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fag. *f*

Tr. *f*

Cor. *f*

Timp. *f*

This section of the score covers the first four measures of the woodwind and percussion parts. The Flute (Fl.) part begins with a melodic line marked *f*. The Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Trumpet (Tr.) parts provide harmonic support with chords and single notes. The Trombones (Cor.) and Timpani (Timp.) parts are also present, with the timpani playing a rhythmic pattern.

Tempo I.

This section shows the first four measures of the string parts. The Violins (I and II) and Violas play a melodic line marked *f*. The Cellos and Double Basses provide a harmonic foundation with chords and single notes.

Tempo I.

fff

This section shows the first four measures of the piano part. The piano plays a complex, rhythmic accompaniment marked *fff*. The score includes both grand staff notation (treble and bass clefs) and a separate bass line for the left hand.

Tempo I.

a) Im *Es-dur-Konzert* op. 94 von Rubinstein²⁹ finden sich bereits massive vierstimmige Akkorde in beiden Händen, die als Begleitung eines Hornmotivs im forte vom Bass aufsteigend über die gesamte Tastatur verteilt werden und insofern eine bemerkenswerte Entsprechung zu den berühmten *ff*-Klavierakkorden in der Einleitung von Tschairowskys *b*-moll-Konzert bieten.

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system features two staves with dense, four-voice chordal textures in both hands, characteristic of the introduction to Rubinstein's Concerto in E major. The second system shows a similar chordal texture in the left hand, while the right hand plays a more active, ascending melodic line. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

b) Auf der 2. bzw. 3. Seite der eben erwähnten Einleitung zu Tschairowskys *b*-moll-Konzert³⁰ gibt es in der 1. Kadenz des Klaviers eine Reihe von aufsteigenden Vierundsechzigstel-Passagen in verschiedenen Intervall-Abständen der beiden Hände. Für die Verwendung solcher Passagen innerhalb der eben genannten Kadenz im *b*-moll-Konzert findet man nun, ebenfalls im Rubinsteinschen *Es-dur-Konzert*, ein Vergleichsbeispiel,³¹ das nicht nur eine völlige Kongruenz in bezug auf die Tonfolge, den Intervallabstand zwischen den Händen etc. aufweist, sondern vor allem eine verblüffende Parallelität des strukturellen Einbaus dieser in beiden Konzerten an der erwähnten Stelle mehrfach auftretenden Läufe zeigt.

29 Part. Ed. Senff, S. 26 u. S. 61.

30 T. Part. Ed. Eulenburg, S. 8.

31 Part. Ed. Senff, S. 153. Interessant ist hierbei auch das unmittelbar vorhergehende Tritonus-Motiv im Orchester, das übrigens eine Verminderung des *Des-dur*-Intervalls (Reine Quint) im Anfangsthema des Tschairowsky-*b*-moll-Konzerts darstellt.

Tschaikowsky: Konzert *b*-moll,
I. Satz

The image shows a musical score for the first movement of Tchaikovsky's Concerto in B minor. It features a complex passage with broken chords and triplets, illustrating the 'ff-Zusammenwirken' (ff-interaction) of the orchestra and solo instrument.

Rubinstein: Konzert *Es*-dur

The image shows a musical score for the first movement of Rubinstein's Concerto in E major. It features a complex passage with broken chords and triplets, illustrating the 'ff-Zusammenwirken' (ff-interaction) of the orchestra and solo instrument.

c) Einen anderen wichtigen Punkt der Übereinstimmung zeigt die Art und Weise, in der die Coda des ersten Satzes im Rubinstein-*d*-moll-Konzert und die Coda des dritten Satzes im Tschaikowsky-*b*-moll-Konzert konzipiert wurden:

In beiden Fällen wird die vorausgegangene Wucht des *ff*-Zusammenwirkens von Orchester und Solo-Instrument ins Spielerische aufgelöst – bei Rubinstein durch gebrochene Dreiklänge in Achtel-Triolen,³² später durch Doppelgriffe, bei Tschaikowsky durch ebenfalls auf beide Hände verteilte gebrochene Septimen-Akkorde bzw. Dreiklänge. In beiden Fällen kann man von einer klaren Zweiteilung der Coda sprechen: einem 1. Teil, der wie eben beschrieben, einen spielerischen Charakter

32 Die übrigens in ihrer klanglichen Wirkung sehr an die Coda des I. Satzes des Schumann-Konzertes erinnern.

hat, und einem 2. Teil, in dem durch Akkord-Ballungen, die von den hohen Lagen des Klaviers absteigen und in Ablösetechnik komponiert sind, eine dramatische Verdichtung bewirkt und ein letzter Höhepunkt im *ff* bzw. *fff* erreicht wird.³³

Rubinstein: Konzert *d*-moll



d) Sowohl im 3. Satz des Rubinstein-*d*-moll-Konzerts wie im 3. Satz des Tschaikowsky-*b*-moll-Konzerts wird der letzte Höhepunkt des Finales durch eine Solo-Kadenz des Klaviers eingeleitet: In beiden Fällen beginnt diese Kadenz auf der Dominante der entsprechenden Tonart des Schlußsatzes,³⁴ in beiden Fällen werden als klaviertechnisches Mittel der dramatischen Vorbereitung Doppel-Oktaven eingesetzt und in beiden Fällen folgt auf die betr. Solo-Kadenz der große Fortissimo-Einsatz des vollen Orchesters zusammen mit dem Klavier, der das Finale einem imponierenden Abschluß zuführt.

e) Das vom Klavier gebrachte Hauptthema (*D*-dur) des 2. Satzes in Tschaikowskys *G*-dur-Konzert³⁵



33 1. Teil spielerisch:

Rubinstein, Coda Takt 1-32 (Ed. Senff, S. 49/53).

Tschaikowsky, Coda Takt 1-19 (Ed. Eulenburg, S. 179/183).

2. Teil dramatisch:

Rubinstein, Coda Takt 33-57 (Ed. Senff, S. 53/57).

Tschaikowsky, Coda Takt 20-31 (Ed. Eulenburg, S. 184/186).

Die hier besprochene Coda des I. Satzes des Rubinstein-*d*-moll-Konzertes kann m. E. wohl als eine der zügigsten und in ihrer Klanglichkeit wie in ihrem Gesamtverlauf wirkungsvollsten und schönsten im Bereich der Klavierkonzert-Komposition des 19. Jahrhunderts bezeichnet werden.

³⁴ Rubinstein *d*-moll-Konzert: Part. Ed. Senff, S. 131.

³⁵ T. Partitur, Ed. Eulenburg, S. 101.



lehnt sich ganz offensichtlich an das Hauptthema des 2. Satzes in Rubinsteins *d*-moll-Konzert an,³⁶



und zwar sowohl in den (an Mendelssohn oder Schubert erinnernden) „klassisch“ anmutenden Begleitakkorden der linken Hand wie auch in der Art der Melodieführung in der rechten Hand.

f) In Tschaikowskys *b*-moll-Konzert (I. Satz) stehen unmittelbar vor der Orchester-Durchführung³⁷ gebrochene Dreiklänge des Klaviers in Sechzehntel-Passagen (*As*-dur), verteilt über die ganze Tastatur, die schließlich piano auf einer Fermate enden.

Fast dieselben Passagen mit gebrochenen Dreiklängen, ebenfalls verteilt über die ganze Tastatur, diesmal anstatt in Sechzehnteln in Achteln und statt in *As*-dur in *A*-dur, finden sich im ersten Satz von Rubinsteins *d*-moll-Konzert.³⁸

In beiden Fällen handelt es sich um ein von gehaltenen Akkorden des Orchesters begleitetes kurzes, instrumentales Zwischenspiel des Soloinstruments, in beiden Fällen laufen diese Dreiklangs-Passagen allmählich in ein *decrecendo* aus, und in beiden Fällen beginnt hierauf ein rein orchestraler Durchführungsteil.

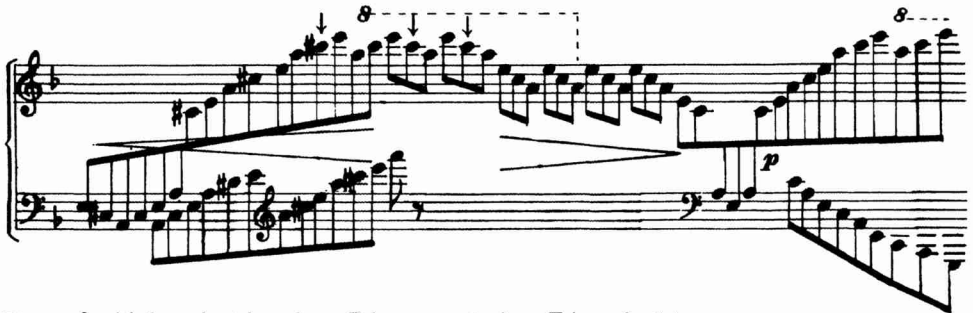
Tschaikowsky: Konzert *b*-moll



36 Part. Ed. Senff, S. 60. S. auch hierzu Stengel, a. a. O., S. 84.

37 T. Part. Ed. Eulenburg, S. 46-48.

38 Part. Ed. Senff, S. 15.

Rubinstein: Konzert *d*-moll

Das folkloristische Element in Finalsätzen

Von besonderem Interesse ist auch die Frage, ob die in Rubinstains Konzerten (und zwar im *e*-moll-, *G*-dur- und *d*-moll-Konzert) auftretende Verwendung folkloristisch gefärbter Thematik, vornehmlich in den Finalsätzen, von Einfluß auf Tschai-kowskys Themengestaltung gewesen ist. Ohne Zweifel hat in Bezug auf die Verwertung national-russischer Volksmusik das Vorbild Michael Glinkas die stärkere und primäre Wirkung auf unseren Meister ausgeübt – daneben eventuell auch Mili Bala-kirew, das kritisch antreibende Haupt der Novatoren in Petersburg, der für das russische Volkslied ein „tiefes, intuitives Verständnis“ besaß,³⁹ 1866 eine wertvolle Sammlung von Volksliedern herausgegeben hatte (deren Harmonisierungen als ‚klassische‘ Muster angesehen werden können), und mit dem Tschai-kowsky seit spätestens 1868 in enger Verbindung stand. Dennoch wäre es falsch, aus der Erkenntnis

³⁹ A. E. Cherbuliez, a. a. O., S. 65.

dieses Tatbestandes heraus jeglichen Einfluß Anton Rubinssteins auf diesem Gebiet von vornherein als nicht wahrscheinlich abzutun. So trägt z. B. das Hauptthema des III. Satzes im Rubinssteinschen *d*-moll-Konzert⁴⁰

Rubinsstein: Konzert *d*-moll

eindeutig folkloristische Züge, ebenso das im gleichen Satz: enthaltene unisono-Motiv der Streicher.⁴¹

Rubinsstein: Konzert *d*-moll

40 Part. Ed. Senff, S. 36.

41 Part. Ed. Senff, S. 39.



Überhaupt ist der Beginn dieses Schlußsatzes von einer so vitalen Rhythmik im echt russischen Sinne, daß man für einen Augenblick den „internationalen Rubinstein“ ganz vergißt und eher glaubt, die Bearbeitung eines russischen Volkstanzes vor sich zu haben.

Hier drängt sich der Vergleich mit den Finalsätzen zweier Klavierkonzerte Tschaikowskys auf, und zwar des *b*-moll- und des *G*-dur-Konzertes. Im *b*-moll-Konzert haben wir es beim Final-Hauptthema ja nachgewiesenermaßen mit der Verwendung eines ukrainischen Tanzliedes (*Komm, komm Ivanka*⁴²) zu tun. Und im Schlußsatz des *G*-dur-Konzertes finden sich zwar im Hauptthema

Tschaikowsky: Konzert *G*-dur



auch schon Ansätze zu tänzerischer Ausgelassenheit, einen eindeutig tanzhaften Charakter enthält jedoch das 1. Seitenthema dieses Satzes, das sich auf einem von den Streichern im punktierten Rhythmus gebrachten *e*-moll Akkord (der als harmonisch-rhythmische Fundament dient) ausbreitet.

42 J. Warrack, *Tschaikowsky. Symphonies and Concerts*, London 1969, S. 43. Zagiba weist in seiner *Tschaikowsky-Biographie* (Zürich 1953, S. 17) bereits auf die Herkunft dieses Themas hin, bezeichnet es jedoch als unbekanntes Tanzlied.

Tschaikowsky: Konzert G-dur

The image shows two systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system is marked 'p grazioso'. The music consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of one sharp (F#). The melody is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often with accents and slurs, creating an ostinato effect. The second system continues this pattern with similar rhythmic motifs.

Sehr bemerkenswert an diesem Motiv ist übrigens die durch Wiederholung in jedem der folgenden 20 Takte hervorgerufene ostinato-Wirkung, die durch die von Bässen und Celli gebrachte leere Quinte *E-h* noch zusätzlich einen folkloristischen Akzent erhält.

Da nicht nur der bereits zitierte Schlußsatz des *d*-moll-Konzertes von Rubinstein, sondern auch der III. Satz seines *e*-moll-Konzertes op. 25 in seinem Hauptthema deutlich volksliednahe Elemente aufweist, erscheint es demnach durchaus möglich, daß Tschaikowsky durch diese Art der Verarbeitung russischer Volksmusik mit dazu angeregt worden ist, in seinen eigenen Konzerten – und keineswegs nur in den Schlußsätzen – russische Volkslied-Themen zu verarbeiten. Es muß allerdings dabei berücksichtigt werden, daß dieses Verfahren der Übernahme volksliedhaften Themenmaterials in Kompositionen für Soloinstrumente allein oder mit Orchester bereits einige Zeit vor dem Erscheinen der *b*-moll- und *G*-dur-Konzerte Tschaikowskys sich allgemein anzubahnen begann – man denke nur an die *Fantasie über Ungarische Volksmelodien* von Liszt (1860), an das Finale des *a*-moll-Konzertes von Grieg (1868) oder an die *Orientalische Fantasie Islamey* von Balakirew (1869). Daß dennoch Rubinstein auch in diesem Punkt der unmittelbare Anreger für Tschaikowsky gewesen ist, wird aber dadurch kaum weniger wahrscheinlich.

Exkurs: Tschaikowsky und Henselt

Ein Gesichtspunkt, der bei einer Betrachtung der möglichen Einflüsse Rubinsteins auf Tschaikowsky zumindest erwähnt werden sollte, betrifft einen deutschen Klavierkomponisten, der, Zeitgenosse von Liszt und mit diesem wie mit Schumann und Hiller befreundet, einer der hervorragendsten Klaviervirtuosen des Jahrhunderts war: Adolf von Henselt (1814-1889). Henselt, 1829 als Fünfzehnjähriger zum ersten

Mal mit einem Klavierabend im Münchner „Odeon“ aufgetreten, 1832 Schüler von Hummel in Weimar und 1838 (nach vierjährigen intensiven pianistischen Studien) aufgrund eines eminenten Konzerterfolges in Petersburg zum Hofpianisten der Kaiserin ernannt, komponierte ein Klavierkonzert in *f*-moll, op. 16, in dem er bereits einige wesentliche Elemente der romantischen Klaviersatztechnik verwendet – in durchaus eigenständiger Weise und zu einem Zeitpunkt, zu dem von einem „Schulmachen“ der Liszt-Technik bei anderen zeitgenössischen Komponisten noch nicht die Rede sein konnte.⁴³

Da finden sich z. B. innerhalb dessen, was man unter dem Begriff Ablösetechnik der Hände versteht, eine ganze Reihe von Kunstgriffen, wie auf beide Hände verteilte chromatisch auf- oder absteigende Doppeloktaven, das gleiche Verfahren bei zwei- oder auch mehrstimmigen Akkorden, das Versetzen der Melodie vom Diskant in die Tenorlage, harmonisch füllende Dezimengriffe, Arpeggien über die gesamte Tastatur und ein überhaupt im Ganzen auf weiten Spannungen beruhender klangmächtiger Klaviersatz.⁴⁴ Klaviersatztechnische Mittel also, die man – zumindest in dem Falle der Ablösetechnik und Doppel-Oktavtechnik – mit Liszts Kompositionen zu assoziieren gewohnt ist,⁴⁵ und von denen einige nachweisbar sowohl

43 Während Engel in seinem Buch *Die Entwicklung des Deutschen Klavierkonzertes von Mozart bis Liszt* (Leipzig 1927, S. 222-223) keinen Zeitpunkt der Komposition vermerkt, nennt er in der Beispielsammlung *Das Solokonzert* (in der Reihe Das Musikwerk, Köln 1964) die Jahre 1839-1847 als Entstehungszeit, ohne jedoch zu sagen, auf welche Quelle er sich hierbei bezieht. Merkwürdigerweise enthält die übrige mir zugängliche Literatur keinerlei Angaben über den genauen oder auch nur den ungefähren Zeitpunkt der Komposition.

Meine eigene Vermutung, daß in Anbetracht der frühen Opuszahl 16 ein früherer Entstehungstermin als der von Engel angegebene in Frage kommen könnte, wird durch einen Brief Adolf Henselts an die Musikschritstellerin Maria Lipsius (La Mara) vom 7. 10. 1874 bestätigt, den Gerhard Puchelt in seinem Buch *Verlorene Klänge. Studien zur deutschen Klaviermusik 1830-1880* (Berlin-Lichterfelde 1969, S. 10) auszugsweise zitiert. In diesem Brief schreibt Henselt: „*Ich habe die unumstößliche Ansicht über mich, daß nach dem, wie ich angefangen – ich war im 19. Lebensjahr, als ich mein op. 14 geschrieben – man berechtigt war, viel mehr von mir zu erwarten, als ich geleistet. . .*“

Da also Henselt mit 18 Jahren, d. h. 1832, in seinen Kompositionen bereits bei op. 14 angefangen war, ist es mehr als wahrscheinlich, daß er sein *f*-moll-Klavierkonzert op. 16 kurze Zeit später, also zwischen 1832 und 1835/36, geschrieben hat. (Es sei denn, daß er plötzlich eine mehrjährige Pause im Komponieren einlegte, worauf jedoch nichts in den vorhandenen Unterlagen schließen läßt.)

Bernsdorfs *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst* (Dresden 1857, Bd. II, S. 380) scheint diese Annahme zu bestätigen mit der Feststellung, daß Henselt – entweder 1831 oder 1832 (letztere Jahreszahl in MGG) – „*acht Monate lang unter Hummels Leitung des Meisters Werke studierend und ein Pianoforte-Konzert komponierend ausharrte.*“ Da Henselt nur ein Klavierkonzert geschaffen hat und nichts von einem „Jugendkonzert“ bekannt ist, das evtl. ohne Opuszahl veröffentlicht wurde, kann es sich bei dem eben zitierten Werk nur um das *f*-moll-Konzert handeln.

44 Vgl. dazu Grove's *Dictionary of Music and Musicians*, London 1954, S. 244. Reclams *Klaviersatzführer*, Stuttgart 1967, S. 445-446. G. Puchelt, *Verlorene Klänge. Studien zur deutschen Klaviermusik 1830-1880*, a. a. O., S. 12: „*Die Bevorzugung weiter Akkordlagen, der Kunstgriff, eine durchlaufende Mittelstimme auf beide Hände zu verteilen, der oft festzustellende Trick, beide in weiter Lage spielende Hände möglichst dicht aneinander zu setzen – alle diese Stilmittel werden für den ‚Klangzauber‘ in vollendeter Form eingesetzt.*“

45 Siehe auch P. Raabe, *Franz Liszt*, Berlin 1931, Bd. II, S. 218. W. Georgii, *Klaviersatz*, Freiburg-Zürich 1950, S. 368. R. Kokai, *Franz Liszt in seinen frühen Klavierwerken*, Budapest und Kassel 1968.

in den Klavierkonzerten Tschaikowskys, als auch in denen Anton Rubinsteins eine Rolle spielen. Es scheint möglich, daß – im Gegensatz zu dem bisher angenommenen Einfluß der Ablösetechnik Liszts auf Rubinstein und Tschaikowsky – diese Technik schneller Akkord- und Oktavfortschreitungen als klaviersatztechnische Anregung bereits von Henselts Klaviermusik ausgegangen ist und daß sie auf dem Wege des Konzerterlebnisses Henseltscher Kompositionen,⁴⁶ oder aber durch eigenes Studium dieser Werke auf Tschaikowsky eingewirkt hat.⁴⁷

Ein solcher Einfluß Henselts könnte z. B. in der zweiten großen Solo-Kadenz des Tschaikowsky *G*-dur-Konzertes (I. Satz) vorliegen.⁴⁸ Hier sind über eine Strecke von 55 Takten auf beide Hände verteilte mehrstimmige Sechzehntel-Akkorde (im Prinzip der Ablösetechnik komponiert) eingesetzt, die eine bemerkenswerte Entsprechung in dem *f*-moll-Konzert von Henselt finden, in dem dieselbe Art von Akkorden über 46 Takte hinweg durchlaufend gespielt wird.⁴⁹ Ebenso sind die Doppeloktav-Massierungen im Fortissimo der Tschaikowsky *b*-moll- und *Es*-dur-Konzerte bereits in dem selben Konzert – fast 20 Jahre vor der Uraufführung des Liszt-Konzerts in *Es*-dur 1855! – in erheblicher Anzahl anzutreffen. Auch begegnet man in diesem pianistisch äußerst schwierigen Konzert, das bis zur Jahrhundertwende auf der Repertoireliste aller großen Virtuosen – von Liszt über Anton Rubinstein, Bülow, Scriabin, Emil von Sauer bis zu Pachmann und Busoni⁵⁰ – stand, schon jener „titanischen Dynamik“ (Moser) in der Gestaltung des Soloparts, aber auch der gemeinsamen Klavier-Orchester-Steigerungen, die in den Klavierkonzerten der 1830er Jahre noch einen absoluten Ausnahmefall darstellten. Später jedoch wurden diese zu einem Charakteristikum von Werken wie dem oben erwähnten Liszt-Konzert, dem *d*-moll-Konzert von Brahms (1858), dem *c*-moll-Konzert von Joachim Raff (1870-1873),⁵¹ aber auch und sehr wesentlich dem *b*-moll-Konzert sowie dem *Es*-dur-Konzert (1892) von Tschaikowsky.

46 Siehe z. B. den Brief Tschaikowskys an Frau von Meck aus Maidanowo vom 6. Februar 1886, in dem er von einem Klavierabend Anton Rubinsteins mit virtuoson Stücken von Henselt, Thalberg, Liszt u. a. berichtet (M. Tschaikowsky, a. a. O., Bd. II, S. 362).

47 Henselt hatte als Hofpianist der Kaiserin wie als kaiserlicher Oberaufseher sämtlicher Töchtermusikerkziehungsanstalten des damaligen Russischen Reiches zweifellos eine Schlüsselstellung im russischen Musikleben inne. Die Annahme liegt nahe, daß Tschaikowsky in den Jahren seines Petersburger Musikstudiums vom Herbst 1862 bis Januar 1866, aber auch in den folgenden Jahren als Theorieprofessor am Moskauer Konservatorium oder während der vielen Auslandsreisen das *f*-moll-Konzert von Henselt (aber auch dessen andere Klavierkompositionen wie die 12 Etüden op. 2 und 12 Etüden op. 5) einmal oder mehrere Male in öffentlichen Aufführungen gehört hat. Bis ins Einzelne nachweisen läßt sich das nach den verfügbaren Quellen zwar nicht; es erscheint mir jedoch angesichts des um 1850 erst langsam aufstrebenden russischen Musiklebens ziemlich unwahrscheinlich, daß Tschaikowsky nicht mit den bedeutendsten Kompositionen einer der wichtigsten Persönlichkeiten dieses doch noch sehr überschaubaren Konzertlebens in Berührung gekommen sein und sich nicht mit ihnen auseinandergesetzt haben soll.

48 T. Part. Ed. Eulenburg, S. 58-62.

49 Ed. Breitkopf u. Härtel, S. 45-47.

50 Nach den Ausführungen des amerikanischen Pianisten Raymond Lewenthal in einem Forschungsbeitrag zur Geschichte des Henselt-Konzerts (Rückseite der Columbia-Stereo-Schallplatte Nr. MS 7252).

51 Eines der schönsten Werke der romantischen Klavierkonzert-Literatur, das einmal in die Programme unserer Sinfonieorchester aufgenommen werden sollte.

Das heißt nicht, daß Tschaikowsky auch in der „titanischen Dynamik“ von Henselt beeinflusst worden sei. Hierfür gab es andere Vorbilder, die schon rein zeitlich näher lagen, zum Beispiel das *d*-moll-Konzert von Henry Litolff (1854),⁵² das Tschaikowsky nachweislich gekannt und als „brilliant“ bezeichnet hat.⁵³

Es sollte in diesem Exkurs gezeigt werden, daß die Kompositionen Adolf von Henselts – und unter ihnen besonders das *f*-moll-Konzert – bereits einen Stand der Spieltechnik und auch der dynamischen Dimensionen enthalten, der eine eindeutige Vorwegnahme mancher bisher der Urheberschaft Liszts zugeschriebenen Ausdrucksmittel darstellt. Ausdrucksmittel, die unter Umständen einen erheblichen Einfluß auf das Schaffen anderer Komponisten wie Tschaikowsky ausgeübt haben.

Zusammenfassung

Folgende Ergebnisse dürfen festgehalten werden:

1. Auf dem Gebiet der formalen Gestaltung haben sich bei den orchestralen Durchführungen wie auch bei der Gliederung und formalen Funktion von Solo-Kadenzen wesentliche Entsprechungen besonders zwischen dem *d*-moll-Klavierkonzert von Rubinstein und dem *b*-moll-Klavierkonzert von Tschaikowsky ergeben.

Für die Gestaltung der Thematik in den *b*-moll- und *G*-dur-Konzerten von Tschaikowsky gewinnt Rubinsteins *G*-dur-Konzert op. 45 (1857) besondere Bedeutung, und zwar durch die Idee, dem ersten Seitenthema ein zweites, aus jenem abgeleitetes unmittelbar folgen zu lassen.

2. Auf dem Gebiet der Klaviersatztechnik ließen sich u. a. Einflüsse von Rubinsteins *Es*-dur-Klavierkonzert op. 94 (1874) feststellen.

3. Tschaikowsky scheint durch die Art der Verarbeitung russischer Volksmusik in Rubinsteins Konzerten mit dazu angeregt worden zu sein, in seinen eigenen Konzerten russische Volksliedthemen zu verwenden.

4. Zur Diskussion gestellt wurde die Möglichkeit, daß Tschaikowsky einige bisher Liszts Einfluß zugeschriebene Elemente der Spieltechnik bereits von Henselt übernommen hat.

52 Nach A. Schering, *Die Geschichte des Instrumentalkonzerts*, Leipzig ²/1927, S. 191, ist allein der 1. Satz dieses Konzertes 12 Takte länger als Liszts gesamtes *A*-dur-Konzert.

53 M. Tschaikowsky, a. a. O., Bd. II. Laut Laroche haben bereits auf den jungen Tschaikowsky zwei Ouvertüren Litolffs, *Robespierre* und *Die Girondisten*, großen Eindruck gemacht. „Ohne zu übertreiben kann man behaupten, daß seit jenen beiden Ouvertüren und seit ‚Struensee‘ von Meyerbeer Tschaikowsky das ganze Leben hindurch die Leidenschaft für Programm-Musik verfolgte. In seinen ersten Ouvertüren, auch ‚Romeo und Julie‘ nicht ausgeschlossen, ist der Einfluß Litolffs nicht zu verkennen . . .“ (H. Laroche in seinen *Erinnerungen*, auszugsweise zitiert in M. Tschaikowsky, a. a. O., Bd. I, S. 90).

Mit den Klavierkonzerten Litolffs kann Tschaikowsky übrigens auch durch seinen langjährigen Klavierlehrer Rudolf Kündinger bekannt gemacht worden sein. Kündinger, anscheinend ein hervorragender Pianist, hatte bei seinem ersten öffentlichen Auftreten in Petersburg einen großen Erfolg erzielt, u. a. mit dem Spiel eines Litolff-Konzerts (M. Tschaikowsky, a. a. O., Bd. I, S. 56-57). Es wäre zu prüfen, ob und in welcher Weise hier noch Anregungen für Tschaikowskys Konzerte wirksam geworden sind.