

KADJA GRÖNKE (Oldenburg / Deutschland)

Adolph von Henselt und die gute alte Zeit: Čajkovskijs *18 morceaux pour piano* op. 72 als klingender Rückblick auf die Entwicklung der Klaviermusik in Russland¹

für Paul Mertens

Als Paul Mertens 2019 für die *Mitteilungen*² der Tschaikowsky-Gesellschaft aufarbeitete, was heute über Čajkovskij und Adolph (von) Henselt (Adol'f Genzel't, 1814–1889) bekannt ist, konnte er keine direkte musikalische Hommage Čajkovskijs an Henselt nachweisen. Eine indirekte Reminiszenz, ja nahezu eine Stilkopie,³ in der der Jüngere den Klaviersatz des eine Generation Älteren adaptiert, gibt es allerdings, und zwar in der in Čajkovskijs Todesjahr 1893 entstandenen Sammlung *18 morceaux pour piano* op. 72.⁴ Deren vorletzte Nummer mit dem vielsagenden Titel *Passé lointain* (Ferne Vergangenheit op. 72/17) folgt hier auf die offensichtlichen Hommagen an Robert Schumann (*Un poco di Schumann* op. 72/9), Frédéric Chopin (*Un poco di Chopin* op. 72/15) und an Čajkovskij selbst (*Valse à cinq temps* op. 72/16, mit dem ungewöhnlichen Fünfermetrum des Walzers aus der *Sechsten Sinfonie*). In diesem Kontext von Erinnerungsmusik wird die indirekte, nur kompositorisch erkennbare Reminiszenz an Henselt zum Schlüsselwerk für das Verständnis der kompletten Sammlung, denn sie macht aus einer Folge von 18 einzelnen Charakterstücken einen inhaltlich geschlossenen Zyklus zum Thema „Musik und Vergangenheit“, der die Entwicklung des Klavierspiels, der Musikerziehung und der (Klavier-)Musik in Russland musikalisch reflektiert. Čajkovskijs letztes Klavierheft erweist sich damit als ein prägnantes Beispiel für seine generelle Beschäftigung mit der Musik vergangener Epochen und ihre komponierte Aneignung.

¹ Schriftfassung eines Vortragskonzerts der Verfasserin und des Pianisten und Vorsitzenden der Tschaikowsky-Gesellschaft, Paul Mertens (Berlin), im Rahmen der 20. Jahrestagung der Tschaikowsky-Gesellschaft e.V. am 30. April 2023 auf der Studiobühne der Universität Halle. Der Text basiert auf dem gemeinsamen Vortragskonzert vom 23. September 2022, das unter dem Titel *Tschaikowskys Klavierstück „Passé lointain“ op. 72/17 (1893) – eine Reminiszenz an Adolph Henselt?* Bestandteil des Henselt-Festivals 2022 in Schwabach war. – Anmerkung: Die Begriffe „Russland“ und „russisch“ werden in diesem Beitrag als historische Begriffe gemäß dem Sprachgebrauch des zaristisch-imperialistischen 19. Jahrhunderts und der zarenahen Künstler Čajkovskij und Henselt verwendet.

² Paul Mertens, „Adolph Henselt und Peter Tschaikowsky – eine Spurensuche“, unter Mitarb. von Kadja Grönke, in: Tschaikowsky-Gesellschaft, *Mitteilungen* 26 (2019), für die Tschaikowsky-Ges. e.V. hrsg. von Kadja Grönke und Ronald de Vet, S. 2–27.

³ Vgl. die detaillierte Analyse weiter unten.

⁴ Herzlichen Dank an Dr. Lucian Schiwietz von der Henselt-Gesellschaft für diesen Hinweis.

Solo-Klaviermusik als zyklisch konzipierte Erinnerungsmusik komponiert Čajkovskij bereits mit seinem *Kinderalbum* op. 39: In diesen „24 einfachen Stücken in der Art [Robert] Schumanns“ (so der Untertitel) erweckt er im Frühsommer 1878, unmittelbar nach seinem 38. Geburtstag, die Klänge seiner Kindheit wieder zum Leben und widmet sie seinem sechsjährigen Lieblingsneffen, Vladimir Davydov (1871–1906), der wie er selbst in einer großen, kinderreichen Familie aufwächst. Die Klänge des Kirchenchors oder des Leierkastenmanns (op. 39/23 und 24),⁵ das mit leisem Schalk vorgetragene *Märchen der Kinderfrau* (op. 39/19), das Spiel mit den aufmarschierenden Holzsoldaten (op. 39/5) oder die Tänze, mit denen man sich an langen Abenden die Zeit vertreibt (*Walzer, Polka, Mazurka, Kamarinskaja* op. 39/9, 10, 11 und 14), zeigen die Kindheit als eine Welt aus Klang und reihen die Klavierminiaturen zu einem musikalischen Bilderbogen, in dem Čajkovskij seine eigene Kindheit mit der seines Neffen überblendet und sie aus der Perspektive des Erwachsenen mit süßer Wehmut übergoldet.

15 Jahre später blickt der Komponist musikalisch erneut in seine Vergangenheit zurück, und wieder nutzt er dafür das Instrument Klavier. In seinen *18 morceaux pour piano* op. 72 steht allerdings nicht seine Kindheit im Zentrum, sondern die Zeit seiner Ausbildung und der frühen Berufsjahre. Die Verneigung vor den Hausgöttern Schumann und Chopin mischt sich mit Reminiszenzen an seine ersten Schritte als junger Dozent am Moskauer Konservatorium, und die Widmungen der einzelnen Nummern an Menschen aus dem Freundes- und Kollegenkreis, die derselben Generation angehören und ähnliche musikalische Erfahrungen gemacht haben, unterstreichen dies. Aus der Perspektive des gereiften Komponisten blickt Čajkovskij 1893 also eine Generation zurück auf genau diejenige Zeitspanne, in der das öffentliche Musikleben in Russland nach und nach seinen Kinderschuhen entwächst.

Zur Entwicklung der Klaviermusik in Russland

Dass Čajkovskij diesen Rückblick gezielt dem Instrument Klavier anvertraut, liegt nahe. Denn die Entwicklung eines öffentlichen Konzertlebens, die Institutionalisierung der Musikausbildung und die Diskussion um ein nationales musikalisches Selbstverständnis, die Čajkovskij in den 1860er Jahren als Student und Dozent miterlebt und mitgestaltet, hängen in Russland ganz wesentlich mit dem Instrument

⁵ Abweichend von der (gegenüber Čajkovskijs Manuskript veränderten) Erstausgabe (vgl. http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Children%27s_Album; alle Internet-Ressourcen in diesem Beitrag wurden am 28. August 2023 zum letzten Mal geprüft) folgt die Nummerierung der Einzelstücke hier der Ausgabe von Thomas Kohlhas: *Kinderalbum: Sammlung leichter Stücke für Kinder à la Schumann. Urtext der neuen Tschaikowsky Gesamtausgabe*, nach den Quellen hrsg. von Thomas Kohlhas, (Wiener Urtext Edition) Wien 2000. Zur Begründung vgl. Thomas Kohlhas: „Musikalische Kinderszenen bei Čajkovskij“, in: Tschaikowsky-Gesellschaft, *Mitteilungen* 4 (1997), S. 31–52.

Klavier und seinen Interpreten zusammen: Herausragende Komponisten-Virtuosen wie Milij Balakirev oder die Brüder Anton und Nikolaj Rubiņštejn engagieren sich ab den 1850er Jahren für ein professionelles öffentliches Musikleben und sind wesentlich dafür verantwortlich, dass heute überhaupt von „russischer“ Musik gesprochen wird – und zwar in einem kulturimperialistischen Sinne, der vor dem 24. Februar 2022 nie recht differenziert wurde und der ganz selbstverständlich auch das Ukrainische, das Panslawische, das Asiatisch-Russische und das Russisch-Orthodoxe in die Konstruktion einer dezidiert als „national“ empfundenen kulturellen Identität mit einbezieht.

Als Virtuosenrepertoire ist Klaviermusik im Russland des 19. Jahrhunderts eng verbunden mit der Entwicklung des Instrumentenbaus. Dieser jedoch hat ganz und gar keine slawischen Wurzeln.⁶ 1774 lässt Ekaterina II. ein Tafelklavier des aus Mittelfranken nach London übergesiedelten Johann Zumpe an ihren Hof bringen. Da es vor Ort keine Manufakturen gibt, die das steigende Verlangen nach diesem neuartigen Instrument befriedigen können, wandern europäische Klavierbauer in Russland ein – anfangs vor allem aus dem deutschsprachigen Raum. Der Instrumentenhandel prosperiert, und die Konkurrenz ist groß: Allein in der Stadt St. Petersburg gibt es im 19. Jahrhundert etwa sechzig Klavierwerkstätten.

Wichtige frühe Klavierwerkstätten in St. Petersburg:

Gründer	geboren in	Fabrik aktiv
Johann August Tischner	Sachsen	1800–1852
Friedrich Diederichs	Braunschweig	1810–1918
Karl Wirth	Augsburg	1827–1854
Hermann Lichtenthal	Schlesien	1840–?
Jakob Becker	Neustadt a.d. Weinstraße	1841–1918

⁶ Zum Folgenden vgl. Anne Swartz, *Technical muses: Piano Builders in Russia 1810–1881*, Bethlehem PA, Lehigh University Press 2014. – Vgl. außerdem: Sophy Roberts, *Sibiriens vergessene Klaviere. Auf der Suche nach der Geschichte, die sie erzählen*, aus dem Engl. von Brigitte Hilzensauer, Wien, Zsolnay 2020. – Vgl. außerdem die Internet-Ressourcen <https://klavier24-berlin.de/hersteller/pianofortefabrik-st-petersburg/> und die Übersichtsdarstellung unter „Entwicklung“ auf <http://www.pian-e-forte.de/>.

Da die Instrumente damals weit individueller sind als heute, ist es für die Unternehmer unverzichtbar, die jeweiligen technischen und klanglichen Besonderheiten ihrer Produkte durch Werbemaßnahmen publik zu machen. Das probate Mittel dafür sind Auftritte berühmter Gast-Virtuosen aus dem europäischen Ausland: Der Ire John Field erregt ab 1803 in Russland eine solche Begeisterung, dass er sich für den Rest seines Lebens in St. Petersburg niederlässt. Der aus Mittelfranken stammende Adolph Henselt bleibt 1838 nach einem umjubelten Gastauftritt für immer in Russland. Franz Liszt besucht Russland drei Mal (1842, 1843, 1847) und musiziert auf einem dort hergestellten Flügel von Hermann Lichenthal. Clara Schumann spielt (und erwirbt) 1844 in Petersburg ein Instrument des deutsch-russischen Klavierbauers Karl Wirth, für das Adolph Henselt sie begeistert, und konzertiert 1864 auf Instrumenten von Jakob Becker,⁷ der das Petersburger und Moskauer Konservatorium beliefert. Auch Čajkovskij besitzt 1893, als er sein Opus 72 komponiert, ein Instrument von Becker. – In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind es also vorwiegend Impulse aus dem Ausland, die das Musikleben in Russland und die landesweite Pianomanie voranbringen.

Die Begeisterung für das Klavier macht schmerzlich fühlbar, dass es in Russland zunächst keine allen zugängliche Ausbildungsinstitution gibt, an der man dieses Instrument erlernen und sich zum Konzertpianisten oder zum Klavierlehrer schulen lassen kann. Pointiert gesagt: Russland hat in den ersten beiden Dritteln des 19. Jahrhunderts keine im Land selbst ausgebildeten Berufsmusiker, die sich der aufstrebenden Nationalmusik widmen. Mihail Glinka, Modest Musorgskij, Aleksandr Borodin (Namen, die heute fest mit der russischen Musikgeschichte verknüpft sind) kommen alle durch Selbststudium zur Musik und komponieren aus Neigung und nicht als Brotberuf.

Was es freilich gibt, sind aus Europa zugewanderte Musiker, die beispielsweise in der Moskauer deutschen Vorstadt Musik und Religion ihres Herkunftslandes praktizieren und ihr musikalisches Können im Sinne eines Handwerks weiterreichen, sowie Gouvernanten, die in ganz Russland für die – auch musische – Erziehung in den Adelsfamilien verantwortlich sind. Diese Musik erreicht aber weder die breite Öffentlichkeit, noch wird sie als dezidiert „russische“ Musik rezipiert, hat

⁷ 1864 stellt ihr zwar der französische Klavierbauer Sébastien Érard einen Flügel zur Verfügung; vor Ort spielt sie aber ein Instrument von Jakob Becker. Vgl. Thomas Synofzik, „Clara Schumann und der St. Petersburger Klavierbauer Karl Wirth“, in: *Musikgeschichte zwischen Ost und West: Von der „musica sacra“ bis zur Kunstreligion*, Festschrift für Helmut Loos zum 65. Geburtstag, hrsg. von Stefan Keym und Stephan Wünsche, Leipzig 2015, S. 662–671. – Vgl. auch: Ders., „nie hätte ich geglaubt, daß mir Riga lieb werden könnte“. Robert und Clara Schumann in Lettland“, in: *Musikstadt Riga im europäischen Kontext. Deutsch-lettische Wechselbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von Lolita Fürmane, Klaus Wolfgang Niemöller und Helmut Loos, Red.: Klaus-Peter Koch, Sinzig 2017, S. 85–100.

also nichts mit dem klingenden Ausdruck eines wie auch immer gearteten nationalen Selbstverständnisses zu tun.⁸

Die Situation ändert sich grundlegend erst mit den Multitalenten Anton und Nikolaj Rubinštejn – zwei Pianisten, Dirigenten und Komponisten, die sich nach einer Ausbildung in Westeuropa vehement für ein öffentliches Konzertleben in ihrer Heimat einsetzen und zu diesem Zweck 1859 die Russische Musikgesellschaft, 1862 das Petersburger und 1866 das Moskauer Konservatorium gründen: Berufsausbildungsinstitutionen, an denen Čajkovskij sein kompositorisches und didaktisches Rüstzeug erwirbt. Etwa zeitgleich, nämlich 1862, eröffnet Milij Balakirev in Petersburg seine „Kostenfreie Musikschule“, und Adolph Henselt hat bereits seit 1838 auf Geheiß des Zaren die landesweite Oberaufsicht über die musikalische Breitenausbildung inne. Es sind also vier fulminante Klaviervirtuosen, denen Russland die Professionalisierung des einheimischen Musiklebens verdankt. Mit dreien davon – den Brüdern Rubinštejn und Balakirev – steht Čajkovskij in enger beruflicher Verbindung.

Čajkovskijs *18 morceaux pour piano op. 72* (1893)

Čajkovskij selbst ist (neben Mihail Glinka, Nikolaj Rimskij-Korsakov und Modest Musorgskij) der einzige einflussreiche Komponist im Russland des 19. Jahrhunderts, der nicht zugleich auch als Klaviervirtuose auftritt. Dennoch schreibt er in seinen 53 Lebensjahren zentrale Werke der russischen Klaviermusik:⁹ drei Konzerte, die *Konzertfantasie* für Klavier und Orchester, die große G-Dur-Sonate, einige Charakterstücke und insgesamt neun Sammlungen von Einzelstücken, darunter das *Kinderalbum* und die Sammlung op. 72, die nun genauer in den Blick genommen werden soll.

Auch wenn Čajkovskij diese Sammlung seiner Familie gegenüber als eine Möglichkeit zum raschen Geldverdienen abtut,¹⁰ sind die im April 1893 komponierten *18 Klavierstücke* keineswegs nur eine lockere Reihe von Gelegenheitskompositionen: Von Anfang an als Sammlung und zum Zweck der gemeinsamen Publikation geplant, hängen sie inhaltlich und konzeptuell zusammen und beschäftigen sich auf mannigfache Arten mit der Bedeutung des Klaviers in der und für die Musik in Russland.

⁸ Ähnliches gilt für Leibeigenen-Orchester, Militärmusik, Kirchenchöre, Volksmusik – Gebrauchsmusik, die zwar partiell auf hohem Niveau und als Einkommensquelle praktiziert wird, aber von der kulturtragenden Schicht nicht als Identifikationsmodell wahrgenommen wird.

⁹ Vgl. die Chronologien auf der Internet-Ressource *Tchaikovsky Research* (Klavier-Orchester-Werke): http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Concertos_and_Concertante_Pieces und (Soloklaviermusik): http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Piano_Music

¹⁰ Die wesentlichen Hintergrundinformationen mit Herkunftsnachweisen auf *Tchaikovsky Research*: http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Eighteen_Pieces,_Op._72.

Werktitel und Widmungen in Čajkovskijs *18 morceaux pour piano* op. 72:

Nr.	Titel*	Widmung**
1	Impromptu	<i>Varvara Maslova</i>
2	Berceuse	Petr Moskalev
3	<i>Tendres reproches</i>	Avgust Gerke
4	Danse caractéristique	Anatolij Galli
5	Méditation	Vasilij Safonov
6	Mazurque pour danser	<i>Luíza Jurgenson</i>
7	Polacca de concert	Pavl [Paul] Pabst
8	Dialogue	<i>Ekaterina Sinel'nikova-Laroš</i>
9	<i>Un poco di Schumann</i>	<i>Anna Maslova</i>
10	Scherzo-fantaisie	Aleksandr Ziloti
11	Valse-blurette	<i>Nadežda Kondrat'eva</i>
12	<i>L'espiègle</i>	<i>Aleksandra Svátlovskaá</i>
13	<i>Echo rustique</i>	<i>Alina [Meier, Konradi] Bróllova</i>
14	Chant élégiaque	Zur Erinnerung an Vladimir Sklifosovskij
15	<i>Un poco di Chopin</i>	Sergej Remezov
16	Valse à cinq temps	Nikolaj Lenz
17	<i>Passé lointain</i>	Nikolaj Zverev
18	Scene dansante: Invitation au trépak	Vasilij Sapel'nikov
	* Legende: Normaldruck = allgemeine musikalische Gattungsbezeichnungen (6 von 18) <i>kursiv</i> = programmatische Überschriften (6 von 18) fett = Tänze (6 von 18)	** Legende: Normaldruck = männlich (11 von 18) <i>kursiv</i> = weiblich (7 von 18) fett = Pianisten (7 von 18)

Ganz im Sinne der Zeit besteht das Heft aus einer Mischung von Charakterstücken. Die im Musikverlagswesen unübliche Gesamtzahl 18 ist proportional ausgewogen auf drei Themenbereiche verteilt: Sechs Nummern, also ein Drittel der Sammlung, sind Tänze, drei davon – Polacca, Mazurka und Trepak – slawische Nationaltänze. Ein zweites Drittel trägt allgemeine musikalische Gattungsbezeichnungen wie Impromptu oder Scherzo, und das letzte Drittel nutzt programmatische Überschriften. Jedes Stück ist einem Menschen aus Čajkovskijs Freundeskreis zugeeignet, wobei acht Dedikationen, also fast die Hälfte, an professionelle Musiker:innen gehen: eine

davon an die Sängerin Aleksandra Svâtoslavskaâ, sieben an Pianisten. Ein solcher Schwerpunkt mag bei einer Klaviersammlung nicht ungewöhnlich sein; auffällig ist jedoch die Personen-Auswahl, die Čajkovskij trifft. Denn anders als bei den übrigen Stücken der Sammlung wählt er bei den Virtuosen überwiegend bekannte Namen, spart aber seine eigenen Lehrer und damit die Gründungsväter der nationalrussischen Musik gänzlich aus: Weder Rudolf Kündiger, bei dem er seine ersten ernsthaften Musikstunden am Klavier genommen hat, noch sein Konservatoriumslehrer Anton Rubinštejn oder der gestrenge Vorgesetzte, Förderer, Freund und Virtuose Nikolaj Rubinštejn noch der ebenso respektierte wie skeptisch wahrgenommene Komponist und Pianist Milij Balakirev treten im Opus 72 in Erscheinung. An ihre Stelle rücken Čajkovskijs Lehr-Kollegen vom Moskauer Konservatorium:

Anatolij Galli, der bei Čajkovskij Komposition studiert, bevor er 1879 in den Lehrkörper des Moskauer Konservatoriums aufgenommen wird,
Vasilij Safonov, den Čajkovskij 1885 als Dozenten nach Moskau empfiehlt,
Pavl [Paul] Pabst und **Aleksandr Ziloti**, beide Schüler von Franz Liszt und Lehrer am Moskauer Konservatorium,¹¹
Sergej Remezov, von 1881 bis 1903 ebenfalls dort tätig,
 und **Vasilij Sapel'nikov** (der allerdings erst nach Čajkovskijs Tod in den Lehrkörper des Moskauer Konservatoriums eintritt).
 Hinzu kommt **Nikolaj Zverev**, der sich insofern von den übrigen Widmungs-Pianisten unterscheidet, als er offenbar keine öffentlichen Konzerte gibt, sondern sich ganz auf das Unterrichten konzentriert.¹²

Die von Čajkovskij ausgewählten Widmungs-Pianisten stehen damit für die zweite Phase der professionellen Musikausbildung in Russland: Nicht die Gründungsväter Anton und Nikolaj Rubinštejn und Milij Balakirev rücken in den Fokus, sondern ihre Nachfolger – zu denen auch Čajkovskij selbst gehört.¹³

¹¹ Pabst ab 1878, Ziloti (der kurzfristig auch Student in Čajkovskijs Harmonielehre-Klasse ist) von 1888 bis 1891.

¹² Irina Meltser-Chafran, „Der Klavierpädagogie Nikolaj Sergeevič Zverev (1832–1893)“, in: *Adolph Henselt und der musikkulturelle Dialog zwischen dem westlichen und östlichen Europa im 19. Jahrhundert* (Konferenzbericht Schwabach 25.–27. Oktober 2002), hrsg. von Lucian Schiwietz in Zusammenarbeit mit der Internationalen Adolph-Henselt-Gesellschaft e.V. Schwabach (= *Edition IME R. 1*, Bd. 14), Sinzig 2004, S. 247.

¹³ Ein weiteres Argument für die hier vorgenommene Deutung des Opus 72 als Zyklus zur Erinnerung an diese zweite Entwicklungsphase der Musik in Russland liegt in dem Umstand, dass innerhalb der Sammlung Frauen zwar gleichberechtigt als Widmungsträgerinnen vertreten sind, aber in der Gruppe der professionellen Pianisten komplett ausgespart bleiben. Diejenigen Pianistinnen, denen Čajkovskij im Laufe seines Lebens Werke widmet, gehören eher zur dritten Generation. Daraus lässt sich schließen, dass die Auswahl der Pianisten in Opus 72 bedeutungsrelevant sein dürfte.

Nikolaj Zverev (1833–1893)¹⁴

Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang Nikolaj Zverev, dem Čajkovskij die vorletzte Nummer seiner Sammlung op. 72 widmet: jenes Stück, das stilistisch als Hommage an Adolph Henselt gestaltet ist. Der klingende Querverweis ist plausibel. Denn Zverev, der 1833 in einer aristokratischen Familie geboren wird, vervollkommenet seine pianistischen Fähigkeiten bei Adolph Henselt – allerdings auch bei dem John-Field-Schüler Alexandr Dübük [Dubuque]. Über Dübük, der im selben Jahr wie Čajkovskij Dozent am Moskauer Konservatorium wird, gelangt Zverev in Čajkovskijs Kreise, wird 1867 bei ihm Harmonielehre-Student und 1870 sein Kollege am Moskauer Konservatorium.¹⁵ Neben dem Pflichtfach Klavier leitet Zverev dort Kurse in sogenannter „Pädagogischer Praxis“, in denen fortgeschrittene Studierende ihre jüngeren Kommiliton:innen anleiten. Zusätzlich unterrichtet er von 1870 bis 1882 am Petersburger Nikolajewski-Institut,¹⁶ wo er mittelbar oder unmittelbar unter der Oberaufsicht seines ehemaligen Klavierausbilders Adolph Henselt steht. Die pianistische Grundausbildung scheint Zverev besonders am Herzen zu liegen, denn er gibt außerdem private Klavierstunden. Die begabtesten Schüler wohnen unentgeltlich bei ihm, werden kostenlos unterrichtet und erhalten neben einer strengen, auf Fleiß und äußerste Disziplin ausgerichteten Musikausbildung auch allgemeinbildenden Unterricht, Deutsch-, Französisch- und Tanzstunden.

Der Name Zverev erscheint sparsam, aber regelmäßig in Čajkovskijs Tagebüchern und Briefen, wenn es um gesellige Zusammenkünfte geht. Zverevs Trinkfestigkeit und seine Homosexualität dürften diese Begegnungen für Čajkovskij einfach und unkompliziert gemacht haben.¹⁷ Doch der Titel des ihm gewidmeten Klavierstücks, *Passé lointain*, verweist weniger auf den Zeitgenossen, Freund und Zecher Zverev als vielmehr auf den ehemaligen Schüler und befreundeten Kollegen am Konservatorium, der wie Čajkovskij dort seine ersten Schritte als Lehrer unter-

¹⁴ Vgl. Meltser-Chafran, wie Anm. 12. – Vgl. <https://www.mosconsv.ru/ru/person.aspx?id=36573> und <https://vikent.ru/author/1412/>. – Vgl. außerdem: Gerard Kimeklis, *Nikolaj Sergejevič Zverev i ego sistema vospitaniâ muzykantov*, Moskau 2022.

¹⁵ Ab 1883 als Professor.

¹⁶ Siehe: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B5%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%B8%D0%BD%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%82%D1%83%D1%82 – Auf <https://www.mosconsv.ru/ru/person.aspx?id=36573> heißt es außerdem: „In den Jahren 1870–1882 (mit einer kurzen Unterbrechung) unterrichtete er außerdem am Zarewitsch-Nikolai-Gedächtnis-Lyzeum und am dem Lyzeum angeschlossenen Lomonossow-Seminar (Studienjahr 1873/74).“

¹⁷ In seinen Briefen vom 28. Oktober / 9. November 1890 an seinen Verleger Jurgenson (http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_5061) und vom 18./30. Oktober 1893 an den tschechischen Dirigenten, Pianisten und Komponisten Josef Přibík (http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Letter_5061) bezeichnet Čajkovskij Zverev als „alten Freund“.

nimmt, und der – wie es die Machart der Komposition andeutet – seine musikalischen und pädagogischen Wurzeln bei Adolph Henselt hat. Insgesamt steht Zverev als Person für alle drei Phasen der Musikausbildung und der Klaviermusik in Russland: Als Schüler Henselts erlebt er die Anfänge der nationalen Musik, die von den großen Virtuosen Henselt, Rubiňštejn, Balakirev in Russland aufgebaut wird; als Čajkovskijs Kollege ist er Teil der inzwischen institutionalisierten Musikausbildung im Land; und als Lehrer einer dritten Generation komponierender Virtuosen wird er mitverantwortlich für das internationale Renommee der sogenannten „russischen Klavierschule“, die auch heute noch ein Begriff ist. Zu Zverevs Schülern – und damit zu Henselts Enkelschülern – zählen neben Sergej Rahmaninov und Aleksandr Skrâbin auch Aleksandr Ziloti, Sergej Remezov und Anatolij Galli: drei Pianisten, die genau wie Zverev selbst von Čajkovskij in seinem Opus 72 mit einer Widmung bedacht werden. Der Name Henselt bleibt bei Čajkovskij zwar konsequent ausgespart, wird aber gewissermaßen umkreist.

Adolph Henselt (1814–1889)

Adolph Henselt, 1814, also gut eine Generation vor Čajkovskij, im mittelfränkischen Örtchen Schwabach geboren und in München, Weimar und Wien zum Musiker ausgebildet, gilt im 19. Jahrhundert als ein im wahrsten Sinne des Wortes fabelhafter Pianist. Die wenigen öffentlichen Auftritte, derer sich der zeitlebens unter extremem Lampenfieber leidende Künstler unterzieht, bewirken, dass er in einem Atemzug mit Franz Liszt und Anton Rubiňštejn genannt wird. Ein Gastspiel in Russland ist 1838 so erfolgreich, dass der Zar ihn einlädt, in Russland zu bleiben und dort am Hofe als Klavierlehrer zu wirken. Somit der quälenden Notwendigkeit enthoben, sein Geld mit öffentlichen Konzerten zu bestreiten, spielt Henselt fortan im semiprivaten Rahmen adeliger Salons und findet seine Berufung im Unterrichten – unter anderem ab 1838 an der Petersburger Rechtsschule, an der Čajkovskij später seine erste Ausbildung erhält. Vor allem aber arbeitet Henselt im Bereich der Frauen- und Mädchenbildung: Als Musikinspektor der kaiserlichen Töchtererziehungsheime entwirft er für diese ein musikalisches Curriculum, das sich (im Unterschied zu den Konservatorien) nicht an zukünftige Künstler:innen richtet, sondern Breitenausbildung betreibt und Musikunterricht für Frauen, für künftige Mütter, Erzieherinnen und Musiklehrerinnen konzipiert – für diejenigen Distributorinnen also, denen auch das Kind Čajkovskij seine ersten musikalischen Eindrücke zu verdanken hat.

Wie Paul Mertens 2019 in seinem wissenschaftlichen Beitrag für die Schriftenreihe der Tschaikowsky-Gesellschaft minutiös untersucht hat,¹⁸ entwickelt sich zwischen Čajkovskij und Henselt zwar keine Freundschaft, auf Seiten Čajkovskijs nicht einmal Sympathie.¹⁹ Aber in den überschaubaren musikalischen Kreisen der beiden russischen Hauptstädte gibt es durchaus Berührungspunkte – insbesondere gemeinsame Bekannte auch über Zverev hinaus und einen offenbar wechselweisen Respekt vor den Leistungen des jeweils anderen. Dieser schlägt sich auf Seiten Henselts in zwei²⁰ Bearbeitungen nieder, in denen er Musik Čajkovskijs für Klavier adaptiert und sie dadurch für seine didaktischen Aktivitäten nutzbar macht. Seine Eingriffe in Čajkovskijs Originalkompositionen verraten dabei viel über Henselts spezielle Vorstellungen von Klavierspiel und Klavierunterricht, aber auch über die grundlegenden Unterschiede zwischen beiden Musikern.

Henselt bearbeitet Čajkovskij

Ein detaillierter Blick auf Henselts Klavierfassung von Čajkovskijs Romanze op. 38 Nr. 2 zeigt diese Unterschiede im Detail. Čajkovskijs Vokalkomposition *To bylo ranneû vesnoj* (Es war im frühen Frühling) für hohe Singstimme und Klavier auf ein Gedicht von Aleksej Tolstoj erscheint im November 1878 in St. Petersburg bei Čajkovskijs Hauptverleger, Pëtr Ūrgenson. Bei diesem publiziert im Sommer 1880 auch Henselt seine Bearbeitung für Soloklavier, und zwar unter dem deutschen Titel *Das war im ersten Lenzesstrahl* – und offenbar ohne dass der berühmte Pianist und anerkannte Musikerzieher seinen jüngeren Kollegen vorab um Genehmigung bittet. In seiner Bearbeitung²¹ übernimmt Henselt die Melodielinie von Čajkovskijs Gesangspart, aber der umgebende Instrumentalsatz ist ganz auf das Soloinstrument Klavier und damit auf Henselts eigene Vorstellungen einer „vom Instrument her

¹⁸ Mertens, wie Anm. 1.

¹⁹ Natalia Keil-Zenzerova verweist darauf, dass Čajkovskij Henselt im Rahmen seiner Rezensententätigkeit 1872 öffentlich zu den „Nullen im Bereich der Komposition“ zählt. (Vgl. Natalia Keil-Zenzerova, *Adolph von Henselt. Ein Leben für die Klavierpädagogik in Rußland (= Europäische Hochschulschriften R. XXXVI, Bd. 249)*, Frankfurt a.M. u.a. 2007, S. 94, nach: *Petr Čajkovskij: Polnoe sobranie sočinenij. Literaturnye proizvedeniâ i perepiska*, Bd. 2, hrsg. von Vasilij Ākovlev, Moskau 1953, S. 76). Mit der Abwertung des Komponisten gegenüber dem Pianisten ist Čajkovskij im Übrigen nicht allein; auch Robert Schumann bemängelt bei aller Bewunderung für den Pianisten Henselt in einem Tagebucheintrag zum 18. September 1842: „Als Componist aber hat er keine Fortschritte gemacht, alle Melodien hatte er früher schon frischer, und die Form ist immer Dieselbe.“ (Zit. nach Robert Schumann, *Tagebücher*, Bd. II (1836–1854), hrsg. von Gerd Nauhaus, Leipzig 1987, S. 126).

²⁰ Neben dem im Folgenden näher untersuchten Arrangement von Čajkovskijs Romanze op. 38/2 hat Henselt auch das „Herbstlied“ (Oktober) aus dem Klavierzyklus *Die Jahreszeiten* op. 37/10 bearbeitet.

²¹ Vgl. hierzu auch die Anmerkungen und weiterführenden Beobachtungen von Mertens zu diesem Arrangement (Mertens, wie Anm. 1, S. 16–20 und S. 22–26).

gedachte[n] pianistische[n] Spielbarkeit“²² ausgerichtet. Als guter Kompositionstheoretiker fügte er außerdem kontrapunktische Begleitstimmen hinzu und stellt die Bearbeitung unter den Leitgedanken der klanglichen Ausgewogenheit.²³ Eine solche Ausgewogenheit ist von Čajkovskij in seinem ursprünglichen Vokalwerk zwar ganz offenkundig gerade nicht angestrebt; doch Henselts didaktische Veränderungen zeigen deutlich, was für ihn, den Vertreter einer anderen Generation und einer anderen Musikästhetik, notwendig ist, damit Čajkovskijs stürmischer künstlerischer Wurf zu einem ausgewogenen lyrischen Klavierstück im Sinne Henselts werden kann.

Henselt: *Das war im ersten Lenzesstrahl*, Schlusstakte der Klavierbearbeitung, und Čajkovskij: *Romanze op. 38/2*, Schlusstakte des Klaviernachspiels.²⁴

Henselt

Tschaikowsky

Am deutlichsten wird dieser Zugang in den Schlusstakten. Henselt baut den Schlussklang in aufwärtssteigenden Achtelgruppen sukzessive von unten nach oben auf. Zusätzlich schlägt er in jedem halben Takt den vollen Es-Dur-Akkord an und bestätigt ihn in dem drei Oktaven umfassenden Schluss-Arpeggio. Das Klangideal, das dahintersteht, ist das eines vollstimmigen und in allen Lagen möglichst farbenreichen Klaviersatzes. Henselt denkt also noch von den Klavierinstrumenten der Jahrhundertmitte her, bei denen die einzelnen Lagen deutlich unterschiedlich gefärbt sind: Durch das schrittweise Erweitern des Klangraums mischen sich die markige Tiefe, die singende Mittellage und die leicht metallischen Höhen zu einem

²² Mertens (wie Anm. 1), S. 26.

²³ Ebd.

²⁴ Notensatz entnommen aus Mertens (wie Anm. 1), S. 25.

quasi orchestralem Gesamtklang, wie er auf einem modernen Instrument mit seinem in allen Lagen ausgewogenen Klangideal naturgemäß nicht mehr imitiert werden kann.

Čajkovskij dagegen hat in seinem originalen Lied eine solche Ausgewogenheit gar nicht erst im Blick. Die für Henselt so wichtige Fundamentfunktion des Es-Dur-Dreiklangs interessiert ihn nicht. Er bringt den vollen Es-Dur-Dreiklang erst ganz zum Schluss – und das im offenen, instabilen Quartsextakkord, bei dem der Grundton „Es“ nicht im Bass, sondern als obere Melodienote erklingt. Die Wirkung ist eine vollkommen andere: Gemeinsam mit den in die Höhe verschwindenden Achtelgruppen zeigt der gewissermaßen auf den Kopf gestellte Akkord, wie die Musik bei Čajkovskij gewissermaßen davonflattert.²⁵ Nach den Kompositionsregeln, die am Konservatorium gelehrt werden, ist ein solcher instabiler Schlussakkord nicht üblich. Henselt korrigiert Čajkovskij also ins didaktisch Korrekte – und das nicht nur an dieser Stelle.

Bei der Umgestaltung von Čajkovskijs Romanze lässt Henselt sich von einem Grundsatz leiten, den er 1885 in der deutschsprachigen Zeitschrift *Der Klavierlehrer* folgendermaßen formuliert hat:

Die Mehrstimmigkeit, genannt Polyphonie, ist es, welche dem Piano ein erhöhtes Interesse verleiht, und welche dasselbe über fast alle Instrumente erhebt. In jeder andern Beziehung steht es den meisten Instrumenten nach, und daher ist jederzeit der gebundene [polyphone] Styl als die höhere Stufe der Klavierkomposition und des Klavierspiels betrachtet worden, und muss vom Schüler geübt werden.²⁶

Seine Čajkovskij-Bearbeitung ist daher nicht nur ein didaktisches Beispiel für diese „höhere Stufe der Klavierkomposition“, sondern auch ein geeignetes Übungsstück für Henselts Klavierschüler:innen, die an dieser Čajkovskij-Bearbeitung jene spielpraktische Verbindung von Fingerfertigkeit und wohlmodulierter Klanglichkeit lernen können, die zum Merkmal der durch Henselt mitbegründeten „russischen Schule der musikalischen Interpretation“²⁷ wird.

²⁵ Dieselbe Intention verfolgt Čajkovskij bereits zu Beginn, wenn er die Oberstimme trotz des Dreiermetrums in binären Achteln losstürmen lässt. Auch dieser Eindruck des frei und unkoordiniert Vorandrängenden wird von Henselt korrigiert: Durch die anfängliche Anpassung der Melodie an den Sechsaachteltakt gestaltet er stattdessen eine sukzessive Beschleunigung, die nicht nur leichter zu spielen ist, sondern bereits die typisch Henselt'sche Auflösung des Klaviersatzes in einen figurativen Drei-Achtel-Teppich vorbereitet. Notenbeispiel dazu bei Mertens (wie Anm. 1, S. 23).

²⁶ In: *Der Klavierlehrer. Musik-pädagogische Zeitschrift – Organ des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen*, hrsg. von Emil Breslaur, 8. Jg., Nr. 19 (01.10.1885), Nr. 20 (15.10.1885) und Nr. 21 (01.11.1885). Das Zitat auf S. 218.

²⁷ Vgl. *Russische Schule der musikalischen Interpretation*, hrsg. von Linde Großmann und Heinz von Loesch, Mainz 2015.

Čajkovskijs Hommage an Henselt

Die Hommage zu Lebzeiten, die Henselt seinem jüngeren Kollegen mit dieser Romanzenbearbeitung angedeihen lässt, hat Čajkovskij niemals explizit beantwortet. Es gibt aber gute innermusikalische Argumente für die Hypothese, dass er mit *Passé lointain* aus seinen *18 Stücken für Klavier* op. 72 eine verschwiegene Huldigung an Henselt komponiert, indem er Henselts Klavierstil imitiert und adaptiert. Sein kleines Charakterstück erweist sich als eine klar überschaubare, wohlklingende und melodiose Komposition, die von Henselts didaktischen Intentionen, die dieser in seiner Romanzenbearbeitung ausgeführt hat, gar nicht weit entfernt ist.

Die Musik beginnt über halbtaktig wechselnden Akkorden mit einer ruhigen, sehr gesanglichen Melodie in der auf einem historischen Flügel dafür optimalen Mittellage – was beim Spielen keine Virtuosität, sondern einen sensiblen Anschlag und sonore Tonbildung fordert, wie sie Henselts eigenes Spiel auszeichnen. Čajkovskijs taktweise wiederholte und schrittweise fortgesponnene Anfangsmelodie könnte simpel wirken, soll aber laut Vortragsanweisung „con noblezza“ vorgelesen werden – also alten Adel, alte Zeiten, vergangene Größe evozieren. Dieselbe Verbindung von Souveränität und Schlichtheit hat Čajkovskij kurz zuvor bereits in seiner Oper *Pique Dame* genutzt, wenn er die alte Gräfin in Erinnerung an ihre Jugend ein einfaches Air des französischen Barockkomponisten André-Ernest-Modeste Grétry singen lässt²⁸ – als musikalisches Signum für eine Gestalt, die aus der Zeit gefallen ist. In der Oper symbolisiert die Verbindung von Rückwärtsgerichtetheit, Schlichtheit, Adel und Ausland den Traum von einer besseren Zeit, die freilich endgültig vergangen ist. In *Passé lointain* vertieft der Querbezug zu Čajkovskijs Opernschaffen den Aspekt der Nostalgie; und in der Verneinung vor der alten Zeit lässt sich zugleich eine Würdigung Henselts als eines großen Vertreters dieser glorreichen musikalischen Vergangenheit hören – allerdings mit dem Unterton, dass diese Vergangenheit für die Gegenwart nicht mehr relevant ist.

²⁸ In seiner Oper *Pikovaâ dama* (*Pique Dame*, 1890) zitiert Čajkovskij im II. Akt (Nr. 16) die Ariette „*Je crains de lui parler la nuit*“ aus André-Ernest-Modeste Grétrys Oper *Richard Coeur-de-lion* (1784). Eine ähnliche Verbindung von vergangener Größe und französischem Liedzitat bietet auch Monsieur Triquet, der in Čajkovskijs Oper *Evgenij Onegin* (*Eugen Onegin*, 1877/78) ein altes französisches Liedchen („*Le repos*“ von Amédée de Beauplan) zu einem Geburtstagsständchen („*À cette fête conviés*“) für die Landadelige Tatjana verballhornt: eine im Vergleich zur Gräfin aus *Pique Dame* wesentlich lächerlichere, aber zugleich liebenswerte Gestalt, die sich selbst überlebt hat.

Čajkovskij: *Passé lointain* op. 72/17, T. 1–12:²⁹À M^{re} NICOLAS ZWEREFF.

PASSÉ LOINTAIN.

Moderato assai quasi andante (♩ = 84) P. Tschai^kowsky, Op. 72. N^o 17.
cantabile con noblezza e intimo sentimento

PIANO.

Die akademische Korrektheit, mit der Henselt Čajkovskijs stürmisches Frühlingssong in das Regelhafte verbessert, scheint Pate zu stehen, wenn Čajkovskij im zweiten Abschnitt von *Passé lointain* eine geradezu lehrbuchreife Weiterführung komponiert. In ihr glättet er alle unterschwellig Irregularitäten des Beginns: Der Rhyth-

²⁹ Scan der Erstausgabe, Moskau, Jurgenson 1893.

mus bleibt erhalten, wird aber von Volltakt-Auftakt-Wechseln zu einem durchgängigen Volltakt-Muster verfestigt; die überschießenden Wiederholungen³⁰ werden zu einem regulären und notengetreu wiederholten Achttakter gebändigt,³¹ und die fallenden Melodiebildungen der ersten Takte durch steigende Linien beantwortet.

Čajkovskij: *Passé lointain* op. 72/17, T. 1–4,
und deren Weiterführung, T. 13–16:

Es folgt „più mosso, molto agitato“ eine tonartlich kontrastierende Entwicklungs- und Durchführungphase, in der nach 20 Taktten ein auffälliger harmonischer Farbwechsel einbricht. Dieser führt allerdings nicht etwa lehrbuchgerecht über B-Dur zur Ausgangstonart Es-Dur zurück, sondern bricht ganz gegen alle naheliegenden Modulationswege querständig in D-Dur-Arpeggien aus. Im Kontext dieses Klavierstücks ist das ein frappanter Effekt, auch wenn die tiefalterierte, quasi neapolitanische Beziehung zwischen Es-Dur und D-Dur zu Čajkovskijs Zeiten bereits eher altmodische gewirkt haben mag – ein Subtext, der zu einer Hommage an Henselt ja durchaus passen würde.

³⁰ Taktgruppengliederung des initialen Zwölfaktters: 4+4+4, intern unterteilt in (2+2) + (3+1) + (3+1).

³¹ Taktgruppengliederung: 2+2+4.

Čajkovskij: *Passé lointain* op. 72/17, T. 21–24 und T. 39–49:

Più mosso, molto agitato.

mf

più f

...

mf

f

rit. molto

p

Tempo I.
molto cantab.

p

Gemeinsam mit dieser harmonischen Ausweichung dringt ganz unerwartet eine Komponente des Virtuosen in die Musik ein. Die D-Dur-Arpeggien suggerieren beinahe eine solistische Kadenz, wie sie angesichts des nobel-schlichten Werkbeginns nicht im Mindesten zu erwarten ist. Die auffällige harmonische Beleuchtung zeigt aber, dass Čajkovskij diesen Bruch sehr bewusst inszeniert – auch dies eine mögliche Erinnerung an die gute alte Virtuosenzeit, deren Inbegriff Henselt ist.³² „Henselt“ scheint zumindest das passende Stichwort zu sein; denn wenn Čajkovskij anschließend seine kantable Anfangsmelodie notengetreu wiederholt, reichert er sie gleichzeitig mit zerlegten Akkordbrechungen an, die frei zwischen der Oberstimmmelodie und den grundierenden Bassstönen vermitteln. Der musikalische Satz wird dreistimmig und erfüllt Henselts Forderung nach einer „Mehrstimmigkeit, genannt Polyphonie, [...] welche dem Piano ein erhöhtes Interesse verleiht“³³.

Regulär zu erwarten wäre, dass Čajkovskij seine Komposition als dreiteilige ABA'-Form versteht und sie mit diesem variierten Anfangsteil ausklingen lässt. Das tut er jedoch nicht. Stattdessen formt er auf der Basis des bewegteren Mittelteils einen Schlussabschnitt, der geradezu als eine Antwort auf Henselt und seine „Verbesserungen“ in *Das war im ersten Lenzesstrahl* gehört werden kann. Denn aus der figurativen Mittelstimme entwickeln sich eine klare Kadenzbildung und eine über die ganze Breite der Klaviatur aufgefächerte Es-Dur-Fläche *à la Henselt*.

Čajkovskij: *Passé lointain* op. 72/17, Schlusstakte:

³² Rückwirkend verstehen wir allerdings die gebrochenen Akkorde nicht mehr als reine spieltechnische Notwendigkeit, sondern als Keime für die Figurationen.

³³ Henselt, wie Anm. 26.

Passé lointain bietet also in der Tat auffällige Anhaltspunkte, um die pianistisch beschworene „Ferne Vergangenheit“ als eine Hommage an Adolph Henselt zu deuten: einmal die Verbindung von Schlichtheit und Adel als musikalisches Zeichen einer großen, aber abgeschlossenen Vergangenheit; dann die besondere, an Henselts Satzweise orientierte Art der Polyphonie, bei der die kantable Melodie dreistimmig verbrämt und virtuos angereichert wird; und am Ende die geradezu zitathaft auf Henselts Romanzen-Arrangement zurückgreifende Gestaltung des Schlussklangs. So gesehen ist es vielleicht auch kein Zufall, dass Čajkovskij's Reverenz vor Henselt dieselbe Tonart verwendet wie Henselts Čajkovskij-Bearbeitung (Es-Dur).

Henselts Schüler Prinz Peter von Oldenburg (1812–1881)

Aus der Deutungsperspektive „Henselt“ wird noch ein weiteres Element von Čajkovskij's Komposition plausibel, das in einer Partitur des ausklingenden Jahrhunderts geradezu altmodisch, ja fast banal wirkt, nämlich die Notierung der Binnenwiederholungen durch Doppelstriche. Optisch sind diese Passagen damit aus der innermusikalischen Entwicklung herausgenommen und markieren ein rein formales Element des „Übungsmäßigen“: Wiederholungstriche dienen explizit als Anweisung für Klavier-Lernende, das technisch Erfasste zur Festigung noch einmal zu spielen. Geradezu exemplarisch wird eine solche Verbindung von Musik und Spiel-Didaktik in einem *Notturmo* von Henselts Dienstherrn und Kompositionsschüler Prinz Peter von Oldenburg genutzt, das beim Verlag Stellovskij in St. Petersburg unter dem Verlagskürzel „No. 19.“ in den Druck gegangen ist.

Prinz Peter von Oldenburg, *Notturmo*, S. 1:³⁴

2

NOTTURNO
POUR LE PIANO
composé par
LE PRINCE PIERRE D'OLDENBOURG
arrangé par
A. HENSELT.

Allegretto.

INTRODUCTION.

p

PIANO.

mf

tr

mf

N° 19.

Henselt hat dieses Klavierwerk „arrangiert“, wie es auf dem Titelblatt heißt; und auch wenn nicht deutlich ist, wie weit seine Eingriffe reichen bzw. was an dieser Komposition primär auf Prinz Peter und was auf Henselt zurückgeht, so ist dieses *Notturmo* doch eindeutig geprägt durch die Hauptmerkmale von Henselts Kompositionsstil.

³⁴ Die Druckausgabe (mit der Aufschrift „Nocturne“ auf dem Titelblatt und „Notturmo“ auf der ersten Notenseite) stammt aus dem Besitz des Niedersächsischen Landesarchivs, Abteilung Oldenburg (Rep 760 Akz. 312 Nr. 22) und wurde durch Dr. Wolfgang Henninger freundlich zur Verfügung gestellt.

Auf eine „Introduction“, die wie Čajkovskijs *Passé lointain* weitgriffige Bass-Akkorde mit einer kantablen Melodiefloskel kombiniert, folgt ein rondoartiges Klavierstück, dessen Abschnitte z.T. als notengetreue Wiederholung ausgewiesen sind. Pianistisch anspruchsvoll, ja virtuos ist die durchgehende Sechzehntelbewegung. Dazu erklingen walzerartige Begleitmuster, die geschickt auf beide Hände verteilt sind, sowie eine singende Melodie, die im Stile Liszts und Henselts als Daumenmelodie der Mittelstimme eingeführt wird. Insgesamt ist dieses *Notturmo* also ein fein gearbeitetes Stück virtuoser Salonmusik von einigem pianistischem Anspruch, das ganz wesentlich von dem für Henselt spezifischen „wohlklingenden Klaviersatz“³⁵ mit „weiter Akkordlage“ und einem auf beide Hände verteilten, dreistimmig-polyphonen Satz lebt. Mit Ausnahme einer akkordischen Schlusssteigerung vereint diese Komposition die zentralen Momente von Henselts Klavierstil, wie Čajkovskij sie in seinem *Passé lointain* adaptiert hat.

Auch wenn die Kaiserliche Rechtsschule, deren Zögling Čajkovskij war, 1835 von Prinz Peter mit ins Leben gerufen wurde und Prinz Peter sich stark für den musischen Schwerpunkt dort eingesetzt hat, scheint es keine Zeugnisse dafür zu geben, dass Čajkovskij mit den kompositorischen Aktivitäten des Prinzen vertraut ist, zumal diese primär für das innerfamiliäre bzw. innerdynastische Musizieren gedacht sind. Doch der Vergleich von Čajkovskijs *Passé lointain*, Prinz Peters von Henselt arrangiertem Nachtstück und Henselts Bearbeitung von Čajkovskijs Romanze zeigt eindeutig, wie konsequent Čajkovskij in seiner „Fernen Vergangenheit“ das Echo eines echt Henselt’schen Klaviersatzes beschwört. Mit welcher Intention und welcher Aussage er aber diesen klingenden Verweis auf Henselt in seinen Klavierzyklus op. 72 einfügt, ist damit noch nicht geklärt.

Klaviermusik als Erinnerungsmusik

Die Vergangenheit beschäftigt Čajkovskij in der Zeit um bzw. kurz nach seinem 50. Geburtstag mit wachsender Intensität – und das nicht nur musikalisch. 1889 schreibt er für eine deutschsprachige Publikation einen autobiographischen Text, in dem er seinen äußeren Werdegang Revue passieren lässt.³⁶ Im Dezember 1892 reist er ins französische Montbéliard, wo er nach 44 Jahren seine geliebte Erzieherin, Fanny Dürbach, wiedersieht. Und im März 1893 ist *Passé lointain* eines der ersten Stücke, das er für sein späteres Opus 72 skizziert. Neben diese indirekte Reminiscenz an Henselt treten in dieser Sammlung mit *Un poco di Chopin* und *Un poco di Schumann* zwei eindeutige Reverenzen an Musik, die Čajkovskij seit seiner Jugend

³⁵ Stefan Hoffmann, „Bemerkungen zu Henselts Kompositionsstil“, in: Konferenzbericht Schwabach 2002 (wie Anm. 12), S. 164.

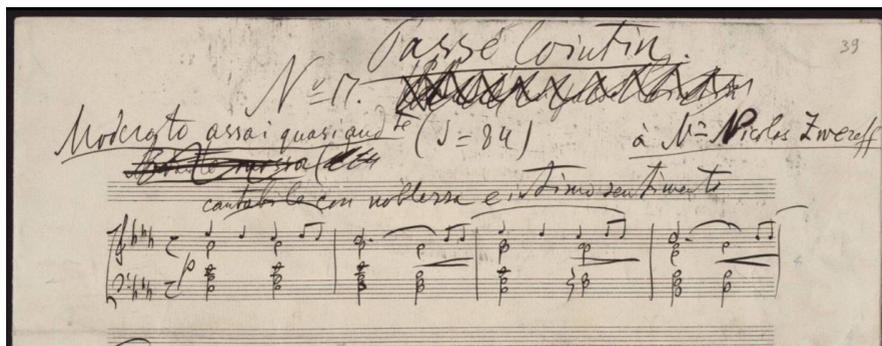
³⁶ Otto Neitzel, „Die russische Musik und ihr berufenster Vertreter“, in: *Nord und Süd. Eine deutsche Monatsschrift*, hrsg. von Paul Lindau, 14. Jg. (1890), 54. Band (Juli, August, September), S. 56–71.

begleiten; und es gibt auch zwei Hommagen an ihn selbst: In *Scherzo-fantaisie* verwendet er ein ukrainisches Volkslied, das auch in seiner *Zweiten Sinfonie* von 1872 erklingt; und der ungewöhnliche Fünfertakt in *Valse à cinq temps* lässt sich un schwer als intimes Gegenstück zu dem 5/4-Takt-Walzer in der *Symphonie pathétique* hören. Letztlich erweist sich der Titel „Ferne Vergangenheit“ damit als Schlüsselbegriff, unter dem die 18 Klavierstücke op. 72 als ein Zyklus der Erinnerung gehört werden können.

Am Ende bleibt die Frage, warum es in dieser Rückschau keine explizite Widmung „Zur Erinnerung an Adolph Henselt“ gibt. Liegt es daran, dass Henselt nicht in den Widmungskreis der Freunde hineinpasst – Henselts Schüler Zverev und seine Enkelschüler Ziloti, Remezow und Galli dagegen schon? Oder würde eine explizite Widmung die zarte Ironie verderben, mit der Čajkovskij seine Kindheit (und damit Henselts Hauptwirkungszeit) in eine ganz subjektive „ferne Vergangenheit“ rückt? Dabei steht *Passé lointain* weniger für eine Kritik an der „altmodischen“ Musik Henselts als für die durch Henselt verkörperte Musik der „guten alten Zeit“. Denn unter der schalkhaften Prämisse des siebtletzten Stücks, *L'espiègle* (Der Schalk), erzählt das letzte Drittel der Klaviersammlung op. 72 eine kleine Geschichte für sich: In der guten alten Zeit von Čajkovskijs Jugend, die wie ein „*Echo des Landlebens*“ in die Gegenwart herüberklingt, sang man ein „*Elegisches Lied*“, spielte „*Ein wenig Chopin*“ und tanzte in einem nostalgischen Fünfer-Walzer. Damals gab es auch Musik des altmodischen Komponisten Henselt – und diesen Henselt lädt Čajkovskij am Ende seiner Klaviersammlung zum *Trepak* ein: Der Komponist aus der Fremde (aus dem fernen Land, aus dem auch Carl Maria von Webers *Aufforderung zum Tanz* stammt) soll lernen, russisch zu tanzen.

Ein weiteres Augenzwinkern liegt in dem Titel *Passé lointain* selbst. Čajkovskij greift damit die für Henselts Klaviermusik kennzeichnende Tradition der poetischen Überschriften auf, und ausnahmsweise (oder: bezeichnenderweise) zeigen seine Autographe, dass ihm die richtige Formulierung nicht leicht von der Hand geht: Seine Hommage an Henselt heißt in der Skizze zunächst „*Échos d'un temps lointain*“, also „Echos einer fernen Zeit“; in der Reinschrift³⁷ erscheint die abgewandelte Titelformulierung „*Écho d'un passé lointain*“ (also „Echo einer fernen Vergangenheit“), diese wird dann für den Druck energisch durchgestrichen und kurz und knapp durch „*Passé lointain*“ ersetzt.

³⁷ Datiert auf den „20. April 1893 Klin“.

Čajkovskij: op. 72/17, autographe Reinschrift:³⁸

Bei genauerem Hinsehen gibt es noch eine weitere Auffälligkeit: Čajkovskij schreibt nicht korrekt französisch „lointain“ (mit „-ain“ am Ende), sondern „lointin“ (mit „-in“) – und zwar sowohl in der verworfenen Fassung „Echo d’un passé lointin“ als auch in der Endfassung „Passé lointin“. Es fehlt also das „a“ in der Silbe.

Nun spricht Čajkovskij von Kindheit an ein ausgezeichnetes Französisch. In seinen Briefen verwendet er das Wort offenbar durchweg in der korrekten Form. Warum also in seiner vermutlichen Reverenz vor Henselt diese auffällige und offenbar bewusste Abweichung – wo doch das phonetische Ergebnis identisch ist? Ob es sich um eine historische Nebenform handelt? Oder ob Čajkovskij gezielt eine altertümlich anmutende Form konstruiert, mit der er das „Ferne“ der „Fernen Vergangenheit“ noch deutlicher betonen möchte? Wer weiß.

Zusammenfassung

Zusammenfassend sei folgende Hypothese gewagt: Der sprechende Titel „Passé lointin“ (in seiner künstlich altmodischen Schreibung) führt zum Kerngedanken der Sammlung op. 72. Inhaltlich beschwört Čajkovskij in seinen 18 Klavierstücken die gute alte Zeit als unwiederbringliche Vergangenheit herauf – und zwar ganz privat als die verlorene, nie vergessene Zeit seiner Jugend und der ersten beruflichen

³⁸ Scan des Autographs auf <https://www.culture.ru/catalog/tchaikovsky/ru/item/archiv/18-pes-18-morceaux>, Scan 77. Dem Scan ist auf Russisch die Information beigefügt: „Schwarze Tinte – Text des Autors zum Werk, Angaben zu den Verlagsnummern. Bleistift – individuelle Aufführungshinweise des Autors, Eintragungen von P.I. Jurgenson. Blauer und roter Bleistift – Vermerke des Herausgebers.“ Dementsprechend stammen alle Eintragungen in dieser Abbildung (mit Ausnahme der Paginierung) von Čajkovskijs Hand.

Schritte. Das stilistische Vorbild Henselt steht dabei einerseits für die praktizierte, aber künstlerisch nicht mehr aktuelle – altmodische – Musik, die in Čajkovskijs Umkreis als Klavierspiel, Tanz und Geselligkeit dennoch weiterhin zum Alltag gehört. Zum anderen erinnert Čajkovskij damit die befreundeten Kollegen und Widmungsträger an gemeinsam verbrachte Zeit, an gemeinsame künstlerische Wurzeln und wirft einen nostalgischen Blick zurück auf die gemeinsamen pädagogischen Anstrengungen am Moskauer Konservatorium.

Für einen alleinstehenden Menschen Anfang Fünfzig ist der Blick zurück auf den eigenen Weg ganz natürlich. Für den kinderlosen Čajkovskij ist dieser Weg verknüpft mit persönlichen und musikalischen Verbindungen, die sich in seinem Opus 72 sowohl in den Widmungen als auch in der Musik selbst niederschlagen. Zu den ersten Entwürfen dieser Klaviersammlung zählt dabei das Erinnerungswerk für den Lehrer seines Freundes Nikolaj Zverev, nämlich für den großen Pianisten (und altmodischen Komponisten) Adolph Henselt. Dass Čajkovskij dabei die ach so ferne „Ferne Vergangenheit“ seiner eigenen Jugend mit einem selbstironischen Augenzwinkern versieht, berührt umso mehr, als er *Passé lointain* unmittelbar nach der Konzeption seiner *Symphonie Pathétique* und damit nur wenige Monate vor seinem unerwarteten Cholera-Tod komponiert. Ohne dass er es ahnt, werden die 18 *Stücke* op. 72 damit zu seinem Vermächtnis: Čajkovskijs kompositorisches Lebenswerk rundet sich mit einem klingenden Rückblick auf das Entstehen, Wachsen und Gedeihen der Musik in Russland, deren Entwicklung hin zu einer nationalen Kultursprache er mitgeprägt hat und die heute in wesentlichen Zügen mit seinem Namen verbunden ist.