

# Tschaikowsky-Gesellschaft

## Mitteilungen 13 (2006)

S. 17-36

Čajkovskij und die Brüder Anton und Nikolaj Grigor'evič Rubinštejn  
(Kadja Grönke)

Abkürzungen, Ausgaben, Literatur sowie  
Hinweise zur Umschrift und zur Datierung:  
[http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index\\_htm\\_files/abkuerzungen.pdf](http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_htm_files/abkuerzungen.pdf)

Copyright: Tschaikowsky-Gesellschaft e.V. / Tchaikovsky Society  
<http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/impressum.htm>  
[info@tschaikowsky-gesellschaft.de](mailto:info@tschaikowsky-gesellschaft.de) / [www.tschaikowsky-gesellschaft.de](http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de)

Redaktion:  
Thomas Kohlhase (1994-2011),  
zusammen mit Kadja Grönke (2006-2008),  
Lucinde Braun und Ronald de Vet (seit 2012)

ISSN 2191-8627

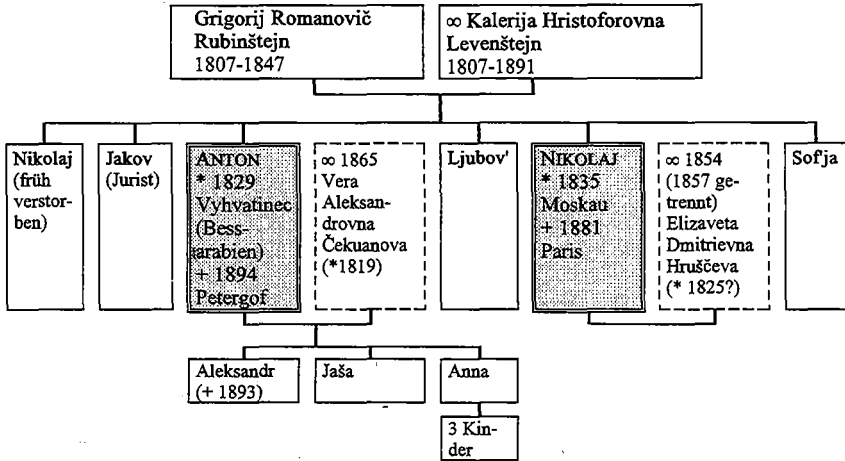
# Čajkovskij und die Brüder Anton und Nikolaj Grigor'evič Rubiņštejn<sup>1</sup>

von Kadja Grönke

## Die Brüder Anton und Nikolaj Grigor'evič Rubiņštejn

Die Brüder Anton und Nikolaj Grigor'evič Rubiņštejn stammen aus einer polyglotten, kosmopolitisch orientierten Familie konvertierter russischer Juden: Der Vater ist in Bessarabien geboren, die Mutter im preußisch besetzten Teil Schlesiens.

Abbildung 1: Stammbaum der Familie Rubiņštejn



Schon ein erster Blick auf Leben und Werk der beiden Künstler zeigt mehr Gemeinsamkeiten als Unterschiede: Sowohl Anton als auch Nikolaj sind musikalisch hochbegabte Wunderkinder, die von ihrer Mutter, Kalerija Hristoforovna, mit fünf (Nikolaj sogar schon mit vier) Jahren zu einer strengen "Einzelhaft am Klavier"<sup>2</sup> gezwungen werden.<sup>3</sup> Beide

<sup>1</sup> Erweiterte Fassung meines Vortrags vom 21. Mai 2005, gehalten in Tübingen im Rahmen der 12. Jahrestagung der Tschaikowsky-Gesellschaft.

<sup>2</sup> Begriffsprägung durch Wehmeyer, Grete: *Carl Czerny und die Einzelhaft am Klavier oder die Kunst der Fingerfertigkeit und die industrielle Arbeitsideologie*. Kassel 1983.

<sup>3</sup> Nikolaj erinnert sich: "Wir, d. h. die Kinder, wurden sogar im Winter um 6 Uhr morgens geweckt, und nach einem Tässchen Milch mußte ich mich ans Klavier setzen und unausweichlich eine vorbestimmte Zeitspanne Übungen spielen; die Mutter saß mit einer Arbeit im Nebenzimmer, aus dem durch ein kleines Fensterchen das Klavier zu sehen war. Es kam vor, daß es morgens im Zimmer dunkel und kalt war, manchmal überwältigte einen der Schlaf, aber sobald du einzuschlafen drohtest, erklang sofort ein Klopfen am Fenster, so daß du jäh aus den Träumen aufschrecktest, weil schon klar war, daß das Klopfen unangenehme Folgen haben wird." ("Нас, то есть детей, будили в 6 часов утра даже зимой, и вот после чашки молока должен был садиться за фортепиано и непрерывно положенное время играть упражнения; мать садилась с работой в смежной комнате, из которой в небольшое оконце видно было фортепиано. Бывало, в комнате утром темно, холодно, иногда начинал одолевать сон, но как только задремлеть,

Brüder haben Unterricht bei dem namhaften Moskauer Klavierpädagogen Alexandre Viljoing (1804-1878), studieren zwischen 1844 und 1846 in Berlin Musiktheorie bei Siegfried Dehn (wie vor ihnen schon Mihail Glinka), unternehmen mit jeweils elf Jahren ihre erste Konzertreise und erringen früh die Hochachtung von Franz Liszt.

Während der ältere Bruder, Anton (1829 geboren), auf regelmäßigen Konzertreisen europaweiten Ruhm erwirbt und sogar in Amerika gefeiert wird, beschränkt der fünfeinhalb Jahre jüngere Nikolaj sein Wirken überwiegend auf Moskau – was seiner Berühmtheit jedoch keinen Abbruch tut. Beide Rubiņštejns zählen unangefochten zu den bedeutendsten Pianisten des an großen Pianisten wahrlich nicht armen 19. Jahrhunderts.

Darüber hinaus sind beide Brüder renommierte Dirigenten – wobei Anton bevorzugt Gastauftritte übernimmt, während Nikolaj ein gründlicher und stetig arbeitender Orchesterzieher ist. Und beide beginnen in frühester Jugend zu komponieren, was Anton bis zu seinem Tod als sein künstlerisches Hauptanliegen betrachtet, während Nikolaj seinen Rückzug aus diesem Gebiet lakonisch damit begründet, sein älterer Bruder schreibe mehr als genug für sie beide.

Was die Brüder Rubiņštejn vielleicht am stärksten eint, ist ihr unermüdlicher Einsatz für den Aufbau eines öffentlichen und qualitativ hochwertigen Musiklebens, für das sie in Rußland überhaupt erst die Voraussetzungen schaffen. Ihrem Wirken ist es zu verdanken, daß zu Beginn der zweiten Jahrhunderthälfte ein rußlandweites Netz von professionellen Ausbildungsinstitutionen<sup>4</sup> und Spielstätten entsteht und daß der «freie Musiker» endlich zu einer offiziellen und allgemein anerkannten Berufsbezeichnung wird. Daß Anton Rubiņštejn trotz der starren zaristischen Gesellschaftsordnung vom «Kaufmannssohn»<sup>5</sup> zur adeligen «Exzellenz» (1888) und zum Träger des Vladimir-Ordens 3. Klasse aufsteigt, zeugt von der schrittweisen Anerkennung, die er sich selbst und seinem Berufsstand erarbeitet.

Wie notwendig eine solche Aufwertung des Musikerberufs ist, erfahren die Brüder Rubiņštejn bereits anlässlich ihrer eigenen Ausbildung, die sie auf dem gewünschten Niveau nur in Westeuropa erhalten können. Als Anton Rubiņštejn 1848 nach Rußland zurückkehrt, um Hofpianist bei der Großfürstin Elena Pavlovna zu werden, spürt er die Gegensätze immer deutlicher. Denn nach wie vor konzentriert sich die Musikpflege in Rußland einerseits auf Kirchen und Klöster – wo ausschließlich religiöse, also rein vokale Werke aufgeführt werden –, andererseits auf den Hof, auf Adelsalons und Privathäuser. Hier wird halböffentlich musiziert, für einen kleinen Zuhörerkreis und bevorzugt in Kammermusik- oder Solobesetzung. Im übrigen lebt die Musikszene von Gastspielen aus dem Ausland, denen gegenüber die wenigen einheimischen Künstler finanziell, rechtlich und sozial deutlich benachteiligt sind.<sup>6</sup>

сейчас же слышится стук в окне, мгновенно пробуждаешься от дремоты, потому что уже знал бывало, что стук даром не рождает." – Zit/n. Barenbojm, Lev: *Anton Grigor'evič Rubiņštejn. Žizn', artističeskij put', tvorčestvo, muzykal'no-obščestvennaja dejatel'nost'*. Bd. 1: 1829-1867. Leningrad 1957, S. 23.)

<sup>4</sup> Zur Vorgeschichte der Konservatoriumsgründung vgl. Lomtev, Denis: *Deutsche Musiker in Rußland. Zur Geschichte der Entstehung der russischen Konservatorien*. Sinzig 2002, S. 99.

<sup>5</sup> So lautet die offizielle Bezeichnung nach der im zaristischen Rußland gültigen Rangtabelle (russ. čin).

<sup>6</sup> Zum einen ist der Beruf des Musikers bzw. des freien Künstlers in der offiziellen Rangtabelle des Zarenreichs vor Anton Rubiņštejn nicht vorgesehen, zum anderen gilt für russische Künstler, im Unterschied zu ausländischen Musikern, eine Honorarbegrenzung, die erst Édouard Napravnik um 1870 herum aufzuheben vermag.



Abbildung 2: Nikolaj und Anton Rubiņštejn, Photographie Ende der 1860er Jahre. Aus: Lev Aronovič Barenbojm: *Anton Grigor'evič Rubiņštejn. Žizn', artističeskij put', tvorčestvo, muzykal'no-obščestvennaja dejatel'nost'*. Bd. 2: 1867-1894. Leningrad 1962, S. 32.

Vor einem solchen Hintergrund kann sich eine bürgerliche und vor allem öffentliche Musikpflege nur zögernd entwickeln. Neben der Salonkultur gibt es in den Hauptstädten zwar noch die Oper; diese bleibt aber immer auch der höfischen Repräsentation verpflichtet. Gleichzeitig reduziert sie die Möglichkeiten für Konzertaufführungen, denn diese sind per Dekret auf die Fastenzeit von Mitte Februar bis Mitte April begrenzt (also auf die wenigen Wochen im Jahr, in denen kein Musiktheater gespielt werden darf).<sup>7</sup> Wegen dieser Einschränkung können sowohl die 1802 in Petersburg gegründete Philharmonische Gesellschaft (die 1851 "ihre Tätigkeit wegen fehlender Mittel"<sup>8</sup> einstellen muß) als auch die 1850 ins Leben gerufene Petersburger Konzertgesellschaft pro Saison jeweils nur zwei bis drei Konzerte veranstalten. Einzig die Petersburger Universität bietet ab 1842 ein regelmäßiges musikalisches Forum für die Allgemeinheit, da die Auftritte des Studentenorchesters nominell als Proben bezeichnet werden und daher nicht an die Fastenzeit gebunden bleiben.

In Moskau gibt es ähnliche Möglichkeiten nur in einem noch geringeren Umfang und auf niedrigerem Niveau. Die Universitätskonzerte sind seltener, spezielle Musikgesellschaften im Petersburger Sinne gibt es nicht, und die Konzertorganisation wird überwiegend von Wohltätigkeitsverbänden und Vereinen übernommen, wobei Soloabende bevorzugt werden.<sup>9</sup> Noch problematischer ist die Situation in der Provinz, wo auch die Möglichkeit zum Opernbesuch fehlt.

Aber selbst bei laienhafter Qualität finden die wenigen Musikveranstaltungen für gewöhnlich regen Zuspruch. Bedarf ist also vorhanden – im Unterschied zu einem künstlerisch ernstzunehmenden Angebot. Daher organisiert Anton Rubinstejn mit Unterstützung der musikliebenden Großfürstin Elena Pavlovna 1858 zunächst private musikalische Abende, auf denen klassische Musik und neue Werke von Petersburger Komponisten<sup>10</sup> gespielt werden. Aus diesen Zusammenkünften geht im Oktober 1859 dann die Russische Musikgesellschaft (RMO) hervor. Zu den Hauptanliegen dieser neuen Vereinigung gehört es, Konzerte auf hohem künstlerischen Niveau zu veranstalten, dazu bevorzugt einheimische Kräfte heranzuziehen und, um das zu ermöglichen, zunächst einmal eine anspruchsvolle musikalische Grundausbildung allgemein zugänglich zu machen. Paragraph 1 der Satzung lautet dementsprechend: "Das Ziel der Gesellschaft besteht in der Entwicklung der musikalischen Bildung und des musikalischen Geschmacks in Rußland und in der Ermütigung einheimischer Talente."<sup>11</sup>

Ihr wichtigstes Etappenziel erreicht die Russische Musikgesellschaft am 8. September 1862,<sup>12</sup> als sie in St. Petersburg das erste russische Konservatorium eröffnen kann. Es verwundert kaum, daß Anton Rubinstejn, der Initiator und Spiritus rector dieser Institution, während der ersten fünf Jahre nicht nur den Direktorenposten innehat, sondern auch den Konservatoriums-Chor, das Orchester, den Ensemblekurs und die Klasse für Komposition und Instrumentation leitet sowie eine im Schnitt zwanzigköpfige Gruppe von Klavier-

<sup>7</sup> Parallelveranstaltungen sind auch deswegen schwer möglich, weil die meisten Instrumentalisten im Theaterorchester beschäftigt sind.

<sup>8</sup> Redepenning, Dorothea: *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik. Bd. 1: Das 19. Jahrhundert*. Laaber 1994, S. 113.

<sup>9</sup> Vgl. Barenbojm, Lev: *Nikolaj Grigor'evič Rubinstejn: Istorija žizni i dejatel'nosti*. Moskau 1982, S. 63.

<sup>10</sup> Gemeint sind nicht etwa die Mitglieder des Balakirev-Kreises, der sich gerade erst zu bilden beginnt, sondern komponierende Interpreten, die heute kaum noch bekannt sind, insbesondere deutschstämmige Musiker.

<sup>11</sup> "Цель общества – в развитии музыкального образования и вкуса к музыке в России и поощрение отечественных талантов." (Zit/n. Barenbojm: Anton Rubinstejn Bd. 1, wie Anm. 3, S. 41.)

<sup>12</sup> Alle Daten für in Rußland stattfindende Ereignisse folgen dem julianischen Kalender.

schülern unterrichtet. – Nebenbei bemerkt: Ein derart umfangreiches Arbeitspensum ist für Anton Rubinstejn bis an sein Lebensende selbstverständlich.

In Moskau nutzt sein Bruder Nikolaj derweil seine guten gesellschaftlichen Verbindungen zugunsten desselben pädagogischen Ziels – mit Erfolg: 1860 wird er Präsident, Dirigent und Chorleiter für die neugegründete Moskauer Abteilung der Russischen Musikgesellschaft und übernimmt auch die Leitung des Moskauer Konservatoriums, als dieses 1866 eröffnet wird.

Mit der Einrichtung der beiden ersten russischen Konservatorien haben die Brüder Rubinstejn in ihrer Heimat den Grundstein für eine solide Musikausbildung und ein ernstzunehmendes Berufsmusikertum gelegt. Einer ihrer ersten Schüler und Mitstreiter ist Pëtr Čajkovskij.

#### Die Brüder Rubinstejn und Čajkovskij

Als Čajkovskij sich mit 23 Jahren entscheidet, den Staatsdienst aufzugeben und Komponist zu werden, erfolgt dieser Entschluß in einer denkbar günstigen Zeit. Dank der Russischen Musikgesellschaft<sup>13</sup> finden Anfang der 1860er Jahre bereits regelmäßig Sinfoniekonzerte, Kammermusik- und Soloabende statt. Auch das nationale Theaterleben blüht ganz allmählich auf, denn neben die Gastspiele der wechselnden «Stagione»-Truppen tritt nun als ernstzunehmende Alternative das feste Ensemble der Russischen Oper, das im Neubau des Petersburger Marientheaters seine Spielstätte erhält und sich unter der strengen Leitung des aus Prag stammenden Édouard Napravnik zu einem der besten Opernhäuser Europas entwickelt. Daß Fëdor Stellovskij 1853 in St. Petersburg die erste Musikalienhandlung nebst Notenverlag eröffnet, die "Brüder Vasilij und Ivan Bessel' [...] 1869 in Petersburg eine Musikalienhandlung und 1871 eine Notendruckerei"<sup>14</sup> gründen und Čajkovskijs späterer Hauptverleger, Pëtr Jurgenson, mit Hilfe Nikolaj Rubinstejns 1861 in Moskau eine Musikalienhandlung einrichtet,<sup>15</sup> erleichtert die Situation jedes angehenden Musikers enorm.

Anders als die Brüder Rubinstejn muß Čajkovskij also nicht erst ins Ausland reisen, um eine umfassende Ausbildung zu erhalten, und er braucht auch nicht den Umweg über die Solistenkarriere zu wählen. Als er sich 1861 für die Musikklassen der Russischen Musikgesellschaft einschreibt, aus denen 1862 das Petersburger Konservatorium hervorgeht, kann er sich konsequent auf das Komponieren konzentrieren. Seine musiktheoretische Ausbildung einschließlich Komposition erhält er bei Nikolaj Zarembo, außerdem belegt er das Fach "praktisches Arbeiten und Instrumentation" bei Anton Rubinstejn, studiert Klavier bei Anton Gerke, Flöte bei Cesare Ciardi und kurzfristig auch Orgel bei Heinrich Stiehl [Genrih Štil']. Bereits während seines Studiums gibt Čajkovskij selbst Unterricht in Musiktheorie, da Anton Rubinstejn bestrebt ist, besonders begabte Schüler in den Lehrbetrieb mit einzubinden.<sup>16</sup>

Die Ausbildung, die Čajkovskij im Dezember 1865 als einer der ersten Absolventen mit dem vom Zaren genehmigten staatlichen Titel eines «freien Künstlers»<sup>17</sup> abschließt,<sup>18</sup>

<sup>13</sup> In St. Petersburg wird 1862 außerdem die Kostenfreie Musikschule gegründet, die ebenfalls Konzerte veranstaltet.

<sup>14</sup> Vgl. Redepenning (wie Anm. 8), S. 111.

<sup>15</sup> Ebenda.

<sup>16</sup> Hoprova, Tat'jana: *Anton Grigor'evič Rubinstejn*. Leningrad 1987 (2.), S. 46.

<sup>17</sup> So lautet der Titel auf der offiziellen Rangtabelle, den Anton Rubinstejn für die Konservatoriumsabsolventen vom Zaren neu genehmigt bekommt.

ähneln in vielem dem, was der junge Anton Rubinstein 20 Jahre zuvor in Berlin erlebt hat: Der Lehrplan des Petersburger Konservatoriums orientiert sich an deutschen Vorbildern, Musiktheorie wird nach Adolph Bernhard Marx gelehrt, die meisten Lehrkräfte sind deutscher oder polnischer Herkunft und sprechen besser deutsch und französisch als russisch.

Als Nikolaj Rubinstein 1866 das Moskauer Konservatorium eröffnet, achtet er offenbar auf eine bessere Durchmischung von russischen und ausländischen Pädagogen. U. a. engagiert er Nikolaj Kaškin als Lehrer für Musiktheorie und Musikgeschichte und bemüht sich um eine Verpflichtung des streitbaren Russophilen Aleksandr Serov als Lehrer für Musiktheorie und Harmonielehre. Als dieser ablehnt, besetzt er die Stelle mit dem frisch diplomierten Čajkovskij, den ihm sein Bruder Anton empfohlen hat.<sup>19</sup>

Diese Entscheidung knüpft ein lebenslanges Band zwischen den beiden so unterschiedlichen Männern. Nikolaj Rubinstein, der als Künstler kompromißlos um Qualität ringt, ist im Privatleben ein Gesellschaftsmensch, ein Spieler, Genießer und Salonlöwe, während der fünf Jahre jüngere Čajkovskij bei aller frühen Neigung zur Zerstreuung schüchtern bleibt und sich zu ernsthafter Arbeit zwingt. Bei einem Monatsgehalt von anfangs nur 50 Rubel<sup>20</sup> nimmt Čajkovskij das Angebot für eine kostenlose Unterkunft in Nikolaj Rubinsteins Wohnung zwar gern an; seinen Brüdern Modest und Anatolij berichtet er jedoch plastisch von den Eigentümlichkeiten dieser bis zum Herbst 1871 anhaltenden Wohngemeinschaft:

"Ich lebe bei Rubinstein. Er ist ein sehr lieber und sympathischer Mensch ohne die Unnahbarkeit seines Bruders; dafür kann er andererseits als Künstler nicht mit ihm konkurrieren. Ich bewohne ein kleines Zimmer genau neben seinem Schlafzimmer, und um die Wahrheit zu sagen, an den Abenden, an denen wir gleichzeitig zu Bett gehen (was, im übrigen, wie es scheint, sehr selten vorkommen dürfte), geniere ich mich ein wenig; ich fürchte, das Kratzen der Feder könnte ihn beim Schlafen stören (uns trennt nur eine kleine Zwischenwand), und ich bin jetzt schrecklich beschäftigt. Ich sitze fast ununterbrochen zu Hause, und Rubinstein, der ein Leben voller Zerstreuungen lebt, kann sich über meinen Fleiß gar nicht genug wundern."<sup>21</sup>

Rubinstein beharrt darauf, sich in jeder Hinsicht um seinen Schützling zu kümmern. Er "sorgt für mich wie ein Kindermädchen, und möchte diese Verpflichtung mir gegenüber ununterbrochen ausüben. Heute hat er mir sechs vollkommen neue Hemden aufgedrängt [...], und morgen möchte er mich unbedingt mitnehmen, um mir einen Mantel zu

<sup>18</sup> Čajkovskij erhält eine Silbermedaille, und zwar aufgrund der Note "gut" in den Fächern Komposition, Instrumentation und Orgelspiel, der Note "sehr gut" für Klavierspiel und der Note "befriedigend" für Dirigieren. (Vgl. Redepenning, wie Anm. 8, S. 114.)

<sup>19</sup> Zur Auswahl stehen Gustaf Kross und Čajkovskij, die beide gleichzeitig ihr Diplom abgelegt haben. Anton Rubinstein und Nikolaj Zarembo empfehlen eigentlich Kross, Nikolaj Rubinstein entscheidet sich nach persönlichen Gesprächen jedoch für Čajkovskij. Damit liegt am Moskauer Konservatorium die Ausbildung der Komponisten ausschließlich in russischen Händen. (Vgl. Barenbojm: Nikolaj Rubinstein, wie Anm. 9, S. 101.)

<sup>20</sup> Seine Schüler zahlen 3 Rubel im Monat. Čajkovskijs Anfangsgehalt wird im zweiten Jahr mehr als verdoppelt.

<sup>21</sup> Brief Čajkovskijs vom 10.1.1866 an Anatolij und Modest Čajkovskij: "Живу я у Рубинштейна. Он человек очень добрый и симпатичный, с некоторою неприступностью своего брата ничего общего не имеет, зато, с другой стороны, он не может стать // с ним наряду как артист. Я занимаю небольшую комнату рядом с него спальней, и, по правде сказать, по вечерам, когда мы ложимся спать вместе (что, впрочем, будет слушаться, кажется, очень редко), я несколько стесняюсь; скрипом пера боюсь мешать ему спать (нас разделяет маленькая перегородка), а между тем теперь ужасно занят. Почти безвыходно сижу дома, и Рубинштейн, ведущий жизнь довольно рассеянную, не может надвинуться моему прилежанию." (Zit/n. ČR, S. 72 f.)

bestellen."<sup>22</sup> Und mehr noch: "Rubinstein kümmert sich sehr um meine Vergnügungen."<sup>23</sup> – Allerdings sind die Geschmäcker nicht immer gleich. Insbesondere in den ersten Wochen betrachtet Čajkovskij das Moskauer Kultur- und Gesellschaftsleben noch sehr aus der Perspektive des arroganten Hauptstädtlers, der sich fern von Petersburg geradezu in die tiefste Provinz versetzt fühlt.

Mit den Jahren gestaltet sich das Privatleben an der Seite eines so dominanten Mannes wie Nikolaj Rubinstein für Čajkovskij zunehmend schwierig (zumal aus dem Provisorium der ersten Wochen eine fünfeinhalb Jahre andauernde Wohngemeinschaft wird). Und auch als Lehrer fühlt Čajkovskij sich mit der Zeit nicht mehr am rechten Ort, denn je mehr Sicherheit er als Komponist gewinnt, desto hinderlicher und zeitraubender erscheint ihm die Arbeit mit den Studierenden.

Dabei gestaltet sich die Unterrichtssituation am Moskauer Konservatorium entspannter als im Vergleich zu Čajkovskijs Studiererfahrungen in St. Petersburg. Denn im Unterschied zu Anton Rubinstein, der sich durch ungeschickte Polemik genau diejenigen Menschen zu Feinden macht, die sich – wie er – der Förderung der russischen Musik verschrieben haben, gelingt es seinem Bruder Nikolaj, insbesondere die Mitglieder des Stasov- und Balakirev-Kreises in seine kulturellen Bestrebungen einzubinden. An die Stelle von unnötiger, publizistisch geschärfter Konkurrenz tritt eine Zusammenarbeit, die sich nicht zuletzt darin äußert, daß Nikolaj Rubinstein regelmäßig russische Musik in seine Konzertprogramme mit einbezieht.

Auch seinen jungen Theorielehrer Čajkovskij fördert Nikolaj Rubinstein nach Kräften: Bis zu seinem plötzlichen Tod an Darmtuberkulose im Jahre 1881 dirigiert er fast alle wichtigen Uraufführungen, unter anderem die der *Vierten Sinfonie* und der Oper *Evgenij Onegin*, und ist auch der erste öffentliche Interpret zahlreicher Klavierwerke. Sein Glaube an Čajkovskijs Begabung bringt ihn dazu, sich vehement gegen dessen Heiratspläne mit Desirée Artôt zu stellen und später auch die Trennung von der Ehefrau, Antonina geb. Miljukova, voranzutreiben. Vielleicht als Ablenkung von Čajkovskijs mißlicher Privatsituation schlägt Nikolaj Rubinstein seinen Schützling anschließend als russischen Delegierten für die Pariser Weltausstellung im Herbst 1878 vor und ist außerordentlich verärgert, als dieser sich in der Krisenphase 1877/78 nicht in der Lage sieht, einer solchen hochoffiziellen Aufgabe nachzukommen.

Trotz dieser Verstimmung führt Rubinstein auf eben dieser Weltausstellung im Rahmen der insgesamt vier russischen Konzertveranstaltungen gleich zweimal mit großem Erfolg Čajkovskijs *Erstes Klavierkonzert* auf.<sup>24</sup> Es ist das einzige russische<sup>25</sup> Werk der Gattung Klavierkonzert, das in Paris erklingt, und die einzige Komposition, die mehrfach auf dem Programm erscheint. Diese Entscheidung ist deshalb so bemerkenswert, weil Nikolaj Rubinstein die Partitur anfangs brüsk ablehnt. Daß er Čajkovskijs *Erstes Klavierkonzert* dennoch überraschend schnell in sein Repertoire integriert, macht es zu einem geeigneten Gegenstand, um die musikalischen Beziehungen zwischen Čajkovskij und den Brüdern Rubinstein schlaglichtartig zu erhellen.

<sup>22</sup> Brief Čajkovskijs vom 23.1.1866 an Anatolij und Modest Čajkovskij: Nikolaj Rubinstein "ухаживает за мной, как няня, и хочет неперемежно исполнять при мне эту должность. Сегодня одолжил мне насильно шесть рубашек, совершенно новых [...], а завтра хочет насильно вести заказывать платье." (Zit/n. ČR, S. 77.)

<sup>23</sup> Brief Čajkovskijs vom 7.2.1866 an Aleksandra Čajkovskaja: "Рубинштейн очень заботится о моем увеселении." (Zit/n. ČR, S. 81.)

<sup>24</sup> Rubinstein übernimmt den Solopart, die Gesamtleitung liegt in den Händen von Édouard Colonne.

<sup>25</sup> Das einzige weitere Klavierkonzert stammt von dem Polen Józef Wieniawski (1837-1912), der kurze Zeit in Moskau unterrichtet hat.

Musikalische Beziehungen  
am Beispiel von Čajkovskijs *Erstem Klavierkonzert*, b-Moll op. 23

Die anfänglichen Konflikte um sein neues Werk schildert Čajkovskij rückblickend sehr ausführlich in einem Brief an Frau fon-Mekk aus dem Jahre 1878. Noch aus der Distanz von mehr als drei Jahren scheint er seine Erregung und Empörung über Rubinstejns Arroganz und sein ungerechtes Urteil erneut zu durchleben (das folgende Briefzitat ist stark verkürzt):

"Im Dezember 1874 schrieb ich ein Klavierkonzert. Weil ich kein Pianist bin, war es unumgänglich, mich an einen Virtuosen zu wenden, damit er mir Hinweise geben könne, was in technischer Hinsicht unausführbar, undankbar, nicht effektiv usw. ist. Ich brauchte eine strenge, aber gleichzeitig mir gegenüber freundschaftlich eingestellte Kritik nur für diesen äußerlichen Aspekt meines Werks. [...] ich muß den Umstand festhalten, daß eine innere Stimme gegen die Wahl Rubinstejns als Richter über die manuelle Seite meines Werks protestierte. Ich wußte, daß er sich nicht zurückhalten kann, in solch einem geeigneten Augenblick ein wenig despotisch aufzutreten. Trotzdem, er ist [...] wirklich ein wundervoller Pianist, und weil ich von früher her wußte, daß er zutiefst beleidigt sein würde, wenn er erführe, daß ich ihn übergangen habe, bat ich ihn, mein Konzert durchzuhören und Anmerkungen hinsichtlich des Klavierparts zu machen.

Es war am Abend vor Weihnachten im Jahre 1874. [...] Ich erschien mit meinem Manuskript, und mir auf dem Fuße folgte Nikolaj Grigor'evič mit [Nikolaj] Gubert. [...] Ich spielte den ersten Satz. Nicht ein einziges Wort, nicht eine einzige Bemerkung! [...] Das beredete Schweigen Rubinstejns hatte eine äußerst ausdrucksstarke Bedeutung. Es war, als sagte es mir: "Mein Freund, wie kann ich über Details sprechen, wenn ich gegen die Sache selbst bin!" Ich wappnete mich in Geduld und spielte zu Ende. Wieder Schweigen. Ich stand auf und fragte: "Na, was ist?" Daraufhin strömte aus Nikolaj Grigor'evičs Mund ein Redefluß, zunächst leise, dann mehr und mehr in den Ton des Donnergottes Jupiter übergehend. Es erwies sich, daß mein Konzert nichts taugt, daß man es unmöglich spielen kann, daß die Passagen abgedroschen, plump und so linksch sind, daß sie auch nicht auszubessern sind, daß mein Konzert als Werk schlecht ist, vulgär, daß ich dieses hier und jenes dort gestohlen habe, daß es nur zwei-drei Seiten gibt, die so bleiben können, und den Rest müsse man entweder wegschmeißen oder vollkommen umarbeiten. [...]

Die Hauptsache kann ich Ihnen nicht vermitteln, nämlich den Ton, in dem all das gesprochen wurde. Na, mit einem Wort, ein Mensch, der zufällig in dieses Zimmer geraten wäre, hätte denken können, daß ich ein Größenwahnsinniger, ein unbegabter und hilfloser Schreiberling sei, der zu dem berühmten Musiker kommt, um seinen Unsinn zu präsentieren. [...]

Ich war von dieser ganzen Szene nicht nur überrascht, sondern auch verletzt. Ich bin schließlich kein Knabe mehr, der sich an der Komposition versucht, ich brauche in keinerlei Hinsicht mehr Lehrtunden, vor allem keine, die so scharf und unfreundlich formuliert werden. [...] Ich verließ schweigend das Zimmer und ging nach oben. Ich war sprachlos vor Aufregung und Wut. Bald erschien Rubinstejn, und weil er meine schlechte Gefühlslage bemerkte, rief er mich in eines der entfernteren Zimmer. Dort wiederholte er mir, daß mein Konzert unmöglich sei, und indem er mich auf eine Vielzahl von Stellen hinwies, die einer radikalen Überarbeitung bedürften, sagte er, wenn ich in der und der Frist das Konzert entsprechend seinen Forderungen überarbeite, dann würde er mich der Ehre für würdig befinden, meine Sache in seinem Konzert aufzuführen. «Ich werde nicht eine Note ändern.» antwortete ich ihm, "und es wird genau so gedruckt, wie es jetzt ist!"<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Brief Čajkovskijs vom 21. Januar / 2. Februar 1878 an Nadežda fon-Mekk: "В декабре 1874 года я написал фортепианный концерт. Так как я не пианист, то мне необходимо было обратиться к специалисту-виртуозу, для того, чтобы указать мне, что в техническом отношении неудобноисполнимо, неблагоприятно, неэффективно и т. д. Мне нужен был строгий, но, вместе, дружелюбно расположенный ко мне критик только для этой внешней стороны моего сочинения. [...] должен констатировать тот факт, что какой-то внутренний голос протестовал против выбора Рубинштейна в эти судьи механической стороны моего сочинения. Я знал, что он не удержится, чтобы при сем удобном случае не посамодурничать. Тем не менее, он [...] действительно превосходный пианист, и, зная заранее, что он будет глубоко оскорблен, усавши, что я обомел его, я предложил ему прослушать заранее, и сделать замечания насчет фортепианной партии. Это был канун рождества 1874 года. [...] Я коперт и сделать замечания насчет фортепианной партии. Это был канун рождества 1874 года. [...] Я явился с своим анускриптом, а вслед за мной и Н[иколай] Г[ригорьевич] с Губертом. [...] // Я сыграл

Die Selbstsicherheit, mit der Čajkovskij sich am Ende dieses ausführlichen Briefs zu seinem Werk bekennt, ist 1878 ohne Zweifel durch die erfolgreiche Aufführungsgeschichte des Klavierkonzerts mitbedingt. In der Situation selbst dominieren dagegen tiefe Niedergeschlagenheit und Enttäuschung. Immerhin benötigt Čajkovskij ganze neun Tage (die Zeit, in der er sein neues Opus instrumentiert), bevor er in der Lage ist, die unerfreuliche Geschichte seinem Bruder Anatolij zu erzählen; Bitterkeit und Ironie müssen herhalten, um die Verletzung sprachlich zu verkapseln:

"Ich befinde mich noch immer unter dem starken Eindruck eines Schlags, der meiner künstlerischen Eigenliebe versetzt wurde – und das von keinem anderen als von Rubinstejn. In betrunkenem Zustand sagt er gern, daß er sich innig zu mir hingezogen fühle, aber in nüchternem Zustand kann er mich bis zu Tränen und Schlaflosigkeit aufregen. [...] Es geht um das Klavierkonzert, daß ich in den letzten zwei Monaten unter großen Mühen und Leiden geschrieben habe; aber dieses unglückliche Werk war die Ehre nicht wert, den Herren Rubinstejn und Gubert zu gefallen, die ihre Mißbilligung auf sehr unfreundliche, verletzende Weise kundtaten. Wenn man in Betracht zieht, daß sie sich für meine Freunde halten und daß es in Moskau niemanden gibt, der sich mit Liebe und Aufmerksamkeit meinem Werk zuwenden könnte, dann wirst Du verstehen, daß mir äußerst schwer ums Herz ist."<sup>27</sup>

Die persönliche Enttäuschung bringt Čajkovskij dazu, die geplante Widmung<sup>28</sup> an Nikolaj Rubinstejn durch eine Dedikation an Hans von Bülow zu ersetzen, der sich sehr für die Werke des ihm persönlich unbekanntem jungen Komponisten interessiert und den Eingang

первую часть. Ни единого слова, ни единого замечания! [...] Красноречивое молчание Рубинштейна имело очень знаменательное значение. Он как бы говорил мне: 'Друг мой, могу ли я говорить о подробностях, когда мне сама суть противна?' Я вооружился терпением и // сыграл до конца. Опять молчание. Я встал и спросил: 'Ну что же?' Тогда из уст Н[иколая] Г[ригорьевича] полился поток речей, сначала тихих, потом все более и более переходивший в тон Юпитера-громовержца. Оказалось, что концерт мой никуда не годится, что играть ее невозможно, что пассажи избытки, неуклюжи и так неловки, что их и поправлять нельзя, что как сочинение это плохо, пошло, что я то украд оттуда-то, а то оттуда-то, что есть только две-три странички, который можно оставить, а остальное нужно или бросить или совершенно переделать. [...] Я не могу передать Вам самого главного, т. е. тона, с которым все это говорилось. Ну, словом, посторонний человек, попавший бы в эту комнату, мог подумать, что я – маляк, бездарный и ничего не смыслящий писак, рпшедший к знаменитому музыканту приставать с своей дребеденью. [...] Я был не только удивлен, но и оскорблен всей этой сценой. Я уже не мальчик, пытающий свои силы в композиции, я уже не нуждаюсь ни в чьих уроках, особенно выраженных так резко и недружественно. [...] Я вышел молча из комнаты и пошел наверх. От волнения и злости я ничего не мог сказать. Скоро явился Рубинштейн и, заметивши мое расстроенное состояние духа, позвал меня в одну из отдаленных комнат. Там он снова повторил мне, что мой концерт невозможен, и, указав мне на множество мест, требующих радикальной перемены, сказал, что если я к такому-то сроку переделаю концерт согласно его требованиям, то он устоит меня чести исполнить мою вещь в своем концерте. 'Я не переделаю ни одной ноты, – отвечал я ему, – и напечатая его в том самом виде, в каком он находится теперь!' Так я и сделал." (Zit'n. Dombaev I, S. 440 f.)

<sup>27</sup> Brief Čajkovskijs vom 9.1.1875 an Anatolij Čajkovskij: "[...] я еще находился под сильным впечатлением удара, нанесенного моему авторскому самолюбию и не кем иным, как [Н. Г.] Рубинштейном. Он под пьяному руку любит говорить, что питает ко мне нежную страсть, но в трезвом состоянии умеет раздражить меня до слез и бессонницы. [...] Дело идет о фортепианном концерте, которые я селые два месяца писал с большим трудом и стараниями; но это несчастное произведение не удостоилось чести повываться гг. Рубинштейну и Губерту, которые вызвали свою неапробацию очень недружеским, обидным способом. Если принять в соображение, что они считаются моими друзьями и что во всей Москве нет никого, кто бы мог с любовью и вниманием отнестись к моему сочинению, то ты поймешь, что мне было очень тяжело." (Zit'n. Dombaev I, S. 442.)

<sup>28</sup> Daß Čajkovskij plant, das Werk Nikolaj Rubinstejn zu widmen, bezeugen Nikolaj Kaškin und Modest Čajkovskij; die autographe Widmung auf der Partitur lautet allerdings auf Sergej Taneev, ist dann aber durchgestrichen und durch die Zeignung an von Bülow ersetzt. (Vgl. CMN, S. 315.)

der Noten mit spontaner Begeisterung bestätigt: "Ich bin stolz über die mir durch die Widmung dieser kapitalen, in jeder Hinsicht begeisternden Schöpfung erwiesene Ehre."<sup>29</sup> Bereits am 25. Oktober 1875 spielt von Bülow das "sehr schwierig[e], aber sehr der Mühe wert[e]"<sup>30</sup> Werk zum ersten Mal in der Öffentlichkeit – pikanterweise ausgerechnet in Amerika,<sup>31</sup> einem Land, das noch nicht drei Jahre zuvor durch eine umjubelte Tournee Anton Rubinstejns für eine ernsthafte Konzertkultur im allgemeinen und für die russische Musik im besonderen erschlossen worden ist. Die entsprechenden Zeitungsausschnitte, die von Bülow über den gemeinsamen Freund Karl Klindworth an Čajkovskij schickt, dürften für die Seele des Komponisten ebenso Balsam sein wie die Auskunft, daß das amerikanische Publikum regelmäßig eine Wiederholung des Finales einfordert.<sup>32</sup>

Von Bülow ist auch der Interpret der deutschen Erstaufführung,<sup>33</sup> während die Petersburger Premiere am 1.11.1875 in den Händen von Gustav G. Kross und Édouard Napravnik liegt.<sup>34</sup> Fünf Tage später dirigiert Nikolaj Rubinstejn das Werk erstmals in Moskau; Solist ist der von Čajkovskij enthusiastisch gelobte Sergej Taneev. Drei Jahre später übernimmt Rubinstejn dann endlich auch den Klavierpart – zweimal in Rußland<sup>35</sup> und zwei weitere Male auf der schon erwähnten Pariser Weltausstellung –, und Čajkovskij kann befriedigt feststellen, daß das, "was 1875 unmöglich war, sich 1878 als vollkommen möglich erwies"<sup>36</sup>. Rubinstejn behält das Werk bis zu seinem Tod im Repertoire. Seine Interpretation hat großen Erfolg und gestaltet sich künstlerisch zu Čajkovskijs vollster Zufriedenheit.

Angesichts solcher Fakten stellt sich die Frage, was Nikolaj Rubinstejn 1874 bewogen haben mag, das Werk so radikal abzulehnen, sich dann aber nicht einmal vier Jahre später so nachhaltig und erfolgreich mit ihm auseinanderzusetzen.

Angesichts des derzeit zugänglichen Quellenmaterials kann man darüber nur spekulieren. Einige Gründe für dieses Verhalten mögen in der Persönlichkeitsstruktur Rubinstejns liegen,<sup>37</sup> andere in dem spezifischen Verhältnis der beiden Künstler zueinander, in der Vorspielsituation<sup>38</sup> oder in Čajkovskijs besonderer Sensibilität; auch ist zu berücksichti-

<sup>29</sup> Am 1. Juli 1875 bestätigt von Bülow den Eingang der Noten mit den Worten: "Я горжусь честью, оказанною мне посвящением этого капитального творения, восхитительного во всех отношениях". (Brief von Bülows vom 1. Juli 1875 an Čajkovskij, zit. nach der russischen Übersetzung bei Dombaev 1, S. 442.)

<sup>30</sup> Brief von Bülows vom 19.9.1875 an Louise von Welz, in: Hans von Bülow: *Briefe*, hg. von Marie von Bülow. Leipzig 1895-1908 (7 Bd.), Bd. V, S. 275 f. (Zit/n. Marek Bobéth: *Petr Il'ič Čajkovskij und Hans von Bülow*. In: Mitteilungen Nr. 2, März 1995, S. 18.)

<sup>31</sup> Uraufführung in Boston.

<sup>32</sup> Vgl. Čajkovskijs Brief vom 12.11.1875 an Nikolaj Rimskij-Korsakov; zit. bei Dombaev 1, S. 442 f.

<sup>33</sup> Bei der deutschen Erstaufführung am 17.6.1878 in Wiesbaden war von Bülow der Dirigent; der Klaviersolist hieß Quex. (Vgl. Bobéth, wie Anm. 30, S. 20.) – In Moskau tritt von Bülow mit Čajkovskijs *Erstem Klavierkonzert* erst 1885 auf; damals hat sich seine Begeisterung für das Werk streckenweise abgekühlt. Wie Bobéth meint, liegt der Grund dafür darin, daß der Einstudierungsaufwand und die zur Verfügung stehende Zeit und Energie sich nicht in einem angemessenen Verhältnis bewegen. (Vgl. Bobéth, wie Anm. 30, S. 21.)

<sup>34</sup> Mit Eduard Napravniks Orchesterleitung war Čajkovskij gar nicht zufrieden.

<sup>35</sup> Am 10.3.1878 in Moskau, am 16.3.1878 in St. Petersburg.

<sup>36</sup> Brief Čajkovskijs vom 4.1.1880 an Sergej Taneev: "[...] что было невозможно в 1875 [году], сделалось совершенно возможно в 1878-м." (Zit/n. Dombaev 1, S. 448.)

<sup>37</sup> Vgl. Čajkovskijs Hinweis auf Nikolaj Rubinstejns Despotismus in seinem Brief vom 21. Januar / 2. Februar 1878 an Nadežda fon-Mekk; zit. in Anm. 26.

<sup>38</sup> Barenbojm mutmaßt, daß entweder Nikolaj Rubinstejn gekränkt ist, nicht in den Entstehungsprozeß einbezogen worden zu sein, oder daß Čajkovskijs Vorspiel dem Anspruch des Werks nicht genügt. (Barenbojm: Nikolaj Rubinstejn, wie Anm. 9, S. 168.) – Thomas Kohlhase unterstützt diese Sicht, wenn er gesprächsweise darauf hinweist, daß Čajkovskij natürlich nicht aus dem Partitur, sondern aus seinem Ent-

wurf vorspielt, d. h. aus einer Notationsform, die zwar die primäre musikalische Substanz des Werks enthält, optisch aber wesentlich schwerer zu erfassen ist als eine Reinschrift.

Psychologischen Komponenten dieser Art soll hier jedoch nicht weiter nachgegangen werden. Statt dessen erfolgt der Versuch, sich dem Problemkreis aus sachbezogener Perspektive zu nähern. Berücksichtigt werden (1) der Gattungskontext, (2) das kompositorische Schaffen Anton Rubinstejns, das für Nikolaj zweifelsohne ein wichtiger Maßstab ist, sowie (3) ausgewählte musikästhetische und klaviertechnische Aspekte.

#### Čajkovskijs *Erstes Klavierkonzert* im Kontext der Gattung

Das 19. Jahrhundert ist in vielerlei Hinsicht ein Jahrhundert des Klaviers und der Klaviervirtuosen, und die Gattung Klavierkonzert bietet eine publikumswirksame Möglichkeit, Klaviervirtuosentum in großem Rahmen und – im Vergleich zum solistischen Salonstück – in kompositorisch anspruchsvollem Gewand zur Schau zu stellen. Daher sind bei der Untersuchung von Čajkovskijs *Erstem Klavierkonzert* nicht nur die bis heute gültigen Partituren von Chopin, Schumann oder Liszt als Vergleich heranzuziehen, sondern auch solche Konzerte, die zu den Vorzeigestücken der großen Pianisten des 19. Jahrhunderts zählen, sich aber hinsichtlich ihres Repertoirewerts als eher kurzlebig erwiesen haben. Dazu gehören unter anderem Werke des Franzosen Henry Charles Litoff, dessen *Viertes Klavierkonzert* Čajkovskij nachweislich geschätzt hat,<sup>39</sup> und Kompositionen von Hummel, Henselt oder Moscheles.

Ein kursorischer Blick durch dieses Repertoire (vgl. Abbildung 3) zeigt um die Jahrhundertmitte einen deutlichen Stil- und Generationenwechsel: Die poetisch orientierte, eher verinnerlichte Musiksprache eines Schumann, Mendelssohn oder Chopin wird abgelöst durch eine extrovertierte Lust an der Demonstration technischer Kapazitäten bei Franz Liszt, Anton Rubinstejn oder Camille Saint-Saëns. Als Čajkovskij sein *Erstes Klavierkonzert* komponiert, muß er sich folglich entscheiden, wie weit er dem modernen Virtuosenentum entgegenkommen will und wie weit er seinen Vorbildern Schumann und Mendelssohn folgen möchte.

wurf vorspielt, d. h. aus einer Notationsform, die zwar die primäre musikalische Substanz des Werks enthält, optisch aber wesentlich schwerer zu erfassen ist als eine Reinschrift.

<sup>39</sup> Čajkovskij in einer Rezension vom 4. Dezember 1874 in der Moskauer Zeitung *Russkie vedomosti*. (Zit/n. Peter Tschaikowsky. *Musikalische Essays und Erinnerungen*. Hg. von Ernst Kuhn. Berlin 2000, S. 242.)

Abbildung 3: Ausgewählte romantische Klavierkonzerte des 19. Jahrhunderts (chronologisch nach Entstehungsjahren angeordnet)

Komponist	Titel	Tonart / Opus	Entstehung	Anmerkungen
Carl Maria von Weber	Klav.Konz. Nr. 2	Es-Dur op. 32	1812	Nikolaj Rubištejn hat mindestens ein Weber-Konzert im Repertoire
Frédéric Chopin	Klav.Konz. Nr. 2	f-Moll op. 21	1829	
Frédéric Chopin	Klav.Konz. Nr. 1	e-Moll op. 11	1830	
Felix Mendelssohn-Bartholdy	Klav.Konz. Nr. 1	g-Moll op. 25	1831	
Johann Nepomuk Hummel	7 Klav.Konzerte		bis 1833	z. T. in Nikolaj Rubištejns Repertoire
Felix Mendelssohn-Bartholdy	Klav.Konz. Nr. 2	d-Moll op. 40	1837	
John Field	Klav.Konz. Nr. 2 (und 4 weitere bis 1820)	As-Dur op. 31	1811	Čajkovskij: "gehaltlos", "virtuoser Schnickschnack" <sup>40</sup>
Robert Schumann	Klav.Konz.	a-Moll op. 54	1841-45	in Nikolaj Rubištejns Repertoire
Adolf Henselt	Klav.Konz.	f-Moll op. 16	1839?-1845	
Franz Liszt	Klav.Konz. Nr. 1	Es-Dur	1830/1849/1856	in Nikolaj Rubištejns Repertoire
Franz Liszt	Klav.Konz. Nr. 2	A-Dur	1839/1849-1861	Čajkovskij: "brillant, allerdings auch ziemlich substanzarm" <sup>41</sup>
Anton Rubištejn	Klav.Konz. Nr. 2	F-Dur op. 35	1851	in Nikolaj Rubištejns Repertoire
Henry Charles Litolff	Concert symphonique Nr. 4	d-Moll op. 102	1851/52	in Nikolaj Rubištejns Repertoire
Johannes Brahms	Klav.Konz. Nr. 1	d-Moll op. 15	1855-1858	
Anton Rubištejn	Klav.Konz. Nr. 4	d-Moll op. 70	1864	
Edvard Grieg	Klav.Konz.	op. 16	1868	
Camille Saint-Saëns	Klav.Konz. Nr. 2	g-Moll op. 22	1868	
Ignaz Moscheles	8 Klav.Konzerte		bis 1870	
Pëtr Čajkovskij	Klav.Konz. Nr. 1	b-Moll op. 23	1874/75	
Camille Saint-Saëns	Klav.Konz. Nr. 4	c-Moll op. 44	1875	
Johannes Brahms	Klav.Konz. Nr. 2	B-Dur op. 83	1878-1881	

<sup>40</sup> Anlässlich des Auftritts von Nikolaj Rubištejn schreibt Čajkovskij am 4.3.1875: "Etwas Gehaltloseres und in der Erfindungskraft noch jämmerlicheres als die Klavierkonzerte von John Field kann man sich nicht vorstellen. Man begegnet hier einer endlosen Reihe von Skalen, Trillern, Doppelschlägen und ähnlichem virtuosem Schnickschnack, für den es auch nicht die geringste Motivation gibt." (Tschaikowsky: Essays, wie Anm. 39, S. 277.)

<sup>41</sup> Tschaikowsky, Essays (wie Anm. 39), S. 199.

Hinzu kommt, daß 1874 zwar europaweit bereits die wichtigsten Klavierkonzerte des 19. Jahrhunderts vorliegen, diese Gattung in Rußland aber noch kaum gepflegt wird (vgl. Abbildung 4).<sup>42</sup> Die ersten öffentlichkeitswirksamen Werke für Klavier und Orchester<sup>43</sup> sind die zwischen 1811 und 1820 entstandenen Konzerte Nr. 2 bis 6 des seit 1802 in Rußland ansässigen Iren John Field und das 1847 gedruckte hochvirtuose *Klavierkonzert* des in St. Petersburg lebenden deutschen Komponisten Adolf Henselt, das von den Zeitgenossen für seine gelungene Verbindung von Poesie und technischer Bravour geschätzt wird. Um die Jahrhundertmitte beginnen dann Milij Balakirev und Anton Rubištejn, sich mit der Gattung auseinanderzusetzen und das Klavierkonzert dem eigenen Virtuosenbedarf anzupassen. Sie bleiben Čajkovskijs einzige russische Vorgänger für diese Kompositionsform,<sup>44</sup> und Rubištejns *Zweites* und *Viertes Klavierkonzert* hat Čajkovskij nachweislich zwischen 1872 und 1874, also in den Jahren unmittelbar vor Beginn der Arbeit an seinem eigenen Werk, im Rahmen seiner Rezensententätigkeit gehört und besprochen.<sup>45</sup>

Bereits die ersten russischen Kritiken stellen Čajkovskijs *Erstes Klavierkonzert* in den besagten nationalen und internationalen Rahmen – aber sie setzen es auch deutlich davon ab. Nach der Petersburger Erstaufführung beschreibt German Laroš die Musik als eine Überwindung des Vorbilds Franz Liszt,<sup>46</sup> und nachdem er die Interpretation Nikolaj Rubištejns gehört hat, formuliert er: "Čajkovskijs Konzert ist ein bemerkenswertes Werk und ähnelt keinem der Konzerte, in denen die zeitgenössischen Meister – [Anton] Rubištejn, Liszt, Litolff, Brahms und Saint-Saëns – jeder auf seine Art darum rangen, ausgegrenzte Pfade zu vermeiden."<sup>47</sup>

<sup>42</sup> In Hinblick auf die verzögerte Entstehung des öffentlichen Konzertwesens in Rußland verwundert diese Verspätung kaum, da die Gattung des Konzerts – die Repräsentation des Solisten gegenüber dem Orchester – an die Öffentlichkeit und an das Bewußtsein für die Individualität des einen (des Klaviersolisten) gegenüber der Gruppe (dem Orchester) gebunden ist.

<sup>43</sup> Vgl. Barenbojm: Anton Rubištejn Bd. 1 (wie Anm. 3), S. 124.

<sup>44</sup> Anzumerken ist, daß Čajkovskij mit seinem *Ersten Klavierkonzert* zwar Erfolg hat, aber dennoch zunächst kaum Nachahmer findet. Weder Napravniks noch Rimskij-Korsakovs Konzerte haben bislang einen Weg ins Repertoire gefunden.

<sup>45</sup> Das *Zweite Klavierkonzert* hört er am 9.3.1873 mit Nikolaj Rubištejn, das *Vierte Klavierkonzert* im November 1872 mit Pavel Šlecer (Klavier) und Nikolaj Rubištejn am Pult sowie am 20.12.1874 mit Dmitrij Klimov als Solist und wieder Nikolaj Rubištejn am Pult. (Vgl. Tschaikowsky: Essays, wie Anm. 39, S. 87 und 260.)

<sup>46</sup> Vgl. Dombaev 1, S. 446.

<sup>47</sup> German Laroš in der Zeitschrift *Golos* Nr. 93 vom 3.4.1878: "Концерт Чайковского – произведение замечательное: Он не похож ни на один из тех концертов, в которых современные мастера – Рубинштейн, Лист, Литольф, Брамс, Сен-Санс – каждый по-своему, старались обойти торную дорожку." (Zit/n. Dombaev 1, S. 449.)



Abbildung 4: In Rußland komponierte Werke für Klavier und Orchester von den Anfängen bis 1882 (chronologisch nach Entstehungsjahren angeordnet)

Komponist	Titel	Tonart / Opus	Entstehung	Anmerkungen
Aleksandr Aljab'ev 1787-1851	Konzertstück auf ein Thema von Štejbelt	?	?	nur Manuskript; vermutlich nicht in Pbg./ Moskau gespielt
Iosif Geništa 1795-1853	Klav.Konz.	?	?	vermutlich nicht in Pbg./ Moskau gespielt
Ivan Čerlickij 1799-1865	Klav.Konz.	?	?	veröffentlicht, aber vermutlich nicht in Pbg./ Moskau gespielt
Daniil Kašin 1770-1841	Klav.Konz.	?	1790	
Dmitrij Bortnjanskij 1751-1825	Klav.Konz.	C-Dur	? (zwischen 1783 und 1802?)	
John Field 1782-1837 (lebt ab 1802 in Rußland)	Klav.Konz. Nr. 2	As-Dur op. 31	1811	
	Klav.Konz. Nr. 3	Es-Dur op. 32	1811	
	Klav.Konz. Nr. 4	Es-Dur op. 28	1814	1819 revidiert
	Klav.Konz. Nr. 5	C-Dur op. 39	1817	
	Klav.Konz. Nr. 6	C-Dur op. 49a	1819	1820 revidiert
Adolf Henselt 1814-1889 (lebt ab 1838 in St. Pbg.)	Klav.Konz.	f-Moll op. 16	1839?-1845	1847 gedruckt
Anton Rubinstein 1829-1894	Klav.Konz.	C-Dur	1849	verloren
	Klav.Konz.	d-Moll	1849	1854 zum Oktett op. 9 umgearbeitet
	Klav.Konz. Nr. 1	e-Moll op. 25	1850	
	Klav.Konz. Nr. 2	F-Dur op. 35	1851	von Čajkovskij 1873 im Konzert erlebt
	Klav.Konz. Nr. 3	G-Dur op. 45	1853/54	
Milij Balakirev 1837-1910	Klav.Konz.	fis-Moll op. 1	1855/56	
Anton Rubinstein	Klav.Konz. Nr. 4	d-Moll op. 70	1864	1866 gedruckt, 1872 revidiert; von Čajkovskij 1872 und 1874 im Konzert erlebt
Anton Rubinstein	Klav.Konz. Nr. 5	Es-Dur op. 94	1874	
Pëtr Čajkovskij 1840-1893	Klav.Konz. Nr. 1	b-Moll op. 23	1874/75	
Eduard Napravnik 1839-1916	Klav.Konz.	op. 27	1877	
Pëtr Čajkovskij	Klav.Konz. Nr. 2	G-Dur op. 44	1879/80	revidiert 1893
Nikolaj Rimskij-Korsakov 1844-1908	Klav.Konz.	cis-Moll op. 30	1882	

In der Tat schlägt Čajkovskij schon in den ersten Takten – die Laroš für den gelungensten Teil der Partitur hält<sup>48</sup> – einen ganz eigenen Ton an, wie ein Vergleich mit den entsprechenden Werkanfängen von Adolph Henselts *Klavierkonzert* (1839-45), Anton Rubinstejns *Viertem Klavierkonzert* (1864) und Franz Liszts *Erstem Klavierkonzert* (1830-1856) zeigt.

Adolph Henselt beginnt sein Werk in frühromantisch-chopinesker Tradition mit einem ausgedehnten, in sich abgeschlossenen Orchesterritornell, dessen Verarbeitung geradezu sinfonische Züge aufweist, bevor das Klavier dann mit demselben Thema einen zweiten, neuen Satzabschnitt gestaltet.<sup>49</sup> Der regelmäßige Wechsel von Orchester- und Soloabschnitten entspricht dem klassischen Formaufbau eines Konzerts, bei dem es um ein kompositorisch klar strukturiertes musikalisches Miteinander und Nacheinander von Tutti und Solo geht, nicht um ein Gegeneinander.

Im Unterschied zu diesem Beispiel klassisch-frühromantischer Tradition wird in den übrigen ausgewählten Beispielen auf eine klar getrennte Abfolge von Orchesterritornellen und Solo-Tutti-Abschnitten verzichtet und die Konzertform statt dessen durch das frühe Auftreten des Solisten gestaltet.

Anton Rubinstejns *Viertes Klavierkonzert* hebt 1864 mit einem elegischen Orchestertutti an, das sich scheinbar zu einem einleitenden Orchesterritornell runden soll. Auf dessen Höhepunkt greift jedoch das Klavier relativ unvermittelt in das musikalische Geschehen ein. Mit Hilfe von energischen Gesten, virtuosen Skalen, Arpeggien und kraftvollen Akkorden erobert es sich seine Position gegenüber dem Orchester. Erst nachdem der Solist auf diese Weise seine Position selbstbewußt gestaltet und das Kräfteverhältnis von Solo und Tutti aus seiner Perspektive heraus aktiv festgelegt hat, kann das eigentliche thematische Miteinander beginnen.

In Franz Liszts 1855 uraufgeführtem *Erstem Konzert* rückt der Einsatz des Klaviers noch weiter an den Werkbeginn. Schon nach wenigen Takten präsentieren sich Klavier und Orchester gemeinsam – aber keineswegs gleichberechtigt. Denn das Ringen um die Vorherrschaft wird mit den ersten Akkorden des Klaviers sofort und endgültig zugunsten des Solisten entschieden, woraufhin das Orchester diskret in den Hintergrund zurücktritt. Liszts Partitur gehört eindeutig zum Typus des Virtuosenkonzerts, zu einer Musik also, bei der sich der Pianist von Anfang an als brillanter Hauptdarsteller im Mittelpunkt positioniert und das Orchester zu seinem willigen Diener macht.

Ganz wie bei Liszt ist auch bei Čajkovskij 1874 das Klavier von Anfang an präsent. In die äußerst kurze, vom künftigen Hauptthema abgespaltene Orchestereinleitung bricht der Solist bereits nach viereinhalb Takten mit vollgriffigen, die gesamte Breite der Klaviatur nutzenden Akkorden ein. Die Rollen sind klar verteilt: Der Solist ist der alles beherrschende Virtuose, der dem melodischen Verlauf inneres Gewicht und äußeren Glanz verleiht, das Orchester übernimmt dagegen den thematischen Prozeß. Im Unterschied zu Franz Liszt bildet die Faszination pianistischen Virtuositäts nicht den kompositorischen Kerngedanken. Denn die eindeutige Aufgabenteilung verweist auf eine funktionale Gleichberechtigung von Klavier und Orchester. Statt hierarchisch gegeneinander anzuspielen, tra-

<sup>48</sup> Laroš zur Petersburger Erstaufführung. (Zit'n. Dombaev 1, S. 446.)

<sup>49</sup> Eine Analyse gibt Steve Lindeman: "I Have But Given Proof That I Might Have Been A Composer". A Formal Analysis of Henselt's Concerto for Piano and Orchestra in F minor, op. 16. In: Lucian Schiwietz (Hg.): Adolph Henselt und der musikkulturelle Dialog zwischen dem westlichen und östlichen Europa im 19. Jahrhundert. Konferenzbericht Schwabach 25.-27. Oktober 2002. Sinzig 2004, S. 221-235. – Henselt soll Čajkovskij seinen Taktstock vererbt haben, von dem Čajkovskij glaubte, daß er Schumann oder Mendelssohn gehört haben muß. (Vgl. Lomtev, wie Anm. 4, S. 69.)

gen Solist und Orchester nach ihren je eigenen, unterschiedlichen Möglichkeiten zu der musikalischen Gestaltung bei.

#### Čajkovskij und der Kompositions- und Klavierstil der Brüder Rubinstein

Die ursprünglich dem Virtuosen Nikolaj Rubinstein zugeordnete Widmung läßt verstehen, warum Čajkovskij bei diesem Werk der extrovertierte Aspekt so sehr am Herzen liegt. Denn wenn es ihm gelänge, ein Zugstück für Rubinsteins Repertoire zu schreiben, würde solch ein gefeierter Interpret dem Werk und seinem Komponisten natürlich einen nicht zu unterschätzenden Popularitätsgewinn verleihen.<sup>50</sup>

Um das zu erreichen, orientiert Čajkovskij sich primär am pianistischen Können des geplanten Widmungsträgers. Aber auch eine kompositorische Referenz wird erkennbar – allerdings erst auf den zweiten Blick. Denn Nikolaj Rubinstein hat bereits Anfang der 1860er Jahre aufgehört, Musik zu schreiben; heute ist von ihm kaum mehr als eine Handvoll Soloklavierwerke bekannt. Durch den "sehr anspruchsvollen, beinahe orchestralen Klaviersatz"<sup>51</sup> und die Wahl beliebter Nationaltänze wie Mazurka, Polonaise, Polka, Tarantella, Bolero und Valse sind diese Stücke offenkundig für den eigenen Vortrag im geselligen Salon bestimmt und als Vorbild für Čajkovskijs wachsende künstlerische Ambitionen kaum geeignet.<sup>52</sup>

Aber als Verwandter des fleißig komponierenden Anton Rubinstein ist Nikolaj natürlich mit dem Oeuvre seines Bruders eng vertraut und dürfte dessen Werk zweifellos als wichtigen Beitrag zur Musik der Gegenwart schätzen – immerhin hat er dessen Musik regelmäßig in seine eigenen Konzerte integriert. Daher ist es nicht Nikolaj Rubinstein selbst, sondern sein komponierender Bruder, der für einzelne Aspekte des Nikolaj zugeordneten Werks Pate steht. Der Musikwissenschaftler Ulrich Niebuhr analysiert klare Bezüge insbesondere hinsichtlich der "Thematik", der "Gestaltung von Durchführungen" und bei "Aufbau, Gliederung, Umfang und formale[r] Funktion von Solo-Kadenzen"<sup>53</sup>.

Ein solcher Einfluß kommt nicht von ungefähr. Auch wenn Čajkovskij sich von Anton Rubinstein künstlerisch weder verstanden noch ausreichend gefördert fühlt,<sup>54</sup> bewundert er

<sup>50</sup> Brief Čajkovskijs vom 21.11.1874 an Anatolij Čajkovskij: "Ich bin jetzt ganz in ein Klavierkonzert vertieft. Ich will unbedingt, daß [N. G.] Rubinstein es in seinem Konzert spielt." ("Я теперь весь погружен в сочинение фортепианного концерта. Хочу непременно, чтоб [Н. Г.] Рубинштейн в своем концерте сыграл его." – Zit/n. Dombaev 1, S. 439.)

<sup>51</sup> Horvath-Thomas, Istvan: "Vorwort" zu folgender Notenausgabe: *Nicolas Rubinstein: Klavierstücke. Selected Piano Pieces*. Herausgegeben von Istvan Horvath-Thomas. Edition Kunzelmann 1997 (GM 516).

<sup>52</sup> Anton Rubinstein hat die zwei am wenigsten national gefärbten Klavierstücke seines Bruders am siebten und letzten Abend seiner sogenannten Historischen Konzerte gespielt und sie dabei in ein Umfeld ausschließlich aus aktueller russischer Musik eingebettet.

<sup>53</sup> Niebuhr, Ulrich: *Der Einfluß Anton Rubinsteins auf die Klavierkonzerte Peter Tschaikowskys*. In: Die Musikforschung 27 (1974), S. 418. – Edward Garden argumentiert sogar andersherum: Anton Rubinstein "was prone to indulge in grandiloquent clichés at moments of climax, preceded by over-lengthy rising sequences which were subsequently imitated by Tchaikovsky in his less inspired pieces". (Vgl. Garden, Edward: Artikel "Tchaikovsky", in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition, Vol. 25, London 2001, Bd. 21, S. 845.)

<sup>54</sup> Brief Čajkovskijs an von Bülow: "Ist es nicht seltsam, daß von den beiden berühmtesten Künstlern unserer Epoche Sie, die Sie mich erst seit kurzem kennen, und nicht Anton Rubinstein, der mein Lehrer war, meiner Musik unterstützt haben – eine Unterstützung, die so unabdingbar und wohltuend ist. Diese olympische Gottheit hat sich meinen Werken gegenüber immer nur voll kaiserlicher Verachtung gegeben, und ich sage Ihnen wie in einer Beichte, daß mich das immer tief verletzt hat." ("Не странно ли, что из двух наиболее знаменитых артистов нашей эпохи Вы, знающий меня лишь с недавних пор, а не Антон Рубинштейн, который был моим учителем, оказали поддержку моей музыке, поддержку столь необходимую и благодетельную. Этот олимпийский бог всегда относился к моим сочинениям только

ihn doch als Lehrer und genialen Interpreten und ist seinen Kompositionen gegenüber grundsätzlich aufgeschlossen. Die Orchesterwerke *Ivan Grozny*<sup>55</sup> (1869) und *Don Quixote*<sup>56</sup> (1870) schätzt er besonders und bearbeitet sie 1869 bzw. 1871 für Klavier zu vier Händen. Im Rahmen seiner Konzertrezensionen kritisiert er zwar Rubinsteins Neigung zu kompositorischen Längen und die geringe Weiterentwicklung seiner musikalischen Sprache, formuliert aber auch: "Bemerkenswert ist, daß Rubinstein zu jenem Schöpfertyp gehört, welcher ungewöhnlich früh die künstlerische Reife erreicht. Bereits in seinen allerersten Werken zeigt sich eine Geschlossenheit natürlich gefügter Formen, die sich üblicherweise erst nach langjähriger harter Arbeit einstellt."<sup>57</sup>

So gesehen, müßte Čajkovskijs Orientierung an Kompositionsverfahren Anton Rubinsteins seinem *Ersten Klavierkonzert* eigentlich Erfolg bei beiden Brüdern garantieren. Aber wenige Monate bevor Čajkovskij die Partitur seines Werks in Angriff nimmt, durchlebt Anton Rubinstein eine besonders fruchtbare Schaffensphase, in der unter anderem<sup>58</sup> sein letztes, das *Fünfte Klavierkonzert* entsteht. In ihm vollzieht der Komponist einen ästhetischen Paradigmenwechsel. Geht es in dem Čajkovskij bekannten *Vierten Konzert* noch darum, sich als Virtuose sui generis darzustellen (ein Aspekt, der auch für den Solisten von Čajkovskijs *Erstem Klavierkonzert* zur Herausforderung wird), so schlägt Rubinstein in seinem aktuellen Werk andere Wege ein. Sein *Fünftes Konzert* beginnt geradezu kammermusikalisch mit einem in klassischer Tradition subtil durchgearbeiteten Orchesterabschnitt in kleiner Besetzung, in den sich das Klavier erst spät hineinschleicht. Das kompositorische Gefüge ist filigran, die Instrumentation hell und durchsichtig, Streicher dominieren den Klang, der Charakter der Musik ist trotz aller pianistischen Anforderungen eher intim – und der effektvolle Höhepunkt erfolgt erst sehr viel später, wenn Rubinstein in den Schlußsatz eine populäre neapolitanische Tarantella einbaut.

Insgesamt scheint es dem Komponisten um eine tragfähige Konstruktion besonders großer Formabschnitte zu gehen: Der Kopfsatz seines *Fünftens Konzerts* dauert annähernd

с парственным презрением, и я, как на исповеди, скажу Вам, что меня это всегда глубоко ранило." – Zit/n. Barenbojm, Lev: *Anton Grigor'evič Rubinstein. Žizn', artističeskij put', tvorčestvo, muzyka/nobščestvennaja dejatel'nost'*. Bd. 2:1867-1894. Leningrad 1962, S. 253.) – Brief Čajkovskijs an E. Cabel: "Aber voll Kummer muß ich eingestehen, daß Anton Grigor'evič nichts getan hat, entschieden gar nichts, um meine Wünsche und Projekte zu unterstützen." ("Но с горестью должен соснаяться, что Антон Грѣ игорьевич не сделал ничего, решительно ничего, чтобы содействовать моим желаниям и проектам." – Zit/n. Barenbojm: Anton Rubinstein Bd. 2, wie oben, S. 253.) – Barenbojm dagegen vertritt die Meinung, daß Anton Rubinstein Čajkovskij insgesamt als Komponisten respektiert habe. Als Rubinstein 1891 das Petersburger Konservatorium verläßt, erwägt er, Čajkovskij als seinen Nachfolger vorzuschlagen, und anläßlich von Čajkovskijs Tod schreibt er an seine Schwester Sofija: "Was für ein Verlust für die Musik in Rußland!" ("Какая потеря для музыки в России!" – Zit/n. Barenbojm: Anton Rubinstein Bd. 2, wie oben, S. 253.) – Außerdem referiert Barenbojm folgende Anekdote: Als Čajkovskij 1889 zu Anton Rubinsteins Jubiläum zwei Sinfoniekonzerte dirigiert und in seiner Tischrede äußert, er liebe seinen Lehrer und sei stolz, dessen Schüler zu sein, habe Anton Rubinstein geantwortet: "Na, nehmen wir mal an, Petr Il'ič, Sie lieben nicht mich, sondern meinen Bruder, aber auch dafür danke." ("Ну, положим, Петр Ильич, Вы не меня любите, а моего брата, ну и на том спасибо." – Zit/n. Barenbojm: Anton Rubinstein Bd. 2, wie oben, S. 254.)

<sup>55</sup> *Ivan Groznyj* fand Čajkovskij "wunderbar". (Vgl. Garden, wie Anm. 53, S. 845.)

<sup>56</sup> *Don Quixote* (zwischen dem *Vierten Klavierkonzert* und der Oper *Demon* entstanden) fand Čajkovskij "sehr interessant und gut gemacht". (Vgl. Garden, wie Anm. 53, S. 845.)

<sup>57</sup> In *Die zweite und dritte Woche der Konzertsaison (1874)* berichtet Čajkovskij über Anton Rubinsteins Auftritt als Dirigent u. a. seiner *Zweiten Sinfonie* am 8. März 1874 in Moskau. (Zit/n. Tschaikowsky: *Essays*, wie Anm. 39, S. 199.)

<sup>58</sup> Außerdem entstehen seine *Vierte Sinfonie* und das *Zweite Cellokonzert*.

doppelt so lange wie der seines *Vierten Klavierkonzerts*; das gesamte Werk ist etwa anderthalbmal so lang wie das Konzert von Čajkovskij.

Ob Čajkovskij diese Musik vor Beginn seiner eigenen Arbeit zur Kenntnis nehmen kann, ist ungewiß. Angesichts der engen innerfamiliären Bindungen der Rubinstein's steht jedoch zu vermuten, daß zumindest Nikolaj Rubinstein mit diesem Werk vertraut ist bzw. die neuen ästhetischen Ambitionen seines Bruders verfolgt. Der Kontrast zwischen der intimen Musiksprache des neuen Rubinstein-Klavierkonzerts und Čajkovskijs virtuosem Impetus mag die Loyalität Nikolaj Rubinstein's wecken und seinen instinktiven Protest gegen Čajkovskijs Werk mit begründen. Statt den generellen Einfluß seines komponierenden Bruders auf Čajkovskijs Partitur zu würdigen, reagiert er auf den aktuellen Unterschied.

Für diese These spricht auch, daß Anton Rubinstein's *Fünftes Klavierkonzert* grundsätzliche Merkmale einer Musikauffassung enthält, die Nikolaj mit seinem Bruder teilt. Beide Künstler sind dafür bekannt, in ihrem Klavierspiel bewußt einen warmen, singenden, belkantoartigen Ton zu kultivieren. Trotz aller spektakulären Virtuosenqualitäten nutzen sie die große pianistische Geste offenbar nicht als Selbstzweck, sondern als Mittel für eine lebendige, wie aus dem Augenblick heraus improvisierte Nachschöpfung. Dementsprechend dulden beide im Konservatorium keine leeren, rein technisch orientierten Salonpièces, sondern erarbeiten ein Repertoire, das neben ernsthaften Virtuosenwerken und Genrestücken vor allem die Klassiker in den Mittelpunkt rückt.<sup>59</sup> Dabei geht Anton Rubinstein sogar noch hinter den von ihm besonders verehrten Beethoven zurück und macht das Publikum in seinen großen Konzerteihen (den sieben «Historischen Konzerten»), die er in der Saison 1885/86 spielt, und den 32 Abende umfassenden «Kursen zur Geschichte der Klaviermusik» von 1888/89 mit Musik von Byrd, Couperin und Johann Sebastian Bach bekannt. Musikalischer Gehalt und kompositorische Traditionsbindung sind ihm also wichtiger als äußerer Effekt.

In diese pianistisch-musikalische Linie reiht sich das *Fünfte Klavierkonzert* deutlich ein. Der in klassischer Tradition gestaltete Beginn und der Genrebezug des Finales markieren Eckpunkte von Rubinstein's Musikverständnis; das von ihm so beeindruckend beherrschte Skalen- und Akkordspiel setzt er nur an Kulminationspunkten ein – und das, wie der initiale Klaviereinsatz zeigt, in einer ganz und gar nicht konfrontativen, sondern wohl-dosierten Weise, so daß Virtuosität nicht um ihrer selbst willen erfolgt, sondern einen Sinn für die Spannungsgestaltung des Werkganzen erhält.

Angesichts einer solchen musikalischen Grundeinstellung, die beiden Brüdern Rubinstein gemeinsam ist, erscheint Nikolaj Rubinstein's affektive Reaktion auf Čajkovskijs *Erstes Klavierkonzert* gar nicht mehr ganz so überraschend. Offenkundig hat der große Pianist erst bei intensiverer Beschäftigung mit der Partitur erkannt, in welchem Maß Virtuosität und musikalische Struktur einander hier bedingen und wie geeignet das Werk folglich ist, um technisches Können durch leidenschaftliche Musikalität zu beleben.

Diese Hypothese – die sich derzeit leider nicht durch Briefzeugnisse belegen läßt – würde auch erklären, warum Nikolaj Rubinstein das Konzert schließlich doch in sein Repertoire aufnimmt, Anton Rubinstein es dagegen offenbar nicht spielt.<sup>60</sup> Der Grund liegt in dem unterschiedlichen pianistischen Naturell der beiden Künstler. Denn obwohl beide Brüder von grundsätzlich ähnlichen Interpretationsgrundsätzen ausgehen, darf nicht vergessen werden, daß Anton Rubinstein im Gegensatz zu Nikolaj sein Leben lang unter

<sup>59</sup> Vgl. Barenbojm: Nikolaj Rubinstein (wie Anm. 9), S. 104.

<sup>60</sup> Diese Annahme wäre noch zu überprüfen; in den mir vorliegenden Biographien Anton und Nikolaj Rubinstein's wird jedenfalls nicht erwähnt, ob Anton Rubinstein Čajkovskijs Konzert aufgeführt hat.

Lampenfieber leidet. Aufregungsbedingte Gedächtnislücken gleicht er durch seine bemerkenswerte Improvisationsgabe aus und kultiviert eine eindrucksvolle Spontaneität, die ihn ein Werk nicht zweimal auf dieselbe Art spielen läßt. Trotz einer historisch bewußten und publikumpädagogischen Einstellung gegenüber der Musikgeschichte überwältigt ihn bei seinen Auftritten stets seine hohe Emotionalität, die ihn auch dann als genialen Musiker bestehen läßt, wenn er am Notentext scheitert. – Nicht von ungefähr gibt er zu, daß sein Bruder Nikolaj ihm hinsichtlich der Fingertechnik und der manuellen Zuverlässigkeit deutlich überlegen sei.<sup>61</sup>

Damit soll nicht etwa gesagt werden, daß Anton Rubinstein Čajkovskijs Werk technisch nicht gewachsen sei. Aber es wäre denkbar, daß die nur mit großem Aufwand einzustudierende, klug strukturierte Verbindung von hochanspruchsvollem Klavierpart und kompositionstragendem Orchester Rubinstein zu wenig Raum für spontane Selbstdarstellung läßt.<sup>62</sup>

<sup>61</sup> Nach dem Tod des Bruders schreibt Anton Rubinstein an seine Schwester: "Nikolaj spielte besser als ich, und ich habe mich immer gefragt, warum mir der größere Erfolg zufiel." ("Николай играл лучше меня, и я всегда спрашивал себя, почему больший успех выпадал мне." – Zit/n. Barenbojm: Anton Rubinstein Bd. 2, wie Anm. 54, S. 171.)

<sup>62</sup> Die Einsicht in die Stärken und Schwächen des Pianisten Rubinstein gibt Gelegenheit für einen vergleichenden Seitenblick auf Hans von Bülow (1830-1894), der Čajkovskijs *Erstes Klavierkonzert* letztlich aus der Taufe hebt. Von Bülow steht als Schüler von Friedrich Wieck (1785-1873) in der deutschen romantischen Tradition, ist aber durch seine Begegnungen mit Franz Liszt und Richard Wagner tief geprägt und dem Neuen gegenüber aufgeschlossen. Sein Klavierspiel ist sowohl durch seine Erfahrungen als Pädagoge als auch durch seine Dirigententätigkeit beeinflusst; Werktreue gilt ihm als oberstes Ziel. Vor allem in den 1870er Jahren läßt seine europaweite Konzerttätigkeit von Bülow immer wieder mit Anton Rubinstein aufeinandertreffen, so daß die beiden Künstler in der Öffentlichkeit als Antipoden gelten. Persönlich jedoch kennen, respektieren und fördern sie einander – wenn auch mit gemischten Gefühlen. Am 5./17. März 1874 berichtet von Bülow seiner Mutter aus St. Petersburg: "Ich habe gestern im großen hiesigen Theater [...] mein erstes Concert gegeben – nicht ohne große Befangenheit, da ich kurz nach zwei Concerten Anton Rubinstein's (der hier als Beethoven und Liszt in einer Person gilt) spielen mußte und mir direkt auf dem Fuße der nicht minder beliebte Nikolaus Rubinstein folgt." (Zit/n. Horvath-Thomas: Vorwort, wie Anm. 51.) – Noch ohne zu wissen, wie wichtig von Bülow ein Jahr später für sein *Erstes Klavierkonzert* werden soll, rezensiert Čajkovskij diesen Petersburger Auftritt folgendermaßen: "Ohne einen detaillierten Vergleich zwischen dem Spiel Bülows und der Brüder Rubinstein anzustellen, möchte ich seine künstlerische Eigenart kurz zu charakterisieren versuchen. Vor allem verblüfft seine unglaubliche technische Vollkommenheit. Die Reinheit seines Spiels ist absolut; auch beim kritischsten Hinören wird man kein Danebengreifen, keine überhasteten Läufe feststellen können. Bülow hat Hände, elastisch wie Gummi, ausdauernd wie Stahl, leicht wie Flaumfedern, und wenn es nötig ist, massig wie Granit, mit einem Wort: Bülow entspricht in physischer Hinsicht vollkommen allen Anforderungen an einen großen Virtuosen. Was die künstlerische Qualität seiner Interpretation anlangt, so zeichnet sie sich durch ruhige Objektivität, feine Ausarbeitung der kleinsten Einzelheiten und geschmackvolle, niemals gesucht wirkende Nuancierung aus. Fehlt seinem Spiel auch die ausgeprägte Subjektivität und hinreißende Leidenschaft, wie sie für Künstler mit entgegengesetzter Veranlagung charakteristisch sind, so bezaubert bei ihm die vollendete, immer geschmackvolle Eleganz und die tiefe gedankliche Durchdringung sowohl des Ganzen als auch der Details." (*Die vierte Woche der Konzertsaison* [1874], erschienen am 20.3.1974; zit/n. Tschaiakowsky: Essays, wie Anm. 39, S. 201.) – Der Vergleich mit den Brüdern Rubinstein und insbesondere mit Anton Rubinstein's Auftritt vom 5.3.1874 erfolgt nicht zufällig: Von Bülow scheint die Qualitäten dieses Klaviertitanen zu besitzen, ohne zugleich dieselben Schwachstellen zu haben. Bülow selbst ist sich des Unterschieds voll bewußt, wenn er über den von ihm als "Donnergott" und "Attila" des Klaviers (Barenbojm: Anton Rubinstein Bd. 2, wie Anm. 54, S. 175) bezeichneten Anton Rubinstein schreibt: "Ich habe kein Talent zu begeistern, die Massen anzuziehen wie Anton Rubinstein, [...] ich bin kein «Feuerwerker» wie er". (Brief von Bülow im Herbst 1874 an B. Ul'man: "У меня нет таланта захватывать, увлекать массу, как у А. Рубинштейна", – [...] Меньше его я 'Feuerwerker'". – Zit/n. Barenbojm: Anton Rubinstein Bd. 2, wie oben, S. 175.) "Natürlich beneide ich ihn, mit anderen Worten all das, wozu er fähig ist und was ich nicht nachmachen kann. [...] ich höre ihn mit dem größten (objektiven) Genuß (selbst wenn er falsch spielt),

Die kränkenden Ereignisse um die Werkentstehung und die Genugtuung, daß zumindest Nikolaj Rubiņštejn die Komposition letztlich doch akzeptiert, gibt einen anschaulichen Einblick in die Verbindung zwischen Čajkovskij und den Brüdern Rubiņštejn. Die komplexe Beziehung der Künstler endet damit aber noch lange nicht. Nikolaj Rubiņštejn wird später zum Widmungsträger des *Zweiten Klavierkonzerts*<sup>63</sup> und postum zum Anlaß für Čajkovskijs Klaviertrio "À la mémoire d'un grand artiste"; Anton Rubiņštejn hinterläßt insbesondere mit seiner Oper *Demon (Der Dämon)* tiefe Spuren in Čajkovskijs Oeuvre und hier insbesondere in den Lyrischen Szenen *Evgenij Onegin*. – "Aber das ist eine andere Geschichte und soll ein andermal erzählt werden"<sup>64</sup> ...

---

mehr als mich, wenn ich richtig spiele. Das Temperament bleibt das wichtigste Moment." (Brief von Bülow an Ž. Losso: "Конечно, я завидую // ему, иным словами всему том, что он умеет и чему я не умею подражать. Но поверьте мне, [...] я с большим (объективным) наслаждением слушаю его (даже когда он играет фальшиво), чем себя, когда я играю чисто. Все же темперамент остается важнейшим моментом." – Zit/n. Barenbojm: Anton Rubiņštejn Bd. 2, wie oben, S. 175 f.) – Während von Bülow bestrebt ist, objektiv korrekt und schön sowie subjektiv interessant zu spielen (vgl. Barenbojm: Anton Rubiņštejn Bd. 2, wie oben, vgl. S. 178), sieht Anton Rubiņštejn im Spielen einen Teil des Schaffensvorgangs und kultiviert einen spontanen, kreativen Zugang zur Musik. Lev Barenbojm bringt in seiner Biographie des russischen Klavirtitanen das Naturell der beiden Künstler auf die (der Terminologie der Zeit entnommenen) Gegensätze: "Der eine ist der Klassiker, der andere der Romantiker, einer objektiv, der andere subjektiv, einer der Denker, der andere Poet, einer ist Graphiker, der andere Maler." ("Один – классик, другой – романтик; один – объективен, другой – субъективен; один – мыслитель, другой – поэт; один – график, другой – живописец." – Barenbojm: Anton Rubiņštejn Bd. 2, wie oben, S. 180.)

<sup>63</sup> Zu diesem Werk schreibt Čajkovskij am 28.9./10.10.1880 an Nadežda fon-Mekk, der Widmungsträger möge es nicht sonderlich, habe sich aber schon oft beim ersten Blick auf eine Partitur geirrt. (Vgl. Dombaev 1, S. 343.)

<sup>64</sup> Ende, Michael: *Die Unendliche Geschichte*. Stuttgart 1979, z. B. S. 30.