

Antonio Vivaldi: Der Herbst
Peter Tschaikowsky: Sinfonie Nr. 4

Informationen

**zum Konzert der Stuttgarter Philharmoniker am Samstag, 29. Oktober 2016, 19 Uhr
im Beethoven-Saal der Stuttgarter Liederhalle**

von Albrecht Dürr, Stuttgarter Philharmoniker

Vivaldi – Tschaikowsky

Wer Feste feiert, braucht Musik. Zumindest gibt es nur ganz wenige Feste und kaum Feiernde, die dabei auf Musik verzichten wollen. Musik für Feste gibt es ungezählte, Instrumentalmusik, die Feste und Feiernde beschreibt, darstellt, ausdrückt ... nur wenig.

Zwei bekannte Beispiele fordern einen Vergleich heraus.

Aus dem
„erklärenden Sonett zu dem Concerto
mit dem Titel
Der Herbst
von Herrn Don Antonio Vivaldi“

„Es feiert der Bauer mit Tanzen und
Singen
die Freude über die glückliche Ernte.
Und viele, vom edlen Saft des Bacchus
beschwingt,
beenden mit Schlaf ihr Freudenfest.“

Aus einem Brief Peter I.
Tschaikowskys an Nadeshada von
Meck, Florenz, 17. Februar 1878 über
das Programm seiner **4. Sinfonie**

„Der vierte Satz: Wenn Du in dir selbst
keine Freude finden, kannst, so blicke
um dich. Geh ins Volk! Schau, wie es
sich dem eigenen Vergnügen, der
ungehemmten Freude hingibt. Die
Heiterkeit eines Volksfestes umgibt
dich.“

Antonio Vivaldi: Violinkonzert „Der Herbst“ aus „Die Jahreszeiten“ (Le quattro stagioni)

Die ungefähr 1725 unter dem Titel „Le quattro stagioni“ im Druck erschienen vier Violinkonzerte Antonio Vivaldis haben seinen Ruhm als Instrumentalkomponist vor allem in Deutschland und Frankreich und seine außerordentliche Beliebtheit bis heute begründet. Dabei hat Vivaldi, 1678 als ältestes von neun Kindern eines Friseurs und Geigers in Venedig geboren, dort aufgewachsen und jung zum Priester geweiht, langjähriger Leiter eines Musikseminars an einem der venezianischen Waisenhäuser für Mädchen, Violinvirtuose, Orchesterleiter und Komponist von geschätzt etwa 50 Opern, Hunderten von Solokonzerten, vor allem für die Violine, die genauso gut für diesen Ruhm hätten sorgen können. Selbst Johann Sebastian Bach bearbeitete nicht nur einige der Konzerte für Orgel, er komponierte auch selbst Konzerte auf italienische (also Vivaldis) Art. Obwohl seine verschiedenen Tätigkeiten gelegentlich auch Konflikte und Ärger einbrachten, so war er doch über seinen Tod (1741) hinaus ein berühmter Komponist, dessen Konzerte Musterbeispiele dieser Gattung wurden.

Das gilt vor allem auch in formaler Hinsicht, und deshalb sei hier kurz die „Normalform“ eines Solokonzerts von Vivaldi dargestellt. Vivaldis Konzerte haben in der Regel drei Sätze, zwei schnelle umrahmen einen langsamen. Freilich hatten die Solokonzertsätze ihre Vorläufer im italienischen Frühbarock, auch in der Vokalmusik. Doch Vivaldi hat mehr als 1000 Sätze dieser Art komponiert und wurde daher zum dominierenden Vorbild. Grundsätzlich handelt es sich dabei um die Idee, ein Ritornell, das unterbrochen wird von verschiedenen Zwischenspielen, mehrmals wiederkehren zu lassen, allerdings in verschiedenen Tonarten und auch sonst variiert. Nach diesem Muster sind die meisten schnellen Konzertsätze (also die 1. und 3.) Vivaldis gebaut. Hier ein Schema, wie es etwa der Vivaldiforscher Walter Kolneder beschrieben hat:¹

Für Durtonarten:

| | | | | | | | |
|-----------|----|-----|----|------|----|------|----|
| Formteil: | R1 | S1 | R2 | S2 | R3 | S3 | R4 |
| Tonart: | T | T-D | D | D-Tp | Tp | Tp-T | T |

(Für Molltonarten:

| | | | | | | | |
|-----------|----|------|----|------|----|-----|----|
| Formteil: | R1 | S1 | R2 | S2 | R3 | S3 | R4 |
| Tonart: | t | t-tP | tp | tp-d | d | d-t | t) |

R: Ritornell

S: Solo

T: Tonika, D: Dominante, Tp: Tonikaparallele; kleine Buchstaben bedeuten Molltonarten

Das Ritornell ist in der Regel aus mehreren Motiven aufgebaut und erklingt bei seinen Wiederholungen nicht nur in unterschiedlichen Tonarten, sondern meistens verkürzt. Die Soloteile vermitteln tonartlich zwischen den sie umgebenden Ritornellen, spinnen entweder Motive aus den Ritornellen weiter oder bringen ganz neues Material.

¹ Artikel „Solokonzertsatz“ in: Walter Kolneder: Lübbes Vivaldi-Lexikon, Berhisch Gladbach 1984, S. 177.

Vergleichen wir dieses Formschema mit dem ersten Satz des „Herbsts“ aus den „Jahreszeiten“:²

| | | | | | | | | | |
|-----------|-------------|--------------|-------|-------|---------|-------|-------|-----------|---------|
| Formteil: | R1 | S1 | R2 | S2 | R3 | S3 | R4 | S4 | R5 |
| Tonart: | T | T | T | T-Sp | Sp-Tp | Tp-D | D-T | T-D | T |
| Motive: | a,a,b,b,c,c | a,a,a'a' c,c | a',a' | a'' | a'',c,c | | a,d | a,b,b,c,c | |
| Takte: | 1-13 | 14-27 | 27-32 | 32-58 | 58-68 | 68-78 | 78-88 | 88-106 | 107-116 |

Man sieht: Die Form dieses Satzes ist eine erweiterte Variante des oben gegebenen Schemas mit fünf statt vier Ritornellen und vier statt drei Soloepisoden. Auffallend sind das ebenfalls abweichende Tonartenschema und vor allem die Tempoveränderung im letzten Solo. Man könnte mit Werner Braun die drei ersten Teile zu einer dreiteiligen Einleitung in F-Dur zusammenfassen, die anderen Soli und Ritornelle entsprechen der für Vivaldi typischen Vorgehensweise. Beim Vergleich dieses Satzes mit der Strophe des beschreibenden Gedichts³, kann man leicht die Zeilen zuordnen. Die Ritornelle entsprechen den feiernden Landleuten, die Soli 2 und 3 widmen sich den (torkelnden) Betrunkenen, Solo 4 stellt das Einschlafen (und Schnarchen) der Beteiligten dar. Nur das Schlussritornell stimmt nicht mehr mit dem Programm überein, es müssten denn die Schlafenden plötzlich aufwachen und erneut tanzen! Werner Braun identifiziert einige weitere der präsentierten Motive mit (im Gedicht nicht genannten) passenden Situationen: Takt 44-48 und Takt 55-57 mit „Schmerzäußerungen eines gestürzten Trinkers“, Takt 90-97 „gähnende“ Landleute, Takt 98-106 „symbolisiert das Einschlafen durch eine chromatisch absteigende Reihe“. Dort hat Vivaldi „ein regelrechtes Decrescendo mit den Lautheitsstufen piano, piu piano, pianissimo angebracht.“⁴ Ausschließlich dem Schlaf ist übrigens das anschließende Adagio des Herbst-Konzerts mit seinen außerordentlichen Harmoniefolgen gewidmet.

² Vergl. hierzu Werner Braun: Antonio Vivaldi Concerti grossi, op. 8, Nr. 1-4, Die Jahreszeiten (=Meisterwerke der Musik, Werkmonographien zur Musikgeschichte, redigiert und hrg. Von Ernst Ludwig Waeltner, Heft 9, Fink Verlag, München, 1975, S. 28

³ S. oben

⁴ Braun, S. 29

Peter I. Tschaikowsky: Sinfonie Nr. 4

Tschaikowskys 4. Sinfonie, im Februar 1878 in Moskau uraufgeführt, markiert, wie der Musikwissenschaftler Thomas Kohlhase feststellt, den Beginn seiner reifen Meisterschaft. Die drei letzten Sinfonien des Komponisten beschäftigen sich alle mit dem Menschen und seinem Schicksal.⁵

Auf Bitten seiner Mäzenin Nadeshda von Meck hat Tschaikowsky das Programm der Sinfonie in einem Brief an sie ausführlich geschildert. Kohlhase meint, dass dieses Programm den Zugang zum Werk „eher außermusikalisch fehllieft als musikalisch erschließt“, denn der Komponist trage darin „weniger s e i n e n Empfindungen als i h r e n Erwartungen“ Rechnung. Tschaikowsky selbst betont im selben Brief, dass es eine Eigenschaft von Instrumentalmusik sei, nicht in Worte gefasst werden zu können, und bezeichnet seine programmatischen Ausführungen als unklar. Dennoch sind sie, vorsichtig verwendet, sicher ein Schlüssel zum Inhalt des Werks.

Andante sostenuto – Moderato con anima

Tschaikowsky identifiziert die Bläserfanfaren zu Beginn des ausgedehnten ersten Satzes der Sinfonie folgendermaßen: „Dies ist das Fatum, das Schicksal, jene verhängnisvolle Macht, die unser Streben nach Glück verhindert und eifersüchtig darüber wacht, dass Glück und Frieden nie vollkommen und wolkenlos sich verwirklichen lassen, eine Macht, die wie das Schwert des Damokles über unserem Haupt schwebt und ständig unsere Seele vergiftet. Sie ist unbesiegbar und kann nicht bezwungen werden. Es bleibt nichts übrig, als sich ihr zu unterwerfen und erfolglos zu klagen.“

Dieser Gedanke bleibt mit der Anfangsfanfare verknüpft, und so unabänderlich drohend das Fatum von Tschaikowsky beschrieben wird, so unveränderlich und drohend gibt sich die Fanfare bei ihren Wiederholungen in allen Sätzen der Sinfonie. Der Hauptteil des Satzes beginnt im komplexen 9/8-Takt. Das dort vorgestellte Hauptthema ist durchaus rhythmisch vertrackt: So bilden seine Töne zunächst ein unregelmäßiges Akzentmuster (2+2+2+3 Achtel im Takt), als wolle es sich nicht recht in den Takt einpassen. Auffallend ist auch das Auf und Ab der Melodielinie, das sich nur in kleinen Schritten bewegt. Gleich anschließend wird das Thema durchführungsartig verarbeitet, erklingt schließlich in einem Fortissimo-Tutti (Takt 92).

Tschaikowsky kommentiert: „Das Gefühl der Niedergeschlagenheit und die Hoffnungslosigkeit werden immer stärker und brennender. Wäre es nicht besser, sich von der Wirklichkeit abzuwenden und sich in Träumen zu verlieren?“

Nach einer dynamischen und rhythmischen Beruhigung folgt im Moderato assai das zweite, tänzerische Thema (in as-Moll, Takt 116 mit Auftakt), das alsbald von einer Gegenmelodie in den Celli begleitet wird. Dieser Abschnitt könnte auch einem der Ballette Tschaikowskys entstammen: Traum und Tanz scheinen eng miteinander verbunden.

Tschaikowsky: „O Freude! Schließlich erscheint eine süße, zärtliche Vision. Eine helle, beglückende Menschengestalt schwebt vorbei und lockt ins Irgendwo. In weiter Ferne verklingt das aufdringliche erste Thema des Allegro! Allmählich umgeben

⁵ Vgl. hier zu und zum folgenden Thomas Kohlhase: Einführungen in ausgewählte Werke Petr Il'ič Čajkovskijs (Čajkovskij-Studien, im Auftrag der Čajkovskij-Gesellschaft Klein-Tübingen herausgegeben von Ljudmila Korabel'nikova, Polina Vajdma und Thomas Kohlhase, Band 2, Schott Mainz, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, Toronto 1996), Seite 54ff.

Träume meine ganze Seele. Alles Düstere, Freudlose ist vergessen. Da ist es, das Glück!“

Anschließend werden die beiden Themen durchführungsartig verarbeitet (Takt 134ff.) und nach einem großen Höhepunkt in H-Dur (ab Takt 161), wo das erste Thema viel vom tänzerischen Charakter des zweiten angenommen zu haben scheint, bricht „con tutta forza“ wieder das Fatum-Motiv des Anfangs herein (Takt193).

Die folgende Durchführung (Takt 201) wirkt wie ein gewaltiger Kampf zwischen diesem und dem 1. Thema des Hauptteils. Die anschließende Reprise des ersten Satzes ist um die Verarbeitung des 1. Themas gekürzt, die Coda belässt es bei der Dominanz des Fatum-Themas.

„Nein! Das waren Träume und das Fatum reißt uns wieder in die Wirklichkeit. Und so ist das Leben ein dauernder Wechsel zwischen der grausamen Realität und flüchtigen Glücksträumen. Es gibt keinen Hafen. Treibe auf dem Meer bis es Dich verschlingt und in seinen Tiefen ertränkt.“

Andantino in modo di canzona

„Der zweite Satz der Sinfonie drückt eine Trauer anderer Art aus: Es ist die Melancholie am Abends, wenn man, müde von der Arbeit, alleine dasitzt mit einem Buch in der Hand, das daraus herunterfällt. Eine Menge von Erinnerungen taucht auf. Man ist traurig, weil so viel vergangen ist, und schön, weil man sich an seine Jugend erinnert. Man sehnt sich nach der Vergangenheit und mag nicht wieder neues zu tun. Man ist lebensmüde. Das Ausruhen, das Zurückblicken ist angenehm. So vieles fällt einem ein. Es gab glückliche Augenblicke, wenn das junge Blut in den Adern pulste und das Leben gut war. Und es gab schwere Momente, unersetzliche Verluste. All das ist schon lange vergangen. Und es ist traurig und irgendwie süß, sich in der Vergangenheit zu versenken“, schreibt Tschaikowsky.

Eine zwanzig Takte lange Oboenmelodie in Achtelnoten begleitet von leichten Streicherpizzicati gibt in ihrer gleichförmigen Bewegung die musikalische Entsprechung zu Tschaikowskys Vorstellung des im Halbschlaf ziellos sich bewegenden Geistes. Bei Più mosso könnte man die Stelle vermuten, wo sich der müde Denker mit seiner Jugendzeit beschäftigt.

Scherzo: Pizzicato ostinato

„Der dritte Satz drückt keine bestimmten Gefühle aus. Er besteht aus kapriziösen Arabesken, schwer fassbaren Erscheinungen, die in der Fantasie vorbeischweben, wenn man Wein getrunken hat und die ersten Anzeichen eines Rausches spürt. Man ist weder heiter noch traurig, geht keinen bestimmten Gedanken nach und lässt seine Einbildungskraft frei walten, die seltsame Bilder malt. Darunter sind das Bild eines betrunkenen Bauern und ein Straßenlied. Dann zieht in der Ferne eine Militärparade vorbei. Das sind unzusammenhängende Gedanken wie aus Träumen, wenn man eingeschlafen ist. Sie haben nichts mit der Realität zu tun, sind seltsam, wüst und reißen ab.“

Das marschartige Stück gehört in seinem Hauptteil gänzlich den pizzicato spielenden Streichern, der Mittelteil (Meno mosso) setzt die Holzbläser dagegen, die Reprise vereint beide Klangkörper.

Finale: Allegro con fuoco

„Der vierte Satz: Wenn Du in dir selbst keine Freude finden kannst, so blicke um dich. Geh ins Volk! Schau, wie es sich dem eigenen Vergnügen, der ungehemmten Freude hingibt. Die Heiterkeit eines Volksfestes umgibt dich.“ Doch kaum hat man sich im Anblick fremder Freuden vergessen und wegtragen lassen im Anblick des Vergnügens anderer, kehrt das unersättliche Fatum wieder und erinnert dich an dich selbst. Aber die andern beachten dich nicht. Sie haben sich nicht einmal nach dir umgedreht und dich angesehen, sie haben nicht bemerkt, wie traurig und einsam du bist. Oh wie fröhlich sie sind. Wie glücklich, weil alle Gefühle so einfach und schlicht sind. Tadle dich selbst und sage nicht, dass die ganze Welt schlecht sei. Es gibt einfache, aber starke Freuden. Freue dich am Glück der anderen. Das Leben kann erträglich sein.“

Drei musikalische Themen werden in diesem Finale vorgestellt:

1. Zu Beginn eine Folge aus einem punktierten Anfangstakt, gefolgt von Tonleitern, die nicht nur deshalb so rasant und wild wirkt, weil die Tonleitern sich aus schnellen Sechzehnteln in schnellem Tempo zusammensetzen, sondern weil dies alles (bis auf den ersten Takt) unisono in bis zu fünf Oktaven parallel geradezu aufdringlich kreischend instrumentiert ist und dem optischen Eindruck einer Karussellfahrt entsprechen mag (A).
2. Gleich anschließend (und auch im Verlaufe des Satzes eng mit dem ersten verbunden) eine russische Volksliedmelodie, „Im Feld stand eine Birke“, die durch ihre einfache symmetrische Struktur mit Binnen-Wiederholungen, Binnen-Pausen und durch weit lichtere Instrumentierung als A sich genau so leicht wie dieses einprägt (B). Die Liedmelodie wird gleich bei ihrem ersten Auftreten von Tonleiterelementen aus A begleitet.
3. Schließlich ein marschartiger Tuttiabschnitt mit charakteristischem Rhythmus und ganz eigener Harmonisierung, bei der die Akkorde über einer weitgehend chromatisch gleitenden Basslinie geführt werden und erst im 22. Takt einen Tonikaschluss finden (C).

Um eine Idee von der Form des Finalsatzes zu geben, folgt hier wieder ein Schema:

| | | | | | | | | |
|-------------|--------------|------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|
| Themen: | A | B | A | C | B | A | C | B |
| Takte: | 1-8 | 9-29 | 30-37 | 38-59 | 60-118 | 119-126 | 127-148 | 149-198 |
| Tonart: F-C | a-C | F-C | F | b-F | F | F | F | F |
| Fatum | C | | A | C | B+A | | | |
| 199-222 | 223-248 | | 249-256 | 257-267 | 268-293 | | | |
| | Orgelpunkt C | | F | F | F | | | |

Gerade aus dem A-Teil werden viele ähnliche Läufe und Motive abgeleitet, die dem Satz seinen ständig vorwärts drängenden Charakter geben. Einzig das Volkslied scheint da zunächst ein Gegensatz zu sein (es soll offensichtlich für die „einfachen und schlichten Gefühle“ des Volks stehen), doch gerade seine einfache rhythmisch-melodische Struktur macht es geeignet, sich dem Treiben der anderen Themen zu ergeben. So sehr auch die Fanfaren des „Fatum“ in Takt 199 einen Einbruch in das Geschehen darstellen, so fügen sie sich letztlich genau an der Stelle ein, nach der eine Coda des Satzes mit einer entsprechenden Steigerung zu erwarten ist.

Tschaikowsky schreibt am Schluss seines Briefes an Nadeshda von Meck:

„Das, meine teure Freundin, ist alles was ich Ihnen über die Sinfonie erläutern kann. Selbstverständlich ist es vage und unvollkommen. Doch eine Eigenart der Instrumentalmusik ist es, dass sie eine genaue Analyse nicht zulässt. Wo die Worte versagen, beginnt die Musik [...] Als ich gerade dabei war, diesen Brief in einen Umschlag zu stecken, las ich ihn wieder und war erschreckt über die Zusammenhanglosigkeit und Unangemessenheit des Programms, dass ich Ihnen sende. Es ist das erste Mal in meinem Leben, dass ich versucht habe, musikalische Gedanken und Bilder in Worte zu übersetzen und es ist mir nicht angemessen gelungen. Ich war letzten Winter ernsthaft schwermütig als ich die Sinfonie schrieb, und sie ist ein getreues Echo dessen, was ich damals erlebte. Aber eben nur ein Wiederhall. Wie kann man den in eine klare und zusammenhängende Folge von Wörtern übersetzen? Ich weiß nicht, wie man das macht. Ich habe auch so vieles vergessen. Sie bleiben allgemeine Zusammenfassungen der Leidenschaften und geheimnisvollen Empfindungen die ich erlebte.“

So kann das hier geschilderte Programm vor allem als Ausdruck einer tiefen Schwermut seines Programm-„Helden“ begriffen werden, die zuletzt energisch überwunden werden soll.

Ein Vergleich

Aufs erste Hören haben Vivaldis Jahreszeiten und Tschaikowskys Sinfonie wirklich nichts gemein. Und auch wenn man die Betrachtung auf Vivaldis ersten Satz und auf Tschaikowskys Finale beschränkt, weil in beiden Fällen Musik über Feiernde geboten wird, scheint ein Vergleich verwegen. Vivaldis Beschreibung im Gedicht und seine musikalische Gestaltung kann man als Umsetzung jener für das Kunstdenken des Barock maßgeblichen Maxime ansehen, die in der Nachahmung der Natur das Wesen und Ziel der Künste sah. Tschaikowskys „Programm“ dagegen, das nicht für die Öffentlichkeit, sondern nur für die Freundin bestimmt war, enthüllt eine subjektive, sehr private Seite seines künstlerischen Selbstverständnisses. Seine fatalistische Weltsicht und eine psychische Ausnahmesituation führen ihn hier zu einer eindrucksvollen Bewältigung der sinfonischen Form.

Ideen

In beiden Stücken (Vivaldis erstem Satz und Tschaikowskys Finale) überrascht eine unerwartete Wendung die Hörenden kurz vor dem letztmaligen Erklingen des Hauptthemas: Bei Vivaldi ist es der Tempowechsel ins Larghetto (das Einschlafen der Landleute malend), bei Tschaikowsky der Einbruch des Fatum-Themas, das zugleich verstörend das „Fest“ unterbricht und dennoch die Sätze der Sinfonie zusammenbindet. Die Form beider Stücke ist (freilich auf sehr verschiedene Weise) durch Reihung und Reprisen gekennzeichnet.

Was beim Hören organisch oder zwingend klingt, ist das Ergebnis musikalischer Konstruktion. Was hält diese zusammen? Was passiert, wenn wir Teile aus einer Aufnahme des Vivaldisatzes ausschneiden? Passt der Rest noch zusammen?

Kann man Ähnliches auch mit Tschaikowskys Finale machen?

Jeder hat seine Lieblingsmusiken zum Feiern. Wie wäre es, seine Musik einmal in Form eines Konzertsatzes alla Vivaldi zusammen zu stellen? Was würde wann warum und wie zusammenpassen?

Wie, wenn man das Experiment ausdehnte? Vivaldis Konzertsatz und Tschaikowsky Sinfoniesatz stehen in der gleichen Tonart. Gibt es Abschnitte, die sich entsprechen? Was, wenn man daraus weitere Kombinationen gewönne?