



Tschaikowski pur **Sinfoniekonzert**

23. und 24. Juni 2026
19.30 Uhr | Katharinenaal

Pjotr Iljitsch Tschaikowski

Sinfonische Fantasie *Francesca da Rimini* op. 32

Andante lugubre – Allegro vivo – Andante cantabile non troppo – Allegro vivo

PAUSE

Sinfonie Nr. 4 f-Moll op. 36

- I. Andante sostenuto – Moderato con anima – Moderato assai, quasi Andante – Allegro vivo*
- II. Andantino in modo di canzone*
- III. Scherzo: Pizzicato ostinato – Allegro*
- IV. Finale: Allegro con fuoco*

Hochschulsinfonieorchester

Musikalische Leitung: Prof. Florian Ertl

Pjotr Iljitsch Tschaikowski

Francesca da Rimini op. 32 und Sinfonie Nr. 4 f-Moll op. 36

Für Florian Erdl

Biographisches

Auf dem heutigen Programm stehen nicht nur zwei Werke eines Komponisten – *Francesca da Rimini* op. 32 und die 4. Sinfonie f-Moll op. 36 –, sondern auch Werke derselben Schaffensperiode von 1876 bis 1878. In dieser Zeit erlebte Tschaikowski, heruntergebrochen auf die etwas prosaische Sprache der Sachbücher, eine berufliche wie biographische Neuorientierung. Tatsächlich ist die umfangreiche Korrespondenz des Komponisten aus dieser Zeit bezeugtes Zeugnis einer tiefen persönlichen Krise, die begleitet ist von intensiven kompositorischen Reflexionen, einer mit häufigen Ortswechseln verbundenen Rastlosigkeit und einem tiefgreifenden Umbruch.

Zugleich entwickelte sich in diesen kompositorisch überaus ergiebigen Jahren ein besonderer Lebens- und Arbeitsstil, der in der Tschaikowski-Literatur, wohl auch

durch romantische Überhöhung, das Bild des reisenden, unabhängigen Komponisten prägt. Dass es biographische Krisen braucht, um künstlerisch-schöpferisch leistungsfähig zu sein, ist nicht zu verallgemeinern. Bei Tschaikowski trifft dies ebenfalls nicht nur zu, es wurde, dies überaus nachvollziehbar, zum poetischen Narrativ.

Zuvor lebte Tschaikowski überwiegend in Moskau, wo er seit 1866 als Professor für Harmonielehre am Moskauer Konservatorium tätig war. Die Lehrverpflichtungen empfand er zunehmend als Belastung – wir können davon ausgehen, dass der Lehrbetrieb mit unserem heutigen nicht viel gemein hat. Gleichwohl: Besieht man die Konservatorien aus institutionengeschichtlicher Perspektive, dann fällt doch auf, dass mancher Karrierebeginn mit der Lossagung seines Protagonisten von der institutionellen Sicherheit und Verpflichtung zusammenfällt. Tschaikowski wurde in den 1870er Jahren zunehmend von der Öffentlichkeit wahrgenommen: In dieser Zeit entstehen unter anderem das Ballett *Schwanensee*, die *Jahreszeiten* für Klavier sowie die Komposition

von *Francesca da Rimini* op. 32. Es sind dies Kompositionen, die Himmlisches und Höllisches erahnen lassen.

Im Sommer 1876 hielt sich Tschaikowsky zeitweise auf dem Landgut seiner Schwester Alexandra in Kamenka in der heutigen Ukraine auf, einem für den Komponisten wichtigen Rückzugsort. Reisen führten ihn außerdem nach Bayreuth zu den sagenumwobenen Festspielen Richard Wagners. Tschaikowski hörte dort Wagners *Ring des Nibelungen* und berichtete ausführlich darüber. Er publizierte in russischen Zeitungen, doch seine Haltung gegenüber Wagner blieb ambivalent. Tschaikowski erkannte Wagners kompositorische Wirkungsmacht an, stand dessen musikdramatischer Idee aber insgesamt eher kritisch gegenüber.

Das Jahr 1877 kann mit Fug und Recht als Wendepunkt in Tschaikowskis Leben bezeichnet werden, zu welchem der Kontakt zu Nadescha von Meck wesentlich beitrug: Seit dem Frühjahr desselben Jahres ist der Briefwechsel mit ihr überliefert. Von Meck war eine

überaus wohlhabende Unternehmerwitwe, die den Komponisten bewunderte und ihn zunächst anonym finanziell unterstützte.

Es entwickelte sich eine intensive Korrespondenz, die über viele Jahre andauerte und im Grunde zum romantischsten Drama des 19. Jahrhunderts wurde: Tschaikowski und von Meck hatten vereinbart, sich nie persönlich kennenzulernen. Über etwa 13 Jahre schrieben sie sich hunderte Briefe, bald fachspezifisch, bald fürsorglich, leidenschaftlich und intim, aber ein Treffen fand nie statt. Von Meck war es, die es Tschaikowski ermöglichte, seine Professur aufzugeben und sich ausschließlich dem Komponieren zu widmen.



Pjotr Iljitsch Tschaikowski und Nadescha von Meck. Die Abbildung der Porträts der beiden trägt: Diese beiden haben sich nie getroffen.

Im Juli 1877 heiratete Tschaikowski Antonina Miljukowa, seine ehemalige Konservatoriumsschülerin. Ob dies eine kompensatorische Handlung war, wird in den einschlägigen Biographien weder behauptet noch bestritten, und deshalb soll es auch hier nicht weiter ausgeführt werden. Feststeht, dass sich im selben Jahr sein ohnehin labiler psychischer Zustand noch erheblich verschlechterte. In Briefen an seinen Bruder Modest berichtete der Komponist von Angstzuständen, Schlaflosigkeit und dem Wunsch, allem zu entkommen. Tschaikowski litt zu dieser Zeit nicht nur unter finanziellen Problemen, schwer wog für ihn auch die Sorge darum, dass seine Homosexualität öffentlich werden könnte. Die Ehe wurde faktisch nach wenigen Wochen beendet, formal jedoch nie geschieden.

Im Herbst 1877 verließ Tschaikowski Russland und reiste in die Schweiz. In Clarens am Genfer See arbeitete er an seiner Vierten Sinfonie, vor allem an der Instrumentation. Gleichzeitig entstand ein ebenso großes Werk, nämlich die Oper *Eugen Onegin*. Auch Tschaikowski suchte einen Ort abseits der Welt, und – dies ist zu belegen – durch die finanzielle

Unterstützung Nadeschda von Mecks trat er in eine konzentrierte Arbeitsphase ein. Seine Vierte Sinfonie versieht er mit der Widmung „a mon meilleur ami“ – „meinem besten Freund“, womit Nadeschda von Meck gemeint war. In dieser Werkphase beschäftigte sich Tschaikowski vornehmlich mit sinfonischer Programmatik und einem differenzierten orchestralen Farbklang.

Anfang 1878 kehrte Tschaikowski kurzzeitig nach Russland zurück und gab noch im selben Jahr seine Stelle am Moskauer Konservatorium auf. Das verlässliche Einkommen durch Frau von Meck machte ihn nicht nur wirtschaftlich unabhängig, es ermöglichte auch zahlreiche Reisen, darunter Aufenthalte in Paris, Florenz und anderen europäischen Städten sowie vereinzelte Besuche in Russland.

Neben der Fertigstellung der Vierten Sinfonie arbeitete er in diesen Jahren noch an dem Violinkonzert D-Dur op. 35 sowie den Klavierstücken op. 39, dem *Kinderalbum*. Die Jahre 1877/78 zählen, trotz oder wegen der tiefen Krise, zu seiner produktivsten Schaffenszeit.

Francesca da Rimini op. 32

Wer sich fragt, wie es in Dantes zweitem Höllenkreis wohl geklungen haben mag, der findet hier eine Antwort: Die sinfonische Fantasie *Francesca da Rimini*, entstanden zwischen September und Oktober 1876, fußt auf Dantes *Inferno*. Im fünften Gesang der *Divina Commedia* begegnet Dante den Liebenden Francesca da Rimini und Paolo Malatesta, die wegen ihrer ehebrecherischen Beziehung im zweiten Kreis der Hölle von einem unaufhörlichen Sturm umhergetrieben werden.

Die entsprechende Passage aus dem fünften Gesang des *Inferno* enthält Francescas Erinnerung an die gemeinsame Lektüre erotischer Literatur: Es ist eine Kusszene, geschildert von Lanzelot und Guinevere, die wiederum zum Kuss zwischen ihr und Paolo geführt habe.

In Dantes *Inferno* lautet die Stelle:

„Noi leggiavamo un giorno per diletto di Lancialotto come amor lo strinse; soli eravamo e senza alcun sospetto.“

„An einem Tage lasen wir zum Zeitvertreib von Lanzelot, wie Liebe ihn umfange; allein waren wir und ohne jeden Argwohn.“

Die berühmte Schlusszeile der Episode heißt:

„Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse.“

„Kuppler war das Buch und der, der es schrieb.“

(*Inferno*, V, Verse 127-138)

Wenn es die Literatur vermag, als Kuppler*in zu fungieren, dann wird hier auf die innewohnende Gefahr hingewiesen, denn immerhin sind die Ehebrecher zur Hölle verdammt. Zugleich ist hier aber auch von der Wirkmächtigkeit der Literatur die Rede. Wie eine Zaubermacht wirkt die gelesene Szene in die Wirklichkeit hinein.

Die Szene bildet den Ausgangspunkt für die sinfonische Dichtung *Francesca da Rimini*, die Tschaikowski in ihrer vollen Dramatik, dem Tosen der Hölle wie den überirdischen verführerischen

Momenten, vertont. So heftig das Brausen in den Tiefen der Bläser und Streicher, so intensiv die lyrischen Themen.

Formal verwirft der Komponist vorgezeichnete Satz-Schemata zugunsten einer einsätzigen sinfonischen Dichtung, die er, um keinen Zweifel zu lassen, als Fantasie bezeichnet. Das Werk beginnt überaus langsam in d-Moll, und es ist wohl nicht abwegig, Tschaikowskis programmatischer Idee zu folgen und hier die Darstellung des Infernos zu vermuten, eingedenk gedämpfter Streicher und Blechbläserakkorde. Rasche Streicherfigurationen im 6/8-Takt und ostinate rhythmische Figuren erzeugen den Eindruck des unerbittlichen Höllensturms. Durch motivische Verdichtung und orchestrale Steigerung wird die Dramatik in Extreme geführt, und sowohl die im Forte-Fortissimo ausposaunenden Bläser wie die Streicherabgänge in die Tiefe lassen uns in den Höllenschlund hinabsteigen. Besonders eindrucksvoll ist, dass Tschaikowski ohne Wind- und Donnermaschinen auskommt. Der

Komponist erzeugt das Inferno allein durch das Orchester: rasende Streicherläufe und -tremoli sowie Blech und Schlagwerk (Becken, große Trommel, Tam-Tam).



Dantes *Inferno*, Paolo und Francesca, (1861). Holzstich nach Gustave Doré (1832–83)

Umso kontrastreicher erscheint im Mittelteil das zunächst nur vom Streicherpizzicato begleitete Klarinetten-thema, das, wieder nahe-liegend, mit anschließender Strei-chersequenz die Liebesszene zwi-schen Francesca und Paolo assozi-iert: Wie fragil jene in den Normen der Zeit als „sündhaft“ gebrand-markte Liebe ist, zeigt sich musi-kalisch auch durch die harmoni-sche Instabilität des Tonsatzes. Wie schön und tief empfunden diese ist, ist wieder ein durch und durch romantischer Topos, und

zwar nicht nur in der Erzählung, sondern auch in Tschaikowskis Orchestrierung: Diese reicht von den bereits benannten schwelgerischen Melodien der Streicher über den pastoral anmutenden Einsatz der Flöten und Harfen bis hin zu den sanglichen Cellosoli. Dass das Sturmmotiv am Ende obsiegt, entspricht Dantes Erzählung – und angesichts seiner zu Lebzeiten verhinderten homosexuellen Leidenschaft vielleicht auch Tschaikowskis eigener Empfindung gegenüber der Tragik aller verunmöglichter Liebesbeziehungen.

Die Uraufführung fand am 10. März 1877 in Moskau unter der Leitung von Nikolai Rubinstein statt.

Sinfonie Nr. 4 f-Moll op. 36

Direkt im Anschluss an die Aufführung *Francesca da Rimini* begann Tschaikowski die Komposition seiner Vierten Sinfonie, die zwischen Frühjahr 1877 und Januar 1878 entstand. Auch diese Uraufführung am 22. Februar 1878 erfolgte unter der Leitung von Nikolai Rubinstein.

Dass diese Komposition nicht seiner eben erst angetrauten Ehefrau Antonina Miljukowa, sondern Nadeschda von Meck gewidmet ist, verwundert wenig. Tschaikowski vertraute ihr nicht nur Persönliches, sondern auch Details aus seinem musikalischen Innenleben an. In einem Brief an sie, der auf den Februar 1878 datiert ist, kommentiert Tschaikowski einzelne Abschnitte seiner Sinfonie. Das einleitende Fanfarenmotiv etwa bezeichnete er als Ausdruck einer „verhängnisvollen Macht“, die das menschliche „Streben nach Glück verhindere“ (Tschaikowski, Brief vom 17./29. Februar 1878). Die von Tschaikowski komponierte

Fanfare bläst nicht zum Kampf gegen kriegerische Gegner, sondern gegen die inneren Dämonen. Und um zu zeigen, dass sich jener Fanfaren-Topos leitmotivisch durch die Musikgeschichte zieht, kann man auf Monteverdis Orfeo-Fanfare, Mendelssohns Hochzeitsmarsch oder Korngolds Motiv aus *Kings Row* verweisen (heute besser bekannt als Star-Wars-Motiv). Doch interessanter ist seine semantische Konnotation, seine Sinnhaftigkeit. Denn die Frage der Programmatik ist komplizierter, als es Schulbücher weis machen: Tschaikowski ist Programmmusiker und nimmt es erzählerisch in seinen Kompositionen mit der Wortsprache auf. Gleichzeitig betont er, ein musikalisches Werk sei nicht in Worte zu übersetzen. Dass eine programmatische Dimension seinen Werken und speziell auch dieser Sinfonie eignet, darauf können wir uns wohl verständigen – immerhin hat Tschaikowski selbst ein Programm zur Vierten Sinfonie in einem Brief an Nadeschda von Meck mitgeteilt. Doch möglicher-

weise gibt es einen Sinn in der Erzählung, der tiefer als Worte und Töne reicht.

Die schon benannte Blechbläserfanfare erklingt nicht nur zu Beginn, sondern, wie ein roter Faden, innerhalb des gesamten Werkes. Auch in der Form orientiert Tschaikowski sich eher an traditioneller Formensprache, als dass er diese buchstäblich nimmt. Die in dieser Zeit in instrumentalen Werken noch als Rahmung gesetzte Sonatenhauptsatzform ist zu erkennen, interessant sind aber Tschaikowskis Modifikationen. Charakteristisch für den ersten Satz ist seine intensive Kontraststruktur, die sich auch in überaus abrupten dynamischen Wechseln niederschlägt. Hervorzuheben sind die in Sekundsritten fallenden Motive, die dem ersten Satz einen klagenden Gestus verleihen. Hier von der Zerrissenheit des Komponisten zu sprechen, wäre zu viel gesagt und zu reflexhaft von der Komposition auf den Autor geschlossen. Dass diese Musik Zeuge eines dramatischen Weltempfindens ist, das in den lyrischen

Passagen vor allem auf Kontrastlogik setzt, ist allerdings unüberhörbar.

Der zweite Satz besitzt liedhaften Charakter, den der Komponist im Satztitel explizit benennt: *Andantino in modo di canzona*. Das Motiv, hier zunächst von der Oboe ‚gesungen‘, ist, so volksliedhaft es auch klingt, ein vom Komponisten erdachtes. Tschaikowskis Sinfonie evoziert hier eine Nähe zum Volkslied, ohne dass tatsächlich auf ein solches zurückgegriffen würde. Es ist ein Konstrukt, das so tut ‚als ob‘. Dies ist umso interessanter, als in dieser Sinfonie im vierten Satz doch noch ein russisches Volkslied erklingt.

Im nachfolgenden Scherzo werden für die Streicher nahezu ausschließlich Pizzicato-Techniken verwandt (*Pizzicato ostinato*). Es wirkt ein wenig schelmisch, vielleicht slapstickhaft. Die Holz- und Blechbläser treten mit akkordischen Einschüben hinzu und erzeugen wechselnde Klangschichten. Der Satz besitzt keine ausgeprägte thematische Entwicklung im traditionellen Sinn. Er mutet,

gerade angesichts der komplexen Orchestration in Tschaikowskis Sinfonik insgesamt, fast wie eine Bleistiftskizze in einer Gemäldegalerie an. Tschaikowski beschreibt die Programmatik im dritten Satz im Brief an Nadeschda von Meck vom 17.2.1878: „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 Finale (*Allegro con fuoco*) versammelt wieder das volle Orchester und baut, bei Tschaikowski stets kontrastierend zu den zurückgenommenen, fast elegischen Passagen, auf den sinfonischen Sound. Tatsächlich entlehnt der Komponist für diesen Satz einige Passagen aus dem russischen Volkslied „Vo pole berjoza stojala“ („Auf dem Feld stand eine Birke“). Aber auch hier ist es, da der Komponist es in die sinfonische Struktur einbettet, eher ein Verweis auf

das Lied als ein direktes Zitat. Insgesamt wirkt dieser Satz so, als würden einzelne Stimmungsbilder orchestral inszeniert, dazu zählen Takte, die den Gestus des fröhlichen Feierns ausstellen, dann folgen zurückgenommene Passagen, dann kreisende, turbulente Läufe, dann wieder eine Kirmesmusik, die fast ins Grotteske kippt, und der man ihre Ausgelassenheit nicht recht glauben mag. Am Ende erklingt das Fanfarenmotiv erneut, kommentiert von Orchesterakkorden. Doch abschließend steht, trotz starker Schlussakkorde, eine Reminiszenz und kein Schlusspunkt. Es bleibt ein Fragezeichen, das rückwirkt auf die Sinfonie, die so klingt wie eine Erzählung von einer Sinfonie, so wie diese selbst nur ein Widerhall seiner Empfindungen sei: „Ich war letzten Winter ernsthaft schwermütig als ich die Sinfonie schrieb, und sie ist ein getreues Echo dessen, was ich damals erlebte.“

Sowohl *Francesca da Rimini* als auch die Vierte Sinfonie sind Zeugen von Tschaikowskis intensiver Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten sinfonischer Form, der

motivischen Bezugnahme und vor allem der orchestralen Klangfarbgestaltung. Dabei nehmen die Werke explizit Bezug auf Außer-musikalisches, doch die tatsächliche Programmatik ist vielleicht nicht so entscheidend wie die musikalische Erzählung: Auf sehr unterschiedliche Weise sind sie zugleich satztechnische Laboratorien wie Zeugen von Tschaikowskis Suche nach musikalischem Ausdruck, einer Erzählung jenseits der Normen.

Friederike Wißmann

VORSCHAU

Fr., 26.06.2026, 19.30 Uhr | Sa., 27.06.2026, 17 Uhr | Katharinensaal

Mit der Brandung in die Neue Welt

Konzert der Studierendenphilharmonie Rostock | Ethel Smyth: Ouvertüre zu "The Wreckers", Sergej Rachmaninow: Klavierkonzert Nr. 2 c-Moll op. 18, Antonín Dvořák: Sinfonie Nr. 9 e-Moll op. 95 | Toby Olias Brechler, Klavier | Musikalische Leitung: Robin Portune | Eintritt: 15,00 € (erm. 10,00 €) zzgl. Abendkassenzuschlag, Kulturticket

Di., 02.07.2026, 19.30 Uhr | Katharinensaal

Antrittskonzert von Lilit Grigoryan

Werke von Robert Schumann, Arno Babajanyan, Johannes Brahms und Sergej Rachmaninow | Lilit Grigoryan ist seit dem 1. Januar 2026 als neu berufene Professorin für Klavier an der hmt Rostock tätig. | Eintritt: 15,00 € (erm. 10,00 €) zzgl. Abendkassenzuschlag, Kulturticket



Erfahren Sie mehr über unsere Hochschule und abonnieren Sie unseren hmt-Newsletter unter www.hmt-rostock.de



Lieblingsblume

florale akzente

Grubenstr. 49 - 18055 Rostock

Telefon 0381 21085797

www.lieblingsblume-rostock.de



Impressum | Hochschule für Musik und Theater Rostock | Beim St.-Katharinenstift 8 | 18055 Rostock | Rektor: Prof. Dr. Dr. Benjamin Lang | Redaktion: Angelika Thönes, Johanna Dräger