

Tschaikowsky-Gesellschaft

Mitteilungen 4 (1997)

S. 31-52

Musikalische Kinderszenen bei Čajkovskij (Thomas Kohlhase)

Abkürzungen, Ausgaben, Literatur sowie

Hinweise zur Umschrift und zur Datierung:

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 / 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

Musikalische Kinderszenen bei Čajkovskij*

Thomas Kohlhasse

Die Welt der Kinder und Heranwachsenden war Čajkovskij, den seine Hauslehrerin Fanny Dürbach als übersensibles "Kind von Glas" charakterisiert hatte, zeitlebens eine vertraute und anziehende Welt. Als Zwanzigjähriger übernahm er von seiner Schwester Aleksandra nach deren Heirat die Verantwortung für seine zehn Jahre jüngeren Brüder, die Zwillinge Anatolij und Modest – die "kleinen Engel", wie er sie nannte. Und später wurde die Familie seiner Schwester Aleksandra und seines Schwagers Lev Davydov, mit ihren sieben Kindern, im ukrainischen Kamenka für viele Jahre sein zweites Zuhause und der bevorzugte Ort schöpferischer Muße, an dem zahlreiche seiner Kompositionen entstanden, darunter auch, im Mai 1878, das *Kinderalbum* op. 39 und, im Herbst 1883, die *Kinderlieder* op. 54.

Čajkovskijs zeitlebens enge Beziehung zu seinen Brüdern Anatolij und Modest sowie zur Familie seiner Schwester Aleksandra, insbesondere zu ihr selbst und zum zweitjüngsten Sohn, seinem Liebling Vladimir (genannt Volodja oder, meist, Bob), wäre allein eine biographisch-psychologische Studie wert, die die Persönlichkeit Čajkovskijs in ihren vielfältigen Facetten und ihrem emotionalen Reichtum beleuchtet. Ich möchte hier nur nachdrücklich auf Alexander Poznanskys Buch *Tchaikovsky – The Quest for the Inner Man* verweisen,¹ die m.E. bisher einzige Biographie, die diesen Themenkomplex in angemessener und neuer Weise erhellt.²

Im ersten Band seiner dreibändigen Dokumentenbiographie charakterisiert Modest Čajkovskij das phantasievolle Spiel des älteren Bruders mit den kindlichen Zwillingen: "Wenn er einwilligte, uns zu peinigen [d.h. mit uns zu spielen], tat er das nicht gönnerhaft herablassend, sondern er hatte selbst Spaß daran, und das machte seine Teilnahme am Spielen so amüsant für uns. Er pflegte zu improvisieren und Dinge zu erfinden, und so unterhielt er sich auch selbst. Seine Spiele waren unvergleichlich, und alles entsprang seiner sonderbaren und magisch bezaubernden Natur."³ Die Bedeutung Čajkovskijs für seine heranwachsenden jüngeren Zwillingenbrüder war umfassend und tief prägend. "Der weiseste und erfahrenste Lehrer," schreibt Modest, "die liebevollste, zärtlichste Mutter" hätten ihren Bruder nicht ersetzen können, der zugleich ihr Spielkamerad und Freund war. "Alles, was wir dachten und was wir fühlten, durften wir ihm erzählen, ohne fürchten zu müssen, daß er kein Interesse dafür hätte. Wir scherzten, wir tollten mit ihm herum, respektierten aber jedes seiner Worte. Sein Einfluß auf uns war grenzenlos." So bildeten die drei, wie Modest es ausdrückte, eine "Familie innerhalb der Familie". "Für uns war er Bruder, Mutter, Freund, Ratgeber – alles auf der Welt. Wir unsererseits wurden die größte Sorge und der Zweck seines Lebens."⁴

* Vortrag bei der 3. Jahrestagung der Tschaikowsky-Gesellschaft e.V., 4. Mai 1996, Hörsaal des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Tübingen. 1 New York 1991; erneut: London 1993.

2 Vgl. z.B. Kapitel V, *His Brothers' Keeper*, S. 68–82.

3 Žizn'Č 1, S. 137–139; referiert bei Poznansky a.a.O., S. 72 f.

4 Ebenda.

Čajkovskijs eigene Äußerungen, vor allem seine zahlreichen Briefe an die Zwillinge, bestätigen diese ungewöhnlich starke und vielfältige Beziehung der drei Brüder, die in den späteren Jahren an Intensität eher noch zunahm und bis zu Čajkovskijs Tod anhielt.

Ähnlich stark waren die emotionalen Bindungen zur Familie seiner Schwester Aleksandra (Saša genannt). Aus der persönlichen Nähe zu ihr erwuchs in den 1870er und 1880er Jahren eine enge Bindung auch an die sieben Nichten und Neffen. Die beiden 1870 und 1871 geborenen jüngsten, Vladimir und Jurij, waren seine verwöhnten Lieblinge. Und die starke, auch erotisch gefärbte gefühlsmäßige Bindung an den heranwachsenden Vladimir bestimmte seine letzten Lebensjahre. Der junge Mann, dessen musikalische und künstlerische Begabung allerdings mehr versprach als sie hielt, wurde zum Adressaten von Čajkovskijs geheimsten Gedanken, in seiner und seiner Freunde Begleitung (der scherzhaft so genannten "4. Suite" des Meisters) verbrachte der vielbeschäftigte und oft auf Tournée befindliche Čajkovskij auf dem Höhepunkt seines Erfolges und Ruhms seine unbeschwertesten Stunden. Ihn bestimmte er schließlich auch zu seinem Haupterben.

Dem siebenjährigen Bob, wie andere seiner Geschwister im Klavierspiel ausgebildet, hat Čajkovskij 1878 seine frühesten "musikalischen Kinderszenen" zugeeignet, das *Kinderalbum* à la Schumann op. 39, komponiert im ukrainischen Kamenka, bei den Davydovs. Nach Erscheinen des Erstdrucks, mit 24 kleinen Stichen von Aleksej Stepanov illustriert,⁵ schreibt Čajkovskij am 30. November / 12. Dezember 1878 seinem Schwager Lev Davydov, Bobs Vater, aus Florenz: "Sage Bobik, daß die Noten mit Bildchen gedruckt sind, daß diese Noten Onkel Petja komponiert hat und daß über ihnen steht: Gewidmet Volodja Davydov. Er, das Dummchen, wird nicht verstehen, was 'gewidmet' bedeutet! Ich werde Jurgenon schreiben, daß er ein Exemplar nach Kamenka schickt [...] Bobik kann man, schon um seiner unnachahmlich entzückenden kleinen Gestalt willen, während er spielt, in die Noten schaut und zählt, ganze Sinfonien widmen."⁶ (Tatsächlich hat Čajkovskij dem Neffen fünfzehn Jahre später die 6. Sinfonie zugeeignet.)

*

Das *Kinderalbum*, das Čajkovskij zur Bereicherung der von den Komponisten so wenig beachteten musikalischen Kinderliteratur und ausdrücklich "in Nachahmung Robert Schumanns" und seines *Albums für die Jugend* komponiert hat,⁷ bietet ein reiches Kaleidoskop russischer und europäischer Charaktere: Volkslieder und Volkstänze sowie kontrastreiche Genreszenen aus dem Kinderleben. Das Album mit seinen zwei Dutzend kleinen Stückchen handelt vom kindlichen Beten und Spielen, vom Tanzen und Singen, Märchen- und Geschichtenerzählen und vom Träumen, von Mutter und Amme, von vertrauter heimatlicher Umge-

⁵ Nachgedruckt auf dem Außenumschlag der Ausgabe des *Kinderalbums* bei Muzyka, Moskau 1992 / Schott, Mainz etc. 1994, ED 8310.

⁶ ČPSS VII, S. 473.

⁷ Vgl. Čajkovskijs Brief an N.F. fon-Mekk, 30. April 1878, ČPSS VII, S. 238, und den Titel der Erstausgabe.

bung und verlockenden fernen Ländern und ihren Sitten, von Natur und Jahreszeiten, von Freud und Leid.

Čakovskij war, wie erwähnt, ein einfühlsamer und phantasievoller Gefährte seiner jüngeren Brüder. Und er hat diese Rolle gleich hingebungsvoll mit seinen Nichten und Neffen in Kamenka gespielt. Das *Kinderalbum* reflektiert dies in schöner und anrührender Weise. Zuweilen scheinen auch ganz konkrete Stoffe des kindlichen Alltags in Kamenka in die Sammlung eingegangen zu sein. So zum Beispiel die Geschichte von einer neuen Puppe, die erkrankt, stirbt und beerdigt wird. Die Geschichte stammt ganz offenbar aus dem populären Kinderbuch *Les Malheurs de Sophie* (zuerst 1864 in Paris erschienen) der in St. Petersburg geborenen Comtesse Sophie de Ségur, das nach Ksenija Davydovas Zeugnis in Kamenka bekannt war.

Kapitel I und II des Buches, das insgesamt 22 episodenhafte Kapitel enthält, sind überschrieben: *La poupée de cire* ("Die Wachspuppe") und *L'enterrement* [de la poupée] ("Das Begräbnis [der Puppe]"). Das seinerzeit und später ins Russische und in viele andere Sprachen übersetzte Buch ist bis in unsere Zeit immer wieder aufgelegt worden. Schon im Erscheinungsjahr der französischen Originalausgabe kam auch eine deutsche Übersetzung heraus, und zwar mit dem – nicht treffenden – Titel *Sophiens Leiden*. Nicht "Leiden" nämlich sind es, die das vierjährige Mädchen zu erdulden hat, sondern Unglücksfälle, die Sophie – kokett, gefräßig, unverbesserlich ungehorsam und zu Zornausbrüchen neigend – durch ihre ausgefallenen "Ideen" und deren Realisierung verursacht, nicht immer nur zum eigenen Schaden. Als Kontrastfigur ist Sophie ein älterer Cousin beigegeben, unendlich vernünftig, geduldig, gut – und langweilig. Die elterlichen Erziehungsmaßnahmen wirken selbst heute noch erstaunlich moderat und risikobereit, ja, beinahe "antiautoritär", und beschränken sich auf eine Art Krisenmanagement, das dem unerschöpflichen "Ideenreichtum" der wilden Protagonistin – und ihrer Autorin – kaum Grenzen setzt.

Die Comtesse de Ségur war im übrigen nicht nur eine kluge, sondern auch eine geschäftstüchtige Autorin mit reicher schriftstellerischer Produktion, übrigens, zusammen mit Jules Verne, prominent vertreten in der lange Zeit führenden Sammlung *La Bibliothèque Rose*. Von den drei in der Jugendliteratur des 19. Jahrhunderts vorherrschenden Richtungen interessierten sie die moralisch-idyllische sowie die patriotische offenbar weniger als die des Abenteuergenres, ohne daß sie freilich in ihren Büchern die geordnete Welt des kultivierten und wohlhabenden Bürgertums und Adels verließ, für die sie schrieb.

In Čajkovskijs Autograph des *Kinderalbums* entsprechen die drei Puppenstücke Nr. 6–8, "Die neue Puppe", "Die Krankheit der Puppe" und "Das Begräbnis der Puppe" dem Ablauf der traurig-grotesken Handlung der Eingangskapitel in Comtesse de Ségurs *Les Malheurs de Sophie*. Im Erstdruck des *Kinderalbums* ist die Reihenfolge der Stücke (und etlicher weiterer Nummern) geändert worden. Die Umstellung der Puppenstücke macht aus der unglücklich endenden Geschichte eine mit *happy ending*: Krankheit, Begräbnis, Walzer, neue Puppe. Das Quellenstudium liefert nun den trivialen Grund für die Umstellung: Nur in der geänderten Reihenfolge ergaben sich spieltechnisch akzeptable Möglichkeiten zum Umblättern – und dieses praktische Erfordernis war offenbar wichti-

ger als die Stimmigkeit der Geschichte und die Chronologie der literarischen Vorlage. Diese nimmt das traurige Ende übrigens nicht sehr ernst. Das Begräbnis der nach und nach völlig ruinierten Puppe wird den Kindern zu einem heiteren Spiel, das sie schon bald wiederholen wollen. "On n'avait jamais vu un enterrement plus gai" ('Nie hat man ein lustigeres Begräbnis gesehen'). So folgen ihm auch in Čajkovskijs *Kinderalbum* der heiter hüpfende Walzer sowie Polka und Mazurka.

Die einzige Einspielung des *Kinderalbums*, die die originale Reihenfolge der Stücke respektiert, ist die so reizvolle und poetische Aufnahme mit Mihail Pletnev. Allerdings scheint mir in ihr die Puppengeschichte ein wenig zu ernst dargestellt, wie das im Tempo zerdehnte musikalische Charakterbildchen von der kranken Puppe beispielhaft zeigen mag.⁸

Kinderalbum, "Die Krankheit der Puppe", T. 1-24 (ČPSS 52, S. 146):

Умеренно (Moderato)

Die erste Druckausgabe des *Kinderalbums*, die in ihrem Haupttext nicht nur die originale Reihenfolge der Stücke, sondern auch wichtige ursprüngliche Varianten im Notentext des Autographs berücksichtigt, wird diejenige in Band 69b der Neuen Čajkovskij-Gesamtausgabe sein, der gerade vorbereitet wird.

Es gibt musikalische Typen und Charaktere – von Tänzen ganz zu schweigen –, die auch aufgrund ihrer Satzstruktur und ihrer Bewegungsart die Wahl des Tempos nahelegen, natürlich bei aller subjektiven Freiheit des Interpreten. So

⁸ *Grande Sonate* op. 37 und *Kinderalbum* op. 39. Mihail Pletnev. CD Melodija SUCD 10-00005 (1987).

wie die dritte Puppennummer, *Das Begräbnis*, einem bestimmten musikalischen Genre oder Topos verpflichtet ist, dem des Trauermarsches nämlich, so scheint auch dem vorangehenden, eben gehörten Stückchen, *Die Krankheit der Puppe*, ein konventioneller musikalischer Typus zugrundezuliegen. Formelhaft einfache Melodik, modellhafter Baß und Gleichförmigkeit der wiegenden Bewegung sind eindeutige Charakteristika des Wiegenliedes (französisch "Berceuse", englisch "Lullaby") und entsprechen der inhaltlichen poetischen Vorstellung von dem seine kranke Puppe wiegenden Kind. Doch auch von dieser Vorstellung abgesehen, scheint der Bewegungs- und Charaktertypus der Musik ein zügigeres Tempo nahelegen als das der zitierten Aufnahme. Čajkovskij verwendet im Autograph des *Kinderalbums* durchweg russische Tempo- und Vortragsbezeichnungen, unser Stück ist demnach "Mäßig", also in mäßigem Tempo, und nicht langsam vorzutragen. Außerdem bilden die zwei Viertel des Taktes als sozusagen ausgeschriebenes Akkordarpeggio nur einen "Schlag" pro Takt. Die Tempovorschrift "Mäßig" scheint sich also auf die Takteinheit von zwei Vierteln und nicht auf jeweils ein Viertel zu beziehen. Die ostinate, einlullende Bewegung des Akkordarpeggios als primäres Element des Stücks prägt im Zusammenhang mit den übrigen Satzmerkmalen wie kurzen Viertaktperioden, formelhaften Melodiewendungen sowie ruhig und schrittweise kreisenden Phrasen des Basses den Wiegenliedcharakter dieser Klage-Miniatur.

*

Aus Čajkovskijs übrigen Kompositionen für oder über Kinder will ich hier aus Zeitgründen nur solche Sätze auswählen, die – noch deutlicher als das Puppenstückchen aus dem *Kinderalbum* – Musik nach dem Typus des Wiegenliedes enthalten: Das *Wiegenlied im Sturm* aus den *Sechzehn Kinderliedern* op. 54, den IV. Satz, *Rêves d'enfant* ("Kinderträume"), der 2. Orchestersuite op. 53 sowie die Kinderszene aus dem I. Akt des Balletts *Der Nußknacker* op. 71.

Das bemerkenswerteste vokale Wiegenlied, das Čajkovskij geschrieben hat, gehört vielleicht, streng genommen, nicht zu unserem Thema "Musikalische Kinderszenen". Es steht in der Schlußszene der düsteren Oper *Mazepa*, 1881-1883 auf ein Libretto nach Aleksandr Puškins *Poltava* komponiert, mit ihrem ungewöhnlichen und unspektakulären, aber unendlich anrührenden Schluß (in der endgültigen Fassung der Oper).

Puškins dreiteiliges Verspoem mit einzelnen eingestreuten dramatischen Dialogen hat die Vorgänge um die Entscheidungsschlacht von Poltava zum Thema, die im Jahre 1709 zwischen dem siegreichen russischen Heer Peters des Großen und den schwedischen Truppen König Karls XII. stattfand, mit denen sich der nach Unabhängigkeit strebende ukrainische Hetman Mazepa verschwörerisch verbündet hatte. Mit diesem heroisch-pathetisch ausgeführten Stoff ist die ungewöhnliche, tragisch endende Liebesgeschichte zwischen dem greisen Helden Mazepa und der jungen Marija verbunden. Deren Eltern lehnen die Verbindung ab, doch vergeblich. So sinnt Marijas Vater Kočubej auf Mazepas Verderben und macht dem Zaren die Verschwörung bekannt. Der Zar glaubt ihm nicht und

liefert ihn Mazepa aus, der ihn nach schrecklichen Foltern hinrichten läßt. Zu spät, um den Vater retten zu können, erfährt Marija durch ihre Mutter von den schrecklichen Vorgängen und verfällt in Wahnsinn.

In der Schlussszene von Puškins Poem trifft der nach verlorener Schlacht flüchtende Mazepa auf die wahnsinnige Marija, die ihn erkennt und auch nicht erkennt und sich schließlich voller Abscheu von ihm wendet – eine der stärksten Passagen der Dichtung, von gewaltiger Ausdruckskraft. Viktor Burenins Libretto, das Čajkovskij von dem Petersburger Komponisten Karl Davydov übernommen hatte, der es nicht mehr vertonen wollte, läßt auf diese dialogische Szene, die für ein traditionelles musikalisches Opernfinale welcher Besetzung, welchen Typs und welcher Form auch immer ungeeignet erscheinen mochte, eine Szene folgen, die dem lyrischen Talent Čajkovskijs besonders liegen mußte, die aber auch von der Eigengesetzlichkeit des Opernlibrettos her nahelag. Der junge Kosak Andrej (in Puškins Dichtung namenlos), der Marija von Kindheit an in Liebe zugetan ist und ihr treu blieb, will das schreckliche Schicksal von Kočubejs Familie rächen und Mazepa im Kampf stellen, wird aber von diesem erschossen.

Auf ihren sterbenden Jugendfreund nun trifft Maria, nachdem Mazepa weitergezogen ist. Sie bettet Andrejs Kopf auf ihre Knie und singt ihm, dessen vertraute Stimme sie an die Lieder der gemeinsamen Kindheit erinnert, ein Wiegenlied: "Schlaf, mein schönes Kind". Der tragischen Szene des Schlußdialogs bei Puškin (d.h. der vorletzten Szene der Oper) folgt in ihrer letzten Fassung, musikalisch gesehen, ein Kinderlied, als stärkster Kontrast im (musik-) dramatischen Kontext, aber keineswegs ein idyllisch verklärender Kontrast. Im Gegenteil, dieser Opernschluß, der in seiner musikalischen Gestalt einfacher und – auch im übertragenen Sinne – leiser nicht sein kann, fügt der Dichtung sozusagen eine weitere Dimension hinzu, in der das Konkrete (Stoff, Handlung, Personen) ganz in den Hintergrund tritt und äußere Dramatik sowie innere Tragik in einem lyrischen Topos (dem Wiegenlied) nicht aufgehoben, aber verallgemeinert sind. Wie schon beiläufig erwähnt, handelt es sich bei dieser ungewöhnlichen Schlußfassung um die entstehungsgeschichtlich zweite Version.⁹ Die erste, erhaltene Version¹⁰ entspricht noch völlig den Konventionen der Großen Oper: Sie beginnt zwar mit Marijas Wiegenlied, mündet dann aber in eine große, laute Chorszene.

Wiegenlieder gehören zum ursprünglichen Bestand europäischer Volkslieder. Vor allem zwei musikalische Besonderheiten (schwebender Rhythmus und einfache, engräumige Melodik mit Wiederholungen gleicher kurzer Phrasen) sind für sie ebenso typisch wie ein merkwürdiges textliches Phänomen. Auch dieses berücksichtigt Čajkovskij in dem Wiegenlied, mit dem Marija Andrej in den (Todes-) Schlaf singt. Gemeint sind scheinbar sinnlose, laut- oder bewegungsmalende Sprachformeln, die von tatsächlichen Wörtern oder aus der Kindersprache abgeleitet sein können. Dem deutschen "eiapopeia" etwa entsprechen im Russischen die vom Verb *bajukat* (einlullen, in den Schlaf singen) abgeleiteten Silben "bajuški bajú".

⁹ ČPSS 6b, Haupttext, S. 415–422.

¹⁰ ČPSS 6b, Anhang, S. 449–483.

Hören Sie nun den zweiten Teil von Marijas Wiegenlied für den sterbenden Andrej am Schluß von Čajkovskijs Oper *Mazepa*.¹¹

Mazepa, III. Akt, Nr. 19, T. 109–118 (ČPSS 6b, S. 415):

Andante non lanto (♩ = 70)
110

Cl. *pp*

Fg. *pp*

Map. *pp*
(укачивая Андрея)
Спи, мла-де-ица мой пре-крас-ица, спи, мой ми-лыня, спи, род-
Schlaf, mein Kindchen, dein und schön-ste, schlaf, mein Liebkind, gu-te
-сти!

A. *pp*
сон Анд.
pp сон Анд.
сон Анд.
pp pizz. con sord.
pp pizz. con sord.
pp

Fl. III *pp*

Cl. *pp*

Fg. *pp*

Map. [ba-juš-ki ba-juš-ki ba-juš-ki ba-juš-ki...]
-нош! Ба-юш-ки ба-юш-ки ба-юш-ки ба-юш-ки!
Nacht! Wie-ge dich zur Ruh, ru-he ru-he da!

A. *pp*

Arch. *pp*
arco

¹¹ Galina Gorčakova, Göteborg-Sinfonieorchester, Leitung: Neeme Järvi. Gesamtaufnahme, 3-CD-Kassette Deutsche Grammophon 439 906-2 (1994).

Das betörende Schlummerlied, ebenfalls mit dem typischen "bájuški bajú", das die Gefährtinnen ihrer blinden Freundin Iolanta in dem gleichnamigen lyrischen Einakter Čajkovskijs singen, seiner letzten Oper, gehört mit dem reichen, raffinierten Parfum der rein sentimentalischen Sphäre an.¹²

Acht Wiegenlieder in Čajkovskijs Werken Chronologische Übersicht

Sechs Romanzen op. 16 (1872). Nr. 1: Wiegenlied "Spi, ditja moe"
(A.N.Majkov). ČPSS 44, S. 53-58.

Kinderalbum op. 39, 24 leichte Klavierstücke à la Schumann (1878)
Volodja ("Bob") Davydov gewidmet. Puppengeschichte (nach Comtesse Sophie de Ségurs Kinderbuch *Les Malheurs de Sophie*, Paris 1864, Kapitel I und II), Nr. 6-8 (in der Reihenfolge des Autographs): Die neue Puppe, Die Krankheit der Puppe (Typus des Wiegenliedes), Das Begräbnis der Puppe (Typus des Trauermarsches).
Nr. 7, Die Krankheit der Puppe: ČPSS 52, S. 146 (in der Reihenfolge des Erstdrucks als Nr. 6).

Oper Mazepa nach Puškina *Poltava* (1881-1883)
Finale, Nr. 19. Wiegenlied der Marija: T. 64-84 und 109-175.
ČPSS 6b, S. 408-410 und 415-422.

2. Orchestersuite op. 53 ("Suite caractéristique") C-Dur (1883)
IV. Satz, *Rêves d'enfant* ("Kinderträume"), siehe Übersichtstafel unten.
ČPSS 19b, S. 144-175.

Sechzehn Kinderlieder op. 54 (1883)
Daraus Nr. 10: "Wiegenlied im Sturm" (A.N.Pleščeev). ČPSS 45, S. 41-43.

Iolanta. Lyrische Oper in einem Akt op. 69 (1891)
Nr. 3: Szene und Chor (Soli und Chor); darin: Wiegenlied "Spi, pust' angely krylami navevajut sny". ČPSS 10, S. 50-69.

Ballett Der Nußknacker op. 71 (1891/92)
I. Akt, Nr. 4 *Scène dansante* (Drosselmayer und seine Geschenke für die Kinder), Nr. 5 *Scène* (Kinder und Nußknacker) *et Danse Gross-Vater*, T. 121-171: Berceuse, Nr. 6 *Scène* T. 1-48: Berceuse.
ČPSS 13a, Berceuse in Nr. 5 und 6: S. 130-133 und 142-150.

18 Klavierstücke op. 72 (1893)
Nr. 2: *Berceuse*. ČPSS 53, S. 105-109.

Wiegenlieder hat Čajkovskij während seines gesamten Schaffens und in den verschiedensten Gattungen geschrieben: Oper, Ballett, Orchestermusik, Lied und

¹² Gesamtaufnahme *Iolanta* (Orchestre de Paris, Mstislav Rostropovič): 2-CD-Kassette Erato 2292-45973-2 (1986). Ausgabe: ČPSS 10.

Klaviermusik. Die vorausgehende chronologische Übersicht mit acht Beispielen (übrigens ohne Anspruch auf Vollständigkeit) mag dies belegen. Zwei Lieder findet man dort (aus op. 16 und 54), zwei Klavierstücke (aus op. 39 und 72), einen Orchestersatz (aus op. 53), zwei Opernszenen (aus *Mazepa* und *Iolanta*) sowie die Kinderszene aus dem Ballett *Der Nußknacker*.

Dreierrhythmen oder Sechsstücktakt, wie sie in gängigen Typologien des Wiegenliedes vom mittelalterlichen Lullaby über Vokalwerke von Byrd, Schütz und Bach, Lieder von Reichardt, Schubert, Brahms, Wolf und Cornelius, Klavier- und Violin-Klavierstücke von Schumann, Chopin, Liszt, Balakirev, Dvořák, Grieg, Godard, Fauré, Debussy, Ravel und Casella bis hin zu Orchesterstücken von Busoni und Stravinskij oder Bergs *Wozzeck* als konstitutiv bezeichnet werden, sind in Čajkovskijs Berceuses in der Regel nicht anzutreffen. In Metrik und Takt bevorzugen sie Zweiergruppierungen und gerade Taktarten wie Zweiviertel (so in der Romanze op. 16 Nr. 1, in *Kinderalbum*, *Mazepa*, *Iolanta* und *Nußknacker*) oder Vierviertel (3. Orchestersuite und Klavier-Berceuse aus op. 72); nur das *Wiegenlied im Sturm* aus den *Kinderliedern* steht im Dreiviertel-takt. Den typischen Charakter seiner Wiegenlieder prägen im wesentlichen andere musikalische Parameter wie Melodiebildung, Harmonik, Struktur der Nebenstimmen-Begleitung, Klangregister und Instrumentierung.

Mit dem Genre des Wiegenliedes in der Kunstmusik verbinden wir im allgemeinen Vorstellungen von einer sentimentalischen Darstellung heiler, verklärter Kinderwelt und beschützter biedermeierlicher Idylle. Die Kinderwelt, die in Čajkovskijs Berceuses widerspiegelt wird, erscheint dagegen gestört, verdüstert und bedroht, und sei es lediglich durch den sozusagen dramaturgischen Kontext, in dem sie stehen. Čajkovskijs Blick ist realitätsnah und der Sichtweise verwandt, wie sie die sozial engagierten russischen Maler seiner Zeit auszeichnet. Es ist im übrigen ein liebevoller und sympathischer Blick, der um leidvolle kindliche Erfahrungen und Gefährdungen weiß.

*

Es ist sicher kein Zufall, daß Igor Stravinskij, als er in den späten 1920er Jahren aus seinerzeit unbekanntem Klavierstücken und Liedern sowie aus anderen Instrumentalwerken Čajkovskijs Material für seine Ballettmusik *Le Baiser de la Fée* ("Der Kuß der Fee")¹³ zusammenstellte, um es in seiner Manier zu bearbeiten und weiterzuentwickeln, auch eines von Čajkovskijs Wiegenliedern auswählte, und zwar gleich für die erste Szene, den *Prolog*. Es stammt aus dem im Herbst 1883 im ukrainischen Kamenka entstandenen Zyklus der *Sechzehn Kinderlieder* op. 54, in dem der Komponist fast ausschließlich Gedichte von Aleksej Pleščeev (1825-1893) vertont hat.

Dieser – wie Dostoevskij – dem von den Dekabristen beeinflussten Petersburger Petrašerskij-Kreis und seinem utopischen Sozialismus sowie seiner Kritik an der Alleinherrschaft des Zaren und der Leibeigenschaft nahestehende und

¹³ Zunächst 1928 (Edition Russe de Musique); revidierte Fassung 1950 (Boosey & Hawkes, New York 1952); Neuausgabe der revidierten Ausgabe: Igor Stravinsky, *The Fairy's Kiss / Le Baiser de la Fée*. Ballet in Four Scenes. Revised 1950 Version, Hawkes Pocket Scores, No. 679 (B & H 16 669).

1849 für zehn Jahre nach Sibirien verbannte Lyriker, Erzähler und Dramatiker gehört zu jenen engagierten realistischen russischen Dichtern des mittleren 19. Jahrhunderts, die sich, teils satirisch, teils lyrisch, teils elegisch auch Sujets der Alltagswelt zuwandten. Der Rang seiner Dichtung mag, vielleicht abgesehen von den kunstvollen Kinderliedern, umstritten sein; Dmitrij Mirskij zum Beispiel spricht in seiner *Geschichte der russischen Literatur*¹⁴ von den "recht langweiligen und eintönigen Reimereien des sehr liebenswürdigen und achtbaren A.N. Pleščeev". Doch haben seine thematisch konkreten und im Ton natürlichen Gedichte über und für Kinder in Čajkovskijs künstlerischer Phantasie ganz offenbar eine verwandte Saite angeschlagen und ihn zu einem – übrigens viel zu wenig beachteten – Liederzyklus inspiriert, der, ähnlich wie das frühere *Kinderalbum*, einfach und zugleich meisterhaft in der Machart, vor allem aber reich an Charakteren und tief im Ausdruck ist.

Höchst reizvoll und erhellend wäre es, Čajkovskijs lyrische *Kinderlieder* mit den fast szenisch bewegten Genreminiaturen von Musorgskijs *Kinderstube* zu vergleichen, zwei Zyklen zum gleichen Thema, die unterschiedlicher nicht sein können und die die unvereinbaren musikalischen und ästhetischen Positionen ihrer Autoren, die sich auch im persönlichen Umgang miteinander völlig fremd waren, in aller Deutlichkeit offenbaren. Doch das wäre der Stoff für einen eigenen Vortrag.

Aus Čajkovskijs *Kinderliedern* op. 54 möchte ich Ihnen die Nr. 10 vorstellen, mit dem Titel "Wiegenlied im Sturm". Die von Čajkovskij vertonten Strophen 6-10 von Pleščeevs Gedicht mit dem Titel "Im Sturm" lauten in freier, unge-reimter deutscher Übertragung:

- | | |
|--|---|
| 6. Ach, leg dich, Sturmwind,
lärmst nicht, Kiefern!
Seht ihr nicht mein Kind
süß in der Wiege schlummern? | 7. Göttliches Gewitter,
wecke nicht den Kleinen!
Schwarze Wolken,
flieht schnell vorüber! |
| 8. Noch viele Stürme
wird die Zukunft bringen
und noch viel Kummer
deinen Schlaf stören. | 9. Schlummre ruhig, mein Kind,
das Gewitter legt sich;
deiner Mutter Gebet
wird deinen Schlaf hüten. |
| 10. Morgen, wenn du aufwachst
und die Augen öffnest,
wirst du von neuem
Sonne, Liebe und Zärtlichkeit erfahren. | |

Die Form der Vertonung in f-Moll und im Dreivierteltakt, *Moderato* vorzutragen, ist dreiteilig A-B-A' mit Vor-, Zwischen- und Nachspiel; A enthält die Strophen 1 und 2, B Strophe 3 und A' Strophen 4 und 5. Hören wir das Lied zunächst in einer Aufnahme mit dem Tenor Aleksej Martynov¹⁵.

¹⁴ Zuerst New York 1926; deutsch: München 1964; das folgende Zitat dort S. 218.

¹⁵ CD mit einer Auswahl von Romanzen und Liedern Čajkovskijs. Am Klavier: Aristotel Konstantinidi. Joint Venture VIST (Moskau). Distributed by Meždunarodnaja kniga. Made in England by Distronics (Europe) Ltd. MK 417054 (1992). S-015524-170547.

Wiegenlied im Sturm op. 54 Nr. 10, T. 1-15 (ČPSS 45, S. 41):

Dieses so simpel erscheinende Liedchen ist ein kleines Meisterwerk, was die Beschränkung von Material und kompositorischen Mitteln sowie zugleich Reichtum und Intensität von Ausdruck und Atmosphäre betrifft. Eine vom ersten bis zum letzten Takt durchgehende wiegende Achtelfiguration in der rechten Hand der Klavierbegleitung und der ostinate Rhythmus der zweitaktigen Grundphrase der Singstimme (zwei Achtel + zwei Viertel sowie Halbe + Viertel) sind die beiden Ostinati, die mit ihrem einullenden Wiegen den Typus *Berceuse* konstituieren. Doch vermag das Stück auch besondere musikalische Aufmerksamkeit

und sozusagen intellektuelles Interesse zu wecken. Hohe Stimmlage und tiefe, dichte Klavierbegleitung; ostinate Kleingliedrigkeit und großer Ambitus der Singstimme; einfache Harmonik bei weitgespannten Bögen der Baßstimme in der Klavierbegleitung – all dies schafft fesselnde Kontraste in der einheitlichen Stimmung. Die fast dramatisch wirkende harmonische Aufhellung des kurzen dominantischen Mittelteils B (Takt 21–28) und das im Kontext der gradtaktigen Phrasen des Liedes irregulär auf drei Takte verkürzte Zwischenspiel (T. 29–31) vor dem A'-Teil (T. 32 ff.) tragen zu jener unterschwelligten Spannung dieser makellosen Miniatur bei, die zugleich die Geborgenheit des Kindes in der mütterlichen Liebe und seine existenzielle Bedrohung durch die "Stürme des Lebens" zum Thema hat.

Um die Bedrohung der kindlichen Welt geht es auch im I. Akt von Čajkovskijs drittem und spätesten Ballett *Der Nußknacker* op. 71, entstanden 1891/92. Zwar fielen manche dämonische und hintergründige Züge des ihm stofflich zugrundeliegenden phantastischen Märchens *Nußknacker und Mausekönig* (1816) von E.T.A.Hoffmann bzw. seiner französischen Fassung von Alexandre Dumas (Père) in Marius Petipas Libretto weg – wie das in der Regel bei der Übertragung einer literarischen Vorlage in die völlig wesensverschiedene flüchtige und sozusagen unstoffliche Kunstgattung des Balletts geschieht.¹⁶ Dennoch gelang es Čajkovskij im I. Akt seiner *Nußknacker*-Musik, den Momenten des Unheimlichen, der bedrohlichen Traumgesichte und nächtlichen Ängste, die das heranwachsende Mädchen Klara (die "Marie" des Hoffmannschen Märchens) heimsuchen, berechnend Ausdruck zu geben. Das Wiegenlied im I. Akt des *Nußknackers* freilich steht in einem harmloseren Zusammenhang, dem der kindlichen Spiele nach der weihnachtlichen Bescherung in der Familie des Präsidenten Silberhaus.

Der wunderliche Pate Drosselmayer bringt den Kindern Klara und Fritz seltsame Geschenke: einen großen Kohlkopf und eine Riesenpirogge. Dem Kohlkopf entsteigt eine Puppe und der Pirogge ein schmucker Soldat. Nach ihrem Walzer mit dem choreographischen Sujet "La permission des dix heures" (dabei geht es um die Bitte der Kinder, bis 10 Uhr abends aufbleiben zu dürfen) tanzen die beiden Puppen einen wilden *Pas diabolique*. (Mit diesen Automaten als tänzerischen Bewegungstypen und musikalischen Charakteren, sozusagen Geschwistern des Automatenmenschen Olimpia in E.T.A.Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann*, erweisen die Tanzmeister Petipa und Ivanov und der Komponist Čajkovskij berühmten Vorgängern ihre Reverenz: Jacques Offenbach und seiner Oper *Hoffmanns Erzählungen* sowie Léo Delibes und seinem Ballett *Coppélia* – die ebenfalls auf E.T.A.Hoffmanns Erzählung zurückgehen.)

Noch ein drittes Geschenk hat Pate Drosselmayer mitgebracht: einen Nußknacker, der vor allem Klara entzückt. Sie tanzt mit ihm und probiert ihn aus. Das Knacken der Nüsse gibt mit drastischem Kontrast zum graziösen Streicherklang die knarrende Ratsche wider. Der mutwillige Bruder Fritz stört Klaras Spiel und zerbricht dabei den Nußknacker. In der folgenden kleinen Szene stellen Tanzprogramm und Musik wirkungsvoll zwei musikalische Charaktere

gegenüber, die zwei für die damalige Zeit rollentypische Spielsphären von Mädchen und Jungen repräsentieren: Puppenspiel mit Wiegenlied und Soldatenspiel mit Trompetenfanfaren und Trommelwirbel. Das folgende Notenbeispiel zeigt lediglich die ersten Takte des Wiegenliedes.

Der Nußknacker, I. Akt, Nr. 5, T. 120–125 (ČPSS 13a, S. 130):

Verglichen mit Čajkovskijs anderen Wiegenlied-Musiken beschränkt sich diejenige im *Nußknacker* auf ein Minimum an genretypischen musikalischen Mitteln: formelhafte Melodik mit einem simplen Wechselnotenmotiv in Vierteln als Kern, begleitende Wechselnotenfigur in Sechzehnteln, schematischer Wechsel von Tonika und Dominante (diese in ihrer süßesten und weichsten Variante eines Sept-Non-Akkords), ebenfalls in Vierteln; das Ganze zunächst in den Holzbläsern, beim zweiten Mal in den Streichern. Unterbrochen wird Klaras Wiegenlied durch eine ebenso wirkungsvoll simple Militärmusik der bösen Buben mit allerlei Kinderinstrumenten auf der Bühne, einschließlich Kinder-trompeten und -trommeln, über einem lang gehaltenen Durdreiklang in tiefer Bläserlage. Hören wir die kleine Szene in einer Aufnahme mit dem Philharmonia Orchestra unter der Leitung von Michael Tilson Thomas.¹⁷

¹⁷ 2-CD-Gesamtaufnahme des *Nußknackers*. CBS "Masterworks" M 2 K 42173 CD 782 (1984).

¹⁶ Vgl. Elisabeth Cheauré, *E.T.A.Hoffmann. Inszenierungen seiner Werke auf russischen Bühnen. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte*. Mit einem Vorwort von Robert Mühlher, Heidelberg 1979 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 3. Folge, Band 50). Zum *Nußknacker*: Kapitel 3.3.

Zu Beginn der folgenden beiden Nummern (6 und 7) in der verzauberten mitternächtlichen Szenerie, die sich vor der wachträumenden Klara öffnet, nimmt Čajkovskij die Wiegenliedmusik auf und läßt sie allmählich in ein Noturno übergehen. Dieses dramaturgisch einfache und zugleich musikalisch wie psychologisch raffinierte Verfahren rückt die Hauptfigur, auf der Schwelle zwischen Kindheit und Erwachsenwerden, in den Mittelpunkt des weiteren Geschehens und charakterisiert es zugleich als unreal und phantastisch.

*

Die Wiegenlieder und Kinderszenen Čajkovskijs, die wir bisher belauscht haben, waren bei aller Unterschiedlichkeit und Vielfalt semantisch klar zu fassen, sei es durch ihren Worttext oder ihren thematischen und musikalischen Kontext, sei es durch ihre szenische Darstellung oder dramatische Funktion. Die Musik Čajkovskijs, die ich Ihnen im folgenden vorstellen möchte, ist weniger leicht zugänglich und geheimnisvoller in ihrem Gehalt. Es ist der IV. Satz mit dem Titel *Rêves d'enfant* ("Kinderträume") der 2. Orchestersuite (der *Suite caractéristique*) op. 53 aus dem Jahre 1883, dem gleichen Jahr also, in dem auch die *Sechzehn Kinderlieder* op. 54 entstanden waren.

Čajkovskijs Orchestersuiten 1-3 gehören zu seinen weniger bekannten Werken, dabei fallen sie entstehungsgeschichtlich – sie sind in den Jahren zwischen der 4. und 5. Sinfonie entstanden – in die Zeit seiner reifen Meisterschaft. In Formen, Stil und Gehalt zeigen sie einen ganz anderen Čajkovskij als den der Sinfonien: freier, vielseitiger und experimentierfreudiger, farbiger, in Thematik, Bildlichkeit und Farben sozusagen "russischer". Kurz, die Orchestersuiten 1-3 seien all denen empfohlen, die eine komplexere Vorstellung vom Sinfoniker Čajkovskij gewinnen wollen.

Für einen der inhaltlich ungewöhnlichsten und faszinierendsten Sätze im Reigen der poetischen Genrebilder von Čajkovskijs Orchestersuiten halte ich den IV. Satz der 2. Suite, "Kinderträume".

P.I. Čajkovskij, 2. Orchestersuite
("Suite caractéristique") C-Dur op. 53 (1883).

Fünf Sätze: I. Jeu de sons (C-Dur), II. Valse (A-Dur),
 III. Scherzo burlesque E-Dur; IV. *Rêves d'enfant* (a-Moll),
 V. Danse baroque ("im Stil Dargomyžskijs"; C-Dur).

IV. Satz: *Rêves d'enfant*.

Andante molto sostenuto; a-Moll.

Formale und tonartliche Disposition:

1-15 **A: Evokation der Kindheit**, als Einleitung a-Moll
 (15)

16-27 **B: Wiegenlied** A-Dur (Orgelpunkt A)
 (12)

28-34 **C: Kontrast** (rhythmisch prägnant), zugleich Überleitung fis-Moll
 (7)

|| 3# L'istesso tempo

35-61 **D: lyrisch-hymnisches Lied** fis-Moll/A-Dur
 (27)

3# || L'istesso tempo

62-73 **A': als Überleitung** a-Moll
 (12)

|| Lo stesso tempo, ma un poco capriccioso

74-111 **E: Traum** es-Moll
 (38) (es/Ces (H)/ Fis/E)

|| 3# Tempo I

112-136 **B': Wiegenlied als Coda** A-Dur (Orgelpunkt A)
 (25)

Er folgt auf die Sätze I. *Jeu de sons* ("Spiel der Klänge", II. *Valse* und III. *Scherzo burlesque* (in dem als besonderer Klangeffekt vier Akkordeons besetzt sind); und er geht der die Suite beschließenden *Danse baroque* voraus, einem seltsamen und wilden Tanz, den Čajkovskij ausdrücklich "im Stil Dargomyžskijs" gehalten hat. Zwischen den turbulenten, die Karikatur streifenden Sätzen *Scherzo burlesque* (Vivace con spirito, E-Dur) und *Danse baroque* (Vivacissimo, C-Dur) stehen als langsamer Satz die "Kinderträume" (Andante molto sostenuto, a-Moll), neben dem Kopfsatz der inhaltlich gewichtigste Teil des Werkes.

Sein Titel "Kinderträume" gibt der Phantasie der Interpreten und Hörer nur eine allgemeine Richtung. Was meint er: etwa sentimentalische Erinnerungen an die Kinderwelt oder Vorstellungen von der fiktiven Traumwelt von Kindern? Sehen wir uns zunächst die Form des Satzes an und die Disposition seines musikalischen Materials. Die einzelnen Teile des Satzes sind absolut frei und sozusagen assoziativ gereiht. Die Einleitung A wird nach Teil D in veränderter Erscheinung als Überleitung A' aufgegriffen. Das Wiegenlied D dient, ebenfalls verändert, am Ende des Satzes als Coda. Symmetrie im großen und kleinen, die für lyrische Sätze sonst übliche einfache Dreiteiligkeit sowie zyklische Geschlossenheit durch identisches oder ähnliches Material am Anfang und Ende – all dies erwartet man in diesem Satz vergebens. Die Reihung ist frei und auf Abwechslung bedacht, inhaltliche Bögen und Rückgriffe treten spät

und irregulär auf, der Schluß rekurriert nicht auf das Anfangsmaterial des Satzes, sondern auf seinen charakteristischen Gemeinplatz, das Wiegenlied.

Das Besondere der Form läßt sich auch an seiner tonartlichen Disposition festmachen. Die Teile A bis D bilden eine, wenn auch komplexe Ebene, die der Tonika a-Moll / A-Dur sowie der Paralleltonart von A-Dur: fis-Moll. Teil E spielt sich auf einer völlig anderen Ebene ab, der denkbar fremdesten und entferntesten im Tritonusabstand es-Moll. (Auf die faszinierende Modulation, mit der dieses es-Moll erreicht wird, werde ich zurückkommen.) Teil E ist im übrigen der längste Teil des Satzes und sein tonartlich, materiell und atmosphärisch auffälligster. Der gesamte Satz scheint auf ihn zuzulaufen, die Formidee des Satzes ist die der steten Steigerung, mit Teil E als Höhepunkt.

Wie läßt sich der ungewöhnliche Satz (den wir zum Schluß vollständig hören sollten), inhaltlich begreifen, wie ist sein musikalisches Material semantisch zu deuten? Thema – "Kinderträume" – und charakteristischer Wiegenlied-Topos in den Teilen B und B' weisen unmißverständlich die Richtung. Einleitung und Überleitung (Teile A und A') markieren den Blickwinkel.

3. Orchestersuite, IV. Satz *Rêves d'enfant*, T. 1-5 (ČPSS 19b, S. 144):

Der Satz hebt an in einem elegischen Erzählton. Kurze Melodiephrasen in Klarinette und Fagott, begleitet von arpeggierten Akkorden der Harfe, unterbrochen von kadenzierenden und sozusagen interpungierenden, ruhig atmenden Gesten der tiefen Streicher, ebenfalls einstimmig in zwei Oktaven geführt – das ist der epische, russische Ton des "Es war einmal" (vergleichbar dem in der Eingangsszene von Glinkas Oper *Ruslan und Ljudmila*), der Ton der Erinnerung, der Beschwörung des Vergangenen.

Hier werden weit zurückliegende Vorstellungen und Erinnerungen evoziert, die im direkt sich anschließenden Wiegenlied in einem ersten Genrebild konkretisiert werden, einem durchaus sentimental Traum.

3. Orchestersuite, IV. Satz *Rêves d'enfant*, T. 16 f. (ČPSS 19b, S. 145):

Die stilisierte Berceuse ist im Kontext dieses eigenwillig gebauten, vielschichtigen Satzes der klassische, verklärende Topos für das mütterlich beschützte, reine, glückliche Kindsein. Ihr Klangbild ist bei einfachster primärer musikalischer Substanz (formelhafte, kleingliedrige Melodik über dem Orgelpunkt A) von betörendem Reiz: durch Pizzicato-Tupfer der tiefen Streicher, nachschlagende Sechzehntel der Hörner, eigenwillige, sozusagen kontrapunktische Figuration der Klarinette. Allein die beiden Takte des vorangehenden Notenbeispiels zeigen die hohe Meisterschaft von Čajkovskijs Instrumentationskunst.

Das Wiegenlied also ist ein Gemeinplatz, aber ein semantisch eindeutiger. Es öffnet der Phantasie den Blick auf spezifischere Bilder, deren Deutung aber schwieriger ist und, sollen sie nicht zu allgemein bleiben, auch subjektiver, je nach dem, wer sie, mit seinen eigenen Erfahrungen, betrachtet. Teil C ist eine kurze, rhythmisch prägnante Episode in der parallelen Molltonart fis. Sein durch Staccato, Akzente, Punktierungen gekennzeichneter Charakter bildet einen starken Kontrast zu Einleitung und Wiegenlied, ohne aber eine bestimmte Situation oder Atmosphäre zu umreißen. Sein motivisch-thematisches Material bleibt formelhaft; seine Funktion ist die einer Überleitung zu Teil D. Insgesamt bilden A, B und C einen ersten, 34 Takte umfassenden einleitenden Teil des Satzes. D und E sind seine beiden kontrastierenden Hauptteile, vermittelt durch die Einleitungsmusik mit dem Erzählmotiv.

Schon ein vordergründiger Vergleich der beiden Hauptteile D und E gibt wesentliche Hinweise zu ihrer Interpretation. D entspricht in Melodik, Rhythmik und Harmonik, in Periodenbildung, Entwicklung und Instrumentierung den Konventionen eines lyrischen Orchestersatzes Čajkovskijs mit liedhaften Zügen, die ins Hymnische gesteigert werden. Hier das Thema (T. 35-42):

3. Orchestersuite, IV. Satz *Rêves d'enfant*, T. 35 ff. (ČPSS 19b, S. 150):

Teil E dagegen widerspricht den Konventionen in allen genannten Parametern auf geradezu irritierende und befremdende Weise: durch hingetupfte, funktionsharmonisch kaum einzuordnende Klänge, ein rhythmisch verunklartetes melodisches Gespinnst von Figuren, aus denen ein knappes, helles, formelhaftes Rufmotiv mit einer düsteren Gegenstimme erscheint, ungewöhnliche Farben, die insgesamt verschleierte werden durch das bis zum Satzschluß beibehaltene Sor-dino-Spiel der Streicher, extreme Lagen der Instrumentengruppen in völlig zurückgenommener Dynamik und schließlich einen erschreckend brutalen Schluß, der in eine für Čajkovskij typische Klagemusik mündet.

Der konventionelle Teil D spricht Gedanken aus, im thematisch-programmatischen Kontext des Satzes stellt er die Ebene des Realen dar, des konkret Faßlichen, des Bewußten. Er stellt ein einfaches, aber emphatisch beschworenes und verklärtes Bild der Erinnerung dar, ein ungetrübbtes Bild liebevoll beschützten Kindseins. In das Kontrastbild E führt von der Überleitung A' eine kurze, aber ungewöhnliche chromatische Modulation von a-Moll nach es-Moll, also in eine im Quintenzirkel extrem entfernte Tonart im Tritonus-Abstand zur Grundtonart des Satzes.

3. Orchestersuite, IV. Satz *Rêves d'enfant*, T. 72-74 (ČPSS 19b, S. 164 f.):

Der Modulationsweg: t (a-Moll; unmittelbar vor dem im vorangehenden Beispiel mitgeteilten Ausschnitt), tG (F-Dur) mit erhöhter *Sixte ajoutée* dis (T. 72/73), nach denen man die Dominante E-Dur erwartet, die aber hier, mit gegenläufigen chromatischen Schritten in den Außenstimmen, in T. 74 überraschend in den Sextakkord von es-Moll münden. Chromatische, enharmonische oder mediantische harmonische Zaubereien sind typisch für bestimmte Modulationen in Čajkovskijs einsätzigen Orchesterfantasien über literarische Stoffe wie z.B. *Romeo und Julia*, *Der Sturm* oder *Francesca da Rimini*, d.h. in Werken, deren Programmatik leichter zu fassen ist als die Thematik der Genreszenen in seinen mehrsätzigen Orchestersuiten. Es sind die Modulationen in die Seitensätze oder Mittelteile der genannten Instrumentaldramen, und diese Satzteile mit Čajkovskijs schönsten lyrischen Themen sind im jeweiligen programmatischen Kontext die Episoden der Liebenden. Ihre musikalische Welt in Čajkovskijs Partituren ist eine illusionistisch entrückte, eine mit fast verzweifelter Vehemenz beschworene Traumwelt, so konkret ihre sprechenden Themen auch sind.

Davon kann in den *Kinderträumen* der 2. Orchestersuite keine Rede sein. Ich will lediglich auf das ähnliche Verfahren verweisen, mit dem Čajkovskij die Ebenen wechselt, vom Realen ins Imaginäre, vom Vertrauten ins Unbekannte und Bedrohliche. Der Titel "Kinderträume" des IV. Satzes in der 2. Orchestersuite hat offenbar verschiedene Bedeutungen. "Traum" einmal als traumhaftes Erinnerung, als Sich-Zurückversetzen in das Stadium des Kindseins. "Traum" aber auch als die Erinnerung an Traumzustände oder einen bestimmten, wenn auch diffusen Traum. Denn die kurze Beschreibung von Teil E hat wohl deutlich gemacht, daß er keine faßbaren Gedanken enthält, sondern ganz im Atmosphärischen, Vagen, Dunklen, Unausgesprochenen bleibt.

In der Čajkovskij-Literatur wird der Satz und wird diese Episode als etwas Besonderes und kompositorisch Zukunftsweisendes hervorgehoben,¹⁸ bei der Interpretation hält sie sich aber zurück oder läßt sich phantasievolle Assoziationen einfallen, die mit dieser Musik und ihrem Kontext in Čajkovskijs Schaffen nichts zu tun haben. In seinem Beitrag über Čajkovskijs Orchestersuiten schreibt Jurij Hohlov über die hier diskutierte Episode: "Die Musik bekommt einen außerordentlich verschwommenen, luftigen Charakter, in ihren Rhythmen

und Intonationen ist jetzt östliches Kolorit bemerkbar, als ob das Kind fantastische Bilder orientalischer Märchen im Traum sähe.¹⁹

Das ist wohl zu einfach und unverbindlich. Denn nichts hat diese Musik von orientalischer Märchenhaftigkeit und ihrem süßem Parfum, wie wir es etwa aus Rimskij-Korsakovs *Scheherazade* kennen. Ihre vagen Gespinste sind nicht bildhaft, sie entsprechen begrifflosem Fühlen. Das einzig Faßliche in dieser Episode ist der schon erwähnte helle, formelhafte Ruf. Hören Sie einen Teil des Traumfiligrans mit dem sich anschließenden Oboenruf (T. 81-90):

3. Orchestersuite, IV. Satz *Rêves d'enfant*, T. 72-74 (ČPSS 19b, S. 164 f.):

Das Motiv wirkt bei seinem ersten Auftreten im Suitensatz wie ein schalmeienhafter Lockruf; nach dem vorangehenden verschleierte Figurengespinnst, aus dem es sich herauslöst, erscheint es als plötzliches Traumgesicht. (Im Russischen wird übrigens "träumen" oft als "im Traum sehen" ausgedrückt.) Im weiteren Verlauf der Episode aber wird dieses helle Motiv durch eine tiefe, dunkle Klarinettenfigur kontrapunktiert. Das Geschehen spitzt sich dramatisch zu und mündet in einen Schluß, der von Sehnsucht, Trauer und Klage geprägt ist. Die Gesten und Seufzer werden durch expressive dynamische Angaben verstärkt. Wie nach einem schweren Atmen verstummt die Musik, bevor die betörende Wiegenlied-Coda einsetzt.

Dieser Teil E ist ein Notturmo, eine Nachtmusik mit Zügen der Bedrohung, Verwirrung, Verzauberung und Verlockung. Es ist wohl nicht nötig, diesen analytisch-hermeneutischen Versuch auf eine allzu konkrete Spitze zu treiben. In welche Richtung er geht, wird schon deutlich geworden sein. Dieses instrumentale Notturmo scheint ein vielschichtiges musikalisches Bild zu sein, das der einfühlsame Tonmaler Čajkovskij von jenen Verwirrungen der kindlichen

¹⁹ Die Orchestersuiten Tschaikowskys, Moskau 1961. Hier zitiert nach der deutschen Übersetzung (von Louisa von Westernhagen) eines Kapitels: *Die II. Orchestersuite von P.I. Tschaikowsky*, in: Schriften des Tschaikowsky-Studio I (Hamburg 1965), S. 13-19, Zitat: S. 17.

Natur gibt, die sich auf der Schwelle zum Erwachsenwerden einer ganz neuen, zugleich wunderbaren und bedrohlichen Empfindungswelt öffnet.

Hören wir nun zum Schluß den gesamten IV. Satz, *Kinderträume*, aus Čajkovskijs 3. Orchestersuite – die vielleicht schönste, zweifellos aber bedeutendste und vielschichtigste seiner "musikalischen Kinderszenen".²⁰

²⁰ Orchestre Symphonique d'URSS, dirigé par Evgenij Svetlanov. 2-CD-Kassette *Les Quatres Suites pour Orchestre*. Melodija / Le Chant du Monde – Harmonia Mundi France, LDC 278825/26; CM 202. Serie "Toute la Musique Russe". Aufnahme (DDD): Moskau 1985.