

Tschaikowsky-Gesellschaft

Mitteilungen 6 (1999)

S. 17-26

Das "pezzo concertato" in Čajkovskijs Opern (Lucinde Braun)

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

Das "pezzo concertato" in Čajkovskijs Opern*

Lucinde Braun

Čajkovskij hat sich in seinem kompositorischen Schaffen mit den verschiedenen Gattungen und Formen auseinandergesetzt. Daß er auch aus der italienischen Oper Anregungen aufnahm, verwundert vielleicht zunächst, wenn man sich seiner vielen abfälligen Äußerungen über das italienische Musiktheater erinnert. Die italienische Oper war jedoch im 19. Jahrhundert in ganz Europa so präsent, daß sie auch in Čajkovskijs Werken Spuren hinterlassen hat. Am Beispiel des "pezzo concertato" soll dargestellt werden, in welcher Weise Čajkovskij in seinem musikdramatischen Schaffen ein typisches Formmodell der italienischen Oper aufnimmt, umdeutet und schließlich überwindet.

Der Begriff "pezzo concertato" bezeichnet in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts einen geschlossenen mehrstimmigen Satz, in dem sich die Stimmen aller Solisten und des Chors wie in einem Konzert vereinen. Es handelt sich also zunächst um ein Gegenstück zum geläufigen "Opern-Ensemble" (italienisch "pezzo d'assieme"). Darüber hinaus ist das "pezzo concertato" durch eine bestimmte musikdramatische Einbindung definiert¹. Während in den Massenszenen der französischen "Grand opéra" Ensembles von Chor und Solisten häufig vorkommen, gehört es zu den Eigenarten der italienischen Oper, daß die verschiedenen Konflikte nur an einer Stelle im Verlauf des Dramas, nämlich im vorletzten Finale, in einer Gruppenszene kollidieren, die sich musikalisch als Ensemble darstellen läßt. Im Gegensatz zum Finale des Schlußakts, das die Oper in der Regel mit einem Duett oder einer virtuellen Soloarie – beispielsweise einer Wahnsinnsarie – ausklingen läßt, spricht man daher vom Typus des mittleren "Concertato-Finale". Dieses verfügt – wie die meisten Nummern der italienischen Oper – über eine feste musikalisch-dramaturgische Formanlage, die aus vier Abschnitten besteht²: Eine Szene (1) mündet unerwartet in einen öffentlichen Skandal. Überrascht, verstört, von einem *stupore universale* ergriffen, verharren die Figuren für einen Moment in einem Zustand der Erstarrung. Es beginnt ein langsamer, getragener Ensemble-Gesang, das "pezzo concertato" (2), das diese Stimmung festhält. Danach setzt wieder szenische Aktion ein (3). Durch einen Umschwung der Handlung kommt es zu einer neuen Kulmination, die sich in einer langen chorischen Stretta (4) entlädt. Damit endet der Akt. Dieser zweimalige Wechsel von kinetischer und statischer Phase impliziert eine

* Überarbeitete Fassung des Vortrags, den Lucinde Lauer anlässlich der 5. Jahrestagung der Tschaikowsky-Gesellschaft e.V. am 9. Mai 1998 im Hörsaal des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Tübingen gehalten hat.

¹ Vgl. die kurze Definition von Julian Budden in: *The New Grove Dictionary of Opera*, Band 3, hg. von Stanley Sadie, London 1992, S. 989: "A large ensemble of soloists and chorus generally to be found as the second movement of a central finale, to which it forms the lyrical climax." In anderen musikwissenschaftlichen Enzyklopädien fehlt der Begriff; als *Terminus technicus* ist er erst in der jüngeren Opernforschung in Gebrauch gekommen.

² Als eine für Arien, Duette und Finali der italienischen Oper des gesamten 19. Jahrhunderts grundlegende Form ("solita forma") wurde dieses Bauprinzip erstmals ausführlich von Harold Powers in seinem Aufsatz "*La solita forma*" and "*the uses of convention*" dargestellt, in: *Acta musicologica* 95 (1987), S. 65–90.

bestimmte Dramaturgie, die sich in der Tat in den meisten Opere serie Rossinis, Donizettis und Bellinis erstaunlich ähnelt.

Im weiteren wird sich der Blick von der Gesamtanlage des Concertato-Finales auf dessen vokales Glanzstück, das langsame Ensemble, verlagern. Auch für dessen Gestalt hat sich in der so weitgehend standardisierten italienischen Oper im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts eine bestimmte Norm durchgesetzt. Als Paradigma kann das berühmte Sextett aus dem Finale I von Gaetano Donizettis *Lucia di Lammermoor* (1835) dienen. Das Ensemble beginnt mit einer zweistimmig vorgetragenen Melodiestrophe (A¹). (Die Zweistimmigkeit weicht in diesem Fall von dem meist üblichen solistischen Beginn ab.) Die Melodiestrophe wird, nun in größerer Besetzung, wiederholt (A²). In deutlichem motivischen Kontrast setzt dann ein neuer Teil ein, der von Sextett und Chor vorgetragen wird (B¹). An dieser Stelle beginnt traditionell eine emphatische melodische Steigerung, die nach einem bestimmten Muster gebaut ist: Auf zwei gleichartige Phrasen, die harmonisch zwischen Tonika und Dominante hin und her pendeln, folgt eine meist über chromatisch aufsteigenden Baßschritten angelegte, oft sequenzierende Phrase in hoher Lage, die in eine abschließende Kadenzformel mündet. Der gesamte B-Teil wird wiederholt (B²). Dieses charakteristische Schema haben Joseph Kerman und Thomas S. Grey in Anlehnung an Julian Budden als "groundswell"³ bezeichnet und in zahlreichen Opern Verdis in manchmal verdeckter Form nachgewiesen⁴. Als musikalischen Höhepunkt gibt es einen solchen "groundswell"-Effekt in der Regel nur einmal in jeder Oper. Hier kristallisiert sich eine Facette des italienischen Belcanto. Abgeschlossen wird das "pezzo concertato" nach einem überleitenden Abschnitt durch einen kurzen A-cappella-Teil, der in *Lucia di Lammermoor* wieder vom Männer-Duo vorgetragen wird und der insgesamt durch eine Drosselung der Lautstärke gekennzeichnet ist. Eine Coda vereint wieder alle musikalischen Kräfte und beendet das Ensemble mit einer klaren Schlußkadenz.

Die Werke Donizettis waren noch in den 1860er und 1870er Jahren fester Bestandteil des Opernrepertoires. Čajkovskij hatte sie, wie seine Musikfeuilletons zeigen, bei den Vorstellungen der italienischen Operntruppe in Moskau bis zum Überdruß gehört. Zugleich dürften ihm spätere Entwicklungsstufen der italienischen Oper vertraut gewesen sein, wie sie vor allem in Verdis Schaffen begegnen.

Generell verliert das Concertato-Finale bei Verdi seine exklusive Stellung. Es entstehen komplexere Tableauszenen in dem Maße, wie neue, literarische Stoffe als Librettovorlagen herangezogen werden, die sich nicht auf das einfache dramaturgische Schema der Rossinischen und Donizettischen Opern reduzieren lassen⁵. Wo dennoch der Rahmen des traditionellen Finales erhalten bleibt, verzichtet Verdi am Ende zumeist auf die chorische Stretta und beschließt den Akt mit einer erregten Szene (*Il trovatore* II, *La traviata* II).

3 Wörtlich 'Dünung', im übertragenen Sinne 'Zunahme', 'Anschwellen'.

4 Joseph Kerman, Thomas S. Grey, *Verdi's Groundswells: Surveying an Operatic Convention*, in: *Analyzing Opera. Verdi and Wagner*, hg. von Carolyn Abbate, Berkeley u.a. 1989, S. 153-179.

5 Einen interessanten Einblick in Verdis kompositorische Entwicklung bietet Harold Powers' Analyse der Revision des Finales I von *Simon Boccanegra*: *Simon Boccanegra 1.10-12: A Generic-Genetic Analysis of the Council Chamber Scene*, in: *19th-Century Music XIII/2* (1989), S. 101-128.

Innerhalb des "pezzo concertato" bemüht sich Verdi um eine stärkere "Dialogisierung". Die strikte Trennung zwischen einem szenisch-kinetischen und einem statisch-kontemplativen Formteil wird aufgegeben und durch einen nur noch graduellen Übergang von einer dynamischen zu einer verzögerten, wie in Zeitlupe ablaufenden Interaktion ersetzt. Zwei Typen solcher dialogisierter "pezzi concertati" lassen sich unterscheiden. Der eine steht der Tradition der Opera buffa nahe; er wurde von Čajkovskij nicht weiter rezipiert⁶. Wichtig für ihn wurde der andere Typus. Ihm liegt das Prinzip der Ausdehnung des "pezzo concertato" zu einer Reihenform zugrunde, in der die Strophen der einzelnen Sänger zu unterschiedlichen musikalischen Formabschnitten ausgestaltet sind, so daß der bestehende Dialog gleichsam in wechselnden Repliken fortgeführt wird. Im Finale II von *La traviata* beispielsweise beginnt das "pezzo concertato" mit einer Strophe Germonts (A), auf die Alfredo antwortet (B). Nach dem kommentierenden Septett (C) folgt der Einsatz Violettas (D), die genau an dieser Stelle aus ihrer Ohnmacht erwacht und sich mit ihren Gefühlsäußerungen in das Ensemble einschaltet.

Eine ganz ähnliche Spreizung läßt sich auch in anderen Verdischen Opern wie *Il trovatore* (Finale II) oder *Aida* beobachten. Das letztgenannte Werk, 1871 uraufgeführt, steht nun schon in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu den Anfängen von Čajkovskijs Auseinandersetzung mit der Oper. Er hatte sich noch vor der russischen Erstaufführung mit dem neuen Werk befaßt und empfahl es Merellis Operntruppe in einer Rezension vom 19. Dezember 1873 zur Aufführung⁷. Auch wenn Čajkovskij sich 1877/78 während der Konzeption des *Evgenij Onegin* abfällig über *Aida* geäußert hat, war er doch keineswegs blind für die Qualitäten dieser Oper, derer er später in der Beschreibung seiner Konzertreise ins Ausland 1888 nochmals lobend gedachte⁸.

Das "pezzo concertato" im zweiten Bild des II. Akts von *Aida* ist in ein großes Massentableau eingebaut, die Siegesfeier der Ägypter. Unter den äthiopischen Kriegsgefangenen erkennt die Sklavin Amneris ihren Vater, Amonasro. Mit einem Aufschrei stürzt sie auf ihn zu. Es folgt ein erregter Choreinwurf. Amonasro tritt vor und wendet sich an den König.

6 Die Aufmerksamkeit des Komponisten gilt hier besonders der Verselbständigung der Einzelstimmen, die durch unterschiedliche rhythmische Profile voneinander abgegrenzt werden. Zugleich wird das Ensemble zum Ort einer simultanen Aktion, ja, zum Knotenpunkt der Handlung. Erinnerung sei an das Quartett im III. Akt von *Rigoletto* sowie an das Quartett im II. Akt von *Otello*, in dessen Verlauf Jago Emilia das Taschentuch Desdemonas ablistet — ein wesentliches Requisite seiner Intrige.

7 P.I.Čajkovskij, *Muzykal'no-kritičeskie stat'i*, Moskau 1953, S. 354.

8 Vgl. ebenda.

Giuseppe Verdi, *Aida*, II. Akt, 2. Bild, Finale

Andante sostenuto

1-18	A	Amonasro	Bericht
19-26	B ¹	Amonasro	Bitte um Nachsicht
26-34	B ²	Aida, Sklavinnen	Wiederholung der Bitte
34-41	C	Ramphis und Priester (Aida, Sklavinnen)	fordern Unnachgiebigkeit
42-48	D	Aida, Amneris, Amonasro, Ramphis, König, Priester, Sklaven, Volk	Entwicklung / erste Steigerung
48-55	E	Radames (Quintett, 3 Chöre)	beobachtet Aida
56-63	F	Tutti	zweite Steigerung
63-83	B ³	Tutti	dritte Steigerung
84-89	Coda	Tutti	

Aus einem vorangestellten rezitativischen Abschnitt entwickelt sich ein erster Andante-Teil (A), der von einem deklamatorischen Gestus geprägt ist, so daß sich ein unmerklicher Übergang aus der Szene ergibt. Erst dann folgt eine klassische Melodiestrophe (B¹), die nach dem bekannten Modell in größerer Besetzung wiederholt wird (B²). Indem Amonasro und seine Tochter den König um Nachsicht gebeten haben, setzt sich im "pezzo concertato" der Kommunikationsvorgang fort. In Teil C wendet sich auch der Oberpriester Ramphis mit seinem Plädoyer gegen den Äthiopier an den König. Radames' Strophe (E) stellt demgegenüber ein kontemplatives Aparte (Beiseitesprechen) innerhalb des Ensembles dar. Die thematisch und tonartlich deutlich voneinander abgesetzten Abschnitte bilden so eine lange Kette und ersetzen die ehemalige "Groundswell"-Sektion mit ihrer einfachen Wiederholung ebenso wie die floskelhaft ausbreitete Schlußbildung. Einen Bogen schafft die Reprise des B-Teils (B³), die zu einer großen Steigerung geführt wird.

Čajkovskij's erste Oper, *Voevoda* (1869), zeigt in ihrer oft recht ungeschickten Anlage, wie schwer es für einen russischen Debütanten war, ohne ein Netz bewährter musikdramatischer und librettistischer Konventionen ein "funktionierendes" Bühnenwerk zu schreiben. Worüber ein italienischer Komponist leicht verfügen konnte, bedurfte in der russischen Oper eines eigenständigen Aneignungsprozesses. Nicht zufällig blieb Čajkovskij der einzige russische Komponist, der Ensembles nach italienischem Muster in seinen Opern nachzuschaffen versuchte. Insofern ist es als technischer Fortschritt anzuerkennen, wenn in Čajkovskij's zweiter erhaltener Oper, *Opričnik* (1874), erstmals – im III. Akt – ein Concertato-Finale vorliegt, das ähnlich wie das angeführte Beispiel aus Verdis *Aida* die italienische Form in ein aufwendiges Massentableau französischer Prägung integriert.

Die Gesamtanlage des Finales entspricht der kompletten vierteiligen Form: nach einer langen Szene mit Chören und wechselnden Auftritten taucht Andrej in einer Gruppe von Opričniki (Leibtrabanten Ivans IV.) auf. Unerwartet stößt er auf seine Mutter, die ihn zur Rede stellt und verlangt, er solle sich von der ihr verhassten Truppe lösen. Die Opričniki dagegen erwarten von Andrej, daß er sich ostentativ von seiner Mutter lossagt, wie er es kurz zuvor geschworen hat. Unentschlossen zwischen zwei Fronten stehend, provoziert Andrej die Verfluchung durch seine Mutter. Ein langsamer Ensemblesatz drückt das Grauen aller Anwesenden aus. Ein kurzer kinetischer Teil bringt dann eine neue Wendung: Basmanov schlägt vor, den Konflikt dadurch zu lösen, daß man sich an den Zaren wendet und ihn bittet, Andrej aus der Opričnina zu entlassen. Der Akt endet in einer chorischen Stretta mit dem Ruf "Zum Zaren!".

P.I.Čajkovskij, *Opričnik*, III. Akt, Finale

Andante non tanto

1-8	A ¹	Tenor	
9-17	A ²	Quartett	
18-32	A'		"Kanon"
33-48	B ¹	Quartett / Chor	Einsatz Sopranthema Versuch eines "groundswell"
49-66	B ²		Wiederholung und Steigerung
66-71	A"	Chor	
72-75	D		"A-cappella-Teil"
76-79	A"	Tutti	
80-86	E	Schlußkadenz	

Die Anlage des "pezzo concertato" erinnert an das ältere italienische Modell: Die erste Solostrophe wird vom Quartett wiederholt. Mit dem Einsatz des Soprans folgt ein kontrastierender B-Teil, der wiederholt wird. Der Versuch, hier einen "groundswell" zu entwickeln, dürfte freilich aus italienischer Perspektive als nicht ganz geglückt erscheinen; kurze, durch den responsorischen Wechsel von Chor und Solisten zusätzlich fragmentierte Phraseneinheiten lösen einander ab, ohne daß sich ausgreifende Melodiebögen entfalten könnten. Stattdessen bemüht sich der Komponist, den Eintritt des Sopranthemas durch einen gewaltigen Spannungsaufbau vorzubereiten. Er erreicht dies durch den über 32 Takte hinweg gehaltenen Baßton d und den Überleitungsteil A', der durch gegeneinander verschobene Einsätze des Motivkopfs A einen dichten, imitatorischen, fast kanonartigen Charakter erhält. Die bis dahin schweifenden Harmonien verdichten sich hier mehr und mehr zu einem dominantischen Akkord auf der Stufe d, der sich in der ersten Kadenz des Ensembles zum g-Moll des B-Teils auflöst. Ein Denken in größeren, formstiftenden harmonischen Bezügen tritt so an die Stelle der Melodiestrophe, die das entscheidende Bezugssystem für das italienische "pezzo concertato" darstellt. Zugleich orientiert sich Čajkovskij

offensichtlich an einem nichtitalienischen Vorbild, nämlich dem Kanon aus dem ersten Bild von Mihail Glinkas Oper *Ruslan i Ljudmila* (1837-42), der einen ganz ähnlichen durchgehenden Baßton jeweils auf dem zweiten Schlag des Dreivierteltaktes aufweist⁹. Parallelen weisen auch die Instrumentation sowie die Behandlung der Singstimmen auf, die in beiden Stücken einen auffälligen Rhythmus besitzen (punktierte Sechzehntel) und im Tonhöhenverlauf deutlich vom harmonischen Satz abgeleitet sind.

Als Neuerung gegenüber dem Donizettischen Typus erscheint die Konzeption einer (verkürzten und veränderten) Reprise des A-Teils, wie sie auch in Verdis *Aida* begegnet. Der Motivkopf von A, der hier verarbeitet ist, erfährt mit seiner musikalischen auch eine semantische Umdeutung. Denn während Andrej, Natalja, ihr Vater und Basmanov im Verlauf des "pezzo concertato" in ihren fast gleichlautenden Achteilern das Gefühl einer unheilvollen Verstrickung, das Befangensein in einem Alptraum artikulierten, spricht der Chor nun mit einem eigenen Vierzeiler eine kollektive Drohung gegen Andrej aus. Der Komponist reagierte damit sensibel auf das einzige variative Moment, das der Librettotext innerhalb des "pezzo concertato" bereitstellt.

Das im *Opričnik* realisierte "pezzo concertato" wurde für Čajkovskij zu einer Arbeitsgrundlage, auf die er in seinen folgenden Opern in mancherlei Hinsicht zurückgreifen konnte. Im III. Finale der *Orleanskaja deva* (1878/79) ergibt sich die Plazierung eines ganz ähnlichen Ensembles zwanglos aus der dramaturgischen Anlage des Schillerschen Stücks. Das Bild, das die Krönung Charles' VII. in Reims darstellt, kulminiert in der Anklage Johannas durch ihren Vater. Aufgefordert, sich angesichts der Beschuldigung, sie stehe mit teuflischen Mächten im Bunde, zu rechtfertigen, bleibt sie stumm. Erschrocken kommentiert der Chor dieses Schweigen mit einem Einwurf. Wie im *Opričnik* leitet ein langer Bläserakkord in das Aparte des Ensemblesatzes über.

P.I.Čajkovskij, *Orleanskaja deva*, III. Akt, Finale

Adagio

1-9	A ¹	Tenor	
10-17	A ²	Quartett / Chor	
18-45	B	Septett / Chor	Einsatz (Mezzo-) Sopran erste großflächige Steigerung in Anlehnung an das "groundswell"-Prinzip
45-56	C	Quartett – Chor Septett – Chor responsorisch	"A-cappella-Teil" Gebet
56-64	D	Tutti	Gebet; zweite Steigerung
65-70	C'	Schlußkadenz	Gebet

⁹ Nachweise über frühere Opernkanons finden sich bei Winfried Kirsch, *Zur musikalischen Konzeption und dramaturgischen Stellung des Opernquartetts im 18. und 19. Jahrhundert*, in: *Die Musikforschung* 27 (1974), S. 186-199.

Auch hier beginnt das "pezzo concertato" mit einer Solostrophe des Tenors, die vom Quartett wiederholt wird. Dann folgt ohne Überleitung, aber durch Takt- und Tonartwechsel als direkter Kontrast angelegt, ein zweites Thema, dessen Melodie Johanna anvertraut ist. In diesem seltenen Moment, der einen Blick in das Innere der nach außen hin stummen Jungfrau gewährt, gelingt Čajkovskij nun auch eine große, sequenzierende Steigerung, wie sie für seine Romanzen und Arien charakteristisch ist. Trotz des Verzichts auf eine Wiederholung läßt sich diese Sektion mit ihrem sorgfältig angepeilten Höhepunkt als Versuch eines russischen "groundswell" deuten. Die Schlußgestaltung ist diesmal nicht zyklisch, sondern nutzt die religiöse Akzentuierung des zweiten Vierzeilers, mit dem die Anwesenden Gott um Einsicht in die wahren Zusammenhänge bitten. Die obligatorische A-cappella-Sektion wird auf diese Weise geschickt zu einem Gebet umgedeutet, das erneut zu einer kleinen Bogenform ausgearbeitet ist.

Ebenso wie sich Čajkovskij einen ihm gemäßen Typus des "pezzo concertato" erarbeitete, deutete er die Tradition auf seine eigene Art um. Die Tatsache, daß im Concertato-Finale der *Orleanskaja deva* eine Stretta fehlt und der Akt stattdessen mit einer rituellen Szene schließt, mag sich auf eine ähnliche Tendenz bei Verdi zurückführen lassen. Ungewöhnlich ist jedoch, was sich im Finale des ersten Bildes im II. Akt von *Evgenij Onegin* (1877/78) ereignet: Statt der "normalen" Abfolge von kinetischem Teil (1), "pezzo concertato" (2), kinetischem Teil (3) und Stretta (4) ergibt sich die Folge Szene (1), langsames Ensemble (2) und rasches Ensemble (4), in das szenisch-dialogische Elemente (+3) eingebaut sind. Das heißt, der kontemplative langsame Teil kippt unvermittelt in einen Chorsatz um, der einerseits handlungsorientiert-kinetisch und andererseits insofern als Stretta deutbar ist, als er nach einigen dialogischen Zwischentakten eine verkürzte Wiederholung (C²) aufweist.

P.I.Čajkovskij, *Evgenij Onegin*, II. Akt, 1. Bild, Finale

Nr. 15 Mazurka und Szene

(1) Szene

Nr. 16 Finale

1-2	(2)	Recitativo		Lenskij
3-6		Andante	A	Lenskij
7-11			A'	Lenskij-Onegin-Tat'jana
12-15			B	Tat'jana-Ol'ga-Larina-Onegin-Chor
16-19			A"	Lenskij
20-42	(4)	Allegro vivo	C ¹	Quintett-Chor
43-60	(+3)	Meno mosso		Dialog Onegin-Lenskij
61-71	(4)	Tempo I	C ²	Chor
72-79	(+3)			Dialog Lenskij-Ol'ga
80-96			C'	Nachspiel

Auch in Čajkovskijs *Mazepa* (1881-83) wird in der Streitszene des I. Akts – der Typus des Concertato-Finales ist hier an eine unkonventionelle Position gerückt, wie es in der italienischen Oper nicht denkbar wäre – eine vergleichbare Umdeutung der traditionellen statischen und kinetischen Anteile des Finales vorgenommen. Dieser Wandel steht offenbar im Zusammenhang mit einer Umfunktionierung des langsamen Ensemblesatzes selbst. So sind ähnlich wie bei Verdi in *Evgenij Onegin* und *Mazepa* die ersten Strophenteile des "pezzo concertato" als Repliken unmittelbar in den vorangehenden Dialog eingebunden.

Betrachten wir zunächst das Beispiel in *Evgenij Onegin*. Der Streit zwischen Onegin und Lenskij kulminiert in einer erregten Szene, auf deren Höhepunkt ein verzweifelter Aufschrei der Gastgeberin Larina zu hören ist. Lenskij's Replik "V vašem dome kak sny zoloty" ('In ihrem Haus vergingen meine Kinderjahre wie gold'ne Träume') greift die zwei Schlußtöne von Larinas Motiv unmittelbar auf (Recitativo) und spinnt sie melodisch fort. Ganz unmerklich entsteht damit aus der Szene ein Arioso mit regelmäßig gefügten Perioden. Es ist eine zwar ins Lyrische ausgreifende, aber nicht minder scharfe, auf Ol'ga und Onegin gemünzte Anklage, mit der sich Lenskij gegen Larinas Beschwichtigungsversuch auflehnt. Seine drei vierzeiligen Strophen heben sich metrisch deutlich von den bloß kommentierenden Texten der anderen Beteiligten ab. Stehen diese im gewöhnlichen vierfüßigen Jambus, so zeichnet sich Lenskij's Text durch einen vierfüßigen Anapäst aus, der musikalisiert den Zwölfachteltakt ergibt, welcher das gesamte "pezzo concertato" prägt. Nachdem im knappen Mittelteil (B), in dem Tat'jana die Melodie übernimmt, die Erinnerung an das vom Sopran angeführte Gegen Thema aufgerufen wird, schließt das insgesamt nur neunzehn Takte umfassende Ensemble mit einer Reprise von Lenskij's Anfangsteil. Ganz wie in einem Arioso wird die Ausgangsform abgewandelt und zu einer melodischen Steigerung geführt. Insgesamt erweist sich dieses Ensemblestück also eigentlich als ein Arioso "con pertichini"¹⁰. Überdies vermittelt es keineswegs einen kontemplativen Stillstand des Geschehens, sondern löst mit Lenskij's neuerlichen Anschuldigungen – er nennt Ol'ga einen bösen Dämon – nach Art eines kinetischen Teils des italienischen Finales die Empörung des Kollektivs aus, die sich in einem strettaartigen Chor entlädt.

Das Beispiel aus *Mazepa* ist zwar wieder deutlich nach Čajkovskij's ursprünglichem "pezzo concertato"-Modell konstruiert, doch ist die Anfangsreplik Kočubejs ebenfalls eine direkte Antwort auf Mazepas Forderung, Kočubejs Tochter Marija zur Frau zu erhalten. Der Gestus der Anklage und Empörung wird bei der Wiederholung der Anfangsstrophe vom Ensemble aufgegriffen. Mazepa schaltet sich sodann mit einer gleichsam rezitativischen Replik (A') direkt in den Kommunikationsvorgang ein. In dem kontrastierenden B-Teil tritt dagegen mit Marijas Stimme ein reflektierendes Moment hinzu. Nach einer als Anrede an den Gegner konzipierten Replik Kočubejs (A") kulminiert der Widerstand gegen den Hetman Mazepa in einem massiven Unisonogesang, einer wörtlichen Reprise von Kočubejs A-Teil. Ähnlich wie in *Evgenij Onegin* löst dieses Beharren auf einer feindlichen Haltung die Eskalation des Konflikts in einem raschen Chorsatz aus.

¹⁰ 'Mit kleinen Einwüfen' weiterer Sänger.

P.I.Čajkovskij, *Mazepa*, I. Akt, 6. Szene

Andante

1-10	A ¹	Kočubej	Anklage
11-23	A ²	Terzett/Chor	
23-25	A'	Mazepa/Chor	Überleitung durch Replik Mazepas
26-42	B	Sextett/Chor	Einsatz Sopran; kontemplatives Aparte Steigerung
42-45	A"	Kočubej	Überleitung durch Replik Kočubejs
46-59	A ³	Quintett/Chor	Unisono; kollektive Anklage

Insgesamt stellt sich Čajkovskij's Umgang mit dem "pezzo concertato" als eine tiefgreifende Umdeutung dar. Für Čajkovskij, dem die vor allem librettistisch kodifizierten Konventionen italienischer Opernformen nicht vertraut gewesen sein dürften, präsentierte sich das "pezzo concertato" nicht primär als Baustein einer unverrückbaren "solita forma", sondern als Träger bestimmter musikalischer Merkmale. Von musikalischen Beobachtungen ausgehend, versuchte er zu einer stringenteren Form zu gelangen. Dies war für ihn die dreiteilige Liedform, die in *Opričnik* und *Orleanskaja deva* die leicht konventionell wirkenden Schlußformeln des "pezzo concertato" ersetzt und in *Evgenij Onegin* und *Mazepa* schließlich das gesamte Ensemble zu einer Einheit zusammenschweißt. In den letztgenannten Opern verliert zudem nicht nur der Text des "pezzo concertato" die gewohnte regelmäßige Strophenform; auch musikalisch wird aus einem selbständigen vokalen Kabinettstück eine Art langsame Introduction, die den Beginn einer erregten Chorszene vorbereitet.

Der Typus des italienischen "pezzo concertato" verblaßt in Čajkovskij's Operschaffungen mehr und mehr und wird in den späteren Opern *Čarodejka* (1885-87), *Pikovaja dama* (1890) und *Iolanta* (1891) vollständig aufgegeben. Allerdings kann man beobachten, daß der langsame mehrstimmige Satz an anderen Stellen auftaucht, nämlich meist im Rahmen der Exposition. Festgehalten wird hier eine schicksalhafte Figurenkonstellation, die musikalisch vorzugsweise durch ein polyphones Stimmengewebe oder auch durch einen Kanon vermittelt wird. Beispiele findet man im Quartett des ersten Bildes von *Evgenij Onegin*, im Kanon Lenskij-Onegin der Duellszene in derselben Oper sowie im Quintett und kanonartigen Duett Eleckij-German des ersten Bildes von *Pikovaja dama*. Zugleich wird der temporäre Stillstand des Zeitflusses durch ostinate Begleitrythmen oder einen Orgelpunkt im Baß akzentuiert – Verfahren, die Čajkovskij bereits im "pezzo concertato" des *Opričnik* erprobt hatte.

Unter diesen "kontemplativen Ensembles"¹¹ weist dasjenige der *Čarodejka* deutlich abweichende Merkmale auf. Das wenig bekannte Stück sei daher am Schluß dieses Beitrags besonders in den Blick genommen. Bemerkenswert ist das Ensemble im ersten Tableau bereits durch seine Besetzung mit zehn Solisten und Chor. Sodann beschränkt sich Čajkovskij in diesem "Dezimett" auf einen A-cappella-Satz und befreit sich damit vom Ballast des Orchesters. (Gerade der orchestrale Satz steht in seinen "pezzi concertati" nicht immer in einem idealen Verhältnis zu den Singstimmen.) Ungewöhnlich ist schließlich die dramaturgische Funktion des Dezimetts. Die latente Spannung der Szene – die Wirtin Nastasja hat einen schlechten Ruf; der Fürst, angestachelt, in ihrer Schenke nach dem Rechten zu sehen, ist von ihr bezaubert und schenkt ihr einen Ring – löst sich im Ensemble in ein Gefühl des Dankes, der Erleichterung und der Beglückung auf. Musikalisch verzichtet der Komponist hier auf die bekannte strophische Anlage mit solistischem Beginn und kontrastierenden Teilen. Das Ensemble besteht nur aus einer einzigen "Groundswell"-Sektion, in der sich aus kurzen Phraseneinheiten eine breite, von Nastasja dominierte melodische Steigerung entwickelt. Diese "Geburt der Melodie" greift auf die zentrale Duettszene im III. Akt voraus, in deren Mittelpunkt ebenfalls die melodische Charakterisierung von Nastasjas integrer und – im umfassenden Sinne des Wortes – schöner Persönlichkeit stehen wird. Im Ensemble der Introduction kristallisiert sich so erstmals das Thema, das Čajkovskij in dieser Oper gefesselt hatte; man könnte es als den Versuch eines spezifisch russischen Belcanto bezeichnen. Eine Voraussetzung dafür war Čajkovskijs langjährige Beschäftigung mit den vokalen und formalen Möglichkeiten der italienischen Oper.

¹¹ Den Begriff hat Carl Dahlhaus in verschiedenen Beiträgen diskutiert, vgl. *Über das "kontemplative Ensemble"*, in: Opernstudien. Anna Amalie Abert zum 65. Geburtstag, hg. von Klaus Hortschansky, Tutzing 1975, S. 189-195; und *Dramaturgie der italienischen Oper*, in: Geschichte der italienischen Oper, Band 6, hg. von Lorenzo Bianconi und Giorgio Pestelli, Laaber 1992, S. 94 ff. und 131 ff.