

# Tschaikowsky-Gesellschaft

## Mitteilungen 8 (2001)

S. 123-190

Čajkovskij und das Volkslied (B. I. Rabinovič [1963], aus dem Russischen von Irmgard Wille, herausgegeben von Thomas Kohlhasse)

Abkürzungen, Ausgaben, Literatur sowie  
Hinweise zur Umschrift und zur Datierung:

[http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index\\_htm\\_files/abkuerzungen.pdf](http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_htm_files/abkuerzungen.pdf)

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

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

ISSN 2191-8627

# Čajkovskij und das Volkslied

B. I. Rabinovič (1963)

Aus dem Russischen von Irmgard Wille  
Herausgegeben von Thomas Kohlhase

## I. VORBEMERKUNGEN DES HERAUSGEBERS

Der vorliegende Beitrag ist die vollständige und revidierte deutsche Fassung des kleinformatigen, 160 Seiten umfassenden Büchleins *P. I. Čajkovskij i narodnaja pesnja. Izbrannye otryvki iz pisem i statej* (Čajkovskij und das Volkslied. Ausgewählte Auszüge aus seinen Briefen und Schriften), das B. I. Rabinovič zusammengestellt und 1963 im Staatlichen Musikverlag, Moskau, in der Reihe *Russkaja klassičeskaja kritika* herausgegeben hat<sup>1</sup>. Die Zitate aus Čajkovskijs Briefen und Schriften wurden zum großen Teil schon vorhandenen deutschen Übersetzungen entnommen (zum Beispiel: "Teure Freundin"; "LebenTsch."; "Musikalische Essays"<sup>2</sup>; Übersetzung der Briefe Čajkovskijs 1848-1882 nach ČPSS V-XI sowie des Briefwechsels ČM von Louisa von Westernhagen, unveröffentlichte Typoskripte aus den 1960er Jahren in der Universitätsbibliothek Tübingen; die anderen Texte sowie die Einführung<sup>3</sup> von B. I. Rabinovič hat Irmgard Wille für diesen Beitrag neu übersetzt. Vom Herausgeber ergänzte Anmerkungen sind nicht besonders gekennzeichnet, ebenso wie andere Zusätze, ergänzte ganzseitige Notenbeispiele sowie Hinweise auf Fundstellen in ČPSS.

Die Anlage der russischen Ausgabe wurde beibehalten, doch wurden die vollständigen bibliographischen Angaben zu Literatur und Ausgaben aus praktischen Gründen aus der Einführung und der Werkliste herausgenommen und in eigenen Verzeichnissen am Ende des Beitrags nachgestellt; die bibliographischen Angaben in der deutschen Fassung von Einführung und Werkliste beschränken sich daher auf Autorennamen bzw. Kurztitel und Seitenangaben. Solche Publikationen, die im allgemeinen Verzeichnis der Abkürzungen und der Literatur am Ende des Heftes genannt werden, entfallen im Literaturverzeichnis am Schluß dieses Beitrags.

## II. EINFÜHRUNG

Will man die Volksverbundenheit von Čajkovskijs Schaffen ergründen, sind vor allem seine eigenen Äußerungen hilfreich; sie werden in der vorliegenden Publikation dokumentiert und können wesentlich zur Beurteilung der Schaffensweise Čajkovskijs, seiner ästhetischen Vorstellungen sowie der Bedeutung des Volksschaffens für die Kunstmusik beitragen.

Das weise, ungekünstelte, bald eindringlich lyrische, bald begeisternd fröhliche Volkslied begleitete Čajkovskij sein ganzes Leben lang. Oftmals unsichtbar für die Umgebung, nährte es wie eine lebendige Quelle das Schaffen des Komponisten.

<sup>1</sup> Drei ähnliche Bändchen (im Hochformat von ca. 15 x 11 cm) mit thematischen Auszügen aus Čajkovskijs Briefen und Schriften waren 1952 in der gleichen Reihe, im selben Verlag (dem Staatlichen Musikverlag, Moskau - Leningrad), und mit demselben Untertitel (*Izbrannye otryvki iz pisem i statej*) erschienen: *P. I. Čajkovskij o kompozitorskom masterstve* (P. I. Čajkovskij über das Kompositionshandwerk), *P. I. Čajkovskij ob opere* (P. I. Čajkovskij über die Oper), *P. I. Čajkovskij o programnoj muzyke* (P. I. Čajkovskij über die Programmmusik), sämtlich hg. von I. F. Kunin. Offenbar gibt es noch einen weiteren Band, der uns aber nicht vorliegt: *Čajkovskij o Rossii i russkoj kul'ture* (Čajkovskij über Rußland und die russische Kultur), Moskau 1961; B. I. Rabinovič erwähnt ihn in seiner Einführung, siehe unten.

<sup>2</sup> Siehe Verzeichnis der Abkürzungen und der Literatur am Ende des Heftes.

<sup>3</sup> In der deutschen Fassung der Einführung wurden aus Gründen der Übersichtlichkeit und besseren Orientierung gliedernde Zwischentitel ergänzt.

## Čajkovskijs Berührung mit dem russischen Volkslied

Das Lied fand früh Eingang in das Leben des begabten Jungen. Welche Volkslieder Čajkovskij in seiner Kindheit zu hören Gelegenheit hatte, darüber wissen wir wenig. Aus den Erinnerungen der Französin Fanny Dürbach (siehe unten, III., Textauszug Nr. 30), der geliebten Erzieherin des kleinen Petja und seiner Geschwister in Votkinsk (Ural)<sup>4</sup>, kann man schließen, daß unter den Fenstern des elterlichen Hauses oft unwiederholbar schöne lyrische Lieder erklangen und daß man in der Familie des späteren Komponisten diese Lieder liebte und schätzte. ("Niemand von Euch legte sich dann schlafen", erinnert sich Fanny Dürbach.) Es besteht kein Zweifel daran, daß diese Lieder einen großen Einfluß auf die empfängliche Seele des Jungen hatten. Čajkovskijs Neffe Jurij L. Davydov berichtet in seinen "Aufzeichnungen über P. I. Čajkovskij"<sup>5</sup> von den Erinnerungen der Jugendfreundin Amalija V. Šobert<sup>6</sup>, in denen es heißt, "wie begeistert er von den Liedern war, die Arbeiter der Votkinsker Fabrik vor sich hinsangen" und "daß er diese Lieder auf dem Klavier nachspielte und seine Begleitung dazu schrieb" (VČ 1962, S. 52). Im Jahre 1851 schrieb Čajkovskij aus Petersburg über einen Spaziergang in Alapaevsk (Gouvernement Perm), wo er ein Jahr zuvor gewesen war: "Ich erinnere mich an den Chor der Bauern, ich erinnere mich an das Orchester von Ekaterinburg" (ČPSS V, S. 35). Die Erinnerungen an sein Vaterhaus waren dem Jungen damals noch hundertmal teurer, weil er sich in der Hauptstadt (als Zögling der Petersburger Rechtsschule) wie ein Verbannter fühlte. Zweifellos hegte und belebte Čajkovskij diese Eindrücke ständnig in seiner Erinnerung, und sie blieben in seiner Seele für viele Jahre erhalten.

Etwa fünfzehn Jahre lang, in den 1850er und 1860er Jahren, gibt es keine dokumentarische Zeugnisse darüber, wie Čajkovskij Volkslieder hörte. Nur einzelne Fakten, hier und da verstreute Sätze (siehe Textauszüge Nr. 31 und 43 sowie die schon genannten "Aufzeichnungen" seines Neffen Jurij L. Davydov, S. 53) lassen erraten, daß sich Čajkovskij bis zu seinem Eintritt ins St. Petersburger Konservatorium weiterhin für das Volkslied interessiert. Das wird auch durch einige seiner in der Konservatoriumszeit entstandenen Kompositionen bestätigt, in denen er Volkslieder verwendet, zum Beispiel im Quartettsatz B-Dur und in der Ouvertüre *Groza* ("Das Gewitter", nach Aleksandr N. Ostrovskij). Nachdem Čajkovskij den Weg des Berufsmusikers eingeschlagen hat, beginnt er die Lieder auf eine andere Weise aufzunehmen: Er genießt sie nicht mehr nur als Kunstwerke des Volkes, sondern sieht in ihnen auch Material für seine künftigen Werke (siehe Textauszug Nr. 32).

Eine außerordentliche Rolle in der Entwicklung der sich schnell entfaltenden kompositorischen Begabung Čajkovskijs spielten die Moskauer Jahre 1866-1877. Zu den schöpferischen Höhepunkten dieser Jahre, *Evgenij Onegin* und 4. Sinfonie, gelangte der Komponist nicht nur durch Talent und Technik. Tiefgehend, wenn auch nicht für alle bemerkbar, war seine Bildung in Fragen der musikalischen Sprache des Volkes. In die genannten Jahre fallen auch etliche der wichtigsten Äußerungen Čajkovskijs über das Volkslied in seinen Zeitungsartikeln und in Briefen sowie eine große Zahl von Volksliedzitataten in seinen Werken.

Die Bedingungen für die Präsenz des Volkslieds unterschieden sich im 19. Jahrhundert wesentlich von denen, an die wir uns jetzt gewöhnt haben. Volkslieder überschwemmten geradezu die Straße und Plätze selbst der großen Städte. Sie erklangen überall. Čajkovskij hörte sie in Moskau und an den Lieblingsorten der Moskauer in der Umgebung der Stadt wie in Mazilov (bei Kuncovo) und auf den "Sperlingsbergen". Da er kein "vorsätzlicher Sammler von Volksliedern" war (wie er selbst betonte), notierte er sie, sozusagen nur für sich, am Kujuk-Ufer, in den Dörfern bei Moskau usw.

"Die Moskauer Liebhaber des Volksgesangs brachten [...] in dessen verschiedenen 'Heimstätten', besonders auf zahlreichen Spaziergängen, in Schenken, Herbergen usw. [...]"

<sup>4</sup> Čajkovskijs Vater, der Bergbauingenieur Il'ja Petrovič Čajkovskij (1795-1880) war 1837-1848 Chef der staatlichen Kamsko-Votkinsker Eisenhütten.

<sup>5</sup> Originaltitel und Nachweis siehe unten, VI., Literaturverzeichnis.

<sup>6</sup> 1841-1912, Cousine des Komponisten (Tochter seiner Tante Elizaveta A. Šobert, geb. Assier, einer jüngeren Schwester seiner Mutter).

auch den Moskauer Musikern nicht nur die Liebe zu aufgeschriebenen Melodien bei [...] sondern auch zu der lebendigen Intonation, die sich in der Ausführung durch begabte Volkssänger und in der Sangbarkeit dem Gehör nach [...] in verschiedene Intonationen ergoß", schrieb B. V. Asaf'ev. "Das beobachtende Gehör des Komponisten wandte sich der Auswahl alter authentischer Vorbilder in Moskau und im Moskauer Bereich zu; denn das Lied und das Musizieren im Volk standen in dieser Zeit noch in großer Blüte. Das begierig aufnehmende Gehör Čajkovskijs traf vom Beginn der 1860er Jahre an diese vielgestaltige Blüte des Liedes buchstäblich auf den Moskauer Straßen. Aleksandr D. Kastal'skij<sup>7</sup> [...] und] Nikolaj D. Kaškin<sup>8</sup> erzählten mir, was das geschaffene, nicht in seinen archaischen Schichten erstarrte Volkslied sozusagen in Wirklichkeit war – in seinen lebendigen, äußerst vielgestaltigen Intonationen und dazu noch neben der überall klingenden melodischen russischen Sprache [...] Die fortschrittliche künstlerische Intelligenz in Moskau saugte durch die Wiedergeburt des Liedes die Säfte des Lebens aus – das Gefühl der Wirklichkeit im Volk. Čajkovskijs Glück war es, daß er gleich nach dem Abschluß des Petersburger Konservatoriums Ende 1865 Anfang 1866 nach Moskau kam und in die großen 1860er Jahre inmitten der mächtigen Entfaltung der russischen künstlerischen Kräfte in der Umgebung des Frühlingshochwassers des Volkslieds hineingeriet [...] Hier gewann auch Čajkovskijs Melos seine Lebenskräfte." (Asaf'ev II, S. 160 f.)

In Moskau ging der 25jährige Musiker in der Atmosphäre der Liebe zum russischen Volkslied auf. Im Kreise der engen Moskauer Freunde des Komponisten kannte man es gut und schätzte man es hoch. Unter ihnen waren der unermüdliche Musikaufklärer Nikolaj G. Rubinštejn, Pianist und Dirigent, Direktor des Moskauer Konservatoriums, und der ausgeglichene und scharfsinnige Nikolaj D. Kaškin. Eine rührende Anhänglichkeit an den jungen, bezaubernden Komponisten hegte der hervorragende Künstler des Malyj teatr<sup>9</sup> und ständige Besucher des Künstlerzirkels Prov M. Sadovskij<sup>10</sup>, ein feinsinniger Interpret des russischen Liedes. Vergessen darf man auch nicht die sehr eigenwillige schöne Seele eines der ersten Theoretiker des Volkslieds, Vladimir F. Odoevskij<sup>11</sup>.

Besondere Bedeutung für Čajkovskij hatte die herzliche Freundschaft mit dem großen Dramatiker Aleksandr N. Ostrovskij, einem bemerkenswerten Kenner des russischen Liedes, besonders des Moskauer und des Wolgaer Liedes.

Die künstlerischen Kontakte und Čajkovskijs stehen ganz unter dem Zeichen des Volkslieds. In der Ouvertüre *Groza* (Das Gewitter), die entstanden ist, bevor Čajkovskij und Ostrovskij sich persönlich kennenlernten, führte der Komponist ein Volkslied ein, um die lichte Kindheit und Jugend Katerinas darzustellen<sup>12</sup>. Im Jahre 1868 schreibt Čajkovskij auf ein von Ostrovskij vorgeschlagenes Sujet, ein eigenes Drama, die Oper *Voevoda*. Der Einleitungsschor der Oper<sup>13</sup> ist das von Ostrovskij übermittelte Lied *Utuška* (Das Entchen)<sup>14</sup>. Im

<sup>7</sup> 1856-1926, Schüler Čajkovskijs und Taneevs am Moskauer Konservatorium, das er 1882 absolvierte; komponierte vor allem geistliche und weltliche Chormusik, wurde 1887 Klavierlehrer, 1901 Chorleiter und 1910 Direktor der Sinodalschule (diese wurde 1918 zur Volkschorakademie umgewandelt und 1923 mit dem Moskauer Konservatorium vereinigt, wo Kastal'skij im gleichen Jahr Professor für Chorgesang wurde – nach der Revolution hatte er Massenlieder zu komponieren begonnen).

<sup>8</sup> 1839-1920, Musikkritiker, Musikhistoriker und -theoretiker, 1863-1894 Professor am Moskauer Konservatorium, mit Čajkovskij befreundet, schrieb eine Reihe von Erinnerungen an ihn (siehe zum Beispiel KaškinV bzw. KaschkinE), Widmungsträger von Čajkovskijs Romanze op. 6 Nr. 2.

<sup>9</sup> Das "kleine Theater", ganz der Nähe des Bol'shoj teatr (also des "Großen Theaters" für Oper und Ballett), war (und ist) das dramatische Theater, die wichtigste Sprechbühne Moskaus.

<sup>10</sup> 1818-1872, wirkte 1839-1872 am Malyj teatr und war ein naher Bekannter Čajkovskijs in dessen Moskauer Jahren und ein Bewunderer seiner Musik.

<sup>11</sup> Der Schriftsteller und Komponist Fürst Vl. F. Odoevskij (1804-1869), mit Gogol', Ostrovskij und Puškin bekannt, Vor- und Mitkämpfer Glinkas und seiner Epoche, schrieb romantische Musiknovellen und Arbeiten über das russische Volkslied und den Kirchengesang. Er war einer der ersten Direktoren der Moskauer Abteilung der Kaiserlichen Russischen Musikgesellschaft.

<sup>12</sup> ČPSS 21, S. 5 ff. (T. 24 ff.).

<sup>13</sup> ČPSS 1 a, Nr. 1, S. 53 ff.

Lied der Mar'ja Vasilevna (später: Lied der Natal'ja in Čajkovskijs Oper *Opričnik*) fügte der Dramatiker der von dem Komponisten geschaffenen Melodie "Kosa l' moja" (Mein Zopf) die Worte "Solovuško v dubrovuške" (Nachtigall im Eichenwald) im Geiste des verbreiteten Volkslieds hinzu (nach: Laroš II, S. 98).

Im Jahre 1873 kommt es zur schöpferisch bedeutendsten Begegnung zwischen dem Dramatiker und dem Komponisten. Auf Ostrovskijs Wunsch schreibt Čajkovskij die Musik zu Ostrovskijs dramatischen Frühlingsmärchen *Sneguročka* (Schneeflöckchen). Der poetische und volkstümliche Stoff bedingte eine besonders ausgiebige Umwandlung der Folklore. Die Musik zu *Sneguročka* ist ganz vom Ton des Volkslieds durchdrungen. Die Hälfte der vierundzwanzig musikalischen Nummern basiert auf Volksliedmelodien. Einen Teil von ihnen fand Čajkovskij in dem kurz zuvor erschienenen Sammelband seines Schülers Prokunin. Nach den Erinnerungen Mihail M. Ippolitov-Ivanovs statt Čajkovskijs *Sneguročka* dem Dramatiker näher als die spätere Oper Nikolaj A. Rimskij-Korsakovs über dasselbe Sujet. "Mit besonderer Seelenwärme sprach Ostrovskij über Čajkovskijs *Sneguročka*-Musik, und er verheimlichte nicht, daß sie ihm als Volkstümpler näher stand".<sup>15</sup>

### Städtische Lieder

Unter den verschiedenartigen Liedern, die Čajkovskij in Moskau hörte, muß man besonders die städtischen Lieder erwähnen, weil ihre Intonationen in der Melodik des Komponisten zu hören sind. Die Beziehung zum städtischen Lied war bei den Rezipienten des 19. Jahrhunderts unterschiedlich. Einige sahen in seiner schnellen Verbreitung und seinem im Volk wachsenden Intonationseinfluß einen Verfall des Geschmacks und eine Bedrohung der nationalen Eigenart des ursprünglichen, "unvermischt reinen" russischen Liedes. Diese Anschauungen beeinflussten sogar die Sammelpraxis: In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verschwindet das städtische Lied fast völlig aus den Sammlungen; charakteristische Ausnahmen bilden die Sammlungen der Moskauer Vasilij P. Prokunin und Ju. N. Mel'gunov. Die Mitglieder des "Mächtigen Häufleins" zum Beispiel waren bestrebt, sich in ihrer Sammeltätigkeit auf das alte Bauernlied zu konzentrieren, das sie für altertümlicher und nicht durch neuere Einflüsse "verdorben" hielten.

Čajkovskij dagegen mied das städtische Lied keineswegs, das voller Gemüt die künstlerischen Bestrebungen des städtischen "Raznočinstvo"<sup>16</sup> zum Ausdruck brachte. Er lauschte ihm liebevoll und eignete es sich als einen integrierenden Teil des ihn umgebenden musikalischen Alltags an. Ein Beweis für Čajkovskijs Interesse an der städtischen romanzenartigen Lyrik und überhaupt am neueren russischen Lied sind die von ihm angefertigten Aufzeichnungen derartiger Lieder (siehe V., Notenanhang), aber auch die Tatsache, daß Čajkovskij eine städtische Fassung schon im Finale seiner 1. Sinfonie benutzte, dem ersten Volksliedfinale im Schaffen Čajkovskijs. (Es ist interessant, daß Nikolaj D. Kaškin seinen großen Freund sogar noch nach dessen Tod gegen mögliche Vorwürfe wegen seiner Hinwendung zu städtischer Thematik verteidigt; siehe unten, Textauszug Nr. 33).

### Čajkovskijs Volksliedsammlungen

In der ersten Hälfte von Čajkovskijs Moskauer Zeit erschien unter seiner Beteiligung eine Reihe von Volksliedsammlungen (ediert in ČPSS 61):

1) Kinderlieder auf russische und kleinrussische [= ukrainische] Weisen, zusammengestellt von Marija A. Mamontova<sup>17</sup>, Redaktion von Professor P. Čajkovskij, Band 1, Moskau

---

<sup>14</sup> Zehn Jahre später nahm Nikolaj A. Rimskij-Korsakov das "Entchen", das er von Čajkovskij übernommen hatte, in seine eigene Volksliedsammlung auf.

<sup>15</sup> Ippolitov-Ivanov, S. 65 f.

<sup>16</sup> Der nichtadeligen Intelligenzia.

<sup>17</sup> Geb. Ljalina, † 1904, Kinderpädagogin.

1872; Čajkovskij hat die Melodien harmonisiert. (Band 2, den er im Jahre 1877 vorbereitet hatte, wurde zu seinen Lebzeiten nicht publiziert, sondern ist zuerst 1949 erschienen.)

2) Russische Volkslieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, gesammelt und gesetzt von Vasilij P. Prokunin<sup>18</sup>, Redaktion von Professor P. Čajkovskij. Prokunin hat die Sammlung 1872 auf Čajkovskijs Rat hin angelegt; sie ist in zwei Heften 1872 und 1873 erschienen. Čajkovskij schätzte die Arbeit seines Schülers hoch (siehe Textauszüge Nr. 3 und 15). Bemerkenswert ist, daß sie eine Reihe städtischer Lieder enthält. Wie B. V. Asaf'ev schrieb, ist in der von Čajkovskij veranlaßten Sammlung "das Lied in der Tonsphäre der städtischen Folklore dieser Epoche" festgehalten.

3) Die größte, interessanteste und bis heute nicht genug gewürdigte Arbeit dieser Jahre ist die Sammlung "50 russische Volkslieder", die Čajkovskij 1868/69 für Klavier zu vier Händen gesetzt hat und die in zwei Heften 1868 und 1869 bei Petr I. Jurgenson in Moskau erschienen sind. Čajkovskij erscheint darin als Propagandist der besten Melodien aus zwei bedeutenden Volksliedsammlungen des Jahrzehnts: denen von Konstantin P. Vil'boa (1817-1882) und Milij A. Balakirev (1837-1910). Die "50 russischen Volkslieder" zeigen Čajkovskijs große künstlerische Reife und Meisterschaft. Später, schon als weithin anerkannter Komponist, griff er mehrfach auf seine Sammlung von 1868/69 zurück und entnahm ihr thematisches Material für seine Werke. Viele Bearbeitungen (zum Beispiel die Nummern 6, 10, 17<sup>19</sup> und andere) hat er dabei mit allen Details der Stimmführung und des Satzes entlehnt. In dieser Hinsicht erinnern sie an Studien, die Maler anfertigen, bevor sie an größere Arbeiten gehen. In den Volksliedsätzen lassen sich leicht die Züge von Čajkovskijs späteren sinfonischen, kammermusikalischen und vokalen Werken erraten. (Wie spezifisch orchestral sind etwa die Sätze von Nr. 9 und 49<sup>20</sup>.) Ein Vergleich der Volksliedbearbeitungen, die in Čajkovskijs große Werke aufgenommen wurden, mit den übrigen weckt die Überzeugung, daß jede beliebige von ihnen auf gleiche Weise benutzt werden könnte. Deshalb können die selbständigen Ensemble-Miniaturen gleichzeitig auch als konzentrierte "Vorratsammlung" betrachtet werden, als für sich selbst angefertigte Skizzen musikalischer Bilder, die mit den betreffenden Liedern in Verbindung stehen. Die "50 russischen Volkslieder" liefern reiches Material für das Studium des Stils, in dem Čajkovskij das Volkslied bearbeitet. Ein Teil dieses Materials ist auf seine Weise einmalig; denn 31 Lieder der Sammlung hat der Komponist nirgends sonst weiter bearbeitet.

Čajkovskij war bestrebt, in seiner Sammlung die "originale", "eigenständige, eigentümliche" Form des russischen Liedes, seine "erstaunlich schönen, melodischen Wendungen" nach Möglichkeit zu bewahren und wiederzugeben. Der Komponist verhielt sich unduldsam gegenüber den geringfügigsten Entstellungen von Volksmelodien, die gemäß der herrschenden Geschmacksrichtungen vorgenommen wurden, sei es aus mangelnder Erfahrung des Sammlers oder aus anderen Gründen. Wenn Čajkovskij darauf stieß, daß der Stil des Volkslieds seiner Meinung nach zerstört wurde, dann stellte er eine in seinen Augen glaubwürdigere Fassung her. Dabei half ihm seine tiefgehende Kenntnis des Volkslied und das scharfsinnige Erfassen seiner Gesetze, eine Kombination von Fähigkeiten, die in jenen Jahren nur wenige besaßen. Vor allem richtete Čajkovskij seine Aufmerksamkeit darauf, daß sich in die alten Melodien nicht ihrem Charakter fremde hochalterierte (chromatische) Leittöne einschlichen. In einer Reihe von Liedern, die er Vil'boas Sammlung entnahm, machte der Komponist die Hochalteration rückgängig und stellte die diatonische Version wieder her.

<sup>18</sup> 1848-1910, Komponist und Volksliedsammler, studierte am Moskauer Konservatorium (u. a. bei Čajkovskij).

<sup>19</sup> Nr. 6, *Prjadi, moja prjaha*, ČPSS 61, S. 9, verwendet Čajkovskij im II. Satz der 2. Sinfonie, ČPSS 15 b, S. 62, T. 53 ff.; Nr. 10, *Plyvet, vosplyvaet*, ČPSS 61, S. 14, in den Tänzen seiner Oper *Opričnik*, IV. Akt, Nr. 15, ČPSS 3 b, S. 223 ff., Ziffer 25 ff.; und Nr. 17, *Guljal Andrej gospodin*, ČPSS 61, S. 21 f., ebenda, ČPSS 3 b, S. 226 ff., 6 Takte ff. vor Ziffer 28.

<sup>20</sup> Diese beiden Lieder, ČPSS 61, S. 12 f. und 55 f. (Treiblerlied), hat Čajkovskij nicht in seinen Kompositionen aufgegriffen.

## Čajkovskijs schöpferischer Umgang mit dem Volkslied

Das Interesse Čajkovskijs am Volkslied hielt sein ganzes Leben lang an. Die letzte uns bekannte Aufzeichnung (siehe Textauszug Nr. 44) datiert anderthalb Monate vor seinem Tode; übrigens ist das Čajkovskijs einzige erhalten gebliebene Aufzeichnung eines weißrussischen Liedes.

Čajkovskij sättigte sein Gedächtnis bewußt mit dem Melos von Volksliedern, da er sehr wohl dessen grundlegende Rolle für die Entwicklung seines Talents begriff. Deshalb war die Art und Weise, wie er sich das Liedgut des Volkes aneignete, organisch und dauerhaft. Diese Ausrichtung des schöpferischen Denkens wurzelte in der aufrichtigen demokratischen Natur des Komponisten, seiner tiefen Achtung vor dem Volk und dessen künstlerischem Schaffen. Der Komponist ließ keine Gelegenheit aus, neue Lieder kennenzulernen, sei es, daß er ihm noch nicht bekannte Sammlungen durchsah, sei es, daß er seine zahlreichen Bekannten nach Liedern fragte, die sie in verschiedenen Winkeln des Landes gehört hatten. Vor allem aber lernte er das Volkslied durch sein "lebendiges Erklingen" kennen, aufgeführt durch Künstler oder durch Sänger aus dem einfachen Volk, Bauern, Handwerker, Soldaten<sup>21</sup>, Wäscherinnen<sup>22</sup> usw. Das erfahren wir aus den Aufzeichnungen des Komponisten, aber auch aus der Tatsache, daß er in seinen Werken Volkslieder verwendet hat, die bisher nicht in verwandten melodischen Fassungen nachzuweisen sind wie zum Beispiel die Melodie, die in den Rahmenteilen des ersten Satzes der 2. Sinfonie erklingt. Nach Kaškin wollte Čajkovskij im Sommer 1871 an einer regelrechten folkloristischen Expedition teilnehmen; er war so interessiert an ihr, daß er ihretwegen seine kompositorischen Pläne für den Sommer zu opfern bereit war. Allerdings kam diese Reise aus Gründen, die nicht mit Čajkovskij zusammenhingen, nicht zustande<sup>23</sup>.

Čajkovskij lauschte Volksliedern, wo immer es sich ergab: beim Arbeiten der Bauern auf dem Feld oder an stillen Sommerabenden auf dem Dorf während seiner regelmäßigen Spaziergänge, auf Straßen und Plätzen von Städten und sogar in Stunden schöpferischer Arbeit<sup>24</sup>. Letzteres ist besonders interessant: Störten doch den Komponisten während seiner Arbeit alle musikalischen Nebengeräusche, und beklagte er sich mehrfach über "Störungen durch Lieder".<sup>25</sup> Diese Klagen sind bedeutungsvoll: Sie zeigen uns neue Wege, auf denen das Lied in Čajkovskijs Schaffen Eingang fand.

Wie sich derartige "Störungen" für den Komponisten in "schöpferische Hilfe" verwandeln konnten, erhellt folgender Fall. Am 3. Juli 1873 notierte Čajkovskij im Dorf Poduškino bei Moskau zwei Lieder<sup>26</sup>, die sein Diener Aleksej I. Sofronov, ein Bauernsohn aus dem Bezirk Klin, und eine Wäscherin sangen. Der Komponist arbeitete damals an den Mittelsätzen der 2. Orchestersuite op. 53 (1883) und notierte die Lieder, die er gerade gehört hatte, unmittelbar in ihrem Konzept. Im dritten Satz der Suite, einem *Scherzo burlesque* (in dem u. a. vier Akkordeons ad libitum besetzt sind) erklingt ein Thema von eindeutig volksliedhaftem Charakter<sup>27</sup>. Es ist sehr wahrscheinlich, daß Čajkovskij es von Volksliedsängern seiner Umgebung über-

<sup>21</sup> "Uns unterhalten hier nur Soldaten mit ihren Liedern und sonntags mit ihren Spielen. Hier bei uns steht ein Bataillon mit Fußvolk und eine Hundertschaft von Kosaken." Brief an seinen Diener Aleksej I. Sofronov vom 1. Juli 1888. [In dem betreffenden Band von ČPSS ist ein solcher Brief nicht enthalten.]

<sup>22</sup> Vgl. Čajkovskijs Briefe an seine Brüder Anatolij vom 25. Mai 1879 (ČPSS VIII, S. 232) und Modest vom 7. September 1888 (ČPSS XIV, S. 524) und die Bemerkungen über das "ewige Singen der Wäscherinnen oder Soldaten" im ukrainischen Kamenka in den 1870er und 1880er Jahren.

<sup>23</sup> KaškinV 1954, S. 93 f.; deutsch: KaschkinE, S. 91 f.

<sup>24</sup> Vgl. die Tagebuchaufzeichnungen vom 25. Mai 1884 und vom 30. April 1887, ČD S. 25 und 141 f., bzw. Tagebücher S. 26: "Nach dem Mittagessen ging ich auf die Pljakowski-Rübenfelder [im ukrainischen Kamenka], die hinter der Bahnstation liegen. Lieder der Arbeiter."; und S. 174: "Ging [in Moskau] auf den Zwetnoj Boulevard und kam zu einem Jahrmakstheater – sehr interessant (Coupletsänger mit russischen Liedern: "Ach, Wanjuscha, laß den Unsinn"), eine Puppenvorstellung (ein Kaufmann geht in die Hölle, dazu ein kuriozes Orchester, mit einem Wort, überaus amüsant)."

<sup>25</sup> Briefe an N. F. fon-Mekk vom 23. Februar 1878 und 7. März 1882 sowie an seine Brüder, siehe oben.

<sup>26</sup> "Mamachen schimpft" und, vermutlich, "Man befiehlt Maša nicht", siehe V., Notenanhang, Nr. 5.

<sup>27</sup> Rabinovič meint offenbar den Mittelteil des Satzes, Takt 206 ff., ČPSS 19 b, S. 122 ff.

nahm. Zu den "Störungen" kann man solch ein Meisterwerk wie das Lied "Sidel Vanja" ('Vanja saß') zählen, das Čajkovskij während seiner Arbeit an der Oper *Undina* notierte und das später in das berühmte *Andante cantabile* seines 1. Streichquartetts Eingang fand<sup>28</sup>.

Die schöpferische Denkweise des Komponisten nahm in sich alle Elemente des heimatlichen "musikalischen Bodens" auf, auf dem sie erblühte. Čajkovskij interessierten nicht nur in sich geschlossene Volksliedmelodien, sondern auch einzelne Teile, charakteristische Floskeln, spezifische nationale Intonationen der Redeweise und des Volksdialekts (vgl. Textauszug Nr. 46 und den Brief an Modest I. Čajkovskij vom 30. Oktober 1885).

Von solcher Art ist offensichtlich ein instrumentales Fragment, das der Komponist 1882 in Moskau am Kujukj-Ufer notierte (siehe V., Notenanhang, Nr. 4). Es erinnert lebhaft an den "Ausfall" der Piccoloflöte im Mittelteil des Scherzos der 4. Sinfonie<sup>29</sup> und ist mit dem Seitensatz im Finale des Violinkonzerts verwandt<sup>30</sup>. Mag dieses Fragment auch zeitlich nach der Komposition sowohl der Sinfonie als auch des Konzerts notiert worden sein, so bestätigt es doch die Verwandtschaft der genannten Themen mit der Volksliedmelodik.

Nicht zufrieden mit dem, was er selbst hören konnte, machte sich Čajkovskij auch in verstärktem Maße mit unveröffentlichten Aufzeichnungen von Volksliedern bei anderen Sammlern bekannt. Er war bekannt mit Milij A. Balakirev, Nikolaj A. Rimskij-Korsakov, Vasilij P. Prokunin, Aleksandr I. Rubec<sup>31</sup> (einem früheren Kommilitonen im Petersburger Konservatorium), mit Nikolaj V. Lysenko<sup>32</sup> und, wahrscheinlich, mit Evgenija Ė. Lineva<sup>33</sup>. Wir kennen Fälle, in denen Čajkovskij Aufzeichnungen von Liedern zugeschickt wurden (vgl. die Textauszüge Nr. 3, 15, 40 und 45).

Manchmal kamen sie auf komplizierte Weise in seine Hände. Zum Beispiel wird im Tanzchor der Bauern, I. Akt, Nr. 2 des *Evgenij Onegin*, das Reigenlied "Vejsja ne vejsja, kapustka" (Ranke dich nicht, lieber Kohl) benutzt. Der Text des Liedes (ohne Noten) fand sich in dem Sammelband von P. V. Šejn (Nr. 547), und zwar mit dem Hinweis, daß es S. N. Račinskaja im Bel'sker Bezirk des Gouvernements Smolensk aufgezeichnet habe. Nach anderen Quellen übergab S. N. Račinskaja P. V. Šejn einen Teil der von ihr gesammelten Lieder (sowohl den Text als auch, und das ist besonders wichtig, die Melodien) durch Vermittlung des Botanikprofessors Sergej A. Račinskij (wahrscheinlich eines Verwandten). Dieser war ein Moskauer Bekannter Čajkovskijs, der sich seit 1865 in eben dem Bel'sker Bezirk der Volksbildung widmete. Offenbar hatte Čajkovskij also diese Lieder im Auge, als er Račinskij schrieb: "Könnten Sie nicht meinem Boten die Smolensker Lieder mitgeben? Und kann ich sie nicht mit ins Ausland nehmen?" (Brief vom 18. Dezember 1875, ČPSS V, S. 426.)

Nimmt man die Fakten zusammen – S. N. Račinskajas Aufzeichnungen der Smolensker Lieder, ihre Kontakte zu S. A. Račinskij, Čajkovskijs Bitte an diesen, ihm die Smolensker Lieder zu überlassen, die spätere Verwendung des von S. N. Račinskaja notierten Liedes im *Onegin* –, kann man annehmen, daß Čajkovskij tatsächlich die Aufzeichnung von S. N. Račinskaja benutzt und sich auch mit anderen ihn interessierenden Aufzeichnungen von Smolensker Liedern bekannt gemacht hat. In verschiedenen Sammelbänden hat S. N. Račinskaja mehr als einhundert Aufzeichnungen veröffentlicht, darunter zwanzig mit Noten; sie hätten Čajkovskij bekannt sein können.

Außer handschriftlichen Aufzeichnungen studierte Čajkovskij auch Lieder in gedruckten Sammelbänden. Das bezeugen einesteils hier mitgeteilte Dokumente (vgl. die Textauszüge

<sup>28</sup> ČPSS 31, S. 38 ff.

<sup>29</sup> "Plötzlich erinnerte ich mich an ein Bild betrunkenen Bauern und an ein Straßenlied", schreibt Čajkovskij in seinem Programm der Sinfonie, das er für deren Widmungsträgerin N. F. fon-Mekk geschrieben hat (Brief an sie vom 17. Februar / 1. März 1878). – ČPSS 16 b, S. 127 ff., insbesondere S. 131 ff., T. 195 ff.

<sup>30</sup> ČPSS 30 a, S. 132 ff., nach Buchstaben C.

<sup>31</sup> 1838-1913, Musiktheoretiker, 1880-1895 Professor am Petersburger Konservatorium, Sammler ukrainischer Volkslieder.

<sup>32</sup> 1842-1912, ukrainischer Komponist, Pianist und Folkloreforscher; hatte in Leipzig und Petersburg studiert.

<sup>33</sup> 1853/54 - 1919, Sängerin (Alt), Chorleiterin und Folkloreforscherin; sammelte Volkslieder in Rußland, in der Ukraine und anderen slavischen Ländern, machte Aufnahmen mit dem Phonographen.

Nr. 2, 3, 11-13, 15, 24-26, 36, 37 und 44), anderenteils Sammelbände, die in der Bibliothek des Komponisten erhalten geblieben sind: die Sammlungen von M. A. Balakirev (40 Lieder), V. P. Prokunin (hg. von Čajkovskij), N. A. Rimskij-Korsakov (100 Lieder), T. I. Filippov (40 Lieder), Pal'čikov (Bauernlieder), Lopatin und Prokunin ("Russische lyrische Volkslieder" – ein Exemplar schenkte Prokunin seinem früheren Lehrer Čajkovskij), M. Mamontova (Kinderlieder) und eine Reihe von Sammlungen ausländischer Lieder. Den Sammelbänden von Prač (L'vov-Prač) und Rubec (216 Lieder) entlehnte Čajkovskij Themen zur Bearbeitung.

Als Eichmaß bei der Bewertung eines Sammlers diente Čajkovskij der Band von Balakirev. Die Auswahl der besten und weit verbreiteten Fassungen von Liedern, das feinsinnige Erfassen ihrer nationalen Züge, die hohe Qualität der Aufzeichnung, die Frische der originellen Sätze – all das zeichnet Balakirevs Sammlung aus und begründet seinen bedeutenden Einfluß auf die Herausgeber späterer Sammlungen, darunter auch auf Čajkovskij und seine 50 russischen Volkslieder für Klavier zu vier Händen.

Wir sehen, auf welche Weise und mit welcher Intensität sich Čajkovskij mit dem Volkslied beschäftigt hat. Hunderte und Aberhunderte verschiedenster Lieder, bäurischer, städtischer, lyrischer Lieder, Reigen-, Hochzeits- und Tanzlieder, historischer Lieder und Dumy<sup>34</sup> aus dem Gebiet um Moskau, den Gouvernements von Vjatsk (Kindheitserinnerungen!), Petersburg, Smolensk, Kaluga, Vladimir, Rjazan', Tula, Orlov, Tambov, aus der Ukraine, aus dem Mittleren Wolgagebiet – all das fiel Čajkovskij von überall her auf verschiedenen Wegen zu und prägte sich seinem Bewußtsein ein.

Der ständige und intensive Kontakt mit dem Liedgut des Volkes erlaubte es Čajkovskij, die verborgenen Tiefen der Musiksprache des Volkes und das Geheimnis ihrer nationalen Färbung zu erfassen. Die einundachtzig Lieder, die Čajkovskij in seinen Kompositionen verwendete (siehe das Verzeichnis unter IV.), sind nur ein kleiner Teil des von ihm organisch aufgenommenen und umgeformten Liedmaterials, das die geniale schöpferische Intuition des Komponisten leitete.

Die mit den Jahren angesammelte ungeheure Hörerfahrung erlaubte es Čajkovskij, in seinem Werk in originaler Weise den Typus einer Melodik neu zu schaffen, der von dem authentischen Volkslied fast nicht zu unterscheiden ist; vgl. zum Beispiel viele Melodien im ersten Akt seiner Oper *Čarodejka* (ČPSS 8 a). In dieser Hinsicht entwickelte Čajkovskij die wertvollsten Traditionen Glinkas weiter. Er selbst machte darauf aufmerksam, daß die Themen einiger seiner Werke der Melodik des Volkslieds nahestehen (siehe Textauszug Nr. 18). Von dem bewußten Streben Čajkovskij nach solch einer Ähnlichkeit sprechen originelle "Themen" im Stil der Volksmelodik, die der Komponist "Nachahmungen des russischen Liedes" nannte (siehe V., Notenanhang, Nr. 9). Interessant ist, daß die dritte von ihnen in auffälliger Weise an die "Tänze der kleinen Schwäne" aus dem Ballett *Lebedinoe ozero* (Der Schwanensee) erinnert<sup>35</sup>.

Alle Äußerungen Čajkovskijs zeigen, daß der Komponist gleichzeitig auch ein tiefer, scharfsinniger Denker in Fragen des Volkslieds war, welches er "das wertvollste Beispiel des Volksschaffens" nannte.

### **Čajkovskijs Anschauungen über das russische Volkslied**

Nach den überlieferten Dokumenten zu urteilen, waren Čajkovskijs Anschauungen vom Volkslied ebenso wie seine Liebe zu ihm beständig. Sie wurden lediglich durch neue Formulierungen ergänzt, je nach dem, wo und in Verbindung womit er sich äußerte. Sie wurden leicht variiert, änderten sich aber nicht wesentlich, und sie widersprachen sich nicht. Diese Ansichten stammen im wesentlichen schon aus der ersten Hälfte der 1870er Jahre, haben also

---

<sup>34</sup> Die Duma (Plural: Dumy) ist ein ukrainisches episches Lied, vor allem im 15. bis 17. Jahrhundert beliebt und meist von blinden Wandermusikern vorgetragen, die ihren rezitativen, rhythmisch freien Gesang auf der Bandura bzw. Kobza begleiteten; bis heute in der Ukraine verbreitet.

<sup>35</sup> Gemeint ist nicht der bekannte *Pas de quatre* des II. Akts ("Tanz der kleinen Schwäne"), sondern eine Episode aus dem IV. Akt (Nr. 27), ČPSS 11 b, S. 251 ff.

Čajkovskijs Entwicklung als Komponist von früh an begleitet. Auch die schon 1866 entstandene 1. Sinfonie mit ihrem ausgeprägten, individuellen Stil zeugt davon, wie früh sich Čajkovskijs Verständnis des Volkslieds und seiner hauptsächlichen Züge bei ihm entfaltete. Zwei Jahre später, bei der Bearbeitung von Volksliedern, richtet sich der Komponist nach dem "allgemeinen Charakter des Volkslieds" (Textauszug Nr. 11). Die Stetigkeit von Čajkovskijs Äußerungen über das Volkslied legt es nahe, sie nach thematischen Kriterien und nicht chronologisch zu studieren. Diese Äußerungen sind bisher häufiger zitiert als analysiert worden. Ihre Analyse wird mit dem Blick auf Čajkovskijs kompositorisches Schaffen dazu führen, neue Aspekte seiner Anschauungen zu entdecken.

Im Rahmen dieser kurzen Einführung ist es nicht möglich, Čajkovskijs Anschauungen vom Volkslied in ihrer ganzen Fülle und ihrer komplizierten Wechselwirkung mit seinem eigenen Schaffen dazulegen. So beschränken wir uns auf einiges Wesentliche.

In einer Reihe von Äußerungen des Komponisten wird ein Gedanke entwickelt, der im wesentlichen Glinkas Gedanken von der Verbindung der westlichen Fuge "mit den Bedingungen unserer russischen Musik durch die Bande einer gesetzmäßigen Ehe" verwandt ist (Glinka II, S. 636). Čajkovskij knüpfte an Glinka an, der zuerst eine organische, künstlerisch überzeugende Synthese des eigenständigen russischen Liedes mit den allgemein anerkannten Grundlagen der westlichen Klassik verwirklicht hatte, ohne dabei die Eigenart des russischen Liedes zu ignorieren oder zu verfälschen. Čajkovskij begriff, daß die Fortsetzung dieser Tradition unausweichlich und unumgänglich war; dabei erkannte er sehr wohl die Schwierigkeit der Aufgabe, die nach seinen Worten "eine sehr tiefe musikalische Bildung" erforderte.

Das bezieht sich in erster Linie auf die harmonische Natur des russischen Liedes. Čajkovskij spricht von der Fähigkeit, "das russische Lied den herausgebildeten harmonischen Gesetzen anzupassen, ohne seinen Sinn und Geist zu entstellen" (Textauszug Nr. 1). Offensichtlich hielt er – wie auch andere Musiker, die mit dem Volkslied in Berührung kamen – die harmonische Grundlage des russischen Liedes für etwas, das sich von "herausgebildeten Gesetzen" unterschied, also von jenen harmonischen Gesetzmäßigkeiten unterschied, die der europäischen klassischen Musik eigen waren. Aus dieser Voraussetzung zog er den Schluß, daß es notwendig sei, eine Synthese auf der bestimmenden Grundlage der Eigenart des russischen Liedes zu suchen. Dieser Entschluß ist diametral dem Verfahren solcher Musiker entgegengesetzt, die in ihrer Kunst slavophile Anschauungen in objektiver Weise verwirklichten: Da das russische Lied über eine wenn auch nicht explizite, so doch deutlich fühlbare Eigenheit verfüge, werde jeder Schritt in Richtung der klassischen Musikkultur gewissermaßen ein Schritt zu seiner Nivellierung und faktischen Vernichtung. Darum müsse man auch danach streben, es gegen den "verderblichen" Einfluß "musikalischer Europäismen" zu schützen, es möglichst von der Benutzung im professionellen Schaffen auszuschließen und es sozusagen im "eigenen Saft" zu kultivieren. War das nicht der Grund, daß Čajkovskij im Jahre 1880 so hitzig gegen seinen Freund und Schüler Sergej I. Taneev polemisierte, da er in dessen Äußerungen slavophile Anschauungen vermutete? In einem Gespräch mit ihm hatte Taneev von der Notwendigkeit besprochen, in kontrapunktischen Übungen mit dem melodischen Material russischer Lieder besondere, rein russische Harmonien zu finden, die bis dahin noch niemand kannte. (Siehe Čajkovskijs Briefe an Taneev vom 1. August 1880<sup>36</sup> und 15.-24. August 1880<sup>37</sup>, ČPSS IX, S. 222 f. und 238 ff.) Čajkovskijs Warnungen veranlaßten Taneev, seine Formulierungen, die zur Polemik Anlaß gegeben hatten, zu mildern, und wurden dadurch obsolet.

Da die genannten russischen Ausgaben nicht allgemein zugänglich sind und nicht in deutscher Übersetzung vorliegen, seien die beiden Briefe, in denen Čajkovskij über die Rolle der russischen Musik im gesamteuropäischen Konzert spricht, im folgenden auszugsweise nach der (nicht publizierten, als Typoskript in der Universitätsbibliothek Tübingen aufbewahrten) Übersetzung einiger Briefbände von ČPSS von Louisa von Westernhagen zitiert.

<sup>36</sup> Antwort auf Taneevs Brief vom 25. Juli / 6. August 1880, ČT 1916, S. 48-52, bzw. ČT 1951, S. 53-56.

<sup>37</sup> Antwort auf Taneevs Brief vom 6. / 18. August 1880, ČT 1916, S. 55-57, bzw. ČT 1951, S. 58-60.

Aus dem Brief vom 1. August 1880: "[Aus Ihrem Brief] müßte man, wie es scheint, folgern, daß wir im Finstern wandeln, aber die Morgenröte einer neuen Sonne, welche die Isoliertheit der russischen Musik erhellen sollte, ist erst im Entstehen begriffen; ihre gesamte Zukunft äußert sich im minutiösen Nacheifern eines [Johann Sebastian] Bach aus der Umgebung des Feuerwehrdepots<sup>38</sup>, der mittels einer Unzahl von Kontrapunkten, Fugen und Kanons über russische Lieder und orthodoxe Gesänge den Grundstein zur zukünftigen Größe der russischen Musik legen will. Vielleicht ist es so, aber ich fürchte, Sergej Ivanovič, daß unser Bach ein sich etwas slavophil gebärdender Don Quijote sein wird. Man kann die Geschichte nicht umformen, und wenn wir schon dank Peter dem Großen fatal an den Schwanz Europas geraten sind, so werden wir auf immer dahin gehören. Ich schätze den Reichtum des Materials sehr, den ein schmutziges und leidendes Volk zusammenträgt, aber wir, d. h. diejenigen, die sich dieses Materials bedienen, werden es immer in Formen ausarbeiten, die aus Europa übernommen sind; denn, als Russen geboren, sind wir gleichzeitig noch mehr Europäer, und deren Formen sind uns eingepflegt, und wir haben sie so stark und tief übernommen, daß wir, um uns von ihnen loszureißen, uns anstrengen und vergewaltigen müßten. Aber aus dieser Anstrengung und Vergewaltigung kann nichts Künstlerisches entstehen. Wo Gewalt ist, da gibt es keine Eingebung, und wo keine Eingebung ist, ist auch keine Kunst. Es ist wahrscheinlich, daß wir in der Musik wie auch in der Wissenschaft nichts Eigenes aussagen werden, aber daraus folgt nur, daß wir, sei dies naturgegeben oder die Folge geschichtlicher Verhältnisse, des schöpferischen Geistes entbehren. Auf jeden Fall würden wir diesen Mangel nicht korrigieren können durch die Rückkehr zum Altertum, und man müßte ja wirklich sehr weit zurückgehen, um sich von Europa zu entfernen. Die Lieder sind von Leuten aufgezeichnet, die sich europäisiert und die Melodik in Dur und Moll eingerichtet haben [...] Im allgemeinen, Serëža, soll ein Musiker nach meinem Dafürhalten schlaue Tüfteleien vermeiden und so schreiben, wie der Herrgott es ihm eingibt. Die Frage ist nur, ob er ihm viel oder wenig eingibt. Alle Extreme, aller Unsinn, alle verworrenen Tonausbrüche der neuen russischen Schule entspringen schlaun Tüfteleien."

Und aus dem Brief vom 15.-24. August 1880: "[Sie sagten mir], daß Sie beabsichtigen, auf dem Wege einer riesigen kontrapunktischen Arbeit eine besondere russische Harmonik zu finden, die es bis jetzt noch nicht gegeben hat. Ich erinnere mich sehr wohl, wie Sie dann bewiesen, daß wir keinen Bach gehabt haben, daß für die russische Musik getan werden müsse, was er und seine Vorgänger getan hätten, daß Sie versuchen, all das auszuführen, was bei normaler Entwicklung einiger hundert Jahre und einiger zehn Leute bedurft hätte. Ich will nicht sagen, daß dies Ihre Worte waren, aber Ihre Gedanken, oder wenigstens, daß ich sie in meinem Unverstand so verstanden habe. Ihr Gedanke erschien mir damals sehr kühn, mir gefiel Ihr jugendlicher Eifer, aber ich dachte dann doch, daß dies im Grunde genommen die reinste slavophile Theorie ist, angewandt auf die Musik, und Ihre feste Absicht, die Verwirklichung dieser, wie mir schien, unrealistischen Projekte durchzukämpfen, hielt ich in meiner Seele für eine Art Donquichoterie. Daher der kränkende Spitzname 'sich slavophil gebärdender Don Quijote', für den ich um Entschuldigung bitte. Aus Ihrem jetzigen Brief ersehe ich jedoch, daß Sie von dem damals gesetzten Ziel schon beträchtlich zurückgewichen sind. Wenn es so ist – um so besser.

Was Ihren Vergleich der Musik mit einem Baum betrifft, möchte ich Ihnen sagen, indem ich den Vergleich aus dem Pflanzenreich aufgreife, daß ich die europäische Musik nicht mit einem Baum vergleichen würde, sondern mit einem ganzen Garten, in dem französische, deutsche, italienische, ungarische, spanische, englische, skandinavische, russische, polnische usw. Bäume wachsen. Warum erlauben Sie ganz willkürlich nur den russischen Volkelementen, ein besonderes pflanzliches Individuum zu sein, und vereinen alle übrigen in einem Baum? Das verstehe ich absolut nicht. Meiner Meinung nach ist die europäische Musik eine Schatzkammer, in die jede Nationalität etwas von sich einbringt, zum Nutzen der Allgemeinheit. Jeder westeuropäische Komponist ist in erster Linie entweder Franzose oder Deutscher oder Italiener usw. und dann erst Europäer. Bei Glinka spricht sich die Nationalität genauestens so aus wie bei Beethoven, Verdi oder Gounod; wenn Sie in meinen Werken einen russischen Widerhall hören, so rieche ich in den Werken Massenet oder Bizet auf jedem Schritt den spezifisch französischen Geruch. Möge unserem Samenkorn bestimmt sein, einen prächtigen Baum zu bilden, charakteristisch unterschieden von seinen Nachbarn – um so besser; es ist angenehm zu denken, daß er nicht so schwächlich wie der englische sein wird, nicht so schwächlich und ohne Blüte wie der spanische, sondern sich im Gegenteil mit der Höhe und Schönheit der deutschen, italienischen und französischen [Bäume] vergleichen läßt. Aber, wie wir uns auch bemühen, wir können nicht aus dem europäischen Garten heraus, weil unsere Saat durch den Willen des Fatums auf einen Boden gefallen ist, der vor uns durch Europäer bebaut wurde; sie faßte dort schon vor langer Zeit tiefe Wurzeln, und jetzt wird unsere Kraft nicht mehr reichen, sie von dort herauszureißen. Überhaupt wünschte ich von Herzen, daß unsere Musik für sich wäre und daß russische Lieder einen neuen Strahl in die Musik hineintrügen, wie das andere Volkslieder zu ihrer Zeit taten, – aber ich mag nicht, wenn man ihre Bedeutung übertreibt und auf ihnen nicht nur eine selbständige Kunst begründet, sondern sogar eine musikalische Wissenschaft."

<sup>38</sup> Čajkovskij meint Taneev, der damals in Moskau in der Nähe eines solchen Depots wohnte, und zwar in der Obuhov-Gasse.

Einen wesensmäßigen Unterschied zwischen Kunst- und Volksmusik sieht Čajkovskij auch im Rhythmus. Die russischen Lieder seien gewöhnlich nicht in feste Takteinteilungen gegliedert (Textauszug Nr. 2). Anders gesagt: Die Mehrzahl der russischen Lieder hat seiner Meinung nach ein gemischtes oder wechselndes Zeitmaß. Offenbar bezieht er sich dabei in erster Linie auf die lyrischen oder ihnen ähnlichen Lieder mit vorwiegend syllabischen Melodien. In einer anderen Äußerung bezieht sich Čajkovskij dagegen vor allem auf Tanzlieder, die einen "Rhythmus mit einem richtigen und gleichmäßig akzentuierten Takt" aufweisen (Textauszug Nr. 3). Eine derartige Gruppierung ex contrario unterstreicht zusätzlich die komplizierte und originelle rhythmische Organisation lyrischer und ihnen verwandter Lieder, die ihnen Reiz und Schönheit verleiht.

Čajkovskijs umfassende Kenntnis der Folklore und das Aufgreifen konkreten, ringsum ertönenden Liedmaterials bedingten seine gesunde Unvoreingenommenheit, Objektivität und kritische Einstellung in bezug auf das Volkslied. Čajkovskijs Anschauungen lassen einen gewissen Einfluß des Komponisten und Musikkritikers Aleksandr N. Serov (1820-1871) erkennen, revidieren diesen aber auch zum Teil. So zum Beispiel Serovs Meinung, das Volkslied sei an und für sich kein Kunstwerk, sondern nur ein "bloßes Thema", gleichsam ein Keim für das Schaffen des Komponisten (Serov I, S. 97). Dagegen hat das Volkslied, von seinen Schöpfern aufgeführt oder mit all seinen Besonderheiten in einer Volksliedsammlung schriftlich fixiert, für Čajkovskij eine selbständige künstlerische Bedeutung als Werk des schöpferischen Volkes (siehe Kommentar zu Textauszug Nr. 2)<sup>39</sup>.

Von der Tonalität des russischen Volkslieds sagt Čajkovskij, daß sie "fast immer unbestimmt ist und den alten Kirchentönen am nächsten steht" (Textauszug Nr. 3). Mit dem Hinweis auf die "unbestimmte Tonalität" ist natürlich für die russischen Lieder, und besonders die lyrischen, typische Variabilität der Tonart gemeint, die ihnen eine einmalige, eigentümliche tonale Färbung verleiht. In Čajkovskijs Äußerung sind zwei Einschränkungen hervorzuheben. "Fast immer" bedeutet: Eine Reihe von Liedern, und vor allem Tanzlieder, haben eine bestimmte Tonalität<sup>40</sup>. Und die Formulierung von der Tonalität, "die den alten Kirchentönen am nächsten steht", bedeutet, daß sie an sie erinnert, aber nicht mit ihnen identisch ist. Čajkovskij Sicht ist also sehr viel differenzierter als die Serovs, für den das russische Volkslied keine bestimmte Tonalität hatte oder dessen Modi mit den altgriechischen bzw. den von ihnen abgeleiteten mittelalterlichen Kirchentönen zusammenfielen (Serov II, S. 83-96, insbesondere S. 86). Čajkovskij harmonisierte übrigens einige Lieder modal. Der Chor der blinden Guslspieler (Nr. 9) in seiner *Sneguročka*-Musik op. 12 (1873)<sup>41</sup> zum Beispiel trägt in einem der zu seinen Lebzeiten erschienenen Klavierauszügen den Hinweis "In modo hypodorico" (im hypodorischen Modus). Siehe die Notenbeispiele auf den nächsten Seiten: Klavierauszug nach ČPSS 33, S. 257 f., sowie Fassung des Lieds aus Čajkovskijs "50 Volksliedern für Klavier zu vier Händen", Nr. 14, nach ČPSS 61, S. 18.

Čajkovskij verfocht einen hohen ethischen Anspruch für das Sammeln und Vermitteln des Volkslieds. Das wird vor allem in seinen scharfen Attacken gegen den "Volkssänger" Dmitrij A. Slavjanskij<sup>42</sup> (eigentlich: Agrenev) deutlich<sup>43</sup>. Čajkovskij unterstreicht die hohe moralische Verantwortung des Sammlers und Interpreten von Volksliedern vor dem Volk, als dessen Vertreter er auftritt, und vor der Zuhörerschaft, deren musikalisches Empfinden und deren Geschmack zu entwickeln und zu erziehen er berufen ist, sowie vor der Kunst und vor

<sup>39</sup> Vgl. aber den dritten Absatz von Textauszug Nr. 2.

<sup>40</sup> Die Gegenüberstellung der beiden Liedgattungen, der lyrischen und der tänzerischen, ist für Čajkovskij charakteristisch.

<sup>41</sup> Partitur des Chors Nr. 9: ČPSS 14, S. 138-140.

<sup>42</sup> Dieser sozusagen programmatische Künstlernamen möchte die Begriffe *slavjanin* (Slawe) bzw. *slavjanskij* (slawisch) assoziieren.

<sup>43</sup> Vgl. dazu im einzelnen die unten mitgeteilten Textauszüge Nr. 2 und 4 sowie Musikalische Essays, S. 8, 19, 20, 119, 145-147, 168, 325, 327, 329-336, 347-350.

## № 9. Хор слепых гусяров

*Moderato*

Запевала

Тенора

Хор

Басы

*Moderato*

Piano

*p*

Запевала

Вещи, е, звонки, е струны роко, чут громкую сла, вуца, рю Беренде ю;

Хор

*pp*

10

Запевала

1

до - лу о - пу - стим по меркшие о - чи!

Хор

*p*

Но, чи мрак без, рас, свет, ный сме.

1

20

P. I. Čajkovskij, *Sneguročka* op. 12 (1873), Nr. 9: Chor der blinden Guslspieler,  
Klavierauszug nach ČPSS 33, S. 257 f.

Хор

жиз - ни на - ве - кня, зря - че - ю мысл - ю рыс - ку - чей о -

The first system of the score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a soprano clef with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "жиз - ни на - ве - кня, зря - че - ю мысл - ю рыс - ку - чей о -". The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. The music is in a 4/4 time signature.

Хор

гла - нем близ - ких со - се - дей ок - рест - ны е царст - ва!

*mf* *dim.* *p*

*mf* *dim.* *p*

30

The second system of the score continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "гла - нем близ - ких со - се - дей ок - рест - ны е царст - ва!". The vocal line includes dynamic markings: *mf*, *dim.*, and *p*. The piano accompaniment also includes dynamic markings: *mf*, *dim.*, and *[P]*. The system ends with a measure containing a fermata and the number 30 below the staff.

2

*p* *cresc.* *f*

40

The third system of the score is a piano accompaniment section. It begins with a measure marked with a square box containing the number 2. The dynamics are marked as *p*, *cresc.*, and *f*. The system ends with a measure containing a fermata and the number 40 below the staff.

1) Тт. 39-42. В автографе и изданиях переложения заключенные этого номера инос: Р-ло  
 изменились в соответствии с автографом партитуры.

A small fragment of musical notation, likely a correction or detail from the autograph, showing a few notes on a staff.

НЕ ХМЕЛЬ МОЮ ГОЛОВУШКУ КЛОНИТ

Умеренно

The image displays a musical score for a piece titled "Не хмель мою головушку клонит" (The wine does not bow my little head), by P. I. Tchaikovsky. The score is written for piano and is marked "Умеренно" (Moderato). It consists of three systems of music, each with four staves. The first two systems are for the right hand (treble clef), and the third system is for the left hand (bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The music features a simple, folk-like melody with a steady accompaniment. The first system includes a piano (*p*) dynamic marking. The score concludes with a double bar line.

Das dem vorangehenden Chor zugrundeliegende Volkslied in der Fassung von P. I. Čajkovskijs "50 russischen Volksliedern für Klavier zu vier Händen", Nr. 14, nach ČPSS 61, S. 18

dem Urteil seines künstlerischen Gewissens. Von den zeitgenössischen Umständen, welche die Schärfe von Čajkovskijs Polemik hervorgerufen haben, ist im Vorwort zu dem Sammelband *Čajkovskij o Rossii i ruskoj kul'ture* (Čajkovskij über Rußland und die russische Kultur), Moskau 1961, S. 16 f., die Rede. Hier wollen wir auf etwas anderes zu sprechen kommen.

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts wuchs in immer weiteren Kreisen deutlich das Interesse am russischen Volkslied. Und die führenden russischen Musiker erkannten die Notwendigkeit, das Volkslied als Urgrund der musikalischen Kunst zu propagieren, um die Anschauungen des Publikums zu lenken, es mit den besten Mustern bekannt zu machen und seine Hochachtung für die "bäuerischen" Melodien aus dem einfachen Volk zu wecken. Denn nur wenige, unter ihnen Glinka, waren der Meinung, daß "die Kutscher tüchtiger [sind] als die Herren". Eine eminente Rolle für die Propagierung des russischen Volkslieds spielte der im Jahre 1866 erschienene Sammelband von Balakirev und die zehn Jahre später publizierte Sammlung von Rimskij-Korsakov (siehe jeweils das Verzeichnis der Ausgaben am Ende des vorliegenden Beitrags).

Von der Haltung solcher Musiker wie Balakirev und Rimskij-Korsakov war ein Mann wie Slavjanskij weit entfernt. Die Programme seiner "russischen Konzerte"<sup>44</sup> enthielten (von ihm selbst komponierte!) "amerikanische Walzer", deutsche Männerchöre<sup>45</sup>, drittrangige banale Romanzen und, wie Čajkovskij schrieb, "Pseudo-Volkslieder". Zornig und bissig kritisiert Čajkovskij, daß Slavjanskij solche Volkslieder nicht aufführe, um schöne Muster der Volkskunst zu popularisieren, sondern um das Publikum durch pikante Texte anzulocken, die nicht in den goldenen Fundus der klassischen Lieder aufgenommen wurden, er geißelt Slavjanskij's Jagd nach zweifelhaftem Erfolg und unzweifelhaftem Gewinn. Und dies nicht, weil die angeprangerten Mängel nur "Flecken auf der Sonne" waren, sondern Äußerungen der unzulänglichen spekulativen Grundlage von Slavjanskij's Tätigkeit und Erfolgen. Seine Auftritte entweihten das nationale Heiligtum durch die krämerhafte Ausbeutung des "Patriotismus jenseits der Moskva". Čajkovskij hielt offenbar vom professionellen Standpunkt aus nicht alles, was Slavjanskij machte, für schlecht<sup>46</sup>, er geißelte aber die systematische Verflachung der Liedbearbeitungen. Nicht zufällig war der Hauptabnehmer von Slavjanskij's antikünstlerischer Produktion das in der Kunst nicht bewanderte Kleinbürgertum und seine eifrigen Verteidiger in reaktionären Presseorganen. Eigentlich hätte man ihn nicht ernst nehmen müssen - wer weiß, welche Ensembles und Chöre zu jener Zeit sonst noch auf den Estraden und in Restaurants wirkten. Aber der unglaubliche Furore, den Slavjanskij machte, hatte, ungehörig und unverdient, eine große (und hochgespielte) Resonanz, mit der man rechnen und der man mit fachlich begründetem Urteil widersprechen mußte. Abgesehen davon, daß Slavjanskij's pseudo- und maskeradenhafte russischen Konzerte dem Verständnis des russischen Volksliedes schaden, behinderten sie auch die Verbreitung der echten russischen klassischen Musik, in erster Linie der Musik Glinkas, indem sie das Publikum vom aufklärerischen Wirken der Russischen Musikgesellschaft und fortschrittlichen Künstler abzogen und eben dadurch eine tatsächlich reaktionäre Rolle spielten. Čajkovskij's scharfe Kritik an Slavjanskij, der auf das gewachsene Interesse des Publikums am Volkslied spekulierte, war deshalb zutiefst prinzipiell; und sie war innerhalb des Moskauer Musikerzirkels, als deren "Abgeordneter in der Presse" Čajkovskij hervortrat, absolut tödlich.

<sup>44</sup> "Als ob es russische, deutsche, spanische, chinesische [Konzerte] gäbe", bemerkt Čajkovskij ironisch.

<sup>45</sup> Im Original deutsch mit russischer Anmerkung "Jägerchöre".

<sup>46</sup> Nachdem Čajkovskij zufällig am 24. Mai 1886 in ein Konzert Slavjanskij's im Pariser Trocadéro geraten war, notiert im Tagebuch: "Tribüne. Herrlicher Platz in Dunkelheit und Einsamkeit. Eine ganze Konzerthälfte angehört. Manches hat mir gefallen, auch wenn es der Gipfel an Scvharlatanerie ist." (ČD, S. 62; hier nach: Tagebücher, S. 68.)

## Čajkovskij und das nicht-russische Volkslied

Am nächsten stand dem Russen Čajkovskij natürlich das russische Volkslied. Aber er studierte auch die Lieder anderer Völker, besonders die des dem russischen verwandten ukrainischen Volkes. Er war eng mit der ukrainischen Musikkultur verbunden, liebte und kannte sehr gut Geschichte, Natur, Menschen und Lieder des Landes.

Einer der Orte, an dem Čajkovskij immer wieder Lieder hörte, war Kamenka, das Familiengut der Davydovs, im Bezirk Čigirin des Gouvernements Kiev. Dank Čajkovskijs Schwester Aleksandra I. Davydova wurde Kamenka für den Komponisten etliche Jahre lang zur Heimat; hier fand er die besten Bedingungen für seine Arbeit<sup>47</sup>. Die in Kamenka gehörten Lieder (vgl. Textauszüge Nr. 14 f., 32, 34 und 41) wurden ebenso wie andere ukrainische Lieder zur Grundlage einer Reihe von Čajkovskijs Werken, so in den Opern *Čerevički* und *Mazepa* sowie in Instrumentalwerken wie 2. Sinfonie, 1. Klavierkonzert, Violinkonzert und verschiedenen Klavierkompositionen.

Aber auch für nichtrussische Liedkulturen hat sich Čajkovskij interessiert. Er hörte und notierte französische (von Kindheit an vertraute), persische<sup>48</sup>, georgische, italienische, verschiedene orientalische Lieder, ferner slavische<sup>49</sup> und wahrscheinlich estnische<sup>50</sup>. Er kannte Sammlungen französischer, italienischer, serbischer, tschechischer, lettischer und schottischer Lieder. Während seiner Tätigkeit als Musikkritiker notierte er Lieder, die ihm in Werken anderer Komponisten begegneten: deutsche, spanische, skandinavische und serbische Lieder, ein persisches, finnisches, tatarisches und lesginisches Lied<sup>51</sup>.

In einer Reihe von Čajkovskijs Werken trifft man auf gleichsam "Nationale Suiten" oder "Liederkränze", in denen jeder der "Teilnehmer" aus verschiedenen Stämmen gleichberechtigt auftritt - so im Kinderalbum op. 39 mit drei russischen und zwei italienischen Liedern sowie je einem französischen und deutschen (bzw. wahrscheinlich Tiroler) Lied, im Ballett *Lebedinoe ozero* (Der Schwanensee) mit einem russischen, spanischen, ungarischen und neapolitanischen Tanz sowie einer Mazurka und im Ballett *Ščelkunčik* (Der Nußknacker) mit orientalischen und westlichen Tänzen (eine interessante Parallele zu den orientalischen und westlichen Tänzen in der etwa gleichzeitig entstandenen Oper *Iolanta*) oder in der Oper *Čerevički* (Die Pantöffelchen) mit einem russischen und ukrainischen Tanz.

Zweifellos greift Čajkovskij damit eine von Glinka begründete Tradition auf. Erinnerung sei nur an die Tänze seiner zweiten Oper, *Ruslan i Ljudmila*, die "europäischen" im Zauberschloß der Naina und die orientalischen in den Gärten des Černomor.

In einigen Äußerungen vergleicht Čajkovskij russische Lieder mit Liedern anderer Völker. Er unterstreicht den Unterschied zwischen russischen und italienischen Liedern oder auch zwischen den verschiedenen Aufführungsarten im Volk (Textauszug Nr. 16). Oder er weist umgekehrt auf die Verwandtschaft russischer Melodien mit skandinavischen hin: "die norwegischen und schwedischen Lieder tragen viele Züge der Verwandtschaft mit unseren russischen"; das skandinavische Liedschaffen sei ganz reich an "schönen Melodien, die ein wenig an unsere großrussischen Volkslieder erinnern".<sup>52</sup> Čajkovskij erklärt die Verwandtschaft mit der Ähnlichkeit des skandinavischen und russischen Nationalcharakters (vgl. auch seine be-

<sup>47</sup> Zur Bedeutung Kamenkas im Leben und Schaffen Čajkovskijs vgl. Ju. L. Davydov, insbesondere S. 33.

<sup>48</sup> Siehe den Brief an Anatolij I. Čajkovskij von [Mitte Oktober?] 1869: "Ich schicke [...] einen Brief an Adamov (Sei nicht erstaunt, daß auf ihm Noten stehen. Das bin ich, der eine persische Melodie notiert hat; schicke den Brief zurück)". (ČPSS V, Nr. 167.)

<sup>49</sup> P. I. Čajkovskij, *Muzykal'no-kritičeskie stat'i* (Musikkritische Aufsätze), Moskau 1953, S. 286. (Innerhalb der alten Gesamtausgabe: ČPSS II.)

<sup>50</sup> In Estland gibt es eine Überlieferung, daß das Thema im Mittelteil des II. Satzes von Čajkovskijs 6. Sinfonie auf das estnische Lied "Kallis Mari" (Liebe Marie) zurückgeht. Dieses Lied ist tatsächlich melodisch mit dem Thema in der Sinfonie verwandt.

<sup>51</sup> Siehe *Muzykal'no-kritičeskie stat'i*, a. a. O., S. 27, 55, 105 f., 140, 180 und 238.

<sup>52</sup> Ebenda, S. 79 und 106.

kannte Äußerung über die Musik des von ihm geschätzten Edvard Grieg<sup>53</sup>). Die "melancholische nördliche" Natur, welche die Seele der Nordländer "bezaubert", "die Saite der skandinavischen Nationalität", die den Werken das Kolorit dieser Natur verleiht, der Reiz der Melodien "von nördlichem, skandinavischem Charakter" – das ist es, was Čajkovskij an den Werken von Edvard Grieg, Niels Gade, Henry Litolff und Johan Svendsen als charakteristisch auffällt<sup>54</sup>.

Ein "skandinavisches Thema" gibt es bei Čajkovskij selbst: das Thema der Ophelia in der Grieg gewidmeten *Hamlet*-Ouvertüre op. 67<sup>55</sup>. Das haben auch Nikolaj D. Kaškin (ohne nähere darauf einzugehen) und Milij A. Balakirev bemerkt. Letzterer notiert, in dem ihm eigenen Stil, zu besagtem Thema: "Hirten von Vladimir. Warum sind sie hierher geraten?"

### Čajkovskijs schöpferische Aneignung des Volkslieds

Čajkovskij verwendet Volkslieder auf vielfache Art und Weise. Er zitiert authentische Melodien von Liedern und Tänzen verschiedener Typen und Gattungen und wandelt sie um; er ahmt in eigenen Schöpfungen die Gesetzmäßigkeiten des Volksliedmelos' nach; oder er vertont volksliednahe Texte in einer Reihe von Opernchören oder klein besetzten Vokalwerken. So spürt man die Rhythmik des Rundgesangs "So v'junom hožu" (Mit der Schmerle<sup>56</sup> gehe ich) (oder eines anderen: "Vo luzjah" [Auf der Wiese]) deutlich in dem Seitensatz der Schlußvariation des Klaviertrios op. 50<sup>57</sup> und im I. Akt der Oper *Mazepa* (Auftritt des Hetmans nach dem Duett Marija-Andrej)<sup>58</sup>. Die charakteristische rhythmische Formel zwei Viertel - Halbe - zwei Viertel, die von dem russischen fünfsilbigen Vers des Volkslieds herrührt, liegt nicht nur der *Vesnjanke*<sup>59</sup> aus dem Finale des 1. Klavierkonzerts zugrunde<sup>60</sup>, sondern auch, in leicht variiertem Form, dem Stück *Na trojke* (Auf der Trojka), Nr. 11 (November)<sup>61</sup> des Klavierzyklus *Vremena goda* (Die Jahreszeiten) op. 37<sup>bis</sup> und dem Impromptu, Nr. 1 der Achtzehn Klavierstücke op. 72<sup>62</sup>. Der tonartige "Kampf" zwischen dem stabilen Ton und der siebten, nicht erhöhten Stufe in Moll, der besonders typisch für die lyrischen Lieder ist, läßt sich in der Melodie der *Dumka* für Klavier op. 59 (mit dem Untertitel "Scène rustique russe") beobachten<sup>63</sup>. Intonationen der ukrainischen Leier-Weise gibt es nicht nur im I. Satz des 1. Klavierkonzerts op. 23<sup>64</sup>, sondern auch in der Humoresque für Klavier op. 10 Nr. 2<sup>65</sup>, zu Beginn des II. Satzes des Violinkonzerts op. 35<sup>66</sup> und in der Romanze "Solovej" (Die Nachtigall) op. 60 Nr. 4<sup>67</sup>. (Ihr Text: Puškins Übersetzung eines südslavischen Liedes nach V. Stefanovič.) Die Romanze "Ja li v pole da ne travuška byla" (War ich nicht ein Gräslein im Felde) op. 47 Nr. 7

<sup>53</sup> Ebenda, S. 345. Es handelt sich um eine Passage in Čajkovskijs Erinnerungen an die Auslandsreise 1888; deutsch in: *Musikalische Essays*, S. 395 f., Auszug daraus: "In seiner von zarter Melancholie durchdrungenen Musik, in der sich gleichsam die Schönheiten der bald großartig erhabenen, bald verhangenen, bald kargen, aber für den Nordländer stets unaussprechlich reizvollen norwegischen Natur widerspiegeln, hören wir Russen heimatliche, verwandte Töne, die uns ans Herz rühren" (a. a. O., S. 395).

<sup>54</sup> *Muzykal'no-kritičeskie stat'i*, a.a.O., S. 79, 92, 283 und 345.

<sup>55</sup> Seitensatz, T. 144 ff. (Exposition) bzw. 259 ff. (Reprise), ČPSS 26, S. 83 f. bzw. 111-115.

<sup>56</sup> Die Schmerle ist ein kleiner Karpfenfisch (Schlammbeißer, Bartgrundel).

<sup>57</sup> II. Satz, B. *Variatione finale e Coda*, ČPSS 32 a, S. 97 f., T. 42 ff., bzw. S. 111 f., T. 180 ff.

<sup>58</sup> I. Akt, Nr. 3, Szene, ČPSS 6 a, S. 96-99.

<sup>59</sup> Die *Vesnjanke* (russisch "vesna" = Frühling) ist ein russisches, weißrussisches und ukrainisches Brauchtumslied, das den Ausbruch des Frühlings und die bevorstehende Feldarbeit besingt. Meistenteils besteht es aus Wiederholungen ein und derselben Motivgruppe.

<sup>60</sup> Hauptthema des Finales, vgl. den Beginn des Satzes in ČPSS 28, S. 120-124.

<sup>61</sup> A-Teil, vgl. ČPSS 52, S. 51 f. und 54-57.

<sup>62</sup> ČPSS 53, S. 97-104.

<sup>63</sup> ČPSS 53, S. 63 ff.

<sup>64</sup> Hauptsatzthema, ČPSS 28, S. 21 ff., T. 114 ff.

<sup>65</sup> ČPSS 51 b, S. 85-88.

<sup>66</sup> ČPSS 30 a, S. 118.

<sup>67</sup> ČPSS 45, S. 117-121.

ist auf den Text eines ukrainischen Liedes in der Übersetzung von I. S. Surikov geschrieben ("Malorusskaja pesnja", Kleinrussisches Lied)<sup>68</sup>.

Čajkovskij entwickelte in seinem Schaffen stetig die Bildhaftigkeit und die Besonderheiten der Liedgattungen aus. Die Gattungen (und nicht besondere Volksmelodien und die für sie typischen Wendungen) bilden denn auch die Kanäle, durch die das volkstümliche Prinzip und die volkstümliche Spiegelung des Lebens in seine Musik eindringen. Auf der Grundlage der Volksliedgattungen stellt Čajkovskij die Besonderheiten der Volksmelodik wieder her. Darum erscheinen uns auch diejenigen Themen als "unbekannte Bekannte", die nicht authentische Melodien zitieren, sondern im Geiste des Volkslieds geschaffen sind.

### Die von Čajkovskij berücksichtigten Volksliedgattungen

Nicht auf alle Gattungen stützte sich Čajkovskij gleichermaßen. Am wenigsten interessierte ihn offenbar die Abgrenzung der Lieder, zum Beispiel nach dem Inhalt der Texte in Verbindung mit zahlreichen Arten von Bräuchen. Denn er benutzte zum Beispiel eine *Vesnjanka*<sup>69</sup> in der Streitszene der Oper *Mazepa*<sup>70</sup>, ein historisches Lied in dem seinem Charakter nach reigenpielartigen Lied des *Lel'* (zweite Fassung) in *Sneguročka*<sup>71</sup> usw.

Wie schon gesagt, unterschied Čajkovskij zwei Hauptgruppen von Volksliedern: schnelle, bewegte Tanzlieder und langsame, gedehnte lyrische Lieder. Eine solche Klassifizierung umfaßt eine große Zahl von Volksliedern. Denn zum tänzerischen Liedtypus tendieren ihren musikalischen Besonderheiten nach auch Reigentanzlieder, Scherzlieder, Polterabend-<sup>72</sup> und andere ähnliche Lieder; zum lyrischen Liedtypus dagegen neben den eigentlich lyrischen und getragenen: langsame Reigenlieder, einige Hochzeitslieder usw.

Diesen beiden Hauptgattungen des russischen Volkslieds, der tänzerischen und der lyrischen, entsprechen bei Čajkovskij zwei Typen der Entwicklung.

Bei tänzerischen Liedern wendet er gewöhnliche die Methoden sinfonischer Arbeit an, mit Abspaltung einzelner Themenelemente und ihrer durchführungsartigen Gegenüberstellung. Dabei wird das Thema wesentlich verändert. Beispiele findet man in der charakteristischen Gruppe Čajkovskijscher Finalsätze über authentische Volkslieder: in der 1., 2. und 4. Sinfonie op. 13, 17 und 36, im 1. Klavierkonzert op. 23, in der Serenade für Streichorchester op. 48 usw. Zu nennen sind ferner die Schlußsätze der 3. und 5. Sinfonie op. 29 und 64, der Kantate zur Eröffnung der Polytechnischen Ausstellung (Kantate zum Gedächtnis des 200. Geburtstages Zar Peters des Großen 1872) sowie des 2. und 3. Klavierkonzerts op. 44 und op. post. 79, deren Themen im Geiste von Tanz- und Reigenliedern geschrieben sind.

Bei den lyrischen Liedern wendet Čajkovskij in der Regel die allmähliche Entwicklung des Themas an, seine Variierung geschieht ohne kontrastierende, intonationshafte Gegenüberstellungen, wobei jeder folgende Formteil auf natürliche Weise gleichsam aus dem vorangehenden herausfließt. Der Komponist führt die originale melodische Linie im Geist des lyrischen Volksliedthemas weiter, komponiert es sozusagen zuende. Dieser Methode folgt er zum Beispiel im berühmten *Andante cantabile* des 1. Streichquartetts op. 11<sup>73</sup> oder im Lied "Solovuško" (Die Nachtigall) der Oper *Opričnik*<sup>74</sup> usw.

Diese Besonderheiten der Čajkovskijschen Bearbeitungen wurzeln in der Struktur der Volkslieder selbst und folgen deren inneren Gesetzmäßigkeiten. Die schnellen Lieder sind meist klar in einzelne Motive gegliedert; darum scheint die Entwicklung im Sinne der moti-

---

<sup>68</sup> ČPSS 44, S. 288-295.

<sup>69</sup> Siehe Anmerkung 59.

<sup>70</sup> I. Akt, 1. Bild, Nr. 6, ČPSS 6 a, S. 190 ff.

<sup>71</sup> Rabinovič meint offenbar Nr. 14 b im II. Akt, ČPSS 14, S. 200-207.

<sup>72</sup> Russisch "Večeročnye" (abgeleitet von "večerna" = Vesper) = Lieder zum Vorabend (der Hochzeit).

<sup>73</sup> ČPSS 31, S. 38-42.

<sup>74</sup> I. Akt, Nr. 2, Chor der Mädchen und Lied der Natal'ja, ČPSS 3 a, S. 57 ff., von Ziffer 15 an. (Zuerst in der Oper *Voevoda*.)

visch-thematischen Arbeit sozusagen am natürlichsten. In den langsamen, gedehnten, fließenden Liedern findet man dagegen vorzugsweise eine melodische Fortspinnung, die Čajkovskij ebenso feinsinnig in seinen Bearbeitungen anwendet.

In der Regel verwendet Čajkovskij in bestimmten Kompositionsgattungen auch Volkslieder bestimmter Gattungen, und mit ihnen sind die beschriebenen Typen seiner Bearbeitung verbunden. Es ist aber schwierig zu sagen, wie diese Wechselwirkung ausgelöst wurde. Am ehesten wird man annehmen können, daß Wahl der Werkgattung und Wahl des Volkslieds bzw. Volksliedtyps in der schöpferischen Vorstellung des Komponisten gleichzeitig vor sich gingen (siehe Textauszug Nr. 9).

Die verschiedenen Volksliedgattungen sind am breitesten und vollständigsten in Čajkovskijs Opern und in seiner Musik zu A. N. Ostrovskijs *Sneguročka* vertreten:

Da gibt es hymnisch feierliche Chöre, die das ganze Werk abschließen (*Voevoda*<sup>75</sup>, *Sneguročka*<sup>76</sup>, *Kuznec Vakula*<sup>77</sup>); Reigentanzchöre, welche die dramaturgisch wichtigen Wendungen der Handlung vorwegnehmen und große Teile von Opern zusammenfassen ("Za dvorom lužok" [Hinter dem Hof eine Wiese] in Aktschlüssen von *Voevoda*<sup>78</sup> und *Opričnik*<sup>79</sup>; Tanz der Bauern in *Evgenij Onegin*<sup>80</sup>; "Netu, netu tut mostočka" [Dort ist keine Brücke] in *Mazepa*<sup>81</sup>; das Lied von den Pantöffelchen und "Oj, kto hočet medu pit" [O, wer will Honig trinken] in *Čerevički*<sup>82</sup>; "A pojdemte, krasny devki, vo lužok" [Gehen wir, schöne Mädchen, auf die Wiese] und das Lied über den Hopfen in *Čarodejka*<sup>83</sup>); den russischen Tanz in *Pikovaja dama*<sup>84</sup>. – Mit diesen Beispielen sind die sinfonischen Finales zu vergleichen, in denen Čajkovskij Tanz- und Reigenlieder verwendet.

Da gibt es Begrüßungschöre, die einen Akt eröffnen (Hochzeitschor in *Opričnik*<sup>85</sup>, Chor der Guslspieler in *Sneguročka*<sup>86</sup>, die Begrüßungen der Kuma und des Fürstensohnes im I. Akt der *Čarodejka*<sup>87</sup>, der Kant in *Pikovaja dama*<sup>88</sup>); lyrische Chöre, die als Hintergrund für die Exposition der Heldin oder des lyrischen Helden dienen ("Utuška" [Das Entchen] in *Voevoda*<sup>89</sup> und *Opričnik*<sup>90</sup>; "Ja zav'ju, zav'ju venok moj dušistyj" [Ich winde, winde meinen duftenden Kranz] und Chor mit Klagegedicht in *Mazepa*<sup>91</sup>; "Pojdu l', vyjdu l' ja" [Gehe ich, gehe ich hinaus] und "To ne tuča" [Das ist keine Wolke] in *Čarodejka*<sup>92</sup> u. a.).

Zwischen volksliedhaften Solonummern treten deutlich lyrische Ariosi der Heldin oder des lyrischen Helden hervor – "Nachdenken über das Schicksal" ("Solovuško" [Liebe Nachti-

<sup>75</sup> III. Akt, Nr. 11, Finale, Ensemble und Chor, *Slava na nebe* (im Wechsel von 3/4- und 5/4-Takt). ČPSS 1 v, S. 170-213.

<sup>76</sup> IV. Akt, Nr. 19, Finale, Le'l und Chor, *Bog Jarilo*. ČPSS 14, S. 259-274.

<sup>77</sup> III. Akt, Nr. 20, Finale, Schlußchor T. 233 ff., ČPSS 35, S. 323-330.

<sup>78</sup> II. Akt, Nr. 9, Chor, 1 vor Ziffer 70 ff., ČPSS 1 b, S. 173-185.

<sup>79</sup> I. Akt, Nr. 9, Arioso und Chor, Chor Ziffer 38 ff., ČPSS 3 a, S. 125-132.

<sup>80</sup> Gemeint ist offenbar der Schluß des I. Akts, Nr. 12, Szene (Tat'jana / Onegin) und Arie Onegins sowie Chor der Mädchen (= verkürzte Reprise des Chors Nr. 11), Buchstabe Z, ČPSS 4, S. 237-242.

<sup>81</sup> I. Akt, Nr. 4, Chor und Tanz (Gopak), ČPSS 6 a, Chor *Netu, netu ...*, ČPSS 6 a, S. 111-133 (darauf folgt der Gopak).

<sup>82</sup> II. Akt, Nr. 14, Szene und Lied [der Oksana] (mit Chor) von den Pantöffelchen, ČPSS 7 a, S. 352-394.

<sup>83</sup> Chor innerhalb von Nr. 5, Chor des Volks und Szene, im I. Akt, T. 60-109, ČPSS 8 a, S. 163-171. – Lied vom Hopfen: I. Akt, Nr. 7 b, T. 41 ff., Allegro non troppo, ČPSS 8 a, S. 235-251.

<sup>84</sup> In Nr. 8 des I. Akts, Szene, Romanze Polinas und russisches Lied mit Chor; russisches Lied: Allegro, T. 75 ff., ČPSS 9 a, S. 207-214.

<sup>85</sup> Anfang des IV. Akts, Nr. 15, Sladebnyj hor *Slava, slava dobromu molodcu*, ČPSS 3 b, S. 179-221.

<sup>86</sup> Anfang des II. Akts, Nr. 9, Chor der blinden Guslspieler, ČPSS 14, S. 138-140. Siehe oben, drei Seiten Notenbeispiele.

<sup>87</sup> Anfang des I. Akts, Nr. 1 Volksszene, ČPSS 8 a, S. 57 ff.; I. Akt, Nr. 5 Chor des Volks und Szene, ebenda, S. 152 ff.

<sup>88</sup> Anfang des II. Akts, Nr. 11 Entr'acte und Chor, ČPSS 9 b, S. 9-35.

<sup>89</sup> Anfang des I. Akts, Nr. 1, ČPSS 1 a, S. 53-58 und 61-63.

<sup>90</sup> Anfang des I. Akts, Nr. 2, ČPSS 3 a, S. 46-50 und 52 f.

<sup>91</sup> Anfang des I. Akts, Nr. 1 Chor der Mädchen, ČPSS 6 a, S. 45-63; und Beginn des 2. Bilds, Nr. 2 Chor und Klage der Mutter, ebenda, S. 257-266.

<sup>92</sup> I. Akt, Nr. 2 Volksszene, ČPSS 8 a, S. 84 ff.

gall] in *Voevoda*<sup>93</sup> und *Opričnik*<sup>94</sup>; Arie der Oksana "Cvela jablon'ka" [Es blühte der Apfelbaum]<sup>95</sup> und das eingelegte Arioso des Vakula<sup>96</sup> in *Čerevički*; erstes Arioso der Kuma in *Čarodejka*<sup>97</sup>).

So erfüllen alle Gattungsgruppen in den Volksliedepisoden von Čajkovskijs Opern ihre besonderen dramaturgischen Funktionen; sie sind bei den Chorliedern bedeutender als bei den Sololiedern<sup>98</sup>. Die meisten der Chor- und Sololieder in Čajkovskijs Opern (das sind insgesamt mehr als fünfzig) sind auf der Grundlage authentischer Volkslieder oder nach dem Muster volksliedhafter Gattungen aufgebaut. Die handelnden Personen aus dem Volk (oder solche, die mit Zügen des Volkscharakters ausgestattet sind) werden feinsinnig und abwechslungsreich im Lied umrissen, das heißt in jener künstlerischen Form, die von altersher im Volk vorkommt und vom Volk selbst abgeschliffen und verallgemeinert wird. Es liegt in der Natur der Sache, daß Lieder und Liedepisoden in jenen Opern die wichtigste Rolle spielen, in denen das Volk einen bedeutsamen Platz einnimmt wie in *Čerevički*, *Čarodejka*, *Mazepa*, teilweise auch in *Opričnik*. Wenn der Komponist die Liedform in der Oper schöpferisch entwickelt, nimmt er ihr doch nicht die Elemente der Strophenform und bewahrt auf diese Weise die innige Verbindung mit dem Liedschaffen des Volkes.

Das Verzeichnis (siehe unten, IV.) der authentischen Volksliedmelodien, die Čajkovskij zitiert, ist offenbar noch längst nicht vollständig. Etliche hat man wohl bisher wegen der verschiedenen Änderungen, die der Komponist an ihnen vorgenommen hat, nicht erkannt.

### Čajkovskijs Weise der Bearbeitung von Volksliedern

Es mag seltsam erscheinen, daß Čajkovskij sich im Hinblick auf die Aufzeichnung von Volksliedern entschieden gegen geringste Abweichungen vom Original wandte, selbst aber die Lieder zum Teil wesentlich veränderte, wenn er sie in seine Kompositionen integrierte. Doch bedeutet das keinen Widerspruch. Denn Čajkovskij unterschied prinzipiell zwischen der Aufzeichnung eines Liedes zum Zwecke seiner "richtigen und systematischen Bearbeitung", das heißt zum Zwecke seiner Aufnahme in einen Sammelband sowie eines nachfolgenden Studiums – und seiner schöpferischen Verwendung als "Material für die sinfonische Bearbeitung" (siehe Textauszug Nr. 3). Für ersteres ist es seiner Meinung nach "unumgänglich, daß das Lied so weit wie möglich in Übereinstimmung damit notiert wird, wie man es im Volk vorträgt". Bei letzterem kann ein Lied, sei es exakt notiert, beim Vortrag verändert oder sogar fehlerhaft aufgezeichnet, gutes Material für die schöpferische Phantasie des Komponisten werden. So bewahrte Čajkovskij bei seiner Herausgabe des Sammelbandes von Prokunin die Melodien natürlich in der Form, wie sie notiert waren; als er aber einige von ihnen für seine *Sneguročka*-Musik entlehnte, verzichtete er darauf, die weniger bedeutenden Besonderheiten der originalen Liedfassungen beizubehalten.

Wie Čajkovskij die originalen Volksliedmelodien verändert hat, kann man gut am Beispiel seiner Musik zu A. N. Ostrovskijs *Sneguročka* studieren. Hilfreich dabei ist ein Brief Čajkovskijs an Nikolaj A. Rimskij-Korsakov (Textauszug Nr. 15) und ein Vergleich der dort zitierten Melodiefassungen aus *Sneguročka* mit Primärquellen der betreffenden Volkslieder.

<sup>93</sup> II. Akt, 2. Bild, Ende der Nr. 5, Lied der Marja Vlas'evna, Cantabile, T. 42 ff., ČPSS 1 b, S. 118-127.

<sup>94</sup> Lied der Natal'ja, I. Akt, Ende der Nr. 2, Ziffer 15 ff., ČPSS 3 a, S. 57-64.

<sup>95</sup> I. Akt, Nr. 3, ČPSS 7 a, S. 141-159, Arie, T. 37 ff., S. 145-154.

<sup>96</sup> III. Akt, Nr. 17, Szene und eingeschobenes Arioso des Vakula; Arioso: ČPSS 7 b, S. 44-47.

<sup>97</sup> I. Akt, Nr. 4 Szene und Arioso; Arioso der Kuma: ČPSS 8 a, S. 139-146.

<sup>98</sup> Es ist schwierig, etwas über die dramaturgische Funktion von Sololiedern des Alltagsgenres als einer Gruppe zu sagen; denn es sind insgesamt nur sechs. Vier von ihnen findet man in der Musik zu A. N. Ostrovskijs *Sneguročka*, wo die Gesetzmäßigkeiten der Operndramaturgie nicht greifen (Nr. 15, Liedchen des Brusila, ČPSS 14, S. 208-210; Nr. 7, zweites Lied des Lel', ebenda, S. 122-129; und Nr. 14 a und b, zwei Fassungen des dritten Liedes von Lel', ebenda, S. 193-199 und 200-207). Die beiden anderen sind das Lied der Solooha in *Kuznec Vakula* (I. Akt, 1. Bild, 1. Szene, T. 27-53, ČPSS 35, S. 40-42) und das Lied des betrunkenen Kosaken in *Mazepa* (II. Akt, 3. Bild, Nr. 13 Volksszene, ČPSS 6 b, S. 203-216). Nebenbei sei darauf hingewiesen, daß alle sechs Lieder auf authentischen Volksliedern basieren.

Am charakteristischsten in Čajkovskijs Fassungen der von ihm benutzten Lieder (sei es in *Sneguročka* oder in anderen Werken) sind die Beseitigung unsymmetrischer Takte und die Verkürzung von Melodien (unter Beibehaltung der Intonationsstützpunkte) mit dem Ziel, sie zu konzentrieren und ihnen eine größere Ausgeglichenheit in der Strophenform zu verleihen (Nr. 4 Geleit der Fastnachtswoche, Nr. 2 Tänze der Vögel und Nr. 14 drittes Lied des Lel' in *Sneguročka*). Manchmal verwendet Čajkovskij nicht das ganze Lied, sondern nur einen Teil, gewöhnlich den ersten, der in vielen Fällen am charakteristischsten und ausdrucksvollsten ist (vgl. Tänze der Vögel in *Sneguročka*). Andere Veränderungen sind eher die Ausnahme: schnelles statt langsames Tempo (Hauptsatz im I. Satz des 1. Klavierkonzerts) oder Moll statt Dur (erstes Thema der Tänze in *Opričnik*, IV. Akt, Nr. 16).

Aus den genannten Fällen, in denen wir – zum Teil durch entsprechende Hinweise des Komponisten selbst – die originalen Lieder kennen, gewinnen wir Kriterien, um bisher nicht bekannte Fälle von veränderten Volksliedern in Čajkovskijs Werken aufzuspüren, so zum Beispiel im Lied der Soloha (*Čerevički*<sup>99</sup>) und in der Romanze *Solovej* (Die Nachtigall) op. 60 Nr. 4.

### Nikolaj D. Kaškin über P. I. Čajkovskij

Über die Rolle des Volkslieds in Čajkovskijs Schaffen und die Volkstümlichkeit von Čajkovskijs Musik im weiteren Sinne des Wortes schrieb Nikolaj D. Kaškin: "Čajkovskij ist ein russischer Volkskomponist [...] Er verstand und empfand den Charakter des russischen Volkes zutiefst und machte reichen Gebrauch von seinen Liedern, versuchte aber niemals, sich auf sehr volkstümliche Formen ihrer Wiedergabe einzulassen, was auch Glinka niemals getan hatte. Ohne im geringsten die Denkweise des Volkes nachzuahmen, brachte Čajkovskij in die Bearbeitung von Volksliedern sein persönliches, rein russisches Gefühl und Verständnis ein, das mit aller technischen Vollkommenheit verbunden war, die für die Musik erreichbar ist. Unter dem Einfluß der Besonderheiten der melodischen Struktur des russischen Liedes erarbeitete Čajkovskij viele eigenartige harmonische Methoden, die er in seinen Werken jeder Art verwendete, wodurch er ihnen ein zutiefst russisches Gepräge gab. Für uns Russen sind diese Besonderheiten nicht so sehr bemerkbar, sie sind unserem Empfinden zu nahe und verwandt, aber Ausländer vermerken vor allem den ausgeprägten Nationalcharakter von Čajkovskijs Kompositionen [...] Sogar in den Fällen, in denen er mit Sujets, die nichts Russisches enthalten, zu tun hatte, konnte P. I. Čajkovskij nicht umhin, seine Nationalität zu bekunden. Mit einem Wort: Er war ein wahrhaft nationaler, russischer Komponist, nicht infolge einer vorgefaßten Absicht – was übrigens nur bei mittelmäßigen Talenten vorkommt – , sondern kraft eines unumstößlichen inneren Bedürfnisses seines Geistes." (Kaškin, S. 41-43.)

<sup>99</sup> Vgl. Anmerkung 98.

### III. TEXTAUSZÜGE AUS ČAIKOVSKIJS BRIEFEN UND SCHRIFTEN SOWIE AUS ERINNERUNGEN VON ZEITGENOSSEN<sup>100</sup>

1. Artikel in den *Russkie vedomosti*, 18. März 1873, ČPSS II, S. 139.  
Hier nach: Musikalische Essays, S. 146:

Das russische Volkslied gehört zum edelsten Kern unseres Volksschaffens. Seine originelle und völlig eigenständige Struktur sowie die wunderbare Schönheit der Melodik erfordern von einem Bearbeiter, der das russische Volkslied an die kanonischen Regeln der Harmonik anpassen will, höchste musikalische Bildung, um Sinn und Geist des Liedes zu bewahren. Wir kennen eine Unzahl fader und abgeschmackter pseudorussischer Melodien, die dessen ungeachtet sogar sehr populär geworden sind. Um sie von authentischen Volksmelodien zu unterscheiden, bedarf es eines feinen musikalischen Gespürs und einer aufrichtigen Liebe zum russischen Liedschaffen.

2. Artikel in den *Russkie vedomosti*, 23. November 1875, ČPSS II, S. 287-289.  
Hier nach: Musikalische Essays, S. 332-334:

Will man [...] Herrn Slawjanski<sup>101</sup> zum Helden verklären, der das Banner der russischen Musik trotz aller Unbill stets hoch gehalten habe, so behaupte ich, daß nur jene Leute so denken können, die von der Musik allgemein und vom russischen Volkslied im besonderen nicht die geringste Ahnung haben.

Das russische Volkslied, welches sich aufgrund seiner originellen Struktur, der Besonderheiten seiner Melodik und der Eigenart seiner Rhythmik zumeist nicht in die übliche Takteinteilung zwängen läßt, ist für den gebildeten und begabten Musiker ein überaus wertvolles Material, das er unter bestimmten Umständen erfolgreich nutzen kann. Fast alle unsere Komponisten (Glinka, Dargomyshski, Serow, Anton Rubinstein, Balakirew, Rimsky-Korsakow, Mussorgsky etc.) sind durch das russische Volkslied ausgiebig inspiriert worden.

Für sich genommen und in seiner ursprünglichen Gestalt hat das russische Volkslied als ein formloses Gebilde und als Ergebnis eines ausschließlich instinktiv verlaufenden Schöpfungsvorgangs nicht den Rang eines Kunstwerks. Es ist nicht mehr als ein Samenkorn, aus dem der Künstler, insofern er die notwendige Begabung und Bildung besitzt, einen üppigen Baum entstehen lassen kann. Daß jemand Veilchen, Rosen und Lilien mag, sich an ihrem Anblick erfreut und ihren wohligen Duft genießt, bedeutet noch lange nicht, daß er auch beim Anblick der Sämereien in Begeisterung gerät. Ein geschickter Gärtner vermag indes, daraus alle erwähnten Blumen emporwachsen zu lassen. Ein Musiker und Künstler kann in bezug auf das russische Volkslied nur dann jener "Gärtner" sein, wenn er genau weiß, in welchen Boden, zu welcher Zeit und unter welchen Temperaturbedingungen dieses wertvolle Samenkorn eingesetzt werden muß. Aber nicht jeder ist in der Lage, ein wirklich guter Gärtner zu sein.

[...] Das russische Volkslied kann uns als eine überaus schöne ethnographische Erscheinung und als originelles, künstlerisch-individuelles Produkt des Volksschaffens interessieren – aber dann muß man das Lied an Ort und Stelle hören, d. h. es muß von Dörflern in jener charakteristischen Manier vorgetragen werden, die auf das russische Ohr so anziehend wirkt. Oder es muß von wirklichen Volkssängern in dörflicher Abgeschiedenheit aufgezeichnet werden, etwa von jenem Ostap Weressaj<sup>102</sup>, der im vergangenen Jahr die Aufmerksamkeit von ganz St. Petersburg auf sich gezogen hatte.

---

<sup>100</sup> Bibliographische Einzelnachweise fehlen in ČNP; sie werden hier so weit wie möglich ergänzt.

<sup>101</sup> Der "russische Volkssänger" und Chorleiter Dmitrij A. Slavjanskij (eigentlich: Agrenëv, 1836-1908) veranstaltete in den 1870er und 1880er Jahren erfolgreiche populäre "Konzerte", die, so Čajkovskij, "mit Musik im wirklichen Sinne des Wortes nichts zu tun haben"; vgl. Musikalische Essays, S. 145 usw.

<sup>102</sup> Der blinde, umherziehende ukrainische Volkssänger und Kobza-Spieler Ostip N. Veressaj (1805-1890) trat 1874 vor dem Archäologenkongreß in Kiev und im März 1875 in einem Konzert in St. Petersburg auf; Čajkovskij

Man kann sich aber auch an die Sammelbände mit Volksliedern halten, von denen es bei uns zwar erst wenige gibt, allerdings auch so hervorragend zusammengestellte Editionen wie die Volksliedersammlung von Balakirew. Um ein russisches Volkslied aufzuzeichnen und in einer Weise mit Harmonien zu versehen, daß es nicht entstellt wird und seine charakteristischen Züge behält, bedarf es einer so gründlichen und allseitigen musikalischen Bildung, so tiefeschürfender historischer Kenntnisse und eines so überragenden Talentes wie bei Herrn Balakirew. Wer demgegenüber weder über Bildung und Verständnis verfügt (vom Talent einmal ganz abgesehen), sich aber dennoch wie jener oben genannte Sänger [Slawjanski] in aller Öffentlichkeit für einen Sammler und Bearbeiter russischer Volkslieder ausgibt, der achtet weder sich selbst, noch seine Kunst oder sein Volk bzw. sein Publikum.

Wer mit frevlerischer Hand das Heiligtum unseres Volksschaffens befleckt, verliert jedes Recht, sich Künstler zu nennen, denn er verfolgt Ziele, die außerhalb der Kunst und außerhalb jeglichen Künstlertums stehen.

3. Brief an Lev N. Tolstoj, 24. Dezember 1876, ČPSS VI, Nr. 527. Hier nach: LebenTsch. 1, S. 355 f., bzw. Louisa von Westernhagens Übersetzung von ČPSS VI.

Haben Sie herzlichen Dank für die Zusendung der Lieder<sup>103</sup>. Ich muß Ihnen aufrichtig sagen, daß dieselben von ungeübter Hand notiert sind und daher ihre ursprüngliche Schönheit fast ganz eingebüßt haben. Der Hauptfehler besteht darin, daß sie künstlich und gewaltsam in einen regelmäßigen Rhythmus eingezwängt worden sind. Nur die russischen Tanzlieder haben einen gleichmäßig akzentuierten Takt; die Sagen [Bylinen] haben aber mit Tanzliedern gar keine Ähnlichkeit<sup>104</sup>. Außerdem sind die meisten der Lieder – offenbar auch gewaltsam – im hellen D-Dur notiert, was mit der Tonalität des echten russischen Volkslieds wiederum nicht übereinstimmt, denn dasselbe bewegt sich überhaupt nicht in einer bestimmten Tonart; am ehesten noch kann letztere mit den alten Kirchentonarten verglichen werden<sup>105</sup>. Überhaupt können die mir von Ihnen zugesandten Lieder keiner systematischen Bearbeitung unterworfen werden, d. h. es läßt sich nicht ein Volksliederbuch daraus machen, denn dazu müßten die Lieder möglichst genau so notiert sein, wie sie wirklich vom Volke gesungen werden. Das ist

---

war bei seinen Konzerten nicht anwesend. Vgl. Musikalische Essays, S. 334, Anmerkung 649. Die Kobza ist ein altes ukrainisches und moldauisches lautenartiges Instrument.

<sup>103</sup> Nach einem Kammermusikabend zu Ehren Tolstoj's im Moskauer Konservatorium (bei dem unter anderem das 1. Streichquartett Čajkovskij's gespielt wurde, dessen Andante cantabile ihn zu Tränen rührte) sandte Tolstoj dem Komponisten einige Volkslieder: "Ich habe sie noch einmal durchgesehen. In Ihren Händen sind sie ein Schatz: gebrauchen Sie sie aber um Gottes willen nur im Mozart-Haydn'schen Sinne und nicht im Beethoven-Schumann-Berlioz'schen, welcher stets nur das Unerwartete, das Überraschende sucht." Nach LebenTsch. 1, S. 353-356. – Rabinovič kommentiert: Die Vermutung von S. L. Tolstoj, Lev Tolstoj habe Čajkovskij die Ausgabe der "Alten russischen Gedichte" von Kirša Danilov geschenkt (unter ihnen viele Bylinen, auch Lieder in D-Dur), ist nicht überzeugend: Čajkovskij's Satz "Aus ihnen kann man keinen Sammelband machen" zeigt, daß ihm eine handschriftliche Aufzeichnung vorgelegen hat. Außerdem kannte er zweifellos den Sammelband von Danilov. Nach Meinung von A. A. Alšvang hat Tolstoj die Lieder wahrscheinlich selbst aufgezeichnet.

<sup>104</sup> Čajkovskij spricht hier vom gleichmäßigen rhythmischen Puls, der den Tanzliedern zu eigen ist, nicht aber den lyrischen Liedern. Zahlreiche Lieder mit gleichmäßiger Taktgliederung gibt es in einer Reihe von Liedgattungen; doch sind auch einzelne Tanzlieder mit ungleichmäßiger Taktgliederung bekannt.

Ähnliche Anschauungen über den Rhythmus im Volksgesang enthält der Textauszug Nr. 16. Und in einem Brief an den Großfürsten Konstantin K. Romanov vom 26. August 1888 schreibt er: "[...] die russische Sprache [...] ist etwas unendlich Reiches, Starkes und Großes [...] und ich bin sogar weit entfernt von der Überzeugung, daß ihm ausschließlich der tonische Vers eigen ist [...] Und das Versmaß der alten russischen Lieder und Bylinen? Und das Versmaß des 'Igorliedes'?" (ČPSS XIV, S. 513 f.) Vgl. dazu A. N. Ostrovskij's Brief an Čajkovskij vom 15. März 1873, als er dem Komponisten den Text des Liedes der blinden Guslispieler zu *Sneguročka* op. 12 schickte: "Der Rhythmus paßt offenbar zum Text; ich habe ihn einem Poem des 12. Jahrhunderts, dem 'Igorlied', entnommen. Obwohl dieses Denkmal nach allgemeiner Meinung kein bestimmtes Versmaß hat, scheint es mir bei aufmerksamer Lektüre doch so und klingt eben dieser Rhythmus darin mit" (nach ČMN S. 195).

<sup>105</sup> Vgl. dazu auch die Äußerung Čajkovskij's in einem Brief an Sergej I. Taneev vom 1. August 1880: "Die Lieder sind von Leuten aufgeschrieben, die europäisiert waren und die Melodik gewaltsam im Sinne von Dur und Moll verfälschten" (ČPSS IX, S. 223).

jedoch eine außerordentlich schwere Aufgabe und setzt das feinste musikalische Gefühl sowie umfassende musikhistorische Kenntnisse voraus. [In LebenTsch. ist ein Satz weggelassen worden, gekennzeichnet durch ...; hier nach L. v. W. ergänzt:] Außer Balakirew und teilweise Prokunin<sup>106</sup> kenne ich keinen einzigen Menschen, der dieser Aufgabe gewachsen wäre. Ihre Lieder können aber als Material für sinfonische Arbeiten dienen, und zwar bieten sie in der Tat ein sehr reichhaltiges Material, welches ich bei Gelegenheit sehr auszunutzen gedenke<sup>107</sup>.

4. Artikel in: *Sovremennaja letopis'*, 6. Dezember 1871, ČPSS II, S. 40 f.  
Hier nach: Musikalische Essays, S. 20:

Herrn Slawjanski<sup>108</sup> fehlte in seiner Sammlung von Lorbeerkränzen noch der Kranz des Komponisten. Dem wird inzwischen auch abgeholfen: Aus dem Plakat zum letzten Konzert ist zu entnehmen, daß unser Sänger sich anschickt, sich auch auf diesem glatten und undankbaren Feld zu betätigen. Konkret geht es darum, daß Herr Slawjanski im Begriff ist, einen Sammelband mit eigenen Bearbeitungen russischer Volkslieder herauszubringen<sup>109</sup> und sich damit einer Aufgabe zu widmen, für die kaum das Talent eines so hervorragenden und musikalisch allseitig gebildeten Musikers wie Balakirew hingereicht hat.

Herr Slawjanski ist ein tüchtiger Künstler des leichteren Genres. Seine Auftritte als Sänger haben das, was gemeinhin als *Schick* bezeichnet wird. Hierin liegt auch vor allem die Ursache für seine Erfolge. Jetzt muß ich dem Konzertplakat des Herrn Slawjanski zusätzlich entnehmen, daß er diesen Qualitäten noch die gewaltigen musikalischen Kenntnisse, Begabung und kompositionstechnische Vorbildung hinzugefügt hat, ohne die eine Aufzeichnung von Volksmelodien, speziell deren Harmonisierung, einfach nicht denkbar sind. Diese Schlußfolgerung drängt sich zur Ehre von Herrn Slawjanski zwangsläufig auf, denn anders kann es nicht sein. Herr Slawjanski, der sich das hohe Ziel, der russischen Kunst zu dienen, auf die Fahnen geschrieben hat, weiß natürlich sehr gut, daß niemand, der sich – sei es mit frevlerischer und unwürdiger Hand oder mit mangelnder Vorbildung – am Heiligtum des russischen Volksliedes vergreift, ungestraft davonkommen kann.

5. Artikel in *Russkie vedomosti*, 23. November 1875, ČPSS II, S. 286-289.  
Hier nach: Musikalische Essays, S. 330-334:

Zuallererst änderte er seinen von den Vätern ererbten Familiennamen [D. A. Agrenev] und wählt sich ein Pseudonym [Slavjanskij], das unüberhörbar den Zeitgeist spiegelt. Danach besorgt sich unser umtriebiger Sänger eine ganz spezielle Art von "panslawischem" Kostüm und erscheint darin auf den Bühnen unserer Hauptstädte in Gesellschaft einiger Tschechen, die sich ganz ähnlich kostümiert haben (übrigens befanden sich darunter zwei bis drei meiner guten Bekannten, die ganz bestimmt noch nie an den Ufern der westslawischen Flüsse Sawa, Drau, Theiß oder Donau gewesen sind), um hier tschechische und serbische Volkslieder sowie Lieder der anderen slawischen Brüder zu Gehör zu bringen.

Quasten, Troddeln und Kanonenstiefel sicherten ihm eine gewisse Beachtung, und auch die Lieder zogen einige slawophil Gesinnte in Herrn Slawjanskis Konzerte, doch der erwartete Effekt blieb aus, und es wurde wieder still um ihn [...] Nun [...] entledigte sich Herr Slawjanski des seltsamen "panslawischen" Kostüms und fungiert teils als Propagandist einer besonderen amerikanischen Musik, von der zumindest ein *American Waltz* auf seinen Konzertplakaten erscheint (übrigens ein Stück aus seiner eigenen Feder!), teils aber auch weiterhin als Interpret russischer Volkslieder.

---

<sup>106</sup> Der Volksliedsammler V. P. Prokunin (1848-1910) gab auf den Rat seines Lehrers P. I. Čajkovskij bereitete den Sammelband "65 russische Volkslieder" vor, den Čajkovskij 1872/73 herausgab. Im Jahre 1889 veröffentlichte Prokunin zusammen mit N. M. Lopatin die grundlegende Arbeit "Russische lyrische Volkslieder".

<sup>107</sup> Ob Čajkovskij diese Absicht realisiert hat, ist bis jetzt nicht nachgewiesen worden.

<sup>108</sup> Vgl. Textauszug Nr. 2 mit Anmerkung 101.

<sup>109</sup> Siehe das Verzeichnis der Ausgaben am Schluß des vorliegenden Beitrags, unter VII.

Jetzt aber bekommt das Ganze eine völlig neue Wendung. Seine "Konzerte" sind nun gefragt: Neben dem *American Waltz*, einigen Gassenhauern, die auch nicht das geringste mit dem Volkslied zu tun haben, neben einem Titel "*Mascha, mein Täubchen*"<sup>110</sup> mit einer *Quadrille* (sic!) *aus russischen Volksliedern*<sup>111</sup> singt er einige Lieder mit anzüglichen Texten, wie sie im einfachen Volks gang und gäbe sind<sup>112</sup>. Das Publikum erscheint in Scharen<sup>113</sup> [...] Er [...] reist damit durch Rußland. Aber nicht nur das: Diese Reisen führen ihn selbst in die entlegensten Gebiete Asiens – überall kassiert er den Tribut, der ihm als Held der russischen Volkskunst zusteht. In regelmäßigen Abständen taucht er immer wieder in Moskau auf, der Stadt, in der seine Erfolge ihren Ausgangspunkt haben und die seine patriotische Uneigennützigkeit zum Wohle der russischen Musik ermuntert und vergütet hat. Und Herr Slawjanski kehrt nicht nur regelmäßig hierher zurück, stets einige neue Lieder mit anzüglichen Texten in der Diktion des einfachen Volkes im Gepäck, nein, er gibt auch noch vor, *Sammler und Bearbeiter russischer Volkslieder* zu sein!!! [...]

Für das russische Heldenlied (Byline), das russische Volksmärchen und das russische Volkslied bedarf es hier eines besonders hohen Sachverständes. Das *Lied von Bowa, dem Königssohn* weist in der vom Volke geschaffenen und bewahrten Form geradezu beispielhaft alle Ansätze für jene Merkmale auf, die ein eigenständiges literarisches Werk auszeichnen. Ein heutiger Verleger indes, der wie der in der Nikolskaja-Straße ansässige Spekulant das Lied primitiv verkitscht als "Volksbilderbogen" unter die Leute gebracht hat, tut nichts anderes, als dieses Märchen zu banalisieren und zu verfälschen. Zwar konnte er Hunderttausende dieser Bilderbogen verkaufen, während die Werke Puschkins, Lermontows, Gogols und Kolzows nur in einigen hundert Exemplaren an den Mann gebracht werden können, doch ist das nur noch ein zusätzlicher Beweis für die bedauernswerte Unbildung der Massen und könnte keinesfalls einen Literaturkritiker dazu veranlassen, das Erzeugnis aus der Nikolskaja-Straße ernstzunehmen und etwa als ein Werk der russischen Literatur zu besprechen.

Warum also sollte Herr Slawjanski, der zum russischen Volkslied eine ähnliche Beziehung hat wie irgendein Herr Leuchin<sup>114</sup> zum *Lied von Bowa, dem Königssohn*, warum also sollte das Wirken von Herrn Slawjanski einen Musikkritiker veranlassen, hierüber eine Rezension zu schreiben? So wie sich die Volksbilderbögen aus der Nikolskaja-Straße außerhalb des Kreises seriöser Literatur befinden, so hat sich auch der gleichsam diesen Bilderbögen entstiegene Herr Slawjanski dazu verurteilt, von einem Chronisten des russischen Musiklebens systematisch ignoriert zu werden.

[...] Was habe ich damit zu tun, daß sich das hinterwäldlerische Publikum des Moskauer Stadtbezirks Samoskworetschije ausgerechnet ihn zum Idol erwählt hat? Ich weiß doch mit Sicherheit, daß man ihn noch mehr vergöttern würde, wenn er noch weitere anzügliche Lieder und Blödeleien<sup>115</sup> in sein Programm aufnimmt. Es kann doch wohl niemand von mir als mu-

<sup>110</sup> "Golubka Maša": Romanze von A. O. Bantyšev (1804-1860), einem bekannten Moskauer Sänger.

<sup>111</sup> Čajkovskij stand der Verwendung von Volksliedern in jeder Art von Potpourris und ähnlicher Musik ohne künstlerische Bedeutung (vgl. Textauszug Nr. 39) unverändert negativ gegenüber.

<sup>112</sup> So in Musikalische Essays. In ČNP S. 57 heißt es abweichend: "Lieder mit pikanten volkstümlichen Texten in der Art von 'ah ty, tprus'ka byčok'" ('Ach, du kleiner Stier, halt' still'. Kommentar: Das Lied wurde gedruckt in dem "Sammelband von Liedern, die in den Volksliederkonzerten D. A. Agrenev-Slavjanskij aufgeführt und von [...] Agreneva-Slavjanskaja gesammelt wurden" (Moskau 1896, S. 18).

<sup>113</sup> In einem anderen Feuilleton schrieb Čajkovskij: "Zu einer Zeit, wo ich mich daran machte [...] die unerschöpflichen Reichtümer musikalischer Schönheit, die im russischen Volkslied verborgen sind, zu erläutern, und diejenigen brandmarkte, welche diese Schönheiten wie Scharlatane entstellten und dabei die patriotische Saite der russischen Menschen ausbeuteten – zu dieser Zeit überschwemmten meine Mitbürger wie ein ganzes Publikumsmeer die Konzerte von Herrn Slavjanskij, der sich einen russischen Sänger nannte."

<sup>114</sup> Der Buchhändler S. I. Leuhin in der B. Nikol'skaja ulica (in sowjetischer Zeit: ulica 25. Oktjabrja) veröffentlichte eine Menge "Volksliteratur". In der Großen Nikol'skaja-Straße waren viele Verlage der sogenannten Volksliteratur angesiedelt.

<sup>115</sup> So in Musikalische Essays. In ČNP S. 58 dagegen heißt es abweichend: "Lieder in der Art von 'Bylo holodno nemnožko' oder 'Ah ty, takoj-sjakoj kamarinskij mužik'."

sikalischem Chronisten verlangen, derartige Possen und Hanswurstereien zu analysieren, zu erklären und zu kommentieren!

6. Artikel in *Sovremennaja letopis'*, 10. März 1868, ČPSS II, S. 26.

Hier nach: Musikalische Essays, S. 3:

Herr Rimsky-Korsakow erschien an unserem musikalischen Horizont vor zwei Jahren, und zwar mit einer Symphonie, die zuerst unter Leitung Balakirews in St. Petersburg in einem Konzert der *Kostenfreien Musikschule* aufgeführt wurde. Sie errang begeisterten Beifall beim dortigen Publikum sowie bei der Kritik. Geschrieben nach dem Muster der deutschen Symphonien, war sie der erste Versuch des jungen, in technischer Beziehung noch unbewanderten Talentes. Die beiden Ecksätze waren die schwächsten in diesem symphonischen Erstling des jungen Russen: Es mangelte ihnen an neuartiger melodischer Erfindung und jener schönen Polyphonie der thematischen Arbeit, die in der großartigen deutschen Schule zu so frappierender Vollendung gelangt ist. Von formaler Geschlossenheit und Glanz der Instrumentation konnte erst recht keine Rede sein.

Doch im *Adagio* und *Scherzo* zeigte sich das bedeutende Talent. Besonders das auf dem Volkslied *Pro tatarski polon* [Bei den Tataren gefangen] aufgebaute *Adagio* erstaunte durch einen originellen Rhythmus (Siebenvierteltakt), durch den Reiz der herrlichen, in keiner Weise gekünstelten oder auf äußeren Effekt bedachten Instrumentierung, durch eine neuartige formale Gestaltung und durch die Frische der echt russischen Melodieführung: Rimsky-Korsakows bemerkenswerte symphonische Begabung war unverkennbar.

7. Brief an N. F. fon-Mekk, 5. Juli 1880, ČPSS IX, S. 176.

Hier nach: Teure Freundin, S. 331:

Wie originell ist die "Kamarinskaja" [-Ouvertüre von Glinka], aus der so viele russische Komponisten, unter anderen auch ich, Anregung für kontrapunktische und harmonische Behandlung der Themen geschöpft haben, wenn sie russische Tanzmelodien verarbeiteten. Selbstverständlich geschieht es ohne Absicht und nur deshalb, weil es Glinka gelungen ist, in dieser kleinen Komposition alles zu konzentrieren, was mittelmäßige Talente nur mit ungeheurer Mühe ertüpfeln und erklügeln<sup>116</sup>.

8. Autobiographische Beschreibung einer Auslandsreise im Jahre 1888, Kapitel IX, ČPSS II, S. 354 f. Hier nach: Musikalische Essays, S. 406:

Ich bin fest überzeugt, daß die italienische Musik nur dann eine neue Blüteperiode erleben wird, wenn ihre Vertreter aufhören, ihr künstlerisches Naturell zu verleugnen und der Fahne Wagners, Liszts und Brahms' nachzulaufen. Statt dessen sollten sie sich dazu entschließen, aus dem sprudelnden Quell des Volksschaffens ihres Landes neue musikalische Anregungen zu schöpfen und unter Verzicht auf die überlebten Banalitäten der dreißiger Jahre neue musikalische Formen zu finden, die den Geist ihres Volkes atmen und sich, gleichsam als Widerspiegelung der üppigen südlichen Natur, durch strahlende, reiche Melodik und äußere *Schönheit* auszeichnen. Diese Eigenschaften waren ja von jeher für den italienischen Genius charak-

---

<sup>116</sup> Vgl. auch den Abschnitt über Glinka in: Tagebücher, S. 274 f. Darin heißt es zur vorgenannten Ouvertüre: "Eine nicht geringere Erscheinungsform ungewöhnlicher Genialität [als Glinkas erste Oper *Ein Leben für den Zaren* bzw. *Ivan Susanin*] ist die 'Kamarinskaja'. So ganz zwischendurch, ohne überhaupt die Absicht gehabt zu haben, etwas zu schreiben, was von der Aufgabe her über eine einfache, spaßige Kleinigkeit hinausgegangen wäre, schenkt uns dieser Mann ein kleines Werk, in dem jeder Takt das Produkt stärkster (aus dem Nichts kommender) Schöpferkraft ist. Fünfzig Jahre sind seitdem vergangen, an russischen sinfonischen Werken ist viel geschrieben worden, man kann sagen, es gibt eine ganze russische sinfonische Schule, und was ist? Die gesamte Schule steckt in der *Kamarinskaja* wie eine Eiche in der *Eiche!* Und lange noch werden sich russische Komponisten dieser reichen Quelle zuwenden, denn viel Zeit und Kraft sind notwendig, um all ihren Reichtum auszuschöpfen" (Tagebücher, S. 275).

teristisch und lassen sich vielleicht auch mit Tiefe vereinbaren, wenn auch nicht mit Tiefe in *deutschem* Sinne.

9. Brief an N. F. fon-Mekk, 5. März 1878, ČPSS VII, S. 155.

Hier nach: Teure Freundin, S. 147:

Was das russische Element in meinen Werken betrifft, so kann ich Ihnen nur verraten, daß ich oft eine Komposition mit der Absicht begann, dieses oder jenes Volkslied, das mir besonders gefiel, auszuarbeiten. Manches Mal – wie zum Beispiel in dem Finale unserer Sinfonie<sup>117</sup> – kam es aber ganz von selbst und überraschend. Das russische Element, das im allgemeinen in meiner Musik vorhanden ist, das heißt die dem russischen Volkslied verwandte Melodieführung und Harmonisierung<sup>118</sup>, ist vor allem darauf zurückzuführen, daß ich in einer einsamen Gegend aufgewachsen bin<sup>119</sup> und seit meiner frühesten Kindheit vom unbeschreiblichen Zauber echt russischer Volksmusik durchdrungen war, daß ich das russische Element in all seinen Erscheinungsformen leidenschaftlich liebe, mit einem Wort, daß ich im wahrsten Sinne des Wortes Russe bin.

10. Brief an den Bruder Anatolij I. Čajkovskij, 28. September 1867, ČPSS V, S. 123. Hier nach LebenTsch. 1, S. 156:

Ich habe mit Laroche<sup>120</sup> einen Ausflug nach Kunzewo gemacht, sechs Werst von Moskau. Unter anderem notierten wir dort nach dem Gesang eines Bauernweibes ein sehr hübsches Volkslied<sup>121</sup>.

11. Brief an Milij A. Balakirev, 30. Dezember 1868, ČPSS V, S. 151.

Hier in der Übersetzung von Louisa von Westernhagen:

[Mein Verleger P. I.] Jurgenson hatte mich mit einer vierhändigen Bearbeitung von 50 russischen Volksliedern beauftragt. 25 davon habe ich schon gemacht, sie sind der Sammlung von

<sup>117</sup> Čajkovskij meint die 4., "Meinem besten Freunde" (also N. F. fon-Mekk) gewidmete Sinfonie.

<sup>118</sup> Vgl. dazu auch Igor' Stravinskijs Charakterisierung von Čajkovskijs Musik als "zutiefst national: im Charakter seiner Themen, in der Führung seiner Melodien und in der rhythmischen Physiognomie seiner Werke", in: *Musikalische Poetik*, übersetzt von Heinrich Strobel, [Frankfurt am Main und Wiesbaden] 1960, S. 64.

<sup>119</sup> In Votkinsk und Alapaevsk (Ural).

<sup>120</sup> Dem mit Čajkovskij seit ihrer gemeinsamen Konservatoriumszeit in St. Petersburg befreundeten Musikkritiker German A. Laroš (Hermann Laroche; 1845-1904).

<sup>121</sup> In diesem Zusammenhang erinnert sich der mit Čajkovskij befreundete Musikkritiker und Musikhistoriker Nikolaj D. Kaškin (1839-1920): "In die Oper 'Voevoda' hat Čajkovskij einige Volkslieder aufgenommen; darunter war eines, das Petr Il'ič selbst aufgezeichnet hatte. Diese Melodie gab es in Liedsammlungen zuvor nicht. Ich spreche von dem Lied 'Solovuško' [Liebe Nachtigall], das der Komponist dann unverändert in seine Oper 'Opričnik' übernahm. Die Melodie dieses Liedes wurde in dem Dorf Mazilova bei Kuncovo an der Moskva aufgezeichnet, wo es eine Bäuerin sang, bei der Petr Il'ič zusammen mit G. A. Laroš einmal Tee trank."

Laroš ergänzt Kaškins Erinnerungen: "Der Text des Originals begann: 'Kosa l' moja, ty kosin'ka, kosa l' moja korotén'ka! A ja u vas, mamen'ka, molodén'ka ...' [Mein Zopf, du Zöpfchen, du mein kurzer Zopf! Aber bei Euch, Mütterchen, ich junges Mädchen ...]. Es sang ein Bauernmädchen von etwa vierzehn Jahren, nicht im phrygischen A-Ton wie jetzt, sondern um eine übermäßige Quart höher im phrygischen Dis, so daß mit der wiederholten kleinen Sext dis-h begonnen wurde."

Der von Laroš angeführte Text stimmt fast wörtlich mit dem Schluß des Liedes "Cveli, cveli cvetiki" [Es blühten, es blühten die Blumen] im Sammelband von A. Vasnevov überein: "Lieder des nordöstlichen Rußlands, aufgezeichnet im Gouvernement Vjatsk in den Jahren 1868-1894" (Kirov 1949, Nr. 86). Eine ähnliche Melodiefassung finden wir in dem Lied des Nižgorodsker Gouvernements "Cveli v pole cvetiki" [Im Feld blühten die Blumen], in: "Großrussische Lieder in volkstümlicher Harmonisierung", aufgezeichnet von E. Lineva, Band 1, St. Petersburg 1904, Nr. 8. Die rekonstruierte Aufzeichnung Čajkovskijs wird im Notenanhang mitgeteilt, siehe unten, V., Nr. 1.

№ 7.

Moderato. M.M. ♩ = 72.

CANTO.

И - схо - ди - ла мла - день - - ка всё лу -

PIANO.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is for the Canto (voice) and the lower staff is for the Piano (piano accompaniment). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo and meter markings are 'Moderato. M.M. ♩ = 72'. The lyrics for the first line are 'И - схо - ди - ла мла - день - - ка всё лу -'.

га и бо - ло - - та всё лу - га и бо -

The second system continues the musical score. The Canto staff has the lyrics 'га и бо - ло - - та всё лу - га и бо -'. The Piano accompaniment continues with chords and moving lines in both hands.

до - - та всё сси - ны - е по - - ко - - си.

The third system concludes the musical score. The Canto staff has the lyrics 'до - - та всё сси - ны - е по - - ко - - си.'. The Piano accompaniment ends with a final chord.

S. № 3461.

K. P. Vil'boa, *Russkie narodnye pesni. Tetrad' 1*, St. Petersburg (F. Stellovskij) 1860,  
Nr. 7, *Ishodila mladen'ka*

1

ИСХОДИЛА МЛАДЕНЬКА

**Тихо**

The musical score is arranged in four systems, each with two staves (treble and bass clef). The first system is marked *mf* and includes the tempo marking **Тихо**. The second system is marked *p*. The third and fourth systems are marked *sf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

P. I. Čajkovskij, *50 russkikh narodnyh pesen dlja fortepiano v 4 ruki* (1868/69), 1. Heft, Nr. 1 *Ishodila mladen'ka* (vgl. seine Overture *Groza* von 1864, ČPSS 21, S. 5 ff.)

„ИСХОДИЛА МЛАДЕНЬКА“

Moderato

1. Ис - хо - ди - ла мла - день - ка

Все лу - га и бо - ло - та, Все лу - га и бо -

- ло - та, А и все сен - ны - е по - ко - сы.

A. N. Rimskij-Korsakov, *Sbornik* [100] *rusских narodnyh pesen* op. 24 (1876),  
Nr. 11 *Ishodila mladen'ka*

») *Listesso tempo*

17) Марфа Сидя на завалилке у дома, занятаго Хованским.  
 1) Marfa *Sitzend am Wall vor dem von Chovansky besetzten Hause sitzend.*

18) *p*

Но хо-ди-ла мла-дѣ-шень-ка все лу-га и бо-ло-та,  
*Über Nacht ging die jun-ge Maid durch die Wie-sen und Fel-der,*

*poco ritard.*

все лу-га и бо-ло-та, а я все сен-ны-е по-но-сы.  
*Durch die Wie-sen und Fel-der, durch die Hes-de und dunkle Wäl-der.*

1) Отсюда до цифры [18] вместе авторская инструментовка; а также еще автограф № 113. См. приложение № 2.  
*Von dieser Stelle ab bis zur Zahl [18] existiert eine Instrumentierung durch den Autor, und noch ein Autograph № 113. S. Beilage № 2.*

2) В партитуре значится: *Andante lamentoso.*  
*In der Partitur steht: Andante lamentoso.*

3) В партитуре это место изложено так:  
*In der Partitur lautet diese Stelle:*

Vil'boa [bzw. Vilbois] entnommen<sup>122</sup>; selbstverständlich habe ich die Harmonisierungen von Vil'boa durch meine eigenen ersetzt, wobei ich mich sogar entschloß, stellenweise die Melodien selbst zu verändern, indem ich mich an den allgemeinen Charakter des Volksliedes hielt. Jetzt möchte ich gern 25 Lieder aus Ihrer Sammlung [siehe Balakirev, 40 Lieder<sup>123</sup>] nehmen und fürchte in diesem Fall Ihr Mißfallen zu erregen. Lassen Sie mich wissen: 1.) Wollen Sie, daß ich mich Note für Note an Ihre Harmonisierung halte und sie nur vierhändig arrangiere (in diesem Fall würde natürlich auf dem Titelblatt vermerkt sein, daß die Harmonisierung von Ihnen stammt und von mir übernommen worden ist). 2.) Oder wollen Sie dies überhaupt nicht? 3.) Oder wünschen Sie sowohl in dem einen wie im andern Fall überhaupt nicht, daß ich Ihre Lieder nehme? Kurzum, ich mache nichts, bevor Sie mir nicht schreiben<sup>124</sup>.

12. Artikel in *Sovremennaja letopis'*, 4. Mai 1869, ČPSS II, S. 29.

Hier nach: Musikalische Essays, S. 6:

Mili Balakirew hat eine eigene russische Volksliedsammlung herausgegeben [siehe Balakirev, 40 Lieder], die überreiches Material für die künftige russische Musik bietet<sup>125</sup>.

13. Brief an Milij A. Balakirev, 2. Oktober 1869, ČPSS V, S. 174.

Hier in der Übersetzung von Louisa von Westernhagen:

Übrigens habe ich die vierhändige Bearbeitung der russischen Lieder beendet. Ich habe lange darüber nachgedacht, wie ich mit den Liedern aus Ihrer Sammlung verfahren sollte. Anfangs wollte ich einfach Ihre Harmonisierung vierhändig arrangieren, und das wäre selbstverständlich das allerbeste; – aber da ich nicht das Recht habe, Ihren Namen auf den Umschlag zu setzen<sup>126</sup>, so schien es mir, daß dies ein musikalischer Betrug sein würde, und ich beschloß, auf meine Art vorzugehen. Natürlich wird bei den meisten der Lieder eine gewisse Künstlichkeit herauszuhören sein, und ich fühle, daß Sie mich deshalb schelten werden<sup>127</sup>, aber die Arbeit

<sup>122</sup> Der Sammelband des Komponisten K. P. Vil'boa (1817-1882), "Russische Volkslieder", erschien im Jahre 1860. Bei seiner Bearbeitung der Lieder zerstörte Vil'boa häufig ihre charakteristischen Besonderheiten. Als Material für seinen Sammelband dienten ihm verschiedene Quellen: die "Sammlung russischer Lieder" von M. A. Stahovič; wahrscheinlich Lieder, die Vil'boa und A. N. Ostrovskij 1857 an der Wolga aufgezeichnet haben (nach dem Gesang des Schriftstellers); ferner Lieder, die von dem bekannten Kenner der russischen musikalischen Folklore und späteren angesehenen Würdenträger T. I. Filippov (1826-1899) gesungen wurden; usw.

Aus Vil'boas Sammelband entnahm Čajkovskij 23 (von 25) Liedern in das im Januar / Februar 1869 erschienene erste Heft seiner 50 russischen Volkslieder für Klavier zu vier Händen. Ein weiteres Lied hat Čajkovskij selbst aufgezeichnet (*Kosa l' moja, kosyn'ka*, 'Mein Zopf, du mein Zöpfchen'), und eines schließlich hat Ostrovskij notiert (*Na more utuška*, 'Im Meer badete ein Entlein'). Siehe im einzelnen das Verzeichnis unter IV.

<sup>123</sup> Balakirevs "Sammelband russischer Volkslieder" war 1866 erschienen und enthält 40 Lieder, die Balakirev von Bewohnern verschiedener Gouvernements an der Wolga gehört hatte.

Aus Balakirevs Sammlung übernahm Čajkovskij 24 (von 25) Liedern in das zweite, im November 1869 erschienene Heft seiner 50 russischen Volkslieder für Klavier zu vier Händen. Nur ein Lied dieses Heftes, Nr. 47 *Sidel Vanja* ('Vanja saß'), hat Čajkovskij selbst aufgezeichnet, und zwar im Sommer 1869 im ukrainischen Kamanka.

<sup>124</sup> Balakirew antwortete am 15. Januar 1869: "Was meine Lieder betrifft, die Sie zu vier Händen übertragen wollen, so machen Sie es, wie es Ihrem Geschmack entspricht. Wo Sie meine Harmonien beibehalten wollen, da machen Sie es so. Wo Sie Ihre eigenen setzen wollen, da tun Sie es" (BČ S. 22).

<sup>125</sup> Balakirevs Sammlung diente einigen Komponisten als Themenquelle, so zum Beispiel Balakirev selbst, Rimskij-Korsakov, Čajkovskij (siehe im einzelnen das Verzeichnis unter IV) und anderen. Zu Čajkovskijs Meinung über Balakirevs Sammlung siehe auch die Textauszüge Nr. 2-4 und die Einführung; außerdem seine Bemerkung über Balakirevs Ouvertüre "1000 Jahre": "Die von Herrn Balakirev in seiner Ouvertüre '1000 Jahre' benutzten Themen, von denen er drei dem Volksgesang entnommen hat und das vierte von ihm selbst stammt, sind an und für sich erstaunlich schön, erregten aber auch in der überaus reichen und vielseitigen Bearbeitung des Komponisten großes künstlerisches Interesse" (vgl. auch Musikalische Essays, S. 268).

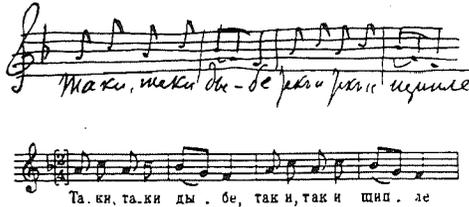
<sup>126</sup> Balakirev befürchtete, daß der Verleger seines Sammelbandes einen Gerichtsprozeß anstrengen könnte, wenn Čajkovskij in seiner Publikation auf die Übernahme der Lieder hinweisen würde.

<sup>127</sup> Balakirev schrieb Čajkovskij am 25. Mai 1869 über das erste Heft (Nr. 1-25): "Von den Liedern, die Sie zu vier Händen bearbeitet haben, versetzen uns alle die Nummern 5, 16, 20 und ganz besonders 23 [*Utuška*, 'Das

war furchtbar; an einige Ihrer Lieder war ich derart gewöhnt, daß es mich eine unglaubliche Anstrengung kostete, dieselben von Ihren Harmonien zu trennen<sup>128</sup>. Sobald sie im Druck erscheinen, schicke ich Ihnen ein Exemplar.

14. Brief an den Bruder Modest I. Čajkovskij, 13. Februar 1873, ČPSS V, S. 302 f. Hier in der Übersetzung von Louisa von Westernhagen:

Über meine Sinfonie<sup>129</sup> hast Du wahrscheinlich aus den Zeitungen erfahren; ich füge von mir aus hinzu, daß sie großen Erfolg hatte, und besonders "Žuravel" [das Finale über das Lied 'Der Kranich'] ist sehr beifällig aufgenommen worden. Die Ehre dieses Erfolges schreibe ich nicht mir zu, sondern dem tatsächlichen Urheber der genannten Komposition, Petr Gerasimovič [Kozidub]<sup>130</sup>, der in der Zeit, als ich den "Kranich"<sup>131</sup> komponierte und mir vorspielte, ständig an mich herantrat und mir vorsang:



Als ich in Petersburg war, spielte ich das Finale auf einer Soiree bei Rimskij-Korsakov, und die ganze Gesellschaft riß mich beinahe in Stücke vor Begeisterung<sup>132</sup>, und M-me Korsakova<sup>133</sup> bat mich unter Tränen, eine vierhändige Bearbeitung arrangieren zu dürfen. Nun, möge sie es arrangieren.

Entchen] in Entzücken. Das ist außergewöhnlich entzückend. Zu den nicht gelungenen gehören die Nummern 10, 17, 19 und besonders Nr. 9. [Die Liedtitel findet man im Verzeichnis unter IV.] Dieses Lied hat nicht nur keine Ähnlichkeit mit einem Volksliedthema, sondern – à la Raff mit Posaunen und Geigengewinsel gemacht – ist es überhaupt nichts ähnlich."

Über den ersten Teil von Čajkovskijs 50 Volksliedern hat sich auch Rimskij-Korsakov geäußert. Einen Teil der Bearbeitungen bewertet er positiv ("es gibt entzückende Lieder"), und auch er hebt besonders *Utuska* ("Das Entchen") hervor, "das ausgezeichnet harmonisiert ist".

<sup>128</sup> Čajkovskij schätzte Balakirevs Harmonisierungen unverändert hoch ein. (Siehe die Textauszüge Nr. 2-4.) Nach Čajkovskijs Vorstellungen war der Charakter des musikalischen Gedankens untrennbar mit seiner Harmonisierung verbunden. Darum zog er es bisweilen vor, eher die Melodieführung als die Folge der Harmonien zu verändern. Welche Bedeutung er bei der Bearbeitung von Volksliedern der Harmonisierung beimaß, zeigen die Textauszüge Nr. 1-4.

<sup>129</sup> Čajkovskijs 2. Sinfonie (1. Fassung von 1872) war am 26. Januar 1873 unter der Leitung von Nikolaj G. Rubinštejn in Moskau uraufgeführt worden. Das Werk ist der Moskauer Abteilung der Kaiserlichen Russischen Musikgesellschaft gewidmet.

<sup>130</sup> Der alte Buffetier der Davydovs in Kamenska. Nach den Erinnerungen von Čajkovskijs Neffen Jurij L. Davydov ("Aufzeichnungen über P. I. Čajkovskij") notierte der Komponist eine melodische Wendung, die ihm beim Gesang des Buffetiers besonders gefiel und die sich von der allgemein bekannten Fassung des Liedes unterschied.

<sup>131</sup> "Kranich" nannte man auch später oft das Finale seiner 2. Sinfonie, eben nach dem scherzhaften Volkslied, das seinem Hauptthema zugrundeliegt.

<sup>132</sup> Diese Soiree fand am 26. Dezember 1872 statt, anwesend waren die Mitglieder des "Mächtigen Häufleins", V. V. Stasov und andere. Die positive Reaktion des Balakirev-Kreises auf das Finale erklärt sich aus seiner Nähe zu den ästhetischen Bestrebungen des "Mächtigen Häufleins": programmatischer Charakter und Volkstümlichkeit der Thematik sowohl im allgemeinen Sinne (Bild des Volkslebens) als auch im speziellen Sinne (Bearbeitung eines Volksliedes).

<sup>133</sup> Ob die Pianistin Nadežda N. Rimskaja-Korsakova (geb. Purgol'd, 1848-1919) ihre Absicht realisiert hat, ist nicht bekannt. Im übrigen hat sie einen vierhändigen Klavierauszug von Čajkovskijs Fantasie-Ouvertüre *Roméo et Juliette* angefertigt. Čajkovskij widmete ihr seine Romanze op. 16 Nr. 1 (Wiegenlied).

6.

Chant de haleur.

Gouvernement de Nijni-Novgorod, district de Makariev.

Allegro non troppo. M.M. ♩ = 104.

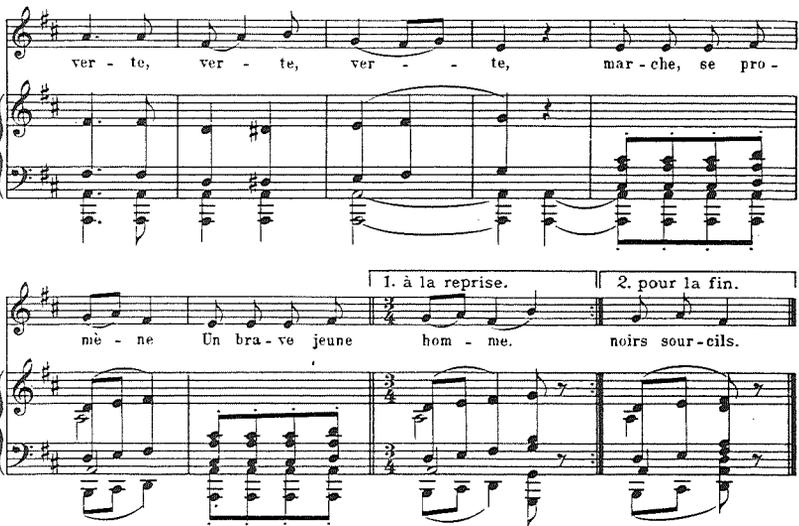
Chant. 

Piano. 

ver - te, ver - te, ver - te, mar - che, se pro -

mè - ne Un bra - ve jeune hom - me. noirs sour - cils.

1. à la reprise. 2. pour la fin.



Dans la prairie  
La prairie verte,  
Marche, se promène  
Un brave jeune homme.  
Il a penché sa tête  
Sur le côté droit.  
L'a vu sa mère,  
Elle l'a remarqué, sa chère mère:  
„Enfant, mon chéri,  
„Pourquoi ne marches-tu pas gaiement  
„Pourquoi ne marches-tu pas gaiement  
„Ne te promènes-tu pas joyeusement?  
„Ma bonne chère mère,  
„De quoi se réjouir,

„Quand sèche et torture ma jeunesse  
„Le pays de là-bas,  
„Le pays étranger?  
„Passé la petite rivière est le petit faubourg  
„Petit, mignon,  
„Trois, quatre petites cours<sup>\*)</sup>  
„La première cour, celle de l'oncle,  
„La seconde cour, celle de la tante,  
„Et la troisième, celle de la petite veuve.  
„Chez la petite veuve est la fillette  
„Petite, mignonne,  
„Sur elle une petite pelisse incarnate,  
„À garniture de castor,  
„Elle-même aux sourcils noirs.“

<sup>\*)</sup> En russe le mot „cour“ s'emploie souvent pour „maison.“

M. I. Balakirev, *Sbornik russkikh pesen*, St. Petersburg 1866, hier nach der französischsprachigen Ausgabe *Recueil de chants populaires russes, notés et harmonisés par M. Balakirev*, Leipzig (M. P. Belaïeff) 1898. Nr. 6, *Chant de haleur* (Treidlerlied)

28

## А КАК ПО ЛУГУ ЗЕЛЕНОМУ

Не скоро

P. I. Čajkovskij, *50 russkikh narodnyh pesen ...* (1868/69), 2. Heft, Nr. 28  
(vgl. Čajkovskij's Serenade für Streichorchester op. 48 von 1880, erstes Thema des Finales)

НА МОРЕ УТУШКА КУПАЛАСЯ

Умеренно

P. I. Čajkovskij, *50 russkikh narodnyh pesen ...* (1868/69), Heft 1,  
Nr. 23 *Na more utuška kupalasja* (Im Meer badete ein Entlein)

НА МОРЕ УТУШКА КУПАЛАСЯ  
(б)

*Moderato* *p*

1. На мо-ре у-туш-ка ку-па-ла-ся,  
На мо-ре се-рая по-лос-ка-ла-ся,  
По-лос-ка-ла-ся. [двор!"]

Для повторения      Для окончанія

1. На море утушка  
купалася,  
На море серая  
полоскалася,  
Полоскалася.

Гармонизация П. И. Чайковского.  
Чайковский. Русские народные песни [50 русских народных песен.  
Обработка для ф-но в 4 руки, №23].

[Продолжение текста песни см. предыдущий №88. — Ред.]

15. Brief an Nikolaj A. Rimskij-Korsakov<sup>134</sup>, 7. September 1876, ČPSS VI, S. 67. Hier in der Übersetzung von Louisa von Westernhagen:

1. Sie können mit dem "Entlein" machen, was Sie wollen, ohne auf meine Harmonisierung Rücksicht zu nehmen, meinen Namen einsetzen oder nicht, obgleich letzteres sehr schmeichelhaft für mich wäre. [Vgl. Čajkovskijs und Rimskij-Korsakovs Fassung dieses Volkslieds auf den vorangehenden Seiten.]

2. Zu diesem Lied bin ich folgendermaßen gekommen: [Der Dramatiker Aleksandr N.] Ostrovskij (ein recht guter Kenner der russischen Lieder) hat es selbst aufgezeichnet und mir auf einem Zettel übergeben, den ich gestern vergeblich in der Schublade meines Tisches gesucht habe. Das ist lange her, ich glaube, es war 1866. Ich erinnere mich, daß ich nichts Wesentliches geändert, sondern daß ich es nur diatonalisiert habe, da ich mich sehr gut entsinne, daß bei ihm der Leitton mit einem Kreuz erhöht war. Woher Ostrovskij das "Entlein" hatte, weiß ich nicht. Ich vermute, daß er es seit seiner Kindheit kannte.

3. Wie können Sie ernstlich fragen, ob es mir unangenehm wäre, wenn Sie meine Harmonisierung beibehalten? Es versteht sich von selbst, daß ich stolz auf meine Beteiligung an Ihrer Sammlung sein werde.

4. In "Sneguročka" habe ich folgende Volkslieder benutzt. 1) Das Motiv des Tanzes der Vögel ist aus der Sammlung Prokunins entnommen (Teil I, S. 35, ["Da ist der blaue Adler"]). 2) Der Chor zur Feier der Butterwoche ist auch aus dieser Sammlung (Teil I, S. 19). 3) Das Tenorsolo darin ist auch aus der Sammlung Prokunins (Teil I, S. 8). 4) Das Allegro aus dem ersten Lied des Le'l' (a-Moll) ist ebenfalls daraus (Teil I, S. 26). 5) Das zweite Lied des Le'l' ist auch daraus (Teil I, S. 4). 6) Das Lied des Brusila ist ebenfalls daraus (Teil I, S. 25)<sup>135</sup>. Alle diese sechs Lieder habe ich, wie Sie sehen werden, leicht geändert. Wenden Sie übrigens Ihre Aufmerksamkeit auf die Sammlung von Prokunin: Sie ist ihrer Auswahl nach beinahe die reichste von allen<sup>136</sup>. Das Thema im Chor der blinden Guslspieler ist aus der Sammlung von Vil'boa entlehnt, aber nur der Anfang, alles Übrige ist von mir. Dieses Lied befindet sich in meiner Sammlung<sup>137</sup>. Falls Sie das Lied in Ihre Sammlung aufnehmen wollen (es befindet sich in meiner vierhändigen Sammlung), aus dem ich das Andante meines 1. Quartetts komponiert habe,



<sup>134</sup> Nikolaj A. Rimskij-Korsakov hatte Čajkovskij in einem undatierten Brief (publiziert in SovMuz, 3. Aufsatzsammlung 1945, S. 130) über seine geplante Sammlung russischer Volkslieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung berichtet und ihn gefragt, ob er darin einige Volkslieder übernehmen dürfe, die Čajkovskij in seinen Kompositionen verwende, ob Čajkovskij ihm diese in der ursprünglichen, unveränderten Form zuschicken könne, die für die Ziele seines Sammelbandes die einzig taugliche sei, und ob er das Lied Nr. 23, "Im Meer badete ein Entlein", aus Čajkovskijs Sammlung 50 russische Volkslieder für Klavier zu vier Händen in Čajkovskijs Harmonisierung übernehmen dürfe. Siehe Rimskij-Korsakov, 100 Lieder op. 24, Nr. 89, mit dem Hinweis, die Harmonisierung stamme von Čajkovskij.

<sup>135</sup> Diese Angaben sind zu präzisieren. Unter 2): S. 21; unter 6): S. 29 – jeweils nach der *Sneguročka*-Ausgabe von 1872 ("19" und "25" sind die Nummern der genannten Lieder). Unter 4) und 5) entspricht die Numerierung der Lieder des Le'l' ihrer ursprünglichen Numerierung im Manuskript; das erste und das zweite Lied des Le'l' wurden zu einem zusammengefaßt, bestehend aus einem langsamen und einem schnellen Teil; das ursprüngliche dritte Lied wurde zum zweiten. In allen späteren Ausgaben erscheint das Allegro aus dem ersten Lied des Le'l' als zweites Lied in A-Dur (a-Moll ist die Tonart des benutzten Volkslieds) und das von Čajkovskij genannte zweite Lied als drittes Lied des Le'l' (erste Fassung).

<sup>136</sup> Was die reiche Auswahl betrifft, so vergleicht Čajkovskij indirekt Prokunins Sammelband mit den Sammelbänden von Prač (L'vov-Prač), Stahovič, Vil'boa und Kirša Danilov, die Rimskij-Korsakov in seinem Brief als Quellen seiner eigenen Sammlung nennt.

<sup>137</sup> In seinem Brief läßt Čajkovskij mindestens fünf Volkslieder unerwähnt, die er in seine *Sneguročka*-Musik aus den Sammlungen von Balakirev, Stahovič und Prač übernommen hat (siehe das Verzeichnis unter IV); offenbar deshalb, weil er vermuten konnte, daß Rimskij-Korsakov diese Sammlungen gut kannte.

usw., so möchte ich Ihnen sagen, daß ich es selbst im Kiever Gouvernement von einem aus Kaluga stammenden Zimmermann übernommen habe<sup>138</sup>.

16. Brief an Nadežda F. fon-Mekk, Mailand, 16. / 28. Dezember 1877, ČPSS VI, S. 309-311. Hier nach ČM I, Nr. 66, übersetzt von Louisa von Westernhagen:

Aus Venedig habe ich ein sehr liebes Liedchen mitgebracht. Überhaupt hatte ich in Italien zwei angenehme musikalische Eindrücke. Einen in Florenz, – ich erinnere mich nicht, ob ich Ihnen darüber schrieb. Mit meinem Bruder [Anatolij] hörte ich abends auf der Straße Gesang, und wir sahen eine Menschenmenge, in die wir uns hineindrängten. Es stellte sich heraus, daß da ein Knabe von zehn oder elf Jahren sang und sich auf der Gitarre begleitete. Er sang mit wundervoller Stimme, mit solcher Vollendung, mit solcher Wärme, wie man sie auch bei wirklichen Künstlern nur selten findet. Das allerseltsamste war, daß er ein Lied mit sehr tragischen Worten sang, die aus dem Munde eines Kindes ungewöhnlich lieb klangen<sup>139</sup>.



Das war entzückend.

In Venedig kam manchmal am Abend ein Straßensänger mit seiner kleinen Tochter zu unserem Hotel, und eines von ihren Liedchen gefällt mir sehr. Hier ist es<sup>140</sup>:

Gitara

Penie [= Gesang]

<sup>138</sup> Čajkovskij hat das Lied im Sommer 1869 in Kamenka aufgezeichnet. In seinen 50 russischen Volksliedern für Klavier zu vier Händen ist es als Nr. 47 eingefügt. In Rimskij-Korsakovs Sammlung (100 Lieder) ist es Nr. 14 (mit dem Hinweis, daß es in Čajkovskijs Harmonisierung übernommen wurde). In einem Brief vom 29. September 1876 schickte Čajkovskij auf Bitten Rimskij-Korsakovs auch den Text des Liedes.

<sup>139</sup> Notenbeispiel aus: P. I. Tschaikowsky, *Kinderalbum* op. 39, hg. von Thomas Kohlhasse, Wiener Urtext-Edition, Wien 2000, S. 44. Die oben zitierte Melodie verwendet Čajkovskij im *Kinderalbum*, Nr. 15, Italiensches Liedchen, von Takt 18 an. Über den singenden Knaben, Vittorio, äußert sich Čajkovskij auch in seinen Briefen vom 20. Februar / 4. März 1878 aus Florenz an seinen Bruder Anatolij (ČPSS VII, S. 135) und an Nadežda F. fon-Mekk (ČPSS VII, S. 132 – siehe Textauszug Nr. 17); in beiden Briefen geht es um Vittorio's Lied "Pimpinella", das als Nr. 6 in Čajkovskijs Romanzen op. 38 einging.

<sup>140</sup> Notenbeispiel aus: P. I. Tschaikowsky, *Kinderalbum* op. 39, hg. von Thomas Kohlhasse, Wiener Urtext-Edition, Wien 2000, S. 47. Dieses venezianische Lied hat Čajkovskij in zwei Klavierstücken verarbeitet: in der *Réverie interrompue*, Nr. 12 der Zwölf Stücke mittlerer Schwierigkeit op. 40, und in dessen einfacherer und verkürzter Fassung, "Der Leierkastenmann singt", Nr. 24 des *Kinderalbums* op. 39.



Es ist wirklich so, daß dieser Straßensänger eine sehr schöne Stimme hat und ein allen Italienern angeborenes rhythmisches Gefühl. Diese letztere Eigenschaft der Italiener interessiert mich sehr, denn sie ist völlig dem Wesen unserer Volkslieder und ihrer volkstümlichen Ausführung entgegengesetzt<sup>141</sup>.

17. Brief an Nadežda F. fon-Mekk, Florenz, 20. Februar / 4. März 1878, ČPSS VII, S. 130 und 132 f. Hier nach ČM 1, Nr. 102, in der Übersetzung von Louisa von Westernhagen:

Heute ist der Vorabend des letzten Karnevalstages. Die Straßen sind ungewöhnlich belebt, aber lange nicht so wie in Rom, den Beschreibungen nach zu urteilen. Gruppen verkleideter, aber nicht maskierter Männer gehen auf den Bürgersteigen und singen Chorlieder [...]

Erinnern Sie sich, daß ich Ihnen aus Florenz über einen Knaben schrieb, den ich abends auf der Straße hörte und der mich so mit seiner wundervollen Stimme rührte? Vorgestern fand ich diesen Knaben zu meiner unaussprechlichen Freude wieder; er sang wieder: "Perchè tradir mi, perchè lasciar mi", und ich verging einfach vor Begeisterung<sup>142</sup>. Ich erinnere mich nicht, daß mich irgendwann ein einfaches Volkslied in einen solchen Zustand versetzt hätte. Diesmal machte er mich mit einem neuen hiesigen Liedchen bekannt, einem so reizenden, daß ich beabsichtige, ihn noch einmal aufzusuchen und ihn zu veranlassen, es einige Male zu singen, damit ich sowohl die Worte als auch die Musik aufschreiben kann. Sie ist ungefähr so (besungen wird irgendeine Pimpinella<sup>143</sup>; was dies bedeutet, weiß ich nicht, aber werde es bestimmt erfahren):



<sup>141</sup> Vgl. Čajkovskijs Äußerung über den Rhythmus des russischen Volksgesangs im Textauszug Nr. 3.

<sup>142</sup> Čajkovskij schätzte die sängerische Begabung Victorios hoch ein. An dem Tag, an dem er ihm begegnete, am 18. Februar / 2. März 1878, schrieb er seinem Bruder Anatolij: "Aber was geschah mit mir, als er zu singen begann? Das läßt sich nicht beschreiben ... Vor Entzücken weinte, verging, zerschmolz ich ... Außer dem Dir bekannten Lied sang er noch zwei neue, von denen eins, 'Pimpinella', entzückend ist!" (ČPSS VII, S. 134). Und am 25. Februar / 9. März 1878, wieder an Anatolij: "Und Vittorio? Welchen Reiz verlieh er ihm [Florenz] allein!" (ČPSS VII, S. 138.)

<sup>143</sup> Zum zweiten Mal traf der Komponist Vittorio am 20. Februar / 4. März 1878; am selben Tag schrieb er seinem Bruder Anatolij: "Auf der Straße klingt er besser als in einem Raum. Er war gehemmt, gab nicht seine volle Stimme. Ich habe alle seine Lieder aufgezeichnet" (ČPSS VII, S. 134). Die (nicht erhaltene) präzisere zweite Aufzeichnung von "Pimpinella" mit einer hinzukomponierten Begleitung schickte Čajkovskij am 28. Februar / 12. März 1878 an Nadežda F. fon-Mekk ("Nicht wahr, ein hübsches Lied? Und was für ein kurioser Text?" – ČPSS VII, S. 149) und in einem Brief vom 12. / 24. Dezember 1878 lenkt er ihre Aufmerksamkeit darauf, daß "unter meinen sechs Romanzen [op. 38] eine [= Nr. 6, *Florentijskaja pesnja*, 'Florentinisches Lied'] nichts anderes ist als die Melodie, die ich Ihnen schickte [...] sie wurde von mir nur leicht umgearbeitet und nahm die Form einer Gesangsnummer für Hausmusik und Konzert an" (ČPSS VII, S. 533).



[...] Auf Schritt und Tritt hört man hier auf der Straße ausgezeichnete Stimmen, und eben erst in diesem Augenblick, höre ich in der Ferne eine sehr schöne Stimme, die mit voller Lautstärke im hohen Brustton irgendein Lied singt<sup>144</sup>.

18. Brief an Sergej I. Tancev, 27. März / 8. April 1878, ČPSS VII, S. 201.

Hier in der Übersetzung von Louisa von Westernhagen:

Kjui hat sich das nicht selbst ausgedacht<sup>145</sup>, daß das erste Thema [der Beginn von Francescas Erzählung, Mittelteil der Ouvertüre *Francesca da Rimini*] einem russischen Lied ähnelt. Ich habe ihm das im letzten Jahr erzählt. Hätte ich es nicht gesagt, – hätte er es nicht bemerkt.

19. Brief an Nadežda F. fon-Mekk, Brailov<sup>146</sup>, 25. Mai 1878, ČPSS VII, S. 278 f.

Hier in der Übersetzung von Louisa von Westernhagen:

Heute ist Himmelfahrtsfest. Ich war eben im Kloster. Eine Menge Volk war versammelt, sowohl Einheimische wie auch Leute aus der Umgebung [...]. Ohne das Ende der Liturgie abzuwarten, ging ich hinaus auf den Klosterhof, und hier eröffnete sich ein sehr lebendiger und interessanter Anblick. Erstens gefiel mir die hiesige Volkstracht sehr. Bei den Männern ist sie eher polnisch als südrussisch, in der Kopfbedeckung ist die altertümliche Tradition unversehrt erhalten als im Kiever Gouvernement; die Frauen tragen einen schönen Kopffutz; die Mädchen irgendwelche Käppchen aus künstlichen Blumen und anderen, mehr oder weniger buntfarbenen Schmuck. Fast alle tragen prächtige Korallenhalsbänder [...] Blinde spielten auf ihren seltsamen Leiern und sangen Kantgesänge<sup>147</sup>. Blinde Frauen saßen alle beisammen und sangen im Chor [...]

20. Brief an Nadežda F. fon-Mekk, Brailov, 9. / 21. Mai 1879, ČPSS VIII, S. 206.

Hier nach: Teure Freundin, S. 284:

Soeben bin ich in der Klosterkirche gewesen. Eine große Menschenmenge hatte sich im Klosterhof und in der Kirche versammelt. Ich habe mir den Leiergesang der Blinden angehört, der

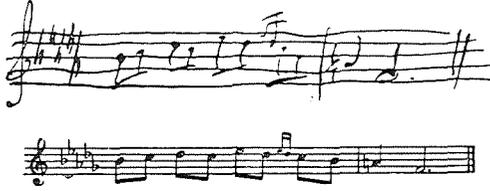
<sup>144</sup> Während eines zweiwöchigen Aufenthalts in Florenz im Februar 1878 hörte Čajkovskij viele Volkslieder (vgl. zum Beispiel seinen Brief an Anatolij I. Čajkovskij vom 14. / 26. Februar 1878 – ČPSS VII, S. 117). Als er Frau fon-Mekk seine Eindrücke aus Florenz mitteilt, erwähnt er "viele wunderbare Empfindungen, die von der Stadt selbst, ihrer Umgebung, ihren Bildern, dem wunderbaren Frühlingswetter, den Volksliedern und den Blumen ausgingen".

<sup>145</sup> In einem Brief vom 18. März [1878] (ČT 1916, S. 25, bzw. ČT 1951, S. 30) berichtet Tancev über die Reaktion von Kjui, Rimskij-Korsakov, Davydov und Laroš auf *Francesca da Rimini*.

<sup>146</sup> In diesem und im nächsten Textauszug ist von Čajkovskijs Besuch in einem Kloster bei Brailov die Rede, einem herrschaftlichen Gut von Nadežda F. fon-Mekk im Westen der Ukraine, wo der Komponist verschiedene Male in den Jahren 1878-1880 zu Gast war. (Sein im Frühjahr 1878 komponiertes op. 42, drei Stücke für Violine und Klavier, nennt er im Titel ein "Souvenir d'un lieu cher"; mit dem "lieben Ort" meint er Brailov.)

<sup>147</sup> Mit "Kantgesängen" meint Čajkovskij hier Lieder erbaulicher Art oder geistlichen Inhalts. Zusammen mit Dumy (vgl. Anmerkung 34) gehörten sie in der Ukraine zum ständigen Repertoire blinder Sänger. Gewöhnlich wurden sie mit Begleitung einer Radleier gesungen.

seine Benennung dem Begleitinstrument, der Leier, verdankt, die übrigens mit der antiken Lyra nichts zu tun hat. Es ist merkwürdig, daß alle blinden Sänger in der Ukraine immer wieder dieselbe Melodie mit demselben Refrain singen<sup>148</sup>, den ich teilweise im ersten Satz meines [.] Klavierkonzerts benutzt habe<sup>149</sup>:



21. Brief an Nadežda F. fon-Mekk, Rom, 15. / 27. Dezember 1879, ČPSS VIII, S. 466. Hier in der Übersetzung von Louisa von Westernhagen:

Gestern habe ich auf der Straße ein reizendes Volkslied gehört, das ich unbedingt ausnützen werde<sup>150</sup>.

22. Brief an den Bruder Anatolij I. Čajkovskij, Rom, 16. / 28. Dezember 1879, ČPSS VIII, S. 469. Hier in der Übersetzung von Louisa von Westernhagen:

Nur einmal in zwei Wochen war ich abends bei Masalitinov<sup>151</sup>, um einen achtzehnjährigen Sänger<sup>152</sup> zu hören, der Volkslieder wundervoll vortrug, und dieser Abend war sehr angenehm<sup>153</sup>.

23. Brief an Nadežda F. fon-Mekk, Rom, 16. / 28. Januar 1880, ČPSS IX, S. 29. Hier in der Übersetzung von Louisa von Westernhagen:

Ich habe angefangen, eine italienische Fantasie auf Volksthemen zu entwerfen<sup>154</sup>. Ich will etwas in der Art der spanischen Fantasien von Glinka<sup>155</sup> komponieren.

<sup>148</sup> Der im folgenden zitierte Zweitakter findet sich in der Regel nicht in selbständigen Melodien mit bestimmter periodischer Struktur, sondern in Dumas rezitativischen Charakters (siehe Notenanhang). Man würde ihn richtiger eine feste Intonationsebene nennen, eine Floskel, die die Rolle der Schlußbildung nach vorangehend melodisch entwickelten Rezitativ spielt. Gemeinsam ist einer Reihe von Versionen dieser Floskel die gleichartige melodische Grundlage: im Terz- oder Quartraum fallende Melodie mit der charakteristischen großen Terz.

<sup>149</sup> Die Weise der Leierspieler, die Čajkovskij auf einem Bazar im ukrainischen Kamenka aufzeichnete, hat er als Hauptsatzthema des ersten Satzes seines 1. Klavierkonzerts op. 23 von 1874/75 benutzt.

<sup>150</sup> Welches Lied Čajkovskij hörte, weiß man nicht genau. Möglicherweise handelte es sich um "Ciccuzza", das er in dieser Zeit notierte (siehe V., Notenanhang, Nr. 3). Der Komponist beabsichtigte, dieses Lied in sein *Capriccio italien* op. 45 (1880) einzufügen.

<sup>151</sup> N. V. Masalitinov hielt sich damals mit Fürst Aleksej V. Golicyn (1832-1901) in Rom auf; mit beiden war Čajkovskij seit seiner Petersburger Zeit befreundet.

<sup>152</sup> Den römischen Sänger Amici; später bekannter Gitarrist.

<sup>153</sup> Etwa eine Woche später, am 23. Dezember / 4. Januar 1879/80, schrieb Čajkovskij seinem Bruder Anatolij aus Rom: "Morgen werden wir einen Weihnachtsbaum vorbereiten. Das würde sehr lustig und angenehm sein, wenn wir nicht durch Modjas [seines Bruders Modest] Unvorsichtigkeit gezwungen wären, Masalitinov einzuladen und infolgedessen – Golicyn, und infolgedessen – den Maler Giulio, der bei ihnen wohnt, und infolgedessen den ganz jungen Burschen Amici – letzterer entzückte mich unlängst mit einer herrlichen Wiedergabe von Volksliedern – und infolgedessen – auch den Bruder von Amici, der ihn auf der Mandoline begleitet" (ČPSS VIII, S. 483, hier nach der Übersetzung von Louisa von Westernhagen).

<sup>154</sup> "Fantasie" oder "Suite" nannte Čajkovskij zunächst sein *Capriccio italien* op. 45 (1880) 'auf Volksliedthemen'. "Ich will eine italienische Suite aus Volksliedthemen schreiben", heißt in seinem Brief an Sergej I. Taneev vom 4. Januar 1880 (ČPSS IX, S. 16). Komponiert hat Čajkovskij das Stück im Januar 1880 in Rom und instrumentiert im Mai desselben Jahres im ukrainischen Kamenka.

<sup>155</sup> Čajkovskij meint das *Capriccio brillante* (1. Spanische Ouvertüre über die *Jota aragonesa*) von 1845 und die *Recuordos de Castilla* von 1848, die Glinka 1851 zum *Souvenir d'une nuit d'été* (2. Spanische Ouvertüre) erweitert hat.

24. Brief an Nadežda F. fon-Mekk, Rom, 23. Januar / 4. Februar 1880, ČPSS IX, S. 35. Hier in der Übersetzung von Louisa von Westernhagen:

[Ich] habe den Entwurf der italienischen Fantasie über Volksthemen schon fertig, der man, wie mir scheint, eine gute Zukunft prophezeien kann. Sie wird effektiv sein dank der reizenden Themen, die ich teils aus Sammelwerken und teils durch eigenes Hören auf den Straßen übernommen habe.

25. Brief an Ludwig Kuba<sup>156</sup>, Florovskoe, 27. Juni / 9. Juli 1888, ČPSS XIV, S. 470.

Ich habe oft lebhaft an Sie gedacht; denn Ihr schöner Sammelband interessiert mich sehr, und ich widme seinem Studium von Zeit zu Zeit meine Mußestunden. Wenn Sie gestatten, werde ich Ihnen irgendwann meine aufrichtige Meinung über Ihre bemerkenswerte Arbeit mitteilen (insbesondere über die groß- und kleinrussischen Lieder, die Sie in Ihre Sammlung aufgenommen haben), aber ich kann schon jetzt sagen, daß ich mich vor den hervorragenden Qualitäten Ihres Sammelbandes verneige. Sie haben auf ihn viel Geduld, gewissenhafte Arbeit, Liebe zur Kunst und zu Ihrer Nationalität verwandt und schließlich auch viel musikalisches Talent; denn Ihre Harmonisierungen sind schön.

Gerade habe ich die von Ihnen angegebenen mährischen und slowenischen Lieder durchgesehen und finde, daß sie wirklich von bezauberndem Reiz erfüllt sind.

Übermorgen wird P. I. Jurgenson bei mir sein, und ich werde ihm natürlich Ihren Vorschlag übermitteln, daß er einen Sammelband von tschechischen und slowenischen Liedern drucken läßt. Ich werde ihn ganz eifrig anspornen, daß er Ihren Vorschlag aufnimmt, und hoffe, daß aus dieser Sache etwas wird<sup>157</sup>.

26. Brief an Ludwig Kuba, Wien, 26. November / 8. Dezember 1888, ČPSS XIV, S. 593.

Zwei neue Lieferungen von Liedern, die Sie gesammelt haben, habe ich bekommen, und ich konnte sie schon durchsehen. Ich will Ihnen sagen, daß in diesen Ausgaben die Auswahl der Lieder sehr viel gelungener ist als in den vorausgehenden Lieferungen mit russischen Liedern. Überhaupt stehe ich Ihrer bemerkenswerten Arbeit mit größter Hochachtung, Anteilnahme und sogar Staunen gegenüber. Sie errichten ein erhabenes Denkmal Ihrer Liebe und Ergebenheit zu der slawischen Sache.

Ich werde mich darum bemühen, daß in Rußland Ihrer kolossalen Arbeit die gebührende Aufmerksamkeit zuteil wird, und darum, daß ebenso wie die Presse im allgemeinen so auch die musikalische Presse im besonderen das lesende russische Publikum auf Ihre wertvollen Verdienste hinweisen.

Könnten Sie sich nicht die Mühe machen [...] Einzelheiten davon zu erzählen, wie Sie den grandiosen Gedanken gesamtswawischer Sammelbände von Volksliedern ausführen konnten?

<sup>156</sup> Der tschechische Ethnograph, Folkloreforscher, Künstler und Schriftsteller Ludwig Kuba (1862-1956) sammelte Volkslieder der slawischen Völker, die er unter dem Titel *Slovanstve ve svých zpěvech* (Das Slawentum in seinen Liedern) in einzelnen Heften herausgab. Čajkovskij lernte Kuba in Prag kennen und brachte seiner Arbeit großes Interesse entgegen. In Prag schenkte ihm Kuba einige Hefte seiner Sammlung, später schickte er ihm weitere Hefte und Ende 1888 Aufzeichnungen von russischen Liedern, die er während einer Rußlandreise gemacht hatte. In Čajkovskijs Bibliothek befinden sich die Hefte 32-37, 42 f. und 45-47 von Kubas Ausgabe.

<sup>157</sup> Kuba hatte vorgeschlagen, in Rußland einen Sammelband mit 300 tschechischen, mährischen und slowakischen Liedern herauszugeben. Die Ausgabe, um Čajkovskij sich bemühte, kam aber offenbar nicht zustande.

27. Brief an Petr I. Jurgenson, Paris, 2. / 14. Februar 1883, ČPSS XII, S. 47.

Die Bauern singen niemals ein Lied (ausschließlich des Aufgesangs<sup>158</sup>) in einem richtigen Unisono, sondern immer mit sekundären Stimmen, die einfache Akkordkombinationen bilden<sup>159</sup>.

28. Tagebuch 1890, Florenz, ČD S. 255 und 257. Hier nach Tagebücher, S. 323 und 325 f.:

15. / 27. Februar 1890: "Zu Hause mit Nazar<sup>160</sup> einem singenden Jungen zugehört."  
26. Februar / 9. März: "Abends lange *Ferdinando*<sup>161</sup> zugehört."

29. Nikolaj D. Kaškin, Aufsatz *Russkaja narodnaja muzyka* (Russische Volksmusik)

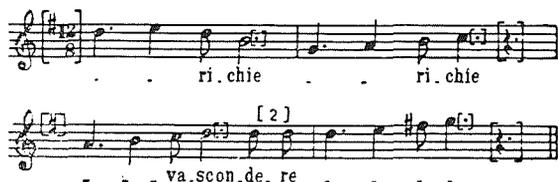
Čajkovskij beschäftigte sich nicht mit dem Sammeln von Volksliedern, weil er dieser Tätigkeit eine zu wichtige Bedeutung beimaß, die beharrliche Arbeit, Geduld und Zeitaufwand erforderte, über die er nicht verfügte, weil er mit seinen eigenen Arbeiten [also dem Komponieren] beschäftigt war. Nichtsdestoweniger nehmen in seinen Kompositionen Volksliedmelodien, die er entdeckt hatte, fast einen genau so großen Raum ein wie die, die er aus Sammlungen entlehnt hatte [...] So sammelte er sie, ohne ein vorsätzlicher Sammler von Liedern zu sein, trotzdem wegen seiner kompositorischen Bedürfnisse und fand bisweilen ganz unbekannte schöne Melodien. Einmal nahm er im ersten Bauernchor des *Evgenij Onegin* nur den Text eines Volkslieds; die Melodie des Volkslieds gefiel ihm nicht besonders, und er ersetzte sie durch eine eigene Melodie, die der volkstümlichen Struktur sehr nahe kam. Im zweiten Chor-Allegro sind Text und Melodie volksliedhaft<sup>162</sup>.

<sup>158</sup> Also der einstimmigen, solistischen Intonation.

<sup>159</sup> Čajkovskij spricht hier von Nebenstimmen, die für die Mehrstimmigkeit im russischen Volkslied typisch sind. Über den mehrstimmigen Charakter des russischen Volkslieds hat sich zunächst Ju. Mel'gunov im Jahre 1879 geäußert, dann N. Palčikov und Čajkovskijs Schüler Prokunin. Siehe Lopatin und Prokunin, "Russische lyrische Volkslieder", und Čajkovskijs Aufzeichnung im Tagebuch vom 22. Januar 1887. [Rabinovičs Hinweis auf das Tagebuch ist unverständlich; dort liest man zu Prokunin: "Er quälte mich mit seiner Gemeinheit und seinen *Nachtbetereien*", ČD S. 123 bzw. Tagebücher S. 151.] Überzeugend bestätigen das die phonographischen Aufzeichnungen von E. Lineva, die schon bald nach Čajkovskijs Tod vorgenommen wurden.

<sup>160</sup> Nazar Litrov, der Diener seines Bruders Modest, stand Čajkovskij während seines damaligen Florenzaufenthalts, während dessen er vor allem an der Oper *Pikovaja dama* arbeitete, zur Verfügung.

<sup>161</sup> Begegnungen mit dem kleinen Sänger Ferdinando und anderen Florentinischen Straßensängern erwähnt Čajkovskij auch an anderen Stellen seines Tagebuchs, so am 20. Februar / 3. März, am 22. und 23. Februar / 5. und 6. März und am 28. Februar / 11. März 1890: "*Ferdinando* sang zum ersten Mal die *Pimpinella*" (Tagebücher, S. 326). Und am 26. Februar / 9. März, "Abends lange *Ferdinando* zugehört", notiert er (Tagebücher, S. 326):



<sup>162</sup> Die Worte des ersten Chors der Bauern (I. Akt, Nr. 2, T. 1 ff., ČPSS 4, S. 48-53, *Boljat moi skory*) sind fast identisch mit dem Schluß der Lieder *Hožu ja, moloda, po gorenke* ['Ich junges Mädchen gehe über den Berg'] und *Ot tjan'ki, ot mamen'ki mal ostalsja* ['Vom Väterchen, vom Mütterchen blieb ich klein zurück'] (Al. Vasnevov, Lieder des nordöstlichen Rußlands, aufgezeichnet im Vjatsker Gouvernement in den Jahren 1868-1894, Kirov 1949, Nr. 31 und 30).

In dem zweiten Tanzchor der Bauern (I. Akt, Nr. 2, T. 49 ff., ČPSS 4, S. 61-76, *Už kak po mostu, mostočku*) ist das Smolensker Reigenlied *Vejsja ne vejsja, kapustka* ("Winde, winde dich nicht, lieber Kohl")

30. Fanny Dürbach<sup>163</sup> an P. I. Čajkovskij, [12.] Juli 1893<sup>164</sup>. Hier nach ČZM S. 132:

Ich habe niemals einen so schönen Sonnenuntergang gesehen wie in Rußland, wenn sich der Himmel mit so leuchtenden Farben bedeckte; besonders liebte ich die stillen, weichen Abende am Ende des Sommers. Die Kähne der Fischer schaukelten auf dem spiegelglatten Teich, der den Himmel widerspiegelte. Vom Balkon hörten wir zärtliche und traurige Lieder – nur sie störten die Stille dieser wunderbaren Nächte. Sie müssen sich an sie erinnern; niemand von Ihnen wollte sich damals schlafen legen. Wenn Sie diese Melodien behalten haben, setzen Sie sie in Musik<sup>165</sup>.

31. Erinnerungen von German A. Laroš, *Čajkovskij v konservatorii* (Čajkovskij im Konservatorium). Hier nach Laroche, S. 247 f.:

In jener Zeit hatten wir auf einem Konzert [am 30. Oktober 1862] der [Kaiserlichen Russischen] Musikgesellschaft eine Aufführung von Konstantin Ljadovs<sup>166</sup> Chorfantasie über das russische Volkslied *An der Brücke, dort am Flübchen* (*Vozle rečki, vozle mosta*) beige-wohnt. Unter diesem Eindruck komponierte Tschaikowsky über dasselbe Thema einen musikalischen Spaß für Klavier, der etwa eine Seite lang war und den er mir widmete<sup>167</sup>.

32. Modest I. Čajkovskij, *Žizn'Č* 1, S. 196 f. Hier nach LebenTsch. 1, S. 103:

In musikalischer Hinsicht sollte er [= Čajkovskij im Sommer 1865] in Kamenka übrigens eine kleine Enttäuschung erleben. Er hatte früher viel von den ungewöhnlichen melodischen Schönheiten der kleinrussischen [= ukrainischen] Volkslieder sprechen hören und hoffte daher, recht viele dieser Melodien zu notieren und eine ganze Menge Material für zukünftige Kompositionen bei seiner Rückkehr nach Petersburg mitzubringen. Das geschah jedoch nicht. Das, was er zu hören bekommen hat, schien ihm unnatürlich, gekünstelt zu sein und stand an Schönheit und Originalität gegenüber den großrussischen Volksmelodien bedeutend zurück<sup>168</sup>. Nur ein einziges Lied hat er in Kamenka notiert, welches die Arbeiterinnen im Garten

---

verwendet (siehe Einführung, Textauszug Nr. 18 und Notenanhang). Sein Text ist einem anderen Reigenlied entnommen; jetzt ist nur noch eine einzige vollständige Fassung seines Textes bekannt, siehe: Russische Volkslieder, aufgezeichnet im Bezirk von Ščigrov [Gouvernement Kursk] von M. Halanskij (Russkij filologičeskij vestnik ['Russischer philologischer Bote'] 1880, Band IV, Nr. 3, S. 103-118; Nr. 36 *Po mostu, mostočka* ['Auf der Brücke, der kleinen Brücke']. Einige Passagen seines Textes stehen einer Reihe von Textstellen in anderen Liedern nahe; vgl. Russische Volkslieder, zusammengestellt von I. K. Zdanovič, Moskau - Leningrad 1950, Nr. 38; Sammelband von Prokunin, hg. von P. I. Čajkovskij, Nr. 31; Sammelband von Balakirev, Nr. 35; Trutovskij, Sammlung einfacher russischer Lieder, Moskau 1955, Nr. 21; L'vov-Prač, Nr. 21.

<sup>163</sup> Čajkovskijs geliebte französische Gouvernante 1844-1848, die der Komponist etwa vierzig Jahre später in Frankreich besuchte (in Montbéliard). Der zitierte Brief ist eine Resonanz auf diese Begegnung, die Čajkovskij durch die lebensnahe Wahrhaftigkeit seiner ehemaligen Lehrerin beeindruckte. Briefe des Kindes Čajkovskij an Fanny Dürbach in ČPSS V; Briefe der alten Fanny Dürbach an Čajkovskij in ČZM (in russischer Übersetzung), während Čajkovskijs Briefe an F. Dürbach aus dieser Zeit nicht erhalten sind.

<sup>164</sup> In ČZM ist der Brief Montbéliard, 24. - 26. Juni 1893 datiert. Textauszug im folgenden nach der russischen Übersetzung in ČZM ins Deutsche übersetzt. (Original im GDMČ: französisch.)

<sup>165</sup> Kommentar in ČZM: Fanny Dürbach hatte offenbar keine Gelegenheit, Musik von Čajkovskij zu hören, insbesondere nicht den *Evgenij Onegin*, in dem "zärtliche und traurige Lieder" der Bauern erklingen.

<sup>166</sup> Konstantin N. Ljadov (1820-1871), Komponist, Dirigent und Geiger, war Professor für Musiktheorie am St. Petersburger Konservatorium, und zwar von 1862 an. Vater des Komponisten Anatolij K. Ljadov (1855-1914).

<sup>167</sup> Diese Komposition ist nicht erhalten geblieben.

<sup>168</sup> Modest I. Čajkovskijs Erinnerungen klingen an eine Äußerungen Nikolaj D. Kaškins an und werden von diesem ergänzt: "Petr Il'ič kannte Kleinrußland; denn er verbrachte die Sommermonate, die von Arbeiten am Konservatorium frei waren, größtenteils auf dem Dorf [Kamenka] bei seiner verheirateten Schwester im Gouvernement Kiev [...] Čajkovskij mochte überhaupt nicht das bei uns allgemein bekannte Genre kleinrussischer Lieder von süßlich sentimentalem Charakter und hielt dieses Genre für gar nicht volkstümlich. Als er den Gesang des einfachen kleinrussischen Volks hörte, kam er zur Überzeugung, daß sich die altertümlichen Volksweisen in ihrer Struktur tatsächlich kaum von den großrussischen unterscheiden. Solche Weisen verwendete er bisweilen auch in seinen instrumentalen Werken."

immer sangen. Dieses Thema hat er anfangs in ein Streichquartett, das er im Herbst zu komponieren begann [= Quartettsatz B-Dur<sup>169</sup>], hereingenommen, später verwendete er es jedoch in dem Klavierstück "Scherzo à la russe" op. 1 Nr. 1<sup>170</sup>. In der zweiten Hälfte des August [1865] reiste Peter Iljitsch mit seinen Brüdern [Anatolij und Modest] nach Petersburg ab.

33. Nikolaj D. Kaškin, Erinnerungen (KaškinV). Hier nach KaschkinE, S. 41:

Zu Beginn seiner kompositorischen Laufbahn zitierte Tschaikowski in seinen Werken gern Volkslieder, und so hatte er sich für das Finale seiner Ersten Sinfonie ["Winterträume" op. 13<sup>171</sup>] das Lied "Blumen blühten" (Zweli Zwetiki) ausgesucht<sup>172</sup>. Dieses Lied war jedoch durch seinen intensiven Gebrauch innerhalb der städtischen Folklore ziemlich verschliffen und zersungen. Die Tatsache, daß sein Schluß ganz offensichtlich nicht mehr der eines Volksliedes war, mißfiel ihm sehr stark, und er wandte sich aus diesem Anlaß an verschiedene Kenner des russischen Liedes wie zum Beispiel an Prow Sadowski<sup>173</sup> und [an den Dramatiker] Alexander Ostrowski, die eine Vielzahl von Volksweisen auswendig kannten, aber niemand wußte eine andere Version außer der geläufigen städtischen, in der das Lied dann auch in der Sinfonie verwendet wurde. Ich erwähne diesen Umstand deswegen, damit man in späterer Zeit nicht denkt, der Komponist der "Winterträume" hätte zunächst von Charakter und Struktur einer Volksmelodie wenig verstanden. Er hatte die Liedweise in ihrer Deformierung durch städtische gebildete Liebhaber ganz bewußt ausgewählt<sup>174</sup> wie zum Beispiel auch Anton Arenski in seiner Oper "Der Traum an der Wolga"<sup>175</sup> das nicht weniger verstümmelte Lied "Die Fahrt auf der Wolga" ("Wnis po matuschke, po Wolge"). Das letztgenannte Lied erschien bereits nach der Fertigstellung von Arenskis Oper in dem bekannten Sammelband russischer Volkslieder von Lopatin und Prokunin, und zwar in unvergleichlich sauberer und einer dem Charakter des Volksliedes näheren Variante.

34. Nikolaj D. Kaškin, aus: Ausgewählte Aufsätze über P. I. Čajkovskij P. I. Čajkovskijs 2. Sinfonie [...] wurde wahrscheinlich im Sommer und Herbst 1872 komponiert<sup>176</sup> und kann im Unterschied zu den anderen "kleinrussisch" genannt werden – nach zwei Themen von Volksliedern, die in ihr verwendet werden [...] Das langsame Thema der

---

Unter den russischen und ukrainischen Liedern haben Kalender- und einige andere Lieder, die noch vor der Einteilung der altrussischen Nationalität in russische, ukrainische und weißrussische Zweige entstanden waren, viel Gemeinsames. Vergleichsweise verfügen spätere ukrainische Lieder, die Čajkovskij auch verwendete, über eine unzweifelhafte Eigenart in Melodik, Harmonik usw.

<sup>169</sup> ČPSS 31, S. 3-19; Volksliedthema: Hauptsatzthema T. 50 ff. und später.

<sup>170</sup> ČPSS 51 a, S. 81-93, T. 1 ff. und später.

<sup>171</sup> Und zwar in der Einleitung des Finales, ČPSS 15 a, S. 105-109, siehe insbesondere S. 107-109, T. 17 ff. – Die Musik dieser Einleitung hat Čajkovskij später, im Jahre 1872, in der Einleitung der Kantate zum Gedächtnis des 200. Geburtstag Peters des Großen wieder aufgegriffen, ČPSS 27, S. 189-199.

<sup>172</sup> *Cveli cvetiki* [Es blühten die Blümchen] ist der ungenaue Titel eines Liedes, das Čajkovskij im Finale seiner 1. Sinfonie verwendete. Allgemein bekannt ist es unter dem Titel *Raspašu li ja (Ja poseju li) mlada mladešen'ka* [Säen werde ich junges Mädchen]. Dieses Lied war weithin populär. Es begegnet in Turgenjews Erzählung "Die Sänger" (Lied des Arbeitsvermittlers) sowie in den Sammelbänden von D. Kašin und V. Prokunin. Vgl. dazu den Aufsatz von A. Al'švang, *Pesennye istoki simfonizma Čajkovskogo* (Die Liedquellen von Čajkovskijs Sinfonismus), in: SovM 1955 Nr. 6.

<sup>173</sup> Prov M. Sadowskij (1818-1872), hervorragender Schauspieler am Moskauer Malyj teatr und geschätzter Interpret russischer Volkslieder. Kaškin: ein großer Kenner und Liebhaber von russischen Volksliedern, und ein- oder zweimal konnten wir hören, wie untadelig er sie sang".

<sup>174</sup> Kaškin unterschied Volkslieder und Bauernlieder. Er teilte die im 19. Jahrhundert verbreitete Ansicht, daß der städtische Gesang nicht der des Volkes war. Daher konnte er auch nicht in vollem Maße Čajkovskijs Bestrebungen würdigen, der sich als Komponist vorwiegend auf die städtische Melodik stützte.

<sup>175</sup> Anton St. Arenskijs (1861-1906) Oper "Der Traum an der Wolga" op. 16 von 1888 basiert auf dem ursprünglich von Čajkovskij in seiner Oper *Voevoda* verwendeten, von Arenskij aber überarbeiteten Libretto nach Ostrovskijs Bühnenstück.

<sup>176</sup> Tatsächlich komponierte Čajkovskij das Werk von Juni bis November 1872 (1. Fassung) und überarbeitete es im Dezember 1879 (2. Fassung).

Introduktion [des ersten Satzes] ist die kleinrussische Variante des Liedes "Vniz po matuške po Volge" ['Hinunter an dem Mütterchen Wolga'] – so jedenfalls erzählte es dem Schreiber dieser Zeilen der Komponist selbst, der dieses Lied in Kleinrußland gehört hatte<sup>177</sup> [...] Das Hauptthema des zweiten Satzes ist [...] der Oper "Undina" entnommen, und das Trio auf das Thema des Liedes "Prjadi, moja prjaha" ['Spinne, meine Spinnerin] wurde zu sinfonischer Bearbeitung hinzugefügt<sup>178</sup> [...] Das Hauptthema des letzten Satzes ist wieder ein volkstümliches kleinrussisches<sup>179</sup> [...] Der letzte Satz der Sinfonie wurde vor allen übrigen geschrieben.

35. Nikolaj D. Kaškin, Erinnerungen (KaškinV). Hier nach KaschkinE, S. 97 f.:

Einige Tage nach der Primere von "Schneeflöcken"<sup>180</sup> kam unser Konservatoriumskreis gemeinsam mit I. W. Samarin<sup>181</sup> und (wie mir scheint) auch Jewlalija Kadmina<sup>182</sup> auf die Idee, einen Ausflug ins Gründe zu machen, und auf Vorschlag von Peter Iljitsch wählten wir uns die Worobjow-Berger zum Ziel. Es war ein herrlicher Frühlingstag, und die Gärten der Ortschaft Worobjow standen in der weißen Pracht der Baumblüte. Wir waren alle unter dem Eindruck des Frühlings und des "Schneeflöckchens" in einer wunderbar fröhlichen und heiteren Stimmung.

Die Bauern und Bäuerinnen kamen herbei, um sich jene zechenden Herrschaften zu betrachten, die sich im Freien direkt auf der Wiese niedergelassen hatten. Nikolai Rubinstein organisierte ein richtiges ländliches Fest und kaufte für die Bauern Wein und Süßwaren, welche beim hiesigen Krämer zu haben waren.

Als Liebhaber echter Volkslieder drängte Nikolai Rubinstein die Bauern zum Singen, die sich – versteht sich – nicht lange bitten ließen, und so wechselten Lieder und Rundgesänge einander ab. Diese Szene blieb Peter Iljitsch fest im Gedächtnis. Fast neun Jahre später brach seine Erinnerung daran wieder durch, und zwar in dem Variationenthema<sup>183</sup> des Klaviertrios [op. 50] "Zum Gedenken an einen großen Künstler", d. h. an Nikolai Rubinstein.

36. Nikolaj D. Kaškin, Erinnerungen (KaškinV). Hier nach Kaschkin E, S. 118:

Anlaß für diese Komposition [= den Slawischen bzw. "Serbo-russischen Marsch über slawische Volksthemen"<sup>184</sup> op. 31] war der Serbisch-Türkische Krieg, der in Rußland zu einem ungewöhnlichen Aufschwung der Sympathien für die unter türkischer Herrschaft stehenden Slawen führte und auch Rußland selbst in den Krieg eintreten ließ. Nikolai Rubinstein plante ein großes Konzert zum Benefiz des Slawischen Wohltätigkeitskomitees, das russische Freiwillige nach Serbien entsandte und den Verwundeten half. Tschaikowski, der die damali-

<sup>177</sup> ČPSS 15 b, I. Satz, S. 9-18 (Einleitung) und später (Durchführung und Coda).

<sup>178</sup> ČPSS 15 b, II. Satz, S. 62 ff., T. 53 ff.

<sup>179</sup> Anmerkung Kaškins: Das Lied "Žuravel'" ['Der Kranich!'; siehe oben. ČPSS 15 b, S. 107 bzw. 109 ff.].

<sup>180</sup> Die Premiere von *Sneguročka*, einem dramatischen "Frühlingsmärchen" von A. N. Ostrovskij mit Čajkovskijs Musik (op. 12) hatte am 11. Mai 1873 im Moskauer Bol'soj teatr stattgefunden, unter der musikalischen Leitung von Nikolaj G. Rubinstejn.

<sup>181</sup> Ivan V. Samarin (1817-1885), 1837-1885 Schauspieler am Moskauer Malyj teatr und Dramaturg; 1872-1885 Professor der dramatischen Klassen des Moskauer Konservatoriums; inszenierte die erste Aufführung des *Evgenij Onegin* durch das Moskauer Konservatorium 1879 im Malyj teatr. Zu seinem 50jährigen Künstlerjubiläum schrieb Čajkovskij eine Elegie für Streichorchester ("Ein Dankesgruß"), die nach Samarins Tod als Elegie zu seinem Gedächtnis publiziert wurde.

<sup>182</sup> Die Schauspielerin und Sängerin (Alt) Evlalija P. Kadmina (1853-1881) wirkte 1873-1875 am Moskauer Bol'soj teatr und 1880 in Har'kov. Sie war der erste 'Lel' in Ostrovskijs / Čajkovskijs *Sneguročka*. Čajkovskij widmete ihr seine Romanze *Strašnaja minuta* (Schrecklicher Augenblick) op. 28 Nr. 6.

<sup>183</sup> Das Thema der Variationen (zweiter Satz) in Čajkovskijs Klaviertrio (ČPSS 32 a, S. 49) steht in seiner Struktur einem Volkslied nahe. Außerdem erinnert das zweite Thema der Schlußvariation (ebenda, S. 47, T. 42 ff.) in rhythmischer Hinsicht an die bekannten Reigenlieder "So v'junom ja hožu" ['Ich gehe mit der Scherle'] und "V luzjah" ['In den Wiesen].

<sup>184</sup> So der Titel nach der am 25. September 1876 abgeschlossenen Partitur. Uraufgeführt wurde das Werk am 5. November 1876 in Moskau unter der Leitung von Nikolaj G. Rubinstejn.

ge Stimmung in der russischen Öffentlichkeit voll und ganz teilte, nahm gern Rubinsteins Angebot an, eigens für dieses Konzert ein Werk zu schreiben, und machte sich mit Eifer an die Arbeit. Er beschaffte sich Sammelbände serbischer Lieder, fand aber zu seinem Verdruß kein einziges darin, das ihm richtig gefallen hätte. Schließlich entschied er sich dennoch für zwei Lieder<sup>185</sup> und schrieb einen Marsch, der zunächst den Namen "Russisch-serbischer" trug.

37. German A. Laroš, Erinnerungen. Hier nach: Laroche, S. 198:

[...] Tschairowsky selbst hatte mich mit Weckerlins Volksliedsammlung *Echos du [temps] Passé*<sup>186</sup> vertraut gemacht und war von einer der hier gesammelten Melodien so begeistert, daß er sie später in seiner Oper *Die Jungfrau von Orleans* verwendete<sup>187</sup>.

38. Brief Nadežda F. fon-Mekks an Čajkovskij, 12. November 1877. Nach ČM 1, Nr. 47:

Spielt man Ihnen Serenaden unterm Fenster? Uns spielte man sie jeden Tag in Neapel und Venedig, und mit welchem besonderen Vergnügen hörte ich in Neapel jenes Lied, das Sie für den [Neapolitanischen] Tanz in "Schwanensee" genommen haben<sup>188</sup>.

<sup>185</sup> Die Quellen, aus denen Čajkovskij das thematische Material schöpfte, sind nicht bekannt. In dem Marsch verwendet Čajkovskij drei Lieder; ihre Titel hat der Komponist im Klavierauszug des Werkes bei jedem Thema angegeben:

<p>а) Протяжно</p>	
<p>б) Праг в о. во. мв. дог Срба</p>	
<p>в) Решительно</p>	

Das Thema "Ėr puščani" entspricht der mittleren Phrase des Liedes "Rad itti serb na vojnu s vragami" [Der Serbe ist froh, in den Krieg mit den Feinden zu ziehen]. Dieses Lied und "Solnce jarko" [Die Sonne ist hell] stehen in dem "Sbornik pesen, ipolnjaemyh v narodnyh koncertah D. A. Argeneva-Slavjanskogo" [Sammelband von Liedern, die in den Volkskonzerten von D. A. Agrenev-Slavjanskij aufgeführt wurden], Moskau 1896, S. 26 und 47.

<sup>186</sup> Diesen Sammelband zeigte der Komponist Laroš nicht später als Mitte 1877.

<sup>187</sup> II. Akt, Nr. 10 *Hor menestrelj*, ČPSS 5 a, S. 260-268. – Aber nicht nur hier, sondern auch zuvor in seinem Kinderalbum op. 39, und zwar in Nr. 16, *Starinnaja francuzskaja pesenka* (Altes französisches Liedchen).

<sup>188</sup> Čajkovskij lernte das erwähnte Lied in Neapel kennen. (Tagebuchaufzeichnungen und Briefe des Komponisten bezeugen im übrigen, daß auch ihm in verschiedenen Städten Italiens mehrfach Serenaden dargebracht wurden.) Das Lied, von dem die Rede ist, wurde im "Neapolitanischen Tanz" des Ballets verwendet (III. Akt,

39. Erinnerungen von A. V. Himičenko<sup>189</sup>

Bei einem unserer Besuche im "Château" von Kiev<sup>190</sup> hörten Petr Il'ič und ich irgendein Potpourri aus ukrainischen Liedern. Er war bis ins Innerste empört über den "Komponisten" – nannte sein Werk eine grobe Verstümmelung schöner Volkslieder.<sup>191</sup>

## 40. Mihail M. Ippolitov-Ivanov, "50 Jahre russischer Musik in meinen Erinnerungen"

Ich gab auf Rat von Rimskij-Korsakov<sup>192</sup> niemals den Gedanken auf, georgische Lieder und Tänze zu sammeln, und wartete nur auf eine passende Gelegenheit, um mich in das Innere von Kachetien, in das Tal von Alaza zu begeben [...] Im Oktober 1883 [...] gelang es mir, in dem Dorf Eneseli, auf dem Gut des Fürsten Džordžadse [...] einige melodische Perlen aufzuzeichnen, darunter das Wiegenlied "Iav-nana", das P. I. Čajkovskij später für den "Arabischen Tanz" in seinem Ballett "Ščelkunc'ik" ["Der Nußknacker"] verwendete<sup>193</sup> und das ich ihm zusammen mit anderen Liedern mitteilte<sup>194</sup>.

41. Erinnerungen von S. S. Gavrilo<sup>195</sup>

Petr Il'ič war ein sehr unkomplizierter und guter Mensch, und alle liebten ihn dort [im ukrainischen Kamenka]. Manchmal versammelte er uns Burschen auf dem Gut, und dann gingen wir nach Majdany – wir haben dort ausgegrabene Hünengräber und einen kleinen Wald – und sangen dort. Meist sangen wir russische und ukrainische Lieder. Wir sangen auch "Gricja" und noch vieles andere, irgend so ein Lied ... warten Sie, es fällt mir ein ... aha – den "Černomorec" ["Der Mann vom Schwarzen Meer"]:

Чор. во. мо. рець а. го. ри і . де, щей шестеро  
ко. дей ве . де. Геій! На со. мо. му  
во. ро. во . му щей в жу. а. ві го. лу. бо . му.

Nr. 22, ČPSS 11 b, S. 175-189) und später in der *Neapolitanskaja pesenka* [im "Neapolitanischen Liedchen"] des Kinderalbums op. 39 (Nr. 18 in der Reihenfolge des Autographs).

<sup>189</sup> A. V. Himičenko (geb. 1856), Flötist, Schüler Čajkovskijs am Moskauer Konservatorium; von 1877 an Lehrer an der Musikschule und Professor des Konservatoriums in Kiev.

<sup>190</sup> Der Besuch im Saal des "Château de Fleurs", das sich dort befand, wo jetzt das Stadion "Dynamo" liegt, fand offenbar im August 1880 statt.

<sup>191</sup> Čajkovskij stand jeder Art von Potpourris, Quadrillen usw. aus Volksliedern schroff negativ gegenüber (siehe Textauszug Nr. 5). Eine gewisse Vorstellung vom Charakter solcher Potpourris gibt G. Blagodatov: "Zur Erheiterung des aus Großbauern und Kaufleuten bestehenden Publikums vermischte er [P. Nevskij] Lieder zu sinnlosen Potpourris. Bezeichnend ist in dieser Hinsicht "Moskovskaja seljanka" ["Moskauer Bäuerin"], die aus fünfzehn russischen Liedern zusammengestellt wurde. Eines war noch nicht zuende, da begann schon das andere [...]. Die Absicht war, unerwartet in eine andere Melodie überzugehen" (Russkaja garmonika, Leningrad 1960, S. 54).

<sup>192</sup> Bei Nikolaj A. Rimskij-Korsakov hatte Ippolitov-Ivanov 1875-1882 am Petersburger Konservatorium Komposition studiert.

<sup>193</sup> II. Akt, Nr. 12 b, ČPSS 13 b, S. 79-85.

<sup>194</sup> Die von Ippolitov-Ivanov geschickten georgischen Lieder befinden sich im Archiv des GDMČ. Das Wiegenlied "Iav-nana" hat Ippolitov-Ivanov in der Zeitschrift "Artist" (1895, kn. 1, Nr. 45) veröffentlicht.

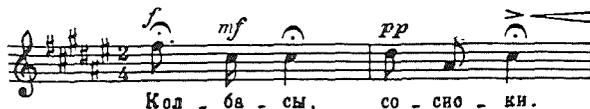
<sup>195</sup> S. S. Gavrilo (geb. 1863) war ein alteingesessener Bewohner von Kamenka. Die Erzählung bezieht sich offenbar auf die erste Hälfte der 1880er Jahre.

42. Erinnerungen von F. F. Rud'<sup>196</sup>

Hier [in Grankino] konnte man Petr Il'ič oft bei den Scheunen sehen. Er stand stundenlang dort und lauschte den Liedern. Nicht selten bat er die Mädchen, noch einmal zu singen. Er war ein guter, unkomplizierter Mensch. Irgendwie erfuhr er, daß Nikolaj Gricanenko gut Geige spielte, lud ihn zu sich ein und bat ihn, etwas zu spielen. Gricanenko spielte ihm unsere Volkslieder, und dann spielte Čajkovskij sie auf dem Klavier. Ein großer Meister im Spiel auf der Sopilka war der herrschaftliche Hirte. Petr Il'ič hörte seinem Spiel zu, fing an, zu ihm zu gehen, um ihm zuzuhören. Anfangs hatte der Hirte Hemmungen ihm gegenüber; dann schlossen sie Freundschaft.

43. Brief I. A. Klimentkos<sup>197</sup> an M. I. Čajkovskij, 26. Mai 1900

Hat Ihnen Petja<sup>198</sup> von der Herkunft des [zweiten] Themas [im Andante der 5. Sinfonie] erzählt? [...] Dieses Thema ist aus dem folgenden abgeleitet:



Petja erzählte mir, daß zu der Zeit, als Ihr Vater Direktor des Technologischen Instituts war<sup>199</sup>, die Zöglinge dieser Einrichtung im Sommer in einem Landhaus in Rybackoe lebten und daß dorthin ein fliegender Händler kam, der auf diese Thema "Würste, Würstchen!" ausrief [...] An dieses Thema erinnerte er sich, als ich bei ihm in Spiridonovka lebte, und er sang es manchmal (natürlich ohne Text) vor sich hin und konnte sich überhaupt keine Rechenschaft darüber geben, woher er dieses Thema hatte und warum er es so lieb gewann; dann aber erinnerte er sich plötzlich irgendwie an seinen Autor und an den Text<sup>200</sup>.

44. Mihail O. Mikešin<sup>201</sup>, Erinnerungen (*Vosponinanija o Čajkovskom*, Erinnerungen an Čajkovskij)

Meine Zeichnungen: Illustrationen zu den Gedichten von Taras G. Ševčenko<sup>202</sup> u. a. gefielen ihm [Čajkovskij] so gut, daß ich ihm eine davon (auf das Sujet "Katerina") ebendort widmete

<sup>196</sup> F. F. Rud' (geb. Anfang der 1860er Jahre) war ein alteingesessener Bewohner von Grankino (Gouvernement Poltava), wo Čajkovskijs Bruder Modest als Erzieher tätig war. Rud' berichtet in seinen Erinnerungen an die ersten Besuche Čajkovskijs in Grankino.

Rud's Erzählung, die sich auf Ereignisse in der ersten Hälfte der 1880er Jahre bezieht, wird von anderen Personen ergänzt. So erwähnte Ju. I. Bogojavlenskaja, die auf dem Gut Lebedovka (etwa acht Kilometer von Kamenka entfernt) lebte, daß sich der Komponist an Lieder arbeitender Mädchen erinnerte, die er während seiner regelmäßigen Spaziergänge hörte.

<sup>197</sup> Der Architekt I. A. Klimentko war ein naher Freund Čajkovskijs in seiner Moskauer Zeit gewesen.

<sup>198</sup> Petja: abgeleitet von Petr. So nannten ihm Nahestehende den Komponisten.

<sup>199</sup> Il'ja Petrovič Čajkovskij war in den Jahren 1858-1863 Direktor des Technologischen Instituts in St. Petersburg. Nach den Briefen dieser Zeit zu urteilen, muß Čajkovskij den fliegenden Händler im Sommer 1862 gehört haben.

<sup>200</sup> Melodisch ist die Floskel Volksliedintonationen verwandt (insbesondere Intonationen einiger Soldatenlieder). Außer in der 5. Sinfonie begegnet sie bei Čajkovskij in der Ouvertüre und im II. Akt der Oper *Opričnik* (Duett Moroz - Andrej), die gerade zu der Zeit, 1871/72, komponiert wurde, wo Klimentko bei dem Komponisten lebte, außerdem in der 3. Sinfonie (Schlußthema des ersten Satzes und erstes Thema des zweiten Satzes) und im "Lied des Schnitters" in den Jahreszeiten für Klavier op. 37<sup>bis</sup> (Nr. 7, Juli).

Von der Herkunft des Themas in der 5. Sinfonie konnte Čajkovskij Klimentko frühestens Anfang 1890 erzählen. Zu dieser Zeit komponierte er die Szene Aurora - Prinz Désiré des Ballets *Spaščaja krasavica* ('Dornröschen', Nr. 15), in der die Hauptmelodie dem zweiten Thema des Andantes der 5. Sinfonie außerordentlich nahe steht.

<sup>201</sup> Mihail O. Mikešin (1836-1896), bekannter Maler und Bildhauer, schuf das Bogdan-Hmeľnickij-Denkmal in Kiev. Nach der Aufschrift auf dem Aquarell, das er Čajkovskij geschenkt hat, zu urteilen, fand das im folgenden beschriebene Treffen am 3. September 1893 in St. Petersburg statt.

und eine andere, "Phantasie" (ein Aquarell), schenkte [...] und daß er mich fragte, was er für mich schreiben sollte? Ob ich nicht einen Marsch wolle? Ich war von diesem Vorschlag begeistert. "Wenn aber einen Marsch, dann natürlich einen mit einem Programm?", fragte er wieder. "Welche Motive schlagen Sie vor?" Ich sagte, daß ich aus einer einfachen und armen Familie im hungernden Weißrußland stamme und daß dies in einem traurigen Volksliedchen ausgedrückt werden könne:

Am Fluß entlang ging das junge Mädchen,  
Oj ljuli, ljuli – es ging;  
Aus dem Ärmel säte das junge Mädchen Samen,  
Oj ljuli, usw.  
Oj mein Samen, der nicht aufging!  
Oj ljuli ...

Und meine Mutter Erde, aus der nichts wuchs! [Aus dem Weißrussischen.]

Und da sang ich gleich das Motiv dieses Liedes, und er schrieb es sofort auf – tadellos richtig<sup>203</sup>. Es fand sich kein Notenpapier, und er schrieb die Notenlinien direkt mit der Feder von Hand.

"Weiter?" – "Weiter", antwortete ich, "kommt durch die Freundschaft mit Taras Grigor'evič Ševčenko meine Begeisterung für seine Gedichte und überhaupt für die Geschichte des kleinrussischen Stammes ..."

"Und das Motiv?" – "Das Motiv ist ein uktainisches Lied:

He, wundert euch nicht, gute Leute,  
über das, was sich in der Ukraine erhob" usw. [Aus dem Ukrainischen.]

"Schön!", sagte er. "Das Motiv habe ich, glaube ich, gehört ..."

"Dieses Motiv hat Lysenko bearbeitet und herausgegeben."<sup>204</sup>

"Ausgezeichnet, ausgezeichnet – ich werde es finden ..."

"Soll ich es Ihnen aufs Dorf, in das Landhaus schicken?"

"Wenn es Ihnen keine Mühe macht, schicken Sie es ..."

"Aber wenn Sie es vergessen und Ihr prachtvolles Versprechen nicht einhalten können?"

"Aber damit ich es nicht vergesse, werde ich ... gleich ... warten Sie ..."

Dann setzte er sich wieder an den Tisch und schrieb auf ein Blatt Briefpapier mit einer Feder diese Worte: "Hiermit verspreche ich, daß ich das Versprechen erfüllen werde, das ich Michail Osipovič Mikešin gegeben habe – nämlich daß ich den von ihm gewünschten Marsch unter Einschuß des von ihm gegebenen Themas komponieren werde"<sup>205</sup>:



P. Čajkovskij

<sup>202</sup> 1814-1861, gilt als größter ukrainischer Nationaldichter; als Leibeigener geboren, in St. Petersburg zum Kunstmaler ausgebildet (bedeutende Gemälde mit ähnlicher Thematik wie in seiner Dichtung: realistische Landschaften, Volksleben, historische Darstellungen), von Freunden freigekauft. In seiner Lyrik greift er stilistische Züge ukrainischer Volkslieder auf.

<sup>203</sup> Das Lied "Kolo rečen'ki" ("Am Fluß entlang") ist nicht bekannt. Es handelt sich um die einzige Aufzeichnung eines weißrussischen Liedes, die Čajkovskij angefertigt hat.

<sup>204</sup> Gemeint ist das verbreitete ukrainische Lied über die historische Schlacht an den Gelben Wassern. Der Begründer der klassischen ukrainischen Musik Nikolaj V. Lysenko (1842-1912, hatte in Leipzig bei Richter und Reinecke sowie in St. Petersburg bei Rimskij-Korsakov studiert) veröffentlichte es 1868 in dem Sammelband "Ukrainische Volkslieder" (Band 1, Nr. 13). Eine andere Fassung des Liedes hätte Čajkovskij aus Lysenkos Oper *Taras Bul'ba* von 1890 (III. Akt) bekannt sein können, die er bei einer Begegnung mit Lysenko im Dezember 1891 in Kiev durchsah.

<sup>205</sup> Siebeneinhalb Wochen später starb Čajkovskij, so konnte er sein Versprechen, einen Marsch auf Themen eines weißrussischen und eines ukrainischen Liedes zu schreiben, nicht erfüllen.

45. Š. S. Aslanišvili<sup>206</sup>, *P. I. Čajkovskij v Gruzii* (Čajkovskij in Georgien)

Čajkovskij suchte selbst eine Gelegenheit, näher mit dem georgischen Lied bekannt zu werden. Sein Bruder Anatolij erfuhr irgendwie auf einer Jagd, daß sich unter den Jägern Zaharij I. Čikvadze befand, ein Kenner der musikalischen Folklore Georgiens<sup>207</sup>. Z. Čikvadze machte mit Anatolij Il'ič einen Tag aus, an dem er Petr Il'ič sehen könnte, und erklärte sich mit Freunden bereit, die von ihm aufgezeichneten georgischen Lieder mitzubringen. An dem ausgemachten Tag kam Z. Čikvadze mit einem Heftchen georgischer Lieder zu Čajkovskij<sup>208</sup>. Nachdem dieser die Lieder angehört hatte, war er erstaunt über ihren Reichtum und äußerte den Wunsch, sie irgendwann zu verwenden.

"Wenn mein Bruder lange in Tiflis bleibt", sagte Peter Il'ič, "und es mir gelingt [wieder] dorthin zu kommen, dann werde ich mich bemühen, mich in allen Winkeln Georgiens aufzuhalten, um die Besonderheiten Ihrer Lieder zu genießen."

46. B. V. Asaf'ev, *O čužih stranah i ljudjah*  
(Über fremde Länder und Menschen)

Viel Interessantes über Čajkovskij erzählte mir Nikolaj Dmitrievič Kaškin [...] Čajkovskij [...] sagte ihm, daß er mit Ėbn-Hakia<sup>209</sup> weit zurückliegende Erinnerungen verbinde. "Weißt du, ich bin doch ein geborener Landstreicher", das sind seine Worte<sup>210</sup>. "Vielleicht gehört sich das für einen russischen Intelligenzler? Ich liebe es, in einer wenig bekannten Stadt herumzustreifen, noch mehr, in einer ganz unbekanntem, und zuzuhören. O, nicht zu horchen – nein und abermals nein. Einer Mundart in einer unbekanntem Sprache zuzuhören, das ist durchaus möglich, ohne daß man in sie, sondern indem man in den Fluß Ihres Klangs eindringt. Und sich einprägt. Intonation, Tempo, Rhythmus. Vielleicht ist es die Vertrautheit mit der Oper, die da zum Ausdruck kommt. Ich weiß es nicht. Aber ich empfinde Vergnügen. Am meisten liebe ich in dem Durcheinander die Sprache des gewaltigen Paris, wo man am wenigsten riskiert, erkannt zu werden. Aber so war es, wie ich mich erinnere, in der Türkei, im Kaukasus, sogar in Tiflis. Ich streifte umher und lauschte. Auf was? Die speziell orientalische Musik? Nein, denke nicht, daß ich sie aufgezeichnet hätte. Ich mag mich nicht gern als Sammler von Volksthemen – zum Zwecke der Bearbeitung – darstellen. Ich mag mich gern in der Menge vergessen und dem Stimmengewirr der Menschen zuhören, aber was sich dort hervortut und verselbständigt – das ist etwas anderes! So habe ich einmal in Konstantinopel<sup>211</sup> eine Melodie, nein, keine Melodie, sondern irgendein Schnurren von einem Handwerker aufgefangen, der in einem Waffenladen auf dem Markt arbeitete. Das Schnurren verselbständigte sich, formte sich in mir – ebenso wie die Gestalt dessen, der die Waffen ziselerte, eines ernsthaften, zutiefst konzentrierten Menschen. Mir blieb seine ganze Manier und Intonation im Gedächtnis, aber was das für eine Sprache war, das konnte ich nicht wissen, und natürlich dachte ich damals noch an keine "Iolanta". Aber jetzt kam mir alles zustatten, und sogar das mir aus irgendeinem Grunde unsympathische Konstantinopel hellte sich in meinem Bewußtsein auf [...]

<sup>206</sup> Šalva S. Aslanišvili (1896-1981), Musikwissenschaftler, Professor am Konservatorium in Tiflis.

<sup>207</sup> Z. I. Čikvadze (1862-1930), grusinischer Volksmusikforscher und Chorleiter, gab 1896 in Tiflis unter dem Titel *Salamyri* eine Sammlung grusinischer Volkslieder heraus.

<sup>208</sup> Die Begegnung Čikvadze - Čajkovskij fand im Jahre 1890 während Čajkovskijs letztem Besuch bei seinem Bruder Anatolij und dessen Frau Praskov'ja statt.

<sup>209</sup> Figur eines mauretanischen Arztes in Čajkovskijs letzter Oper, dem lyrischen Einakter *Iolanta* op. 69 (1891).

<sup>210</sup> Anmerkung von B. V. Asaf'ev: Im folgenden gebe ich Kaškins Erzählung mit Čajkovskijs Worten ohne Kaškins Antworten wieder und natürlich in Nacherzählung. Aber ich verbürge mich für die genaue Wiedergabe des Sinns und einen großen Teil der zitierten Sätze.

<sup>211</sup> Čajkovskij war zweimal in Konstantinopel (dem heutigen Istanbul): am 4. / 5. Mai 1886 und am 8. April 1889.

#### IV. VERZEICHNIS DER WERKE ČAJKOVSKIJS; IN DENEN ER VOLKSLIEDER VERWENDET

Verzeichnis der Werke nach Gattungen und innerhalb der Gattungen chronologisch.

Folge der Angaben:

Werk (und Entstehungszeit des Konzepts), (Partitur-) Band (Bände) der alten Gesamtausgabe ČPSS

- Nummer bzw. Satz innerhalb des Werkes, (Band-,) Seiten- und eventuell Takzahlen in ČPSS. *Name des Volkslieds*<sup>212</sup>  
Text Nr. ... Hinweis auf die Nr. des betreffenden Textauszugs. Hinweis auf die Quelle (Volksliedsammlung bzw. Autor der Aufzeichnung oder Literaturhinweis); siehe jeweils unten, VI. Literaturverzeichnis und VII. Verzeichnis der Volksliedausgaben, sowie das "Verzeichnis der Abkürzungen und der Literatur" am Ende des vorliegenden Heftes

#### OPER UND SCHAUSPIELMUSIK

Oper *Voevoda* op. 3 (1867), ČPSS 1

- Erster Chor der Mädchen, I. Akt, Nr. 1, ČPSS 1 a, S. 53-63. *Na more utuška*  
Text Nr. 15. Čajkovskij Nr. 23; Rimskij-Korsakov, 100 Lieder, Nr. 89
- Lied der Mar'ja Vlas'evna, II. Akt, 2. Bild, Nr. 5, T. 42 ff., ČPSS 1 b, S. 118-127.  
*Kosa l' moja ty, kos'ynka*  
Text Nr. 10. Čajkovskij Nr. 24 (und V., Notenanhang, Nr. 1)
- Finale des II. Akts (Reigentanz), II. Akt, 2. Bild, Nr. 9, T. 69 ff., ČPSS 1 b, S. 173-185.  
*Za dvorom lyžok zelenešenek*  
Vil'boa, 100 Lieder, Nr. 67; Čajkovskij Nr. 25

Oper *Opričnik* (1870/71), ČPSS 3

- Erster Chor der Mädchen, I. Akt, Nr. 2, ČPSS 3 a, S. 46-53  
(übernommen aus der Oper *Voevoda*, siehe dort)
- Lied der Natal'ja, ebenda, S. 57-64  
(übernommen aus der Oper *Voevoda*, siehe dort)
- Finale des I. Akts (Reigentanz), I. Akt, Nr. 6, T. 123 ff., ČPSS 3 a, S. 125-132  
(übernommen aus der Oper *Voevoda*, siehe dort)
- Tänze des IV. Akts, ČPSS 3 b, Nr. 15, S. 222-261
 

<i>Vinnyj naš kolodec</i> , T. 14 ff.	Balakirev, 40 Lieder, Nr. 5; Čajkovskij Nr. 29
<i>Plyvet, vosplyvaet</i> , T. 30 ff.	Vil'boa, 100 Lieder, Nr. 5; Čajkovskij Nr. 10
<i>Gulja Andrej-gospodin</i> , T. 62 ff.	Vil'boa, 100 Lieder, Nr. 52; Čajkovskij Nr. 17
<i>Katen'ka veselaja</i> , T. 234 ff.	Balakirev, 40 Lieder, Nr. 20; Čajkovskij Nr. 34
<i>Na Ivanuške čapan</i> , T. 255 ff.	Balakirev, 40 Lieder, Nr. 16; Čajkovskij Nr. 32
Unbekanntes Lied <sup>213</sup>	Vgl. die Lieder <i>Už ja zoloto horonju</i> in Vil'boa, 100 Lieder, Nr. 84, und <i>Bla' slovi-ko nas bog</i> in: RNPP Nr. 98

Musik zu A. N. Ostrovskijs *Sneguročka* op. 12 (1873), ČPSS 14

- Tänze der Vögel, Nr. 2, Mittelteil, T. 70-260, S. 48-56. *Vot sizyj orel*  
Text Nr. 15. Prokunin Nr. 31
- Geleit der Butterwoche<sup>214</sup> (Chor *Rannym-rano*), Nr. 4, Anfang, T. 1-15, S. 85-87, und Melodrama Nr. 5 a, T. 25 bis Schluß, S. 99-102). *Davno skazano*  
Text Nr. 15. Prokunin Nr. 19

<sup>212</sup> Titel ohne vorangehende Angabe = russisches Volkslied. Handelt es sich Volkslieder anderer Nationalitäten, so wird dies besonders vermerkt.

<sup>213</sup> Wahrscheinlich ein Weihnachtslied.

<sup>214</sup> Butterwoche: Karnevalswoche.

- Geleit der Butterwoche (Tenorsolo), Nr. 4, T. 16-61, S. 88-91. *U knjaznja Volhonskogo*  
Text Nr. 15. Prokunin Nr. 6
  - Geleit der Butterwoche (Chor *U nas gor potoki*), Nr. 4, T. 70 ff., S. 92-97. Scherzhafte  
Redesart *Sinica bogata* oder ukrainisches Scherzlied *Vy, muzyki, grajte*  
Zum ersten vgl. Zdanovič Nr. 55, zum zweiten Cukkerman S. 468
  - Zweites Lied des Lel', Nr. 7, S. 122-129. *U vorot, vorot, vorot*  
Text Nr. 15. Prokunin Nr. 23
  - Chor der blinden Guslspieler, Nr. 9, S. 138-140. *Ne hmel' moju golovušku*  
Text Nr. 15. Vil'boa, 100 Lieder, Nr. 29; Čajkovskij Nr. 14
  - Reigentanz der Mädchen, Nr. 12, S. 148-152. *Aj, vo pole linin'ka*  
Prač (Lvov-Prač) Nr. 126
  - Drittes Lied des Lel' (1. Fassung), Nr. 14 a, S. 193-199. *Ja po berežku pohadživala*  
Text Nr. 15. Prokunin Nr. 2
  - Drittes Lied des Lel' (2. Fassung), Nr. 14 b, S. 200-207. *Ne šum šumit* (Pro tatarskij  
polon)  
Vil'boia, 100 Lieder, Nr. 23; Čajkovskij Nr. 21
  - Liedchen des Brusila, Nr. 15, S. 208-210. *Gde ž ty byla, svoja ne čužaja*  
Text Nr. 15. Prokunin Nr. 25
  - Marsch des Berendej (Trio), Nr. 18, T. 46 ff., S. 238 f. *Oj, utuška moja lugovaja*  
Balakirev, 40 Lieder, Nr. 22; Čajkovskij Nr. 36
  - Chorspiel "Proso" (Hirse), Nr. 18, T. 120 ff., S. 249-258. *A my prosu sejali*  
Prač (Lvov-Prač) Nr. 121
  - Schlußchor ("Bog Jarila"), Nr. 19, S. 259-274. *Vo gornice, vo svetlice*  
Vilboia, 100 Lieder, Nr. 99
- Oper *Kuznec Vakula* op. 14 (1874), ČPSS 35 (nur Klavierauszug)
- Lied der Soloha "Oj, kak svetit mesjac", I. Akt, 1. Bild, 1. Szene, T. 27-53, S. 40-42.  
Ukrainisches lyrisches Lied *Oj, kolis' byli*  
Rubec, 216 Lieder, Nr. 134
  - Russischer Tanz, III. Akt, 16. Szene, S. 262-276. *Ne letaj že ty, sokol und Zelenoe moe,*  
*ty vinograd'e*  
Prokunin Nr. 5 (Hinweis in Bačinskij) und Vil'boa, 100 Lieder, Nr. 13; Čajkovskij  
Nr. 11
- Oper ("Lyrische Szenen") *Evgenij Onegin* op. 24 (1877), ČPSS 4
- Tanz der Bauern, I. Akt, Nr. 2 Chor und Tanz der Bauern, T. 49 ff., S. 61-76. *Vejsja, ne*  
*vejsja, kapustka*  
Kondrat'ev Heft 1, S. 13 (Hinweis in Bačinska), vgl. auch die Einführung
- Oper *Orleanskaja deva* (1879), ČPSS 5
- Chor der Menestrels, II. Akt, Nr. 10, T. 1-59, ČPSS 5 a, S. 260-267. Französisches Lied  
*Mes belles amourettes* (Brunett); vgl. unten Klaviermusik zweihändig,  
*Kinderalbum* op. 39, Nr. 16  
Text Nr. 37. Weckerlin S. 73.
- Oper *Mazepa* (1881/82), ČPSS 6
- Chor "Netu, netu tut mostočka", I. Akt, Nr. 4 Chor und Tanz, T. 1-82, ČPSS 6 a,  
S. 111-133. Ukrainisches Lied *Netu hoda, netu broda*  
ČMN S. 68
  - Streitszene (Abschnitt "Vivacissimo"), I. Akt, Nr. 6, T. 132-168, ČPSS 6 a, S. 231-240.  
Ukrainische Vesnjanka (Frühlingslied) *A vže vesna*  
Hinweis von M. S. Pekelis; vgl. auch Rubec, 216 Lieder, Nr. 2
  - Volksszene, II. Akt, 3. Bild, Nr. 13, T. 1 ff., ČPSS 6 b, S. 182-202. Ukrainisches Lied  
*Gej že, ta j žurba mene zsušila*  
Hinweis von M. S. Pekelis; vgl. auch Rubec, 216 Lieder, Nr. 110

- Lied des betrunkenen Kosaken, II. Akt, 3. Bild, Nr. 13 Volksszene, ČPSS 6 b, S. 203-216. *Vdol' ulicy v konec*  
Balakirev, 40 Lieder, Nr. 10 (Hinweis in Bačinska)
  - Sinfonisches Bild "Die Schlacht bei Poltava", III. Akt, Nr. 15 Entr'acte, Takt 50 ff., Maestoso<sup>215</sup>, ČPSS 6 b, S. 280-285. *Už kak slava tebe*<sup>216</sup>  
Prač (L'vov-Prač) Nr. 132
- Oper *Čerevički* (1885; Zweitfassung der Oper *Kuznec Vakula*, siehe oben), ČPSS 7
- Eingeschobenes Arioso des Vakula, III. Akt, Nr. 17 Szene, T. 21-86, ČPSS 7 b, S. 44-47. Ukrainisches Lied *Oj, ne pugaj, pugačen'ku*  
Rubec, 216 Lieder, Nr. 66
- Oper *Čarodejka* (1885/86), ČPSS 8
- Introduction und erstes Arioso der Kuma; Introduction T. 1 ff., ČPSS 8 a, S. 25 ff.; Arioso: I. Akt, Nr. 4, T. 49-81, ebenda, S. 139-144. *Sizoj golub' po zorjam letal*  
Nekrasov Nr. 31 (Hinweis in Bačinska)
  - Ebenda; Introduction, T. 62 ff., ebenda, S. 44 ff.; Nr. 4, T. 82 ff., ebenda, S. 144-146. *Ne šum šumit*  
Vgl. Čajkovskij Nr. 21 und den Beginn des 3. Liedes des Lel' (2. Fassung), wo das Lied ebenfalls verwendet wird
  - Entr'acte zum IV. Akt und Szene (Nr. 20); Entr'acte, ČPSS 8 b, S. 220-235; Nr. 20 Szene und Arioso, ebenda, S. 320 ff.. Letzter Teil (*Sereža-pastušok*)  
Žizn'č 3, Abbildung S. 64/65; Asaf'ev II, S. 163
- Oper *Pikovaja dama* op. 68 (1890)<sup>217</sup>, ČPSS 9
- Szene der Gräfin<sup>218</sup>, II. Akt, Nr. 16 Szene und Chor, ČPSS 9 b, S. 228 f., T. 205-211. Französisches Lied *Vive Henri Quatre*<sup>219</sup>  
Jarustovskij S. 171

## BALLETT

- Lebedinoe ozero* (Der Schwanensee) op. 20 (1875), ČPSS 11
- Neapolitanischer Tanz, III. Akt, Nr. 22, ČPSS 11 b, S. 175-189. Neapolitanisches Lied Nr. 38
- Spjaščaja krasavica* (Dornröschen) op. 66 (1888/89), ČPSS 12
- III. Akt, Nr. 30, Finale, T. 385 ff. Apothéose, ČPSS 12 g, S. 347-360. Französisches Lied *Vive Henri Quatre*<sup>220</sup>

<sup>215</sup> Unmittelbar anschließend, T. 71 ff., ČPSS 6 b, S. 285 f., dieselbe liturgische Melodie, die Čajkovskij auch zu Beginn (und am Schluß) seiner Ouvertüre *1812* op. 49 (Herbst 1880) zitiert hatte. Siehe dort.

<sup>216</sup> Dasselbe Lied verwenden auch L. van Beethoven in seinem zweiten Razumovskij-Quartett op. 59 Nr. 2 (1805/06; 3. Satz, Trio, "Maggiore"), M. P. Musorgskij im *Boris Godunov* (Krönungsszene [Szene 2] im Prolog), N. A. Rimskij-Korsakov in der Kantate *Slava* und im II. Akt seiner Oper "Die Zarenbraut", Anton St. Arenskij im 2. Streichquartett op. 35 (1894) und Kolotarev im Streichquartett op. 19. – Rimskij-Korsakov hat das Lied im übrigen in seine Volksliedsammlung op. 24 (1876) aufgenommen; RPSS 47, S. 96 (Nr. 45).

<sup>217</sup> Zu den Zitaten und Anklängen an die Musik des späten 18. Jahrhunderts in Čajkovskijs Oper *Pikovaja dama* vgl. ČSt 4, S. 240-247 (ff.). Verzeichnis der Partituren aus der Petersburger Theaterbibliothek, die Čajkovskij zum Studium nach Florenz mitgenommen hatte, wo er die Oper Anfang 1890 komponierte, in ČPSS XV b, S. 153, Anmerkung 2 zum Brief Nr. 4117.

<sup>218</sup> Szene, in der die Gräfin am Schluß die von Čajkovskij bearbeitete Ariette "Je crains de lui parler la nuit" singt, die Čajkovskij aus André-Ernest-Modeste Grétrys opéra comique *Richard Cœur-de-lion* (1784) entlehnt hat.

<sup>219</sup> Dasselbe Lied zitiert Čajkovskij in seinem Ballett "Dornröschen", Nr. 31 Apothéose; siehe unten. Merkwürdigerweise erwähnt dies Rabinovič nicht in ČNP. Zitat des Liedes in: John Warrack, *Tchaikovsky Ballet Music*, BBC Music Guides, London 1979, S. 53.

*Ščelkunčik* (Der Nußknacker) op. 71 (1891), ČPSS 13

- Galopp der Kinder ("Allegro"), I. Akt, Nr. 3, T. 61-118, ČPSS 13 a, S. 74-85.  
Französisches Lied *Bon voyage, M-r Dumollet*  
ČMN S. 176
- Tanz der Eltern, I. Akt, Nr. 5, T. 188 ff., ČPSS 13 a, S. 138-141. Alter deutscher Tanz, "Großvatertanz"<sup>221</sup>
- Mère Gigogne et les polichinelles (Hanswurst) (1. Thema), II. Akt, Nr. 12 e, ČPSS 13 b, S. 116-125 und 134-142. Französisches Lied *Giroflé-girofla*  
Chants et chansons Nr. 63
- Ebenda (2. Thema), ČPSS 13 b, S. 126-133. Französisches Lied *Cadet Rousselle*  
Chants et chansons Nr. 58<sup>222</sup>
- Le café (Arabischer Tanz), II. Akt, Nr. 12 b, ČPSS 13 b, S. 79-85. Grusinisches Wiegenlied *Iav-nana*<sup>223</sup>  
Text Nr. 40.

**SINFONISCHE MUSIK, KANTATE, KONZERT**

Ouvertüre *Groza* (Das Gewitter) op. post. 76 (1864) und

Ouvertüre c-Moll (1865), ČPSS 21

- Einleitung; *Groza* T. 23 ff., S. 5/6 - 8; Ouvertüre c-Moll T. 50 ff. und 396 ff., S. 217-219 und 263. *Ishodila mladen'ka*  
Vil'boa, 100 Lieder, Nr. 7; Čajkovskij Nr. 1

1. Sinfonie ("Winterträume") g-Moll op. 13 (1866), Finale (Hauptthema), und Kantate zum Gedächtnis des 200. Geburtstags Zar Peters des Großen (1872); 1. Sinfonie, Finale T. 1 ff., ČPSS 15 a, S. 105-112; Kantate T. 1 ff., ČPSS 27, S. 189-199. *Raspašu li ja mlada, mladešen'ka*  
Text Nr. 33. Kašin Nr. 84; Prokunin Nr. 39

2. Sinfonie c-Moll op. 17 (1872), ČPSS 15 b

- I. Satz, Einleitung T. 1 ff. und später, S. 9-18 und später. Ukrainische Version von *Vniz po matuške po Volge*  
Text Nr. 34
- II. Satz, Mittelteil T. 53 ff., S. 62-67. *Prjadi, moja prjaka*  
Text Nr. 34. Vil'boa, 100 Lieder, Nr. 54; Čajkovskij Nr. 6
- IV. Satz (Finale), Hauptthema T. 1 ff., 25 ff. und später, S. 107-121 und später.  
*Ta vnađivsja žuravel'*  
Text Nr. 34. Rubec, 216 Lieder, Nr. 53

1. Klavierkonzert b-Moll / B-Dur op. 23 (1874), ČPSS 28

- I. Satz, Hauptsatzthema T. 114 ff. und später, S. 21-30 und später. Melodie der blinden Leierspieler  
Text Nr. 20. Kolessa S. 164 und 171

---

<sup>220</sup> Diese Angabe fehlt bei Rabinovič in ČNP. – Die Verwendung des Liedes wird schon in Petipas Tanzprogramm des Balletts vorgeschlagen: "Air Henri Quatre"; vgl. Roland John Wiley, *Tchaikovsky's Ballets*, Oxford 1985, S. 370.

<sup>221</sup> Čajkovskij entnahm den Tanz in einem schweren 3/8-Takt, der mit einem schnellen 2/4-Takt wechselt (als "Kehraus"), aus einer Volksliedsammlung seiner Bibliothek: *Dances favorites et modernes* (dort als Nr. 21). Abweichend von den Fassungen, die Schumann, Spohr u. a. verwendet haben. Vgl. Schumann, *Carnaval* op. 9, Nr. 21, *Marche des "Davidsbündler" contre les Philistins*, T. 51 ff., mit Hinweis "Thème du XV<sup>ème</sup> siècle".

<sup>222</sup> Zu diesem und dem vorangehenden Lied vgl. John Warrack, *Tchaikovsky Ballet Music*, BBC Music Guides, London 1979, S. 69-71 (mit Notenbeispielen).

<sup>223</sup> Notenbeispiel 25 (nach Ippolitov-Ivanov) bei Warrack, a. a. O., S. 68.

- II. Satz, Mittelteil T. 81 ff., S. 107-111. Französisches Liedchen *Il faut s'amuser, danser et rire*  
Žizn'Č 1, S. 466, bzw. LebenTsch. 1, S. 314
- Slawischer ("Serbo-russischer") Marsch op. 31 (1876), ČPSS 24
- drei serbische Lieder, passim, S. 117 ff.: *Jarko solnce ne sijae, Prag é ovo milog Srba* und *Rad itti serb na vojnu s vragami* ("Er puščani pra ne zadae nemu stra")  
Text Nr. 36  
[• Russische Nationalhymne (Zarenhymne)<sup>224</sup> ]
4. Sinfonie f-Moll op. 36 (1877), ČPSS 16 b
- Finale, Seitensatzthema, T. 10 ff. und später, S. 150 f. und später. *Vo pole bereza stojala*  
Prač (L'vov Prač) Nr. 62
- Capriccio italien op. 45 (1880), ČPSS 25
- einige italienische Lieder, darunter "Ciccuzza", passim, S. 3 ff.  
Texte Nr. 21, 23 und 24. Meglio
- Serenade für Streichorchester C-Dur op. 48 (1880), ČPSS 20
- IV. Satz (Finale), Einleitung T. 5 ff., S. 347 f. *A kak po lugu zelenomu*  
Balakirev, 40 Lieder, Nr. 6; Čajkovskij Nr. 28
  - Ebenda, Hauptthema T. 44 ff., S. 348-350. *Pod jablon'ju zelenoju*  
Balakirev, 40 Lieder, Nr. 26; Čajkovskij Nr. 42
- Festouvertüre "1812" op. 49 (1880), ČPSS 25
- [• Einleitung T. 1-36 und Schluß T. 359-380, S. 99-101 und 170-175. Liturgische Melodie]
  - Zweites Seitensatzthema<sup>225</sup>, T. 207-222 bzw. 299-307, S. 139-141 bzw. 159-161.  
*U vorot, vorot*  
Balakirev, 40 Lieder, Nr. 35 (1. Fassung); Čajkovskij Nr. 48
  - Durchführung, T. 122 ff., 150 ff. und später, S. 122 ff., 129 ff. und später.  
Französische Nationalhymne ("Marseillaise")  
[• Schluß T. 388 ff. Russische Nationalhymne (Zarenhymne)<sup>226</sup> ]
- Sinfonie Es-Dur (unvollendet; 1891/92)
- Scherzo, Trio. *Ta vnađivsja žuravel'*  
Hinweis von S. S. Bogatyrev<sup>227</sup>; vgl. D. Rabinovič

<sup>224</sup> Bleibt in ČNP unerwähnt. In ČPSS 24 wird die Hymne im Haupttext (T. 123-137, S. 149-151) durch "neutrale" Töne ersetzt; der originale Notentext wird im Anhang 1 wiedergegeben, S. 329-331. Die Hymne zitiert Čajkovskij auch in der Ouvertüre *1812* (siehe unten) sowie in folgenden anderen Werken: Festouvertüre über die dänische Hymne (zur Vermählung des Thronfolgers und späteren Zaren Aleksandr III. mit der dänischen Prinzessin Dagmar) op. 15 von 1866, Zarenhymne als Gegenstimme zur dänischen Hymne, T. 477 ff., in ČPSS 22 (1960) im Haupttext rhythmisch und melodisch retouchiert, aber in einer Anmerkung original nach dem Autograph bzw. Jurgensons Ausgabe von 1892 zitiert (S. 52). – Feierlicher Krönungsmarsch D-Dur (zur Krönung Aleksandrs III. im Jahre 1883), ebenfalls mit der dänischen Hymne (T. 28 ff.) sowie mit der Zarenhymne (T. 91 ff.), die in der Ausgabe ebenso retouchiert wird wie im vorangehenden Fall. – Marsch der freiwilligen Flotte C-Dur für Klavier (1878, unter dem Pseudonym P. Sinopov), ČPSS 52 (1948), S. 65-70; hier hat man das Zitat der Zarenhymne (nur Beginn) unverändert gelassen.

<sup>225</sup> Das erste Seitensatzthema, T. 163 ff., hat ebenfalls Volksliedcharakter; Čajkovskij hat es seiner ersten Oper, *Voevoda*, entnommen, II. Akt, 2. Bild, Nr. 8, ČPSS 1 b, S. 154-160.

<sup>226</sup> Bleibt in ČNP unerwähnt. In ČPSS 25 (1961) wird die Zarenhymne im Haupttext (S. 177-180) durch die Melodie des Schlußchors aus Glinkas Oper "Ein Leben für den Zaren" bzw. *Ivan Susanin* ersetzt; der originale Notentext findet sich im Anhang des Bandes, S. 235-238.

<sup>227</sup> Er hat die Sinfonie rekonstruiert und herausgegeben: P. Čajkovskij, *Simfonija Es-Dur*, hg. von S. Gogatyrev, Moskau (Staatlicher Musikverlag) 1961. Mittelteil des Scherzos dort: S. 139 ff.

## KAMMERMUSIK UND ROMANZEN

Streichquartettsatz B-Dur (1865), ČPSS 31

- Hauptsatzthema, T. 50-89 und später, S. 4-6 und später. Unbekanntes ukrainisches Lied  
Text Nr. 32

1. Streichquartett D-Dur op. 11 (1871), ČPSS 31

- II. Satz (Andante cantabile), Rahmenteile T. 1-49 bzw. 98 ff., S. 38 f. bzw. 40 ff.  
*Sidel Vanja na divane*  
Čajkovskij Nr. 47; Rimskij-Korsakov, 100 Lieder, Nr. 14

Romanzen

- Florentinisches Lied op. 38 Nr. 6 (1878), ČPSS 44, S. 239-245. Italienisches Lied  
"Pimpinella"  
Text Nr. 17
- Solovej op. 60 Nr. 4 (1886), ČPSS 45, S. 117-121. Melodie der Leierspieler  
Vgl. das Notenbeispiel im Text Nr. 20

## KLAVIERMUSIK ZWEIHÄNDIG

Scherzhaftes Klavierstück (nicht erhalten; 1862). *Vozle rečki, vozle mostu*  
Text Nr. 31

Scherzo à la russe op. 1 Nr. 1 (1867), ČPSS 51 a, S. 81-93. Unbekanntes  
ukrainisches Lied

Text Nr. 32. Die Musik stammt aus dem Streichquartettsatz B-Dur, siehe oben; der  
Mittelteil des Klavierstücks geht auf die langsame Einleitung des Quartett-  
satzes zurück.

Humoresque op. 10 Nr. 2 (1871/72), ČPSS 51 b, S. 85-88. Französisches Lied (aus  
Nizza)?

Žizn'Č 1, S. 381, bzw. LebenTsch. 1, S. 236

Rêverie interrompue op. 40 Nr. 12 (1878), ČPSS 52, S. 133-136, zweiter Teil,  
*Moderato*. Italienisches (Venezianisches) Lied; vgl. unten, Kinderalbum  
op. 39, Nr. 24

Text Nr. 16 und zweites Notenbeispiel darin

Kinderalbum op. 39 (1878)<sup>228</sup>, ČPSS 52, S. 139-170

- Nr. 12: Russisches Lied. *Golova l' ty moja, golovuška*  
Vil'boa, 100 Lieder, Nr. 8; Čajkovskij Nr. 2
- Nr. 14: Kamarinskaja. "Kamarinskaja"<sup>229</sup>
- Nr. 15: Italienisches Liedchen. Italienisches (Florentinisches) Lied  
Text Nr. 16 und erstes Notenbeispiel darin
- Nr. 16: Altes französisches Liedchen. Französisches Lied *Mes belles amourettes*  
(Brunett); vgl. oben, Oper *Orleanskaja deva*  
Text Nr. 37. Weckerlin S. 73
- Nr. 18: Neapolitanisches Liedchen  
Text Nr. 38
- Nr. 24: Der Leierkastenmann singt. Italienisches (Venezianisches) Lied  
vgl. oben, Klavierstück *Rêverie interrompue* op. 40 Nr. 12  
Text Nr. 16 und zweites Notenbeispiel darin

---

<sup>228</sup> Numerierung der im folgenden genannten Stücke nach ihrer Reihenfolge im Autograph und wie in der Ausgabe P. I. Tschairowsky, Kinderalbum op. 39, hg. von Thomas Kohlhasse, Wien 2000 (Wiener Urtext Edition, Verlage Schott / Universal Edition).

<sup>229</sup> Vgl. Glinkas gleichnamige Ouvertüre.

Scherzo-Fantasie op. 72 Nr. 10 (1893), ČPSS 53, S. 157-176 (= Klavierfassung des Scherzos der unvollendeten Es-Dur-Sinfonie), Mittelteil, S. 163 ff.; siehe oben, Sinfonie Es-Dur, Mittelteil des Scherzos

### KLAVIERMUSIK VIERHÄNDIG

50 russische Volkslieder für Klavier zu vier Händen (zwei Hefte: I, Nr. 1-25, und II, Nr. 26-50; 1868 und 1869), ČPSS 61

Texte Nr. 11 und 13; die meisten Lieder entnahm Čajkovskij den Sammlungen von Vil'boa (100 Lieder) und Balakirev (40 Lieder)

In der folgenden Übersicht werden die Lieder eingeklammert – (...) –, die Čajkovskij nicht auch in anderen Werken verwendet hat.

Erstes Heft, Nr. 1-25 (ČPSS 61, S. 3-31):

- |  |                 |
|--|-----------------|
| Nr. 1: Ishodila mladen'ka<br>siehe oben: Ouvertüren <i>Groza</i> und c-Moll  | Vil'boa Nr. 7   |
| Nr. 2: Golova l' ty moja, golovuška<br>siehe oben, Kinderalbum op. 39 für Klavier, Nr. 12  | Vil'boa Nr. 8   |
| (Nr. 3: Vspomni, vspomni, moja ljubeznaja  | Vil'boa Nr. 12) |
| (Nr. 4: V'jun na vode izvivaetsja  | Vil'boa Nr. 31) |
| (Nr. 5: Ne razlivajsja, moj tihoj Dunaj  | Vil'boa Nr. 42) |
| Nr. 6: Pradi, moja prjaha<br>siehe oben, 2. Sinfonie op 17, II. Satz   | Vil'boa Nr. 54  |
| (Nr. 7: Ne tesan terem   | Vil'boa Nr. 55) |
| (Nr. 8: U vorot sosna raskačalasja   | Vil'boa Nr. 61) |
| (Nr. 9: Pobleknut vse cvetiki  | Vil'boa Nr. 1)  |
| Nr. 10: Plyvet, vosplyvaet<br>siehe oben, Oper <i>Opričnik</i> , IV. Akt   | Vil'boa Nr. 5   |
| Nr. 11: Zelenoe moe, ty vinograd'e<br>siehe oben, Oper <i>Kuznec Vakula</i> op. 14,<br>Russischer Tanz   | Vil'boa Nr. 13  |
| (Nr. 12: Ne bušujte, vetry bujnye  | Vil'boa Nr. 15) |
| (Nr. 13: Kak na zor'ke, ha zare  | Vil'boa Nr. 28) |
| Nr. 14: Ne hmel' moju golovušku klonit<br>siehe oben, Bühnenmusik <i>Sneguročka</i> op. 12, Nr. 9  | Vil'boa Nr. 29  |
| (Nr. 15: Vzoidi, vzoidi, solnce  | Vil'boa Nr. 30) |
| (Nr. 16: Ne poj, ne poj ty, solovuško  | Vil'boa Nr. 45) |
| Nr. 17: Puljal Andrej-gospodin<br>siehe oben, Oper <i>Opričnik</i> , IV. Akt   | Vil'boa Nr. 52  |
| (Nr. 18: Ah, utuška lugovaja   | Vil'boa Nr. 53) |
| (Nr. 19: Ja večor mlada vo piru byla   | Vil'boa Nr. 59) |
| (Nr. 20: Podojdu, podstuplju pod vaš gorod   | Vil'boa Nr. 98) |
| Nr. 21: Ne šum šumit<br>siehe oben, Bühnenmusik <i>Sneguročka</i> op. 12,<br>Nr. 14 b, und Oper <i>Čarodejka</i>   | Vil'boa Nr. 23  |
| (Nr. 22: Kak so gorki, so gory   | Vil'boa Nr. 26) |
| Nr. 23: Na more utuška kupalasja. Text Nr. 15  |                 |
| Nr. 24: Kosa l' moja, kosyn'ka. Text Nr. 10  |                 |
| Nr. 25: Za dvorom lužok zelenešenek<br>Nr. 23-25 sind Bearbeitungen nach den betref-<br>fenden Sätzen in der Oper <i>Voevoda</i> ; siehe oben,<br>Opern <i>Voevoda</i> op. 3 und <i>Opričnik</i> | Vil'boa Nr. 67  |

Zweites Heft, Nr. 26-50 (ČPSS 61, S. 32-57):

(Nr. 26: A my zemlju nanjali	Balakirev Nr. 8, 1. Fassung)
(Nr. 27: Kak po morju, kak po sinemu	Balakirev Nr. 3)
Nr. 28: A kak po lugu zelenomu	Balakirev Nr. 6
siehe oben, Streicherserenade op. 48,	
Finale	
Nr. 29: Vinnyj naš kolodez'	Balakirev Nr. 5
siehe oben, Oper <i>Opričnik</i> , IV. Akt	
(Nr. 30: Podojdu, podojdu vo car'-gorod	Balakirev Nr. 2)
(Nr. 31: Ne spasibo te igumnu tebe	Balakirev Nr. 15)
Nr. 32: Na Ivanuške čapan	Balakirev Nr. 16
siehe oben, Oper <i>Opričnik</i> , IV. Akt	
(Nr. 33: Vo luzjah	Balakirev Nr. 18)
Nr. 34: Katen'ka veselaja	Balakirev Nr. 20
siehe oben, Oper <i>Opričnik</i> , IV. Akt	
(Nr. 35: Ėko serdce, ėko bednoe moe	Balakirev Nr. 21)
Nr. 36: Oj, utuška moja lugovaja	Balakirev Nr. 22
siehe oben, Bühnenmusik <i>Sneguročka</i>	
op. 12, Nr. 18	
(Nr. 37: Molodka moloden'kaja	Balakirev Nr. 13)
(Nr. 38: Zaigraj, moja vol'nka	Balakirev Nr. 23)
(Nr. 39: Už ty pole moe, pole	Balakirev Nr. 25, 1. Fassung)
(Nr. 40: Stoj, moj milyj horovod	Balakirev Nr. 24)
(Nr. 41: Už ty sizen'kij petuh	Balakirev Nr. 32)
Nr. 42: Pod jablon'ju zelenoju	Balakirev Nr. 26
siehe oben, Streicherserenade op. 48,	
Finale	
(Nr. 43: Už ty pole moe, pole čistoe	Balakirev Nr. 25, 2. Fassung)
(Nr. 44: Kak vo gorode carevna	Balakirev Nr. 28)
(Nr. 45: Kalinuška s malinuškoj	Balakirev Nr. 29)
(Nr. 46: Kak po lugu, po lužočku	Balakirev Nr. 30)
Nr. 47: Sidel Vanja. Text Nr. 15	
siehe oben, 1. Streichquartett op. 11,	
II. Satz	
Nr. 48: U vorot, vorot	Balakirev Nr. 35, 1. Fassung
siehe oben, Ouvertüre <i>1812</i> op. 49	
(Nr. 49: (Treidlerlied) Ej, uhnem	Balakirev Nr. 36)
(Nr. 50: Ne bylo vetru	Balakirev Nr. 1)

## 48

## У ВОРОТ, ВОРОТ

Не слишком скоро

The musical score is arranged in three systems, each containing four staves. The first system is marked *p* (piano) and the second system is marked *mf* (mezzo-forte). The music is in 2/4 time and D major. The upper staves of each system contain a melody with slurs and accents, while the lower staves contain a bass line with slurs and accents. The piece concludes with a double bar line at the end of the third system.

P. I. Čajkovskij, *50 russkih narodnyh pesen dlja fortepiano v 4 ruki* (1868/69), 2. Heft,  
 Nr. 48 *U vorot, vorot* (nach ČPSS 61, S. 54);  
 vgl. Čajkovskijs Overture *1812*, zweites Seitensatzthema

V. NOTENANHANG

1. "Kosa l' moja ty, kosyn'ka" (Du mein Zopf, mein lieber Zopf).

Aufgezeichnet Ende September 1867 (siehe Textauszug Nr. 10); in dieser autographen Niederschrift nicht erhalten. Im folgenden nach Čajkovskijs Sammelband 50 Lieder und nach den Erinnerungen von G. A. Laroš rekonstruiert (siehe Kommentar zum Textauszug Nr. 10).

**ДОВОЛЬНО ТИХО**

1 Ко . са . лья . моя ты , ко . сы . нь . ка , ко . са . лья

мо . я [ты] ко . ро . тень ка , а я у вас ,

ма . мень . ка , мо . ло . день ка

2. "Sidel Vanja na divane" (Vanja saß auf dem Divan) (siehe Textauszug Nr. 15). Im folgenden nach Rimskij-Korsakovs Sammelband 100 Lieder (dort als Nr. 14) in gekürzter Form.

**Andantino**

1. Сидел Ва . ня на ди . ва . не ,  
Не на . лив . ши пол . ста . ка . ва ,

ста . кан ро . му на . ль . ва . л .  
сам аз Ка . те . Ё кой по . слал .

3. [Ciccuzza]. Von Čajkovskij in Rom im Dezember 1879 aufgezeichnet, zwischen den Themen des *Capriccio italien*. Nach dem Autograph GDMČ A, a<sup>1</sup> Nr. 52, Mappe XVII.



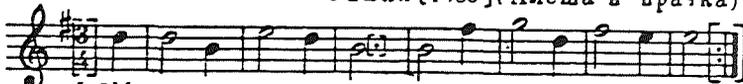
4. Von Čajkovskij Mitte August 1882 in Moskau "Am Kukuj-Ufer" aufgezeichnet. Nach dem Autograph im GDMČ, Notizbuch Nr. 6, S. 98.

На Кукуевской наб[ережной]



5. Die Lieder "Mamašen'ka branitsja" (Mamachen schimpft) und, vermutlich, "Ne veljat Maše" (Man befiehlt Maša nicht) hat Čajkovskij in dem Dorf Poduškino bei Moskau aufgezeichnet (am "3. Juli", es sangen "Aleša und eine Wäscherin", notiert Čajkovskij – siehe Einführung). Im zweiten Lied sind die Notenwerte der Unterstimme exakt nach dem Original wiedergegeben. Autograph: GDMČ, Notizbuch Nr. 14, S. 101).

3 июля [1883] (Алеша и прачка)



[1.] Ма-ма-шень-ка бра-нит . ся , че-го, доч-ка, груст-на.  
О . на то-го не зна-ет, вко-го я влю-бе-на.



6. Das französische Liedchen hat Čajkovskij am 2. Juni 1886 im Pariser Café Alkazar aufgezeichnet. Zitiert nach ČD S. 65. Bei der Skizze vom 7. oder 8. September 1886 zur Romanze "Včerašnja noć" (Die gestrige Nacht) op. 60 Nr. 1 notiert Čajkovskij: "Es ist ähnlich geworden wie 'Il y avait d'quoi rigoler, à la noce du chaudronnier'<sup>230</sup>" (siehe ČMN S. 459).

Ily a vait d'quoi rigoler à la  
noce du chaudronnier, ni hommes, ni femmes ni  
1.  
Au vergnats drole de noce que celle  
là, ni drole de noce que celle là.

7. Das Lied "Sereža-pastušok" (Sereža der Hirte) wird hier nach dem Faksimile in Žizn' Č 3, S. 64/65 mitgeteilt. Aufgezeichnet hat es Čajkovskij offenbar im Juli/August 1886 in Majdanovo bei Klin. (Datierung im Hinblick auf den IV. Akt der Oper *Čarodejka*.) Textunterlegung nach PURKKA S. 268.

[Последний час разлука с то-  
бой, мой до рогай ]

<sup>230</sup> 'Es gab etwas zu spaßen bei der Hochzeit des Kupferschmieds.'

8. Die Lieder "Sredi lesov" (Mitten in den Wäldern), ein unbekanntes Lied sowie "Už ty sad" (Du Garten) hat Čajkovskij offenbar in der zweiten Hälfte der 1880er Jahre aufgezeichnet, als er sich im Podmoskov'e niedergelassen hatte. Textunterlegung nach Ivanov S. 77 f. und 201. Im zweiten, unbekanntem Lied fehlt im Original die Takteinteilung. "Sredi lesov" folgt unten exakt Čajkovskijs Aufzeichnung. Autograph: GDMČ A, a' Nr. 120, Mappe XXXIII.

Среди лесов

[1. Среди лесов дрему чих раз.  
бойнички и дут. В своих ру.  
ках могу чих то варнаша бе суг.]

[Уж ты сад]

[1. Уж ты сад твоей сад, сад зелененький, ты за  
чем ра поцветешь, осы па ешь ся?]

The image shows a musical score for two songs. The first song, "Sredi lesov", is in 3/4 time and consists of four staves of music with Russian lyrics. The second song, "Už ty sad", is in 3/4 time and consists of two staves of music with Russian lyrics. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

9. Die Überschrift "Nachahmungen des russischen Liedes" über den Skizzen stammt von Čajkovskij. Unter dem ersten und zweiten System befindet sich im Original jeweils ein leeres Baßsystem. Die Aufzeichnung stammt offenbar von 1884/85. Autograph: GDMČ, Notizbuch Nr. 16, S. 43 f.

Подделки под [русскую] песнь

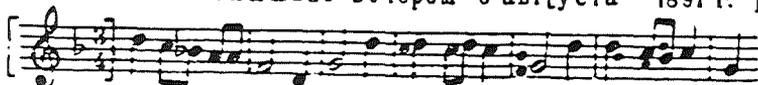


10. Aufzeichnung eines unbekanntes Liedes, Frolovskoe bei Klin. Wiedergegeben nach Al'švang S. 10.



11. Fragment eines (offenbar lyrischen) Liedes, niedergeschrieben 1891 "Gehört am Abend des 6. August", notiert Čajkovskij) in Majdanovo bei Klin. Autograph: GDMČ A, a<sup>1</sup> Nr. 31, Mappe IX, S. 97.

Слышано вечером 6 августа 1891 г. ]



## VI. LITERATURVERZEICHNIS

- Al'svang: A. Al'svang, *Opyt' analiza tvorčestva P. I. Čajkovskogo* (Versuch einer Analyse von P. I. Čajkovskijs Schaffen), Moskau - Leningrad 1950.
- Asaf'ev II: B. V. Asaf'ev, *Izbrannye trudy* (Ausgewählte Arbeiten), Band II, Moskau 1954. Darin auch der Beitrag "*Čarodejka*" Čajkovskogo.
- Bačinska: N. Bačinska, *Narodnye pesni v tvorčestve russkich kompozitorov* (Volkslieder im Schaffen russischer Komponisten), Moskau 1962.
- Chants et chansons: Chants et chansons populaires de la France. Notices par Dumersan. Accompagnements de piano par H. Colet, drei Bände, Paris o. J.
- Cukkerman: V. Cukkerman, *Kamarinskaja Glinki*, Moskau 1957, S. 468.
- Davydov, Ju. L.: Jurij L. Davydov, *Zapiski o P. I. Čajkovskom* (Aufzeichnungen über P. I. Čajkovskij), Moskau 1962.
- Glinka II: Mihail Ivanovič Glinka, *Literaturnoe nasledie* (Literarisches Erbe [= Schriften]), Band II, Leningrad 1953.
- Ippolitov-Ivanov: M. M. Ippolitov-Ivanov, *50 let russkoj muzyki v moih vospominanijah* (50 Jahre russischer Musik in meinen Erinnerungen), Moskau 1934.
- Jarustovskij: B. Jarustovskij, *Opernaja dramaturgija Čajkovskogo* (Die Operndramaturgie Čajkovskijs), Moskau - Leningrad 1947.
- Kaškin: N. D. Kaškin, *Izbrannye stat'i o P. I. Čajkovskom* (Ausgewählte Aufsätze über P. I. Čajkovskij), Moskau 1954.
- Laroš II: G. A. Laroš, *Sobrannje muzykal'no-kritičeskich statej* (Gesammelte musikkritische Aufsätze), Band II, O P. I. Čajkovskom (Über P. I. Čajkovskij), Teil 2, Moskau-Petrograd 1924.
- Rabinovič: D. D. Rabinovič, *Vozroždennaja simfonija*, in: SovMuz 1957, Nr. 5.
- Serov I: A. N. Serov, *Izbrannye stat'i* (Ausgewählte Aufsätze), Band I, Moskau - Leningrad 1950.

VII. VERZEICHNIS VON VOLKSLIEDAUSGABEN<sup>231</sup>

- Balakirev, 40 Lieder: M. A. Balakirev, *Sbornik russkich narodnyh pesen'* (Sammlung [40] russischer Volkslieder), St. Petersburg 1866, Leipzig<sup>2</sup>1895.  
Die Angaben beziehe sich auf die Ausgabe M. Balakirev, *Russkie narodnye pesni dlja odnogo golosa s soprovoždeniem fortepiano*, hg. von E. V. Gippius, Moskau 1957.
- Čajkovskij, 50 Lieder: P. I. Čajkovskij, *50 russkich narodnyh pesen dlja fortepiano v 4 ruki* (50 russische Volkslieder für Klavier zu vier Händen), in: ČPSS 61, S. 3-50.
- Filippov, 40 Lieder: *40 narodnyh pesen*, gesammelt von T. I. Filippov, harmonisiert von N. A. Rimskij-Korsakov, Moskau 1882.
- Ivanov: Az. Ivanov, *Russkie pesni*, 1. Band, Leningrad 1953.
- Kašin: *Russkie narodnye pesni, sobrannye i izdannye dlja penija i fortepiano Danilom Kašinym* (Russische Volkslieder, gesammelt und hg. für Singstimme und Klavier von Daniil Kašin), hg. von V. Baljaev, Moskau 1959. Zuerst in drei Büchern, Moskau 1833-1834,<sup>2</sup>1841.
- Kolessa: F. Kolessa, *Melodii ukrains'kih narodnih dum*, Serija II, L'viv 1913.
- Kondrat'ev: Sergej Kondrat'ev, *Russkie narodnye pesni v obrabotke dlja odnogo golosa s fortepiano*, 4 Hefte, Moskau 1944-1947.

<sup>231</sup> Die Ausgaben werden in ČNP nicht mit vollen Titeln und bibliographischen Angaben nachgewiesen. Deshalb wurden in der vorliegenden deutschen Fassung die Quellennachweise in Band 47 (S. 300) der Rimskij-Korsakov-Gesamtausgabe (siehe unter Rimskij-Korsakov, 100 Lieder) sowie in Strahovič (siehe unten), S. 74, herangezogen. Einige der in ČNP genannten Ausgaben konnten in der einbändigen Musikenzyklopädie *Muzykal'nyj enciklopedičeskij slovar'*, hg. von G. V. Keldyš, Moskau 1990, bibliographisch nachgewiesen werden.

- Lopatin und Prokunin: N. Lopatin und V. Prokunin, *Sbornik russkich narodnyh liričeskich pesen* (Sammelband russischer lyrischer Volkslieder), Moskau 1889, Neuausgaben: Moskau, 1928 und 1956.
- Mamontova: M. A. Mamontova, *Detskie pesni na russkie i malorossijskie napevy s akkompanementom fortepiano, sostavlennye M. Mamontovoj pod redakciej professora P. Čajkovskogo*, Heft 1 (1872) und Heft 2 (1877/78, erschienen 1949).
- Meglio: V. Meglio, *Eco di Napoli. 150 celebre canzoni popolari napoletane*.
- Nekrasov: I. Nekrasov, *40 narodnyh pesen sela Barjatino*, St. Petersburg 1902.
- Pal'čikov, Bauernlieder: N. E. Pal'čikov, *Krest'janskije pesni, zapisannye v sele Nikolaevske* (Bauernlieder, aufgezeichnet im Kirchdorf Nikolaevsk), St. Petersburg 1888.
- Prač (L'vov-Prač): *Sobranie russkich narodnyh pesen s ih golosami, položennyh na muzyku Ivanom Pračem*, 2 Teile, St. Petersburg <sup>3</sup>1815 (<sup>1</sup>1790, <sup>2</sup>1806, <sup>4</sup>1896). Neuausgabe als L'vov-Prač, *Sobranie russkich narodnyh pesen ...*, hg. von V. M. Beljaev, Moskau 1955.
- Prokunin: *Russkie narodnye pesni dlja odnogo golosa s soprovoždeniem fortepiano, sobrannye i pereložennye V. Prokunym, pod redakciej professora P. Čajkovskogo* (Russische Volkslieder für eine Singstimme und Klavierbegleitung, gesammelt und gesetzt von V. Prokunin, hg. von Professor Čajkovskij), in: ČPSS 61, S. 59-166.
- PURKKA: *PURKKA. Russkie narodnye pesni*, 2. Heft, Moskau - Leningrad 1936.
- Rimskij-Korsakov, 100 Lieder: *Sbornik russkich narodnyh pesen* (Sammlung [100] russischer Volkslieder) op. 24 (1876) in: *N. Rimskij-Korsakov. Polnoe sobranie sočinienij* (Sämtliche Werke), Band 47, Moskau 1952, S. 1-183. Verzeichnis der von Rimskij-Korsakov verwendeten Sammlungen: ebenda, S. 300.
- RNPP: *Russkie narodnye pesni Povol'ž'ja* (Russische Volkslieder des Wolgagebiets), Heft 1, Moskau - Leningrad 1959.
- Rubec, 100 Lieder: A. I. Rubec, *Sbornik [100] ukrainskich narodnyh pesen* (Sammlung [100] ukrainischer Volkslieder), zusammengestellt von A. I. Rubec. Fünf Lieferungen zu je 20 Liedern.
- Rubec, 216 Lieder: A. I. Rubec, *216 narodnyh ukrainskich napevov* (216 ukrainische Volksweisen), Moskau 1872.
- Šejn: P. V. Šejn, *Velikorus v svoih pesnjah* (Der Großrusse in seinen Liedern), Band I, Lieferung 1, St. Petersburg 1898.
- Slavjanskij: D. A. Slavjanskij / O. H. Slavjanskaja, *Večera penija D. A. Slavjanskogo. [15] Russkie pesni i pesni južnyh slavjan, sobrannye D. A. Slavjanskim i pereložennye dlja odnogo golosa i hora O. H. Slavjanskoj* (Die Singabende von D. A. Slavjanskij. Russische Volkslieder und Volkslieder der Südslawen, gesammelt von D. A. Slavjanskij und für eine Singstimme und Chor gesetzt von O. H. Slavjanskaja), Moskau 1879.
- Strahovič: Mihail Stravovič (1819-1858), *Russkie narodnye pesni* (Russische Volkslieder), hg. von N. Bladykina-Bačinska, Moskau 1964.
- Vil'boa: *Russkie narodnye pesni, zapissanye s narodnogo napeva i aranžirovannye dlja odnogo golosa s akkompanemento fortepiano K. Vil'boa*, Verlag F. Stellovskij, St. Petersburg 1860.
- Weckerlin: Jean-Baptiste Théodore Weckerlin, *Echos du temps passé*, 2 Hefte, Paris 1853-1857.
- Zdanovič: *Russkie narodnye pesni*, hg. von I. K. Zdanovič, Moskau - Leningrad 1950.