

Tschaikowsky-Gesellschaft

Mitteilungen 8 (2001)

S. 191-224

Die werkgeschichtlichen Einführungen der alten Čajkovskij-Gesamtausgabe.
Teil III: Bände 5 (37), 6 (38) sowie 7 (39): Opern *Orleanskaja deva* (Jungfrau von Orleans), *Mazepa* sowie *Čerevički* (Die Pantöffelchen)

Abkürzungen, Ausgaben, Literatur sowie
Hinweise zur Umschrift und zur Datierung:
http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_htm_files/abkuerzungen.pdf

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

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

ISSN 2191-8627

Die werkgeschichtlichen Einführungen
der alten Čajkovskij-Gesamtausgabe
(ČPSS; 1940-1990)

Teil III: Bände 5 (und 37), 6 (und 38) sowie 7 (und 39): Opern
Orleanskaja deva (Die Jungfrau von Orleans),
Mazepa sowie *Čerevički* (Die Pantöffelchen)

Aus dem Russischen übersetzt von Irmgard Wille
Revidiert, ergänzt und herausgegeben von Thomas Kohlhasse

Die werkgeschichtlichen Einführungen zu den Bänden der alten Čajkovskij-Gesamtausgabe (ČPSS) sollen in den *Mitteilungen* nach und nach in deutscher Übersetzung publiziert werden. In Heft 6 (1999), S. 27-53, waren als Teil I die Einführungen zu den Bänden ČPSS 1 (Oper *Voevoda*), 2 (die erhaltenen Nummern der im übrigen vernichteten Oper *Undina* und 'Chor der Blumen und Insekten' zur geplanten, aber nicht ausgeführten Oper *Mandragora*) sowie 3 und 34 (Oper *Opričnik*) erschienen; in Heft 7 (2000), S. 99-123, als Teil II die Einführungen zu den Bänden 35 (Oper *Kuznec Vakula*) sowie 4 und 36 (Lyrische Szenen *Evgenij Onegin*), ergänzt um die werkgeschichtliche Einführung zu *Evgenij Onegin* aus ČMN. Im vorliegenden Heft 8 folgen als Teil III die Einführungen zu den Bänden 5 und 37 (Oper *Orleanskaja deva*), 6 und 38 (Oper *Mazepa*) sowie 7 und 39 (Oper *Čerevički*; Zweitfassung des *Kuznec Vakula*).

Oper *Orleanskaja deva* (Die Jungfrau von Orleans) (1878/79)

Band 5 a und b (Partitur) und 37 (Klavierauszug)¹
hg. von V. D. Vasil'ev, Moskau 1964 (Band 5) und 1963 (Band 37)

Entstehung des Werkes: Szenarium, Libretto und Konzept:
23. XI. / 5. XII. 1878 bis 24. II. / 8. III. 1879
Florenz, Clarens und Paris²

Anfang 1878 hatte Čajkovskij die "Lyrischen Szenen" *Evgenij Onegin* nach Puškin vollendet, Ende 1878 denkt er über einen neuen Opernstoff nach. Aus Florenz schreibt er Nadežda F. fon-Mekk am 21. November / 3. Dezember 1878: "[...] mich beginnt ein neuer Opernstoff sehr zu locken, und zwar die 'Jungfrau von Orleans' von Schiller. Mir scheint, daß ich diesmal wirklich ernsthaft an den in Betracht kommenden Stoff herangehen werde. Ich erinnere mich, daß bald nach der Eröffnung der neuen Pariser Oper³ dort die Oper 'Jeanne d'Arc' des Komponisten [Auguste] Mermet [1810-1889] aufgeführt wurde⁴. Die Oper gefiel, aber, soweit ich mich erinnere, lobte man besonders das geschickt und bühnenwirksam verfaßte Libretto⁵ [...] Der Gedanke, eine Oper nach diesem Sujet zu schreiben, kam mir in Kamen-

¹ Die Vorworte zu Partitur und Klavierauszug ergänzen sich und werden in der vorliegenden Ausgabe miteinander verschränkt.

² Etwa ein Vierteljahr verbrachte Čajkovskij damals im Ausland. Vgl. DiG S. 192-209.

³ Palais Garnier, 5. Januar 1875.

⁴ Mermets vieraktige Oper auf ein eigenes Libretto war tatsächlich das erste neue Bühnenwerk, das im Palais Garnier aufgeführt wurde. Uraufführung am 5. April 1876; im selben Jahr erschien der Klavierauszug in Paris.

⁵ Čajkovskij besorgte sich das Libretto in Paris; vgl. seinen Brief aus Paris vom 22. Dezember 1878 / 3. Januar 1879 an seinen Bruder Modest, ČPSS VII, S. 561.

ka⁶, als ich in [Vassilij A.] Žukovskij's [1783-1852] Werken blätterte, bei dem es eine 'Jungfrau von Orleans' gibt, die er nach Schiller übersetzt hat⁷. Für Musik gibt es da wunderbare Voraussetzungen, und das Sujet ist noch nicht ausgeschöpft, obwohl schon Verdi es benutzt hat. Ich habe mir in Wien⁸ Verdis 'Giovanna d'Arco'⁹ besorgt. Erstens basiert sie nicht auf Schiller, und zweitens ist sie außerordentlich schlecht; aber ich bin trotzdem froh, daß ich sie mir besorgt habe. Es wird nützlich sein, sein Libretto mit dem französischen zu vergleichen. Ich habe schon früher manchmal an diesen Stoff gedacht¹⁰ und habe sogar bei meinem letzten Aufenthalt in Petersburg einmal davon geträumt – aber jetzt beginne ich mich ernsthaft für ihn zu begeistern" (ČPSS VII, S. 467 f.).

Nach einer eigenhändigen Eintragung im Partituraautograph ging Čajkovskij am 23. November 1878 an die Komposition der Oper; und er tat dies, wie die folgenden Briefauszüge zeigen, ohne zuvor ein Libretto zusammengestellt zu haben. Das heißt, er arbeitete gleichzeitig am Szenarium, am Libretto und am musikalischen Konzept.

Am 23.-24. November / 5.-6. Dezember 1878 schreibt er Nadežda F. fon-Mekk aus Florenz (Villa Bonciani): "Ich würde sehr gern [...] nach Paris fahren, um dort das sehr umfangreiche Material zur 'Jeanne d'Arc' zu sammeln, insbesondere das Libretto von Mermet ... Aber einstweilen muß ich mich unbedingt ganz brav mit der Instrumentierung der [1. Orchester-] Suite [op. 43] befassen¹¹, um mich dann, wenn ich damit fertig bin, ganz der Oper widmen zu können. Ach, meine Freundin, wieviel Material häuft sich bei mir und mit welcher Liebe will ich mich ihr ganz und gar widmen, sobald ich nur mit meiner jetzigen Arbeit fertig bin" (ČPSS VII, S. 472). Anderthalb Wochen später, am 5. / 17. Dezember 1878, schreibt er derselben Adressatin: "Sie wissen, daß ich gar nicht gern an eine neue Arbeit gehe, wenn die frühere noch nicht abgeschlossen ist. Aber heute habe ich [...] den ganzen Morgen und die ganze Zeit nach dem Mittagessen bis zu dem Moment, wo ich mich hinsetzte, um Ihnen zu schreiben – über meiner neuen Arbeit gesessen! Mit einem Gefühl der Angst, mit Erregung und nicht ohne Scheu bin ich an die Oper herangegangen!" (ČPSS VII, S. 517.) Und am nächsten Tag: "Aber einstweilen habe ich mir erst eine Szene – und zwar direkt nach Žukovskij – vorgenommen, die ich auf jeden Fall aufnehmen muß [...] Und zwar ist das die Szene, in der König, Erzbischof und Ritter in Johanna die Abgesandte des Himmels erkennen" (ČPSS VII, S. 517). Drei Tage später: "In den letzten Tagen habe ich bis zum Hals in Arbeit gesteckt – so sehr, daß ich gar nicht merke, wie die Zeit vergeht. Morgen werde ich eine vollständige, große und und im Verhältnis zu den anderen Szenen besonders wichtige Szene ganz fertig haben" (ČPSS VII, S. 520).

Seinem Bruder Modest berichtet der Komponist am folgenden Tag, dem 10. / 22. Dezember 1878: "Die letzten Tage sind in einem sehr intensiven schöpferischen Fieber vergangen. Ich habe mich an die 'Jungfrau von Orleans' gemacht, und Du kannst Dir nicht vorstellen, was mich das gekostet hat. Die Schwierigkeit besteht nicht darin, daß mir die Inspiration fehlte, sondern – im Gegenteil – daß sie mich zu sehr bedrängt [...] Mich hat so etwas wie

⁶ Die Familie seiner Schwester Aleksandra I. Davydova im ukrainischen Kamenka war für Čajkovskij jahrelang Heimat und Ort schöpferischer Tätigkeit.

⁷ In Čajkovskij's Bibliothek in Klin ist die Ausgabe (mit zahlreichen Randbemerkungen des Komponisten im Zusammenhang mit seiner Arbeit am Libretto) erhalten: A. Žukovskij, *Sobranie sočinenij*, Band 2, Petersburg 1869 (6. Ausgabe).

⁸ Auf der Reise von Kamenka (Abreise am 15. November 1878) nach Florenz (Ankunft am 20. November / 2. Dezember 1878) hielt sich Čajkovskij vom 17. / 29. November bis 19. November / 1. Dezember in Wien auf, wo er im Hotel "Goldenes Lamm" wohnte (Brief an seinen Bruder Modest vom 18. / 30. November 1878, ČPSS VII, S. 460).

⁹ Verdis "dramma lirico" *Giovanna d'Arco* auf ein Libretto von Temistocle Solera war am 15. Februar 1845 an der Mailänder Scala uraufgeführt worden.

¹⁰ Übrigens hat Čajkovskij als Kind ein französisches Gedicht an die "Héroïne de la France" gerichtet; publiziert in ČA, S. 35; zuerst in Žizn' Č 1, S. 36, bzw. LebenTsch. I, S. 18 f.; nach Žizn' Č zitiert von Henry Zajaczkowski in seinem Beitrag *On Čajkovskij's Psychopathology and Its Relationship with His Creativity* in ČSt 1, S. 309.

¹¹ Die Komposition der Suite hatte Čajkovskij Mitte August 1878 begonnen, Mitte April 1879 schloß er die Partitur ab.

Raserei gepackt: drei ganze Tage habe ich Qualen ausgestanden, und es hat mir das Herz zerissen, daß es so viel Material gibt und so wenig menschliche Kraft und Zeit! Ich wollte in einer Stunde alles tun, so wie es einem manchmal im Traum geht [...] Ich denke viel, viel über das Libretto nach und kann noch keinen entscheidenden Plan fassen [...] Wenn es Dich interessiert zu erfahren, welche Szene ich schon fertig geschrieben habe, dann kann ich Dir das sagen. Sofort erkennt sie [= Johanna] den König, der sie auf die Probe stellen wollte und Dunois befohlen hatte, sich als König auszugeben; dann ihre Erzählung, danach ein Ensemble und ein lautes, begeistertes Finale" (ČPSS VII, S. 525 f.).

Nachdem Čajkovskij noch in Florenz von Nadežda F. fon-Mekk Henri Alexandre Wallons historisches Werk "Jeanne d'Arc"¹² erhalten hatte, reiste er nach Paris. Von dort schrieb er ihr am 26. Dezember 1878 / 7. Januar 1879: "Das Material, das ich für 'Jeanne d'Arc' brauche, ist komplett. Ich bin sehr froh, daß ich mir das Buch von [Jules] Michelet¹³ gekauft habe; es vermittelt mir Vieles, was nützlich zu wissen ist. Was die Oper von Mermet betrifft, so fand ich im allgemeinen ihr Szenarium sehr schlecht, aber es gibt zwei bis drei wirkungsvolle Szenen darin, die ich vielleicht benutzen werde. Und schließlich und endlich bin ich zu dem Schluß gekommen, daß Schillers Tragödie, auch wenn sie mit der historischen Wahrheit nicht übereinstimmt, doch in der Tiefe ihrer psychologischen Wahrheit alle anderen künstlerischen Darstellungen des Johanna-Stoffes weit übertrifft" (ČPSS VII, S. 566).

Vom 30. Dezember 1878 / 11. Januar 1879 an hält sich Čajkovskij in Clarens am Genfer See auf, wo er fast die gesamte Oper zu Ende komponiert, mit Ausnahme der Schlußszenen des dritten und vierten Akts; gleichzeitig arbeitet er auch am Libretto.

Am 31. Dezember 1878 / 12. Januar 1879 schreibt er Nadežda F. fon-Mekk: "Heute habe ich schon angefangen und den ersten Chor des ersten Akts geschrieben. Die Arbeit an dieser Oper wird für mich dadurch sehr schwierig sein, daß ich kein fertiges Libretto habe und sogar noch nicht einmal den Plan des Szenariums ganz ausgearbeitet habe. Vorerst habe ich ein detailliertes Programm für den ersten Akt zusammengestellt und schreibe den Text nach und nach, wobei ich natürlich fast alles von Žukovskij übernehme, aber einiges auch aus anderen Quellen, insbesondere von Barbier, dessen Johanna-Tragödie¹⁴ viele Qualitäten hat. Aber so oder so – ich muß die Verse doch selbst zusammenstümpfern, was mir nur mit großer Mühe gelingt" (ČPSS VII, S. 578).

In Briefen an seine Brüder Anatolij und Modest sowie an Frau fon-Mekk berichtet Čajkovskij über den Fortgang der Arbeit.

• 1. / 13. Januar 1879, an Anatolij: "Mit meiner Arbeit ging es gut. Folgender Tagesablauf hat sich herausgebildet [...] Bis zum Mittagessen komponieren der Oper. Nach dem Mittagessen ein langer Spaziergang. Nach der Heimkehr Lektüre und Arbeit am Libretto. Ich habe mich mit einer Unmenge von Quellenmaterial umgeben und schreibe das Libretto selbst, dessen Plan im allgemeinen schon in mir gereift ist; vom Abend an bereite ich mir eine bestimmte Szene oder den Text eines Chors oder einer Arie für den nächsten Tag vor" (ČPSS VIII, S. 15 f.).

• 2. / 14. Januar 1879, an Modest: "Morgens schreibe ich an der Musik für die Oper und vor dem Frühstück schwitze ich etwa anderthalb oder zwei Stündchen über dem Libretto. Dieses Libretto wird gar nicht so übel sein; es ist nicht ganz nach Schiller geschrieben. Vieles habe ich Mermet und Barbier entlehnt, und Einiges habe ich auch selbst hinzuerdacht. Es wird sehr schöne Szenen geben. Ich werde sorgfältig, aber ohne große Eile schreiben" (ČPSS VIII, S. 17).

¹² H. Wallon, *Jeanne d'Arc. Édition illustrée d'après les monuments de l'Arc depuis le quinzième siècle jusqu'à nos jours*, Paris (Fermen-Didot) 1877.

¹³ J. Michelet, *Jeanne d'Arc*, Paris (Hachette) 1853, 1863, 1873 usw. Das Buch befindet sich nicht in Čajkovskij's Bibliothek.

¹⁴ Der französische Dramatiker Jules Barbier (1822-1901), Verfasser von Dramen und Libretti (zum Beispiel für Meyerbeer, Thomas, Gounod und Offenbach) hatte ein fünftaktiges Drama *Jeanne d'Arc* geschrieben, das am 8. November 1873 mit der Bühnenmusik von Charles Gounod im Pariser Théâtre de la Gaité uraufgeführt worden war.

- 3. / 15. Januar 1879, an Anatolij: "Ganz erfolgreich habe ich an der Szene im ersten Akt der Oper gearbeitet, in der ein Chor von Bauern auftritt, die vor den sie verfolgenden Engländern fliehen" (ČPSS VIII, S. 24).
- 4. / 16. Januar 1879, wieder an Anatolij: "Ich hatte mich an die Arbeit gesetzt. Anfangs ging es etwas mühsam, dann – im Gegensatz dazu – geriet ich in großen Eifer (Arioso der Johanna) und merkte gar nicht, wie die Zeit bis zum Mittagessen verging" (ČPSS VIII, S. 25).
- 5. / 17. Januar 1879, an Modest: "Nach dem Spaziergang habe ich gearbeitet, und zwar ganz erfolgreich: Ich habe das große Ensemble des I. Akts vor der Schlusszene abgeschlossen (Johanna allein, Chor der Engel) [... Vor dem Abendessen] habe ich ungefähr zwei sehr qualvolle Stunden verbracht. Ich mußte für den nächsten Tag den Text der Hauptszene Johannas mit den Engeln vorbereiten. Schrecklich schwer fällt mir das" (ČPSS VIII, S. 27 f.).
- 8. / 20. Januar 1879, an N. F. fon-Mekk: "Ich bin sehr zufrieden mit meiner musikalischen Arbeit. Was die literarische anbelangt, d. h. das Libretto, so glaube ich, daß sie mich einige Tage meines Lebens kosten wird. Ich kann Ihnen gar nicht beschreiben, wie sehr sie mich erschöpft. Wie viele Federhalter werden zernagt, ehe ich einige Zeilen fertig bekomme. Wie oft springe ich voller Verzweiflung auf, weil ich keinen Reim finden kann oder weil das Versmaß nicht gelingen will oder weil ich absolut nicht weiß, was die eine oder andere Person im gegebenen Augenblick zu sagen hat. Besonders hinsichtlich des Reims finde ich, daß es eine große Wohltat wäre, wenn jemand auf die Idee käme, ein Lexikon des Reims zu veröffentlichen. Wenn ich nicht irre, besitzen die Deutschen schon ein solches Lexikon. Vielleicht gibt es auch in Rußland eines, ich kenne es aber nicht" (ČPSS VIII, S. 32; hier nach *LebenTsch.* 2, S. 26 f.).
- 9. / 21. Januar 1879, an Anatolij: "Ich habe den ersten Akt [im Konzept] beendet" (ČPSS VIII, S. 35).

Nicht ohne Stolz resümiert Čajkovskij am 10. / 22. Januar 1879 seine bisherige Arbeit an der Oper in einem Brief an Nadežda F. fon-Mekk: "Wissen Sie, meine teure Freundin, daß ich den ersten Akt schon ganz fertig habe, daß die erste Hälfte des zweiten Akts in einer Woche ebenfalls fertig sein wird und daß ich auf diese Weise zusammen mit dem, was ich in Florenz geschrieben habe, in einigen Tagen zwei ganze Akte fertig haben werde!!!" (ČPSS VIII, S. 36).

Das Szenarium vom 10. / 22. Januar 1879

Im zuvor zitierten Brief teilt der Komponist Frau fon-Mekk auch das Szenarium der Oper mit, in dem erstes Bild des III. und erstes Bild des IV. Aktes noch nicht endgültig gefaßt sind (zur späteren Fassung des Szenariums siehe unten):

" I. Akt. Bäuerinnen schmücken die heilige Eiche von Domrémy mit Kränzen und singen einen Chor. Johanna, ihr Vater und ihr Bräutigam treten auf. Der Vater sagt, in dieser Zeit, in der Frankreich zugrundegehe, sei es nicht angebracht zu singen und sich zu belustigen. 'In solchen schweren Zeiten', sagt er, 'braucht die Frau einen mutigen Verteidiger' und er gibt Johanna den Rat, ihren Bräutigam, der sie liebt, zu heiraten. Sie antwortet nicht; er verstärkt seine Bitte; der Bräutigam bittet ihn, Johanna nicht zu zwingen. Terzett. Endlich sagt Johanna, ihr sei durch Gott eine andere Bestimmung gegeben. Der Alte gerät in Zorn und verdächtigt sie (nach Schiller), mit einer höllischen Macht in Verbindung getreten zu sein. Er überschüttet sie mit Vorwürfen und Drohungen. Am Himmel zeigt sich der Feuerschein eines Brandes, und man hört Sturmläuten. Dorfbewohner erscheinen mit Frauen und Kindern auf der Flucht vor den Engländern und suchen Rettung und Obdach. Einer der Ankömmlinge schildert in kurzen Worten, was geschehen ist und in welcher Lage sich Frankreich befindet. Alle glauben sich dem Untergang geweiht. Da tritt Johanna vor und prophezeit in Ekstase, daß Orleans befreit und Frankreich gerettet wird. Alle sind erstaunt, und der Chor sagt, daß 'in unserer Zeit keine Wunder mehr geschehen'. 'Es gibt Wunder', antwortet sie, 'und ein Wunder ist schon geschehen! Salisbury (der hauptsächlichste und schrecklichste feindliche Führer) ist erschlagen!' Niemand wagt das zu glauben. Ein Krieger erscheint, der das feindliche Lager

durchbrochen hat, und bestätigt die Nachricht. Ensemble und Gebet. Alle gehen ab. Johanna bleibt allein. Sie entscheidet, Zeit und Stunde seien gekommen, ihre Mission auszuführen. Aber plötzlich überfallen sie Angst und Trauer über die Trennung von der Heimat. Der Chor der Engel bestätigt ihr den Befehl. Sie bittet, der Kelch möge an ihr vorübergehen. Die Engel flößen ihr Entschlossenheit und Mut ein. Sie gerät erneut in religiöse Ekstase und faßt ihren Entschluß.

II. Akt. Im Schloß von Chinon beim König [Karl VII.]. Der schwache, aber gutmütige König hört mit seiner Frau Agnes¹⁵ dem Gesang der Ménestrels zu. Nach Beendigung des Gesangs äußert er sein Vergnügen darüber und befiehlt, die Sänger zu bewirten und 'jedem eine goldene Kette zu überreichen'. Dunois sagt ihm, es gebe nicht nur keine goldenen Ketten, sondern überhaupt nichts mehr im Staatsschatz. Der König ist betrübt. Agnes geht hinaus, um all ihre Kostbarkeiten zu holen und sie für die gemeinsame Sache zu opfern. Dunois wirkt auf den König ein, seine Pflicht an der Spitze des Heeres zu erfüllen und in den Kampf zu ziehen. Der König ist bereit zu kämpfen, aber er ist verliebt in Agnes, und es fällt ihm schwer, sich von ihr zu trennen. Dunois spricht ihm in scharfen Äußerungen erneut von seiner Pflicht. Duett. Der König begeistert sich und beschließt, 'den Hof in ein Kriegslager zu verwandeln'. In diesem Augenblick erscheint ein verwundeter Ritter und sagt, die Schlacht sei verloren, und er sei gekommen, zu des Königs Füßen zu sterben und ihm zu sagen, jetzt gehe es nicht um Lieder, sondern um den Tod fürs Vaterland. Doch der König, der jede Hoffnung auf Erfolg verloren hat, will über die Loire fliehen. Dunois macht ihm Vorwürfe und geht ab. Der König bleibt allein, in düsteres Nachdenken versunken. Agnes tritt auf. Sie bemüht sich, ihn zu ermuntern. Liebeserklärung. Plötzlich eilen Dunois, der Erzbischof und Ritter herbei und erzählen, ein Wunder sei geschehen: Eine wunderbare Jungfrau sei erschienen, und die Schlacht sei gewonnen. Gleich darauf hört man begeisterte Rufe des Volkes, und dann erscheint Johanna. Der König, um sie auf die Probe zu stellen, befiehlt Dunois, seinen Platz einzunehmen, aber sie läßt sich nicht täuschen und wendet sich direkt an den König. Dann erzählt sie die Geschichte ihrer Erscheinungen und wie ihr gesagt worden ist, daß sie Frankreich retten werde, aber unter der Bedingung, daß keine irdische Liebe ihre Seele berühre. Alle glauben an ihre Mission. Das Ensemble in einem großen Finale.

III. Akt. Erstes Bild. Über dieses Bild habe ich noch nicht abschließend nachgedacht. Hier muß Johanna (nach Schiller) Lionel oder Montgomery (ganz gleich wem) begegnen und in Liebe zu ihm entbrennen, weswegen sie ihre Mission nicht bis zu Ende durchführen kann.

Zweites Bild. Krönung in Reims. Marsch. Der König erkennt öffentlich die Verdienste Johannes an und den Glauben an die ihr verliehenen überirdischen Kräfte. Ihr Vater tritt auf und sagt, sie habe alle irregeführt, nicht eine Gesandte des Himmels sei sie, sondern eine der Hölle, eine Hexe sei sie usw. 'Möge sie, wenn ich mich irre, öffentlich sagen, sie sei völlig reinen Herzens'. Alle verlangen, sie solle sich rechtfertigen, aber sie schweigt, weil sie sich für sündig hält. Der Erzbischof fragt sie dreimal, und jedesmal hört man Donnerschläge statt ihrer Antwort. Alle sind betroffen und gehen ab. Johanna bleibt allein. Lionel (oder Montgomery), der aus Liebe zu ihr auf die Seite des Königs übergelaufen ist, nähert sich ihr und will ihr überall hin folgen. Sie flieht vor ihm.

IV. Akt. Das erste Bild ist auch noch nicht überlegt. Die Szene findet in einem Wald statt. Lionel verfolgt die vor ihm fliehende Johanna, er ist in Liebe zu ihr entbrannt. Als sie ihn als ihren schlimmsten Feind verflucht und wegwagt, überliefert er sie aus Rache den Engländern.

Zweites Bild. In Rouen. Man führt Johanna auf den Scheiterhaufen. Lionel stirbt zu Füßen des Schafotts, vom himmlischen Zorn getroffen. Johanna steigt auf den Scheiterhaufen. Das Volk beginnt jetzt zu verstehen, daß die Anschuldigung verleumdend ist, und beginnt zu protestieren. Man beeilt sich mit der Hinrichtung. Man hebt sie auf das Schafott. Sie ver-

¹⁵ Agnes Sorel war tatsächlich die Geliebte des Königs.

liert den Mut, aber der Chor der Engel hält sie aufrecht. Die Flammen steigen empor. Allgemeiner Aufschrei des Entsetzens, und der Vorhang fällt.

Diese Szene ist gut von Barbier bearbeitet, und ich übernehme sie von ihm" (ČPSS VIII, S. 36-38; hier nach der Übersetzung von Louisa von Westernhagen nach ČM).

Am selben Tag, dem 10. / 22. Januar 1879, an dem er Frau fon-Mekk dieses Szenarium mitteilt, berichtet Čajkovskij seinem Bruder Modest: "Ich schreibe heute das Duett *Dunois - König* und habe die Schwäche, von einer Melodie in der Partie des Königs entzückt zu sein [...] Etwa drei Stunden habe ich mich mit dem Text der zweiten Hälfte des Duetts *König - Dunois* geplagt, bin aber als Sieger daraus hervorgegangen" (ČPSS VIII, S. 39). Und einen Tag später, am 11. / 23. Januar, wieder an Modest: "Ich habe das Duett beendet und bin ganz zufrieden mit ihm. Ich werde in etwa drei Tagen zwei Akte fertig haben" (ČPSS VIII, S. 40).

Wie geplant, beendet Čajkovskij das Konzept der ersten beiden Akte am 14. / 26. Januar 1879. Von diesem Tag datiert ein Brief an seinen Verleger P. I. Jurgenson, voller Freude über das bisher Erreichte, aber auch voller Humor und einem kräftigen Schuß Selbstironie:

"Soeben hat sich etwas sehr Interessantes ereignet. Es existieren, wie Du weißt, drei bemerkenswerte Persönlichkeiten, welche Dir gut bekannt sind: erstens der recht schlechte Dichterling Herr N. N.¹⁶, welcher einige Texte für Deine Ausgabe russischer Lieder gemacht hat, zweitens B. L., der frühere Musikrezensent der 'Russischen Nachrichten'¹⁷, und drittens der Komponist und Exprofessor Herr Čajkovskij. Vor einer Stunde hat Herr Čajkovskij an die mit ihm wohnenden Herren N. N. und B. L. eine Einladung ergehen lassen, ihm an den Flügel zu folgen, und spielte Ihnen den zweiten Akt seiner neuen Oper 'Die Jungfrau von Orleans' vor. Herr Čajkovskij, welcher mit den Herren N. N. und B. L. in den intimsten Verhältnissen steht, bemeisterte mühelos die ihm angeborene Schüchternheit und spielte sein neues Werk mit großer Kunst und Begeisterung. Du hättest das Entzücken der beiden Herren sehen sollen. Man hätte glauben können, daß sie an der Composition der Oper beteiligt wären, so stolzierten sie im Zimmer auf und ab und bewunderten die Schönheit der Musik. Zum Schluß geriet der Autor, welcher bis dahin die Rolle des Bescheidenen gespielt hatte, ebenfalls in Hazard, und alle drei begannen wie besessen auf dem Balkon hin und her zu rennen, um in der frischen Luft Beruhigung der erschütterten Nerven zu suchen, und die Ungeduld, so schnell als möglich auch den Rest der Oper zu hören, ein wenig zu dämpfen. Umsonst versuchten die Herren N. N. und B. L. dem Herrn Čajkovskij klar zu machen, daß es nicht ginge, Opern wie Pfannkuchen zu backen, – Herr Čajkovskij war in Verzweiflung über die Schwäche der menschlichen Natur und die Unmöglichkeit, in einer Nacht alles das zu Papier zu bringen, was sich schon lange in seinem Gehirn angesammelt hatte. Endlich gelang es den guten Leutchen, den außer sich geratenen Komponisten zu beruhigen, und dieser setzte sich hin und schrieb einen Brief an einen Moskauer Kaufmann", nämlich seinen Verleger Jurgenson (ČPSS VIII, S. 44 f., hier nach LebenTsch. 2, S. 28 f.).

Am nächsten Tag, dem 15. / 27. Januar, teilt er Frau fon-Mekk mit: "Heute habe ich begonnen, mich zu erholen. Zwei Akte der Oper sind fertig [...] Morgen will ich mir Material vorbereiten, d. h. den Text der ersten Szene des dritten Akts schreiben (die in ihrer Bedeutung wesentlich ist)" (ČPSS VIII, S. 46).

Endgültiges Szenarium vom 20. Januar / 1. Februar 1879

Inzwischen hat sich Čajkovskij auch über die Teile des Szenariums Gedanken gemacht, die in der Fassung vom 10. / 22. Januar 1879 noch unausgeführt oder unklar waren, insbesondere die ersten Bilder im III. und IV. Akt. Zehn Tage nach dem betreffenden Brief an Nadežda F. fon-

¹⁶ Das Kürzel N. N., abgeleitet vom lateinischen "nomen nescio", verwendete Čajkovskij als Autor der russischen Übertragung der deutschen Liedtexte von Friedrich Bodenstedt, die den "Zwölf persischen Liedern" op. 34 von Anton G. Rubinstejn, 1870 bei Jurgenson erschienen, zugrundeliegen.

¹⁷ Mit dem Pseudonym B. L. hat Čajkovskij zu Beginn seiner Rezensententätigkeit einige seiner Artikel gezeichnet.

Mekk (siehe oben) schickt er seinem Bruder Modest am 20. Januar / 1. Februar 1879 die endgültige Fassung des Szenariums, das sich nicht nur sprachlich, sondern auch in manchen Handlungsdetails von dem früheren unterscheidet (ČPSS VIII, S. 59-62). Modest Čajkovskij hat sie in seine Dokumentenbiographie aufgenommen und ihr folgende Bemerkungen vorausgeschickt:

"Das Textbuch für diese Oper hat Petr Il'ič selbst gemacht. Dabei hat er sich hauptsächlich an Schillers 'Jungfrau von Orleans' in der Übersetzung Zukovskijs gehalten, Manches jedoch dem Buch Wallons, dem Drama Barbiers und dem Textbuch der denselben Stoff behandelnden Oper Mermets entlehnt. So behauptete wenigstens Petr Il'ič selbst. Betrachtet man aber sein Libretto näher, so findet man, daß die Spuren der letzteren drei Quellen hinter der Menge Schiller-Zukovskij Entnommenen fast vollständig verschwinden. Nur der Anfang des ersten Aktes erinnert an Mermet, während der Schluß der Oper demjenigen des Dramas von Barbier ähnlich ist. Alles Übrige deutet unverkennbar auf das Vorbild Schillers, und man kann nur bedauern, daß der Komponist nicht überhaupt alles aus dieser Quelle geschöpft und beispielsweise statt des uninteressanten und düsteren letzten Bildes nicht den ungleich dankbareren und für eine Oper effektvolleren (wenn auch etwas phantastischen) Abschluß Schillers genommen hat.

Kurz vor seinem Tode, einen Tag vor Erscheinen der verhängnisvollen Krankheit, sprach Petr Il'ič viel von seinem Wunsch, das letzte Bild abzuändern und nach Schiller wiederherzustellen. Zu diesem Zweck kaufte er Zukovskijs gesammelte Schriften. Leider aber sollte er die Tragödie nicht einmal mehr durchlesen.

Hier ist das Szenarium der Oper, so wie es Petr Il'ič selbst zusammengestellt und mir brieflich am 20. Januar [/ 1. Februar] 1879¹⁸ mitgeteilt hat.

ERSTER AKT.

Dorfmädden schmücken eine hohe Eiche mit Blumen und singen (Chor). Es erscheint Thibaut (der Vater Johannes) und Raimond, ihr Freier. Thibaut sagt, es wäre nicht Zeit zum Singen und Spielen, denn dem Vaterland drohe Gefahr. Am besten wäre es für eine Frau, einen männlichen Verteidiger an ihrer Seite zu haben, und er wünsche daher, daß Johanna sich mit Raimond vermähle. Sie schweigt. Endlich sagt sie, daß ein anderes Schicksal für sie bestimmt sei. Thibaut gerät in Zorn. Er vermutet, sie stünde im Verkehr mit bösen Geistern und überschüttet sie mit Vorwürfen. Man erblickt am Horizont einen Feuerschein und hört die Sturmglocke. Nach und nach kommen viele Bauern herbeigelaufen, welche die Engländer vertrieben und um ihr Hab und Gut gebracht haben. Sie suchen Zuflucht (Chor). Thibaut fragt, wo das Heer geblieben sei und wo der König. Der alte Bertrand spricht von der verzweifeltten Lage des Landes. Alle sind starr vor Schreck: Orleans wird von dem unbezwingbaren Salisbury belagert. Plötzlich tritt Johanna hervor und tut begeistert kund, daß das Ende allen Ungemaches gekommen sei und prophezeit den Triumph Frankreichs. Der Chor ist erstaunt und glaubt ihr nicht: 'In unserer Zeit geschehen keine Wunder'. – 'Doch, das Wunder ist schon geschehen – Salisbury ist erschlagen', ruft Johanna aus. Niemand glaubt ihr. Thibaut ist überzeugt, daß sie mit dem Teufel im Bunde sei. Da kommt ein Soldat aus Orleans und bezeugt, daß Salisbury wirklich tot sei. Nun glauben alle an Johanna. Ensemble-Gebet. Darauf entfernen sich alle außer Johanna. Sie sagt, die Stunde sei gekommen, um zu handeln. Es überwindet sie der Schmerz der Trennung von der Heimat. Arie. Man hört das Läuten der Kirchenglocken. Ihr Heimweh bringt sie fast zur Verzweiflung und sie wird unschlüssig. Plötzlich ertönt ein Chor der Engel und sagt, der Tag wäre gekommen. Sie fleht, daß der Kelch an ihr vorübergehe, die Engel ermuntern sie, und sie faßt den Entschluß, indem sie in Ekstase gerät und begeisterte Weissagungen singt.

ZWEITER AKT. Im Schloß zu Chinon. Der König sitzt mit Dunois und Agnes in tiefem Nachdenken und lauscht der Musik der Ménestrels. Nachdem sie geendet, befiehlt er, sie zu bewirten und einem jeden eine goldene Kette zu geben. Dunois bemerkt, daß die Ketten nicht mit Worten zu schmieden seien, denn die Reichskasse wäre leer. Agnes sagt, daß in diesem

¹⁸ So in Žiznič 2, S. 311; in LebenTsch. 2, S. 59, irrtümlich "28. Januar 1878".

Falle jeder Besizende die Pflicht habe, alles herzugeben für das Heer. Sie entfernt sich, ihre Kostbarkeiten zu sammeln. Der König sieht ihr nach und sagt, daß das Ungemach leicht zu ertragen sei, wenn man von einem solchen Weib geliebt werde. Dunois dringt in den König, an der Spitze seiner Heerscharen zu Frankreichs Verteidigung auszuziehen. Der König ist nicht abgeneigt, will sich aber von Agnes nicht trennen. Duett. Ein verwundeter Ritter erscheint in Begleitung einiger Krieger und bringt die Kunde, daß die Schlacht verloren sei, daß der König entweder fliehen oder auf dem Felde der Ehre sterben müsse. Er stirbt zu Füßen des Königs. Der König verliert den Mut und will fliehen. Dunois ist empört und verläßt den König. Der König bleibt in dumpfer Verzweiflung allein. Da kommt Agnes mit ihrem Schmuckkästchen. Der König erzählt ihr das Vorgefallene. Sie ist entsetzt, bemüht sich aber, dem König Trost zuzusprechen und singt ihm von ihrer Liebe. Kleines Liebesduett. Man hört Fanfaren. Die Bühne füllt sich allmählich. Dunois tritt ein und erklärt, ein Wunder sei geschehen. Der Sieg sei den Engländern entrissen worden. Der König glaubt das nicht. Da kommt der Erzbischof, bestätigt die Nachricht und erzählt, daß im kritischen Moment eine Jungfrau erschienen wäre und die Engländer in die Flucht geschlagen habe. Man hört das Geschrei des Volkes und das Geläute der Glocken. Johanna erscheint in Begleitung von Rittern. Vorher hat der König Dunois den königlichen Platz gewiesen und ist selbst im Gedränge der Höflinge verschwunden. Johanna läßt sich aber nicht täuschen und findet den König. Er ist erstaunt. Dann (nach Schiller) sagt sie ihm den Inhalt seiner drei Gebete. Da glauben ihr der König und alle Anwesenden. 'Wer bist du?', fragt man sie. Sie erzählt ihre Lebensgeschichte. Alle sind gerührt und weinen. Es beginnt ein begeistertes und laut tönendes Ensemble. Zum Schluß stellt der König Johanna an die Spitze seines Heeres. Alle jubeln ihr zu.

DRITTER AKT.

Erstes Bild.

Ein Feld in der Nähe von Reims. Die Begegnung Johannas mit Lionel. Sie kämpfen. Sie besiegt ihn und schwingt ihr Schwert über ihm. In diesem Augenblick schaut sie aber sein Angesicht und verliebt sich in ihn. Auch er verliebt sich in sie. Duett. 'Fliehe', spricht sie, 'denn sie kommen gleich'. 'Ich werde dich nicht verlassen', entgegenet er. Sie beschwört ihn. Da kommt Dunois. Lionel teilt ihm mit, daß er ins französische Lager übergehen wolle. Dunois freut sich, daß Frankreich in ihm einen berühmten Feldherrn gewinnt, und nimmt ihn im Namen des Königs auf. Johanna bricht ohnmächtig zusammen: sie ist verwundet. 'Ihr Blut entfließt!' – 'Laßt es mit meinem Leben hinströmen!' (Nach Schiller.)

Zweites Bild.

Die Krönung (nach Schiller). Marsch. Der König tut dem Volk kund, daß Johanna die Retterin Frankreichs sei. Der Greis Thibaut erscheint. Er sagt, daß Johanna nicht mit Hilfe des Himmels, sondern im Bunde mit der Hölle gesiegt habe. Niemand glaubt ihm. Dunois und Lionel sind bereit, mit der Waffe ihre Unschuld zu beweisen. 'Sie selbst mag antworten', spricht der Vater. Sie schweigt. Der Erzbischof befragt sie dreimal, ob sie 'rein' sei. Sie hält sich für eine Sünderin und antwortet nicht. Es donnert. Ensemble. Alle entfernen sich. Sie bleibt. Lionel tritt an sie heran. 'Alle haben dich verlassen, nur ich will bei dir bleiben'. Sie entgegenet ihm haßentbrannt, 'er sei ihr bösester Feind'. Sie entflieht.

VIERTER AKT.

Erstes Bild.

Im Wald. Johanna wird von Lionel verfolgt. Zuerst droht und flucht sie ihm, doch plötzlich ergreift sie die Leidenschaft. Sie hat alles vergessen und gibt sich hin. Duett. Die Fanfaren der Engländer ertönen. 'Wir müssen fliehen', sagt er. Sie kommt wieder zu sich und flucht von neuem ihm und sich. Der Chor der Engel singt, daß der Himmel sie nicht verfluchen wird, obwohl sie die Bedingung nicht erfüllt, indem sie ihr Herz der irdischen Liebe geöffnet habe und das Werk nicht zu Ende führen könne. Sie mag sich nun ihrem unglücklichen Schicksal ohne Murren fügen, mit ewiger Seligkeit würde es ihr gelohnt werden. Die Engländer kommen immer näher. Johanna will nicht fliehen. Lionel fleht sie an. Die Engländer erscheinen, nehmen sie gefangen und töten Lionel.

Zweites Bild.

Rouen. Man führt Johanna zum Scheiterhaufen. Der Chor ist gerührt und will die Hinrichtung verhindern. Johanna verliert für einen Augenblick den Mut. Der Chor der Engel singt ihr Trost zu. Sie wird hinaufgeführt. Ein Pater hält ihr ein hölzernes Kreuz entgegen. Der Holzstoß wird angezündet" (Zizň 2, S. 310-314; hier nach LebenTsch. 2, S. 59-62).

Folgende Briefe an N. F. fon-Mekk enthalten Hinweise auf den Fortgang der Komposition:

- 20. Januar / 1. Februar: "Ich schreibe das erste Bild des dritten Akts" (ČPSS VIII, S. 58).
- 23. Januar / 4. Februar: "Ich habe das erste Bild des dritten Akts abgeschlossen und gehe morgen an das erste Bild des vierten" (ČPSS VIII, S. 67).
- 30. Januar / 11. Februar: "Jetzt habe ich den ersten und zweiten Akt ganz fertig, ebenfalls die ersten beiden Bilder der übrigen beiden Akte. Alles, was am schwersten war, ist schon getan" (ČPSS VIII, S. 82).
- 2. / 15. Februar: "Jetzt bin ich weitergekommen und habe den großen Krönungsmarsch geschrieben, mit dem das zweite Bild des dritten Akts beginnt" (ČPSS VIII, S. 96).
- Am 6. / 18. Februar fährt Čajkovskij nach Paris; am 10. / 22. berichtet er Frau fon-Mekk: "Ich bin im Augenblick mit dem großen Ensemble des dritten Akts beschäftigt (Septett mit Chor), das große technische Schwierigkeiten bietet. Der erste Teil dieses Septetts ist schon fertig" (ČPSS VIII, S. 101).
- 24. Februar / 8. März: "Vor allem will ich Ihnen mitteilen, daß die Oper fertig ist. Das geschah schon vor drei Tagen – ganz unerwartet für mich. Die Sache ist die, daß ich während der letzten beiden Tage meiner Arbeit in einer ungewöhnlich guten Geistesverfassung war und die Arbeit bemerkenswert schnell voranging. Vorgestern, gestern und heute habe ich mich mit der Durchsicht und der Fertigstellung einiger Details befaßt. Jetzt [...] habe ich alles fertig bis in die kleinsten Details" (ČPSS VIII, S. 130).

Instrumentierung der Oper:

26. April bis 23. August 1879

Am 28. Februar / 12. März 1879 verläßt Čajkovskij Paris und hält sich jeweils einige Tage in Berlin und Petersburg auf, bevor er am 16. März in Moskau eintrifft. Nach einem weiteren Aufenthalt in Petersburg vom 19. März bis zum 1. April (wo er an der Instrumentierung der 1. Orchestersuite arbeitet) fährt er über Moskau (dort ist er vom 2. bis zum 6. April) nach Kamenka, wo er sich in die Arbeit stürzt. Vom 10. bis zum 22. April ist er noch mit der Instrumentierung der 1. Orchestersuite op. 43 beschäftigt sowie mit ihrem Klavierauszug zu vier Händen. Aber am 26. April schreibt er Nadežda F. fon-Mekk: "Ich bin heute an der Instrumentierung der Oper gegangen. Das ist eine sehr große Arbeit, aber sehr angenehm, nicht im geringsten belastend und keine Anspannung erfordernd. Ich hoffe, sie bis zum Ende des Herbstes zu beenden" (ČPSS VIII, S. 187 f.).

Nach einer Unterbrechung – Aufenthalt in Brailov (3. bis 13. Mai) – nimmt Čajkovskij die Arbeit an der Partitur am 15. Mai wieder auf; N. F. fon-Mekk berichtet er darüber:

- 29. Mai 1879: "Heute habe ich den ersten Akt der Oper beendet. Die Partitur ist sehr umfangreich geworden" (ČPSS VIII, S. 236).
- 30. Mai: "Heute bin ich an den zweiten Akt gegangen" (ČPSS VIII, S. 237).
- 20. Juni: "Jetzt habe ich zwei vollständige Akte der Oper fertig und zudem die umfangreichsten" (ČPSS VIII, S. 264).
- Nach einer Reise nach Nizy¹⁹ geht Čajkovskij an die Instrumentierung des dritten Akts. Aus Kamenka schreibt er Nadežda F. fon-Mekk am 10. Juli 1879: "Nach langer Untätigkeit habe ich mich mit solchem Eifer auf die Arbeit geworfen, daß ich nicht einmal mehr zum Lesen komme" (ČPSS VIII, S. 285).

¹⁹ Vom 22. Juni bis etwa zum 5. Juli hielt sich Čajkovskij auf dem Gut Nizy (Gouvernement Har'kov, Ukraine) seines Freundes Nikolaj D. Kondrat'ev (1832-1887) auf.

- Am 14. Juli schloß Čajkovskij die Instrumentierung des ersten Bildes im dritten Akt ab; am 15. Juli begann er mit der Instrumentierung des zweiten Bildes im dritten Akt, den er am Vorabend seiner Abreise nach Brailov (Simaki)²⁰ am 7. August beendete.
- Am 9. August beginnt Čajkovskij in Simaki mit der Partitur des vierten Akts und beendete sie (nach einer autographen Eintragung am Schluß der Partitur) am 23. August.

In einem Brief an Frau fon-Mekk aus Simaki vom 27. August 1879 resümiert Čajkovskij die Entstehungszeit der Oper: "Insgesamt habe ich an der 'Jungfrau von Orleans' von Ende November [1878] (Florenz) bis Ende August [1879] (Simaki) gearbeitet, – also genau neun Monate" (ČPSS VIII, S. 343).

Anfertigung und Druck des Klavierauszugs

Noch während der Arbeit an der Instrumentierung seiner Oper macht sich Čajkovskij Sorgen wegen der rechtzeitigen Anfertigung eines Klavierauszugs. Am 27. Juni 1879 berichtet er Nadežda F. fon-Mekk aus Nizy: "Gestern erhielt ich eine sehr angenehme Nachricht von [meinem Verleger P. I.] Jurgenson. Es geht darum, daß ich überaus belastet war durch die mir bevorstehende, verhaßte Arbeit am Klavierauszug der Oper. Sie glauben nicht, meine Freundin, wie unerträglich schwer es ist, sich nach dem Schreiben einer umfangreichen Partitur wieder an die gleiche Arbeit machen zu müssen, nur in einer ganz anderen Form! Mit der Absicht, mich von dieser Belastung zu befreien, bat ich Jurgenson, sich in Moskau umzusehen, ob sich nicht jemand finden ließe, der diese strapaziöse Arbeit auf sich nähme. Eine solche Person hat sich gefunden, und gestern schickte mir Jurgenson diesbezüglich ein Telegramm. Das ist ein gewisser [Ju.] Messer, ein mir bekannter Musiker, sehr gewissenhaft und eifrig. Ich juble und triumphiere bei dem Gedanken, daß ich diese schwere Last abgeworfen habe. Ich schrieb sofort nach Kamenka, man möge die Partitur (die ersten beiden Akte) unverzüglich nach Moskau schicken" (ČPSS VIII, S. 271).

Messers Arbeit jedoch war eine große Enttäuschung für den Komponisten. Am 22. August 1879 schreibt er Frau fon-Mekk: "Ich erfuhr heute etwas ziemlich Ärgerliches und Unbegreifliches. Ich muß Ihnen sagen, daß die Klavierbearbeitung der beiden ersten Akte der Oper ein gewisser Herr Messer in Moskau übernommen hat. Da er mit größter Freude und mit Eifer arbeitete und weil er einen guten Ruf als Musiker hat, war ich ganz ruhig. Indessen schickte er mir den ersten Akt zur Durchsicht, den ich denn auch am Tag meiner Abreise aus Kamenka [am 7. August] erhielt, aber bis jetzt keine Zeit hatte durchzusehen; und zu meiner Verblüffung stellte sich heute morgen, als ich ihn durchsah, heraus, daß die Bearbeitung so schwach, talentlos, ungeschickt ist, – daß ich fast jeden Takt werde umarbeiten müssen. Das ist sehr ärgerlich! [...] Ich hoffe, daß die Bearbeitung des dritten Akts, die ich Kotek²¹ übertragen habe, erfolgreicher sein wird, obwohl er schrecklich in Schwierigkeiten steckt und dauernd schriftliche Erklärungen verlangt; aber ich zweifle nicht daran, daß die Arbeit wenigstens ordentlich sein wird. Was den vierten Akt betrifft, so habe ich ihn selbst bearbeitet" (ČPSS VIII, S. 327).

Am 27. August berichtet er derselben Adressatin, daß er die Korrektur von Messers Klavierauszugs des ersten Akts abgeschlossen habe, und fährt fort: "Ich bin nach Žmerinka²² gefahren, um bei Kotek den dritten Akt der Oper in Partitur und Klavierauszug abzuholen"

²⁰ Simaki (oder auch "Siamaki") war ein Vorwerk (eine Meierei), das zu Frau fon-Mekks Landsitz Brailov im Gouvernement Kamenc-Podol'skij in der südwestlichen Ukraine gehörte. In Simaki hielt sich Čajkovskij damals vom 8. bis zum 31. August auf (vgl. DiG S. 216-218). Abbildung von Simaki (nach einer zeitgenössischen Photographie) in ČPSS VIII, nach S. 320; Abbildung von Brailov ebenda, nach S. 208.

²¹ Der mit Čajkovskij befreundete Geiger Isosif (Josef) I. Kotek (1855-1885) hatte am Moskauer Konservatorium bei Johann Hřimalý (I. V. Gržimali) Violine und bei Čajkovskij Komposition studiert. Nach Abschluß des Studiums ging er nach Berlin, um sein Violinspiel bei Joseph Joachim an der dortigen Musikhochschule zu vervollkommen.

²² Stadt im ukrainischen Gouvernement Podol'skij, südwestlich von Kiev und Vinnica, nordöstlich von Kamenc-Podol'skij.

(ČPSS VIII, S. 343). Aber auch mit Koteks Arbeit ist er nicht ganz zufrieden; am nächsten Tag schreibt er Frau fon-Mekk: "Heute habe ich noch sehr beharrlich an der Änderung der Klavierbearbeitung des dritten Akts gearbeitet. Es stellte sich heraus, daß sie gut gemacht war, aber zu schwer. Diese ganze Arbeit mir! Man muß die Bearbeitungen selbst machen, so schrecklich langweilig das auch ist" (ČPSS VIII, S. 344). Aber auch der Klavierauszug des zweiten Akts ist noch nicht fertig. Am 19. September fährt Čajkovskij nach Moskau, um ihn zu ändern. Am 25. September schreibt er derselben Adressatin aus Grankino²³: "Am zweiten Tag nach meiner Ankunft in Moskau wurde ich krank, arbeitete aber über meine Kräfte den ganzen Tag am Klavierauszug. Ich möchte wegfahren, wenn ich endgültig mit der Oper fertig bin. Messer habe ich kennengelernt [...] Er übernahm es mit dem größten Vergnügen, seine ganze Arbeit mit meinen Durchstreichungen und Korrekturen noch einmal zu schreiben, und wir schieden als Freunde" (ČPSS VII, S. 369).

Im März 1880 liest Čajkovskij die Korrekturabzüge des im Verlag Jurgenson hergestellten Klavierauszugs, vom 3. bis zum 25. Mai liest er die zweite Korrektur, Mitte Juli eine dritte Korrektur. Am 10. Juli schreibt er N. F. fon-Mekk: "Heute morgen bekam ich die dritte und letzte Korrektur der Oper, mit der ich mich jetzt beschäftigen werde" (ČPSS IX, S. 186); und am 17. Juli: "Heute habe ich wieder den ganzen Tag über der Korrektur gesessen; d. h. ich habe die ganze Oper von Anfang bis Ende durchgespielt. Heute schicke ich sie nach Moskau ab" (ČPSS IX, S. 186). Der Klavierauszug wird Ende August fertig; N. F. fon-Mekk schreibt der Komponist am 31. August 1880: "Die 'Jungfrau von Orleans' ist ganz für den Druck fertig, aber ich will nicht, daß sie vor der ersten Aufführung bekannt wird [...] Die Ausgabe ist sehr schön geworden" (ČPSS IX, S. 248).

Vorbereitung der Uraufführung Änderungen durch die Zäsur Änderungswünsche des Dirigenten Napravnik

Ende März 1880 hatte Čajkovskij die Oper der Direktion der Kaiserlichen Theater in St. Petersburg vorgelegt. Am 16. Juni konnte ihm sein Bruder Anatolij mitteilen, daß die Oper zur Aufführung angenommen und die Rollen an die Sänger verteilt worden seien. Über die vielfältigen Schwierigkeiten, die mit der Inszenierung der Oper verbunden sein würden, gab sich Čajkovskij keinen Illusionen hin. Am 13. August 1880 schrieb er Frau fon-Mekk: "Man wird ziemlich leiden müssen wegen der Inszenierung der Oper. Man wird bis zum Halse in das Meer von Theater- und Beamtengezänk versinken, bis zur Übelkeit diese verfaulte Atmosphäre kleinlicher Intrigen, mikroskopischer, aber giftiger Ambitionen, Schikanen jeder Art und Bekundungen von grobem Despotismus einatmen müssen. Was tun! Entweder keine Oper schreiben oder zu all dem bereit sein. Es stimmt, wenn ich mich an all das erinnere, was ich jetzt im Frühling erlitten habe, als ich mich um die Inszenierung der Oper mühte, vergeht mir jede Lust, etwas fürs Theater zu schreiben. Sich mühen! – das ist entsetzlich" (ČPSS IX, S. 234).

Die Änderungen, die die Zensurbehörde verlangte, fand Čajkovskij unsinnig; und die Änderungsvorschläge des erfahrenen Kapellmeisters Édouard F. Napravnik waren ihm zwar nicht angenehm, doch akzeptierte er sie, wie er es schon im Falle seiner Oper *Kuznec Vakula* getan hatte.

In einem Brief an Napravnik vom 12. September äußert sich Čajkovskij zu den Bedingungen der Zensurbehörde: "Heute morgen erhielt ich Ihren Brief²⁴, ging dann gleich an die Änderungen, die von der Zensur verlangt wurden, und beeilte mich, das Resultat meiner Arbeit [dem Regisseur] Gennadij Petrovič [Konrad'ev] zu schicken. Es tut mir sehr leid, daß man verlangt, den Erzbischof in einen Pilger zu verwandeln, und ich werde [meinen Verleger] Jurgenson bitten, nach Petersburg zu fahren und sich für mich um die Erlaubnis zu

²³ Grankino, Bezirk Novomoskovsk, südlich von Moskau, Landgut German K. Konradis (1833-1882), des Vaters von Modest Čajkovskijs taubstummem Schüler Nikolaj ("Kolja") G. Konradí (1868-1922).

²⁴ Dieser Brief ist nicht erhalten.

bemühen, diese Person der Handlung Kardinal zu nennen [...] Was das Verbot der Kreuze betrifft, so mußte man in der Schlußszene seinetwegen eine Kürzung vornehmen" (ČPSS IX, S. 265)²⁵. In einem Brief an Frau fon-Mekk vom 19. September macht Čajkovskij seinem Ärger über die Zensur Luft: "Gestern bekam ich von der Direktion der kaiserlichen Theater die offizielle Mitteilung, daß meine Oper angenommen sei und daß sie im Januar [1881]²⁶ aufgeführt würde. Dazu sandte man mir ein Exemplar des Librettos, das die Zensurverwaltung hatte durchgehen lassen, aber mit Einschränkungen: 'Der Erzbischof sollte Pilger (?) genannt werden und alle Gespräche über das Kreuz sollten gestrichen werden, ebenso sollten diese Kreuze nicht auf der Bühne sein.' Wie dumm das ist! Es geht darum, daß am Schluß der Oper, wenn man Johanna auf den Scheiterhaufen führt, sie um ein Kreuz bittet und ein Soldat aus zwei Stücken eines Stabes ein Kreuz bindet und ihr reicht. Diese ganze Szene ist verboten. Auch an einigen anderen Stellen mußte ich Worte und Szenen ändern. Aber das Geschmackloseste von allem ist, daß mir befohlen wurde, den Erzbischof Pilger zu nennen, was nicht den geringsten Sinn hat" (ČPSS IX, S. 279).

Über die Besetzung der Titelpartie berichtet Čajkovskij N. F. fon-Mekk Anfang Dezember 1880²⁷: "Im Frühjahr, bei der Vergabe [der Rollen an die Sänger] bestimmte ich die Partie der Johanna mangels anderer Sängerinnen für Frau Raab und Frau Makarova. Indessen tauchte eine neue Anwärterin auf diese Rolle auf, nämlich Frau Kamenskaja, die zwar einen Mezzosopran hat, aber von solch großem Umfang, daß sie sich als fähig erwies, auch die Sopranpartie der Johanna zu singen²⁸. Da sie wegen der Schönheit ihrer Stimme und ihrer Erscheinung viel besser meinen Forderungen entspricht als die beiden anderen Sängerinnen, mußte ich natürlich alles Menschenmögliche tun, damit man ihr die Hauptpartie übertrug" (ČPSS IX, S. 322).

Und über Napravniks Änderungsvorschläge berichtet Čajkovskij derselben Adressatin am 9. Dezember 1880: "Ich beabsichtige, einige Änderungen in der Partitur der 'Jungfrau von Orleans' vorzunehmen, denen zuzustimmen Napravnik mich zwang. Mir wird das sehr schwer, aber ich kann nicht anders als den Ratschlägen eines so ehrenhaften, wahrheitsliebenden, erfahrenen und mir und meiner Musik so sehr geneigten Menschen wie Napravnik folgen" (ČPSS IX, S. 325 f.).

Welche Änderungen Napravnik vorgeschlagen hatte, erfahren wir aus einem Brief des Komponisten an ihn vom 11. Dezember 1880:

"Heute habe ich Ihnen die Partitur (das Original) und ein Exemplar des [gedruckten] Klavierauszugs mit meinen Verbesserungen geschickt [...] Ich habe folgende Änderungen vorgenommen:

1) Im Duett König - Dunois habe ich, Ihrem Rat folgend, das Allegro gestrichen und stattdessen die vorausgehende Phrase etwas erweitert:



2) Im dritten Akt habe ich das Finale weggelassen und die Musik während des dritten Donnerschlags umgearbeitet und etwas erweitert.

²⁵ Vgl. auch É. F. Napravnik, *Avtobiografičeskie tvorčeskie materialy, dokumenty, pis'ma* (Autobiographische Materialien der künstlerischen Tätigkeit, Dokumente, Briefe), Leningrad 1959, S. 109 f.

²⁶ Tatsächlich fand die Uraufführung am 13. Februar 1881 im St. Petersburger Mariinskij teatr statt (siehe unten).

²⁷ Dieser undatierte Brief mit der Ortsangabe *S. Peterburg* muß zwischen dem 2. und 5. Dezember 1880 geschrieben worden sein.

²⁸ Tatsächlich sang M. D. Kamenskaja bei der Uraufführung der Oper die Titelpartie, während V. I. Raab die Partie der Agnes Sorel übernahm.

Das sind die wesentlichen Änderungen. Was die E-Dur-Episode im Duett des letzten Akts betrifft, so habe ich es nach langem und quälendem Schwanken (wegen der Stimme von Frau Kamenskaja) vorgezogen, lieber die Melodie zu entstellen als die Modulation zu ändern. Mein Gefühl sträubt sich hier entschieden gegen die Transposition dieser ganzen Stelle in eine andere Tonart [...]

Überhaupt habe ich in der Partie der Johanna für Frau Kamenskaja alle nur möglichen Änderungen vorgenommen [...] Es kann sehr gut sein, daß ich mich nicht genügend um die Verringerung der Zahl hoher Noten in ihrer Partie bemüht habe. Wenn das so ist, dann bitte ich sie, mein Liebster, es auf sich zu nehmen, dort zu ändern, wo Ihnen das notwendig erscheint. Ihnen wird das leichter fallen als mir. In der Phrase, über die ich mit Ihnen sprach



['Stirb, heiliges Mädchen'], fiel es mir sehr schwer, mir etwas anderes auszudenken; ich habe mich darauf beschränkt, nur den Fehler in der Deklamation zu verbessern, auf den Sie mich hinwiesen, und die Noten so umzustellen, daß es nicht zu hoch wurde. Soll lieber das melodische Bild entstellt werden als das Allerwesentlichste des musikalischen Gedankens, der direkt mit Modulation und Harmonie zusammenhängt, an die ich mich gewöhnt habe.

Im Ensemble des dritten Akts habe ich die H-Dur-Melodie aus der Partie der Johanna in die Partie der Agnes übertragen" (ČPSS IX, S. 327 f.).

Uraufführung in St. Petersburg und Prager Erstaufführung

Am 26. Januar 1881 fährt Čajkovskij nach St. Petersburg, wo die Orchesterproben zur 'Jungfrau von Orleans' beginnen. Am 1. Februar berichtet er Nadežda F. fon-Mekk: "Seit Dienstag [dem 27. Januar] war ich jeden Tag bei den Proben zu meiner Oper. Man muß Napravnik Gerechtigkeit widerfahren lassen; meine Musik ist hervorragend einstudiert, und ich kann überzeugt sein, daß man in dieser Beziehung alles tun wird, was nur möglich ist. Dafür ist die Inszenierung armselig [...] Es wurde angeordnet, alle Dekorationen und Kostüme aus altem Zeug [aus früheren Inszenierungen anderer Werke] zu nehmen. Was befehlen Sie zu tun? Es bleibt die Hoffnung, daß die schöne Ausführung der Musik die Oper herausreißen wird. Wenn mich etwas sehr freut, dann ist es das, daß alle Künstler, die an der Oper beteiligt sind, sie lieb gewonnen haben und ihre Sache nicht nur aus Pflichtgefühl machen, sondern mit Liebe und aufrichtigem Eifer. Jetzt wird der Erfolg dieser Oper auch von folgendem Umstand abhängen. Die Rolle der Johanna ist zwei Interpretinnen anvertraut worden: Frau Kamenskaja und Frau Makarova²⁹. Erstere ist nach Stimme, Erscheinung und Spiel meinem Ideal viel näher als Frau Makarova, die Talent, aber keine Stimme hat und deren Kräfte nicht den Anforderungen der Partie entsprechen" (ČPSS X, S. 24 f.).

Am 13. Februar 1881 fand die Uraufführung der Oper auf der Bühne des St. Petersburger Mariinskij teatr statt, als Benefiz für den Dirigenten Édouard F. Napravnik und unter seiner musikalischen Leitung. Die Hauptpartien waren wie folgt besetzt: Jeanne d'Arc – M. D. Kamenskaja³⁰; König Karl VII. – M. D. Vasil'ev (3)³¹; Agnes Sorel – V. I. Raab³²; Dunois – F.

²⁹ Die Sopranistin Marija A. Makarova (1851-1903) wirkte 1844-1877 an der Oper in Kiev, 1879-1882 am Petersburger Mariinskij teatr und 1882-1887 (?) am Moskauer Bol'soj teatr.

³⁰ Die Mezzosopranistin Marija D. Kamenskaja (1854-1925) wirkte 1874-1886 und 1894-1906 am Petersburger Mariinskij teatr und war die erste Interpretin der Johanna und der Martha (in Čajkovskijs letzter Oper *Iolanta*). Čajkovskij widmete ihr die Romanze op. 25 Nr. 3 (Mignons Lied).

³¹ Der Tonor Mihail D. Vasil'ev (1850-1897), "Vasil'ev 3", wirkte 1880-1897 am Petersburger Mariinskij teatr und war der erste Interpret der Partien Karls VII. und des Fürsten Jurij (in *Čarodejka*).

I. Stravinskij³³; Lionel – I. P. Prjanišnikov³⁴; Erzbischof (Kardinal) – V. Ja. Majboroda³⁵; Raimond – F. F. Sokolov³⁶; Thibaut d'Arc – M. M. Korjakin³⁷.

Drei Tage nach der Uraufführung, am 16. / 28. Februar 1881, schrieb Čajkovskij Frau fon-Mekk aus Wien: "Einen schweren Tag erlebte ich am 13. Schon von früh an begann ich mich aufzuregen und von Angst zerrissen zu werden, aber gegen Abend war ich einfach niedergedrückt von einem schweren Gefühl der Erregung und Ruhelosigkeit. Aber vom ersten Akt an war der Erfolg der Oper entschieden. Frau Kamenskaja sang die ganze Szene mit den Engeln wunderbar, und mich rief man nach dem ersten Akt achtmal heraus. Auch der zweite Akt gefiel sehr. Das erste Bild des dritten [Akts] rief einen Sturm von Beifallsbekundungen hervor. Erheblich weniger Erfolg hatte das zweite Bild; der Marsch und überhaupt diese ganze Szene waren so erbärmlich, schmutzig und jämmerlich ausgestattet, daß gar nichts anderes zu erwarten war. Dafür gefiel der vierte Akt wieder sehr. Insgesamt wurde ich 24 mal herausgerufen. Frau Kamenskaja war hervorragend; sie spielte auch ausgezeichnet, was früher bei ihr nicht der Fall war. Von den übrigen war Prjanišnikov [als Lionel] bei weitem der beste. Danach verbrachte ich eine schlaflose Nacht und fuhr am nächsten Tag morgens weg" (ČPSS X, S. 32 f.).

Orleanskaja deva ist die erste Oper Čajkovskijs, die außerhalb Rußlands aufgeführt wird: Die Premiere der Inszenierung der "Panna Orleanska" am Prager Nationaltheater findet am 16. / 28. Juli 1882 unter der Leitung von Adolf Cech statt, mit I. Reichova in der Titelpartie, V. Soukup als König Karl VII und I. Lev als Lionel.³⁸

Umarbeitung der Titelpartie für Mezzosopran und weitere Änderungen

Mitte September 1882 bittet die Direktion der Petersburger Theater Čajkovskij, die Partie der Johanna für Mezzosopran umzuarbeiten. Da er zunächst glaubt, es genüge, nur einige Transpositionen vorzunehmen, wendet sich der Komponist an Napravnik mit der Bitte, er möge diese Änderungen vornehmen (Brief vom 21. September, ČPSS XI, S. 224 f.). Aber nach detaillierten, von Napravnik vorgetragenen Erwägungen überzeugt sich Čajkovskij davon, daß kompliziertere Eingriffe nötig sind, wie er seinem Bruder Modest am 1. Oktober 1882 aus Kamenka berichtet: "Heute bekam ich einen Brief von Napravnik, aus dem hervorgeht, daß ich eine ganze Menge umorchestrieren muß, etwas sogar leicht umkomponieren; mit einem Wort, es gibt viel zu tun mit dieser Umarbeitung" (ČPSS XI, S. 237). Doch dazu reichen ihm offenbar sechs Tage; denn am 7. Oktober 1882 schreibt er Napravnik:

³² Die Sopranistin Vil'gel'mina (Wilhelmine) I. Raab (1848-1917) wirkte seit 1872 an der Petersburger Oper und 1884-1917 als Professorin am Petersburger Konservatorium. Sie war die erste Natal'ja (*Opričnik*), Oksana (*Kuznec Vakula*) und Agnes. Čajkovskij widmete ihr seine Romanze op. 25 Nr. 4 (Der Kanarienvogel).

³³ Der Baß Fedor I. Stravinskij (1843-1902, Vater von Igor' F. Stravinskij) wirkte 1874-1876 an der Oper in Kiev und 1876-1902 in St. Petersburg. Er war dort der erste Interpret folgender Partien in Opern Čajkovskijs: Svetlejščij (Durchlaucht) (*Kuznec Vakula*), Dunois, Orlik (*Mazepa*), Mamyrov (*Čarodejka*) – und Vjaz'minskij (*Opričnik*) in Kiev.

³⁴ Der Bariton und Regisseur Ippolit P. Prjanišnikov (1847-1921) wirkte 1878-1886 in St. Petersburg und leitete 1889-1892 eine Operngenosenschaft, an der Čajkovskij Anteil nahm (Čajkovskij leitete drei Opernaufführungen dieser Genossenschaft in Moskau; siehe Daten in Mitteilungen 7, 2000, S. 79). Prjanišnikov schrieb 1896 Erinnerungen an Čajkovskij; deutsch in: Tschairowsky aus der Nähe, S. 148-152.

³⁵ Der Baß Vladimir Ja. Majboroda (1854-1917) wirkte 1880-1906 am Petersburger Mariinskij teatr.

³⁶ Der Tenor Fedor F. Sokolov (geb. 1849) wirkte 1880-1883 in St. Petersburg und später am Moskauer Bol'šoj teatr.

³⁷ Der Bassist Mihail M. Korjakin (1850-1897) wirkte 1878-1897 in Petersburg und war der erste Darsteller des Thibaut d'Arc und des Kičiga (*Čarodejka*).

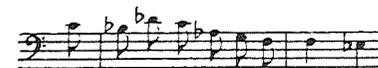
³⁸ Vgl. Milan Kuna, *Čajkovskij a Praha*, [Prag.] Editio Supraphon (1980). Abbildung des Plakats: S. 26.

"Ich schicke heute die Änderungen ab, die ich gemäß Ihren Hinweisen in der 'Jungfrau von Orleans' vorgenommen habe. Es sind insgesamt vier, und bezeichnet sind sie mit den Buchstaben A, B, V und G³⁹.

A) Das Finale des ersten Akts habe ich folgendermaßen geändert. Nach dem ersten Chor der Engel habe ich im Orchester eine Modulation nach Des-Dur gemacht; den zweiten Chor der Engel habe ich in der früheren Tonart belassen, aber am Ende wird der Chor mit Johanna zusammen das Gleiche singen wie vorher, aber in Des-Dur. Die Orchestrierung habe ich geändert, d. h. ich habe sie bescheidener gemacht, damit der Chor stärker herauskommt. Die Klavierfassung [= den Klavierauszug] dieser ganzen Änderung habe ich auf besondere Blätter geschrieben, die sich ebendort befinden.

B) Die Erzählung der Johanna habe ich gekürzt, fast ohne etwas zu ändern; man muß nur vier neue Takte in die Partitur und in die Stimmen eintragen.

V) Im ersten Duett habe ich das Allegro moderato nach d-Moll transponiert, aber die darauf folgende Episode des Baritons



habe ich in der jetzigen Tonart gelassen; danach wieder d-Moll.

G) Das zweite Duett habe ich um einen ganzen Ton tiefer transponiert, aber der Chor der Engel singt wieder in derselben Tonart [wie zuvor]. Nach diesem Chor habe ich das ganze Allegro weggelassen und bin direkt zum Chor der Briten übergegangen, wobei die Trompeten, die auf der Bühne spielen, eine Änderung im letzten Takt erfuhren. Da ich mich entsann, daß es bei der Aufführung eine Schwierigkeit gab, weil während des Kampfes zuviel Musik zu hören war, habe ich diese Stelle anders, kürzer gefaßt.

All diese Änderungen habe ich in Partitur geschrieben; den Klavierauszug zur Änderung A habe ich separat geschrieben; für die übrigen [Änderungen] habe ich ihn in der Partitur geschrieben [d. h. jeweils auf den unteren, frei gebliebenen Systemen der Partiturseiten]. Ich habe genau darauf hingewiesen, wo und wie die Änderungen beginnen und enden. In den Gesangspartien habe ich mit Ausnahme der Transpositionen keine einzige Note geändert, um die Solisten und Choristen nicht mit Umlernen zu belasten. Ja, sogar Transpositionen habe ich vermieden, mit Ausnahme der Partie der Johanna. Wenn es möglich ist, möchte ich sehr gern, daß das Duett Thibaut - Raimond im dritten Akt wiederhergestellt wird⁴⁰" (ČPSS XI, S. 240).

Nach der Spielzeit 1882/83 wurde 'Die Jungfrau von Orleans' in dieser Fassung im Mariinskij teatr nicht mehr gegeben; sie hat sich in St. Petersburg also lediglich drei Spielzeiten lang gehalten. Nur der erste Akt wurde in einem gemischten Programm am 20. Dezember 1896 aufgeführt, mit N. A. Fride als Johanna, und erneut am 7. Dezember 1907, und zwar als Abschiedsbeneiz für N. A. Fride.

Aufführungen in Tiflis (1886) und Moskau (1899)

Am 10. Dezember 1886 wurde 'Die Jungfrau von Orleans' in Tiflis aufgeführt, mit der Petersburger Johanna M. D. Kamenskaja in der Titelpartie und unter Leitung von Mihail M. Ippolitov-Ivanov⁴¹. Die übrigen Hauptpartien waren wie folgt besetzt: König Karl VII. – E. K. Rjadnov; Agnes Sorel – E. Ju. Cezar-Insarova; Dunois – L. P. Petrov; Lionel – L. G. Jakovlev; Thibaut d'Arc – A. M. Puzanov.

³⁹ Das heißt: mit den ersten vier Buchstaben des russisch-kyrillischen Alphabets A, B, V und G.

⁴⁰ Das heißt: es war bei der Uraufführung gestrichen worden.

⁴¹ Der Komponist und Dirigent Mihail M. Ippolitov-Ivanov (1859-1935) lebte 1882-1893 in Tiflis, wo er der dortigen Abteilung der Kaiserlichen Russischen Musikgesellschaft und ihrer Musikschule vorstand. Čajkovskij lernte ihn bei seinem Aufenthalt in Tiflis (sein Bruder Anatolij war dort Prokuror des Obergerichtshofs) im März und April 1886 persönlich kennen und freundete sich mit ihm an. 1893 wurde Ippolitov-Ivanov Professor am Moskauer Konservatorium, 1906-1922 war er dessen Direktor und 1910-1930 Präsident der Gesellschaft der Freunde des GDMČ.

In Moskau wurde die Oper zu Čajkovskijs Lebzeit nicht aufgeführt. Die Moskauer Erstaufführung fand auch nicht im Bol'soj teatr statt, sondern, am 3. Februar 1899, im Solodovnikov-Theater, veranstaltet von der Gesellschaft der russischen privaten Oper. Dirigent war, wie in Tiflis, Mihail M. Ippolitov-Ivanov. Die Hauptpartien waren wie folgt besetzt: Jeanne d'Arc – E. Ja. Cvetkaja; König Karl VII. – V. P. Škafer; Agnes Sorel – A. A. Stavickaja; Dunois – P. S. Olenin; Lionel – I. P. Prjanišnikov (der Lionel der Petersburger Uraufführung).

Originalausgaben, erhaltene Quellen, Edition in ČPSS

Der Klavierauszug der Oper erschien bei P. I. Jurgenson in Moskau im August 1880 (mit der Plattennummer 3958), und zwar zunächst nur mit russischem Text, dann in einer weiteren Auflage mit zusätzlicher deutscher Textunterlegung (dazu hatte man bei der Herstellung der ersten Ausgabe absichtlich genügend Platz zwischen den Systemen gelassen), mit dem Rollenamen "Kardinal" statt "Erzbischof" und mit Änderungen im Duett König - Dunois (Nr. 12) und im Finalensemble des 3. Akts (Nr. 20). In der dritten Ausgabe des Klavierauszugs von 1884 wurden zwei kleine Änderungen in der Introduction und eine in Nr. 15 eingearbeitet.

Die Partitur erschien erst postum, im Jahre 1902.

Alle größeren Umarbeitungen der Nummern 8, 17, 21 und 22 in der späteren Fassung wurden vom Verlag Jurgenson nur in der Partitur veröffentlicht, nicht als Klavierauszug.

Folgende Quellen sind erhalten geblieben:

- Autograph Entwurf des IV. Akts (Bilder 5 und 6 der Oper): GDMČ a¹ Nr. 11-12.
- Autograph Entwurf zum Tanz der Narren (Finale): GDMČ a¹ Nr. 224.
- Autographes Szenarium der Oper (1. Fassung) im Brief an N. F. fon-Mekk vom 10. / 22. Januar 1879: GDMČ a³ Nr. 501 (deutsche Fassung siehe oben).
- Autographes Szenarium der Oper (2. Fassung) im Brief an M. I. Čajkovskij, 20. Januar / 1. Februar 1879: GDMČ a³ Nr. 1530 (deutsche Fassung siehe oben).
- Autograph Text zur Partie des Königs im Brief an M. I. Čajkovskij vom 10. / 22. Januar 1879: GDMČ a³ Nr. 1529 (ČPSS VIII, S. 39).
- Autographe Randbemerkungen in der Ausgabe *Stihotvorenija V. Žukovskogo* (Dichtungen von V. Žukovskij), 6. Ausgabe, Band II, St. Petersburg 1869), und zwar im Text des II. und III. Akts der "Jungfrau von Orleans": Bibliothek Čajkovskijs, GDMČ d¹ Nr. 282.
- Autographes Libretto: CMMK f. 88 Nr. 42.
- Autographe Partitur im CMMK ("Glinka-Museum"), Moskau, f. 88 Nr. 39 a und b, zwei Bände, 623 Seiten in Hochformat, 38 x 40,5 cm. Beigefügt: Neufassung eines Teils der Partitur des II. Akts und Teile des gedruckten Klavierauszugs mit Änderungen (S. 167-172 und 371-406).
- Autograph Klavierauszug der Introduction sowie des dritten und vierten Akts, ebenda.
- Autograph Klavierauszug der Introduction: sechs Blätter; der Rest abschriftlich mit Ergänzungen und Anmerkungen des Komponisten: CMMK f. 88 Nr. 40.
- Autograph Klavierauszug der Arie der Johanna "Vy, sonmy angelov", nicht beendet: CMMK f. 88 Nr. 41.
- Klavierauszug des ersten und zweiten Akts von Ju. Messer mit zahlreichen Korrekturen und Eintragungen von Čajkovskijs Hand, ebenda.
- Gedruckter Klavierauszug, P. I. Jurgenson, zuerst Moskau 1880, in drei voneinander abweichenden Ausgaben (siehe oben).
- Gedruckte Partitur, P. I. Jurgenson, Moskau 1902. In dem Exemplar, das in der Bibliothek des Petersburger Mariinskij teatr erhalten ist, sind handschriftlich einige Änderungen der Uraufführung eingetragen. Die Übertragung der Hauptmelodie aus der Partie der Johanna in die Partie der Agnes im Finale des 3. Akts (Nr. 20) ist nicht vollständig eingetragen worden; sie beginnt mit Takt 195 (mit Auftakt) und endet mit Takt 223.

• NB. Die Änderungen, die Čajkovskij vor der Uraufführung in die Gesangspartien eingetragen hat (siehe oben seinen Brief an È. F. Napravnik vom 11. Dezember 1880), sind im Napravnik-Archiv in St. Petersburg nicht erhalten geblieben.

In ČPSS 5 (Partitur) und 37 (Klavierauszug) werden beide Fassungen der Oper im Haupttext wiedergegeben, und zwar so miteinander verschränkt, daß man beide Fassungen (diejenige für Sopran und diejenige für Mezzosopran) fortlaufend lesen kann, wenn man jeweils die betreffenden Seiten für die eine oder andere Lage überschlägt. Die Änderungen und Kürzungen, die Čajkovskij in den Nummern 12, 15 und 20 vorgenommen hat, werden jeweils im Anhang mitgeteilt. Substantielle Abweichungen des Klavierauszugs von der Partitur werden in den Anmerkungen des Klavierauszugs erwähnt.

Oper *Mazepa* (1881-1883)

Band 6 a und b (Partitur) und Band 38 (Klavierauszug)
hg. von V. D. Vasil'ev, Moskau 1969 (Band 6) und 1968 (Band 38)

Entstehung des Werkes: Konzept
August 1881 bis Mitte September 1882

Čajkovskij war nicht der erste russische Komponist, den Puškins Poem *Poltava* (erschienen 1829) als Opernstoff reizte⁴²; Karl Ju. Davydov⁴³ hatte mit der Vertonung eines Librettos von Viktor P. Burenin⁴⁴ begonnen, sie aber nicht abschließen können. Am 5. Mai 1881 schreibt ihm Čajkovskij: "Ich habe eine ziemlich heikle und peinliche Bitte an Dich [...] Ich weiß, daß Du vor etwa fünf Jahren eine Oper auf das Sujet 'Poltava' von Puškin geschrieben hast. Das Direktorat des Konservatoriums hinderte Dich daran, die Oper zu Ende zu führen [...] Hast Du die Absicht, die Oper später abzuschließen? Ist Dir Dein Sujet infolge der langen Unterbrechung nicht gleichgültig geworden, und würdest Du nicht unter veränderten Umständen lieber an etwas anderes gehen? Mit einem Wort: brauchst Du das Libretto Deiner Oper noch, das, soweit ich mich entsinne, von einem begabten Literaten geschrieben wurde? Wenn das nicht der Fall ist, dann besteht meine Bitte darin, daß Du mir dieses Libretto überläßt. Ich beginne in mir den unruhigen Wunsch zu verspüren, wieder an eine Oper zu gehen, und das Sujet 'Poltava' reizt mich sehr" (ČPSS X, S. 95 f.). Fünf Tage später, am 10. Mai 1881 antwortet Davydov und schickt ihm das Libretto: "Ich freue mich, daß das Sujet, von dem ich einmal begeistert war, sich jetzt in den Händen eines so genialen Künstlers befindet, wie Du es bist" (nach DiG, S. 255).

⁴² "Čajkovskij war von der Gestalt Mazepas bereits in seiner Kindheit gefesselt worden. Während seine Mutter den Direktor der Rechtsschule in Petersburg aufsuchte, begab er sich in das Häuschen Peters des Großen, in dem sich ein Museum befand. Mit leidenschaftlichem Interesse, von phantastischen Vorstellungen beflügelt, sah er sich Mazepas Kleider und Säbel an und las ein eigenhändig von Peter dem Großen geschriebenes Manifest über den Verrat des Hetmans und seinen Übergang zu den Schweden. Čajkovskij fesselte jedoch weniger der mißglückte Aufstand des Kosakenhetmans gegen den Zaren; es drängte ihn vor allem dazu, Mazepas Liebe zu der jungen Marija Kočubej in seiner Oper darzustellen.

Marija liebt Mazepa, der um ihre Hand anhält. Als Kočubej von der Liebe seiner jungen Tochter zu dem grauhaarigen, alternden Mann erfährt, wirft er ihn hinaus. Marija entflieht und folgt Mazepa. Um sich zu rächen, verrät Kočubej Mazepas rebellische Pläne dem Zaren. Peter I. aber, von der Treue seines Hetmans überzeugt, schenkt Kočubej keinen Glauben und liefert den Denunzianten Mazepa aus, der ihn hinrichten läßt. Marija wird vor Kummer wahnsinnig und stürzt sich in den Fluß" (Kommentar in: *Teure Freundin*, S. 402).

⁴³ 1838-1889, Violoncellist, Komponist und Dirigent; 1863-1886 Professor am Petersburger Konservatorium; 1876-1886 dessen Direktor; führte als Dirigent und Quartettspieler Werke Čajkovskijs auf; dieser widmete ihm sein *Capriccio italien* op. 45 (1880).

⁴⁴ 1841-1926; der Dramatiker und Kritiker war Mitarbeiter der Zeitung *Novoe vremja*.

Im Sommer 1881 macht sich Čajkovskij an die Arbeit, die mühsamer wird, als er gedacht hatte. Am 25. August 1881 schreibt er Sergej I. Taneev: "Ich dachte, ich könnte an eine Oper gehen; ich habe ein ordentliches Libretto in Händen und habe in Mußestunden schon vier Nummern komponiert. Aber sie sind mir alle zuwider, und ich fühle, daß meine Willensanstrengungen nur für vier Nummern reichten" (ČPSS X, S. 204).

Die Arbeit an der neuen Oper geht langsam voran. In einem Brief vom 1. / 13. Dezember 1881 aus Rom an Nadežda F. fon-Mekk heißt es: "Ich habe mich gleich nach der Ankunft⁴⁵ ans Werk gemacht. Ich weiß nicht, was daraus werden wird, aber ich habe mit der Musik zur Szene Marija und Mazepa aus Puškins 'Poltava' begonnen. Wenn sie mich mitreißen, dann kann es sein, daß ich auch eine ganze Oper auf dieses Sujet schreibe" (ČPSS X, S. 283). Doch fünf Tage später schreibt er derselben Adressatin: "Mir scheint, daß ich trotz der zurückgekehrten Lust, täglich auch der Arbeit einige Stunden zu widmen, hier nicht viel schreiben werde. Übrigens, warum viel? Man muß gut schreiben, und ich hoffe, daß das auch so sein wird."

Im Winter 1881/82 widmet Čajkovskij, der vor allem mit der Komposition des Klaviertrios op. 50 zum Andenken an Nikolaj G. Rubištejn und der *Vsnoščnaja* op. 52 beschäftigt ist, der neuen Oper nur wenig Aufmerksamkeit. Doch finden sich in seiner Korrespondenz mit seinem Buder Modest vom Mai 1882 an wieder Hinweise auf den Fortgang der Arbeit:

• 15. Mai 1882: "Ich arbeite gewissenhaft, aber ich begeistere mich nicht und empfinde nicht den zwanzigsten Teil der Begeisterung und Liebe für mein zur Welt kommendes Kind, wie ich sie früher empfand, besonders in bezug auf einige Kinder⁴⁶" (ČPSS XI, S. 120).

• 21. Mai 1882: "Moden'ka, ich schreibe an der Oper, wenigstens an einigen Szenen des 'Mazepa', denen, die mich auch nur irgendwie etwas fesseln. Ich schreibe mit Mühe, ja, um die Wahrheit zu sagen, hier kann man nicht ein solch ernstes Werk schreiben wie eine Oper es ist [...] Aber Einiges ist ganz ordentlich geworden" (ČPSS XI, S. 126).

Als Frau fon-Mekk sich positiv über seine Wahl des Sujets *Mazepa* äußert und ihn bittet, ihr Näheres über seine Arbeit zu sagen, schreibt ihr Čajkovskij am 29. Mai 1882: "Wirklich, meine liebe Freundin, einer meiner Briefe, nämlich der, in dem ich Ihnen von der Wahl 'Mazepas' als Opernstoff berichtete, ist verlorengegangen. Sie fragen mich, meine Teure, warum ich gerade dieses Sujet gewählt habe? Das kam so. Noch vor einem Jahr schickte mir K. Ju. Davydov (der Direktor des Petersburger Konservatoriums) das Libretto 'Mazepa', das Burenin aus Puškins Poem 'Poltava' umgearbeitet hatte. Mir gefiel es damals wenig, und obwohl ich versuchte, irgendwelche Szenen in Musik zu setzen, wollte die Sache nicht gelingen; ich blieb dem Sujet gegenüber kalt und hörte schließlich auf, auch nur noch daran zu denken. Im Laufe der Jahre wollte ich oft ein anderes Sujet für eine Oper finden, aber vergeblich; indessen wollte ich mich unbedingt an eine Oper machen; und da, eines schönen Tages, las ich das Libretto wieder, las Puškins Poem wieder, war berührt von einigen schönen Szenen und Versen und begann mit der Szene zwischen Marija und Mazepa, die unverändert aus dem Poem ins Libretto übernommen worden war. Obwohl ich bis jetzt nicht einmal einen solchen tiefen Genuß als Komponist verspürt habe, wie ihn mir zum Beispiel 'Evgenij Oegin' verursachte, als ich ihn schrieb, obwohl überhaupt die Komposition langsam vorangeht und ich keine besondere Zuneigung zu meinen handelnden Personen habe – ich schreibe, weil ich jetzt schon einmal angefangen habe und weil ich obendrein erkenne, daß irgendetwas mir doch gelungen ist" (ČPSS XI, S. 135 f.).

Von Juni 1882 an scheint die Arbeit an *Mazepa* zügiger voranzugehen, wie aus Čajkovskijs Briefen an Nadežda F. fon-Mekk hervorgeht, auch wenn ihm, wie sein Brief an seinen früheren Schüler, den Komponisten Sergej I. Taneev zeigt, die "frühere Leichtigkeit" des Komponierens verlorengegangen sei:

⁴⁵ Čajkovskij schreibt aus Rom; über Kamenka, Kiev, Wien, Venedig und Florenz war er nach Rom gereist, wo er am 20. November / 2. Dezember 1881 eingetroffen war.

⁴⁶ Wie zum Beispiel die Lyrischen Szenen *Evgenij Oegin*.

• 30. Juni 1882, an N. F. fon-Mekk: "Ich arbeite mit viel Eifer und gewissenhaft. Nach und nach erwachte in mir zwar keine feurige Begeisterung für mein Sujet, doch wenigstens ein warmherziges Verhältnis zu den Personen der Handlung. Wie eine Mutter, die ihr Kind um so mehr liebt, je mehr Sorgen, Unruhe und Aufregung es ihr gemacht hat, so empfinde ich jetzt schon eine väterliche Zärtlichkeit zu meinem neuen musikalischen Kind, das mir so oft schwere Momente der Enttäuschung an mir selbst verursacht und mich fast zur Verzweiflung getrieben hat, jetzt aber trotz alledem schon ordentlich und gesund heranwächst" (ČPSS XI, S. 158 f.).

• 5. Juli 1882, an N. F. fon-Mekk: "In dieser Woche hoffe ich den zweiten Akt der Oper im Konzept zu vollenden; dann bleibt noch ein ganz großer Akt in drei Bildern zu schreiben⁴⁷. Ich hoffe, diese Arbeit zum Beginn des Herbstes abzuschließen, und dann [...] will ich an die Instrumentierung gehen" (ČPSS XI, S. 160).

• 13. Juli 1882, an N. F. fon-Mekk: "Heute habe ich das zweite Drittel der Oper vollendet, d. h. einen [= den zweiten] von den drei Akten" (ČPSS XI, S. 160).

• 29. Juli 1882, an S. I. Taneev: "[...] ich habe begonnen, ein wenig weiter an der Musik zum Libretto von 'Mazepa' zu schreiben [...] Ich schreibe bei weitem nicht mehr mit der früheren Leichtigkeit, langsam, mit Vorsicht, ohne Entzücken und Begeisterung. Ich weiß nicht, was aus all dem werden soll" (ČPSS XI, S. 165).

• 23. August 1882, an Modest I. Čajkovskij: "[...] es ist mir schon gelungen, den Entr'acte zum zweiten Akt zu schreiben, und zwar ganz erfolgreich" (ČPSS XI, S. 176).

• 15. September 1882, an Petr I. Jurgenson: Die Komposition der Oper, also ihr Konzept, sei abgeschlossen.

Instrumentierung:

Mitte September 1882 bis 24. April 1883

Gleich nach Abschluß des Konzepts geht Čajkovskij an die Instrumentierung der Oper. Am 17. September 1882 schreibt er seinem Bruder Modest: "Ich habe die Entwürfe zur Oper vollständig beendet, habe die [sechs] Klavierstücke [op. 51]⁴⁸ beendet und bin an die Instrumentierung der Oper gegangen. Das ist schon keine Arbeit mehr, sondern ein Vergnügen" (ČPSS XI, S. 193). Und am 20. September, wieder an Modest: "Ich habe mit der Instrumentierung der Oper begonnen. Wie gut wird die Introduktion klingen (in der Mazepa und das berühmte rasende Dahinjagen auf dem Pferd dargestellt wird)" (ČPSS XI, S. 221).

Taneev gegenüber klagt Čajkovskij am 29. Oktober 1882 dagegen wieder über die neue Erfahrung der langsamen, mühevollen Arbeit: "'Mazepa' bewegt sich mit Schildkrötenschritten vorwärts, ungeachtet dessen, daß ich jeden Tag einige Stunden arbeite [...] eine Sache, die ich in früherer Zeit an einem Tag orchestriert hätte, orchestriere ich jetzt in drei oder vier Tagen. Ich dachte, es würde mir gelingen, sie in diesem Monat fertig zu bringen, aber es stellt sich heraus, daß mindestens noch fünfzehn Tage Arbeit notwendig sind" (ČPSS XI, S. 266 f.).

Im Dezember 1882 schließt Čajkovskij die Instrumentierung des ersten Akts ab und fährt nach Paris, nachdem er zuvor das Libretto der Oper an Édouard F. Napravnik, den ersten Kapellmeister des St. Petersburger Mariinskij teatr geschickt hatte, mit einem Begleitbrief vom 28. Dezember: "Lesen Sie bitte das beiliegende Libretto und geben Sie mir Nachricht, ob Sie irgendwelche Änderungen oder Kürzungen notwendig finden. Besonders bitte ich Sie, lieber Freund, Ihre Aufmerksamkeit auf den ersten Akt zu richten. Sollte man ihn nicht besser in zwei Bilder teilen? Sollte man nicht das erste Bild mit dem Abgang Mazepas schließen

⁴⁷ Die endgültige Gliederung in Akte und Bilder weicht ab: I. AKT, zwei Bilder (I: Garten hinter dem Haus Kočubejs; Nr. 1-6; 2: Gemach im Hause Kočubejs; Nr. 7 und 8). – II. AKT, drei Bilder (I: Szene im Gefängnis; Nr. 9; 2: Mazepa / Orlik, Mazepa / Marija, Marija / ihre Mutter Ljubov' Kočubej; Nr. 10-12; 3: Freies Feld, Schafott hinter einem Wall, Volkszenen, Hinrichtung Kočubejs und Iskras; Nr. 13 und 14). – III. AKT, ein Bild (Entr'acte: Sinfonisches Bild "Die Schlacht von Poltava", Nr. 15; wie Bild I des I. Akts, Garten verödet, Terrasse halb zerstört, Nacht; Andrej, Mazepa / Orlik, Szene der wahnsinnigen Marija, Marija / Mazepa, Marijas Wiegenlied für den sterbenden Andrej; Nr. 16-19).

⁴⁸ Sein op. 51 hat Čajkovskij von Ende August bis zum 10. September 1882 komponiert.

lassen? Ich erwarte Ihre Antwort mit größter Ungeduld und werde die Instrumentierung des zweiten Akts nicht vor Ihrem Brief beginnen (der erste liegt fast fertig bei mir). Adressieren Sie Ihren Brief bitte nach Paris, wo ich einige Zeit bleiben werde" (ČPSS XI, S. 302).

Doch setzt Čajkovskij die Arbeit an der Instrumentierung in Paris fort, noch bevor Napravniks Antwort eingeht. Am 11. / 23. Januar 1883 berichtet er Nadežda F. fon-Mekk: "Meine Arbeit geht sehr gut voran, und fast ist schon die ganze Hälfte des [dritten] Akts orchestriert" (ČPSS XII, S. 26). Auf Napravniks Brief mit einer positiven Reaktion auf das Libretto von *Mazepa* und einer Reihe von Ratschlägen antwortet der Komponist am 14. / 26. Januar 1883: "Die Aufteilung des ersten Akts in [zwei] Bilder werde ich vornehmen" (ČPSS XII, S. 29 f.).⁴⁹

Am 12. / 24. April 1883 beendet Čajkovskij die Partitur der gesamten Oper in Paris, wie er am Ende der Partitur vermerkt.

Klavierauszug und Verlegerhonorar

Am 16. / 28. April 1883 schreibt Čajkovskij seinem Bruder Modest, die Partitur des *Mazepa* sei beendet, er mache sich jetzt an den Klavierauszug (ČPSS XII, S. 125). Und am 28. April / 10. Mai kündigt er seinem Verleger Jurgenson an:

"Morgen, am 29., schicke ich Dir in großer Eile folgende Teile des 'Mazepa':

1) Die Umarbeitung des Schlusses von Nr. 7 und des Beginns von Nr. 8 des ersten Akts, mit einem Wort, die Stelle, wo ich diesen ersten Akt in zwei Bilder geteilt habe⁵⁰. Die Umarbeitung ist nicht groß: Insgesamt sind nur einige Takte verändert. Diese Änderungen muß man in den Klavierauszug übertragen, und zu diesem Zweck habe ich ein besonderes kleines Blatt geschrieben, das in die angeklebte Stelle, die in der Partitur liegt, eingelegt ist.

2) Das Libretto der Oper 'Mazepa' in der Form, in der es gedruckt werden soll.

3) Den ganzen zweiten Akt, der in drei Bilder geteilt ist. Die Klavierbearbeitung [der Klavierauszug] ist in derselben Partitur unten [= jeweils unten auf dazu frei gelassenen Systemen der autographen Partitur] geschrieben. Aber für das dritte Bild fand sich kein Platz [in der Partitur], und sie, d. h. die Bearbeitung [= der Klavierauszug], ist separat geschrieben, wobei die vokalen Partien nicht eingetragen sind, sondern nur Platz für sie gelassen ist. Auf diese Weise ist jetzt meine gesamte Oper 'Mazepa' fertig und befindet sich ganz in Deinen Händen. Zwei Jahre habe ich über ihr gegessen, und sie hat mich viel Mühsal gekostet. Ihr weiteres Schicksal übertrage ich Dir" (ČPSS XII, S. 146)⁵¹.

Jurgenson läßt unverzüglich den Klavierauszug stechen, im Sommer 1883 liest Čajkovskij die Korrekturen. Nikolaj G. Konradi schreibt er am 22. Juni: "Ich arbeite jetzt wieder sehr viel, und zwar an den Korrekturen [des Klavierauszugs] meiner Oper 'Mazepa', die jetzt im Druck ist. Es gibt nichts Langweiligeres als Korrekturen" (ČPSS XII, S. 180). Ende Juli sind die Korrekturen abgeschlossen, am 27. Juli 1883 wird die Ausgabe durch die Zensur freigegeben, im August kann der Klavierauszug erscheinen.

Als Verlagshonorar, das heißt, für die Verlagsrechte an der Oper, hatte Jurgenson Čajkovskij nur eintausend Rubel angeboten. Seinem Ärger und seiner Enttäuschung macht der Komponist in einem Brief an Jurgenson vom 28. Juli 1883 Luft: "Erst wollte ich abwarten, bis mein Unwillen und meine Aufregung sich gelegt haben würden, und Dir erst aus Kamenka schreiben, was ich Dir gleich sagen werde. Doch erweist sich meine Nervosität von einer solchen Niederträchtigkeit, daß ich nicht im Stande bin irgend etwas zu tun, solange wir uns nicht ausgesprochen haben. Es handelt sich um die 'Abrechnung', welche Du mir bei unserem

⁴⁹ Vgl. auch Ě. F. Napravnik, *Avtobiografičeskie tvorčeskie materialy, dokumenty, pis'ma* (Autobiographische Materialien der künstlerischen Tätigkeit, Dokumente, Briefe), Leningrad 1959, S. 126.

⁵⁰ In den vorliegenden Ausgaben der Oper (ČPSS 6 und 38, aber auch im russisch-deutschen Klavierauszug bei D. Rahter, Hamburg und London o. J., Elite Edition Nr. 616) erfolgt die Teilung tatsächlich zwischen Nr. "6" und "7". (Vielleicht ergibt sich die Nummernifferenz daraus, daß Čajkovskij die Ouvertüre bzw. "Introduktion" als Nr. 1 mizählt, während sie in den Ausgaben nicht numeriert wird.)

⁵¹ Die in Čajkovskijs Brief nicht genannten Teile der Oper hatte Čajkovskij seinem Verleger offenbar schon früher geschickt.

letzten Zusammensein übergabst. Du weißt, ich habe nie mit Dir über die Honorare, die Du festsetztest, gestritten; es war aber auch keine Veranlassung zum Streit, denn Du hattest mich nicht nur nie benachteiligt, sondern mir nach meinem Ermessen stets zu viel gezahlt. Jetzt hat sich aber gerade das Gegenteil ereignet; das Honorar, das Du mir für die Oper 'Mazepa' anrechnet, entspricht zu wenig der Gerechtigkeit, so daß ich es nicht ohne Protest lassen kann. Wenn ich nicht irre, habe ich sogar für die 'Jungfrau von Orleans' mehr als 1000 Rbl. von Dir erhalten. Nehmen wir aber an, daß es dieselben 1000 Rbl. waren; seither sind doch vier Jahre verflossen! Wie kommt es, daß ich in dieser Zeit nicht um einen Groschen im Wert gestiegen bin? Dazu hatte ich damals den Klavierauszug nicht selber gemacht, vielmehr wurde er von Kotek und Messer (um 100 Rbl. pro Akt) angefertigt⁵²; auch alle drei Korrekturen sind nicht von mir gemacht worden. Als Du die 'Jungfrau' in Stich gabst⁵³, stand ihre Aufführung noch sehr in Frage; ihr Schicksal war noch ungewiß. Jetzt, da beide Residenzen [Petersburg und Moskau] sich um Partitur, Klavierauszüge und Stimmen des 'Mazepa' bewerben – gibst Du mir nur 1000 Rbl. für eine Oper, der ich zwei Jahre und drei Monate angestrengtester Arbeit geopfert habe! Das ist ebenso übertrieben wenig, wie das Honorar für die Kantate⁵⁴ übertrieben groß und unnatürlich üppig ist. Für die letztere will ich von Dir keine Kopejka haben. Sie ist eine Gelegenheitskomposition, hat weniger als zwanzig Arbeitstage erfordert, sieht gar keiner Zukunft entgegen, und ihre Drucklegung ist mir durchaus nicht erwünscht. Eine andere Sache ist 'Mazepa'. Es ist allerdings möglich, daß diese Oper auf die beiden Hauptstadtbühnen beschränkt bleiben und nicht weiter gehen wird; auch ist es möglich, daß der Erfolg nicht sehr groß sein oder überhaupt fehlen wird; aber auch das Umgekehrte ist möglich. Wer kann das wissen? Wie dem auch sei, es ist lächerlich und merkwürdig, daß Du eine Oper, für welche irgend ein Büttner oder Bernard⁵⁵ mit Freuden – schon allein, um Dir das Verlagsrecht zu entreißen – eine viel höhere Summe zahlen würden als die, die ich gleich nennen werde, – ebenso bewertest wie zehn lumpige Lieder von mir. Ich meine, 'Mazepa' enthält Hunderte von Liedern, außerdem ein ganzes Sinfonisches Poem⁵⁶ und noch ein anderes sinfonisches Stück⁵⁷ nicht ohne Zukunft, so daß er – logisch gedacht – mir mindestens zehn Mal so viel Mammon einbringen müßte wie zehn Lieder oder zehn schlechte Klavierstücke. Andererseits sind mir die Schwierigkeiten des Absatzes großer Werke im Vergleich mit kleinen sehr wohl bekannt, darum glaube ich die Gerechtigkeit nicht zu verletzen, wenn ich für 'Mazepa' folgende Honoraransprüche stelle: für das Eigentumsrecht – 2000 Rbl., für den Klavierauszug (pro Akt 100 Rbl.) – 300 Rbl., für die Korrektur – 100 Rbl.; in Summa – 2400 Rbl. Für die Kantate will ich nichts haben. Ich hoffe, lieber Freund, daß Du meinem Protest in Ruhe begegnen und nach reiflicher Überlegung nichts Übertriebenes oder Habgieriges an ihm finden wirst. Angesichts der schwierigen finanziellen Lage, in der Du Dich augenblicklich befindest, will ich das Honorar gar nicht gleich haben. Die 'Abrechnung' sende ich Dir zurück, auch die Korrektur. Sie kann zum Druck gegeben werden, nur bitte ich eindringlichst, alle Fehler zu entfernen. Ich sende Dir die offizielle Benachrichtigung von dem Geschenk, als Beweis dafür, daß der Ring mein rechtmäßiges Eigentum ist⁵⁸. Bitte nicht böse sein" (ČPSS XII, S. 200 f., hier nach LebenTsch. 2, S. 238-240).

⁵² Siehe dazu die betreffenden Ausführungen und Hinweise in der Einführung zur Oper 'Die Jungfrau von Orleans', weiter oben.

⁵³ Čajkovskij meint den Klavierauszug der Oper.

⁵⁴ Čajkovskij meint die Kantate *Moskva*, die er im März 1883 für das Krönungsmahl Aleksandrs III. im Facettenpalast des Moskauer Krem! komponiert hatte. Vgl. Mitteilungen 7 (2000), S. 59 f.

⁵⁵ Čajkovskij meint die Petersburger Verlage A. Bitner bzw. Büttner (Eigentümer 1869-1890: D. Rahter; siehe den Beitrag über D. Rahters Briefwechsel mit Čajkovskij im selben Heft) und M. I. bzw. N. M. Bernard.

⁵⁶ Čajkovskij meint den Entr'acte vor dem III. Akt, das "Sinfonische Bild 'Die Schlecht von Poltava'".

⁵⁷ Wahrscheinlich ist die "Introduktion" gemeint, in der Čajkovskij nach eigener Aussage *Mazepas* wildes Dahinstürmen auf dem Pferde schildert.

⁵⁸ Čajkovskij meint das Honorar für die erwähnte Krönungskantate, für die er vom Kaiserlichen Hofministerium einen Brillantring im Wert von 1500 Rubeln erhalten hatte. Den Ring verlor er bald darauf; vgl. Mitteilungen 7 (2000), S. 59 f.

Jurgenson reagiert gleich am nächsten Tag, knapp und freundlich, gelassen und großzügig: Nie habe er sich in der Rolle eines Taxators von Čajkovskijs Kompositionen gefallen, so sei er froh darüber, wenn Čajkovskij sein Recht wahrnehme, die Höhe seiner Honorare selbst festzusetzen⁵⁹.

Vorbereitung der Moskauer Uraufführung

Daß Čajkovskijs Oper *Mazepa* im Abstand von nur drei Tagen, am 3. und 6. Februar 1884, in beiden russischen Metropolen uraufgeführt wurde, zeugt von der hervorragenden Stellung, die der Komponist inzwischen in seinem Lande errungen hat.

Am 10. August 1883 berichtet Čajkovskij Frau fon-Mekk: "Gestern war in der [Moskauer] Theaterdirektion eine Beratung über die Inszenierung des 'Mazepa' angesetzt, zu der auch ich eingeladen war. Alle versammelten sich: der Bühnenbildner, die Kapellmeister, die Regisseure, die Kostümbildner, und im Arbeitszimmer des Theaterkontrollleiters saßen wir etwa zwei Stunden und diskutierten die Details der Inszenierung. Der Eifer, das Bemühen, fast ein Enthusiasmus, mit dem diese ganze Theaterwelt meiner neuen Oper gegenübersteht, überraschen mich angenehm, versetzen mich aber gleichzeitig in Zweifel. Früher war es so, daß ich mich bemühen, bitten, unerträgliche Visiten bei den großen Theatern machen mußte, damit eine Oper angenommen und aufgeführt werden konnte. Jetzt greifen – ohne eine Avance meinerseits – beide Direktionen, die von Petersburg und die von Moskau, mit einer Art unfaßbaren Eifers nach meiner Oper" (ČPSS XII, S. 208).

Am 25. November 1883 wurde Čajkovskij zu einer Besprechung über die Bedingungen der Inszenierung des *Mazepa* auf der Bühne der Kaiserlichen Theater in das Kontor des Bol'soj teatr in Moskau eingeladen. Mitte Januar 1884 begannen die Proben für die Moskauer Uraufführung. Darüber berichtet Čajkovskij in seiner Korrespondenz:

- 14. Januar 1884, an Frau fon-Mekk: "Endlich haben die Proben zu meiner Oper begonnen: jedenfalls kommen die Künstler jeden Tag zusammen und repetieren ihre Partien. Man verspricht, in einer Woche mit den Orchesterproben zu beginnen" (ČPSS XII, S. 298).
- 16. Januar, an seinen Bruder Modest: "Die Proben zu 'Mazepa' haben gestern begonnen, und schon verbringe ich zwei Tage von 12 bis 16 Uhr im Theater und begleite. Die Sänger beherrschen ihre Partien und zeigen überhaupt einen großen Eifer" (ČPSS XII, S. 299).
- 20. Januar, an N. F. fon-Mekk: "Einstweilen bin ich mit dem Verlauf der Proben zu 'Mazepa' sehr zufrieden. Die Sänger stehen dem Werk mit außergewöhnlichem Eifer gegenüber, und mich berührt tief das begeisterte Mitgefühl einiger von ihnen, besonders der Primadonna Pavlovskaja" (ČPSS XII, S. 300).
- 24. Januar, an Modest I. Čajkovskij: "Heute wird die zweite Orchesterprobe sein. Es geht alles ganz ordentlich, und ich empfinde nicht, wie bei früheren Opern, eine quälende Enttäuschung. Aus Petersburg erhielt ich eine Einladung, unverzüglich zu den Orchesterproben zu 'Mazepa' zu kommen. Ich antwortete, das könne ich nicht, und bat, so zu verfahren, daß ich nicht überall in Rußland sein könne" (ČPSS XII, S. 303)⁶⁰.
- 27. Januar, an Frau fon-Mekk: "Von früh morgens bis abends habe ich mich mit der Oper geplagt. Zunächst mußte ich hinfahren, um die für die Oper vorbereiteten Kostüme anzusehen, dann bei einer Probe der Tänze in der Theaterschule, dann bei einer Probe im Theater dabei-zusein [...] Gestern war die erste vollständige Probe. Die [Inszenierung der] Oper beginnt in Ordnung zu kommen, obwohl sie noch weit davon entfernt ist, daß ich voll befriedigt wäre. Keinesfalls kann ich mich in irgendeiner Weise über einen Mangel an Eifer und Mitgefühl beklagen. Alle bringen der Oper Liebe und vollkommen aufrichtiges Entzücken entgegen" (ČPSS XII, S. 304).
- 28. Januar: zweite Probe des ganzen Werkes.
- 1. Februar: öffentliche Generalprobe.

⁵⁹ Brief P. I. Jurgensons an Čajkovskij, Moskau, 29. Juli 1883, ČJu 1, S. 305.

⁶⁰ Vgl. dazu auch Čajkovskijs Brief vom 22. Januar 1884 an den Dirigenten der Petersburger Erstaufführung, Édouard F. Napravnik, ČPSS XII, S. 302.

• 3. Februar, an Nadežda F. fon-Mekk: "Seit dem vorgestrigen Abend war ich nur aufgeregter und aufs Äußerste ermüdet durch die Proben. Aber seit diesem Abend empfinde ich auch einen geheimen, aber tiefen Kummer. Die Generalprobe des 'Mazepa' ging vor einem Publikum vor sich, das nicht bezahlte und das das Theater von oben bis unten füllte. Die Probe ging in musikalischer Hinsicht sehr ordentlich vonstatten, aber in szenischer sehr schlecht, d. h. die Ausstattung war nicht gut organisiert, die Entr'acte währten ewig, und bei jedem Schritt gab es ein Durcheinander. Ob das nun der Grund war oder weil einige der Künstler [wie bei Proben üblich] nur mit halber Stimme sangen – mich traf nur die außerordentliche Kälte des Publikums. Daraus schloß ich, daß die Oper keinen dauerhaften und anhaltenden Erfolg garantiert, und dieser Gedanke bedrückt mich und nagt an mir mit unwahrscheinlicher Stärke. Heute ist die Uraufführung [...] und am 6. [Februar], am Montag, wird 'Mazepa' in Petersburg gespielt. Ich kann dorthin erst zur Premiere kommen, zu den Proben schon nicht mehr; denn die letzte Probe wird morgen stattfinden. Ich bin unentschieden: soll ich, der Einladung der dortigen Künstler folgend, nach Petersburg fahren? Wenn die Oper nicht so inszeniert ist, wie ich es möchte, wenn es in musikalischer Hinsicht Fehler gibt, dann kann ich sie schon nicht mehr verbessern. Das bedeutet: Es bleibt nur, nach Petersburg – im Falle eines Erfolges – der Herausrufe wegen zu fahren, oder wegen eines neuen Schmerzes im Falle eines Mißerfolgs. Ich neige dem Gedanken zu, nicht zu fahren, aber ich habe noch nichts entschieden" (ČPSS XII, S. 305).

Uraufführung im Moskauer Bol'soj teatr: 3. Februar 1884

Am Abend des 3. Februar 1884 fand die Uraufführung der Oper im Moskauer Bol'soj teatr statt in der Inszenierung von A. I. Barcal⁶¹ und unter der musikalischen Leitung von I. K. Al'tani⁶². Die Hauptrollen waren wie folgt besetzt: Mazepa – B. B. Korsov⁶³; Kočubej – P. B. Borisov⁶⁴; Ljubov' Kočubej – A. P. Krutikova⁶⁵; Marija – É. K. Pavlovskaja⁶⁶; Andrej – D. A. Usatov⁶⁷; Orlik – O. P. Fjurer (Führer)⁶⁸; Iskra – P. N. Grigor'ev⁶⁹; betrunkenen Kosak – A. M. Dodonov⁷⁰.

⁶¹ Anton I. Barcal (1847-1927), tschechischer Tenor, 1870-1874 an der Oper in Kiev und 1878-1903 am Moskauer Bol'soj teatr, von 1883 an dessen Chefregisseur; Barcal war der erste Triquet in Čajkovskijs Oper *Evgenij Oegin* in der Inszenierung am Moskauer Bol'soj teatr.

⁶² Ippolit K. Al'tani (1846-1919), 1867-1881 Dirigent der Oper in Kiev, 1882-1906 erster Kapellmeister des Moskauer Bol'soj teatr, leitete die Uraufführungen bzw. Moskauer Erstaufführungen einer Reihe von Čajkovskijs Werken: Ouvertüre *1812*, Elegie für Streichorchester zum Gedenken an I. V. Samarin, Opern *Mazepa*, *Čarodejka*, *Pikovaja dama* und *Iolanta*, die Kiever Erstaufführung des *Opričnik* und I. I. Koteks erste Aufführung des Violinkonzerts. Im Dezember 1886 gab er Čajkovskij einige Dirigierstunden, bevor dieser im Januar 1887 die ersten Aufführungen seiner Oper *Čerevički* im Moskauer Bol'soj teatr leitete.

⁶³ Bogomir B. Korsov (1845-19120), Bariton, 1869-1881 in Petersburg und 1882-1905 am Moskauer Bol'soj teatr. In Moskau erster Vjaz'minskij (im *Opričnik*), *Mazepa*, Teufel (in den *Čerevički*) und Tomskij (in *Pikovaja dama*). Čajkovskij schrieb für ihn Einlagearien in *Mazepa* und *Opričnik* und widmete ihm die Romanzen op. 28 Nr. 5 (1875) und op. 57 Nr. 2 (1884).

⁶⁴ Pavel B. Borisov (1850-1904), Bariton, absolvierte das Petersburger Konservatorium (Schüler von Giovanni Corso), wirkte 1876-1882 in Har'kov und Kiev, Odessa und anderen russischen Städten sowie in England und Italien, 1882-1893 am Moskauer Bol'soj teatr; gab von 1894 an Gesangsunterricht in Odessa.

⁶⁵ Aleksandra P. Krutikova (1851-1919), Mezzosopran, 1872-1876 in Petersburg, 1880-1901 am Moskauer Bol'soj teatr; erste Morozova im Petersburger *Opričnik*; am Moskauer Bol'soj teatr erste Olga (*Evgenij Oegin*), Ljubov' Kočubej (*Mazepa*) und Gräfin (*Pikovaja dama*); Widmungsträgerin der Romanzen op. 25 Nr. 1 (1875) und op. 57 Nr. 6 (1884).

⁶⁶ Emilija K. Pavlovskaja, geb. Berman (1853-1935), Sopran, absolvierte 1873 das Petersburger Konservatorium (Schülerin von Camille François Everardy), 1873-1874 im Ausland (u. a. in Italien), 1876-1883 an den Opern von Kiev, Odessa, Tiflis und Har'kov, 1883-1884 und 1888-1889 am Moskauer Bol'soj teatr sowie 1884-1888 am Mariinskij teatr in Petersburg. Čajkovskij schätzte die Künstlerin sehr, vor allem als Tatjana im *Evgenij Oegin* und als Marija in *Mazepa*. Die Pavlovskaja war auch die erste Kuma in *Čarodejka*. Čajkovskij widmete ihr die Romanze op. 57 Nr. 3 (1884).

⁶⁷ Dmitrij A. Usatov (1847-1913), Tenor, 1880-1889 am Moskauer Bol'soj teatr, erster Vakula (*Čerevički*) und Lenskij (*Evgenij Oegin*). Čajkovskij widmete ihm die Romanze op. 57 Nr. 5 (1884).

Auf Bitten von Bogumir B. Korsov, für ihn eine zusätzliche Arie zu schreiben, hatte Čajkovskij – vermutlich Ende November 1883 – ein Arioso für Mazepa komponiert – "Ich werde die Bosheit mit dem Lärm der Hinrichtung bezwingen"; es ist nicht erhalten geblieben. Diese Arie hatte Korsov nicht gefallen, denn er wünschte eine Arie, die die Liebe Mazepas für Marija ausdrückte. So schrieb Čajkovskij innerhalb weniger Tage eine neue Einlagenummer: das Arioso "O, Marija", auf einen Text von Vasilij A. Kandaurov⁷¹, das Korsov tatsächlich bei der Uraufführung sang⁷².

Der Marija der Uraufführung, Ėmilija K. Pavlovskaja, dankt Čajkovskij am 4. Februar 1884: "Ich bin durch die Aufregungen, die ich durchgestanden habe, in einen solchen Zustand geraten, daß ich mich entschlossen habe, schon heute ins Ausland zu fahren und in einer weiten Reise Erholung zu suchen. Dank Ihnen, unvergleichliche Marija, für Ihre unbeschreiblich wunderbare Ausführung der Rolle. Gebe Ihnen Gott alles Glück und allen Erfolg! Nie werde ich die tiefen Eindrücke vergessen, die mir Ihr wunderbares Talent geschenkt hat" (ČPSS XII, S. 308)⁷³.

Schon auf "weiter Reise", schreibt Čajkovskij aus Berlin am 7. / 19. Februar 1884 an Nadežda F. fon-Mekk: "Unmittelbar nach der Vorstellung [= der Moskauer Uraufführung] gab es ein Abendessen, das mir die Künstler gaben und bei dem ich, trotz meiner schrecklichen Müdigkeit, bis 5 Uhr morgens bleiben mußte [...] 'Mazepa' hatte Erfolg in dem Sinn, daß den Künstlern und mir viele Ovationen dargebracht wurden. Ich will Ihnen nicht alles beschreiben, was ich an diesem Tag durchgemacht habe; ich wurde fast wahnsinnig vor Erregung und Angst [...] Sie verzeihen mir, meine Teure, daß ich einstweilen keine Einzelheiten über 'Mazepa' schreibe. Ich kann noch nicht ruhig über all das sprechen. Bei den Interpreten bin ich besonders zufrieden mit der Pavlovskaja. Das ist eine ungewöhnlich begabte und kluge Künstlerin" (ČPSS XII, S. 309).

Vorbereitung der Petersburger Premiere

Während der Vorbereitung der Petersburger Inszenierung des *Mazepa* gab es Schwierigkeiten bei der Verteilung der Rollen. In Čajkovskijs Brief an Eduard F. Napravnik vom 19. August 1883 lesen wir: "[...] ich schreibe nur einige Worte, Prjanišnikov⁷⁴ betreffend, der den Wunsch geäußert hat, daß ich ihm die Rolle des Mazepa zuteile. Im Juni habe ich der Direktion die Verteilung der Rollen geschickt und die Partie des Mazepa Mel'nikov zugeteilt; denn ich wußte damals nicht, daß Prjanišnikov dem Ensemble angehöre. Jetzt bin ich selbstverständlich mit Freuden bereit, der Direktion gegenüber zu erklären, daß ich die Partie des Mazepa Prjanišnikov überlassen möchte – statt Mel'nikov. Hielten Sie es für möglich, daß Mel'nikov in ein und derselben Oper mit Prjanišnikov singen könnte? Wenn das so ist,

dann wünschte ich nichts so sehr als daß Mel'nikov die Rolle des Kočubej übernimmt. Ich habe an die Direktion geschrieben und werde es noch einmal tun, daß ich mich überhaupt bezüglich der Verteilung der Rollen vollkommen auf Sie verlasse. Wenn sich mein Wunsch, daß Mel'nikov den Kočubej singt, als leicht erfüllbar erweise, dann würde ich Stravinskij dringend bitten, die kleine Rolle des Orlik zu übernehmen. Sie ist [zwar] klein, verlangt aber einen guten Schauspieler" (ČPSS XII, S. 215).

Einen Tag später, am 20. August 1883, schickt Čajkovskij seine Erklärung über die Verteilung der Rollen an die Direktion der kaiserlichen Theater in St. Petersburg. Aber es gibt offenbar erneut Schwierigkeiten bei der Besetzung der Partie. Am 31. August schreibt Čajkovskij Napravnik: "[...] ich stimme vielleicht zu, die Rolle des Andrej Vasil'ev⁷⁵ zuzuteilen, die Rolle der Mutter Frau Slavina⁷⁶, die Rolle des Orlik Majboroda⁷⁷ und schließlich die Rolle der Marija Frau Sionickaja⁷⁸. Aber auf keinen Fall werde ich diese letztere Rolle Frau Raab⁷⁹ übertragen [...] Die Manie, meine Opern aufzuführen, kostete es was es wolle, ist bei mir vorbei, und ich bekenne, daß ich wünschte, daß man, weil man keine Primadonna für die Partie der Marija hat und die Kräfte der anderen Sängerinnen und Sänger meinen Forderungen nicht entsprechen, die Aufführung des 'Mazepa' auf eine günstigere Zeit verschöbe" (ČPSS XII, S. 218).

Über Napravniks briefliche Reaktion berichtet der Komponist seinem Bruder Modest am 12. September 1883: "Napravnik war (unter uns) sehr gekränkt über meinen Brief und antwortete nicht ohne Spitzen; aber er sucht mich heftig zu überreden, fleht mich fast an, mich mit meiner Bitte, die Aufführung zu verschieben, nicht an die Direktion zu wenden, verspricht für die Marija irgendeine neue Sängerin, die bald debütiert, die Rolle des Orlik gibt er meinem Wunsch entsprechend Stravinskij. Ich habe seiner Bitte gemäß [der Direktion] die Verteilung der Rollen geschickt. Er schreibt, daß die Chöre schon einstudiert sind" (ČPSS XII, S. 230).

Offenbar hatte Čajkovskijs Kritik an den Petersburger Besetzungsvorschlägen für Unruhe gesorgt, die seinem Verleger nicht recht sein konnte. Diesem schreibt der Komponist am 25. September 1883: "Was 'Mazepa' betrifft, so beruhige dich; meine ganze Laune und Bosheit bestand darin, daß ich Frau Raab nicht wollte; alle anderen Gründe, warum ich die Aufführung der Oper in Petersburg verschieben wollte, sind nicht wichtig. Napravnik antwortete auf meinen Brief, daß er sich für eine gute Ausführung der Partie der Marija durch Frau Sionickaja oder noch durch irgend eine andere Debütantin verbürge. Ich habe die offizielle Rollenverteilung abgeschickt, und die Oper wird kommen" (ČPSS XII, S. 241).

Am 20. Januar 1884 benachrichtigt der Regisseur Gennadij P. Kondrat'ev⁸⁰ den Komponisten über den Beginn der Proben zu *Mazepa* in St. Petersburg am 25. Januar; seine Anwesenheit sei notwendig. Am Tag darauf schreibt Čajkovskij Napravnik, es sei ihm unmöglich, in die Hauptstadt zu kommen; er übertrage ihm "alle seine Rechte als Autor bezüglich der Einflußnahme auf die Einstudierung der Oper". Und am 4. Februar, also einen Tag nach der Moskauer Uraufführung, telegraphiert er dem Dirigenten: "Mein Gesundheitszustand hindert mich, nach Petersburg zu fahren. Fahre heute ins Ausland. Bin tief betrübt über die Unmöglichkeit, persönlich für Bemühungen und Mitgefühl zu danken. Nehmen Sie meinen warmen

⁶⁸ Otto R. Fjurer (Führer) (1839-1906), Baß, 1876-1889 am Moskauer Bol'šoj teatr, dort auch erster Zareckij (*Evgenij Onegin*).

⁶⁹ Petr N. Grigor'ev (1846-1917), Tenor, 1878-1906 am Moskauer Bol'šoj teatr.

⁷⁰ Aleksandr M. Dodonov (1837-1914), Tenor, 1869-1890 am Moskauer Bol'šoj teatr, dort auch erster Frost (*Sneguročka*), Schullehrer (*Čerevički*) und Solist in der Kantate zum Gedenken an den 200. Geburtstag Peters des Großen. Čajkovskij widmete ihm die Romanze op. 28 Nr. 2.

⁷¹ V. A. Kandaurov (1830-1888), Marineoffizier, 1857-1879 Beamter der Apanagenverwaltung und anderer bürgerlicher staatlicher Einrichtungen, 1882-1887 Verwalter des Fundus und der Bühnenwerkstätten der Kaiserlichen Theater in Moskau. Kandaurov, mit dem Čajkovskij in der Zeit der Vorbereitung der Moskauer Inszenierung des *Mazepa* zu tun hatte, bot dem Komponisten Ende 1884 das Libretto zu einer Oper *Cygane* an (vgl. ČMN S. 138 f.).

⁷² Vgl. die Erinnerungen von N. N. Vil'de in: VČ (1962), S. 145 f.

⁷³ Am selben Tag dankt er auch seinem "lieben, teuren Freund Ippolit", dem Dirigenten I. K. Al'tani. "für alles, was Du für mich getan hast" (ČPSS XII, S. 306); dem Mazepa der Uraufführung, B. B. Korsov: "Recevez l'expression de ma profonde reconnaissance pour la création admirable de Mazepa et pour tout ce Vous avez [fait] pour le sort de mon opéra" (ebenda, S. 307); und bei P. B. Borisov für die "wunderbare Ausführung der Rolle" (des Kočubej; ebenda).

⁷⁴ Zu Prjanišnikov und den im folgenden genannten Mel'nikov und Stravinskij siehe die Anmerkungen zur Besetzung der Uraufführung weiter unten.

⁷⁵ Siehe unten, "Vasil'ev 3".

⁷⁶ Marija A. Slavina (1858-1951), Mezzosopran, 1879-1917 an der Petersburger Oper, erste Interpretin der Fürstin (*Čarodejka*) und der Gräfin (*Pikovaka dama*). Die Rolle der Ljubov' Kočubej übernahm tatsächlich M. D. Kamenskaja, siehe unten.

⁷⁷ Vladimir Ja. Majboroda (1854-1917), Baß, 1880-1906 an der Petersburger Oper, erster Interpret der Rolle des Erzbischofs in *Orleanskaja deva*.

⁷⁸ Marija A. Dejša-Sionickaja (1859-1932), Sopran, von 1883 an an der Petersburger Oper, 1891-1908 am Moskauer Bol'šoj teatr.

⁷⁹ Wilhelmine Raab (in zweiter Ehe Pljuščik-Pljuščevskaja) (1848-1917), Sopran, von 1872 an an der Petersburger Oper, 1884-1917 Professorin am Petersburger Konservatorium; erste Nataľja (*Opričnik*), Oksana (*Kuznec Vakula*) und Agnes Sorel (*Orleanskaja deva*); Widmungsträgerin der Romanze op. 25 Nr. 4.

⁸⁰ Gennadij P. Kondrat'ev (1834-1905), Bariton, 1864-1872 an der St. Petersburger Oper, 1872-1900 deren Chefregisseur.

Dank entgegen und richten Sie allen Künstlern meine Erkenntlichkeit aus. Ich bitte dringend, sich nicht zu beklagen" (ČPSS XII, S. 308).

Petersburger Erstaufführung am 6. Februar 1884

Unter der musikalischen Leitung von Édouard F. Napravnik fand die Petersburger Erstaufführung des *Mazepa* am 6. März 1884 statt. Die Hauptrollen waren wie folgt besetzt⁸¹: *Mazepa* – I. P. Prjanišnikov; *Kočubej* – I. A. Mel'nikov⁸²; *Ljubov Kočubej* – M. D. Kamenskaja; *Marija* – A. B. Laterner⁸³; *Andrej* – M. D. Vasil'ev (3.); *Orlik* – F. I. Stravinskij; *Iskra* – K. A. Kondaraki⁸⁴; betrunkenere *Kosak* – V. M. Vasil'ev (2.)⁸⁵.

Aus Paris schreibt Čajkovskij am 19. Februar / 2. März 1884 Nadežda F. fon-Mekk: "Ich verbringe die Zeit ganz trostlos, wozu nicht wenig genauere Nachrichten über die Aufführung des *Mazepa* in Petersburg beitragen. Modest, der meine Eigenheit kennt, bei einem Mißerfolg vor Gram zu vergehen und den Mut zu verlieren, hat, wie sich erweist, bis zum Äußersten übertrieben, als er mir mitteilte, daß *Mazepa* auch in Petersburg Erfolg hatte. Genau genommen, war es überhaupt kein Erfolg; jetzt ist mir das klar. Ganz richtig sagt Jurgenson in seinem Brief an mich, daß es, wenn ich im Theater anwesend gewesen wäre, erheblich mehr äußere Ausdrucksformen eines Erfolges gegeben hätte. Aber was sollte ich machen, wenn es so kam, daß ich ohne Atempause nach der Moskauer Aufführung, die mich unwahrscheinlich quälende Erregungen kostete, ebensolche in Petersburg ertragen sollte? Wie dem auch sei, dieser relative Mißerfolg macht mir viel Kummer. Da 'Mazepa' die letzte Oper ist, die ich geschrieben habe, hätte ich so sehr gewünscht, daß sie ganz gelingt!" (ČPSS XII, S. 324 f.)

Noch in Paris, am 23. Februar 1884, erhält Čajkovskij freilich einen Brief von Napravnik: *Mazepa* sei erfolgreich gewesen, und er sei überzeugt, daß die Oper neben *Evgenij Onegin* im Repertoire bleiben werde. Und in Petersburg kann er sich selbst überzeugen, daß es nicht nur negative Reaktionen gibt, die ihn deprimierten, als er in Paris weilte; Frau fon-Mekk schreibt er am 13. März 1884: "Wie schäme ich mich, wenn ich mich an die Verzweiflung erinnerte, der ich in Paris nur darum verfiel, weil ich aus den Zeitungsbesprechungen der Petersburger 'Mazepa'-Aufführung sah, wie wenig der wirkliche Erfolg mit meinen Erwartungen übereinstimmte! Jetzt sehe ich, daß trotz der tauben Mißgunst sehr vieler Musiker hier, trotz der schlechten Aufführung 'Mazepa' hier doch gefallen hat und daß er (so wie mir das von weitem schien) überhaupt keine Schande bedeutet. Es unterliegt nicht einmal einem Zweifel, daß die hiesige Kritik (die meine arme Oper einmütig in den Schmutz trat) nicht die öffentliche Meinung widerspiegelt und daß es trotzdem auch hier nicht wenige Menschen gibt, die sehr mit mir fühlen" (ČPSS XII, S. 235 f.).

Nachträgliche Änderungen Čajkovskijs in der Partitur

Am 16. März 1884 bittet Čajkovskij seinen Verleger Jurgenson: "Lege mir die Partitur des 'Mazepa' bereit, da ich in der Instrumentierung Einiges leicht ändern möchte" (ČPSS XII, S. 337). Und am 23. März äußert er sich dazu genauer in einem Brief an Nadežda F. fon-Mekk: "Jetzt bin ich schon wieder vier Tage in Moskau und bin bis jetzt nicht dazu gekommen, Ihnen zu schreiben; denn ich arbeite mit fieberhafter Eile an einigen Szenen des 'Mazepa', die ich angesichts der szenischen Bedingungen [= der Bühnenbedingungen] zu ändern und zu kürzen beschlossen habe [...] Ich werde hier noch einige Tage verbringen müssen, bevor ich meine Arbeit abgeschlossen habe" (ČPSS XII, S. 337 f.).

⁸¹ Zu Prjanišnikov, Kamenskaja, Vasil'ev 3 und Stravinskij siehe Anmerkungen zur Uraufführung der *Orleanskaja deva*, weiter oben.

⁸² Ivan A. Mel'nikov (1832-1906), Bariton, 1867-1892 in St. Petersburg, erster Vjaz'minskij (*Opričnik*), Teufel (*Kuznec Vakula*), Fürst (*Čarodejka*) und Tomskij (*Pikovaja dama*). Widmungsträger der Romanze op. 25. Nr. 5.

⁸³ A. B. Laterner, Sopran, am St. Petersburger Mariinskij teatr.

⁸⁴ Konstantin A. Kondaraki, Tenor, von 1883 an an der Petersburger Oper.

⁸⁵ Vasilij M. Vasil'ev ("Vasiljev 2") (1837-1891), Tenor, von 1857 an an der Petersburger Oper.

Drei Stellen ändert Čajkovskij, wie er Napravnik am 26. März 1884 mitteilt:

"Ich habe gerade drei Umarbeitungen in 'Mazepa' beendet und sie Jurgenson ausgehändigt, der veranlaßt hat, sie zu kopieren und unverzüglich an Sie zu schicken. Diese Umarbeitungen sind folgende:

1) Am Ende des ersten Bildes im ersten Akt habe ich nach Mazepas Worten 'He, Männer, auf die Pferde!' einen ganz kurzen Schluß in e-Moll geschrieben, um die Szene nicht zu überlasten, die hier an einem Überfluß an Musik leiden würde. Der Chor und die Solisten werden nur eine ganz kurze Phrase umlernen müssen.

2) Im zweiten Bild des zweiten Akts habe ich eine sehr große Kürzung der Szene zwischen *Mazepa* und *Marija* vorgenommen. Hier ist in der Partie des *Mazepa* nicht nur eine Kürzung, sondern auch etwas Neues, so daß er diese Szene umlernen muß; bei *Marija* gibt es auch etwas Neues, aber sehr wenig.

3) In der letzten Nummer des dritten Akts habe ich das Wiegenlied etwas verändert und mit ihm die Oper abgeschlossen.

Ich hoffe, lieber Freund, daß Sie mit diesen Änderungen zufrieden sein werden. Was den betrunkenen Kosaken betrifft, so versichere ich Ihnen, daß das bei einer guten Darstellung nicht unangemessen sein wird, und auf keinen Fall wollte ich dort etwas ändern und finde in der Tiefe meines Herzens, daß diese ganze Nummer so rund geworden ist, daß, wenn ich dort anfangs umzuarbeiten und zu kürzen, nichts Gescheites dabei herauskommt" (ČPSS XII, S. 340).

Am 8. September 1884 gab es in Petersburg eine vollständige Orchesterprobe des *Mazepa* mit den umgearbeiteten Teilen, und am 10. und 20. September fanden Aufführungen mit den neugefaßten Teilen statt. (Das waren die fünfte und sechste Aufführung der Petersburger Inszenierung.) Erst am 16. Oktober 1884 erlebt Čajkovskij eine Aufführung des *Mazepa* in St. Petersburg.

Als der Moskauer *Mazepa*, Bogumir B. Korsov, die Partie in St. Petersburg singen soll, wendet sich Čajkovskij am 5. Januar 1885 an Napravnik und bittet ihn um eine weitere Änderung: "Korsov sagt, er werde bei Ihnen den *Mazepa* singen und wünsche eine eingelegte Arie zu singen. [Wahrscheinlich ist das eingelegte Arioso gemeint, von dem oben die Rede war.] Ich wünsche das auch und, wenn eine Orchesterprobe stattfinden wird, dann bitte ich Sie, lieber Freund, ihm die Möglichkeit zu geben, das auszuführen. Aber die hauptsächlichste Unannehmlichkeit ist folgende. Ich muß Sie bitten, noch eine Änderung im Duett *Mazepa* - *Marija* vorzunehmen. Übrigens wird man dort nichts eintragen müssen, sondern nur in einem anderen Takt früher zusammenstehende Akkorde anders anordnen. Es geht darum, daß es dem Sujet nach unbedingt notwendig ist, daß *Mazepa*, bevor *Marija* ihre Liebeserklärung beginnt, sie fragen kann, wen von ihnen – den Vater oder ihn – sie mehr liebt! Infolge meiner [früheren] Umarbeitung [siehe oben] fällt *Mazepas* Frage weg, aber sie ist notwendig, und hier in Moskau habe ich sie noch im Herbst gestellt, aber in Petersburg konnte ich mich nicht entschließen, Sie zu bitten, in dieser Szene erneut etwas zu ändern. Die Änderung ist folgende: S. 163 [des gedruckten Klavierauszugs]. Nach der Phrase



und *Mazepas* Worten:

['Mich liebst du!'] muß man nicht 3/2, sondern C setzen und die beiden folgenden Akkorde etwas anders anordnen, nämlich so:

Скажи: отец или судруг тебе дороже,

ко-го б ты в жертву принесла

Ах ты мне все

[Mazepa: 'Sage: ist der Vater oder der Gatte teurer, wen würdest du opfern?' – Marija: 'Du bist mir alles.'] Dann folgt das Duett" (ČPSS XIII, S. 20 f.).

Aufführungen in Tiflis 1885 und Kiev 1886

In Tiflis wurde *Mazepa* zum ersten Mal am 19. November 1885 aufgeführt, und zwar unter der musikalischen Leitung von Mihail M. Ippolitov-Ivanov⁸⁶. Besetzung: Mazepa – V. N. Alennikov⁸⁷; Kočubej – S. F. Molčanovskij; Ljubov Kočubej – M. S. Davydova⁸⁸; Marija – V. M. Zarudnaja⁸⁹; Andrej – P. A. Lodij⁹⁰; Orlik – A. M. Puzanov⁹¹; Iskra – Zel'cer.

Ippolitov-Ivanov schrieb der Komponist am 6. Dezember 1885: "Keiner wird besser verstehen als ich, welche Mühen es kostete, die Oper einzustudieren und aufzuführen, die doch auf große Massen berechnet war; und Sie hatten nur begrenzte Mittel" (ČPSS XIII, S. 211). Als sich Čajkovskij im gesamten April 1886 in Tiflis aufhielt, erlebte er am 25. eine Aufführung des *Mazepa*. In einem Brief vom 25. Juli 1886 aus Majdanovo an die Moskauer Marija,

⁸⁶ Mihail M. Ippolitov-Ivanov (1859-1935), Komponist und Dirigent, 1882-1893 in Tiflis, wo er die dortige Abteilung der Kaiserlichen Russischen Musikgesellschaft und deren Musikschule leitete. Čajkovskij lernte ihn bei seinem Aufenthalt in Tiflis 1886 (Besuch bei seinem Bruder Anatolij und dessen Frau Praskov'ja) persönlich kennen und schätzen. Ippolitov-Ivanov führte in Tiflis eine Reihe von Čajkovskij's Werken auf. Von 1893 an war er Professor am Moskauer Konservatorium und 1906-1922 dessen Direktor; 1910-1930 außerdem Präsident der Gesellschaft der Freunde des GDMČ.

⁸⁷ Vladimir N. Alennikov ("Alennikov 2") hatte 1883 auf der Bühne der musikdramatischen Liebhabervereinigung im St. Petersburger Konov-Theater die Rolle des *Olegin* übernommen.

⁸⁸ Marija S. Davydova, Mezzosopran, am Musikdramatischen Theater in St. Petersburg.

⁸⁹ Varvara M. Zarudnaja (1857-1939), Sopran, 1883-1893 an der Oper in Tiflis, 1893-1924 Professorin am Moskauer Konservatorium; Gattin des Komponisten und Dirigenten Ippolitov-Ivanov.

⁹⁰ Petr A. Lodij (1855-1920), Tenor, 1876-1879 und 1882-1884 an der Petersburger Oper, 1885 an der Oper in Tiflis.

⁹¹ Aleksandr M. Puzanov (Künstlername: Volgin) († 1916), Baß, 1885/86 an der Oper in Tiflis.

È. K. Pavlovskaja, spricht er ausführlich über sie: "Tiflis und das Leben dort haben mir sehr gefallen. Indessen war ich dort bei einer sehr guten Aufführung des 'Mazepa' zugegen. Was ist allein Lodij wert! Im letzten Akt treibt er einem buchstäblich die Tränen in die Augen. Haben Sie einen Begriff von Frau Zarudnaja? Eine sehr sympathische Sängerin. Sie hat mir als Marija sehr gefallen. Ihr Mittel sind nicht gewaltig [...] aber in ihrer Stimme, ihrem Gesichtsausdruck, in ihrer ganzen Persönlichkeit ist etwas unbestimmt Sympathisches, das einen die Mängel verzeihen ließ und allgemeines Mitgefühl hervorrief. Sie ist sehr musikalisch, gewissenhaft und liebt ihren Beruf leidenschaftlich" (ČPSS XII, S. 415).

In Kiev wurde *Mazepa* am 29. Januar 1886 im Städtischen Theater aufgeführt, und zwar von Künstlern des privaten Operunternehmens von N. N. Savin, als Benefiz für den Dirigenten S. P. Barbini.

Originalausgaben, erhaltene Quellen, Edition in ČPSS

Die Oper wurde bei P. I. Jurgenson in Moskau veröffentlicht: 1883 erschien der Klavierauszug, postum im Jahre 1899 die Partitur. Eine zweite Ausgabe des Klavierauszugs (mit denselben Plattenummern wie die Erstausgabe) enthält zusätzlich zum russischen Text einen deutschen Gesangstext sowie die oben erwähnten Änderungen am Schluß des ersten Bildes im ersten Akt, im zweiten Bild des zweiten Akts sowie im Finale der Oper (Wiegenlied der Marija), außerdem das eingeschobene Arioso des Mazepa im zweiten Akt. (Nicht berücksichtigt wurde dagegen die Änderung im Duett Mazepa - Marija im zweiten Akt, die Čajkovskij im Herbst 1884 für die Moskauer Inszenierung vornahm und die er in dem oben zitierten Brief an Napravnik vom 5. Januar 1885 erwähnte.)

Erhaltene Quellen:

- Randbemerkungen und Textänderungen in Ausgaben von Puškina's *Poltava. Sočinenija A. S. Puškina*, Band 2, 3. Ausgabe, St. Petersburg 1880; und 2. Ausgabe, St. Petersburg 1869: GDMČ d¹ Nr. 272 und 281.
- Autographe Text- und Musikskizzen zu verschiedenen Szenen im Notizbuch Nr. 6: GDMČ a² Nr. 6.
- Autographe Skizzen im V. Gesang des *Inferno* in einer Ausgabe von Dantes *Divina comedia* zur Einleitung der Arie Andrejs im III. Akt: GDMČ d³ Nr. 409.
- Autographe Entwurf des Wiegenlieds der Maria (Schluß des III. Akts): CMMK ("Glinka-Museum"), Moskau, f. 88 Nr. 78.
- Autographe Skizzen und Entwürfe (Particell auf vier Systemen) von verschiedenen Szenen auf einzelnen Notenblättern: I. Akt, Chor der Mädchen; II. Akt, Kerker- und Hinrichtungsszene: GDMČ a¹ Nr. 13-14.
- Autographe Entwurf des eingeschobenen Ariosos von Mazepa im Notizbuch Nr. 15: GDMČ a² Nr. 15.
- Partiturautograph der endgültigen Fassung, 526 Seiten, Hochformat 38 x 39,5 cm; zusätzlich im zweiten Akt, jeweils unten auf den Seiten der Partitur eingetragen, Klavierauszug (ohne Vokalstimmen): CMMK f. 88 Nr. 30 a, b, v und g.
- Autographes Libretto: CMMK f. 88 Nr. 34
- Autographe Klavierauszug des ersten und dritten Akts, 194 Seiten, Hochformat 27 x 39 cm, ohne Vokalstimmen: CMMK f. 88 Nr. 31-32.
- Exemplar des gedruckten Klavierauszugs von 1883 mit autographe Eintragung der späteren Änderungen und Einlageblätter für die zweite Ausgabe: CMMK f. 88 Nr. 33.
- Exemplar des gedruckten Klavierauszugs von 1883 mit Anmerkungen Čajkovskij's in der zweiten Szene des II. Akts, Čajkovskij's Bibliothek: GDMČ d¹ Nr. 95.
- Änderung in der Szene Mazepa / Marija, einzelne Notiz: Bibliothek Sal'tykov-Ščedrin, fond Čajkovskij.
- Änderung in der Szene Mazepa / Marija in einem Brief an B. B. Korsov: GDMČ a³ Nr. 239.

Im Anhang von ČPSS 6 (Partitur) werden die ursprünglichen Fassungen der Szene aus dem ersten Akt mitgeteilt, die im Autograph gestrichen sind. Außerdem die ursprünglichen Fassungen der Szenen aus dem zweiten Akt und dem Finale (insgesamt 38 Seiten), die jetzt in der Partitur fehlen; sie wurden nach den alten Orchesterstimmen des Bol'soj teatr rekonstruiert. – Im Anhang von ČPSS 38 (Klavierauszug) werden die ursprünglichen Fassungen der Szene aus dem ersten Akt sowie der Szenen aus dem zweiten Bild des zweiten Akts und des Finales der Oper nach der Erstausgabe des Klavierauszugs von 1883 mitgeteilt.

Oper *Čerevički* (Die Pantöffelchen; 1885)
(= Zweitfassung von *Kuznec Vakula* [Schmied Vakula]
op. 14 von 1874)

Band 7 a und b (Partitur) und 39 (Klavierauszug)
hg. von V. D. Vasil'ev, Moskau 1951

Umarbeitung des *Kuznec Vakula*

Seine – nach *Voevoda* (1867/68) op. 3, *Undina* (1869) und *Opričnik* (1870-1872) – vierte Oper *Kuznec Vakula* op. 14 hatte Čajkovskij von Juni bis August 1874 auf ein Libretto von Jakov P. Polonskij geschrieben. (Siehe die Einführung in Mitteilungen 7, 2000, S. 99-109.) Am 24. November 1876 unter der Leitung von Édouard F. Napravnik im Mariinskij teatr in St. Petersburg uraufgeführt, wurde sie bis 1881 siebzehnmals gespielt. Danach verschwand sie aus dem Repertoire und erlebte keine weitere Aufführungen mehr.

Obwohl er *Kuznec Vakula* heiß liebt, gibt sich Čajkovskij nach dem offenkundigen Mißerfolg der Oper in aller Klarheit Rechenschaft über die schwachen Seiten des Werkes. Sergej I. Taneev schreibt er am 2. Dezember 1876: "[...] am Mißerfolg der Oper bin ich schuld. Sie ist zu überfüllt mit Details, zu dicht instrumentiert, zu arm an stimmlichen Effekten" (ČPSS VI, S. 98 f.). Und an Nadežda F. fon-Mekk am 30. Oktober 1878: "Ich habe alles getan, um den guten Eindruck all der Stellen zu lähmen, die an und für sich hätten gefallen können, wenn ich die rein musikalische Begeisterung besser hätte zurückhalten und weniger die Bedingungen für Bühnenwirksamkeit und Ausschmückung vergessen hätte, die dem Opernstil eigen ist. Die ganze Oper leidet durchweg an Aufhäufung, Überfluß an Details, einer ermüdenden Chromatik der Harmonien, einem Mangel an Abgerundetheit und Abgeschlossenheit der einzelnen Nummern" (ČPSS VII, S. 440).

Der Gedanke an die Notwendigkeit einer Umarbeitung und Neuinszenierung seines Lieblingswerkes läßt Čajkovskij nicht mehr los; dabei denkt er natürlich auch daran, seine nach den Aufführungen von *Evgenij Onegin*, *Orleanskaja deva* und *Mazepa* guten Beziehungen zur Direktion der Kaiserlichen Theater in Petersburg und Moskau zu nutzen. An seinen Verleger Petr I. Jurgenson schreibt er am 28. April 1884, also etwa ein Vierteljahr nach der Doppelpremiere des *Mazepa* in Moskau und Petersburg Anfang Februar 1884: "Den Kuznec Vakula will ich unbedingt umarbeiten. Ich bin fest davon überzeugt, daß er das verdient. Im Winter will ich darangehen und mich eifrig bemühen, daß man ihn in der Spielzeit 1885/86 aufführt" (ČPSS XII, S. 365).

Im November / Dezember 1884 hält sich Čajkovskij in Paris auf. Von dort berichtet er Frau fon-Mekk am 24. November / 6. Dezember: "[...] ich erwäge die Veränderungen, denen ich meine Oper 'Kuznec Vakula' unterwerfen will. Das ist eines meiner Lieblingskinder, aber ich bin nicht so blind, nicht die sehr großen Fehler zu sehen, an denen er leidet und die verhinderten, daß er im Repertoire blieb. Eben der Beseitigung dieser Fehler will ich einige Monate widmen, damit die Oper in der nächsten Saison in Moskau herauskommen kann" (ČPSS XII, S. 489 f.).

Nach seiner Rückkehr nach Majdanovo (bei Klin) geht Čajkovskij am 16. Februar 1885 an die Arbeit und schließt sie am 22. März ab.

Von seiner Arbeit berichtet er in folgenden Briefen:

- 16. Februar, an N. F. fon-Mekk: "Ich habe mit glühendem, flammendem Eifer mit der Arbeit an 'Vakula' begonnen" (ČPSS XIII, S. 35).
- 20. Februar, an die Sängerin Ėmilija K. Pavlovskaja: "Ich habe ganz neue Szenen geschrieben; alles was schlecht war, habe ich herausgenommen, was gut war, gelassen; das Massige und Schwergewichtige der Harmonien habe ich leichter gemacht [...] In den nächsten Tagen gehe ich an die Instrumentierung alles neu Geschriebenen" (ČPSS XIII, S. 39).
- 14. März, wieder an Ė. K. Pavlovskaja: "Die Oper wird 'Čerevički' heißen. Ich ändere den Titel, weil andere 'Schmiede Vakula' existieren (z. B. von Solov'ev⁹², Ščurovskij⁹³ usw.)" (ČPSS XIII, S. 49).

Art und Umfang der Änderungen

Die wesentlichen Änderungen, die Čajkovskij gegenüber der Erstfassung vorgenommen hat, sind folgende: durchsichtiger Orchestrirung; Vereinfachung der harmonischen Faktur, insbesondere in den rezitativen Passagen; Verbesserung der Melodieführung in den Gesangspartien; Komposition einiger neuer Nummern: Duett Oksana / Vakula und Schlußszene des I. Akts, Lied des Schullehrers und Quintett im II. Akt, eingeschobenes Arioso des Vakula und Couplets des Svetlejšij im III. Akt; schließlich eine große Menge kleiner Verbesserungen und Retouches. Von den 3945 Takten der Erstfassung *Kuznec Vakula* strich Čajkovskij in den *Čerevički* mehr als 500 und schrieb 934 Takte neu; *Čerevički* ist umfangreicher als die Erstfassung und umfaßt insgesamt 4370 Takte.

Vom 30. März bis zum 1. April 1885 war Čajkovskij in St. Petersburg, um mit Polonskij über die im Libretto vorgenommenen Änderungen zu sprechen; den Text zu den neuen Nummern und Einschüben hatte Čajkovskij selbst geschrieben.

Das eingeschobene Arioso des Vakula im III. Akt auf einen Text des Belletristen und Dramatikers Nikolaj A. Čaev⁹⁴ hat Čajkovskij offenbar erst Ende 1886 komponiert, wahrscheinlich auf Bitten Usatovs, des Vakula der Uraufführung, während Čajkovskijs Probenarbeit, also zwischen dem 18. November 1886 und der Premiere am 19. Januar 1887. Publiziert wurde das Arioso postum, und zwar als Einlage in die Partiturausgabe von 1898 und in den Klavierauszug von 1901, mit derselben Plattennummer, aber mit ergänztem Buchstaben b.

Druck des Klavierauszugs, der Stimmen und der Partitur

Der gedruckte Klavierauszug der *Čerevički* erschien im Verlag P. I. Jurgenson, Moskau, im Juli 1885 (Datum der Zensurfreigabe: 14. Juni 1885). Bei den Korrekturarbeiten und bei der Anfertigung des Klavierauszugs einiger Nummern half dem Komponisten Aleksandra I. Gubert (Hubert)⁹⁵; die dritte Korrektur las Čajkovskij offenbar allein⁹⁶. Der ergänzte französische Titel findet sich schon in den Autographen von Partitur und Klavierauszug: *Les caprices d'Oxane* (so im Partiturotograph und im gedruckten Klavierauszug) bzw. *Le caprice d'Oxane* (so im autographen Klavierauszug), komisch-phantastische Oper in vier Akten (8 Bildern)⁹⁷. Der Klavierauszug wurde einige Male nach den Platten der Erstausgabe von 1885 nachgedruckt: 1901, 1917 und 1940. Dabei wurden lediglich die Anordnung der Titelüberschriften

⁹² Nikolaj F. Solov'ev (1846-1916), Komponist und Musikkritiker, 1874-1906 Professor am Petersburger Konservatorium, von 1905 an Leiter der Hofkapelle, Rezensent einer Reihe von Petersburger Zeitungen.

⁹³ Petr A. Ščurovskij (1850-1908), Dirigent und Komponist, Musikrezensent der Moskauer Zeitung *Moskovskie vedomosti*, 1880 Dirigent der Moskauer Kaiserlichen Theater, später Operndirigent in der Provinz.

⁹⁴ 1824-1914, von 1886 an Repertoirechef der Kaiserlichen Theater in Moskau.

⁹⁵ Siehe Nachweise in ČMN S. 71, Anmerkung 9.

⁹⁶ Siehe ebenda und Nachweis in Anmerkung 10.

⁹⁷ Vgl. Čajkovskijs undatierten Brief an die Frau seines Verlegers, Sof'ja I. Jurgenson, vom 14. oder 15. Juni 1885 mit den Angaben zum Titelblatt und zur Besetzungsliste des Klavierauszugs, in: ČPSS XIII, S. 101 f.

geändert und die Daten der Zensurfreigabe aktualisiert; in der Ausgabe von 1940 wurde der unterlegte Text nach der neuen russischen Orthographie eingerichtet.

Gleichzeitig mit dem Klavierauszug wurden im Verlag Jurgenson Orchesterstimmen hergestellt (sie sind ebenfalls 1885 erschienen), und zwar offenbar nach der von Čajkovskij durchgesehenen Partiturabschrift von Nikolaj L. Langer⁹⁸ (siehe unten, "Erhaltene Quellen"). Dabei sollten die Notenstecher auch den Klavierauszug berücksichtigen (das kann wohl nur heißen: im Hinblick auf Kürzungen oder Position von Ergänzungen, Abweichungen bei Tempoangaben u. ä., textierten Stichnoten usw.): "Was die Stimmen betrifft, so unterstreiche ich noch einmal: Bei Abweichungen der Partitur vom Klavierauszug soll man sich an den letzteren halten" (das Wort "letzteren" ist sechsmal unterstrichen)⁹⁹.

Die gedruckte Partitur der Oper gab der Verlag Jurgenson erst postum im Jahre 1898 heraus (Datum der Zensurfreigabe: 23. März 1898).

Uraufführung in Moskau und weitere Aufführungen

Am Montag, dem 19. Januar 1887, fand im Moskauer Bol'šoj teatr die erste Aufführung der *Čerevički* statt, und zwar unter der Leitung des Komponisten, Ausstattung: Karl F. Val's¹⁰⁰. Čajkovskij hatte sich entschlossen, selbst zu dirigieren, weil der Uraufführungstermin wegen der sich hinziehenden Erkrankung des Chefdirigents am Bol'šoj teatr, Ippolit K. Al'tani¹⁰¹, gefährdet worden wäre. Um sich sicherer zu fühlen, nahm Čajkovskij einige Dirigierstunden bei Al'tani, den er sehr schätzte.

Die Gesangspartien waren wie folgt besetzt¹⁰²: Vakula – D. A. Usatov; Soloha – A. V. Svatlovskaja¹⁰³; Teufel – B. B. Korsov; Čub – I. V. Matčinskij¹⁰⁴; Oksana – M. N. Klimentova¹⁰⁵; Pan Golova – V. S. Streleckij¹⁰⁶; Panas – P. N. Grigor'ev; Schullehrer – A. M. Dodonov; Svetlejšij – P. A. Hohlov¹⁰⁷; Zeremonienmeister – R. V. Vasilevskij. Am 23. und 27. Januar dirigierte Čajkovskij auch die zweite und dritte Aufführung der Oper mit A. P. Krutikova als Soloha und (bei der dritten Vorstellung) P. B. Borisov als Svetlejšij¹⁰⁸.

Nach weiteren Aufführungen unter Al'tanis Leitung am 9. und 11. Februar 1887 sowie am 15. Februar und 6. März (Sonntag vormittag) 1888 wurde die Oper, ungeachtet ihres offenkundigen Erfolgs, aus dem Repertoire genommen und zu Čajkovskijs Lebzeiten nicht mehr aufgeführt. Dennoch blieb Čajkovskij bei seiner Meinung: "An das Schicksal von 'Čerevički'

⁹⁸ N. L. Langer arbeitete als Notenkopist für den Verlag Jurgenson. Als Kopisten der *Čerevički*-Partitur erwähnt ihn Čajkovskij in seinem Brief vom 26. Mai 1885 an Sof'ja I. Jurgenson, ČPSS XIII, S. 90.

⁹⁹ Undatierter Brief, geschrieben zwischen dem 28. und 30. Juli 1885, an Sof'ja I. Jurgenson, ČPSS XIII, S. 120 f.

¹⁰⁰ 1846-1929, 1861-1826 Dekorationsmaler und Maschinist am Moskauer Bol'šoj teatr.

¹⁰¹ 1846-1919, 1867-1881 Dirigent an der Oper in Kiev, 1882-1906 erster Kapellmeister am Moskauer Bol'šoj teatr. Čajkovskij schätzte ihn sehr als Dirigenten und Interpreten. Al'tani leitete die Uraufführungen oder Moskauer Erstaufführungen einer Reihe von Čajkovskijs Werken: Ouvertüre 1812, Elegie für Streichorchester zum Gedenken an I. V. Samarin, Opern *Mazepa*, *Čarodějka*, *Pikovaja dama* und *Iolanta*. In Kiev hatte er am 9. Dezember 1874 (in Anwesenheit des Komponisten) den *Opričnik* dirigiert. Außerdem leitete er in Moskau I. I. Koteks erste Aufführung von Čajkovskijs Violinkonzert.

¹⁰² Zu Usatov, Korsov, Grigor'ev und Dodonov siehe die Anmerkungen zur Besetzung der Moskauer Aufführung des *Mazepa*, weiter oben.

¹⁰³ Aleksandra Vl. Svatlovskaja (verehelichte Miller) (geb. 1860), Altistin, 1876 Absolventin des Moskauer Konservatoriums (Schülerin von A. D. Aleksandrova-Kočetova), 1876-1887 am Moskauer Bol'šoj teatr.

¹⁰⁴ Ivan V. Matčinskij (geb. 1847), Baß, 1876-1880 an der Oper in Petersburg, 1885-1893 am Moskauer Bol'šoj teatr. Matčinskij hatte die Rolle des Čub schon bei der Petersburger Uraufführung der Erstfassung, *Kuznec Vakula*, am 24. November 1876 unter der Leitung von Ė. F. Napravnik gesungen.

¹⁰⁵ Marija N. Klimentova-Muromceva (1856-1946), Sopran, 1880-1888 am Moskauer Bol'šoj teatr. Erste Tatjana in *Evgenij Onegin* bei der Uraufführung des Moskauer Konservatoriums im Mal'j teatr 1879.

¹⁰⁶ Vladimir St. Streleckij (1844-1898), Baß, von 1883 an am Moskauer Bol'šoj teatr.

¹⁰⁷ Pavel A. Hohlov (1854-1919), Bariton, 1879-1900 am Moskauer Bol'šoj teatr, dort auch erster Onegin in *Evgenij Onegin*.

¹⁰⁸ Zu Krutikova und Borisov vgl. die entsprechenden Anmerkungen zur Besetzung der Moskauer Uraufführung der Oper *Mazepa*, weiter oben.

als einer Repertoireoper glaube ich unbedingt und halte sie ihrer Musik nach fast für die beste meiner Opern" (an P. I. Jurgenson, 2. Juli 1890, ČPSS XV b, S. 197).

Am 29. November 1891 nahm Čajkovskij kleine Veränderungen in der Ouvertüre vor und dirigierte sie am 1. Dezember zu Beginn eines Wohltätigkeitskonzerts in St. Petersburg. (Es folgten der Slawische Marsch op. 31 sowie das Ensemble "O sommo Carlo" aus Verdis Oper *Ermani*.)

In Petersburg wurden die *Čerevički* postum erstaufgeführt, und zwar am 29. Dezember 1906 im Mariinskij teatr unter der Leitung von Ėduard F. Napravnik.

Erhaltene Quellen

(Die Quellen zur Erstfassung, *Kuznec Vakula*, siehe dort; *Mitteilungen* 7, 2000, S. 108.)

Quellenangaben nach ČMN S. 73 (in ČPSS 7 und 39 werden die Quellen nicht mit Signaturen nachgewiesen):

- Entwurf zur Oper und einzelne Textnotizen im Notizbuch Nr. 16: GDMČ a¹ Nr. 16.
- Autograph Text zur Arie des Duets Oksana / Vakula im I. Akt: ebenda, a⁶ Nr. 5.
- Exemplar des gedruckten Klavierauszugs des *Kuznec Vakula*, Moskau 1876, mit autographen Randbemerkungen mit Bleistift für die Umarbeitung: CMMK f. 88 Nr. 29.
- Exemplar des gedruckten Klavierauszugs des *Kuznec Vakula*, Moskau 1876, mit verschiedenen autographen Randbemerkungen und Korrekturen im Zusammenhang mit der Neufassung als *Čerevički*: GDMČ, a¹ Nr. 158.
- Exemplar des gedruckten Librettos¹⁰⁹, Petersburg 1875, mit Anmerkungen Čajkovskijs zur Umarbeitung; Anlage: Text der Couplets des Svetlejšij: CMMK f. 88 Nr. 48.
- Autographe Partitur des *Kuznec Vakula* mit Einfügungen und Änderungen im Zusammenhang mit der Neufassung als *Čerevički*: ebenda, f. 88 Nr. 46 a und b. (Beide Fassungen der Oper sind also in ein und demselben Autograph enthalten.)
- NB. Diese Partitur wird in ČPSS 7a als Partitur der *Čerevički* bezeichnet, weil sie tatsächlich die Änderungen enthält, die Čajkovskij gegenüber *Kuznec Vakula*: vorgenommen hat, und so beschrieben: 3 Bände (Ouvertüre und I. Akt; II. Akt; III. und IV. Akt), Hochformat 26 x 38 cm, 521 Seiten; im einzelnen: Ouvertüre, 39 Seiten mit 20 Systemen; 372 Seiten à 30 Systeme aus der Fassung *Kuznec Vakula*; 110 Seiten à 24 Systeme mit den neuen Nummern und den Einschüben. Autographe Datierung: "21. August 1874 – Usovo (junger Kerl) | 22. März 1885 – Majdanovo (alter Mann)".
- Partitur, Abschrift von Nikolaj L. Langer¹¹⁰, abgeschlossen am 27. Mai 1885, mit zahlreichen Randbemerkungen Čajkovskijs und den letzten Änderungen in der Arie der Oksana im I. Akt: GDMČ, a¹ Nr. 262-265 (nach ČPSS 7 a: im Bol'šoj teatr befindlich). (Eintragungen Čajkovskijs nach ČPSS 7 a "während der Zeit der Arbeit an der Inszenierung 1886/87".)
- Autographe letzte Fassung der Instrumentierung eines Teils der Arie der Oksana im I. Akt: ebenda, a¹ Nr. 17.
- Autographe Partitur des eingeschobenen Ariosos des Vakula "Slyšit li, devica, serdce tvoe": CMMK f. 88 Nr. 198. (Nach ČPSS 7 a im Staatlichen zentralen A. A. Bahršin - Theater - Museum in Moskau.)
- Exemplar des gedruckten Klavierauszugs des *Kuznec Vakula*, Moskau 1876, mit autographen Einfügungen, Änderungen und verschiedenen Randbemerkungen im Zusammenhang mit der Umarbeitung als *Čerevički* und der Publikation eines neuen Klavierauszugs: ebenda, f. 88 Nr. 47.

¹⁰⁹ Im ursprünglichen Libretto kommt ebenso wie in Gogol's Erzählung, die ihm zugrundeliegt, ein "Küster" vor. Dieser wurde auf Verlangen der Zensur in einen "Schullehrer aus einem Priesterseminar" umbenannt. In Čajkovskijs Aufzeichnungen zum Libretto kommt die Bezeichnung "Küster" kein einziges Mal vor.

¹¹⁰ Notenkopist im Verlag Jurgenson. (Nicht zu verwechseln mit dem Pianisten Ėduard L. Langer, 1835-1908, 1866-1908 Klavierlehrer am Moskauer Konservatorium, der eine Reihe von Klavierauszügen Čajkovskijscher Werke schrieb und Widmungsträger von Čajkovskijs Klavierstück op. 19 Nr. 5, Capriccio, ist.)

• Exemplar des gedruckten Klavierauszugs von *Čerevički*, Moskau 1885, mit autographen Dirigieranmerkungen: GDMČ a¹ Nr. 161.

Zur Ausgabe in ČPSS 7 und 39

Hauptquellen der Ausgabe sind die Autographe, die von Čajkovskij revidierte Partiturschrift von N. L. Langer sowie die zu Lebzeiten des Komponisten erschienenen Klavierauszüge. Siehe oben, "Erhaltene Quellen".

Wichtige Learten und Varianten der verschiedenen Quellen sind im fortlaufenden Notentext der Ausgaben in Anmerkungen festgehalten. Bei Abweichungen in den Vokalstimmen werden die wesentlichen Fassungen in großen Noten im fortlaufenden Notentext wiedergegeben, die zweitrangigen dagegen in kleinen Noten auf Zusatzsystemen. In schwierigen Fällen werden derartige Abweichungen zusätzlich in Anmerkungen erläutert.

Hauptquelle des Klavierauszugs in ČPSS 39 ist das Exemplar des gedruckten Klavierauszugs von *Kuznec Vakula*, das Čajkovskij durch eigenhändige Änderungen, Eintragungen und Einlageblätter für den Druck des Klavierauszugs *Čerevički* eingerichtet hat (siehe oben).

Sowohl in der Partitur als auch im Klavierauszug gibt es leichte Abweichungen zwischen jeweils gleichlautenden Teilen und Passagen; sie wurden dann im Sinne der passendsten und logischsten Version vereinheitlicht, wenn diese Abweichungen offenbar versehentlich unterlaufen und nicht beabsichtigt bzw. musikalisch sinnvoll sind. Dort wo sie es aber sind, wurden sie beibehalten.

Vergleicht man Čajkovskijs Klavierauszug mit der Partitur, so fallen einige grundsätzliche, spieltechnisch bedingte Abweichungen auf, zum Beispiel:

- Ergänzung von dynamischen Angaben und Bögen zur plastischeren Darstellung.
- Akkordrepetitionen statt liegender Akkorde.
- Klavergemäße Änderung der melodischen Linienführung.
- Harmonische Verschlinkung aus klanglichen Gründen.
- Änderung der Oktavlagen sowohl bei melodischer als auch bei harmonischer Substanz.

All dies wird in der Ausgabe beibehalten; Anmerkungen weisen aber auf die Abweichungen von der Partitur hin. Ergänzungen des Herausgebers, die nach dem Studium anderer Quellen notwendig oder sinnvoll erscheinen, stehen in eckigen Klammern. Die originalen Pedalangaben und Fingersätze werden durchweg beibehalten, auch wenn sie nicht durchweg und systematisch gesetzt sind. Metronomangaben fehlen in beiden Fassungen der Oper vollständig; deshalb wurden sie in der Ausgabe nicht ergänzt.