

Tschaikowsky-Gesellschaft

Mitteilungen 9 (2002)

S. 3-17

Čajkovskij als Opernübersetzer. Zur russischen Bearbeitung von Figaros Hochzeit für eine Aufführung des Moskauer Konservatoriums (Bettina Dissinger)

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

ISSN 2191-8627

Čajkovskij als Opernübersetzer

Zur russischen Bearbeitung von *Figaros Hochzeit*
für eine Aufführung des Moskauer Konservatoriums

von Bettina Dissinger

Daß Komponisten Libretti verfassen – sei es für eigene, sei es für fremde Werke – ist nicht ungewöhnlich. Sehr viel seltener kommt es vor, daß Komponisten Operntexte übersetzen. Und während Libretti in jüngerer Zeit zum Gegenstand des Interesses der Opernforschung wurden, finden Opernübersetzungen weit weniger Aufmerksamkeit – wenn überhaupt, dann meist nur im Hinblick auf ihre schlechte Qualität als einen der Gründe, die Werke doch besser in der Originalsprache aufzuführen. Allerdings ist diese Debatte eine des 20. Jahrhunderts. Im 19. Jahrhundert war es in ganz Europa selbstverständlich, daß Opern in die jeweilige Landessprache übersetzt wurden. So existiert von Mozarts italienischen Opern eine Reihe von verschiedenen Übersetzungen, die aus dem 19. Jahrhundert und teilweise sogar noch aus dem 18. Jahrhundert stammen.¹

Es entspricht also vollkommen dem Zeitus, daß bei der vom Direktor des Moskauer Konservatoriums, Nikolaj Grigor'evič Rubiņštejn (1835-1881), 1875 geplanten studentischen Aufführung von *Figaros Hochzeit* nicht italienisch gesungen werden sollte, sondern russisch. Da die Oper aber zu diesem Zeitpunkt noch nicht ins Russische übertragen worden war, mußte sich Rubiņštejn nach einem geeigneten Übersetzer umsehen. Seine Wahl fiel auf Pětr Il'ič Čajkovskij, der ihm zusagte, diese Arbeit zu übernehmen und der Mozarts Oper für die geplante Aufführung tatsächlich vollständig übersetzte. Diese fand schließlich am 5. Mai² 1876 statt³. Fast ein Jahrzehnt später wurde Čajkovskijs Übersetzung von dem Musikverleger Pětr Ivanovič Jurgenson (1836-1903) in einem Klavierauszug veröffentlicht. (Mozarts *Figaro* wird in Rußland bis in unsere Zeit in Čajkovskijs russischer Fassung aufgeführt.) Seiner Ausgabe hat Čajkovskij folgendes Vorwort vorangestellt:

Vom Übersetzer

Die Übersetzung des Textes der vorliegenden Oper wurde von mir im Jahre 1875 auf die Bitte von Nikolaj Grigor'evič Rubiņštejn angefertigt, der die Absicht hatte, „Figaros Hochzeit“ bei der alljährlichen öffentlichen Vorstellung des Konservatoriums aufzuführen. Als ich diese Arbeit auf mich nahm, trat ich selbstverständlich mit der erforderlichen Ehrerbietung an Mozarts Musik heran und machte es mir zur Aufgabe, in keinem Fall um meiner Erleichterung willen zu einer Veränderung oder gar Verfälschung des originalen Rhythmus Zuflucht zu nehmen (wie es sich Opernübersetzer nicht selten erlauben). Aber diese Strenge in der Befolgung der Unantastbarkeit des Originals konnte von mir nur bei den musikalischen Nummern der Oper angewendet werden. Was den musikalischen Dialog (das recitativo secco) betrifft, so habe ich mir hier einige unbedeutende Veränderungen erlaubt, in Anbetracht dessen, daß einerseits die Darsteller Studenten und Studentinnen des Konservatoriums sein sollten, für die ein Rezitativ dieser

¹ Vgl. Kurt Honolka, *Opernübersetzungen. Zur Geschichte der Verdeutschung musiktheatralischer Texte*, Wilhelmshaven 1978. – Honolka beschäftigt sich in einem Kapitel seiner Studie speziell mit Übersetzungen von Mozart-Opern (S. 120-154).

² Alle Daten nach dem bis 1918 in Rußland gebräuchlichen Julianischen Kalender; siehe Hinweise zur Datierung von Dokumenten und Ereignissen auf S. 2.

³ Vgl. ČPSS XII, S. 359, Anmerkung 2.

Art außerordentlich schwierig ist, und daß man andererseits im Text dieser Rezitative, der aus der Komödie des Beaumarchais entnommen ist, häufig solche Details antrifft, bei denen es unpassend wäre, sie minderjährigen Darstellern in den Mund zu legen. Da es mehr als wahrscheinlich ist, daß es sogar im Falle einer Aufführung von „Figaros Hochzeit“ an einer unserer großen Bühnen für schwierig erkannt werden wird, das originale Rezitativ ohne irgendwelche Veränderungen und Abweichungen zu belassen, halte ich es für möglich, in der Ausgabe der Oper meine Übersetzung so bestehen zu lassen, wie sie von mir dem verstorbenen Direktor des Moskauer Konservatoriums übergeben worden war.⁴

Čajkovskij legt in seinem Vorwort zu der Ausgabe des Klavierauszuges die Prinzipien dar, die er bei der Übersetzung für grundlegend erachtete. Er distanziert sich von dem weit verbreiteten Vorgehen von Opernübersetzern, die musikalische Gestalt des Originals anzutasten. Und er verweist damit, wenn auch nur am Rande, auf das Dilemma, in dem sich nach Honolka jeder Opernübersetzer befindet.⁵ Sowohl dem Komponisten als auch dem Librettisten gerecht zu werden, gleichzeitig die Musik vollkommen unverändert zu bewahren, den Inhalt des Textes exakt und in einer dem Original entsprechenden Form wiederzugeben, Bezüge zwischen Text und Musik nicht zu zerstören und außerdem das Ganze in einer guten sprachlichen Gestalt zu präsentieren, ist nahezu ein Ding der Unmöglichkeit. Ständig sieht sich der Übersetzer zu Kompromissen gezwungen. Er muß Prioritäten setzen, die innerhalb eines Werkes auch von Fall zu Fall unterschiedlich sein können. Beachtet er einen Aspekt, kommt ein anderer notgedrungen zu kurz.

Bei der Übersetzung von *Figaros Hochzeit* gilt für Čajkovskij, wie er im Vorwort unmißverständlich zu verstehen gibt, die detailgetreue Bewahrung von Mozarts Musik als oberstes Gebot. Doch folgt er seinem Prinzip der Unantastbarkeit des Originals nur in den geschlossenen musikalischen Nummern. Die Rezitative, die im Vorwort auch als „musikalischer Dialog“ bezeichnet werden, sind aus unterschiedlichen Gründen hiervon ausgenommen. Čajkovskij tritt an sie vollkommen anders heran als an die geschlossenen Nummern; er sieht in ihnen keine eigenständigen musikalischen Qualitäten. Dies kommt auch in einem seiner Briefe an den Verleger Jurgenson zum Ausdruck:

Majdanovo, den 19. Januar 1886

Ich verstehe absolut nicht, was es bedeutet, „*das Libretto zu drucken, aber ohne Rezitative, sondern mit Dialogen*“. Was sind Dialoge? Das Rezitativ ist doch auch ein Dialog, und ob sie die Rezitative *singen* oder *sprechen*, – das ist mir vollkommen gleichgültig.⁶

Čajkovskijs Aussage entspricht der im 19. Jahrhundert auch in Deutschland gängigen Bühnenpraxis, aus dem Italienischen übersetzte Rezitative als gesprochene Dialoge wiederzugeben.⁷

⁴ Wolfgang Amadeus Mozart, *Svad'ba Figaro*. Komičeskaja opera v 4 dejstvijach. Libretto Lorenzo da Ponte po sjužetu vtoroj časti trilogii P. Bomarše „Bezumnij den' ili Zenit'ba Figaro“. Pervod teksta i rečitativy P.I. Čajkovskogo (*Figaros Hochzeit*. Komische Oper in 4 Akten. Libretto von Lorenzo da Ponte nach dem Sujet des zweiten Teils der Trilogie von P. Beaumarchais „Der verrückte Tag oder Figaros Hochzeit“), Klavierauszug, Moskau 1956 (Erstausgabe 1884).

⁵ Vgl. K. Honolka, *Opernübersetzungen*, S. 30-31.

⁶ ČPSS XIII, S. 252-253. Die Hervorhebungen sind original.

⁷ Vgl. K. Honolka, *Opernübersetzungen*, S. 41ff.

Im Vorwort seines Klavierauszuges macht Čajkovskij deutlich, daß er nicht nur auf werkimmanente Gesichtspunkte Rücksicht zu nehmen hatte, sondern die besonderen Bedingungen einer konkreten Aufführung beachten mußte, für die seine Übersetzung ursprünglich entstanden war. Was die Unangemessenheit der frivolen Details des Librettos im Munde minderjähriger Interpreten betrifft, so wird Čajkovskij in einem Brief an Jurgenson deutlicher als im Vorwort. Außerdem erklärt er dort noch einmal sein Vorgehen bei der Übersetzung der Rezitative im Unterschied zur Übersetzung des Textes der geschlossenen Musiknummern:

Kamenka, den 31. Mai 1884

(...) Bezüglich des Nichtübereinstimmens meiner Rezitative mit den originalen muß ich erklären, worum es geht. Ich habe ja die Oper für eine Aufführung des Konservatoriums übersetzt und mußte (ich erinnere mich nicht, ob im Auftrag von N. Gr. Rubinštejn oder auf eigene Initiative) alle anstößigen Stellen eliminieren; so wird ja zum Beispiel im Original sehr viel über *das Recht der ersten Nacht* gesprochen; außerdem habe ich wegen der Problematik dieser Art von Rezitativen in der russischen Sprache einfach hie und da überflüssige Einzelheiten gestrichen. Das *recitativo secco* ist keine *Musik*, sondern ein *Dialog mit Musik*, und man kann vollkommen ungeniert kürzen, solange nur die originale Modulationsfolge bewahrt wird. Dafür habe ich mir in den echten musikalischen Nummern auch nicht ein einziges Mal erlaubt, die rhythmische Einteilung zu verändern, wie dies üblicherweise bei Übersetzungen gestattet ist, und ich bin überhaupt stolz auf die Kunstfertigkeit, mit welcher ich diese Arbeit ausgeführt habe (entschuldige die Prahlerei).⁸

Betrachtet man nun Čajkovskijs Übersetzung im einzelnen, wie sie in Jurgensons Ausgabe vorliegt, so sind folgende Gesichtspunkte von besonderem Interesse: Auf welche Weise setzt Čajkovskij die von ihm genannten Prinzipien in die Praxis um? Wie bewahrt er die von ihm geforderte uneingeschränkte Treue gegenüber Mozarts Musik in den geschlossenen Nummern? Nimmt er wirklich, wie er behauptet, keine Änderungen des originalen Rhythmus vor? Welchen Stellenwert hat für ihn die musikalische Hervorhebung einzelner, für den Textsinn entscheidender Wörter – etwa durch Dehnungen oder exponierte Tonhöhen? Plaziert er gleichbedeutende Wörter an gleicher Stelle? Inwieweit berücksichtigt er Phrasenbildung und Reimschemata des Originals? Entsprechen sich die Silbenzahlen in Original und Übersetzung? Bleibt die Übersetzung inhaltlich nahe am Originaltext oder gibt es Abweichungen? Wenn ja, welche, und aus welchen Gründen sind sie entstanden? Und schließlich: Worin bestehen Čajkovskijs Eingriffe in den Rezitativen im einzelnen?

„Cinque, dieci, venti“ – mit diesen Worten beginnt die Oper *Figaros Hochzeit* in Lorenzo Da Pontes italienischem Libretto. Figaro ist dabei, den Platz zu vermessen, an dem in seiner und Susannas neuer Wohnung das Ehebett stehen soll. In Čajkovskijs Übersetzung singt Figaro allerdings „*vosem', desjat', dvadcat'*“ – „*acht, zehn, zwanzig*“, statt „*fünf, zehn, zwanzig*“. Weiter geht es bei Da Ponte mit „*trenta, trentasei*“ – „*dreißig, sechsunddreißig*“, während es bei Čajkovskij „*tridcat', tridcat' vosem'*“ – „*dreißig, achtunddreißig*“ heißt. Die abweichenden Maße des russischen Betts haben ihren guten Grund: Hätte Čajkovskij die Zahlenfolge Da Pontes wörtlich übersetzt, so wäre es unmöglich gewesen, die originale Silbenzahl und damit – bei Bewahrung der syllabischen Vertonung – den originalen Rhythmus Mozarts beizubehalten. Schon das erste Wort, „cinque“, hätte im Russischen nur eine statt zwei Silben:

⁸ ČPSS XII, S. 383. Die Hervorhebungen sind original.

„pjat“. Čajkovskij entscheidet sich für die exakte Wiedergabe von Rhythmus und Deklamation des Originals und verzichtet dafür lieber auf vollkommene inhaltliche Exaktheit, die an der zitierten Stelle für das unmittelbare Verständnis der Handlung auch nicht erforderlich ist. Im übrigen schließt Figaro seine Vermessungsarbeit sowohl im italienischen Original als auch in der russischen Übersetzung mit der gleichen Zahl ab. „Quarantatre“ steht bei Da Ponte; Čajkovskij greift hier zu einem neuen Hilfsmittel, um die originale Anzahl von vier Silben zu erhalten, er fügt eine Konjunktion ein: „i sorok tri“ – „und dreiundvierzig“.

Das Bestreben, die originale Silbenzahl zu wahren, zeichnet die gesamte Übersetzung Čajkovskijs aus. Nur in ganz seltenen Fällen treten Abweichungen in der Silbenzahl auf, so etwa im Finale des II. Aktes (Nr. 15), wo Figaro von seinem angeblichen Sprung aus dem Fenster berichtet. Dort ändert sich auch – im Widerspruch zu Čajkovskijs Behauptung, er habe überhaupt keine derartigen Änderungen vorgenommen – der originale Rhythmus: Zweimal werden zwei Achtelnoten durch eine Viertelnote ersetzt:

Beispiel 1: Akt II, Nr. 15

(„Der, der aus dem Fenster sprang, war kein anderer als ich“)

The image shows two systems of musical notation. The first system is a vocal line with a piano accompaniment. The vocal line is in bass clef, and the piano accompaniment is in treble and bass clefs. The lyrics are in Russian and Italian. The Russian lyrics are: "из о - кош - ка прыжок со - вершивший, был не". The Italian lyrics are: "sono io stes - so sal - ta - to di li, so po io". The piano accompaniment features a "cresc." marking. The second system continues the vocal line with the Russian lyrics: "это и - кой, как я!". The Italian lyrics are: "stes - so sal - ta - to di li". The piano accompaniment features a "p" marking.

W.A. Mozart, *Svad'ba Figaro*, Klavierauszug, Moskau 1956, S. 178-179.

Selbstverständlich bleiben aber die originalen Tonhöhen auch hier erhalten; von ihnen ist Čajkovskij tatsächlich in den geschlossenen musikalischen Nummern nicht ein einziges Mal abgewichen. Bei dem gegebenen Beispiel handelt es sich um eine der wenigen Stellen, wo die genaue Wiedergabe des Textinhalts (Figaros Sprung) Čajkovskij wichtiger gewesen zu sein scheint als die Bewahrung der rhythmischen Gestalt. Auffallend ist, daß die Textwiederholung des italienischen Originals („sono io stesso saltato di li, sono io stesso saltato di li“) in der

Übersetzung entfällt, weil der gleiche Inhalt in einer sehr viel längeren Phrase ausgedrückt wird.

Die Übersetzung Čajkovskijs zeichnet sich dadurch aus, daß textliche Einschnitte und Phrasenenden mit den musikalischen übereinstimmen, daß dort, wo die Gesangslinie durch Pausen unterbrochen wird, im russischen Text meistens Satzzeichen zu finden sind. Spaltungen von Wörtern über Pausen hinweg werden generell vermieden (obwohl solche „Wortspaltungen“ im Original, vor allem in den Ensembleszenen, durchaus vorkommen). Čajkovskij liegt besonders daran, einzelne wichtige, oft auch szenisch-dramaturgisch relevante Wörter an den gleichen Stellen zu belassen wie im Original; so bleibt der unmittelbare Bezug zwischen Text, Musik und bisweilen auch szenischer Geste erhalten. Eines von vielen gelungenen Beispielen hierfür findet sich in Nr. 1, wo Susanna Figaro wiederholt dazu auffordert, er möge sich doch ihr schönes neues Hütchen ansehen:

Beispiel 2: Akt I, Nr. 1

(„Figaro! Schau! Schau! Ach, schau auf dieses Hütchen!“)

The image shows a musical score for a scene from Mozart's *Figaro's Wedding*, as adapted by Tchaikovsky. It consists of three systems of music. Each system includes a vocal line (Soprano and Bass), a piano accompaniment, and Russian lyrics. The first system shows the vocal line with lyrics: "Фи-га-ро! По-смо-три! По-смо-три! Ах, смо-три на э-ту Fi-ga-roi guarda un po! guarda un po! guarda adesso il mio cap-". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. The second system continues the vocal line with lyrics: "два - дцать, три - дцать, ven - ti, tren - ta, шляп - ку, до-смо-три на э-ту шляп-ку! -pel - lo, guarda adesso il mio cap. pel. lo!". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The third system shows the vocal line with lyrics: "три - дцать во - семь, и со - рок tren - ta - se - i, qua. ren - ta". The piano accompaniment concludes with a few final notes. The score is written in G major and 3/4 time.

W.A. Mozart, *Svad'ba Figaro*, Klavierauszug, Moskau 1956, S. 19-20.

Sowohl die Aufforderung zu schauen („guarda un po“ – „posmotri!“) als auch die Bezeichnung dessen, was angeschaut werden soll („Cappello“ – „Šljapku“), befinden sich genau an den jeweils entsprechenden Stellen.

So gut wie gar keine Beachtung schenkt Čajkovskij dahingegen den originalen Reimschemata. Größtenteils entfallen Reime in seiner Übersetzung ganz, wie etwa der Kreuzreim des Originals in der Kavatine der Barbarina Nr. 24:

| | | |
|--------------------------------|---|---|
| L'ho perduta...me meschina... | a | Uronila...poterjala!... |
| Ah chi sa dove sarà? | b | Gde teper' eë najti? |
| Non la trovo...e mia cugina... | a | Ne najti mne! Čto-to mne skažut |
| E il padron...cosa dirà? | b | I sam graf da i sestra?... Čto delat' mne? |

[Ich ließ sie fallen...habe sie verloren!...
Wo werde ich sie jetzt finden?
Ich kann sie nicht finden! Was sagen mir
Der Graf selbst ja und seine Schwester?...]]

Eine in Čajkovskijs Übersetzung immer wieder auffallende Abneigung, Satz- oder Phrasenwiederholungen zu übernehmen, zeigt sich auch hier: Mozart läßt Barbarina zum Schluß der Kavatine zweimal „Cosa dirà?“ singen, wodurch diese Barbarina bewegende Frage besonders hervorgehoben wird. Bei Čajkovskij entfällt die Wiederholung der letzten Phrase; statt des zweiten „Cosa dirà?“ singt Barbarina bei ihm „Čto delat' mne?“ – „Was soll ich tun?“ Inhaltlich kommt Čajkovskij mit dieser Frage allerdings dem Original näher, als er es mit einer Wiederholung der letzten Phrase in seiner Übersetzung gekommen wäre: „Da i sestra?“ – „Ja und die Schwester?“ (Wobei im Original nicht von der Schwester, sondern von der Kusine die Rede ist.)

Manchmal bildet Čajkovskij jedoch auch Reime an Stellen, wo sich im Original keine befinden, wie in folgendem Beispiel aus der Arie des Figaro Nr. 9. Dort fügt er in den ersten beiden Zeilen einen im Original nicht vorhandenen Paarreim ein:

| | |
|---------------------------------------|---|
| Non più andrai, farfallone amoroso, a | Mal'čik rezvyj, kudrjavyj, vľjublennyj, a |
| Notte e giorno d'intorno girando; b | Adonis, ženskoj laskoj prel'sčennyj, a |
| Delle belle turbando il riposo a | Ne dovol'no l' vertet'sja, kružit'sja, b |
| Narcisetto, Adoncino d'amor. c | Ne pora li mužčinoju byt'? c |

[Ausgelassener, krausköpfiger, verliebter Junge,
Adonis, von weiblicher Zärtlichkeit Bezauberter,
Ist es nicht genug des sich Drehens und Windens,
Ist es denn nicht Zeit, ein Mann zu werden?]

Dem Libretto und seiner formalen Gestalt fühlt sich Čajkovskij offenbar sehr viel weniger verpflichtet als der Musik Mozarts. Wenn Honolka den Opernübersetzer als einen „Diener zweier Herren“⁹ charakterisiert, so mag dies im allgemeinen durchaus zutreffen. Čajkovskij dient bei seiner Übersetzung von *Figaros Hochzeit* aber ohne Zweifel nur einem einzigen Herren, nämlich Mozart, und nicht Da Ponte, dem gegenüber er ja auch im Vorwort keine Verpflichtung ausspricht. Doch nicht nur unter formalen Gesichtspunkten nimmt Čajkovskij wenig Rücksichten auf Da Pontes Libretto. In seiner Übersetzung gibt es, verglichen mit dem

⁹ K. Honolka, Opernübersetzungen, S. 30.

Original, eine Vielzahl von inhaltlichen Abweichungen, Auslassungen sowie Erweiterungen, die in einzelnen Fällen sogar zu Änderungen von Charakteren führen.

Ein erstes Beispiel ist der bereits zitierte Beginn von Figaros Arie „Non più andrai“. Aus dem „verliebten Schmetterling“ („farfallone amoroso“) wird hier ein „ausgelassener Junge“, den Figaro ermahnt, daß es doch an der Zeit wäre, endlich „ein Mann zu werden“ – was immer das auch heißen mag. Diese Ermahnung hat keinerlei Entsprechung bei Da Ponte, dessen Libretto überhaupt frei ist von belehrenden oder moralisierenden Tendenzen, wie sie sich des öfteren in Čajkovskijs Übersetzung finden. (Vielleicht hatte dieser auch hierbei an seine minderjährigen Interpreten gedacht?) Am Ende von Nr. 2 schwört Susanna ihrem Figaro im russischen Text Treue¹⁰; auch davon steht kein Wort im Original. Und während am Ende von Nr. 1 Susanna und Figaro bei Čajkovskij die sie erwartende Seligkeit besingen, freuen sie sich bei Da Ponte nur über das besagte Hütchen, das Susanna sich anlässlich der bevorstehenden Hochzeit selbst gemacht hat und das ihr so gut steht:

Susanna, Figaro:
Questo bel cappellino vezzoso,
che Susanna ella stessa si fè,
che Susanna ella stessa si fè.

Figaro:
Susanna

Susanna:
Susanna

Figaro:
ella stessa

Susanna:
ella stessa

Susanna, Figaro:
che Susanna ella stessa si fè,
stessa si fè, stessa si fè,
che Susanna ella stessa si fè.

Susanna, Figaro:
Dieses schöne, reizende Hütchen,

das Susanna sich selbst gemacht hat,
das Susanna sich selbst gemacht hat.

Figaro:
Susanna

Susanna:
Susanna

Figaro:
sich selbst

Susanna:
sich selbst

Susanna, Figaro:
Drug moj, serdce menja ne obmanet,
mne ono liš' blaženstvo sulit,
mne ono liš' blaženstvo sulit.

Figaro:
Susanna!

Susanna:
Moj milyj!

Figaro:
Dorogaja!

Susanna:
Dorogoj moj!

Susanna, Figaro:
Serdce nam liš' blaženstvo sulit,
drug milyj moj, drug milyj moj,
nam ono liš' blaženstvo sulit!

Susanna, Figaro:
Mein Freund/meine Freundin, das Herz
betrügt mich nicht,
mir verheißt es nur Seligkeit,
mir verheißt es nur Seligkeit.

Figaro:
Susanna!

Susanna:
Mein Lieber!

Figaro:
Teure!

Susanna:
Mein Teurer!

¹⁰ In der Übersetzung heißt es:

Ne bojsja moj milyj,
Verna ja ostanus',
Goni vse somnen'ja,
Zabud' strach pustoj!

Fürchte dich nicht mein Lieber,
Ich werde dir treu bleiben,
Verjage alle Zweifel,
Vergiß sinnlose Angst!

Susanna, Figaro:
 das Susanna sich selbst gemacht hat,
 sich selbst gemacht hat,
 sich selbst gemacht hat
 das Susanna sich selbst gemacht hat.

Susanna, Figaro:
 Das Herz verheißt uns nur Seligkeit,
 mein lieber Freund/meine liebe Freundin,
 mein lieber Freund/meine liebe Freundin,
 es verheißt uns nur Seligkeit.

Die ganze „Hütchenfreude“, die Freude an kleinen, schönen Dingen des täglichen Lebens und damit auch die inhaltliche Leichtigkeit des italienischen Librettos gehen in der russischen Übersetzung zugunsten einer abstrakten und sehr klischeehaft erscheinenden Seligkeit verloren.

Ebenso wie die Unbeschwertheit von Da Pontes Text kommt auch seine feine Ironie in der Übersetzung oft nicht zum Ausdruck. Zum Beispiel wird in Nr. 2 aus dem „teuren Gräfchen“ („il caro contino“) einfach ein „Graf“:

Susanna:
 Così, se il mattino il caro contino
 [So, wenn am Morgen das teure Gräfchen]

Susanna:
 Skaži: esli graf pozvonit rano utrom
 [Sag: wenn der Graf früh morgens läutet]

Auch in Figaros Kavatine Nr. 3 bleibt die Ironie von „il Signor contino“ unübersetzt:

Se vuol ballare il Signor contino
 [Wenn der Herr Gräfchen tanzen will]

Esli zachočet barin poprygat'
 [Wenn der Herr ein wenig springen möchte]

In einigen wenigen Fällen hat Čajkovskij genau das Gegenteil dessen übersetzt, was im Original steht. So singt Cherubino zu Beginn des Finales des IV. Aktes auf italienisch „non risponde“ („antworte nicht“), auf russisch aber „otvečaj že“ („antworte doch“). Doch obwohl mit dem unmittelbaren Textsinn hier frei verfahren wird, ändert sich am Sinnzusammenhang des Ganzen dadurch wenig, und Čajkovskij war es – in Einklang mit seinen Forderungen im Vorwort – zweifellos wichtiger, Silbenzahl und Rhythmus exakt zu bewahren. Es finden sich jedoch auch Stellen in Čajkovskijs Übersetzung, wo sich Verkehrungen ins Gegenteil nicht mit der Rücksicht auf Silbenzahl und Rhythmus und der Forderung nach Bewahrung der originalen musikalischen Gestalt erklären lassen. Im Duett Nr. 16 überhäuft der Graf Susanna mit Fragen, ob sie wirklich in den Garten kommen werde, ob sie tatsächlich dort sein werde, ob sie ihn auch nicht täusche usw. Und Susanna antwortet zunächst, ganz der entsprechenden Frage angemessen, jeweils mit „ja“ oder „nein“. Ja, sie werde kommen; nein, sie werde ihn nicht warten lassen. Doch im Verlauf des Duetts wird Susanna zunehmend verwirrter und gibt manchmal aus Versehen auch die falsche Antwort: Ob sie kommen werde? Nein! Ob sie ihn warten lassen werde? Ja! Auf die überraschten Nachfragen des Grafen berichtigt sich Susanna dann selbst. Ja, sie werde kommen; nein, sie werde ihn nicht warten lassen. Čajkovskij beraubt die Situation ihrer besonderen Komik, indem er Susannas falsche Antworten in der Übersetzung berichtigt.

Conte:
 Verrai?

Graf:
 Priděš' ty?

Graf:
 Wirst du kommen?

Susanna:
 Sì!

Susanna:
 Da!

Susanna:
 Ja!

Conte:
 Non mancherai?

Graf:
 Ty ne obmaneš'?

Graf:
 Du täuscht mich nicht?

| | | |
|--|---|---|
| <i>Susanna:</i> No! | <i>Susanna:</i> Net! | <i>Susanna:</i> Nein! |
| <i>Conte:</i> Dunque verrai? | <i>Graf:</i> Tam budeš' ždat' ty? | <i>Graf:</i> Also kommst du?/ Dort wirst du warten? |
| <i>Susanna:</i> No! | <i>Susanna:</i> Da! | <i>Susanna:</i> Nein!/Ja! |
| <i>Conte:</i> No? | <i>Graf:</i> Da? | <i>Graf:</i> Nein?/Ja? |
| <i>Susanna:</i> Sì! Se piace a voi verrò. | <i>Susanna:</i> Da! Da, budu vas ja ždat'! | <i>Susanna:</i> Ja! Wenn es Euch gefällt, werde ich kommen./ Ja! Ja, ich werde Euch erwarten! |

Zusammenfassend läßt sich zu der Übersetzung der Texte der geschlossenen Nummern sagen, daß für Čajkovskij die Treue gegenüber der Musik Mozarts und die Bewahrung der Betonungen, des Rhythmus und der Silbenzahl (die tatsächlich nur in sehr seltenen, begründeten Fällen von der originalen abweicht) sowie die Entsprechung von musikalischer und textlicher Phrasenbildung absoluten Vorrang vor der inhaltlichen und formalen Treue gegenüber dem Libretto hatte. Ganz deutlich läßt die Übersetzung erkennen, daß Čajkovskij in den geschlossenen Nummern die Musik für primär erachtete – nach dem Motto *prima la musica, dopo le parole*.

Einen völlig anderen Weg wählt Čajkovskij jedoch bei der Übersetzung der Rezitative. Dort verfährt er mit dem originalen Rhythmus und der Phrasenbildung sehr frei, bewahrt aber nach Möglichkeit (wenn auch längst nicht immer) die Tonhöhen und die Harmonien. Anders als in den geschlossenen Nummern, wo die Unantastbarkeit von Mozarts Musik Priorität genoß, ist für Čajkovskij in den Rezitativem zunächst die richtige Deklamation und Verständlichkeit der Sprache entscheidend, das heißt in diesem Fall: die Deklamation der russischen Sprache als der Sprache, in die übersetzt wird. Als Beispiel für die Umgestaltung des Rhythmus und der Phrasenbildung diene folgender Ausschnitt aus dem I. Akt:

Beispiel 3: Rezitativ Figaro/Susanna

The musical score shows the recitative between Figaro and Susanna. Figaro's part is marked 'inquieto'. The lyrics are: 'Or be-ne; a-scol-ta, e ta-ci! Par-la; che c'è di nuo-vo? - Il si-gnor Con-te, stan-co di an-dar cac-cian-do le stra-nie-re bel-lez-ze fo-re-stie-re, vuo-le an-'

6

cor nel ca-stel-lo ri-ten-tar la sua sor-te,

W.A. Mozart, *Le nozze di Figaro*, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Hrsg. v. Ludwig Finscher, Kassel 1973, Bd. 16, S. 53-54.

RECITATIVO

Суоанна Фигаро

Те . перь мол . чи и слу . шай! По . ско . рей, – пря . мо

Суо.

и де . лу! Наш вла . сте . днн си . я . тель . ный, на . ску . чив бо . гать за кра .

с .

со . ба . ми чу . жн . ми, хо . чет ко . ис . кать в том зам . ке ко . вых при . блю .

с .

че . ний .

W. A. Mozart, *Svad'ba Figaro*, Klavierauszug, Moskau 1956, S. 32.

[*Susanna*: Jetzt schweige und höre! *Figaro*: Schneller, direkt zur Sache! *Susanna*: Unser hochwürdiger Herr, der es müde ist, fremden Schönheiten nachzulaufen, will in diesem Schloß nach neuen Abenteuern suchen.]

Die Übersetzung könnte, bis auf den Beginn („Or bene“ – „teper“), kaum wörtlicher sein; auch die Tonhöhen bleiben hier erhalten. Der Sprachrhythmus ändert sich durch die wörtliche Übersetzung unweigerlich; am auffälligsten ist dies in den Takten 4-6, wo sich infolge einer geänderten Phrasenbildung auch Pausen verschieben.

Was die Begleitung betrifft, so fällt auf, daß zwar die Harmonien an sich erhalten bleiben, daß Čajkovskij aber in der Baßstimme durchgehend Oktavverdopplungen einfügt. Dies ist ausnahmslos in sämtlichen Rezitativen der Oper der Fall. Abgesehen von den Oktavverdopplungen in der Baßstimme werden die originalen Harmonien in den Rezitativen auch recht häufig durch Terzen oder Septimen (letztere gewöhnlich bei der Dominante in der Schlußkadenz) angereichert. Čajkovskij bindet sich also trotz beibehaltener Harmonien nicht sklavisch an das gegebene Akkordgerüst. Die von ihm vorgenommenen Anreicherungen der Harmonien spiegeln auch Čajkovskijs historische Distanz zu Mozart wider; die Satzregeln der Wiener Klassik sind für ihn nicht mehr verbindlich; er tendiert zu volleren, über die Vierstimmigkeit hinausgehenden Akkorden. Einfügungen von originalfremden Tönen erachtet er in den Rezitativen – im Gegensatz zu den geschlossenen Nummern – offenbar für vollkommen legitim, selbst dann, wenn sie keineswegs durch die Übersetzung des Textes und eine möglicherweise bessere Verständlichkeit desselben zu begründen wären, sondern tatsächlich nur geschmacklich bedingt sind.

Die entscheidenden, von Čajkovskij in den Rezitativen vorgenommenen Eingriffe betreffen aber weder Rhythmus und Phrasenbildung der Singstimmen noch die Ergänzung von zusätzlichen Tönen in den Begleitakkorden, sondern Umfang und Inhalt der Rezitative. Čajkovskij nimmt rigorose Kürzungen vor, bei denen häufig mehr als die Hälfte der originalen Takte entfällt. Er streicht – laut Vorwort aus Rücksicht auf seine jugendlichen Interpreten – so gut wie alles, was mit dem bei Da Ponte ausführlich diskutierten Feudalrecht, dem „*ius primae noctis*“ zu tun hat. Im italienischen Original berichtet Susanna Figaro folgendermaßen von den Absichten des Grafen:

Susanna:

Ei la destina per ottener da me certe mezz' ore... che il diritto feudale...

Figaro:

Come? Ne' feudi suoi non l'ha il Conte abolite?

Susanna:

Ebben; ora è pentito, e par che tenti riscattarlo da me.

[*Susanna*:

Er hat sie [die Mitgift] ausgesetzt, um von mir bestimmte halbe Stündchen zu erlangen, die das Feudalrecht...

Figaro:

Wie? Hat es der Graf auf seinen Besitztümern nicht abgeschafft?

Susanna:

Schon; aber jetzt bereut er das und möchte es sich bei mir wieder verschaffen.]

Bei Čajkovskij ist diese ganze Stelle zu einem einzigen Satz zusammengestrichen:

Susanna:

Pover', moj Figaro, feodal'nym pravom svoim on vospol'zovat'sja chočet!

[Glaub mir, mein Figaro, er möchte von seinem Feudalrecht Gebrauch machen!]

Hier wird das Feudalrecht zwar immerhin noch erwähnt, aber alle Erläuterungen, was man genauer darunter zu verstehen habe, sowie spätere Anspielungen auf dieses Recht (zum Beispiel im Rezitativ zwischen der Gräfin, Susanna und Figaro nach Nr. 10) entfallen.

Längst nicht immer jedoch stehen Čajkovskijs Kürzungen in Zusammenhang mit der von ihm selbst ausgeführten Zensur, oft handelt es sich ganz einfach um Straffungen, die nicht unbedingt immer nennenswerte inhaltliche Verluste mit sich bringen. So ist das Rezitativ nach Nr. 24 bis zu Figaros Abgang von 50 Takten auf 18 Takte gekürzt, ohne daß sich der Inhalt wesentlich verändern würde. Was aber in den Rezitativen – sei es durch Kürzungen, sei es durch abweichende Übersetzung – ebenso wie in den geschlossenen Nummern ausnahmslos verloren geht, ist die Ironie Da Pontes. Zum Beispiel verspricht Barbarina im Rezitativ nach Nr. 21, daß sie, wenn sie Cherubino zum Mann erhalte, den Grafen lieben werde – so wie sie ihr Kätzchen liebe.¹¹ Dieser Vergleich zwischen dem Grafen und Barbarinas Kätzchen entfällt bei Čajkovskij ebenso wie Susannas Charakterisierung von Marzellina als einer „Doktorin, die zwei Bücher gelesen und Madame in ihrer Jugend gelangweilt hat“¹².

Abgesehen von den vorgenommenen Kürzungen und den teilweise mit ihnen verbundenen inhaltlichen Verlusten kommt es in den Rezitativen aber auch häufig zu inhaltlichen Änderungen, die nicht aus Kürzungen des Textes resultieren und mit bloßen Straffungen des Werks und den von Čajkovskij erwähnten Schwierigkeiten, die seine jugendlichen russischen Interpreten mit der Ausführung von Rezitativen haben würden, zu begründen wären, sondern eine bewußte Modifikationen der Handlung und der Personencharakterisierung darstellen. Im Rezitativ vor Nr. 4 entfallen alle Anspielungen auf die im ersten Teil von Beaumarchais' Trilogie dramatisierte und durch Rossinis *Barbier von Sevilla* bestens bekannte Vorgeschichte; bei Da Ponte endet das Rezitativ mit den Worten Bartolos:

Avrei pur gusto di dar per moglie mia serva antica
A chi mi fece un dì rapir l'amica.
[Ich hätte Lust, meine alte Dienerin dem zur Frau zu geben,
der mir einmal die Freundin geraubt hat.]

Bei Čajkovskij heißt es nur:

Ono i vprjam' nedurno vstupid' starušku ètomu zlodeju,
plutu i nachalu!
[Auch wäre es gerade nicht dumm, die Alte jenem Übeltäter, Betrüger und Schelm
anzuhängen.]

Die „geraubte Freundin“, mit der niemand anderer als Rosina, die jetzige Gräfin gemeint ist, bleibt unerwähnt. Möglicherweise ging Čajkovskij davon aus, daß sein Publikum die Vorgeschichte nicht kennen und somit auch die Anspielung darauf nicht verstehen würde.

Tieferegehende inhaltliche Veränderungen betreffen vor allem den Charakter des Grafen und sind ein Resultat der von Čajkovskij vorgenommenen Zensur. Im Rezitativ zwischen Nr.

¹¹ *Barbarina:*

Or date mi, padrone, in sposo Cherubino,
e v'amerò, com' amo il mio gattino.

¹² *Susanna:*

Va' là, vecchia pedante,
Dottoressa arrogante,
Perchè hai letti due libri
E seccata madama in gioventù...

6 und Nr. 7 beteuert der Graf in der russischen Übersetzung, daß er Susanna liebe und alles in der Welt darum geben würde, wenn sie zu ihm in den Garten komme:

Ty znaeš', ja ljublju tebjja!
Ach, esli b ty segodnja večerkom v naš sad prišla,
choť' nenadolgo, ja b za étom dal vsë na svete!
[Du weißt, ich liebe dich!
Ach, wenn du heute abend in unseren Garten kämest,
wenn auch nicht lang, ich würde darum alles in der Welt geben!]

Im italienischen Original macht der Graf weniger Umstände:

se per pochi momenti meco in giardino sull' imbrunir del giorno...
ah per questo favore io pagherei...
[wenn du für einige Augenblicke mit mir im Garten bei Einbruch der Dämmerung...
ah, für diese Gunst würde ich bezahlen...]

Čajkovskijs Übersetzung wirkt hier sehr beschönigend; der Charakter des Grafen erscheint bei ihm in einem weit weniger negativen Licht. Konsequent durchgehalten ist die Charakteränderung des Grafen allerdings nicht, denn im Rezitativ nach Nr. 10 berichtet Susanna der Gräfin auch in der Übersetzung, daß der Graf ihr als Lohn für das erhoffte Stelldichein im Garten Geld angeboten habe:

Naš dobryj barin bez dal'nych razgovorov mne sulit prosto den'gi,
on so mnoj sovsem ne ceremonitsja.
[Unser guter Herr verspricht mir ohne weitere Unterredung einfach Geld,
er ziert sich mit mir überhaupt nicht.]

Im großen und ganzen wird der Graf aber in der russischen Übersetzung von allzu negativ wirkenden Charakterzügen befreit. Ein weiteres Beispiel für die Beschönigung seines Charakters durch teils nur geringfügige Abweichungen bei der Übersetzung findet sich im Rezitativ nach Nr. 21. Barbarina zitiert dort den Grafen; er habe zu ihr gesagt:

Barbarina, *se m'ami*, ti darò quel che brami...
[Barbarina, *wenn du mich liebst*, werde ich dir geben, was du dir wünschst...]

Čajkovskij übersetzt:

Barbarina, *ja ljublju tebjja* i dam tebe vsë, čto ty chočeš'!
[Barbarina, *ich liebe dich* und werde dir alles geben, was du willst!]

Die Gunst des Grafen ist hier im Gegensatz zum Original nicht an eine Bedingung, an die Forderung nach Barbarinas Liebe geknüpft, sondern hat ihre Begründung in seiner Zuneigung zu ihr; aus dem Liebe fordernden (und dafür entsprechende Entlohnung bietenden) wird ein liebender Graf.

Auch von der Verspottung durch die anderen Personen auf der Bühne bleibt der Graf bei Čajkovskij verschont. Im Rezitativ nach Nr. 18 heißt es im Original:

E schiatti il signor Conte al gusto mio.
[Und wenn der Herr Graf platzt, ist es nach meinem Geschmack.]

In der Übersetzung steht dagegen an dieser Stelle ein recht allgemeiner, vergleichsweise inhaltsloser Satz:

Kakie priključen'ja prinës nam ètot den!
[Welche Abenteuer brachte uns dieser Tag!]

Die Handlung verliert durch die Eingriffe Čajkovskijs bei der Übersetzung unweigerlich einen großen Teil ihrer ursprünglichen politischen Brisanz, da der Herrscher, der Aristokrat, nicht in gleicher Weise wie im Original in seiner charakterlichen Verkommenheit entblößt wird; sie wirkt „ungefährlicher“, weniger mit gesellschaftlichem Zündstoff beladen, nicht nur weniger anstößig im moralischen Bereich. Infolge dessen verlieren die Rezitative, ganz abgesehen von der erheblichen Reduzierung ihres Umfangs, in Inhalt und Aussagekraft gegenüber dem Original an Bedeutung. Die Aufmerksamkeit des Zuschauers wird in verstärktem Maße auf die geschlossenen musikalischen Nummern gelenkt, auf deren Übersetzung Čajkovskij selbst ganz offensichtlich stolz war¹³ und die auch sicherlich seine eigentliche Leistung als Übersetzer darstellen.

Die im Vorwort zum Klavierauszug genannten, ihn bei der Übersetzung leitenden Prinzipien versucht Čajkovskij in der Tat sehr genau zu befolgen. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, gelingt es ihm durchweg, den originalen Rhythmus Mozarts, die originalen Betonungen und die originale Silbenzahl des Textes zu bewahren. Sein Anliegen ist die unverfälschte Wiedergabe der Musik Mozarts – mit dem Libretto Da Pontes verfährt er dagegen sowohl hinsichtlich des Inhalts als auch der formalen Struktur sehr viel freier.

Čajkovskijs Vorgehensweise bei den Rezitativen unterscheidet sich so grundlegend von derjenigen bei den geschlossenen Nummern, daß sich der Gesichtspunkt der Werktreue für die Oper als Ganzes kaum bewerten läßt. Seine Übersetzung zerfällt in zwei sehr unterschiedliche Teile, von denen einer, nämlich der rezitativische, möglicherweise mit dem Begriff „Übersetzung“ gar nicht mehr richtig zu bezeichnen ist. Denn Čajkovskijs Eingriffe gehen hier weit über die bei einer Übersetzung erforderlichen hinaus, sie bringen eine inhaltliche Veränderung des gesamten Werkes mit sich und erheben Čajkovskij auf diese Weise in den Rang eines Bearbeiters, der bewußt und absichtlich Änderungen am Original vornimmt.¹⁴ Die „Achtung vor der Unantastbarkeit des Originals“ entfällt in den Rezitativen vollkommen; die Freiheiten, die sich Čajkovskij hier erlaubt und die sowohl die musikalische Gestalt als auch den Inhalt betreffen, gehen so weit, daß sie dem Werk einen anderen Charakter verleihen; aus einer zeitkritischen Oper wird ein gediegenes Vorführstück für die Schüler des Konservatoriums.

Ziel der von Nikolaj Rubinštejn geplanten Schüleraufführung sollte gewiß keine Gesellschaftskritik, sondern die Präsentation der musikalischen und darstellerischen Fähigkeiten der jungen Interpreten sein. Diesem Ziel wird Čajkovskijs Übersetzung vollkommen gerecht, wenn sie der Musik Mozarts und den geschlossenen Nummern der Oper Priorität vor der Texttreue gegenüber dem Libretto und den Rezitativen einräumt.

Daß Čajkovskij mit dem Ergebnis seiner Arbeit zufrieden war und daß sie ihm offenbar Freude gemacht hat, zeigt die Tatsache, daß er seinem Verleger Jurgenson vorschlug, nach

¹³ Vgl. den Brief an Jurgenson vom 31. Mai 1884. ČPSS XII, S. 358-359.

¹⁴ Honolka definiert den Unterschied zwischen Übersetzer und Bearbeiter folgendermaßen:

„Und doch verläuft eine, wenn auch schwer zu identifizierende, Linie in der Grauzone zwischen Übersetzung und Bearbeitung. Sie wird vom Willen des Dolmetschers gezogen. Wer das Original ändern *will*, ist jedenfalls ein Bearbeiter.“

K. Honolka, Opernübersetzungen, S. 155.

Figaros Hochzeit noch eine weitere Oper Mozarts, nämlich den *Don Giovanni*, ins Russische zu übersetzen.

Grankino, 12. Juni 1884

(...) Irgendwann werde ich mit dir den „Don Žuan“ herausgeben, mit meinem Klavierauszug, meiner Übersetzung und so weiter. Ich würde mich mit Genuß damit beschäftigen.¹⁵

Leider hat Čajkovskij seinen Vorsatz, Mozarts *Don Giovanni*, nach seinen Worten die schönste aller Opern¹⁶, ins Russische zu übersetzen, nicht ausgeführt.

¹⁵ ČPSS XII, S. 389.

¹⁶ Vgl. den Beitrag *Čajkovskij und Mozart* in: *Mitteilungen* 8 (2001), S. 37-46, insbesondere S. 44.