

Tschaikowsky-Gesellschaft

Mitteilungen 10 (2003)

S. 161-169

Čajkovskijs nicht erhaltener Trauermarsch über Motive seiner Oper "Opričnik"
(Thomas Kohlhase)

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

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

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

ISSN 2191-8627

Čajkovskijs nicht erhaltener Trauermarsch über Motive seiner Oper "Opričnik" –

eine von drei Auftragsarbeiten für Nadežda F. fon Mekk
aus dem Jahre 1877¹

von Thomas Kohlhasse (Tübingen)

Zur Werkgruppe von Čajkovskijs Bearbeitungen eigener Kompositionen gehören auch drei großzügig honorierte Auftragsarbeiten für Nadežda F. fon Mekk, seine Mäzenin und langjährige Briefpartnerin, aus dem Jahre 1877. Zwei dieser Bearbeitungen – die des Klavierstücks *Humoresque* op. 10 Nr. 2 und die des langsamen Satzes, *Andante funebre e doloroso*, aus dem 3. Streichquartett es-Moll op. 30 –, jeweils für Violine und Klavier, sind erhalten; eine dritte, die *Marche funèbre* über Motive aus der Oper "Opričnik" für Klavier zu vier Händen, ist es leider nicht. Mit diesen Arrangements beauftragt hat Frau fon Mekk den Komponisten zweifellos auch, um ihm finanziell zu helfen. Im übrigen aber hat sie, eine durch Čajkovskijs Musik im Innersten getroffene und begeistert passionierte Verehrerin seiner Kunst, die Bearbeitungen zum häuslichen Musizieren erbeten.²

Das 3. Streichquartett es-Moll op. 30 ČS 92 (Ausgabe: ČPSS 31) hatte Čajkovskij 1876 zum Andenken an Ferdinand Laub komponiert. Laub war der – von Čajkovskij hoch geschätzte – Primarius des Streichquartetts der Russischen Musikgesellschaft und Professor am Moskauer Konservatorium gewesen. Der III. Satz des Werkes, *Andante funebre e doloroso*, eine von Čajkovskijs merkwürdigsten und ergreifendsten Kammermusiken, ist also, musikhistorisch etikettiert, ein musikalisches Tombeau, eine Trauermusik.

Bei der Violin-Klavier-Fassung des Quartettsatzes (Ausgabe: ČPSS 55a) handelt es sich um eine sorgfältige Transkription, die allerdings den Klangreichtum und den unheimlichen, fahlen und zugleich schwelgerischen Klage-ton³ des originalen Quartettsatzes nicht erreichen kann. Oder anders gesagt: Man kann sich keinen für die Bearbeitung ungeeigneteren Satz vorstellen als diese Quartettmusik. So ist zu vermuten, daß nicht Čajkovskij ihn ausgewählt hat, sondern Frau fon Mekk. Wie auch bei dem Trauermarsch über Motive aus der Oper "Opričnik" deutlich wird, hat sich Čajkovskij ihren ungewöhnlichen musikalischen Wünschen und Aufträgen nicht verweigert.

Schon an einem kleinen Detail der Quartettsatz-Bearbeitung zeigt sich, wie in diesem besonderen Fall musikalische Substanz, Klang und Charakter einer Episode nur in ihrer Originalfassung zutage treten und verstanden werden können – und wie diese Bearbeitung, auch wenn sie sozusagen "alle Töne" des Originals wiedergibt, Sinn und Bedeutung der Musik nicht oder doch nur unzureichend vermitteln kann. Die gemeinte Episode (Takt 28-40 und 114-124) besteht aus einer kurzen, melodisch und harmonisch engräumigen Akkordfolge der vier Instrumente mit einer sich anschließenden rezitativischen Repetition auf dem Ton b der II. Violine. Dieses merkwürdige Satzmodell wird verschiedene Male, jeweils leicht variiert, wiederholt.

¹ Bei diesem Beitrag handelt es sich um einen Teil des Vortrags "Čajkovskijs Bearbeitungen eigener Kompositionen" bei der 9. Jahrestagung der Tschaikowsky-Gesellschaft e. V. am 4. Mai 2002 in Mainz, Verlag Schott Musik International. Die übrigen Materialien zu diesem Vortrag werden im unten folgenden Beitrag mitgeteilt.

² So vermuten auch die Herausgeber N. A. Viktorova und B. I. Rabinovič in Anmerkung 5 zum Brief Nr. 569 in ČPSS VI, S. 140 f.

³ Das gesangliche Thema des Satzes ist "piangendo" ('weinend'; Takt 41 ff.) bzw. "con dolore" ('mit Schmerz'; Takt 74 ff.) vorzutragen.

Die musikalische Semantik dieser Musik ist für russische Hörer spontan zu erfassen; sie werden, bewußt oder unbewußt, einen kirchlichen Chor und den für die orthodoxe Liturgie typischen Wechsel und das Sich-Überschneiden von Chorpässagen und liturgischer Rezitation des Priesters assoziieren und, im Kontext dieses langsamen Lamento-Satzes, eine Totenliturgie. Wie gesagt, die Bearbeitung für Violine und Klavier enthält alle Töne der Quartettfassung, doch stellt sich in der Bearbeitung für eine Salonbesetzung die beschriebene Assoziation nicht spontan und sinnlich ein, sondern, falls überhaupt, nur sozusagen analytisch. Daß die Rezitation auf einem Ton überraschenderweise nicht der – des Singens mächtigen – Violine überlassen wird, sondern dem in dieser Hinsicht unsensibleren Tasteninstrument, schwächt die Originalfassung zusätzlich ab.

Ganz anders als das Arrangement des Streichquartettsatzes ist dasjenige der Klavier-*Humoresque* op. 10 Nr. 2 für Klavier und Violine zu bewerten. (Ausgabe der Originalfassung: ČPSS 51b; Ausgabe der Bearbeitung: ČPSS 55a.) Natürlich: eine klangreiche, größer besetzte langsame Musik wie den Quartettsatz zu reduzieren, ist grundsätzlich schwieriger als ein rhythmisch lebhaftes Klavierstück heiteren Charakters um eine Violinstimme zu erweitern. Aber man merkt auch an der Qualität der Bearbeitungen, daß Čajkovskij den Quartettsatz nur handwerklich ordentlich bearbeitet hat, weil mehr gar nicht möglich war, während er dem Klavierstück neue, witzige Details und ein Feuerwerk geigerischer Spielfreude abgewinnt. (Übrigens hat auch Fritz Kreisler die *Humoresque* für Violine und Klavier bearbeitet. Und Stravinskij, der enthusiastische Verehrer von Čajkovskijs Musik, hat sie, zusammen mit etlichen anderen Themen aus Čajkovskijs Werken, in seine Ballettmusik "Le baiser de la fée" ['Der Kuß der Fee'] integriert.)

Wieder bearbeitet Čajkovskij das Stück in voller Länge. Aber er fügt vier Takte hinzu: Er ergänzt eine Violinkadenz, in der die Stimme nach einem vorausgehenden Ausflug in die dreigestrichene Oktave in tiefere Regionen zurückkehrt. Und in der Unterstimme des Klaviersatzes ergänzt er in Takt 69 f. eine witzige, "kunstvolle" Imitation und drückt damit dem Arrangement sozusagen seinen Autorenstempel auf.

Beide Bearbeitungen, *Andante funebre* und *Humoresque*, sind im April 1877 bei Čajkovskijs Hauptverleger P. I. Jurgenson in Moskau erschienen, und zwar offenbar auf Kosten Frau fon Mekks. Das geht aus Čajkovskijs Brief an sie vom 27. Mai 1877 hervor, in dem es heißt, daß die Einnahmen aus dem Verkauf der Ausgaben ihm, dem Komponisten, zufließen: "Die Arrangements, die von Jurgenson gedruckt wurden, werden natürlich zu meinen Gunsten verkauft, obgleich wir [Jurgenson und Čajkovskij] wegen der Einzelheiten noch nichts vereinbart haben. Jurgenson handelte nicht richtig, wenn er auf das Titelblatt [der Ausgaben] den Vermerk 'Eigentum des Verlegers' gesetzt hat, aber das geschah aus Unachtsamkeit. Ich danke Ihnen tausendmal auch für dieses Geschenk."⁴

*

Die mehr als eintausendzweihundert Briefe umfassende Korrespondenz zwischen Nadežda F. fon Mekk und Petr Il'ič Čajkovskij begann am 18. / 30. Dezember 1876 mit einem Brief Frau fon Mekks. In ihrem dritten Brief an Čajkovskij, Moskau, 7. / 19. März 1877, schreibt sie:

"Ich habe noch eine ergebenste Bitte an Sie, Petr Il'ič, die Ihnen vielleicht unsinnig erscheint, und in diesem Fall schlagen Sie mir die Bitte ohne weiteres ab. Es handelt sich um Folgendes: Sie haben im 'Opričnik' eine Stelle, die mich um den Verstand bringt; aber bevor

⁴ ČPSS VI, S. 140. – "Eigentum des Verlegers" / "Propriété de l'éditeur" ist der damals übliche Copyright-Vermerk.

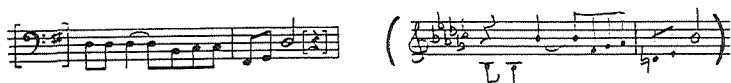
ich Ihnen sage, was ich damit machen will, muß ich Ihnen erklären, wie ich zu diesem Wunsch gekommen bin. Nach meinem Eindruck vermittelt nichts besser als diese Musik die Erhabenheit des Todes und die Verzweiflung der ewigen Trennung. Dabei erscheint in meiner Phantasie immer folgendes Bild: eine hell erleuchtete Kirche, in deren Mitte ein Sarg mit einem Leichnam steht; an dem Sarg ein Mensch, der den Verlust eines teuren Wesens beweint. Es ist Nacht. Beim ersten Thema dieser Musik



beruhigt sich nach und nach der Kummer, beugt er sich vor der Erhabenheit des Todes, aber bei diesem Akkord



wird der Mensch mit ganzer Kraft von Gram und Verzweiflung überwältigt, der Gedanke, daß es nie, nie mehr ein Wiedersehen geben wird, trübt ihm den Verstand, zerreißt ihm das Herz, und hierbei scheint es, als ob eine Stimme aus dem Sarge



ihm leise traurige Trostworte singt. O welche Musik! Für sie kann man das Leben hingeben, ich möchte mit ihr sterben! Aus diesen Motiven, Petr Il'iĉ, machen Sie mir also eine Marche funèbre, wenn es möglich ist. Ich lege hier die Oper selbst bei [den Klavierauszug, Petersburg: V. V. Bessel', 1874], in welcher ich das angemerkt habe, was ich im Marsch haben möchte, und wenn Sie es zu komponieren für möglich halten, so bitte ich ergebenst, für Klavier zu vier Händen. Wenn Sie aber meine Bitte unerfüllbar finden, so lehnen Sie sie ab, – ich werde betrübt sein, aber werde es nicht übelnehmen. Wenn Sie sie aber doch erfüllen, so bitte, Petr Il'iĉ, nehmen Sie sich Zeit, sonst verwöhnen Sie mich wirklich zu sehr, worauf ich gar kein Recht habe, und es wäre mir peinlich. Erlauben Sie mir, Ihre Vertonung für mich herauszugeben [= zu drucken und zu publizieren], und kann ich dies bei Jurgenson oder besser bei Bessel' tun?"⁵

Čajkovskij erfüllt Frau fon Mekks Bitte umgehend und schreibt ihr dazu am 16. / 28. März 1877: "Ich weiß nicht, ob Sie zufrieden sein werden mit dem Marsch, und ob ich es verstanden habe, wenigstens annähernd das zu gestalten, was Ihnen vorgeschwebt hat. Wenn nicht, so genießen Sie sich nicht, mir die Wahrheit zu sagen. Irgendwann vielleicht werde ich verstehen, etwas Entsprechenderes zu schreiben."⁶

Zwei Tage später, am 18. / 30. März 1877, antwortet Nadeda F. fon Mekk: "Ihr Marsch, Petr Il'iĉ, ist so schön, daß ich hoffe, er bringt mich in den glücklichen Zustand einer Entrückten, der mich alles Bittere und Kränkende auf der Welt vergessen macht. Es ist mir unmög-

⁵ ČM 1, Brief Nr. 5, deutsch von Louisa von Westernhagen. – Tatsächlich ist der Marsch offenbar nicht publiziert worden; und über den Verbleib von Čajkovskijs Autograph, das sich zweifellos im Nachlaß N. F. fon Mekks befunden haben muß, ist nichts bekannt.

⁶ ČM 1, Brief Nr. 6, deutsch von Louisa von Westernhagen.

lich, das Chaos wiederzugeben, das bei den Klängen dieses Marsches in meinem Kopf und im Herzen entsteht. Sie durchschauern alle meine Nerven. Ich möchte weinen, ich möchte sterben, ich möchte ein anderes Leben, aber nicht jenes, an welches andere Menschen glauben und [welches sie] erwarten, sondern ein anderes, unerreichbares, unerklärliches. Leben und Tod, Glück und Leid, alles vermischt sich: Man fühlt, wie man emporgehoben wird von der Erde, wie es in den Schläfen pocht, wie das Herz schlägt, wie sich's trübt vor den Augen, man hört deutlich nur die Klänge dieser verzaubernden Musik, man fühlt nur jenes, was im Innern vorgeht, wie einem wohl ist und man nicht zu sich kommen möchte."⁷

Offenbar hat sich bisher niemand Gedanken darüber gemacht, welche Stellen im "Opričnik" Nadežda F. fon Mekk gemeint hat und über welche Themen bzw. Motive Čajkovskij den (verlorenen) Trauermarsch geschrieben hat.

Die drei kleinen Notenbeispiele, die oben – aus ČM 1 kopiert – wiedergegeben werden, lassen die Suche zunächst wenig erfolgversprechend erscheinen. Ein offenbar falscher Rhythmus im ersten und eine wahrscheinlich verderbte melodische Diastematik im dritten Beispiel scheinen darauf hinzuweisen, daß die Notenbeispiele entweder im Originalbrief bzw. in seiner Abschrift oder aber in der Fassung von ČM fehlerhaft sind. Und ob die in eckigen Klammern stehenden, das heißt gegenüber der Vorlage ergänzten Schlüssel die richtigen sind, ist ebenfalls fraglich. (Die u. E. korrekte Lesart der Beispiele ergänzen wir handschriftlich in runden Klammern jeweils rechts neben den Versionen von ČM. In allen drei Beispielen sind sechs ♭ vorzuzeichnen; und das erste und dritte Beispiel sollten im Violonschlüssel stehen, ebenso wie das obere System im zweiten Beispiel.)

Sieht man nun den Klavierauszug der Oper (in der Ausgabe von ČPSS 34) sorgfältig durch, wird man tatsächlich fündig. Nadežda F. fon Mekk meint ganz offenbar das Arioso der Natal'ja am Ende des I. Akts: Nr. 6, ČPSS 34, S. 72-75 – siehe Abbildung der genannten Seiten und die drei markierten Stellen, die den Notenbeispielen in N. F. fon Mekks Brief entsprechen, am Ende der vorliegenden Beitrags. In diesem Arioso, einem der schönsten und expressivsten Stücken der Oper, in dem Natal'ja von ihrer Liebe zu Andrej und von ihrer Sehnsucht nach ihm singt, in Intonationen, deren Intensität an den Seitensatz der früher entstandenen Overtüre "Roméo et Juliette" erinnert und welche die leidenschaftlichen Ausbrüche Tat'janas in "Evgenij Onegin" vorwegnehmen – in diesem Arioso also kommen alle drei von Frau fon Mekk genannten Motive vor. Mit diesen Motiven markiert sie im übrigen auch die Hauptteile des Ariosos bzw. seine formalen Einschnitte.

Mit dem ersten Notenbeispiel ist der Einsatz des A-Themas gemeint, Takt 2 ff. (bzw. auch der Einsatz im Repräsententeil A', Takt 24 ff.). Die erste Note des Beispiels muß eine Sekund tiefer stehen, und die zweite muß als Viertel statt Achtel gelesen werden.

Das zweite Beispiel markiert den überraschenden harmonischen Übergang von Takt 8 nach Takt 9; die Auflösung von Takt 8 erfolgt nicht, wie zu erwarten, nach Ges-Dur, sondern in die terzverwandte Tonart ("Mediante") B-Dur. Im zweiten Notenbeispiel des Briefes ist also ein Auflösungszeichen vor der Note d zu ergänzen.

Das dritte Beispiel schließlich bezeichnet den Beginn des B-Teils (Takt 13 ff.). Die ersten beiden Noten im Beispiel des Briefes gehören zur Begleitung und sollten eine Oktav tiefer stehen; das vorvorletzte und vorletzte Achtel im ersten Takt müssen jeweils eine Sekund tiefer stehen.

Wenn Nadežda F. fon Mekk nur diese drei Motive aus dem Arioso vorgibt, wird sie auch nur eine Bearbeitung dieser Nummer der Oper erwartet haben. Und Čajkovskij wird den Erwar-

⁷ ČM 1, Brief Nr. 7, deutsch von Louisa von Westernhagen.

tungen der Auftraggeberin unbedingt entsprochen haben. Von einem "Trauermarsch über Motive der Oper 'Opričnik'" wird man also wohl nicht mehr so pauschal sprechen können.

Wie mag nun Čajkovskijs Bearbeitung des Ariosos ausgesehen haben? Sicher wird er sich gewundert haben, daß Frau fon Mekk sich von einer so glühenden, leidenschaftlichen Musik der Liebe zu derart düsteren Todesphantasien hat inspirieren lassen, wie sie sie in ihrem Brief ausbreitet. Man könnte sich vorstellen, daß er sich bei seinem Arrangement des Ariosos im Charakter eines Trauermarsches an die dreiteilige formale Anlage der Vorlage gehalten und auch einen großen Teil ihrer Ausarbeitung und Faktur übernommen hat (vielleicht ohne die lange Coda), daß er aber in einem selbständigen Klavierstück zu vier Händen durch Wiederholungen und Fortspinnungen, auch durch neue ausgearbeitete Teile größere Ausmaße geschaffen hat. Kurz, sein Arrangement wird erheblich länger ausgefallen sein als die Vorlage. Und er wird in seiner Bearbeitung in einem vierhändigen Satz einen großen Teil dessen berücksichtigt und eingearbeitet haben, was die Orchesterfassung gegenüber dem ursprünglichen zweihändigen Klavierauszug an zusätzlichen Stimmen, an Figurationen und an Klangüppigkeit bietet.

Etwa ein dreiviertel Jahr, nachdem Čajkovskij diesen Trauermarsch für Frau fon Mekk geschrieben hat, kommt sie im Zusammenhang mit ihren Ausführungen über die Philosophie Schopenhauers und über ihre Abneigung gegen Vokalmusik auf ihre "Lieblingsmotive" in Čajkovskijs Oper "Opričnik" zurück. In ihrem Brief vom 30. Januar / 11. Februar 1878 finden wir indirekt ein wichtiges Motiv für ihren Wunsch, das Arioso aus dem "Opričnik" in einer instrumentalen Bearbeitung zu besitzen; Nadežda F. fon Mekk schreibt dem Komponisten:

"[...] was die Musik betrifft, finde ich genauso wie er [= Schopenhauer], daß sie nämlich erstens die höchste aller Künste ist und daß sie sich zweitens nicht mit Worten zu verbinden braucht. Ich finde, daß Worte in der Musik ihren Eindruck beschränken und einengen; so wirkt das wenigstens auf mich; wenn ich Musik mit Worten höre, bemühe ich mich, nicht auf die Worte zu hören – mit wenigen Ausnahmen, in denen die Musik in ungewöhnlich inspirierter Weise mit den Worten harmoniert wie in Ihren Romanzen: 'Gebet' von Graf Tolstoj⁸, 'Die Träne bebt' [op. 6 Nr. 4], und 'Wiegenlied' [op. 16 Nr. 1]⁹; das ist so wunderbar, wie es das selten auf der Welt gibt, besonders im Gebet. Ich kann daran nicht denken, ohne daß meine Nerven erzittern. Aber dafür reizen mich die Worte in Ihrem wunderschönen 'Opričnik' unerträglich. Nun, wie kann in einer Musik, wie sie in meinen beiden Lieblingsmotiven ist, die eine solche Tiefe, eine solche Erhabenheit der Gefühle ausdrücken, daß sie einen in den Staub werfen, einem den Atem nehmen ... wie kann darin irgendeine sentimentale Natal'ja von ihrer Liebe zu einem jungen Kavalier singen ... Das wirkt so, als wenn man einem Menschen, der unter den Klängen einer himmlischen Musik der Erde entrückt ist, Tee anbietet."¹⁰

⁸ Aleksej K. Tolstoj.

⁹ Auf Worte von Apollon N. Maikov.

¹⁰ Nach: ČM 1, Nr. 91.

Ариозо Натальи и женский хор

Moderato assai

Наталья

По-чу-ди-лись-мне-будто-го-ло-са и шум ша-гов,

Fl. Cl. 3

U.I. Vo. Fg. 1 *Largamente, con passione*

3 Нат.

уж ду-ма-ла Ан-дрю-ша...

ст. л.

ст. стезо.

7 Нат.

Нет ни ко-го... од-на я здесь

2

м. 27037 Г.

11 Нат.

с сво-ей-гос-кой - кру-чи-ной,

33 *Poco meno mosso*

3 с-ля-г-тым-го-рем,

p

14 Нат.

что как зме-я, мне жа-лит я-дом-серд-це!

Хоть бы взгля-нуть

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

17 Нат.

мне на ми-ло-го!

Ах, при-ди е-ко-рей, мой

20 Нат.

ми-л-ый, мой жа-лая-ный друг!

molto riten.

molto riten.

20

м. 27037 Г.

74 [34] a tempo
Con passione largamente

Нат.
 24 Ах, вет-ры буй-ны, до-не-си-те к ми-лу-дру-гу

28 Нат.
 ве-сть про го-ре-кру-чи-ну, про лю-бовь и воз-ды-хань-я, как я

32 Нат.
 та-ю, как на-ны-ва-ю по мо-ем же-лан-ном дру-ге день и

35 Нат.
 ночь, по мо-ем же-лан-ном дру-ге день и

м. 27087 г.

[35] 37 (Наталья садится, утомленная пырым горя и до самого конца действия остается в глу-

Нат. бошой задумчивости)

ночь!

40 dolce

43

46

49 or. 40 50

52 → G-Dur

м. 27087 г.