

## "Und ich sagte dir nichts"?

Čajkovskijs *Sechs Romanzen* op. 73 (1893)

Kadja Grönke

## "Worte sind kraftlos" (aus op. 73 Nr. 3)

"Kein Wort, o mein Freund, kein Seufzer"<sup>1</sup> (1869), "Kein Erkennungszeichen, kein Wort, kein Gruß"<sup>2</sup> (1875), "Ich werde dir nichts sagen"<sup>3</sup> (1886), "Wir saßen zusammen [...] und ich sagte dir nichts"<sup>4</sup> (1893) ...

Schon diese wenigen Textauszüge zeigen es deutlich: Die Unmöglichkeit, Gefühle in Worte zu fassen, bildet ein wiederkehrendes Thema in Čajkovskijs Romanzen-Schaffen. Die Unfähigkeit zu sprachlicher Mitteilung (bei Lyrikvertonungen eigentlich ein Widerspruch in sich) kollidiert dabei schmerzlich mit dem Wunsch, tiefere Emotionen zum Ausdruck zu bringen: "Das Siegel des Schweigens ruht auf mir. Alles auszusprechen ist mein einziges Verlangen"<sup>5</sup> (1884). Jedoch fehlt das eine, erlösende Wort, welches die Essenz des Fühlens mitteilbar macht: "Ich wollte, ich könnte meine Trauer und meinen Kummer in ein einziges Wort gießen!"<sup>6</sup> (1875). Aus bitterer Erfahrung oder selbstquälerischer Vorweg-Sorge wird die menschliche Sprache vornehmlich als Trägerin der Lüge wahrgenommen: "Glaub mir nicht, mein Freund, glaub mir nicht, wenn ich in einem Anfall von Kummer sage, daß ich dich nicht mehr liebe"<sup>7</sup> (1869).

Die Angst vor dem verkannten Wort, das – einmal ausgesprochen – nicht ungeschehen gemacht werden kann, wächst offenbar, je stärker der Mensch sich seinem Gegenüber verbunden fühlt. Das Ergebnis ist eine Sprachlosigkeit, die auch dann Qualen bereitet, wenn sie sich als Rücksichtnahme versteht: "Ich werde dir nichts sagen, ich werde dich nicht beunruhigen, und was ich schweigend wieder und wieder vor mich hinsage, will ich nicht einmal andeuten"<sup>8</sup> (1886).

In Čajkovskijs Romanzen zu diesem Thema erscheint der aufrichtige Wunsch nach einem wechselseitigen Austausch von Gedanken und Gefühlen bedroht vom Mißverständnis oder, schlimmer noch, vom Nicht-Verstehen und scheitert folglich an der menschlichen Sprache als einer grundsätzlichen "source de malentendus"<sup>9</sup>.

<sup>1</sup> "Ни слова, о друг мой, ни вздоха", aus op. 6 Nr. 2 (1869), Text: Aleksej Pleščeev.

<sup>2</sup> "Ни отзыва, ни слова, ни привета", aus op. 28 Nr. 5 (1875), Text: Aleksej Apuhtin.

<sup>3</sup> "Я тебе ничего не скажу", aus op. 60 Nr. 2 (1886), Text: Afanasij Fet.

<sup>4</sup> "Мы сидели с тобой [...] и тебе я тогда ничего не сказал", aus op. 73 Nr. 1 (1893), Text: Daniil Ratgauz.

<sup>5</sup> "Молчания лежит на мне печать. Всё высказать - одно мое желанье", aus op. 57 Nr. 3 (1884), Text: Aleksandr Strugovščikov nach Johann Wolfgang von Goethe.

<sup>6</sup> "Хотел бы в единое слово я слить мою грусть и печаль", aus *Dva romana* o. op. Nr. 1 (1875), Text: Lev Mej nach Heinrich Heine.

<sup>7</sup> "Не верь, мой друг, не верь, когда в порыве горя я говорю, что разлюбил тебя", aus op. 6 Nr. 1 (1869), Text: Aleksej Tolstoj.

<sup>8</sup> "Я тебе ничего не скажу. Я тебе не встревожу ничуть. И о том, что я молча твержу, не рещусь ни за что намекнуть", aus op. 60 Nr. 2 (1886), Text: Afanasij Fet.

<sup>9</sup> Antoine de Saint-Exupéry: *Le Petit Prince*. Paderborn o. J. (Schulausgabe nach der Ausgabe bei Gallimard, Paris), S. 57. Bei Saint-Exupéry ist nicht das gesprochene Wort ("parole"), sondern die Sprache als grundsätzliche menschliche Fähigkeit ("langage") die Quelle aller Mißverständnisse: "Le langage est source de malentendus", sagt der Fuchs in Kapitel XXI zum kleinen Prinzen.

Aber gerade diejenigen Bereiche inneren Erlebens, die der Alltagssprache gar nicht und der dichterischen Sprache nur schwer zugänglich sind, bewegen den Komponisten offenbar ganz besonders. Denn immer wieder wählt er Verse, in denen ein Dichter "«avoids subject matter that can easily be expressed in words»"<sup>10</sup>, als geeignete Textvorlage für den Versuch, das Unsagbare in seinem eigenen Medium der Musik dennoch zum Ausdruck zu bringen.<sup>11</sup>

"Schwermut drückt die Brust" (aus op. 73 Nr. 2)

Das Gefühl der Unangemessenheit von Wort und Begriff angesichts übermächtiger Gefühlsregungen verbindet insbesondere die *Sechs Romanzen* op. 73, die im Juli 1893, ein Vierteljahr vor Čajkovskijs Tod, im Druck vorliegen und Čajkovskijs letzte eigene Komposition<sup>12</sup> darstellen. Gewidmet sind die Romanzen dem Tenor und Freund Nikolaj Figner (1857-1918),<sup>13</sup> der 1890 und 1892 bei den Uraufführungen der Opern *Pique dame* (*Pikovaja dama*) und *Jolanthe* (*Jolanta*) die männliche Hauptrolle gesungen hat. Alle sechs Lieder sind in dessen Stimmlage komponiert, fordern eine tragfähige Höhe und weitreichenden Atem; dennoch enthalten sie kaum vokale Glanzpunkte, sondern verlangen einen durchgestaltenden und geistig einführenden Sänger-Darsteller, wie Čajkovskij ihn an Figner schätzt.

Die Entstehung der *Sechs Romanzen* reicht zurück in den August des Jahres 1892, als Čajkovskij von dem Kiever Jura-Studenten Daniil M. Ratgauz<sup>14</sup> eine Sendung eigener Gedichte erhält. Der Brief ist nicht erhalten (was angesichts von Čajkovskijs Korrespondenzgewohnheiten ungewöhnlich ist), sein Inhalt läßt sich jedoch erschließen. Offenbar bittet Ratgauz um eine Beurteilung seiner Verse und bietet sie Čajkovskij zur Vertonung an.

Von literarisch interessierten Freunden wie Nadežda fon-Mekk hat Čajkovskij solche Anregungen des öfteren erhalten, gelegentlich auch erbeten, sie aber nur selten aufgegriffen. In diesem Fall jedoch antwortet er dem jungen Autor (den er nicht persönlich kennt und dessen Lyrik nicht veröffentlicht ist) trotz großen Zeitmangels schnellstmöglich. Zur

<sup>10</sup> Richard D. Sylvester: *Tchaikovsky's Complete Songs*. Indiana University Press 2002, S. 210. Sylvester zitiert hier einen Brief Čajkovskijs an Konstantin Romanov, der sich auf die Textvorlage zu op. 60 Nr. 2 von Afanasij Fet bezieht.

<sup>11</sup> Insofern können seine entsprechenden Romanzen als Analoga zu seinen textfreien Kompositionen gedeutet werden. Hier läge ein nicht unerhebliches Erkenntnispotential, das auszuschöpfen durchaus lohnen würde.

<sup>12</sup> Nach Abschluß der Romanzen beschäftigt er sich mit Gelegenheitsarbeiten und Bearbeitungen: einer Ergänzung seines *Marschs für das 98er Kavallerie-Regiment*, einem Vokalarrangement einer Mozart-Komposition sowie einer Volksliedbearbeitung.

<sup>13</sup> Nikolaj Nikolaevič Figner (1857-1918), lyrisch-dramatischer Tenor, studiert in Rußland und Italien, wirkt als Sänger vor allem in St. Petersburg, wo er im russischen Repertoire Erfolge feiert, und lehrt zwischen 1915 und 1918 am Kiever Konservatorium. – Vgl. G. V. Keldyš (Hg.): *Muzykal'nyj enciklopedičeskij slovar'*. Moskau 1990, S. 574.

<sup>14</sup> Daniil Maksimovič Ratgauz (zu deutsch: Daniel Rathaus, 1868-1937), Sohn eines deutschstämmigen, aber offenbar vollständig russifizierten Bankiers aus Har'kov, studiert zu diesem Zeitpunkt an der St.-Vladimir-Universität in Kiev Rechtswissenschaften. Die positive Resonanz Čajkovskijs auf seine Gedichte animiert ihn nicht nur zu einer weiteren Sendung von Texten an den Komponisten, sondern auch zu einer Veröffentlichung: Ein erster, 74 Gedichte umfassender Band erscheint im selben Monat wie Čajkovskijs Romanzen und enthält bei den entsprechenden Texten jeweils einen dezidierten Verweis auf die Vertonungen durch den berühmten Komponisten. Ein zweiter Band mit Lyrik folgt. Aus den Jahren 1892 und 1893 sind fünf Briefe Čajkovskijs an Ratgauz und acht Briefe von Ratgauz an Čajkovskij erhalten; der die Korrespondenz eröffnende erste Brief des Dichters ist verloren. – Sylvester (wie Anm. 10, S. 270) weist darauf hin, daß Čajkovskijs Vertonungen dem Dichter Ratgauz eine erstaunliche Popularität einbringen, insbesondere bei Musikern. Vor 1917 zählt Ratgauz zu den zehn am häufigsten vertonten russischen Dichtern.

Qualität der Gedichte aus literarischer Perspektive mag er sich nicht äußern, zeigt sich aber beeindruckt von der Eignung der Verse für Musik<sup>15</sup> und verspricht, zumindest einige davon selbst zu vertonen. Besonderes Interesse bekundet er an dem Text "Wir saßen zusammen" ("My sideli s tobj"), welcher später dem ersten Lied der *Sechs Romanzen* op. 73 zugrunde liegt. Eine zweite Sendung von Gedichten, die Ratgauz am 26. September 1892 an den Komponisten abschickt, enthält jene Verse, die Čajkovskij den Nummern drei bis sechs unterlegt, so daß anzunehmen ist, daß die von Čajkovskij mit "Nacht" überschriebene zweite Romanze zu den Texten zählt, die bereits dem ersten (verschollenen) Brief beigegeben haben.

Erst ein knappes Dreivierteljahr nach Erhalt der Gedichte kommt Čajkovskij dazu, sein Vertonungsversprechen einzulösen, denn sein Leben ist erfüllt von intensiver künstlerischer Tätigkeit, Reisen und gesellschaftlichen wie privaten Terminen:<sup>16</sup> In den ersten vier Monaten des Jahres 1893 wohnt er in Odessa den Proben für seine Oper *Pique dame* bei, reist nach Kamenka und Petersburg sowie mehrfach zwischen Har'kov, Klin und Moskau hin und her, sitzt dem Maler Nikolaj D. Kuznecov Modell für ein lebensgroßes Dreiviertel-Porträt, ist Jurymitglied eines Kompositionswettbewerbs, besucht Konzert-, Opern- und Theateraufführungen und steht immer wieder als Dirigent eigener und fremder Werke auf dem Podium. Bevor er die Komposition der Romanzen in Angriff nimmt, vollendet er zunächst seine *Sechste Sinfonie* (deren Instrumentation und endgültige Fertigstellung ihn auch nach den Romanzen weiter beschäftigen wird) und die aus finanziellen Gründen kopzierten *Achtzehn Klavierstücke* op. 72.

Am 22. April 1893, einen Tag nach Abschluß der Klavier-Sammlung, beginnt Čajkovskij dann endlich mit der Arbeit an den *Romanzen* op. 73.<sup>17</sup> Obgleich er in den nachfolgenden zwei Wochen weiterhin ein äußerst hektisches Leben führt (unter anderem besucht er den todkranken Konstantin K. Al'breht<sup>18</sup>), kann er durch eine spontane eintägige Verlängerung seines Klin-Aufenthalts die Komposition am 5. Mai, also rechtzeitig vor seiner Reise nach England, abschließen.

Die Vollendung der Romanzen teilt Čajkovskij dem Dichter noch am selben Tag brieflich mit, ebenso ihre baldige Publikation,<sup>19</sup> und erbittet zugleich ein Porträtphoto von

<sup>15</sup> "[...] как музыкант, смотрящий на стихотворения Ваши с точки зрения большего или меньшего / удобства быть положенными на музыку, – я должен отозваться самым одобрительным образом о симпатичных пьесах Вашихю". Čajkovskij an Ratgauz am 30. August 1892. Zit/n. Čajkovskij, Petr I.: *Polnoe sobranie sočinenij. Literaturnye proizvedenija i perepiska* [= Gesammelte Werke. Literarische Werke und Briefwechsel], ČPSS Bd. XVI b (Briefe 1892), S. 161 f.

<sup>16</sup> Vgl. V. Jakovlev (Hg.): *Dni i gody Čajkovskogo. Letopis' žizni i tvorčestva* [= Čajkovskijs Tage und Jahre: Chronik seines Lebens und Schaffens]. Moskau / Leningrad 1940, S. 568-582.

<sup>17</sup> Vgl. K. Ju. Davydova / V. V. Protopopov, N. V. Tumanina (Hg.): *Muzykal'noe nasledie P. I. Čajkovskogo. Iz istorii ego proizvedenij* [= Čajkovskijs musikalisches Erbe. Zur Geschichte seiner Werke]. Moskau 1958, S. 465. – Vgl. auch: Dombaev, Grigorij S.: *Tvorčestvo Petra Il'iča Čajkovskogo v materialah i dokumentah* [= Čajkovskijs Schaffen in Materialien und Dokumenten]. Moskau 1958, S. 320. *Muzykal'noe nasledie* datiert den Kompositionsbeginn auf den 22. April 1893, Dombaev auf den 23. April 1893.

<sup>18</sup> Konstantin Al'breht (1836-1893): Freund Čajkovskijs, Cellist und ehemaliger Kollege am Moskauer Konservatorium. Im Verlauf desselben Jahres sterben in Čajkovskijs engstem Umkreis u. a. Vladimir (1852-1893) und Konstantin (1849-1893) Šilovskij, Aleksej Aputin (1840-1893) und Nikolaj Zverev (1832-1893).

<sup>19</sup> *Muzykal'noe nasledie* (wie Anm. 17, S. 468) gibt den Juli 1893 als Erscheinungsmonat an, Dombaev (wie Anm. 17, S. 320) den September. Die Zensurlizenz stammt vom 23. Juni. Ratgauz reagiert umgehend: Die Zensurlizenz seines Gedichtsbandes datiert vom 9. Juli 1893.

Ratgauz, für das er im Gegenzug ein eigenes zu schicken verspricht.<sup>20</sup> In einem weiteren Schreiben vom 3./15. Juni 1893 aus Paris versichert er, daß die Vertonung der Gedichte ihn überaus zufriedengestellt habe.<sup>21</sup>

Offenbar mag Čajkovskij den Kontakt zu dem Dichter (den er seit seinem vierten Brief vom 19. Juli 1893 mit "milyj drug", "lieber Freund" anspricht) nicht gleich wieder abreißen lassen. Er schlägt vor, Ende 1893 auf dem Weg nach Odessa einen Abstecher nach Kiev zu machen, um eine persönliche Begegnung zu ermöglichen, und hält auch den Briefwechsel aufrecht. Insbesondere sucht er nach einer Erklärung für die Diskrepanz zwischen dem offenkundig mitten im Leben stehenden Menschen Ratgauz und dem düsteren Tonfall seiner Lyrik: "Sie sind talentiert, Sie sehen sehr gut aus, nach Ihrer eleganten Kleidung zu urteilen, besitzen Sie Geld, vermutlich werden Sie von allen geschätzt, – mit einem Wort, Sie haben alle Gründe, glücklich zu sein. Gleichzeitig geht der Ton Ihrer Gedichte nach Moll, Ihre Leier ist auf eine sehr klagende Weise eingestimmt. Woher kommt das?"<sup>22</sup> Trotz seines anfänglichen Einspruchs, er könne sich "auf keine Weise anfreunden mit Ihrer pessimistischen Lebenssicht bei den reichen Gaben, mit denen Natur und Zufall Sie bedacht haben"<sup>23</sup>, akzeptiert er die pauschale Erklärung des Dichters, er sei von Natur aus ein melancholischer Mensch,<sup>24</sup> allerdings erstaunlich widerspruchlos. Statt die Frage, ob Melancholie eine Folge konkreter Erlebnisse oder aber eine charakterliche Grundstimmung sei,<sup>25</sup> weiterzuverfolgen, kommt er mit einem Seitenblick auf sich selbst zu dem Schluß: "Die Gaben der Natur und des Glücks bedingen keineswegs automatisch auch Lebensfreude. [...] Ich habe den Anspruch, in meiner Musik sehr aufrichtig zu sein – dabei bin ich ebenfalls überwiegend traurigen Liedern zugeneigt und, genau wie Sie, kenne ich zumindest in den letzten Jahren keine Not und kann mich im großen und ganzen einen glücklichen Menschen nennen!"<sup>26</sup>

Dieses rasche Einlenken legt die Vermutung nahe, daß Čajkovskij in Ratgauz einen verwandten Wesenszug vermutet, dem brieflich tiefer nachzuforschen sein Taktgefühl jedoch verbietet. Seine gehäuften Entschuldigungen<sup>27</sup> offenbaren hingegen dasselbe Miß-

<sup>20</sup> Die beiden Bilder, die Ratgauz schickt, werden heute im Archiv des Čajkovskij-Haus-Museums in Klin aufbewahrt, Čajkovskijs Bild an Ratgauz ist verschollen. Vgl. ČPSS, Bd. XVII (wie Anm. 15), S. 92 und S. 111.

<sup>21</sup> "Ich weiß, daß ich sie mit großer Befriedigung geschrieben habe" ("Знаю, что писал их с большим удовольствием"). Čajkovskij an Ratgauz am 3./15. Juni 1893, ČPSS XVII (wie Anm. 15), S. 111.

<sup>22</sup> "Вы талатливы, Вы очень красивы, судя по взятым костюмам, имеете средства, вероятно, все Вас любят, – словом, Вы имеете все элементы для того, чтобы быть счастливым. Между тем тон Ваших стихотворений минорный, лира Ваша настроена на очень печальный лад. Отчего это?" Čajkovskij an Ratgauz am 19. Juli 1893, ČPSS XVII (wie Anm. 15), S. 135.

<sup>23</sup> "[...] никак не могу помирить Вашего pessimистического отношения к жизни с обильными дарами, коими природа и случай наделили Вас." Čajkovskij an Ratgauz am 19. Juli 1893, ČPSS XVII (wie Anm. 15), S. 135.

<sup>24</sup> Vgl. Anmerkung 1 zu Čajkovskijs Brief an Ratgauz vom 1.8.1893 in ČPSS XVII (wie Anm. 15), S. 154: In seinem Brief vom 25. Juli / 7. August 1893 schreibt Ratgauz an Čajkovskij, er sei seit seiner Kindheit traurigen Stimmungen zugeneigt und könne immer dann am besten dichten, wenn er melancholisch sei.

<sup>25</sup> Vgl. die entsprechende Alternative in Čajkovskijs Brief an Ratgauz vom 1. August 1893, ČPSS XVII (wie Anm. 15), S. 153 f.

<sup>26</sup> "Дары природы и фортуны вовсе не обуславливают жизнерадостности. [...] Я имею претензию быть в музыке своей очень искренним – между тем ведь я тоже преимущественно склонен к песням печальным и тоже, подобно Вам, по крайней мере в последние годы, не знаю нужды и вообще могу считать себя человеком счастливым!" Čajkovskij an Ratgauz am 1. August 1893, ČPSS XVII (wie Anm. 15), S. 153 f.

<sup>27</sup> Čajkovskij an Ratgauz am 1. August 1893: "Ich habe keine Sekunde lang Ihre [scil.: künstlerische] Aufrichtigkeit in Zweifel gezogen" ("Я ни на секунду не усомнился в Вашей искренности", ČPSS XVII, wie

trauen in die menschliche Sprache, das er auch durch die Textauswahl für sein letztes Opus bezeugt: Offenbar sieht er für profane Alltagsworte keine Berechtigung für ein Eindringen in den Bereich persönlicher Gefühle; dieser bleibt der Ausdruckswelt der Kunst vorbehalten.

Eine solche Einstellung macht verständlich, warum Čajkovskij trotz seiner literarischen Kompetenz Ratgauz' Verse nicht nach ihrer dichterischen Qualität beurteilt,<sup>28</sup> sondern sich von ihnen unmittelbar zum Komponieren anregen läßt. Das Ringen um die lyrische Darstellung innerer Befindlichkeiten wird zum Auslöser für eine Musik, die mit ihren eigenen Mitteln ebenfalls Empfindungen zum Ausdruck bringt, so daß Čajkovskij gewissermaßen eine intentionale Redundanz von Dichtung und Komposition verwirklicht.

Dieses neue Verhältnis von Wort und Musik erklärt, warum sich die *Sechs Romanzen* op. 73 stilistisch deutlich von Čajkovskijs vorausgegangenen Lyrikvertonungen unterscheiden: Der Komponist verzichtet auf Wortwiederholungen, "behält die Verse unverändert"<sup>29</sup> bei und läßt seine Vertonung ganz von Form und Struktur der Texte bestimmen. Die Melodie erwächst gewissermaßen aus dem Klang der Verse. Auf diese Weise entsteht ein für Čajkovskij neuer Typus vokaler Melodik – nämlich ein vorwiegend rezitativischer.<sup>30</sup> Ein wichtiger Schritt hin zu diesem veränderten Wort-Ton-Verhältnis sind die 1888 komponierten französischsprachigen Romanzen, *Six Mélodies* op. 65, in denen Čajkovskij eine solche Kompositionsweise erstmals erprobt – allerdings motiviert durch "fremdsprachige Lyrik, deren Formen und Metren mit dem Russischen nicht vergleichbar sind."<sup>31</sup> Dort orientiert er sich also ausschließlich an Wortklang und Sprachmelodie. Erst bei den Ratgauz-Vertonungen ist die neue Art der Vertonung nicht nur formal, sondern auch inhaltlich begründet.

Die dichte Übereinstimmung von Form und Inhalt schlägt sich – wie zuvor bei der *Symphonie Pathétique* – in einem überaus gedrängten Kompositionsprozeß nieder. "Dabei gehen diesen Liedern – mit Ausnahme der Vertonung von *Zakatilos' solnce* (*Die Sonne ging unter*)<sup>32</sup> – ausnahmsweise offenbar keine vorbereitenden Skizzen voraus. Das könnte die überdurchschnittlich vielen Alternativfassungen in den Entwürfen dieser Romanzen erklären. So folgt zum Beispiel auf den Entwurf von *My sideli s toboj* (*Wir saßen zusammen*) eine Notiz für die Romanze *Noč* (*Nacht*), in der die Melodie um eine Oktave höher notiert ist als in der endgültigen Fassung. Kleinere Abweichungen der Melodie finden sich in den Entwürfen zu der Romanze *Snova, kak prežde, odin* (*Wieder, wie früher, allein*).<sup>33</sup> Auch in dieser Hinsicht unterscheidet sich Čajkovskijs letztes Opus also von seinen vorausgegangenen Romanzen. Die Vertonung der Ratgauz-Texte ist keine Gefälligkeit gegenüber einem aufstrebenden Dichter, sondern ein inneres Anliegen, das – aus Čajkovskijs Sicht – einem Gleichklang künstlerischer Intentionen entspringt.

Anm. 15, S. 153). "Zürnen Sie mir nicht, und vor allem, seien Sie davon überzeugt, daß ich keineswegs Ihre Aufrichtigkeit anzweifelte." ("[...] не сердитесь на меня, а главное, будете уверены, что я в искренности Вашей нимало не сомневаюсь.", ČPSS XVII, wie Anm. 15, S. 154.)

<sup>28</sup> Zur literarischen Kritik an Ratgauz vgl. z. B. Richard D. Sylvesters Verweis auf Valerij Brjusovs Verbalhornung der "Collected Poems" als "Collected Banalities": Sylvester (wie Anm. 10), S. 271.

<sup>29</sup> Nur im fünften Lied tauscht er ein Wort durch ein Synonym aus; vgl. Sylvester (wie Anm. 10), S. 278.

<sup>30</sup> Vajdman, Polina: *Tvorčeskij arhiv Čajkovskogo. Čajkovskijs Arbeitsweise. Eine Untersuchung seiner Autographe*. Auf der Grundlage einer Interlinearübersetzung von Irmgard Wille neu übertragen, revidiert und herausgegeben von Kadja Grönke. (= Čajkovskij-Studien Bd. 7.) Mainz u. a. 2005, S. 102.

<sup>31</sup> Vajdman (wie Anm. 30), S. 102.

<sup>32</sup> Vgl. die Abbildung auf S. 205.

<sup>33</sup> Vajdman (wie Anm. 30), S. 120 f.

"Wir saßen zusammen" (*My sideli s toboj*, op. 73/1)<sup>34</sup>

"Wir saßen zusammen am schläfrig dämmernden Fluß.  
Mit leisen Liedern kehrten die Fischer heim.  
Über dem Fluß erlosch das goldene Sonnenlicht.  
Und damals sagte ich dir nichts.

In der Ferne begann es zu donnern, ein Gewitter näherte sich,  
von deinen Wimpern fiel eine Träne.  
Und mit wahnsinnigem Schluchzen fiel ich vor dir nieder,  
und ich sagte dir nichts, gar nichts.

Und jetzt, dieser Tage, bin ich allein wie zuvor,  
ich erwarte schon nichts mehr von dem, was kommt.  
Im Herzen ist der Laut des Lebens schon lange verklungen ...  
Ach, warum, ach, warum habe ich dir nichts, gar nichts gesagt!"

Die erste Romanze gibt den Inhalt der gesamten Sammlung vor. Lied für Lied geht es um Stationen einer Zweierbeziehung, die aus der Sicht eines lyrischen Ichs introspektiv wahrgenommen werden.

Die extreme Selbstbeobachtung konzentriert sich ausschließlich auf Gefühle und gefühlsauslösende Naturbilder. Die stets dreistrophigen Gedichte zeigen kaum eine äußere Handlung, erklären nicht und geben keine Informationen über die beteiligten Personen, sondern bleiben so vage, daß sie der ergänzenden Einfühlung durch den Leser bzw. Hörer bedürfen. Das bezieht sich sogar auf die geschlechtliche Identität von "Ich" und "Du". Nur in den Liedern eins, vier und sechs ist das lyrische Ich eindeutig männlich,<sup>35</sup> in den drei anderen Gedichten bleibt die Zuordnung offen. Und das geliebte Gegenüber wird in den Liedern zwei bis vier zwar im Genus maskulinum als "Freund" angesprochen,<sup>36</sup> im dritten, vierten und sechsten Lied parallel dazu aber auch dezidiert weiblich benannt.<sup>37</sup> Weil Čajkovskij die hohe Stimmlage seiner Vertonung nicht durch die Bezeichnung "Tenor" oder "Sopran" erweitert,<sup>38</sup> läßt sich die Aussage dieser Lieder auf jede mögliche Spielart einer Ich-Du-Beziehung übertragen, so daß sich die *Romanzen* op. 73 im Repertoire sowohl männlicher als auch weiblicher Interpreten finden. Der Verzicht auf eine eindeutige Festlegung erschwert eine vorschnelle Gleichsetzung mit dem Leben des Dichters oder des Komponisten und erleichtert dem Hörer die Suche nach einem eigenen Identifikationsansatz.

Diese Offenheit entspricht den (spiegelsymmetrisch gruppierten) archetypischen Situationen, in denen sich das lyrische Ich im Verlauf der Liebesgedichte befindet. Der

<sup>34</sup> Aus dem Gedichtzyklus *Romansy* (*Romanzen*), das Gedicht trägt bei Ratgauz keinen eigenen Titel. Uraufführung der Romanze am 20. November 1893 in St. Petersburg. – Sylvester (wie Anm. 10, S. 271) weist darauf hin, daß die Verse von Ratgauz stark an ein Gedicht von Afanasij Fet erinnern, das Čajkovskij als op. 60 Nr. 2 vertont hat. Der Komponist setzt sich mit dem Sinn dieses Textes also gewissermaßen zweimal auseinander.

<sup>35</sup> Durch grammatische Besonderheiten des Russischen, nämlich maskuline Endungen der Verben in der Vergangenheitsform und maskuline Form in "Ich bin allein", ist das natürliche Geschlecht des Sprechers festgelegt.

<sup>36</sup> Das Wort "Freund" muß, den Konventionen des Russischen gemäß, nicht zwangsläufig auf ein männliches Gegenüber hindeuten. Čajkovskij spricht seine Mäzenin Nadežda fon-Mekkk bevorzugt mit diesem Wort an.

<sup>37</sup> Im dritten Lied "Teuerste", im sechsten Lied "meine Liebe", im vierten Lied eine feminine Endung. Aber die feminine Bezeichnung des Liebesobjekts ist zu jener Zeit auch unter männlichen Paaren nicht ungewöhnlich – Čajkovskij selbst nutzt sie in manchen Briefen.

<sup>38</sup> Nur die Widmung an Figner könnte an einen männlichen Sänger denken lassen – ohne eine Sängerin explizit auszuschließen.

Rückblick auf eine von (nicht näher umrissenen) Problemen belastete Zweisamkeit (Nr. 1 und 6), die Sehnsucht nach dem geliebten, aber abwesenden Gegenüber (Nr. 2 und 5) und der glückliche Augenblick, in dem es dennoch nicht zum Geständnis kommt (Nr. 3 und 4), können auf diese oder ähnliche Weise sowohl von Männern als auch von Frauen erlebt und empfunden werden.

Mehr noch als der Text ist es freilich die Musik, welche die Frage nach der geschlechtlichen Festlegung der Liebespartner in den Hintergrund treten läßt und das Archetypische betont, denn Čajkovskijs Art der Vertonung kondensiert die jeweilige Gedicht-Situation auf die Essenz ihres Fühlens.<sup>39</sup> Nicht der Wortlaut, sondern ein hinter ihnen stehender Sinn wird zum Klingen gebracht.

Deutlich wird das gleich zu Beginn der ersten Romanze, *Wir saßen zusammen*. In diesem Lied erhalten Klavier und Gesang jeweils unterschiedliches und absolut eigenständiges Melodiematerial zugewiesen. In keiner der beiden Stimmen finden sich die inhaltlichen Stadien des Textes wieder, die als Erinnerung an einen Abend am Fluß mit heraufziehendem Gewitter und Rückblick aus der Perspektive der Gegenwart umrissen werden können. Statt dessen erzeugt die enge Verzahnung der gleichberechtigt zusammenwirkenden musikalischen Elemente eine Grundstimmung, die auch ohne Worte den Eindruck von beharrlich aufrechterhaltener Traurigkeit vermittelt.

Die instrumentale Kernzelle besteht aus einer eintaktigen Klavierfigur mit eingehängtem chromatischem Abstieg der Mittelstimme über durchgehaltenem Grundton im Baß. Die fallende Chromatik mag als Chiffre für Klage gehört werden, ihre taktweise Wiederholung und ihr regelmäßiger Grundpuls als ein Insistieren auf dieser Klage oder als ein bohrendes Grübeln, dem nicht zu entkommen ist. Da diese musikalische Formel im Verlauf der ersten beiden Textstrophen prinzipiell unverändert bleibt, evoziert sie das Statische des Erinnerungsbildes und die Unausweichlichkeit der Trauer.

Die vokale Kernzelle ist deutlich andersartig konzipiert. Sie komplettiert das kompositorische Spektrum und verleiht damit auch der depressiven Grundstimmung umfassende Geltung: Traurigkeit ist überall und in jeder Form gegenwärtig.

Das vokale Grundmodell ist ähnlich kurz wie im Klavierpart, bewegt sich aber nicht in den Grenzen eines Einzeltakts, sondern überlagert die Taktgrenze.<sup>40</sup> Zudem ist es nicht volltaktig, sondern beginnt im Rhythmus halber Textzeilen mit einem doppelten Binnenauftakt in der Taktmitte und klingt in der folgenden Taktmitte auf einem Liegeton aus. Innerhalb des Zwölfachtel-Takts ergibt sich also eine Folge von fünf deklamatorischen Achtelnoten vor und einem Halteton nach dem Taktstrich, wobei sich Gesang und Klavier stets auf der Takt-Eins in einer weit ausklingenden Harmonie treffen. Dieser gehaltene Akkord, zu dem der Gesang stets abwärts springt, bedeutet gewissermaßen die Synthese von instrumentaler Volltaktigkeit und vokaler Binnenauftaktigkeit und bewirkt, daß auch die Singstimme, trotz anfänglicher Aufwärtsbewegung, als eine grundsätzlich fallende Figur mit resignativem Gestus wahrgenommen wird.

<sup>39</sup> Daß sich das Verschweigen auf Gefühle bezieht, wird durch das Bild des Gewitters deutlich, das nicht nur in der russischen Literatur gern als Abbild emotionaler Anspannungen (häufig erotischer Art; vgl. das Drama *Groza*, *Das Gewitter*; von Aleksandr Ostrovskij) genutzt wird. In der Textvorlage zu Opus 73 Nr. 1 scheint es durchaus einen Gleichklang der Gefühle zwischen den beteiligten Personen zu geben, denn die innere Anspannung entläßt sich bei beiden in Tränen. Trotzdem werden diese Gefühle nicht ausgesprochen.

<sup>40</sup> Diese Verzahnung bewirkt, daß trotz der Kürze der einzelnen Glieder der Fluß der Musik nicht ins Stokken gerät.

## Notenbeispiel 1: op. 73 Nr. 1, T. 1-4

Andante non troppo (♩=66)

Мы си-де-ли сто- боя у зас-нув-шей ре-ки. С ти-хри

Im Verlauf der zweiten Textstrophe zieht Čajkovskij ab Takt 13 das rhythmisch-metrische Modell der fünf kurzen und einer langen Gesangsnote durch Verkürzen des Haltetons in einen einzigen Takt hinein. Dadurch verändert sich das Verhältnis von Auf- und Volltakt – ein Prozeß, der für die Bildung eines kurzen kompositorischen Mittelteils wichtig wird.

Dieser Mittelteil umfaßt die beiden ersten Zeilen der dritten Gedichtstrophe. Hier verwandeln sich der doppelte Binnenauftakt in einen echten Auftakt und zielt unmittelbar auf den Halteton, der jetzt auf dem Taktschwerpunkt erklingt. Die ursprünglich zwischen diesen beiden Elementen liegenden Achtel entfallen zwangsläufig bzw. verschieben sich an das Ende der Figuration. Obwohl der sehr kurze Mittelteil des Liedes zunächst neuartig wirkt, erweist er sich letztlich nur als eine veränderte Zusammenstellung der schon bekannten Kompositionsbestandteile: Das deklamatorische Prinzip bleibt ebenso erhalten wie die fallende Geste des Klaviers (die allerdings nicht mehr chromatisch, sondern diatonisch gestaltet ist), und so kontrastiert dieser Mittelteil nicht mit der resignativen Grundstimmung, sondern bildet eher eine alternative Variante des immer-gleichen Fühlens.

## Notenbeispiel 2: op. 73, Nr. 1, T. 17-19

oso più (mosso)

-вал. И те-перь, в э-ти дни я, как преж-де, о-дин. Уж не

Wirklich neu sind in diesem Mittelteil lediglich die – für Čajkovskijs Komponieren immer wieder charakteristischen – synkopierten Tonrepetitionen mit ihrem drängenden, aber kein Ziel und keine Erfüllung findenden Gestus. Sie werden auch dann fortgesetzt, wenn die Singstimme in den beiden letzten Gedichtzeilen zu ihrem ursprünglichen rhythmisch-metrischen Modell zurückkehrt, und bewirken für diesen Schluß eine grundlegende Änderung der Satztechnik: Aus dem gleichberechtigten Ineinander zweier eigenständiger Kompositionsbestandteile wird ein Melodie-Begleit-Satz, bei dem die Singstimme nicht mehr in einer für die Deklamation angenehmen Mittellage pendelt, sondern in emphatisch aufwärtssteigenden Skalen ihren Ausruf artikuliert: "Ach, warum, ach, warum habe ich dir nichts, gar nichts gesagt!" Durch diesen Strukturwechsel kann Čajkovskij ohne größere Eingriffe in die musikalische Grundsubstanz mit sehr sparsamen musikalischen Mitteln ein Maximum an Ausdrucksintensität erzielen.

Dieser Ausdruck ist inhaltlich nun erstmals klar umrissen. Denn indem die von Synkopen begleiteten Skalen als Gesang-Werdung der Textworte fungieren, ist ihre Melodie an die konkrete Aussage der Verse gebunden. Das gleiche gilt für die oktavierten Imitationen dieser Skalen im Diskant des Klaviers: Auch sie scheinen die letzten Textworte emphatisch auszusingen.<sup>41</sup> Aber der unerwartete Ausbruch reißt ebenso abrupt wieder ab: In einem kurzen Nachspiel setzt das Klavier den emotionalen Gestus nicht fort, sondern führt die melodische Linie rasch wieder in die Tiefe zurück. Das Aussingen und Aussprechen der Leid-Ursache, der Selbstvorwurf des Verschweigens, wird hier musikalisch sofort selbst vom Schweigen aufgesogen.

So wie die Singstimme offen auf der Quinte der Schluß-Tonart verharrt und entgegen dem Gedichttext kein Ausrufe-, sondern ein Fragezeichen artikuliert, so findet auch das Klaviernachspiel nicht zu einem befriedigenden Schlußakkord: Ein Terz-Ruf aufwärts scheint das letzte Textwort ("gesagt, gesagt") ad infinitum in den leeren Raum der Sehnsucht weiterschicken zu wollen. Die Vertonung kann die offene Frage der Verse also nicht beantworten; sie suggeriert weder eine Lösung des Problems noch eine Erlösung von der Traurigkeit.

Ein Blick auf das harmonische Prozedere der Romanze bestätigt diese Deutung. Denn die Melancholie des Beginns bildet einen in sich abgeschlossenen Bereich in stabilem E-Dur, aus dem das Lyrische Ich mit seinen letzten Worten ausbricht – hinaus auf unbekanntes, ungesichertes, ja verunsicherndes Terrain. Während die Erinnerung der ersten beiden Strophen etwas Festgefügtes darstellt, in dem regelmäßige V-I-Kadenzierungen der Orientierung dienen und Septakkorde stets ordnungsgemäß aufgelöst werden, verrutscht dieser klare Tonartenbezug im Verlauf des Mittelteils. Über die Mollparallele der Tonika (cis-Moll) gerät die Musik bei dem Gedanken an die trostlose Gegenwart in die Zwischen-dominante Gis, die nun immer nachdrücklicher cis-Moll als neue Bezugstonart festlegt.

Mit diesem Abstieg ins zweifelnde Moll endet die Romanze dann auch. Die Frage nach dem eigenen Anteil an der gegenwärtigen, beklagenswerten Seelenverfassung scheint eine derartige innere Verunsicherung zu bedeuten, daß eine Rückkehr zur Ausgangstonart nicht mehr möglich ist.

Aus kompositionstechnischer Perspektive bedeutet das zugleich, daß das Lied moduliert, d. h. es öffnet sich zu dem, was folgt. Auf diese Weise markiert Čajkovskij von Anfang an die zyklische Zusammengehörigkeit seiner *Sechs Romanzen* op. 73.

<sup>41</sup> Sylvester (wie Anm. 10, S. 271) weist darauf hin, daß einige Musikwissenschaftler im Abschluß der Romanze eine kompositorische Chiffre für Čajkovskijs Schicksalsbegriff wiederfinden (z. B. Brown, David: *Tchaikovsky*, Bd. II, Buch IV. London 1992, S. 463), was ihn zu der Deutung führt, daß Čajkovskij das Schweigen, d. h. das ungenutzte Verstreichenlassen des Augenblicks, als schicksalhaft begriff: "Tchaikovsky saw this moment as fateful."

"Nacht" (*Noč*, op. 73/2)<sup>42</sup>

"Das schwache Licht der Kerze erlischt,  
 trostlose Dunkelheit gärt,  
 und Schwermut drückt die Brust  
 mit unbegreiflicher Macht.

Den kummervollen Augen  
 entzieht sich still das Traumbild,  
 und in diesem Moment führt  
 die Seele ein Gespräch mit dem Vergangenen.

Sie quält sich  
 in tiefer Trauer ...  
 Komm doch, und sei es nur im Traum,  
 o mein ferner Freund!"<sup>43</sup>

Im zweiten Lied setzt sich der Mollbereich fort – und zwar in der von cis-Moll allerentferntesten Tonart, f-Moll, wie ein Hinweis darauf, daß die Traurigkeit alle Bereiche der Musik bzw. des Lebens erfaßt. Die Musik ist von exzessiv gereihten Vorhaltsbildungen mit halbtönigen Auflösungen abwärts geprägt. Diese dienen aber nicht der Modulation, denn jeder Ansatz zu einer möglichen Tonartenveränderung wird von einem orgelpunktarig wiederholten Baß-Akkord aufgefangen und zur Grundtonart zurückgeführt. Die Chromatik ist also Selbstzweck und hat stimmungserzeugende Funktion. Die Romanze ist ganz der depressiven Introversion gewidmet.

Anders als im ersten Lied des Zyklus arbeiten Klavier und Gesang hier monothematisch zusammen. Klaviervor-, -nach- und -zwischenstücke entsprechen der Melodie der Gesangsstimme; die Liedstrophen selbst werden akkordisch begleitet. Es gibt also keinen mehr oder weniger kontrastierenden Binnenteil, so daß die chromatische Abwärtsbewegung zur alleinigen musikalischen Aussage wird. Diese musikalisch artikulierte Hoffnungslosigkeit überformt sogar den Wunsch nach einer (geträumten) Wiederbegegnung. Offenkundig wagt das in Musik gefaßte Lyrische Ich nicht an die Möglichkeit von Glück zu glauben.

Eine solche Unausweichlichkeit des depressiven Gefühls entspricht dem kaum übersetzbaren Zentralbegriff russischen Dichtens und Denkens, den Ratgauz in der dritten Zeile seines Gedichts verwendet: "toska" (hier eingedeutscht als "Schwermut"). Richard D. Sylvester umreißt die Bedeutung dieses Wortes zutreffend, wenn er definiert: "It implies the absence of someone or something central to one's sense of well-being. It is longing for the absent friend in the last line [scil.: of the poem], but it is also an overall mood. This feeling is not a melancholy pose, but strikes a chord in many a Russian soul".<sup>44</sup> Der Begriff "toska" formuliert die Kernaussage des gesamten Romanzen-Zyklus; daß er in *Nacht* deziert ausgesprochen wird, macht dieses zweite Lied zum inhaltlichen Zentrum der Sammlung. Wenn das Wort "toska" dann im letzten Lied wiederkehrt, ist endgültig klar, daß es

<sup>42</sup> Bei Ratgauz trägt das Gedicht keinen eigenen Titel. Sylvester (wie Anm. 10, S. 273) vermerkt, daß diese Romanze gelegentlich in einer Fassung für Gesang, Klavier und obligates Cello aufgeführt wird, weist aber nicht nach, auf wen diese Praxis zurückgeht.

<sup>43</sup> Die von Čajkovskij vermerkte Eignung der Verse für Musik lenkt die Aufmerksamkeit auf eine sprachmusikalische Komponente dieses Gedichts: Ratgauz verleiht seinen Versen hier ein besonderes Klanggewand, das aus der Vermeidung volltönender Vokale und einer auffälligen Häufung von S-Lauten resultiert. Die erste Zeile beispielsweise lautet: "Merknet slabyj svet sveči". Diese Klanggebung evoziert lautmalereich das Rascheln und Flüstern der Kerzenflamme und läßt sich mit minimalen Lippenbewegungen sprechen: äußerste Reduktion der äußeren Aktivität zugunsten der Introspektion.

<sup>44</sup> Sylvester (wie Anm. 10), S. 273.

aus einer solchen Lebensauffassung keinen Ausweg geben kann: Sie beherrscht den Menschen und nimmt ihm jede Befähigung zum Glückseligsein.

Diese Aussage ist schwerwiegender als die punktuelle Lebensbejahung der folgenden drei Romanzen. Denn die Melancholie von *Nacht* findet musikalisch keinen Abschluß, sondern verklingt auf einem Quart-Sext-Akkord.<sup>45</sup> Auf diese Weise öffnet sich die Schwermut von *Nacht* wie ein Doppelpunkt hin zu allem, was folgt. Der instabile Schlußklang verweist auf die Unendlichkeit der Sehnsucht, symbolisiert das unerlöste Fühlen und die Omnipräsenz von "toska", die auch die folgenden Lieder nicht verleugnen können.

Die zyklische Funktion einer solchen Schlußgestaltung wird natürlich nur bei einer kompletten Aufführung aller sechs *Romanzen* op. 73 erkennbar, so daß es – ähnlich wie bei Robert Schumanns *Liederkreis* op. 39 auf Texte von Eichendorff, der mit ähnlichen Verfahren arbeitet – eigentlich selbstverständlich sein sollte, das Werk stets als Ganzes aufzuführen.

"In dieser mond hellen Nacht" (*V etu lunnuju noč*, op. 73/3)<sup>46</sup>

Auf den ersten Blick scheint der Ruf nach dem geliebten Wesen, mit dem die zweite Romanze endet, im dritten Lied Erfüllung zu finden. Das lyrische Ich besingt den Augenblick des "Wiedersehens", und im Unterschied zum ersten Lied, bei dem der Grund für die heftigen Emotionen nur angedeutet wird, fällt hier erstmals das Wort "Liebe". Aber unter der Voraussetzung des "toska"-Begriffs aus dem vorausgegangenen Lied besteht kein Zweifel daran, daß auch dieser glückliche Moment keine Dauer beanspruchen kann. Die inhaltliche Abfolge der Lieder legt es fast nahe, die glückerfüllte Begegnung als Wunschtraum oder als ein nur im Geist durchlebtes Erinnerungsbild zu deuten, und sogar der Genuß des Augenblicks selbst wird vergällt durch das Wissen, daß die Erinnerung – wie im ersten Gedicht – von Trauer über die verpaßte Gelegenheit überschattet sein wird. Grund dafür ist das nun expressis verbis angesprochene Mißtrauen in das Wort: "Worte sind kraftlos" lautet der Satz, der in der Mitte der zweiten Strophe und damit im Zentrum des dreistrophigen Gedichts und nahezu in der Mitte des gesamten Liederzyklus steht.

Der Konflikt zwischen der Vollkommenheit der Situation und der Unvollkommenheit der Sprache ist nicht nur das Thema dieses einen Gedichts. Da Ratgauz seine sechs Texte als "Thema mit Variationen" gestaltet,<sup>47</sup> wird der besagte Widerstreit zum grundsätzlichen Dilemma jeder Dichtung und ihrer Vertonung überhöht. Das verdeutlicht nicht nur die Wortwahl, sondern auch die Entscheidung für sechs formal und inhaltlich sehr ähnlich strukturierte Gedichte. Der Aufbau von *In dieser mond hellen Nacht* entspricht einem Textschema, das mit minimalen Abwandlungen jedem der von Čajkovskij in seinem Opus 73 vertonten Texte zugrunde liegt: Ein einziger Augenblick<sup>48</sup> aus dem inneren Leben und Fühlen des lyrischen Ichs wird herausgegriffen und mit einer Naturbeobachtung bzw. mit einer optischen Impression der äußeren Welt verbunden. Diese fungiert als bildlicher Ausdruck der eigenen emotionalen Gestimmtheit, bevor die Schlußstrophe mit einer konkreten

<sup>45</sup> D. h. nicht der Grundton, sondern die Quinte steht im Baß, was dem Akkord Durchgangscharakter verleiht.

<sup>46</sup> Bei Ratgauz trägt das Gedicht keinen eigenen Titel.

<sup>47</sup> An dieser Themensetzung hat natürlich Čajkovskijs Zusammenstellung der Texte ihren Anteil, doch bereits Ratgauz selbst hat sie durch die Wahl der entsprechenden Verse, die er an Čajkovskij schickt, vorbereitet.

<sup>48</sup> Sylvester (wie Anm. 10, S. 273) weist auf die Bedeutung des Begriffs "mig", "Augenblick" für das russische Dichten hin.

Sentenz endet, die den gewählten Augenblick entweder aus der Gegenwartsperspektive heraus beleuchtet oder ihm allgemeine Gültigkeit zuweist.

"In dieser mond hellen Nacht, in dieser göttlichen Nacht,  
in diesem gesegneten Augenblick des Wiedersehens,  
o mein Freund!, habe ich nicht die Kraft, die Liebe zu bezwingen,  
habe ich nicht die Kraft, das Geständnis zurückzuhalten.

Ganz in Silber bewegt sich leicht der Wasserspiegel des Sees,  
die Weiden neigen sich und raunen ...

Aber Worte sind kraftlos! – Wie kann ich dir  
die Aufwallungen des gequälten Herzens mitteilen?

Die Nacht wartet nicht, die Nacht eilt dahin. Der Mond ging unter,  
rot schimmerte es in der geheimnisvollen Ferne ...

Teuerste! Vergib mir – von neuem wird die Woge des Lebens  
uns Tage der Schwermut und des Kummers bringen."

Die Art und Weise, wie Čajkovskij diese dichterische Form in Musik setzt, verrät viel über seine Vorstellung vom Zusammenwirken der beiden Künste. Seine Vertonung von *In dieser mond hellen Nacht* wendet sich von dem vorwiegend rezitativischen Typus<sup>49</sup> der beiden ersten Lieder ab – zurück zu seinem ursprünglich bevorzugten Lied-Stil.

Ein Vergleich seiner mehr als hundert Romanzen läßt erkennen, wie wichtig es für Čajkovskij ist, seiner Vertonung zusätzlich zu der Gestaltung des Textes eine kompositorische Form zu geben, die auch ohne das konkret vertonte Wort bestehen kann.<sup>50</sup> Dadurch setzt er der Dichtung (die ja zunächst für sich allein steht) etwas ebenso Eigenständiges und Durchgeformtes zur Seite. "In other words, while Tchaikovsky creates music generally compatible with the text, the music itself is unquestionably self-standing, self-motivated."<sup>51</sup>

Für gewöhnlich vertont Čajkovskij Gedichte, die intern klar durchstrukturiert sind und auch für die Musik eine deutliche, meist auf Wiederholung basierende Grundstruktur suggerieren. Bevorzugt wählt er eine in sich geschlossene, dreiteilige Liedform, die er mit Hilfe des Klavierparts und notfalls auch gegen den Text herstellt. Künstlerische Ausdrucksfähigkeit ist "für ihn offenbar undenkbar ohne Schönheit, und Schönheit äußert sich nicht zuletzt in formalen Gliederungen und Korrespondenzen."<sup>52</sup>

Ein solcher Eigenwert des Musikalischen führt in der dritten der *Sechs Romanzen* op. 73 zu einer dreiteiligen Liedform, bei der das Ganze und seine einzelnen Teile von einer geradezu vollkommenen Homogenität sind, da Čajkovskij alle Unterabschnitte durch

<sup>49</sup> Vgl. Vajdman, wie Anm. 30.

<sup>50</sup> Vgl. Grönke, Kadja: *Mehr Schatten als Licht. Čajkovskij und seine 16 Lieder für Kinder op. 54 (1883)*. In: Mitteilungen 10 (2003) der Tschaiowsky-Gesellschaft Tübingen, S. 127-152. - Vgl. auch: Kearney, Leslie: *Truth vs. Beauty: Comparative Text Settings by Musorgsky and Tchaikovsky*. In: Mihailovic, Alexander (Hg.): *Tchaikovsky And His Contemporaries. A Centennial Symposium*. Greenwood Press Westport, Connecticut, London 1999, S. 135: "The truth of Tchaikovsky's music lies in what might be described as its faithfulness to musical structure. [...] his newness is rooted in the internal principles of music itself. He thus arguably creates an art of perfect integrity".

<sup>51</sup> Kearney (wie Anm. 50), S. 134.

<sup>52</sup> Grönke (wie Anm. 50), S. 137. – Welche immense Bedeutung Čajkovskij der musikalischen Form beimißt, läßt sich einer Bemerkung aus dem Vorwort entnehmen, welches der Komponist seinen *16 Liedern für Kinder* voranstellt: "1. Aus Gründen der musikalischen Form habe ich mir in einigen der Gedichte [...] Kürzungen und sogar Wortumstellungen erlaubt." ("1. Ради требований музыкальной формы я позволил себе в некоторых из стихотворений ... сокращения и даже перестановки слов.") *Žit'n. Muzyka/n'noe nasledie* (wie Anm. 17), S. 453.

einen emphatischen, bis zum Ende ungebrochenen Grundton (im Schubertschen Sinne)<sup>53</sup> zusammenhält. Dieser wird in den ersten Takten des Klaviers angeschlagen und im Gesang aufgegriffen und weitergeführt. Selbst in der verräterischen Mittelstrophe, in der der Gefühlsüberschwang textlich durch die Befürchtung verunsichert wird, daß solch ein Fühlen der Sprache nicht zugänglich sei, wird der Achtel-Puls fortgesetzt, und die brausende, drängende Sechzehntel-Bewegung der Klavierbegleitung erhält die Emphase unvermindert aufrecht. Die Vertonung beharrt also entgegen dem Text (mit seinem kläglichen Rückzieher in der Schlußstrophe) darauf, ganz in dem bebenden, pulsierenden und lebendigen Glücksgefühl aufzugehen, das die Musik – im Unterschied zum Wort – vollkommen vermitteln kann.

"Die Sonne ging unter" (*Zakatilos' solnce*, op. 73/4)<sup>54</sup>

Das ungehemmte Glücksgefühl der Musik nimmt vorweg, was die Dichtung erst im nächsten Text wagt, nämlich die Schilderung einer uneingeschränkt lebensbejahenden Emotion. Die Vertonung der vierten Romanze scheint daraufhin fast atemlos zu sein von dem Glück, das die Musik von *In dieser mond hellen Nacht* gerade besungen hat.<sup>55</sup>

"Die Sonne ging unter, im Blau des Himmels  
begannen Farben von leichtem Gold zu spielen.  
Im Zauber einer Nacht voll wollüstiger Zärtlichkeiten  
flüstert der träumende Wald leise irgend etwas.

Und in der aufgeregten Seele beginnen die Qualen zu verstummen,  
und tief durchzuatmen fällt in dieser Mondnacht leicht.  
Die Schatten und Geräusche dieser göttlichen Nacht,  
o mein Freund, tragen uns weit fort ...

In dieser Nacht der Leidenschaft ist alles in Wonne gehüllt,  
du hast deinen Kopf an meine Schulter gelegt ...  
Ich bin wahnsinnig glücklich, o mein wunderschöner Freund,  
grenzenlos glücklich mit dir in dieser Nacht!"

Wieder handelt es sich um ein Gedicht, das den erfüllten Augenblick der Liebe mit dem Anblick der Natur verbindet. Aber Čajkovskij vertont wie in all seinen *Romanzen* op. 73 nicht die Textworte (die eher das Zur-Ruhe-Kommen suggerieren), sondern eine Grundstimmung. Die Verbindung zu dem Übermaß des Glücks aus dem vorausgegangen Lied schlägt sich in der entsprechenden Tempoanweisung ("Andante con moto" in Nr. 3, "Andante" in Nr. 4) nieder, aber die Musik lebt nun nicht mehr von einem gleichmäßigen durchgehenden Sechzehntel-Puls, sondern von dem Wechsel zwischen Achtel-Zweiergruppen und Punktierungen. Wird die Tempoanweisung auf "gehende" Viertelnoten bezogen und nicht allzu langsam interpretiert,<sup>56</sup> dann schreitet dieser ungleichmäßige Rhythmus eher gedrängt voran.

Sein Drängen ist freilich von weit gebrochenerer Natur als im vorausgegangen Lied. Das liegt zum einen daran, daß der Komponist die Verszeilen nicht als Ganzes vertont, sondern sie mittig in zwei kurze, eintaktige Segmenten untergliedert. Die Musik singt sich

<sup>53</sup> Im Sinne von Walther Dürrs Begriffsprägung anlässlich der Lieder Franz Schuberts läßt sich auch in diesem Lied ein "Ton" wahrnehmen, der im ersten Takt durch die grundlegende Spielbewegung des Klaviers hergestellt und über das gesamte Lied hinweg beibehalten wird.

<sup>54</sup> Bei Ratgauz trägt dieses Gedicht keinen eigenen Titel.

<sup>55</sup> Diese Atemlosigkeit erweist sich als das subtile Äquivalent zu der Verunsicherung des Gefühls, die in den Schlußzeilen des vorausgegangen Lieds (weit weniger subtil) durch das Wort stattgefunden hat.

<sup>56</sup> Die Metronomangabe der Druckfassung verlangt einen Viertel-Puls von 66.

nicht aus, verströmt sich nicht in einem liedübergreifenden Gestus, sondern hebt Takt für Takt neu an. Außerdem vermeidet Čajkovskij innerhalb der gesamten Romanze ostentativ die taktmetrische Initialbetonung; statt dessen beginnt jedes der eintaktigen melodischen Segmente mit einer Achtel-Pause. Auch das synkoptierte Modell der Klavierbegleitung trägt nichts dazu bei, die Takt-Eins klar herauszustellen,<sup>57</sup> so daß innerhalb des Dreiviertel-Metrums keinerlei Nebenbetonungen akzentuiert werden und die ganze Romanze ohne den üblichen Wechsel von betonten und unbetonten Taktzeiten abläuft. Das ruft, wenn es so auch gesungen wird, eine geradezu beklemmende Wirkung hervor.

Notenbeispiel 3: op. 73 Nr. 4, T. 1-2



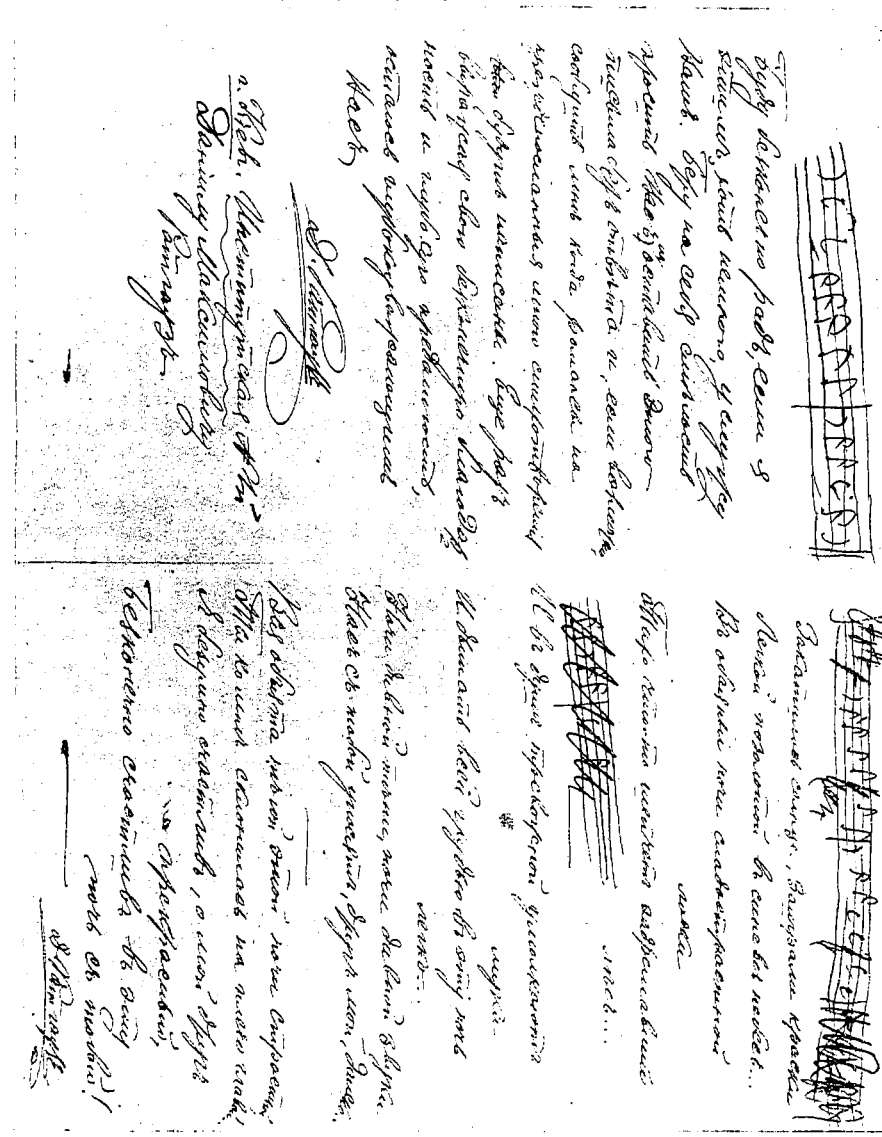
Das Ausblenden des Akzentstufentakts hat zur Folge, daß statt dessen Rhythmus, Melodie und Harmonie darum konkurrieren, Binnenbetonungen festzulegen. Bereits das zweite Achtel des ersten Takts suggeriert durch die Synkope des Klaviers eine Betonung. Sie wird jedoch durch die Oberstimme unwirksam gemacht, denn deren Sechzehntel-Anstieg wirkt melodisch wie ein Auftakt, der auf eine (pseudo-volltaktige) Punktierung hinzielt. Diese Punktierung scheint als längste Note des Taktes die betonte Zählzeit zu markieren, wird aber sofort durch den (als Vorhalt<sup>58</sup> und Auflösung nachdrücklich angesteuerten) höchsten Ton der Melodie überboten.

Innerhalb des Dreiviertel-Akzentstufentakts, in dem es eigentlich nur eine einzige Betonung auf der Eins geben kann, folgen also drei mögliche Betonungen unmittelbar aufeinander, während die "richtige" Betonung entfällt. Das hat zur Folge, daß der metrische Grundpuls nachhaltig gestört ist und der Hörer im Zweifel über die Struktur der Musik bleibt. Einem Sänger müßte es idealerweise gelingen, trotz der drei irgendwie betont gehörten Positionen und trotz des wie ein Auftakt wirkenden Melodiebeginns und trotz des gedrängten Tempos die «Uneigentlichkeit» der auskomponierten Akzente zu vermitteln und dadurch um so nachdrücklicher auf das Fehlen der Takt-Eins hinzuweisen.

<sup>57</sup> Sylvester (wie Anm. 10), S. 277, nennt das rhythmisch-metrische Begleitmodell zwar zutreffend einen "Bolero beat" (unter Bezug auf den spanischen, wie das Lied im Dreivierteltakt komponierten Bolero – im Unterschied zu der stets geradzähligen lateinamerikanischen Variante), aber dieser Verweis stellt für die Deutung der Musik keinerlei Hilfe dar bzw. führt ausdrucksmäßig sogar in die Irre, so daß der Terminus in der vorliegenden Untersuchung nicht verwendet wird.

<sup>58</sup> Im Klavier erhält der Vorhalt einen Akzent, nicht aber im Gesang. Manche Pianisten lassen sich dadurch verleiten, diesen Akzent wie die Verschiebung eines Taktstriches zu interpretieren. Dadurch entsteht aber ein eigener Dreiviertel-Puls, welcher dem Sinn von Čajkovskijs Musik zuwiderläuft.

Abbildung 1 (zu S. 206): Brief von D. Ratgauz an Čajkovskij vom 26.9.1892 mit der Textvorlage zu der Romanze op. 73 Nr. 4 (rechtes Briefblatt) und Čajkovskijs dazugehörigen Skizzen<sup>59</sup>



<sup>59</sup> Die Abbildung ist dem Band *Muzikal'noe nasledie* (wie Anm. 17, S. 467) entnommen.



Das selbstgesetzte kompositorische Schema wird nur an einer einzigen Stelle des Liedes durchbrochen: In Takt 20, an zentraler Position kurz nach der Mitte des Liedes, erweitert Čajkovskij das eintaktige Melodie-Modell; er komponiert ausnahmsweise zwei zusammengehörige Takte und füllt bei dieser Erweiterung zum ersten und einzigen Mal die Takteins tatsächlich aus. Dadurch wird das an dieser Stelle gesungene Wort "drug", "Freund", zur Kernaussage der gesamten Vertonung. Mit ihm hat die Musik ihren Sinn und ihr Ziel benannt. Das atemlose Drängen der kurzen Melodie-Segmente, die schwankenden, um Wichtigkeit buhlenden und doch unentschieden bleibenden Rhythmen und die gehäuften Septakkorde, die nach ihrer Auflösung verlangen, streben allesamt auf dieses eine Wort zu – finden in ihm aber weder Halt noch Ruhe. Selbst in dieser textlich so ungebrochenen Romanze ist dem Glück keine Erfüllung beschieden; das geliebte Gegenüber bietet keinen stabilen, ruhenden Pol im Leben, sondern die Musik stürzt unterschiedslos weiter durch die Schlußstrophe. Aber nicht einmal der als Synkope "schiefe" in den Takt gestellte Schlußakkord besitzt auch nur annähernd so viel Bedeutung wie das kleine Wörtchen "Freund", das fast wie ein Fehler im System den immer gleichen Ablauf der Musik durchbricht, und dabei doch den einzigen rhythmisch-metrisch "richtigen" Moment darstellt.

Die Romanze *Die Sonne ging unter* ist die einzige der *Sechs Romanzen* op. 73, zu der vorbereitende Skizzen erhalten sind. Diese notiert der Komponist unmittelbar auf dem Brief von Ratgauz, d. h. oberhalb und innerhalb des Gedichttexts.<sup>60</sup> Aus diesen Skizzen geht klar hervor, daß Čajkovskij das rhythmisch-metrisch schwankende eintaktige Grundmodell von Anfang an festlegt<sup>61</sup> und gleichzeitig auch den Bruch dieses Grundmodells konzipiert<sup>62</sup>. Der untextierte Vorläufer der "Freund"-Stelle (mit dem charakteristischen c" auf betonter Zählzeit) wird zwar zunächst wieder durchgestrichen, dennoch besteht kein Zweifel daran, daß für Čajkovskijs Verständnis des Gedichts genau dieser Wechsel entscheidend ist.

"In trüben Tagen" (*Sred' mračnyh dnej*, op. 73/5)<sup>63</sup>

Die fünfte Romanze fügt der Bedeutung von "Liebe", die Čajkovskij in der vierten kompositorisch gestaltet hat, eine weitere Facette hinzu: Zeigt er zunächst, daß der Augenblick des Liebesglücks keine innere Ruhe gibt, so bekräftigt er nun, daß die Liebe als stützende, Halt gebende Kraft allenfalls im Rückblick oder im Traum wirksam werden kann. Erst, wenn der Mensch mit sich allein ist, findet er die Möglichkeit, seine Liebe in ihrer ganzen Kraft zu erkennen und vor sich selbst zu benennen und einzugestehen – während die Zwei-

<sup>60</sup> Ob das bereits spontan bei Erhalt des Schreibens geschieht, ist nicht zu ermitteln. Polina Vajdman vermutet es jedoch und schließt daraus, daß "die Arbeit an dem Zyklus mit dem Lied *Zakatilos' solnce* beginnt". (Vajdman, wie Anm. 30, S. 91.) Ihrer Schlußfolgerung, "Auf dem Brief von Ratgauz notiert Čajkovskij eine Skizze zu der Romanze *Zakatilos' solnce* (*Die Sonne sank*). Daraus läßt sich schließen, daß die Idee zur Komposition der *Romanzen* op. 73 vom Herbst 1892 datiert", kann ich jedoch nicht folgen, da Čajkovskij bereits Ende August brieflich verspricht, Texte von Ratgauz zu vertonen und der konkrete Kompositionsbeginn Ende April 1893 datiert. Entweder skizziert Čajkovskij das vierte Lied spontan bei Erhalt des Briefs, legt die Skizze dann bis April 1893 zur Seite, oder aber er greift im April auf den Brief zurück und notiert die Skizzen erst zu diesem Zeitpunkt.

<sup>61</sup> Vgl. die Abbildung auf S. 205, auf dem rechten Briefblatt, oben, die genannten Skizzen Čajkovskijs zu op. 73 Nr. 4.

<sup>62</sup> Vgl. die Abbildung auf S. 205, auf dem rechten Briefblatt, Mitte, die genannten Skizzen Čajkovskijs zu op. 73 Nr. 4.

<sup>63</sup> Aus dem Gedichtzyklus *Romansy* (*Romanzen*); das Gedicht trägt bei Ratgauz keinen eigenen Titel. Die Uraufführung der Romanze durch M. E. Medvedev weist Dombaev (wie Anm. 17, S. 321) am 4. und 6.12.1893 in Kiev nach.

samkeit durch Sprachlosigkeit geprägt bleibt.<sup>64</sup> Auch wenn die fünfte Romanze als "a summarizing poem"<sup>65</sup> den Weg aus der Nacht zum Licht, aus der Einsamkeit zum Besingen der Liebe führt, hat sie das Nicht-Zusammensein von Ich und Du zur Grundvoraussetzung: Das Glück ist groß, wenn man beieinander ist; größer aber ist das Gefühl der Sehnsucht, d. h. die Imagination von Glück im glücklosen Jetzt.

"In trüben Tagen, unter der Last des Unglücks,  
leuchtet mir aus der nebligen Dunkelheit verflüssener Jahre  
wie ein Abglanz fröhlicher Lichter  
der Blick deiner Augen.

Unter dem Zauber lichter Träume  
dünkt mir, ich sei wieder mit dir zusammen.  
Während des Lichts des Tages, in der nächtlichen Stille  
teile ich die Entzückungen der Seele.

Ich bin wieder mit dir zusammen! – Mein Kummer  
ist in wolkenverhangene Fernen verfliegen ...

Und leidenschaftlich begehre ich erneut zu leben –  
dich zu atmen, dich zu lieben!"

Musikalisch erinnert die fünfte Romanze in vielem an die dritte, da Čajkovskij beide Lieder durch eine wogende Sechzehntel-Bewegung des Klaviers zusammenfaßt und die Singstimme nicht auf eintaktige kurze Phrasen reduziert, sondern die melodischen Elemente zu größeren, in sich ausgeglichenen, auf- und wieder abwärtsführenden Bögen zusammenfaßt. Der weite Atem, der dadurch entsteht, kulminiert nach zwei gleichlautenden Strophen in den leuchtenden hohen Haltetönen der Schlußstrophe, so daß dieses Lied nicht nur am strahlendsten auf Außenwirkung bedacht, sondern wohl auch am stärksten auf die Stimme des Widmungsträgers zugeschnitten ist.

Diese emphatisch ausgesungene Hymne auf das Glück besingt freilich kein gelebtes, sondern nur ein herbeiphantasiertes Glück und markiert folglich keine grundsätzliche Abkehr von der Melancholie des Liederzyklus. So wie die beiden ersten traurigen Gesänge am Ende harmonisch offenbleiben, so findet auch dieses Lied keinen festfügten Abschluß: Nach dem Grundton der Tonika As-Dur klappt noch ein As-Dur-Sextakkord nach, welcher die Stabilität wieder aufweicht. Zudem ist diese Lösung an einen synkopisch verschobenen Repetitions-Rhythmus gebunden, der genau wie in den Romanzen zwei bis vier die Musik nicht eindeutig beendet, sondern «irgendwie» auslaufen läßt. Keines der in diesen Liedern besungenen Gefühle bietet Sicherheit, mit keiner der Emotionen hat das musikalische lyrische Ich so recht abgeschlossen, und es kann der Stabilität des Glücks aus Nummer 4 ebenso wenig vertrauen wie der Melancholie der ersten Lieder. Konsequenter folgt auf das brennende Bekenntnis "leidenschaftlich begehre ich erneut zu leben – dich zu atmen, dich zu lieben!" im letzten Lied ein endgültiger Rückfall in die Hoffnungslosigkeit. Die *Sechs Romanzen* op. 73 vertonen eben nicht den hoffnungsvollen Weg aus der Nacht zum Licht, sondern im Gegenteil die Unausweichlichkeit existentieller Traurigkeit.

<sup>64</sup> Bezeichnenderweise ist es im vierten Gedicht nicht der Mensch, sondern der Wald, der vage "irgend etwas flüstert", während der Mensch nur das Verstummen der Qual wahrnimmt, nicht aber das Aussprechen der Liebe.

<sup>65</sup> Sylvester (wie Anm. 10), S. 279.

"Wieder, wie früher, allein" (*Snova, kak prežde, odin*, op. 73/6)<sup>66</sup>

Das letzte Lied des Zyklus knüpft ausdrücklich an das erste an; der Kreis schließt sich, die Einsamkeit des Liebenden, aber zum Glück unfähigen Menschen bestätigt sich. Denn die Feststellung im ersten Lied "Und jetzt, dieser Tage, bin ich allein wie zuvor" wiederholt sich nahezu wörtlich: "Erneut bin ich, wie früher, allein." Parallel dazu wird das zentrale Wort "toska", "Schwermut", aus dem zweiten Lied wieder aufgegriffen, und genau wie dort schließt auch die letzte Romanze des Zyklus harmonisch offen auf einem Quart-Sext-Akkord: Der Schlußakkord steht hier wie dort instabil auf der Quinte im Baß, die Traurigkeit öffnet sich ohne jede Hoffnung auf irgendeine Veränderung, denn der Akkord führt nirgendwohin. Čajkovskijs Musik besingt die tausendundeins Varianten einer immer gleichen Gestimmtheit menschlicher Existenz.

"Wieder bin ich, wie früher, allein,  
wieder bin ich von Schwermut erfaßt.  
Man kann die Pappel vor dem Fenster anschauen,  
ganz erhellt vom Mond.

Man kann die Pappel vor dem Fenster anschauen,  
die Zweige flüstern irgend etwas.  
Die Himmel erstrahlen in Sternen ...  
Wo bist du jetzt, meine Liebe?

Alles, was mit mir geschieht,  
mitzuteilen, werde ich nicht in Angriff nehmen ...  
Freund! Bete du für mich,  
ich bete schon für dich."

Wie der deutliche Verweis auf die beiden ersten Lieder des Zyklus zeigt, hat die vorherrschende Gemütsverfassung viel mit dem Verlust der Sprache zu tun. Der geliebte Ansprechpartner fehlt, und sogar die Natur, Projektionsfläche für Gefühle und Sinnbild für existentielle Situationen,<sup>67</sup> bleibt dem lyrischen Ich verschlossen. Der Sprecher versteht nicht einmal die Stimme der Pappel, um wieviele weniger kann er sein eigenes Fühlen in Worte fassen – und er will es auch nicht: "Alles, was mit mir geschieht, mitzuteilen, werde ich nicht in Angriff nehmen ...". Der Monolog als Selbstvergewisserung und Rationalisierung ist also ebenso gescheitert wie der Dialog; übrig bleibt allein das formelhafte Sprechen, dessen Sinn nicht im Wort, sondern in der rituellen Geste liegt: das Gebet.

Im Rahmen des Gedichts deutet nichts darauf hin, daß ein solches Gebet von religiösem Gefühl und gläubiger Notwendigkeit getragen wird. Vielmehr stützt die Musik das Formelhafte, die litaneiartige Wiederholung als Rückzug aus dem Sinn in die Geste: Im Klavier wiederholen sich Seufzerfiguren und pochende Akkordrepetitionen, der Gesang reiht und sequenziert eine zweitaktige deklamierte Drehfigur, ohne daß es zu einer musikalischen Entwicklung, zu Auflösung und Erlösung kommt. Die Flucht ins Gebet erweist sich als ein Zeichen der Hilflosigkeit, denn bei jedem Gedanken und jeder Begegnung werden Leid oder Freude wieder ausbrechen – so wie in den fünf Liedern zuvor. Den Grund dafür nennen Ratgauz und Čajkovskij bereits in der allerersten Romanze: Das eine, alles entscheidende Wort ist nicht gesagt, das Wagnis, sich zu seinem Fühlen zu bekennen

<sup>66</sup> Aus dem Gedichtzyklus *Romansy (Romanzen)*; das Gedicht trägt bei Ratgauz keinen eigenen Titel. Die Uraufführung der Romanze durch M. E. Medvedev weist Dombaev (wie Anm. 17, S. 321) am 4. und 6.12.1893 in Kiev nach.

<sup>67</sup> Sylvester (wie Anm. 10, S. 281) verweist darauf, daß die Pappel in der ukrainischen Folklore für das junge Mädchen steht, das seine Liebe verloren hat, während der bestimmte Himmel die Ewigkeit symbolisiert.

und es zu benennen, ist gescheitert – sei es aus der subjektiven Unfähigkeit, Gefühle in Sprache zu fassen, sei es aus der situativen Unmöglichkeit zum Gespräch. Ob diese Sprachlosigkeit die Ursache für die seelische Instabilität des lyrischen Ichs darstellt – oder ob nicht vielmehr seine seelische Instabilität die Ursache der Sprachlosigkeit bildet, ist eine Frage, die ebenso offenbleibt wie der Quart-Sext-Schlußakkord des letzten Liedes.

"Wieder bin ich von Schwermut erfaßt" (aus op. 73 Nr. 6)

Die Analyse der *Sechs Romanzen* op. 73 zeigt, daß dieses Werk über die Aneinanderreihung von sechs inhaltlich und formal ähnlichen Gedichtvertonungen hinausgeht. Sammlungen von Einzelliedern hat Čajkovskij vor 1893 viele komponiert, Zyklen bis dahin nur drei: die *16 Lieder für Kinder* op. 54 (1883), die *Romanzen* op. 63 (1887) auf Texte des Großfürsten Konstantin Romanov und die französischsprachigen *Méodies* op. 65 (1888) – wobei die beiden letztgenannten Werke durchaus auch als Sammlungen von Einzelliedern gehört werden können. Dagegen enthalten die Ratgauz-Vertonungen deutliche Hinweise darauf, daß ihr Komponist sie als ein zusammengehöriges Werk aufgefaßt haben will, dessen Reihenfolge keineswegs beliebig ist.

Auf zyklische Aspekte deuten zunächst einige rein äußerliche Momente hin, die innerhalb von Čajkovskijs Romanzen-Schaffen trotz alledem ungewöhnlich sind: die Beschränkung auf einen einzigen Textdichter,<sup>68</sup> die für alle Lieder gleiche Besetzung und Gesangslage<sup>69</sup> und die durchgehende Widmung an den Tenor Nikolaj Figner. Hinzu kommen die Einschränkung auf ausschließlich dreistrophige Gedichte, deren Texte Čajkovskij unverändert beibehält (er verzichtet sogar auf Wortwiederholungen), die Bevorzugung von Dreier-Metren (Nr. 2, 3, 4, 6) sowie die mehrheitliche Entscheidung für die Tempobezeichnung "Andante" (Nr. 1, 3, 4, 6).

Darüber hinaus ergeben sich aus der Wahl der Texte inhaltliche Verbindungen: Alle Gedichte sprechen von Liebe und von Einsamkeit und wählen hierzu die lyrische Introspektion; das textliche Ich bleibt ohne Kommunikation mit der Außenwelt und verhält sich durchgehend passiv.<sup>70</sup> Sämtliche Gedichte sind im Bereich der Nacht bzw. der Dunkelheit angesiedelt, was genau wie die in die Verse eingebauten Naturbilder bestimmte Gefühle versinnbildlichen soll. Das lyrische Ich vermag diese Gefühle aber nur vage zu benennen oder verweigert sich ihnen sogar. Eine solche Kommunikationslosigkeit zeugt von einem gewissen Autismus, der als ein möglicher Grund für die Einsamkeit und das Mißlingen der Liebe vermutet, aber nicht bewiesen werden kann. Die Gedichte sprechen nicht die Ratio, sondern die Psyche der Leser bzw. Hörer an, indem sie archetypische Situationen einer Ich-Du-Beziehung zwar andeuten, aber weder Hintergründe noch Lösungswege aufzeigen.

Was die sechs Ratgauz-Vertonungen über diese Einzelmomente hinaus letztendlich zu einem Zyklus machen, sind die kompositorischen und musikalischen Merkmale. Grundsätzlich gilt, daß Čajkovskij hier nicht die Textworte vertont und seine Musik nicht an dem äußeren, nacherzählbaren Sinn der Verse orientiert. Statt dessen evoziert er eine einheitliche Grundstimmung, die er notfalls sogar gegen den Wortlaut der Verse durchsetzt. Die Geschlossenheit der Gemütsverfassung läßt ihn durchgehend auf größerdimensionierte kompositorische Entwicklungen und innermusikalische Kontraste verzichten.

Häufig ergibt sich die vorherrschende Seelenlage aus einem einzigen Textwort, das Čajkovskij zum Kernwort seiner Vertonung erhebt: "Schwermut", "Freund" ... Um die

<sup>68</sup> Einem einzigen Dichter folgen sonst nur noch die *Romanzen* op. 63 auf Texte des Großfürsten Konstantin Romanov.

<sup>69</sup> In einer durchgehenden Stimmlage vertont sind sonst nur noch die *16 Lieder für Kinder* op. 54.

<sup>70</sup> Vgl. Brown (wie Anm. 41), Bd. II, Buch IV, S. 463.

entsprechende Stimmung zu erzeugen, bevorzugt er kurze, meist aus einem einzigen Takt bestehende melodische Formeln, die häufig in gleichmäßigem Rhythmus erscheinen und eher deklamiert als gesungen und durch Wiederholungen und Sequenzierungen weitergeführt werden. Besonders auffällig ist die Bevorzugung abwärtsgerichteter Figuren und die exzessive Nutzung der Strebewirkung von Seufzer-Gesten, Vorhalten und Sept-Akkorden.

Aus einer solchen Vertonung heben sich die musikalischen Höhepunkte deutlich hervor, werden durch Hoch- und Haltetöne markiert, stehen aber fast nie am Schluß eines Liedes. Statt dessen enden alle Romanzen harmonisch und/oder rhythmisch mehr oder weniger offen. Daraus ergibt sich die notwendige kompositorische Zusammengehörigkeit aller Lieder, aber auch die Offenheit und die Unausweichlichkeit des den Zyklus beherrschenden Grundgefühls.

Durch das Zusammenwirken von Text und Musik wird jedes Glücksempfinden verunsichert, während Melancholie und Depression vollständig umgesetzt werden. In dieselbe Richtung zielt die Reihenfolge der Lieder: Čajkovskij ordnet ihre Inhalte spiegelbildlich an, greift also im letzten Lied textlich wie musikalisch auf die beiden ersten zurück. Die Liebe beginnt in Traurigkeit und mündet auch in diese zurück. Aus diesem Teufelskreis gibt es kein Entrinnen. Die auf allen Ebenen der Vertonung beschworene Sprachlosigkeit kann nicht durchbrochen werden. Alle sechs Romanzen erweisen sich letztlich als Varianten ein und desselben depressiven Grundthemas.

"Wo bist du jetzt, meine Liebe?" (aus op. 73 Nr. 6)

Was bedeutet nun Čajkovskijs Entscheidung, im Anschluß an den Entwurf seiner *Symphonie Pathétique* und noch vor deren endgültiger Fertigstellung einen Liederkreis über die traurige und unausweichliche Einsamkeit menschlichen Daseins zu komponieren, die das Resultat einer als schicksalhaft empfundenen Sprachlosigkeit ist?

Im Hinblick auf Čajkovskijs Lebensumstände mag es erstaunen, daß der Komponist im hektischen Frühjahr 1893 die innere Ruhe für diese sechs sehr introvertierten, persönlichen Lieder findet. Auch daß sein Bruder Modest nicht müde wird, in seiner Biographie die emotionale Ausgeglichenheit des Komponisten in dessen letzten Lebensmonaten zu betonen,<sup>71</sup> will so gar nicht zu der Stimmung der Romanzen passen. Jedoch betont der Komponist selbst in seinem bereits zitierten Brief an Ratgauz, daß er in seiner Kunst – anders als in seinem gegenwärtigen Alltag – eine Neigung zu gedrückten Stimmungen habe. Angesichts dieser bewußten Janusköpfigkeit von Leben und Werk erscheint die Wahl des Grundthemas Sprachlosigkeit nur konsequent: Die Lieder legen die Vermutung nahe, daß es im Leben des Menschen Čajkovskij etwas gibt, das – möglicherweise über Jahre hinweg – unausgesprochen geblieben ist. Ein mögliches Anzeichen dafür ist die Überarbeitung seiner frühen Werke, die Čajkovskij in seinen letzten Lebensjahren systematisch vornimmt. Wenn es denn wahr ist, daß die Kunst das einzige Verständigungsmittel bleibt, dem der Komponist seine wahren Gefühle anvertraut, dann liegt es nahe, daß Čajkovskij die Aussage dieser Kunstwerke sorgfältig sichtet und auf ihre Stimmigkeit hin überprüft.

Daraus ergibt sich die Frage, welche Aussagen zum Thema Sprache, Sprachlosigkeit und Einsamkeit er in den *Sechs Romanzen* op. 73 übermitteln will.

<sup>71</sup> Das geschieht nicht nur aus familienpolitischen Gründen (jeder Verdacht auf Selbstmord soll von vornherein ausgeräumt werden), sondern hat sicher auch seine Gründe darin, daß Modest in den entscheidenden Stunden, in denen Čajkovskijs Cholera-Infektion ausbricht, von den Vorbereitungen zur Uraufführung eines eigenen Theaterstücks beansprucht ist und von möglichen (Selbst-)Vorwürfen, er habe sich nicht rechtzeitig um den kranken Bruder gekümmert, ablenken will. – Vgl. Čajkovskij, Modest: *Žizn' P. I. Čajkovskogo* [= Das Leben P. I. Čajkovskijs]. Bd. 1-3. Moskau / Leipzig 1900-1902.

Das prinzipielle Mißtrauen in das Wort führt dazu, daß Čajkovskij sich in seinen letzten Liedern mit dem Grundproblem der zwischenmenschlichen Beziehung konfrontiert sieht. Eigentlich funktioniert diese nur über die Eindeutigkeit von Sprache. Mit Hilfe des Worts werden Gefühle dem Verstand zugänglich gemacht – was sie einerseits in den Rahmen des Wirklichen, Beweisbaren rückt und andererseits um ihre machtvolle irrationale Komponente reduziert. Etwas Emotionales auf diese Art in Worte zu fassen bedeutet einerseits, es auf seine intellektuelle Komponente zu verkleinern, birgt jedoch andererseits die Möglichkeit, dieses Gefühl in seiner ganzen Größe und Bedeutung zu beschwören (es festzuhalten, wo es sich entzieht) oder aber im Gegenteil es zu bannen (also ihm durch Benennung seine Macht zu nehmen).

Während Ratgauz die Entscheidung für eine dieser Möglichkeiten dadurch umgeht, daß er sprachlich vollkommen im Vagen, Assoziativen bleibt (und sich dadurch der Gefahr der Beliebigkeit aussetzt), entscheidet sich Čajkovskij dafür, die ganze Welt des Gefühls irrational und emotional zu bewahren, indem er sie in ein anderes Medium transportiert: in die Musik. Denn anders als Sprache vermag sie sehr wohl, eine ganzheitliche und unmittelbare Erfahrung zu vermitteln – und zwar ohne den Umweg über den Verstand.

Darin ähnelt Musik dem Leben selbst. Aber anders als dieses vermag sie, die konkreten Vorbedingungen emotionalen Geschehens zu ignorieren. Sie braucht die gesamte affektive Bedingungskette weder herzuleiten, noch zu erklären, kann sie überspringen und statt dessen das Gefühl des Verlusts bzw. der Einsamkeit unmittelbar erzeugen.

Der Wissenschaftler steht somit vor einem nicht unerheblichen Problem: Der einführende Hörer in ihm wird von der Musik ganzheitlich ergriffen, der rationale Analytiker in ihm jedoch möchte dieses Fühlen ergründen, begründen, zerlegen und kann das – naturgemäß – nur im Medium der Sprache tun. Das führt den Literaturwissenschaftler Richard Sylvester zu dem Ergebnis: "It is a cycle about love and solitude, [...] its point of constant anchor is the recurring image of an absent «friend»".<sup>72</sup> Der Musikwissenschaftler David Brown hingegen filtert aus den *Romanzen* op. 73 ein bestimmtes Motiv heraus, das er in Čajkovskijs Komponieren seit 1876 immer wieder nachweist und als musikalisches Signum des Schicksals interpretiert, und sieht daher direkte Bezüge zu Čajkovskijs *Sechster Sinfonie*.<sup>73</sup>

Das schicksalhafte Vermissten eines nahen Menschen, das die Wissenschaft aus den Romanzen herausdeuten möchte, legt es fast nahe, diese Lieder mit Čajkovskijs permanenter Sehnsucht nach seinem Neffen Vladimir Davydov in Verbindung zu bringen. Die Lieder allerdings einzig und allein darauf festzulegen, wäre dann wohl doch zu simpel. Will man Čajkovskijs eigenen Hinweis auf den Unterschied zwischen seiner Gemütsverfassung und dem Ausdrucksspektrum seiner Kunst ernst nehmen, dann bedeutet das auch, die Fähigkeit des Menschen Čajkovskij zu akzeptieren, sich in seiner Musik von engen biographischen Kompositionsanlässen zu lösen und Ausdrucksformen von allgemeiner Gültigkeit und Übertragbarkeit zu finden.

Insofern kann jede wissenschaftliche Analyse immer nur einen Schritt hin zu einer möglichen Annäherung darstellen und dabei verhindern, daß allzu kurzschlüssige Interpretationen die Musik im wahrsten Sinne *e i n* engen. Ohne den weiteren Schritt des emotional offenen Hörens (der immer auch unzählige andere und hörerbelegene Deutungs-

<sup>72</sup> Sylvester (wie Anm. 10), S. 270.

<sup>73</sup> Vgl. Brown (wie Anm. 41), Bd. I, Buch II, S. 202: "The characteristic of the [...] motif is a step-wise descent from the mediant to the dominant. [...] this [...] six-note motif acts as a contour upon which white variations may be made [...] and [...] served to symbolize «fate embraced»."

möglichkeiten eröffnet) bleibt auch das Wort des Analytikers und Interpreten so kraftlos, wie es die dritte Romanze *expressis verbis* postuliert.

Daß Čajkovskij dennoch nicht grundsätzlich auf Liedvertonungen verzichtet hat, kann als ein Zeichen seines festen Vertrauens in die umfassende Ausdruckskraft der Musik verstanden werden. Die *Romanzen op. 73* bedeuten demnach nicht mehr und nicht weniger als das Credo des Komponisten Čajkovskij: daß Musik auszudrücken und zu vermitteln vermag, was jeder anderen menschlichen Äußerungsform verwehrt bleibt.