

# Tschaikowsky-Gesellschaft

## Mitteilungen 13 (2006)

S. 155-181

Geister aus Versailles – Musik aus der Epoche Ludwigs XIV. in Čajkovskijs Dornröschen (Ol'ga B. Manulkina, aus dem Russischen von Lucinde Braun)

Abkürzungen, Ausgaben, Literatur sowie  
Hinweise zur Umschrift und zur Datierung:  
[http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index\\_htm\\_files/abkuerzungen.pdf](http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_htm_files/abkuerzungen.pdf)

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

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

ISSN 2191-8627

## Geister aus Versailles – Musik aus der Epoche Ludwigs XIV. in Čajkovskijs *Dornröschen*<sup>1</sup>

von Ol'ga B. Manulkina

Aus dem Russischen von Lucinde Braun

Das St. Petersburger Musikleben des Jahres 1890 begann mit der Uraufführung von *Dornröschen* (am 3. Januar) und endete mit derjenigen von *Pique Dame* (am 7. Dezember). Die Zeit zwischen den beiden Premieren charakterisierte Alexander Benois als entscheidenden Wendepunkt in seinem Verhältnis zur russischen Musik – "von völliger Unkenntnis [...] zu Begeisterung und Verehrung". In der Musik des Balletts entdeckte Benois überdies jenen *passéisme*<sup>2</sup>, der Jahrzehnte später ein Leitmotiv seiner Lebenserinnerungen werden sollte: "Čajkovskij war es gegeben, die Atmosphäre des Vergangenen mit dem Zauber der Musik wiederzugeben. Die Rekonstruktion der Atmosphäre Frankreichs zur Zeit des jungen Sonnenkönigs ist so gelungen, daß nur ein Mensch, der für die Apelle des Vergangenen völlig taub ist, dabei gleichgültig bleiben kann. Die ganze Jagdszene, alle Spiele und Tänze der Hofleute im Wald, ebenso wie alle musikalischen Wendungen, die den Prinzen Desiré charakterisieren, besitzen eine 'Echtheit', die weit entfernt ist von einer raffinierten Nachahmung oder irgendeiner 'Stilisierung'. [...] In der Sarabande erscheint der Stil Lullys zu unglaublicher Tiefe gesteigert."<sup>3</sup>

Urteilt man nach Benois' Eindrücken, so hatte Čajkovskij die ihm von Vsevoložskij gestellte Aufgabe erfüllt: "Ich möchte eine mise en scène im Stil Louis XIV machen. Hier kann die musikalische Phantasie sich austoben und Melodien im Geiste von Lully, Bach, Rameau erfinden [...]."<sup>4</sup> Benois' Anspielung auf die "Echtheit" und "Vertiefung" des Lullyschen Stils in Čajkovskijs Partitur korrespondiert mit Stravinskijs Einschätzung von *Dornröschen*. Den von Čajkovskij gestalteten "Charakter der Epoche Ludwigs XIV." mit "unfreiwilligen, aber lebendigen historischen Unrichtigkeiten" stellt er der "bewußten, aber gezwungenen" Stilisierung gegenüber.<sup>5</sup>

In der Forschungsliteratur zu *Dornröschen* lassen sich zwei unterschiedliche Zugänge zum Thema unterscheiden. In der kunst- und ballettgeschichtlichen Forschung setzt man ganz selbstverständlich voraus, daß in der Partitur Musik existiert, die der Zeit Ludwigs

---

<sup>1</sup> Die vorliegende Studie basiert auf dem Artikel "*Dornröschen*" an der Schwelle zum Neoklassizismus, der 1999 im Programmheft zur Rekonstruktion der Originalchoreographie des Balletts am Petersburger Marientheater erschienen ist. 2002 wurden zentrale Thesen auf dem 17. Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikforschung in Leeuwen vorgetragen. Der vorliegenden Übersetzung liegt der Aufsatz *Prizraki Versalja: Muzyka epochi Ljudovika XIV v "Spjaščej krasavice" Čajkovskogo* zugrunde, in: *Russko-francuzskie muzykal'nye svjazi. Sbornik naučnych statej*, hg. von V. V. Smirnov u.a., Sankt Petersburg (Gosudarstvennaja konservatorija) 2003, S. 83-126.

<sup>2</sup> A. Benua, *Moi vospominanija*, Moskau 1990, S. 600 u. 602.

<sup>3</sup> Ebenda.

<sup>4</sup> Brief vom 13./25. Mai 1888, zitiert nach Ju. Slonimskij, *P. I. Čajkovskij i baletnyj teatr ego vremeni*, Moskau 1956, S. 169. John Wiley äußerte bei seinem Diskussionsbeitrag zu meinem Vortrag auf dem Kongreß in Leeuwen die Meinung, daß Vsevoložskij nur versuchen wollte, Čajkovskij damit für die Vertonung zu gewinnen. Natürlich zwang Vsevoložskij seinen Mitarbeitern nichts auf, sondern gab nur Anregungen. Dies ändert jedoch nichts an den Thesen des Aufsatzes.

<sup>5</sup> Offener Brief an Džagilev vom 10. Oktober 1921 in der Times anlässlich der Londoner Premiere von *Dornröschen*, zitiert nach: I. F. Stravinskij, *Perepiska s russkimi korrespondentami: Materialy k biografii*, Bd. 2, 1913-1922, hg. von V. P. Varunc, Moskau 2000, S. 505.

XIV. entspricht.<sup>6</sup> Dagegen wird in der musikwissenschaftlichen Literatur das Thema der französischen Musik des 17. Jahrhunderts überhaupt nicht im Zusammenhang mit dem Ballett behandelt, da das Werk in der Regel nicht zu denjenigen gerechnet wird, in denen ein historischer Musikstil rekonstruiert wird. Bestenfalls wird das Ballett im Kontext von Čajkovskijs "Mozartiana" betrachtet.<sup>7</sup>

Nachdem Tim Scholl die Rolle von *Dornröschen* an der Schwelle zum Neoklassizismus in der Geschichte des Balletts und der bildenden Künste in seiner Arbeit *From Petipa to Balanchine* (London / New York 1994) umfassend untersucht hat, soll in der vorliegenden Studie der Versuch unternommen werden, einer Reihe musikhistorischer Fragen auf den Grund zu gehen: Als erstes wird Vsevoložskijs Auftrag im Kontext der zeitgenössischen Kenntnisse über die französische Musik der Epoche Ludwigs XIV. und alter Musik überhaupt zu betrachten sein. In einem zweiten Schritt soll gezeigt werden, wie Čajkovskij die ihm gestellte Aufgabe in *Dornröschen* erfüllte. Und schließlich wird es um die künstlerischen Konsequenzen gehen, die die Zeitgenossen und Nachfolger Čajkovskijs und Vsevoložskijs aus den im Ballett realisierten bzw. nicht realisierten Lösungen gezogen haben.

### Lully und das 19. Jahrhundert

Im Jahre 1888 auf die Namen Lully und Rameau hinweisen, wie es Vsevoložskij im zitierten Brief an Čajkovskij getan hatte, konnte wahrlich nur ein "Mann von hoher und erlebter Kultur", um Stravinskijs Charakteristik des Theaterdirektors aufzugreifen. Zwar deutet die Kombination der Namen Lully, Rameau und Bach in dem Brief darauf hin, daß Vsevoložskij den Begriff "alte Komponisten" nicht differenzierte. Jean-Philippe Rameau (1683-1764) hatte die Regierungszeit Ludwigs XIV. noch miterlebt, debütierte als Opernkomponist jedoch erst unter Ludwig XV. Bach begegnet in Vsevoložskijs Liste wohl einfach in seiner symbolischen Eigenschaft als bekanntester Komponist der vorklassischen Zeit. Direkt mit der Gestalt Ludwigs XIV. ist dagegen der Name Jean-Baptiste Lully (1632-1687) verbunden. Er war Surintendant der königlichen Musik, leitete das Hoforchester der "24 violons du Roi", gründete das Ensemble der "16 violons du Roi", nahm an den Hofballetten teil, schrieb gemeinsam mit Molière bedeutende Comédie-Ballets und schuf mit Quinault die Gattung der Tragédie lyrique, erhielt das Patent für die Académie royale de musique und wurde zur alles beherrschenden Gestalt des französischen Musiklebens.

Welche Kenntnisse hatte man im Jahre 1888 über die französische (oder auch europäische) Musik des 17. Jahrhunderts?

### Frankreich

In Frankreich hatte das Interesse an der eigenen Vergangenheit gerade erst begonnen. Die Opern Lullys und Rameaus waren seit Ende des 18. Jahrhunderts nicht mehr in Paris aufgeführt worden, erst im 20. Jahrhundert sollten sie auf die Bühne zurückkehren – so wie

---

<sup>6</sup> Vgl. T. Scholl, *From Petipa to Balanchine: classical revival and the modernization of ballet*, London / New York 1994; F. Lopuchov, *Choreografičeskije otkrovennosti*, Moskau 1972.

<sup>7</sup> Vgl. A. I. Klimovickij, "Pikovaja dama" Čajkovskogo: kul'turnaja pamjat' i kul'turnye predčuvstvija, in: *Rossija-Evropa. Kontakty muzykal'nych kul'tur*, hg. von E. Chodorkovskaja, Sankt Petersburg 1994, S. 221-274; E. Dulova, *Balet "Spjaščaja krasavica" P. I. Čajkovskogo v kontekste avtorskogo stilja*, Diss. Konservatorium Leningrad, Leningrad 1989. David Brown meint, daß "setting the tale in the time of Louis XIV was an obvious invitation to incorporate an early-eighteenth-century musical style" (Brown 4, S. 197). Doch das goldene Zeitalter des Balletts unter Louis XIV. war zu Beginn des 18. Jahrhunderts bereits lange vergangen. Und Vsevoložskij bezog sich eindeutig auf einen Kostümentwurf Ludwigs XIV., der aus der Jugendzeit des Königs stammte.

das gesamte barocke Opernrepertoire.<sup>8</sup> Bezeichnend dürfte sein, daß nicht die Opern Lullys, sondern er selbst im 19. Jahrhundert als Gestalt auf der Bühne präsent war: Man begegnet ihm in Isouards *Lully et Quinault* (1812), Larochejagus *La Jeunesse de Lully* (1846), Berens' *Lully och Quinault* (1859) und Hofmanns *Lully* (1889).

In seinen Artikeln und Interviews wies Debussy immer wieder auf die Tatsache hin, daß die mächtige nationale Operntradition unterbrochen sei.<sup>9</sup> Konsequente Versuche, das barocke Opernrepertoire wiederzubeleben, wurden erst in den Jahren nach 1900 von Vincent d'Indy angeregt. Unter seiner Leitung führte die Schola Cantorum Opern Rameaus, Monteverdis und Destouches auf, wenn auch mit beträchtlichen Schnitten und in "modernisierter" Form (die ersten "authentischen" Aufführungen fallen erst in die 1950-60er Jahre). Einige der aufgeführten Werke bereitete d'Indy als Herausgeber für den Druck vor. So erschienen im Verlag Durand Rameaus *Hippolyte et Aricie* (1902) und *Dardanus* (1905) in seiner Bearbeitung.<sup>10</sup> Das berühmte Buch von Romain Rolland über die barocke Oper kam ebenfalls erst 1895 heraus.<sup>11</sup>

Vor 1888 lassen sich so nur wenige, aber bedeutende Rezeptionsstufen aufzählen: die Publikation von Lajartes Lully-Biographie als erste Monographie über diesen Komponisten nach mehr als hundert Jahren<sup>12</sup> und Lajartes in den Jahren 1878-1883 erschienene Serie *Les chefs-d'oeuvres classiques de l'Opéra français*. Die Opern Lullys erschienen hier als Klavierauszug, mit Kürzungen und in modernisierter Schreibweise, aber sie boten doch einen Orientierungspunkt bei der Suche nach historischen Vorbildern. Daß sie dem an allen europäischen und insbesondere französischen Neuerscheinungen interessierten Vsevoložskij bekannt waren, ist zu vermuten. Im übrigen wurden die russischen Leser über diese Serie durch keinen geringeren als German A. Laroš informiert.<sup>13</sup> Zu unserer Liste gehört auch Molières und Lullys *Bourgeois-gentilhomme*, der 1883 ediert und ein Jahr darauf an der Comédie française inszeniert wurde.<sup>14</sup> Fragmente aus Lullys Werken waren überdies

<sup>8</sup> Bis dahin gibt es nur vereinzelte Beispiele. So erklangen Auszüge aus Peris *Euridice* und Monteverdis *Orfeo* 1832 in einem Konzert im Pariser Conservatoire, die erste Inszenierung einer Barockoper – Händels *Almira* – auf der Bühne erfolgte mit beträchtlichen Kürzungen und Eingriffen 1878 auf einem Festival in Hamburg.

<sup>9</sup> Vgl. etwa die Feuilletons *Zu "Hippolyte et Aricie" von Jean-Philippe Rameau und Jean Philippe-Rameau*, in: C. Debussy, *Monsieur Croche. Sämtliche Schriften und Interviews*, Stuttgart 1974, S. 177-179 und 184-185.

<sup>10</sup> Außerdem waren um 1911 Rameaus *Zaïs*, um 1904 die drei erhaltenen Opern Monteverdis (nach handschriftlichen Quellen, die Romain Rolland in italienischen Bibliotheken entdeckt hatte) und 1908 Glucks *Iphigénie en Aulide* erschienen.

<sup>11</sup> Romain Rolland, *Les origines du théâtre lyrique moderne: l'histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, Diss. Univ. de Paris, Sorbonne 1895, Paris 1895.

<sup>12</sup> T. de Lajarte, *Lully*, Paris 1878. Danach folgten E. Radet, *Lully: homme d'affaires, propriétaire et musicien*, Paris 1891; R. Rolland, *Musiciens d'autrefois*, Paris 1908 (<sup>2</sup>1912); H. Prunières u. L. De la Laurencie, *La jeunesse de Lully (1632-1662)*, in: Bulletin français de la Société internationale de musique 5 (1909), S. 234-242, 329-353; H. Prunières, *Lully: biographie critique*, Paris 1909 (<sup>2</sup>1927).

<sup>13</sup> Vgl. German Laroš, *Muzykal'nye pis'ma iz Pariža. "Meščanin vo dvorjanstve"*, in: *Izbrannye stat'i*, Bd. 4, Leningrad 1977, S. 213-215.

<sup>14</sup> Laroš beurteilte die Aufführung äußerst positiv: "Der Eindruck ist sehr originell; in gewissem Sinne hat man hier ein Wagnersches 'Gesamtkunstwerk', zumindest insofern, als hier Poesie, Musik und Choreographie gleichwertig miteinander vereint sind." Die Übertragung des Begriffs 'Gesamtkunstwerk' aus dem hohen Wagnerschen Kontext in die 'niedere' Sphäre des Balletts und der Komödie zeugt ebenso von der Unvoreingenommenheit Laroš's wie auch von dem tiefen Eindruck, den dieses einer fernen Theatertradition angehörende Werk auf ihn gemacht hatte. Auch Lullys Musik rühmte Laroš: "Die ungewöhnliche Leichtigkeit und Flüssigkeit der Schreibweise, die beständige Sanglichkeit der Melodie, die die italienische Herkunft des Meisters verrät, sowie eine ganz besondere Leidenschaftlichkeit und ein echtes Pathos in der Deklamation sind die vorherrschenden Eigenschaften von Lullys großen Opern, zumindest nach den bisher erschienenen Bänden der *Chefs d'oeuvres de l'Opéra français* zu urteilen." (Laroš, a.a.O., S. 214 f.).

bereits in den 1850-60er Jahren von Weckerlin in seinen Sammelbänden veröffentlicht worden.<sup>15</sup> Weitere Ausgaben erschienen erst später. Neben den bereits erwähnten, von d'Indy besorgten Rameau-Editionen wäre die Rameau-Gesamtausgabe zu nennen, die Saint-Saëns im Jahre 1895 ins Leben rief.<sup>16</sup> Eine wissenschaftlich fundierte Gesamtausgabe der Werke Lullys sollte, angeregt durch die Studien Rollands und seiner Nachfolger, erst 1930-39 erscheinen – sie ist bis heute nicht abgeschlossen worden.<sup>17</sup>

Verläßt man den Bereich der französischen Barockoper, so wird man auch hier nur wenige rezeptionsgeschichtliche Ereignisse vor dem "Stichjahr" 1888 entdecken. Der Beginn der historischen Aufführungspraxis datiert in die 1890er Jahre, als Arnold Dolmetsch seine ersten Konzerte in London veranstaltete. Es sollte noch mehrere Jahre dauern, bis die Gesellschaft für alte Musik von Casadesus gegründet wurde. Eine wichtige Gestalt des damaligen Konzertlebens war die Cembalistin Wanda Landowska, deren Karriere jedoch erst nach 1900 ihren Anfang nahm. Ihrer Beurteilung der Situation um die Jahrhundertwende darf man sicher Glauben schenken: "Sur mille musiciens, vous en trouverez à l'heure actuelle à peine dix qui seraient capables de distinguer entre eux un morceau de Lully, de Rameau et de Gluck [...]"<sup>18</sup> Auch Debussy machte seinen Landsleuten ihre Unkenntnis der eigenen Musiktradition zum Vorwurf: "Für viele Leute ist Rameau der Komponist des berühmten Rigaudon aus *Dardanus*, und damit hat sich's."<sup>19</sup> Wie man sieht, hatte sich die Lage in zwanzig Jahren nur wenig verändert, denn in seinem Artikel über die Serie *Chef-d'oeuvres de l'opéra français classique* hatte Laroš geschrieben: "Die Namen dieser Künstler [Lully, Campra, Cambert, Rameau, Piccini, Salieri] sind jedem bekannt, der sich nur im Ansatz mit der musikhistorischen Literatur beschäftigt hat; aber ihre Werke waren bis zu der jetzigen Publikation nicht einmal den Professoren für Musikgeschichte bekannt, und das Publikum der europäischen Großstädte hat mit ganz wenigen Ausnahmen noch nie auch nur eine kleine Note davon gehört. [...] Lully und Rameau sind immer noch der Masse des Publikums nicht vertraut, insbesondere Lully."<sup>20</sup>

Die neoklassischen Tendenzen in der Komposition berührten vor 1888 ebenfalls nicht das französische Repertoire – mit Ausnahme lediglich von Saint-Saëns. Debussys *Suite bergamasque* entstand dann im selben Jahre wie *Dornröschen* (1890), sein *Hommage à Rameau* 1905, Ravels *Menuet antique* 1895 und die *Sonatine* 1903-05. Dukas schrieb seine *Variations, interlude et final sur un thème de Rameau* 1899-1902, Ravel sein *Tombeau de Couperin* erst 1914-1917. Und 1917 nahm Richard Strauss einige Tänze Lullys in seine Bühnenmusik zu *Le Bourgeois gentilhomme* (für Reinhardts Berliner Inszenierung) auf.

Sieht man all dies zusammen, so hatte Vsevoložskij genau den richtigen Moment für seine Bestellung von Musik "im Geiste Lullys" ausgewählt. Denn das Repertoire des 17. Jahrhunderts war sogar professionellen Musikern noch unbekannt, wurde aber zunehmend veröffentlicht und konnte so jeden Augenblick zum Gegenstand eines breiteren Interesses, ja einer Mode werden. Vsevoložskij hatte damit den Instinkt eines echten Opernimpresarios an den Tag gelegt, eine Gabe, die Sergej Djagilev von ihm erben sollte.

<sup>15</sup> J.-B. Weckerlin, *Echos du temps passé*, Paris 1853-57; *Souvenirs du temps passé*, Paris 1863. Weckerlin besorgte auch die Neuauflage von Lamberts, de Beauliens und J. Salmons *Ballet comique de la Reine* (Paris 1882).

<sup>16</sup> C. Saint-Saëns, C. Malherbe (später M. Emmanuel, M. Teneo), Paris 1895-1924 (rev. 1968), *Les Indes galantes* (1902), *La princesse de Navarre* (1906).

<sup>17</sup> Ich danke A. Bulyčev, der mich auf diese Tatsache aufmerksam machte.

<sup>18</sup> W. Landowska, *Musique ancienne*, Paris 1909, Nachdruck 1996, S. 21.

<sup>19</sup> C. Debussy, a.a.O., S. 80.

<sup>20</sup> G. Laroš, a.a.O., S. 213 f.

## Rußland

In Rußland war man musikalisch auf Vsevoložskijs Idee wesentlich schlechter vorbereitet. Als einziges bedeutendes Ereignis sind in diesem Bereich die von Anton G. Rubinštejn 1885 und 1886 in Sankt Petersburg und Moskau (und anderen europäischen Städten) durchgeführten "Historischen Konzerte" sowie seine Vorlesungs-Konzerte zur Geschichte der Klaviermusik (1887/88 und 1888/89) im Petersburger Konservatorium zu nennen. Die Bedeutung dieser Zyklen bestand indessen eher in der Darbietung eines historischen Panoramas, zu dem auch die alte Musik gehörte, ohne daß sie im Zentrum des Interesses gestanden hätte: Von sieben Abenden war der Barockmusik (Couperin, Rameau, Bach) nur ein Abend vorbehalten, an dem auch Werke von Domenico Scarlatti, Carl Philipp Emanuel Bach, Mozart und Haydn erklangen, während Beethoven, Schumann und Chopin ganze Programme gewidmet waren.<sup>21</sup>

Alte Musik erklang gelegentlich in den Konzerten Leschetitzkys (Rameaus Variationen 1874) und Anna Esipovas (Rameau, Scarlatti, Bach). *Les Cyclopes* von Rameau sowie einige Bachsche Kompositionen und Transkriptionen trug Saint-Saëns auf einer musikalischen Matinée der Russischen Musikgesellschaft im Jahre 1875 vor.<sup>22</sup> In den 1870er Jahren entbrannte wegen der Programmgestaltung der Russischen Musikgesellschaft eine Diskussion über "alte" Musik. Während Serov und Laroš die Bedeutung des historischen Aspektes unterstrichen, verlangte Cui die Aufführung neuer und vor allem russischer Werke. Die Argumente und das Vokabular von Cui (die "toten klassischen", "trockenen, langweiligen, ihrer Bedeutung verlustig gegangenen" Werke Haydns und Mozarts, Bachs und Glucks; "Serov und Co." mit ihren "historischen Ohren")<sup>23</sup> verraten den getreuen Schüler Balakirevs. In den 1880er Jahren konnte man Serovs Frage von 1870 ("Gibt es bei uns in Petersburg häufig Gelegenheiten, Bach oder Gluck zu hören?")<sup>24</sup> fast mit noch stärkerer Berechtigung wiederholen, denn das klassische und vorklassische Repertoire war noch mehr "Geschichte" geworden und völlig an die Peripherie des Konzertlebens getreten. Der Schritt zu einer Beurteilung des Vergangenen als neu, modern und aktuell mußte erst noch vollzogen werden. Bei diesem Paradigmenwechsel spielte Čajkovskijs *Dornröschen* eine kaum zu überschätzende Rolle.

Welche Quellen standen noch zur Verfügung, um sich eine Vorstellung von Lullys Musik zu machen? Informationen über den Komponisten konnte man ausländischen Wörterbüchern, Enzyklopädien und Lehrbüchern entnehmen, von denen sie in russische Nachschlagewerke übernommen wurden: "Lully wurde zum Hofkomponisten ernannt, [...] trat als Tänzer auf und erregte in den Balletten nach Themen aus Molières Komödien Aufsehen als Schauspieler [...]. Seine Opern hielten sich im Verlauf eines ganzen Jahrhunderts auf den französischen Bühnen und wurden erst von den noch genialeren Werken Glucks verdrängt."<sup>25</sup>

"Die Opern hielten sich ein ganzes Jahrhundert auf der Bühne und wurden durch Glucks Werke verdrängt."<sup>26</sup>

<sup>21</sup> Das Programm variierte stellenweise. So spielte Rubinštejn im Sommer 1885 im englischen Schloß in Peterhof Musik von Rameau und Couperin und begann dann im Winter 1886 im Saal der Adelsversammlung mit dem 16. Jahrhundert und endete mit dem 19. Jahrhundert. Den Zyklus seiner "Historischen Symphonie-Abende" in der Russischen Musikgesellschaft in der Saison 1886/87 begann er dagegen gleich mit Beethoven.

<sup>22</sup> Hinzuzufügen wäre hier der offenbar einmalige Fall einer Aufführung eines Rameauschen Werkes in einem historischen Konzert der Philharmonischen Gesellschaft am 9. März 1870 (Arie aus *Castor et Pollux*).

<sup>23</sup> C. Kjuj, in: *Sankt Peterburgskie vedomosti*, 1870, Nr. 320.

<sup>24</sup> A. Serov, *Kritičeskie stat'i*, Bd. 4, Sankt Petersburg 1895, S. 2099.

<sup>25</sup> H. Riemann, *Muzykal'nyj slovar'*, [Moskau 1904], S. 788.

<sup>26</sup> A. Sakketti, *Kratkaja istoričeskaja chrestomatija*, Sankt Petersburg 1900, S. 102.

"Es gelang Lully, [...] eine Anstellung im Streichorchester des Königs Ludwig XIV. zu erhalten, in der sogenannten Grande bande des violons du roi oder 24 violons du roi [...]. Erst war er Dirigent, dann gründete er ein Orchester aus ausgewählten Musikern, die Petits violons. Er komponierte Sinfonien, Ouvertüren und Tanzstücke – Sarabanden, Couranten, Giguen usw. [...]. Die Opern hielten sich ein ganzes Jahrhundert bis zum Auftauchen Glucks."<sup>27</sup>

"Er wurde zum Mitglied und Inspektor [...] der 'Grande bande' (auch: Les vingt quatre violons) gemacht. Ludwig beauftragte ihn mit der Bildung eines neuen Orchesters (Les petits violons) aus 16 Geigen. *Armide* hielt der Autor selbst für sein bestes Werk. [...] Lullys Opern [...] hielten sich fast hundert Jahre auf der Bühne und wurden vom französischen Opernpublikum des 17. und 18. Jahrhunderts über alles geliebt."<sup>28</sup>

In der Geschichte des Tanzes wurde Lully beinahe eine noch bedeutendere Rolle zugewiesen als in der Musikgeschichte. Kaum eine der Darstellungen übergeht die Ballette Ludwigs XIV., die durch musikalische Beispiele von Lully illustriert werden.<sup>29</sup>

Die Frage, mit welchen Partituren und Klavierauszügen von Opern Lullys man sich in Petersburg oder Moskau im Jahre 1888 vertraut machen konnte, muß offen bleiben.<sup>30</sup> Man kann vermuten, daß zumindest einige der Operausgaben, mit denen Boris Asaf'ev Mitte der 1920er Jahre bei der Abfassung seines Artikels über Lully arbeitete (aus der Zentralbibliothek der Staatlichen Akademischen Theater und aus anderen Musikarchiven Leninsgrads),<sup>31</sup> zu der bereits erwähnten Serie *Chefs-d'oeuvres de l'opéra français classique* gehörten und auch in den 1880er Jahren schon in Petersburg vorhanden waren. In jedem Fall hätte man sie 1888 aus Frankreich bestellen können.

Schließlich konnte man eine Vorstellung vom Stil des französischen 17. Jahrhunderts aus verschiedenartigen Sammelbänden gewinnen, in denen (wenn auch oft mit falscher Zuschreibung) Menuette und Gavotten Lullys und Rameaus abgedruckt waren, beispielsweise in den genannten Sammelbänden Weckerlins, die vor 1888 in die Bibliothek des Petersburger Konservatoriums gelangt waren. In solchen Ausgaben – und dementsprechend auch im Bereich der Hausmusik – ist die Tradierung älterer französischer Musik (vor allem Rameaus) anders als im professionellen Konzert- und Opernleben offenbar nie wirklich abgerissen. Als Zeugnis mögen Aleksandr Puškins Verse aus dem Jahre 1814 dienen: "Oder belebst Du am klangvollen Klavier Mozart mit eiliger Hand? Oder wiederholst Du die Töne Rameaus und Piccinis?"<sup>32</sup>

Im Bereich der kompositorischen Rezeption stellten Musorgskijs Überlegungen zur Orchestrierung der Polonaise aus *Boris Godunov* einen einmaligen Versuch dar, den Stil des 17. Jahrhunderts nachzubilden: "Musorgskij hatte die unglückliche und in keiner Weise gerechtfertigte Idee, die Vingt quatre violons du roi nachzuahmen, also ein Orchester aus der Zeit des Komponisten Lully (Ludwig XIV.). Welche Beziehung dieses Orchester zu

---

<sup>27</sup> R. Genike, *Očerki istorii muzyki*, Sankt Petersburg 1912, S. 92-98.

<sup>28</sup> *Biografii kompozitorov IV-XX vekov. Inostrannyj i russkij otdel pod red. A. Il'inskogo*, Moskau 1904, S. 59-61.

<sup>29</sup> Vgl. etwa S. Chudekov, *Istorija tancev*, Petrograd 1914, Teil 2, Kapitel 18 f.

<sup>30</sup> Es war bisher nicht möglich festzustellen, ob es Bände der Reihe *Chefs-d'oeuvres de l'opéra français classique* in der Bibliothek des Petersburger Konservatoriums gab, da die alten Inventare während des Krieges verloren gegangen sind. Einige Klavierauszüge, die sich heute dort befinden, wurden in den 1930er Jahren erworben, manche könnten auch schon vor der Revolution vorhanden gewesen sein. Auf einen möglichen Erwerb vor der Revolution deutet eine dreistellige Signatur hin.

<sup>31</sup> B. Asaf'ev, *Ljulli i ego delo*, in: *De Musica* 1926, Nr. 2.

<sup>32</sup> "Ili zvučnym fortepiano / Pod begloju rukoj / Mocarta oživljaeš' / Il' tony povtorjaeš' / Piccini i Ramo?" A. S. Puškin, *K sestre* (An die Schwester), in: *Polnoe sobranie sočinenij v 6-ti tomach*, Bd. 1, Moskau 1949, S. 88.

der Zeit des falschen Demetrius haben sollte, war nicht zu begreifen. Es war eine der Marotten Musorgskijs."<sup>33</sup>

Daß Rimskij-Korsakov es in seinem Bericht für nötig hielt, Erläuterungen zum Begriff "Vingt quatre violons du roi" einzufügen, spricht für sich. Die verrückte Idee Musorgskijs stieß bei ihm auf keinerlei Verständnis. Gleichwohl war das theoretische Kalkül Musorgskijs gar nicht so falsch, denn die einzige ihm bekannte historische Orchesterbesetzung aus einer der "Zeit der Wirren" (1612) möglichst nahen Zeit waren eben die 24 Geigen des Königs. Die originelle Idee zeigt den Komponisten als Neuerer auf einem Gebiet, das man normalerweise nicht mit seinem Namen verbindet, nämlich auf dem Gebiet des Historismus oder Neoklassizismus. Obwohl seine Überlegung prinzipiell verwandt ist mit der Verwendung historisch authentischer, "alter" Schichten von Folklore oder Kirchenmusik, besitzt die Hinwendung zur Geschichte der Kunstmusik und nicht nur zu nationalen Gattungen wie der Polonaise eine neue Qualität, die auf den Neoklassizismus vorausweist. Das Neue wurde jedoch zu diesem Zeitpunkt nicht gewürdigt und blieb ohne Resonanz.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß um das Jahre 1888 in Sankt Petersburg keine Musik Lullys erklingen ist. Seine Partituren waren zwar in den Bibliotheken zu finden, wurden jedoch nicht genutzt, da man den Werken bestenfalls historische Bedeutung zuschrieb. Lully sah man vor allem als bedeutende Persönlichkeit in der Geschichte des Musiktheaters und Balletts, als Tänzer an der Seite Ludwigs XIV., Surintendant der Königlichen Musik und absoluten Herrschers der französischen Musik des 17. Jahrhunderts.

#### "Ein Marquis aus der Zeit Ludwigs XIV."

Die Idee zu einem Bühnenwerk, das in der Epoche des Sonnenkönigs spielt, erscheint in Ivan Aleksandrovič Vsevoložskijs Laufbahn derart folgerichtig, daß es verwunderlich wäre, wenn sie nicht irgendwann in der einen oder anderen Form verwirklicht worden wäre. In allen Erinnerungen an den Direktor der Kaiserlichen Theater wird auf seine Frankophilie hingewiesen; die glänzendste Epoche der französischen Monarchie unter den Auspizien eines Beschützers der Künste und Musen mußte ihm als Sinnbild des Goldenen Zeitalters erscheinen. Regelmäßig wird in den Memoiren auch auf die eindeutig reaktionäre Ausrichtung dieser Sehnsucht nach dem Vergangenen hingewiesen. Als Beispiel möge die bekannte, häufig zitierte Beschreibung von P. Gnedič dienen: "Vsevoložskij war der Typus eines Höflings. Er hielt sich für einen Marquis aus der Zeit Ludwigs XIV. Im Pincenez, mit eingeklemmter Nase, flüsternd und seufzend, glaubte er sich über seine ganze Umgebung erhaben und sagte vom Theater nur: C'est une bouge!"<sup>34</sup>

*Dornröschen* trägt eindeutig den Stempel dieser Gesinnung. Man spürt hier den utopischen Glauben daran, daß durch die Nachbildung einer höfischen Vorstellung des 17. Jahrhunderts gewissermaßen das goldene Zeitalter des französischen Absolutismus im Russischen Zarenreich des späten 19. Jahrhunderts wiedererstanden könne, wobei Alexander III. als Reinkarnation des Sonnenkönigs, Vsevoložskij selbst aber als Intendant des Hofballetts erschiene.

*Dornröschen* war nicht das erste Ballett, das die französische Vergangenheit thematisierte. Ein Vorläufer, Petipas *Camargo* (1879), behandelte die Abenteuer einer berühmten Pariser Ballerina aus dem 18. Jahrhundert. Auf der Bühne wurden dabei das Ambiente und die galante Lebensweise des damaligen französischen Hofes gezeigt, wobei der Choreograph den folgenreichen Vorschlag machte, die Melodie "Vive Henri IV" zu verwenden. Aber weder dieser Vorläufer noch spätere Werke auf französische Sujets berührten die

<sup>33</sup> N. A. Rimskij-Korsakov, *Letopis' moej muzykal'noj žizni*, Moskau 1982, S. 216.

<sup>34</sup> P. Gnedič, *Kniga žizni*, Priboj / Leningrad 1929, S. 9.

Epoche Ludwigs XIV. Möglicherweise hatte Vsevoložskij für die Umsetzung seines Projektes gerade wegen des besonderen Stellenwertes dieses Sujets zwei so herausragende Künstler wie Petipa und Čajkovskij zusammengeführt, eine historisch bedeutende Entscheidung, die man lange Zeit überhaupt als einziges Verdienst des Theaterdirektors gewürdigt hatte. Dabei war Vsevoložskij, genau genommen, einer der Autoren der Vorstellung, denn er hatte die Idee zu dem Ballett, schrieb das Szenarium, entwarf die Kostüme und gab den Bühnenmalern genaue Instruktionen für die Gestaltung des Bühnenbildes. Nur bezüglich der Musik äußerte er lediglich allgemeine Wünsche.

Wie aus den bisherigen Darlegungen deutlich geworden ist, dürfte Vsevoložskij sich nicht von der Musik Lullys inspiriert haben lassen, die er kaum gehört haben dürfte. Ja, es ist fraglich, ob ihm die Werke Lullys und Rameaus überhaupt gefallen hätten. Eher faszinierte ihn wohl die glänzende Gestalt des Hofkomponisten Ludwigs XIV., auf den durch musikalische Zitate hingewiesen werden sollte. Sehr viel konkreter waren dagegen seine visuellen Vorstellungen über die darzustellende Zeit, die durch verschiedenste Almanache, Bildbände und Studien zur Kunst- und Tanzgeschichte gespeist wurden.<sup>35</sup> Diese Kenntnisse fanden ihren Niederschlag in den Kostümentwürfen für *Dornröschen*: "Es sah so aus, als hätte er die Kostüme für irgendeine feierliche Prozession in Versailles komponiert."<sup>36</sup> Den größten Genuß bereitete ihm dabei offenbar der Entwurf des Kostüms für Ludwig XIV. selbst. Daß Vsevoložskij seine Aufgaben virtuos meisterte, bestätigten schon die Zeitgenossen: "Der Inhalt der Ballette erlaubte es ihm, verschiedenartige Kostüme vom 16. Jahrhundert bis in die Epoche Ludwigs XIV. zu entwerfen. [...] Hier bewährten sich seine profunden Kenntnisse der alten französischen Kostümkunst, an die sich der Autor der Entwürfe mit offensichtlicher Sympathie anlehnte."<sup>37</sup> Noch vor kurzem konstatierte ein Ballettforscher, daß diesen Entwürfen "vielleicht die Virtuosität des professionellen Zeichners fehlt, doch sind ihr künstlerischer Geschmack und ihre Authentizität tadellos."<sup>38</sup> Ebenso überwachte Vsevoložskij "unermüdlich die Arbeit der Bühnenbildner Levot, Ivanov, Andreev, Bočarov und Šiškov und stellte ihnen konkrete künstlerische Aufgaben."<sup>39</sup>

### Ein Ballett im Geiste Lullys

Inwieweit es Vsevoložskij gelungen war, eine Vorstellung ganz im Stile Ludwigs XIV. zu gestalten, darüber gehen die Meinungen der Zeitgenossen und der jüngeren Forscher weit auseinander. Positiv bewertet wurden die Dekorationen und Kostüme, also jener Bereich, den Vsevoložskij unmittelbar zu verantworten hatte: "Unendlich viel Geschmack und künstlerisches Talent wurden für die Inszenierung des neuen Balletts *Dornröschen* aufgewendet. [...] Außerordentlich gut sind auch die reichen Kostüme der Sarabande gelungen: das römische, persische, indische, amerikanische und türkische, die von den Künstlern Ludwigs XIV. bei den Hoffesten in Versailles vorgestellt wurden. Wohl zur besseren Identifikation des Hofes des märchenhaften Königs Florestan mit demjenigen des Sonnenkönigs spielt sich der letzte Akt auf einer Esplanade ab, in deren Hintergrund das Bühnenbild

<sup>35</sup> Als eines von vielen Beispielen sei hier F. Konis *Istorija balov i maskaradov. Panteon ruskogo i vsech evropejskich teatrov* (1840) genannt.

<sup>36</sup> P. Gnedič, a.a.O., S. 143.

<sup>37</sup> E. Ponomarev, I. A. *Vsevoložskij (Očerki ego chudožestvennoj dejatel'nosti)*, in: *Ežegodnik Imperatorskich teatrov 1899/1900*, Petersburg, S. 26. Die heutigen Zuschauer waren 1999 bei der Rekonstruktion des Balletts am Marientheater überrascht von der "Buntheit der Farben" und dem Eklektizismus, die fast an Geschmacklosigkeit grenzten. Doch die scharfsinnigeren unter den Kritikern erkannten in dieser Kombination von Historismus und Aktualität ein genaues Porträt des späten 19. Jahrhunderts, vgl. die Diskussion über die Premiere in der Zeitschrift *Mariinskij teatr*, Petersburg 1999, Nr. 3-4.

<sup>38</sup> E. Fedosova, *Vel'moža ruskogo baleta*, in: Programmheft *Donröschen*, Marientheater, Petersburg 1999.

<sup>39</sup> Ebenda.

absolut genau das große Schloß von Versailles abbildet, mit Terrassen, Fontainen, dem Carrousel-Platz, der *Grande pièce d'eau* und den anderen prunkvollen Liebhabereien König Ludwigs.<sup>40</sup>

"Das Ballett ist sehr schön hinsichtlich der Dekorationen und Kostüme. [...] Was Dekorationen und Kostüme betrifft, ist das Marientheater heute zweifellos führend in Europa. [...] Dem Hörensagen nach wurden alle Kostüme für *Dornröschen* nach den Aquarellzeichnungen des Theaterdirektors I. A. Vsevoložskij ausgeführt."<sup>41</sup>

Tamara Karsavina weist darauf hin, daß sich "die Nutzung gestaffelter Bühnenprospekte" auf die "prächtigen Apotheosen des 17. und 18. Jahrhunderts" zurückführen lasse.<sup>42</sup> Allerdings sahen sich die damaligen metteurs en scène vor einer viel schwierigeren Aufgabe als bloß der Abbildung der Epoche Ludwigs XIV., denn die Handlung des Prologs und des Ersten Akts findet hundert Jahre früher statt. Folglich mußten Kostüme, Bühnenbilder und womöglich auch Choreographie und Musik zwei unterschiedliche historische Stile vorführen. Diese stilistische Abgrenzung war offenbar nicht ganz überzeugend gelungen: "Im Prolog [...] ist der Hof des glücklichen Vaters der Aurora, des Königs Florestan XIV. in prächtige mittelalterliche Ritterkostüme gekleidet [...]. Die Kostüme des Ersten Akts gehören derselben Epoche an, [...] doch die Kostüme der folgende Akte übertragen die Handlung um einige Jahrhunderte nach vorne, und die Jagd des Prinzen Desiré im Zweiten Akt führt uns direkt in das goldene Zeitalter Ludwigs XIV."<sup>43</sup>

"Beim Verlassen des Zuschauersaals fragte einer den anderen, warum der König auf dem Besetzungszettel Florestan XIV., und nicht der XII. oder XIII. genannt wird!"<sup>44</sup>

Nichtsdestoweniger behauptet ein heutiger Wissenschaftler: "Die historische Glaubwürdigkeit wurde von den Bühnenbildnern von *Dornröschen* genau gewahrt; es war ihnen gelungen, auf der Bühne des Marientheaters den ästhetischen Wandel des französischen Königtums im Verlauf von hundert Jahren zwischen dem Ende des 16. und dem Ende des 17. Jahrhunderts, der Epoche Ludwigs XIV., vor Augen zu führen. Vsevoložskijs Traum wurde wahr."<sup>45</sup>

Es läßt sich vermuten, daß insbesondere die visuelle Komponente der Vorführung entscheidend dafür war, daß man die Darstellung des Epochenstils für überzeugend hielt. Hinsichtlich der Choreographie gingen die Meinungen stärker auseinander. Ein besonders ausführliches und begeistertes Loblied auf die gelungene Umsetzung des Epochenstils bei Petipa und Čajkovskij stammt von Fedor Lopuchov: "Die *Valse des paysans* mit seinen verschiedenen Figuren spiegelt die Sitten am französischen Königshof vorbildlich wider, auch die Epoche Ludwigs XIV. [...] Nicht jedes historische Sittenbild vermag die Hofetikette so vollständig zu zeigen, wie Petipas Walzer im barocken Stil. [...] Petipa erweist sich in dieser Arbeit als Choreographie-Historiker, als künstlerischer Restaurator des französischen Hoflebens. Er liefert hier eine glänzende Skizze der Bewegungen und Posen des galanten Zeitalters, und nicht einmal Watteau kann sich mit Marius Petipa messen, denn in seinen Bildern muß man sich die Bewegungen hinzudenken, die bei Petipa zu sehen sind. [...] Zu Beginn des Zweiten Akts [...] hat Petipa große Schnitte [= Kürzungen] gemacht; eine Ausnahme bildete das Menuett, das in der Aufführung direkt von der Farandole gefolgt wurde [...]. Dem Sujet zufolge verstreichen im Ballett hundert Jahre. Das mußte natürlich auch an den Tänzen zu erkennen sein: Die Gestalt des Menuetts und auch der Ga-

<sup>40</sup> Korovjakov (N.), *Novosti i birževaja gazeta*, 5. Januar 1890, Nr. 5, S. 3.

<sup>41</sup> Bukva, *Russkie vedomosti*, 14. Januar 1890, Nr. 13, S. 2.

<sup>42</sup> T. Karsavina, *Romantik i volšebstvo tanca*, in: Marius Petipa, *Materialy, vospominanija, stat'i*, Leningrad 1971, S. 309.

<sup>43</sup> Korobjakov, a.a.O.

<sup>44</sup> (Anonym), *Peterburgskaja gazeta*, 4. Januar 1890, Nr. 3, S. 3.

<sup>45</sup> E. Fedosova, a.a.O.

votte veränderten sich. In Petipas Menuett spiegelt sich dieser Wandel wider. Sicher hätte der Ballettmeister dies auch bei den übrigen Tänzen zeigen können. Die Musik Čajkovskijs, die gestrichen worden war, war so gut und dem historischen Stil derart angemessen, daß ich beschloß, alle Kürzungen rückgängig zu machen, die Musik wieder einsetzte und damit auch die choreographische Einheitlichkeit des Aktes. Ich inszenierte nicht den Tanz des galanten Zeitalters, sondern jener Zeit, in der die Handlung des Balletts sich abspielt, also hundert Jahre später. Ergänzt wurden die Gavotte, der Passepied und 'Das Bächlein'. Sie alle entsprachen der nachgalanten Zeit."<sup>46</sup>

Bei diesem Lob auf die "Glaubwürdigkeit des Epochenstils" erlaubt sich Lopuchov freilich kapitale chronologische Fehler: Die Balletthandlung beginnt im 16. Jahrhundert bzw. in einer unbestimmt-sagenhaften Zeit (Prolog und Erster Akt) und wird hundert Jahre später im 17. Jahrhundert fortgesetzt (Zweiter und Dritter Akt). Wenn überhaupt, so lassen sich die letzteren beiden Akte einer galanten Phase zuordnen; eine "nachgalante" Zeit ist in dem Werk gar nicht präsent.<sup>47</sup>

Tim Scholl schreibt zur selben Frage: "To the extent that the collaborators' intentions were realized, *Sleeping Beauty* represents the first attempt to authentically stylize each component of an imperial ballet production."<sup>48</sup> Als Beispiel führt er jedoch lediglich die Entrées des Prologs und des Dritten Aktes an.

Auch Vadim Gaevskij scheint auf den ersten Blick zu bestätigen, daß der Versuch erfolgreich war: "*Dornröschen* war die erste historisch glaubwürdige Stilisierung im Ballett-Theater. Es gibt hier keine Anachronismen in der Inszenierung und keine dekorative Lüge, das galante Zeitalter ist in all seiner Pracht rekonstruiert worden. Die typischen Attribute, die Metaphernsprache und Mythologie des galanten Zeitalters werden in einer Folge lebender Bilder vorgestellt, die exakt die raffinierten Gemälde Watteaus und die herrschaftlichen Lebruns wiedergeben."<sup>49</sup>

Doch aus den nachfolgenden Überlegungen (der Walzer des Ersten Akts als "verallgemeinertes Abbild des galanten Zeitalters"<sup>50</sup>, "*Dornröschen*, insgesamt gesehen, weniger eine Mise en scène im Stile Louis XIV. als vielmehr ein idealtypisches Petersburger Ballett des späten 19. Jahrhunderts"<sup>51</sup>) läßt sich schließen, daß auch hier unter "historisch glaubwürdiger Stilisierung" vor allem die Dekorationen und Kostüme verstanden werden. Über den musikalischen Anteil wird noch im folgenden zu sprechen sein, wobei es sich wohl kaum lohnt, eigens nachzuweisen, daß hier keine konsequente Stilisierung vorliegt. Aber ganz unabhängig davon, wie die Durchführung des Projektes einzuschätzen ist, muß doch der Idee Gerechtigkeit widerfahren: Der Direktor der Kaiserlichen Theater schlug seinen Mitarbeitern eine Arbeit nach Modellen vergangener Jahrhunderte vor, ein für seine Zeit ungewöhnlich neuer Gedanke, aus dem die Idee einer Rückkehr in die Vergangenheit – Benois' *passéisme* – erwachsen sollte. Den Kontext dafür bildete die Richtung des Historismus in Malerei und Architektur. Für das Musiktheater dagegen bedeutete dies eine ent-

<sup>46</sup> F. Lopuchov, a.a.O., S. 97-98.

<sup>47</sup> Es ist interessant, daß Modest Čajkovskij einen Monat nach der Uraufführung im Zusammenhang mit *Pique Dame* Zweifel an Petipas Kenntnissen bezüglich alter Tänze äußerte: "Ich habe Petipa zu den Tänzen befragt, doch er hat mir auf eine Weise geantwortet, daß mir klar wurde, er kenne die Tänze jener Zeit gar nicht richtig. Außer Menuett und Gigue hat er nichts weiter genannt. [...] Mir scheint, daß Du Taktart und Tempo wählen kannst, wie Du willst, und Dich als Modell an die Tänze Glucks halten solltest." Brief an P. I. Čajkovskij vom 4. Februar 1890 (GDMČ, a<sup>4</sup>, Nr. 5520, f. 1v), zitiert nach T. Skvirskaja, *Zur Entstehungsgeschichte der Oper "Pique Dame" – librettistische und musikalische Quellen des 18. Jahrhunderts*, aus dem Russischen übersetzt von L. Braun, in: *Mitteilungen* 12 (2005), S. 173.

<sup>48</sup> Tim Scholl, a.a.O., S. 23.

<sup>49</sup> V. Gaevskij, *Dom Petipa*, Moskau 2000, S. 97.

<sup>50</sup> Ebenda.

<sup>51</sup> Ebenda, S. 99.

schiedene Neuerung. In der neueren Forschung wird *Dornröschen* in der Geschichte des russischen Theaters als erste "passéistische Idee, die auf die Rekonstruktion von Elementen alter Theatralität in einer modernen Vorstellung ausgerichtet war",<sup>52</sup> eingestuft. "Vsevoložskijs Versailler Retrospektive eröffnete der russischen Kunst neue Perspektiven. Im Jahre 1890 setzte er um, wovon seine jüngeren Zeitgenossen träumten, die 'die reiche Vergangenheit mit wiederauferstandenen Schatten bevölkern' wollten."<sup>53</sup> In der letzteren Bemerkung stimmt freilich die kausale Folge nicht ganz. "Die Träume vom Vergangenen", die die jüngeren Zeitgenossen Vsevoložskijs beschäftigten, waren ja zu einem guten Teil erst durch seine Bühnenschöpfungen angeregt worden. War also *Dornröschen* insgesamt – gewissermaßen als Gesamtkunstwerk<sup>54</sup> gesehen – der erste gelungene Versuch einer Stilisierung im Geist der Vergangenheit, der eine ganze Reihe ähnlicher Projekte anregte, so stellt sich nun die Frage nach der Rolle, die Čajkovskijs Musik dabei spielte.

### "Mal Sinfonie, mal Melancholie"

In den Rezensionen über *Dornröschen* wird das Thema der Rekonstruktion alter französischer Musik fast vollständig übergangen. Die Rezensenten erwähnen "das sinfonische Interesse, das Čajkovskij in die Musik des innerhalb kürzester Zeit komponierten Balletts überträgt [...]. Man darf keinen Reichtum an musikalischen Ideen fordern, doch er macht sich an einigen Stellen deutlich bemerkbar."<sup>55</sup> Sie heben die Orchestrierung hervor: "In der Tanzmusik finden sich nicht wenige Gemeinplätze, doch die Orchestrierung macht sie kokett und graziös. Dies betrifft vor allem die Variationen und die Farandole im dritten Bild, die Szene mit der guten Fee [...], den wunderschönen polnischen Tanz während des Vorüberzugs der Märchen. Mit besonderer Liebe sind die Tänze im Divertissement des 5. Bildes komponiert und ausgestaltet."<sup>56</sup> "Was Herrn Čajkovskijs Musik betrifft, so glänzt sie mit ihrer stets eleganten und durchsichtigen Orchestrierung, aber [...] für ein Ballett ist sie dennoch längst nicht geeignet. Im Zuschauerraum bezeichnete man sie mal als Sinfonie, mal als Melancholie."<sup>57</sup>

Die Rezensenten beanstandeten entweder den zu starken sinfonischen Charakter: "In [der Musik] gibt es viele reizende, zärtliche und begeisternde Stellen und Stückchen. Aber die sinfonische Begabung ist einem Ballett nicht ganz angemessen. Tänze erfordern eine grellere, 'dichtere', ja sogar gröbere und expressivere Musik. Im Ballett verlieren sich die feinen und komplizierten Schönheiten des Orchesters".<sup>58</sup> Oder sie bemängelten dessen Fehlen: "Von der Musik der Apotheose (Gloire des Fées) hätte man eine größere sinfonische Breite und Inspiriertheit erwartet. In jedem Fall ist die Musik des Herrn Čajkovskij von großem Interesse und dient der prächtigen Inszenierung als gutes Gegenstück."<sup>59</sup>

Dann wieder kritisierte man die Undeutlichkeit des Rhythmus und die unangemessene Melancholie: "Die Musik ist melodiös, man hört sie leicht, sie ist elegant instrumentiert und gefiel dem Publikum [...]. Stellenweise ist der Rhythmus in der Musik [...] nicht hinlänglich deutlich. [...] Der begnadete Melodiker [...] schüttet großzügig seine etwas gleichförmigen, etwas elegisch gefärbten Melodien aus – so will es das Talent dieses Komponisten, der zur Melancholie neigt. [...] So hat der Komponist beispielsweise die Schlußapo-

<sup>52</sup> M. Konstantinova, *"Spjaščaja krasavica"*, Moskau 1990, S. 178.

<sup>53</sup> I. Duksina, *V poiskach "bol'sogo stilja"*, in: *Tvorčestvo* 1991, Nr. 5, S. 14-17.

<sup>54</sup> Gerade *Dornröschen* bezeichnete Benois als echtes Gesamtkunstwerk, vgl. A. Benua, a.a.O., S. 606.

<sup>55</sup> Anonym, *Novosti i birževaja gazeta*, 16. Januar 1890, Nr. 3, S. 3.

<sup>56</sup> Ebenda.

<sup>57</sup> Anonym, *Peterburgskaja gazeta*, 4. Januar 1890, Nr. 3, S. 3.

<sup>58</sup> Bukva, *Russkie vedomosti*, 14. Januar 1890, Nr. 13, S. 2.

<sup>59</sup> Anonym, *Novosti i birževaja gazeta*, 16. Januar 1890, Nr. 16, S. 3.

these sogar in Moll gesetzt, als wäre er unzufrieden mit der Vereinigung zweier liebender Herzen!"<sup>60</sup> Ja, man monierte sogar das Fehlen von Rhythmus: "Die Tänze lassen sich schwer zu einer Musik ausführen, die keinen Rhythmus besitzt. Dabei kann man nicht mal auf einem Ball ohne Takt tanzen. Diesen Tanz kann man hinsichtlich der musikalischen Seite als taktlos bezeichnen."<sup>61</sup>

Bemerkungen zum alten Stil sind dagegen äußerst rar: "Durch einen guten Stil zeichnet sich die Sarabande aus, doch leider ist der Übergang zur folgenden Mazurka zu scharf im Kontrast."<sup>62</sup> Man vergleiche, was die Rezensenten von *Pique Dame* zu demselben Thema zu sagen hatten: "Er [= Čajkovskij] besitzt eine unglaubliche Fähigkeit zur Nachahmung, die manchmal in ein echtes Zitieren alter Komponisten übergeht, was sich so stark in seiner Mozartiana-Suite gezeigt hatte und jetzt wieder in *Pique Dame*."<sup>63</sup>

Auch in jüngeren Untersuchungen findet man das Thema "alter Stil" nur selten angesprochen. Einerseits regte die *Dornröschen*-Musik als solche die Forscher offenbar nicht zu dieser Frage an, und sie hatten keinen Sinn mehr für das Sujet. Andererseits war man möglicherweise aus ideologischen Gründen vorsichtig, weil es um eine theatralische Verneinung vor dem französischen Absolutismus ging. Ein indirektes Indiz dafür liefern zwei Aufsätze Asaf'evs über *Dornröschen*. Man liest hier: "Čajkovskij [...] verwandelte das französische Märchen über den Sonnenkönig und Versailles in einen Trauermarsch auf die ganz real und für immer entschlafene feudale französische Monarchie. [...] In der Ballettmusik [...] findet man keine Spur einer Nachahmung von Versailles [...], und die Stilisierung des Märchens ist rein äußerlich-dekorativ, insofern dies die Bühne und die Ausrichtung des Sujets erforderlich machten, die von dem Franzosen Petipa vorgegeben und die auch von Vsevoložskij französisiert worden waren."<sup>64</sup>

"Natürlich flogen damals wie heute, in unserer Epoche, Gerüchte aus dem Ausland herbei, daß das Ballett *Dornröschen* ein ganz und gar nichtrussisches Märchen sei, und daß der Ballettmeister, der Čajkovskijs Musik in Szene setzte, ein Franzose gewesen sei, der davon träumte, im barbarischen Rußland die prächtigen Versailler Vorstellung aus der Epoche Ludwig XIV. wiederauferstehen zu lassen."<sup>65</sup>

Diese Zeilen aus den Jahren 1947/48 verfolgen offenbar das Ziel, den Verdacht auf ideologische Unbotmäßigkeit und Kosmopolitismus von dem Ballett abzuwenden, es von den "französisch denkenden" Co-Autoren Čajkovskijs abzugrenzen und so für die sowjetische Bühne zu erhalten.

Nichtsdestoweniger gibt es in dem Ballett eine Reihe von Nummern, die sich stilistisch deutlich von ihrer Umgebung abheben. Zu dieser Gruppe zählt man meistens die Tanz-Suite des Zweiten Aktes, die Sarabande und die Apotheose ("Vive Henri IV") im Dritten Akt. In seinem Szenarium hatte Petipa den Charakter vorgeschrieben ("Tanz der Herzoginnen, adlig und stolz"), und er gab Hinweise für die zwei ersten Tänze: "im Tempo (mouvement) eines Menuetts" und "im Tempo einer Gavotte". Für die Nummern des Dritten Akts gab er vor: "Charakteristische Sarabande. Gravitätischer, ernster Tanz"; "Melodie des Liedes Henri IV".<sup>66</sup> Ein wichtiges Detail betrifft die letzte Angabe: Sie ging nicht auf Petipa, sondern direkt auf Vsevoložskij zurück.<sup>67</sup> Bislang ist der Stil dieser Nummern nur unzulänglich beschrieben worden.

<sup>60</sup> K. Skal'kovskij, *Novoe vremja*, 5. Januar 1890, S. 3.

<sup>61</sup> Anonym, *Peterburgskaja gazeta*, 4. Januar 1890, Nr. 3, S. 3.

<sup>62</sup> Anonym, *Novosti i birževaja gazeta*, 16. Januar 1890, Nr. 16, S. 3.

<sup>63</sup> Anonym, *Moskovskie vedomosti*, 1890.

<sup>64</sup> B. Asaf'ev, *Prosnetsja li "Spjaščaja krasavica"?*, in: ders., *O balete*, Leningrad 1974, S. 204.

<sup>65</sup> B. Asaf'ev, *"Spjaščaja krasavica" ili "Spjaščaja carevna"*, ebenda, S. 206.

<sup>66</sup> Zitiert nach: Ju. Slonimskij, a.a.O., S. 319 u. 322.

<sup>67</sup> Ebenda, S. 195.

## Die Tanzsuite im Zweiten Akt

Bogdanov-Berezovskij beurteilte die Tänze des Zweiten Akts als "nicht nur einfach Gegenstand einer Stilisierung 'auf alte Manier', sondern [...] das Lebendigwerden eines Bildes aus einer vergangenen Welt." Er bezeichnete die Tänze des Zweiten Akts als "alte französische [...] steif affektierte oder abgezirkelte Formen eines etikettenhaften, höfisch-aristokratischen Tanzes (Menuett, Gavotte, Passepied, Rigaudon)".<sup>68</sup> Ohne zu präzisieren, worin genau die Stilisierung der Tänze besteht, entdeckte ein anderer Wissenschaftler in ihnen eine ironische Porträtierung der Tanzenden: "Gezeigt wurde auch die Jagdszene, wo die Hofdamen eine ironische Charakterisierung erhalten: In der Suite der stilisierten Tänze [...] spürt man eine leichte Outriertheit (durch die übermäßig schweren Bässe, die nicht zu der Vorstellung von weiblicher Grazie passen, die zu scharfen Vorschläge und manierierten Reverenzen)."<sup>69</sup>

Eine halbwegs ausführliche Analyse der Suite des Zweiten Akts bietet ein Kapitel in Ekaterina Dulovas Dissertation.<sup>70</sup> Die Suite wird hier im Hinblick auf die Frage untersucht, in welcher Weise Čajkovskij sich eine veraltete musikalische Sprache anverwandelte – allerdings nicht diejenige des 17. Jahrhunderts, sondern die des 18. Jahrhunderts, der Wiener Klassik – oder genauer: der Mozartschen Klassik. Die Epoche des Sonnenkönigs wird nur ein einziges Mal in der Schlußbetrachtung der Dissertation erwähnt, der Name Lully taucht überhaupt nicht auf. Čajkovskijs Suite wird als "barocke Suite auf der Grundlage der Musiksprache der Klassik"<sup>71</sup> charakterisiert.

Welche Merkmale alter Musik finden sich nun in der Suite? In Szene Nr. 12a fallen der punktierte Rhythmus und der als Sechzehnteltriolen ausnotierte Doppelschlag auf. Die Punktierung könnte in Verbindung mit dem mäßigen Tempo und dem vierhebigen Takt als Anspielung auf die französische Ouvertüre gedeutet werden, doch wird sie dafür zu häufig von fließenden Achteltriolen unterbrochen. Die Sechzehnteltriolen, die man als Imitation eines barocken Ornaments lesen könnte, ist ebenfalls das einzige Detail dieser Art. Insgesamt besitzt die Nummer den Charakter eines Schreittanzes, der mit den vorhergehenden Nummern 10 und 11 stark kontrastiert und die Stilebene gewissermaßen von der aktuellen Musiksprache zu einer altertümlich erscheinenden wechselt.

Der "Tanz der Herzoginnen" (Nr. 12b) übernimmt sein Ausgangsmotiv von der vorangehenden Nummer und kombiniert den punktierten Rhythmus mit dem Dreiermetrum eines Menuetts und einem rascheren Tempo. Als (vor allem harmonisches) Modell der Stilisierung dürfte Händel gedient haben. Der "Tanz der Baronessen" (Nr. 12c) wendet sich von dieser Formel ab und kehrt ins 19. Jahrhundert zurück. Analogien findet man bei Bizet oder in französischen Ballettpartituren (Delibes). Čajkovskij hat hier zwar nach Petipas Wunsch eine Gavotte komponiert, beginnt sie jedoch nicht auf der dritten, sondern auf der ersten Zählzeit. Die Nummern 12d und 12e ("Tanz der Gräfinnen" und "Tanz der Marquisen") weisen keinerlei Merkmale eines 'alten' Stils auf.

Bei der Farandole, die auf die Kette der Hoftänze folgt, ging Čajkovskij in eigenmächtiger Weise mit dem von Petipa vorgegebenen Tanzprogramm um: Anstelle der gewünschten Farandole mit einer Coda "im Mazurkatempo (48-64 Takte)" komponierte er eine Farandole-Einleitung zu einem Mazurka-Tanz. Ist eine Farandole bereits nicht recht am Platz für einen Stoff aus dem 17. Jahrhundert, so ist dies eine Mazurka noch viel weniger. Doch

<sup>68</sup> Bogdanov-Berezovskij, *Muzykal'naja dramaturgija baletov Čajkovskogo*, in: *Čajkovskij na scene Teatra opery i baleta imeni Kirova*, Leningrad 1941, S. 250.

<sup>69</sup> Poberežnaja, *Teatral'naja simvolika*, in: *Teatr v žizni i tvorčestve Čajkovskogo*, hg. von N. Sin'kovskaja, Iževsk 1985, S. 124.

<sup>70</sup> E. Dulova, a.a.O., S. 166-185.

<sup>71</sup> Ebenda, Fußnote S. 143.

die hinter dem Titel Farandole verborgene Mazurka führte die Kritiker in die Irre und rief keine Bedenken hervor, ganz im Gegensatz zur Mazurka im letzten Akt, über die Korovjakov schrieb: "Sehr befremdlich erscheint die abschließende Coda und die Sarabande, die in eine Mazurka verwandelt ist, deren Angemessenheit in Versailles als höchst fraglich anzusehen ist."<sup>72</sup> Obwohl derselbe Rezensent feststellte, daß das traditionell zweiteilige Metrum in der Farandole nicht gewahrt sei, störte ihn dies nicht bei der Behauptung, daß gerade hier und in den Variationen der Hofdamen "der Stempel der Epoche, der Kenntnisse und des Geschmacks des Choreographen" besonders deutlich zu spüren sei; die Glaubwürdigkeit der choreographischen Gestaltung verdeckte mithin die fehlende Stilisierung und den Gattungswechsel in der musikalischen Partitur. Ein weiterer Rezensent, Skal'kovskij, hob ebenfalls die Tänze der Hofdamen und die Farandole als historisch gelungen hervor.<sup>73</sup>

Dulova erläutert in ihrer Monographie die Merkmale einer Musik des 18. Jahrhunderts anhand der Nummern 12a und b. Unterdessen lassen gerade diese Nummern auch an Wagner denken, ja sogar eher an Wagner als an das 18. Jahrhundert, ob es sich nun um die barocke oder klassische Phase handelt. Die breite, oft akkordische Faktur, das langsame, gemessene Tempo, die Triolen erinnern an den Typus der Ritter- oder Choral-Themen bei Wagner seit *Tannhäuser*. Wenn es Čajkovskijs Absicht war, in der Suite die Atmosphäre einer längst vergangenen Zeit hervorzurufen, so nutzte er, möglicherweise unbewußt, einen durch Wagner kodifizierten Komplex kompositorischer Mittel, die mit der Vorstellung von Vergangenheit assoziativ verbunden waren und für viele Musiker eine starke Anziehungskraft besaßen. Dulovas Schluß, daß in *Dornröschen* "die Genres des 18. Jahrhunderts, des Klassizismus, des so hoch geschätzten Mozartschen Stils primär"<sup>74</sup> seien, kann man daher kaum zustimmen. Ebenso wenig aber begegnet man in den Tänzen des Zweiten Akts dem Stil Lullys und seiner französischen Zeitgenossen. An diesem Stil hat Čajkovskij sich eindeutig nicht orientiert.

### Die Sarabande

Besondere Aufmerksamkeit verdient die Sarabande des Dritten Akts. Zwar hat auch dieser Tanz – ungeachtet der Eindrücke Benois' – keinen Bezug zum Stil Lullys oder Rameaus. Dafür erweist sich die Sarabande als wesentlich exaktere Nachahmung des Händelschen oder Bachschen Stils als die Tänze des Zweiten Akts. Ein verwandtes Modell findet sich in der Sarabande a-Moll aus Bachs Englischen Suiten. Die Takteinteilung mit einer dominierenden Achtelbewegung, der Trugschluß und der Gang des Basses zeigen deutliche Ähnlichkeiten. Trotz des französischen Vorbildes ist die Bewegung in den Englischen Suiten wesentlich "schwerer" als bei den Franzosen, besonders durch die Achtelbewegung – in den Sarabanden Lullys und Rameaus herrscht dagegen eine Bewegung in Vierteln vor – und die akkordische Faktur. Die auffällige "Schwere" der Faktur bei Čajkovskij läßt darüber hinaus an die Bachtranskriptionen Busonis oder Saint-Saëns' denken, etwa die Nachahmung der tiefen Orgelregister durch Klavieroktaven im Baß. Diese Tendenz ist im übri-

<sup>72</sup> D. Korovjakov, *Novosti i birževaja gazeta*, 5. Januar 1890, Nr. 5, S. 3.

<sup>73</sup> K. Skal'kovskij, *Novoe vremja*, 5. Januar 1890, S. 3. Bei der Premiere wurden in der Suite Kürzungen vorgenommen. In der choreographischen Partitur Nikolaj Sergeevs (um 1900) sind nur die Nummern "Blindekuh", Menuett und Farandole verzeichnet, so daß in der Aufführung des Balletts von der Suite nur zwei Tänze sowie die Farandole übriggeblieben waren (ich danke P. Geršenzon für den Hinweis). Auf dem Plakat vom 3. und 30. Januar 1890 werden "Blindekuh", zwei Variationen und Farandole genannt. Vermutlich handelte es sich bei der zweiten Variation um die Gavotte (Nr. 12c); dies würde bedeuten, daß die damaligen Rezensenten die Suite gerade mit jenen Tänzen gehört hatten, die in stärkerem Maße als 'ait' stilisiert sind.

<sup>74</sup> E. Dulova, a.a.O., Fußnote S. 183.

gen in Glazunovs Sarabande im Ballett *Baryšnja-služanka* noch gesteigert, indem hier sowohl eine orgelartige Faktur imitiert wird, als auch der machtvolle Akkordbau von Beethovens 32 Klaviervariationen in c-Moll.

Hervorzuheben sind erneut die ausgeschriebenen Doppelschläge im Thema des Mittelteils. Dieses Moment verbindet die Sarabande mit Nr. 12a ebenso wie mit der Sarabande im Intermezzo von *Pique Dame* (Tanz der Hirten und Hirtinnen) – es ist eine der musikalischen Brücken zur Oper. Rätselhaft an der Sarabande in *Pique Dame* ist das vierteilige Metrum, ein für diesen Tanztypus paradoxes Phänomen, bei dem schwer zu entscheiden ist, ob es sich um eine Metamorphose des Metrums oder um eine bewußte Ambivalenz handelt. Denn man kann das gewählte Metrum entweder als sozusagen gedehnten Dreiertakt deuten oder aber als Abfolge von drei Dreiertakten ohne letztes Viertel. Die erste Sicht erscheint plausibler und würde die Sarabande aus *Pique Dame* zu einem Zwilling des Walzers der 6. Sinfonie machen, in dem ebenfalls die typische rhythmische Formel des Tanzes verändert wurde, ohne daß dadurch die Identifizierbarkeit der Gattung gefährdet wäre. Hier könnten auch die Wurzeln von Stravinskis Arbeit mit rhythmischen und metrischen Modellen liegen, bei der in ähnlicher Weise bekannte Elemente in einem verfremdeten Kontext präsentiert werden. Dies wird häufig gerade durch den Rhythmus erreicht, etwa in *Parašas Arioso* in *Mavra* durch die Augmentation oder Diminution einer Formel, durch Akzentverschiebungen und Rotationen.

### "Vive Henri IV" und die Apotheose

Die wichtigste Nummer im Rahmen unserer Betrachtungen ist zweifellos die Apotheose. In ihr tritt gemäß Petipas Plan Apoll im Kostüm Ludwigs XIV. auf, während im Orchester das Lied "Vive Henri IV" erklingt. Dieses einzige Zitat der gesamten *Dornröschen*-Partitur geht nicht auf eine Idee Čajkovskijs zurück, sondern – wie bereits erwähnt – auf Vsevoložskijs Anregung. In der russischen Sekundärliteratur findet man die verschiedensten Hinweise auf die Herkunft der Melodie: Volkslied, französische Hymne oder Bourbonenhymne – jedoch ohne nähere Angaben zur Provenienz und Entstehungszeit.

Die Melodie des Liedes war im 19. Jahrhundert außerordentlich populär, deshalb wäre es sinnlos, wollte man klären, aus welcher Quelle Čajkovskij sie übernommen hat. Gleichwohl soll beispielhaft einer der Sammelbände angeführt werden, in denen sie publiziert vorlag, nämlich der Sammelband von M. du Mersan, den Čajkovskij während seiner Arbeit an *Dornröschen* studierte.<sup>75</sup> Das Lied steht hier in d-Moll, in *Dornröschen* in g-Moll. Harmonisierung und Faktur stimmen fast vollständig mit der Präsentation des Liedes im Ballett überein (vgl. das Notenbeispiel auf der folgenden Seite).

Als Beweis für den hohen Bekanntheitsgrad von "Vive Henri IV" mag Puškins Erzählung *Metel'* (Der Schneesturm) dienen: "Der Krieg war unterdessen ruhmreich zu Ende geführt worden. Unsere Regimenter kehrten aus dem Ausland zurück. Das Volk strömte ihnen entgegen. Die Musik spielte die während des Feldzuges erlernten neuen Lieder: 'Vive-Henri-IV', Tiroler Walzer und Arien aus der 'Gioconda'.<sup>76</sup>"

Im Kommentar zu dieser Passage findet sich eine Information, die von russischen Musikwissenschaftlern offenbar noch nicht zur Kenntnis genommen worden ist. Man erfährt hier, daß es sich bei "Vive Henri IV" um Couplets aus Collés Komödie *La chasse du Roi Henri IV* handelt, die in Frankreich in den ersten Jahren der Restauration äußerst be-

<sup>75</sup> *Chants et chansons populaires de la France. Notices par M. du Mersan*, 1843 (ich danke P. E. Vajdman, Chefarchivarin des Čajkovskij-Haus-Museums in Klin, für den Hinweis auf diesen Sammelband).

<sup>76</sup> Hier zitiert nach: A. S. Puschkin, *Der Schneesturm*, übersetzt von Johannes von Guenther, in: *Ausgewählte Werke in vier Bänden*, Bd. 4 (Prosa), Moskau 1949, S. 46.

Dieses Dokument wird aus rechtlichen Gründen  
nur in der Druckfassung des Beitrags publiziert.

liebt war, da hier der Begründer des bourbonischen Königshauses gefeiert wird.<sup>77</sup> In den 1990er Jahren erschienen einige Arbeiten westlicher Musikwissenschaftler zur Geschichte des Liedes und des damit verbundenen Mythos vom Musiker Henri IV.<sup>78</sup> In ihrer umfassenden Quellenuntersuchung gelingt es Marianne Bröcker aufzudecken, wie eine Melodie und ein Text ganz unterschiedlicher Epochen miteinander verknüpft wurden.<sup>79</sup> So war die gegebene Melodie bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts nur unter dem Namen "Cassandre" bekannt. Sie existierte mit verschiedensten Textierungen und auch als Tanzmelodie. Zugeschrieben wird sie François Eustache de Corrois (1549-1609), dem Hofkapellmeister Heinrichs IV. In einem Sammelband mit Noëls aus dem Jahre 1581 erscheint sie mit dem Text "Süßeste Maria", in einem anderen Band von 1582 mit weltlichen Texten ("Belle brunette" und "Moi Cassandre").<sup>80</sup> In Arbeaus *Orchésographie* (1596) findet man sie als "Bransle Cassandre". In einer Sammelpublikation von Ballard aus dem Jahre 1717 heißt sie dann wieder "Cassandre" und erscheint mit kleineren Veränderungen (als Textdichter zieht M. Bröcker Ronsard in Betracht). Möglicherweise wurde der zur Zeit des Henri IV. beliebte Tanz "Tricotet" zur Cassandre-Melodie getanzt, denn in der Ballard'schen Cassandre-Version findet sich die Zeile "Iris tanzt ohne Unterlaß den Tricotet".

Den entscheidenden Wendepunkt in der Geschichte des Liedes bildete 1762 die Uraufführung von Charles Collés Comédie en trois actes en prose avec chants *La Chasse de Henri IV.* Hier tauchen erstmals die Worte "Vive Henri IV" auf. Das Stück erfreute sich größter Beliebtheit, und das Lied wurde zu einem echten Volkslied. Von diesem Zeitpunkt an geriet der alte Cassandre-Kontext in Vergessenheit, und die Melodie verband sich für immer mit dem Titel "Vive Henri IV" oder einfach "Henri IV". 1773 verwendete Grétry die Melodie in seiner Oper *Le Magnifique*. Sie wurde im übrigen noch manches Mal mit neuen Texten unterlegt: Aus den 1790er Jahren stammen Parodien mit den Titeln *Le vœux de la Nation*, *Vive Louis VI* (auf einen Text von Louis Damadas) oder *La tombe des aristocrates*. 1814 verwendete man die Melodie in der Grand Opéra als Refrain zum Lied *La Parisienne* mit den neuen Worten "Vivent nos princes" – in dieser Form wurde sie als offizielles nationales Lied ein Symbol der Royalisten. Zahlreiche Variationen wurden über das Lied komponiert, unter anderem Liszts *Vive Henri IV*.<sup>81</sup>

Das 19. Jahrhundert rezipierte damit die Melodie a u s König Henris Zeit mit einem Text ü b e r den Monarchen. Obwohl der sprachliche Verweis auf die Epoche Heinrichs IV. (1593-1610) eine Leistung des 18. Jahrhunderts war, war die musikalische Referenz auf den von Vsevoložskij vorgeschlagenen älteren Stil dennoch deutlich zu hören. Sie paßte hervorragend zu *Dornröschen*, da sie nicht nur authentisch war, sondern gleichzeitig auch populär, so daß man damit rechnen konnte, daß die Zuhörer sie tatsächlich als musikalisches Signum der Epoche erkannten. Daß das Zitat besser für den Prolog und den Ersten Akt des Balletts gepaßt hätte, wo es um die Zeit hundert Jahre vor Louis XIV. geht, also zumindest annähernd um die Regierungszeit Heinrichs IV., und nicht so sehr für den Kontext der Apotheose, konstituiert überdies einen zusätzlichen Sinn. Denn auch innerhalb des Balletts, das eine ferne Epoche porträtiert, wird damit ein Motiv des *passéisme* ange-

<sup>77</sup> A. S. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij v 10 tomach*, Moskau 1957, Band 6, S. 760.

<sup>78</sup> Ich danke Elizabeth Bartlett, die mich über die Überlieferungsgeschichte und die aktuelle Literatur zum Thema informiert hat.

<sup>79</sup> M. Bröcker, "Vive Henri Quatre!" *Zwischen Königsthron und Guillotine: Zur Geschichte des ersten französischen "Nationalliedes"*, in: *Musikalische Volkskultur und die politische Macht, Tagungsbericht Weimar 1992*, hg. von G. Noll, Essen 1994, S. 177-212.

<sup>80</sup> Eine dieser Fassungen von 1582 hat später Weckerlin in seinem Band *La Chanson populaire* (Paris 1886) publiziert.

<sup>81</sup> Komponiert für Klavier in den 1870er oder 1880er Jahren, nicht publiziert. Zuvor hatte Liszt beabsichtigt, die Melodie in seiner Revolutions-Sinfonie zu verwenden.

siedelt: Indem die Ballettfiguren zu den melancholischen Akkorden der Apotheose auftreten, blicken sie selbst hundert Jahre zurück in die im Prolog und im Ersten Akt festgehaltene Zeit, ganz so wie die Zeitgenossen Čajkovskijs und Vsevoložskijs in die Epoche Ludwigs XIV. zurückblickten.

Čajkovskij gibt noch einen zusätzlichen Hinweis auf den Epochenstil, indem er in der Orchesterpartitur der Apotheose ein Klavier vorschreibt, das vermutlich die Rolle eines Continuo-Instrumentes spielen soll.<sup>82</sup> Die melancholische und feierliche Apotheose blickt sowohl in die Vergangenheit, als auch in die Zukunft, einerseits weit voraus bis zu Stravinskij, andererseits in die allernächste Zukunft, zu *Pique Dame*. Davon wird noch die Rede sein.

### "Strahlen, die in der Sonne Mozart aufgegangen sind"

Inwieweit war Čajkovskij überhaupt auf eine Arbeit "im Stile Lullys" vorbereitet? Was den Mozartstil in *Pique Dame* betrifft, so bestehen diesbezüglich keinerlei Zweifel, denn zu diesem Zeitpunkt hatte Čajkovskij bereits die Serenade für Streichorchester komponiert, deren Erster Satz eine gewollte Mozartimitation darstellt, sowie die "Mozartiana"-Suite. Die hier erprobte Methode hielt er für zukunftsfruchtig: "Ich glaube, daß dieser Suite infolge der guten Auswahl und der Neuheit der Form – Altes in moderner Bearbeitung – vor allem im Ausland ein großer Erfolg bevorsteht."<sup>83</sup> In seinem grundlegenden Aufsatz über *Pique Dame* unterstreicht Arkadij Klimovickij Čajkovskijs Bereitschaft für die Idee, die Handlung der Oper um ein Jahrhundert zurückzuverlegen. Er verweist auf das schon lange bestehende "brennende Interesse des Komponisten am 18. Jahrhundert".<sup>84</sup> Aber was war dieses 18. Jahrhundert?

Zweifellos war die Musik des 17. Jahrhunderts Čajkovskij bei weitem nicht so vertraut, obwohl es durchaus Möglichkeiten gegeben hätte, sie kennenzulernen – und sei es mit der Hilfe seines Freundes German A. Laroš. Als er von Vsevoložskij den Kompositionsauftrag für *Pique Dame* erhielt, machte er sich keineswegs auf die Suche nach Modellen bei Lully oder Rameau, deren Namen in seinen Briefen und Tagebuchaufzeichnungen überhaupt nicht vorkommen. Dagegen hatte er bei seiner Vorbereitung auf *Pique Dame* verschiedenste italienische und französische Opernpartituren aus dem 18. Jahrhundert studiert und sie auf seine Reise nach Florenz mitgenommen.<sup>85</sup>

Der Grund für dieses unterschiedliche Verhalten liegt wohl darin, daß die Grenze, bis zu der Čajkovskijs Interesse an älterer Musik reichte, durch die Figur Mozarts abgesteckt war und das 17. Jahrhundert ausschloß.<sup>86</sup> Mozart war Čajkovskijs Gott, andere Musiker konnten nur die Rolle von Vorläufern spielen. Da das Interesse am 18. Jahrhundert vor allem durch die Vorliebe für Mozart stimuliert wurde, lag es dem Komponisten fern, tiefer in das 17. Jahrhundert zurückzuschauen. Am 20. September 1887(?) machte Čajkovskij einen Tagebucheintrag über seine musikalischen Vorlieben und Vorurteile. Zieht man in Betracht, daß er seine Tagebücher redaktionell bearbeitete und in den einleitenden Bemerkungen eine Rezeption seiner Aufzeichnungen nach dem Tod in Betracht zog, läßt sich dieser Text durchaus als ein für künftige Leser bestimmtes Manifest interpretieren. Über Mozart heißt es hier: "Nach meiner tiefen Überzeugung ist *Mozart* der höchste Gipfel-

---

<sup>82</sup> So zumindest vermutet David Brown, a.a.O., S. 198.

<sup>83</sup> Brief an P. I. Jurgenson, 24.06. / 06.07.1887, ČPSS XIV, S. 133. Hier zitiert nach: Teure Freundin, S. 504.

<sup>84</sup> A. Klimovickij (wie Anmerkung 7), S. 267.

<sup>85</sup> Vgl. ebenda, S. 269, Fußnote 114.

<sup>86</sup> Es ist bezeichnend, daß Čajkovskij in den Fällen, in denen er sich dennoch älterer Musik zuwandte, stets Volksmelodien heranzog, nicht aber bedeutende Werke bekannter Komponisten, vgl. dazu den folgenden Beitrag von E. V. Titova.

punkt, den die *Schönheit* im Bereich der Musik erreicht hat [...]. Bei *Mozart* liebe ich alles [...].“ Und über andere Komponisten der Vergangenheit: "Zu den Vorgängern des einen [Mozart] wie des anderen [Beethoven] möchte ich sagen, daß ich *Bach* gern spiele, denn eine gute Fuge zu spielen, ist *interessant*; aber ich erkenne in ihm nicht (wie das andere tun) das große Genie an. *Händel* ist für mich eine viertrangige Größe, und an ihm persönlich ist nichts interessant. *Gluck* ist mir ungeachtet der relativen Armut seines Schaffens sympathisch. Ich *liebe* einiges an *Haydn*. Aber diese vier Koryphäen sind in *Mozart* amalgamiert. Wer *Mozart* kennt, weiß auch, was in diesen Vieren Gutes steckte, denn als größter und stärkster aller musikalischen *Schöpfer* hat er es nicht verachtet, sie unter seine Fittiche zu nehmen und sie vor dem Vergessenwerden zu bewahren. Sie waren nur die Strahlen, die in der Sonne *Mozarts* aufgegangen sind."<sup>87</sup>

Čajkovskij stempelt also die gesamte Musik vor *Mozart* als vorläufig ab. Hervorzuheben ist auch das Bild von *Mozart* als Sonne – *Mozart* war gewissermaßen Čajkovskijs Sonnenkönig, nicht seine französischen "Vorläufer", deren Namen noch nicht einmal erwähnt werden. Statt sich mit den musikdramatischen Werken *Lullys* oder *Rameaus* zu beschäftigen, studierte der Komponist während der Arbeit an *Dornröschen* *Adolphe Adams Giselle* und blätterte wieder in *Mozarts* Werken, deren Gesamtausgabe er 1889 von *Jurgenson* als Weihnachtsgeschenk erhalten hatte.

Und so schrieb Čajkovskij eben keine Melodie "im Geiste *Lullys*", und sein einziger Tribut an den französischen Stil des 17. Jahrhunderts blieb die Verwendung der Melodie "Vive Henri IV", die *Vsevoložskij* vorgeschlagen hatte. Gleichwohl wurde der "altfranzösische" Akzent des Balletts von wenigen, dafür aber umso wichtigeren Zuhörern wahrgenommen. Dabei ist die bereits erwähnte Unterscheidung von Musikern und bildenden Künstlern wesentlich, denn es ist kein Zufall, daß ausgerechnet *Benois* und andere in seinem Gefolge Čajkovskijs Ballett mit den Augen "hörten", ohne sich Rechenschaft darüber zu geben, welches Sinnesorgan für die Wahrnehmung des "Alten" und Stilisierten eigentlich zuständig war – Ohr oder Auge. Man kann sogar vermuten, daß die veränderte äußere Gestalt *Dornröschens* im 20. Jahrhundert – mit den Dekorationen *Simon Virsaladzes* und der Choreographie *Konstantin Sergeevs* – dafür verantwortlich war, daß man in der späteren musikwissenschaftlichen Literatur nicht darauf verfiel, nach Spuren des 17. Jahrhunderts zu suchen.

Die wenigen Verweise auf die alte Kunst waren indessen für sensible Ohren ausreichend, um in ihnen neue Perspektiven zu entdecken. *Benois* inspirierte *Djagilev* zu einer Weiterentwicklung der Ballettkunst auf *Vsevoložskijs* Spuren, und *Stravinskij*, der von *Dornröschen* begeistert war, hat vierzig Jahre später in seinem *Apollon Musagète* die Gestalt *Ludwigs XIV.* in Musik gesetzt. In unmittelbarer Nachfolge von *Dornröschen* stehen jedoch zunächst die folgenden Projekte *Vsevoložskijs*, die man als Glieder einer einzigen Kette von Versuchen sehen kann, Bilder der vergangenen Jahrhunderte wiedererstehen zu lassen.

### *Pique Dame*

An erster Stelle steht die Verbindung von *Dornröschen* und *Pique Dame*, die bisher noch nie unter unserem Aspekt betrachtet wurde. In der Regel wird stets *Pique Dame* als Hauptbeispiel angeführt, wenn es um Čajkovskijs Hinwendung zur Vergangenheit geht, wobei gerne auf *Rimskij-Korsakovs* bekannte Bemerkung verwiesen wird: "Man muß auch hinweisen auf die von da an in diesem Kreis aufgekommene Vorliebe für die italienisch-französische Musik aus der Zeit der Perücken und Reifröcke, die Čajkovskij in seiner *Pi-*

<sup>87</sup> Tagebücher, S. 272 f.

*que Dame* und später in *Iolanta* verwirklichte."<sup>88</sup> Doch eröffnet der Blick auf *Pique Dame* als Nachfolgewerk *Dornröschens* im Kontext der *passéisme*-Bewegung neue Perspektiven für die Betrachtung.

Erstens wird deutlich, daß Vsevoložskij sehr konsequent in der Umsetzung seiner "retrospektiven" Vorlieben war. Zweitens ist es erforderlich, die Umstände des Auftrages für die neue Oper genauer zu beleuchten. Nach Meinung Klimovickijs "besteht kein Anlaß anzunehmen, daß Čajkovskij [...] nicht letztlich mit den anderen Teilnehmern der Sitzung die Verantwortung für eine so fundamentale [...] Entscheidung trug" – nämlich die Entscheidung, die Handlung ins 18. Jahrhundert zu verlegen –, obwohl "Vsevoložskijs Rolle bei der konkreten Umsetzung dieser Idee nicht unterschätzt werden darf."<sup>89</sup> Hier wäre einzuwenden, daß eben doch Vsevoložskij der eigentliche Urheber dieser Idee war, was durch einen Brief Modest Čajkovskijs an Suvorin bestätigt wird: "Aber auf Anraten Vsevoložskijs wurde die Handlung der Oper aus der Regierung Aleksandrs I. ans Ende der Epoche Katharinas übertragen. Dadurch wurde die mögliche Ähnlichkeit einiger szenischer Situationen mit Evgenij Onegin beseitigt, und für die Inszenierung wurde der Phantasie mehr Raum gegeben [... (ein Wort unleserlich)]."<sup>90</sup>

Diese ebenso einfachen wie bestechenden Gründe zeugen von Vsevoložskijs "absolutem theatralischen Gehör", einer Eigenschaft, die ihn offenbar auch dazu veranlaßte, am Vorabend der *Dornröschen*-Uraufführung einige die Handlung zu sehr bremsende Nummern zu streichen. Die Formulierung "mehr Raum für die Phantasie" ist ebenfalls bezeichnend. Sie erinnert an die verwandte Formulierung bei der Planung von *Dornröschen* ("Hier kann die musikalische Phantasie sich entfalten"). In beiden Fällen strebte Vsevoložskij eine effektvolle und stilsichere Vorstellung an. Wie auch in *Dornröschen* war er um einen exakten Epochenstil bemüht: "Der Direktor bestellte dabei die Beschreibung eines Balls des vergangenen Jahrhunderts nach Memoiren von – ich weiß den Namen nicht mehr genau [...]. Aber ich benutzte diese Beschreibung nicht, sondern beschloß auf Rat von Pogožev und anderen, etwas Passenderes in der russischen Literatur zu suchen."<sup>91</sup>

Mag also die Bereitschaft Čajkovskijs zur Verwirklichung der Idee groß gewesen sein, so muß man doch die Zielstrebigkeit Vsevoložskijs bei der Konzeption und Durchführung des neuen Vorhabens ebenso stark gewichten. Geht man von der Hypothese aus, daß *Dornröschen* und *Pique Dame* Teile eines umfassenden Projektes waren, das Vsevoložskij mit Čajkovskijs Musik verwirklichen wollte, so lassen sich deutliche Parallelen im Umgang mit alter Musik feststellen. Daß die Melodie "Vive Henri IV" in der Partitur der Oper vor dem Lied der alten Gräfin zitiert wird, ist allgemein bekannt. Zu unterstreichen wäre, daß es sich nicht nur um ein Zitat handelt, sondern auch um ein Selbstzitat, das durch die gemeinsame Tonart g-Moll noch unterstrichen wird. Folgende semantische Kette verbindet damit beide Werke: In *Pique Dame* wird das Apotheosen-Thema aus *Dornröschen* zitiert als Verweis auf Zeit und Ort. Danach erklingt das Zitat aus Grétrys Oper, das seinerseits an die Sarabande aus *Pique Dame* erinnert (verwandte Tonarten D-Dur und h-Moll, punktierte Rhythmen, Bewegung in Terzparallelen). Die Sarabande wiederum verweist erstens auf das gesamte stilisierte Intermedium und zweitens auf die Ankunft Katharinas II. am Ende des Balls (gleiche Tonart, motivische Überschneidungen), die sich mit dem Auftritt Ludwigs XIV. im Kostüm Apolls in *Dornröschen* vergleichen läßt. Auf diese Weise ergibt sich

<sup>88</sup> N.A. Rimskij-Korsakov, a.a.O., S. 175.

<sup>89</sup> Klimovickij, a.a.O., S. 239, 242.

<sup>90</sup> CGALI, f 459, op. 1, Nr. 4561. Der Brief wurde von N. O. Blinov entdeckt. Zitiert nach P. Vajdman, *Čajkovskijs Arbeitsweise. Eine Untersuchung seiner Autographe*, in: ČSt 7, S. 105.

<sup>91</sup> Ebenda.

ein festes Referenzsystem zwischen den beiden Werken, von denen *Dornröschen* in mancherlei Hinsicht als Vorgänger gelten kann.

Das Bild der Vergangenheit ist in das Ballett wie auch in die Oper auf ähnliche Weise eingefügt. Obwohl *Pique Dame* insgesamt Ende des 18. Jahrhunderts spielt, spiegelt sich dies musikalisch nur im Intermedium, als ob inmitten eines musikalischen Sujets aus dem 19. Jahrhundert plötzlich eine Tür in eine ältere Epoche aufgestoßen würde. In *Dornröschen* steht die gesamte Vorstellung im Zeichen des 17. Jahrhunderts, doch trägt die Musik einzig in der Schlußnummer Merkmale dieser Epoche. Čajkovskijs Prinzip bei seiner Hinwendung zur Vergangenheit bestand also nicht darin, ein vollständig nach alter Manier stilisiertes Werk zu schaffen, sondern den Tribut an die alte Musik in eine absolut moderne Partitur zu integrieren. Auf diese Weise wird der Kontrast zwischen alt und neu unterstrichen und die Voraussetzung für jene Sehnsucht nach dem Vergangenen geschaffen, die Benois in den Partituren Čajkovskijs so fasziniert hatte.

### *Baryšnja-služanka* (Das Fräulein als Dienerin)

Nach Čajkovskijs Tod widmete sich Aleksandr Glazunov dem Genre der "hohen" Ballettmusik. Für die Fortsetzung seiner passéistischen Projekte beauftragte ihn Vsevoložskij mit neuen Kompositionen, in erster Linie den einaktigen Balletten *Baryšnja-služanka* (1898; mit den Teilen *Die Probe Damis'*, *Ruses d'amour*, *Liebeslist*) und *Les Saisons* (1899). Sie wurden 1900 im Theater der Ermitage inszeniert, das Vsevoložskij als Spielstätte wiederentdeckt hatte, und erhielten damit eine noch passendere räumliche Kulisse mit "vergoldeten, seidenbezogenen Möbeln, Bildern in alten Rahmen im Stil Fragonards, Bouchers und Lancrets zwischen den Fenstern".<sup>92</sup> Alle Details wurden bei der Vorstellung genau entworfen: "Alle zu der Vorführung Eingeladenen hatten elegant gedruckte Programme erhalten, die mit einer Vignette des Malers K. Samokis [K. Somov] im Stile Louis XVI. geschmückt waren, welche ein schönes, von weißen Rosen umranktes Gitterspalier darstellte."<sup>93</sup>

In *Les Saisons* versuchte man, die Gattung der Renaissance-Allegorie nachzuahmen. "Vsevoložskij, der diese altertümliche Gattung unter genauester und strengster Wahrung ihrer Merkmale wiederbeleben wollte, engte den Ballettmeister pedantisch bei seinen Entwürfen ein."<sup>94</sup> Das nach Watteau gestaltete Pastorale *Baryšnja-služanka* präsentierte sich als konsequente Stilisierung der französischen Kunst des 18. Jahrhunderts. Anders als bei *Dornröschen* waren hier sowohl der Choreograph als auch der Komponist und nicht nur der Urheber der visuellen Seite, nämlich Vsevoložskij selbst, zur Umsetzung eines stilgetreuen Rahmens verpflichtet. Als Basis für Petipas Arbeit diente "die Idee, eine Ballettvorstellung mit den choreographischen Verfahren des 18. Jahrhunderts zu schaffen, das heißt ohne die virtuose Technik des klassischen Tanzes des späten 19. Jahrhunderts"; dabei nahm man "Positionen von Bildern Watteaus"<sup>95</sup> zum Vorbild. Vera Krasovskaja hebt in diesem Zusammenhang den Unterschied zu *Dornröschen* hervor, wo ihrer Meinung nach der Choreograph zwar "das Prinzip einer galanten Zurückhaltung, einer Distanz zwischen den Tänzern" einhielt, dies jedoch im Rahmen der virtuoson Techniken des klassischen Balletts.<sup>96</sup> Nur zehn Jahre nach *Dornröschen* wurde damit ein der Idee nach verwandtes Projekt hinsichtlich der musikalischen Stiltreue wesentlich grundsätzlicher angegangen, wobei freilich auch eine vertrautere Epoche, nämlich das 18. und nicht das 17. Jahrhundert,

<sup>92</sup> A. Usačev, *Povest' ob odnom aktere: Vospominanija*, Leningrad 1934, S. 47.

<sup>93</sup> *Sankt Peterburgskie vedomosti* 1900, Nr. 18.

<sup>94</sup> V. Krasovskaja, *Odnokaknye balety*, in: *Glazunov: Issledovanija, materialy, publikacii, pis'ma*, Bd. 1, Leningrad 1959, S. 519.

<sup>95</sup> Ebenda, S. 516-517.

<sup>96</sup> Ebenda, Fußnote S. 515.

gewählt worden war. A. Koptjaev charakterisierte das Werk als "Versuch eines Genreballetts [...], in dem wir eine Nachahmung des 18. Jahrhunderts, des Watteauschen Stils sehen können. Gavotte, Sarabande und Farandole stehen hier für die Verneigung des Autors vor den alten Altären."<sup>97</sup>

Was waren dies für Altäre?

"Für die musikalische Umsetzung eines Watteauschen Stils hat sich der Komponist wie für ein heiliges Ritual vorbereitet, indem er aufmerksam Bach, Rameau und Lully studierte."<sup>98</sup> Scheint es da nicht, als habe Glazunov nicht einen neuen, sondern den alten Auftrag Vsevoložskijs ausgeführt – mit Musik "im Geiste Lullys, Rameaus, Bachs"? "Ob er dazu berufen ist, das Ballet de la Reine wiederzubeleben, wird die Zukunft erweisen", fügte Koptjaev hinzu.<sup>99</sup>

Dort, wo Koptjaev eine "Anverwandlung des Stils des 18. Jahrhunderts" sah, kritisierte dagegen E. Petrovskij einen Mangel an gelungener Imitation: "Wir hatten schon Gelegenheit, gelungenere, typischere musikalische Umsetzungen von Szenen aus dem 18. Jahrhundert zu hören, als dies in *Damis* der Fall war. Wenn man auch nicht geradewegs behaupten mag, daß der harmonische Modernismus und die kontrapunktische Zeichnung der Ballettmusik eine gewisse Schwere gaben, so muß man doch zugeben, daß die Restaurierung recht behäbig ausgefallen ist und daß das üppige, satte Orchesterkolorit Glazunovs nicht ganz unserer Vorstellung von den Schäferfreuden atlasgewandeter französischer Damen entsprach. Das Moment des leichten Scherzes, des witzigen, übermütigen Schabernacks wurde von diesen Klängen nicht eingefangen; und es fehlte auch an jener warmen und weichen Sinnlichkeit, von der die Gesten, Farben und Klänge des 18. Jahrhunderts so voll sind – man denke nur an die einschmeichelnde und katzenhafte Geschmeidigkeit vieler melodischer Wendungen bei Mozart oder das zärtlich-schmachtende Kolorit, das der vom Pariser Ensemble alter Instrumente aufgeführten Suite Monteclairs eine so starke Eigenart verleiht."<sup>100</sup>

Wie man sieht, wurden die Vorstellungen über das musikalische 18. Jahrhundert sehr viel deutlicher und farbiger formuliert als jene für das 17. Jahrhundert, über dessen gelungene oder weniger gelungene Umsetzung durch Čajkovskij man vergeblich ähnlich ausführliche Äußerungen sucht. Daneben wird deutlich, daß sich im Jahrzehnt nach *Dornröschen* der durch das Ballett inspirierte *passéisme* zu einer echten künstlerischen Mode entwickelte – die Idee einer Hinwendung zur Vergangenheit hatte in Rußland Wurzeln geschlagen.

### Benois' *passéisme*

Über Benois' begeisterte Rezeption von *Dornröschen* und bald darauf auch von *Pique Dame* führte die Bewegung des *passéisme* zum *Pavillon Armidy* (Armidas Pavillon). Für dieses 1907 am Marientheater uraufgeführte Ballett mit Musik von Nikolaj Čerepnin schrieb Benois, gewissermaßen in der Nachfolge Vsevoložskijs, das Szenarium. Entscheidend in unserem Kontext ist jedoch die Tatsache, daß mit Čerepnins Werk Sergej Djailevs *Saisons russes* eröffnet wurden – und daß alle weiteren Etappen der hier vorgestellten Entwicklungslinie von nun an in der Gattung des Balletts angesiedelt sind.

---

<sup>97</sup> A. Koptjaev, *Glazunov kak baletnyj kompozitor*, in: *Ežegodnik Imperatorskich teatrov*, 1899-1900, Beilage 1, S. 58.

<sup>98</sup> Ebenda.

<sup>99</sup> Möglicherweise wird hier auf den Plan von *Les Saisons* angespielt, der sich an einem Ballett des 16. Jahrhunderts orientierte.

<sup>100</sup> E. Petrovskij, *O baletnoj muzyke A. K. Glazunova*, in: *Russkaja muzykal'naja gazeta*, 1907, Nr. 1, S. 512, Spalte 11 f.

Benois' *passéisme* ist ein altes Thema der kunstgeschichtlichen Forschungsliteratur. Hier sei nur auf jene Bezüge verwiesen, die sich direkt auf *Dornröschen* zurückführen lassen, allen voran auf die Gestalt Ludwigs XIV. Auf seiner Reise nach Frankreich schuf Benois eine Aquarell-Serie zu dem Thema "Die letzten Spaziergänge Ludwigs XIV." "Es ist interessant, [...] daß gerade die Epoche Ludwigs XIV. im Mittelpunkt von Benois' Interessen stand. Mit besonderer Macht zog ihn Versailles an, vor allem das Schloß selbst, dieses herrschaftliche Denkmal des 17. Jahrhunderts, eine Manifestation des Kolossalstils Hardouin Mansarts. Angeregt durch die Lektüre von Büchern, die über das Leben und die Sitten in der Residenz Ludwigs XIV. berichteten, bevölkert die 'philosophische' Einbildungskraft des Künstlers den alten Park mit den Gestalten der Vergangenheit."<sup>101</sup> Unerwähnt bleibt hier als entscheidender Impuls Benois' *Dornröschen*-Rezeption. In *Dornröschen* hatte der Künstler erstmals die Esplanade von Versailles in genau jener melancholischen Färbung gesehen, die seinen eigenen Versailles-Zyklus kennzeichnet.

Benois steht im Mittelpunkt vieler bedeutender künstlerischer Projekte an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Dazu gehört insbesondere das Starinnyj teatr (Altes Theater), dessen Ziel es war, das Hoftheater vergangener Epochen zu rekonstruieren. Von Benois führt ein roter Faden zu Djagilev.

### Djagilevs "Restauration"

Djagilevs Begeisterung für die Vergangenheit (vor allem für das 18. Jahrhundert) bedarf ebenfalls keiner langen Erörterung. Es genügt, auf eine seiner ersten Aktionen überhaupt hinzuweisen, die Ausstellung mit russischen Portraits des 18. Jahrhunderts, sowie auf seine lebenslängliche Sammlerleidenschaft: "Neben seiner Begeisterung für das 'letzte Wort' in der Kunst blieb er bis zum Ende seiner Liebe zum 18. Jahrhundert, zur alten Musik und zu Čajkovskij treu."<sup>102</sup>

Zumindest in der russischen Forschung sind Djagilevs in die Vergangenheit gerichteten Theaterprojekte, insbesondere die vier Vorstellungen aus den Jahren 1917-1920 – *Le donne di buon umore* nach Goldoni zu Sonaten Scarlattis in der Orchesterfassung des römischen Komponisten Vincenzo Tommasini<sup>103</sup>; *La boutique fantasque* nach den damals noch nicht publizierten *Péchés de vieillesse* von Rossini, orchestriert von Ottorino Respighi; Stravinskij's *Pulcinella* und Cimarosas Opera buffa *Le astuzie femminili* – nicht gebührend gewürdigt worden. In Nest'evs Buch werden diese Projekte als "musikalische Restaurationen der Jahre 1917-1920"<sup>104</sup> bezeichnet. Erwähnt wird Djagilevs Initiative bei der Genese der Vorhaben und bei der Suche nach geeigneten Materialien – in Vergessenheit geratenen Opernklavierauszügen, alten Bänden mit Tänzen und Klavierminiaturen in italienischen Bibliotheken. Doch als Motive für die Hinwendung zur Klassik nach dem anfänglichen "Modernismus" werden nur vage die Erschöpfung nach den Erschütterungen des Krieges und Tendenzen der *Welt der Kunst*-Bewegung genannt. Dagegen gibt Richard Taruskin folgende Analyse:

"The impresario was an altered man [...]. Whereas Stravinsky had been moved to create an imaginary, idealized Eurasia in his art, Diaghilev had turned westward more resolutely than ever [...]. It was anything but a new attitude for the old *barin*, who always identified with the Westernized elite in Russia. His postwar interests could be regarded as a *reprise de contact* with the aristocratic *Mir iskusstva* values from which the Ballets Russes

<sup>101</sup> M. Etkind, *Benua i russkaja chudožestvennaja kul'tura*, Leningrad 1989, S. 48.

<sup>102</sup> M. Dobužinskij, *Vospominanija*, Moskau 1987, S. 229.

<sup>103</sup> Bereits 1913 hatte sich Djagilev offenbar wegen eines Scarlatti-Balletts an Ravel gewandt, wurde jedoch abgewiesen.

<sup>104</sup> I. Nest'ev, *Djagilev i muzykal'nyj teatr XX veka*, Moskau 1994, S. 141.

had sprung [...]. [...] Early glimmers of the new trend took the familiar, superficially paradoxical Miriskusnik form of historical retrospectivism. The old predilection now had a new and pressing poignancy. In an age of toppling thrones and rampant proletariats, retrospectives could offer a vicarious restoration. The initial fruits of the tendency were a quartet of spectacles based on old Italian music that Diaghilev had dug up in the libraries and conservatories of Rome and Naples. They were set by Leonid Massine [...], the new chief choreographer of the Ballets Russes, to dances reconstructed from seventeenth- and eighteenth-century manuals Diaghilev had purchased for him at a Paris auction."<sup>105</sup>

Noch wichtiger in unserem Kontext ist die Tatsache, daß Taruskin bei Djagilevs "italienischen" Rekonstruktionen russische Motive und Traditionen entdeckt: "The second 'old-Italian' ballet was *La boutique fantasque*, to music by Rossini [...]. In fact, it was none other than that dowdy old St. Petersburg favorite *Die Puppenfee*, the occasion of Leon Bakst's debut as theatrical designer in 1902 [...]. This revival, introduced at the Alhambra Theater in London on 5 June 1919, was the first public inkling of Diaghilev's unexpected interest in restoring the art of the Imperial Theaters, the very establishment with which he had locked horns and against which Fokine had struck at the outset of their careers. But of course it was the empire itself he was symbolically restoring, not just its theatrical art. [...] Cimarosa had spent the years 1787-91 at St. Petersburg, in the service of Catherine the Great. *Le astuzie femminili*, composed in 1794 for Naples, has for its finale a rollicking 'ballo russo', from which Diaghilev made the reasonable if erroneous deduction that the piece had been written for Catherine. From his wrong conclusion came the inspired idea of staging the opera in the style of a St. Petersburg court spectacle."<sup>106</sup>

Damit erweist sich das restaurative Projekt, das äußerlich auf das Italien des 18. Jahrhunderts abzielt, in Wirklichkeit als geheime Restauration der an den russischen Kaiserlichen Theatern und im alten Zarenreich insgesamt gepflegten Kunst. Zentrales Symbol dieser imperialen Kunsttradition ist natürlich Čajkovskijs *Dornröschen*. Zwar spiegelt das gesamte klassische Ballett als genuin höfische Kunstform die Hierarchien des Hoflebens, doch *Dornröschen* entwirft darüber hinaus im Porträt der Epoche Ludwigs XIV. eine nostalgisch gefärbte Vision der Monarchie, die als Idealbild Rußlands unter Alexander III. und als grandioses Symbol des *ancien régime* zu verstehen ist. In diesem Kontext erscheint Djagilevs Entschluß, Čajkovskijs Ballett zu inszenieren, völlig verständlich, ja geradezu zwingend, so überraschend er für seine Mitstreiter war und so sehr er auch bis auf den heutigen Tag Fragen in der russischen Sekundärliteratur hervorruft. Die Vorliebe für Čajkovskij spielte dabei sicher eine wichtige Rolle, doch war sie nicht der einzige Grund.

Djagilevs Projekte sind in engster Weise mit *Dornröschen* verwoben. Und ähnlich wie Vsevoložskij der Epoche Ludwigs XIV. seine Reverenz erwies, verneigte sich Djagilev vor dem Rußland der Epoche Vsevoložskijs. Vsevoložskij hatte versucht, Versailles auf der Bühne des Marientheaters wiedererstehen zu lassen. Djagilev ließ das Marientheater in Paris und in London wiedererstehen, indem er zunächst eine "Petersburger" Vorstellung nach Musik von Cimarosa, dann mit *Dornröschen* eine genuine Petersburger Vorstellung rekonstruierte. So wie Vsevoložskij sich als "Marquis der Epoche Louis XIV" sah, kokettierte Djagilev mit der Rolle des Direktors der Kaiserlichen Theater Ende des 19. Jahrhunderts. Genau auf diesem Boden wuchsen die neoklassizistischen Ballette Stravinskijs, deren Verbindung zu *Dornröschen* genauer zu definieren ist.

<sup>105</sup> T. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Berkeley / Oxford 1996, S. 1505 f.

<sup>106</sup> Ebenda, S. 1507 f.

## Stravinskij "Dornröschen"

Die Bezeichnung von Stravinskij's *Pulcinella* als Nachfolger von *Dornröschen* dürfte zunächst überraschen. Die Verbindung ist auch nur eine indirekte, insofern, als sie sich ebenfalls den restaurativen Tendenzen Djagilevs verdankt. Danach folgte eine unmittelbare Begegnung Stravinskij's mit Čajkovskij's Partitur. Als Djagilev 1921 die *Dornröschen*-Partitur für seine Inszenierung gewohnheitsgemäß "umschuf", strich er alles, was ihm langweilig schien, machte dafür die bestehenden Kürzungen rückgängig und nahm Material aus anderen Werken des Komponisten hinzu. Die Partitur, die Djagilev dabei benutzte, gehörte dem Choreographen Nikolaj Sergeev. Mit der Orchestrierung der zusätzlichen Nummern wurde Stravinskij beauftragt.

*Dornröschen* steht im Schnittpunkt von Stravinskij's Beziehungen zu Petersburg, zum klassischen Ballett und zu Čajkovskij. In einem Leserbrief an die Times berührte Stravinskij im Zusammenhang mit der Inszenierung von *Dornröschen* Themen, die bis zu seinem Lebensende für ihn bedeutsam bleiben und die in der nächsten Zeit, der neoklassizistischen Periode seines Schaffens, besonders aktuell werden sollten. Dazu gehören die Erinnerung an das imperiale Petersburg ("Diese Sache verkörpert für mich am vollständigsten jene Periode unseres russischen Lebens, die wir als 'Petersburger Periode' bezeichnen"), die Verbeugung vor dem Melodiker Čajkovskij ("Er war ein Schöpfer von Melodien") und schließlich das erste offene Bekenntnis zur Tradition des "russischen Europäismus", zu dem er Čajkovskij, Puškin und Glinka zählt.<sup>107</sup> So hängt die diesen drei Künstlern gewidmete Oper *Mavra* unmittelbar mit der Revision von *Dornröschen* zusammen.

In der Wissenschaft häufig thematisiert wurde der Rezeptionszusammenhang zwischen *Dornröschen* und dem Ballett *Le baiser de la fée*. Für seine Reverenz vor Čajkovskij hatte Stravinskij ein Sujet ausgewählt, in dem ebenfalls eine Fee ein Kind unter ihren Schutz nimmt. Aber auch andere Motive verbinden die beiden Werke, wie Taruskin herausgestellt hat: "No longer was it 'Turania' but the actual Russia of the ancien régime for which Stravinsky now longed, and it was this he attempted to restore in his music. And that is why *Le baiser de la fée* has nothing to do with Stravinsky's 'Russian' period, Russian though its sources happened to be. It was not merely because 'Uncle Petya' [= Čajkovskij] was Russian that Stravinsky felt so close to him in 1928, but because he was, on planes both artistic and political, premodern. It was not the 'tragic symphonist' that attracted Stravinsky, but the arbiter of the only classicism Russian music had ever known, the great master of what Balanchine so aptly called 'the imperial style'. There was no irony in this attitude, nor was there any in the score, and no ambivalence – toward Chaikovsky, that is. We are all too apt nowadays to misunderstand the nature of the attitude, and of the relationship between the composer of *The Sleeping Beauty* and that of *Le baiser de la fée*. Theirs was above all an affinity of class."<sup>108</sup>

*Apollon Musagète*

Weniger offensichtlich, aber doch nicht ganz unbemerkt von der Wissenschaft sind die Querverbindungen zwischen *Dornröschen* und *Apollon Musagète*.<sup>109</sup> Einerseits ging es dabei um den Ballettstil Čajkovskij's im engeren Sinn, andererseits um das Thema des fran-

<sup>107</sup> Offener Brief an Djagilev vom 10. Oktober 1921, a.a.O., S. 504-505.

<sup>108</sup> R. Taruskin, a.a.O., S. 1617 f.

<sup>109</sup> A. Vul'fson, *Neoklassicistskie balety I. F. Stravinskogo*, in: *Muzyka i choreografija sovremennogo baleta: Sbornik statej*, Leningrad 1974; G. Žukovskaja, *Vozvraščenie klassičeskogo tanca v baletnom teatre Stravinskogo (K probleme 'Stravinskij i Čajkovskij')*, in: *I. F. Stravinskij: Sbornik statej*, Moskau 1997 (Naučnye trudy Moskovskoj konservatorii).

zösischen Theaters und Lullys, das in *Apollon* ebenfalls verarbeitet wurde.<sup>110</sup> Soweit uns bekannt ist, wurden jedoch diese zwei Linien bisher nicht miteinander in Verbindung gebracht. Einzig in einer Äußerung Alfred Schnittkes findet sich eine gewisse Annäherung der beiden Themenkreise: "Auf den ersten Blick hat man hier das Ballettheater Lullys mit einem klassizistischen Sujet und der typischen Orchesterbesetzung, bei genauerer Betrachtung jedoch das Schwanenballett des Marientheaters."<sup>111</sup>

Zu den Merkmalen des Ballettheaters Lullys muß man noch ein weiteres wesentliches Element hinzunehmen, nämlich den affektiert-scharfen punktierten Rhythmus im Prolog des Balletts (Die Geburt Apollons) und in der Apotheose, den typischen Rhythmus der französischen Ouvertüre, der so sehr von Jean-Baptiste Lully, dem Hofkomponisten des Sonnenkönigs, geprägt worden ist.

Für den nächsten Schritt – die Musik à la Lully in *Apollon* durch das Prisma von *Dornröschen* zu sehen und den Verweis auf das französische 17. Jahrhundert gleichzeitig als Referenz auf das Rekonstruktionsprojekt Čajkovskijs und Vsevoložskijs zu deuten – benötigt man den gesamten oben ausgeführten Kontext, insbesondere die Betrachtungen zur Art und Weise, wie die alte Musik in *Dornröschen* eingesetzt wurde.

Die bekannte Aussage Stravinskijs über Čajkovskijs Ballett akzentuiert nicht nur die neoklassizistischen Prinzipien der Kompositionsweise, wie Svetlana Savenko hervorgehoben hat,<sup>112</sup> sondern läßt auch deutlich werden, daß Stravinskij sich der Integration des Lully-Themas in *Dornröschen* vollauf bewußt war: "Für diesen kultivierten Menschen mit seiner Kenntnis der Folklore und der alten französischen Musik war es nicht notwendig, sich mit archäologischen Forschungen zu befassen, um die Epoche Ludwigs XIV. in angemessener Weise darzustellen; er drückte deren Charakter in seiner Musiksprache aus und zog einer bewußten, aber erzwungenen Stilisierung einige unfreiwillige, dafür aber lebendige historische Ungenauigkeiten vor – eine Kühnheit, die nur großen Künstlern offensteht."<sup>113</sup>

In Stravinskijs Erläuterungen zum zentralen Thema von *Apollon Musagète* schließlich ist ein Verweis auf die Petersburger Aufführung enthalten, denn die Gestalt Apolls im Kostüm Ludwigs XIV., von der Sonne beleuchtet und umringt von Feen, krönte ja Petipas Szenarium zufolge die Apotheose von *Dornröschen*: "*Apollon* ist ein Tribut an das französische 17. Jahrhundert. Ich dachte, die Franzosen könnten diese Anspielung begreifen, wenn nicht aufgrund meiner musikalischen alexandrinischen Dichtung, so zumindest wegen der Dekorationen: Der Wagen, die drei Pferde und die Sonnenscheibe waren Embleme des Sonnenkönigs."<sup>114</sup>

Auch diese Anspielung Stravinskijs ist nicht zu übersehen. Ein weiteres Detail findet sich in den Basler Skizzen zum Ballett: Es gibt hier Orchesterversionen, die eine Harfe und ein Klavier vorschreiben, Instrumente also, die in der *Dornröschen*-Apotheose eine führende Rolle spielen.<sup>115</sup> Auch die "wahrhaft tragische Note", die nach Stravinskijs Worten

<sup>110</sup> S. Savenko schreibt über das "Lullysche Theater" im Kontext des französischen Klassizismus und der Traditionen des französischen Theaters, die Stravinskij umformte, ohne jedoch die eigentlichen musikalischen Bestandteile zu erwähnen (S. Savenko, *Miry Stravinskogo*, in: *Russkaja muzyka i XX vek*, Moskau 1997, S. 164). Ju. Cholopov sieht in *Apollon* einen "individuellen Modus", der sich genauestens am königlichen Geschmack der Lully-Zeit und an seinen 24 violons orientiert (Ju. Cholopov, *Novaja garmonija: Stravinskij, Prokof'ev, Šostakovič*, ebenda, S. 443).

<sup>111</sup> A. Šnitke, *Paradoksal'nost' kak čerta muzykal'noj logiki Stravinskogo*, in: *I. F. Stravinskij. Stat'i i materialy*, Moskau 1973, S. 391.

<sup>112</sup> S. Savenko, *Mir Stravinskogo*, Moskau 2001, S. 249.

<sup>113</sup> Offener Brief an Djagilev vom 10. Oktober 1921, a.a.O., S. 505.

<sup>114</sup> Ebenda.

<sup>115</sup> Vgl. C. M. Joseph, *Stravinsky Inside Out*, New York 2001, S. 49.

im *Apollon* zugegen ist,<sup>116</sup> mag mit dem Gefühl des Verlustes verbunden sein, das für Stravinskij die melancholische Apotheose von Čajkovskijs Ballett zum Ausdruck brachte.

Gleichzeitig stellt *Apollon Musagète* die "helle" Gegenseite zur Tragödie *Ödipus rex* dar, analog zum antithetischen Paar *Dornröschen – Pique Dame*. Und ganz so wie zwischen Čajkovskijs beiden Werken entdeckt man auch zwischen Stravinskij's Oper und seinem Ballett Querverbindungen. So durchzieht derselbe punktierte Rhythmus der französischen Ouvertüre die Arie des Oedipus und die Apotheose im *Apollon Musagète*, wobei die Figuren fast identisch sind.

Das Thema der alten französischen Musik setzt sich in *Agon* fort. In ihrem Buch *Die Zeit Apolls* verweisen Louis Andriessen und Elmer Schönberger auf die Verwandtschaft der rhythmischen Formeln in den drei Bransles des zweiten Pas de Trois und in den von Mersenne in seiner *Harmonie universelle* (1636) beschriebenen Bransles.<sup>117</sup> Nach der Premiere des Balletts bezeichnete der Kritiker der Times *Agon* als "Imitation Boulez' und Arbeaus", womit die *Orchésographie* Thoinot Arbeaus von 1588 gemeint war, die Stravinskij zur Zeit der Werkgenese noch gar nicht gekannt hatte. Nach Crafts Zeugnis war er jedoch so fasziniert von der Erwähnung dieses Arbeau, daß er die Stichelei des Rezensenten gar nicht wahrnahm.<sup>118</sup> Er beschäftigte sich daraufhin mit der *Orchésographie*, wobei ihm hier die Bransle "Cassandre", also das Urbild des Liedes "Vive Henri IV" und des Themas der *Dornröschen*-Apotheose, begegnet sein dürfte. Unser Kreis wäre damit geschlossen.

### Ein apollinisches Ballett

Die Aufgabe, die Vsevoložskij Čajkovskij gestellt hatte, wurde von Stravinskij erfüllt. Er schuf ein Abbild der französischen Musik des 17. Jahrhunderts, ohne dabei zu vergessen, für wen der Auftrag gedacht gewesen war. Nicht nur *Le baiser de la fée* war eine Verneigung vor Čajkovskij und seinen Balletten, sondern auch in der leidenschaftslosen, olympischen Vollkommenheit des *Apollon Musagète* liegt die Erinnerung an den Petersburger Ballett-Olymp beschlossen – an das Marien-theater und an *Dornröschen*.

Die Nachbarschaft der beiden Petersburger Premieren von 1890 lädt zu einer symbolischen Interpretation ein. "In die Musik legte er sein ganzes Verständnis vom Wesen der russischen Vergangenheit, die noch nicht völlig der Ewigkeit anheimgefallen war, aber schon dem Untergang geweiht war",<sup>119</sup> schrieb Benois über das russische 18. Jahrhundert, von dessen Atmosphäre *Pique Dame* durchtränkt ist. Mit derselben Berechtigung lassen sich seine Worte aber auch auf das russische 19. Jahrhundert übertragen, denn *Pique Dame* bezeichnet auch den Endpunkt der großen russischen psychologischen Oper. Nach diesem Gipfel erscheint Čajkovskijs letzte Oper *Iolanta* als Epilog, als Leben nach dem Tod. *Dornröschen* dagegen strahlt den Glanz der Jugend und Schönheit aus. Das apollinische Ballett und die dionysische Oper bezeichnen entgegengesetzte Pole in Čajkovskijs Schaffen. Igor Stravinskij entschied sich für das Ballett. *Dornröschen* war es bestimmt, das 20. Jahrhundert zu eröffnen und die Wege zu weisen, auf denen ein neues Ballettrepertoire entstehen, das Ballett in der Hierarchie der musikalischen Gattungen aufsteigen und die Wende zum musikalischen Neoklassizismus sich abspielen sollten. Beginn und Ende des Jahres 1890 erweisen sich so als Beginn und Ende zweier Epochen, und beide stehen im Zeichen von Petr Il'ič Čajkovskij.

<sup>116</sup> I. Stravinskij, *Dialogi*, Leningrad 1971, S. 188.

<sup>117</sup> Vgl. L. Andriessen, E. Schönberger, *Het Apollinisch Uurwerk. Over Stravinsky*, Amsterdam 1983, S. 206 f.

<sup>118</sup> Vgl. V. Stravinsky / R. Craft, *Stravinsky in pictures and documents*, New York 1978, S. 159.

<sup>119</sup> A. Benua, a.a.O., S. 651.