

# Tschaikowsky-Gesellschaft

## Mitteilungen 13 (2006)

S. 182-198

Čajkovskijs *Altes französisches Liedchen* als "Echo vergangener Zeiten" (Elena V. Titova, 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

## Čajkovskijs *Altes französisches Liedchen* als "Echo vergangener Zeiten"<sup>1</sup>

von Elena V. Titova

Aus dem Russischen von Lucinde Braun

### Prolog

Man übertreibt wohl nicht, wenn man Čajkovskijs *Starinnaja francuzskaja pesenka* (*Altes französisches Liedchen*) als das populärste Stück aus dem *Kinderalbum*, einem der beliebtesten Zyklen der Klavierliteratur, bezeichnet. Denn dieses Stück bedeutet für den [russischen] Klavierschüler den "Anfang aller Anfänge", die ersten Schritte in die Welt der Musik – er kennt jede Note. Dennoch sind die verschiedenen Bedeutungsebenen des musikalischen Textes keineswegs in ihrer Gänze bekannt. Beschäftigt man sich intensiver mit dem Werk und seinen Vorläufern, kommt man zu dem Schluß, daß die intertextuellen Verflechtungen außergewöhnlich engmaschig sind. Mit einem Begriff, den der Strukturalist Jurij Lotman in seiner Studie *Kul'tura i vzryv* eingeführt hat, ließe sich hier von einem "Text im Text" sprechen,<sup>2</sup> ja sogar von einem "Text im Text n-ten Grades"; denn man hat es hier nicht einfach mit einer Kreuzung zweier Texte zu tun, sondern mit einem sehr viel komplexeren Schnittpunkt, bei dem mehr Protagonisten beteiligt sind, als es zunächst den Anschein hat. Das Thema der textuellen Verflechtungen, die zu Čajkovskijs Lied hinführen, zieht sich über fünf Jahrhunderte hin. Es handelt sich dabei um folgende bislang bekannte musikalische Stationen, die in ihrer chronologischen Reihenfolge aufgelistet seien:

- das Liebeslied "Je suis trop jeune" im Sammelband des Gaston Paris;
- Jean-Henri d'Angleberts (1628-1691) Gavotte "Où estes vous allé" (Air ancien) in seinen *Pièces de clavecin* (Paris 1689);
- die Brunette "Où estes vous allé" im zweiten Band der Sammlung *Brunetes ou Petits airs tendres avec les doubles et la basse continue, meslées de chansons à danser* von Christophe Ballard (Paris 1704);
- die anonyme Brunette "Mes belles amourettes", die im 1. Teil von Jean-Baptiste Weckerlins Band *Echos du temps passé* (1853) publiziert wurde;
- *Starinnaja francuzskaja pesenka* in Čajkovskijs *Kinderalbum* (Mai-August 1878);
- *Choeur des ménestrels* im II. Akt von Čajkovskijs Oper *Orleanskaja deva* (November 1878 – August 1879);
- Musik von Dmitrij Šostakovič zum Kinofilm *Novyj Vavilon* (*Das neue Babylon*, 1928-29);
- Musik zum Kinofilm *Okno v Pariž* (*Fenster nach Paris*) des Regisseurs und Komödienautors Jurij Mamin (1993).

Diese Gruppe paralleler Texte zu Čajkovskijs *Altem französischen Liedchen* stellt weder eine Sammlung von Highlights dar noch eine Preziosensammlung für den Musikkenner. Aber hier sind verschiedene Schichten eines kollektiven musikalischen Gedächtnisses verborgen, das sich in den Wechselbeziehungen der einzelnen Texte konkretisiert. Im Vorder-

---

<sup>1</sup> Erstmals veröffentlicht unter dem Titel "*Starinnaja francuzskaja pesenka*" P. I. Čajkovskogo kak "echo prošedšich vremen", in: *Russko-francuzskie muzykal'nye svjazi. Sbornik naučnych statej*, hg. von V. V. Smirnov u.a., Sankt Petersburg (Gosudarstvennaja konservatorija) 2003, S. 134-161.

<sup>2</sup> "Der 'Text im Text' ist eine spezifisch rhetorische Bauform, bei welcher der Unterschied in der Kodiertheit der verschiedenen Textteile zum hervorstechenden Faktor der auktoriellen Bauform und der Textrezeption durch den Leser wird." (Ju. M. Lotman, *Kul'tura i vzryv* ['Kultur und Explosion' bzw. 'Ausbruch'], Sankt Petersburg 2000, S. 66.)

grund der vorliegenden Studie soll jedoch etwas anderes stehen: die stilistischen Besonderheiten der Texte und die spezifischen Beziehungen, die sich im Laufe der Geschichte zwischen ihnen ergeben haben.

### Čajkovskijs *Altes französisches Liedchen* aus dem *Kinderalbum*

Am 30. April 1878 schrieb Čajkovskij in einem Brief aus Kamenka an Frau von Meck: "Morgen mache ich mich an eine Sammlung von Miniaturstücken für Kinder. Ich habe schon lange darüber nachgedacht, daß es gut wäre, nach Kräften dazu beizutragen, die musikalische Kinderliteratur, die sehr arm ist, zu bereichern. Ich will eine ganze Reihe absolut leichter und mit für Kinder verlockenden Titeln versehener Stückchen machen, wie bei Schumann."<sup>3</sup> Anfang Mai begann Čajkovskij mit der Konzeptschrift, Mitte Juli schloß er den Klavierzyklus op. 39 ab. Sein Titelblatt lautet: "Album für Kinder, 24 leichte Stücke (à la Schumann). Volodja Davydov gewidmet." Erst später erhielt das *Album für Kinder* den Kurztitel *Kinderalbum*.<sup>4</sup>

Dank seiner Ausdruckskraft und der Tiefe seiner Bilder sollte dieser Klavierzyklus eine außergewöhnlich glückliche Aufnahme erfahren. Charakteristisch für das Werk ist die "Gestaltung 'aus einem Guß' oder wie in einem Atemzug".<sup>5</sup> Jedes Stück des Zyklus zeichnet sich durch einen prägnanten Inhalt aus und läßt an A. Fets Zeilen "Ich sehe den Glanz von Kinderaugen" ("Ja vižu detskij blesk očej") denken.

Eingerahmt wird der Zyklus von den Sätzen *Morgengebet* und *In der Kirche*,<sup>6</sup> deren Stilistik und Intonation sich am Obichod-Gesang der orthodoxen Kirche orientieren (im Autograph stand allerdings das letztere Stück noch an vorletzter Stelle; es rückte erst in der Erstausgabe und den meisten folgenden Editionen an den Schluß.) Im Verlauf der Sätze werden die frühesten kindlichen Eindrücke nachgezeichnet, Spiele und Zeitvertreib, Verluste und Schmerzen.<sup>7</sup>

Eine Sonderstellung innerhalb der Satzfolge nehmen die musikalischen "Reisen" ein. Sie bilden einen eigenständigen Zyklus im Zyklus, der aus vier Nummern besteht: Nr. 15 *Ital'janskaja pesenka* (Italienisches Liedchen), Nr. 16 *Starinnaja francuzskaja pesenka*, Nr. 17 *Nemeckaja pesenka* (Deutsches Liedchen), Nr. 18 *Neapolitanskaja pesenka* (Neapolitanisches Liedchen). Von diesen "Reisebildern" hebt sich das französische Liedchen etwas ab. Mit dem Wörtchen "starinnaja" (altertümlich) wird ein anderer Ton angeschlagen, der neue Saiten zum Klingen bringt und den Hörer auf etwas Altes, Archaisches, Vergangenes einstimmt.

Zu erwähnen ist auch die besondere Position des *Alten französischen Liedchens* im Zyklus, die das Stück ebenfalls vor vielen anderen auszeichnet: In einer Folge von 24 Sätzen erscheint es [sowohl im Autograph als auch im Erstdruck] unter der Nummer 16 genau am Punkt des goldenen Schnitts. In der Architektur der Großform bezeichnet dieser Abschnitt die Kulminationsphase. Diese Anordnung im Rahmen des Zyklus stellt nicht nur ein interessantes Detail dar, sondern kann im Kontext von Čajkovskijs Schaffen durchaus als

<sup>3</sup> ČPSS VII, S. 238, zitiert nach der deutschen Übersetzung bei Th. Kohlhase, *Kritischer Bericht zum "Kinderalbum" op. 39*, ČSt 3, S. 493.

<sup>4</sup> Vgl. ebenda ausführlich zur Entstehungsgeschichte.

<sup>5</sup> B. V. Asaf'ev, *Russkaja muzyka. 19 i načalo 20 veka*, Leningrad<sup>2</sup>1977, S. 244.

<sup>6</sup> So zumindest im Erstdruck und den Nachdrucken. Im Autograph weicht die Reihenfolge der Stücke nicht unwesentlich ab; vgl. dazu ČSt 3, S. 508-514. Der vorliegende Beitrag folgt der Reihenfolge des Erstdrucks.

<sup>7</sup> Zur Analyse des Zyklus vgl. K. V. Zenkin, *Fortepiannaja miniatjura i puti muzykal'nogo romantizma*, Moskau 1997; M. Mesprova, A. Kandinskij-Rybnikov, "Vremena goda" i "Detskij al'bom" P. I. Čajkovskogo (cikličnost' i problemy ispolnenija), in: *Čajkovskij: K 150-letiju so dnja roždenija. Voprosy istorii, teorii i ispolnitel'stva*, hg. von A. I. Kandinskij, Moskau 1990.

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

Nach: P. I. Čajkovskij, *Detskij al'bom*, Moskau: Muzyka, 1990.

bewußter Kunstgriff aufgefaßt werden. Die Proportionen des Gesamtwerks waren für Čajkovskij immer Gegenstand besonderer Aufmerksamkeit. So macht K. V. Zenkin in seiner Monographie *Fortepiannaja miniatjura i puti muzykal'nogo romantizma* (Die Klavierminiatur und die Wege der musikalischen Romantik) bezüglich der Anzahl der Sätze in den einzelnen Zyklen die Beobachtung, daß in den opera 19, 21 und 25 je sechs Stücke zusammengefaßt sind, in op. 37<sup>bis</sup> (*Jahreszeiten*) und op. 40 je zwölf, in op. 72 achtzehn und in op. 39 (*Kinderalbum*) vierundzwanzig. Es handelt sich also stets um Vielfache der Zahl sechs. Zenkin schreibt dazu: "Zeugt dies nicht von der Existenz eines unbewußten plastisch-numerischen Formprinzips bei Čajkovskij, der nach seinen eigenen Worten komponierte 'wie Gott es der Seele eingibt', dabei aber zugleich klassisch vollkommene Proportionen erzielte?"<sup>8</sup> Die Position des *Alten französischen Liedchens* verleiht diesem spezifische Eigenschaften, die es erlauben, bei dieser Miniatur von einer semantischen Opposition zu sprechen, einer Opposition, die nach dem Modell des Spiels von Licht und Dunkel, Freude und Trauer, Gegenwärtigem und Vergangenen, Nahem und Fernem, Realem und Märchenhaftem funktioniert.

In diesem Zusammenhang erscheint auch die vom Komponisten gewählte Tonart g-Moll in einem besonderen Licht. Die dominierende Tonart des *Kinderalbums* ist G-Dur, zu dem die gleichnamige Molltonart einen maximal entfernten tonalen Punkt darstellt, gewissermaßen die tonale Opposition. Im weiteren Verlauf werden die Überlegungen zur Tonart noch zu anderen Bedeutungsnuancen führen.

Formal ist das *Alte französische Liedchen* nach dem einfachen Schema einer zweiteiligen Reprisesform gebaut (AA BA). Es genügt, im vorliegenden Kontext darauf hinzuweisen, daß diese Gestalt typisch für Liedstrukturen ist und keinerlei Überraschungen birgt – diese erwarten uns dagegen bei der Betrachtung der Prototypen des "Liedes".

Bei der Harmonisierung des ersten Teils des Liedes (Abschnitt A) ist das wichtigste Verfahren der Orgelpunkt auf der Tonika, der dieser Sektion einen epischen Tonfall und einen Hauch von Altertümlichkeit verleiht; die Oberstimmen folgen dazu einem festen melodischen Gerüst. Nur in den Kadenzbereichen mit ihren authentischen funktionalen Wendungen dominieren die Baßstimmen. Teil B bildet in der Art seiner Harmonisierung einen Kontrast dazu, und zwar insofern, als er eine im Kontext des Stücks neue Farbe enthält: Sein Anfangsmotiv ist mit einer plagalen Wendung harmonisiert – ein für die weitere Betrachtung wichtiges Detail. Hinsichtlich von Rhythmus und Intonation ist der den Satz beendende Vorhalt mit der folgenden Sechzehntel besonders ausdrucksstark.

In der Weise des *Alten französischen Liedchens* hört man die Nachklänge der Vergangenheit. Doch bei dem Versuch, in die Tiefe der Zeit zu schauen, gelangt man unweigerlich ins Rätseln: Handelt es sich bei Čajkovskijs Stück um eine feinfühlig stilisierte Nachahmung "französischer Manier" oder um die Bearbeitung einer Melodie, die ihre eigenen musikalischen Realien, ihre konkreten musikhistorischen Vorbilder besitzt?

### Die anonyme Brunette aus Weckerlins Sammelband

Die Bibliothek der Familie Čajkovskij war vor allem dank der Bemühungen von Petr Il'ičs Mutter recht stattlich, und man achtete darauf, regelmäßig neue Bücher und Journale anzuschaffen. Unter den französischen Ausgaben befand sich auch Weckerlins zweibändige Sammlung *Echos du temps passé*, die bis heute im Čajkovskij-Museum in Klin aufbewahrt wird (für den Hinweis danke ich P. E. Vajdman). Diese Volksliedersammlung Weckerlins war damals sowohl in Frankreich als auch in Rußland ungewöhnlich erfolgreich. Weckerlin hatte sich durch seine Tätigkeit als Sammler und Bearbeiter von französischen Volks-

---

<sup>8</sup> K. V. Zenkin, a.a.O., S. 312.

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

Nach: J. B. Weckerlin, *Échos du temps passé*, vol. 1,  
Paris: Durand, 1853, S. 73-75.

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

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



liedern besondere Verdienste erworben, die seine eigenen kompositorischen Versuche in den Schatten stellten. Seine wichtigste Veröffentlichung waren die 1860 gemeinsam mit Champfleury edierten *Chansons populaires des provinces de la France* und die zwei Bände der *Echos du temps passé*, die in den Jahren 1853 und 1857 erschienen. Im Vorwort zur letzteren Sammlung schrieb Weckerlin, daß es ihm darum ging, ein chronologisches Bild von der Entwicklung der Volkslieder zu geben – von den Troubadouren bis hin zu musikalischen Beispielen des 18. Jahrhunderts. Die Brunette eines anonymen Autors "Où êtes vous allé" findet sich im 1. Band unter dem Titel *Mes belles amourettes*.

Bei den Brunettes handelt es sich um einen Typus des lyrischen Liedes, das folgendermaßen definiert wird: "Die *Brunette* ist eine kleine Komposition für ein bis drei Stimmen, mit oder ohne instrumentale Begleitung. Ihre Texte gehören zwei Traditionen an: zum einen der pastoralen Liebesdichtung in der Nachfolge von Honoré d'Urfés Schäferroman *L'Astrée* [...], zum anderen der realistischen Galanterie der populären gallischen Tradition, charakterisiert durch die Leichtfertigkeit und Unbeständigkeit der Liebe [...]. Die Brunette als Sonderform der Chanson war besonders in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts verbreitet. Der Begriff stammt aus der Volksdichtung des Mittelalters [...], in der der Dichter sich an die 'brune', eine braunhaarige Frau [...] wendet."<sup>9</sup>

Der Vergleich von Čajkovskijs Stück mit der Brunette aus Weckerlins Sammlung ist überwältigend: Bereits die Anfangstakte verweisen auf den Beginn des alten französischen Liedes. Ganz offensichtlich kannte Čajkovskij Weckerlins Fassung und arbeitete den vokalen Satz unter sorgfältiger Beibehaltung der melodischen Kontur, der harmonischen Aussetzung, der Tonalität und des zweiteiligen Metrums in eine Klavierminiatur um. Die beiden Stücke unterscheiden sich nur in wenigen Details voneinander, die aber von der großen Zahl textueller Übereinstimmungen bei weitem übertroffen werden. Abweichend ist im *Alten französischen Lied* die Taktart 2/4 gegenüber dem 4/4-Takt in Weckerlins Version. Bei Weckerlin findet sich nicht die so auffallende rhythmische Wendung in Sechzehntelnoten, die bei Čajkovskij so ins Auge sticht. Angeregt wurde diese Figur vermutlich von den filigranen Rhythmen des Klaviervorspiels zum Lied, die ihrerseits von der Ornamentation der französischen Clavecinmusik inspiriert sein dürften.

Wesentliche Unterschiede gibt es in der formalen Anlage. Die Brunette bildet das Formschema ABCA. Der eigenständige Teil C fehlt im *Alten französischen Liedchen*; in der Brunette sind also insgesamt drei unterschiedliche thematische Segmente vorhanden, bei Čajkovskij dagegen nur zwei. Teil C führt in der Brunette in die gleichnamige Durtonart – nach G-Dur – und bildet damit einen eigenständigen Kontrastteil zum Rest des Liedes. Unterschiede bestehen auch in der Harmonisierung. Im Abschnitt B im *Alten französischen Liedchen* erklingt zu Beginn eine plagale Wendung (die Folge IV-I), die an der entsprechenden Stelle bei Weckerlin in einer weicheren Variante realisiert ist (als Folge VI-I). Von den melodischen Unterschieden sei hier nur der auffälligste genannt: Während bei Čajkovskij zu Beginn ein Quartmotiv steht, auf das eine stufenweise Aufwärtsbewegung folgt, wird bei Weckerlin der Grundton wiederholt, worauf sich eine analoge Aufwärtsbewegung anschließt.

Weckerlins Bearbeitung der Brunette eines anonymen Autors wird durch einen erläuternden Text eingeleitet: "Die Brunette entstammt einer dreibändigen Ausgabe mit dem Titel *Brunetes ou Petits airs tendres avec les doubles et la basse continue, meslées de chansons à danser*, die 1703 von Christophe Ballard gesammelt und zusammengestellt worden ist." Der nächste Schritt bei der Erforschung der intertextuellen Beziehungen führt also zu Ballards Sammlung.

<sup>9</sup> H. Schneider (A. Verchaly), Art. „Brunette“, in: MGG Sachteil Bd. 2, Kassel u.a. 1995, Sp. 182.

## Die Brunette aus Ballards Sammlung

Die Dynastie der Ballards zählt zu den bekanntesten der französischen Musikgeschichte. Über beinahe drei Jahrhunderte hinweg – von der zweiten Hälfte des 16. bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts – besaßen die Ballards das Monopol für den französischen Notendruck. Christophe Ballard (1641-1715) ist als Verleger und Herausgeber zahlreicher Liedbände bekannt geworden, die in Frankreich zu Beginn des 18. Jahrhunderts weiteste Verbreitung fanden. Hierzu gehört auch die Sammlung *Brunetes ou Petits airs tendres avec les doubles et la basse continue, meslées de chansons à danser*, deren drei Bände in den Jahren 1703, 1704 und 1711 in Paris erschienen. Sie enthalten Lieder mit Generalbaßaussetzung für zwei oder drei Stimmen. Im Vorwort zum ersten Band erläuterte Ballard, daß er sich bei seiner Auswahl auf die bekanntesten und besonders geistreichen Vertreter der Gattung beschränkt habe: "Entre les differents Couplets on en a fait choix des plus connus, & de ceux qui renfermoient quelque sel, & quelque agrément: Pour les autres qui ne signifioient rien, ou dont le stile & les pensées étoient fades & ennuyeuses, on a crû le devoir supprimer."<sup>10</sup>

Ballards Brunetten-Band ermöglicht einige Beobachtungen, die besondere Aufmerksamkeit verdienen. Die Brunette "Où êtes vous allé" steht in a-Moll. Auf den ersten Blick mag dies enttäuschen, denn der tonartige Faden, der Weckerlins und Čajkovskijs Stücke verband, erscheint hier unterbrochen. Aber warum wählte Weckerlin die Tonart g-Moll? Eine mögliche Antwort bietet die Ballardsche Brunetten-Sammlung. Denn gerade g-Moll erweist sich hier als am häufigsten verwendete Tonart. Natürlich unterscheidet sich das g-Moll Čajkovskijs und Weckerlins von dem g-Moll Ballards, das sich graphisch mit einer b-Vorzeichnung als g-Moll dorisch präsentiert, wie es in den damaligen Drucken noch häufig üblich war. In den Drucken verschiedenster Komponisten um 1700 findet man g-Moll als eine der gebräuchlichsten Tonarten, und es ist möglich, daß Weckerlin sich bei seiner Transposition davon beeinflussen ließ.

Formal weist die Brunette die Bauform ABCA auf. Wie Ballards Zusatz zu verstehen gibt, handelt es sich bei A um ein "Prélude", während die Teile B und C das eigentliche "Air" bilden.<sup>11</sup> Damit fiel der thematische Schwerpunkt auf den B-Teil, was für unsere Hörgewohnheiten ungewöhnlich ist, denn für unsere, durch Čajkovskijs *Altes französisches Liedchen* geprägte Wahrnehmung stellt das Material A die grundlegende thematische Keimzelle des Satzes dar. Ein Bindeglied für diese Umdeutung bildet Weckerlins Fassung, wo zwar die von Ballard vorgegebene Form übernommen wurde, allerdings nur die "äußere Seite" der Form, ohne die erläuternden Zusätze. Damit entfällt hier eine wesentliche Information für das Verständnis der formalen Anlage.

Anderthalb Jahrhunderte liegen zwischen der Harmonisierung Ballards und derjenigen Weckerlins, eine zeitliche Distanz, die für die verschiedenen Zustände des harmonischen Systems in den beiden Fassungen verantwortlich ist. Die Unterschiede kommen auf mehreren Ebenen zum Ausdruck: bei der vertikalen Faktur, bei der Formulierung funktionaler Wendungen und bei der Auswahl von Kadenzformeln. Vergleicht man die Lösungen bei der Bearbeitung des Liedes, so kommt man zu dem Schluß, daß die Fassungen von Čajkovskij und Weckerlin große Ähnlichkeiten aufweisen, während die Unterschiede eher kleine Details der Ausarbeitung betreffen. Ganz anders nimmt sich dagegen der Vergleich der Fassungen von Weckerlin und Ballard aus. Zwar enthalten sie beide den Formteil C,

---

<sup>10</sup> *Brunetes ou Petits airs tendres avec les doubles et la basse continue, meslées de chansons à danser*, Bd. 1, Paris 1703, *Avertissement*, S. [IV].

<sup>11</sup> Vgl. Ballard, Bd. 2, S. 145 und 146.

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

Nach: *Brunetes ou Petits airs tendres avec les doubles et la basse continue*, vol. 2,  
Paris: Ballard, 1704, S. 145-148.

die Art der Begleitung dagegen stammt deutlich aus weit voneinander entfernten musikalischen Epochen.

Die Brunette-Melodie aus Ballards Sammlung war offenbar zu ihrer Zeit recht populär und weit verbreitet. So taucht sie etwa in Jean-Henri d'Angleberts Clavecin-Schaffen auf.

#### d'Angleberts Gavotte

Die Melodie der Brunette verwendete d'Anglebert für seine Gavotte "Où êtes vous allé". Die Beschäftigung mit diesem Werk eines französischen Clavecinisten ist für uns vor allem deshalb interessant, weil hier ebenfalls eine Transkription für ein Tasteninstrument vorliegt – mit einer Fülle ornamentaler Melismen, die die ursprüngliche Melodielinie verzieren. Das Liedgerüst wird reich mit zusätzlichen melodischen Ornamenten "umwunden", hinter denen jedoch die Kontur der Weise hervorklingt. Die Gavotte hat nun die Form BBCA.

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

Nach: Jean-Henri d'Anglebert, *Pieces de clavessin*, Nachdruck der Ausgabe  
Amsterdam (Roger), New York [2002], S. 29 (Performer's facsimiles 245)

Der Titel des Satzes enthält den Hinweis darauf, daß hier ein "air ancien" verwendet wurde. Es läßt sich daher vermuten, daß die Melodie schon sehr viel länger existierte. Wurde die Gavotte im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts komponiert, so dürfte das "air ancien" bereits auf das 16. oder sogar das 15. Jahrhundert zurückgehen.

### Ein Liebeslied des 15. Jahrhunderts aus der Sammlung des Gaston Paris

Die Blütezeit des lyrischen Liedes in der französischen Volkskultur fällt in das 15. Jahrhundert, und die Vermutung liegt daher nahe, daß die Quelle für Ballards Brunette eben in dieser Periode zu suchen ist. Es gibt dafür auch konkrete Anhaltspunkte. So finden sich melodische Anklänge an das Liebeslied "Je suis trop jeunette" aus der Liedersammlung des Gaston Paris, die Tiersot in seiner *Histoire de la chanson populaire* als Beispiel anführt.<sup>12</sup> Insbesondere die erste Sektion dieses Liedes weist deutliche Intonationsähnlichkeiten mit Teil C der Brunette aus Ballards Sammlung auf, ja der Beginn und die Schlußwendung sind sogar identisch.

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

Nach: J. Tiersot, *Histoire de la chanson populaire en France*, Paris 1889, S. 64

Es ist interessant, daß Tiersot gerade am Beispiel dieses Liedes und des darauf folgenden, das ein ähnliches Genre vertritt, ein "Experiment" vorführen wollte: "Bien que ces deux mélodies, vieilles de quatre siècles, aient été conçues en dehors de toute arrière-pensée d'harmonisation, nous essayerons de leur adjoindre un accompagnement, cela non pas en cherchant à pasticher les formes du temps passé, mais au contraire dans un style tout moderne. Si les mélodies soumises à ce traitement ont pu résister et conserver leur saveur et leur charme primitifs, si, habillées à la moderne, elles ne paraissent pas trop gauches ni trop surannées, l'expérience aura, ce nous semble, fourni une preuve décisive de leur vitalité."<sup>13</sup>

Und in der Tat folgt in Tiersots Buch eine harmonisierte Fassung des alten Liebesliedes – als Tonart wählte er g-Moll –, die überzeugend nachweist, daß sich das Lied tatsächlich in einer Weise harmonisieren ließ, die ihm eine Weiterexistenz in jüngerer Zeit gestattete.

### Der *Choeur des ménestrels* im II. Akt von Čajkovskijs Oper *Orleanskaja deva*

Die Tatsache, daß Čajkovskij im *Choeur des ménestrels* im II. Akt seiner Oper *Orleanskaja deva* das *Alte französische Liedchen* verwendet, gilt als allgemein anerkannt. So gibt zum Beispiel die werkgeschichtliche Monographie *Muzykal'noe nasledie Čajkovskogo* (ČMN) folgenden Hinweis: "Das Thema des *Alten französischen Liedchens* wurde in der Oper *Orleanskaja deva* als *Choeur des ménestrels* im II. Akt verwendet."<sup>14</sup> K. V. Zenkin wie-

---

<sup>12</sup> Notenbeispiel bei J. Tiersot, *Histoire de la chanson populaire en France*, Paris 1889, S. 65. Vgl. dazu auch V. N. Brjanceva, *Francuzskij klavesinizm*, Sankt Petersburg 2000, S. 71-73.

<sup>13</sup> Tiersot, a.a.O., S. 66.

<sup>14</sup> ČMN, S. 411. Vgl. auch Mesprova, Kandinskij-Rybnikov, a.a.O., S. 131 f.

derum nennt bei seiner Aufzählung der "europäischen Nummern" im *Kinderalbum* das "*Alte französische Lied* (nach *Orleanskaja deva*)".<sup>15</sup>

Die Geschichte der textuellen Begegnungen zeigt demgegenüber überzeugend, daß nicht das im Sommer 1878 komponierte *Alte französische Liedchen* im *Kinderalbum* den eigentlichen Impuls für den *Choeur des ménestrels* in der zwischen November 1878 und August 1879 entstandenen Oper gab, sondern das Lied "Mes belles amourettes" aus Weckerlins Band. Es diente beide Male als maßgebliche Vorlage. Das zeigt schon die formale Anlage des Chores und der Brunette. Sie ist in beiden Fällen absolut identisch (AABCA). Čajkovskij nutzte in der Oper die gesamte Form unter Einschluß des Dur-Abschnitts C, den er im *Alten französischen Liedchen* des *Kinderalbums* ausgelassen hatte.

Das Libretto von *Orleanskaja deva* stammt von Čajkovskij – unter Verwendung von Texten von Friedrich Schiller (in V. Žukovskijs Übersetzung), Jules Barbier und Auguste Mermet. Daß der Text des Chores vom Komponisten selbst verfaßt wurde, konfrontiert uns

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

Nach: ČPSS 37 (Klavierauszug der Oper *Orleanskaja deva*)

mit einer weiteren "Transposition" der französischen Melodie: einer russischen Textkontrafaktur. Die erste Strophe lautet:

A	Begut goda i dni bessmennoj čeredoju, Ternistoju stezej k mogile vsjak spešit;	(In gleichem Laufe stets die Jahr' und Tag' vergehen, zum Grabe Jeder eilt auf gleichem Dornenpfad;
A	Stezja nedaleka, mogila pod goraju, No mnogo na puti sud'ba nam bed darit.	der Pfad, er führt nicht weit, das Grab läßt bald sich sehen, doch auf dem Weg' umgiebt viel Leid uns früh und spät!
B	I liš' odin cvetok volšebnyj nam v utešen'e nebom dan:	Nur einer Blume Zauberhelle zum Trost wies Gott den Menschen an:

---

<sup>15</sup> Zenkin, a.a.O., S. 328.

C	Siloj čudnoj i celebnoj poln divnyj talisman.	Höchster Wunder süße Quelle sprießt aus diesem Talisman.
A	Begut goda i dni bessmennoj čeredoju, Ternistoju stezej k mogile vsjak spešit!	Im gleichen Laufe stets die Jahr' und Tag' vergehen, zum Grabe Jeder eilt auf gleichem Dornenpfad! <sup>16</sup>

Das alte französische Lied erhält nun im Kontext der Oper ein neues inhaltliches Gewand und ein neues Dekor. Die Nummer wird im II. Akt der Oper, der in einem Saal des Schlosses von Chinon spielt, von einem Männerchor vorgetragen. "Die Minstrels singen und begleiten sich mit Harfen", lautet die Regieanweisung in der Partitur der Oper. Čajkovskij imitiert das Harfenspiel durch das Pizzicato der Streicher, das durch Fagotte und Hörner ergänzt wird. Im Dur-Mittelteil (Abschnitt C) gesellen sich Oboen und Klarinetten dazu.

Noch ein weiteres Detail zeugt davon, daß sich gerade die Weckerlinsche Fassung der Brunette in Čajkovskijs Gedächtnis festgesetzt hatte. Im Vorspiel zum Chor der Minstrels werden Motive verwendet, die stark an die von Weckerlin vorangestellten Einleitungstakte erinnern, insbesondere an die punktierten Figuren.

#### D. D. Šostakovič: Musik zum Kinofilm *Novyj Vavilon*

"Der erste russische Komponist, der das Sinfonieorchester mit eigens komponierter Musik in das Kino einführte, war der 23-jährige Dmitri Šostakovič", schrieb G. N. Roždestvenskij in seinem Buch *Preambuly* über die Musik zum Stummfilm *Novyj Vavilon* (Das neue Babylon).<sup>17</sup> Autoren des Szenariums und Regisseure waren G. Kozincev und L. Trauberg, Kameramann A. Moskvina und bildender Künstler E. Enej. Den erhaltenen Dokumenten zufolge lief der Stummfilm mit Šostakovičs Musik, dirigiert von F. Krisa, nur ein einziges Mal: am 18. März 1929.<sup>18</sup>

Zu Lebzeiten des Komponisten wurde die Stummfilmmusik nicht publiziert und geriet fast gänzlich in Vergessenheit. Erst ein halbes Jahrhundert später, nach dem Tode Šostakovičs, rekonstruierte G. Roždestvenskij 1976 die Musik nach der handschriftlichen Partitur und den Orchesterstimmen und stellte eine Suite daraus zusammen. Die Musik enthält zahlreiche Zitate, Lieder der französischen Revolution, Melodien aus Jacques Offenbachs Operetten *Orphée aux enfers* und *La belle Hélène*. Eines der besonders exponierten Zitate ist Čajkovskijs *Altes französisches Liedchen*, das im Teil Nr. 6 ("Versailles") verwendet wird.

Im Kontext von Šostakovičs Filmmusik erklingt das *Alte französische Liedchen* als Zitat. Doch strenggenommen ist es kein echtes Zitat: Denn als Zitat bezeichnet man normalerweise einen fremden Text, der mit Hilfe von deutlich wahrnehmbaren Anführungsstrichen in den Autorentext einmontiert ist. Im *Novyj Vavilon* sind die "Anführungsstriche geöffnet", und auch der Text des Liedes ist in hohem Maße wiedererkennbar, aber gleichwohl sind die Veränderungen nicht zu übersehen. Betrachten wir die Partitur etwas genauer! Auffallend ist zunächst die Klangfarbe des Soloklaviers, das auf den Klang des vollen Orchesters folgt. Das Klavier wird während des gesamten Zitates beibehalten und bildet in diesem Schlußteil der Suite den Punkt einer "stillen Kulmination", nach der dann die eigentliche Kulmination erfolgen kann. Als zweites Merkmal einer eindeutigen Verwandtschaft wäre die Tonart g-Moll zu nennen sowie schließlich die Wahl desselben Registers wie bei Čajkovskij.

<sup>16</sup> Deutsche Übersetzung nach dem Klavierauszug Sankt Petersburg (Jurgenson) o. J. (Reprint Heilbronn 1999), S. 130-131.

<sup>17</sup> G. N. Roždestvenskij, *D. Šostakovič: Sjuita iz muzyki k kinofil'mu "Novyj Vavilon": Annotacija k plastinke*, 1975; ders., *Preambuly: Sbornik muzykal'no-publicističeskich éссе, annotacij, pojasnenij k koncertam, radioperedačam, gramplastinkam*, hg. von G. S. Alfeevskaja, Moskau 1989, S. 51.

<sup>18</sup> *Dmitrij Šostakovič. Notografičeskij spravočnik*, hg. von E. Meschišvili, Moskau 1996, S. 450.

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

Dmitrij D. Šostakovič, *Novyj Vavilon Sjuita iz muzyki k fil'mu*,  
hg. von G. Roždestvenskij, Moskau: Sovetskij kompozitor, 1976



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

Doch wie tiefgreifend sind die Änderungen! Eine Reihe von ihnen geht in die Richtung einer betonten Gradlinigkeit und Schärfe. Der Auftakt beispielsweise, den Čajkovskij als Achtel in einem 2/4-Takt vorgegeben hatte, wird bei Šostakovič zur Viertelnote in einem 4/4-Takt. Verschwunden ist überdies Čajkovskijs kleine elegante "Vignette" – der Vorhalt mit der folgenden Sechzehntel. Und dennoch sind diese Unterschiede substantiell nicht so wesentlich. Deutlicher werden sie durch die spezifische Ausarbeitung und Orchestrierung. So erscheint die Idee, zu Beginn einen Orgelpunkt auf der Tonika zu verwenden, zunächst identisch, doch erhält sie durch die Verlagerung der Unterstimme in ein wesentlich tieferes Register eine andere Färbung. Die Anhäufung von Oktav- und Quintklängen im Baßregister läßt das *Französische Liedchen* bei Šostakovič ganz anders klingen: Die typischen Merkmale eines Marsches treten plötzlich an die Oberfläche. Auch in der harmonischen Ausgestaltung des Liedes vernimmt man deutlich Šostakovičs eigenes Idiom, das zu dem gewählten Modell ein halbes Jahrhundert Abstand hat. Als Beispiel seien folgende Stellen genannt: Bei der plagalen Anfangswendung wird nicht der Dreiklang der IV. Stufe hervorgehoben, sondern der Septakkord auf der II. Stufe. Im B-Teil findet sich die ausdrucksstarke harmonische Folge Dreiklang auf der IV. Stufe, Terzquartakkord der VI. Stufe und Septakkord der II. Stufe, die dann in eine outrierte "traditionelle" Akkordreihe übergeht. Auch die formale Anlage hat Šostakovič abgewandelt, und zwar zu ABAB-Coda. Bei der Wiederholung von B erscheint bei Šostakovič das Thema in der Mittelstimme; dieser Abschnitt ist zudem insgesamt in ein höheres Register verschoben.

Das Weiterleben des *Alten französischen Liedchens* im Film ist damit nicht abgeschlossen. Anfang der 1990er Jahre erschien Jurij Mamins Komödie *Fenster nach Paris*, die – wie man inzwischen wohl sagen kann – zu einem Kultfilm des zeitgenössischen Kinos geworden ist. Zu den musikalischen Protagonisten des Soundtracks gehört Čajkovskijs *Altes französisches Liedchen*, das auf diese Weise in der Gattung des Films eine neue Heimat gefunden hat.

### Epilog

Die Musikgeschichte hat den im Prolog aufgezählten Beteiligten unseres Sujets unterschiedliche Rollen zugewiesen: Hauptrollen den einen, den anderen Nebenrollen, und wieder anderen vielleicht nur die Rollen von "Stimmen hinter der Bühne". In dem hier aufgerollten Tableau textueller Verflechtungen gibt es zwei Knotenpunkte, von denen einer mit dem Namen Weckerlins, der andere mit demjenigen Čajkovskijs verbunden ist. Von Weckerlins Lied führen zwei Linien zu den zwei Texten Čajkovskijs, dem *Alten französischen Liedchens* im *Kinderalbum* und dem *Chor der Minstrels* in *Orleanskaja deva*. Das *Alte französische Liedchen* wiederum begründet die Linie, die zu Šostakovič und weiter in die Gegenwart führt. Mit dem Erscheinen des *Kinderalbums* erhält die in ihm enthaltene Fassung eine bevorzugte Position als "starker" Text, der seinen Einfluß auf weitere Texte ausüben kann.

Wenn im Titel des vorliegenden Aufsatzes die Titel von Čajkovskijs Stück und von Weckerlins Sammelband *Echos du temps passé* nebeneinanderstehen, so werden auf diese Weise nicht nur die zwei wichtigsten Protagonisten unseres Sujets benannt, sondern gleichzeitig klingt auch ein entscheidendes poetisches Moment der aufgezeigten Ereignisse an, die letztlich alle "Echos vergangener Zeiten" sind.