

Tschaikowsky-Gesellschaft

Mitteilungen 14 (2007)

S. 12-27

Literarisierung der Musik – Čajkovskijs "Jahreszeiten" (Reinhard Lauer)

Abkürzungen, Ausgaben, Literatur sowie

Hinweise zur Umschrift und zur Datierung:

http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_htm_files/abkuerzungen.pdf

Copyright: Tschaikowsky-Gesellschaft e.V. / Tchaikovsky Society

<http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/impressum.htm>

info@tschaikowsky-gesellschaft.de / www.tschaikowsky-gesellschaft.de

Redaktion:

Thomas Kohlhase (1994-2011),

zusammen mit Kadja Grönke (2006-2008),

Lucinde Braun und Ronald de Vet (seit 2012)

ISSN 2191-8627

Literarisierung der Musik – Čajkovskijs "Jahreszeiten"

von Reinhard Lauer

I

Was bedeutet Musik? – Bedeutet Musik etwas?

Das sind uralte Fragen, die sich jeder, der die Musik liebt und kennt, schon gestellt hat. Dabei weiß und spürt man gleichsam bei jedem Ton, jedem Motiv, jedem Klanggefüge, daß die Musik ganz außerordentlich viel bedeutet. Aber was? Das läßt sich nicht sagen. Oder, wie es Pierre Boulez kürzlich in der Laudatio für Daniel Barenboim ausdrückte: das Erklärbarste an der Musik sei ihre Unerklärbarkeit.¹ Es gibt keine kognitiven, erkenntnis-mäßigen und -fähigen Inhalte der Musik, die sich mit den Ausdrucksmitteln unserer Sprache eindeutig bezeichnen ließen. Es gibt nur Annäherungen an die musikalische Bedeutung: durch die Benennung von Stimmungen, Funktionen oder einfach durch literarische Unterlegungen und, nicht zuletzt, durch Texte, die mit der Musik verbunden werden. Aber wissen wir, bei jeder der erwähnten Sinngebungen, wirklich, was die Musik bedeutet?

Gewiß ist Sinn zu erkennen oder deutet sich wenigstens an – etwa durch die Tongeschlechter Dur und Moll; durch den spezifischen Charakter der Tonarten: C-Dur, G-Dur, d-Moll, fis-Moll usw.; durch die Tempobezeichnungen, die wir regelmäßig über den Kompositionen finden: *Presto, Allegro, Allegretto, Andante, Andantino, Largo*; oder die Stimmungsbezeichnungen: *Scherzando, Grazioso, Maestoso* usw.; durch den Gebrauch von Instrumenten mit bestimmten praktischen Verwendungen: Blechmusik beim Militär, die Schalmel (Oboe) in der Hirtenwelt, die Orgel in der Kirche, Hörner bei der Jagd; durch Gebrauchsmusik im geselligen Leben, etwa Tanzformen wie Menuett, Gavotte, Walzer, Polka; vor allem aber durch die Gesangstexte vom Volkslied über den Choral bis zur Opernarie. Sogleich aber wieder die Frage: Stellt der gesungene Text wirklich den Inhalt der Musik dar? Performiert sie ihn nicht nur, ohne selbst ihren Sinn preiszugeben? Man könnte leicht, etwa anhand des mehrstrophigen Liedes, beweisen, daß konstante Liedmelodie und wechselnder Liedtext mitnichten identische Inhalte darstellen. (In der sowjetischen Musik kam in den Jahren der Stalinistischen Diktatur die Tendenz auf, Kantaten und Oratorien zu komponieren, um den Musikfunktionären über den Text ideologische Eindeutigkeit zu demonstrieren. Bei den Massenliedern genügte es, zum einwandfreien Text volkstümliches Melos einzusetzen. Was die Musik aber wirklich und eigentlich bedeutete, wußte man weiterhin nicht. Textliche Verstöße gegen die Parteilinie waren zwar sofort zu erkennen, musikalische jedoch kaum – oder nur dann, wenn Zwölftonreihen oder Jazzrhythmen verwendet worden wären – aber das wagte in der Stalinzeit ohnehin niemand.)

II

Außer den soeben angedeuteten Möglichkeiten musikalischer Sinngebung scheint mir eines der wichtigsten Verfahren, der Musik Bedeutung und Sinn zu verleihen, die Literarisierung der Musik zu sein. Man wird frühe Beispiele für diesen Vorgang beibringen können, doch seine große Konjunktur erreichte er in der Epoche der Romantik. Als wesentlichen Grund für das vielfältige Interesse an der Literarisierung der Musik ist das synästhetische Kunstverständnis der Romantik auszumachen. Nach der klassifikatorischen Trennung der Künste und Gattungen im Klassizismus, nach der hohen Zeit der absoluten Musik in der Wiener Klassik kam es in der Romantik zur großen Wiedervereinigung der Künste. Wenn

¹ Frankfurter Allgemeine Zeitung, 13. Mai 2006, Nr. 111, S. 37.

auch noch ohne begründeten Blick auf Musik und bildende Kunst, verwiesen zuerst die Frühromantiker, allen voran die Schlegels und Tieck, auf das universelle romantische Gesamtkunstwerk, das sich jedoch erst bei den musikalischen Romantikern, vor allem bei Schumann und Mendelssohn, in den 1830er Jahren vehement durchsetzte.² Nicht die Frühromantiker, die von der romantischen Universalkunst träumten, sondern die literarisch gebildeten Musiker dreißig Jahre danach waren es, welche die Literarisierung der Musik – und damit wechselweise die Musikalisierung der Literatur – konsequent verwirklichten. Dahinter aber stand immer, sei es bei Schumann, Liszt oder Berlioz, als tieferes Ansinnen das alte Problem der musikalischen Semantik.

Die Kompositionen – bei Schumann und Mendelssohn meist kurze Klavierstücke – erhielten, analog zu den Gedichten der Poesie – sinnsteuernde Überschriften, etwa bei Schumann in den *Kinderszenen*; oder sie wurden, wie bei Mendelssohn, als *Lieder ohne Worte* bezeichnet. Das eine – Gedichte in Tönen, das andere – Gedichte ohne Worte.

Monumental wurde das romantische synästhetische Prinzip in der sogenannten Programmmusik. Hier wurde symphonischen Kompositionen, im provokanten Gegensatz zur "absoluten" symphonischen Musik eines Haydn, Mozart und Beethoven, ein literarisches Sujet unterlegt. "Indem die Komponisten ihren Werken ein Programm vorausschicken, zwingen sie sie die Mittel der Sprache, der schönen Literatur, in der Einheit, in der Synthese mit den ureigentlich musikalischen Mitteln zusammenzuwirken", beschreibt der Musikwissenschaftler Jurij N. Chochlov den Vorgang und betont, daß dieser durch das Ausgreifen der beiden Künste in der Zeit begünstigt werde.³

Seit Lessings *Laokoon* wissen wir, daß die Malerei nur den fixierten Augenblick, doch keine Bewegung darstellen kann, daß sich die Poesie indes in der Zeit ergeht, doch Augenblickliches nicht malen kann. Poesie und Musik haben folglich die Ausdehnung in der Zeit überein; beide können szenische Abläufe, Entwicklungen darstellen. Es verbietet sich darum wohl, von musikalischen "Bildern" – Stimmungsbildern, Charakterbildern, Genrebildern – zu sprechen; es handelt sich immer um "Szenen" mit zeitlichem Verlauf. Robert Schumann mit seinem feinen ästhetischen Gespür hatte schon recht, wenn er seine bekannten Klavierzyklen *Kinderszenen* oder *Waldszenen* nannte. Und Modest Musorgskij mit seinen *Bildern einer Ausstellung*? Er setzte die Bilder einer realen Ausstellung seines Freundes Victor Hartmann in Klavierstücke um. Aber aus jedem Bild, in einem Falle auch aus zwei Porträts, entstanden Szenen.⁴ Chochlov führt noch einen anderen, für die Programmmusik wesentlichen Faktor an. Er betont, daß von Programmmusik zu Recht nur dann gesprochen werden könne, wenn das Programm vom Komponisten selbst ausgehe, also von ihm gewählt, formuliert und mit musikalischen Mitteln realisiert werde. "Hat er sein Programm nicht mitgeteilt, so bedeutet das, daß seine Idee (zamyсел) unprogrammatisch ist. Hat er seinem Werk anfangs ein Programm gegeben, aber danach von ihm Abstand genommen, so bedeutet das, daß er sein Werk in die Klasse der unprogrammatischen überführt hat. Das Programm ist keine Erklärung der Musik, es ergänzt sie nur und entdeckt etwas, was der Musik abgeht, was sich der Verkörperung mit musikalischen Mitteln entzieht."⁵ Das Programmäßige der Musik allein am Musikproduzenten festzumachen und streng zu trennen von "programmatischen" Interpretationen, wie sie etwa Richard Wagner an den Symphonien Beethovens vorgenommen hat, um sie einem unvorbereiteten Publi-

² Vgl. Hanna Stegbauer: "Die Akustik der Seele" – Zum Einfluß der Literatur auf die Entstehung der romantischen Instrumentalmusik und ihre Semantik. Phil. Diss. Göttingen 2005.

³ Muzykal'naja ènciklopedija, Moskau 1973-1982, Bd. IV, S. 442.

⁴ R. Lauer: Allegro giusto, nel modo russo, senza allegrezza, ma poco sostenuto, oder Zwischen den Künsten. Intermediale Miscelle. In: Literatur und Kunst. Festgabe für Gerhard Schaumann zum 70. Geburtstag. Hg. von Ulrich Steltner. Jena 1997, S. 1-5.

⁵ Muzykal'naja ènciklopedija, Bd. IV, S. 443.

kum "verständlich" zu machen, hat sicherlich seinen guten Grund. Doch meine ich, daß auch der puristische Musikliebhaber mitunter, vielleicht sogar öfter als vermutet, darauf verfällt, sich ein "Programm" zu der einen oder anderen Komposition hinzuzudenken. Es gehört dies, es sei zünftig oder nicht, einfach zu den Freiheiten der Musikrezeption. Schwieriger wird die Sache, wenn dem Komponisten das Programm von fremder Hand vorgegeben wird oder wenn weitere literarische Sinngebungen hinzutreten.

Ich denke dabei an literarische Motti oder Epigraphe, ein weiteres Verfahren der romantischen Literarisierung der Musik, wie sie wieder vor allem Robert Schumann, diese musikalisch-literarische Doppelbegabung verwendet hat. Motti, Epigraphe gehören, neben Zitat, Anspielung, Paraphrase usw., zu den wichtigsten Erscheinungen der Intertextualität, also jenen spezifischen Beziehungen zwischen Texten, die in den letzten Jahrzehnten zu einem der produktivsten Forschungsfelder der Literaturwissenschaft geworden sind. Lassen Sie mich dazu so viel sagen: Die lange Zeit vorherrschende Beschreibung der Binnenstruktur literarischer Texte mit dem Ziel, die Herstellung von Bedeutung mittels Textstruktur zu rekonstruieren – der sogenannte Strukturalismus –, stieß da an seine Grenze, wo die Textbedeutung durch Verweise auf andere Texte mitbegründet wurde. Wurde beispielsweise der Held eines literarischen Werkes mit Faust verglichen, so gewann der Text an dieser Stelle eine Bedeutungsaura, die von Goethes Tragödie gespeist wurde. Ähnlich verhält es sich bei einem Motto: Wie knapp es auch sei, es eröffnet den Blick auf das gesamte Werk, aus dem es gewählt wurde. Es versteht sich, daß die Autoren bei allen Intertextverfahren mit Witz, Spielerei und Hintersinn nicht sparen, daß sie den Leser mit Fleiß irritieren oder auf falsche Fährten locken. Das gehört einfach zum großen Spiel der Intertextualität, zum anspielungsreichen Dialog der Texte.

III

Ich habe diese Überlegungen zur Literarisierung der Musik vorangestellt, weil das Werk, dem ich mich nun zuwende, einigen Anlaß bietet, sich Gedanken über die Beziehung zwischen Musik und Literatur zu machen: Pëtr Il'ič Čajkovskijs Klavierzyklus *Die Jahreszeiten* (*Vremena goda*).

Čajkovskij komponierte dieses zwölfteilige Werk in der Zeit von Ende 1875 bis Mai 1876. Es erschien in der Petersburger Zeitschrift *Nuvelist* (*Nouvelliste*), deren regelmäßige Notenbeilagen sich in den Kreisen des musikliebenden Adels und Bürgertums in Rußland großer Beliebtheit erfreuten. Die Anregung war vom Herausgeber der Zeitschrift, Nikolaj Bernard, gekommen. Er hatte sich brieflich an Čajkovskij mit der Bitte gewandt, einen Zyklus von zwölf Charakterstücken zu komponieren, die je einem Monat im Jahreszyklus gewidmet sein und in den zwölf Nummern des Jahrgangs 1876 gebracht werden sollten. Čajkovskij nahm das Angebot unverzüglich an, zumal ihm Bernard ein sehr ansehnliches Honorar ("stol' vysokij gonorarij") angeboten hatte und er auch selbst durchaus geneigt war, sich wieder einmal Klavierstücken zuzuwenden.⁶ Er versprach sein Bestes zu geben ("Postarajus' ne udarit' licom v grjaz' i ugodit' Vam") und sandte dem Verleger bereits am 13. Dezember 1875 die ersten beiden Kompositionen zu.⁷

Bernard hatte sich folgendes ausgedacht: Er gab Čajkovskij nicht nur die Monate, dem Jahreskreis folgend, vor, sondern lieferte zu jedem Stück auch eine Überschrift, die ein monatstypisches Sujet ansprach, das gleichsam als Programm zu jeder einzelnen Komposition fungierte.⁸ Čajkovskij versprach, die vorgegebenen Überschriften allesamt beizubeh-

⁶ Vgl. Brief an N. M. Bernard vom 24. Nov. 1875 (alter Stil); ČPSS V, S. 420.

⁷ Ebda., S. 425.

⁸ Tumanina 1, S. 380.

halten ("Vse Vaši zaglavija ja sochranju") und schrieb die Stücke rasch nieder. Wie sehr er bemüht war, den Wünschen seines Auftraggebers zu willfahren, erkennt man an seiner Bereitschaft, das zweite Stück, *Februar. Karneval (Maslennica)*, gegebenenfalls "umzukomponieren" ("peresočinit"). Warum ihm gerade bei diesem prächtig-deftigen Stück solche Bedenken kamen, ist schwer nachzuvollziehen. Mit rückhaltloser Offenheit bekannte er seinem Verleger: "Sie werden mir einen so schrecklich hohen Preis zahlen, daß Sie das vollste Recht haben, jegliche Veränderungen, Ergänzungen, Kürzungen und Umkomponierungen zu verlangen."⁹

Nach der Erstveröffentlichung in der Zeitschrift *Nuvelist* 1876 brachte Bernard noch im gleichen Jahre im eigenen Verlag eine vollständige Ausgabe heraus unter dem Titel *Die Jahreszeiten. Zwölf Charakterbilder für Klavier von P. Čajkovskij (Vremena goda. 12 charakternych kartinok dlja fortepiano. Sočinenie P. Čajkovskogo)*. In einer zweiten Ausgabe bei P. Jurgenson, Moskau-Leipzig 1886, lautet der (französische) Untertitel *12 Morceaux caractéristiques* – ein kleiner, feiner Unterschied, der die Stücke vorsichtig von der "Bildhaftigkeit" abrückte, die dem beschreibungsfreudigen Realismus der Epoche entsprochen hatte. Allerdings waren den neuen Ausgaben zwölf Vignetten, also je eine für jeden Monat, mit Darstellungen von Genreszenen beigegeben, sowie literarische Motti, die Bernard ausgesucht hatte. Sie schufen intertextuelle Bezüge zu den ebenfalls von Bernard gewählten Programm-Überschriften. Ob Bernard die Motti bereits bei der Wahl der Überschriften im Sinn hatte oder ob er sich von den fertigen Kompositionen Čajkovskijs inspirieren ließ, ist nicht eindeutig zu klären. Tatsache aber ist, daß diese Motti ganz erheblich zur literarischen Sinngebung der zwölf Stücke beitrugen. Der Sinnaufbau jeder einzelnen Komposition geschah in folgendem "System": Monatsname – Szenenüberschrift – Komposition – Vignette – Motto. Die ersten beiden Elemente hatte Čajkovskij vorab – als Programm – akzeptiert; die beiden letzteren im nachhinein autorisiert, da er sich der Veröffentlichung in der entsprechenden Form nicht widersetzte.

IV

Als musikalisches Vorbild zu Čajkovskijs Zyklus darf man wohl am ehesten Robert Schumanns Klavierzyklen hervorheben, etwa die *Fantasiestücke* op. 12, die *Kinderszenen* op. 15 oder die *Waldszenen* op. 82, in denen die einzelnen Stücke, unabhängig von ihrer musikalischen Form, als kleine (Genre-) Szenen entworfen sind. (Einige Schumannsche Stücke könnten sogar unmittelbare Anregungen vermittelt haben, so etwa die Jagdstücke *Jäger auf der Lauer* und *Jagdlied* sowie *Der Vogel als Prophet* aus den *Waldszenen*.) Während aber bei Schumann die Form der Stücke sehr unterschiedlich ausfällt, weisen alle zwölf Kompositionen Čajkovskijs Dreiteiligkeit auf nach dem Schema A B A (in einigen Fällen um eine Coda ergänzt). Das verleiht dem Zyklus einerseits kompositionelle Einheitlichkeit, kann freilich auch als ein gewisser Schematismus empfunden werden. Dabei sind die Kontrastierungen der Abschnitte innerhalb der einzelnen Stücke wie auch zwischen den Stücken in der Gesamtkomposition des Zyklus durchaus herausgearbeitet. Oft sind die musikalischen Gesten, die das "abbildende" Element vertreten, und die Stimmungselemente kontrastiv in den A- und B-Teilen ausgebreitet. Am deutlichsten wohl in *November. In der Troika*, wo im Mittelteil Pferdegetrappel und im Schlußteil das Klingen der Troikaglöckchen modelliert werden. Das bekannte Stück *Juli. Barkarole* erscheint in den umarmenden Teilen wie eine russische Romanze, fast ein wenig salonhaft, doch der Mittelteil bringt plötzlich eine veritable Katastrophe: Man ist ausgelassen geworden – *Allegro giososo* –, die Barke beginnt zu wanken und wäre um ein Haar umgekippt – arpeggierte Akkorde,

⁹ ČPSS V, S. 425.

poco ritardando, fortissimo. Doch dann kehren nach einer langen, beruhigenden Fermate Ruhe und Balance zurück, und die Barke zieht wieder ruhig ihre Bahn. Die Coda klingt *pianissimo* aus. In anderen stimmungstragenden Stücken, etwa in *Januar. Am Kamin* und in *Oktober. Herbstlied*, schreibt Čajkovskij am Schluß sogar vierfaches *piano* vor, während *Februar. Karneval, August. Die Ernte* und *September. Die Jagd* in unbändigem *fortissimo* enden. Gewiß, einige der Kompositionen haben den Charakter von Salonstücken – ich gebrauche den Begriff nicht abwertend, sondern im Sinne der damaligen musikalischen Gepflogenheiten. So könnten *März. Lied der Lerche, Juli. Barkarole* und *Oktober. Herbstlied*, würde ihnen ein Liedtext unterlegt, als ansehnliche Beispiele der russischen Romanze (russkij romans) gelten – einer Liedgattung, die bei uns leider viel zu wenig bekannt ist oder, sagen wir, hinter dem deutschen Lied meist verborgen bleibt. Bernard hatte in seinen Programmvorgaben ja bereits ausdrücklich vier "Lieder" ("pesni") vorgesehen. Das walzerartige Stück *April. Schneeglöckchen* und natürlich der abschließende Weihnachtswalzer (*Dezember. Weihnachten*) liegen auf der Linie der russischen Walzertradition, die sich von der deutschen wieder vor allem durch größeren geselligen Glanz unterscheidet. Zarte Stimmungen sind mit fast schon impressionistischer Kunst im B-Teil des Kaminstückes (Januar) oder im A-Teil von *Mai. Die weißen Nächte* eingefangen. Harte Arbeit der Bauern in *Juli. Schnitterlied* und *August. Die Ernte* modellieren die Arbeitslieder, die etwas vom ineinander wirkenden Rhythmus der Mahd und der Getreideernte ahnen lassen. Im Ernte-Stück, dem virtuosesten von allen, das auch, wie wir noch sehen werden, aus einem anderen Grund höchst bemerkenswert ist, modelliert der B-Teil die Ruhepause zwischen den agonalen Arbeitsphasen. (Tolstoj hat sie in *Anna Karenina* dargestellt als einen Vorgang, dem Lëvin, der Gutsherr, der mit den Bauern mithalten will, nicht gewachsen ist.)

Der wohlkalkulierte Wechsel von Tempi, Dynamik und Tonarten, "abbildenden" musikalischen Gesten und Stimmungen, konkreten musikalischen Formen (Romanze, Walzer, Arbeitslied, Jagdlied) und freier musikalischer Inspiration macht die *Jahreszeiten* zu einer anspruchsvollen, facettenreichen Kompositionsfolge, die Čajkovskij auf der Höhe seines kompositorischen Könnens zeigt.

V

Die erwähnten Vignetten, Kupferstiche, die von einem unbekanntem Künstler hergestellt wurden, verfehlen, nach meinem Dafürhalten, den Charakter der Stücke weitgehend und tragen somit nur wenig zu ihrer Sinngebung bei. Schon die sozialen Zuordnungen sind disparat. Auf der ersten Vignette könnte man eine "bürgerliche" Familie, vor dem Kamin sitzend, annehmen. Nr. 3, 4 und 5 zeigen Bauern in ländlichem Ambiente. Nr. 6 zeigt eine Familie mit Kindern in einem kleinen Kahn, der Vater hält eine Balalajka in der Hand. Nr. 7 zeigt Bauern beim Beladen des Erntewagens, Nr. 8 Bauern beim Mähen und Binden der Garben. In Nr. 9 stürzen sich Jagdhunde auf einen zusammengebrochenen Hirsch, der Jäger kommt mit seiner Flinte heran. Nr. 10, das Herbstlied, zeigt Bauernmädchen bei der Trauben- oder Beerenlese; Nr. 11 das Gespann der Troika, das Mittelpferd mit dem Kummer und die beiden Seitenpferde, angetrieben vom Kutscher. Die letzte Vignette vergegenwärtigt eine "bürgerliche" Weihnachtsszene. Leider scheint es, als hätten diese schwachen Bilddarstellungen einigen sowjetischen Interpreten suggeriert, es handle sich bei Čajkovskijs Kompositionen um "bildhaft-poetische Klanggebilde (obraznaja poëtičeskaja zvukopis') von Eindrücken aus der russischen Natur und dem Alltagsleben" (B. V. Asaf'ev).¹⁰ Die Čajkovskij-Forscherin Tumanina etwa meinte, es handle sich bei den Stücken nicht nur um "Stimmungsbilder" (wie bei den Romantikern), sondern jedem Stück lägen konkre-

¹⁰ Nach Tumanina 1, S. 381.

te Alltagsbilder zugrunde, die unmittelbar aus dem umgebenden Leben entlehnt und poetisiert worden seien.¹¹ Die sowjetischen Forscher glaubten, entsprechend dem Realismus-Dogma, überall "Bilder" zu erkennen, die, entsprechend der Leninschen Theorie, "widergespiegelt" wurden. Nicht selten wurde nach dem "Helden" gesucht, also dem historisch-konkreten Subjekt, das all diese Alltagssituationen erlebte und widerspiegelte. Natürlich konnte das niemand anders als Čajkovskij selbst sein. Hiergegen wendet sich immerhin Frau Tumanina. In ihrer Analyse finden sich einige wertvolle Feststellungen, wobei sie besonders solche Stücke wie *Lied der Lerche* (Nr. 3), *Ernte* (Nr. 8), *Herbstlied* (Nr. 10) und *Auf der Trojka* (Nr. 11) mit dem "national-russischen Charakter" des Bildes der Trojka herausstellt.¹² Bei ihr findet sich auch der berechtigte Hinweis, daß einige der vom Verleger beigefügten Motti unpassend seien.

Gewiß, dem kann man kaum widersprechen. Und doch zeigen sich, wenn man die Motti genauer betrachtet, höchst interessante intertextuelle Sinngebungen, denen ich mich jetzt zuwenden möchte.

VI

Das deutlichste Verfahren einer Literarisierung der *Jahreszeiten* besteht in der Hinzufügung der Motti bzw. Epigraphe, zu jedem Stück. Verleger Bernard gilt als der Urheber dieser Zutat, ebenso wie von ihm bereits die programmhaften Überschriften bereitgestellt wurden. Bestand vielleicht von vornherein ein Zusammenhang zwischen Überschriften und Motti? War Čajkovskij vielleicht ganz oder partiell in Bernards Überlegungen eingeweiht? In einigen Fällen scheint dies nicht ausgeschlossen, ja wahrscheinlich. Leider ist aber der Brief, in dem der Verleger seine thematischen Vorgaben unterbreitete, nicht erhalten. Wir wissen also nicht, ob und wie weit sie über die einfachen Überschriften hinausgingen.

Die Motti sind Werken bedeutender russischer Dichter aus der ersten Hälfte bzw. der Mitte des 19. Jahrhunderts entnommen. Der älteste von ihnen, Vasilij Žukovskij (1783-1852), gehörte zur vorromantischen, sentimentalistischen Schule; mit seiner Ballade *Ljudmila*, einer russifizierten Version von Bürgers *Lenore*, wurde er zum Begründer der russischen Balladendichtung. Aleksandr Puškin (1799-1837), der größte russische Dichter, von Čajkovskij vor allen anderen verehrt, ist mit zwei Motti vertreten. Fürst Pëtr Vjazemskij (1792-1878), einer der engsten Freunde Puškins, spielte eine wichtige Rolle als Arbiter elegantiarum im Kreise der Puškin-Plejade. Die Dichter Afanasij Fet (1820-1892), Apollon Majkov (1821-1897) und Graf Aleksej Konstantinovič Tolstoj (1817-1875) gehören der folgenden Generation an; sie zählen zu den besten Vertretern der sogenannten "Poesie der reinen Kunst" oder "Puškin-Richtung", die in den 1840er bis 1860er Jahren versuchte, sich der sozialanalytischen Literatur des Realismus entgegenzustellen. Aleksej Pleščeev (1825-1893) und Nikolaj Nekrasov (1821-1877) hingegen vertraten eine andere Richtung in der russischen Poesie, sie wandten sich sozialen und politischen Themen zu, bildeten also gleichsam die poetische Variante zur großen, dominanten Erzählliteratur des Realismus. Alle diese Dichter gehören dem Adel an: Vjazemskij stammte ab von einem der russischen Teilfürstengeschlechter, Puškin und Pleščeev kamen aus dem Bojarenadel, Aleksej Tolstoj aus einem angesehenen Grafengeschlecht, Majkov und Fet stammten aus dem Geburtsadel – wobei Fet, illegitimer Abkömmling eines russischen Gutsbesitzers Šenšin und einer verheirateten Deutschen namens Föth, jahrzehntelang um die Anerkennung als russischer Edelmann kämpfen mußte. Nur einer der Mottospender, Aleksej Kol'cov (1809-1842), war nichtadeliger Abkunft; sein Vater war Viehhändler in Voronež, und auch dem Sohn war

¹¹ Ebda.

¹² Ebda., S. 385.

dieser Beruf vorbestimmt, doch er wurde zum Dichter, der eine neue Volkstümlichkeit in Thema und Form in die russische Poesie brachte. Puškin und seine Freunde wurden in den 1830er Jahren auf ihn aufmerksam. Kol'cov wird in unserem Zusammenhang eine besondere Stellung einnehmen. Dem literarisch gebildeten Čajkovskij dürften die entsprechenden Dichtungen durchaus bekannt gewesen sein.

Das Motto, ein dem Text vorangestelltes Zitat oder ein Ausspruch eines bekannten Autors, besitzt in der Literatur vorausdeutende Funktion; es soll Stimmung oder Gehalt des folgenden Textes andeuten und damit den Erwartungshorizont des Lesers abstecken.¹³ Natürlich kann dies auch spielerisch und zur Irreführung des Lesers praktiziert werden – Puškin etwa war ein Meister des witzigen oder hintergründigen Mottos.

Wie nehmen sich die Motti zu den *Jahreszeiten* aus? Es bereitet kaum Schwierigkeiten, ihre Quellen im Corpus der russischen Poesie des 19. Jahrhunderts aufzuspüren. Doch wie funktionieren sie in Bezug auf die Čajkovskijschen Stücke? Um das zu eruieren, werde ich sie nun, wie Prätexte der Literatur, auf die semantische Aura der Musikstücke beziehen.

Das erste Stück, *Januar. Am Kamin*, weist ein Motto aus einem frühen Gedicht von Puškin auf (in meiner Übersetzung):

Im Winkel stiller Freude schien
Die Nacht im Dämmer wider.
Das Feuer schwindet im Kamin,
Die Kerze brannte nieder.

Diese Verse evozieren eine Abendstimmung, in der das Kaminfeuer und die Kerze allmählich verlöschen. Man könnte sich vorstellen, daß einige Personen, etwa eine Familie, vor dem Kamin sitzen und sich dieser Stimmung hingeben. Sie ist musikalisch eindrucksvoll eingefangen. In Puškins Gedicht aber haben wir etwas ganz anderes vor uns. Es ist das Gedicht *Der Träumer (Mečtatel)*¹⁴, 1815 von dem Sechzehnjährigen im Lyzeum in Carskoe Selo verfaßt: In der Stille der Nacht, Kamin und Kerze sind erloschen, träumt der junge Dichter von künftigem Dichterruhm, wie ihm die Muse die junge Stirn umkränzen und ihn stets begleiten werde, bis ihn der gute Genius des Todes, wie ein winterlicher Traum, dereinst ins Grab geleiten werde. Der Prätext wendet die Kaminstunde in eine Richtung, die aus den Noten nicht herauszuhören ist, ihnen aber auch nicht widerspricht. Das vierfache *piano* am Schluß modelliert das Erlöschen des Kamins – warum nicht auch das stille Ende eines Dichterlebens?

Die Motti zu den Monaten März und April – ich weiche von der Reihenfolge der Stücke ab – stammen von Apollon Majkov, einem Dichter, den man in Rußland eine Zeitlang, wohl wegen seiner virtuosens Verskunst, für den Nachfolger Puškins hielt. Beide Motti wurden seinem Gedichtzyklus *In Freiheit (Na vole, 1857)* entnommen.¹⁵ Das *Lied der Lerche*, im Original titellos, nennt die Weite zwischen Himmel und Erde, die durch die Frühlingslieder der Lerchen ausgefüllt wird:

Hoch am Himmel lichte Wellen,
Blüten auf den Feldern schwingen,
Und der Lerchen Frühlingslieder
In die blauen Fernen klingen.

Čajkovskijs Romanze ist ganz auf das Tirilieren der in Rußland verbreiteten Haubenlerchen, die ihren Gesang in steilem Flug vortragen, abgestellt: Vorschläge, Praller, Synko-

¹³ Nach Gero von Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart⁷1989, S. 592.

¹⁴ A. S. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij v šesti tomach*, Moskau 1949-1950, Bd. I, S. 188.

¹⁵ A. N. Majkov: *Izbrannye proizvedenija*. Biblioteka poëta. Bol'saja serija, Leningrad 1977, S. 132.

pen, Staccatoreihen. Der Komponist versucht hier, da es um reales akustisches Geschehen geht, den echten Gesang der Lerche einzufangen, ähnlich wie Beethoven im II. Satz der Pastoral-Symphonie. (Schumann ahmt ähnlich eine Vogelkantilene in seinem Stück *Der Vogel als Prophet* nach – allerdings mit einer metaphysischen Sinnggebung.) Majkovs Gedicht enthält zwei weitere Strophen, die die Stimmung des lyrischen Sprechers ausdrücken: seine Neugier, wo der Gesang wohl herkommt, die Hoffnungen, die er in seinem Herzen erweckt. Die Musik mag ähnliche Regungen wecken, ohne daß sie benannt werden könnten.

Bei dem April-Motto handelt es sich um ein vollständiges Gedicht Majkovs, das *Frühling (Vesna)* überschrieben ist.¹⁶ Eine niedliche Miniatur, die das Hervordringen des Schneeglöckchens aus der Schneedecke zum Symbol des Frühlings erhebt:

Das Schneeglöckchen schaut
So bläulich und weiß.
Und ringsum taut
Letzter Schnee und Eis.

Ihr Tränen, geweint
Um vergangenes Leid,
Mit Träumen vereint
Von glücklicher Zeit.

Ein von vielen geschätztes Gedicht, von dem Maksim Gor'kij einmal sagte: "Acht Zeilen – 16 Wörter, und ein vollständiges Bild."¹⁷ Bei Čajkovskij entsteht fast eine kleine Ballett-Szene, in deren Mittelteil das Schneeglöckchen *con grazia* immer kühnere Sprünge wagt.

Das Motto des Mai-Stückes stammt aus dem Gedicht *Noch eine Maiennacht (Eščë majskaja noč'*, 1857) von Afanasij Fet. Dieser Dichter hatte, ehe er als Kürassieroffizier in der Kaiserlichen Armee diente, Philosophie an der Moskauer Universität studiert. In seiner Weltanschauung war er stark von Schellings Identitätsphilosophie geprägt worden. In vielen seiner Gedichte setzt er die Beschreibung der Natur zu einem seelisch-geistigem Äquivalent in Beziehung. Im gegebenen Gedicht entspricht der herrlichen Maiennacht mit Sternen, Nachtigallenschlag und erzitternden Birken eine zarte Melancholie, eine Stimmung, aus der unwillkürlich ein Gedicht entsteht, vielleicht das letzte. Das seelisch-emotionale Äquivalent ist im Motto ausgelassen, doch bildet es unzweifelhaft die in Töne gesetzte Stimmung. Durch die Titelvorgabe wurden aus der Maiennacht die *Weißten Nächte*, die dem nördlichen Petersburg im Frühjahr ihren bleichen Charme verleihen. (Wer denkt nicht sofort an Dostoevskijs *Weißte Nächte*?) Doch bei Fet ist es eine Nacht in der Natur, nicht in der Stadt:

Welch eine Nacht! Welch eine Lust in allem!
Mein Dank dem Heimatland bei Mitternacht!
Herausgetreten aus des Winters Wallen,
Wie frisch und rein der neue Maien lacht.¹⁸

Lev Tolstoj, Gutsnachbar und Freund von Afanasij Fet, kritisierte die zweite Zeile mit ihrem patriotischen Akzent ("rodnoj polnočnyj kraj"), war aber von den (im Motto ausgesparten) Versen: "Und in der Luft im Nachtigallenlied / Verbreitet Unrast sich und Liebe"

¹⁶ Ebda., S. 131.

¹⁷ Ebda., S. 806. Brief an M. G. Jarceva.

¹⁸ A. A. Fet: Polnoe sobranie stichotvorenij. Biblioteka poëta. Bol'shaja serija. Leningrad 1959, S. 138.

sehr angetan. "Herrlich!", sagte er, "woher nimmt nur dieser gutmütige dicke Offizier eine solche unerklärliche lyrische Kühnheit, die nur den großen Dichtern eignet?"¹⁹

Motti dieser Art, die ein Naturbild zeichneten, boten günstige Korrespondenzen zu den Klavierstücken. So auch im *Herbstlied* (für den Monat Oktober), das, nur zu verständlich, vielen Musikliebhabern ganz besonders ans Herz gewachsen ist. Das Motto bilden zwei Verse aus einem titellosen kurzen Gedicht des Grafen Aleksej Konstantinovič Tolstoj. Tolstoj, ein unabhängiger Geist und Aristokrat, als Kind im Umkreis des Thronfolgers Alexanders II. aufgewachsen, ist zwar vor allem als überaus geistreicher Satiriker und Parodist bekannt – er steht hinter der literarischen Maske des epigonalen Dichters Kuz'ma Prutkov – hat aber zugleich auch wunderbar zarte elegische Gedichte geschrieben. Das Herbstgedicht aus dem Jahre 1858 zählt zu ihnen. Wieder sind im Motto nur die Attribute des Herbstes genannt: gelbe Blätter, die der Wind von den Bäumen weht:

Herbst, es färbt und mausert sich unser kleiner Hag.
Blätter werden gelb, im Wind flattern sie herab.²⁰

Ausgeblendet bleibt im Motto, daß der lyrische Held die besondere Stimmung, "froh und schmerzlich" ("veselo i gorestno") nicht einsam erlebt, sondern daß die Liebste bei ihm ist, deren Hände er wärmt und drückt. Und – fast klingt es wie bei Heinrich Heine – wenn er in ihre Augen schaut, vergießt er Tränen und kann ihr nicht sagen, wie sehr er sie liebt. Dieses kleine Gedicht erfreute sich im russischen Publikum großer Beliebtheit. Čajkovskij hat es übrigens später gesondert vertont.²¹

Die Beziehung zwischen angedeutetem Naturbild im Motto und musikalisch ausgeführter Stimmung in der Komposition ist, wie die bisherigen Beispiele zeigten, vielleicht die glücklichste und am ehesten gelingende. Sie stellt, wenn man so will, indem sie Text und Musik vereint, die Schellingsche Identität von Natur und Seele multimedial zusammen. Allerdings verliert sie da an Relevanz, wo der Eigenwert der musikalisch dargestellten Vorgänge zunimmt, wie in der *Barkarole* oder der winterlichen Troikafahrt. Die Gondelfahrt im Juni gewinnt, nachdem sie im Romanzenton begonnen hat – den man freilich auch als ruhige Dahingleiten der Barke mit gleichmäßigem Ruderschlag deuten könnte –, im dramatischen Mittelteil den Anschein von Lebenssechtheit. Die Čajkovskij-Forschung weist auf die Erinnerungen der Hauslehrerin Fanny Durbach hin, die die Čajkovskij-Kinder in den Jahren 1844-1848 betreute. In Votkinsk im Ural habe man öfter Bootsfahrten unternommen. Die Fischerboote seien über den gleißenden See geglitten. Sicher haben solche Kindheitserinnerungen, wie auch Thomas Kohlhasse annimmt, als "Inspirationsfundus"²² eine größere Rolle gespielt, als es die aus Aleksej Pleščeevs *Lied* (*Pesnja*, 1845) entnommenen Verse vermöchten:

Komm rasch zum Ufer, die Wellen
Werden uns küssen den Fuß,
Sterne mit heimlichem Kummer
Strahlen hoch über uns.²³

¹⁹ Ebda., S. 729.

²⁰ A. K. Tolstoj: *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*. Moskau 1963-1964, Bd. I, S. 152.

²¹ Op. 57 Nr. 2, Ende September 1884.

²² *Mitteilungen* 11 (2004), S. 135; Brief von Th. Kohlhasse an den Verf. vom 18.10.2004.

²³ A. N. Pleščeev: *Polnoe sobranie stichotvorenij*. Biblioteka poëta. Bol'shaja serija. Moskau-Leningrad 1964, S. 69.

In Pleščeevs Gedicht ruft der lyrische Held die Geliebte auf, Trost in der Natur zu suchen und die Qualen zu vergessen, die ihnen die Menschen zugefügt haben. Pleščeev zitiert Heinrich Heine wörtlich in diesem Gedicht:

Sie haben mich gequälet,
Geärgert blau und blaß.
Die einen mit ihrer Liebe,
Die andern mit ihrem Haß.²⁴

Von einer Fahrt in Barke oder Kahn ist bei Pleščeev überhaupt nicht die Rede.

Das scheint bei der novemberlichen Troikafahrt anders zu sein, aber auch nur auf den ersten Blick. Hier lautet das Motto:

Schau den Weg niemals an mit Trauer,
Lauf der Troika niemals hinterdrein.
Und bezwinge im Herzen auf Dauer
Deine traurige Unrast allein.

Aber worum geht es denn in Nikolaj Nekrasovs Gedicht *Troika* aus dem Jahre 1845, dem die Verse entnommen sind? Um eine Liebestragödie, zumindest aber um eine höchst unglückliche Situation: Ein liebenswertes, hübsches Mädchen blickt einem jungen Kornett nach, der in der Troika entschwindet. Sie hatte sich Hoffnungen auf ihn gemacht, doch er hat sie verlassen; sie kann die wilde Troika nie einholen. Das Gedicht spendet dem enttäuschten Mädchen Trost. Ihr Seelenzustand ist Thema des Gedichts, nicht die wilde Schlittenfahrt, die Čajkovskij, hier mit konkreten rhythmischen und klanglichen Mitteln wie Pferdegetrappel und Troikaglöckchen aufwartend, musikalisch realisiert. Nekrasovs sozialpsychologischer Ansatz und Čajkovskijs rhythmisch-klangliche Skizze konnten sich nicht treffen.

Als regelrechter Mißgriff kann das Motto zum Dezemberstück gelten. Es ist aus Žukovskijs Ballade *Svetlana* genommen, seiner zweiten Bearbeitung der Bürgerschen *Lenore*, in der das Motiv vom toten Bräutigam nur noch als Traum erscheint, der am Ende einer freundlichen Heiratsperspektive weicht. Aber was haben die wahrsagenden Schuhe, die die Mädchen zur Tür hinauswerfen, mit dem gefälligen Walzer zu tun, der am Ende steht? Nichts als Verlegenheit.

Etwas vom Witz Puškinscher Epigraphe schimmert auf in den Motti zu Februar und September. Die deftige russische Karneval, die Butterwoche (Maslenica), in der man sich noch einmal so richtig gehen läßt, ehe die Großen Fasten beginnen, von Čajkovskij mit vollen Akkorden realisiert, ist mit einem Motto versehen, das den Sachverhalt der russischen Fastnacht voll, wenn auch sehr allgemein zu treffen scheint:

Bald rauscht auf das reiche Gastmahl,
Der beschwingte Karneval.²⁵

Die beiden Verse stammen aus Pëtr Vjazemskijs Gedicht *Butterwoche im fremden Land* (*Maslenica na čužoj storone*), das er am 20. Februar 1853 in Dresden geschrieben hat. Sieht man sich diesen Prätext an, so stutzt man. Denn was Vjazemskij hier betreibt, ist nichts anderes als ein Vergleich der nichtssagenden deutschen Fastnacht mit der deftigkräftigen russischen Maslenica. Daraus entwickelt er, letzten Endes, einen Vergleich der Russen mit den Deutschen. Was für den Russen gesund und gut ist, das ist für den Deutschen bedrohlich, ja tödlich ("karačun"). Der russische Winter, der große "Razgul" (Volks-

²⁴ Heinrich Heines Sämtliche Werke. Hg. von Ernst Elster. Leipzig und Wien o.J., Bd. I, S. 83.

²⁵ P. A. Vjazemskij: Sočinenija v dvuch tomach. Moskau 1982, Bd. I, S. 258.

vergnügung) – das ist alles nichts für die deutschen armen Teufel ("goremyki"), ebenso wie für die Russen deutsches Bier, billige Zigarren und Räucherwurst nicht taugen. Der Deutsche mag ein tiefsinniger Philosoph, ein Meister in seinem Fach sein – der Begriff Fachidiot stand Vjazemskij noch nicht zur Verfügung –, doch nach russischen Begriffen ist er, besonders im Winter, einfach schlecht ("A osobenno zimoju, / Nemeč – volja vaša – ploch"²⁶).

Auch das Jagdstück für den Monat September erhielt ein Motto mit ähnlich witzig-verblüffendem Hintersinn: nämlich die Anfangsverse von Puškins burleskem Poem *Graf Nulin* (1825):

Heraus, heraus, das Horn erschallt;
Schon reiten in der frühen Stunde
Die muntren Treiber in den Wald,
Es springt die Koppel flinker Hunde.²⁷

Čajkovskijs Komposition, ein kräftiges Jagdstück mit Hornsignalen in Terzen und Sexten, scheint dem voll zu entsprechen. Puškin aber hatte mit seinem Poem ganz anderes im Sinn: Es ist September. Der Gutsherr hat sich auf die Jagd begeben, seine junge Ehegattin Natal'ja bleibt allein im Herrenhaus zurück. Sie langweilt sich. Plötzlich stürzt eine Kutsche in der Nähe um. Sie bittet den humpelnden Reisenden, Graf Nulin, einen eleganten Petersburger Lebemann, in ihr Haus. Er bleibt über Nacht. Als er in der Nacht zu Natal'ja schleicht, um sie zu verführen, erntet er eine Ohrfeige. Am Morgen kehrt Natal'jas Mann von der Jagd zurück und meldet, die Kutsche sei repariert. Graf Nulin reist bekümmert von dannen. In sich hinein aber lacht der junge Gutsnachbar Lidin, der in Wirklichkeit der Liebhaber Nataliens ist. Das Hörnersignal am Anfang erschallt also, obwohl Natal'ja dem Grafen Nulin widersteht, nicht umsonst. Es ist ein ähnlicher Effekt wie in Figaros großer Arie im Finale von Mozarts Oper. Figaro beklagt die Untreue der Frauen: "Das weitere, das weitere verschweig' ich, doch weiß es, doch weiß es die Welt" – und schon ertönen, als Antwort, die Hörnerdreiklänge im Orchester. Puškins *Graf Nulin* war eine Parodie auf Shakespeares Versepos *Der Raub der Lukretia*. Die ehrenhafte Lukretia erdolchte sich, nachdem sie der Sohn des Tarquinius Superbus entehrt hatte, was zum Sturz des römischen Königums führte. Puškin löste das Problem mit einer Ohrfeige und stellte dazu fest: Hätte Lukretia dem Sextus Tarquinius eine Ohrfeige verpaßt – die Weltgeschichte wäre anders verlaufen. Von alledem – dem Puškinschen Witz und geschichtsphilosophischen Kalkül – findet sich natürlich nichts in Čajkovskijs Komposition. Denn die Musik kann nichts erörtern und bedenken, kann nicht argumentieren. Und sie hat auch ihre Schwierigkeiten mit der Ironie. Nicht umsonst hat man Čajkovskij vorgeworfen, daß in seinen Puškin-Opern, *Eugen Onegin* und *Pique Dame*, bei aller musikalischen Schönheit von der Puškinschen Ironie nichts erhalten sei.

Ich komme nun abschließend zu den Motti der Juli und August gewidmeten Stücke, von denen ich bereits andeutete, daß sie eine Besonderheit, nämlich eine strukturelle Qualität aufweisen, wie wir sie sonst in den *Jahreszeiten* nicht kennen. Sie stammen beide von dem volkstümlichen Dichter Aleksej Kol'cov; sie sind beide der landwirtschaftlichen Arbeit gewidmet, stellen also bäuerliche Arbeitslieder dar; und weisen beide das gleiche Metrum auf, dem hier besondere Wichtigkeit zukommt. Das Motto zum *Schnitterlied. Juli* (*Pesn' kosarja*) stammt aus Kol'covs Gedicht *Der Schnitter* (*Kosar'*, 1836), das Motto zu *Ernte. August* (genauer: "Getreideernte") ist dem Gedicht *Ernte* entnommen (*Urožaj*; das Gedicht wurde noch 1836 in Puškins Zeitschrift *Der Zeitgenosse* veröffentlicht). Allein

²⁶ Ebda., Bd. I, S. 260.

²⁷ Puškin: Polnoe sobranie sočinenij v šesti tomach, Bd. II, S. 422.

aus den Titeln konnten sich für Čajkovskij leicht literarische Assoziationen ergeben, die auf Kol'cov wiesen. Liest man die Motti leicht skandierend – auch in der Übersetzung wurde der ursprüngliche Rhythmus bewahrt – so ist schnell heraushören, worin die Besonderheit der Verse besteht. Zuerst:

Песня косаря

Раззудись плечо;
Размахнись, рука!
Ты пахни в лицо
Ветер с полудня!

Schnitterlied

Schnitter, recke dich,
Greift, ihr Hände, aus,
Blas uns ins Gesicht,
Warmer Mittagswind!²⁸

Dann:

Жатва

Люди семьями
Принялися жать,
Косить под корень
Рожь высокую!

Ernte

Bauern, groß und klein,
Zogen aus zur Mahd,
Mähen Roggen, der
Hoch im Halme steht.

Lang in Reihen sind
Garben aufgestellt,
Von den Fuhren nachts
Kreischt es wie Musik.²⁹

В копны частые
Снопы сложены,
От возов всю ночь
Скрыпит музыка.

Es handelt sich um einen fünfteiligen (fünfsilbigen) Rhythmus, der abstrakt so bezeichnet werden könnte: ○○ — ○○

In Gedichten Kol'covs taucht dieser Fünfsilber erstmals in der russischen Lyrik auf; man bezeichnet ihn deshalb als "Kol'covschen Fünfsilber" ("kol'covskij pjatisločnik", auch der Begriff "Fünfteiler" / "pjatidol'nik" wird gelegentlich verwendet). Werfen wir einen Blick in die Geheimkammer der Literaturwissenschaft, in die Metrik, so zeigt sich folgendes:

Nach der Entdeckung der Bylinen, der altrussischen Heldenballaden, gegen Ende des 18. Jahrhunderts begann in Rußland ein langer Diskurs über den rhythmisch-metrischen Charakter des Bylinenverses. Auf sehr verschiedene Weise wurde versucht, das metrische Prinzip der Bylinen zu erklären. Eines nur war klar: Fast alle Bylinenverse besaßen drei Hebungen, und es war eine deutliche Tendenz zu erkennen, die Verse mit einem zweisilbigen Auftakt und einem zweisilbigen Versschluß (daktylisch) enden zu lassen, also etwa so:
○○ — ... — ... — ○○

Aus diesem metrischen Konstrukt wurde von einigen Vertheoretikern die These abgeleitet, daß es ein altrussisches Urmaß, einen Grundversfuß, gegeben haben müsse, der im Bylinenvers dreifach aneinandergereiht und im Versinneren verschmolzen wurde. Dieser Grundversfuß wäre nun der von Kol'cov aufgegriffene Fünfsilber gewesen.³⁰ Wie dem auch sei, Kol'cov gewann gerade in seinen Fünfsilbern ein Maß an Volksnähe, das in der russischen Poesie bis dahin undenkbar war.

Das Erstaunliche ist nun, daß Čajkovskij musikalische Umsetzungen des Kol'covschen Fünfsilbers, also fünfteilige Tonfolgen, in den entsprechenden Stücken vornimmt. Schon

²⁸ A.V. Kol'cov: Sočinenija v dvuch tomach. Moskau 1958, Bd. I, S. 139.

²⁹ Ebda., Bd. I, S. 129 ff.

³⁰ Der Vertheoretiker Aleksandr Kvjatkovskij stellte sogar die These auf, daß der Fünfteiler und ähnliche Verse ein besonderes Verssystem in der russischen Literatur darstellen; vgl. A. Kvjatkovskij: Poëtičeskij slovar'. Moskau 1966, S. 230.

im *Schnitterlied* (Nr. 7) lassen sich die Füllungen zwischen den Eingangsakkorden so interpretieren: (—) ∪ — — ∪ ∪ / ∪ ∪ ∪ ∪ —

Vollends aber wird im Ernststück (Nr. 8) die fünfteilige Phrase zum generierenden rhythmischen und thematischen Moment. Dieses hochvirtuose, leidenschaftliche Stück beginnt mit einer dreimal wiederholten Fünferphrase, die zunächst genau dem Kolcov'schen Rhythmus entspricht: ∪ ∪ — ∪ ∪, dann aber durch andere Konfigurationen unterbrochen wird. Der Mittelteil jedoch, *dolce cantabile*, eine Mittagspause oder ein Dankgebet modellierend, wird ausschließlich aus einer fünfteiligen Phase gespeist, die, harmonisch verändert und, als Frage und Antwort, auf rechte oder linke Hand verlagert, nicht weniger als dreißigmal, ohne Herbeziehung irgendwelchen anderen musikalischen Materials, durchgeführt wird und schließlich lückenlos in die A-Reprise zurückläuft. Ich gestehe, daß ich eine solche Durchdringung von poetischem und musikalischem Rhythmus anfangs kaum geahnt oder für möglich gehalten hätte. Die Analyse des Kolcov'schen Mottos und der musikalischen Ausführung läßt jedoch keinen Zweifel an dem Befund zu. Von daher läßt sich nun gar vermuten, daß Bernards literarisierenden Vorgaben vielleicht doch viel konkreter waren, als wir heute wissen.

VII

Čajkovskijs *Jahreszeiten* sind ein musikalisches Werk, das nach dem Wunsche des Auftragsgebers, des Verlegers Nikolaj Bernard, und im Einvernehmen mit dem Komponisten auf vielfältige Weise mit außermusikalischem Sinn aufgeladen wurde. Monatsnamen, Überschriften, literarische Motti und Vignetten wirkten zusammen, um aus den zwölf musikalischen Stücken Charakterbilder oder Genreszenen zu machen. Dabei schwankten die Konzepte zwischen Schumanns musikalisch-literarischer Synästhesie und den "Bildern aus dem Alltagsleben" ("bytovye kartinki"), wie sie dem damals schon dominanten realistischen Kunstwollen entsprachen. Čajkovskij aber besaß, trotz großer Aufgeschlossenheit gegen seinen Verleger, letztlich doch ein absolutes Musikverständnis, das sich in den Stücken am besten entfaltete, wo im Programm eine reale Szenerie, meist ein Naturbild, nur angedeutet war, dessen seelisch-emotionale Äquivalente die Musik ausloten konnte. Da, wo die Motti, intertextuell betrachtet, ins Leben griffen, wie bei Pleščeev und Nekrasov, oder ironische Sinngebungen implizierten, wie bei Vjazemskijs *Butterwoche* und in Puškins *Graf Nulin*, versagte die Musik. Čajkovskijs wunderbare zwölf Charakterstücke vertragen eine Menge an literarischer Sinngebung. Am Ende aber bleibt das Unerklärbare, das sie vermitteln, das einzig Klare.

Anhang:

Die poetischen Motti zu Čajkovskijs "Die Jahreszeiten" aus Gedichten russischer Autoren im russischen Original und in deutscher Übertragung von Reinhard Lauer

1. JANVIER. Au coin du feu (Am Kamin). Moderato semplice ma espressivo. A-Dur

Январь
У камелька

И мирной неги уголок
Ночь сумраком одела;
В камине гаснет огонёк;
И свечка нагорела.

А. Пушкин

Januar
Am Kamin

Im Winkel stiller Freude schien
Die Nacht im Dämmer wider.
Das Feuer schwindet im Kamin,
Die Kerze brannte nieder.

A. Puškin

2. FÉVRIER. Carnaval (Karneval). Allegro giusto. D-Dur

Февраль
Масленица

Скоро масленицы бойкой
Закипит широкий пир.

Кн. П. Вяземский

Februar
Butterwoche – Karneval

Bald rauscht auf das reiche Gastmahl,
Der beschwingte Karneval.

Fürst P. Vjazemskij

3. MARS. Chant de l'alouette (Lied der Lerche). Andantino espressivo. g-Moll

Март
Песнь жаворонка

Поле зыблется цветами;
В небе вьются света волны;
Вешних жаворонков пенья
Голубые бездны полны.

А. Майков

März
Lied der Lerche

Hoch am Himmel lichte Wellen,
Blüten auf den Feldern schwingen,
Und der Lerchen Frühlingslieder
In die blauen Fernen klingen.

A. Majkov

4. AVRIL. Perce-neige (Schneeglöckchen). Allegretto con moto e un poco rubato. B-Dur

Апрель
Подснежник

Голубенький; чистый
Подснежник цветок;
А подле сквозистый
Последний снежок.

Последние слёзы
О горе былом
И первые грёзы
О счастья ином ...

А. Майков

April
Das Schneeglöckchen

Das Schneeglöckchen schaut
So bläulich und weiß.
Und ringsum taut
Letzter Schnee und Eis.

Ihr Tränen, geweint
Um vergangenes Leid,
Mit Träumen vereint
Von glücklicher Zeit.

A. Majkov

5. MAI. Les nuits de mai (Mainächte). Andantino. G-Dur

Май
Белые ночи

Какая ночь! На всём какая нега!
Благодарю родной полночный край!
Из царства льдов, из царства выюг и снега
Как свеж и чист твой вылетает Май.

А. Фет

Mai
Weiße Nächte

Welch eine Nacht! Welch eine Lust in allem!
Mein Dank dem Heimatland bei Mitternacht!
Herausgetreten aus des Winters Wallen,
Wie frisch und rein der neue Maien lacht.

A. Fet

6. JUIN. Barcarolle (Barkarole). Andante cantabile. g-Moll

Июнь
Баркарола

Выйдем на берег, там волны
Ноги нам будут лобзать,
Звёзды с таинственной грустью
Будут над нами сиять.

А. Плещеев

Juni
Barkarole

Komm rasch zum Ufer, die Wellen
Werden uns küssen den Fuß,
Sterne mit heimlichem Kummer
Strahlen hoch über uns.

А. Pleščeev

7. JUILLET. Chant du faucheur (Lied des Schnitters). Allegro moderato con moto. Es-Dur

Июль
Песнь косаря

Раззудись плечо;
Размахнись, рука!
Ты пахни в лицо
Ветер с полудня!

А. Кольцов

Juli
Schnitterlied

Schnitter, recke dich,
Greift, ihr Hände, aus,
Blas uns ins Gesicht,
Warmer Mittagswind!

А. Kol'cov

8. AOÛT. La moisson (Die Ernte; Scherzo). Allegro vivace. h-Moll

Август
Жатва

Люди семьями
Принялися жать,
Косить под корень
Рожь высокую!

В копны частые
Снопы сложены,
От возов всю ночь
Скрыпит музыка.

А. Кольцов

August
Ernte

Bauern, groß und klein,
Zogen aus zur Mahd,
Mähen Roggen, der
Hoch im Halme steht.

Lang in Reihen sind
Garben aufgestellt,
Von den Fuhren nachts
Kreischt es wie Musik.

А. Kol'cov

9. SEPTEMBRE. La chasse (Die Jagd). Allegro non troppo. G-Dur

Сентябрь
Охота

Пора, пора! рога трубят;
Псари в охотничьих уборах
Чем свет уж на конях сидят;
Борзые прыгают на сворах.

А. Пушкин (Граф Нулин)

September
Jagd

Heraus, heraus, das Horn erschallt;
Schon reiten in der frühen Stunde
Die muntren Treiber in den Wald,
Es springt die Koppel flinker Hunde.

A. Puškin (Graf Nulin)

10. ОКТОВРЕ. Chant d'automne (Herbstlied). Andante doloroso e molto cantabile. d-Moll

Октябрь
Осенняя песнь

Осень, осыпается весь наш бедный сад,
Листья пожелтелые ветру летят ...

Гр. А. Толстой

Oktober
Herbstlied

Herbst, es färbt und mausert sich unser kleiner Hag.
Blätter werden gelb, im Wind flattern sie herab.

Graf A. Tolstoj

11. NOVEMBRE. Troïka. Allegro moderato. E-Dur

Ноябрь
На тройке

Не гляди же с тоской на дорогу
И за тройкой по след не спеши,
И тоскливую в сердце тревогу
Поскорей навсегда затуши.

Н. Некрасов

November
Auf der Troïka

Schau den Weg niemals an mit Trauer,
Lauf der Troïka niemals hinterdrein.
Und bezwinge im Herzen auf Dauer
Deine traurige Unrast allein.

N. Nekrasov

12. DÉCEMBRE. Noël (Weihnachten). Tempo di Valse. As-Dur

Декабрь
Святки

Раз в крещенский вечерок
Девушки гадали:
За ворота башмачок,
Сняв с ноги, бросали.

В. Жуковский

Dezember
Weihnachtszeit

Junge Mädchen sagten wahr
Am Dreikönigstage:
Ihren Schuh zur Tür hinaus
Warfen sie mit Fragen.

V. Žukovskij