

Tschaikowsky-Gesellschaft

Mitteilungen 15 (2008)

S. 91-133

Verfahren der Zyklusbildung in Čajkovskijs späten Romanzen (Ulrich Linke)

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

Verfahren der Zyklusbildung in Čajkovskijs späten Romanzen

von Ulrich Linke

– Für Elisabeth Schmierer –

Ausdrucks- und Gestaltungsbewußtsein

Das 19. Jahrhundert ist ein Jahrhundert großer Veränderungen – auch auf dem Bereich der Kunst. In der Musik werden Formen und Strukturen in bislang unbekannte Dimensionen vorangetrieben, neue Ausdrucksweisen etabliert, die Harmonien bis an ihre tonalen Grenzen gespreizt, die Klangfarben des Orchesters verfeinert, und durch das Auffächern und Umgehen metrischer Grundeinheiten wird der starre Akzentstufentakt immer stärker aufgelöst; die Dynamik wird in beide Extreme – fast unhörbare Stille und gewaltige Lautstärke – ausgelotet.

Dem künstlerischen Bedürfnis, sich von vorgefertigten Schemata und überkommenen Strukturen zu lösen, steht die Furcht vor der Formlosigkeit und damit letztlich vor einer künstlerischen Beliebigkeit entgegen. In der Instrumentalmusik legt man deshalb den immer größer und komplexer werdenden Sinfonien und Kammermusikwerken offene oder heimliche Programme oder Mottos unter, die als roter Faden die einzelnen Sätze miteinander verbinden. Wiederkehrende musikalische Motive ziehen sich durch die verschiedenen Sätze eines Werks und stiften einen Zusammenhang auf höherer Ebene. Beispielsweise kehrt in Čajkovskijs *Klaviertrio* das Anfangsthema des ersten Satzes im Schlußsatz wieder, so daß das über fünfzigminütige Werk einen übergreifenden Rahmen erhält.

Solche werkschaffenden und kohärenzstiftenden Kompositionsstrategien finden sich nicht nur in der Instrumentalmusik, sondern auch in vielen Vokalkompositionen – am prominentesten in Richard Wagners leitmotivisch durchstrukturierten Bühnenkompositionen, aber ebenso in kammermusikalischen Vokalwerken wie dem Liederzyklus, der sich zunächst in Deutschland, später vor allem in Frankreich und in geringerem Maße auch in Rußland entwickelt.

Čajkovskij komponiert etwas über hundert Romanzen – das russische Äquivalent zum deutschen Kunstlied –, die er zumeist in Gruppen von sechs Liedern zusammenfaßt. In vielen Fällen bilden diese Gruppen nicht mehr als eine eher zufällige Zusammenstellung von in zeitlicher Nähe entstandenen Liedern, die aus verkaufstechnischen Gründen unter einer Opuszahl vereint werden. In seinen späteren Opera hingegen, vor allem in den *Sechs Romanzen* op. 63 und op. 73 sowie den *Six Mélodies* op. 65, findet sich immer häufiger eine das jeweilige Werk umspannende zyklische Grundidee, die die Lieder auf einer höheren Ebene vereint.

Bevor seine Verfahren der Zyklusbildung genauer untersucht werden, ist es ratsam, den Begriff des Liederzyklus genauer zu umreißen und zu definieren.

Liedersammlung und Liederzyklus

Der Begriff *Zyklus* stammt aus dem Griechischen (κυκλος) und heißt übersetzt soviel wie *Kreis*. Überträgt man den Begriff auf die Kunst im allgemeinen, dann versteht man darunter "eine Gruppe von in sich geschlossenen Gebilden (Werken oder Sätzen), die formal und/oder inhaltlich so aufeinander bezogen sind, daß sich eine übergeordnete Einheit er-

gibt und daß Form und Inhalt des einzelnen Teils und Form und Inhalt des Zyklus' einander wechselseitig erhellen."¹

Ein **Liederzyklus** ist demnach eine Gruppe von in sich geschlossenen kleineren Vokalwerken, die formal und / oder inhaltlich aufeinander bezogen sind, so daß sie eine übergeordnete Einheit bilden. Dabei stellt sich die Frage, "ob der Komponist diese poetische zyklische Form durch eine musikalische verstärkt oder überlagert".²

Im Gegensatz zum Liederzyklus bildet die **Liedersammlung** eine lose Aneinanderreihung von Liedern ohne gemeinsame innere Logik und mit beliebiger Reihenfolge und Auswahl. Die Liedersammlung besitzt also keine zwingende übergeordnete Konzeption, die auf die Vereinheitlichung des Werks und die Verknüpfung der Einzeliieder abzielt.

Kohärenz zwischen einzelnen Liedern kann auf unterschiedlichen Ebenen gestiftet werden, nämlich

- (1) auf textlicher und
- (2) auf musikalischer Ebene.

Textliche Kohärenz liegt dann vor, wenn die Gedichte eine mehr oder weniger konkrete Geschichte erzählen. Solche narrativen Zyklen sind etwa Ludwig van Beethovens *An die ferne Geliebte* (1816), Franz Schuberts *Die schöne Müllerin* (1823) und die *Winterreise* (1827) im deutschen sowie Gabriel Faurés *La Bonne Chanson* (1892-94) und die Poème-Zyklen Jules Massenets (z. B. *Poème d'avril*, 1866) im französischen Sprachraum.

Daneben gibt es Zusammenstellungen von Liedern, die inhaltlich ein gemeinsames Thema behandeln, ohne zugleich einen erzählenden Charakter zu besitzen, wie Michael Glinkas zwölfteiliger Liederzyklus *Abschied von St. Petersburg* (1840), Modest Musorgskijs *Die Kinderstube* (1868-72), *Ohne Sonne* (1874) und *Lieder und Tänze des Todes* (1875-77) oder Nikolaj Rimskij-Korsakovs *Im Frühling* op. 43 (1897) und *Am Meer* op. 46 (1897).

Darüber hinaus können Texte, selbst wenn sie ursprünglich keine konsistente Gruppe bilden, als zusammengehörig empfunden werden, wenn sie unter einem gemeinsamen Titel publiziert werden, der dann als Motto des Werkganzen verstanden wird. Sprachlich wiederkehrende Bilder und Assoziationen, Redewendungen und rhetorische Figuren können die Lieder eines Zyklus ebenso miteinander verknüpfen wie der Bezug auf Texte nur eines einzigen Dichters – wie in Mihail Ippolitov-Ivanovs *Sechs Romanzen* op. 21 (1897) auf Texte von Daniil Ratgauz. Auch wenn die einzelnen Lieder in diesen Fällen keine starken Verbindungen aufweisen ist die Zusammenstellung nachvollziehbarer und schlüssiger als in einer einfachen Liedersammlung.

Auch musikalische Kohärenz zwischen mehreren Liedern kann auf unterschiedliche Weise hergestellt werden. Eine Möglichkeit besteht darin, Lieder durch ein bestimmtes Lokalkolorit miteinander zu verbinden, etwa in Form von Volksliedsammlungen – dies gilt auch dann, wenn man als Rezipient (aus welchen Gründen auch immer) das entsprechende Idiom nicht erkennt.³ Beispiele für solche Volksliedsammlungen sind Anton Rubinstejns *Zwölf russische Volkslieder* op. 36 (1849-51) oder Anatolij Ljadovs *Dreißig russische Volkslieder* (1898).

¹ Ludwig Finscher, Artikel *Zyklus*, in: ders. (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Kassel u. a. (Bärenreiter) 1994-98, Sachteil Bd. 9 (1998), Spalte 2528.

² Ebd., S. 2528.

³ Gerade exotistische Liederzyklen wie Félicien Davids *Les Perles d'Orient* (1846) oder Camille Saint-Saëns' *Mémoires persanes* (1870-72) klingen heute nicht mehr orientalisches, auch wenn die Komponisten dies beabsichtigt haben.

In dieselbe Kategorie fallen Werke, die mehr oder minder deutlich Klangidiome eines fremden Landes aufgreifen, wie Anton Rubinstejns *Zwölf persische Lieder* op. 34 (1854) oder *Zehn Lieder* op. 105 (1877) nach serbischen Melodien. Auch fiktive Volkslieder wie Gustav Mahlers *Lieder eines fahrenden Gesellen* (1883-85), die lediglich den Charakter eines (stilisierten) Volksliedes annehmen, können unter dieser Perspektive als Zyklus betrachtet werden.

Eine weitere wirksamere Art der musikalischen Verknüpfung besteht in Kompositionsverfahren, die zum Teil bereits Schubert und Schumann, später dann vor allem französische Komponisten in ihren Liederzyklen praktizieren, nämlich

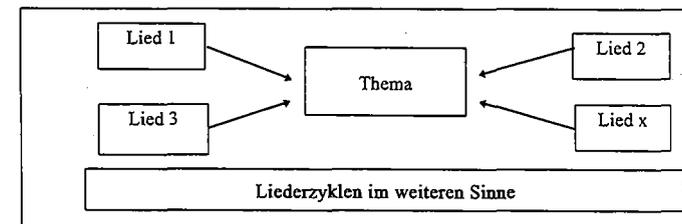
- in der Verwendung von aufeinander bezogenen Tonarten bzw. der Etablierung einer Haupttonart für den gesamten Zyklus,
- der Arbeit mit wiederkehrenden musikalischen Motiven oder Themen in Form von Erinnerung- oder Leitmotiven oder sogenannten zyklischen Motiven, wie sie in der absoluten Musik als rein instrumentale Elemente gebräuchlich sind,
- sowie in der Erstellung eines musikalischen Rahmens durch das Wiederaufgreifen musikalischer Elemente vom Anfang am Ende eines Werks.

All diese Kompositionspraktiken steigern die Qualität der musikalisch-architektonischen Bauweise – vor allem dann, wenn die musikalischen Beziehungen zwischen den Liedern mit den textlichen Bezügen in Einklang stehen. Das bewußte Wahrnehmen oder zumindest das unbewußte Erahnen solcher architektonischer Bausteine bewirkt ein Gefühl von Einheitlichkeit und Kohärenz: Das individuelle Lied wird vom Hörer rezeptionspsychologisch in einen größeren Kontext integriert; die Lieder werden in ihrer Abfolge als zusammenhängende Komposition wahrgenommen.

Grob betrachtet – und diese Einteilung reicht im Rahmen der vorliegenden Untersuchung aus – lassen sich zwei Arten von Liederzyklen unterscheiden:

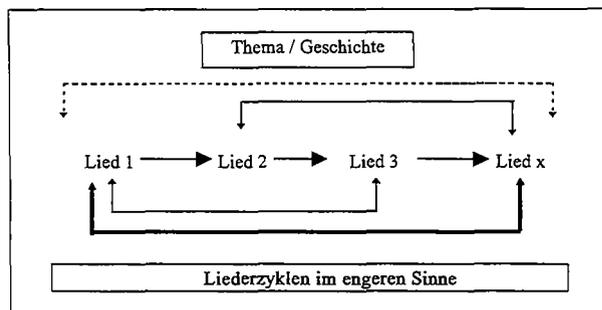
- (1) Liederzyklen im weiteren Sinne und
- (2) Liederzyklen im engeren Sinne.

Im ersten Fall beziehen sich die einzelnen Lieder auf den gleichen äußeren Gegenstand bzw. auf einen gemeinsamen Inhalt. Während jedes Lied eigenständig ist, faßt das gemeinsame Thema die Lieder auf einer höheren Ebene zusammen. In diese Kategorie fallen Volksliedsbearbeitungen, aber auch viele Kinderliedsammlungen wie Čajkovskijs *16 Lieder für Kinder* op. 54 (1883). Den Komponisten solcher Liederzyklen im weiteren Sinne kommt es offensichtlich nicht auf musikalische Kohärenz an, sondern im Gegenteil auf eine möglichst vielfältige Darstellung der kompositorischen Möglichkeiten innerhalb eines festgelegten äußeren Rahmens.



Liederzyklen im engeren Sinne stellen die strukturell komplexere Variante dar, da hier die einzelnen Lieder untereinander in Beziehung treten und einen gemeinsamen Kontext bilden – und zwar im Idealfall sowohl auf textlicher wie auf musikalischer Ebene. Diese Werke besitzen in der Regel eine zusammenhängende Handlung (narrative

Ebene), die von einem einheitlichen lyrischen Ich wiedergegeben wird (Erzählperspektive). Sowohl inhaltlich als auch musikalisch stellen die Lieder Querbezüge zueinander her (Interdependenz) und gehen entweder aufeinander ein oder bauen aufeinander auf. Ein von Beethoven (*An die ferne Geliebte*, 1816) und Schumann (*Frauenliebe und Leben* op. 42, 1840) entwickeltes, später dann insbesondere in Frankreich beliebtes Mittel zur Herstellung von Kohärenz ist die Wiederaufnahme eines Anfangsmotivs oder -themas am Ende eines Zyklus, wodurch das Werk einen musikalischen Rahmen beziehungsweise eine musikalische Kreisform erhält (architektonische Anlage), die der ursprünglichen Bedeutung des Wortes "Zyklus" in vollem Umfang gerecht wird.



Sollen die späten Lied-Opera Čajkovskijs als Zyklen interpretiert sein, dann müssen sie in der einen oder anderen Form den hier dargelegten Kriterien für Liederzyklen im weiteren oder engeren Sinn entsprechen. Unter dieser Prämisse werden die drei Werke op. 63, op. 65 und op. 73 nun auf ihre kohärenzstiftenden Elemente hin untersucht.

Čajkovskijs *Sechs Romanzen* op. 63 (1887)

Im November und Dezember 1887, zeitgleich mit der Orchestrierung seiner Oper *Čarodejka*, komponiert Čajkovskij seine *Sechs Romanzen* op. 63 auf Texte des Dichters "K. R."⁴ Hinter diesem anonymisierten Kürzel verbirgt sich der Neffe des Zaren, Großfürst Konstantin Konstantinovič Romanov (1858-1915), mit dem der Komponist seit sieben Jahren gut bekannt ist und dem er die Lieder auch widmet.

Am 19. März 1880 ist Čajkovskij zusammen mit seinem Bruder Modest und dem gemeinsamen Freund Aleksej N. Apuhtin zum erstenmal bei dem damals Zweiundzwanzigjährigen zu Besuch. Diese Begegnung legt den Grundstein für eine Bekanntschaft, die über formelle Freundlichkeiten hinausgeht und bis zu Čajkovskijs Tod anhält.⁵ Im Laufe der langjährigen Freundschaft unterstützt der Großfürst Čajkovskij auch künstlerisch – beispielsweise interveniert er, als 1887 in Moskau nach nur drei Vorstellungen Čajkovskijs Oper *Čerevički* abgesetzt werden soll.⁶ Auch tut er sich bei der Vermittlung von Kompo-

⁴ Čajkovskijs Verleger Jurgenson veröffentlichte diese Lieder 1888 mit russischen und deutschen Texten.

⁵ Der literarisch ambitionierte Großfürst lädt seinen Komponistenfreund z. B. zu einer gemeinsamen dreijährigen Weltreise ein, was Čajkovskij jedoch ausschlägt.

⁶ David Brown, *Tchaikovsky. A Biographical and Critical Study*, Band IV: *The Final Years* (1885-1893), London (Gollancz) 1978-1991/1992, S. 99 f.

sitionsaufträgen hervor, u. a. für die Frau des Zaren, Marija Fedorovna, für die der Komponist seine *12 Romanzen* op. 60 schreibt.⁷

In ihren Briefen tauschen die beiden Männer ihre Ansichten über Kunst, Musik und Literatur aus. Dabei legt der Großfürst großes Gewicht darauf, nicht als schreibender Dilettant angesehen zu werden, sondern als ambitionierter Schriftsteller. Sein Tagebuch, das er von 1874 bis zu seinem Tod führt, umfaßt 64 Bände; er übersetzt Shakespeares Dramen *Hamlet* und *Henry IV* ins Russische, verfaßt ein umfangreiches Gedicht über den heiligen Sebastian sowie ein Drama über Jesus (*Der König von Judäa*), das er Čajkovskij zur Vertonung vorschlägt.

Čajkovskij lehnt diesen Vorschlag ab. Seine Freundschaft zum Großfürsten trägt andere Früchte: Neben den *Sechs Romanzen* op. 63 vertont er am 19. Dezember 1887 *Gesegnet ist der, der lächelt* als vierstimmigen Männerchor.

Die Vorlagen zu den Liedern op. 63 stammen zum Teil aus dem Gedichtband *Für Bräutigam und Braut* aus dem Jahre 1883, teilweise aus Einzelveröffentlichungen der Jahre 1882 und 1835.

Lied Nr.	Titel ⁸	Entstehungsdatum des Gedichts	Entstehungsort
1	<i>Zunächst liebte ich dich nicht</i> (6)	15. Februar 1883	Athen
2	<i>Ich öffnete das Fenster weit</i> (-)	13. Mai 1885	Meiningen
3	<i>Du magst mich nicht</i> (1)	4. Januar 1883	Athen
4	<i>Erstes Treffen</i> (8)	7. März 1883	Ort unbekannt (Athen?)
5	<i>Die Lichter erloschen im Raum</i> (-)	30. Juli 1883	Pavlovsk
6	<i>Serenade</i> (-)	5. März 1882	Palermo

Die *Bräutigam-und-Braut*-Gedichte von 1883 scheinen keinem übergeordneten Prinzip zu folgen. So schreibt Richard D. Sylvester in seinem Buch über Čajkovskijs Lieder:

"They are not linked to each other in any way except that they are poems about stages of love. Sometimes the speaker is a woman, sometimes a man; in some of them the lover is happy, in others not. They do not seem to be addressed to a particular couple: the title of the cycle indicates only that these are feelings any betrothed lovers might experience. In writing them, K. R. no doubt drew on his own experience, but he is not the speaker in these poems."⁹

Čajkovskij ordnet die Texte *narrativ* an, und zwar so, daß die sechs Lieder inhaltlich durchgehend einem roten Faden folgen und verschiedene Stationen einer Liebesbeziehung beschreiben. In der ersten Romanze formuliert das lyrische Ich seine Unsicherheit bezüglich der eigenen Gefühle: "Zunächst liebte ich dich nicht". Erst mit der Zeit und durch das anfangs noch gefürchtete Liebesgeständnis der Freundin schlägt die Unsicherheit in Liebe um. In der zweiten Romanze, einer Nachtszene, befindet sich das lyrische Ich fern von Rußland. Der Gesang einer Nachtigall löst starkes Heimweh aus – die Freundin selbst wird nicht erwähnt, könnte in dieser Sehnsucht jedoch mitgemeint sein. In der dritten Romanze scheint die zeitweilige Trennung in der Geliebten Zweifel an der Richtigkeit der Beziehung ausgelöst zu haben: Nicht mehr das lyrische Ich wird von Unsicherheit geplagt, sondern die Freundin, die nun mehr Freundschaft als Liebe empfindet. Bereits in der vierten Romanze jedoch ist das Paar wieder glücklich vereint. Statt der Tage der Einsamkeit erwarten die Liebenden nun, daß das Glück einkehrt, die Herzen im Gleichtakt schlagen und

⁷ Ebd. S. 86.

⁸ Die Ziffern in Klammern bezeichnen die Stellung der Gedichte in dem *Bräutigam-und-Braut*-Zyklus.

⁹ Richard D. Sylvester, *Tchaikovsky's Complete Songs. A Companion with texts and translations*, Bloomington & Indianapolis (Indiana University Press) 2002/2004, S. 239.

Zeit ist für endlose, zärtliche Gespräche. Diese Träume werden in der fünften Romanze wahr. Sie schildert, wie sich das wiedervereinigte Paar nachts im Garten unter einer Birke trifft. Es bedarf keiner Worte, um sich die Liebe zu gestehen (beredter als Worte sei die schweigende Konversation, heißt es in der dritten Strophe), zumal die Nachtigall das Lied der Liebe singt. Die sechste und letzte Romanze ist ein Schlaflied, das das lyrische Ich seiner kleinen Tochter singt. Diese soll von den Widrigkeiten des Lebens abgeschirmt und von einem Schutzengel behütet werden, damit sie noch nichts von den Sorgen der Welt erfahre.

Der narrative Aufbau dieser sechs Romanzen geht einher mit einem *chronologischen* Bezug: Auf das aussichtsreiche Liebesgeständnis der ersten Romanze folgt zunächst eine räumliche Trennung des Paares, das mit Heimweh und emotionaler Distanz einhergeht; diese ist aber nicht von langer Dauer, sondern mündet in Wiedervereinigung, nächtlicher Liebe sowie in die Geburt eines Kindes.

Neben den narrativen lassen sich auch *allgemeine* inhaltliche Bezüge erkennen. Das allen sechs Liedern gemeinsame Thema ist die Liebe in ihren unterschiedlichen Ausprägungen. Die erste Romanze ließe sich als Vorstufe interpretieren, bei der das Liebesgeständnis des Gegenübers die Leidenschaft entfacht. Die zweite Romanze beschreibt die Liebe zur Heimat in Form von Heimweh und damit implizit die Sehnsucht nach der Geliebten. Das Thema der dritten Romanze ist die verstoßene Liebe und das damit verbundene Leid. Gleichzeitig thematisiert dieses Lied den Unterschied zwischen Freundschaft und Liebe. Die vierte Romanze beschreibt das neu aufkeimende Glück mit seinen überbordenden leidenschaftlichen Gefühlen. Die fünfte Romanze bietet eine Beschreibung der erotischen Liebe, während das letzte Lied die Liebe eines Vaters zu seinem Kind darstellt.

Neben der narrativen und der themenbezogenen Ebene werden die Romanzen in dieser Zusammenstellung durch *gemeinsame Bilder* miteinander verknüpft. Dabei treten vor allem drei Vorstellungsbereiche immer wieder in Erscheinung:

- der Unterschied von Tag und Nacht,
- der Gesang der Nachtigall,
- der Frühling als Zeitraum der Liebe.

Diese drei Vorstellungsbereiche können jeweils für sich betrachtet werden, doch verweist jeder einzelne Bereich auch auf die jeweils anderen Aspekte. Zu Beginn des Zyklus beschreibt das lyrische Ich, wie sich seine Gefühle von anfänglicher Unsicherheit hin zur Liebe verändern, und vergleicht diesen Wechsel mit einem Naturbild, nämlich mit dem frühmorgendlichen Aufgang der Sonne, die aus der nebligen Dämmerung einen hellen Tag macht. Die Romanzen zwei, fünf und sechs hingegen sind Nachtlieder: Das zweite Lied beschreibt, wie das lyrische Ich beim Öffnen des Fensters die nächtliche Frühlingsluft einatmet, den Gesang der Nachtigall hört und von einem überwältigenden Heimweh nach Rußland ergriffen wird. In diesem Lied ist die Nacht der Zeitraum der schmerzhaften Emotionen und der Einsamkeit, während im vorletzten Lied die Nacht das Glück des wiedervereinigten Liebespaar schildert. Die sechste Romanze ist ein Serenaden-Schlaflied am Abend: "Möge Dein Schlaf und Friede / In der Stille der Nacht / liebkost werden von den Küssen zärtlicher Klänge", wünscht der Vater seiner kleinen Tochter am Ende der ersten sowie der letzten Strophe.

Die vierfache Erwähnung des Bereichs Tag und Nacht scheint in den *Sechs Romanzen* op. 63 sorgfältig angeordnet zu sein. Die Tageszeiten werden im ersten und letzten sowie im zweiten und vorletzten Lied erwähnt. Diese symmetrisch angeordneten Lieder entsprechen einander zum Teil, teilweise bilden sie jedoch auch Gegensatzpaare:

Romanze 1	Romanze 2	Romanze 5	Romanze 6
Nacht ? Tag			Tag ? Nacht
Positive Bewertung des Tages			Positive Bewertung der Nacht
Ungünstige Bewertung der Nacht	Nacht als Zeitpunkt des Leidens und der Sehnsucht	Nacht als Zeitpunkt der Liebeserfüllung	
	Nacht legt Emotionen frei	Nacht legt Emotionen frei	

Eng verbunden mit dem Vorstellungsbereich der Nacht ist das Bild der Nachtigall. Dieser Vogel steht im zweiten Lied für das ferne Rußland; gleichzeitig ist sein nächtlicher Gesang auch Sinnbild eines Lebens, das nichts von irdischen Sorgen weiß – so wie im sechsten Lied der Vater es für seine Tochter wünscht. In der vierten Romanze erscheint die Nachtigall nur in der Vorstellung, wenn das lyrische Ich davon träumt, daß die beiden liebenden Seelen wie das Frühlingslied der Nachtigall davonfliegen. Im fünften Lied dagegen erklingt wieder das tatsächliche Lied des Vogels, in dem all das zu hören ist, was die Liebenden nicht auszusprechen wagen:

Ich wagte nicht daran zu glauben,
Was Du in Deinem Herz verschlossen hieltest;
Das Lied der Nachtigall hat schon
Alles für uns ausgesprochen.¹⁰

Da die Nachtigall ein Vogel ist, der – zumindest in der literarischen Tradition – im Frühling (als der Jahreszeit der Liebe) singt, ist mit diesem Tier zugleich der dritte Vorstellungsbereich angesprochen, nämlich der Frühling. In allen Liedern, in denen die Nachtigall singt (also in den Romanzen zwei, vier und fünf), ist die Jahreszeit eindeutig der Frühling.

In der dritten Romanze, dem Lied der vorläufigen Trennung, hofft das lyrische Ich, daß die Geliebte eines Tages den Schritt der Trennung bereuen werde. Doch dann werde alles zu spät sein, denn

Wenn du aber später vielleicht
Meine Qual verstehst,
Und – unbemerkt – in deine Brust
Ein Tropfen Mitleid einsickers,
dann wird es zu spät sein... Frühlingsblumen
Blühen nur einmal;
Und die Träume, die so viel Leid ertragen haben,
Werden mein Herz nicht trösten!

Die Beschreibung zeigt, daß die drei Vorstellungsbereiche *Tag und Nacht*, *Gesang der Nachtigall* und *Frühling* so eng miteinander verknüpft sind, daß ein Bild das andere durchdringt und die einzelnen Romanzen aneinander aneinanderbindet. Im Mittelpunkt steht dabei die Nachtigall, die im Frühling und in der Nacht singt und deren Gesang entweder als Lied der Liebe oder als Lied der Heimat(liebe) interpretiert werden kann. Zugleich steht ihre überirdische Schönheit auf einer symbolischen Ebene für unberührtes und naives Sein, so wie auch das Kind des sechsten Lieds noch nichts von der Unbill des Lebens ahnt.

Durch ihre spezielle Zusammenstellung lassen sich in der Reihenfolge der Romanzen also eine zusammenhängende Handlung entdecken und gleichzeitig verschiedene Perspektiven auf ein übergeordnetes Thema. Durch die Wiederkehr zentraler Bilder werden die Texte miteinander verknüpft, so daß die sechs Romanzen bereits auf der Textebene eindeutig einen Zyklus bilden – auch wenn die Gedichte ursprünglich nicht alle einem gemeinsamen Zusammenhang entspringen. Darüber hinaus verstärkt Čajkovskij die innere Zusammen-

¹⁰ Deutsche Übersetzungen von Carl Ratcliff für die Gesamtaufnahme der Romanzen: Tchaikovsky, *The Complete Songs*. Volume V, Conifer Records Ltd. 1998.

gehörigkeit, indem er Gedichte nur eines einzigen Poeten wählte, so daß die Texte einander stilistisch gleichen, und indem er die Romanzen durchgehend einer einzigen Person widmet.

Auf musikalischer Ebene finden sich dagegen weitaus weniger kohärenzstiftende Elemente – die gleichbleibende hohe Stimmlage (Sopran oder Tenor) aller Lieder einmal ausgenommen. Trotz eingängiger Melodien und interessanter Harmonik scheinen die *Sechs Romanzen* insgesamt eher von schneller Hand komponiert zu sein. Čajkovskij selbst hält diese Lieder, wie er in einem Brief an den Widmungsträger schreibt, für schwächer als seine früheren Romanzen.¹¹

Eine solche Schwäche mag in der formalen Anlage des Zyklus bestehen. Denn ein Großteil der Romanzen verwendet die variierte Strophenform – einerseits ein Verfahren, das Einheitlichkeit erzeugt, andererseits werden aber auch unabhängig vom Text zumeist alle Strophen eines Liedes mit derselben musikalischen Phrase eingeleitet und somit trotz z. T. entgegengesetzter Inhalte mit derselben Musik versehen. Besonders auffällig ist dies in der ersten Romanze: Dieselbe melodische Phrase erklingt zu den Worten:

- "Am Anfang liebte ich dich nicht" (1. Strophe)
- "Ich fürchtete mich vor deiner Liebeserklärung" (2. Strophe)
- "Dann verschwanden meine Ängste" (3. Strophe)
- "Die Liebe leuchtete auf wie die Sonne" (4. Strophe).

Durch die musikalische Stereotypisierung dieser Strophenanfänge wird der Text der Lieder letztlich austauschbar, da die Vertonung seine unterschiedlichen Ausdrucksqualitäten nicht berücksichtigt.

In demselben Sinne läßt Čajkovskij sich einige Möglichkeiten zur Textausdeutung entgehen, weil er in op. 63 auf jegliche Klangmalerei verzichtet. Angeboten hätte sich beispielsweise die musikalische Darstellung des Sonnenaufgangs im ersten oder die Nachzeichnung des Gesangs der Nachtigall im zweiten Lied.¹²

Ein weiteres Merkmal, das zwar Einheitlichkeit erzeugt, vom Komponisten möglicherweise aber auch als Schwachpunkt empfunden wird, ist die Faktur der zumeist einfach gebauten Klavierbegleitung: In fast allen Romanzen wird zu Beginn ein Begleitmuster etabliert und konsequent bis zum Ende durchgeführt. Diese Begleitmuster sind häufig nur wenig prägnant und geben lediglich den metrischen Grundpuls (zumeist regelmäßig durchlaufende Achtel oder Sechzehntel) sowie den harmonischen Untergrund an.¹³

Da die rhythmische Gestaltung der Klavierbegleitung eher gleichförmig ist, aber von Lied zu Lied variiert, konzentriert sich die Aufmerksamkeit des Zuhörers auf die melodische Gestaltung.

¹¹ Siehe Brown, a. a. O., Band IV, S. 124.

¹² Lediglich am Schluß der fünften Romanze erklingt in hoher Klavierlage das musikalische Hauptmotiv des Liedes, das als Nachtigallengesang gedeutet werden könnte.

¹³ Lediglich die letzte Romanze bildet durch ihren prägnanten tänzerisch-hinkenden Rhythmus eine Ausnahme.

NB 1: Melodieanfänge aus op. 63

Die musikalischen Themen aller sechs Romanzen beginnen in der Regel mit einer längeren Folge von Achtelnoten, wie dies bereits hinsichtlich der Klavierbegleitung festgestellt wurde.¹⁴ Die Achtelketten bringen die Musik in ein geschmeidiges Fließen, das dadurch unterstützt wird, daß die melodischen Linien zumeist aus gesanglich dankbaren, diatonischen

¹⁴ Lediglich die letzte Romanze schiebt vor eine Kette von sieben Achteln zunächst eine punktierte und um eine weitere Viertel übergebundene Viertel.

schen Sekunden bestehen und häufig nur eine einzige Bewegungsrichtung ausführen: So steht im Zentrum des Themenkopfes von Lied 1 eine abwärts gerichtete Tonskala, die Themenköpfe der Lieder 2-4 beginnen entweder sofort oder zumindest fast sofort mit einer aufsteigenden Tonskala.

Zu der Sekunde gesellen sich zwei weitere Intervalle, die eine wichtige Rolle bei der Themenbildung spielen: die Quarte und die Quinte. So wird die Tonskala im ersten Lied durch einen Quintsprung sowohl eingeleitet als auch beendet. Auch die Tonskala des dritten Liedes endet mit einem Quintsprung. Im weiteren Verlauf erklingt dann als neues wichtiges Intervall die Quarte. Auch das musikalische Thema der vierten Romanze besteht lediglich aus den Intervallen Sekunde, Quarte und Quinte, während in den letzten beiden Liedern die Terz als strukturbildendes Intervall das thematische Material mitprägt. Die daraus resultierende relative Ähnlichkeit der Themen zumindest der ersten drei bzw. vier Lieder verleiht den Romanzen neben der textlichen auch eine musikalisch-stilistische Kohärenz.

Diese wird unterstützt durch den Tonartenplan, den Čajkovskij seinen sechs Romanzen unterlegt und der auf eine zyklische Konzeption hindeutet. Denn alle sechs Romanzen bewegen sich in Dur-Tonarten, wobei die ersten vier Romanzen insgesamt in Quintverhältnissen zueinander und hauptsächlich in B-Tonarten stehen, während die letzten beiden Romanzen Kreuztonarten verwenden:

1. Romanze	B-Dur (2 b)
2. Romanze	F-Dur (1 b)
3. Romanze	C-Dur (0 b)
4. Romanze	Es-Dur (3 b)
5. Romanze	E-Dur (4 #)
6. Romanze	G-Dur (1 #)

Die Romanzenfolge gliedert sich also in zwei Teile. Die Tonarten der ersten drei Lieder fallen jeweils um eine Quinte: zunächst von B-Dur nach F-Dur, dann von F-Dur nach C-Dur. Das vierte Lied (in Es-Dur), kann auf die erste Romanze bezogen werden, da auch zwischen ihnen ein Quintabstand herrscht. Ein Bruch vollzieht sich zwischen dem vierten und fünften Lied. Die Tonarten dieser beiden Romanzen stehen im Quintenzirkel weit voneinander entfernt, nämlich sieben Quinten. Auf diese Weise deutet Čajkovskij an, daß an dieser Stelle eine neue inhaltliche Ebene erreicht wird: Von nun an geht es um die Erfüllung der Liebe einmal als Leidenschaft, einmal als Elternliebe. Die Liebesbegegnung des fünften Liedes (das der Komponist innerhalb dieses Zyklus neben dem zweiten am meisten geschätzt hat) erinnert in nichts mehr an die früheren Zweifel oder Sehnsüchte. Durch die weite Entfernung von den B-Tonarten wird nun die neue Sphäre von erfülltem Liebesglück angedeutet. Gleichzeitig deutet der große Sprung innerhalb des Quintenzirkels die ekstatische Überhöhung der Gefühle und die emotionale Überwältigung durch Naturerleben und Liebesempfinden an. Die letzte Romanze, ebenfalls in einer Kreuztonart geschrieben, bleibt auf der Sonnenseite des Empfindens. Aber hier wird keine Liebesekstase beschrieben, sondern das sich anschließende ruhige Glück der Eltern. Der Überschwang der Gefühle wird zurückgenommen, wodurch erklärt werden könnte, daß dieses Lied nur ein Kreuz vorgezeichnet hat.

Insgesamt betrachtet, lassen sich also auch auf musikalischer Ebene – das heißt auf der Ebene der Melodie- bzw. Themenbildung und auf der Ebene der Tonartenbeziehung – kohärenzbildende Aspekte finden, so daß die *Sechs Romanzen* op. 63 trotz ihrer aspektweisen Einfachheit einen in sich durchaus stimmigen Liederzyklus bilden.

Čajkovskijs *Six Mélodies* op. 65 (1888)

Völlig anders konzipiert Čajkovskij nur kurze Zeit später seine *Six Mélodies* op. 65. Bei flüchtigem Hören drängt sich zunächst keineswegs der Eindruck auf, als läge hier ein zusammenhängender Liederzyklus vor. Sowohl auf inhaltlicher wie auch auf musikalischer Ebene fehlen fast alle der oben beschriebenen Verfahren zur Bildung von intratextueller Kohärenz: Die Gedichte stammen von insgesamt drei verschiedenen Dichtern,¹⁵ sie deuten keine fortlaufende Geschichte an und beziehen sich nur sehr allgemein auf den Komplex "Liebesfreud und Liebesleid".

Der erste Text (*Sérénade*) ist die Ansprache eines lyrischen Ichs an den Abendwind. Der verliebte Sänger bittet die frische Brise, zu der Geliebten zu fliegen, um diese in ihrem Bett zu wiegen und sein Liebeslied zu übersenden. Die zweite *Mélodie* (*Déception* / *Enttäuschung*) beschreibt, wie ein verlassener Liebender einen Wald, die Stätte seiner Leidenschaft, aufsucht, um dort seine ehemalige Geliebte wiederzufinden. Sein Rufen wird jedoch nur durch ein Echo erwidert – die Geliebte erscheint nicht, und so bleibt der enttäuschte Liebhaber alleine zurück: "O meine arme Liebe, wie traurig! / So schnell verloren und vergessen!" Das dritte Lied ist erneut eine *Sérénade* und wieder heiteren Charakters. Der Sänger vergleicht seine Angebetete mit der Natur, wobei er sich den Scherz erlaubt, die Geliebte zum Maß aller Dinge zu erheben. So liebt er beispielsweise nicht das Leuchten ihrer schönen Augen, weil dieses ihn an die Morgenröte erinnert, sondern umgekehrt: Er liebt die Morgenröte, weil diese ihn an das Leuchten in den Augen der Geliebten gemahnt. Eine große Zuversicht in die Liebe bringt die vierte *Mélodie* zum Ausdruck: "Was macht es aus, daß der Winter das Licht der Sonne versteckt?" beginnt der Text, der besagt, daß unabhängig von allen widrigen äußerlichen Umstände des Lebens die Liebe das Leben lebenswert macht. Im Kontrast dazu erleb das lyrische Ich im fünften Lied (*Les Larmes* / *Die Tränen*) aus einem dem Hörer unbekanntem Grund – vielleicht aus verstoßener Liebe? – Trauer und Schmerz, weiß jedoch nicht, ob es diesen Schmerz zulassen soll oder nicht:

Si vous donnez le calme après tant de secousses,	Wenn ihr Ruhe schenkt, nach so viel	Erschütterndem,
		einhüllt,
Si vous couvrez d'oubli tant de maux dérobés,	Wenn ihr so viel geheimes Leid in Vergessenheit	
		einhüllt,
Si vous lavez ma plaie et si vous êtes douces,	Wenn ihr meine Wunde wascht und zärtlich seid,	
O mes larmes, tombez ! tombez !	So fließt, fließt, o Tränen mein!	

Doch ob die Schmerzen Linderung schaffen, ist ungewiß, denn die zweite Strophe lautet:

Mais, si comme autrefois vous êtes meurtrières,	Aber wenn ihr, wie früher, mörderisch seid,	
Si vous vongez un cœur qui déjà brûle en soi,	Wenn ihr ein Herz verzehrt, das schon innerlich	brennt,
N'ajoutez pas au mal, respectez mes paupières :	Verschlimmert nicht das Übel, verschont meine	Augenlider:
O larmes, laissez moi, laissez moi !	O Tränen, laßt mich, laßt mich!	

Die *Six Mélodies* op. 65 enden mit einem *Rondelet*, einem Rundtanz. Nach dem Leid des vorletzten Liedes wird die Geliebte wieder als zauberhaftes Wesen beschrieben, das die Herzen seiner Umwelt bestrickt und in ihren Bann zieht:

C'est l'affaire d'un moment,	Es braucht nur einen Augenblick.
Ton regard qui sur nous passe	Dein Auge, uns streifend,
Est le filet qui ramasse	Ist ein Netz, das unsere Seelen fängt;
Nos âmes ; dieu sait comment !	Der Himmel weiß wieso!

¹⁵ Édouard Turquety, Paul Collin und Augustine Malvine Blanchecotte.

Anders als die früheren *Sechs Romanzen* op. 63 und auch als die späteren *Sechs Romanzen* op. 73 hängen die *Six Mélodies* op. 65 inhaltlich offenbar nicht narrativ zusammen. Zudem ist das Thema "Liebe" ein derart geläufiges Lied-Sujet, daß es als vereinheitlichendes Moment kaum kohärenzbildende Kraft besitzt. Und doch spürt man als Hörer – gerade vor dem Hintergrund der übrigen Čajkovskij-Romanzen –, daß die *Six Mélodies* auf einer anderen, abstrakteren Ebene zusammengehören. Dies hängt mittelbar mit der Widmungsträgerin der Lieder zusammen sowie mit der französischen Sprache, in der sie komponiert sind, und schließlich auch mit dem Stil, den diese Lieder bedienen.

Gewidmet sind die *Six Mélodies* der belgischen Sängerin Désirée Artôt (1835-1907), die Čajkovskij bereits 1868 kennenlernt. In jenem Jahr gastiert die 33jährige als Mitglied der italienischen Oper in Moskau. Der noch junge und unbekanntere Čajkovskij läßt sich von der offenbar überwältigenden Stimme und dem dramatischen Talent der Künstlerin begeistern, scheint jedoch auch von ihrer persönlichen Ausstrahlung überwältigt zu sein. Im November 1868 widmet er ihr als eine Art Verlobungsgeschenk die *Romance* op. 5 in f-moll für Klavier, nachdem man zuvor offenbar Heiratspläne gefaßt hat. Diese Pläne zerbrechen sich jedoch bald. Kurz nach Abreise der Operntruppe berichtet Čajkovskij seinem Bruder Anatolij in einem Brief Mitte bzw. Ende 1869, daß eine Heirat mit Désirée Artôt unwahrscheinlich geworden sei. Und ein paar Tage später führt er in einem Brief an Anatolij's Zwillingbruder Modest genauer aus:

"Die Geschichte mit der Artôt hat sich in der komischsten Weise gelöst; sie hat sich in Warschau in den [spanischen] Bariton [Mariano de] Padilla [y Ramos] verliebt, der hier der Gegenstand ihres Spottes war, – und wird ihn heiraten! Wie findest Du diese Dame? Man muß Einzelheiten unserer Beziehung kennen, um sich einen Begriff davon machen zu können, bis zu welchem Grade lächerlich dieses Ende ist."¹⁶

Obwohl Čajkovskij – ungeachtet seines ironischen Tonfalls – von diesem abrupten und für ihn völlig überraschenden Ende der Beziehung gekränkt gewesen sein mag, besucht er auch in den Folgejahren Opernaufführungen der Artôt, wenn diese in Moskau gastiert. Der Begeisterung für ihren Gesang trägt er in seinen musikalischen Rezensionen immer wieder Rechnung. Man gewinnt den Eindruck, daß sich für ihn alle Sängerinnen an Désirée Artôt zu messen haben und daß kaum eine diesem Standard genügt. Als die Sängerin in Moskau mit Giacomo Meyerbeers *Les Huguenots* auftritt, liegt ihre beste Zeit offenbar bereits hinter ihr. Čajkovskij schreibt am 11. Dezember 1875 an Anatolij:

"Gestern gastierte hier die Artôt, die bis zur Unfähigkeit dick geworden ist und fast die Stimme verloren hat, aber ihr [darstellerisches] Talent siegte, und sie wurde nach dem IV. Akt 20 Mal herausgerufen."¹⁷

Im Jahr 1888 bereist Čajkovskij als Dirigent eigener Werke Westeuropa und macht dabei auch Halt in Berlin. Wie bei solchen Tourneen üblich, wird der prominente Musiker von einer gesellschaftlichen Verpflichtung zur nächsten gereicht. Eine solche Einladung führt ihn in das Haus des Musikschriftstellers und Konzertagenten Hermann Wolff (1845-1902). Über diesen Abend am 22. Januar / 3. Februar 1888 berichtet der Komponist seinem Bruder Modest am folgenden Tag:

"Gestern fand [...] ein festliches Souper bei Wolff statt. Bei ihm war Désirée Artôt anwesend. Ich freute mich unaussprechlich, sie zu sehen. Wir schlossen sogleich Freundschaft, ohne mit einem Wort die Vergangenheit zu berühren. Ihr Mann, Padilla, erstickte mich in seinen Umarmungen. Übermor-

¹⁶ Thomas Kohlhasse (Hg.), *Existenzkrise und Tragikomödie: Čajkovskijs Ehe. Eine Dokumentation*, Mainz u.a. (Schott) 2006 [= *Čajkovskij-Studien*, Band 9], S. 19.

¹⁷ Ebd., S. 21.

gen wird sie ein großes Souper geben. Als alte Frau ist sie ebenso bezaubernd wie vor zwanzig Jahren."¹⁸

Zusammen mit dem Ehepaar Edvard und Nina Grieg folgt Čajkovskij der spontanen Einladung der Sängerin¹⁹ und frischt so eine Freundschaft auf, die nunmehr bis zum Tod des Komponisten anhalten soll.

In den Jahren 1888-1892 wechseln die beiden Musiker mehrere Briefe, in denen die Sängerin den Komponisten unter anderem um ein Lied bittet. Čajkovskij kommt dieser Bitte auf großzügige Weise nach, indem er ihr nicht nur ein, sondern gleich sechs Lieder widmet, nämlich die *Six Mélodies* op. 65.

Am 10. Oktober 1888 scheint die Komposition fertig zu sein. In einem Brief vom 17. / 29. Oktober desselben Jahres teilt Čajkovskij der Artôt mit, daß er die Lieder ihren altersbedingten technischen Fähigkeiten angepaßt habe:

"Je viens de livrer à mon éditeur P. Jurgenson 6 Mélodies que j'ai fait[es] pour Vous et dont je Vous prie de vouloir bien agréer la dédicace. J'ai tâché de Vous complaire, Madame, et je crois que toutes les six pourront être chantées par Vous, c'est-à-dire qu'elles conviennent au diapason actuel de Votre voix. Je voudrais bien que ces mélodies aient le don de Vous plaire, – mais malheureusement je n'en suis nullement sûr, car je dois Vous confesser que j'ai trop travaillé ce[s] dernier[s] temps et il est plus que probable que mes nouvelles compositions soient plutôt le produit d'une VOLONTÉ DE BIEN FAIRE que d'une vraie inspiration. Et puis on est un peu intimidé quand on compose pour une cantatrice que l'on considère comme la plus grande de toutes les grandes."²⁰

Čajkovskij's gewohnt selbstkritische Einschätzung ist jedoch unbegründet. Désirée Artôt zeigt sich begeistert von dem ihr gewidmeten Werk und gibt ihr Urteil über die *Six Mélodies* in einem Brief vom 9. / 21. August 1889 ab, nachdem sie die Lieder mit einiger Verspätung erhalten hat²¹:

"Enfin, enfin, cher Ami, vos lieder sont dans mes mains, en attendant que je les mette dans ma voix. Certes, les 4, 5 et 6 sont superbe, mais la première Sérénade est adorable et d'une fraîcheur charmante. « La déception » me plaît [= plaît] aussi énormément; en un mot, je suis AMOUREUSE de vos nouveaux enfants et fière que vous les ayez créés en pensant à moi."²²

Die im Laufe der Zeit gewechselten Briefe enthalten immer wieder Hinweise auf diese Lieder und darauf, daß die Sängerin sie nicht nur selbst in Salons und Konzerten vorträgt,

¹⁸ Ebd., S. 22.

¹⁹ Dieses Souper findet tatsächlich erst am übernächsten Tag statt, siehe Kohlhasse, wie Anm. 15, S. 19.

²⁰ Ebd., S. 29. – "Gerade habe ich meinem Verleger P. Jurgenson sechs *Mélodies* abgeliefert, die ich für Sie geschrieben habe und deren Widmung ich Sie annehmen zu wollen bitte. Ich habe mich bemüht, Ihnen gefällig zu sein, und ich glaube, daß Sie alle sechs singen können, das heißt, daß Sie Ihrem augenblicklichen Stimmumfang entsprechen. Ich wünschte sehr, daß diese Lieder das Geschenk sind, an dem Sie Gefallen finden, – aber unglücklicherweise bin ich dessen keineswegs sicher, denn ich muß Ihnen gestehen, daß ich in dieser letzten Zeit zu viel gearbeitet habe, und [es] ist mehr als wahrscheinlich, daß meine neuen Kompositionen mehr das Ergebnis des GUTEN WILLENS als das wahrer Inspiration sind. Außerdem ist man ein wenig eingeschüchtert, wenn man für eine Sängerin schreibt, die man für die größte aller großen hält."

²¹ Kohlhasse 2006, S. 31: "Vermutlich im April / Mai 1889 sind die *Six mélodies* bei P.I. Jurgenson in Moskau erschienen (und zwar mit den französischen Originaltexten und einer russischen Übertragung von A. Gorčakova) – und ungefähr gleichzeitig auch bei D. Rather in Hamburg; so schickt ihr Čajkovskij ein Exemplar der Ratherschen Ausgabe, wie er in seinem Brief vom 27. Juli / 8. August 1889 aus Florovskoe ankündigt."

²² Ebd., S. 32. – "Endlich, endlich, lieber Freund, sind Ihre Lieder in meinen Händen und warten darauf, daß ich sie in meine Stimme übertrage. Gewiß, die Nummern 4, 5 und 6 sind herrlich, aber die erste Sérénade ist wunderbar und von einer bezaubernden Frische. „La déception“, gefällt mir auch unermesslich; mit einem Wort, ich bin VERLIEBT in Ihre neuen Kinder und stolz, daß Sie sie in Gedanken an mich geschaffen haben."

sondern sie auch ihren Gesangsschülerinnen zu singen gibt und dadurch zu ihrer Popularisierung beiträgt.²³

Wenn Désirée Artôt und Petr Čajkovskij in ihrer französischsprachigen Korrespondenz auf das Lied zu sprechen kommen, das der Komponist seiner Freundin widmen soll, so verwenden beide nicht die üblichen Begriffe *Romanze* (dt.) bzw. *Romance* (frz.) oder *romans* (russ.) oder gar den russischen Terminus *pesnja*, sondern das deutsche Wort *lied* bzw. *Lieder* (mal in Klein-, mal in Großschreibung).²⁴ Sein Opus 65 bezeichnet Čajkovskij jedoch noch wieder anders, nämlich als *Six Mélodies*. Die Gründe für die Verwendung gerade dieses dezidiert französischsprachigen Terminus sind musikalischer Natur.

Hört man die sechs Kompositionen vor dem Hintergrund von Čajkovskijs anderen Vokalkompositionen, so meint man tatsächlich, einen neuen, zumindest veränderten musikalischen Gestus feststellen zu können. Die Vertonungen klingen insgesamt leichter und unbeschwerter im Gegensatz zu den früheren, teilweise sehr emphatischen und pathetischen Romanzen. Dies hängt u. a. damit zusammen, daß die Liedtexte in französischer Sprache stehen und auch in dieser Sprache vertont werden – eine singuläre Besonderheit in Čajkovskijs Œuvre.²⁵ Mit der Entscheidung für die Sprache läßt sich der Komponist nämlich zugleich auf eine bestimmte französische Liedtradition ein, und zwar auf die der *Mélodie française*. Während der deutsche Begriff *Melodie* (ohne Akzent) einen Kompositionsbestandteil bezeichnet, zu dem Rhythmus, Klangfarbe usw. gehören, versteht man unter dem französischen Terminus *Mélodie* (mit Accent) das französische Kunstlied, also eine musikalische Gattung. Wird also im Folgenden von "Mélodie" oder von "Mélodie française" gesprochen, dann ist die Gattung gemeint; "Melodie" oder "Melodielinie" hingegen benennt den Kompositionsbestandteil.

²³ Kohlhasse, S. 33: "Am 24. Februar / 8. März 1890 schrieb Désirée Artôt Čajkovskij aus Paris [wo sie mittlerweile lebte, U. L.], sie habe dort während einer musikalischen Soiree bei Albert Noël, dem Compagnon von Čajkovskijs französischem Verleger Félix Mackar, am 15. / 27. Februar einige der ihr gewidmeten Six Mélodies op. 65 und, mit M. N. Klimentova-Muromceva zusammen, Čajkovskijs Duett 'Rassvet' (Morgendämmerung) aus den Sechs Duetten op. 46 gesungen." In dem Brief schreibt sie unter anderem: "Je suis toujours de plus en plus amoureuse de vos 6 derniers lieder, qui deviennent populaire ainsi que je l'avais pressenti." ("Ich bin immer mehr und mehr verliebt in Ihre 6 letzten Lieder, die beliebt werden, wie ich es geahnt hatte.")

²⁴ So schreibt Čajkovskij z. B. am 16. / 28. Mai 1888 an Artôt: "Bien certainement je ferai le LIED que Vous m'avez fait l'honneur de me demander". ("Ganz gewiss werde ich das LIED schreiben, um das zu bitten Sie mir die Ehre gemacht haben" (in Kohlhasse 2006, S. 26). Ebenso schreibt Désirée Artôt am 21. Mai / 2. Juni 1888 an Čajkovskij: "Je veux aussi vous rassurer quant au lied que je vous ai demandé. Rien n'est plus terrible pour un compositeur que de travailler pour une époque fixe, c'est violer l'inspiration, et je suis trop de vos amis pour vous imposer une telle corvée – je ne suis pas pressée, lorsque vous écrirez un jour des lieder et que vous pensiez que je puisse bien rendre l'un ou l'autre, alors seulement pensez à m'en dédier un. Voilà tout ce que je veux, – puis-je vous me permettez de vouloir?" ("Auch möchte ich Sie wegen des Liedes beruhigen, um das ich Sie gebeten habe. Nichts ist schrecklicher für einen Komponisten als auf einen bestimmten Zeitpunkt hin zu arbeiten, das heißt, der Inspiration Gewalt anzutun, und ich bin zu sehr Ihre Freundin, um Ihnen eine solche Fronarbeit aufzubürden – ich habe es nicht eilig, denn eines Tages werden Sie Lieder schreiben, und wenn Sie denken, dass ich das eine oder andere gut darstellen könnte, nur dann denken Sie daran, mir eines zu widmen. Das ist alles, was ich möchte – da Sie mir schon erlauben, etwas zu wünschen" (ebd., S. 27). Offenbar rechnet D. Artôt hier bereits mit mehreren Liedern oder deutet diesen Wunsch durch den Brief zumindest an.

²⁵ Čajkovskij plant zeitweilig, eine französischsprachige Oper für Paris zu komponieren und korrespondiert aus diesem Grund mit den beiden Bühnenschriftstellern Pierre-Léonce Detryot und Louis Gallet. Aus diesem Vorhaben wird freilich nichts. Zu diesem Projekt siehe Thomas Kohlhasse, "Paris vaut bien une messe!" *Bisher unbekanntes Briefe, Notenaufgrophe und andere Čajkovskij-Funde*, in: ČSt 3 (1998), S. 163-298, vor allem die Seiten 234-258.

Was nun versteht man unter "Mélodie française"? Um diese Frage zu beantworten, ist zunächst notwendig zu wissen, unter welchen Bedingungen und wann diese Gattung entstanden ist.

Den Vorläufer der französischen "Mélodie" bezeichnet man gemeinhin als "Romance" und versteht darunter ab 1784, d. h. ab Martinis berühmtem Lied *Plaisir d'amour*, ein musikalisch zumeist einfaches, melodisch eingängiges Lied in Strophenform und (häufig) in achttaktigen Perioden, deren Melodie auf Natürlichkeit und Schlichtheit bedacht ist. Die Gesangslinie hat in der Romance auf sämtliche Verzierungen, kunstvollen Sprünge usw. zu verzichten, da diese der Natürlichkeit der Stimme im Wege stehen und deshalb als Manierismen bzw. Extravaganzen aufgefaßt werden.

In der Regel ist die Romance so konstruiert, daß ihr harmonischer Fluß auch ohne Klavierbegleitung nachvollzogen werden kann. Das impliziert, daß die Harmonik einfach, wenn nicht gar vorhersehbar ist. Da der Gesang im Vordergrund steht, hat die Klavierbegleitung die Funktion, ihn harmonisch zu stützen und die Melodielinie zu verdoppeln.

Durch das auch in der Theorie immer wieder postulierte Gebot von Einfachheit und Schlichtheit verliert sich im Laufe der Zeit das Interesse an der Romance. Spätestens in den 1830er Jahren entsteht in Frankreich das Bedürfnis nach einer neuen vokalen Ausdrucksform, dem die gerade populär werdenden Lieder Franz Schuberts entgegenkommen. Durch deren Verbreitung und Popularisierung wird ein neuer ästhetischer Maßstab gesetzt, dem sich künstlerisch fortschrittliche Komponisten wie Giacomo Meyerbeer und noch mehr Hector Berlioz stellen. Sie entwickeln einen Liedstil, der sich nicht mehr auf die Natürlichkeit der Stimme stützt, sondern den Kunstcharakter des Liedes hervorhebt und sich in wesentlichen Punkten von der nunmehr als veraltet empfundenen Romance absetzt.

Ein wesentliches Merkmal der *Mélodie française* ist daher der Verzicht auf das Primat der schönen melodischen Linie. Den Komponisten ab 1830 geht es nicht mehr darum, einen – zumeist schlichten, weil eindimensionalen – Text in ein achttaktiges Schema zu pressen, sondern sich melodisch und rhythmisch den – nunmehr häufig anspruchsvolleren – Gedichten anzupassen. Das heißt zum einen, daß die melodische Faktur dem Sprachduktus angepaßt wird, zum anderen, daß die musikalische Textausdeutung wichtiger wird als eine schöne, kantable Linie. Dies zieht einige musikalische Konsequenzen nach sich.

Zum einen wird die achttaktige "phrase carré" immer häufiger aufgegeben. Neben dem melodischen entwickelt sich ein eher rezitativischer Stil, dessen Rhythmik weniger gleichförmig ist als in der früheren Romance. Auch die Großform der französischen Lieder neigt nun zu komplexeren Strukturen. Komponisten wie Berlioz versuchen, musikalische Schemata nach Möglichkeit zu vermeiden und ihren Liedern einen individuellen Charakter zu verleihen, der dem des Textes angemessen ist.

Auch die Harmonik der *Mélodie française* wird komplexer: Ungewöhnliche Akkorde und Modulationen entwickeln sich zu Markenzeichen der neuen Liedgattung. Dadurch wiederum wird dem Klavier als Begleitinstrument eine größere Funktion übertragen: Es hat nun nicht mehr nur die Aufgabe, den Gesang zu verdoppeln und die ohnehin eindeutige Harmonik in simplen Begleitfiguren zu verdeutlichen. Vielmehr erhält es die Aufgabe, interessante und überraschende harmonische Verbindungen und Modulationen zu gestalten, den Ausdruck des Liedes durch charakteristische Motive zu prägen und an der musikalischen Interpretation des Textes wesentlich mitzuwirken. So wird das Klavier immer mehr zum eigenständigen und gleichberechtigten Partner des Gesangs.

Alle diese Aspekte finden sich in Čajkovskijs Opus 65 wieder: Sowohl die melodische als auch die rhythmische Beschaffenheit der Vokallinie, die Struktur der einzelnen Strophen wie der gesamten Lieder, schließlich auch das Verhältnis von Klavier- und Gesangsstimme verraten eine intime Vertrautheit mit der Tradition der *Mélodie française* und las-

sen Čajkovskijs Entscheidung, die Sammlung mit dem entsprechenden Gattungsbegriff zu überschreiben, musikalisch gerechtfertigt erscheinen.

In ihrem oben zitierten Brief zeigt sich Désirée Artôt vor allem von der ersten *Sérénade* beeindruckt und lobt deren "fraîcheur charmante". Die Frische und Unverbrauchtheit dieses Liedes – die Ansprache des Liebhabers an den Abendwind – erreicht Čajkovskij durch musikalische Mittel, die seinen früheren Liedern eher fremd sind. Ungewöhnlich beschwingt ist beispielsweise die Melodieführung in Verbindung mit der musikalischen Agogik und Rhythmik. Das Klaviervorspiel beginnt folgendermaßen:

NB 2: op. 65, Nr. 1, T. 1-8

Allegretto quasi andantino

Der zweitaktige Themenkopf dieser achttaktigen Phrase besteht aus zwei aufsteigenden Anläufen zu je drei Achtelnoten, die in einen verminderten Akkord (auf *es*) münden. Durch den zweimaligen Anlauf wirken die ersten sechs Töne wie ein ganztaktiger Auftakt zum nachfolgenden Takt 2. Der dadurch entstehende Eindruck von Leichtigkeit wird zum einen dadurch verstärkt, daß alle Melodietöne durch Keile markiert sind, die angeben, daß die Töne kurz und scharf gespielt werden sollen, zum anderen dadurch, daß sich die Begleitung der melodischen Linie auf wenige, nur kurz angeschlagene Akkorde beschränkt.

Seine Frische erhält dieser Liedanfang durch ein weiteres Detail. Die Zweiteilung des anfänglichen Themas suggeriert nämlich ein falsches Metrum: *Melodisch* hört man einen 6/8-Takt, der in zweimal drei Achtel geteilt ist. *Metrisch* betrachtet – und dies belegen sowohl die Taktangabe als auch die Baßstimme – liegt dagegen ein 3/4-Takt vor, der sich in drei gleichmäßige Viertel teilt. Diese beiden kontrastierenden Aufteilungen (2x3 Achtel gegen 3x1 Viertel) erzeugen ein Konträrmetrum, das den Hörer zunächst verwirrt. Erst der zweite Takt gibt Auskunft über die eigentliche Taktart, obwohl auch er noch verwirrend ist, da der im Grunde eindeutige 3/4-Takt durch das Auslassen der zweiten Zählzeit gestört wird. Dadurch entsteht ein leicht hinkender Rhythmus, der dem Stück seinen eigentümlichen Reiz verleiht.

Die Freude an der metrischen Verwirrung des Hörers führt Čajkovskij fort, wenn er in Takt 5 und 6 die natürlichen Betonungen verschiebt. Betont wird nun nicht wie üblich die erste Zählzeit allein, die durch das vorangehende Arpeggio sowie den höchsten Melodieton

ohnehin betont erscheint, sondern auch die zweite Zählzeit, d. h. das eingestrichene *d'*, das melodisch eigentlich keine größere Rolle spielt.

Durch diese und ähnliche rhythmische und metrische Verwirrspiele (unterschiedliche Arten von Taktschwerpunkt-Verschiebungen, rhythmisches Hinken) entwickelt Čajkovskij in seiner ersten *Sérénade* eine Leichtigkeit, die zwar auch früheren Liedkompositionen nicht unbedingt fremd ist – man denke nur an das letzte Lied in op. 63 –, die jedoch im Grunde nicht typisch für Čajkovskijs Vokalschaffen ist.

Richard D. Sylvester, der Übersetzer und Herausgeber der Liedtexte Čajkovskijs, bezeichnet dessen *Six Mélodies* op. 65 als "French in spirit"²⁶ und schreibt über die Schwierigkeiten, sie in einer russischen Übersetzung aufzuführen:

"The problem with the Russian translation is not, that they need to be improved, but that the Russian language is not quite at home in these songs. They call for the *esprit*, the quickness, the shades of light and dark, the very sounds of the French language."²⁷

Eine Besonderheit französischer Lieder im Allgemeinen (und damit auch von Čajkovskijs *Mélodies*) hängt eng mit der Aussprache zusammen. So werden in französischen Liedern beispielsweise die Endsilben der Wörter selbst dann mitgesungen, wenn sie in der gesprochenen Sprache verschluckt werden. Auch wenn man diese Endsilben nicht stark betont, verleihen sie den Liedern doch eine charakteristisch französische Diktion. Auch bei Čajkovskij gibt es diese gesungenen Endsilben, die der melodischen Phrase eigentlich nichts mehr hinzufügen, da sie in der Regel nur noch einmal den zuvor erklangenen Ton auf unbetonter Zählzeit wiederholen. Beispiele hierfür finden sich im gesamten Werk, stellvertretend seien nur die Takte 14 ("au-ro-re") und 16 ("d'é-clo-re") aus dem ersten Lied genannt.

NB 3: op. 65, Nr. 1, T. 13-16

Dadurch daß der Text einer *Mélodie française* nicht nur inhaltlich, sondern auch sprachlich eine große Rolle spielt, ergeben sich in der Singstimme häufig ungewöhnliche Rhythmen, Taktwechsel und Überbindungen, die den musikalischen Fluß jedoch weniger stören als vielmehr vorantreiben und ihn (trotz der im gesprochenen Französisch eher gekünstelt wirkenden Endsilben-Aussprache) natürlich wirken lassen. Eine Passage, in der all die genannten Aspekte – also ungewöhnliche Rhythmen, Taktwechsel und Überbindungen – zur selben Zeit vorkommen, sind die Takte 30 und 31 des fünften Liedes:

²⁶ Sylvester 2002/2004, S. 252.

²⁷ Ebd.

NB 6: op. 65, Nr. 1, Takt 45-52

Hier repetiert der Gesang je sieben oder acht Mal einen Ton, während das Klavier melodisch bewegte Arpeggios und Achtelketten um die jeweiligen Töne herum spielt. Diese Achtelketten machen eine melodische Metamorphose durch, so daß sie in den Takten 50 f. schließlich dem Anfangsmotiv ähneln.³⁰

Gerade in rezitativischen Kontexten erhält die Klavierbegleitung ein großes Gewicht. Das Verhältnis der Klavier- zur Gesangsstimme äußert sich in der französischen Mélodie dahingehend, daß sich die Instrumentalschicht immer weiter emanzipiert, immer individueller gestaltet und so dem Gesang schließlich ebenbürtig wird. Diese tendenzielle Entwicklung findet man auch in Čajkovskijs *Six Mélodies*. Anders als in op. 63 oder op. 73 führt der Klavierpart hier ein gewisses Eigenleben: Entweder komponiert Čajkovskij individuelle, charakteristische Begleitmotive, oder er teilt dem Klavier eine eigenständige Stimme zu, die den Gesang konterkariert, kommentiert oder ergänzt. In der zweiten Mélodie etwa geht der einsame Liebhaber in den Wald, um nach seiner früheren Freundin zu suchen. Er ruft nach ihr (T. 51), doch statt ihrer ertönt nur ein Echo, das musikalisch vom Klavier dargestellt wird:

³⁰ Eine vergleichbare Stelle findet sich im fünften Lied in den Takten 30-35.

NB 7: op. 65, Nr. 2, T. 50 ff.

Im dritten Lied verwandelt sich der Klavierpart für einige Takte in einen Duettpartner, der die Gesangsphrase aufgreift und weiterführt:

NB 8: op. 65, Nr. 3, T. 27-31

Im fünften Lied beginnt der Klaviersolist ab T. 25 eine eigene Melodielinie, die sich nach nur wenigen Tönen mit der Singstimme trifft, um mit ihr gemeinsam die Phrase zu Ende zu führen.³¹

³¹ Eigenständige Phrasen im Klavier, die zur Singstimme eine Art Kontrapunkt bilden oder von einer gesungenen Passage in eine andere überleiten, finden sich auch in der dritten Mélodie (T. 63) und in der sechsten (T. 17).

NB 9: op. 65, Nr. 5, T. 23-26

Eine andere Art der Individualisierung der Klavierstimme entwickelt der Komponist, wenn er den Charakter der Begleitung auf die Atmosphäre oder den Textinhalt abstimmt und dadurch verändert. Stärker als etwa in op. 63 bemüht sich Čajkovskij in seinem neuen Opus um eine individuelle und signifikante Gestaltung der Begleitschicht.³²

Eine Besonderheit französischer Kunstlieder ist die allmähliche Emanzipation der Melodielinie von der achttaktigen Periode. Die Romance preßt die Sprache in ein achttaktiges Formschema und verleiht ihr dadurch eine musikalische Struktur. Die Musik der *Mélo die française* hingegen paßt sich umgekehrt der gesprochenen Sprache an und gibt dafür das althergebrachte Formschema preis. Während Kadja Grönke Čajkovskijs russischen Romanzen attestiert, daß "die vertonte Sprache selbst da, wo sie sich der gesprochenen Sprache annähert, [...] dezidiert musikalisch bleibt"³³ (etwa im Gegensatz zu dem deklamatorischen Gestus von Musorgskijs Liedern), beschreitet der Komponist in seinen französischen *Mélo dies* andere Wege und verleiht ihnen zumindest zum Teil eine andere melodisch-formale Gestaltung. Dies sei am zweiten Lied verdeutlicht.

Dieses teilt sich formal in drei Strophen, die im weitesten Sinne die Form AA'A" besitzen, wobei die Veränderungen in der zweiten und dritten Strophe gravierend sind. Ungewöhnlich für Čajkovskijs Liedschaffen ist die ungleiche Aufteilung der Strophen in 13 Takte (1. Strophe), 13 + 10 Takte (2. Strophe) und 15 Takte (3. Strophe). Noch ungewöhnlicher ist die innere Aufteilung der einzelnen Strophen: Die dreizehn Takte der ersten Strophe gliedern sich in 7 + 6 Takte, die der zweiten in 6 + 1 + 6 Takte (wenn man die anschließenden zehn Takte außer acht läßt) und die fünfzehn Takte der dritten Strophe in 7 + 8 Takte. Diese Unregelmäßigkeiten und Asymmetrien zeigen, daß es Čajkovskij, anders als in seinen russischen Romanzen, hier nicht um eine Musikalisierung der Gedichte geht, sondern auch um eine formale Auseinandersetzung mit der Sprache des Gedichts, so wie es in der *Mélo die française* üblich ist.

Auch in einer zweiten Hinsicht verändert Čajkovskij seinen Romanzenstil: Favorisiert der Komponist in den frühen Liedern die dreiteilige Liedform, so verwendet er in den französischen *Mélo dies* auch andere Formen. In dieser Hinsicht interessant sind vor allem die Lieder 3 bis 6. Das vierte Lied soll dies stellvertretend veranschaulichen.

Čajkovskij übernimmt hier die im Text angelegte stropfenbedingte Dreiteilung, gliedert jede Strophe aber für sich noch einmal in mehrere Abschnitte, die sich in Tempo und Melodieführung deutlich voneinander unterscheiden. So bestehen die formal gleichen und nur im Detail unterschiedlichen ersten beiden Strophen aus folgenden drei Abschnitten:

³² Wie z. B. Lied 6, ab T. 37, wo die Klavierbegleitung anders ist als in den vorangegangenen Strophen.

³³ Kadja Grönke, *Mehr Schatten als Licht. Čajkovskij und seine 16 Lieder für Kinder op. 54 (1883)*, in: *Mitteilungen der Čajkovskij-Gesellschaft 10* (2003), S. 138.

	Tempo	1. Strophe	2. Strophe	Länge
1. Abschnitt (A)	Allegro vivo e molto rubato ³⁴	T. 05-13	T. 36-44	je 09 Takte
2. Abschnitt (B)	Allegro	T. 14-27	T. 45-58	je 14 Takte
3. Abschnitt (C)	Andante	T. 28-35	T. 59-66	je 08 Takte

Die dritte Strophe hingegen durchbricht dieses Schema. Nach dem Andante-Teil der zweiten Strophe folgt nun ein emotional aufgeladener neuer Abschnitt, der zu einem Höhepunkt in T. 83 f. führt, der zwar musikalisch, nicht jedoch textlich motiviert ist. Nach diesem Ausbruch folgt noch einmal ein Anklang an den Andante-Teil der ersten beiden Strophen:

	Tempo	3. Strophe	Länge
1. Abschnitt	Allegro non tanto	T. 66-89	24 Takte
2. Abschnitt	Andante	T. 90-101	12 Takte

Interessant ist hier vor allem, daß Čajkovskij mehrere Formen ineinander schiebt. Zum einen behält er die Dreiteiligkeit der Gedichtvorlage bei, gliedert dann jedoch die ersten beiden Strophen noch einmal in je drei Abschnitte, um in der dritten nach einem neu eingeführten, längeren Abschnitt den dritten Abschnitt der vorangegangenen Strophen wieder aufzugreifen. Dieser Andante-Teil ist textlich motiviert und hängt sowohl mit den vertonten Kurzzeilen zusammen als auch mit dem Textinhalt: An diesen Stellen wird jeweils die Quintessenz der vorangegangenen Verse gezogen. In der letzten Strophe wird die Schönheit einer immer duftenden Blume mit der Geliebten verglichen.

Noch in einer ganz anderen Hinsicht gibt es eine formale Besonderheit in Čajkovskijs französischen Liedern: Der Komponist schafft nicht nur deutliche Bezüge in n e r h a l b e i n e s Liedes – wie an der vierten *Mélo die* demonstriert –, sondern auch z w i s c h e n z w e i in sich abgeschlossenen Liedern, nämlich dem vierten und dem fünften. In diesem Zusammenhang spielt erneut der Andante-Abschnitt aus der vierten *Mélo die* eine hervorgehobene Rolle. Dieser Abschnitt erinnert in seiner melodischen Bewegung stark an den Andante-Teil aus der Briefszene Tatjanas in Čajkovskijs Bühnenwerk *Evgenij Onegin* op. 24 (1877/78).

NB 10: *Evgenij Onegin*, 1. Aufzug, 2. Bild (Briefszene), Andante-Teil, 8 Takte

³⁴ In der zweiten Strophe wird das Tempo nur mit *Allegro* angegeben.

NB 11: op. 65, Nr. 4, T. 28-35

ro . ro Plus bel . le que cel . le des cieux. Toi que ja . do . re.
 o . ve . ra . та . про . сра . жё . за . ру в не . бо . о . х . О , до . ро . га . я . в . ства .

C'est dans tes yeux! *dolcissimo* Qu'im . por . te que l'hi .
 - xx нзмл тва . сак! Иу . ская зя . ма по .

Allegro **A**

Die Akkord-Struktur des jeweils ersten Taktes ist identisch. Die Melodie beginnt in beiden Fällen auf der Terz und bewegt sich dann in Sekundschritten zunächst abwärts. Auch der Rhythmus der beiden Themenköpfe ist vollkommen gleich: Er besteht aus einer Viertel und zwei Achteln. Der jeweils zweite Takt bringt einen Akkordwechsel mit sich – und erst hier beginnen die Unterschiede zwischen der Opernszene und der französischen Mélodie (auf die in diesem Zusammenhang nicht näher eingegangen zu werden braucht).

Der Schluß aus dem fünften Lied greift nun zum einen den Andante-Teil des vierten Liedes als auch – in noch stärkerem Maße – den Andante-Teil der Briefszene auf.

NB 12: op. 65, Nr. 5, T. 46-49

pas!
 нзюм!

Auch hier beginnt die eigentliche Melodielinie auf der Terz des Dur-Akkordes. Der Rhythmus Viertel-Achtel-Achtel wird ebenso aufgegriffen wie die Abwärtsbewegung und die begleitende Harmonik. Im weiteren Verlauf setzt Čajkovskij die Tat'jana-Sequenz fort, indem er deren Akkordik und ungewöhnliche Melodieführung beibehält und rhythmisch nur an einer Stelle von dem Ausschnitt der Opernszene abweicht.

Ein weiteres Detail stützt die These, daß Čajkovskij hier bewußt auf das Thema der Opernszene zurückgreift: Die abschließende Melodie des fünften Liedes in op. 65 leitet er mit einem viertönigen Achtelauftakt ein, der in seiner aufsteigenden Bewegung an den

schwungvollen Triolenaufakt in den Oboen erinnert, der das zweite Erklingen der Tat'jana-Melodie in den lyrischen Szenen einleitet.

In zweifacher Hinsicht ist dieser Vergleich interessant: zum einen deshalb, weil Čajkovskij sich hier selbst zitiert, zum anderen, weil er mit Hilfe dieses Zitats eine Brücke schlägt zwischen zwei seiner französischen Lieder. Kehrt der Andante-Abschnitt der vierten Mélodie immerhin noch mehrfach wieder und besitzt somit eine formbildende Funktion, so erklingt die Tat'jana-Melodie im fünften Lied isoliert und unvorbereitet, wengleich auch geschickt in den Gesamtzusammenhang des Liedes eingebettet. Das Tat'jana-Zitat impliziert dabei offenbar keine textlichen oder inhaltlichen Parallelen. Vielmehr scheint es aus atmosphärischen Gründen gewählt worden zu sein. – Ob Čajkovskij damit an die verliebte Désirée Artôt seiner Jugend erinnern will und ihr indirekt vorhält, damals in ihrer Liebe weniger konstant und kompromißlos gewesen zu sein als Tat'jana?³⁵ Immerhin ist es das einzige traurige Lied der Sammlung ...

Čajkovskijs Lieder zeichnen sich von Anbeginn an durch eine interessante und ansprechende Harmonik aus, so daß die *Six Mélodies* in diesem Punkt weniger von seinen früheren Romanzen abweichen wie in den soeben beschriebenen Aspekten. Dennoch sei hier kurz auf ein Detail hingewiesen, das Čajkovskijs harmonischen Reichtum verrät.

NB 13: op. 65, Nr. 5, T. 1-12

Andante doloroso *p con duolo*

Si vous donnez le
 Бо . ли по . кой да .

calme ap . pré . sent de se . vous . see, Si vous comparez d'ou . bli tant de mau . zé . ro .
 - ду . те за все тpe . боя . не . нья и о . мо . о . то . те . по . ре . дной мн . пу . ших . то .

sempre pesante

³⁵ Vgl. hierzu Kadja Grönke, *Frauenschicksale in Čajkovskijs Puškin-Opern – Aspekte einer Werke-Einheit*. Mainz u.a. (Schott) 2002 [= *Čajkovskij-Studien*, Band 5].



Das fünfte Lied (*Les Larmes*) zeichnet ein Kreuz vor und gibt damit an, daß die Tonart dieser *Mélodie* entweder G-Dur oder e-Moll sei. Der Schluß des Liedes verrät, daß *Les Larmes* tatsächlich in G-Dur steht, doch läßt der Komponist seine Hörer lange Zeit im Unklaren, denn tatsächlich erklingt ein reiner G-Dur-Akkord ohne zusätzliche Töne erst zum letzten gesungenen Ton in Takt 46. Zuvor kommt G-Dur nur in dissonant angereicherter Form vor, während e-Moll bereits in T. 28 erklingt. Bis Čajkovskij sein harmonisches Ziel erreicht, färbt er in durchgehenden Viertelnoten seine Akkorde ständig um und reichert so die Gesangslinie durch interessante und ungewöhnlich changierende Harmonien an.

Faßt man die Beobachtungen zusammen, so drängt sich die Erkenntnis auf, daß die *Six Mélodies* Čajkovskijs kein Liederzyklus im engeren Sinne sind. Die Lieder bilden weder inhaltlich noch dramaturgisch einen stringenten Zusammenhang, erzählen weder eine Geschichte noch beziehen sie sich auf ein individuelles oder charakteristisches Thema. Bedenkt man jedoch, daß Čajkovskij nur dieses eine Mal ein Liedopus auf Französisch komponiert und sich in diesem Werk mit der französischen Liedästhetik auseinandersetzt und sich in einer ihm fremden Liedtradition ausdrückt, dann lassen sich die sechs Lieder auf dieser übergeordneten stilistischen Ebene dennoch als Einheit betrachten und damit als Liederzyklus im weiteren Sinne bezeichnen.

Čajkovskijs *Sechs Romanzen* op. 73 (1893)

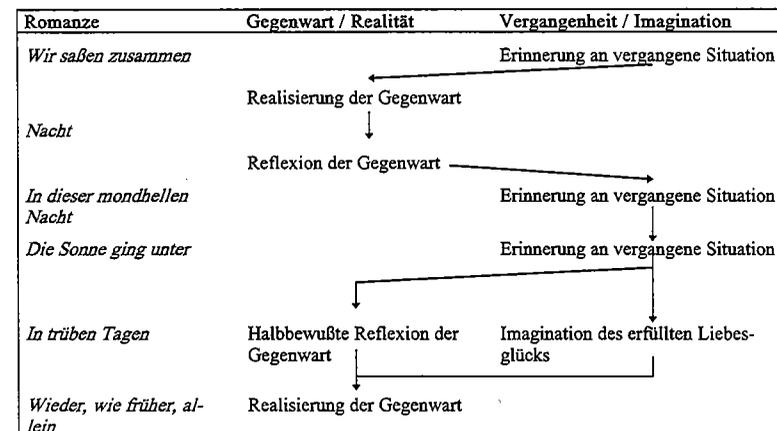
Petr Čajkovskijs letztes Lied-Opus bilden die *Sechs Romanzen* op. 73 nach Gedichten von Daniil M. Ratgauz. Über diese Lieder ist bereits verhältnismäßig viel geschrieben worden. Aus diesem Grund werden den bislang entwickelten Gedanken im Folgenden nur einige zusätzliche Ideen beigesteuert. Die nachstehenden Betrachtungen stützen sich in erster Linie auf Kadja Grönkes Aufsatz "*Und ich sagte dir nichts*"? – *Čajkovskijs Sechs Romanzen* op. 73 (1893),³⁶ führen einige Gedanken weiter, akzentuieren und pointieren bestimmte Aspekte aber auch deutlicher im Sinne der hier zugrundegelegten Ausgangsfrage.

Im Interesse dieser Zuspitzung soll die analytische Verfahrensweise gegenüber den Untersuchungen der Romanzen op. 63 und der *Mélodies* op. 65 umgekehrt und die Untersuchung der Texte zunächst weitgehend hinten an gestellt werden. Statt dessen wird zunächst gezeigt, wie Čajkovskij den sechs Einzeliedern auf der strukturellen und musikalischen Ebene eine kohärente Gesamtstruktur verleiht. Er erreicht dies vor allem mit Hilfe

³⁶ Kadja Grönke, "*Und ich sagte dir nichts*"? *Čajkovskijs Sechs Romanzen* op. 73 (1893), in: Čajkovskij-Gesellschaft (Hg.), *Mitteilungen* 12 (2005), S. 191-212. – Aus diesem Beitrag sind auch die deutschen Übersetzungen der Ratgauz-Gedichte übernommen.

dreier Mittel: indem er textlich einen Bogen vom ersten zum letzten Lied spannt, indem er dramaturgisch mit dem ersten Lied eine expositorische und mit dem letzten Lied eine Finalwirkung erzielt, und indem er musikalisch einerseits wiederkehrende Figuren verwendet und andererseits einen zusammenhängenden Tonartenplan konzipiert. Diese Aspekte werden im Folgenden genauer ausgeführt.

Das erste Lied (*Wir saßen zusammen*) teilt sich inhaltlich in zwei Teile. In den ersten beiden Strophen beschreibt der Sprecher³⁷ ein Treffen mit dem Freund an einem Fluß. Trotz des brennenden Verlangens, ihm seine Liebe zu gestehen, schweigt er. In der dritten Strophe ändert sich das Tempus von der Vergangenheitsform zur Gegenwart. Mit diesem Tempuswechsel legt Ratgauz eine zweite Zeitebene an. Der Hörer der Lieder realisiert, daß die in den ersten beiden Strophen beschriebene Situation bloß eine Erinnerung darstellt und dementsprechend der Vergangenheit angehört. Zu diesen beiden Zeitebenen gesellt sich (später) eine dritte Ebene, nämlich eine in der Fantasie angesiedelte Wunschvorstellung gemeinsamen Liebesglücks. Zwischen diesen Polen bewegen sich alle sechs Romanzen des Zyklus:



Das Schaubild zeigt, daß die Anordnung dieser Zeit- und Vorstellungsebenen einem nachvollziehbaren und in sich stringenten Aufbau folgt. Die erste Romanze verdeutlicht expositorisch, in welchem Spannungsverhältnis der gesamte Zyklus steht.³⁸ Wie um das zeitliche Konzept zu unterstreichen, verharrt das zweite Lied zunächst in der Gegenwart, bevor das lyrische Ich ab dem dritten Lied wieder in seine Erinnerungen taucht. Auch das vierte Lied memoriert eine frühere Begegnung. Der vorletzten, d. h. fünften Romanze, kommt eine Sonderstellung zu, indem sie scheinbar ebenso Erinnerungen ins Bewußtsein ruft. Tatsächlich stellt dieses Lied jedoch bloß eine Wunschvorstellung gemeinsamen Liebes-

³⁷ Im Sinne der hier vorgelegten inhaltlichen Deutung wird von nun an für das lyrische Ich und für das Gegenüber die maskuline Formulierung verwendet.

³⁸ Die zeitliche Anlage dieser Komposition erinnert stark an die französische Tradition des Liederzyklus, speziell an die als *Poème* bezeichneten Liederzyklen Jules Massenets. Dessen *Poème d'avril* aus dem Jahre 1866 kann als in Teilen häufig imitierter Prototyp angesehen werden. Dort wechselt das lyrische Ich in seiner Betrachtungsweise zwischen einer fernerer Vergangenheit, in der es sein Liebesglück fand, und der bitteren, weil einsamen Gegenwart. Bereits die erste *Mélodie* reflektiert dieses Spannungsfeld von Erinnerung und Gegenwart. Siehe zu diesem Themenkomplex auch meine Dissertation *Der französische Liederzyklus von 1866-1914. Entwicklungen und Strukturen* (Folkwang Hochschule Essen; im Druck).

glücks dar. Insofern kann die fünfte Romanze auf beiden Ebenen angesiedelt werden, auf der Realitäts- wie auf der Vorstellungsebene. Das letzte Lied hingegen kehrt endgültig in die Gegenwart und die trostlose Realität des Anfangs zurück. Unterstützt wird diese Rückkehr durch eine fast wörtliche Reminiszenz des letzten Liedes an einen Vers der ersten Romanze. Heißt es dort nämlich "Und jetzt, dieser Tage, bin ich allein wie zuvor" (*Wir saßen zusammen*, Vers 9), so resümiert das lyrische Ich seine Situation im letzten Lied mit den Worten "Wieder bin ich, wie früher, allein" (*Wieder, wie früher, allein*, Vers 1). Die Zeitstruktur sowie das Quasi-Zitat verdeutlichen ein werkimmanentes Konzept, auf das sich alle Texte der Romanzen beziehen.

Durch den Kontrast der Zeitebenen entsteht eine Dramaturgie, die die einzelnen Romanzen in ein bestimmtes Spannungsverhältnis zueinander setzt. Nimmt das erste Lied – wie bereits beschrieben – eine expositorische Funktion ein, so besitzt das letzte, vor allem im Anschluß an die vermeintlich hoffnungsvolle fünfte Romanze, einen ausgeprägten Finalcharakter. Während die Texte der ersten vier Lieder eindeutig festlegen, welche Romanze der Gegenwart und welche der Vergangenheit zugehört, spielt der vorletzte Text mit den Erwartungen der Zuhörer. Sowohl die Wortwahl als auch das Tempus der ersten Strophe siedeln dieses Lied eindeutig in der Gegenwart an:

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

Die Worte dieser ersten und der folgenden beiden Strophen machen nicht deutlich, ob die beiden Liebenden nach allem Leid nicht doch noch zusammenkommen. Nach einer zunächst verhaltenen Vermutung in der zweiten Strophe scheint in der dritten die Wiedervereinigung sogar Realität zu werden:

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

Ich bin wieder mit dir zusammen! – Mein Kummer
Ist in wolkenverhangene Fernen verfliegen...
Und leidenschaftlich begehre ich erneut zu leben –
Dich zu atmen, dich zu lieben!

Begleitet wird dieser Text durch eine euphorische Musik, die eine kräftige Dynamik (*mf*, *f* und *ff*) und melodisch aufsteigende Figuren verwendet. Lediglich der harmonisch-modulatorische Verlauf der letzten Strophe deutet an, daß das Glück eher eine erträumte Fantasie ist denn Realität: Sie beginnt nicht mehr in der Ausgangstonart As-Dur, sondern in C-Dur, verläßt diese Tonart jedoch rasch, um zu einer umfangreichen und schnell vollzogenen Modulation anzusetzen, die kurz vor Ende in T. 32 bei Fes-Dur und Hes-Dur anlangt. Diese seltene und an B-Vorzeichen überreiche Harmonik legt nahe, daß das beschriebene Liebesglück dem Reich der Imagination zugehört. Das Klaviernachspiel stützt diese These, da es den jubelnden Charakter des restlichen Liedes abmildert. Zwar wird das thematische Material noch ein letztes Mal aufgegriffen, doch verklingt es in den letzten Takten nicht mehr im Forte bzw. Fortissimo, sondern im verhaltenen Piano.

Das letzte Lied bestätigt die Vermutung. Nicht nur textlich ("Wieder bin ich, wie früher, allein"), sondern auch musikalisch bildet es einen scharfen Kontrast zu den zuvor erklingenden Liedern und ist ein in seiner Trostlosigkeit und Hoffnungslosigkeit eindrucksvoller und erschütternder Klagegesang auf das von Einsamkeit und Sprachlosigkeit ge-

prägte traurige Schicksal des lyrischen Ichs. Die niederschmetternde letzte Strophe des Zyklus deutet sogar einen möglichen Suizid an:

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

Die Trostlosigkeit dieses letzten Liedes entsteht musikdramaturgisch nicht nur durch den Kontrast zum vorherigen Lied, sondern besitzt auch in sich musikalische Momente, die die finale Schicksalsergebenheit des Protagonisten zum Ausdruck bringen. Denn das Lied steht durchgängig in a-Moll, moduliert in keinem einzigen Takt und verwendet nur verhältnismäßig wenige andere Harmonien als a-Moll. Selbst in Takten, in denen andere Akkorde erklingen, behält Čajkovskij das *a* als Baßton bei (so z. B. in den Takten 18-21). In jedem einzelnen Takt kommt überdies der Ton *a* mindestens einmal vor, in der Regel (aber nicht immer) auf der ersten Zählzeit als tiefster Baßton. Bereits dieses permanente Insistieren auf der Ausgangstonart und auf dem Ton *a*, d. h. die harmonische Unbeweglichkeit, beschreibt die Ausweglosigkeit des erfahrenen Leids. Verstärkt wird der nicht nur melancholische, sondern überaus bittere Charakter des Liedes durch eine Reihe von seufzerartigen Vorhaltsakkorden, die den a-Moll-Akkord flankieren. Diese Seufzermotivik wird musikalisch hervorgehoben, indem sie synkopiert und betont wird:

NB 14: op. 73, Nr. 6, T. 1-4, Klavierstimme

Auch die Melodie der Gesangsstimme ist seltsam statisch, verwendet immer wieder das gleiche rhythmische Muster und scheint sich um sich selbst zu drehen:

NB 15: op. 73, Nr. 6, T. 5-12, Gesangsstimme

Nur an einer Stelle, in der Mitte der Komposition (T. 17-24), bäumt sich die Melodie des Gesangs kurz auf, um dann schließlich in das melodische Muster des Anfangs zurückzufallen.

Im Klaviernachspiel greift Čajkovskij den Anfang des Liedes ein letztes Mal auf und verschärft dabei die introvertierte Dramatik, indem er diese Romanze (seine letzte Liedkomposition überhaupt!) auf einem Sextakkord schließt, der dem Werk eine letztlich unbefriedigende, offene Schlußwirkung verleiht. Ebenso, wie es unentschieden bleibt, ob der Protagonist der sechs Lieder Selbstmord begeht, endet der Zyklus durch den fehlenden Baßgrundton mit einer Leerstelle: ein ebenso ungewöhnlicher wie assoziativer Schluß!

Bemerkenswert ist in diesem letzten Lied Čajkovskijs die metrische Anlage: Während das Klavier im 3/4-Takt spielt, singt das lyrische Ich in einem 9/8-Takt. Das Verhältnis der durchgehenden Achtelbewegung im Klavier zu den Achteln im Gesang ist also das von Duolen gegen Triolen. Čajkovskij betont mit den zwei unterschiedlichen Taktarten die innere Zerrissenheit des lyrischen Ichs: Das metrische Nicht-Zueinander-Passen spiegelt die innere Zerrissenheit des Unglücklichen.

Auf diese Weise besitzt die letzte Romanze Čajkovskijs einen ausgeprägten Finalcharakter, wobei dieses Finale aus einer Art Anti-Klimax besteht – in einem tiefen emotionalen Fall von trauriger Intensität.

Die sechs Romanzen op. 78 basieren auf einem Tonartenplan, der die Lieder auf musikalischer Ebene miteinander verbindet:

Wir saßen zusammen	Nacht	In dieser mond- hellen Nacht	Die Sonne ging unter	In trüben Tagen	Wieder, wie früher, allein
E-Dur./ cis-moll	f-moll	As-Dur	E-Dur	As-Dur	a-moll

Zwei Paare bilden die tonalen Pfeiler dieses Zyklus: E-Dur/a-Moll (die funktional in einem Dominant-Tonika-Verhältnis stehen) und As-Dur/f-Moll (Paralleltonarten mit jeweils vier B-Vorzeichen). Die erste Gruppe umfaßt die Lieder *Wir saßen zusammen*, *Die Sonne ging unter* und *Wieder, wie früher, allein*, die zweite Gruppe besteht aus den Romanzen *Nacht*, *In dieser mond hellen Nacht* sowie *In trüben Tagen*. Auffällig ist, daß die Grundtöne dieser Tonarten, mit Ausnahme von cis-Moll, tendenziell aufsteigend sind (E-f-As-[E-As]-a) und den Ambitus einer Quarte nicht überschreiten. Die E-Dur/a-Moll-Lieder bilden den Rahmen von op. 78. Man könnte das E-Dur des ersten Liedes als Dominante und somit als Vorbereitung von a-Moll, der Tonart des letzten Liedes, betrachten. So wäre das a-Moll-Lied am Ende des Zyklus die tonale Erfüllung der beiden E-Dur-Romanzen.

Im Gegensatz zu diesen Liedern in Kreuztonarten befinden sich die As-Dur / f-Moll-Romanzen im Innern des Werkganzen eingeschlossen. Diese weit voneinander entfernten Tonartenkomplexe (E-Dur und As-Dur liegen sieben Quinten im Quintenzirkel auseinander) nähern sich nicht einander an, sondern verschränken sich hart zwischen dem dritten und dem vierten sowie zwischen dem vierten und dem fünften Lied.

Der tonal-architektonische Aufbau des Zyklus verbindet zwar die sechs Romanzen zu einer Ganzheit, scheint jedoch nicht inhaltlich motiviert zu sein. Denn die beiden As-Dur-Lieder bilden einen Gegensatz, während *Nacht* (f-Moll) und *Wieder, wie früher, allein* (a-Moll) tonal zwar unterschiedlichen Gruppen angehören, inhaltlich und atmosphärisch jedoch zusammengehören. Ebenso wenig bilden die inneren und die äußeren Lieder inhaltlich zusammenhängende Blöcke. Eher gehören das erste, zweite und letzte (sowie ansatzweise das vorletzte) Lied zusammen, da diese auf der Gegenwartsebene angesiedelt sind, während (ansatzweise) das erste, das dritte, vierte und (ansatzweise) das fünfte Lied der imaginierten Vergangenheit bzw. der Fantasie zugehören.

In seinem letzten Zyklus arbeitet Čajkovskij mit Themen und Motiven, die einen hohen Grad an musikalischer Verwandtschaft aufweisen. Auch wenn man hier nicht von Zitaten im herkömmlichen Sinne sprechen kann, bewirken diese musikalisch ähnlichen Figuren und die mit ihnen verbundenen Ausdrucksqualitäten – ähnlich wie der Tonartenplan – einen gewissen Grad an werkimmanenter Kohärenz.

Es sind vor allem zwei musikalische Gestalten – im Grunde fast schon musikalische Archetypen –, die sich in vielen Varianten durch den Zyklus ziehen. Die erste besteht aus einer in großen und kleinen Sekunden fallenden Linie, die primär in der Klavierbegleitung erklingt. Bereits die ersten Takte der ersten Romanze führen diese Figur in einer ersten Variante aus:

NB 16: op. 73, Nr. 1, T. 1-2

In den beiden Mittelstimmen des hauptsächlich vierstimmigen Satzes erklingen vier aufeinander folgende Sekunden abwärts: Die obere der beiden Linien ergibt einen chromatisch fallenden Tonleiterausschnitt. Rechnet man das auf der ersten Zählzeit erklingende e' in der Sopranstimme dazu, das man aus klanglichen Gründen (wenn auch fälschlicherweise) dieser Viertonfigur zuordnen könnte, dann wird aus der Viertonfigur eine abwärtssteigende Fünffonlinie. Diese fallende Figur besitzt einen schwermütigen, grüblerischen Charakter, der die Stimmung und den Ausdrucksgehalt des Textes in Klang umsetzt.

Ebenfalls über eine gewisse Strecke chromatisch fallend ist das Hauptmotiv des zweiten Liedes. Im Gegensatz zum Thema der ersten Romanze wird dieses Thema durch einen in Terzen steigenden Auftakt eingeleitet. Die ersten beiden Phrasen enden jeweils auf einer halben Note, so daß nach dem aufwärts strebenden Achtelauftakt wieder eine fast durchgängig chromatische Fünffonfigur abwärts erklingt. Interessant ist dieses Motiv, weil es im

Anschluß an den ersten Auftakt auch weiterhin fast durchgängig fällt – und dies über den Ambitus einer Duodezime:

NB 17: op. 73, Nr. 2, T. 1-4

Adagio ($\text{♩} = 220$)

1

3

Мерк-нет сла-бый свет све-тл... Бро-лит

Eine dritte Variante dieser fallenden Figur erklingt in der dritten Romanze, hier jedoch um einiges unauffälliger als in den vorangegangenen Liedern. Aus der Vier- bzw. Fünfstonfigur wird nun eine Sechstonfigur, die zwar anfangs chromatisch bleibt, diesmal jedoch den harmonisch motivierten Kontrapunkt zum aufwärts strebenden Hauptthema im Sopran bildet und somit klanglich nicht im Vordergrund steht.

NB 18: op. 73, Nr. 3, T. 1-2

Andante con moto ($\text{♩} = 70$)

Dennoch steht diese Linie nicht nur als Gegenpart zur Hauptstimme im Sopran, sondern bildet auch ein bedeutendes Gegengewicht zu den anderen Stimmen – vor allem dann, wenn die Linie sich erweitert und statt sechs Tönen elf Töne umfaßt wie in den Takten 7 und 8:

NB 19: op. 73, Nr. 3, T. 7-8

2

и в тот миг бая-го-лат был сн-ла-ль-а,

do

Eine letzte, stärker diatonisch geprägte Abwärtsfigur erklingt im fünften Lied (T. 6-9), spielt in diesem Zusammenhang jedoch eine nur geringe Rolle, da ihr Charakter durch das fehlende chromatische Element verändert wird, dabei an Schwere verliert und einen Gegenpol zur hauptsächlich aufsteigenden Linie in den Takten 1-5 bildet.

Wichtiger ist eine zweite Figur, die ebenso wie die erste mehrfach aufgegriffen und variiert wird und der chromatisch fallenden Skala diametral entgegen gesetzt ist: ein konsequent aufwärtssteigender Tonleiterauschnitt. Zum ersten Mal erklingt er während des musikalischen Höhepunkts gegen Ende des ersten Liedes. Hier ertönt im Gesang nach zweimaligem Anlauf im Forte der höchste Ton des gesamten Liedes. Dieses *gis*² wird von einer fortissimo gespielten und von der tieferen Oktave unterstützten Tonleiter begleitet, die von *dis*² bis *cis*² reicht. Einen Takt später erklingt erneut eine Tonleiter – diesmal umfaßt sie jedoch nur noch sechs statt sieben Töne. Daß diese Tonleiterauschnitte nicht nur musikalisches Füllmaterial sind, um dem Satz eine pathetische Note zu verleihen, zeigt die Partitur zwei Takte später. Dort nämlich erscheint ein neues, melodisch ausgeprägteres Motiv, das durch diese beiden Tonleitern vorbereitet ist:

NB 20: op. 73, Nr. 1, T. 27-33

Tempo I

ca... p p dim. pp

Čajkovskij greift hier die Sechstönigkeit seines Tonleiterausschnitts auf, kombiniert diesen mit einer Wechselnote, die auf dem höchsten Ton beginnt (e^{\flat}), um eine kleine Terz zum Grundton der zweiten Liedhälfte fällt (cis^{\flat}) und dann wieder zum e^{\flat} zurückkehrt. Außerdem wechselt der Komponist bei diesem Motiv die Harmonie und läßt die Phrase dynamisch an- und abschwellen.

Ein weiteres Mal erscheint die ansteigende Skala im dritten Lied, wo sie das Hauptmaterial sowohl der Klavierbegleitung als auch der Gesangsstimme bildet. Hier erklingt der Tonleiterausschnitt zum ersten Mal in Dur als emphatischer, hoffnungsvoller Bedeutungsträger, der den Textinhalt musikalisch stützt. Die Verse nämlich beschreiben zunächst das freudige Wiedersehen der Liebenden in einer der Situation günstigen, weil ebenso schönen wie abgelegenen Naturszenerie. Die aufwärtsstrebende Melodie wird zusätzlich zweimal auf jeweils höherer Tonstufe wiederholt und schraubt sich so immer weiter nach oben.

NB 21: op. 73, Nr. 3, T. 5-8, Gesangsstimme

а piena voce

В э - ту лу - ну - ю ночь, в э - ту лу - ну - ю ночь,

в э - тот ми - г ба - го - лат - ный ок - на - нья,

до

Auch das vierte und fünfte Lied beginnen mit einer aufsteigenden Tonskala in Dur. In allen drei Romanzen bilden die Tonleitern das musikalische Hauptmaterial, das nicht nur vom Klavier vorgetragen, sondern auch vom Gesang aufgegriffen wird. In *Die Sonne ging unter* wählt Čajkovskij eine sechstönige Skala, die auf dem Grundton e beginnt und bis zum nächsthöheren b ansteigt sowie durch einen schwungvollen Rhythmus und eine ausgeprägtere Agogik an Charakter gewinnt. Auf den letzten beiden Tönen der Tonleiter ändert sich die Harmonie, der höchste Ton erklingt als Grundton eines Dominant-Septakkordes:

NB 22: op. 73, Nr. 4, T. 1-2

Andante (d.c.)

Auch das Kopfmotiv der fünften Romanze – hier besteht der Skalenausschnitt zunächst aus vier Tönen, erst nach und nach kommen durch Transpositionen weitere Töne hinzu – beginnt auf der Tonika (allerdings auf deren Sexte) und wechselt auf dem höchsten Ton zum Dominant-Septakkord. In beiden Liedern erhalten die Septimenakkorde eine besondere Färbung durch die Kombination mit dem Grundton der Tonika. Konkret gesprochen: In der vierten Romanze erklingt zusätzlich zum H-Dur-Septakkord (letztes Achtel in Takt 1) als tiefster Ton ein e , während in der fünften Romanze zum Es-Dur-Septimakkord (erstes und zweites Viertel des zweiten Taktes) als tiefster Ton ein As erklingt.

NB 23: op. 73, Nr. 4, T. 1-5

Andante (d.c.)

За. ка. ти. лось. со. сна. де, за. м. ра. ли. крас. ки

Ähnlichkeiten weisen auch die Themen der Lieder drei und fünf auf. Beide exponieren ein Kopfmotiv (die nun mehrfach beschriebene Tonskala), das in insgesamt drei Anläufen auf immer höherer Tonstufe wiederholt wird. Das aufwärts sequenzierte Motiv wird in beiden Fällen durch eine Abwärtsbewegung melodisch aufgefangen.

Die zwei soeben beschriebenen musikalischen Figuren besitzen sowohl ähnliche als auch gegensätzliche Aspekte. Auf den ersten Blick sind beide Figuren Skalenausschnitte; sie unterscheiden sich jedoch in ihrer Bewegungsrichtung und ihrer intervallischen Struktur: Die fallenden Skalen sind eher chromatischer Natur, während die steigenden Skalen eher diatonisch aufgebaut sind und in den meisten Fällen in Dur stehen.

Eng verknüpft mit dem Bau dieser Figuren ist ihr Ausdrucksgehalt. Das fallende Motiv wirkt melancholisch, passiv und kummervoll, während die bewegt aufsteigende Figur einen schwungvollen, lebhaft-aktiven Charakter besitzt. Die Gegensätzlichkeit mag auch für die gegensätzlichen Bereiche stehen, die sich im lyrischen Ich treffen: einerseits für den Bereich der trostlosen Realität, für die Schicksalsergebenheit und Einsamkeit, andererseits für das Verlangen, die Erinnerung und die Träume vom Liebesglück. Und letztlich können die beiden Figuren stellvertretend für die Sprachlosigkeit dem geliebten Freund gegenüber und für die überbordenden Emotionen des lyrischen Ichs stehen.

Unter bestimmten Bedingungen lassen sich Čajkovskijs *Sechs Romanzen* op. 73 musikalisch also als zusammenhängender Zyklus betrachten. Daraus ergibt sich die Frage, inwieweit der Komponist diese zyklischen Aspekte bereits in den Texten seiner Lieder vorgefunden hat. Diese Frage ist eng verbunden mit der Erörterung der literarischen Qualität von Ratgauz' Gedichten.

Zwar gehört es in der biographischen Forschung fast zum guten Ton, Komponisten des 19. Jahrhunderts ein kultiviertes und – im wahrsten Sinne des Wortes – erlesenes Literaturverständnis zu attestieren und ihre seriösen Lesegewohnheiten hochzuhalten, und die Čajkovskij-Forschung macht da keine Ausnahme. Dennoch äußert sich Čajkovskijs Literaturverständnis nicht zwangsläufig in den von ihm vertonten Liedtexten oder hervorragenden Opernlibretti. Ebenso wie viele seiner Zeitgenossen greift er regelmäßig auch zu eher unbedeutender Lyrik mittelmäßiger Dichter.

Das Klischee, daß ein Komponist durch seine Vertonung einen eher mediokren Text zu nobilitieren trachte, scheint auf die *Sechs Romanzen* op. 73 deutlich zuzutreffen. Mehrfach ist hervorgehoben worden, daß die Gedichte einer ernsthaften literarischen Prüfung nicht standhalten. Valerij Brjušov verballhornt Ratgauz' "Gesammelte Gedichte" als "Gesammelte Banalitäten"³⁹, und Čajkovskijs Biograph David Brown verbindet ihre qualitative Einschätzung mit dem entschuldigenden Hinweis, daß der Autor erst 24 Jahre alt und ein Amateur sei. Vor diesem Hintergrund führt er aus:

"Tchaikovsky knew perfectly well what constituted good poetry, but the Olympian view of the litterateur was irrelevant to the song composer, as his choice of verse had repeatedly shown. What the former might here have judged as conventional and naïve was to him praiseworthy for its clarity and directness. Rathaus offered simply schemed verses, descriptions based on stock imagery but prettily picturesque, and feelings uncomplicated and familiar. Sentimentality reigned supreme and pointed a clear expressive path through verse which never encumbered the music. Actions that might demand a more varied, even complex response had no part in these mood pieces; even the lovers' communion in the fourth song was passive. Most of the rest were reflections on, or descriptions of, isolation: the failure to communicate (No. 1), then the distant beloved as the object of longing (No. 2), ecstatic memories (Nr. 5), and intercession (No. 6). Night shrouded most: it might be the time of loneliness (No. 2), confession (No. 3), rapture (No. 4), or benediction (No. 6)."⁴⁰

Die Kritik an den Texten hängt mit einigen literarischen Besonderheiten zusammen. Eine davon ist die Beschaffenheit des lyrischen Ich und seines Gegenübers. Kadja Grönke betont, daß beide Protagonisten sprachlich so uneindeutig bzw. mehrdeutig benannt werden, daß eine exakte Zuordnung zu dem Schema Mann (= lyrisches Ich) und Frau (= Du) nicht möglich sei. Diese Vagheit impliziere jedoch auch eine größere Bandbreite an Identifikationsmöglichkeiten:

"Die extreme Selbstbeobachtung konzentriert sich ausschließlich auf Gefühle und gefühlsauslösende Naturbilder. Die stets dreistrophigen Gedichte zeigen kaum eine äußere Handlung, erklären nicht und

³⁹ Zitiert nach Sylvester 2002/2004, S. 271.

⁴⁰ David Brown, *Tchaikovsky. A Biographical and Critical Study*, Band IV: *The final Years (1885-1893)*, London 1978-1991/1992, S. 463.

geben keine Informationen über die beteiligten Personen, sondern bleiben so vage, daß sie der ergänzenden Einfühlung durch den Leser bzw. Hörer bedürfen. Das bezieht sich sogar auf die geschlechtliche Identität von "Ich" und "Du". Nur in den Liedern eins, vier und sechs ist das lyrische Ich eindeutig männlich, in den drei anderen Gedichten bleibt die Zuordnung offen. Und das geliebte Gegenüber wird in den Liedern zwei bis vier zwar im genus maskulinum als "Freund" angesprochen, im dritten, vierten und sechsten Lied parallel dazu aber auch dezidiert weiblich benannt. Weil Čajkovskij die hohe Stimmlage seiner Vertonung nicht durch die Bezeichnung "Tenor" oder "Sopran" erweitert, läßt sich die Aussage dieser Lieder auf jede mögliche Spielart einer Ich-Du-Beziehung übertragen, so daß sich die Romanzen op. 73 im Repertoire sowohl männlicher als auch weiblicher Interpreten finden. Der Verzicht auf eine eindeutige Festlegung erschwert eine vorschnelle Gleichsetzung mit dem Leben des Dichters oder des Komponisten und erleichtert dem Hörer die Suche nach einem eigenen Identifikationsansatz."⁴¹

Die Besonderheiten von Ratgauz' Lyrik äußert sich demnach in folgenden Aspekten: Konventionalität und Naivität der Texte, einfache schematische Verse, unkomplizierte und vertraute Gefühle ebenso wie Sentimentalität, außerdem Unbestimmtheit im Ausdruck sowie stereotype Bilder (bei Ratgauz sind es beispielsweise die Nacht als Zeitraum der Liebeserfüllung, die Natur und das Wetter als Spiegelbild seelischer Befindlichkeiten). Für Brown handelt es sich dabei um Qualitätsmängel; darüber hinaus wirft er Ratgauz vor, seine Gedichte würden nach Aktion verlangen, diese dem Leser jedoch versagen, da das lyrische Ich zu passiv sei. Indem das lyrische Ich unentwegt um seinen eigenen Gemütszustand kreist und sich ausschließlich auf das Leiden an seiner unerfüllten Liebe konzentriert, ist es nicht in der Lage, auf sprachlich angemessene Weise mit seinem geliebten Gegenüber zu kommunizieren. Dadurch erlebt der Leser das lyrische Ich als einen passiven, tatenlosen Menschen.⁴²

Der Inhalt der sechs Lieder ist rasch erzählt: Der in der Ich-Form sprechende Protagonist erinnert sich an eine vergangene Liebe und gibt sich dabei dem Schmerz über die Perspektivlosigkeit seiner Gefühle hin. Dabei scheint er an der Aussichtslosigkeit bezüglich der Erfüllung seines Begehrens selbst einen gewissen Anteil zu haben: Eine Aussprache zwischen ihm und dem geliebten Gegenüber, d. h. ein Liebesgeständnis des lyrischen Ichs, findet nicht statt, da dem Protagonisten im entscheidenden Moment die Worte fehlen. In sechs Stationen werden verschiedene Facetten seines Leidens ausgelotet:

- Schüchternheit und Sprachlosigkeit gegenüber dem geliebten Menschen,
- Sehnsucht nach dem Objekt des Verlangens,
- Traurigkeit,
- nostalgisches Schwelgen in Erinnerungen,
- melancholische Betrachtung der Natur, die zum Vergleich mit dem früheren Erleben herausfordert,
- bittere Erkenntnis der Perspektivlosigkeit und Selbstaufgabe.

Der düsteren Grundstimmung entsprechend, spielen alle Gedichte in der Nacht oder zumindest in dunklen Tages- und Jahreszeiten, so wie ja auch musikalisch dunkle Klangfarben dominieren.

Die Vertonung entsteht in einer Lebensphase, in der Čajkovskij zum Komponieren neuer Werke aus beruflichen und gesellschaftlichen Gründen kaum Zeit findet. Wenn er sich den Versen von Ratgauz trotzdem – und trotz ihrer kritisierbaren dichterischen Qua-

⁴¹ Grönke 2005, S. 196.

⁴² Hinter dieser negativen Einschätzung steckt eine unausgesprochene Gleichsetzung von Männlichkeit und Aktivität, die das eigentliche Problem der Texte als ein Problem des Rezipienten erkennen läßt: Denn im Sinne eines unreflektierten Gender-Verständnisses kritisiert Brown mit der Passivität zugleich die mangelnde Männlichkeit des lyrischen Protagonisten.

lität – zuwendet, muß ihm die Vertonung besonders am Herzen liegen. Welcher Aspekt mag ihn so dringlich angesprochen haben?

Die Beantwortung dieser Frage muß wohl spekulativ bleiben. Aber zumeist entscheidet sich ein Komponist für ein Gedicht – und diese Platitüde wird noch von Bedeutung sein –, weil es bestimmte Aspekte enthält, die ihn unmittelbar ansprechen: eine gewisse Musikalität etwa, der Inhalt oder ein subtil verborgener Subtext – und letzteres könnte bei den Gedichten von Ratgauz durchaus der Fall sein.

Eine spezielle Lesestrategie mag dazu beitragen, Čajkovskijs Wahl besser zu verstehen. Die Amsterdamer Literaturwissenschaftlerin Marita Keilson-Lauritz entwickelt in den 1980er Jahren eine Herangehensweise an Literatur, die sie zunächst auf die Lyrik Stefan Georges und später auch auf andere Dichter anwendet. Ihrer Beobachtung nach kommunizieren homosexuelle Autoren in sozialen Umfeldern, die gleichgeschlechtliche Sexualität sanktionieren, häufig mit Hilfe sogenannter "Masken" und "Signale". Um die verbotenen Gefühle zu kaschieren und jeden Verdacht von sich zu weisen, muß das eigene Verlangen "maskiert", d. h. getarnt und versteckt werden. Da erotisches Begehren jedoch danach strebt, ausgelebt zu werden, würde eine allzu gute Tarnung der Erfüllung im Wege stehen. Zumindest Eingeweihte müssen deshalb die Masken durchschauen können. An dieser Stelle setzt die zweite Strategie ein, die Keilson-Lauritz als "Signal" bezeichnet. Mit Hilfe solcher (häufig mehrdeutiger) Signale gibt ein Autor zu verstehen, daß seine Aussage eine zweite, ehrlichere Verstehensweise besitzt, die die Oberfläche des Gesagten als Maske enttarnt.

In "Du-Gedichten" beispielsweise, in denen ein geschlechtsneutrales lyrisches Ich ein geschlechtsneutrales Du anspricht, maskiert der Dichter die sexuelle Identität sowohl des Sprechers als auch seines Gegenübers: Sowohl der / die eine als auch der / die andere kann sowohl ein Mann als auch eine Frau sein. Dem Rezipienten stehen somit mehrere Lesarten zur Verfügung. Gleichzeitig signalisiert der Autor, daß das textinternen angesprochene Gegenüber nicht zwangsläufig weiblichen Geschlechts sein müsse. Dieser Aspekt ist wichtig, denn dem homosexuellen Leser wird dadurch eine Identifizierungsmöglichkeit angeboten, die anderen, eindeutigeren Texten fehlt. In solch einem Fall ist die "Maske" mit dem "Signal" identisch. Homosexuelle Autoren besitzen mit dieser Taktik eine Möglichkeit, ihr eigenes Begehren anzudeuten, ohne bei den falschen Personen verdächtig zu werden. Die gleichgesinnte Leserschaft hingegen weiß die Signale entsprechend zu deuten.

Keilson-Lauritz' veranschaulicht die Schreib- und Lesetechnik mit folgendem Bild:

"Masken" sind [...] Teile einer Strategie, mit deren Hilfe Homoerotik zu Worte kommt. Dabei kann man sich die Wirkungsweise vielleicht ungefähr so vorstellen, wie die der 'Masken' des griechischen Theaters: durch sie hindurch tönte die dahinterliegende Stimme.⁴³

Sie ergänzt:

"Mir scheint, es muß zu einer Aussagestrategie, will sie als solche noch gelten, neben einer Strategie des Verbergens zugleich eine Strategie des Hinweisens gehören: es müssen neben Maskierungen vor allem auch Signale vorhanden sein."⁴⁴

⁴³ Marita Keilson-Lauritz, *Maske und Signal – Textstrategien der Homoerotik*, in: Maria Kalveram und Wolfgang Popp (Hg.), *Homosexualitäten – literarisch. Literaturwissenschaftliche Beiträge zum Internationalen Kongreß "Homosexuality, which Homosexuality?"*, Amsterdam 1987, Essen (Die blaue Eule) 1991, S. 66.

⁴⁴ Ebd.

Angesichts der geschlechtlichen Vagheit von lyrischem Ich und lyrischem Du liegt die Frage nahe, ob Ratgauz eine solche Textstrategie von "Maske und Signal" verwendet. Aber selbst wenn die *Sechs Romanzen* nicht intentional als homoerotisches Drama gedacht sind, lassen sie sich auf der Grundlage von Keilson-Lauritz' Theorie zumindest als ein solches rezipieren. Čajkovskij nämlich scheint genau diesen Aspekt in den Texten für sich zu entdecken.

In seinen Briefen an Ratgauz stellt Čajkovskij unter Beweis, daß er selbst das Spiel mit "Maske" und "Signal" beherrscht. Wie um sich zu versichern, ob er die Gedichte richtig lese, fragt er vor der Niederschrift der *Sechs Romanzen* bei dem jungen Lyriker nach, wie er die Gedichte zu verstehen habe, und erkundigt sich in seinem Brief vom 19. Juli 1893 nach den Beweggründen für ihre Entstehung:

"Sie sind talentiert, Sie sehen sehr gut aus, nach Ihrer eleganten Kleidung zu urteilen, besitzen Sie Geld, vermutlich werden Sie von allen geschätzt, – mit einem Wort, Sie haben alle Gründe, glücklich zu sein. Gleichzeitig geht der Ton Ihrer Gedichte nach Moll, Ihre Leier ist auf eine sehr klagende Weise eingestimmt. Woher kommt das?"⁴⁵

Dieser Brief ist in mehrfacher Hinsicht interessant. Wenn ein (homosexueller) Mann einem anderen Mann – insbesondere einem sensiblen Dichter, der für sein lyrisches Ich überwiegend eine männliche Geschlechtsidentität nahe legt und die Geschlechtszugehörigkeit seines Liebesobjekts zumindest offen läßt – Komplimente hinsichtlich seiner körperlichen Attraktivität macht, dann beginnt er ein Spiel, in dem er erotische Möglichkeiten austestet.

Das beginnt mit dem Lob des äußeren Erscheinungsbildes. Dieses kann sowohl als Maske als auch als Signal angesehen werden. Das Argument – geschickt erst an der zweiten Stelle innerhalb einer größeren Argumentationskette zur Erhärtung der These, daß der Briefpartner nach seiner äußeren Erscheinung ein glücklicher Mensch sein müsse, plazierte –, würde, von einem eindeutig heterosexuellen Mann vorgetragen, völlig unverfänglich sein. Aber Čajkovskij signalisiert durch die sprachliche Steigerungsform etwas mehr als nur einen sachlichen Befund. Immerhin schreibt er nicht "Sie sehen gut aus", sondern "Sie sehen sehr gut aus". Je nach Reaktion des Briefpartners kann der Autor später entweder weiter forschen oder diesen Themenkreis meiden.

Eine weiterreichende Perspektive verspricht die Frage, warum Ratgauz ein solch melancholischer Dichter sei. Čajkovskijs Strategie ist taktisch geschickt: Zunächst listet er eine Reihe von Äußerlichkeiten auf, die dafür sprechen, daß Ratgauz eigentlich ein zufriedener Mensch sein muß (Talent, Reichtum, Beliebtheit). Wenn diese günstigen Voraussetzungen jedoch nicht greifen, dann muß es weitere, unbekannte Gründe geben – vielleicht die seelische Konstitution des Poeten. – Zeigt Čajkovskij durch seinen Komparativ ("Sie sehen sehr gut aus"), daß er einen erotisch gefärbten Blick für Männer besitzt, so signalisiert er nun als logische Folge, daß er Verständnis dafür besäße, wenn auch Ratgauz diesen Blick mit ihm teilte. Was Čajkovskij mit seinem Brief also vor allem bezweckt, ist die Bitte um ein klares Signal: Sind die Gedichte des jungen Autors lediglich oberflächliche Machwerke oder aber subtile Maskierungen eines homoerotischen Empfindens?

Der Antwortbrief ist nicht bekannt. Allerdings zitiert Modest Čajkovskij ein weiteres Schreiben seines Bruders, aus der sich der Tenor dieses Briefs erschließen läßt: Čajkovskijs Anfrage scheint bei Ratgauz Irritationen ausgelöst zu haben, denn der Komponist beschwichtigt ihn am 1. August 1893 von Klin aus mit folgenden Worten:

"Keine Sekunde habe ich an Ihrer Aufrichtigkeit gezweifelt. Die Gaben Fortunas und der Natur bedingen durchaus keine Lebensfreudigkeit. Mich interessiert einfach die Frage, warum Sie zur Melancholie neigen. Ist es die Folge Ihres Temperaments, oder irgendwelcher besonderen Gründe? Im

⁴⁵ Grönke 2005, S. 294.

Grunde habe ich mich, wie es scheint, unfein benommen. Ich kann's nicht leiden, wenn einer einen Blick in meine Seele tut, indes habe ich selbst einen groben und frechen Griff in Ihre Seele getan. [...] Sie können es mir glauben, daß ich an Ihrer Aufrichtigkeit nicht zweifle. Ich denke, ich bin in meiner Musik auch aufrichtig, – indes neige ich, gleich Ihnen, zu melancholischen Liedern und bin, gleich Ihnen, – wenigstens in den letzten Jahren – nicht von Not geplagt und kann mich überhaupt für einen glücklichen Menschen ansehen."⁴⁶

Auch dieser Brief enthält Doppelbotschaften. Zum einen betont Čajkovskij mehrfach, daß er seinem Briefpartner nicht zu nahe treten und dessen Seriosität nicht in Frage stellen will. Gleichzeitig insistiert er jedoch auf der Bekanntgabe des Geheimnisses, das Ratgauz umgibt. Unausgesprochen, aber weiterhin bestehen bleibt die Frage, aus welcher Quelle sich die Melancholie des Dichters speist, da doch scheinbar alle äußeren Rahmenbedingungen seines Lebens zufriedenstellend sind.

Eine versteckte, für Außenstehende kaum nachvollziehbare Andeutung bietet der Absatz, indem sich der ältere Mann mit dem jüngeren vergleicht und dabei mehr Gemeinsamkeiten als Unterschiede feststellt – und das vor allem hinsichtlich der emotionalen Befindlichkeit und ihrer äußeren Rahmenbedingungen. Auch an dieser Stelle schwingen unausgesprochene Fragen mit: Liegt der Grund für die melancholische Ausdrucksweise des Dichters in einer ähnlichen emotionalen Beschaffenheit wie bei Čajkovskij? Gleichen sich die Empfindungen und Sehnsüchte des Älteren und des Jüngeren mehr, als sie es in den gegebenen gesellschaftlichen Umständen aussprechen dürfen?

Die briefliche Kommunikation deutet darauf hin, daß Čajkovskij das Spiel mit "Maske und Signal", das er selbst sein Leben lang beherrscht, auch in Ratgauz' Gedichten vermutet. Nicht nur die schwermütige Grundstimmung der Verse bietet Anlaß zu dieser Vermutung, sondern auch bestimmte Textverfahren. Die nun folgende Untersuchung wird beweisen, daß vor dem Hintergrund von Maske und Signal gerade diejenigen textlichen Aspekte eine neue Dimension erhalten, die zuvor als Qualitätsmängel ausgelegt wurden.

Wie bereits referiert wurde, besteht ein signifikantes Merkmal der Verse in der uneinheitlichen geschlechtlichen Zuordnung von lyrischem Ich und Du. Wie Grönke schreibt, kann das lyrische Ich der Lieder 1, 4 und 6 aufgrund der Verb-Endungen im Russischen eindeutig als ein Mann definiert werden, während das Geschlecht des Sprechenden in den drei verbleibenden Romanzen offen bleibt. – Geht man allerdings von der Prämisse aus, daß in allen Romanzen dasselbe lyrische Ich singt – und dies ist aufgrund der inhaltlichen Reihenfolge der Texte durchaus möglich –, so kann man ohne Schwierigkeiten auch das Ich der Lieder 2, 3 und 5 als denselben Protagonisten betrachten.

Schwieriger hingegen läßt sich das geliebte Gegenüber definieren. Zwar hilft auch hier die russische Sprache, zwischen Femininum und Maskulinum zu unterscheiden, doch verwirren die verschiedenen grammatikalischen Geschlechter den Leser zunächst, da die angesprochenen Figuren mal weiblich (Romanze 6), mal männlich (Romanze 2) und sogar mal weiblich *und* männlich (Romanze 2 und 3) sind. Setzt man auf der einen Seite ein einheitliches lyrisches Ich voraus, so würde es auf der anderen Seite wenig Sinn ergeben, in op. 73 von mehreren, geschlechtlich unterschiedlichen Geliebten auszugehen, die zudem affektiv alle gleich stark besetzt sind.

Aus diesem Dilemma kann nun die Theorie von Maske und Signal helfen. So erklärt Grönke, daß das "Wort 'Freund' [...], den Konventionen des Russischen gemäß, nicht zwangsläufig auf ein männliches Gegenüber hindeuten [muß]. Čajkovskij spricht seine Mäzenin Nadeěda fon-Mekk bevorzugt mit diesem Wort an."⁴⁷ Ebenso muß die weibliche

⁴⁶ Zitiert nach Modest Čajkovskij, *Das Leben Peter Iljitsch Čajkovskijs*, in deutscher Sprache von Paul Juon, Leipzig/Moskau 1900-1902, S. 796.

⁴⁷ Grönke 1995, S. 196, Anm. 36.

Endung nicht zwangsläufig auf ein feminines Gegenüber verweisen: "Aber die feminine Bezeichnung des Liebesobjekts ist zu jener Zeit auch unter männlichen Paaren nicht ungewöhnlich – Čajkovskij selbst nutzt sie in manchen Briefen."⁴⁸ Wenn das lyrische Ich also durchgehend als männlich angenommen werden kann, so bleibt das lyrische Du uneindeutig.

Dieses Verfahren läßt sich auf mehrfache Weise deuten. Erstens könnte es allgemein auf einen unsicheren Umgang des Poeten mit seinen Figuren hinweisen. Zweitens wäre es denkbar, daß die bewußt unklare Zuordnung der Geschlechter sowohl für den Schriftsteller als auch für den Musiker zum Konzept des Werkganzen gehört: Indem sowohl der Dichter als auch der Komponist die geschlechtliche Zuordnung vermeiden und bewußt (falsche) Fährten setzen, maskieren und signalisieren sie die Möglichkeit, daß es sich bei den Protagonisten auch um zwei Männer handeln kann. Eine dritte Möglichkeit besteht darin, daß Ratgauz diese Texte gar nicht in einem inhaltlichen Zusammenhang sieht und erst Čajkovskij sie zu einem kohärenten Ganzen verknüpft – wobei er nun bewußt das Spiel mit Maske und Signal spielt und durch die Aneinanderreihung der Gedichte einen immament homoerotischen Zyklus erschafft.

Aus der zweiten und dritten Perspektive erhalten einige scheinbare Qualitätsmängel der Texte eine tieferliegende Erklärung. David Brown wirft den Gedichten vor allem ihre stereotypische Bildersprache vor, geht jedoch nicht genauer darauf ein, welche Bilder er meint. Auffällig ist, daß die meisten Texte in der Nacht spielen. Bereits die Titel verweisen auf diese Tagszeit: Die zweite Romanze heißt *Nacht*, die dritte *In dieser mond hellen Nacht* und die vierte *Die Sonne ging unter*. Der dritte Vers der ersten Strophe in *Wir saßen zusammen* (Romanze 1) lautet: "Über dem Fluß erlosch das goldene Sonnenlicht", während die erste Strophe des letzten Liedes mit den Worten endet: "Man kann die Pappel vor dem Fenster anschauen, / ganz erhellt vom Mond". Die inhaltliche Verknüpfung von Liebe(ssehnsucht) und mondbeschiedener Nacht mag tatsächlich ein literarisches Stereotyp sein. Aus der hier vorgeschlagenen Perspektive heraus, die Texte als homoerotisches Liebesdrama zu deuten, erhält die Nacht jedoch eine neue Bedeutung: Da gleichgeschlechtliche Liebe im Rußland des 19. Jahrhunderts unter Strafe steht, gesellschaftlich geächtet wird und dementsprechend nicht wie selbstverständlich ausgelebt werden kann, muß das körperliche Begehren fernab der Gesellschaft, d. h. im Verborgenen und Geheimen ausgelebt werden. Die Nacht als tatsächliche oder lediglich chiffrierte Tageszeit, welche die Liebenden durch ihr nächtliches Dunkel schützt, steht für dieses Verborgene und ist damit kein Stereotyp, sondern eine Chiffre.

Ebenso fern der Gesellschaft sind die in den Versen erwähnten Orte. So spielt das erste Gedicht an einem "schläfrig dämmernden Fluß" (*Wir saßen zusammen*, Vers 1), die dritte Romanze an einem See bei Nacht und die vierte in einem Wald. Genau wie die Tageszeit können also auch die Orte einerseits als durchaus gängige proto-romantische Bilder verstanden werden (also als Masken), andererseits als Chiffren für ein Verlangen stehen, das nur fernab der Gesellschaft ausgelebt werden kann (und damit die Funktion von Signalen übernehmen).

Ein weiterer Aspekt dieser Texte soll nun unter dem Blickwinkel von Maske und Signal untersucht werden: die auffällige Unfähigkeit des Protagonisten, seinen Emotionen einen angemessenen Ausdruck zu verleihen bzw. dem Gegenüber seine Liebe zu gestehen. Diese Sprachlosigkeit wird in mehreren Romanzen thematisiert. Im ersten Lied klagt das lyrische Ich: "Und damals sagte ich dir nichts" (*Wir saßen zusammen*, Vers 4), "Und mit einem wahnsinnigen Schluchzen fiel ich vor dir nieder / und ich sagte dir nichts, gar nichts"

⁴⁸ Ebd., S. 196, Anm. 37.

(ebd., Verse 7 f.), "Ach, warum, ach warum habe ich dir nichts gesagt" (ebd., Vers 12). In der dritten Romanze dagegen nimmt sich der Protagonist vor, dem Gegenüber seine Liebe zu gestehen:

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

Doch auch diese Chance vergeht ungenutzt: "Aber Worte sind kraftlos! – Wie kann ich dir / die Aufwallungen des gequälten Herzens mitteilen?" (*In dieser mond hellen Nacht*, Vers 7 f.).

Die sprachliche Ohnmacht läßt sich allgemein und unverfänglich als Ausdruck überbordender Gefühle deuten, die sich nicht in Worte fassen lassen. Zugleich stellt sich die Frage, warum das offenbar männliche lyrische Ich nicht in der Lage ist, seine Emotionen zu zeigen. Schämt es sich für seine Gefühle, empfindet es sie als falsch und glaubt es, sie unterdrücken zu müssen? Darf er seine Emotionen vielleicht gar nicht mitteilen? – Eine solche Lesart würde eine neue Verstehens ebene eröffnen, die die hier vorgeschlagene homoerotische Deutung der Bildersprache unterstützt und bestätigt.

Die tatsächlichen oder vermeintlichen Textsignale zu erkennen und zu deuten, birgt immer auch die Gefahr der Überinterpretation. Je mehr mögliche und überzeugende Signale man jedoch zusammenträgt, desto größer wird die Wahrscheinlichkeit, zu dem Eigentlichen des Textes vorzudringen. Daß Čajkovskij selbst in der Lage ist, Masken und Signale sowohl selbst zu nutzen als auch bei anderen zu verstehen, zeigen seine Briefe. In seiner Korrespondenz mit Ratgauz bittet er offenherzig um solche Signale. Ob er es erhält, wissen wir nicht. Daß er die *Sechs Romanzen* aber mit all ihren inhaltlichen Leerstellen und scheinbaren Ungereimtheiten so vertont, als handele es sich um ein literarisches Spiel mit eben solchen Masken und Signalen, verrät zumindest, daß die Gedichte eine Wirkung auf ihn ausüben, die die angeblichen literarischen Schwächen aufzuheben vermag.

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß die *Sechs Romanzen* op. 73 bereits auf rein literarischer Ebene einen Zyklus bilden, da sie zumindest in Ansätzen die Geschichte einer unglücklichen Liebe in einer chronologisch rekonstruierbaren Reihenfolge erzählen. Darüber hinaus läßt sich das Werk als ein maskiertes homoerotisches Liebesdrama interpretieren, sofern man die im Text verstreuten Signale nur richtig zu deuten versteht.

Zusammen mit den musikalischen Merkmalen, die diese Lieder zu einem Zyklus zusammenfügen, ergibt sich aus diesen Beobachtungen die Sonderstellung der *Sechs Romanzen* op. 73 in Čajkovskijs Oeuvre. Der Komponist hat hier zum ersten und letzten Mal einen veritablen Liederzyklus komponiert – und darüber hinaus eine Bekenntnis musik, deren emotionale Sprengkraft durch die Schwere und Dringlichkeit seiner Aussage bedingt wird.

Zusammenfassung

Überblickt man Čajkovskijs drei letzte Liedersammlungen, so findet man sowohl in den *Sechs Romanzen* op. 63 als auch in den *Six Mélodies* op. 65 und den *Sechs Romanzen* op. 73 kohärenzstiftende Konstruktions- und Kompositionstechniken. Auf unterschiedliche Arten versucht der Komponist, die jeweils sechs Lieder miteinander zu verbinden, so daß sie als eine Einheit wahrgenommen werden können. Da er hierbei verschiedene Herangehensweisen wählt, kann man nicht von einer festen Art der Zyklusbildung bei Čajkovskij sprechen, wie dies beispielsweise bei zeitgenössischen französischen Komponisten möglich ist.

Die *Six Mélodies*, die Čajkovskij seiner ehemaligen Verlobten Désirée Artôt zueignet, bilden lediglich insofern einen Liederzyklus, als der Komponist hier mit der französischen Sprache auch einen spezifisch französischen Duktus in seine Musik einbringt. Zwar kann von einem Liederzyklus in einem engeren Sinne hier nicht gesprochen werden, doch bilden die *Mélodies* innerhalb von Čajkovskijs Liedoeuvre ein stilistisch singuläres und auffällig einheitliches Werk. Aus diesem Grunde ist das Werk für den Russen Čajkovskij durchaus ein Zyklus, während dieselben Lieder von einem französischen Komponisten lediglich als reine Liedersammlung (in nationaltypischer Ausdrucksform) angesehen werden müßten.

Enger verknüpft sind die *Sechs Romanzen* op. 63 und op. 73. Hier wird jeweils eine durchgängige Geschichte erzählt. Die Texte der beiden Zyklen deuten an, daß das lyrische Ich innerhalb der Liederfolgen identisch bleibt. Während der Protagonist der Romanzen op. 63 in chronologisch geordneten Stationen seine Liebesgeschichte erzählt, reflektiert und dabei immer neue Perspektiven auf bestimmte Naturerscheinungen wirft, springt das lyrische Ich in den Liedern op. 73 mehrfach hin und her zwischen einer erinnerten Vergangenheit, der momentanen Gegenwart und einer vorgestellten Glücksfantasie.

Diese beiden Zyklen werden jedoch nicht nur durch die Texte und die literarisch mal schwerer, mal leichter zueinander in Beziehung zu setzenden Inhalte zusammengeschlossen, sondern auch durch bestimmte musikalische Techniken. Beispielsweise arbeitet Čajkovskij mit wiederkehrenden melodischen Figuren. Diese müssen in ihren wechselnden Erscheinungsweisen nicht immer inhaltlich motiviert sein. Die Arbeit mit Erinnerungsmotiven, wie sie etwa Jules Massenet in seinen Poème-Zyklen ab 1866 praktiziert, oder gar mit Leitmotiven, wie sie der Franck-Schüler Ernest Chausson in seinem *Poème de l'Amour et de la Mer* (1882/90) anwendet, liegt Čajkovskij fern. Die Bedeutung seiner musikalischen Figuren, Motive und Themen sowie ihre Beziehungen untereinander liegt eher auf einer assoziativen als auf einer technisch oder inhaltlich konkret nachweisbaren Ebene.

Vergleicht man die drei letzten Liederzyklen Čajkovskijs mit den Liederzyklen seiner Zeit, d. h. vor allem mit denen seiner französischen Kollegen, dann muß man dem russischen Komponisten attestieren, daß seine Techniken zur Herstellung von Kohärenz zwischen mehreren Liedern weniger systematisch und weniger differenziert als vielmehr intuitiv sind – was sicherlich damit zu tun hat, daß es in Rußland keine Tradition des Liederzyklus gibt, wie das in Deutschland oder in Frankreich der Fall ist.

Gegen Ende seines Lebens, d. h. in den letzten *Sechs Romanzen* op. 73, intensiviert Čajkovskij allerdings seine Arbeit hinsichtlich der Zyklusbildung und verleiht diesen Liedern eine auffällige Einheitlichkeit. Diese Einheitlichkeit mag aus dem homoerotischen Subtext entspringen, den der Komponist offenbar in den Liedern wahrnimmt, und schafft eine Intensität, die der Ernsthaftigkeit des Sujets entspricht und Čajkovskijs persönliches und emotionales Engagement eindringlich zum Ausdruck bringt.