

# Tschaikowsky-Gesellschaft

## Mitteilungen 4 (1997)

S. 65-69

Das Frühlingsmärchen Sneguročka – ein Schauspiel mit Musik von Ostrovskij und Čajkovskij (Thomas Kohlhase)

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

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

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

ISSN 2191-8627

## **Das Frühlingsmärchen *Snegúročka* – ein Schauspiel mit Musik von Ostrovskij und Čajkovskij**

Es gibt Werke Čajkovskijs, die noch nie in Deutschland aufgeführt wurden – einige Opern und Schauspielmusiken gehören dazu, einige Kantaten und Romanzen. Und unter den Schauspielmusiken eine so bedeutende wie *Snegúročka* ("Schneeflöckchen"), die endlich im Oktober 1996 ihre deutsche Erstaufführung erlebte, und zwar am 17., 18. und 20. Oktober in Limburg, Wetzlar und Marburg mit Adel Tšcharina-Jungholz (Mezzosopran), Alexander Martynenko (Tenor), Eva Krautwig und Hans Martin Ritter (Sprecher), dem Staatlichen Sinfonieorchester Klassika, St. Petersburg, dem Marburger Bachchor und Wolfram Wehnert als Dirigent. Dem Programmheft zu diesen Aufführungen ist die folgende Einführung entnommen.

Schon fünf Jahre nach der Entstehung von Aleksandr Ostrovskijs und Petr Čajkovskijs Bühnenwerk *Snegúročka* ("Schneeflöckchen") wurde die Musik Čajkovskijs allein in einem Konzert aufgeführt – am 28. März 1878 von dem Dirigenten Nikolaj Rubinštejn, der im ersten Dezennium von Čajkovskijs selbständiger kompositorischer Arbeit sein wichtigster künstlerischer Mentor und der Dirigent vieler Uraufführungen von Čajkovskijs Werken war und der die Musik von *Snegúročka* sehr liebte. Bei dieser konzertanten Aufführung in Moskau wurde Ostrovskijs Text von zwei Schauspielern jeweils zwischen den musikalischen Nummern rezitiert. Die sozusagen oratorische Aufführung des Werkes hat also schon seit Čajkovskijs Lebzeiten ihre eigene Tradition. Die modernen Gesamtaufnahmen enthalten dagegen nur Čajkovskijs Musik. (Drei verschiedene CD-Einspielungen liegen derzeit vor; Dirigent/Label: Provatorov und Čistjakow jeweils bei Le Chant du Monde; Neeme Järvi bei Chandos.) Aufführungen der originalen Bühnenfassung mit dem gesamten Schauspieltext Ostrovskijs und der Musik Čajkovskijs sind selbst in Rußland äußerst selten, nicht nur weil sie einen riesigen Aufwand erfordern: Gesangssolisten und Chor, Schauspieler, Ballett und großes Orchester – außerdem prächtige Kulissen und Kostüme. *Snegúročka* ist nämlich ein Bühnenwerk besonderer Art, und dies liegt in seiner Entstehungsgeschichte und seiner ursprünglichen Bestimmung begründet:

Moskau hatte – und hat – zwei große staatliche Bühnen, die in unmittelbarer Nachbarschaft liegen: das "Große Theater" (Bol'šoj-Theater) als Opern- und Ballett-Theater sowie das "Kleine Theater" (Maljy-Theater) als Sprechtheater ("dramatisches Theater", wie die Russen sagen). Als Anfang 1873 das "Kleine Theater" wegen einer Generalrenovierung geschlossen wurde, beschloß die Verwaltungskommission der kaiserlichen Theater in Moskau (vor allem auf Initiative von Vladimir Begičev, der später am Libretto von Čajkovskijs Ballett-Erstling *Der Schwanensee* beteiligt war), alle drei Theatertruppen – Schauspiel, Oper und Ballett – in einem großen Märchenspiel zusammenzuführen. Mit dem Auftrag, ein entsprechendes Stück zu schreiben, wandte sich die Kommission an den führenden russischen Dramatiker seiner Zeit, Alexandr Ostrovskij (1823-1886), dessen Bühnenwerke (sie umfassen sechzehn Bände) das

russische Theater der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dominierten. Mit dem ehrenvollen Auftrag, die Musik zu diesem Schauspiel zu schreiben, wandte sich besagte Kommission, auch auf den ausdrücklichen Wunsch Ostrovskijs hin, an den Konservatoriumsprofessor und erfolgreichen jungen Komponisten Petr Il'ič Čajkovskij (1840–1893). Dieser hatte schon 1867/68 Ostrovskijs Schauspiel *Traum an der Wolga* als Stoff für seinen Opernerstling *Voevoda* gewählt und 1867 zur "dramatischen Chronik" *Der falsche Dmitrij und Vasilij Šujskij* eine kleine Bühnenmusik geschrieben.

Im Falle von *Sneguročka* hatte Čajkovskij nicht nachträglich eine sozusagen fakultative Bühnenmusik zu einem schon existierenden Schauspiel zu liefern. Vielmehr war *Schneeflöckchen* von Anfang an als Schauspiel mit Musik konzipiert, als Bühnenwerk mit selbständigen, obligaten musikalischen Nummern. Dichter und Komponist arbeiteten eng zusammen, nach und nach erhielt Čajkovskij von Ostrovskij die zu vertonenden Texte. In nur drei Wochen des März und April 1873 waren alle musikalischen Teile des Werkes konzipiert.

Mit dem "Frühlingsmärchen" *Sneguročka* und seinem bunten Reigen zugleich phantastischer und lebensvoller Figuren sowie volkstümlich praller Szenen verließ Ostrovskij das gewohnte Terrain seiner "historischen Chroniken" nach dem großen Vorbild von Alexandr Puškins *Boris Godunov*, der seinerseits von Shakespeares Historiendramen inspiriert ist. *Sneguročka* ist ein zutiefst "nationales" Stück singenspielhaften, lyrischen Charakters, in Stoff, Motiven und Sprache an der Volkspoesie und altrussischen Chroniken und Legenden orientiert. Das *Lied der blinden Guslspieler* etwa (die Gusli – das Wort ist ein Pluraletantum – sind ein altrussisches Zitherinstrument) hat Ostrovskij bewußt im Stil des mittelalterlichen Epos *Die Mär vom Feldzuge Igor's* ("Igorlied") geschrieben. Die naturmythologische Titelgestalt, Schneeflöckchen, gehört in die Reihe jener elfischen Wesen (den Undinenstoff zum Beispiel kannte Ostrovskij gut: Vasilij Žukovskijs russische Übersetzung von Fouqués *Undine* in Hexametern aus dem Jahre 1833 zählt zu den klassischen Werken der russischen Literatur), die den Menschen gleich sein und eine menschliche Seele besitzen möchten, aber die Menschen unglücklich machen und selbst zugrundegehen. Schneeflöckchen, das wunderschöne Kind des Frostes und der Frühlingsgöttin, kann nur Liebe wecken, aber nicht Liebe fühlen. Als die Mutter schließlich ihrem Drängen nachgibt, menschlich fühlen und lieben zu können, weiht sie Sneguročka dem Tod.

Eine deutsche Übersetzung von Ostrovskijs Frühlingsmärchen findet man in: *Meisterwerke der russischen Bühne. Ausgewählt, übersetzt und eingeleitet von Arthur Luther*, Leipzig [1922], S. 201–290. In der vorzüglichen Einleitung Luthers heißt es: "Im Frühling ist das ganze Reich der Berendejer ein Reich der Liebe; überall hallt es wider "von Gesang, Geschrei, Gelächter, von girrendem Geflüster, bangen Seufzern und kurzem seligem Stöhnen [...] Alle Arten und Stufen des Liebesempfindens und Liebesgenusses werden uns vorgeführt – von dem heiter-tändelnden Spiel bis zur vernichtenden Leidenschaft. Die Hauptpersonen [Le', Mizgir, Zar Berendej; Schneeflöckchen, Kupawa, Jelena] werden in ihrem Verhältnis zu Eros, dem Allsieger im Kampf charakterisiert [...] Das Suchen und Verstecken, das Necken und Schrecken, das Durcheinander der verschiede-

nen Liebespaare weckt [...] Erinnerungen an Shakespeares 'Sommernachtstraum', der dem russischen Dichter wohl tatsächlich vorgeschwebt haben dürfte" (a.a. O., S. 202 f.).

"Die Handlung des Märchens spielt in vorgeschichtlicher slavischer Zeit. Das Mädchen Sneguročka ist die Tochter von Großvater Frost (russ. Ded Moroz) und der Frühlingsgöttin (russ. Vesna-Krasna). Deshalb ist sie einerseits von kühler Gemütsart und zur Liebe unfähig, andererseits von der Sehnsucht nach Sonne und Liebe erfüllt. Nach einem Streit über die Zukunft ihres Kindes einigen sich die Eltern, das inzwischen volljährig gewordene Mädchen zu den Menschen zu schicken, wo sie im Reich der Berendejer – ein utopisch-idyllisches Land, in dem Bauern, Bojaren und Kaufleute einträchtig zusammenleben und von einem weisen und milden Zaren regiert werden – unter den Jünglingen wegen ihrer großen Schönheit Aufsehen und Bewunderung erregt. Doch da Sneguročka nur Liebe wecken, nicht aber erwidern kann, wenden sich alle von ihr ab. Die Liebesgöttin erfüllt schließlich schweren Herzens den sehnlichen Wunsch der Tochter, wie die Menschen fühlen und lieben zu können. Sneguročka verliebt sich in Mizgir, einen reichen Kaufmann. Zum Fest des Sonnengotts Jarilo, der mythischen Verkörperung der schöpferischen Kraft des Lebens und des Lichts, will der Zar alle heiratsfähigen Jünglinge und Mädchen seines Reiches trauen, um endlich die Herrschaft des Frostes zu beenden und den Sonnengott zu versöhnen. Auch Mizgir erbittet vom Zaren die Erlaubnis zur Hochzeit mit Sneguročka, doch beim ersten Strahl der Sonne beginnt das Schneekind zu tauen, worauf sich Mizgir verzweifelt in den See stürzt." (Peter Michael in *Kindlers Literatur Lexikon im dtv*, München 1974, Band 20, S. 8837 f.)

*Sneguročka*, schreibt Čajkovskij am 24. November 1879 seiner Vertrauten Nađežda fon-Mekk aus Paris, "ist eines meiner liebsten Kinder. Es war ein wunderbarer Frühling; mir ging es seelisch gut, wie immer beim Herannahen des Sommers und einer dreimonatigen Freiheit [...] Ich glaube, daß in dieser Musik die freudige, frühlingshafte Stimmung bemerkbar sein muß, von der ich damals durchdrungen war." Čajkovskij liebte das Sujet derart, daß er es später in einer Oper aufgreifen wollte. Doch kam ihm damit 1881/82 Rimskij-Korsakov zuvor, dessen erfolgreiche Oper *Sneguročka* (nach einem eigenen Libretto) das aufgrund seiner ursprünglichen Bestimmung für drei verschiedene Ensembles (Oper, Ballett und Schauspiel) so aufwendige Stück von Ostrovskij-Čajkovskij verdrängt hat. "Bis zu Tränen" war Čajkovskij betrübt darüber, "daß man mir gleichsam gewaltsam etwas, das mir gehörte, mir vertraut und nahe war, wegnahm."

Die *Sneguročka*-Musik op. 12 gehört zu Čajkovskijs kraftvollsten, unbeschwertesten, volkstümlichsten und "russischsten" Werken seiner frühen Zeit, in der er, was sein lebhaftes Interesse am russischen Volkslied und dessen Verschmelzung mit der nationalen Kunstmusik betrifft, dem sogenannten *Mächtigen Häuflein* mit Balakirev und Stasov, Rimskij-Korsakov und anderen künstlerisch besonders nahestand. Die gesamte Partitur atmet den Geist und die Ausdrucksstärke der Volkspoesie und des Volksliedes – auch über die in

ihr verwendeten Volksliedmelodien hinaus. Zwölf an der Zahl sind es insgesamt (vgl. dazu die folgende Übersicht); entnommen hat sie Čajkovskij den Volksliedsammlungen von Prokunin, Vil'boa – und seiner eigenen Sammlung von 50 Volksliedern für Klavier vierhändig (1868/69).

Čajkovskijs Partitur umfaßt insgesamt 22 Nummern (eine davon, Nr. 14, in zwei verschiedenen Fassungen):

1. Introduction (= Vorspiel von Čajkovskijs Oper *Undina* von 1869)
- PROLOG. Landschaft; jenseits des Flusses die Stadt der Berendeer.
- Auftritt 1-4
2. Tänze und Chor der Vögel (mit Volkslied "Graublauer Adler", Prokunin)
3. Monolog des Frostes (Tenor; mit zwei Couplets)
4. Chor des Fastnachtszuges (des "Zuges der Butterwoche") (mit Volkslied "Längst wurde gesagt", 6 Strophen, Prokunin; mit Volkslied "Bei den Fürsten Volohonskij", Vorsänger [Tenor] und Chor; Allegro-Chor mit 2 Strophen)
- 5a. Melodrama (Orchester und gesprochener Text, Personen des Fastnachtszuges; mit Volkslied "Längst wurde gesagt")
- I. AKT. Die Vorstadt Berendeevka.
- Auftritt 1-8
- 5b. Entr'acte (Zwischenaktmusik)
6. Erstes Lied des Lel' (Mezzosopran; nach dem Arioso der *Undina* "Wasserfall, mein Oheim" aus Čajkovskijs Oper *Undina*; mit einem Volkslied aus der Sammlung Prokunins)
7. Zweites Lied des Lel' (mit Volkslied "Am Tor, am Tor, am Tor", Prokunin)
- II. AKT. Offene Halle im Palast des Zaren Berendej.
- Auftritt 1-5
8. Entr'acte
9. Chor der blinden Guslspieler (Vorsänger und Männerchor; mit dem Volkslied "Nicht der Rausch beugt meinen Kopf", Vil'boa und Čajkovskij)
10. Melodrama (entspricht musikalisch dem ersten Teil, Andantino, von Nr. 8; später als Melodrama in Čajkovskijs Bühnenmusik zu *Hamlet* op. 67a von 1891)
11. Chor des Volkes und der Höflinge des Zaren
- III. AKT. Große Waldwiese.
- Auftritt 1-7
12. Reigen (Frauenchor; mit Volkslied "Ach, auf dem Feld steht eine Linde")
13. Tanz der Narren
- 14a. [Drittes] Lied des Lel' (mit Volkslied "Ich ging am Ufer", 3 Strophen)
- 14b. [Drittes] Lied des Lel' in zweiter Fassung (mit Volkslied "Es lärmt kein Lärm", 3 Strophen)
15. Liedchen des Brusila (mit Volkslied "Wo warst du", 7 Couplets)
16. Erscheinung des Waldgeists und einer Schattengestalt Snegúročkas (instrumental)
- IV. AKT. Das Tal des Jarilo. Im Hintergrund ein See und der Berg Jarilos.
- Auftritt 1-4
- 17a. Entr'acte
- 17b. Monolog der Frühlingsgöttin, Chor und Tänze (greift zunächst die Musik des Entr'actes auf; Monolog der Frühlingsgöttin: zur Musik gesprochen [also Melodrama], Chor mit mehreren Strophen)
18. Marsch des Zaren Berendej und Chor (mit 2 Volksliedern: "O Entchen von der Wiese", "Wir säen Hirse")
19. Finale (Lel' und Chor; mit Volkslied "In der Stube, in der hellen Stube")

Von den 22 Nummern sind acht große Chornummern (Nr. 2, 4, 9, 11, 12, 17b, 18 und 19), sechs davon mit Volksliedern; acht sind Instrumentalstücke: Introduction (Nr. 1), drei Zwischenaktmusiken (Nr. 5b, 8 und 17) sowie Tanz (Nr. 13), Melodramen (Nr. 5a und 10) und Szene (Nr. 16); schließlich gibt es fünf bzw. sechs Solonummern für drei Sänger – Frost (Tenor), Lel' (Mezzosopran, da die Partie in der Uraufführung als "Hosenrolle" mit der berühmten Sängerin Evlilija Kadmina besetzt war) und Brusila (Tenor): den Monolog des Frostes (Nr.

3), die drei Lieder des Lel' (Nr. 6, 7, 14a/b) sowie das Liedchen des Brusila (Nr. 15). Der Hirte Lel', "der Sänger, der Künstler, dem die Liebe Lebensbedürfnis, aber letzten Endes nur ein erheiterndes Spiel ist" (Luther, a.a.O., S. 203), ist die vielleicht faszinierendste und neben Snegúročka die wichtigste Figur des Stücks. Der Sonne "Liebling war ich schon als Kind", sagt er von sich im II. Akt (5. Auftritt). "Sie lehrte mich Lieder singen, ihre Wärme strömt durch meine Reden – und es hören gerne die Mädchen zu, wenn Lel' erzählt. Die Wärme der Sonne rauscht in meinem Blut, sie pocht in meinem Herzen, glüht im Braun der Wangen und lacht die Welt aus meinen Augen an!" (A.a.O., S. 263 f.)

Zwei Nummern hat Čajkovskij aus seiner (von ihm selbst größtenteils vernichteten) Oper *Undina* (1869) übernommen: die – unveränderte – Introduction (Nr. 1) und das erste Lied des Lel' (Nr. 6), das zunächst ein Arioso der *Undina* war und mit seinem zauberischen Flirren nicht so recht in die eher derbe Welt der Berendeer des Ostrovskijschen Stücks paßt. Dagegen läßt die *Undina*-Introduction mit ihrer naturnahen und zugleich märchenhaften Atmosphäre die gleichen Töne anklingen, wie sie der lyrische, volkstümliche und zugleich schwereliche Ton der Ostrovskijschen Dichtung erfordert.

Die Formen der Chöre, Lieder und Instrumentalstücke sind einfach, ihre Musik ist leicht verständlich, aber vielfältig und reich an Charakteren und Farben. Besondere Beachtung verdienen die Chornummern, die auf Volksliedern aufgebaut sind – meist syllabischen, rhythmisch prägnanten Strophenliedern mit kurzen Phrasen, wie sie Čajkovskij auch in anderen seiner Werke wie 2. und 4. Sinfonie oder Streicherserenade (jeweils in den Finalsätzen) verwendet. Hier vor allem läßt sich seine Variations- und Instrumentationskunst studieren, sein abwechslungsreicher, vielschichtiger und virtuoser Orchestersatz. Den lyrischen, "gedehnten" Volksliedtypus mit großräumiger, schweifender Melodik findet man in *Snegúročka* seltener, zum Beispiel im Andante-Mittelteil der großen Chornummer 4 (Chor des Fastnachtszuges) mit dem charakteristischen Wechsel von Vorsänger und Gesamtchor.

Immer fügt sich die Musik angemessen in die gesprochenen Schauspieltexte, selten ist sie unmittelbar am dramatischen Geschehen beteiligt wie etwa im Monolog des Frostes zu Beginn von Nr. 3, im Melodrama Nr. 5a nach dem Fastnachtschor, in der Szene mit der Erscheinung des Waldgeists Nr. 16 oder im Monolog der Frühlingsgöttin zu Beginn von Nr. 17b. Und nur einmal gestattet sich die Partitur – freilich im Sinne eines auch auf die Unterhaltung des Publikums zielenden dramaturgischen Konzepts – ein größeres, den engeren Handlungsrahmen überschreitendes musikalisch-tänzerisches Divertissement: den Tanz der Narren (Nr. 13), eine große, vielfältig gegliederte Ballett-Einlage von mehr als 350 Takten, brillant und derb, virtuos und witzig, die in Material und Ton auf einzelne Sätze des gut zwei Jahre später entstandenen *Schwanensee*-Balletts verweist. Größere Ausmaße hat außer diesem Tanz und der Introduction nur der Marsch des Zaren Berendej mit Chor (Nr. 18), unmittelbar vor dem Höhepunkt des Dramas, an dem der Zar den Ehebund der Jünglinge und Mädchen segnet.

Th. K.