

Tschaikowsky-Gesellschaft

Mitteilungen 7 (2000)

S. 47-61

P. I. Čajkovskijs Kantate *Moskva* (Tat'jana Frumkis)

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

P. I. Čajkovskijs Kantate *Moskva* zur Krönung Zar Aleksandrs III. im Jahre 1883¹

Tat'jana Frumkis

Aus dem Russischen von Irmgard Wille

"Aber indem ich Musiker bin, bin ich zur gleichen Zeit Bürger der Stadt Moskau und liebe sie darum, wie ein Lappländer seinen Schnee und die verrauchten Jurten, wie die Maus ihr Loch"².

Petr Il'ič Čajkovskijs Kantate *Moskva* ("Moskau") aus dem Jahre 1883 gehört zu seinen "Gelegenheitswerken", Werken, die er in offiziellem Auftrag des Staates, einer Stadt oder verschiedener Gesellschaften komponierte – so zum Beispiel Orchesterwerke wie die "Festouvertüre auf die dänische Hymne" op. 15 (1866) zu den Feierlichkeiten anlässlich der Heirat des Thronfolgers (und späteren Zaren Aleksandr III.) mit der dänischen Prinzessin Dagmar oder die Kantate zur Erinnerung an den 200. Geburtstag Peters des Großen (1872), den "Slavischen Marsch" op. 31 (1876) und die Festouvertüre 1812 op. 49 (1880).

Die Kantate *Moskva* auf Verse von Apollon N. Majkov wurde im März 1883 in Paris für die in Moskau bevorstehende Krönung Zar Aleksandrs III. komponiert. In Čajkovskijs Briefwechsel wird das Werk als "Krönungskantate" bezeichnet. Auf dem Titelblatt des Partiturautographs liest man: "Moskau, Kantate, geschrieben anlässlich der Krönung seiner Kaiserlichen Majestät. Die Verse stammen von A. Majkov, die Musik von P. Čajkovskij, 24. März / 5. April 1883. Paris"³.

Mit diesem Titel wurde die Kantate bei Čajkovskijs Hauptverleger Petr I. Jurgenson in Moskau veröffentlicht: 1883 sind die Chorstimmen, 1885 der Klavierauszug und 1888 die Partitur erschienen. Auf dem charakteristischen "Vasnevov-Bilibinschen"⁴ Einband der Partitur ist der kaiserliche Thron des Facettenpalasts im Kremel dargestellt, wo die Kantate am 15. Mai 1883, dem Tag der Krönung, während eines Festmahls aufgeführt wurde: mit den Solisten Elizaveta A. Lavrovskaja und Ivan A. Mel'nikov sowie dem Chor und dem Orchester der Kaiserlichen Oper Moskau unter der Leitung von Édouard F. Napravnik. Auf dem Baldachin des Throns prangt in den Halbzwickeln der Titel *Moskva* und im Rahmen, zwischen den Säulen der Untertitel "Kantate für Chor und Orchester (Mezzosopran- und Bariton-Solo), komponiert anlässlich der Krönung seiner Kaiserlichen Majestät Aleksandr III. Verse von A. Majkov, Musik von P. Čajkovskij".

¹ Gekürzte und überarbeitete Fassung eines Beitrags, der zuerst in russischer Sprache erschienen ist: T. Frumkis, *Kantata P. I. Čajkovskogo "Moskva"* – (Ne)slučajnij tekst v (ne)slučajnom kontekste [Čajkovskijs Kantate "Moskau" – (Nicht)zufälliger Text in einem (nicht)zufälligen Kontext], in: *Moskva i moskovskij tekst ruskoj kul'tury*. Sbornik statej, hg. von G. S. Knabe, Moskau 1998, S. 119-136.

Englischsprachige Literatur zu Čajkovskij und seinem Verhältnis zum Zarismus sowie seiner Kantate *Moskva*: Richard Wortman, *The Coronation of Alexander III*, in: Leslie Kearney (Hg.), *Tchaikovsky and His World*, Princeton, New Jersey 1998, S. 277-299; William H. Parsons, *Tchaikovsky, the Tsars, and the Tsarist National Anthem*, in: Alexander Mihailovic (Hg.), *Tchaikovsky and His Contemporaries. A Centennial Symposium*, Westport, Connecticut / London 1999, S. 227-233; Kapitel "The Imperial Style" (S. 42-47) von Richard Taruskin, *Tchaikovsky: A New View – A Centennial Essay*, in: A. Mihailovic (Hg.), a.a.O., S. 17-60.

² P. I. Čajkovskij in: *Russkie vedomosti* [Russische Nachrichten], Moskau, Jahrgang 1872, Nr. 267.

³ Nach ČPSS 27, Vorwort, S. XIII.

⁴ Die bildenden Künstler Viktor M. Vasnevov (1848-1926) und Ivan Ja. Bilibin (1876-1942) sind führende Vertreter des sogenannten "neuen russischen Stils". Ihr Streben nach der Wiederbelebung folkloristischer Traditionen spiegelt sich vor allem in ihren Bühnenbildern und Kostümentwürfen wider (z. B. für N. A. Rimskij-Korsakovs Opern 'Schneeflöckchen' und 'Der goldene Hahn') sowie in ihrer Buchgraphik (z. B. in Bilibins Illustrationen zu russischen Märchen).

In den sowjetischen Ausgaben einschließlich ČPSS 27 fehlt nicht nur der zitierte Untertitel; auch Majkovs Originaltext wird unterschlagen und durch einen völlig umgearbeiteten Text von A. Mašistov ersetzt. Darauf wird weder in den betreffenden Ausgaben und ihren Anmerkungen noch in einschlägigen Lexika hingewiesen. Das Original verhält sich zu dieser "Redaktion" annähernd so wie die alten Daguerrotypen mit dem Portrait des Komponisten zu dem berühmten Denkmal vor dem Čajkovskij-Konservatorium in Moskau von Vera Muhina, die das Bild des "sowjetischen Čajkovskij" beispiellos verewigt hat. Der heutige Interpret und Forscher aber hat, wenn ihm die zeitgenössischen Ausgaben unzugänglich sind, ein Werk vor sich, das nicht nur (und zwar gleich nach der Uraufführung) seinen Kontext verloren hat, sondern auch seinen Text selbst⁵. Das dokumentiert anschaulich eine Schallaufnahme der Kantate *Moskva*⁶ mit einer Reproduktion des erwähnten Denkmals auf der Plattenhülle.

Zur Entstehungsgeschichte des Werkes

Die Festlichkeiten, für die Čajkovskijs Kantate bestimmt ist, finden erst zwei Jahre nach der faktischen Inthronisierung Aleksandsr III. statt und sollen in noch höherem Maße als bisher die unerschütterlichen Grundpfeiler der Autokratie demonstrieren. Was die sorgfältige Ausarbeitung der Zeremonien betrifft, so kann die Krönung im Jahre 1883 gerade noch mit der letzten Krönung im zaristischen Rußland, der von 1896, konkurrieren, bei der die Festlichkeiten nie gesehene Ausmaße erreichten. Beide Krönungen sind sorgfältig dokumentiert. Während die Beschreibung der Krönung von 1883 mit 469 Seiten auskommt⁷, umfaßt der Bericht von 1896 sechs Bände mit je 400-500 Seiten⁸. Auch die weltliche Musik der Krönungsfeierlichkeiten ist streng reglementiert mit ihren "Serenaden" (Konzerten), Paradevorstellungen, Bällen, "Vorstellungen für das Volk" im Freien usw.

Während seines Aufenthalts in Paris von Februar bis Mai 1883 erhält Čajkovskij nacheinander drei Kompositionsaufträge für die bevorstehenden Krönungsfeiern – auch dies spiegelt seine Stellung als inzwischen führender Komponist seines Landes wider. Der erste kommt von der Moskauer Stadtduma: eine Bearbeitung des hymnischen Schlußchors "Heil dir" (Slav'sja) aus Glinkas Oper "Ein Leben für den Zaren" ("Ivan Susanin"). Als sein Verleger Petr I. Jurgenson Čajkovskij diesen Auftrag übermittelt, präzisiert er: "Heil dir" in Form von Couplets (ungefähr vier). Für einen Chor von 7.500 Menschen aus den Lehranstalten der Stadt Moskau und für Streichorchester (d.h. kein Militärorchester [Blasorchester]). Aufführung auf dem Roten Platz während des Einzugs des Zaren in den Kreml. Nach dem 'Heil dir' Übergang (hurra, hurra, vorwärts) zu der Hymne 'Gott bewahre den Zaren'. All das muß sehr schnell gemacht werden, weil es gedruckt werden muß⁹.

⁵ Die Kantate *Moskva* ist nicht das einzige Beispiel dieser Art. In ČPSS wurde in der Ouvertüre 1812 die von Čajkovskij zitierte Melodie der russischen Staatshymne "Gott bewahre den Zaren" durch die Melodie des Chores "Heil dir" aus Glinkas Oper "Ein Leben für den Zaren" ("Ivan Susanin") ersetzt. In dieser Gestalt wurde das Werk ohne Hinweis auf die ideologisch bedingte Verfälschung bis in die neueste Zeit hinein veröffentlicht und aufgeführt.

⁶ Melodija Stereo C 10-13859-60. Großer Chor und Großes Sinfonieorchester des Zentralen Fernsehens und Allunions-Radios unter der Leitung von G. Roždestvenskij. – *Moskva* liegt auch auf CD vor, und zwar als Mitschnitt einer Aufführung im September 1991 im Teatro Morlacchi, Perugia, im Rahmen der XLVI Sagra Musicale Umbra: Irina Čistjakova (Mezzo-soprano), Anatolij Kicigin (Baritone), Coro e Orchestra del Teatro Municipale di Mosca, Direttore Evgenij Kolobov, CD Quadrivium SCA 033 (DDD), Perugia 1993.

⁷ *V pamjat' svjaščennogo koronovanija gosudarja imperatora Aleksandra III.* (Zum Andenken an die geheiligte Krönung des Zaren Aleksandr III.), St. Petersburg 1883.

⁸ *Očerki dejatel'nosti ministerstva Imperatorskogo dvora po prigotovlenijam i ustrojstvu toržestv svjaščennago koronovanija ih imperatorskich veličestv v 1896 godu* [Abriß über die Tätigkeit des Ministeriums des Kaiserlichen Hofes im Zusammenhang mit den Vorbereitungen und der Organisation der Feierlichkeiten der geheiligten Krönung ihrer Kaiserlichen Majestäten im Jahre 1896], 6 Bände, St. Petersburg 1896 (Veröffentlichung der Krönungskanzlei). Im folgenden: "Abriß".

⁹ ČJu 1, S. 276.

"Die Aufführung fand am 10. Mai 1883 auf dem Roten Platz in Moskau statt. Auf dem Platz hatte man eine Estrade für Chor und Orchester errichtet. An dem vereinigten Chor beteiligten sich alle Moskauer Chorgesellschaften, die bedeutendsten Kirchenchöre, Chöre von Lehranstalten und auch Solisten, die an den Kaiserlichen Theatern von Moskau und Petersburg tätig waren. Das Orchester war aus dem der Kaiserlichen Theater und der Handelsschule S. V. Perlov zusammengesetzt. Auf der Estrade standen 10.640 Mitwirkende. Die Organisation der Choreinstudierung hatte man dem Moskauer Konservatorium übertragen. Leiter des Chors waren K[onstantin (Karl)] K. Al'brect, I[van] V. Gržimali [(Jan Hřimalý)], N[ikolaj] D. Kaškin, È[duard] F. Langer, S[ergej] I. Taneev, W[ilhelm] F. Fitzenhagen und N[ikolaj] A. Gubert [Hubert]¹⁰. Čajkovskijs Bearbeitung von Glinkas *Slav'sja*, von der die Chorstimmen 1883 bei P. I. Jurgenson erschienen sind, ist offenbar nicht erhalten geblieben.

Der zweite Auftrag kommt vom Moskauer Stadtoberhaupt: "Feierlicher Krönungsmarsch"¹¹ zur Aufführung am Festtag zu Ehren des Herrschers in Sokol'niki¹²; die Aufführung findet am 23. Mai 1883 unter der Leitung von Sergej I. Taneev statt.

Der dritte und bedeutendste Auftrag ist derjenige der Krönungskommission in St. Petersburg: die Kantate. Die beiden letzten Aufträge, insbesondere der zur Komposition einer Kantate, kommen sehr spät, nämlich Anfang März – die Werke sollen nicht später als zum 17. April vorgelegt werden.

Čajkovskij beendet damals gerade seine Oper *Mazepa*, so muß er die Terminnot als doppelt unangenehm empfinden, wie man in seinen Briefen dieser Zeit nachlesen kann. Aus ihnen erfährt man auch den Grund für den so spät erteilten Auftrag. Nach ersten Besprechungen mit Čajkovskij im Dezember 1882 ist zunächst sein ehemaliger Kompositionslehrer am Petersburger Konservatorium, Anton G. Rubinstejn, als Komponist der Kantate vorgesehen. Und erst, nachdem dieser abgesagt hatte, wendet man sich erneut an Čajkovskij. Dieser liefert das Werk zum vorgegebenen Termin ab, ja, sogar noch etwas früher, wie es seiner Arbeitsdisziplin entspricht. Auftragswerke zu schreiben, fällt dem Komponisten im übrigen grundsätzlich nicht schwer: "auf Bestellung bin ich bereit, sogar die Erklärung des Provisors Čajkovskij¹³ über eine Hühneraugentinktur zu vertonen"¹⁴.

Im Falle der Krönungsmusiken gibt es freilich zwei starke, die Arbeit fördernde Motive: ein patriotisches und ein persönliches. In einem Brief an Petr I. Jurgenson zitiert Čajkovskij in Erinnerung an die Vorgeschichte des Auftrags die an ihn gerichtete Frage eines Mitglieds der Krönungskommission, Herrn Korganov: "Ich hoffe, daß Du kein Nihilist bist." Ich machte ein erstauntes Gesicht und fragte, warum er das wissen müsse. "Ja, siehst du, es wäre schön, anlässlich der Krönung etwas zu schreiben ... so etwas ... Festliches ... damit, weißt Du ... so ... Patriotismus ... Nun, mit einem Wort, schreibe etwas!"¹⁵

Die Frage, ob Čajkovskij "ein Nihilist" sei, ist natürlich nicht ernst gemeint, auch wenn das Attentat vom 1. März 1881, bei dem Aleksandr II. von Mitgliedern einer radikalen revolutionären Gruppe "Des Volkes Wille" getötet wurde, noch jahrelang eine traumatische Präsenz behält. Die Zweifel, ob der Komponist zustimmen würde, an einem offiziellen, auf "nationalen" Enthusiasmus gerichteten Akt teilzunehmen, sind müßig. Čajkovskij sieht das als patriotische Pflicht an (auch wenn ihm ein Untertanengeist à la Katkov¹⁶ fremd ist). Und er

¹⁰ ČMN S. 488 f.

¹¹ ČPSS 25 (Partitur) und 50b (Klavierauszug). – CD-Aufnahme: The Tchaikovsky Large Symphony Orchestra, Conductor Vladimir Fedosejev, Artistotopia (M-Classic Records) AN 123 (ADD), 1996.

¹² Sokol'niki war früher ein Vorort und ist heute ein Stadtteil von Moskau. Sein Name ist vom Wort *sokol* (Falke) abgeleitet, denn im 16./17. Jahrhundert fand hier die Falkenjagd statt. Seit dem frühen 18. Jahrhundert sind in Sokol'niki Volksfeste belegt, vor allem im Mai. An diese alte Tradition knüpft der Festtag zu Ehren des Herrschers im Mai 1883 an.

¹³ Namensvetter des Komponisten.

¹⁴ ČJu 1, S. 154.

¹⁵ ČJu 1, S. 281.

¹⁶ Mihail Nikiforovič Katkov (1817-1887; seit 1882 Geheimrat) wirkte als Publizist, Herausgeber der einflussreichen Tageszeitung *Moskovskie vedomosti* ('Moskauer Nachrichten') und Übersetzer. Der überzeugte Monarchist und Reformgegner galt als "der erste patriotische Journalist" und gehörte "zu den vehementen Wortfüh-

setzt eine solche Haltung auch bei Anton Rubištejn voraus, der wegen Überlastung abgesagt hatte. Die russischen und, gleich nach ihnen, die Pariser Zeitungen hatten, wie Čajkovskij berichtet, "das Gerücht ausgestreut, Anton Rubištejn habe es abgelehnt, eine Krönungskantate zu schreiben, da er nicht mit dem Gefeierten sympathisiere." Čajkovskij reagiert sofort und schickt am Tage seiner Abreise aus Paris ein Dementi an die Zeitung *Gaulois*, "damit die Verbreitung dieses grundlosen Gerüchts keinen Schatten auf die patriotischen Gefühle von Herrn Rubištejn werfe"¹⁷.

Aber es gibt neben dem patriotischen Motiv auch persönliche Gründe, "dem Herrscher persönlich verbunden zu sein"¹⁸. In einem anderen, detaillierten und vertraulichen Brief ("außer Dir und mir und noch zwei weiteren Personen weiß niemand davon") erzählt Čajkovskij demselben Adressaten – seinem Verleger Jurgenson –, von einem Geschenk des Zaren in Höhe von 3.000 Rubeln. Danach, so der Komponist, habe er "sich entschlossen [...], jeden Anlaß zu nutzen, um diese Schuld zurückzuzahlen. Und so bot sich der erste Anlaß"¹⁹. Später, als die Kantate veröffentlicht wird, lehnt Čajkovskij denn auch jedes ihm zustehende Geschenk ab²⁰.

Der Ort der Uraufführung

Nach einer alten Miniatur in *Knigi ob izbranii na carstvo Mihaila Feodoroviča ...* ("Buch über die Wahl Mihail Fedorovičs zum Zaren ...") von 1670 zu urteilen²¹, diene der Facettenpalast von der Zeit der ersten Romanovs an als Stätte des festlichen Krönungsmahles. An dieser Tradition hielt man gewissenhaft fest. "Das Mittagmahl ihrer Majestäten am Tage der geheiligten Krönung stellt eine der herausragenden Krönungsfeierlichkeiten dar", heißt es in einer Publikation, die der Geschichte der Thronbesteigungen in Rußland gewidmet ist. "Die Hauptsache bei dieser Feierlichkeit ist, daß der Herrschende Kaiser und die Herrschende Kaiserin auf denselben Thronen der Zaren [Mihail Fedorovič und Aleksej Mihajlovič] ihr Mahl halten, auf denen sie in der Mariä-Himmelfahrts-Kathedrale gethront hatten, und daß sie dabei dieselben Purpurmäntel tragen, in denen sie in der Kirche verweilt hatten. Die symbolische Bedeutung dieses Mahls ist die Einheit und Einigung des Zaren mit dem Staat. Hohe Würden-träger – wie der Obermarschall, der Oberzeremonienmeister, der Oberhofmarschall – taten Dienst an der Tafel des Zaren und der Zarin"²². In derselben Publikation finden wir Zeichnungen mit einer Darstellung ausgemalter Gewölbe²³, von Fächern mit "während der Allerhöchsten Anwesenheit" aufgestelltem Silber aus der Rüstkammer und schließlich des in dem "roten" (bzw. "schönen")²⁴ Winkel aufgestellten Kaiserlichen Throns aus "geschnitzter dunkler Eiche [...] unter einem reichen samtenen Baldachin" mit "goldenen Fransen", wo das in

rem des modernen russischen Nationalismus". Im Jahre 1867 schrieb er zum Beispiel: "Rußland braucht einen einheitlichen Staat und eine starke russische Nationalität. Schaffen wir eine solche Nationalität auf der Basis einer allen Bewohnern gemeinsamen Sprache, eines gemeinsamen Glaubens und des slawischen Mir [russisch *mir* = Welt, hier im Sinne von Gemeinschaft]. Alles, was uns entgegensteht wird, stürzen wir um!" (Zitiert nach Günter Stöckl, *Russische Geschichte*, Stuttgart 1997, S. 489 und 517.)

¹⁷ ČPSS XII, S. 164. Čajkovskijs Leserbrief wurde im *Gaulois* vom 23. Mai 1883 veröffentlicht.

¹⁸ ČJu I, S. 281.

¹⁹ Ebenda, S. 304 f.

²⁰ Ebenda.

²¹ *Pamjatniki arhitektury Moskvy* [Architektonische Denkmäler Moskaus]: *Kremľ', Kitaj-gorod* [China-Stadt], *Central'nye ploščadi* [Zentrale Plätze], Moskau 1982, S. 274. Im folgenden: "Architektonische Denkmäler Moskaus".

²² *Dni svjaščennogo koronovanija* [Tage der geheiligten Krönung]. Veröffentlichung der Schnelldruckgesellschaft A. Levenson, Moskau 1896, S. 184. Im folgenden: "Tage".

²³ Nicht lange vor der Krönung, vielleicht auch in Verbindung mit ihr, restaurierten auf allerhöchsten Befehl Aleksandrs III. die Palehsker Ikonenmaler V. V. und I. V. Belousov die alten Fresken des Facettenpalastes. Dabei benutzten sie das Verzeichnis der Sujets, das am Ende des 17. Jahrhunderts Simon Ušakov, der sie ausmalte, zusammengestellt hatte. Siehe dazu: "Architektonische Denkmäler Moskaus", a.a.O., S. 331

²⁴ Das russische Adjektiv *krasnyj* hat beide Bedeutungen: "rot" und "schön".

alte Zarengewänder mit Hermelinfutter gehüllte kaiserliche Paar saß und nach einem strengen Zeremoniell aß und zuhörte²⁵.

Wie jede durch alte Traditionen geheiligte Palastzeremonie trug das kaiserliche Gastmahl im Facettenpalast des Moskauer Kreml besonders für den Blick eines Fremden stark ausgeprägte theatralische Züge. Über die Krönung im Jahre 1883 berichtet die Diplomategattin Mary King Weddington in ihren "Briefen der Frau eines Diplomaten"²⁶ wie von einer Theatervorstellung: "You can't imagine what a gorgeous sight it was, and the crowd below packed tight, all gaping at the spectacle". Nach den vorhandenen Quellen und dem Zeremoniell zu schließen, konnte Frau King dieses Spektakel nur aus einem an den Facettenpalast angebauten "Versteck"²⁷ beobachten. Und nach ihren eigenen Worten war sie, zusammen mit anderen ausländischen Gästen, die zuvor an dem von ihr so farbig beschriebenen festlichen Frühstück teilgenommen hatten, nur "für einige Minuten" in den Palast selbst hineingelassen worden, woraufhin "der Kaiser mit seinem Volk allein blieb": "We strangers are merely admitted for a few minutes to see the beginning of the meal, and then we retired, and the Emperor remained alone with his people."

Unter den vielen treffend und nicht ohne Ironie beschriebenen Details finden sich solche über die "byzantinische" Bemalung der Wände, die Pracht der hölzernen Throne, die altrussische Kleidung mit Kokoschniks (einer besonderen Art von Kopfsputz) und Brokat, ein riesiger Fisch auf einer von zwei Dienern getragenen Schüssel, eine von einer Wache begleiteten Suppenterrine usw.: "I don't think we shall see anything more curious than that state banquet. I certainly shall never see again a soup tureen guarded by soldiers with drawn swords." Auch die Musik entging nicht der Aufmerksamkeit der Betrachterin aus dem Königreich Großbritannien. In diesen "wenigen Minuten" war es die "diensthabende" Polonaise aus Glinkas "Ein Leben für den Zaren" ("Ivan Susanin"), die, wie sie schreibt, die ganze Zeit über den Einzug des kaiserlichen Paares begleitete. Aber mit der "diensthabenden" oder, nach der Definition des Chronisten, "Bankettmusik", zu der auch die nach jedem Toast ertönenden militärischen Tuschs gehörten, war die Musik, wie wir wissen, noch nicht zum Ende gekommen. Vielmehr fehlte noch etwas, das, den aufgefrischten Fresken von Simon Ušakov entsprechend, dem Geist des Voraufgehenden entspräche und patriotische Gefühle weckte. So war offenbar die Idee der russischen "Tafelkantate" entstanden, zu deren Verwirklichung die besten künstlerischen Kräfte des Landes mobilisiert wurden.

Der Text von Majkov

Schon bei den ersten Unterredungen nannte Čajkovskij als mögliche Textdichter der Krönungskantate Jakov P. Polonskij (1819-1898) und Apollon N. Majkov (1821-1897). Einen Text Polonskij hatte er früher in seiner Kantate zum 200. Geburtstag Peters des Großen vertont, komponiert 1872 zur Eröffnung der Polytechnischen Ausstellung in Moskau. Als er den Auftrag für *Moskva* erhielt, wollte er sich – in Panik wegen der kurzen Zeit – anfangs sogar "selbst bestehen"²⁸. Dann aber gab er diesen Gedanken auf, nicht nur, weil er damals in Paris die Komposition von 1872 nicht zur Hand hatte, sondern auch, und wohl in erster Linie, weil Polonskij's "antimusikalische" (Laroche) Kantate so wenig mit dem Text von Majkov zusam-

²⁵ "Tage", a.a.O., S. 79.

²⁶ *Letters of a Diplomat's Wife*, 1883-1900, London 1903, S. 67-70.

²⁷ "Tage", a.a.O., S. 79 und 174.

²⁸ ČJu I, S. 281.

menpaßte, der ihm, "vom Herrscher gebilligt"²⁹ und voller unstrittiger Qualitäten, schon zur Verfügung stand³⁰.

Geschrieben von der Hand des erfahrenen "Moskvitjanin"³¹, des Verfassers der bekannten Übersetzung des "Igorliedes" und auch des seinerzeit aufsehenerregenden Gedichts "Zum 25. Jahrestag der Herrschaft des Kaisers Aleksandr Nikolaevič am 19. Februar 1880", war dieser Text nicht nur "gebilligt", sondern auch aller Wahrscheinlichkeit nach speziell zu den bevorstehenden Festlichkeiten gedruckt worden. "Für drei Uhr", schreibt der Chronist, "wurde ein Galadiner im Facettenpalast angesetzt. Die Gedecke auf den Tischen waren so aufgelegt, daß alle, die zu Mittag aßen, mit ihrem Gesicht dem Herrscher zugewandt saßen. Bei jedem Gedeck lag ein Blatt, welches mit einer Vignette verziert war, die den Krönungszug und das Tragen der Kaiserlichen Insignien in Gegenwart des Zaren Mihail Fedorovič darstellte; auf der anderen Seite war ein Guslspieler dargestellt und darunter standen A. N. Majkovs Verse 'Heil dir'. Diese Verse wurden, in Musik gesetzt, von Solisten der Oper und einem Orchester vorgetragen."³²

Es ist nicht ganz klar, ob das erwähnte "Blatt" den vollständigen Text der Kantate enthielt oder nur einen Teil; denn an einer analogen Stelle des "Nikolajewschen" Kapitels der "Tage"³³ bezieht sich eine ähnliche Beschreibung auf die Menükarte des Mittagessens, die nach einer Zeichnung von Viktor M. Vasnevov ausgeführt war; dort finden sich auch altrussische Vignetten und, unter anderem, die Figur eines Guslspielers. In diesen Vignetten steht in slawischer Zierschrift (die Versalien sind mit Zinnober hervorgehoben) folgender Text: "Ruhm sei Gott im Himmel, Ruhm! | Unserem Herrscher auf dieser Erde | Ruhm!" usw.³⁴

In beiden Fällen wird also das traditionelle "volkstümliche" Finale der achtstrophigen Dichtung erwähnt, die meisterhaft aus wechselnden "Bylinen"³⁵-Fünfertakten, Neun-, Elf- und Dreizehnsilblern zusammengesetzt ist. Natürlich ersetzt das dahinströmende dichterische Wort dabei den offiziellen Charakter der klischeehaften Motive des "heiligen steinernen Moskaus" als "drittem Rom", des Herrschers als "Auserwähltem des Herrn", der mit "Konstantins Schwert" gegürtet, mit der "Krone Monomachs" gekrönt wurde usw.

Daß Čajkovskij Majkovs Kantate hoch schätzte, läßt sich aus Briefen an verschiedene Adressaten schließen. An Nadežda F. fon-Mekk zum Beispiel schreibt er: "Sehr geholfen hat mir der Umstand, daß die von Majkov geschriebenen Worte der Kantate sehr schön und poetisch sind. Es gibt da [zwar] eine kleine patriotische Selbstüberhebung, aber insgesamt ist das ganze Stück tief empfunden und originell geschrieben. In ihm ist eine Frische und Aufrichtigkeit des Tones, die auch mir die Möglichkeit gab, mich nicht nur der schweren Aufgabe irgendwie – wenn nur der Anstand gewahrt bliebe – zu entledigen, sondern auch in meine Musik einen Teil der Empfindung hineinzulegen, die durch Majkovs wunderbare Verse entzündet wurde"³⁶.

²⁹ Ebenda, S. 289.

³⁰ Veröffentlicht unter dem Titel "KANTATA, aufgeführt bei dem Festessen am Tage der Krönung Seiner Kaiserlichen Majestät, des Zaren Aleksandr Aleksandrovič", in: A. N. Majkov, *Polnoe sobranie sočinenij* (Sämtliche Werke), Verlag A. F. Marks, St. Petersburg 1914, Band 2, S. 197.

³¹ Majkov stand in 1840er und 1850er Jahren der Redaktion der bekannten slavophilen Zeitschrift *Moskvitjanin* nahe, die ihn – nach seinen eigenen Worten – durch ihre Tendenz der "Entdeckung der slavischen Welt" gefangen nahm.

³² "Tage", a.a.O., S. 79.

³³ Siehe Anmerkung 22.

³⁴ Ebenda, S. 186.

³⁵ Die Bylina (Byline) ist ein episches, meist solistisch in rezitativischer, "erzählender" Melodik vorgetragenes Heldenlied. Ihre Textgrundlage können prosaische Rede oder – in Umfang und Akzentuierung verschiedenartige – Verse sein. Majkovs "Kantate" besteht aus stilisierten bylinenartigen Versen.

³⁶ ČM 3, S. 166 f.

Zur Musik

Čajkovskij hat sich nicht auf "einen Teil der Empfindung" beschränkt. Mit dem vom Dichter vorgeschlagenen Spielregeln oder, anders gesagt, mit dem stilisierten Text ist er ganz frei umgegangen, und zwar hinsichtlich aller musikalischen Parameter, den strukturellen und rhythmischen, den harmonischen und instrumentalen.

Acht "Bylinenverse" wurden zu sechs Nummern des traditionellen Kantatenzyklus: Chor Arioso (Mezzosopran), Chor, Monolog (Bariton) und Chor, Arioso (Mezzosopran), Finale. Und jede der Nummern ist klassisch geformt: entweder dreiteilig (bzw. bogenförmig) oder rondoartig. In klassischer Weise geht Čajkovskij auch mit dem Rhythmus der Verse um. So gut wie nie findet man bei ihm die für die zeitgenössischen Komponisten des "Mächtigen Häufleins" so typischen unregelmäßigen oder ungeraden Taktarten wie zum Beispiel den in der russischen Musik so beliebten und für den Bylinenvers so passenden Fünfertakt³⁷. Schließlich geht Čajkovskij auch ganz frei mit den Versakzenten um. Das sieht man besonders an den sogenannten daktylischen Endungen: statt, wie im Bylinenvers üblich, die drittletzte Silbe zu akzentuieren, betont er oft die letzte Silbe, indem er sie auf den starken Takteil setzt. Die russische Musikwissenschaftlerin Valentina Holopova schreibt dazu in ihrem Buch *Russkaja muzyka'naja ritmika* ('Die russische musikalische Rhythmik'), Moskau 1983, S. 212 f.: 'Im Unterschied zu Musorgskij und Rimskij-Korsakov folgt Čajkovskij einer festen Regel in der Wechselwirkung zwischen Rhythmus und musikalischer Form. Die ihm eigene klassische Funktionalität des Denkens – sowohl in der Harmonik und in der Orchesterfaktur als auch im formalen Aufbau – äußert sich im Rhythmischen als auffallende Differenzierung von stabilen und labilen Tönen. Daktylische musikalische Rhythmen sind für Čajkovskij eindeutig labile Töne. Deshalb verwendet er in Schlüssen auf jeden Fall eine feste, betonte melodische Endung, sogar wenn die betreffende Silbe unbetont ist, er verstößt also gegen die Gesetze der Prosodie und folgt allein musikalischer Logik.'

Beispielhaft sei hier lediglich auf das Arioso Nr. 5, 'Mir, o Herr' verwiesen. Die sechszellige Strophe wird einer romanzenhaften Bogenform zugrundegelegt; in der Reprise werden die ersten zehn Zeilen wiederholt. Der Bylinen-Fünfertakt ("pjatidol'nik") wird in der Musik in einen Vierviertakt gezwungen. Die textlich absolut unbetonte letzte Verssilbe wird am Ende des Halbsatzes und besonders des ganzen Satzes mit der authentischen musikalischen Kadenz verbunden. Dabei kommt es bei Čajkovskij sogar zu Wiederholungen und sogar zur Ergänzung von Wörtern. Majkovs Text (betonte Silben sind im folgenden durch die Kursivierung der betreffenden, fett gedruckten Vokale hervorgehoben, der Zeilenfall wird durch senkrechte Striche markiert) lautet wie folgt: "Mne li, Gospodi | Mne l' po s'lam Ty | Tjažkij k'rašt daješ'! | Nedostoin esm' | Tvoeja ljubvi! | Razve Ty mne daš' | Silu k'pekjuju ... | Umudrš' menja | Svoej mudrost'ju ... Ja, kak vernyj rab, | Predajus' Tebe, | I gotov v ogon' | I vo vsjaku skorb', | Ibo d'rog mne | Ne zemnoj počet, | A Hristov venec." – Čajkovskijs Vertonung wird auf den nächsten Seiten mitgeteilt, und zwar nach dem Klavierauszug in ČPSS 33, S. 182-184³⁸. Allerdings ergänzen wir unter dem gedruckten, nicht originalen, umgearbeiteten Text von A. Mašistov (siehe S. 48 oben) handschriftlich den originalen Text von Majkov, so wie ihn Čajkovskij tatsächlich vertont hat, und transliterieren ihn dabei aus dem Kyrillischen:

³⁷ Paradoxerweise verwendet Čajkovskij ihn später, 1893, in gerade nicht "national" orientierten Werken wie der *Valse à cinq temps* für Klavier op. 72 Nr. 15 im Fünfteltakt oder der 6. Sinfonie, und zwar in deren zweitem Satz, dem Walzer im Fünfvierteltakt.

³⁸ Partitur: ČPSS 27, S. 54 ff.

V. АРИОЗО
(Меццо-сопрано)

Andante molto sostenuto $\text{♩} = 66$
molto espressivo

Меццо-сопрано solo

Мне ли долг велит стар борьбы поднять, смертный бой вступить?
Mne li, Gos-po-di, mne l' po si-lam Ty tjaž-kij kreť da-eť!

Кто по-мо-жет мне на пу-ти мо-ем? Раз-ве ты од-на, Раз-ве ты мне да-
Ne-do-sto-in esm' Tvo-e-ja lju-bvi! Raz-ve ty mne da-

прав-да свет-ла-я, си-лы мне при-дашь, у-кре-пшь ме-ня ты в э-тот
si-lu kreť-lju, u-mu-driť me-nja, u-mu-driť me-nja, Ty Svo-ej

ad libitum

гро-з-ный час, у-кре-пшь ме-ня в э-тот гро-з-ный час! Кто по-мо-жет мне на пу-ти мо-
mu-dro-stju, u-mu-driť me-nja Svo-ej mu-dro-stju! Ne-do-sto-in esm' Tvo-e-ja lju-

Poco più animato

М-сопрано solo

Коль по-гиб-нуть мне су-жде-но в бо-ю, я ли-дом-кли-ну встре-тить
Ja kak ver-nij tab pre-da-jus' Te-be i gos-tov v o-gon' i vo

смерть го-тов, Мне не жизнь ми-ла, не люд-ской по-чет, мне до-ро-же
vsja-ku smert', i-bo do-rog mne ne zem-noj po-čet, ne zem-noj po-

ritenuto al ♩

их де-ло пра-во-е! Мне ли долг велит
Zet a Hri-stav ve-nec. Mne li, Gos-po-di,

♩ *Tempo I*

стар борьбы поднять, смертный бой вступить? Кто по-мо-жет мне на пу-ти мо-
mne l' po si-lam Ty tjaž-kij kreť da-eť! Ne-do-sto-in esm' Tvo-e-ja lju-

M.-comp. solo

em? бви! Раз-ве ты од-на, прав-да свет-ла-я, си-лы мне при-дашь, Raz-ve Ty mne daš' si-lu krep-ku-ju, u-mu-driš' me-nja

M.-comp. solo

у-кре-пимь ме-ня! Раз-ве ты од-на, прав-да свет-ла-я, у-кре- Сво-ей му-дро-сти-ю, taz-ve Ty mne daš' si-lu krep-ku-ju, u-mu-

40

M.-comp. solo

8 Tempo I

пимь ме-ня да в э-тот гроз-ный час!.. driš' me-nja Ty svo-ej mu-dro-sti-ju!

50

Es ist bemerkenswert, wie das Arioso 'Mir, o Herr' an die Arie der Johanna aus der Oper 'Die Jungfrau von Orleans' (1878/79) anklingt und frappierende, bis ins Detail gehende Übereinstimmungen mit der berühmten Romanze der Pauline aus der späteren *Pikovaja dama* (1890) zeigt – das gleiche Mezzosopran-Timbre, derselbe "Grabston" in es-Moll, die gleiche gemessene Begleitung in Akkorden (in der Oper im Klavier oder Cembalo), in der Kantate in den Pizzicato-Streichern), die gleichen pathetischen Ausrufe und ersterbenden Phrasenschlüsse.

Frei mischt Čajkovskij in seiner Kantate volksliedhafte melodische Formeln mit opern- und romanzenhaften – etwa in dem lamentoartigen Schluß des Chores 'Vom kleinen Quell' (Nr. 1) oder in dem marschartigen Gang des Chores 'Die Stunde schlug' (Nr. 3). Die dem Anlaß gebührende Diatonik wird durch die typisch Čajkovskijsche Chromatik und seine Sequenzen bereichert. Dazu kommt eine opernhafte Orchestrierung mit Streicher-Tremoli, lyrisch personifizierten instrumentalen Soli wie z. B. ein kleiner Dialog der Klarinette und des Solovioloncellos in dem Übergang vom pompösen orchestralen Schluß des Chores 'Beide Roms fielen, das dritte steht, ein viertes wird es nicht geben' (Nr. 4) zum schon erwähnten intimen Arioso 'Mir, o Herr' (Nr. 5).

Wie Čajkovskijs andere "national" orientierte Werke – zum Beispiel die frühen Moskauer Opern *Voevoda* op. 1 (1867/68) und *Opričnik* (1870-1872) oder die später entstandenen Kirchenwerke wie die Chrysostomos-Liturgie op. 41 (1878) und besonders die "Ganznächtlige Vigil" op. 52 (1881/82) – ist auch die Kantate ein eklektisches Werk, das nationalrussische und westeuropäische Stilmittel miteinander verbindet³⁹. Bei der Kantate ist eine derartige Verbindung gleichsam programmatisch vorgegeben, wie sie der schon oben zitierte Chronist bildhaft beschrieben hat: "der Guslspieler mit den Versen 'Heil'" auf dem einen Pol und die Musik, die von "Solisten der Oper und dem Orchester" aufgeführt wurde, auf dem anderen. Dazu kommt ein visueller Effekt, der schon in der Nikolaischen Chronik⁴⁰ beschrieben wird, der aber auch für das Festmahl von 1883 angenommen werden kann: Bei dem Konzert während des im Facettenpalast stattfindenden Festmahls waren die Vokalinterpreten⁴¹ im Facettenpalast auf der Bühne plaziert, das Orchester in einem Anbau, der an der Außenseite des Facettenpalastes⁴² errichtet war. Ebenso wie diese Anbauten am Facettenpalast wurde die für das damalige Ohr moderne Musik an die traditionelle Zeremonie sozusagen angebaut.

Čajkovskijs Eklektizismus wurde bekanntlich verschiedentlich kritisiert. So schrieb zum Beispiel Cezar' Kjuj (Cui) im Jahre 1873 über den *Opričnik*: "Eine der unangenehmsten, auch ganz unkünstlerischen Seiten in Herrn Čajkovskijs Schaffen ist die Vermischung des 'Französischen' mit dem 'Nizegorodschen', die Vermischung der russischen Musik mit der westlichen. Dieser Zug zeigt sich bei ihm überall [...]. Die Musik des 'Opričnik' ist zur einen Hälfte russisch, Volksliedern entlehnt, zur anderen in flacher und grober Weise italienisch, vom Schlage Verdis"⁴³. Einige Jahre früher, 1869, schrieb German A. Laroš (Hermann Laroché) in einem Artikel⁴⁴ über Čajkovskijs Opernerstling *Voevoda*: "Man empfindet noch einen anderen Mangel. Herr Čajkovskij hat sich zu ausschließlich an deutschen Vorbildern geschult; in seinem Stil hört man deutlich seine Verwandtschaft mit den neueren Nachahmern Schumanns und teilweise auch mit Anton Rubinstein. Welcher Art auch die Mängel von

³⁹ Čajkovskij selbst sprach mehrmals von seinem Eklektizismus, so zum Beispiel in einem Brief an seinen Bruder Modest im Zusammenhang mit der "Ganznächtligen Vigil" op. 52: "Ich will die Kirchenmusik nicht so sehr theoretisch als vielmehr durch künstlerischen Instinkt bis zu einem gewissen Grade vor übermäßigem Europäismus rein erhalten. Ich werde ein Eklektiker sein [...]. Aber die Ganznächtlige Vigil wird viel weniger europäisch sein als meine Messe [die Liturgie op. 41]. Hier [in der Vigil op. 52] werde ich mehr ein Bearbeiter des Obihod sein als ein freischaffender Künstler" (ČPSS X, S. 120; vgl. dazu im einzelnen ČSt 2, S. 149-184). In dieser Überlegung spiegelt sich deutlich die Schwäche oder eigentlich die Stärke Čajkovskijs wider, der niemals, auch nicht bei Beachtung strengster Schranken, aufhört "ein freischaffender Künstler" zu sein.

⁴⁰ Siehe "Abriß" (Anmerkung 8).

⁴¹ Im Jahre 1883: 119; und 1896: 128.

⁴² Siehe "Abriß", Band 4, S. 77, auch S. 8-11. Beilage, Zeichnung 105.

⁴³ Zitiert nach Dombaev, S. 44.

⁴⁴ Dieser Artikel führte zu einem zwei Jahre dauernden Bruch zwischen den Freunden und ehemaligen Petersburger Studienkollegen.

Ostrovskijs [Bühnenstück bzw. Libretto] *Voevoda* sein mögen – auf jeden Fall ist nicht zu bezweifeln, daß dieses Stück von einem rein russischen Ton durchdrungen ist. Die Musik von Herrn Čajkovskij aber, die zwischen (vorherrschendem) deutschen und italienischem Stil hin und her schwankt, ist viel fremder als dieses russische Gepräge⁴⁵. Indessen schrieb derselbe Laroš, der seinerzeit als Mitglied der Musikkommission der Polytechnischen Ausstellung die schon erwähnte Kantate zum 200. Geburtstag Peters des Großen bestellt hatte (1872), in einem seiner Briefe an den Komponisten mit ironischem Unterton: "Es wäre sehr schön gewesen, wenn Eure Hochwohlgeboren etwas in technischer Beziehung Elegantes geschrieben hätten (weil in der Ausstellung und bei dem Eröffnungskonzert, in dem wir die Kantate geben möchten, wahrscheinlich viele Ausländer sind, vor denen es nichts schadet darauf hinzuweisen, daß es bei uns nicht nur 'reizende National-Melodien' [im Original deutsch], sondern auch ernsthafte Fachkenntnis gibt"⁴⁶ – mit anderen Worten: eine westeuropäische Schulung russischer Komponisten.

Wenn im Facettenpalast auch keine Ausländer zugegen waren (davon konnte Čajkovskij im übrigen nichts wissen), so zeigt seine Kantate doch noch mehr "ernsthafte Fachkenntnis". Čajkovskijs notorischer Eklektizismus bildete sich zu dieser Zeit zu einer vollendeten Ästhetik aus, die B. V. Asaf'ev treffend als "typisch Moskauer" Weg charakterisierte⁴⁷, als "Weg der Nicht-Aussonderung von Lied-Intonationen aus der lebendigen Wirklichkeit, die sie hervorruft und die sie auch – entsprechend den Veränderungen in der Wirklichkeit selbst – umgestaltet"⁴⁸. Eine Wirklichkeit, kann man hinzufügen, die sowohl das Französische als auch das Italienische und Deutsche in sich einschließt. Und in den Werken kann eine ähnliche Vereinigung verschiedenen Materials einen geradezu plakativen Eindruck hervorrufen, so zum Beispiel in der populären Festouvertüre *1812*, in der russische und französische Themen im Rahmen einer deutschen Programmouvertüre in der Art von Beethovens *Schlacht bei Vittoria* oder seiner *Egmont-Ouvertüre* figurieren – das gleiche tragische Oboensolo der Einleitung, der gleiche Dualismus in der Durchführung, die gleiche triumphale Tendenz der Dur-Coda.

In der Kantate *Moskva* gibt es keine Zitate oder Anspielungen; aber die Vorgehensweise ist im Prinzip dieselbe. Und wo denn, wenn nicht hier (und bei weitem nicht das letzte Mal!) hätte Čajkovskij wieder auf dem "Moskauer Weg" wandeln sollen – in einer Musik, die für ein grandioses Spektakel vor einer alle Stile vereinigenden Moskauer "Dekoration" bestimmt war. Es genügt, das Photo anzuschauen, das den Einzug des Zaren auf dem Roten Platz dokumentiert. Durch das barocke Nikol'sker Tor, vorbei an dem gerade erst – 1874-1883 – im alten Stil vollendete Historische Museum, vorbei an den klassizistischen Handelshäusern⁴⁹ und weiter in den Kreml zur alten, wenn auch renovierten Koimesis-Kathedrale und zum Facettenpalast.

Am 24. Mai 1883 berichtete der Komponist seiner Vertrauten N. F. fon-Mekk: "Man sagt, meine Kantate sei ausgezeichnet aufgeführt worden und der Zar sei sehr zufrieden gewesen"⁵⁰. Das ist nicht überraschend. Unter den Barmen und dem Hermelinmantel schlug das Herz eines Verehrers von Beethoven und Gounod sowie, was russische Komponisten betrifft, von Glinka und Čajkovskij. Dieser verstand es, unter Beachtung des "nationalen" Rahmens, diese Vorlieben zu bedienen. Mochte der Text "altertümlich" sein – die Musik konnte den gewohnten Geist haben, so als hätte vorgestern eine prunkvolle Aufführung von Glinkas "Ein

⁴⁵ Zitiert nach Dombaev, S. 24. – Vgl. Laroche, S. 63.

⁴⁶ Zitiert nach Žiznič 1, S. 377.

⁴⁷ Er unterscheidet sich vom "Petersburger Weg" oder dem des "Mächtigen Häufleins" allerdings häufig nur sozusagen deklaratorisch durch einen mehr oder weniger großen Purismus beim Umgang mit "nationalem" Material.

⁴⁸ B. V. Asaf'ev, *Čarodejka* ("Die Bezaubernde"). Oper von P. I. Čajkovskij, in: Ders., *Izbrannye trudy* [Ausgewählte Arbeiten], Moskau 1954, Band 2, S. 163.

⁴⁹ Vgl. Marvin Lyonsed und A. Wheatcroft, *Russia in Original Photographs 1860-1920*, London: Henley, 1977, S. 67.

⁵⁰ ČM 3, S. 189.

Leben für den Zaren" ("Ivan Susanin") im Bol'šoj-Theater oder auf Hofbällen stattgefunden⁵¹.

Čajkovskij hat die Idee einer russischen Tafelkantate glänzend realisiert. Mehr als mit seiner für die Liturgie bestimmten "Ganznächtlichen Vigil" hat er auch mit der Kantate die weitere, freilich nur kurze Entwicklung einer – weltlichen – Gattung initiiert. In dem schon genannten Nikolaevsker "Abriß"⁵² lesen wir: "Konzert beim Festlichen Mahl im Facettenpalast. Am 13. Mai 1895 folgte, nach der alleruntertänigsten Mitteilung des Verwalters beim Ministerium des Kaiserlichen Hofes der allerhöchste Befehl, daß von den Künstlern der Kaiserlichen Theater nach dem Beispiel von 1883 während des Allerhöchsten Mahls im Facettenpalast am Tage der Hl. Krönung eine Festkantate aufgeführt werden sollte [...] Die Kantate bestand aus sieben Nummern – Chor, Arie für Mezzosopran, Arie für Baß, Duett (Sopran und Mezzosopran) mit Chor, Tenorarie, Terzett (Sopran, Mezzosopran und Tenor) mit Chor sowie [das ebenfalls Moskau gewidmete] Finale. Die Aufführungsdauer aller sieben Nummern war auf 32 Minuten⁵³ berechnet"⁵⁴. Als Autoren der Kantate von 1896 waren der Dichter Vasilij A. Krylov und der Komponist Aleksandr K. Glazunov beauftragt worden. Glazunov war zwar Petersburger, aber ein Komponist von Čajkovskijschem Zuschnitt, der seinem Vorgänger auf dem "Moskauer Weg" folgte.

Eine andere Quelle informiert uns, daß man sich während der letzten Krönung 1895 musikalisch nicht auf die "Tafelkantate" beschränkte. Zum Besuch der Kaiserlichen Majestäten im Moskauer Stadtrat wurde eine "Begrüßungskantate zur Krönung" aufgeführt, die Mihail M. Ippolitov-Ivanov zu dieser Gelegenheit auf einen Text von Vasilij Buslaev komponiert hatte: "Gruß dir, Vater des Staates; empfang den Gruß des Heiligen Rußlands" usw.⁵⁵ Aber ohne Musik aus Čajkovskijs Feder fand auch diese Krönung nicht statt. Teile aus seinen Werken erklangen in allen "Ball- und Bankettmusiken", der Morgenserenade usw., während die Mitglieder des "Mächtigen Häufleins" nur mit wenigen Beiträgen vertreten waren⁵⁶ – Musorgskij fehlte ganz. Wie man sieht, änderte sich der Geschmack der Monarchen und der des breiten Publikums nur sehr langsam.

Die Honorierung der Kantate *Moskva*, die Förderung des Komponisten durch den Zaren und Čajkovskijs Urteil über das Werk

Čajkovskij wartete den "Krönungstrubel" der Moskauer Festlichkeiten – zu denen er im übrigen ja keinen Zutritt hatte – in Petersburg ab⁵⁷. Auf ein Honorar für seine drei Kompositionen für diesen Anlaß hatte er, wie schon erwähnt, verzichtet. Dennoch erhielt er für den Krönungsmarsch 500 Rubel und für die Kantate einen Ring mit einem Brillanten im Wert von 1.500 Rubeln⁵⁸. Einen solchen Ring erhielt nach der Krönung von 1896 auch A. K. Glazunov für die von ihm komponierte Kantate.

⁵¹ Analog verhielt sich Čajkovskij zur geistlichen Musik seiner Zeit, wie aus dem schon zitierten Brief an seinen Bruder Modest hervorgeht: "Die Geschichte kann man nicht ändern. So unmöglich es ist, den Gesang, den Ioann Groznyj [Ivan der Schreckliche] in der Koimesis-Kathedrale hörte, umzugestalten, genau so unmöglich ist es, die gegenwärtigen Besucher dieser Kirche in ihren Fracks, Uniformen, Mänteln und deutscher Kleidung in Bojaren, Handelsleute, Leibwächter usw. zu verwandeln" (ČPSS X, S. 119 f.). Im Facettenpalast 1883 allerdings hat man die Anwesenden ein wenig "verwandelt", aber eher so wie auf einer Maskerade.

⁵² Siehe Anmerkung 8.

⁵³ Acht Minuten länger als Čajkovskijs *Moskva* in der ersten der beiden oben genannten Aufnahmen (24' 48").

⁵⁴ "Abriß", Band 4, S. 75.

⁵⁵ "Tage", S. 226.

⁵⁶ "Abriß", Band 4, S. 77-88.

⁵⁷ ČM 3, S. 177; vgl. auch S. 188.

⁵⁸ Mitteilungen über die Geschenke bzw. Belohnungen im Zusammenhang mit der Krönung findet man in: V. A. Tvardovskaja, *Rossijskie samoderžcy* [Russische Autokraten] 1801-1917. Aleksandr III, Moskau 1994, S. 259.

Beide Gaben ärgerten, ja, kränkten den Komponisten. Seinem Verleger Jurgenson schrieb er: "Ich habe den Marsch [für die Drucklegung] abgeschlossen und werde ihn in den nächsten Tagen, nachdem ich ihn noch einmal durchgesehen habe, abschicken. Was die Bezahlung betrifft, so bleibe ich trotz Deiner Spöttelei bei meiner früheren Entscheidung. Um die Wahrheit zu sagen: Wenn die Stadt Moskau anlässlich der Krönung einen Marsch bestellt, dann muß sie nicht 500 sondern 5.000 Rubel bezahlen [...] ich übernahm die Komposition des Marsches nur deshalb, weil ich mir vorstellte, daß dies tatsächlich für die Stadt Moskau notwendig sei [...] Keinesfalls kann ich diese Bettlergabe annehmen, in der ich, wenn ich sie auch noch so sehr brauchte, eben doch nur eine Bettlergabe sehen könnte. Die Kantate schließe ich auch ab [für den Druck] und schicke sie [Dir] zusammen mit dem Marsch. Ich bin sehr zufrieden mit ihr und möchte, daß man sie in der nächsten Saison in [einem Konzert] der Musikgesellschaft aufführt. Zu gegebener Zeit werde ich darum bitten. Daß Du sie herausgibst, dazu werde ich nicht raten, auch wenn ich Dich nicht daran hindern werde. Der Klavierauszug wurde in der Partitur gemacht⁵⁹. Auch dies habe ich um den Preis einer schrecklichen Anstrengung und schlafloser Nächte geschrieben – ohne Bezahlung. Niemals habe ich Geld so sehr gebraucht, und niemals habe ich meine Nase so hoch getragen. Überaus seltsam." Viel später äußerte er sich noch einmal zu diesem Thema: "Ich erinnerte mich, wie ärmlich man mich bezahlt hatte (denn, um die Wahrheit zu sagen, es wäre besser gewesen, mich überhaupt nicht zu belohnen als mit diesem Ring)"⁶⁰.

Die lange Geschichte von der Verpfändung des Rings, dem Verlust des Pfandscheins, dem Loskauf "des kostbaren Geschenks im Wert von 1.500 Rubeln" (wie es in dem offiziellen Begleitschreiben hieß) durch Frau fon-Mekk sei hier nicht im einzelnen erzählt⁶¹.

Mit der Kantate *Moskva* beginnt eine neue Etappe der Beziehung Čajkovskijs zum Hof und zum Zaren selbst, der unverändert "sehr gnädig und aufmerksam"⁶² ihm gegenüber ist. So schreibt der Komponist die Entscheidung über die endlich zustandgekommene Inszenierung seiner neuen Oper *Mazepa* dem Zaren selbst zu⁶³. Später, in den Jahren 1884/85, komponiert er "aufgrund eines dem Herrscher gegebenen Versprechens" die Neun geistlichen Chöre a cappella. Aleksandr III. besucht weiterhin Aufführungen von Opern und Balletten Čajkovskijs⁶⁴, bei denen er sich den Komponisten vorstellen läßt und mit ihm spricht. Schließlich, im Jahre 1888, wird dem Komponisten als einem von wenigen russischen Künstlern eine lebenslängliche Rente von jährlich 3.000 Rubeln zugesprochen.⁶⁵

All das vertieft die persönliche Beziehung Čajkovskijs zum Zaren, wie man in seinem Briefwechsel mit N. F. fon-Mekk in den 1880er Jahren nachlesen kann⁶⁶. Gleich nach der Aufführung der Krönungskantate *Moskva* schreibt er: "Die Nachrichten aus Moskau – der glückliche Ausgang der Krönungsfeierlichkeiten – erfreuen mein Herz. Ich gestehe, daß es mir schmeichelhaft und angenehm war, als Autor der Kantate ein abwesender Teilnehmer an diesen Feierlichkeiten zu sein. Ich hege für den Zaren eine um so größere Sympathie und Liebe, als mir aus glaubwürdigen Quellen bekannt ist, daß er seinerseits meiner Musik wohlgesonnen ist; und ich bin sehr froh, daß das Los auf mich fiel, die Kantate in Musik zu setzen." Oder in einem Brief vom 5. März 1885 an dieselbe Adressatin: "Jetzt fragt man: Gibt es einen Menschen, auf den man seine Hoffnungen setzen kann? Ich antworte: Ja. Und dieser Mensch ist der Herrscher. Er machte auf mich einen bezaubernden Eindruck als Persönlich-

⁵⁹ Das heißt, Čajkovskij hat ihn jeweils unten auf den Seiten der Partitur geschrieben; so war er zum Beispiel auch bei seiner Oper *Evgenij Onegin* verfahren.

⁶⁰ ČJu 1, S. 293; ČM 3, S. 249.

⁶¹ Vgl. dazu ČJu 1, S. 293; außerdem ČM 3, S. 202 f., 213, 225, 229, 234 und 240.

⁶² ČM 3, S. 530.

⁶³ Ebenda, S. 209 und 265.

⁶⁴ Zu Čajkovskijs Rolle bei der Reform der Kaiserlichen Theater durch Ivan A. Vsevoložskij vgl.: Lucinde Braun, *Studien zur russischen Oper im späten 19. Jahrhundert*, Mainz 1999 (= Čajkovskij-Studien 4), insbesondere das Kapitel *Čajkovskij: Aneignung und Umwandlung der Grand opéra*, S. 188-274. – Zu Čajkovskijs "Imperial Style" vgl. den in Anmerkung 1 genannten Beitrag von Richard Taruskin.

⁶⁵ Vgl. Poznansky, S. 481.

⁶⁶ Vgl. ČM 3, S. 352 und 409.

keit; aber ich bin – unabhängig von diesen persönlichen Eindrücken – geneigt, in ihm einen guten Herrscher zu sehen." Oder drei Jahre später: "Der Zar hat mir eine lebenslängliche Pension von 3.000 Silberrubeln ausgesetzt. Das hat mich nicht so sehr gefreut, wie es mich tief gerührt hat. In der Tat: Man kann dem Zaren nur unendlich dankbar sein, da er nicht nur der Militär- und Verwaltungstätigkeit, sondern auch der künstlerischen Tätigkeit Bedeutung verleiht"⁶⁷. Übrigens beschließt Frau fon-Mekk in einem ihrer Antwortbriefe, die Glaubwürdigkeit der Gerüchte zu überprüfen, Čajkovskij habe "seit der Krönung" den Titel eines "Hofkomponisten" erhalten und beziehe deshalb "je 3.000 Rubel im Jahr". Der Komponist dementiert diese Gerüchte in geradezu heftiger Weise⁶⁸.

Auch wenn er sich zum Teil negativ über die Krönungskantate äußerte – "auf gut Glück geschrieben", "hat keine Zukunft", "ich rate aber, sie zu veröffentlichen"⁶⁹ usw. –, so blieb sie doch ein kostbares Werk für ihn, mit dem er zufrieden war⁷⁰ und das er auch in Konzerten aufgeführt sehen wollte⁷¹. Und obwohl sich die Aufführungsgeschichte der Kantate im Vergleich zur populären Festouvertüre *1812*, zum Slavischen Marsch und sogar zum Krönungsmarsch sehr bescheiden ausnimmt⁷², ließ Čajkovskij bis zuletzt dieses Kind seiner Muse nicht aus den Augen. So empfahl er es noch 1892 seinem amerikanischen Agenten Thomas⁷³. Seine beredteste Äußerung über das Werk findet man in seinem Brief vom 1. Mai 1890 an den Großfürsten Konstantin Konstantinovič, in dem er über das musikalische Handwerk spricht: "Ich würde sehr gern bei Ihnen mit A. N. Majkov über die handwerkliche Beziehung zur Arbeit im Bereich der Kunst sprechen. Seit ich angefangen habe zu komponieren, stellte ich mir die Aufgabe, in meiner Arbeit das zu sein, was darin die größten Meister der Musik gewesen waren [...] Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann schufen ihre unsterblichen Werke genau so wie ein Schuhmacher seine Schuhe näht, d. h. von einem Tag zum anderen und meistens auf Bestellung [...] der Musiker muß, wenn er die Höhe erreichen will, auf die er nach der Größe seiner Begabung rechnen kann, in sich den Handwerker erziehen [...] Die meisten meiner Kollegen mögen z. B. nicht auf Bestellung schreiben; ich aber gerate niemals so in Begeisterung, wie wenn man mich bittet, das eine oder andere zu machen, wenn man mir eine Frist setzt, wenn man mit Ungeduld auf das Ende meiner Arbeit wartet. Was Majkov betrifft, so erinnere ich mich, wie ich auf einen Text von ihm die 'Krönungskantate' schreiben mußte [...] Angesichts aller erwähnten Umstände hielt ich es nicht für möglich, das Angebot anzunehmen, empörte mich über die Kürze der Zeit ... und gleichzeitig schaute ich, während ich das Heft mit Majkovs Versen in Händen hielt, in sie hinein, wurde wider Willen von der durch sie erzeugten Stimmung durchdrungen und notierte, um nichts zu vergessen, mit Bleistift in ein Heft alle hauptsächlichsten Gedanken, die mir in den Kopf kamen. Der Gedanke, daß das notwendig sei, daß es, wenn ich nicht wäre, wahrscheinlich überhaupt keine Krönungskantate geben würde, wirkte derart magisch auf mich, daß die Kantate vor der Frist fertig war, abgeschickt wurde und ich sie für eines meiner gelungensten Werke halte"⁷⁴.

⁶⁷ Ebenda, S. 185, 346 und 513. Die Geneigtheit des Herrschers erwähnt Čajkovskij auch in anderen Briefen; siehe zum Beispiel ebenda, S. 263, 337, 448, 470 usw.

⁶⁸ Ebenda, S. 513 f.

⁶⁹ ČJu 1, S. 293 und 304.

⁷⁰ ČT (1916) S. 100 f.; vgl. auch ČJu 1, S. 293.

⁷¹ ČJu 1, S. 307 und 357.

⁷² Zu Čajkovskijs Lebzeiten gab es einige Aufführungen in St. Petersburg, gleich nach den Moskauer Krönungsfeierlichkeiten, und sporadische Aufführungen des beliebten Ariosos "Mír, o Herr"; vgl. Dombaev, S. 280 f.

⁷³ ČJu 2, S. 247.

⁷⁴ Žizn'Č 3, S. 269 f.