

# Tschaikowsky-Gesellschaft

## Mitteilungen 7 (2000)

S. 99-123

Die werkgeschichtlichen Einführungen der alten Čajkovskij-Gesamtausgabe.  
Teil II, Bände 37 sowie 4 und 36: Opern *Kuznec Vakula* und *Evgenij Onegin*

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

Die werkgeschichtlichen Einführungen  
der alten Čajkovskij-Gesamtausgabe  
(ČPSS; 1940-1990)

Teil II: Bände 35 sowie 4 (und 36):  
Oper *Kuznec Vakula*  
und 'Lyrische Szenen' *Evgenij Onegin*

Aus dem Russischen übersetzt von Irmgard Wille  
Revidiert, ergänzt und herausgegeben von Thomas Kohlhasse

Die werkgeschichtlichen Einführungen zu den Bänden der alten Čajkovskij-Gesamtausgabe (ČPSS) sollen in den *Mitteilungen* nach und nach in deutscher Übersetzung publiziert werden. In Heft 6 (1999), S. 27-53, waren als Teil I die Einführungen zu den Bänden 1 (Oper *Voevoda*), 2 (die erhaltenen Nummern der im übrigen vernichteten Oper *Undina* und 'Chor der Blumen und Insekten' zur geplanten Oper *Mandragora*) sowie 3 und 34 (Oper *Opričnik*) erschienen. Im vorliegenden Heft folgen als Teil II die Einführungen zu den Bänden 35 (Oper *Kuznec Vakula*) sowie 4 und 36 ('Lyrische Szenen' *Evgenij Onegin*). Da die Einführungen in den Bänden 4 und 36 allzu knapp gehalten sind, wird die umfangreichere Werkgeschichte der Oper *Evgenij Onegin* aus ČMN<sup>1</sup> ergänzt.

Oper *Kuznec Vakula* ('Schmied Vakula') op. 14 (1874)<sup>2</sup>

Band 35 (Klavierauszug und Teile der Partitur)  
hg. von V. D. Vasil'ev, Moskau 1956

ČPSS 35 enthält den Klavierauszug der Oper *Kuznec Vakula* und die Teile der Partitur, die Čajkovskij später nicht in die Neufassung des Werkes unter dem Titel *Čerevički* ('Die Pantoffelchen' – ČPSS 7 und 39) übernommen hat.

Wettbewerb und Entstehung des Werkes

Der Komponist und Musikkritiker Aleksandr N. Serov (1820-1871), Präsident der St. Petersburger Abteilung der Kaiserlichen Russischen Musikgesellschaft, wollte eine russische komische Oper schreiben und äußerte, begeistert von dem Sujet von Nikolaj V. Gogol's (1809-1852) Erzählung *Noč' pered roždestvom* ('Die Nacht vor Weihnachten')<sup>3</sup>, seine Idee gegenüber der Großfürstin Elena Pavlovna Romanova (1806-1873)<sup>4</sup>. Diese unterstützte Serovs Plan und gab bei dem Dichter Jakov P. Polonskij (1819-1898) ein Libretto in Auftrag. Nach

<sup>1</sup> Auflösung der Abkürzungen und Siglen am Ende des vorliegenden Heftes: *Verzeichnis der Abkürzungen und der Literatur*.

<sup>2</sup> Vgl. auch Dombaev, S. 52-62.

<sup>3</sup> Diese Erzählung eröffnet den zweiten Teil von Gogol's Novellenzyklus *Večera na hutore bliz Dikan'ki* ('Abende auf dem Vorwerk bei Dikan'ka'), der 1831/32 erschienen ist und insgesamt acht Erzählungen enthält, von denen Musorgskij 1874-1881 *Soročinskaja jarmarka* ('Der Jahrmarkt von Soročincy') und Rimskij-Korsakov 1878/79 *Majskaja noč'* ('Die Mainacht') und 1894/95 *Noč' pered roždestvom* ('Die Nacht vor Weihnachten') als Opersujets verwendet haben.

<sup>4</sup> Großfürstin Elena Pavlovna hatte eine bedeutende Rolle bei der Gründung der Kaiserlichen Russischen Musikgesellschaft gespielt und war 1859-1873 deren Präsidentin.

Serovs Tod 1871 ließ sie einen Wettbewerb für die Vertonung des nun vorliegenden Librettos ausschreiben und stellte die notwendigen Mittel zur Verfügung. (Diese Umstände veranlaßten Čajkovskij offenbar später dazu, seine Oper *Kuznec Vakula* dem Andenken der Großfürstin Elena Pavlovna zu widmen.)

Den Wettbewerb zum Andenken an A. N. Serov kündigte die Direktion der Kaiserlichen Russischen Musikgesellschaft für die Saison 1873/74 an und wandte sich an alle hervorragenden Musiker des Landes, um sie nach ihrer Meinung zu fragen. Čajkovskij, der auf seinen Wunsch hin die Wettbewerbsbedingungen als Beilage zu einem Brief vom 19. Februar 1873 erhalten hatte, äußerte sich in seiner Antwort vom 7. März an Fürst Dmitrij A. Obolenskij (1822-1881), den Vizepräsidenten der Kaiserlichen Russischen Musikgesellschaft: 'Der Hohen Direktion ist nicht unbekannt, daß die Oper wie jedes vokale Werk nicht irgendeiner, von den großen Meistern der klassischen Kunst festgelegten traditionellen Form unterliegt wie eine Ouvertüre oder eine Sinfonie. Bekanntlich gibt es gegenwärtig die entgegengesetztesten Anschauungen darüber, wie man sich einem Operntext gegenüber verhalten soll [...] Könnte die Hohe Direktion nicht genau die Art Musik nennen, die vorwiegend dem Text entspricht, und sagen, ob bestimmte Nummern notwendig sind, oder aber ob man sich an die neuere Opernanschauung halten soll'<sup>5</sup>. Am 18. Mai 1874 bittet Čajkovskij den Petersburger Verleger Vasilij V. Bessel' (1843-1907) brieflich, ihm die gedruckten Wettbewerbsbedingungen zu *Kuznec Vakula* zu schicken: 'Das brauche ich unbedingt und so schnell wie möglich'<sup>6</sup>.

Mit der Komposition des Werkes begann Čajkovskij in den ersten Junitagen 1874 während eines Aufenthalts auf dem Landgut seines Freundes Nikolaj D. Kondrat'ev im Dorf Nizy (Sumsker Bezirk, Gouvernement Har'kov, Ukraine). Von dort schreibt er am 18. Juni seinem Bruder Modest: 'Mein Leben hier ist folgendermaßen eingeteilt [folgt eine detaillierte Beschreibung des Tagesablaufs] von 12 bis 3 Arbeit, d. h. Komposition von *Kuznec Vakula* [...] Dieser Tagesablauf hält sich nun schon ohne wesentliche Änderungen fast zwei Wochen'. Mitte Juli, nachdem Čajkovskij die Oper im Entwurf abgeschlossen hat, fährt er nach Usovo im Gouvernement Tambov zu seinem Freund Vladimir S. Šilovskij. Aus späterer Rückschau schreibt der Komponist, als er wieder einmal in Nizy weilte, am 6. Juni 1878 Nadežda F. fon-Mekk: 'Hierher bin ich wegen der dringenden Bitte meines Gastgebers geraten, eines gewissen Herrn Kondrat'ev, eines alten und guten Freundes, bei dem ich früher jedes Jahr zu Gast war. Hier habe ich den 'Vakula' und viele andere Sachen zuende geschrieben'<sup>8</sup>. Nach seiner Ankunft in Usovo im Juli 1874 geht der Komponist unverzüglich an die Instrumentierung der Oper und beendet sie – nach einer Notiz im Partiturautograph – am 21. August 1874. Die Ouvertüre wurde nachträglich geschrieben und – ebenfalls nach einer entsprechenden Notiz im Autograph – am 5. Oktober 1874 abgeschlossen.

Als Čajkovskij im September 1874 nach Moskau zurückkehrte, erfuhr er, daß der Termin für die Abgabe der Partitur zum Wettbewerb erst der 1. August 1875 sei – und nicht der 1. Januar, wie er fälschlich angenommen hatte. So fragte er Gennadij P. Kondrat'ev, den ersten Regisseur des St. Petersburger Mariinskij teatr<sup>9</sup>, ob seine neue Oper nicht außerhalb des Wettbewerbs zur Aufführung angenommen werden könnte. Das führte offenbar zu Irritationen, auf die Čajkovskij in seinem Brief an den Chefdirigenten des Mariinskij teatr, Édouard F. Napravnik vom 19. Oktober 1874 aus Moskau zu sprechen kommt: 'Heute erfuhr ich von [Nikolaj G.] Rubinstejn, daß Sie und der Großfürst [Konstantin Nikolaevič]<sup>10</sup> sehr unzufrieden mit meinem Versuch waren, meine Oper außerhalb des Wettbewerbs aufs Theater zu bringen. Ich bedaure es sehr, daß eine ganz private Mitteilung von mir an Sie und Kondrat'ev zur Kenntnis des Großfürsten gekommen ist, der dachte, ich wollte vielleicht meinen Wunsch zum Ausdruck bringen, mich nicht den Wettbewerbsregeln unterzuordnen. Indessen erklärt

sich die Sache ganz einfach. Ich bildete mir ein, der Termin des Wettbewerbs sei der 1. Januar [1875], und habe mich darum beeilt, die Partitur abzuschließen. Als ich vom Land nach Moskau zurückkam, erfuhr ich, daß ich mehr als ein ganzes Jahr warten müsse. In meiner Ungeduld, die Aufführung der Oper zu sichern (die ich tatsächlich höher als Geld schätze), schrieb ich ganz persönlich in meinem Antwortbrief an Kondrat'ev, daß ich gern wüßte, ob meine Oper nicht außerhalb des Wettbewerbs in den Spielplan aufgenommen werden könnte. Ich bat ihn, bei Gelegenheiten mit Ihnen zu sprechen und mir Antwort zu geben. Jetzt sehe ich, daß ich damit eine Dummheit begangen habe, weil ich nicht über den Operntext verfügen kann. Aber weder schrieben Sie mir selbst, noch trugen Sie Kondrat'ev auf, mir zu schreiben, ich sei sehr dumm, sondern verdächtigten mich stattdessen irgendwelcher intriganter Ideen, die ich gar nicht im Kopf hatte. Ich bitte Sie sehr, Ihre Überzeugung davon aufzugeben und auch den Großfürsten zu veranlassen, das zu tun, der, wie Rubinstejn sagt, sehr unzufrieden mit meinem Verhalten war'<sup>11</sup>.

Am gleichen Tag, dem 19. Oktober 1874, schreibt der Komponist dem Verleger V. V. Bessel: 'Die Oper [*Kuznec Vakula*] ist ganz fertig, aber der Klavierauszug ist noch nicht gemacht. Ich habe, ohne aufzustehen, den ganzen Sommer darübergessen, weil ich annahm, daß der Termin des Wettbewerbs der 1. Januar sei'<sup>12</sup>. Über die Arbeit am Klavierauszug schreibt Čajkovskij seinem Bruder Modest zehn Tage später, am 29. Oktober 1874: 'Bis jetzt schwitze ich über dem Klavierauszug der neuen Oper. Ich wollte diese Last auf Langer<sup>13</sup> und Razmadze<sup>14</sup> abwälzen, die sie beide auf sich nahmen und entweder gar nichts machten oder es so schlecht machten, daß ich alles wieder umarbeiten mußte'<sup>15</sup>. Offenbar hat Čajkovskij den Klavierauszug in den ersten Novembertagen 1874 beendet; denn am 9. November schreibt er V. V. Bessel: 'Ich beginne schon wieder, mir ein neues, großes Werk vorzustellen, das, seit ich den Klavierauszug der Oper beendet habe, von all meinen Gedanken Besitz ergriffen hat'<sup>16</sup>.

Die Ouvertüre der Oper *Kuznec Vakula* wurde am 22. November 1874 im zweiten Sinfoniekonzert der Russischen Musikgesellschaft in Moskau uraufgeführt, unter der Leitung von Nikolaj G. Rubinstejn und in Anwesenheit des Komponisten. Im Programm wurde sie angekündigt als 'Ouvertüre zu einer unvollendeten Oper, außerhalb der Wettbewerbsbedingungen'.

In der ersten Maihälfte 1875 war die Abschrift der Partitur für die Aufführung in Petersburg anlässlich des Wettbewerbs vollendet. Dazu schreibt Čajkovskij seinem Bruder Anatolij am 12. Mai, daß er 'sehr beschäftigt mit ihrer Durchsicht' sei; und weiter: 'Alle meine Gedanken sind jetzt auf mein liebstes Kind gerichtet, auf den lieben "Vakula". Du kannst Dir nicht vorstellen, wie sehr ich ihn liebe! Es kommt mir so vor, als ob ich buchstäblich den Verstand verliere, wenn ich mit ihm einen Mißerfolg habe. Ich brauche nicht die Prämie, auf die ich pfeifen will, obwohl Geld auch eine schöne Sache ist. Ich brauche die Aufführung von "Vakula" im Theater'<sup>17</sup>.

Čajkovskij wartete ungeduldig auf das Ergebnis des Wettbewerbs. Am 10. September schreibt er Nikolaj A. Rimskij-Korsakov: 'Es interessiert mich sehr, wie die Beurteilung der Qualitäten der zu dem Wettbewerb eingesandten Partituren vor sich gehen wird [...] Die Angst, mich zu blamieren, d. h. keinen Preis zu bekommen und infolgedessen die Chancen einer Aufführung meines "Vakula" zu verlieren, die ich glühend wünsche, zerreißt mich gera-

<sup>11</sup> Nach Čajkovskij, *Vospominanija i pis'ma* ('Erinnerungen und Briefe'), hg. von Igor' Glebov, Leningrad 1924, S. 110 f. – Später in: ČPSS V, S. 370 f.

<sup>12</sup> Nach SovM 1938/4, S. 41. – Später in: ČPSS V, S. 369 f.

<sup>13</sup> Der Pianist Édouard L. Langer (1835-1908) unterrichtete 1866-1908 am Moskauer Konservatorium und schrieb Klavierauszüge von etlichen Werken Čajkovskijs. Dieser widmete ihm 1873 das Klavierstück *Capriccioso* op. 19 Nr. 5.

<sup>14</sup> Auch der Musikhistoriker, Musikkritiker und Komponist Aleksandr S. Razmadze (1845-1896) war ein Kollege Čajkovskijs am Moskauer Konservatorium, wo er 1869-1875 eine Professur innehatte.

<sup>15</sup> ČB, S. 90 f. – Später in: ČPSS V, S. 371 f.

<sup>16</sup> Nach SovM 1938/6, S. 44 f. – Später in: ČPSS V, S. 373-377.

<sup>17</sup> ČB, S. 98 f. – Später in: ČPSS V, 403 f.

<sup>5</sup> Nach Žiznič 1, S. 437 f. – Später in: ČPSS V, S. 308 f.

<sup>6</sup> Nach SovM 1938/4, S. 39. – Später in: ČPSS V, S. 355 f.

<sup>7</sup> ČB, S. 90. – Später in: ČPSS V, S. 358 f.

<sup>8</sup> ČM 1, S. 375. – Später in: ČPSS VII, S. 292 f.

<sup>9</sup> Dessen Opernensemble hatte G. P. Kondrat'ev 1864-1872 als Sänger (Bariton) angehört.

<sup>10</sup> Seit 1873 Präsident der Kaiserlichen Russischen Musikgesellschaft.

dezu<sup>18</sup>. Rimskij-Korsakov antwortet am 5. Oktober: 'Vieles gefällt mir da [an *Kuznec Vakula*], vieles gefällt mir auch nicht [...] Aber Welch ein hervorragender und, vor allem, origineller Meister der Harmonie Sie sind. Ihre Oper (ich zweifle keinen Augenblick daran) wird den Preis erhalten'<sup>19</sup>.

### Ergebnis des Wettbewerbs und Vorbereitung der Uraufführung

Am 16. Oktober 1875 trat das Wettbewerbskomitee zur Durchsicht der Kompositionen an, die auf das Libretto *Kuznec Vakula* geschrieben worden waren. Anwesend waren: der Komponist Mihail P. Azančevskij<sup>20</sup>, der Musikkritiker German A. Laroš (Hermann Laroche), der Dirigent Édouard F. Napravnik, Nikolaj A. Rimskij-Korsakov, Nikolaj G. Rubinštejn und der Musikkritiker und Komponist Feofil M. Tolstoj<sup>21</sup>; der krankheitshalber abwesende Nikolaj I. Zarembo, Čajkovskijs ehemaliger Theorielehrer, schickte eine schriftliche Beurteilung. Die insgesamt fünf Werke, die zum Wettbewerb eingegangen waren, wurden zunächst von den Mitgliedern des Komitees durchgesehen; danach ging man unverzüglich an die Vergabe des Preises. In dem schriftlich festgehaltenen Beschluß des Komitees ist unter Punkt 1 zu lesen: 'Der erste Preis (1.500 Rubel) wird dem Verfasser mit der Devise "Ars longa, vita brevis!" zuerkannt. Anmerkung: Die Oper mit der oben erwähnten Devise erhielt die Anerkennung durch den Preis nicht als die relativ beste, sondern als die einzige, die den künstlerischen Anforderungen entsprach'<sup>22</sup>. Des Weiteren wurde darauf hingewiesen, daß die übrigen vier nicht einmal den zweiten Preis verdienen (500 Rubel). Vermerkt wurde immerhin, daß die Oper unter der Devise 'Ukraine' (sie stammte von Nikolaj F. Solov'ev, 1846-1916) 'sich durch einige technische Qualitäten' auszeichne.

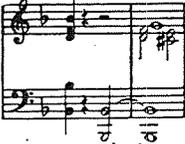
In den letzten Oktobertagen erhielt Čajkovskij anlässlich der Preisverleihung ein Dankschreiben des Großfürsten Konstantin Nikolaevič (es wurde vor dem 8. November 1875 in der Zeitung *Moskovskie vedomosti*, 'Moskauer Nachrichten', veröffentlicht); darin heißt es: 'In Hochschätzung Ihres schönen Talents hoffe ich, daß Sie, ermutigt durch die schmeichelhafte Auszeichnung, mit neuem Eifer fortfahren werden, Ihrer Kunst zu dienen, die, entgegen der von Ihnen gewählten Devise, ihre genialen Diener nach sich in die Unsterblichkeit ziehen wird'. Und einen Monat später, am 11. Dezember 1875, teilt der Komponist seinem Bruder Antaloij mit: 'Kürzlich bekam ich die offizielle Mitteilung, daß meine Oper zur Aufführung in der nächsten Spielzeit im Mariinskij teatr angenommen sei. Ich bin sehr froh'<sup>23</sup>. Und Anatolij's Zwillingsbruder Modest schreibt er am 20. Januar 1876 aus St. Petersburg: 'Ich bin noch hier geblieben zu verschiedenen Besprechungen über die Aufführung des "Vakula", die zu Beginn der kommenden Spielzeit stattfinden soll. Ich weiß einfach nicht, wem ich die Rolle der Solo-ha geben soll. Frau Kadmina<sup>24</sup> wird nicht da sein, Frau Kamenskaja<sup>25</sup> ist nicht

geeignet, Frau Krutikova<sup>26</sup> kommt überhaupt nicht in Frage, mit einem Wort, man hat keine einzige im Auge'<sup>27</sup>.

Außerdem hatte der Komponist mit den Korrekturen des im Druck befindlichen Klavierauszugs der Oper zu tun; vgl. seine Briefe an Modest vom 10. Februar und 3. März<sup>28</sup>. Im letzteren heißt es: 'Immer noch mühe ich mich mit den endlosen Korrekturen des "Vakula", der in etwa zwei Wochen gedruckt erscheinen wird'<sup>29</sup>. Tatsächlich erschien der Klavierauszug Ende April 1876 bei P. I. Jurgenson in Moskau, ebenso wie etwas später, aber noch im selben Monat, der vom Komponisten angefertigte Klavierauszug (zu vier Händen) des russischen Tanzes aus *Vakula* sowie Édouard L. Langers Klavierauszug (zu zwei Händen) der gesamten Oper (ohne Singstimmen).

Am 21. April nahm Čajkovskij in St. Petersburg an einer Sitzung des Musikkomitees bei der Direktion der Kaiserlichen Theater teil, bei der verschiedene Einzelheiten der Inszenierung des *Kuznec Vakula* erörtert wurden. Am 29. April fährt der Komponist erneut nach Petersburg, wie er seinem Bruder schreibt: 'Man ruft mich in die Direktion zu Besprechungen wegen der Oper. Bei denen, die mir nahestehen, macht "Vakula" Furor. Taneev kennt ihn schon von Stichplatte zu Stichplatte [das heißt vom Partiturlesen des Klavierauszugs] auswendig. Das freut mich sehr, weil "Vakula" mein Lieblingskind ist'<sup>30</sup>.

In der ersten Augusthälfte 1876 berichtete die Zeitschrift *Muzikal'nyj svet* ('Musikwelt') von den Proben zu *Kuznec Vakula* im Petersburger Mariinskij teatr (Nr. 32, S. 258, und Nr. 40, S. 330 – in Nr. 40 heißt es, daß die Proben 'sehr langsam vorankommen'). Im September und Oktober diskutiert Čajkovskij mit dem Dirigenten E. F. Napravnik über Einzelheiten der bevorstehenden Aufführung. In einem undatierten Brief schreibt er ihm<sup>31</sup>: 'Finden Sie es nicht notwendig, daß ich nach Petersburg komme, um einige Mißverständnisse – welcher Art auch immer – in bezug auf die bisherige Organisation zur Inszenierung meiner Oper zu klären [...] ich möchte Sie bitten, folgende Verfügung zu treffen: Die gesamte Polonaise des dritten Akts, angefangen von der dritten Zeile [= der dritten Akkolade] von Seite 193 [des gedruckten Klavierauszugs, in ČPSS 35: III/13, Ziffer 52] muß man um einen halben Ton tiefer in Es-Dur umschreiben, weil es für ein Militärorchester zu schwer ist, in E-Dur zu spielen. In diesem Falle müssen die letzten beiden Takte der zweiten Zeile von Seite 193 [III/13, Ziffern 50, 51] folgendermaßen verändert werden:

Statt  muß es heißen: 

Was die Verteilung der Rollen betrifft, so verlasse ich mich ganz auf Sie.

Wegen der oben beschriebenen Transposition im Menuett (S. 206 [III/15, Ziffer 1]) muß es

<sup>18</sup> Nach SovM, dritter Sammelband von Aufsätzen, Moskau 1945, S. 126. – Später in: ČPSS V, S. 412 f.; hier auch, nachgestellt, ein Brief Nikolaj A. Rimskij-Korsakovs an Čajkovskij vom 5. September 1875, S. 413 f.

<sup>19</sup> SovM 1945, a.a.O., S. 127.

<sup>20</sup> 1839-1881, 1871-76 Direktor des Petersburger Konservatoriums und 1870-76 Präsident der Petersburger Abteilung der Kaiserlichen Russischen Musikgesellschaft.

<sup>21</sup> 1809-1881.

<sup>22</sup> ČB, S. 100. – Das vollständige Protokoll des Wettbewerbskomitees ist abgedruckt in: ČMN, S. 33.

<sup>23</sup> ČB, S. 100. – Später in: ČPSS V, S. 423-425.

<sup>24</sup> Die Mezzopranistin Evlalija P. Kadmina (1853-1881) gehörte 1873-1875 zum Ensemble des Moskauer Bol'soj teatr und war die erste Interpretin der Partie des Le'l' in A. N. Ostrovskijs und Čajkovskijs *Sneguročka*.

<sup>25</sup> Marija D. Kamenskaja (1854-1925).

<sup>26</sup> Aleksandra P. Krutikova (1851-1919) war 1872-76 Mitglied des Opernensembles der Petersburger Theater und 1876-1901 des Moskauer Bol'soj teatr. Sie war die erste Interpretin der Partie der Morozova in Čajkovskijs *Opričnik* und der Olga in *Evgenij Onegin*.

<sup>27</sup> Tatsächlich wurde die Partie in der Uraufführung von A. A. Bičurina gesungen; siehe unten. – ČB, S. 103; später in: ČPSS VI, S. 17 f.

<sup>28</sup> Vgl. ČPSS VI, S. 24 f. und 28 f.

<sup>29</sup> ČB, S. 105. – Später in: ČPSS VI, S. 28 f.

<sup>30</sup> Nach *Čajkovskij. Vospominanija i pis'ma* (vgl. Anmerkung 10), S. 117. – Später in: ČPSS VI, S. 37 f.

<sup>31</sup> Nach *Čajkovskij. Vospominanija i pis'ma*, a.a.O. (angenommenes Datum: September 1876). – Später in: ČPSS VI, S. 35 f. (angenommenes Datum: März / April 1876). Notenbeispiele im Haupttext nach ČPSS.

im ersten Takt bei den Waldhörnern statt  so heißen: 

Am 18. Oktober schreibt der Komponist erneut an Napravnik: 'Ich muß Ihnen offen bekennen, daß ich etwas beunruhigt bin, was das Schicksal meiner Oper betrifft. Bis jetzt habe ich keinerlei Nachrichten darüber, ob die Chorproben begonnen haben usw. Könnten Sie sich nicht die Mühe machen, mir – und sei es mit zwei Worten – zu antworten, wie es um die Inszenierung des "Vakula" steht und wann meine Anwesenheit in Petersburg erforderlich sein wird?'<sup>32</sup> Ende Oktober fuhr Čajkovskij tatsächlich nach Petersburg, um bei der Vorbereitung der Inszenierung seiner Oper mitzuwirken.

### Die Uraufführung

Anfang November 1876 wurden im zweiten Sinfoniekonzert der Petersburger Abteilung der Russischen Musikgesellschaft unter Leitung von Ė. F. Napravnik die Tänze aus dem III. Akt des *Kuznec Vakula* aufgeführt. Die Uraufführung der Oper fand unter Napravniks Leitung am 24. November im Petersburger Mariinskij teatr statt – in Anwesenheit des Komponisten und einer großen Zahl Petersburger und Moskauer Musikfachleute. Die Partien waren wie folgt besetzt: *Schmied Vakula* – Fedor P. Komissarževskij<sup>33</sup>, *Soloha* – Anna A. Bičurina<sup>34</sup>, *Čub* – Ivan V. Matčinskij<sup>35</sup>, *Oksana* – Vil'gel'mina (Wilhelmina) I. Raab<sup>36</sup>, *Teufel* – Ivan A. Mel'nikov<sup>37</sup>, *Schullehrer* – Ėnde (= Nikolaj G. fon-Derviz [von Derwies])<sup>38</sup>, *Golova* – Osip A. Petrov<sup>39</sup>, *Panas* – Vasilij M. Vasil'ev II<sup>40</sup>, *Svetlešij* – Fedor I. Stravinskij<sup>41</sup>, *Diensthabender* – Pavel N. Džužikov (Irošnikov)<sup>42</sup>. Die neuen Dekorationen für das erste Bild des I. Akts sowie für das erste und vierte Bild des III. Akts (Winterlandschaften) waren von Mihail I. Bočarov gemalt worden. Für die anderen Bilder nahm man die Dekorationen aus verschiedenen früheren Inszenierungen, ebenso verfuhr man mit den Kostümen. Am 29. November fand eine zweite Aufführung der Oper statt.

Am 2. Dezember 1876 schreibt Čajkovskij nach seiner Rückkehr nach Moskau Sergej I. Taneev: "Vakula" ist feierlich durchgefallen. Die ersten beiden Akte gingen unter Grabesstille vorbei, mit Ausnahme der Ouvertüre und des ersten Duets, denen man applaudierte. In der Szene des *Golova* und besonders des *Vorsängers* wurde viel gelacht, aber man klatschte nicht und rief niemanden heraus. Nach dem dritten und dem vierten Akt (den dritten hatte

<sup>32</sup> Nach Čajkovskij. *Vospominanija i pis'ma*, S. 118. – Später in: ČPSS VI, S. 82.

<sup>33</sup> 1838-1905, Tenor, 1863-1878 Mitglied des Opernensembles der St. Petersburger Theater, 1883-1888 Professor am Moskauer Konservatorium. Čajkovskij widmete ihm seine Romanze op. 57 Nr. 1.

<sup>34</sup> 1853-1888, Alt, seit 1875 Mitglied des Opernensembles der St. Petersburger Theater.

<sup>35</sup> Baß, Mitglied des Opernensembles der St. Petersburger Theater, 1885-1893 des Moskauer Bol'šoj teatr. Sang die Partie des *Čub* auch bei der Uraufführung der Zweitfassung der Oper (*Čerevički*) unter Čajkovskijs Leitung am 19. Januar 1887 im Moskauer Bol'šoj teatr.

<sup>36</sup> 1848-1917, Sopran, seit 1872 Mitglied des Opernensembles der St. Petersburger Theater, 1884-1917 Professorin am St. Petersburger Konservatorium. Erste Interpretin auch der Partien der *Natalja* (*Opričnik*) und der *Agnes* (*Orleanskaja deva*). Čajkovskij widmete ihr seine Romanze op. 25 Nr. 4.

<sup>37</sup> 1832-1906, Bariton, 1867-1892 Mitglied des Opernensembles der St. Petersburger Theater. Erster Interpret auch der Partien des *Vjaz'minskij* (*Opričnik*), des Fürsten (*Čarodejka*) und des *Tomskij* (*Pikovaja dama*). Čajkovskij widmete ihm seine Romanze op. 25 Nr. 5.

<sup>38</sup> 1837-1880, Tenor, 1876-1880 Mitglied des Opernensembles der St. Petersburger Theater.

<sup>39</sup> 1807-1878, Baß, 1830-1878 Mitglied des Opernensembles der St. Petersburger Theater. Zu seinem fünfzigjährigen Künstlerjubiläum schrieb Čajkovskij die (nicht erhaltene) Kantate *Umiljaja serdce čeloveka* (auf Worte von Nikolaj A. Nekrasov).

<sup>40</sup> 1837-1891, Tenor, 1857-1891 Mitglied des Opernensembles der St. Petersburger Theater. Erster Interpret auch der Partien des *Basmanov* (*Opričnik*), *Paisij* (*Čarodejka*) und *Čekalinskij* (*Pikovaja dama*).

<sup>41</sup> 1843-1902, Baß, 1874 Mitglied des Opernensembles in Kiev, 1876-1902 des Opernensembles der St. Petersburger Theater. Erster Interpret auch der Partien des *Dunois* (*Orleanskaja deva*), *Orlik* (*Mazepa*) und *Mamyrov* (*Čarodejka*). Vater des Komponisten Igor' Stravinskij.

<sup>42</sup> 1836-1890, Tenor, 1860-1885 Mitglied des Opernensembles der St. Petersburger Theater.

man in zwei Akte aufgeteilt) rief man mich viele Male heraus, aber nur unter starkem Zischen eines erheblichen Teils des Publikums. Die zweite Aufführung verlief etwas besser, aber man kann mit Überzeugung sagen, daß die Oper nicht gefallen hat und es kaum auf mehr als fünf oder sechs Aufführungen bringen wird. Bemerkenswert ist, daß bei der Generalprobe alle, darunter sogar Kjuj, mir einen ungeheuren Erfolg vorhersagten. Um so schwerer und betrüblicher wirkte auf mich der Mißerfolg der Oper. Ich will nicht verbergen, daß ich tief getroffen und entmutigt bin. Die Hauptsache ist, daß man weder der Aufführung noch der Inszenierung die Schuld [an dem Mißerfolg] geben kann. Alles war sorgfältig, vernünftig und sogar prachtvoll ausgeführt. Die Dekorationen waren einfach großartig. Von den Interpreten bin ich nur mit Frau Raab unzufrieden. Soloha (Frau Bičurina) war hervorragend. Der Teufel war auch ganz gut. Vakula war nicht bei Stimme, sang aber mit großem Engagement. Der *Vorsänger* (Ėnde) war unvergleichlich. Mit einem Wort: am Mißerfolg der Oper bin ich schuld. Sie ist zu überfüllt mit Details, zu dicht instrumentiert, zu arm an stimmlichen Effekten [...] Der Stil des "Vakula" ist ganz und gar nicht opernhaf: keine Breite und kein Schwung<sup>43</sup>.

So wenig erfolgreich, wie Čajkovskij befürchtet hatte, war *Kuznec Vakula* doch nicht. Am 9. Dezember hieß es in der *Peterburgskaja gazeta* ("Petersburger Zeitung"), Nr. 242: 'Trotz der mehr oder minder negativen Einstellung der gesamten Musikkritik zur Oper *Kuznec Vakula* von Čajkovskij, ferner trotz der offenkundigen Gleichgültigkeit des Publikums während der Vorstellung erweckt dieses Werk starkes Interesse und bringt volle Kassen bei erhöhten Preisen'. In der folgenden Spielzeit wurde *Kuznec Vakula* am 10. Oktober 1877 erneut aufgeführt<sup>44</sup> – ebenso in der Saison 1878/79 (der Komponist wohnte einer Aufführung am 25. Oktober 1878 bei).

### Čajkovskijs Selbstkritik und seine Kritik an der Inszenierung

Wie schon im zitierten Brief an seinen Kompositionsschüler Sergej I. Taneev äußert sich Čajkovskij auch in seinen Briefen an Nadežda F. fon-Mekk selbstkritisch über *Kuznec Vakula*, aber auch kritisch über die Aufführungen des Petersburger Mariinskij teatr, so am 16. / 28. Dezember 1877: 'Was mußte ich ertragen bei der Aufführung meiner Opern, besonders des "Vakula"! Zwischen dem, was ich mir vorgestellt hatte, und dem, was auf der Bühne des Mariinskij teatr vor sich ging, gibt es nichts Gemeinsames. Was für eine Oksana, was für ein Vakula! Sie haben sie gesehen<sup>45</sup>. Und am 25. Januar / 6. Februar 1878 aus San Remo: 'Ich muß der Direktion der Petersburger Theater Gerechtigkeit widerfahren lassen. "Vakula" war mit viel Eifer einstudiert worden, und die Inszenierung war nicht jämmerlich; aber wieviel Unsinn, wieviele Anachronismen, welche niedrige Routine bei der Gruppierung der Chöre und, was die Hauptsache ist, welche unglückliche Verteilung der Rollen! Komissarževskij als Vakula!! Das ist doch entsetzlich, und dabei verlangte man von mir, daß die Rolle ihm übertragen werden sollte. Überhaupt muß ich mich bei der Inszenierung des "Vakula" allen Anordnungen des Kapellmeisters [Ė. F. Napravnik] und des Regisseurs fügen, die auf jede meiner Bemerkungen antworteten: "Anders geht es nicht"<sup>46</sup>.

Fünf Tage nach der von ihm besuchten Aufführung der Oper am 25. Oktober 1878 in St. Petersburg schreibt der Komponist Frau fon-Mekk erneut über das Werk: "Vakula" ging so über die Bühne wie schon bei der ersten Aufführung, d. h. glatt, ziemlich sauber, aber routiniert, blaß und farblos. Es gibt einen einzigen Menschen, auf den ich während der ganzen Zeit zornig war, während ich diese Oper [wieder] hörte. Dieser Mensch bin ich. Gott, wie viele unverzeihliche Fehler gibt es in dieser Oper, die niemand anders begangen hat als ich!

<sup>43</sup> ČT (1951), S. 11. – Später in: ČPSS VI, S. 88-90.

<sup>44</sup> Mitteilung der Zeitung *Golos* ("Die Stimme"), Nr. 244 vom 13. Oktober.

<sup>45</sup> ČM I, S. 124. – Später in: ČPSS VI, S. 307-312, Zitat: S. 309.

<sup>46</sup> ČM I, S. 183. – Später in: ČPSS VII, S. 72-76, Zitat: S. 74.

Ich habe alles getan, um den guten Eindruck all der Stellen zu lähmen, die an und für sich hätten gefallen können, wenn ich die rein musikalische Begeisterung besser zurückhalten und die dem Opernstil eigenen Bedingungen für Bühnenwirksamkeit und Ausschmückung weniger vergessen hätte. Die ganze Oper leidet durchweg an Aufhäufung, Überfluß an Details, einer ermüdenden Chromatik der Harmonien, einem Mangel an Abgerundetheit und Abgeschlossenheit der einzelnen Nummern. C'est un menu surchargé de plats épicés<sup>47</sup>. In ihr sind viele Näscherien, aber wenig einfache und gesunde Nahrung. Ich erkenne sehr genau alle Mängel der Oper, die leider nicht zu verbessern sind. Aber das erneute Hören [des Werkes] war für mich eine gute Unterrichtsstunde im Hinblick auf die Zukunft<sup>48</sup>.

Sechseinhalb Jahre später hat Čajkovskij die Oper dennoch umgearbeitet und mit dem neuen Titel *Čerevički*, 'Die Pantöffelchen', versehen. (Siehe ČPSS 7 und 39.) Doch schon vorher, im November 1878 beginnt er auf Anraten des Dirigenten E. F. Napravnik erste Änderungen vorzunehmen. Am 7. November dieses Jahres schreibt er ihm aus dem ukrainischen Kamenka: 'Hier sind die Änderungen, die ich, Ihrem Rat folgend, im "Vakula" gemacht habe: 1) Am Ende des ersten Bildes fand ich es möglich, eine bedeutsame Kürzung vorzunehmen, die sich, wie mir scheint, sehr günstig auf die Gesamtwirkung des Bildes auswirken wird. Die ganze Szene Čub mit Panas und auch den darauf folgenden Chor (Wiederholung des vorigen [Chors]) streiche ich, und von den Worten des Chors "Polzut na poljany" ["Sie steigen auf die Bergwiesen"] springe ich über anderthalb Takte direkt auf die Coda über. – 2) Den ganzen Schluß des zweiten Bildes habe ich im Orchester leicht verändert. Von [I / 3, Ziffer 214]



an habe ich alle Blasinstrumente gestrichen mit Ausnahme der 1. Flöte und der 1. Klarinette, die ihre Noten behalten:



Statt zweier Waldhörner unisono setzt im vierten Takt der Seite 82 und im vierten Takt der Seite 83 [des gedruckten Klavierauszugs] nur das erste Waldhorn ein. Auf S. 85 und 86 habe ich alle Holzbläser gestrichen, ebenso das zweite Paar Waldhörner und die Trompeten. Statt *f* habe ich bei den Streichern an dieser Stelle *mf* gesetzt. – 3) Auf S. 87 derselben Stelle habe ich mir erlaubt, eine Kürzung vorzunehmen, der zuzustimmen ich Sie dringend bitte. Für das Orchester bietet das keine Schwierigkeiten, aber Oksana muß man die Worte "i plakat' hočetsja i razbiraet smeh" ["ich möchte weinen, und das Lachen erfaßt alles"] mit einer anderen Musik einstudieren, was für Frau Raab auch nicht schwer ist. Die Veränderung besteht darin, daß nach Vakulas Abgang das Orchester noch fünf Takte spielt und im sechsten auf dem ersten Achtel aussetzt. Hier singt Oksana als Rezitativ die Worte "i plakat' hočetsja" ["ich möchte weinen"], worauf das Quartett [= die Streicher des Orchesters] drei Akkorde spielt und dann Oksana sagt: "i razbiraet smeh" ["und das Lachen erfaßt alles"]. Dann setzt das Orchester nach der Kürzung ein und spielt die letzten sechs Takte des Bildes so wie früher, aber einen Takt habe ich wegen der Symmetrie des Rhythmus ausgelassen. Mit einem Wort, die gesamte Stelle sieht so aus:

<sup>47</sup> 'Das ist ein Menu, überladen mit scharfen Speisen.'

<sup>48</sup> ČM I, S. 467. – Später in: ČPSS VII, S. 440 f.

Wenn Sie es zu beschwerlich finden, die drei Akkorde in die Streicherstimmen einzutragen, dann kann man einen Takt nach den Worten "i plakat' hočetsja" ["ich möchte weinen"] auslassen. Aber ich bitte Sie und Frau Raab ganz dringend, dieser unbedeutenden Änderung zuzustimmen. – 4) Im 1. Bild des 3. Akts, S. 28, habe ich die Instrumentierung zweier Takte verändert [III / 12, Takt 269 f.]:



5) Im 3. Bild desselben Akts habe ich auf S. 114 die Instrumentierung zweier Takte verändert [III/18, Takt 36 f.]. – Außer diesen unbedeutenden Korrekturen konnte ich nichts machen. Überall, wo ich die Orchesterbegleitung wesentlich ändern wollte, um die [Sing-] Stimmen hervorzuheben, traf ich auf unüberwindliche Hindernisse, d. h. ich mußte entweder nicht nur das Orchester ändern, sondern auch die Musik selbst, oder ich mußte alles beim alten lassen. Ich mußte mich für das Letztere entscheiden. Zum Beispiel hört man in der Szene Vakulas und des Teufels nach den Tänzen im Palast kein einziges Wort, weil die komplizierten Figuren des Orchesters die Sänger hindern, frei zu sprechen – aber wie kann ich da der Sache helfen, ohne die Musik radikal zu ändern?<sup>49</sup>

Knapp ein Jahr später kommt Čajkovskij in einem Brief an Frau fon-Mekk vom 12. Oktober 1879 auf die grundsätzlichen Mängel der *Vakula*-Partitur zurück: 'Gestern bekam ich einen Brief von meinem Bruder Anatolij [...] Unter anderem schreibt er mir über eine Vorstellung des "Vakula" [im Petersburger Mariinskij teatr], die in der vorigen Woche stattfand. Das Theater war voll besetzt, aber das Publikum war kalt wie früher. Anatolij schreibt das der abscheulichen Aufführung zu. Ich sehe mit erstaunlicher Klarsichtigkeit in dieser Kälte des Publikums die Folge meiner groben Fehler [...] Der Opernstil muß sich auszeichnen durch Breite, Einfachheit und eine gewisse Ausschmückung. Der Stil des "Vakula" ist nicht opernhaf, sondern sinfonisch und sogar kammermusikalisch. Man muß sich wundern, daß diese Oper nicht ganz durchgefallen ist, sondern sich nicht nur weiter hält, sondern auch

<sup>49</sup> Nach Čajkovskij. *Vospominanija i pis'ma* (vgl. Anmerkung 10), S. 120-122. – Später in: ČPSS VII, S. 451-453. Notenbeispiele im Haupttext nach ČPSS.

weiter viel Publikum anzieht. Es kann übrigens sehr gut sein, daß das Publikum sie mit der Zeit sogar lieb gewinnen wird. Was meine eigene Einstellung zu "Vakula" betrifft, so will ich Ihnen sagen, daß ich zwar sehr gut seine Mängel als Oper erkenne, ihn aber trotzdem in die erste Reihe meiner Werke stelle. Ich habe diese Musik mit Liebe, mit Genuß geschrieben.<sup>50</sup>

Die *Vakula*-Aufführung, von der Anatolij Čajkovskij seinem Bruder berichtet hatte, hatte am 1. Oktober 1879 im Petersburger Mariinskij teatr stattgefunden und war die letzte Vorstellung der Oper in ihrer ersten Fassung. Zwar waren für die Saison 1879/80 noch zwei Aufführungen geplant, aber beide wurden wegen der Erkrankung des Sängers der Titelpartie, Fedor P. Komissarževskij, abgesagt. (Das Mariinskij teatr spielte in jenen Jahren wegen des kleinen Ensembles die Opern nur in einer einzigen Besetzung.) So ist *Kuznec Vakula* insgesamt nur achtzehn Mal gespielt worden<sup>51</sup>. Nach den Zeugnissen, die Modest I. Čajkovskij anführt (Žizn'Č 1, S. 510)<sup>52</sup>, wurde *Kuznec Vakula* bis 1881 siebenmal gespielt.

Im Februar und März 1885 hat der Komponist das Werk umgearbeitet. Die Uraufführung dieser Neufassung – *Čerevički* ("Die Pantöffelchen") – am 19. Januar 1887 im Moskauer Bol'soj teatr hat er selbst dirigiert. Siehe ČPSS 7 und 39.

#### Erhaltene Quellen des *Kuznec Vakula*

- 1) Autograph Entwurf des Werkes in einzelnen Heften. GDMČ, a<sup>1</sup> Nr. 6-9.
- 2) 411 Seiten der autographen Partitur, die Čajkovskij in die Zweitfassung des Werkes von 1885 übernommen hat und die ihren Hauptteil ausmachen. CMMK, f. 88 Nr. 46 a und b.
- 3) Seiten 37 f., 65 f. und 113-118 der autographen Partitur. GDMČ, a<sup>1</sup> Nr. 10.
- 4) Vollständige Partiturabschrift (3 Bände in Hochformat) für den Wettbewerb 1875 mit zahlreichen Bleistiftvermerken und -unarbeitungen von der Hand des Komponisten. Čajkovskij schrieb ebenfalls die Wettbewerbsdevise – "Ars longa, vita brevis!" – auf das Titelblatt und andere Seiten jedes der drei Bände (drei Akte). Bibliothek des Mariinskij teatr, Nr. 3756.
- 5) Autographer Klavierauszug, einzelne Szenen in einzelnen Heften, viele Nummern ohne Systeme für Singstimmen, einige Szenen von unbekannter Hand. CMMK, f. 88 Nr. 13 a und b, 14, 16 sowie 20-24.
- 6) Autorisierte Abschrift des Klavierauszugs (Druckvorlage für die Ausgabe bei P. I. Jurgenson, Moskau), 2 Bände in Querformat. CMMK, f. 88 Nr. 15.
- 7) Erstausgabe des Klavierauszugs, P. I. Jurgenson, Moskau 1876.
- 8) Weitere Materialien: Noten, Libretto, Briefe.

#### Hinweise zur Ausgabe des Werkes in ČPSS 35

In den Autographen der Oper, die in außergewöhnlich kurzer Zeit komponiert und instrumentiert wurde, gibt es eine große Zahl kleiner Varianten und Ungenauigkeiten in Details wie dynamischen Angaben, Bogensetzung, Notenorthographie usw. In vielen zweifelsfreien Fällen hat die Ausgabe die betreffenden Sachverhalte stillschweigend präzisiert und vereinheitlicht. Wichtige Fälle sind in den Anmerkungen festgehalten. Da Čajkovskij etwa drei Viertel des *Vakula* unverändert in die Neufassung *Čerevički* übernommen hat (siehe ČPSS 7 und

<sup>50</sup> ČM 2, S. 232. – Später in: ČPSS VIII, S. 389-391, Zitat: S. 390.

<sup>51</sup> Vgl. den Aufsatz von E. A. Stark, *Sceničeskaja istorija oper P. I. Čajkovskogo v byvs. Mariinskom teatre* ('Die Bühnengeschichte der Opern P. I. Čajkovskijs im ehemaligen Mariinskij-Theater'), in dem Sammelband: *P. I. Čajkovskij na scene teatra opery i baleta im. S. M. Kirova* ('P. I. Čajkovskij auf der Bühne des S. M. Kirov-Opern- und Ballettheaters'), Leningrad 1940.

<sup>52</sup> *Iz hroniki Peterburgskih teatrov A. Vol'fa* ('Aus der Chronik der Petersburger Theater von A. Wolf'), Band 2, S. 142.

39), werden einige zweitrangige Anmerkungen zu diesem unveränderten Material nur in der Ausgabe der Zweitfassung veröffentlicht.

In der Ausgabe des zweihändigen Klavierauszugs (ohne Singstimmen) von Édouard L. Langer (P. I. Jurgenson, Moskau), deren Verlagsnummer um zwei niedriger ist als die Ausgabe von Čajkovskijs eigenem Klavierauszug (mit Singstimmen), ist die Ouvertüre in der vierhändigen Fassung des Komponisten enthalten. Sie wurde 1885 in die Ausgabe des Klavierauszugs von *Čerevički* übernommen (mit einigen Korrekturen und Änderungen).

#### Lyrische Szenen *Evgenij Oegin* op. 24 (1877/78)<sup>53</sup>

Band 4 (Partitur) und Band 36 (Klavierauszug)  
hg. von Ivan Šišov, Moskau 1948 und 1946

Vorbemerkung. Da die Vorworte in den Bänden ČPSS 4 und 36 ungewöhnlich knapp gehalten sind, wird im Anschluß an sie die werkgeschichtliche Einführung aus ČMN mitgeteilt.

#### Vorwort zur Partitur (ČPSS 4)

Der Partiturausgabe der Oper (der 'Lyrischen Szenen') *Evgenij Oegin* in ČPSS 4 liegen folgende Quellen zugrunde: die autographe Partitur des Werkes (in die der Komponist auch, jeweils unten auf den Seiten, den Klavierauszug geschrieben hat), die Erstausgabe der Partitur (ebenfalls mit ergänztem Klavierauszug) mit zahlreichen Korrekturen und Änderungen des Komponisten, die autorisierte Abschrift des Klavierauszugs, die zweite Ausgabe der Partitur (mit der zweiten Fassung der Oper), das von Čajkovskij separat geschriebene Libretto sowie verschiedene zeitgenössische und postume Klavierauszüge.

Die für die Ausgabe wertvollste und maßgeblichste Quelle war das Partiturautograph mit dem zusätzlichen autographen Klavierauszug und das Handexemplar der Erstausgabe (Partitur / Klavierauszug) mit Čajkovskijs Notizen und Änderungen. Man wird im übrigen annehmen können, daß die einen oder anderen Änderungen im Zuge der Herstellungsarbeiten beim Verlag auf entsprechende Eintragungen in den (nicht erhaltenen) Korrekturabzügen zurückgehen.

Vergleicht man Partitur und Klavierauszug, so kann man feststellen, daß der Komponist nicht immer bestrebt war, im Klavierauszug ein vollständiges Abbild der Orchesterpartitur zu geben. So finden sich im Klavierauszug einige Abweichungen von der Partitur, die hauptsächlich Harmoniefülle, Stimmführung, Vortrag, Bögen, dynamische Nuancierung usw. betreffen.

Obwohl Čajkovskij in seinem Partiturautograph zusätzlich den Klavierauszug eingetragen hat und die Erstausgabe des Werkes in dieser Form erschienen ist, verzichtet die Partiturausgabe in ČPSS 4 auf diese etwas ungewöhnliche Kombination (der Klavierauszug erscheint separat in ČPSS 36); denn auch der Komponist war mit dieser Form der Veröffentlichung nicht mehr einverstanden. Das zeigt seine eigenhändige Eintragung in seinem Hand-exemplar der Erstausgabe: 'Kann man nicht das Klavier [= den Klavierauszug] weglassen [in der zweiten Ausgabe]? Das entstellt die ganze Sache schrecklich!; und an anderer Stelle im gleichen Exemplar: 'Wenn es unmöglich ist, die entstellende Ergänzung des Klavierauszugs wegzulassen, dann bitte ich darum, wenigstens statt 'Piano' zu setzen: "Red. p. Piano (Clavierauszug)" [das Vorangehende in lateinischer Schrift] P. Č.'

Allerdings dachte der Verleger P. I. Jurgenson, als er die zweite Ausgabe der Partitur vorbereitete, gar nicht daran, den Klavierauszug wegzulassen, sondern beschränkte sich dar-

<sup>53</sup> Vgl. auch Dombaev, S. 63-94.

auf, im Vorsatz des Klavierauszugs, wie Čajkovskij es vorgeschlagen hatte, das Wort "Piano" durch die zweisprachige Angabe "Reduction pour Piano. Clavierauszug" zu ersetzen.

Die vorliegende Ausgabe läßt den authentischen Text völlig unangetastet, gibt ihn aber in der für moderne Partituren gebräuchlichen Form wieder, in der er leichter zu lesen ist. Alle offenkundigen Druckfehler sowie unerhebliche Versehen des Komponisten bei Alterationszeichen, dynamischen Angaben usw. werden stillschweigend richtiggestellt. Erheblichere Varianten werden in Fußnoten genannt; vom Herausgeber ergänzte Zeichen werden in eckige Klammern gesetzt.

Besonders zu beachten ist, daß in den Originalquellen von Partitur und Klavierauszug dynamische Angaben in den Singstimmen (sowohl denen der Solisten wie auch denen des Chors) weitgehend fehlen; das zeugt von der offenkundigen Nachlässigkeit des Komponisten und der Herausgeber früherer Ausgaben – falls diese überhaupt redigiert worden sind. Alle notwendigen Ergänzungen sowie Hinweise, die der Präzisierung des Textsinns dienen, sind in der vorliegenden Ausgabe in eckige Klammern gesetzt.

In der Erstausgabe änderte Čajkovskij gegenüber dem Autograph außer dynamischen Angaben, Akzenten usw. in fast allen Nummern der Oper die Tempi und fügte Metronomangaben hinzu. Die vorliegende Ausgabe übernimmt die Änderungen in den Haupttext und verzeichnet die ursprünglichen Tempoangaben des Autographs in Fußnoten.

Libretto und Szenarium der Oper schrieb Čajkovskij bekanntlich zusammen mit seinem Freund Konstantin St. Šilovskij, der später (1888-93, unter dem Namen Lošivskij) als Schauspieler am Moskauer Maljy teatr wirkte. Nikolaj D. Kaškin schreibt in seinen Erinnerungen an den Komponisten, K. St. Šilovskij habe bei der Abfassung des Librettos mitgearbeitet und Čajkovskij sei deshalb mehrfach zu ihm auf sein Gut Glebovo bei Novyj Ierusalim (Gouvernement Moskau) gefahren. Wie groß aber Šilovskijs Anteil am Libretto sei, wisse er, Kaškin, nicht genau; er wisse nur, daß Šilovskij den französischen Text der Couplets des Monsieur Triquet geschrieben habe<sup>54</sup>.

In seinem Brief vom 10. März 1878 bittet Šilovskij den Komponisten, im gedruckten Libretto auf die Nennung seines Namens zu verzichten. Wenn Čajkovskij aber das Libretto nicht ganz als sein eigenes bezeichnen wolle, schlage er vor, nur seine Initialen, K. S. Š., zu nennen oder aber das Pseudonym "K. Glebovskij". Am 15. Mai 1879 dankt der Komponist Šilovskij in einem Brief für seine Mitarbeit am *Onegin*, die für ihn eine ganz wesentliche Hilfe gewesen sei. Das zeigt, daß sich Šilovskijs Anteil am Libretto wohl nicht auf das Verfassen der Couplets des Monsieur Triquet beschränkt. Der Grund dafür, daß Šilovskij die Nennung seines Namens als Mitverfasser des Librettos ablehnte, könnte möglicherweise in den Meinungsverschiedenheiten zwischen ihm und dem Komponisten bei der endgültigen Fassung des Operntextes zu suchen sein, in der es Veränderungen, Abweichungen und Ergänzungen gegenüber dem Text von Puškins Versroman gibt.

Moskau, 22. Juni 1946

Ivan Šišov

#### Vorwort zum Klavierauszug (ČPSS 36)

Der Ausgabe des Klavierauszugs von *Evgenij Onegin* im vorliegenden Band liegen folgende Quellen zugrunde: das Partiturotograph mit dem dort jeweils unten auf den Seiten ergänzten Klavierauszug, eine autorisierte Abschrift des Klavierauszugs, die Erstausgabe von Partitur / Klavierauszug mit Čajkovskijs Eintragungen und Änderungen sowie die Erstausgabe des Librettos (sämtlich im CMMK – siehe die Aufstellung "Autographe Quellen" weiter unten);

<sup>54</sup> Die Melodie der Couplets des Monsieur Triquet stammt von dem in den 1830er Jahren bekannten französischen Komponisten A. de Beauplan, doch entbehrt die Behauptung einiger Kommentatoren, Čajkovskij habe das Nocturne *Dormez, dormez, chers amours* Beauplans übernommen, jeder Grundlage. Man wird wohl annehmen können, daß die genannte Melodie, die Čajkovskij auch zum Zwecke der Stilisierung verwandte, ihm lediglich vom Hören bekannt war.

außerdem die zweite Ausgabe von Partitur / Klavierauszug mit der gegenüber der ersten Fassung korrigierten, geänderten und ergänzten zweiten Fassung des Werkes und schließlich die gesondert erschienenen zeitgenössischen und postumen Klavierauszüge.

Die für die Ausgabe wichtigsten und maßgeblichsten Quellen waren die autographe Partitur samt autographem Klavierauszug und die Erstausgabe von Partitur / Klavierauszug mit Čajkovskijs handschriftlichen Notizen und Änderungen. Der Komponist hat aber nicht alle Änderungen, die er in der Partitur vornahm, auch in den Klavierauszug übertragen. In einzelnen Fällen wurden diese Änderungen von einer unbekannt Hand und in roter Tinte in ein Exemplar der Erstausgabe übertragen. Im übrigen kann man angesichts einiger Abweichungen zwischen erster und zweiter Ausgabe annehmen, daß Čajkovskij bei der Vorbereitung der zweiten Ausgabe einige weniger erhebliche Änderungen nur in die (nicht erhaltenen) Korrekturbögen eingetragen hatte. Derartige Varianten sind in den Fußnoten der Ausgabe festgehalten.

Vergleicht man Partitur und (Čajkovskijs) Klavierauszug miteinander, kann man feststellen, daß der Komponist in der Klavierfassung kein getreues Abbild der Orchesterpartitur geben wollte (zumal er bei den Pianisten, an die sich der Klavierauszug wandte, nicht auf besondere technische Fähigkeiten rechnen konnte), sondern daß es ihm darauf ankam, den Charakter der Musik wiederzugeben, ihr Kolorit und die Rolle, welche das Orchester als eines der Hauptelemente einer Oper spielt. In der gesamten Oper gibt es nur an sieben Stellen von Čajkovskijs Klavierauszug kleine, tatsächlich nicht zu spielende Noten auf einem dritten System, die darauf hinweisen, daß es hier in der Orchesterpartitur Imitationen, kontrapunktische oder liegenbleibende Stimmen oder Figurationen der einen oder anderen Art in einzelnen Instrumentalstimmen gibt. So ist zum Beispiel in einem Takt der 'Briefszene' (Nr. 9) die Figuration der Harfenpartie hinzugefügt oder im Walzer (Nr. 13) eine kontrapunktische Partie der Flöten usw.

Gleichzeitig verzichtet Čajkovskij, um die Klanglichkeit der Klavierfassung besorgt und im Streben nach leichter Ausführbarkeit einzelner Stellen, absichtlich auf Oktavverdoppelungen, macht die Unterstimmen nicht zu schwer, verzichtet zugunsten der harmonischen Darstellung auf die Hervorhebung der Stimmigkeit des Satzes, beschränkt sich aber andererseits auf Kosten der harmonischen Fülle auf die Darstellung einzelner Stimmen wie z. B. in Nr. 22:

Partitur	Klavierauszug

In anderen Fällen gibt er die für die Harmonik bedeutsame Figuration preis und mißt dafür der liegenbleibenden Grundharmonik die größere Bedeutung zu, beispielsweise in derselben Nr. 22:

Partitur	Klavierauszug

Nicht selten kommt auch der umgekehrte Fall vor, daß nämlich in der Partitur die Harmonie zugunsten einer flüssigeren Stimmführung zurückhaltender behandelt wird, während im Klavierauszug die Harmonie voll exponiert wird – wie z. B. in der Introduction zur Szene mit der Njanja (Nr. 8):

Partitur                      Klavierauszug

Auch bei Bogensetzung und Artikulation kann man Varianten beobachten, die der Komponist offenbar beabsichtigt hat. Beispielsweise spielen in der Introduction zum Walzer (Nr. 13) die Streicher in der Partitur non legato, während die entsprechenden Phrasen im Klavierauszug mit Legatobögen versehen sind:

Partitur                      Klavierauszug

Aus all dem ergibt sich die Notwendigkeit, den authentischen Text nicht anzutasten, es sei denn, es liegen offensichtliche Fälle von Schreibfehlern, Auslassungen von Alterationszeichen u. ä. vor.

Besonders zu beachten ist, daß in den Originalquellen von Partitur und Klavierauszug dynamische Angaben in den Singstimmen (sowohl denen der Solisten wie auch denen des Chors) weitgehend fehlen; das zeugt von der offenkundigen Nachlässigkeit des Komponisten und der Herausgeber früherer Ausgaben – falls diese überhaupt redigiert worden sind. Alle notwendigen Ergänzungen sowie Hinweise, die der Präzisierung des Textsinns dienen, sind in der vorliegenden Ausgabe in eckige Klammern gesetzt.

In der Erstausgabe änderte Čajkovskij gegenüber dem Autograph außer dynamischen Angaben, Akzenten usw. in fast allen Nummern der Oper die Tempi und fügte Metronomangaben hinzu. Die vorliegende Ausgabe übernimmt die Änderungen in den Haupttext und verzeichnet die ursprünglichen Tempoangaben des Autographs in Fußnoten.

## Werkgeschichtliche Einführung in *Evgenij Oegin* aus ČMN

*Evgenij Oegin* op. 24 (1877/78)

Lyrische Szenen in drei Akten und sieben Bildern

nach dem gleichnamigen Versroman von A. S. Puškin

Libretto von P. I. Čajkovskij unter Beteiligung von K. S. Šilovskij

Die Oper wurde von Mitte Mai 1877 bis Ende Januar 1878 komponiert und instrumentiert. Begonnen hat sie Čajkovskij in Moskau; einen beträchtlichen Teil des Werkes hat er auf dem

Gut Glebovo (Kreis Zvenigorod, Gouvernement Moskau) der Familie Šilovskij geschrieben; abgeschlossen hat er es in San Remo.

1876 / Anfang 1877 sucht Čajkovskij nach einem neuen Opersujet. An V. V. Stasov schreibt er am 29. April 1877: 'Ich habe mir auf diesem Wege eine Station vorgemerkt – eine Oper, und [...] ich werde meinen Weg gehen, ohne mich im geringsten in Verlegenheit bringen zu lassen'<sup>55</sup>. Und noch im Frühjahr 1877 findet er das Sujet. Seinem Bruder Modest berichtet er am 18. Mai: 'Irgendwie war ich in der vorigen Woche bei der [Sängerin Elizaveta A.] Lavrovskaja. Das Gespräch kam auf Opersujets. Ihr dummer Mann redete unglaublichen Unsinn und schlug die unmöglichsten Sujets vor. Lizaveta Andreevna schwieg und lächelte gutmütig, als sie plötzlich sagte: "Wie wäre es, wenn man <Evgenij Oegin> nähme?" Dieser Gedanke schien mir wüst, und ich gab keine Antwort. Dann, als ich im Gasthaus allein zu Mittag aß, erinnerte ich mich an Oegin, versank in Gedanken, dann begann ich die Idee der Lavrovskaja möglich zu finden, dann begeisterte ich mich und am Ende des Mittagessens hatte ich mich entschieden. Ich lief sofort weg, um [eine Ausgabe des *Evgenij Oegin* von] Puškin zu suchen. Mit Mühe fand ich ihn, ging nach Hause, las ihn mit Begeisterung und verbrachte eine völlig schlaflose Nacht, deren Resultat das Szenarium einer entzückenden Oper mit Puškins Text war. Am nächsten Tag fuhr ich zu Šilovskij, und jetzt arbeitet er mit Volldampf an meinem Szenarium'<sup>56</sup>. Hier hast Du dieses Szenarium in Kurzfassung: 1. Aufzug, 1. Bild. Beim Aufgehen des Vorhangs erinnern sich die alte Larina und die Njanja an die alte Zeit und kochen Konfitüre. Duett der alten Frauen. Aus dem Hause hört man Gesang. Es sind Tat'jana und Ol'ga, die zu Harfenbegleitung ein Duett auf einen Text von Žukovskij<sup>57</sup> singen. Bauern treten auf mit der letzten Garbe, singen und tanzen. Plötzlich meldet ein Diener: "Gäste!" Tumult. Evgenij und Lenskij treten auf. Zeremonie des Vorstellens und Bewirtens (Preiselbeerwasser). Evgenij teilt Lenskij seine Eindrücke und die Frauen teilen einander ihre Eindrücke mit: Quintett à la Mozart. Die alten Frauen gehen weg, um Abendbrot zu machen. Die jungen Leute bleiben zurück, um paarweise spazierenzugehen. Sie wechseln (wie im "Faust"<sup>58</sup>). Tat'jana ist anfangs scheu, dann verliebt sie sich. 2. Bild. Szene mit der Njanja und Tat'janas Brief. 3. Bild. Szene, in der sich Oegin Tanja erklärt. 2. Aufzug, 1. Bild. Tat'janas Namenstag. Ball. Lenskij's Eifersuchtsszene. Er beleidigt Oegin und fordert ihn zum Duell. Allgemeines Entsetzen. 2. Bild. Arie Lenskij's vor seinem Tode und Pistolenduell. 3. Aufzug, 1. Bild. Moskau. Ball bei einem Festakt. Wiedersehen Tat'janas mit einer ganzen Reihe von Tanten und Kusinen. Sie singen einen Chor. Auftreten des Generals. Er verliebt sich in Tat'jana. Sie erzählt ihm ihre Geschichte und willigt ein, ihn zu heiraten. 2. Bild. In Petersburg. Tat'jana erwartet Oegin. Er tritt auf. Großes Duett. Tat'jana gibt sich nach einer Erklärung dem Gefühl der Liebe zu Oegin hin und kämpft mit sich. Er fleht sie an. Ihr Mann tritt auf. Das Pflichtgefühl siegt. Oegin eilt verzweifelt fort'<sup>59</sup>.

In der Privatbibliothek des Komponisten im Čajkovskij-Haus-Museum in Klin befindet sich ein Band mit Puškins Werken, darunter der Versroman *Evgenij Oegin*. Auf den Rändern machte sich der Komponist, als er das Libretto schrieb, Notizen zur Umarbeitung der Szene Tat'janas mit der Njanja und zu Lenskij's Arie im 5. Bild. Mit Bleistift machte er sich außerdem Notizen zum Charakter der Hauptpersonen. Auch in einer Reihe von Briefen Čajkovskij's findet man prägnante Charakterisierungen der Helden seiner Oper. Wenn man sie mit denen in der Ausgabe vergleicht, gewinnt man interessantes Material für das Studium von Čajkovskij's Arbeit am Libretto. Von seiner Begeisterung für das Sujet zeugen seine Briefe an

<sup>55</sup> Nach *Russkaja mys'* 1909, Band 3, S. 125. – Später in: ČPSS VI, S. 122 f.

<sup>56</sup> In der endgültigen Fassung des Szenariums wurde gegenüber dem hier folgenden Szenarium nur das 1. Bild des 3. Akts geändert: Der Ball in Moskau (Begegnung Tat'janas und des Generals sowie dessen Brautwerbung) wurde ersetzt durch den Ball in Petersburg (Begegnung Tat'janas und Oegin's).

<sup>57</sup> Tatsächlich wurde das Duett später auf einen Text von Puškin geschrieben: das Gedicht "Der Sänger".

<sup>58</sup> Vergleich mit der Szene "Garten (Margarete an Faustens Arm, Marthe mit Mephistopheles auf und ab spazierend)" in Goethes *Faust*.

<sup>59</sup> ČB, S. 120. – Später in: ČPSS VI, S. 134-136.

den Bruder Anatolij vom 18. Mai und an den Schwager Lev V. Davydov vom 19. Mai 1877<sup>60</sup>. An dem Sujet reizte Čajkovskij die Möglichkeit der 'musikalischen Wiedergabe alltäglicher, einfacher, allgemein menschlicher Empfindungen, die weit entfernt sind von Tragik und Theatralik'<sup>61</sup>. 'Du wirst nicht glauben, wie wild ich auf dieses Sujet bin', schreibt er seinem Bruder Modest. 'Wie froh bin ich, von äthiopischen Prinzessinnen, Pharaonen, Vergiftungen, von Schulst jeder Art befreit zu sein. Welch eine Unmenge von Poesie enthält der "Onegin"<sup>62</sup>. 'Ich will mich mit Eifer an die Komposition einer Oper machen', schreibt der Komponist Frau fon-Mekk. '[Konstantin St.] Šilovskij verfaßt nach meiner Anweisung ein Libretto für mich, das Puškins Poem "Evgenij Oegin" entnommen ist! Nicht wahr, ein kühner Gedanke? Die wenigen Leute, denen ich meine Absicht mitgeteilt habe, eine Oper über dieses Sujet zu schreiben, waren zunächst erstaunt über mein Vorhaben, gerieten dann aber in Begeisterung. Diese Oper wird natürlich ohne starke dramatische Bewegung sein – aber dafür wird die alltägliche Seite interessant sein, und dann: Wieviel Poesie enthält das alles! Wie wertvoll ist allein die Szene Tat'janas mit der Njanja! Puškins Text wird auf mich höchst inspirierend wirken'<sup>63</sup>.

Am 19. Mai 1877 fährt Čajkovskij nach Glebovo, dem Landgut der Familie Šilovskij, wo er einen Monat lang mit größter Begeisterung an der Oper arbeitet<sup>64</sup>. Bis zum 9. Juni ist das Konzept des 2. Bilds im I. Akt (Szene Tat'jana und Njanja) und des größten Teiles des 1. Bilds geschrieben. Dies teilt der Komponist seinem Bruder Modest mit und ergänzt: 'Mag meine Oper nicht bühnenwirksam sein, mag sie wenig Handlung haben – aber ich bin verliebt in die Gestalt der Tat'jana, ich bin bezaubert von Puškins Versen und schreibe auf sie meine Musik, weil es mich dahin zieht. Ich bin ganz in die Komposition der Oper versunken'<sup>65</sup>. Modests Zwillingsbruder Anatolij schreibt er sechs Tage später, am 15. Juni: 'Ich habe den Tag ganz penibel eingeteilt, arbeite sehr sorgfältig zu bestimmten Stunden, und da mich gar nichts am Arbeiten hindert, schreitet die Oper gut voran. Der ganze erste Akt in drei Bildern ist schon fertig; heute habe ich mich an den zweiten gemacht [...] Schimpfe auf den "Evgenij Oegin", soviel Du willst – ich schreibe meine Musik mit größtem Vergnügen und weiß bestimmt, daß der poetische Charakter des Sujets und die unsagbare Schönheit des Textes sich nichts entgegen lassen'<sup>66</sup>. In einem Brief vom 5. Juli 1877 an Modest heißt es: 'Ich habe in Ruhe und Glück einen ganzen Monat in Glebovo verbracht, wo ich zwei Drittel der Oper geschrieben habe'<sup>67</sup>.

Fast zwei Monate lang<sup>68</sup> unterbricht Čajkovskij seine Arbeit an der Oper und nimmt sie in Kamenka wieder auf. Dort schließt er am 27. August 1877 die Instrumentierung des ersten Bildes im I. Akt ab und schreibt auch gleich den Klavierauszug, und zwar jeweils auf die freien gebliebenen Systeme unten auf den Partiturseiten<sup>69</sup>. Im September erkrankt Čajkovskij und reist in den ersten Oktobertagen nach Clarens am Genfer See. Dort setzt er die Arbeit an der Oper fort<sup>70</sup> und schließt die Instrumentierung des I. Akts ab<sup>71</sup>.

<sup>60</sup> ČB, S. 119 und 121. – Später in: ČPSS VI, S. 133 f. und 136 f.

<sup>61</sup> Brief an N. F. fon-Mekk vom 30. August 1877; ČM 1, S. 45. – Später in: ČPSS VI, S. 170 f.

<sup>62</sup> Brief vom 18. Mai 1877; ČB, S. 120. – Später in: ČPSS VI, S. 134-136.

<sup>63</sup> Brief vom 27. Mai [1877]; ČM 1, S. 22. – Später in: ČPSS VI, S. 139-141.

<sup>64</sup> Vgl. Čajkovskijs Briefe an seinen Bruder Anatolij vom 18. Mai und 15. Juni [1877], ČB, S. 119 und 123 (später in: ČPSS VI, S. 133 f. und 142); an seinen Bruder Modest ebenfalls vom 18. Mai, ČB, S. 122 (später in: ČPSS VI, S. 134 f.); und an N. F. fon-Mekk vom 27. Mai 1877, ČM 1, S. 21 (später in: ČPSS VI, S. 139 f.).

<sup>65</sup> Brief vom 9. Juni 1877, ČB, S. 122. – Später in: ČPSS VI, S. 141.

<sup>66</sup> ČB, S. 122. – Später in: ČPSS VI, S. 142.

<sup>67</sup> ČR, S. 285. – Später in: ČPSS VI, S. 150.

<sup>68</sup> [Am 6. Juli 1877 findet seine unglückselige Heirat mit Antonina Miljukova statt, die er schon nach drei Wochen, am 27. Juli, verläßt, um für eineinhalb Monate zur Familie seiner Schwester nach Kamenka zu fliehen. Nach einem zweiten Beisammensein mit seiner Frau vom 12. bis 24. September verläßt er sie auf immer und hält sich für längere Zeit im Ausland auf, wohl vor allem, um sich nach dem Ehedesaster gesellschaftlich zu entscheiden.]

<sup>69</sup> Vgl. seine Briefe an Anatolij I. Čajkovskij vom 27. August 1877 (ČB, S. 123; später in: ČPSS VI, S. 168-170) und N. F. fon-Mekk vom 30. August 1877 (ČM 1, S. 44; später in: ČPSS VI, S. 170 f.).

<sup>70</sup> Vgl. seinen Brief an Modest vom 17. / 29. Oktober 1877, ČR, S. 301. – Später in: ČPSS VI, S. 189-191.

Čajkovskij war sich des neuartigen Charakters seiner Oper bewußt und vermutete, sie würde wegen des Fehlens szenischer Effekte und 'weil sie zu unbewegt und uninteressant sei, als daß das Publikum sie lieb gewinnen könnte', 'niemals zu einer dauerhaften Errungenschaft im Repertoire großer Bühnen werden'<sup>72</sup>. An die Inszenierung des Werkes stellte er große künstlerische Anforderungen, wie er sie am umfassendsten in seinem Brief vom 3. / 15. Dezember 1877 an Karl K. Albrecht formuliert: 'Für den "Onegin" brauche ich Folgendes: 1. mittelgute Sänger, die aber gut gedrillt und sicher sind, 2. Sänger, die gleichzeitig einfach, aber gut spielen werden, 3. brauche ich eine nicht üppige, aber der Zeit sehr genau entsprechende Ausstattung; die Kostüme müssen unbedingt der Zeit entsprechen, in der die Handlung der Oper spielt ([18]20er Jahre), 4. die Chöre dürfen keine Herde von Schafen sein wie auf der kaiserlichen Bühne, sondern müssen Menschen sein, die an der Handlung der Oper Anteil nehmen, 5. der Dirigent muß [...] ein echter Leiter des Orchesters sein'<sup>73</sup>.

Angesichts der üblichen Routine, die an den Operntheatern herrschte, schrieb Čajkovskij am 2. August 1878 voller Sorge an Nadežda F. fon-Mekk: 'Je mehr ich an die Aufführung dieser Oper denke, um so mehr komme ich zu der Überzeugung, daß sie unmöglich ist – ich meine eine Aufführung, die meinen Träumen und Absichten entspräche'<sup>74</sup>. Und am 16. / 28. Dezember 1877 hatte der Komponist derselben Adressatin geschrieben: 'Wie wird das entzückende Gemälde Puškins verflacht werden, wenn es auf die Bühne übertragen wird mit ihrer Routine, ihren stupiden Traditionen'<sup>75</sup>. So wollte sich Čajkovskij auch nicht um eine Inszenierung des *Evgenij Oegin* bei den großen Theatern bemühen: 'Sehr viel lieber würde ich diese Oper an die Bühne des Konservatoriums geben, und das wünsche ich sogar. Hier wird wenigstens nicht die platte Routine der staatlichen Theater herrschen. Außerdem gibt das Konservatorium seine Vorstellungen gleichsam privat, en petit comite'<sup>76</sup>. Das paßt besser zu meinem bescheidenen Werk, das ich nicht einmal Oper nennen werde, wenn es gedruckt wird. Ich werde es "Lyrische Szenen" nennen oder irgendwie in dieser Art'<sup>77</sup>.

Nachdem Čajkovskij die Instrumentierung des ersten Akts der Oper abgeschlossen hatte, schickte er ihn Nikolaj G. Rubinstejn mit der Bitte, ihn und das erste Bild des zweiten Akts im Konservatorium aufzuführen<sup>78</sup>. 'Ich finde, daß bei einer sorgfältigen Inszenierung, bei einer so wunderbaren Aufführungsweise, wie wir sie bis jetzt hatten, diese Oper mit ihrem ungekünstelten Sujet, mit ihrem wunderbaren Text, ihren einfachen menschlichen Gefühlen und Situationen einen poetischen Eindruck machen muß'<sup>79</sup>. In einem Brief an N. G. Rubinstejn vom 10. / 22. November 1877 äußert sich der Komponist auch zur Verteilung der Rollen<sup>80</sup>.

Die Arbeit an den 'Lyrischen Szenen' geht zügig voran. Am 16. / 28. November 1877 schreibt der Komponist N. F. fon-Mekk aus Venedig: 'Ich habe mich mit Feuereifer daran gemacht, die Instrumentierung des ersten Bildes im zweiten Akt des "Onegin" abzuschließen (der erste Akt und das erste Bild des zweiten Akts müssen möglichst schnell fertig wer-

<sup>71</sup> Vgl. seinen Brief an Frau fon-Mekk vom 1. / 13. November 1877, ČM 1, S. 65. – Später in: ČPSS VI, S. 216-218.

<sup>72</sup> Brief an N. F. fon-Mekk vom 9. / 21. Januar 1878, ČM 1, S. 153 (später in: ČPSS VII, S. 33-36). Vgl. auch die Briefe an Frau fon-Mekk vom 30. August 1877 (ČM 1, S. 44; später in: ČPSS VI, S. 170 f.) und an S. I. Taneev vom 2. / 14. Januar 1878 (ČT [1951], S. 23; später in: ČPSS VII, S. 20-24).

<sup>73</sup> Nach Žizn'Č 3, S. 57 (später in: ČPSS VI, S. 275-277). Vgl. auch die Briefe an Frau fon-Mekk vom 25. Januar / 6. Februar 1878 (ČM 1, S. 181; später in: ČPSS VII, S. 72-76) und an P. I. Jurgenson vom 4. / 16. Februar 1878 (ČJu 1, S. 32; später in: ČPSS VII, S. 96 f.).

<sup>74</sup> ČM 1, S. 404. – Später in: ČPSS VII, S. 354-357.

<sup>75</sup> ČM 1, S. 124. – Später in: ČPSS VI, S. 307-312.

<sup>76</sup> "Im kleinen Kreise".

<sup>77</sup> Brief an Sergej I. Taneev vom 2. / 14. Januar 1878. ČT (1951), S. 24. – Später in: ČPSS VII, S. 20-24.

<sup>78</sup> Brief an N. G. Rubinstejn vom 27. Oktober / 8. November 1877. IRM 1, S. 163. – Später in: ČPSS VI, S. 206 f.

<sup>79</sup> Brief an N. G. Rubinstejn vom 27. Oktober / 8. November 1877. IRM 1, S. 165 (später in: ČPSS VI, S. 206 f.). – Zum Abschluß des ersten Akts und seiner Absendung an N. G. Rubinstejn siehe auch Čajkovskijs Brief an N. F. fon-Mekk vom 1. / 13. November 1877, ČM 1, S. 65 (später in: ČPSS VI, S. 216-218).

<sup>80</sup> IRM 1, S. 166. – Später in: ČPSS VI, S. 228-231.

den, damit ich sie nach Moskau schicken kann, wo sie aller Wahrscheinlichkeit nach in den Vorstellungen des Konservatoriums aufgeführt werden). Die Arbeit kam sehr gut voran, so daß ich heute schon die gesamte Orchestrierung abgeschlossen habe. Es bleiben noch die [Sing-] Stimmen [nach der Konzeptschrift] einzutragen, die [dynamischen und Vortrags-] Zeichen zu setzen und der Klavierauszug zu machen<sup>81</sup>. Am Schluß der Partitur des ersten Bildes im zweiten Akt datiert der Komponist: 'Venedig, 28. (16.) November 1877'.

Im Dezember dieses Jahres vertiefte sich Čajkovskij in die Instrumentierung der 4. Sinfonie. Die Arbeiten an diesem Werk und an *Evgenij Oegin* waren fast die gesamte Zeit über miteinander verflochten.

Am 2. / 14. Januar 1878 beginnt der Komponist in San Remo mit der Instrumentierung des dritten Akts der Oper. Über die Arbeit am Konzept des dritten Akts geben Čajkovskijs Briefe keine Hinweise. Möglicherweise hatte der Komponist einen Teil des dritten Akts in Glebovo konzipiert. (Am 5. Juli 1877 schreibt Čajkovskij seinem Bruder Modest: 'Ich schrieb einen großen Teil des "Oegin" in Glebovo'<sup>82</sup>.) Die übrigen Teile des Konzepts schrieb Čajkovskij im Ausland; gleichzeitig arbeitete er an der Instrumentation des Oper<sup>83</sup>. Aus seinen Briefen von Anfang 1878 lassen sich folgende weitere Arbeitsetappen ablesen:

5. / 17. Januar 1878, an A. I. Čajkovskij: 'Ich habe sehr viel getan und u. a. anderthalb Stunden mit der Instrumentierung Deiner Lieblingsarie "Ljubvi vse vozrasty pokornyj!" ["Ein jeder kennt die Lieb auf Erden"<sup>84</sup>] zugebracht'<sup>85</sup>.

6. / 18. Januar, an N. F. fon-Mekk: 'Ich schreibe die Orchestrierung des dritten Akts der Oper'<sup>86</sup>.

13. / 25. Januar, Datierung der autographen Partitur, am Schluß des dritten Akts: 'San Remo 25. / 13. Jan[uar] 1878'<sup>87</sup>.

14. / 26. Januar, an N. F. fon-Mekk: 'Heute habe ich die Instrumentierung des dritten Akts der Oper abgeschlossen. Ich brauche jetzt nur noch das im Konzept noch nicht fertige zweite Bild des zweiten Akts abzuschließen, die Introduction zu schreiben [...]'<sup>88</sup>.

16. / 28. Januar, an den Bruder Anatolij: 'Nach dem Frühstück nahm ich Notenpapier und ging allein in die Berge, um die Duellscene abzuschließen, die noch nicht ganz fertig komponiert war. Mit Mühe und Not fand ich einen Winkel, wo niemand war. Ich arbeitete mit Erfolg'<sup>89</sup>.

17. / 29. Januar, an denselben Adressaten: 'Die Arbeit läuft ausgezeichnet, und ich habe mich an den letzten schweren Teil der Oper gemacht, d. h. an die Introduction'<sup>90</sup>.

18. / 30. Januar, wieder an Anatolij: 'Gerade habe ich die Introduction abgeschlossen. Ich brauche [an der Oper] nur noch etwa zwei Wochen zu arbeiten'<sup>91</sup>.

20. Januar / 1. Februar, an N. F. fon-Mekk: 'Heute habe ich [die Oper] endlich bis ganz zum Schluß fertig komponiert und instrumentiert. Ich brauche nur noch alles neu Geschriebene für Klavier zu bearbeiten – mit einem Wort: Arbeit für eine Woche, nicht länger'<sup>92</sup>.

25. Januar / 6. Februar, an dieselbe Adressatin: 'Heute habe ich mich an den Klavierauszug der Oper gemacht'<sup>93</sup>.

<sup>81</sup> ČM 1, S. 81. – Später in: ČPSS VI, S. 239-241.

<sup>82</sup> ČR, S. 288. – Später in: ČPSS VI, S. 150.

<sup>83</sup> Vgl. Čajkovskijs Brief an seinen Bruder Anatolij vom 16. / 28. Januar 1878. ČB, S. 143; später in: ČPSS VII, S. 51-55.

<sup>84</sup> Die bekannte Arie des Fürsten Gremin aus dem sechsten Bild der Oper.

<sup>85</sup> ČB, S. 140. – Später in: ČPSS VII, S. 25 f.

<sup>86</sup> ČM 1, S. 148. – Später in: ČPSS VII, S. 26 f.

<sup>87</sup> Das Datum wird Čajkovskij nach Abschluß der Hauptarbeit geschrieben haben; weitere kleinere Arbeiten und Revisionen können natürlich auch später erfolgt sein.

<sup>88</sup> ČM 1, S. 165 (später in: ČPSS VII, S. 47 f.); vgl. auch den Brief vom selben Tag an Anatolij I. Čajkovskij; ČB, S. 142 (später in: ČPSS VII, S. 43 f.).

<sup>89</sup> ČB, S. 143. – Der gesamte Brief später in: ČPSS VII, S. 51-55.

<sup>90</sup> ČB, S. 144. – Der gesamte Brief später in: ČPSS VII, S. 51-55.

<sup>91</sup> Ebenda.

<sup>92</sup> ČM 1, S. 168. – Später in: ČPSS VII, S. 59-63.

28. Januar / 9. Februar, wieder an N. F. fon-Mekk: 'Ich habe den Klavierauszug abgeschlossen. Jetzt muß ich nur noch die [dynamischen und Vortrags-] Zeichen einsetzen und das Libretto ins Reine schreiben. Dann wird die Oper ganz fertig sein. Was für ein Schicksal wird sie haben!'<sup>94</sup>

30. Januar / 11. Februar, an Nikolaj G. Rubinstejn: 'Ich habe die Oper ganz abgeschlossen. Jetzt schreibe ich nur noch das Libretto ab und, sobald alles fertig ist, werde ich es nach Moskau schicken'<sup>95</sup>.

Am 3. / 15. Februar 1878 teilt Čajkovskij Karl K. Al'brecht mit, er habe zuvor Folgendes an Nikolaj G. Rubinstejn geschickt: '1) eine mikroskopisch kleine Introduction vor dem ersten Akt, 2) das zweite Bild des zweiten Akts, 3) den dritten Akt'. Im übrigen bittet er Al'brecht, sich an Sergej I. Taneev zu wenden mit der Bitte, 'im Klavierauszug alles umzuarbeiten, was nicht klavieregerecht, unbequem und schwierig ist', und 'Samarin'<sup>96</sup> zu bitten, das Libretto aufmerksam durchzulesen [...] in den Bühnenanweisungen alles zu korrigieren, was ihm dumm, unbequem, ungeschickt usw. erscheint. Ich bitte ihn auch, dem letzten Vers besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Ich mußte aus musikalischen und szenischen Erfordernissen die Szene, in der sich Tat'jana Oegin erklärt, stark dramatisieren. Am Schluß erscheint bei mir Tat'janas Mann und befiehlt Oegin mit einer Geste, sich zu entfernen. Dabei mußte ich Oegin etwas sagen lassen, und ich legte ihm folgenden Vers in den Mund: "O smert', o smert'! Idu iskat' tebja!" ["O Tod, o Tod! Ich gehe dich zu suchen!"] Mir scheint immer, daß das dumm ist, daß er etwas anderes sagen muß. Aber was? Mir fällt nichts ein. Und so bitte ich I[van] V[asil'evič] Samarin, er möge mir einen unschätzbaren Dienst erweisen und mir aus dieser Schwierigkeit heraushelfen'<sup>97</sup>. – Tatsächlich hat Čajkovskij später den zitierten Satz folgendermaßen ersetzt: "Pozor, toska, o žalkij žrebnij moj" ('Schande, Kummer, o mein beklagenswertes Los')<sup>98</sup>.

Am 4. / 16. Februar 1878 schreibt Čajkovskij seinem Verleger Petr I. Jurgenson: 'Jetzt ist der Klavierauszug komplett, und ich wäre unsagbar froh, wenn Du in nächster Zukunft darangehen könntest, ihn zu stechen. Diese Oper wird, wie ich glaube, eher Erfolg in Häusern<sup>99</sup> und vielleicht auf Konzertpodien haben als auf der großen Bühne, und darum ist der Umstand, daß sie sehr viel eher gedruckt wird, als sie ins Repertoire der großen Theater kommt, nicht ungünstig. Der Erfolg dieser Oper muß von unten beginnen und nicht von oben. Das heißt: Nicht das Theater wird sie beim Publikum bekannt machen, sondern im Gegenteil: Das Publikum kann sie, nachdem es sie nach und nach kennengelernt hat, lieb gewinnen, und dann wird das Theater die Oper aufführen, um dem Bedürfnis des Publikums Genüge zu tun'<sup>100</sup>.

<sup>93</sup> ČM 1, S. 183. – Später in: ČPSS VII, S. 72-76.

<sup>94</sup> ČM 1, S. 187. – Später in: ČPSS VII, S. 78-81.

<sup>95</sup> IRM 1, S. 177. – Später in: ČPSS VII, S. 83 f.

<sup>96</sup> Ivan Vasil'evič Samarin (1817-1885), Schauspieler am Moskauer Malij teatr 1837-1885. Dramaturg, 1872-1885 Professor der Schauspielabteilung des Moskauer Konservatoriums, Regisseur der Uraufführung des *Evgenij Oegin* mit Studenten des Moskauer Konservatoriums im Malij teatr 1879. Zu seinem fünfzigjährigen Künstlerjubiläum schrieb Čajkovskij den 'Dankesgruß' für Streichorchester, der nach Samarins Tod als 'Elegie zum Gedenken an I. V. Samarin' bei P. I. Jurgenson in Moskau erschien.

<sup>97</sup> Nach V. V. Jakovlev (Hg.), *Čajkovskij na moskovskoj scene. Pervye postanovki v gody žizni* ('Čajkovskij auf der Moskauer Bühne. Erstaufführungen zu seinen Lebzeiten'), Moskau 1940, S. 275 f. – Später in: ČPSS VII, S. 92-94.

<sup>98</sup> Siehe die entsprechende Korrektur im Libretto (CMMK, f. 88 Nr. 11) und den unten zitierten Brief an Anatolij I. Čajkovskij vom 17. Oktober [1880], ČB, S. 258; später in: ČPSS IX, S. 301 f.

<sup>99</sup> Also bei Aufführungen in kleineren privaten Sälen und Salons.

<sup>100</sup> ČJu 1, S. 32. – Später in: ČPSS VII, S. 96 f.

Erstausgabe des Klavierauszugs von 1878,  
Partitur/Klavierauszug von 1880,  
Klavierauszug von 1881 und Partitur/Klavierauszug von 1891

Tatsächlich läßt Jurgenson den Klavierauszug des *Evgenij Onegin* schon bald stechen. Von Ende Juli bis Mitte September 1878 liest Čajkovskij die Korrekturen der Erstausgabe<sup>101</sup>. Im Oktober desselben Jahres erscheint der Klavierauszug, als Gesamtband und in einzelnen Nummern<sup>102</sup>. Als Čajkovskij Jurgenson am [2. August 1878] die Korrektur zurückschickt, bittet er ihn, folgenden Titel setzen lassen: "Evgenij Onegin". Lyrische Szenen in drei Akten. Das ist notwendig. Ich will diese Sache aus vielerlei Gründen nicht als Oper bezeichnen<sup>103</sup>.

Anfang 1880 begann Jurgenson auf eigene Initiative mit der Herstellung der gedruckten Partitur. Čajkovskij mißbilligte dies<sup>104</sup>. Im Dezember erschien die Partitur einschließlich Klavierauszug jeweils unten auf den Partiturseiten (genau so hatte Čajkovskij auch sein Autograph angelegt). In dieser Ausgabe von 1880 wurde die Schlußszene der Oper in der ursprünglichen Version beibehalten, einschließlich Onegins Schlußsatz "O smert', o smert'! Idu iskat' tebja!" ('O Tod, o Tod! Ich gehe dich zu suchen!').

Änderung der Schlußszene  
sowie weitere Änderungen und Ergänzungen

Bei der Vorbereitung einer Neuauflage des Klavierauszugs (Juli 1881) wurde die Schlußszene geändert. Korrekturen und Änderungen hat Čajkovskij auch 1891<sup>105</sup> bei der Vorbereitung der zweiten Ausgabe der Partitur<sup>106</sup> vorgenommen. Čajkovskij hätte in der Neuauflage der Partitur gern den Klavierauszug weggelassen, doch sein Verleger Jurgenson lehnte dies (wahrscheinlich vor allem aus Kostengründen<sup>107</sup>) ab; lediglich die Bezeichnung des Klavierparts wurde geändert (siehe oben, Vorwort zu ČPSS 4). Die Varianten der drei Auflagen – 1880, 1881, 1891 – betreffen vor allem die Schlußszene des letzten Bildes im dritten Akt.

Im Jahre 1880, während der Erstaufführung der Oper im Moskauer Bol'šoj teatr änderte Čajkovskij auf Bitten seines Bruders Anatolij Text und Bühnenanweisungen der Schlußszene ein wenig. In seinem Brief an Anatolij vom 17. Oktober [1880] heißt es dazu: 'Obwohl ich Dir nicht zustimme und finde, daß Puškin mit einigen Anspielungen und Andeutungen mir gleichsam das Recht gibt, diese Szene so abzuschließen, wie ich es getan habe, habe ich doch, auf Dich hörend, versucht, die Szene so zu ändern, wie Du es aus den beigelegten Blättern

<sup>101</sup> Vgl. folgende seiner Briefe: an P. I. Jurgenson vom 29. Juli und [2. August] 1878 (ČJu 1, S. 46 f.; später in: ČPSS VII, S. 350 f.) und an A. I. Čajkovskij vom 3. August und 16. September 1878 (ČB, S. 171 und 174; später in: ČPSS VII, S. 357 f. und 399 f.).

<sup>102</sup> Siehe den Brief P. I. Jurgensons an den Komponisten vom 24. Oktober 1878, ČJu 1, S. 51. – Datum der Zensurfreigabe: 30. September 1878.

<sup>103</sup> ČJu 1, S. 47. – Später in: ČPSS VII, 353 f.

<sup>104</sup> Vgl. seine Briefe an P. I. Jurgenson vom 5. / 17. Februar 1880 (ČJu 1, S. 137; später in: ČPSS IX, S. 48 f.) und an K. K. Al'breht vom 24. Juni 1880 (*Čajkovskij na moskovskoj scene*, a.a.O., S. 289; später in: ČPSS IX, S. 158-161).

<sup>105</sup> Jurgensons und Čajkovskijs Besprechungen über die Neuauflage der Partitur beginnen im Juni 1891 (vgl. Jurgensons Brief an Čajkovskij vom 8. / 20. Juni 1891 (ČJu 2, S. 213) und Čajkovskijs Brief an Jurgenson vom 14. Juni [1891] (ebenda; später in: ČPSS XVI a, S. 144 f.). Im Juli 1891 beschäftigt sich der Komponist mit den Korrekturen (vgl. seinen Brief an den Neffen V. L. Davydov vom 22. Juli 1891, ČB, S. 496; später in: ČPSS XVI a, S. 179-181). – Auf einem Brief Jurgensons vom 7. August 1891 (GDMČ a<sup>4</sup> Nr. 6405) notiert sich Čajkovskij zur Erinnerung: 'Partitur des "Onegin"; damit man sie ohne Eile korrigieren kann, müssen die Stimmen mit der Partitur übereinstimmen; den Klavierauszug in Übereinstimmung mit der Partitur bringen'.

<sup>106</sup> Vgl. die Korrekturen des Komponisten in seinem Exemplar der Partiturerstausgabe und in seinem Brief an P. I. Jurgenson vom 28. Januar 1892 (ČJu 2, S. 231; später in: ČPSS XVI b, S. 28 f.).

<sup>107</sup> Für die Neuauflage von Partitur/Klavierauszug wurden natürlich die Stichplatten der Erstausgabe wieder verwendet und bearbeitet.

ersehen wirst. – Erstens habe ich auf S. 242 statt der Bemerkung, daß Tat'jana Onegin an die Brust sinkt usw., geschrieben: "Onegin podhodit bliže" ["Onegin kommt näher"]. Dann singt er das, was auf dieser Seite steht, wobei er sie noch mit Sie anredet; dann geht alles wie zuvor; allerdings habe ich ganz am Ende Tat'janas Worte geändert und zwar so: Sie wird nicht mehr nachgeben und schwach werden, sondern immer wieder auf ihrer Pflicht bestehen. Onegin wird sie nicht mehr umfassen, sondern nur mit Worten anflehen; dann wird Tat'jana statt "ja umiraju!" ["ich sterbe!"] sagen: "prosti na vek!" ["Lebe wohl für immer!"] und verschwinden. Er wird nach einigen Augenblicken der Erstarrung seine abschließenden Worte sagen. Der General [später: "Fürst Gremin"<sup>108</sup>] braucht nicht zu kommen.<sup>109</sup>

Die von Čajkovskij beschriebenen Änderungen betreffen den Text der Schlußszene, angefangen von Tat'janas Replik auf Onegins Worte "... tebe drugoj dorogi net" ['es gibt keinen anderen Weg für dich'] (Andante molto mosso) bis zum Ende der Szene. Änderungen in den Bühnenanweisungen, die Čajkovskij in dem oben zitierten Brief nennt, wurden – mit Ausnahme der letzten – nicht realisiert; in allen Ausgaben werden die Bühnenanweisungen der ursprünglichen Fassung dieser Szene beibehalten.

In der Ausgabe von 1891 hat Čajkovskij Tempi verändert; im Finale des vierten Bildes hat er gekürzt; im sechsten Bild wurde statt des Chores eine Ecosaise eingefügt, Čajkovskij hatte sie 1885 auf Bitten des Direktors der Kaiserlichen Theater in St. Petersburg, Ivan A. Vsevoložskij<sup>110</sup>, geschrieben. Die Gründe für die Ergänzung dieser Ecosaise als Tanznummer in der Szene des Balls im Petersburger Palais Gremins nennt I. A. Vsevoložskij in einem Brief vom 10. August 1885 an Pavel M. Pčel'nikov<sup>111</sup>. Über die von Vsevoložskij gewünschte Ergänzung einer Tanznummer berichtet der Komponist seinem Verleger Jurgenson am 21. August [1885]: 'Ich traf mich mit Vsevoložskij, der mich bat, für den zweiten Ball im "Onegin" eine Tanznummer zu schreiben. Da man jetzt für diesen Ball eine neue Dekoration und neue Kostüme macht und da man sich überhaupt um eine Festigung des Erfolges von "Onegin" sorgt, konnte ich trotz meiner Abneigung nicht ablehnen und entschloß mich, Vsevoložskijs Wunsch zu erfüllen. Lange diskutierten wir die Frage, was für einen Tanz man schreiben sollte, und beschlossen schließlich, eine Ecosaise zu wählen<sup>112</sup>. Die erste Aufführung des *Evgenij Onegin* mit der Ecosaise im sechsten Bild fand am 19. September 1885 im St. Petersburger Mariinskij teatr statt.

Erstaufführungen,  
Čajkovskijs eigene Aufführungen,  
Erstaufführungen außerhalb Rußlands

Die für die Saison 1877/78 geplante Aufführung von Teilen der Oper auf der Bühne des Moskauer Konservatoriums kam nicht zustande<sup>113</sup>. Die ersten vier Bilder des *Evgenij Onegin* wurden im Dezember 1878 im Moskauer Konservatorium präsentiert<sup>114</sup>. Uraufgeführt wurde das gesamte Werk am 17. März 1879 im Moskauer Malij teatr (also im "Kleinen Theater", dem Schauspielhaus ganz in der Nähe des Bol'šoj teatr = "Großen Theaters", des Opernhauses) in einer studentischen Aufführung des Moskauer Konservatoriums unter der Leitung von

<sup>108</sup> Vgl. Kadja Grönke, *Zur Rolle des Gremin in Čajkovskijs Oper "Evgenij Onegin"*, in: ČSt 1, S. 127-140.

<sup>109</sup> ČB, S. 258. – Später in: ČPSS IX, S. 301 f.

<sup>110</sup> Zu seiner prominenten Rolle bei der grundlegenden Reform der Kaiserlichen Theater und seiner Zusammenarbeit mit P. I. Čajkovskij siehe: Lucinde Braun, *Studien zur russischen Oper im späten 19. Jahrhundert*, Mainz etc. 1999 (= Čajkovskij-Studien 4).

<sup>111</sup> GDMČ dm<sup>14</sup> Nr. 67. – P. M. Pčel'nikov war ein Mitarbeiter Vsevoložskijs in der Direktion der Kaiserlichen Theater; er war der Leiter des Moskauer Kontors der Kaiserlichen Theater.

<sup>112</sup> ČJu 2, S. 29. – Später in: ČPSS XIII, S. 129 f.

<sup>113</sup> Vgl. A. I. Čajkovskijs Brief vom 28. Januar 1878, GDMČ a<sup>4</sup> Nr. 4748.

<sup>114</sup> Generalprobe: 16. Dezember 1878; Leitung: Sergej I. Tancev (nach ČPSS VIII, S. 22, Anmerkung 7).

Nikolaj G. Rubištejn, inszeniert von Ivan V. Samarin<sup>115</sup>. Die Partien waren wie folgt besetzt<sup>116</sup>: *Tat'jana* – Marija N. Klimentova-Muromceva<sup>117</sup>, *Ol'ga* – A. N. Levickaja, *Larina* – M. F. Rejner, *Filipp'evna (Njanja)* – Z. V. Konšina, *Onegin* – Sergej V. Gilev<sup>118</sup>, *Lenskij* – Mihail E. Medvedev<sup>119</sup>, *Gremi* und *Offizier* – V. V. Mahalov, *Triquet* – D. V. Tarhov, *Zareckij* – D. M. Tarhov.

Im Moskauer Bol'soj teatr wurde das Werk erstmals am 11. Januar 1881 gegeben, und zwar unter der Leitung von E. M. Bevin'jani<sup>120</sup> und in folgender Besetzung: *Tat'jana* – Elena (Avgusta) K. Verni<sup>121</sup>, *Ol'ga* – Aleksandra P. Krutikova<sup>122</sup>, *Larina* – Marija P. Junevič<sup>123</sup>, *Njanja* – Matil'da Vinči<sup>124</sup>, *Onegin* – Pavel A. Hohlov<sup>125</sup>, *Lenskij* – Dmitrij A. Usatov<sup>126</sup>, *Gremi* – Abram Abramov<sup>127</sup>, *Triquet* – Anton I. Barcal<sup>128</sup>.

In St. Petersburg wurde *Evgenij Onegin* zum ersten Mal im Hause der Sängerin Julija F. Abaza<sup>129</sup> aufgeführt, in der Zeit zwischen dem 26. Februar und dem 5. März 1879<sup>130</sup>, und zwar konzertant, aber in Kostümen und lediglich mit Klavierbegleitung, in folgender Besetzung: *Tat'jana* – Aleksandra V. Panaeva, *Ol'ga* – Elizaveta A. Lavrovskaja, *Onegin* – Ippolit P. Prjanišnikov<sup>131</sup>, *Njanja* – Julija F. Abaza.

Am 26. Januar 1880 wurden Teile der Oper im 7. Sinfoniekonzert der Kaiserlichen Russischen Musikgesellschaft in St. Petersburg aufgeführt, mit den Solisten M. D. Kamenskaja und I. P. Prjanišnikov und unter der Leitung von Édouard F. Napravnik.

Am 14. März 1880 spielte Nikolaj G. Rubištejn in Moskau die Paraphrasen über Themen aus *Evgenij Onegin* von P. A. Pabst und F. Liszts Transkription der Polonaise aus dem *Onegin*.

Am 25. April 1883 wurde *Evgenij Onegin* zum ersten Mal auf der Bühne der Musikdramatischen Liebhabervereinigung im St. Petersburger Kononov-Theater aufgeführt (eine weitere Aufführung ist für den 22. Oktober 1884 belegt), und zwar in folgender Besetzung: *Larina* – E. S. Samojlova, *Tat'jana* – E. Ju. Cezar', *Ol'ga* – M. I. D'jakonova, *Njanja* – P. G. Kaplan, *Onegin* – Vladimir N. Alennikov<sup>132</sup>, *Lenskij* – Ja. M. Moškovič, *Gremi* – V. I. Iller, *Triquet* – A. A. Karenin, *Offizier* – P. I. Ivanov, *Zareckij* – A. O. Aleksandrov. Inszenierung:

<sup>115</sup> Photo des Malij teatr, Portraitphotos von I. V. Samarin und N. G. Rubištejn, Abbildung des Plakats, Szenenphoto der Streitszene des vierten Bildes und Photos einzelner Sängerdarsteller in: Album 1990, S. 92-95. – Vgl. Hermann Laroche's Rezension der Uraufführung vom 22. März 1879 in der Zeitung *Moskovskie vedomosti*, deutsch in: Laroche, S. 110-114. Dies ist die erste gedruckte Besprechung dieser Oper überhaupt.

<sup>116</sup> Angaben nach Dombaev, S. 79.

<sup>117</sup> 1856-1946, Sopran, 1880-1888 im Opernensemble des Moskauer Bol'soj teatr, erste Interpretin auch der Oksana in *Čerevički*.

<sup>118</sup> 1854-1933, Bariton, später Gesangspädagoge in Ekaterinburg, Kazan' und Moskau.

<sup>119</sup> 1856-1925, Tenor, schloß sein Studium am Moskauer Konservatorium 1881 bei Dž. Gal'vani ab, 1881/82 und 1891/92 im Opernensemble des Moskauer Bol'soj teatr (sang dort die Partie des German (Hermann) in *Pikovaja dama*), Professor der Musikdramatischen Schule der Moskauer Philharmonischen Gesellschaft.

<sup>120</sup> Enrico-Modesto Bevin'gani (1841-1903) war 1874-1881 Dirigent am Moskauer Bol'soj teatr. Die Aufführung am 11. Januar 1881 war seine Benefizvorstellung.

<sup>121</sup> Sopran, 1879-1887 im Opernensemble des Moskauer Bol'soj teatr.

<sup>122</sup> Siehe Anmerkung 25.

<sup>123</sup> Sopran, 1878-1886 im Opernensemble des Moskauer Bol'soj teatr, 1886/87 an der Oper in Kiev.

<sup>124</sup> Mezzosopran, 1879-1881 im Opernensemble des Moskauer Bol'soj teatr.

<sup>125</sup> 1854-1919, Bariton, 1879-1900 im Opernensemble des Moskauer Bol'soj teatr, sang später auch die Partie des Svetlejšij in *Čerevički*.

<sup>126</sup> 1847-1913, Tenor, 1880-1889 im Opernensemble des Moskauer Bol'soj teatr, sang später auch die Partien des Andrej in *Mazepa* und des Vakula in *Čerevički*. Čajkovskij widmete ihm seine Romanze op. 57 Nr. 5.

<sup>127</sup> Baß, seit 1877 im Opernensemble des Moskauer Bol'soj teatr.

<sup>128</sup> 1847-1927, aus Böhmen stammender Tenor, 1870-1874 an der Oper in Kiev, 1878-1903 im Opernensemble des Moskauer Bol'soj teatr, seit 1883 dessen Chefregisseur, 1898-1921 Professor am Moskauer Konservatorium. Inszenierte Čajkovskij's Oper *Mazepa* am Moskauer Bol'soj teatr.

<sup>129</sup> † 1915, Gattin des Ministers A. A. Abaza.

<sup>130</sup> Vgl. ČPSS VIII, S. 16, Anmerkung 6.

<sup>131</sup> 1847-1921, Bariton, Mitglied des Opernensembles der St. Petersburger Theater; gründete später eine Operngenosenschaft (vgl. Lucinde Braun in ČSt 4, S. 79-83).

<sup>132</sup> "Alennikov II", † 1896.

K. A. Potehin, Chorleiter: Andrej I. Evgen'ev, Dirigent: Karl K. Zike<sup>133</sup>, Dekorationen: Matvej A. Šiškov<sup>134</sup>. Chor und Orchester bestanden aus Musikliebhabern.

Vor dem 12. April 1884 wurde *Evgenij Onegin* im Theater von Har'kov (Ukraine) aufgeführt; am 10. Oktober 1884 war die Premiere des Werkes am Opernhaus in Kiev (Ukraine).

Erst am 19. Oktober 1884 wurde *Evgenij Onegin* auf der Kaiserlichen Bühne in St. Petersburg zum ersten Mal gegeben, unter der Leitung von Édouard F. Napravnik und in folgender Besetzung: *Larina* – Ekaterina O. Konča (Gončarevskaja), *Tat'jana* – Ėmilija K. Pavlovskaja<sup>135</sup>, *Ol'ga* – Marija A. Slavina<sup>136</sup>, *Njanja* – Anna A. Bičurina<sup>137</sup>, *Onegin* – Ippolit P. Prjanišnikov, *Lenskij* – Mihail I. Mihajlov<sup>138</sup>, *Gremi* – Mihail M. Korjakin<sup>139</sup>, *Triquet* – A. E. Muratov, *Offizier* – Vladimir F. Sobolev<sup>140</sup>, *Zareckij* – Nikolaj I. Dement'ev<sup>141</sup>.

Am 18. Mai 1890 wurde die Oper in Odessa von einer russisch-italienischen Operntuppe des Unternehmers I. P. Čerepennikov aufgeführt.

Am 27. Oktober 1892 fand in Anwesenheit des gefeierten Komponisten die einhundertste Aufführung des *Evgenij Onegin* im St. Petersburger Mariinskij teatr statt, und zwar unter Leitung von Édouard F. Napravnik und mit Medeja Figner (Mej) als *Tat'jana*, Nikolaj F. Figner als *Lenskij* und Leonid G. Jakovlev als *Onegin*.

Čajkovskij hat den *Evgeij Onegin* dreimal selbst dirigiert: am 24. November / 6. Dezember 1888 in Prag; am 18. September 1889 im Moskauer Bol'soj teatr (Premiere der Neuinszenierung); und am 26. April 1892 in einer Aufführung von Ippolit P. Prjanišnikovs Operngenosenschaft, ebenfalls in Moskau.

Wichtige frühe Erstaufführungen des *Evgenij Onegin* außerhalb Rußlands<sup>142</sup>:

- 1888, Prag (Nationaltheater), 24. November / 6. Dezember 1888 mit Bertha Förster-Lauterer (1869-1936) als *Tat'jana*, unter Leitung des Komponisten (Einstudierung: Adolf Čech), in tschechischer Sprache.
- 1892, London (Olympic Theatre), 5. / 17. Oktober, in englischer Sprache.
- 1892, Hamburg (Stadttheater), 7. / 19. Januar, unter Leitung von Gustav Mahler, in deutscher Sprache, in Anwesenheit des Komponisten<sup>143</sup>.
- 1895, Nizza (Opernhaus), 7. März, in französischer Sprache.
- 1897, Zagreb, 30. Oktober, in kroatischer Sprache.
- 1897, Wien (Hofoper), 7. / 19. November, unter Leitung von Gustav Mahler, in deutscher Sprache<sup>144</sup>.
- 1898, Berlin (Königliche Oper), 22. September, in deutscher Sprache.
- 1898, Madrid (Opernhaus), Herbst, in spanischer Sprache.
- 1899, Reval, in deutscher Sprache; Warschau, 4. Mai, in italienischer Sprache.
- 1900, Mailand (Scala), 7. April, unter Leitung von Arturo Toscanini, in italienischer Sprache.<sup>145</sup>

<sup>133</sup> 1850-1890, Musiktheoretiker, Dirigent der Sinfoniekonzerte der Kaiserlichen Russischen Musikgesellschaft, 1881-1882 Professor am Moskauer, 1882-1889 am St. Petersburger Konservatorium.

<sup>134</sup> 1831-1897, Dekorationsmaler der Kaiserlichen Theater, Professor.

<sup>135</sup> 1856-1935, Sopran, Mitglied des Opernensembles der St. Petersburger Theater.

<sup>136</sup> \*1858, Mezzosopran, Mitglied des Opernensembles der St. Petersburger Theater.

<sup>137</sup> 1852-1888, Alt, seit 1875 Mitglied des Opernensembles der St. Petersburger Theater.

<sup>138</sup> (Moisej I. Zil'berštejn), 1860-1929, Tenor, Mitglied des Opernensembles der St. Petersburger Theater.

<sup>139</sup> 1850-1897, Baß, Mitglied des Opernensembles der St. Petersburger Theater.

<sup>140</sup> Baß, 1863-1894 Mitglied des Opernensembles der St. Petersburger Theater.

<sup>141</sup> † 1909, Mitglied des Opernensembles der St. Petersburger Theater.

<sup>142</sup> Zum Teil nach: Attila Csampai und Dietmar Holland (Hgg.), *Peter Tschaikowsky: Eugen Onegin. Texte, Materialien, Kommentare*, Reinbek bei Hamburg 1985, Zeittafel S. 223-225.

<sup>143</sup> Čajkovskij sollte die Aufführung zunächst selbst dirigieren, fühlte sich bei den Proben aber unsicher wegen der – durch die deutsche Übersetzung notwendig gewordenen – Änderungen in den Gesangspartien und überließ die Leitung dem seiner Meinung nach "genialen" Dirigenten Gustav Mahler.

<sup>144</sup> Vgl. Eduard Hanslicks Rezension in: *Tschaikowsky* aus der Nähe, S. 201-206.

<sup>145</sup> Weitere Aufführungen 1901-1948 bei Csampai/Holland, a.a.O., S. 224.

Čajkovskij und sein *Evgenij Onegin* (zwei Briefe an S. I. Taneev)

Von Beginn seiner Arbeit am *Onegin* an bewahrte Čajkovskij, bezaubert von dem poetischen Charakter des Puškischen Versromans, sein Leben lang eine große Liebe zu seiner Oper. In einem Brief an Sergej I. Taneev vom 2. / 14. Januar 1878 schreibt er: 'Ich habe diese Oper geschrieben, weil mich eines schönen Tages mit unaussprechlicher Stärke das Verlangen erfaßte, alles das in Musik zu setzen, was im "Onegin" nach Musik drängt. Und ich habe das so gut gemacht, wie ich konnte. Ich habe mit unbeschreiblicher Begeisterung und Genuß gearbeitet, ohne mich viel darum zu kümmern, ob es [dramatische] Bewegung, Effekte usw. gibt. Ich brauche Menschen und keine Puppen. Ich mache mich gern an jede Oper, in der – wenn auch ohne starke und unerwartete Effekte – Wesen, die mir ähnlich sind, Empfindungen haben, die auch ich erlebt habe und die ich verstehe [...] Ich suche ein intimes, aber starkes Drama, das sich auf den Konflikt von Situationen gründet, die ich erlebt oder gesehen habe, die mich an empfindlicher Stelle treffen können [...] Ja, das ist eine Oper, die keine Zukunft hat; ich wußte das, als ich sie schrieb, und nichtsdestoweniger habe ich sie geschrieben, schließe sie ab und schicke sie in die Welt hinaus [...] Ich habe sie geschrieben, weil ich einem unwiderstehlichen inneren Trieb gehorchte. Ich versichere Ihnen, daß man unter dieser Bedingung Opern schreiben soll. Der Gedanke an Effekte und die Sorge um Bühnenwirksamkeit sind nur bis zu einem gewissen Grade notwendig. Sonst wird es effektiv, unterhaltend, vielleicht schön und interessant werden, aber nicht hinreißend, nicht lebendig'<sup>146</sup>.

Und etwa drei Wochen später, am 24. Januar / 5. Februar 1878, schreibt Čajkovskij demselben Adressaten: 'Wenn, wie Sie behaupten, eine Oper Handlung ist, dann habe ich im "Onegin" keine, dann bin ich bereit, den "Onegin" nicht Oper zu nennen, sondern wie Sie wollen: Szenen, eine szenische Vorstellung, ein Poem – was Ihnen beliebt. Ich empfand das Verlangen, eine musikalische Illustration zum "Onegin" zu schreiben; dabei mußte ich unweigerlich zu einer dramatischen Form Zuflucht nehmen und bin bereit, alle Folgen meines berühmten Mangels an Bühnenverständnis und meiner Unfähigkeit, ein Sujet zu wählen, auf mich zu nehmen. Ich glaube, daß alle szenischen Mängel aufgewogen werden durch den Reiz des Puškischen Verses. Aber dabei stellt sich bei mir eine Befürchtung ein, die sehr viel bedeutsamer ist als die Befürchtung, daß das Publikum nicht vor Interesse an der Lösung des Knotens der Handlung zittern wird. Ich spreche von der blasphemischen Verwegenheit, mit der ich gezwungenermaßen vielen Versen Puškins entweder meine eigenen oder – stellenweise – die von Šilovskij hinzufügen mußte. Das ist es, was ich fürchte; das ist es, was mich beunruhigt! Über die Musik will ich Ihnen sagen: Wenn je eine Musik mit aufrichtiger Begeisterung, mit Liebe zum Sujet und seinen handelnden Personen geschrieben wurde, dann ist es die Musik zum "Onegin". Ich verging und zitterte vor unaussprechlichem Genuß, als ich sie schrieb. Und wenn im Zuhörer nur der kleinste Teil dessen, was ich beim Schreiben dieser Oper empfand, wiederklingen wird, dann werde ich sehr zufrieden sein, und mehr bedarf es nicht!<sup>147</sup>.

## Musikalische Zitate

Für den Russischen Tanz im ersten Akt, "Už kak po mostu-mostočku" ('An der Brücke, an der kleinen Brücke'), benutzte Čajkovskij das Volkslied "Vejsja, ne vejsja, kapustka" ('Ranke dich, ranke dich nicht, lieber Kohl'). Es gibt Gründe für die Annahme, daß der Komponist dieses Lied den Aufzeichnungen von S. N. Račinskaja entnahm, einer Verwandten von Sergej

<sup>146</sup> ČT (1951), S. 23 f. – Später in: ČPSS VII, S. 20-24.

<sup>147</sup> ČT (1951), S. 28 f. – Später in: ČPSS VII, S. 68-71.

A. Račinskij<sup>148</sup>. Im Dezember 1875 brachte dieser Čajkovskij Volkslieder. In einem Brief vom 18. Dezember desselben Jahres<sup>149</sup> bittet der Komponist darum, sie ins Ausland mitnehmen zu dürfen, wohin er am 20. Dezember reiste. Die Aufzeichnung des besagten Liedes 'Ranke dich', die S. N. Račinskaja vornahm, ist in einem Sammelband publiziert: *Velikoruss v vsioih pesnjah, obrjadah, obyčajah, verovanijah, skazkah, legendah i t. d. Materialy* ('Der Großrusse in seinen Liedern, Bräuchen, Gewohnheiten, seinem Glauben, seinen Märchen, Legenden usw. Materialien'), gesammelt und geordnet von P. V. Šejn, Band 1, Lieferung 1, Verlag der Akademie der Wissenschaften, St. Petersburg 1898, S. 134, Nr. 547. Das Vorwort zu diesem Band ist 1867 datiert; er wurde also lange vor seiner Veröffentlichung vorbereitet.

Für die Couplets des Triquet benutzte Čajkovskij die Romanze "Le repos" von Beauplan.

## Autographe Quellen

- Notizen in einer Ausgabe von Puškins *Evgenij Onegin*: A. Puškin, *Sočinenija* ('Werke'), Band 1, St. Petersburg [1838], GDMČ d<sup>1</sup> Nr. 280.
- Ursprüngliches Szenarium der Oper in einem Brief des Komponisten an seinen Bruder Modest vom 18. Mai 1877: GDMČ a<sup>3</sup> Nr. 1472.
- Das Konzept der Oper ist nicht erhalten. Aus Čajkovskijs Briefwechsel mit N. F. fon-Mekk wissen wir, daß der Komponist ihr das Autograph geschenkt hat.
- Autographe Partitur samt Klavierauszug (jeweils unten auf den Partiturseiten geschrieben): CMMK f. 88 Nr. 8 a und b.
- Reinschrift des Librettos: CMMK f. 88 Nr. 11.
- Korrekturbogen der Partitur mit zahlreichen Verbesserungen von der Hand des Komponisten für die zweite Ausgabe: CMMK f. 88 Nr. 9.
- Autorisierte Abschrift des Klavierauszugs: CMMK f. 88 Nr. 10.
- Korrekturbogen des Klavierauszugs mit Eintragungen für die Erstausgabe: GDMČ a<sup>1</sup> Nr. 143-145.
- Konzept der *Ecossoise*, 54 Takte: GDMČ a<sup>1</sup> Nr. 54.
- Partitur der *Ecossoise*: St. Petersburg, Bibliothek des Mariinskij teatr, VII, 1.14.154.
- Zwei Takte aus dem *Arioso* Lenskij's und drei Takte aus der Briefszene, Widmungsblätter für L. K. Davydova und B. Förster-Lauterer (Nachweis siehe ČMN S. 48).

<sup>148</sup> Dem Botanikprofessor und Musikliebhaber, der Čajkovskij die Vertonung des Opensujets *Mandragora* vorgeschlagen hatte, widmete der Komponist sein 1. Streichquartett op. 11. Vgl. Mitteilungen 6 (1999), S. 37.

<sup>149</sup> CGALI f. 427, ed. hr. 978. – Publiziert in: ČPSS V, S. 426.