

Tschaikowsky-Gesellschaft

Mitteilungen 10 (2003)

S. 127-153

Mehr Schatten als Licht. Čajkovskij und seine 16 Lieder für Kinder op. 54
(Kadja Grönke)

Abkürzungen, Ausgaben, Literatur sowie
Hinweise zur Umschrift und zur Datierung:
http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_htm_files/abkuerzungen.pdf

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

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

ISSN 2191-8627

Mehr Schatten als Licht

Čajkovskij und seine 16 *Lieder für Kinder* op. 54 (1883)

von Kadja Grönke (Oldenburg)

Čajkovskijs «Musik für Kinder»

Obwohl Čajkovskij beim Tod seiner Mutter mit vierzehn Jahren das abrupte Ende seiner Kindheit erlebt und auch keine eigenen Kinder heranwachsen sieht, fühlt er sich der kindlichen Lebenssphäre dennoch innig verbunden. Die Verantwortung für seine früh verwaissten Zwilling Brüder Anatolij und Modest und das Leben in der vielköpfigen Familie seiner Schwester Aleksandra (verheiratete Davydova) lassen ihn den Kontakt zur kindlichen Lebens- und Vorstellungswelt nie verlieren. Selbst in fortgeschrittenem Alter soll er sich seine Freude an phantasievollen Spielen, Streichen und Schelmereien bewahrt haben. So erstaunt es kaum, daß er auch als Komponist immer wieder die Bereiche «Kinder» und «Kindheit» berücksichtigt - und zwar mit durchaus unterschiedlichen Akzentsetzungen.

Da Čajkovskij aus seiner eigenen Kinderzeit offenbar ambivalente Erfahrungen verinnerlicht hat,¹ meidet er in seinen Werken den einseitig verklärenden Rückblick eines Erwachsenen auf eine vermeintlich unbeschwerte Lebensphase. Sowohl in der unter dem Weihnachtsbaum spielenden Ballett-Féerie *Der Nußknacker* (*Ščelkunčik*, 1893), in der sogar Kinderinstrumente zum Einsatz kommen, als auch in dem Märchenballett *Dornröschen* (*Spyščaja krasavica*, 1889) und in einigen Wiegenliedern² verschweigt die Musik bei aller märchenhaften Handlung nicht das Bedrohliche, Untergründige und Gefährdete, das dem kindlichen Dasein eben auch zu eigen ist. Vollends kommt diese Ambivalenz in dem *Rêves d'enfant* überschriebenen vierten Satz der *Zweiten Orchestersuite* (1883) zur Geltung, wo Elemente der Klage und des Dunklen, Beunruhigenden auf verstörende Weise mitkomponiert sind.³ Eine solche Musik kann zwar in gewissen Grenzen von einem kindlichen Publikum rezipiert und folglich als Musik «für» Kinder klassifiziert werden, in erster Linie aber handelt es sich um Musik «über» die Themen Kinder und Kindheit.

Daneben schreibt Čajkovskij bewußt Stücke, die nicht nur die kindliche Erfahrungswelt mit einbeziehen, sondern vor allem Rücksicht auf die Konstitution des heranwachsenden Körpers nehmen: In seinen für das kindliche Klavierspiel und den Klavierunterricht konzipierten Miniaturen des *Kinderalbums* op. 39 (*Detskij al'bom*, 1878) greift Čajkovskij bewußt die Tradition von Robert Schumanns *Album für die Jugend* auf und komponiert nicht nur eine Musik «über» Kinder bzw. Kindheit, sondern vor allem eine Musik «für» Kinder als Ausführende.

¹ Vgl. Grönke, Kadja: *Čajkovskij, die Frauen und das liebe Geld*. In: Publikation der Ringvorlesung "Musik und Ökonomie" des Instituts für Musik und Musikwissenschaft der Universität Hildesheim (Druck i. V.). - Poznansky, Alexander: *Tchaikovsky - The Quest for the inner Man*. London 1993 (2.). - Zajackowski, Henry: *On Čajkovskij's Psychopathology and Its Relationship with His Creativity*. [Stark auf die Komponente eines unterdrückten Mutterhasses zugespitzt.] In: Kohlhasse, Thomas (Hg.): *Internationales Čajkovskij-Symposium* Tübingen 1993. Bericht. (Čajkovskij-Studien Bd. 1.) Mainz u. a. 1995, S. 307-328.

² Vgl. Kohlhasse, Thomas: *Musikalische Kinderszenen bei Čajkovskij*. In: Poznansky, Alexander: *Čajkovskijs Homosexualität und sein Tod. Legenden und Wirklichkeit. Mit weiteren Beiträgen zu anderen Themen*. Čajkovskij-Studien Bd. 3. Mainz u. a. 1998, S. 417-428.

³ Eine ausführliche Analyse bietet Kohlhasse 1998 (wie Anm. 2), S. 430-438.

Einen dritten Schwerpunkt setzen die *Sechzehn Lieder für Kinder* op. 54. Wieder wählt Čajkovskij bevorzugt Inhalte, die der (hier etwas reiferen) kindlichen Erfahrungswelt zugänglich sind. Ähnlich wie in den pädagogischen Klavierstücken bemüht er sich außerdem um eine schlichte, aber niemals anspruchslose Kompositionsweise, die ein klares Melodie-Begleit-Modell bevorzugt. Allerdings ist der Vokalpart für eine unausgebildete Stimme kaum zu bewältigen,⁴ so daß die *Lieder für Kinder* weniger eine Musik «über» Kinder und Kindheit, auch nicht eine Musik «für» kindliche Ausführende, sondern primär eine Musik zum Vortrag «vor» Kindern, also für ein kindliches Publikum darstellen.⁵

Čajkovskijs 16 Lieder für Kinder geben den Anstoß für die nachfolgenden Anmerkungen. Dabei ist nicht angestrebt, alle Lieder im einzelnen abzuhandeln, da sowohl vom Musikalischen als auch vom Inhaltlichen her bestimmte Gruppierungen möglich sind, die eine exemplarische Darstellungsweise nahelegen. Nach einer allgemeinen Einführung soll daher die Analyse ausgewählter Vertonungen bestimmte Erkenntnisse ermöglichen, wie Čajkovskij «Kindheit» musikalisch behandelt und welche eigene Haltung zu diesem Thema erkennbar wird.

Im Interesse dieser Zielsetzung werden bewußt Methoden der Komparatistik herangezogen: Indem die untersuchten Beispiele in ein Verhältnis gesetzt werden einmal zu Kinderliedern Modest Musorgskijs und einmal zu Čajkovskijs eigenem *Kinderalbum* für Klavier, kann die Perspektive auf die 16 Lieder für Kinder noch erweitert werden.

Angemerkt sei, daß die gewählten Liedbeispiele zugleich Grundsätzliches aussagen über Čajkovskijs Umgang mit vorgefundenen Texten, seine Auffassung von musikalischer Form und seine Gestaltung inhaltlicher Höhepunkte, so daß die Analysen auch prototypisch für sein Romanzenschaffen als Ganzes eintreten können.

Die 16 Lieder für Kinder im Kontext von Čajkovskijs Romanzen-Schaffen

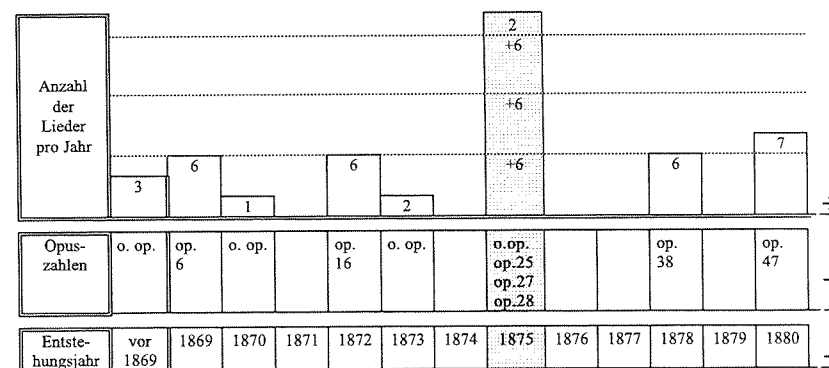
Lieder und Romanzen⁶ für eine Singstimme mit Klavierbegleitung komponiert Čajkovskij fast sein gesamtes Leben hindurch; insgesamt sind 103 Partituren erhalten. Eine besondere Häufung dieser Werkgattung ist in den Jahren 1875 (20 Lieder), 1883/84 (22 Lieder) und 1886-1888 (24 Lieder) festzustellen. Die *Lieder für Kinder* op. 54 von 1883 leiten also die mittlere dieser Phasen intensiver Beschäftigung mit vokaler Kammermusik ein.

⁴ Vgl. Dorothea Hofmann: *Das Frauenbild des Musikpädagogen Johann Adam Hiller - fortschrittlich oder konservativ?* In: Grotjahn, Rebecca / Freia Hoffmann [Hg.]: *Geschlechterpolaritäten in der Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts*. Herbolzheim 2002, S. 165-175. Schon Johann Adam Hiller, der "zu den ersten Komponisten [gehörte], die ganz bewußt «Kinderlieder» verfassten" (S. 166), will mit seinen *Liedern für Kinder. Mit neuen Melodien* (1769) und *Sammlung der Lieder aus dem Kinderfreunde, die noch nicht komponiert waren mit neuen Melodien* (1782) zwar "sängerisch-musikalisches Können fördern wie auch fördern" (S. 168). Aber aufgrund von Stimmumfang (bei Čajkovskij h bis g", bei Hiller Spitzentöne bis a") und Machart "unterscheiden sie sich [...] nicht von vergleichbaren, jedoch nicht eigens Kindern zugeordneten Liedern der Zeit" (S. 168). So sind Hillers Lieder "nach unserem Verständnis eher gesangspädagogische Lieder denn für tatsächliches kindliches Singen geeignet" (S. 169), was sinngemäß auch für Čajkovskij gilt.

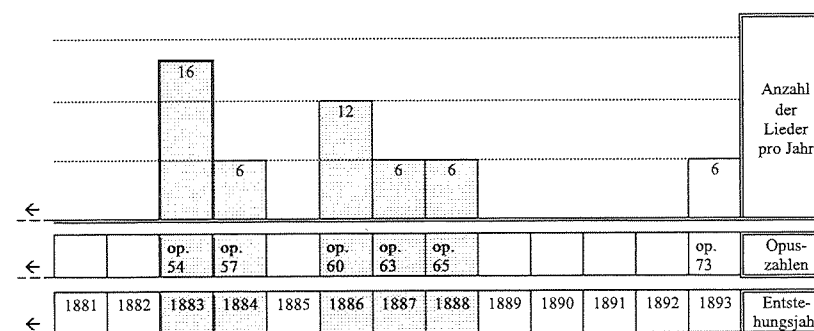
⁵ Daher wird der russische Titel *16 pesen dlja detej* in seiner Präpositionalkonstruktion hier sehr bewußt wörtlich übertragen (*16 Lieder für Kinder*) und nicht durch den eleganteren Begriff «Kinderlieder» ersetzt.

⁶ Zur Abgrenzung der Termini «Lied» (russisch «pesnja») und «Russische Romanze» (russisch «russkij romans») vgl. Redepenning, Dorothea: *Die vokale Romanze in Rußland*. In: Beitrag "Romanze". In: Fincher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (2., neubearb. Ausgabe). Sachteil Bd. 8. Kassel, Basel, London, New York, Prag und Stuttgart, Weimar 1998, Sp. 531 f.

Übersicht 1a: Anzahl und Entstehungszeit von Čajkovskijs erhaltenen Liedern und Romanzen



Übersicht 1b: Fortsetzung der Übersicht 1a



Textlich fügt sich die Kinderliedersammlung problemlos in das Spektrum der von Čajkovskij insgesamt in Musik gesetzten Verse ein. Diese umfassen neben russischer Lyrik des 19. Jahrhunderts (von der Čajkovskij nicht die großen Klassiker, sondern seine Zeitgenossen bevorzugt) auch original französische Salongedichte sowie Übersetzungen aus westeuropäischen und slavischen Sprachen, welche häufig von hochrangigen Dichtern stammen. Für die *Lieder für Kinder* stützt sich der Komponist fast ausnahmslos auf Gedichte und Übersetzungen von Aleksej Pleščeev (1825-1893), der damit zu dem von Čajkovskij am häufigsten vertonten Autor wird.

Generell entstehen die Romanzen in Gruppen von zumeist sechs Liedern und werden auch in dieser Bündelung veröffentlicht. Von einem grundsätzlich zyklischen Zusammenhang innerhalb der einzelnen Sammlungen kann jedoch nicht ausgegangen werden; der Komponist folgt bei der Zusammenstellung der Lieder wohl eher seiner spontanen Inspiration und den althergebrachten Veröffentlichungskonventionen als einem vorab entworfenen Plan. Denn obwohl er einige Dichter deutlich bevorzugt (neben Pleščeev sind dies vor allem Aleksej Tolstoj, Lev Mej und Aleksej Apuhtin), mischt er in den einzelnen Sammlungen sehr unterschiedliche Textquellen und Stimmlagen. Lediglich die Romanzen op. 63

(auf Gedichte des Großfürsten Konstantin Romanov) und op. 73 (auf Lyrik von Karol Ratgauz [= Rathaus]) folgen ausschließlich einem einzigen Dichter, und nur die *Lieder für Kinder* op. 54 und die genannten Ratgauz-Vertonungen op. 73 sind durchgehend in einer - der hohen - Stimmlage komponiert.⁷

Innerhalb von Čajkovskijs Romanzen schaffen bilden die 16 Lieder für Kinder einen Sonderfall. Denn diese Sammlung ist nicht nur die umfangreichste seiner Liedveröffentlichungen, sondern vor allem die einzige, die eindeutig und gleich auf den ersten Blick von der Idee einer inneren Einheit bestimmt ist: Der Titel weist auf eine klare Zielgruppe hin, welche sowohl den Inhalt der Texte als auch die Kompositionsweise bestimmt; die konstante Besetzung für hohe Stimme und die Konzentration fast ausschließlich auf Gedichte oder Übersetzungen Aleksej Pleščeevs tun ein übriges, um einen nachvollziehbaren Zusammenhang zu garantieren.

Zu den Texten der 16 Lieder für Kinder

Aleksej Pleščeev⁸, 1825 (im Jahr des Dekabristenaufstands) in Kostroma als Sohn aus altem, aber verarmtem russischem Provinz-Adel geboren, verliert früh seinen Vater, verweigert sich zunächst der traditionellen militärischen Ausbildung, muß aber sein selbst gewähltes Studium an der historisch-philologischen Fakultät der Petersburger Universität aus gesundheitlichen und finanziellen Gründen bald abbrechen. Aus der Studienzeit stammen seine ersten Gedichte, die von Lermontov inspiriert und von romantischen Gattungen und Motiven geprägt sind.

Der damals aktuelle Freundschaftskult in Dichtung und Leben erweitert sich um soziale und gesellschaftskritische Anliegen, als Pleščeev die Schriften Visarion Belinskijs für sich entdeckt und in den Kreis der frühen russischen Sozialisten um Mihail Butaševič-Petraševskij gelangt. In dieser Runde der sogenannten Revolutionären Demokraten verkehren Dichter, Denker und Sozialtheoretiker, aber auch aktive Revolutionäre. Pleščeevs Verbindung von Literatur und sozialer Utopie macht ihn, dessen erster von sechs Lyrikbänden 1844 erscheint, dem Staatsapparat verdächtig. Gemeinsam mit zwanzig weiteren Männern (unter ihnen Fëdor Dostoevskij) wird er 1849 verhaftet, zum Tode verurteilt, zu Zwangsarbeit begnadigt, schließlich aber wegen seiner Jugend lediglich zu mehrjähriger Verbannung in den Ural geschickt. Dort lernt er nicht nur den ukrainischen Dichter und Revolutionär Taras Ševčenko kennen und schätzen, sondern erhält auch die Möglichkeit, sich militärisch hervorzutun und damit letztlich doch noch die ursprünglich verworfene Laufbahn eines Unteroffiziers einzuschlagen.

Als sich ab 1857 seine Lebensumstände allmählich verbessern, heiratet Pleščeev und greift seine dichterische Tätigkeit wieder auf, die während der Strafzeit fast zum Erliegen gekommen ist. Unter dem starken, freundschaftlichen wie schöpferischen Einfluß von Nikolaj Nekrasov wird Pleščeev zu einem anerkannten Mitglied der literarischen und musischen Kreise Moskaus und St. Petersburgs, wo er für verschiedene wichtige Literaturzeitschriften arbeitet. Seine Dichtungen sprechen nun verstärkt von humanistischen Zielen;

⁷ Eine Untersuchung hinsichtlich musikalischer Zusammenhänge innerhalb von Čajkovskijs Romanzen-Sammlungen steht noch aus. Sie würde zuerst wohl bei der Sammlung op. 65 (1888) erfolgreich sein, da hier die Texte durchweg französischsprachig sind, die musikalische Gestaltung homogen dem Typus der französischen Mélodie folgt und alle sechs Lieder darüber hinaus die selbe Widmungsträgerin haben (Désirée Artôt-Padilla), deren Stimme Čajkovskij beim Komponieren als vereinheitlichendes Moment vorgeschwebt haben dürfte.

⁸ Die biographischen Daten folgen primär A. Kulagin: Artikel "Pleščeev". In: P. A. Nikolaev (Hg.): *Russkije pisateli 1800-1917. Biografičeskij slovar'*. (= Biographisches Lexikon russischer Schriftsteller.) Band 4: M.-P. Moskau 1999, S. 647-653.

neben sozialkritischen Aspekten äußert sich auch eine tiefe Liebe zur russischen Heimat und Natur, welche seine Dichtung in erstaunlich konkreten Bildern durchzieht. Zeit seines Lebens ist Pleščeev außerdem ein geschätzter Übersetzer, dessen Gedichtübertragungen den Rang eigenständiger Lyrik beanspruchen können.⁹ Im September 1893 (nur anderthalb Monate vor Čajkovskij) stirbt Pleščeev in Paris während einer krankheitsbedingten Auslandsreise und wird auf dem Friedhof des Moskauer Neujungfrauen-Klosters begraben.

Wie Čajkovskij fühlt sich auch Pleščeev (der aus zwei Ehen insgesamt vier Kinder heranwachsen sieht) zur kindlichen Lebenswelt hingezogen, und auch er verarbeitet diese Neigung künstlerisch: Bereits 1878 erscheint in Moskau ein erster Sammelband, *Schneeglöckchen* (*Podснеžnik*) mit Lyrik speziell für Kinder, dem 1891 ein weiterer folgt (*Großvaters Lieder* / *Deduškinj pesni*). Außerdem ist Pleščeev Mitherausgeber eines Sammelbandes mit dem Titel *Kinderbüchlein* (*Detskaja knižka*, St. Petersburg 1861).

Ein Exemplar der Sammlung *Schneeglöckchen* versieht der Dichter am 18. Februar 1881 (alten Stils) mit der Widmung: "An Pëtr Il'ič Čajkovskij als Zeichen der Verehrung und der Dankbarkeit für seine herrliche Musik zu meinen schlechten Worten."¹⁰ Mit der Übersendung dieses Bandes bedankt er sich beim Komponisten für die Vertonung zweier seiner Übersetzungen.¹¹

Etwa zur selben Zeit beginnt in Čajkovskij der Plan für eine Reihe von Liedern für Kinder heranzureifen. Nachdem er bereits zum Jahreswechsel 1880/81 ein scherzhaftes Kinderlied auf einen unpublizierten Text von Konstantin Aksakov komponiert und separat veröffentlicht hat, bittet er seinen Verleger Jurgenson im Mai 1881, ihm die *Kinderlieder* (*Detskie pesni*) von Konstantin Al'brect und andere Beispiele dieses Genres zuzuschicken.¹² Anfang Juli steht dann sein Entschluß fest, selbst eine Sammlung zusammenzustellen; die Verwirklichung läßt allerdings noch zwei Jahre auf sich warten.

Als Textvorlage faßt Čajkovskij zunächst zwei Gedichte von V. Tumaniskij ins Auge, die er im Juli 1883 in der Zeitschrift *Russisches Altertum* (*Russkaja Starina*) entdeckt.¹³ Als er jedoch im Oktober desselben Jahres die Arbeit an seinen *Liedern für Kinder* aufnimmt, konzentriert er sich ganz auf Pleščeevs *Schneeglöckchen*: In seinem Handexemplar sind über zwanzig Gedichte zur Vertonung vorgemerkt, von denen letztlich vierzehn in Musik gesetzt werden. Ein Lied nach Ivan Surikov und das bereits existierende Scherzlied nach Aksakov (op. 54 Nr. 15 und Nr. 16) kommen zum Zweck der Veröffentlichung hinzu, dann bricht Čajkovskij seine Arbeit notgedrungen ab - und zwar aus Mangel an Texten: "Ich hätte gern noch viele [Lieder] geschrieben, weil ich in Stimmung für diese Arbeit bin, aber es gibt absolut keine Gedichte, die für diesen Zweck geeignet sind"¹⁴, beklagt er sich.

Die sechzehn Texte, die letztlich mit Čajkovskijs Vorstellungen korrespondieren, sind - dem Titel der Sammlung entsprechend - keine Kinderlieder im Sinne einer Alltags-, Gebrauchs- und Mitmach-Musik. Scherze, Wortspielereien, Dialog- und Bewegungslieder,

⁹ Die Bedeutung von Übersetzungen als einem probaten Mittel, sich fremdes Gedankengut anzueignen und es der lesenden Öffentlichkeit zugänglich zu machen, darf nicht unterschätzt werden.

¹⁰ "Петру Ильичу Чайковскому в знак уважения и благодарности за его прекрасную музыку на мои плохие слова." Zit/n. Davydova, Ksenija, V. Protopopov, N. Tumanina (Hg.): *Muzykal'noe nasledie Čajkovskogo. Iz istorii ego proizvedenij*. (= Čajkovskijs musikalisches Erbe.) Moskau 1958, S. 451.

¹¹ *Kein Wort, oh mein Freund* (*Ni slova, o drug moj*) nach M. Hartmann (op. 6 Nr. 2) und *Oh, sing doch das Lied* (*O, spoj že tu pesnju*) nach F. Gimens (op. 16 Nr. 4).

¹² Vgl. Čajkovskijs Brief an Pëtr Jurgenson vom 7. Mai 1881; zitiert bei Davydova 1958 (wie Anm. 10), S. 150 f.

¹³ Vgl. Čajkovskijs eigenhändige Notiz, zitiert in Davydova 1958 (wie Anm. 10), S. 451.

¹⁴ "[...] написал бы их [...] уже много, ибо расположен к этой работе, но стихотворений подходящих для этой цели совсем нет". Čajkovskij an Praskov'ja Vladimirovna Čajkovskaja (die Frau seines Bruders Anatolij) am 30. Oktober 1883; zit/n. Davydova 1958 (wie Anm. 10), S. 451 f.

wie sie für gewöhnlich der Beschäftigung oder Zerstreuung vor allem der ganz kleinen Kinder dienen, aber auch Lieder "als Hilfsmittel für kinderfreundliches Lernen [...] im Sinne eines emotional gestützten Gedächtnistrainings"¹⁵ sind kaum vertreten. Statt dessen vertont Čajkovskij kurze, unspektakuläre Erzählungen und Besinnungslyrik, die erst ab einem bestimmten Alter Interesse wecken. An die Stelle von «Kinderliedern» tritt also dezidiert eine «Musik für Kinder»; sie ist zum aufmerksamen Zuhören bestimmt.

Dementsprechend stammen die Szenarien zwar aus dem Lebensumfeld von Kindern, sie sind aber eher beschreibend als handlungsorientiert verfaßt. Gelegentlich gibt es einen Sprecher oder Erzähler, der jedoch keine spezifisch kindlichen Züge trägt. Nur das erste Lied enthält einen längeren Dialog, in dessen Verlauf auch die Stimme eines Kindes zu hören ist.

Inhaltlich bevorzugt Čajkovskij Gedichte, in denen er seine eigene Liebe zur Natur wiederfindet (Nr. 3, 4, 9, 12, 13 und 14): Gut zwei Fünftel der vertonten Texte enthalten detaillierte Natur- und Jahreszeitschilderungen; Blumen und Tiere (primär Vögel: in Nr. 2, 3, 8, 9 und 15) spielen eine wichtige Rolle. An zweiter Stelle stehen Szenen aus dem Familienleben (Nr. 6, 7 und 12). Hier treten Kinder und deren Familienmitglieder auf, vor allem die Mutter und die Großeltern. Obwohl die Welt in den ausgewählten Gedichten grundsätzlich eine heile und harmonische göttliche Schöpfung ist, die zur Identifizierung einlädt, fehlt nicht der Hinweis auf harte menschliche Schicksale. Daher wird die idyllische Schilderung häufig mit einer eindringlichen Mahnung zu Mitleid und Mitmenschlichkeit verknüpft, so daß knapp die Hälfte der Lieder auch eine soziale oder religiöse Botschaft vermittelt (Nr. 2, 5, 6, 7, 11, 14 und 15).

Übersicht 2: Čajkovskijs 16 Lieder für Kinder op. 54

Nr.	Titel bei Čajkovskij	Dichter	Tonart	Kurzinhalt	Sprecherperspektive	vorkommende Menschen	Tiere	Natur	Jahreszeit ¹⁶
1	<i>Großmutter und Enkel</i>	Pleščeev	a	Der Enkel will keine Süßigkeiten, sondern die Schule besuchen	Rahmenerzählung und Dialog	Großmutter, Enkel	-	-	-
2	<i>Das Vögelchen</i>	Pleščeev aus dem Polnischen	G	Vogel berichtet Gott vom harten Bauernleben	Erzählung	Pflüger	Vogel	-	Frühling
3	<i>Frühling</i> ("Die Zweige grünen")	Pleščeev aus dem Polnischen	G	Schwalbe als Frühlingsbote	Erzählung	ich	Schwalbe	Natur	Frühling
4	<i>Mein Gärtchen</i>	Pleščeev	G	Mein schlichter Garten ist mir lieber als alle Pracht	Ich-Erzählung	ich	-	Gartenspflanzen	(Sommer)
5	<i>Legende</i>	Pleščeev aus dem Englischen	e	Christus läßt sich mit Dornen statt Rosen krönen	Erzählung	junger Christus, Hebräer-Kinder	-	Rosen, Dornen	(Sommer)
6	<i>Am Ufer</i>	Pleščeev	C	Sehnlich erwartete Heimkehr des Fischers	Erzählung	Fischer, Fischerin, Großvater, Kinder	gefangene Fische	-	-

¹⁵ Hofmann 2002 (wie Anm. 4), S. 166.

¹⁶ Jahreszeiten in Klammern lassen sich indirekt aus dem Gedicht erschließen.

7	<i>Winterabend</i>	Pleščeev	c	Winterliche Familienidylle und Aufruf zu Brüderlichkeit	Ansprache (mit wörtlicher Rede)	Mutter, Kinder (Arme, Waisen)	-	-	Winter
8	<i>Kuckuck</i>	Pleščeev nach Gellert	G	Kuckuck ist eifersüchtig auf den guten Ruf der anderen Vögel	Dialog	-	Kuckuck, Star	-	-
9	<i>Frühling</i> ("Schon taut der Schnee")	Pleščeev	F	Im Frühling erwacht die Natur	Erzählung	Kinder	Vögel	Natur	Frühling
10	<i>Wiegenlied im Sturm</i>	Pleščeev	f	Unwetter soll Rücksicht auf das schlafende Kind nehmen; das Leben wird noch hart genug	Monolog	Mutter, Kind	-	Unwetter	(Herbst?)
11	<i>Die Blume</i>	Pleščeev nach L. Ratisbonne	F	Einsame Blume verzichtet auf persönliches Glück, um statt dessen einen Gefangenen zu erfreuen	Rahmenerzählung und Dialog	Gefangener	-	Blume, Blumen	(Sommer)
12	<i>Winter</i>	Pleščeev	D	Der erste Schnee	Erzählung und Monolog	Großvater, Enkel	-	Schnee	Winter
13	<i>Frühlingslied</i>	Pleščeev	A	Natur-schönheit	Monolog	Ich	-	Natur	Frühling
14	<i>Herbst</i>	Pleščeev	fis	Traurige herbstliche Natur	Erzählung und Frage	Wir, Armer, Kranker	-	Natur	Herbst
15	<i>Die Schwalbe</i>	I. Surikov nach T. Lenartovič	G	Schwalbe erinnert eine Waise an ihren fernen Bruder	Rahmenerzählung und Dialog	Waisensmädchen	Schwalbe	-	-
16	<i>Kinderliedchen</i>	K. Aksakov	a	Scherzlied über den Däumling Lizoček	Erzählung	Lizoček	-	-	-
→		9x Pleščeev 5x Pleščeev nach fremden Quellen 1x Surikov 1x Aksakov nach Lenartovič				bevorzugt Kinder, Großeltern, Mutter	5x Vögel	bevorzugt Blumen	4x Frühling 3x Sommer 2x Herbst 2x Winter

Thematisch darf Čajkovskijs Textauswahl für Pleščeevs Kindergedichte durchaus als repräsentativ gelten, auch wenn der Komponist den Schwerpunkt leicht zugunsten der Naturlyrik verschiebt. Für den Dichter dagegen sind die sozialen Aspekte nicht weniger bedeutsam. Beide Inhalte prägen über seine Sammlungen für Kinder hinaus sein gesamtes Schaffen, so daß eine allgemeine gesellschaftspädagogische Intention naheliegt: Indem Pleščeev in seiner Lyrik den Blick des Lesers auf die Schönheit der Natur lenkt, vertieft er die Liebe zur russischen Heimat, und diese Liebe ist für ihn nicht denkbar ohne das Bewußtsein von sozialer Mitverantwortung. Beide Themenkreise überschneiden sich also

hinsichtlich ihres immanenten Appells an eine tätige und zukunftsorientierte Heimatverbundenheit. Angesichts der vom Dichter kritisch wahrgenommenen politischen und gesellschaftlichen Wirklichkeit erscheint es nur konsequent, daß er gerade Kinder - die ja die zukünftigen Gestalter von Staat und Familie sind - möglichst früh mit humanistischen, freiheitlichen und volksgebundenen Idealen bekannt macht, damit sie diese verinnerlichen und eines Tages in Lebenswirklichkeit umsetzen.¹⁷

Die absichtsvolle Verknüpfung der Begriffe Kind, Volk, Freiheit¹⁸ und Natur sowie die Ideale von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit lassen in Pleščeevs Lyrik die Auffassung erkennen, daß Sensibilität für soziale Ungerechtigkeit zu sozialer Verantwortung führt, welche wiederum die Vorbedingung für persönliches Glück darstellt.¹⁹ Diese von der Dichtung ausgehende Erziehung der Kinder zu sozialem Bewußtsein nutzt bevorzugt das Mittel der Empathie und läßt Pleščeevs Lyrik als Beginn einer neuen literarischen Gattung erscheinen,²⁰ deren innere, vom Autor erspürte Notwendigkeit unter anderem aus seiner Unzufriedenheit mit der vorgefundenen Kinderliteratur resultiert.²¹ So verwendet er auf die künstlerische Gestaltung seiner Kinderlyrik nicht weniger Sorgfalt als auf seine anderen Werke - und das mit so großem Erfolg und dichterischer Meisterschaft, daß einige dieser Verse fast zum Allgemeingut geworden sind.

Spürbares Verantwortungsbewußtsein gegenüber dem Kind und die Entscheidung, gerade bei dieser Zielgruppe keinerlei Abstriche hinsichtlich der künstlerischen Qualität zu machen, prägen auch Čajkovskijs Vertonungen. Wie die Texte Pleščeevs scheuen seine Lieder nicht die gezielte Überforderung des Kindes in der Absicht, die Wahrnehmungsfähigkeit zu erweitern und Wachheit und Sensibilität gegenüber der Umwelt zu fördern. Čajkovskij selbst erspürt das dichterische Werben um Mitempfinden, Miterleben und Mit-leiden sehr intensiv. Seine Musik verstärkt noch die Einladung, sich intuitiv in die Szene-

¹⁷ "In seinen jungen Lesern sah Pleščeev vor allem «die zukünftigen Erbauer der russischen Erde», und er strebte danach, sie zu lehren, «das Gute zu lieben, die Heimat, [und] sich seiner Pflicht dem Volk gegenüber zu erinnern»." ("В своих юных читателей Плещеев видел прежде всего «будущих строителей земли русской», и он стремился научить их «любить добро, Родину, помнить свой долг перед народом».) Pustil'nik, L. S.: *Zizn' i tvorčestvo A. N. Pleščeeva*. (= Leben und Werk Pleščeevs.) Moskau 1981, S. 136.

¹⁸ "«Kinder» kamen zum ersten Mal und unmittelbar mit «dem Volk» [...] und mit Gedanken über «die Freiheit» in seine Dichtung." ("«Дети» вошли впервые и непосредственно в его поэзи, вместе с «народом» [...] и вместе с думой о «свободе».) Pleščeev, A. N.: *Izbrannoe*. (= Ausgewählte Werke.) Jaroslavl' 1980. Vorwort von G. P. Verhovskij, S. 21.

¹⁹ "«Gott, Zar, Vaterland, Pflicht» [...] werden ersetzt durch die andere Fomel «Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit», und das begünstigt die Erziehung der Kinder in ihrem Streben nach Willensfreiheit und nach dem Gedanken, daß «Freiheit die unabdingbare Voraussetzung für persönliches Glück ist». ("«Бог, цар, Отечество, долг» [...] заменены другой формулой «свобода, равенство и братство», а это способствует воспитанию, в детях стремления к воле, к мысли, что «свобода есть необходимое условие для личного счастья».) Pustil'nik 1981 (wie Anm. 17), S. 138.

²⁰ "Gleichberechtigt mit den Märchen Puškins und den Fabeln Krylovs, den Werken S. T. Aksakovs, Nekrasovs und L. Tolstoj's sind die an Kinder gerichteten Verse Pleščeevs eine eigenständige Schaffensrichtung. Tatsächlich legte sie den Beginn für ein neues Genre in der russischen Literatur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts." ("Наряду со сказками Пушкина, баснями Крылова, произведениями С. Т. Аксакова, Некрасова, Л. Толстого стихи Плещеева, адресованные детям, - своеобразное явление; фактически оно положили начало новому жанру в русской литературе второй половины XIX в.") Pustil'nik 1981 (wie Anm. 17), S. 135.

²¹ Vgl. Pleščeev an A. Kruglov: "Wäre ich ein freier Mensch [...], würde ich mich, vielleicht, vollkommen der Kinderliteratur verschreiben ... Ich bin oft bis in die Tiefe meiner Seele enttäuscht, wenn ich sehe, was sie zu lesen gezwungen sind." ("Если б я был свободный человек [...], я бы, может быть, совершенно посвящал себя детской литературе ... Я часто до глубины души возмущаюсь, видя, что им приходится читать.") Zit/n. Pustil'nik 1981 (wie Anm. 17), S. 136.

rien und Figuren hineinzusetzen. Er wählt die Texte jedoch so aus, daß seine 16 Lieder für Kinder letztlich eher den Privatbereich ansprechen und den Schwerpunkt auf eine individuelle Erziehung und Bildung legen statt auf gesamtgesellschaftliche Aspekte. Da die Reifung der Persönlichkeit Voraussetzung für die Erziehung zum zoon politikon ist, steht seine Textauswahl dennoch nicht im Widerspruch zur Intention des Dichters.

Dialoglied: Großmutter und Enkel (*Babučka i vnuček*) op. 54 Nr. 1

Einen Sonderfall bildet das erste Lied des Zyklus, *Großmutter und Enkel*. Denn hier überschneidet sich der persönliche Aspekt mit einem immanenten bildungspolitischen Appell. Das idyllische Familienbild von Großmutter und Enkelsohn wird dadurch gestört, daß der Knabe offensichtlich nachdenklicher und in sich gekehrter ist als gewohnt. Die besorgte Großmutter lockt ihn mit Süßigkeiten und Spielzeug, aber der Junge lehnt alles ab. Sein einziger Wunsch lautet: "Einen Ranzen kauf du, und zur Schule zeig mir doch den Weg."²² ("Сумку ты купи, да в школу покажи-ка мне дорогу.")

Bei Čajkovskij endet das Lied nach sechs Strophen mit dieser erstaunlichen Forderung, die wie ein vehementer Aufruf zu Bildungs- und Gedankenfreiheit wirkt und eine Erziehung zum mündigen Bürger einzufordern scheint. Ein Blick auf Pleščeevs Original dagegen zeigt, daß beim Dichter diese Intention in keiner Weise vorhanden ist. Der Wunsch des Enkels erfolgt in der fünfzehnten von insgesamt 30 Strophen mit der sehr viel mildernden Formulierung: "Einen Ranzen kauf mir, Omi, zur Schule werde ich mit ihm gehen."²³ ("Сумку мне купи, бабуся, в школу с ней ходит' я буду."). Daraufhin berichtet das Kind ausführlich, wie es am Vortag zufällig an der Schule vorbeikam, durch das Fenster den Unterricht verfolgte und von den spannenden Erzählungen des Lehrers über ferne Länder und Menschen und von der Gemeinschaft der Kinder ganz gefesselt war. Endlich läßt sich die Großmutter erbarmen: "Lauf in die Schule, Vanja; aber werde nicht hochmütig [...]"²⁴ Beim Anblick des wie ein Blitz verschwindenden Jungen weiß sie nicht recht, ob sie lachen oder weinen soll.

Was bei Pleščeev humorvoll als kindliche Neugier und Abenteuerlust geschildert wird, erhält durch Čajkovskijs radikale Textkürzung und Umformulierung einen dezidiert anderen Sinn. Während der Dichter keinen Zweifel daran läßt, daß der Wunsch des Enkels das unausgereifte Produkt seiner lebhaften Phantasie ist, legt Čajkovskij in das Verhalten des Jungen allen Ernst hinein, den er aus der Versvorlage herausfiltern kann. Sein Lied zeigt den ersten Schritt auf dem Weg zum Erwachsenwerden: Der Knabe will auf einmal nicht mehr wie ein unmündiges Wesen behandelt werden, das nur nach Lust und Laune dahinlebt. Er gibt sich nicht mehr mit Spielzeug und Süßigkeiten zufrieden, sondern strebt hinaus ins Leben - wobei die Ursachen und Folgen seines Wunschs bewußt der Phantasie des Zuhörers anheimgestellt bleiben.

Allein durch radikale Textkürzungen und Strophenzusammenziehungen macht der Komponist also aus einer amüsanten Dialogszene einen ernsthaften Interessenkonflikt zwischen zwei Generationen, welcher am Ende offenbleibt. Wie zu zeigen ist, beeinflusst diese Intention auch die Art der Vertonung.

Innerhalb der 16 Lieder für Kinder ist *Großmutter und Enkel* das einzige real im Menschenleben angesiedelte Dialoglied; der Dialog ist zusätzlich in eine Rahmenerzählung eingebettet. Dem entsprechend gibt es drei unterschiedliche musikalische Materialien, die jedoch nicht den drei formalen Abschnitten Rahmenerzählung, Fragen der Großmutter und

²² "Сумку ты купи, да в школу покажи-ка мне дорогу."

²³ "Сумку мне купи, бабуся, в школу с ней ходит' я буду."

²⁴ "Бегай в школу, Ваня; только спеси там не набирайся!"

Antwort des Enkels zugeordnet sind, sondern von Anfang an personengebunden erklingen. Die erste Melodie, eine gesanglich fortgesponnene Linie mit Vorder- und Nachsatz und klarer Wiederholungsstruktur, hebt im Klavier an und wird dann vom Gesang aufgegriffen, während in der Rahmenerzählung die Ausgangssituation beschrieben wird: Die Großmutter sitzt im Zimmer und strickt. Diese Melodie wird wiederholt, sooft sich die alte Frau fragend an den Enkel wendet. Dadurch wird sie zum Thema der Großmutter.

Die textliche Beschreibung des nachdenklichen Enkels erfolgt zu einem vollständig andersartigen musikalischen Material, das die Form von repetierten Achtelnoten annimmt. Diese kehren folgerichtig bei der - anfangs schweigenden - Reaktion des Enkels auf die besorgte Großmutter wieder.

Die erläuterten musikalischen Elemente bleiben also als kontrastierende Themen den beiden Personen zugeordnet, zu denen sie in der Rahmenerzählung eingeführt werden. Sobald aber die Großmutter das Wort ergreift und den Enkel anspricht (d. h. sobald der Dialog beginnt), reagiert die Musik auf diese Annäherung, auch wenn das Kind zunächst nur stumm seinen Kopf in den Schoß der alten Frau legt: Die ruhig dahinfließende Gesangsmelodie der Großmutter wird im Klavier durch pochende Synkopen unterlegt, die aus den Repetitionsnoten des Enkel-Themas abgeleitet sind; und dessen hemiolische Rhythmisierung durchdringt immer nachhaltiger die Klavierbegleitung auch der Großmutter-Melodie. Es scheint so, als ob eine musikalische Synthese angestrebt wird als Zeichen des Einverständnisses zwischen den handelnden Personen.

Aber plötzlich beendet der Enkel sein Grübeln; er hat einen Entschluß gefaßt und ergreift endlich das Wort. Sein Wunsch nach dem Schulbesuch kommt vom Gedichtverlauf her vollkommen unerwartet, und genauso unerwartet ändert sich auch das musikalische Material: Statt des in sich kreisenden Themas der Großmutter und statt der Tonwiederholungen des nachdenklichen Jungen erklingt nun etwas vollkommen Neues, nämlich eine sehr bestimmte, im Forte abwärtsgerichtete Linie nebst zwei fast schon sprachähnlichen Ausrufen, die den Wunsch des Kindes nachdrücklich zur Geltung bringen (vgl. Notenbeispiel 3 weiter hinten im Text).

So wie die Musik hier mit allem Vorausgegangenem bricht und sich neu orientiert, wird sie zum klingenden Symbol dafür, daß der Knabe sich in seinem Leben neu orientieren, einen eigenen Weg einschlagen will. Inhaltlich wie musikalisch ist das Lied damit eigentlich beendet, die Tonika (a-Moll) ist erreicht. Čajkovskij läßt jedoch ein kurzes Klaviernachspiel folgen, das überraschenderweise notengetreu dem Vorspiel des Liedes entspricht, also die reine, ursprüngliche und unveränderte Melodie der Großmutter umfaßt. Trotz der zwischenzeitlichen Annäherung ist die komponierte Kontaktaufnahme zwischen ihr und dem Enkel letztlich ohne jede Wirkung geblieben; der Ausruf des Enkels "Einen Ranzen kauf du" verhallt musikalisch ohne Reaktion.

Auf den ersten Blick wirkt dieses Nachspiel wie eine reine Formkonvention und damit wie eine Rücknahme dessen, was Čajkovskij zuvor komponiert hat: Richtet sich in den sechs Strophen die Musik zunächst ganz nach dem Text und bildet eine dem Inhalt angepaßte Verlaufsform A-B-A-B-A-C, so macht die Wiederkehr des A-Teils aus diesem formalen Gebilde eine etwas unproportionale Variante der konventionellen dreiteiligen Liedform (A als a-b-a-b-a, dann C als Mittelteil und A als stark verkürzte Wiederaufnahme des Anfangs). Die rein vom Text bestimmte Vertonung, welche keiner gängigen musikalischen Form entspricht, erhält gewissermaßen von außen eine Großform übergestülpt, die ausschließlich musikalischen Gesetzen folgt.

Aber läßt sich die unveränderte Wiederkehr nicht auch als letzte Verschärfung des inhaltlichen Konflikts deuten? Daß die Großmutter nicht auf den Wunsch des Kindes reagiert, ja: gar nicht reagieren kann, weil sie dessen Notwendigkeit nicht nachvollzieht, zeigt auch ohne Worte, wie fremd ihr diese Forderung ist. Čajkovskij vertont also zwei Lebens-

welten, die zwar auf der Basis von Sympathie und Liebe zusammenkommen, auf der Ebene der Handlungsvorstellungen jedoch keine Gemeinsamkeit finden können, da die beiden Generationen vollkommen unterschiedliche Wünsche und Bedürfnisse haben. Die Musik legt nahe, daß der Junge aus seinem bisherigen Leben ausbrechen und Neues wagen wird, während seine Großmutter weiter in ihrem angestammten Umfeld bleibt und weder den Wunsch noch die Notwendigkeit verspürt, sich den veränderten Zeitläufen anzupassen.²⁵

Čajkovskij gelingt es also, die Worte und Aktionen der beiden Dialogpartner durch unterschiedliches musikalisches Material zu illustrieren und zu deuten. Ohne Widerspruch dazu wahrt er aber auch eine traditionsorientierte kompositorische Form, denn er faßt die musikalisch zu erzählende Geschichte thematisch-motivisch so, daß zugleich übergreifende Proportionen erkennbar sind. Die Musik als solche behält eine vom Text unabhängige Qualität: "In other words, while Tchaikovsky creates music generally compatible with the text, the music itself is unquestionably self-standing, self-motivated."²⁶

Dieses Beharren auf einer klaren, in sich geschlossenen (und bevorzugt dreiteiligen) Großform ist für Čajkovskijs Romanzenschaffen generell kennzeichnend und erlaubt einen tiefen Einblick in sein Verständnis von Musik überhaupt: Künstlerische Wahrhaftigkeit ist für ihn offenbar undenkbar ohne Schönheit, und Schönheit äußert sich nicht zuletzt in formalen Gliederungen und Korrespondenzen.²⁷ Daher ist sein Umgang mit Wort und Ton ein grundsätzlich anderer als bei vielen seiner russischen Zeitgenossen.²⁸ Ein Seitenblick etwa auf Modest Musorgskij verdeutlicht die vollkommen andersartige Ästhetik, die diese beiden Komponisten sogar dort verfolgen, wo sie sich demselben Inhalt und einer ähnlichen dialogischen Textgestalt zuwenden.

Großmutter und Enkel im Vergleich mit Musorgskijs Zyklus *Die Kinderstube* (*Detskaja*)

Mehr als ein Jahrzehnt vor Čajkovskijs *Liedern für Kinder* (1883) entsteht Musorgskijs Zyklus *Die Kinderstube* (*Detskaja*, 1868-72). Die Unterschiede zu Čajkovskij beginnen bereits mit der zu vertonenden Dichtung: Musorgskij verfaßt seine Texte selbst. Er nutzt

²⁵ Wichtig ist zu betonen, daß Čajkovskijs Musik diese Lösung vollständig wertneutral suggeriert. Es erfolgt keine Beurteilung der einen oder der anderen Lebensentscheidung.

²⁶ Kearney, Leslie: *Truth vs. Beauty: Comparative Text Settings by Musorgsky and Tchaikovsky*. In: Mihailovic, Alexander (Hg.): *Tchaikovsky and His Contemporaries. A Centennial Symposium*. Greenwood Press Westport, Connecticut, London 1999, S. 134.

²⁷ Welche immense Bedeutung Čajkovskij der musikalischen Form beimißt, läßt sich einer Bemerkung aus dem Vorwort entnehmen, welches der Komponist seinen *16 Liedern für Kinder* voranstellt: "1. Aus Gründen der musikalischen Form habe ich mir in einigen der Gedichte A. N. Pleščeevs [...] Kürzungen und sogar Wortumstellungen erlaubt." ("1. Ради требований музыкальной формы я позволил себе в некоторых из стихотворений А. Н. Плещеева ... сокращения и даже перестановки слов.") Zit/n. Davydova 1958 (wie Anm. 10), S. 453. - Auch Sergej Taneev hebt diese Bedeutung des Formalen bewundernd hervor: "Trotzdem, obwohl sie [scil. die *Lieder für Kinder*] von der Harmonik her einfach sind [...], sind sie zugleich außerordentlich interessant von der Konstruktion ihrer Gliederung und Periodik her." ("Кроме того, они, будучи просты по гармонии [...], в то же время необыкновенно интересны по конструкции своих предложений и периодов.") Taneev an Čajkovskij am 22. Juni 1884, zit/n. Dombaev, Grigorij: *Tvorčestvo Petra Il'iča Čajkovskogo v materialah i dokumentah*. (= Čajkovskijs Schaffen in Materialien und Dokumenten.) Moskau 1958, S. 307.

²⁸ Zur unterschiedlichen Vertonung gleicher Texte bei Čajkovskij und Nikolaj Rimskij-Korsakov vgl. Grönke, Kadja: *Nikolaj Rimskij-Korsakov und seine Oper "Mocart i Sal'eri". Eine kompositorisch ausgeprägte Selbstfindung*. In: Öchsle, Siegfried / Bernd Sponheuer, Helmut Well (Hg.): *Rezeption als Innovation. Untersuchungen zu einem Grundmodell der europäischen Kompositionsgeschichte*. Festschrift für Friedhelm Krummacher zum 65. Geburtstag. Kassel 2001, S. 367-386. - Zur unterschiedlichen Vertonung gleicher Texte bei Čajkovskij und Modest Musorgskij vgl. Kearney 1999 (wie Anm. 26), S. 129-135.

dafür bevorzugt freie Verse bis hin zu Prosa, so daß sich seine Dichtung nachhaltig von den formal und sprachlich ausgefeilten Strophen Pleščeevs unterscheidet. Außerdem wählt Musorgskij für jedes der insgesamt sieben Lieder eine ganz konkrete Szene aus dem Erleben eines Kindes aus und behandelt daher ganz andere Inhalte als Čajkovskij: Lyrische Betrachtungen und Besinnungen gibt es ebenso wenig wie eine Rahmenerzählung. Statt dessen redet das Kind selbst. Es spricht mit sich oder mit der Mutter oder der Kinderfrau.

Ein Beispiel: In *Ritt auf dem Steckenpferd* (*Poehal na paločke*), dem sechsten Lied der *Kinderstube*, stolpert das Kind beim Spiel und ruft in abgerissenen Klagelauten nach der Mutter. Ohne Übergang erklingen daraufhin deren Trost Worte, und zwar in auffällig tiefer Lage, so daß die Stimme des Interpreten automatisch einen anderen, gewissermaßen erwachseneren Klang annimmt als beim Imitieren der hellen Kinderstimme. Auch kompositorisch findet ein Wechsel statt: An die Stelle der rhythmisch kleinteiligen Musik des Kindes tritt ein innerlich zusammenhängender, weit ausgreifender Legatobogen.

Notenbeispiel 1: Musorgskij: *Ritt auf dem Steckenpferd*, T. 52 und T. 55-57



Au, weh tut's! Au, mein Fuß! [...] Na, mein Schatz, mein Junge, was denn, Schmerzen? Wer wird denn weinen.

Deutlich wird, daß Musorgskij bei seinen Dialogliedern genau wie Čajkovskij für jede Person unterschiedliches und bewußt kontrastierendes musikalisches Material verwendet. Čajkovskij aber nutzt dieses Material in thematischer Funktion, es korrespondiert mit kompositorischen Formabschnitten. Musorgskij dagegen komponiert motivisch und in einer offen angelegten Verlaufsform.

Daß diese Diskrepanz möglich, zum Teil sogar nötig ist, liegt nicht zuletzt an den jeweils vertonten Texten. Denn Čajkovskij wählt Gedichte, die intern klar durchstrukturiert sind und daher auch für die Musik eine klare, auf Wiederholung basierende Grundstruktur suggerieren. Musorgskij dagegen legt weniger Wert auf die dichterische Form als auf den Inhalt seiner Texte und komponiert diesen Inhalt linear an den Worten entlang.

Weil Musorgskij die Unterscheidung der Dialogpartner nur durch die Art des Singens verdeutlichen kann und er Handlung ausschließlich durch Personenrede vermittelt, erfolgt die Musikalisierung von wörtlicher Rede in der *Kinderstube* dezidiert als personencharakterisierendes Sprechen: Imitiert wird nicht die Prosodie der gesprochenen Sprache allgemein, sondern speziell die des kindlichen (oder des mütterlichen) Russisch-Sprechens. Damit deutet Musorgskij die jeweilige Redeweise als ein individuelles, emotionales und vor allem situatives Sprechen und läßt seine Musik ohne Verzögerung auf jeden Wechsel von Stimmungen und Aktionen reagieren. Zum Beispiel feuert das Kind zu Beginn des *Ritts auf dem Steckenpferd* sein imaginiertes Reittier mit wilden Rufen an, die irregulär und aperiodisch in das Taktgefüge eingebaut sind und den Eindruck eines spontanen, wilden Umherspringens unterstützen. Dann bringt das Kind sein Pferd zum Stehen; die Spielsituation ändert sich: Es ruft nach einem Spielgefährten.

Notenbeispiel 2: Musorgskij: *Ritt auf dem Steckenpferd*, T. 26 f.



Vasja, he, Vasja!

Dieser Ruf ist abrupt aus dem bisher so aktiven, rhythmisch-metrisch vielgestalteten Liedverlauf herausgenommen. Die Klavierbegleitung stagniert auf einem ausgehaltenen Akkord, und die Stimme des Kindes erhebt sich nach einer Pause auf höchst eigentümliche Weise aus dem Nichts: Als müsse sich die Stimme erst einüben, beginnt die Rufquarte von unten, steigt an, verharrt auf dem Hochtönen, und kehrt dann zum Ausgangspunkt zurück. Diese drei Töne sind auf den zweisilbigen Namen des Angerufenen so verteilt, daß die eigentlich unbetonte zweite Silbe den höchsten und längsten Ton und auch das Melisma erhält. (Ein Erwachsener dagegen hätte den Namen vermutlich regulär zweisilbig artikuliert, mit der Initialbetonung korrekt auf dem Hochtönen der von oben begonnenen Rufquarte.)

Die sprachliche Wiederholung des Rufs ist dann kompositorisch keine Wiederholung, sondern ein zweiter, ganz neuer Ruf. Musorgskij setzt also die individuelle und situationsbedingte Eigentümlichkeit des kindlichen Sprechens in Klang um, ohne Rücksicht auf kompositorische Formen und Proportionen zu nehmen.

Ein Vergleich mit dem ebenfalls zweigeteilten Ausruf "Einen Ranzen kauf du, und zur Schule zeig mir doch den Weg" in Čajkovskijs Lied *Großmutter und Enkel* zeigt zunächst, daß Čajkovskij ebenfalls den russischen Sprachtonfall imitiert, indem er die beiden zentralen Wörter "Ranzen" und "Schule" per Hochtönen nachdrücklich hervorhebt.

Notenbeispiel 3: *Großmutter und Enkel*, T. 55-59



[Einen] Ranzen kauf du doch, zur Schule zeig mir endlich doch die Straße.²⁹

Er geht jedoch sehr viel stärker vom normierten Sprechen eines Erwachsenen aus und fügt den ersten Ausruf klar in das rhythmisch-metrische Gefüge ein ("Einen Ranzen kauf du"). Das bewirkt, daß die vertonte Sprache selbst da, wo sie sich der gesprochenen Sprache annähert, dennoch dezidiert musikalisch bleibt. Und tatsächlich kehrt Čajkovskij anschließend sofort zu dem gesanglichen Legato zurück, das er im gesamten Lied bevorzugt ("und zur Schule zeig mir doch den Weg"). Erst innerhalb dieses lyrischen Kontexts wirkt der quasi rezitativische erste Ausruf als Kontrast; nur so sticht er deutlich aus dem Liedablauf heraus, kann klar als dessen Kernaussage wahrgenommen werden und ist musikalisch dennoch kein Fremdkörper.

Die Analysen lassen erkennen, daß die vollkommen andersartige Behandlung der Dialogsituation bei Čajkovskij und Musorgskij aus einer grundsätzlich unterschiedlichen künstlerischen Intention resultiert. Während Musorgskij den Wechsel der Situation spontan von einem Takt zum anderen komponiert, wählt Čajkovskij für jede neue Situation auch einen neuen musikalischen Abschnitt bzw. eine neue Strophe. So wirkt die musikalische Überraschung bei Musorgskij sofort, während sie bei Čajkovskij nur im Kontext des gesamten Liedes einen Sinn macht. Denn statt wie Musorgskij Sprache punktuell, nämlich in ihrem Verlauf und ihrer individuellen Emotionalität darzustellen, geht es Čajkovskij darum, eine musikalische Einheit zu schaffen, in der das Ganze ebenso bedeutsam ist wie das Detail. Obwohl auch er mit seiner Musik eine Geschichte erzählt, beharrt er zugleich auf einer eigenständigen Großform. Während Musorgskijs Vokalminiaturen dramatische, ja

²⁹ Die Übersetzungen innerhalb der Notenbeispiele sind nicht um sprachlichen Wohlklang, sondern um Silbentreue bemüht und versuchen, die zentralen Wörter an gleicher Stelle zu positionieren wie im Russischen. Daher ergeben sich hier und im folgenden Abweichungen zum Fließtext.

geradezu theatrale Szenen sind, gibt Čajkovskij eindeutig dem rein Musikalischen den Vorrang.³⁰

Strophenlied: *Winterabend (Zimnij večer)* op. 54 Nr. 7

Die immense Bedeutung der musikalischen Form frappt besonders im *Winterabend*, dem siebten der 16 Lieder für Kinder, da Čajkovskij hier einen Kompositionsaufbau wählt, der in offenem Kontrast zur Gliederung der dichterischen Vorlage steht.

In den ersten sieben Textstrophen wird zunächst eine idyllische Familienszene beschrieben, wie Čajkovskij sie als Kind oder in späteren Jahren im Haus seiner Schwester selbst erlebt haben könnte: Es ist Winter, aber im Haus ist es warm und gemütlich. Eine große Kinderschar lauscht den Erzählungen der Mutter. Später dann setzt sich die Mutter ans Klavier, und obwohl für die Kleinen eigentlich schon Schlafenszeit ist, wird gemeinsam getanzt und gelacht. Čajkovskij entscheidet sich für eine Vertonung als Strophenlied und kombiniert die strophische mit der von ihm so geliebten dreiteiligen Form. D. h. die insgesamt zehn Strophen des Gedichts werden musikalisch zu drei Gruppen zusammengefaßt, wobei jeweils drei Textstrophen kompositorisch zu einer a-a'-b-förmigen Liedstrophe gekoppelt werden. Die formal überzählige zehnte Textstrophe baut der Komponist mit Hilfe einer Binnenenerweiterung des b-Teils in die Schlußstrophe des Liedes ein, so daß das Lied zusätzlich eine finalgerichtete Binnensteigerung enthält.³¹

Übersicht 3: Formschema zu dem Lied *Winterabend*

Text: 1. Strophe	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.			
Familiendylle							(vgl. 1. Strophe)	Mahnung zur Brüderlichkeit				
Musik: a			a'		b		a		a'		b Anfang ↑ b Ende Einschub	
1. Liedstrophe (= 3 Textstrophen)				2. Liedstrophe (= 3 Textstrophen)				3. Liedstrophe (= 4 Textstrophen)				
										→ Binnensteigerung		

Daß das Ende der Vertonung auf besondere Art gestaltet wird, liegt in Pleščeevs Gedichtvorlage begründet. Diese nämlich zerfällt in zwei Teile. Das idyllische Familienbild der Strophen 1 bis 7 kontrastiert in den Strophen 8 bis 10 mit der Mahnung, daß nicht alle Kinder solche Geborgenheit kennen, und gipfelt in der Aufforderung: "Falls ihr solchen Kindern begegnet, dann, Kinder, gebt ihnen eure brüderliche Zärtlichkeit."³²

Die inhaltliche Zweiteilung des Gedichts kommt einer dreiteiligen Vertonung kaum entgegen, und der krasse Stimmungswechsel macht die Verse für ein Strophenlied, ja selbst für ein variiertes Strophenlied eigentlich denkbar ungeeignet. Sergej Taneev, dessen Meinung Čajkovskij hoch schätzt, kritisiert die gewählte kompositorische Form daher mit

³⁰ Vgl. Kearney 1999 (wie Anm. 26), S. 135: "The truth of Tchaikovsky's music lies in what might be described as its faithfulness to musical structure. [...] his newness is rooted in the internal principles of music itself. He thus arguably creates an art of perfect integrity".

³¹ Die siebte Strophe fungiert textlich als eine Art Schaltstelle zwischen den beiden kontrastierenden Teilen des Gedichts. Da hier die erste Zeile des Gedichts ("Gut geht es euch, Kinderchen" - "Хорошо вам, детки") wieder aufgegriffen wird, rundet sich mit dieser Strophe die idyllische Beschreibung, als deren Abschluß sie verstanden werden kann. Čajkovskij jedoch leitet mit ihr kompositorisch die Schlußstrophe seines Liedes ein. Aus der Textzeile "Gut geht es euch, Kinderchen" wird bei ihm zunächst das harmonische Familienbild abgeleitet, dann aber, aus denselben Worten, das düstere Bild der Armen und Waisen.

³² "Если придется встрить вам таких[,] вы, как братьев, детки, приглубите их."

deutlichen Worten: "Ich kann mich mit dem *Winterabend* nicht einverstanden erklären. Sein Text besteht aus zwei Hälften, die von der Stimmung her unterschiedlich sind. [...] und die Strophenform paßt wenig zu diesem Gedicht"³³. Taneev weiß sich in Einklang mit den Gattungsnormen des Strophenlieds, welche traditionell nur Texte mit einer homogenen Grundstimmung akzeptieren. Schon 1782 weist Johann Philipp Kirnberger auf die Notwendigkeit eines durchgehenden Affekts hin, der im Gedicht vorhanden sein muß und folgerichtig auch die Vertonung prägen soll: "Es ist auch unrecht, beim Ausdruck des Affektes, einer oder der andern [Text-]Strophe allein zu folgen, man muß vielmehr auf das Ganze acht haben, und daraus den herrschenden Affekt zu Grunde legen."³⁴

Die im Text fehlende Einheit der Stimmung stellt Čajkovskij durch seine Vertonung beinahe gewaltsam her: Seine Musik bewegt sich durchgehend in Moll; ein vierstimmiger kontrapunktischer Satz mit etlichen chromatischen Durchgängen verleiht der Klavierbegleitung einen ernsten, grüblerischen Habitus, und auch das moderate Tempo suggeriert eine eher gedrückte Grundstimmung. Weil Čajkovskij dem Lied zudem ein achttaktiges Klaviervorspiel aus dem kompositorischen Material der ersten Gesangsstrophe voranstellt, das alle diese Merkmale in Reinform zusammenbringt, prägt sich der elegische Grundton dem Ohr von Anfang an nachdrücklich ein. Der Liedtext erhält kaum noch eine Möglichkeit, den Höreindruck zu relativieren. Der Beginn des Gedichts wird geradezu irrelevant; die Musik läßt sich nur von der düsteren Stimmung der Schlußzeilen her verstehen.

Ein nachdrückliches Beispiel für diese kompositorische Ausrichtung auf das Finale bietet der Hochtön, den die Gesangsmelodie in der letzten Zeile jeder Liedstrophe ansteuert. Dieser wirkt aber nicht als leuchtender Höhepunkt der Melodie, sondern erweist sich harmonisch als Septime eines Dominant-Sept-Akkords, welche durch ihre notwendige Auflösung den schmerzlichen Übergang zur folgenden Moll-Tonika hervorhebt. So entsteht in den ersten beiden Strophen ein offenkundiger Widerspruch zwischen Musik und Text: Das laute Lachen der Kinder bei der mütterlichen Erzählung und das quirlige Durcheinanderlaufen bei Tanz und Musik trägt in sich bereits den Keim von Traurigkeit.³⁵

³³ Taneev an Čajkovskij am 22. Juni 1884: "Не могу согласиться с «Зимним вечером». Его текст состоит из 2-х половин, различных по настроению, [...] и вообще куплетная форма мало подходит к этому стихотворению [...]" Zit/n. Davydova 1958, wie Anm. 10, S. 452 f.

³⁴ Johann Philipp Kirnberger: *Anleitung zur Singekomposition mit Oden in verschiedenen Sylbenmaßen begleitet*. Berlin 1782, S. 11; zit/n. Schwab, Heinrich W.: *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit 1770-1814*. Regensburg 1965, S. 52.

³⁵ Daran ändern auch die Zwischenspiele nichts, die Čajkovskij nach jeder Strophe (und sogar nach der traurigen Schlußstrophe) anfügt. Sie sind als Kontrast konzipiert, ersetzen die Vierstimmigkeit durch eine klare Melodie-Begleit-Struktur, bei der die Unterstimme den Bewegungsimpuls von kontrapunktisch gesetzten Vierteln auf repetierte Achtelnoten erhöht und die Oberstimme an die Stelle ausdrucksvoller Gesanglichkeit eine kurze, sequenzierte Vorhalt-Auflösungs-Figur setzt. Ihr Seufzer-Charakter, gepaart mit den pochenden Repetitionsnoten, wird zum befremdlichen Kommentar der jeweils vorausgegangenen Strophe und erzielt wegen seines Moll-Charakters eine fast schon beklemmende Wirkung. Wenn Čajkovskij die Sequenzierungen am Schluß des Liedes ins Verstummen führt, dann wirkt die gesamte Komposition fast wie ein Erinnerungsbild, das kurz vor dem inneren Auge auftaucht und wieder erlischt.

Notenbeispiel 4: *Winterabend*, T. 31-34Häufig unterbricht die Mama laut ein Lach[en].³⁶

Für sich genommen, mag diese kompositorische Lösung so unbefriedigend wirken, wie schon Taneev sie empfindet. Aber im musikalischen Kontext des Liedganzen gesehen, erweisen sich die exponierten Dominant-Sept-Klänge letztlich als Vorbereitung auf den reinen c-Moll-Akkord in Takt 109 der Schlußstrophe. Die textlich notwendige Erweiterung dieser Schlußstrophe ermöglicht es Čajkovskij hier, das hohe f' des Gesangs kompositorisch zum g' auszuweiten, und dieser höchste (und lauteste) Ton des Liedes markiert den emphatisch angestrebten Kernpunkt der textlichen wie musikalischen Aussage: Čajkovskijs Vertonung unterstreicht mit aller Intensität die Aufforderung, in jedem vom Leben benachteiligten Kind einen Bruder zu sehen.

Notenbeispiel 5: *Winterabend*, T. 109-113

Dann wie Brüder, Kinder, Zärtlichkeiten gebt.



Wie in *Großmutter und Enkel* läßt sich also auch im *Winterabend* der Sinn des kompositorischen Details nur im Gesamtzusammenhang deuten. Obwohl quantitativ die fröhliche Familienszene des Beginns überwiegt, steuert Čajkovskijs Musik von Anfang an - und notfalls auch gegen die punktuelle Aussage des Textes - auf die Schlußstrophe zu. In ihr liegt für den Komponisten der Sinn des Liedes. Zwar rät Taneev explizit, "daß man die Stimmung der zweiten Hälfte nicht als allgemeine Basis für die gesamte Erzählung nehmen sollte,"³⁷ und Čajkovskij akzeptiert diesen Einwand vollkommen.³⁸ Dennoch ändert er

³⁶ Vgl. Anm. 29.

³⁷ Taneev an Čajkovskij am 22. Juni 1884: "Мне кажется, что нельзя брать настроение 2-й половины как общий фон для всего рассказа". Zit'n. Davydova 1958 (wie Anm. 10), S. 452 f.

³⁸ Čajkovskij an Taneev am 30. Juni 1884: "Алles, was Sie an den kleinen Liedern nicht schätzen, d. h. Ihre Anmerkungen hinsichtlich [...] der Mollhaltigkeit, die in dem Lied über den Winter bis zum Überfluß hin-

bei der zweiten Auflage des Liederalbums nicht eine Note. Auch wenn er es nicht zugibt, so scheint er während der Arbeit an den 16 Liedern für Kinder dem von Pleščeev gezeichneten Bild der heilen Kinderwelt offenbar gründlich zu mißtrauen. Für ihn als Erwachsenen kann die Idylle zu diesem Zeitpunkt nur noch ein Traum- und Wunschbild sein, so daß die Mollfärbung des gesamten Liedes seiner inneren Befindlichkeit entspricht.

Anders gesagt: Nur die Annahme, daß Čajkovskij zum Zeitpunkt der Liedvertonung das Familienleben eher desillusioniert wahrnimmt, macht nachvollziehbar, warum er für seine Vertonung durchgehend eine melancholische Grundstimmung wählt. Und erst die Entscheidung für diese Einheit der Stimmung rechtfertigt daraufhin die Wahl der strophischen Form. Diese dominiert sodann den Text auf eine Weise, daß die dichterische Vorgabe zurücktritt zugunsten einer den Text überformenden eigenen Aussage der Musik.³⁹

Čajkovskijs biographische Situation bei Entstehung der 16 Lieder für Kinder

Gründe für Čajkovskijs Skepsis gegenüber einem heiteren und unbelasteten Kinderleben lassen sich aus seiner biographischen Situation erschließen. Die 16 Lieder für Kinder entstehen im Oktober und November 1883 in Kamenka,⁴⁰ im Haus seiner Schwester Aleksandra Davydova. Lange Jahre ist dies der einzige Ort der Welt, wo sich der Komponist wirklich zu Hause fühlt. Hier findet er Verständnis und Zuneigung, Ruhe für sein Komponieren, aber auch Geselligkeit im Kreis vertrauter und geliebter Menschen. Aleksandras große Familie mit ihren sieben Kindern erinnert ihn an seine eigene Kindheit im Kreise seiner sechs Geschwister und bietet ihm einen Ersatz dafür, daß er selbst keine Familie gründet.

Ende der 1870er Jahre verändert sich das Leben in Kamenka jedoch einschneidend, und das heile, harmonische Zusammenleben zerfällt.⁴¹ Aleksandra erkrankt, und ihr offensichtlicher körperlicher Verfall wird verstärkt, vielleicht sogar verursacht durch die unablässige Sorge um ihre älteste Tochter, Tat'jana. Diese büßt ihre Gesundheit etwa zeitgleich mit der Mutter ein, sucht Hilfe durch Morphium und wird bald von dieser Droge abhängig. In der Folge neigt sie mehr und mehr zu Hysterie und Extrovertiertheit, durchlebt außerdem Phasen von Alkoholmißbrauch und zwingt die gesamte Familie, an ihren Exzessen teilzuhaben.⁴² Auch in der Öffentlichkeit werden ihr Verhalten und insbesondere ihre Affären zu einer kaum tragbaren Belastung.

eingekommen ist, etc., - ist vollkommen wahr. Wie üblich habe ich mich mit der Drucklegung zu sehr beeilt; alles, was Sie sagen, fühlte ich quälend während der Korrespondenz, und wenn ich Ihnen die Liedchen vor dem Druck gezeigt hätte, dann hätte man die Mängel, auf die Sie hinweisen, sehr leicht verbessern können. Nichts zu machen - man muß das auf die nächste Auflage verschieben". ("Всё, что Вы не одобряете в песенках, т. е. Ваши замечания насчет [...] минорности, доведенной до излишества в песне о зиме, и т. д. - совершенно верны. Я, как водится, поторопился напечатанием; всё, что Вы говорите, я смутно чувствовал при переписке, и если бы показал Вам песенки до гравировки, то очень легко мог бы исправить указанные Вами недостатки. Нечего делать, - нужно отложить это до следующего издания".) Davydova 1958 (wie Anm. 10), S. 453.

³⁹ Zu Čajkovskijs grundsätzlichem Verfahren, in der Musik weit über die Aussage des vertonten Texts hinauszugehen, vgl. Grönke, Kadja: *Welchem Geschlecht eignet Sehnsucht? Überlegungen zu Petr Čajkovskijs Romanze op. 6 Nr. 6*. In: Grotjahn, Rebecca / Freia Hoffmann (Hg.): *Geschlechterpolaritäten in der Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts*. (= Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik Bd. 3.) Herbolzheim 2002, S. 143-154.

⁴⁰ Lediglich die letzte Nummer, das *Kinderliedchen* (*Detskaja pesenka*), schreibt Čajkovskij bereits um den Jahreswechsel 1880/81, ebenfalls in Kamenka.

⁴¹ Vgl. Grönke i. V. (wie Anm. 1).

⁴² Čajkovskij beschreibt einen ihrer Anfälle in einem Brief an Nadežda fon-Mekk vom 10. Juli 1881 folgendermaßen: "Das gesunde, hübsche junge Mädchen, bei deren Anblick es schwerfällt zu glauben, daß es krank ist, warf sich auf dem Bett hin und her und stieß irgendwelche tierischen Schreie aus [...]. Es stellte sich heraus, daß sie lediglich mehr Morphium als gewöhnlich in die Adern gespritzt hatte." ("Здоровая,

Wie alle Familienmitglieder nimmt Čajkovskij regen Anteil an dem Leid der beiden kranken Frauen und versucht, seinen Teil dazu beizutragen, daß die frühere, ihm so wichtige Harmonie nicht noch stärker verlorengeht. Mehr als um Tat'jana sorgt er sich allerdings um ihre Mutter. Bitter bemerkt er, daß seine Nichte eigentlich gar nicht krank sei; was ihr fehle, seien nur ein wenig Selbstdisziplin und Verantwortungsbewußtsein. Er gerät in einen inneren Konflikt zwischen Liebe, Mitleid, Ärger und Schuldzuweisungen, und dieser geht so weit, daß Tat'janas Verhalten ihm die Aufenthaltlichkeit in Kamenka mehr und mehr verleidet. Der Beginn der achtziger Jahre ist für Čajkovskij eine höchst unruhige Zeit voller Reisen und angespannter, gleichwohl durch äußere Umstände erschwelter Arbeit.

Im Winter 1882/83 rettet sich der Komponist vor der Familienkrise ins Ausland - ein von ihm regelmäßig geübtes Fluchtverhalten. Aber Ende Januar 1883 erscheint Tat'jana überraschend bei ihm in Paris, um eine Entziehungskur bei einem französischen Spezialisten zu machen. Die heftigen Qualen dieser Kur mitzuerleben belastet Čajkovskij fast noch stärker als ihre früheren Morphium-Exzesse. Schlimmer noch ist die Tatsache, daß Tat'jana im sechsten Monat schwanger ist und ihren Zustand vor ihren Eltern verheimlicht. Obwohl Čajkovskij ihr Verhalten nicht billigt, hilft er der Nichte, das Kind zur Welt zu bringen und die Geburt am 26. April 1883 als eine notwendige Operation infolge ihrer Morphiumsucht zu kaschieren. Da Tat'jana offenbar keinerlei mütterlichen Gefühle entwickelt, sorgt er selbst dafür, daß ihr Sohn (Georges-Léon) in eine gute Pflegefamilie kommt und 1886 sogar von Čajkovskijs Bruder Nikolaj (d. h. von dem Großonkel des Kindes) adoptiert wird.

All die Aufregungen kosten Čajkovskij nicht nur Selbstüberwindung und den Verzicht auf eine ersuchte Italien-Reise, sondern auch weit mehr Geld als ihm zur Verfügung steht. Er muß größere Summen leihen und hat zugleich kaum Zeit zum Komponieren, weiß also nicht, wann neue Einnahmen ihm die Rückzahlung der Schulden ermöglichen. Belastender als die finanziellen Einbußen und Engpässe ist allerdings das Bewußtsein, daß er eine Lebenslüge auf sich lädt, die ihn von nun an zu fortwährender Unaufrichtigkeit zwingt. Denn um das Leid seiner Schwester nicht weiter zu erhöhen, behält Čajkovskij Tat'janas Geheimnis für sich.⁴³ Aber ihm ist klar, daß dies einen entscheidenden Einschnitt in seinem Leben bedeutet. Die familiäre Geborgenheit, die er lange Jahre bei den Davydovs gesucht und gefunden hat, ist für immer verloren: "Meine Nichte Tat'jana wird wahrscheinlich daran schuld sein, daß ich nicht länger ein regelmäßiger Besucher [bei meiner Schwester] sein werde [...]: Mein einziger Wunsch ist, stets so weit wie möglich von ihr [scil. Tat'jana] entfernt zu sein."⁴⁴

Erst Anfang Oktober 1883, also ein halbes Jahr nach der Geburt des unehelichen Großneffen, kehrt Čajkovskij für längere Zeit nach Kamenka zurück. Dort vollendet er die Partitur seiner *Zweiten Orchestersuite*, die er unmittelbar nach Abschluß der mühsamen, häufig unterbrochenen und langandauernden Arbeiten an seiner Oper *Mazepa* begonnen hat. Und kaum hat er die *Suite* zusätzlich für Klavier zu vier Händen bearbeitet, plant er

красивая молодая девушка, смотря на которую трудно и поверить, что она больна, металась по постели, испуская какие-то дикие крики [...]. Оказалось, что она просто выпустила себе в жилы морфин больше, чем обыкновенно." Zit/n. Ždanov, V. A. / N. T. Žegin (Hg.): *P. I. Čajkovskij. Perepiska s N. F. fon-Mekk.* (= Briefwechsel mit N. fon-Mekk.) Bd. 2 (1879-81). Moskau 1935, S. 532.

⁴³ Auch Čajkovskijs Bruder Nikolaj erfährt offenbar nichts über die Herkunft des von ihm adoptierten Kindes.

⁴⁴ Čajkovskij an Nadežda fon-Mekk am 8. Mai 1883: "Племянница моя Таня, вероятно, будет виновницей того, что я не буду больше постоянным обитателем Каменки [...]; единственное мое желание - быть всегда как можно дальше от нее." Zit/n. Ždanov/Žegin (wie Anm. 42), Bd. III (1882-90). Moskau 1836, S. 182.

zwar eine Erholungspause, setzt sich aber sofort an die *16 Lieder für Kinder*.⁴⁵ In beiden Werken scheinen Čajkovskijs Erlebnisse der letzten Jahre ihre Spuren zu hinterlassen. Die seltsam düsteren Passagen in dem *Rêves d'enfant* überschriebenen vierten Satz der Suite⁴⁶ und die Mollfärbung des *Winterabends* zeigen, unter welchen Prämissen Čajkovskij in diesen Wochen das Leben in Kamenka wahrnimmt: Dieser Ort steckt für ihn zwar voll glücklicher Erinnerungen an ein heiteres, unbeschwert fröhliches Zusammensein von Eltern und Kindern. Hier hat er sich als Teil einer scheinbar vollkommenen Familie gefühlt. Aber diesen von Kindheitserinnerungen verbrämten Schutzraum vor der Unbill des Lebens gibt es nicht mehr. Čajkovskijs Erinnerungen kontrastieren schmerzlich mit der von ihm beobachteten und durchlittenen Wirklichkeit.

Offenbar kann sich der Komponist im Herbst 1883 in Kamenka nur zu gut mit den armen, schutzlosen Waisenkindern aus Pleščeevs Gedicht identifizieren: "Aber nicht allen gibt Gott ein solches Glück. Auf der Erde gibt es viele Arme und Waise. Den einen nahm das Grab früh die Mutter; andere haben im Winter keine warme Ecke"⁴⁷, heißt es in den Schlußstrophen. Čajkovskijs Vertonung steigert diese traurige Beobachtung noch. Denn die Musik besagt von Anfang an, daß selbst die vollkommenste Harmonie irgendwann endet. Auch die scheinbar vom Glück begünstigten Kinder werden eines Tages aus dem Paradies ihrer Kindheit vertrieben und genauso wie Tat'jana und wie Čajkovskij keine Mutter, kein vertrautes Heim, keine Rückzugsmöglichkeit mehr haben.

Was bleibt, ist das Gefühl der brüderlichen Zugehörigkeit im Leid. Pleščeevs Aufforderung zu tätiger Mitmenschlichkeit bestätigt Čajkovskij in seinem Versuch, den gequälten Mitgliedern der Davydov-Familie unter Aufbietung all seiner Kräfte ein Höchstmaß an Zuwendung zu geben, auch wenn ihn dieses Tun letztlich überfordert. Angesichts der verlorenen Harmonie wünscht er sich offensichtlich nun selbst Mitleid und Zuwendung, so daß er Pleščeevs Gedicht nur unter der Prämisse der Schlußstrophen wahrnehmen und vertonen kann.

«Kindheit» in den 16 Liedern für Kinder und dem Kinderalbum

Der biographische Ansatz findet seine Rechtfertigung bei einem Seitenblick auf das *Kinderalbum*,⁴⁸ dessen 24 Klavierstücke in der Tat ganz eindeutig vom Leben der Familie Davydov inspiriert sind. Die Musik richtet sich an Čajkovskijs Lieblingsneffen, den 1871

⁴⁵ Čajkovskij an seinen Freund Nikolaj Konradi am 22. Oktober 1883: "Jetzt werde ich einige Zeit der Erholung frönen, d. h. nichts oder fast nichts schreiben." ("Теперь несколько времени буду предаваться отдыху, т. е. ничего или почти ничего не писать.") Zit/n. Davydova 1958 (wie Anm. 10), S. 451. - Čajkovskij an seinen Bruder Modest am 24.10.1883: "Es hat sich herausgestellt, daß ich trotzdem nicht einmal einen einzigen Tag ohne Arbeit leben kann, und so habe ich mich, kaum fertig mit der Suite, an die Komposition von Kinderliederchen gemacht und schreibe akkurat etwa eines pro Tag." ("Оказалось, что я все-таки даже дня не могу прожить без работы и вот, едва окончивши сюиту, я принялся за сочинение детских песенок и пишу аккуратно по одной в день.") Zit/n. Davydova 1958 (wie Anm. 10), S. 451.

⁴⁶ Vgl. Anm. 3.

⁴⁷ "Но не всем такое счастье бог дает. Есть на свете много бедных и сирот. У одних погибла рано мать; у других нет в зиму теплого угла." - Der Hinweis auf den frühen Tod der Mutter dürfte Čajkovskij besonders angesprochen haben.

⁴⁸ Die Vergleichbarkeit der beiden Zyklen betont Čajkovskij indirekt selbst, wenn er seine Lieder ebenso mit Zeichnungen veröffentlicht wissen will wie zuvor das Klavieralbum und sie in der Erstausgabe schließlich sogar von demselben Graphiker (nämlich Aleksej Stepanov) illustriert werden. An seinen Verleger Jurgenson schreibt der Komponist am 3.11.1883: "Es wäre wünschenswert, sie [die Lieder] so nett wie möglich und mit Bildchen herauszugeben, so daß sie als kostbares Geschenk für Kinder dienen können". ("Их желательно было бы издать как можно милее и с картинками, так, чтобы это могло служить роскошным подарком для детей.") Zit/n. Davydova 1958 (wie Anm. 10), S. 452.

geborenen Vladimir Davydov (genannt Bob), dem die Sammlung auch gewidmet ist. Zwar ist die Musik nicht mit Texten verbunden, aber die Titel lassen sich phantasievoll mit Geschichten aus dem Leben des Kindes füllen, und etliche der 24 Charakterstücke verweisen in ihren Titeln unmittelbar auf seine Welt. Die Nummern 6 bis 8 (*Die neue Puppe / Novaja kukla*, *Die Krankheit der Puppe / Bolezni' kukly* und *Das Begräbnis der Puppe / Pohorony kukly*)⁴⁹ nehmen Bezug auf ein im Haus vorhandenes Kinderbuch,⁵⁰ und bei den zahlreichen Liedern und Tänzen greift Čajkovskij wiederholt auf Melodien zurück, die dem Kind bekannt sein können. Nr. 12 und 14 sind russische Volkslieder, Nr. 15 und 24 italienische Straßenlieder, Nr. 16 eine französische Chansonnette, die *Kamarinskaja* Nr. 14 erinnert deutlich an Mihail Glinkas berühmtes Orchesterwerk gleichen Namens, und in den Nummern 12 und 18 bearbeitet Čajkovskij sich selbst, so daß Vladimir und seine Geschwister diese Musik unschwer mit ihrem Leben und Onkel Petja in Verbindung bringen können.

Čajkovskij betont in seinen Klavierstücken die Bedeutung der Musik und des gemeinsamen Singens und Musizierens, und er bezieht die Familienmitglieder, die erzählten Geschichten und das kindliche Spiel explizit in sein *Kinderalbum* mit ein. Obwohl die Sujets manchmal grausam oder unheimlich sind (*Die Krankheit der Puppe*, *Das Begräbnis der Puppe*, die Hexe *Baba-Jaga*), ist die Welt des Kindes insgesamt doch heil, harmonisch und nicht wirklich bedroht. Der Bereich des gemeinsamen Erzählens, Singens, Spielens und Tanzens steht also 1878 noch ganz im Zentrum von Čajkovskijs Kinderzyklus, während er zwar zu Beginn des Lieds *Winterabend* zur Sprache kommt, in den restlichen *Liedern für Kinder* aber so gut wie ausgespart bleibt.

Zwischen den beiden Sammlungen liegt eine Zeitspanne von fünf Jahren, welche genau jene Phase einschließt, in der sich die Verhältnisse in Kamenka einschneidend verändern. Das Klavieralbum entsteht folglich noch angesichts eines heilen Familienlebens, welches 1883 dann nur noch in der Erinnerung existiert, und so verwundert es kaum, daß sich die dargestellten Kinderwelten signifikant unterscheiden. In den Liedern spielt das kindliche Leben nur noch eine marginale Rolle, und wenn, dann ist es bereits von Sorgen getrübt: In der letztlich zwar glücklich verlaufenden Geschichte von der Familie des Fischers (Nr. 6) wird das Leben von der Angst überschattet, der Vater könne von seinem Fischzug nicht wieder heimkehren, und im *Wiegenlied im Sturm* (Nr. 10) gelingt es der Mutter zwar, ihr Kind vor dem Unwetter zu schützen, aber "Stürme stehen ihm nicht wenige noch bevor [...] und mehr als einmal wird Sorge seinen Traum stören"⁵¹, wie es in der zentralen mittleren Strophe heißt. An die Stelle des konkreten Bezugs auf das Leben in

⁴⁹ Zählung nach der Reihenfolge des Autographs, welche der Edition in Band 69b der Neuen Čajkovskij-Gesamtausgabe zugrunde liegt: Pëtr Il'ič Čajkovskij: *Novoe Polnoe Sobranie Sočinenij*. Bd. 69b. Moskau und Mainz 1999.

⁵⁰ Sophie de Ségur (1799-1874): *Les malheurs de Sophie*. Paris 1864 (1.). - Zu diesen Stücken und zum Kinderalbum allgemein vgl. Kohlhasse, Thomas: *Vorwort* zu: P. I. Tschairowsky: *Kinderalbum* op. 39. Sammlung leichter Stücke für Kinder à la Schumann. Nach den Quellen herausgegeben von Thomas Kohlhasse. Fingersätze und Hinweise zur Interpretation von Alexander Satz. Urtext nach der Neuen Tschairowsky-Gesamtausgabe. Wiener Urtext Edition, Schott/Universal Edition 50134, c 2000, S. V-VII. - Vgl. außerdem: Kohlhasse, Thomas: *Von Puppen und Notenstechern - aus der Arbeit an der Neuen Čajkovskij-Gesamtausgabe*. In: Unverricht, Hubert (Hg.): *Beiträge zur Musikgeschichte Ostmittel-, Ost- und Südosteuropas*. Sinzig 1999, S. 303-320. - Trotz des offenkundigen Bezugs auf das Kinderbuch von Sophie de Ségur setzt Čajkovskij die lustige, leicht ironisch gefärbte Geschichte um Sophie und ihre Puppe nicht vorlagengetreu, sondern komponiert eine Musik, die den allgemeingehaltenen Stücktiteln entspricht und auch ohne Kenntnis des Buches nachvollziehbar ist. Das bedeutet, daß das Begräbnis der Puppe in der Tat als Trauermarsch vertont ist, ohne jeden Hinweis darauf, daß es bei Ségur am Ende des zweiten Kapitels heißt: "On n'avait jamais vu un enterrement plus gai."

⁵¹ "Буря еще не мало впереди [...] и не раз забота сон его тревожит."

Kamenka tritt ein abstrakter Blick auf das menschliche Zusammenleben, und dieser Blick ist grundsätzlich pessimistisch (wie die Analyse des Lieds *Winterabend* gezeigt hat).

Aber auch wenn Čajkovskij 1883 sein Paradies auf Erden verloren hat - als Abglanz des Göttlichen und Gegenpol zu der bedrückenden menschlichen Situation bleibt ihm die Schönheit der Natur. Auffällig viele seiner 16 Lieder für Kinder spiegeln die Freude am Erleben und Beobachten der Tier- und Pflanzenwelt und bieten folglich einen Ausgleich, der im *Kinderalbum* überhaupt noch nicht notwendig ist. In den Liedern stehen die Sonnenblume, das Summen der Biene, das Lied der Schwalbe für ein intuitives Einssein mit Gottes Schöpfung und damit für die heiteren, erquickenden Seiten des Kindseins und die kindlichen Seiten der Erwachsenenseele. In dem Lied *Frühling* (*Vesna*) op. 54 Nr. 9 heißt es ausdrücklich: "Alle Gesichter blicken froh. «Frühling!» liest du in jedem Blick. [...] Aber ausgelassener Kinder lautes Lachen und sorgloser Vögel Lied sagen mir, wer die Erneuerung der Natur am meisten liebt!"⁵²

Die nachfolgende Übersicht mag anhand der Überschriften die unterschiedliche Schwerpunktsetzung innerhalb der Zyklen aufzeigen.

Übersicht 4: Gegenüberstellung der Sujets⁵³ in Čajkovskijs Kinder-Alben und den Charakterstück-Zyklen für Klavier⁵⁴

Titel	16 Lieder für Kinder	Kinderalbum	Zum Vergleich: 12 Stücke mittleren Schwierigkeitsgrads	Zum Vergleich: Die Jahreszeiten
Opuszahl	op. 54	op. 39	op. 40	op. 37 bis
Entstehungsjahr	1881, 1883	1878	1878	1875/76
Anzahl der Stücke	16	24	12	12
Jahreszeiten	Nr. 3: Frühling Nr. 7: Winterabend Nr. 9: Frühling Nr. 12: Winter Nr. 13: Frühlingslied Nr. 14: Herbst	Nr. 2: Wintermorgen		Nr. 5: Mainacht Nr. 10: Herbstlied
Tiere	Nr. 2: Das Vöglein Nr. 8: Der Kuckuck Nr. 15: Die Schwalbe	Nr. 22: Lied der Lerche		Nr. 3: Lied der Lerche
Pflanzen	Nr. 4: Mein Gärtchen Nr. 11: Das Blümchen			Nr. 4: Schneeglöckchen

⁵² "Все лица весело глядят, «Весна!» читается в каждом взоре. [...] Но резвых деток звонкий смех и беззаботных птичек пенье мне говорят кто больше всех природы любит обновлень!"

⁵³ Die Einteilung geht ausschließlich von den Titeln der einzelnen Stücke aus, auch wenn der Inhalt beispielsweise des Liedes *Winterabend* eine abweichende Einordnung nahelegt.

⁵⁴ Zum Vergleich sind hier auch Čajkovskijs weitere Charakterstück-Sammlungen für Klavier vom Ende der 1870er Jahre aufgeführt. Ein Seitenblick auf die 12 Stücke mittleren Schwierigkeitsgrads zeigt, daß auch in ihnen die Themen des *Kinderalbums* dominieren, obwohl der Titel der Sammlung nicht ausdrücklich auf Kinder zugeschnitten ist: Tanzmusik und Charakterstücke dominieren, wobei Čajkovskij zugunsten seiner jungen Interpreten die einzelnen Stücke russisch betitelt, statt die gängigen französischen Bezeichnungen zu verwenden. Der Klavierzyklus *Jahreszeiten* legt darüber hinaus einen Schwerpunkt auf Stücke zum Thema Natur, ist musikalisch jedoch eher für den erwachsenen Spieler konzipiert, was die oben angeführte Deutung der naturbezogenen Lieder in der Sammlung op. 54 unterstützt.

Familien- szenen und Ge- schichten- erzählen	Nr. 1: Großmutter und Enkel Nr. 6: Am Ufer Nr. 10: Wiegenlied im Sturm Nr. 16: Kinderliedchen	Nr. 3: Mama Nr. 6: Die neue Puppe Nr. 7: Die Krankheit der Puppe Nr. 8: Das Begräbnis der Puppe Nr. 19: Ammenmärchen Nr. 20: Baba-Jaga Nr. 21: Süße Traumerei	Nr. 12: Unterbrochene Träume	Nr. 1: Am Kamin
Spiele		Nr. 4: Pferdchenspiel Nr. 5: Marsch der Holzsoldaten		
Nationale Lieder		Nr. 9: Walzer Nr. 10: Polka Nr. 11: Mazurka Nr. 12: Russisches Lied Nr. 13: Der Bauer spielt auf der Harmonika Nr. 14: Kamarinskaja Nr. 15: Italienisches Lied Nr. 16: Altes französi- sches Lied Nr. 17: Deutsches Lied Nr. 18: Neapolitanisches Lied Nr. 24: Der Leierkasten- mann singt	Nr. 2: Trauriges Lied Nr. 4: Mazurka Nr. 5: Mazurka Nr. 6: Lied ohne Worte Nr. 8: Valse Nr. 9: Valse Nr. 10: Russischer Tanz	Nr. 6: Gondellied Nr. 7: Schnitterlied Nr. 8: Ernteklänge
Feste und Religion	Nr. 5: Legende	Nr. 1: Morgengebet Nr. 23: In der Kirche	(Nr. 3: Trauermarsch)	Nr. 2: Karneval Nr. 12: Weihnachten
Sonstiges			Nr. 1: Etude Nr. 7: Auf dem Dorfe Nr. 11: Scherzo	Nr. 9: Die Jagd Nr. 11: Troika-Fahrt

Die Gleichsetzung von Kind und Natur ist eine Sicht, die sich erst im Verlauf des 19. Jahrhunderts herausbildet.⁵⁵ Ellen Key nennt dieses Jahrhundert zu Recht das "Jahrhundert des Kindes"⁵⁶, da "erst in dieser Zeit die Kindheit als eigenständige und wesentliche Phase im menschlichen Leben erkannt wird. Die Romantiker verherrlichen die Reinheit und Naivität der Kinder, Pädagogen entdecken die Bedeutung einer kindgerechten Erziehung, und auch die äußeren Lebensumstände der Kinder verändern sich allmählich dahingehend, daß sie den eigenen Bedürfnissen der kleinen Leute angemessener werden."⁵⁷ Das bedeutet zugleich eine Aufwertung dieser Lebensphase. Gilt das Kind im Zeitalter der Aufklärung lediglich als ein mangelhafter Erwachsener mit noch unvollkommen ausgebildeter Vernunft, so spricht Rousseau der Kindheit erstmals ein eigenständiges Recht zu: "Die Natur will, daß Kinder Kinder sind, bevor sie zum Erwachsenen werden. [...] Die Kindheit hat ihre eigene Weise zu sehen, zu denken und zu empfinden."⁵⁸ Im Zeitalter der Romantik werden Phantasie und Reflexionsferne des Kindes als eigene Wer-

te, ja als Inspirationsquelle entdeckt, und Künstler beginnen sich mit dieser Lebensphase auseinanderzusetzen. Gerade auf dem Bereich der Musik entstehen zahlreiche Werke, die entweder die Erinnerung des Erwachsenen an seine eigene Kindheit lebendig erhalten oder speziell für das kindliche Musizieren gedacht sind.

Insbesondere die Zahl neukomponierter leichter Klavierstücke "wächst [...] stark an; Stücke unterschiedlicher Genres und Stilrichtungen werden in großer Zahl für Kinder verfaßt. Ganz neu ist das Verfahren, den meist kurzen Sätzen charakterisierende Überschriften voranzustellen und damit den Emotionsbereich der Kinder anzusprechen."⁵⁹ Als erster hatte [Daniel Gottlob] Türk schon 1792 seinen *60 Handstücken für angehende Klavierspieler* deutsche Überschriften vorangestellt, durch den Titel dieser Sammlung sowie in der Wahl der Einzeltitel wendet er sich aber nicht direkt an Kinder.⁶⁰ Rasch jedoch wird der verbale Hinweis auf den Stimmungsgehalt der Musik zum probaten Mittel, die kindliche Vorstellungskraft zu schulen und in eine bestimmte Richtung zu lenken. Die Überschriften oder vorangestellte Verse "geben das Spektrum der für die Kindheit zentralen Themen im 19. Jahrhundert wieder"⁶¹, zielen darauf, daß das Kind Momente aus seinem eigenen Leben in der Musik wiederentdeckt,⁶² und kommen damit zugleich den Bildungs- und Erziehungsidealen der Zeit entgegen.

So gesehen, bilden die *16 Lieder für Kinder* eine konsequente Fortsetzung von Čajkovskijs *Kinderalbum*: Für beide Zyklen gilt gleichermaßen, daß die Überschriften der einzelnen Nummern "Ausschnitte aus dem kindlichen Erleben der Natur, dem Alltag, Wohnen und Arbeit darstellen"⁶³, auch wenn sie bei der Wahl der Themenfelder unterschiedliche Schwerpunkte setzen. - Im Unterschied zu den Klavierstücken erlauben die Titel der Lieder allerdings keine Aussagen über Inhalt und Stimmung der vertonten Gedichte. Im Gegenteil: Die Überschriften sind bewußt allgemein gehalten. Erst das Gedicht selbst ermöglicht die stimmungsmäßige Präzisierung.⁶⁴

Was in beiden Sammlungen fehlt, sind "Titel, die Mitleid hervorrufen"⁶⁵, obwohl diese in Klavieralben des 19. Jahrhunderts eigentlich einen bedeutsamen Raum einnehmen. Was aus den Überschriften nicht ersichtlich ist und im *Kinderalbum* tatsächlich ausgespart bleibt, wird in den Texten der Lieder dennoch um so deutlicher thematisiert - entsprechend der schon in Johann Adam Hillers Kinderliedern geübten Gepflogenheit, "über die Texte auch eine moralische Botschaft"⁶⁶ zu transportieren: Die vertonten Gedichte sprechen von

⁵⁹ Eicker 1995 (wie Anm. 57), S. 8. - Isabel Eicker untersucht für ihre Dissertation 743 im 19. Jahrhundert gedruckte Alben mit Klavierstücken für Kinder und gruppiert diese nach Titeln. Demnach sind Namen wie *Album für die Jugend* bzw. *Jugend-* oder *Kinderalbum* am häufigsten. Danach rangieren *Der Kinderball* und ähnliches, *Kinder-* oder *Jugendblüten*, *Jugenderinnerungen*, *Jugendfreuden*, *Jugendträume* und *Aus der Kinderzeit*. Die Begriffe Kind und Jugend werden synonym verwendet. Die Sammlungen benennen in ihren Titeln jedoch nicht nur die kindliche Zielgruppe, sondern versprechen auch Musik, welche den Erwachsenen an seine Kinderzeit erinnert. Erst die Durchsicht der einzelnen Stücke vermag die unterschiedlichen künstlerischen Intentionen von Schumanns *Album für die Jugend* (Zielgruppe: primär Kinder) und seinen *Kinderszenen* (Zielgruppe: primär Erwachsene) zu verdeutlichen.

⁶⁰ Eicker 1995 (wie Anm. 57), S. 8.

⁶¹ Eicker 1995 (wie Anm. 57), S. 52.

⁶² "Allerdings ist darauf hinzuweisen, daß mit den Titeln der Stücke Modelle als Ideale aufgezeigt werden, die mit der Wirklichkeit im bürgerlichen Leben nicht immer übereinstimmen." Eicker 1995 (wie Anm. 57), S. 52.

⁶³ Eicker 1995 (wie Anm. 57), S. 55.

⁶⁴ Trotz des Texts kann die Aussage der Musik von der der Verse dann nochmals abweichen (wie die Untersuchung des Lieds *Winterabend* deutlich gemacht hat).

⁶⁵ Eicker 1995 (wie Anm. 57), S. 55. - Eicker nennt hier bevorzugt die religiöse Sphäre, außerdem Waisenkinder, Bettelkinder, kranke Kinder oder kranke Geschwister.

⁶⁶ Hofmann 2002 (wie Anm. 4), S. 166.

⁵⁵ Vgl. Aries, Philippe: *Geschichte der Kindheit*. München 1988 (8.).

⁵⁶ Key, Ellen: *Jahrhundert des Kindes*. Berlin 1902.

⁵⁷ Eicker, Isabel: *Kinderstücke. An Kinder adressierte und über das Thema Kindheit komponierte Alben in der Klavierliteratur des 19. Jahrhunderts*. Kölner Beiträge zur Musikforschung Bd. 191. Kassel 1995, S. 20.

⁵⁸ Rousseau, Jean-Jacques: *Emile oder Über die Erziehung des Menschen*. Hg. v. Martin Rang. Stuttgart 1990, S. 206 f.

dem armen, schwer arbeitenden Pflüger, der sein Los annehmen muß (Nr. 2), von dem Fischer, dessen Familie besorgt auf seine Heimkehr wartet (Nr. 6), von Armen und Waisen (Nr. 7), von dem Gefangenen, der weder Sonne noch Blumen sieht (Nr. 11), von den düsteren Gedanken der Armen und Kranken (Nr. 14) und von dem Waisenmädchen und seinem eingekerkerten Bruder (Nr. 15) - aber auch von Jesu Dornenkrone (Nr. 5).

Für das *Kinderalbum* gilt noch: "Was den Komponisten [Čajkovskij] an der Kindheit fasziniert, ist ihre Fähigkeit zur Phantasie und zum Zauber."⁶⁷ In den Liedern dagegen ergreift ihn offenbar vor allem die Fähigkeit des Kindes zum Mitleiden und zum Einfühlen in einen leidhaften Zustand. Diese Seite der kindlichen Phantasie spricht er in seinen Liedern sehr bewußt an, wohl wissend, daß seine Musik vor allem solche Hörer erreichen wird, die selbst in behüteter Umgebung leben. Offenbar liegt ihm daran, daß der Mensch von frühester Jugend an nicht nur Sensibilität für die Schönheit der göttlichen Schöpfung entwickelt, sondern auch ihre Schattenseiten wahrnimmt und diese auf eine bestimmte Weise in sein sich entwickelndes Weltbild integriert.

Die 16 Lieder für Kinder als Liederzyklus

In dem Lied *Herbst (Osen)* op. 54 Nr. 14 verbindet Čajkovskij die beiden zentralen Themen seiner Liedersammlung: Einerseits schildern Musik und Text ein stimmungsvolles Naturbild, andererseits wird die bedrückend ausgemalte Tristesse des Herbstes auf die Situation leidender Menschen übertragen. Die Identifikation mit der Natur und das Einfühlen in die Situation unglücklicher Mitmenschen fallen ausdrücklich zusammen, so daß *Herbst* das geistige Zentrum des gesamten Liederzyklus bildet.

Wie um die Sonderstellung dieses Liedes zu betonen, zieht *Herbst* noch aus zwei weiteren Gründen die Aufmerksamkeit auf sich: Zum einen handelt es sich bei der Textvorlage um das einzige Naturgedicht, das die Natur ausnahmsweise nicht positiv beschreibt, zum anderen sticht die Vertonung in fis-Moll vollkommen aus der tonartlichen Abfolge der Lieder heraus. Die inhaltliche Synthese wird formal als auffällige Abweichung gestaltet.

Damit steht die äußere Form des Zyklusganzen in aussagekräftiger Kontrastbeziehung zu der künstlerischen Gestaltung der Kernaussage. Ganz genau dieselbe Verknüpfung von Werk Ganzheit und kompositorischem Detail nutzt Čajkovskij auch in seinen Liedern, wie die Analyse von *Großmutter und Enkel* gezeigt hat. Daher soll abschließend ein Blick auf die zyklische Konzeption der 16 Lieder für Kinder geworfen werden.

Übersicht 5: Zyklische Aspekte in Čajkovskijs 16 Liedern für Kinder

1. Hälfte								2. Hälfte							
Nr.	Nr.	Nr.	Nr.	Nr.	Nr.	Nr.	Nr.	Nr.	Nr.	Nr.	Nr.	Nr.	Nr.	Nr.	Nr.
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
→Nr.	→Nr.	→Nr.	→Nr.	→Nr.	→Nr.	→Nr.	→Nr.	→Nr.	→Nr.	→Nr.	→Nr.	→Nr.	→Nr.	→Nr.	→Nr.
10	15	9	14	13	12	11	16	3	1	7	6	5	4	2	8
a	G	G	G	e	C	c	G	F	f	F	D	A	fis	G	a
a-	G-Dur							F-Dur/f-Moll							a-
Moll								↓							↑
↓															↑

Sowohl tonartlich als auch inhaltlich folgt der Zyklus einer klaren Gliederung. Deutlich ist eine übergreifende Zweiteilung in zwei mal acht Lieder zu erkennen. In der ersten Hälfte

⁶⁷ Eicker 1995 (wie Anm. 57), S. 95.

dominiert die Tonart G-Dur, die zweite Hälfte bewegt sich um die Tonarten F-Dur bzw. f-Moll und ihre Medianten. (Eine Ausnahme bildet das vorletzte Lied, das rahmenartig auf die G-Dur-Sphäre zurückgreift und damit Čajkovskijs Vorliebe für interne Form-Korrespondenzen bestätigt.)

Daß die Tonartenabfolge in intentionalem Zusammenhang mit dem zyklischen Gesamtkonzept steht, beweisen Čajkovskijs Originalhandschriften. Denn die Tonarten der einzelnen Gedichtvertonungen werden erst dann endgültig festgelegt, wenn auch die Position des Liedes innerhalb des Zyklus feststeht. So verändert Čajkovskij die Tonart des *Frühlingslieds*, das in seinen ersten Skizzen noch als zwölftes Gedicht zur Vertonung vorgesehen ist, von G-Dur nach A-Dur, sobald es an die dreizehnte Stelle der fertigen Liedersammlung und damit in den Bereich der um F zentrierten zweiten Zyklushälfte rückt.⁶⁸

Die beiden tonartlich deutlich unterschiedenen Teile der Liedersammlung werden von der ersten und der letzten Gedichtvertonung wie von einer Klammer umfaßt: Anfangs- und Schlußstück stehen beide abweichend in a-Moll. Die tonartliche Eigenständigkeit mag damit zusammenhängen, daß sich diese beiden Lieder auch sonst von der Mehrzahl der Vertonungen unterscheiden: Für die erste Nummer, *Großmutter und Enkel*, verändert Čajkovskij Pleščeevs Textvorlage wesentlich stärker als bei den übrigen Gedichten, bis er schließlich eine ganz eigene und eigenartige Aussage herauspräpariert, und das Abschlußlied des Zyklus (*Kinderliedchen / Detskaja pesenka*) folgt nicht Pleščeev, sondern Surikov und existiert bereits vor Entstehung der Liedersammlung.

Trotzdem hat Čajkovskij diesem präexistenten Abschlußlied eine klare Funktion für den Zyklus zugewiesen, denn das Schlußstück des Werkganzen (Nr. 16) korrespondiert nachdrücklich mit dem Schlußstück der ersten Zyklus-Hälfte (Nr. 8): Gemeinsam mit dem achten Lied (*Der Kuckuck / Kukučka*) ist es das einzige Scherzlied und damit das einzige Kinderlied im engeren Sinne, so daß beide Teile der Liedersammlung mit einem heiteren Ausklang schließen.⁶⁹

Auch die übrigen Vertonungen der ersten Hälfte haben jeweils ein inhaltliches Gegenstück in den Liedern neun bis sechzehn: Lied Nr. 2 korrespondiert mit Nr. 15, da in beiden der Vogel als Abgesandter Gottes und der leidende Mensch gemeinsam auftreten. Die Familienszene im Haus des Fischers (Nr. 6) kann als Gegenstück zu der Familienszene in Nr. 12 gedeutet werden. Jesu Garten in Nr. 5 und die göttliche Schönheit des Gartens in Lied Nr. 13 lassen ebenso einen Bezug erkennen wie die Mahnung zu Brüderlichkeit im *Winterabend* Nr. 7 und die tätige Mitmenschlichkeit in Lied Nr. 11.

Trotzdem bewahren sich beide Hälften einen leicht unterschiedlichen inhaltlichen Schwerpunkt. Während die ersten acht Lieder bevorzugt die Natur in ihrer Schönheit darstellen und das Miteinander von Mensch und Natur thematisieren, setzen die Lieder neun bis sechzehn die Natur mit einem Gefühl gleich, wie es am nachdrücklichsten in dem Lied *Herbst* zur Geltung kommt: Es geht um eine Einfühlung in die Grundstimmung der göttlichen Schöpfung, und diese Grundstimmung macht sensibel für das Mitleiden und intuitive Mitempfinden fremden Unglücks. Diese Intention drängt sich immer nachdrücklicher in den Vordergrund, so daß Čajkovskij an die vierzehn Pleščeev-Vertonungen noch *Die Schwalbe* (*Lastočka* op. 54 Nr. 15) von Surikov anhängt, bevor er seine *Lieder für Kinder*

⁶⁸ Vgl. Vajdman, Polina: *Tvorčeskij arhiv P. I. Čajkovskogo*. Moskau 1988, S. 106. Deutsch als: *Čajkovskijs Komponierwerkstatt im Licht seiner Autographie im Čajkovskij-Haus-Museum in Klin. Studien zu den handschriftlichen Entwürfen und Skizzen*. Auf der Grundlage einer Interlinearübersetzung von Irmgard Wille neu übertragen, revidiert und herausgegeben von Kadja Grönke. Mainz u. a. (i. V.).

⁶⁹ Wenn die Lieder vor kindlichen Zuhörern gespielt werden, ist eine Unterbrechung nach der ersten Hälfte also durchaus denkbar, ohne daß dadurch die musikalische Konzeption grundlegend zerstört würde.

aus Mangel an geeigneten Texten⁷⁰ abschließt: Ein armes Waisenmädchen will sich von der Schwalbe, dem Frühlingsboten, nicht erfreuen lassen; der Vogel aber wird zum Hoffnungsträger, denn er trotzt jeder Abwehr und bringt Kunde von dem in der Fremde gefangengehaltenen Bruder. - Über die positive Wahrnehmung des Vogels entspinnen sich also eine Ahnung von menschlichen Schicksalen und ein Gefühl für die Notwendigkeit der Hinwendung des Menschen zu seinem Nächsten.

Die bereits genannte Fähigkeit des Kindes zu spontaner Einfühlung in fremdes Leid, die Čajkovskij während der Komposition der 16 Lieder für Kinder offenkundig fasziniert, erfolgt ohne jeden Anflug von Schuldzuweisung. Keiner der Texte fragt nach Gründen für Gefangenschaft, Armut oder Traurigkeit. In keinem der Texte geht es darum, sich zum Richter aufzuspielen oder - vergeblich - nach dem Warum zu fragen und mit dem Schicksal zu hadern. Die grübelnde, urteilende und rechtende Ratio eines Erwachsenen, die in späteren Jahren allzu oft den Weg zur spontanen Hingabe an das Gefühl verstellt, ist beim Kind noch nicht ausgeprägt. So geben die Liedtexte, die beim ersten Hören vielleicht naiv anmuten, letztlich einen Einblick in den Kosmos der verlorenen Unschuld. Čajkovskijs Lieder für Kinder sind nicht nur (wie eingangs behauptet) Lieder für ein kindliches Publikum, sondern zumindest ebenso nachdrücklich auch Lieder für Erwachsene, die wieder werden wollen wie die Kinder - und zugleich wissen, daß die Welt zu düster ist, um diesen paradiesischen Zustand jemals wiederzubeleben.

⁷⁰ Vgl. Anm. 14.



Petr I. Čajkovskij im Alter von 43 Jahren.
 Photoportrait von Marian Konarskij, Moskau, 1. April 1884.
 Nachweis in: TschH I, S. 490, Nr. 41.

(Aus dem Entstehungsjahr des Opus 54, 1883,
 sind keine Photographien Čajkovskijs bekannt.)

Abbildung nach: Schriften des Tschaikowsky-Studio II, Hamburg 1968, S. [19].