

Tschaikowsky-Gesellschaft

Mitteilungen 12 (2005)

S. 163-185

Zur Entstehungsgeschichte der Oper *Pikovaja dama* – librettistische und musikalische Quellen des 18. Jahrhunderts (Tamara Z. Skvirskaja)

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

Zur Entstehungsgeschichte der Oper *Pikovaja dama* – librettistische und musikalische Quellen des 18. Jahrhunderts¹

Tamara Z. Skvirskaja

aus dem Russischen übersetzt von Lucinde Braun

Obwohl zu Čajkovskijs Oper *Pique Dame* eine reichhaltige Sekundärliteratur in verschiedenen Sprachen vorliegt, sind noch längst nicht alle Fragen zu diesem Werk beantwortet. Eine endgültige Analyse und Interpretation kann es natürlich bei keinem Kunstwerk von Rang geben. Doch im Fall von Čajkovskijs Oper ist selbst die äußere, dokumentarische Seite der Werkgenese, des Kompositionsprozesses und der Inszenierungsgeschichte noch nicht hinreichend erforscht. So sind für die Entstehungsgeschichte bei weitem noch nicht alle historischen und literarischen Quellen des Textbuches eruiert worden, der Anteil dritter Personen (neben dem Gespann von Komponist und Librettist) an der Ausarbeitung von Szenarium und Libretto wurde kaum aufgeschlüsselt. Nur unzureichend untersucht ist auch die Arbeit Čajkovskijs an der Oper, die Geschichte der Ausgaben zu seinen Lebzeiten und der verschiedenen Bühnenfassungen unter Heranziehung sämtlicher erhaltener autographischer und gedruckter Quellen (Noten, Briefe, Memoiren, Erstausgaben von Klavierauszug, Libretto, Partitur). Es fehlt schließlich eine wissenschaftlichen Ansprüchen genügende kritische Edition der Partitur, welche die Textgeschichte rekonstruiert und die nötigen musikalisch-textkritischen und historisch-literarischen Kommentare bietet.

Auch der musikgeschichtliche Hintergrund von *Pikovaja dama* verdient mehr Aufmerksamkeit. Bekanntlich hatte der Direktor der Kaiserlichen Theater, Ivan Aleksandrovič Vsevoložskij den Anstoß zur Entstehung des Werks gegeben. Auf den möglichen Vorbildcharakter von Operninszenierungen auf der Bühne der kaiserlichen Theater in den 1880er Jahren ist bereits hingewiesen worden. Dies betrifft zum einen Massenets 1884 in Petersburg erstaufgeführte *Manon*, die mit ihren effektvollen Tanzszenen und der Szene im Spielsalon auf Interesse stieß. Zum anderen weist Anton Rubinštejns *Gorjuša* (1889) im dritten Akt ein Ballettintermedium – die Pantomime Daphne – auf, das im Geist des frühen Klassizismus stilisiert ist.²

Bei der Erforschung der Entstehungsgeschichte von *Pikovaja dama* stellen die Texte, die gewissermaßen als Primärquellen für den literarischen wie auch für den musikalischen Text der Oper dienen, eine besondere Gruppe dar. Modest Čajkovskij griff in seinem Libretto auf Werke verschiedener Dichter zurück, studierte bei der Ausarbeitung von Szenarium und Textbuch historische Dokumente und ließ sich von Spezialisten für russische Geschichte beraten. Auch Petr Il'ič befaßte sich bei der Komposition von *Pikovaja dama* mit fremden Quellen, vor allem mit Partituren italienischer und französischer Opern des

¹ Die Arbeit wurde vom *Rossijskij gosudarstvennyj naučnyj fond* unter der Projektnummer 03-04-00498a gefördert.

² Vgl. N.F. Findějzen, *"Pikovaja dama": Opera P.I. Čajkovskogo*, in: ders., *Muzykal'nye očerki i eskizy*, Sankt Petersburg 1891; V.V. Jakovlev, *Modest Il'ič Čajkovskij - avtor opernych tekstov*, in: ders., *Izbrannye trudy o muzyke*, Moskau 1964, Bd. 1 (P.I. Čajkovskij), S. 431 f.; L.Z. Korabel'nikova, *A.G. Rubinštejn*, in: *Istorija russkoj muzyki*, Bd. 7, Moskau 1994, S. 100. Vgl. auch das Kapitel "Im Zeichen des Historismus: Rubinštejns *Daphne* und Čajkovskijs *Iskrennost' pastuški*" in L. Brauns Buch *Studien zur russischen Oper im späten 19. Jahrhundert*, Mainz 1999, S. 247-253 (ČSt 4). Ergänzung: Neuerdings erwähnt auch von M. Frolova-Walker, *The Disowning of Anton Rubinstein*, in: *"Samuel" Goldenberg und "Schmuytle". Jüdisches und Antisemitisches in der russischen Musikkultur*, hg. von E. Kuhn, Berlin 2003, S. 19-60, zu Rubinštejns Oper S. 53-55.

18. Jahrhunderts aus der Bibliothek der Direktion der Kaiserlichen Theater, aber auch mit russischer Musik des 18. Jahrhunderts und mit Volksliedsammlungen.

Bekanntlich wurde in Čajkovskijs Oper die Zeit der Handlung der Puškinschen Erzählung aus den 1830er Jahren in das späte 18. Jahrhundert zurückversetzt, in die letzten Jahre der Regierungszeit Katharinas II. Diese zeitliche Verschiebung ging auf einen Wunsch Vsevoložskijs zurück³, muß aber, wie verschiedentlich hervorgehoben wurde, auch Čajkovskij sehr entgegengekommen sein⁴. Bekannt ist das starke Interesse des Komponisten am 18. Jahrhundert und seine Begeisterung speziell für die Epoche Katharinas, die sich unter anderem in seiner Lektüre von Memoiren und Briefwechseln aus der russischen Aufklärung und von historischer Literatur zeigten. Unter den Büchern aus Čajkovskijs Privatbibliothek, die sich im Kliner Museum erhalten haben oder die er in seinen Briefen erwähnt, finden sich die Aufzeichnungen Katharinas II. und der Fürstin E.R. Daškova, das Tagebuch A.V. Chrapovickijs, die Aufzeichnungen A.T. Bolotovs, historische Studien über Katharina II., Pugačev, Suvorov, den Zarensohn Pavel Petrovič, die Werke Lomonosovs, Radiščevs, Deržavins, Chemnicers, Kapnists und manches andere. In Čajkovskijs Briefen liest man: "Sie kennen [...] meine unersättliche Leidenschaft für alles, was das 18. Jahrhundert betrifft."⁵ Oder: "[...] in der Geschichte finde ich nicht alles interessant, sondern nur speziell das 18. Jahrhundert und vielleicht noch das 17."⁶ Schließlich spielt auch die Handlung von Čajkovskijs Oper *Kuznec Vakula* (in der Zweitfassung *Čerevički*) gegen Ende des 18. Jahrhunderts, teilweise ebenfalls in Petersburg.

Im vorliegenden Beitrag möchte ich auf einige Quellen vor allem des 18. Jahrhunderts näher eingehen, die von den Brüdern Čajkovskij bei der Entstehung von *Pikovaja dama* verwendet wurden. Das präsentierte Material gehört zum Kommentar des literarischen und musikalischen Textes der Oper.

Literarische Quellen

In seinem Brief vom 29. Januar 1890 schrieb Modest Čajkovskij an seinen Bruder nach Florenz, wo die Oper komponiert wurde: "Mir wurde heute das Militärreglement jener Epoche gebracht."⁷ Und er bittet seinen Bruder, die Worte des kommandierenden Jungen im 1. Bild entsprechend zu verändern. Im Verlauf des 18. Jahrhunderts ist der *Ustav voinskij o dolžnosti generalov [...] i onych voinskich delach i povedenijach, čto každomu činit' dolžno* (Militärreglement über die Pflichten der Generäle [...]) und jene Militärangele-

³ Die Idee der Übertragung ins 18. Jahrhundert hatte Vsevoložskij bereits 1885 bei der Planung des Librettos von V.A. Kandaurov für den Komponisten N.S. Klenovskij geäußert (vgl. ČMN, S. 87). Mit seinem Projekt einer *Pikovaja dama*-Oper wandte sich Vsevoložskij auch an die Komponisten A.A. Villamov (vgl. ČMN, S. 87-90) und N.F. Solov'ev (vgl. N.F. Solov'ev, *Otryvki iz vospominanij*, in: *Ežegodnik Imperatorskich teatrov*, 1909, Heft 6-7, S. 16).

⁴ Vgl. A.I. Klimovickij, "*Pikovaja dama*" Čajkovskogo: kul'turnaja pamjat' i kul'turnye predčuvstvija, in: *Rossija-Evropa: Kontakty muzykal'nych kul'tur*, Sankt Petersburg 1994, S. 238-242. Zum 18. Jahrhundert in *Pikovaja dama* vgl. auch M.S. Bonfel'd, *Problema dvujazyčija v opere P.I. Čajkovskogo "Pikovaja dama"*, in: *P.I. Čajkovskij i russkaja literatura*, Iževsk 1980, S. 178-190; ders., *Opera P.I. Čajkovskogo "Pikovaja dama" (k probleme svjaznosti chudožestvennogo teksta*, in: *P.I. Čajkovskij: Voprosy istorii i stilja (K 150-letiju so dnja roždenija)*, hg. von M.E. Rittich, Moskau 1989, S. 38-41; ders., *K probleme mnogourovnevnosti chudožestvennogo teksta*, in: *Muzykal'naja akademija*, 1993, Nr. 4, S. 198; A.I. Klimovickij, *Mocart Čajkovskogo: fragmenty sjužeta*, in: *Muzykal'noe prinošenje. Sbornik statej k 75-letiju E.A. Ručevskoj*, Sankt Petersburg 1998, S. 64 f. und 93 ff.

⁵ Brief vom 27. Mai 1878 an N. F. fon Mek, ČPSS VII, S. 282, Nr. 843.

⁶ Brief vom 11. / 23. Dezember 1878 an A. I. Čajkovskij, ČPSS VII, S. 530, Nr. 1016.

⁷ GDMČ, a⁴ Nr. 5507, f. 2^v. Für Hilfe und Ratschläge bei der Arbeit an den Beständen des GDMČ danke ich Frau Dr. Polina Vajdman sehr herzlich.

genheiten und -verhaltensweisen, wie sie jeder auszuführen hat) immer wieder neu aufgelegt worden. 1795 wurde er in neunter Auflage gedruckt. In dem Textabschnitt, in dem Gewehrhandgriffe beschrieben werden, finden sich Beispiele für Kommandos der Offiziere, die in der Oper exakt zitiert werden und dem kleinen Kommandanten in den Mund gelegt sind:

"Musket pered sebja | Beri za dulo | Musket k noge | (...) | Musket pered sebja | Na pravo | Na karaul."⁸

Über die Librettoquellen für das dritte Bild findet man in der Forschungsliteratur widersprüchliche Angaben. Dies betrifft insbesondere den Chor *Radostno, veselo v den' sej* der das Bild eröffnet. Folgendes teilte Čajkovskij diesbezüglich dem Großfürsten Konstantin Konstantinovič in seinem Brief vom 5. August 1890 mit: "Der Text dieses Chores stammt aus der Feder eines wenig bekannten Schriftstellers des vorigen Jahrhunderts, Karabanov, dessen Spezialität es war, die Texte der Preiskantaten für die Feierlichkeiten der katharinschen Würdenträger zu verfassen. Die Aufführung dieser Kantate ist in meiner Oper völlig realistisch, denn die Verse wurden für ein Hausfest bei Naryškin geschrieben, in Musik gesetzt und dort von Sängerknaben gesungen."⁹

In seinem Brief spricht Čajkovskij von dem Dichter Petr Matveevič Karabanov (1765-1829). Der Text des betreffenden Chores stammt allerdings nicht von Karabanov, sondern von Gavriila Deržavin, und zwar aus dessen Gedicht *Ljubitelju chudožestv* (Dem Liebhaber der Künste, 1791), das er dem Grafen A.S. Stroganov zum Geburtstag gewidmet hatte¹⁰. Diese Verwechslung wird in der Edition des zitierten Briefes in der Čajkovskij-Gesamtausgabe nicht kommentiert. Mehr noch, auch das wichtige Handbuch *Muzykal'noe nasledie Čajkovskogo*¹¹, das Vorwort zum Klavierauszug der Gesamtausgabe (ČPSS 41, S. XII) und zahlreiche andere Editionen¹² übernehmen blind Čajkovskijs Hinweis auf Karabanov als Autor des Chortextes. Interessanterweise wurde der Brief erstmals ausgerechnet von Modest Čajkovskij veröffentlicht – bereits hier ohne einen Hinweis auf den Irrtum des Komponisten¹³. Im Librettodruck von 1890 und in den folgenden vorrevolutionären Nachdrucken hatte Modest den Text des Chores *Radostno, veselo* dagegen korrekt mit der Anmerkung „Gedicht Deržavins“ versehen¹⁴. Auf Deržavin als Autor dieses Textes wurde auch wiederholt in Studien zur *Pikovaja dama* hingewiesen¹⁵. Dennoch konnte die Aura

⁸ *Ustav voinskij o dolžnosti generalov fel'dmaršalov i vsego generaliteta, i protčich činov, kotorye pri vojske nadležat byt', i onych voinskich delach i povedenijach, čto každomu činit' dolžno. Napečatasja poveleniem Ee imperatorskogo veličestva, devjaty tisneniem*, Sankt Petersburg 1795, S. 98 und 100 (nach der zweiten Paginierung).

⁹ ČPSS XVb, S. 238, Nr. 4195.

¹⁰ Den genauen Titel des Deržavinschen Gedichtes nennt G.V. Kopytova im Kommentar des Sammelbandes *V.Ė. Mejerchol'd. "Pikovaja dama". Zamysel. Voploščenie. Sud'ba*, hg. von G.V. Kopytova, Sankt Petersburg 1994, S. 382.

¹¹ ČMN, S. 100.

¹² Vgl. etwa A.A. Solovcov, *"Pikovaja dama" P.I. Čajkovskogo*, Moskau 1954, S. 99; R. Berberov, Vorwort zu P.I. Čajkovskij, *Pikovaja dama*, Partitur, Moskau 1962, S. XI; E. Eremeeva, Vorwort zu P.I. Čajkovskij, *Pikovaja dama*, Libretto, Moskau 1963, S. 4.

¹³ Vgl. Žizn'Č 3, S. 384.

¹⁴ *Pikovaja dama: Opera v 3 dejstvijach i 7 kartinach (na sjužet A.S. Puškina). Muzyka P. Čajkovskogo. Tekst Modesta Čajkovskogo*, Moskau: Jurgenson, 1890, S. 35. Die Angabe bezieht sich auf die 67 Seiten umfassende Librettoausgabe. Es gibt außerdem einen Librettodruck mit denselben Titeldaten und demselben Datum für die Freigabe der Zensur, der indessen nur 64 Seiten umfaßt. Die zitierte Stelle befindet sich hier auf S. 32. Im folgenden beziehen sich alle Zitate aus dem Libretto der *Pikovaja dama* auf die 67 Seiten lange Version.

¹⁵ Vgl. zum Beispiel I.Ja. Al'zuckij, *Kritika muzyki i libretto opery "Pikovaja dama" P.I. Čajkovskogo i M.I. Čajkovskogo*, Sankt Petersburg 1910, S. 74; I. Remezov, „*Pikovaja dama*“: *Opera v 3-ch dejstvijach. Muzyka*

von Čajkovskijs eigener Aussage bis heute manchen in die Irre führen bezüglich der wahren Herkunft des Chortextes.

Der Name Karabanovs tauchte freilich nicht zufällig in Čajkovskijs Brief auf, denn von diesem Dichter stammt das Gedicht *Iskrennost' pastuški* (Die Aufrichtigkeit der Hirtin), das dem Intermedium ("Pastorale") im dritten Bild von *Pikovaja dama* zu Grunde liegt. Auf den Parallelismus im Sujet von Intermedium und ganzer Oper, die Widerspiegelung der wesentlichen Sujetlinien des Dramas im Intermedium und die Entstehung einer dramaturgischen *mise en abîme*, ist schon oft hingewiesen worden. Als erster dürfte 1938 M.M. Grinberg auf die dramaturgische Integration des Intermediums aufmerksam gemacht haben: "[...] das Pastorale hat eine gewaltige dramaturgische Bedeutung für *Pikovaja dama*. Es kennzeichnet einen zentralen Moment in der Entwicklung der Handlung und ist inhaltlich ganz mit dem Drama Germans und Lizas verbunden. *Iskrennost' pastuški* besitzt einen tiefen Sinn: Hier wird dasselbe Thema dargestellt und gelöst, der Konflikt von Liebe und Geld. Man stelle sich vor, welchen tiefen Eindruck diese höfische Vorführung auf Liza machen mußte! Sie stand ja im Grunde vor demselben Dilemma wie Prilepa. Zu wem sollte sie gehen? Zu Zlatogor, der Geschenke und Reichtümer verteilte, oder zu Milovzor, der nichts als seine brennende Liebe und sein ergebenes Herz anzubieten hat?"¹⁶ Der angesprochene Parallelismus wird zuweilen als Verdienst des Librettisten gewürdigt¹⁷. Die Quellen zeigen jedoch, daß Modest Čajkovskij seinem Bruder zwei Intermedien zu Auswahl gesandt hatte, eines von Karabanov und eines von Deržavin, die er mit folgendem Kommentar versah: "Mir persönlich scheint Deržavins Allegorie passender und charakteristischer, doch ist sie entsetzlich trocken und – Grot möge mir verzeihen – talentlos. Im übrigen ist dies noch die beste, die anderen sind einfach unendlich blöd."¹⁸ In einem späteren Brief kehrte Modest erneut zu seinem Vergleich zurück: "Deržavins Worte sind alle in dieser Art, man hat bei diesem Dichter keine Wahl. Karabanov ist besser, aber ich fürchte, die Nähe zu Kuz'ma Prutkov wird Dich irritieren. Ich denke aber, daß die Worte vor lauter Rouladen und Trillern das Ohr nicht verletzen werden."¹⁹

Bei dem von Modest Čajkovskij erwähnten J.K. Grot handelt es sich um den Herausgeber der wissenschaftlichen Werkausgabe Deržavins, die der Librettist zweifellos benutzt hatte. Grots Deržavin-Ausgabe befand sich in den Privatbibliotheken beider Brüder

P.I. Čajkovskogo. Tekst M.I. Čajkovskogo, 2. erw. Ausg. Moskau 1935, S. 36; A. Ostrecov, „*Pikovaja dama*“. *Opera P.I. Čajkovskogo*, Moskau 1938, S. 84; A.A. Al'švang, *P.I. Čajkovskij*, 2. Aufl. Moskau 1967, S. 792; Dombaev 1, S. 168; Vorwort zur Partitur von *Pikovaja dama*, ČPSS 9a, S. XVI. Partitur und Klavierauszug, beide 1950 von A.N. Dmitriev in ČPSS herausgegeben (die Partitur erschien dem Datum der Anmeldung zum Druck zufolge wenige Monate früher), geben unterschiedliche Informationen zu den Quellen des Libretts. Vgl. die kommentierte Übersetzung von A.N. Dmitrievs Vorwort zur Partitur in: *Die werkgeschichtlichen Einführungen der alten Čajkovskij-Gesamtausgabe. Teil IV, Bd. 8 (u. 40), 9 (u. 41) sowie 10 (u. 42)*, revidiert, ergänzt und hrsg. von Th. Kohlhasse (in: *Mitteilungen* 9, S. 90-100).

¹⁶ M.M. Grinberg, *Filosovskie motivy opery "Pikovaja dama": Zametki o muzykal'noj dramaturgii Čajkovskogo*, in: *Teatr* 1938, Nr. 8, S. 100. Der Artikel wurde 1964 in leicht veränderter Form nachgedruckt, vgl. *Iz stat'i Filosovskie motivy opery "Pikovaja dama"*, und *Slušaja vremja ...*, in: M.M. Sokol'skij [M.M. Grinberg], *Izbrannye stat'i o muzyke*, Moskau 1964, S. 47. Vgl. auch M. Muginštejn, *Dramaturgičeskij rezonans v opere*, in: *SovM* 1980, Nr. 12, S. 73; M. S. Bonfel'd, *Problema dvujazyčija*, S. 178-190; ders., *K probleme mnogougovnevnosti*, S. 198; M.G. Raku, *Ne ver'te v iskrennost' pastuški ...*, in: *Muzykal'naja akademija* 1993, Nr. 4, S. 203-206; G.I. Poberežnaja, *Petr Il'ič Čajkovskij*, Kiev 1994, S. 275.

¹⁷ Vgl. M.G. Raku, *"Pikovaja dama" brat'ev Čajkovskich: opyt intertekstual'nogo analiza*, in: *Muzykal'naja akademija* 1999, Nr. 2, S. 15.

¹⁸ Brief vom 29. Januar 1890 (GDMČ, a⁴ Nr. 5507, f. 2-2^v). Ein Ausschnitt des Briefes ist publiziert bei Dombaev 1, S. 168, und V.V. Jakovlev, *Modest Il'ič Čajkovskij – avtor opernych tekstov*, S. 434.

¹⁹ Brief vom 4. Februar 1890 (GDMČ, a⁴ Nr. 5520, f. 2).

Čajkovskij und hat sich bis heute in Klin erhalten.²⁰ Der genaue Titel des Deržavinschen Stückes, das Modest als "Allegorie" bezeichnet hatte, lautet: "Familienfeier zur Erinnerung an die Hochzeit des Fürsten Aleksandr Alekseevič und der Fürstin Elena Nikitina Vjazemskij, durch die Verwandtschaft Aleksej Ivanovič Vasil'evs als Überraschung im Dorf Aleksandrov, im Garten, am 18. Juli 1791 aufgeführt."²¹ Die handelnden Figuren des Stückes sind Flora und Pomona, die Göttinnen der Blumen und der Früchte, die dem Hausherrn und der Hausherrin, dem zu ehrenden Ehepaar, Körbe mit Blumen und Früchten bringen und gemeinsam mit dem Chor ihre Wohltätigkeit besingen. Tänze beschließen das Stück. Hätte der Komponist diesen Text Deržavins ausgewählt, wäre ein Parallelismus zur Haupthandlung der Oper wohl kaum zustande gekommen. Dieses Verdienst darf man also dem Komponisten zugute schreiben, der mit sicherem Instinkt das dramaturgische Potential des Pastorale erkannt hatte.

In einer ganzen Reihe von Publikationen, zu denen auch die Gesamtausgabe zählt, liest man über *Iskrennost' pastuški*, daß der Text von Karabanov stamme.²² Der Librettist selbst bezeichnete das Intermedium in einem Brief an Petr Čajkovskij vom 29. Januar 1890 ursprünglich als "von mir verfaßtes Pastorale", verbesserte sich dann aber selbst und schrieb "von mir bearbeitetes Pastorale" mit dem Zusatz "aus einem Poëm Karabanovs."²³ Die Überarbeitung war in der Tat beträchtlich, was Modest Čajkovskij wohl zu seiner ersten Bezeichnung als Werk Karabanovs bewog. Im selben Brief verglich Modest das Pastorale mit Deržavins Allegorie: "Das Pastorale ist besser, paßt aber nicht so gut zur Epoche."²⁴ V.V. Jakovlev, der diese Aussage zitiert, bemerkt dazu: "In historisch-soziologischer Hinsicht hatte Modest Čajkovskij recht. Der Text trägt bereits den Stempel des Sentimentalismus des frühen 19. Jahrhunderts. (Karabanovs Verse wurden in einem Almanach der 1800er Jahre veröffentlicht.)"²⁵

In der dreibändigen Biographie des Komponisten schreibt Modest Čajkovskij, er habe Karabanovs Werke "zufällig" in der Bibliothek seines Neffen Dmitrij L'vovič Davydov kennengelernt.²⁶ Im Erstdruck des Librettos bezieht er sich auf die Ausgabe von Karabanovs Gedichten aus dem Jahre 1801,²⁷ während er im *Leben P.I. Čajkovskijs* die Ausgabe von 1812 als Quelle nennt.²⁸ In beiden Fällen gibt er als Titel des Gedichtes *Iskrennost' pastuški* an.²⁹

Daneben existiert eine frühere Edition des Gedichtes unter einem anderen Titel. Bereits 1786 war dieses Werk Karabanovs im Petersburger Wochenblatt *Lekarstvo ot skuki i zabot* ohne Autorenangabe und unter der Überschrift *Serdca priobretajutsja iskrennostiju* er-

²⁰ *Sočinenija Deržavina s ob'jasnitel'nymi primečanijami Ja. Grot*, Sankt Petersburg 1864-1870, Bd. 1-7. Die ebenfalls von Grot verfaßte zweibändige Deržavin-Biographie (Ja.K. Grot, *Žizn' Deržavina*, Sankt Petersburg 1880-1883, Bd. 1-2) war als Band 8-9 Teil der Deržavin-Gesamtausgabe. Im GDMČ sind aus Modest Čajkovskijs Privatbibliothek die Bände 1-5 erhalten, aus Petr Čajkovskijs Privatbibliothek die Bände 1-7.

²¹ *Sočinenija Deržavina s ob'jasnitel'nymi primečanijami Ja. Grot*, Sankt Petersburg 1867, Bd. 4, S. 19-24.

²² Vgl. ČPSS 9a, S. XVI; Dombaev 1, S. 168; A.A. Solovcov, "*Pikovaja dama*" *P.I. Čajkovskogo*, S. 102.

²³ GDMČ, a⁴ Nr. 5507, f. 2.

²⁴ Ebenda, f. 2^v.

²⁵ Vgl. V.V. Jakovlev, *Modest Il'ič Čajkovskij – avtor opernych tekstov*, S. 434.

²⁶ *Žizn'Č* 3, S. 389. Die erwähnte Stelle wird bei Dombaev 1, S. 170, fehlerhaft wiedergegeben: statt "D.L." Davydov heißt es dort "V.L." Davydov.

²⁷ *Pikovaja dama* [Libretto], Moskau 1890, S. 39.

²⁸ *Žizn'Č* 3, S. 389.

²⁹ *Stichotvorenija Petra Karabanova npravstvennye, liričeskie, ljubovnye, šutočnye i smešannye, original'nye i v perevode*, Sankt Petersburg: V Imperatorskoj tipografii 1801, S. 147-151; dass., Moskau: V Universitetskoi tipografii 1812, S. 180-184. In *Žizn'Č* 3 gibt Modest Čajkovskij den Erscheinungsort der Ausgabe von 1812 irrtümlich als Sankt-Petersburg an. Diesen Fehler übernehmen A.N. Dmitriev (ČPSS 9a, S. XVI) und Dombaev 1, S. 168.

schienen.³⁰ Damals war Karabanov gerade einundzwanzig Jahre alt geworden. Die Ausgabe von 1786 beweist, daß Karabanovs Pastorale entgegen der Meinung des Librettisten bezüglich ihrer Entstehungszeit durchaus zur Epoche Katharinas paßt; auch hier hat der Komponist mit seiner Wahl also den richtigen historischen Instinkt bewiesen.

Zwischen den drei Ausgaben des Gedichts bestehen über den Titel hinaus leicht abweichende Lesarten. Die beiden späteren Fassungen stehen einander näher, während die fast ein Vierteljahrhundert ältere Erstfassung erheblichere Abweichungen aufweist.

Die nicht weiter hinterfragte Behauptung zahlreicher Wissenschaftler, der Text der Opernpastorale sei von Karabanov, zeigt, daß die originale Vorlage bislang nicht in die Untersuchungen einbezogen wurde. Die einzige Ausnahme bildet der bereits erwähnte genaue Kommentar Galina Kopytovas; sie weist auf die grundlegende Überarbeitung des Gedichts durch den Librettisten hin.³¹ Modest Čajkovskij selbst hat im Librettodruck folgende Erläuterung gegeben: "Das Sujet und die Mehrzahl der Verse dieses Pastorale stammen aus dem gleichnamigen Poëm P. Karabanovs."³² Die Bearbeitung des Librettisten bestand einerseits in der Kürzung von Karabanovs Text – von dessen 130 Zeilen blieben nur 56 erhalten, und auch diese wurden erheblich verändert und umgestellt –, andererseits in der Ergänzung von zwölf neuen Zeilen.

Deržavin und Kozlovskij

Bei Karabanov agieren namenlose Personen: ein Hirte, eine Hirtin und ein Herr. Erzählt wird aus der Perspektive der Hirtin. Im Intermedium der Oper dagegen heißen die Figuren *Prilepa*, *Milovzor* und *Zlatogor*. Woher kommen diese Namen? Wie ich feststellen konnte, verdankt Modest diese Namen seiner Deržavin-Lektüre. In Deržavins Stück *Rudokopy* (Die Erzgräber)³³ mit dem Untertitel "Oper in drei Akten" finden sich unter den dramatis personae ein *Zlatogor* und ein *Milovzor*; die Protagonistin trägt interessanterweise den Namen Liza. Deržavins *Zlatogor* besitzt tatsächlich "goldene Berge" – ihm gehören Gold- und Silberbergwerke. *Milovzor*, ein Bergassessor, ist der positive Held, den Liza am Ende des Stückes heiratet. Grot zufolge ist das genaue Entstehungsdatum von Deržavins Stück unbekannt. Es muß jedoch vor 1813 geschrieben worden sein, denn "mit dem Montanwesen, auf das sich das Stück bezieht, wurde Deržavin in der Zeit seiner Verwaltungstätigkeit im Olonetzter Gouvernement bekannt."³⁴

Betrachtet man dieses Stück als verborgenen, ungenannten Prätext für das Libretto des Intermediums, so verstärkt sich der dramaturgische Parallelismus in den Sujets von Intermedium und gesamter Oper noch mehr, denn Deržavins Liza wird auf die *Prilepa* der Oper projiziert, die ihrerseits als Projektionsfigur für die Opern-Liza dient, welche *Milovzor-German* dem reichen *Zlatogor-Eleckij* vorzieht. Wenn auch bei Deržavin *Zlatogor* und *Milovzor* nicht als Anwärter auf Lizas Herz miteinander rivalisieren, ist der Parallelismus in den Stationen der Handlung – von Deržavins Stück über Karabanovs / Čajkovskijs Intermedium und das Libretto der gesamten Oper bis hin zu Puškins Erzählung – doch offensichtlich. *Zlatogor* ist reich, *Milovzor* ist arm. *Zlatogors* Verlobte *Solomonida* zieht

³⁰ *Lekarstvo ot skuki i zabor*, Sankt Petersburg 1786, Nr. 9, 26. August, S. 107-111.

³¹ Vgl. *V.É. Mejerchol'd. Pikovaja dama*, S. 382. Dagegen liest man bei A.A. Solovcov: "Der Text des Pastorale stammt von [...] P.M. Karabanov. Die Vorstellung beginnt mit Tänzen: 'Eine Quadrille mit den bedeutendsten und schönsten Frauen, Jünglingen und Jungfrauen, in Hirtengewänder gekleidet, tritt auf die Wiese und gibt sich ihrer Stellung entsprechenden Spielen und Tänzen hin.' So lautet die Regieanweisung Karabanovs, die Čajkovskij anführt." (Solovcov, "Pikovaja dama" *P.I. Čajkovskogo*, S. 102; ders., *Opery P.I. Čajkovskogo. Putevoditel'*, Moskau 1970, S. 295). Diese Regieanweisung fehlt bei Karabanov völlig.

³² *Pikovaja dama* [Libretto], Moskau 1890, S. 39.

³³ *Sočinenija Deržavina*, Bd. 4, S. 639-742.

³⁴ Ebenda, S. 641.

Milovzor ihrem Angetrauten vor. Milovzor aber liebt Liza. Die Deržavinsche Liza wiederum ist Zlatogors Mündel, dem er die zustehende Erbschaft nicht aushändigen will. Sogar eine Geistererscheinung findet sich in dem Stück, allerdings frei von allem Übernatürlichen: Liza spielt "den Schatten der ersten Frau Zlatogors" und befiehlt Zlatogor "mit verstellter leiser Stimme [...] der armen Waise das ihr Zustehende zu geben" und ihr seinen Sohn zum Manne zu geben. Milovzor erweist sich als unehelicher Sohn Zlatogors, ein Motiv, das ja auch in Puškins Erzählung anklingt. Der Schlußchor des Stückes spielt auf die Grundidee des Intermediums an: "Nicht des Goldes Glanz, nicht die hohe Geburt machen das Glück in diesem Leben aus; sondern Freundschaft und Liebe der Herzen sind die Schöpfer unserer Seligkeit."³⁵

Daß Modest Čajkovskij mit Deržavins Stück *Rudokopy* vertraut war, ist evident: Er zitiert in seinem Brief an den Komponisten zwei Zeilen des Dramas, allerdings ohne das Stück zu nennen. Nach dem oben zitierten Verdikt über Deržavins Stücke ("unglaubliche Dummheit") heißt es weiter: "In einem der Stücke beispielsweise spricht Chitrolis folgendermaßen zu Zlatogor: 'Was haben Sie da gemacht [...]?'"³⁶ In *Rudokopy* gibt es zwar eine Figur namens Chitrolis, tatsächlich aber zitiert Modest hier eine an Zlatogor gerichtete Replik des Glupilov, des Vaters der Solomonida.³⁷

Auch der Name Prilepa dürfte auf Deržavin zurückgehen. In seinem Stück *Dobrynja*³⁸ gehört zu den dramatis personae eine Prelepa (die Braut des Fürsten Vladimir), die am Ende allerdings Dobrynja heiratet. (Hält man sich an Deržavins Schreibweise, so ist der Name der Heldin wohl sinngemäß als "die Wunderschöne" zu verstehen.) Das 1804 entstandene Stück trägt den Untertitel "theatralische Vorstellung mit Musik in fünf Akten" und spielt "in der Hauptstadt Kiev nach dem Ende des Götzenglaubens"³⁹. Alle drei Stücke Deržavins, auf die der Librettist beim Verfassen des Intermediums zurückgriff (*Familienfeier*, *Erzgräber* und *Dobrynja*) befinden sich in ein und demselben Band der Grotschen Werkausgabe, nämlich im vierten Band mit den Bühnenwerken.

Auch das dritte Bild der *Pikovaja dama* beginnt und endet mit einem Text Deržavins. Die zwei Zeilen *Slav'sja sim, Ekaterina, slav'sja, nežnaja k nam mat'!* (Sei gerühmt, Katharina, sei gerühmt, unsere zärtliche Mutter!) sind bekannt als Zitat aus der Polonaise *Grom pobedy razdavajsja* (Donner des Sieges erklinge) von O.A. Kozlovskij auf einen Text Deržavins. Zu ergänzen wäre, daß das Gedicht *Grom pobedy* als Chor Nr. 1 Teil der *Beschreibung der Feierlichkeit im Haus des Fürsten Potemkin aus Anlaß der Eroberung Izmail's* (1791)⁴⁰ war. Die Schlußszene des dritten Bildes, den feierlichen Einzug Katharinas II., hat der Komponist bekanntlich selbst erfunden. Die Polonaise *Grom pobedy razdavajsja* zu verwenden, war aber keineswegs eine Zufallsidee. Denn Modest Čajkovskij hatte Kozlovskijs Polonaise zusammen mit dem ebenfalls auf einem Text Deržavins basierenden Lied *Kružka* von V.F. Trutovskij eigenhändig abgeschrieben und seinem Bruder als "Beispiel russischer Musik aus jener Zeit"⁴¹, d.h. der Zeit Katharinas, nach Florenz geschickt. Diese Abschrift hat sich in Klin erhalten⁴². Beide Werke sind auf einer Seite eines

³⁵ Ebenda, S. 740.

³⁶ GDMČ, a⁴ Nr. 5507, f. 2^v. [Für das schwerfällig-altertümliche Russisch, das der Librettist hier belächelt, läßt sich leider nur schwer ein deutsches Äquivalent finden. Anm. d. Übs.]

³⁷ *Sočinenija Deržavina*, Bd. 4, S. 720.

³⁸ Ebenda, S. 47-128.

³⁹ Ebenda, S. 47 und 49.

⁴⁰ *Sočinenija Deržavina*, Bd. 1, S. 383-419. Im Vorwort zur Partitur der Gesamtausgabe heißt es irrtümlich, der Text *Slav'sja sim, Ekaterina* sei "eine Variante des Refrains aus G.R. Deržavins Lied *Ekaterine II na pobedy grafa Suvorova-Rymnikskogo* von 1794" (ČPSS 9a, S. XVI).

⁴¹ Brief Modest Čajkovskijs vom 4. Februar 1890, GDMČ, a⁴ Nr. 5520), vgl. auch ČMN, S. 100.

⁴² GDMČ, a¹³ Nr. 12.

Notenblattes mit violetter Tinte notiert, *Kružka* in zwei Systemen (34 Takte), *Grom pobedy razdavajsja* nur mit der Oberstimme (20 Takte), jeweils mit unterlegtem Text. Die Hinweise auf Trutovskij und Kozlovskij sind gelegentlich zu weit ausgesponnen worden. So liest man in ČPSS, Modest Čajkovskij habe seinem Bruder "auf seine Bitte hin die Volksliedsammlung Trutovskijs und die Werke I.A. Kozlovskijs u.a. beschafft."⁴³ Eine solche Bitte sucht man in den Briefen des Komponisten vergeblich.

Die Vorlagen für Modest Čajkovskijs Notenabschriften finden sich in Grots Monographie *Žizn' Deržavina*, wo im Notenanhang zum zweiten Band fünf Musikbeispiele mit Texten des Dichters publiziert sind, darunter an erster Stelle *Kružka* und *Grom pobedy razdavajsja*.⁴⁴ Außerdem wurden in den Anhang zwei Kompositionen von Neukomm und ein Werk von Antonolini aufgenommen. Im Vorwort zum zweiten Band gab Grot dazu folgende Erläuterung: "Die danach wiedergegebenen Noten, nach denen einst Deržavins in Musik gesetzte Gedichte gesungen wurden, sind mit großen Mühen von dem verstorbenen D.V. Polenov zusammengestellt worden, dem seine Schwiegermutter, die inzwischen ebenfalls verstorbene Vera Nikolaevna Voejkova, eine Nichte des Dichters, geholfen hat."⁴⁵ Im Zusammenhang damit steht wohl der im Jahr 1864 zuerst in der Zeitung *Sankt-Peterburgskie vedomosti*, kurz danach auch in den *Moskovskie vedomosti* erschienene Aufruf der Abteilung für russische Sprache und Literatur der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften mit der Bitte an die Leser, musikalische Beilagen zur Werkausgabe Deržavins beizusteuern.⁴⁶

In der Forschung ist immer wieder darauf hingewiesen worden, daß in *Pikovaja dama* Kozlovskijs *Grom pobedy razdavajsaj* zitiert wird. In den Anmerkungen zu der von A.N. Dmitriev besorgten Partiturausgabe der Oper im Rahmen der Gesamtausgabe ČPSS ist sogar der gesamte Text der Polonaise angeführt, der dem Kommentar zufolge von Čajkovskij verwendet wurde.⁴⁷ Wenn man jedoch Čajkovskijs Chor *Slav'sja sim, Ekaterina* mit dem Modell vergleicht, so wie es im Kommentar der Gesamtausgabe abgedruckt ist, so findet man Parallelen nur im Polonaisenrhythmus und im Text, von dem Čajkovskij zwei Zeilen übernommen hat. Von einer Übernahme der Melodie kann keine Rede sein. Erst wenn man die bei Grot publizierte Fassung betrachtet, die Modest seinem Bruder geschickt hatte, hat man das exakte musikalische Vorbild für Čajkovskijs Zitat vor sich.⁴⁸ In dieser Fassung ist die Polonaise nur in Grots Monographie überliefert.

Kozlovskijs Polonaise wurde zu Lebzeiten des Komponisten Ende der 1790er Jahre im Verlag Gerstenberg und Dietmar herausgegeben, dann 1896 in einer abweichenden Fassung von Petr Jurgenson. Grots Ausgabe von 1883 stellt eine weitere selbständige Fassung dar.⁴⁹ Im 20. Jahrhundert wurde die Polonaise zweimal in Chrestomatien zur Geschichte der russischen Musik ediert, beide Male auf der Grundlage der Fassung Gersten-

⁴³ ČPSS 9a, S. XVI.

⁴⁴ Ja.K. Grot, *Žizn' Deržavina*, Sankt Petersburg 1883, Bd. 2, S. 1 f. (*Kružka*) und S. 3 f. (*Grom pobedy razdavajsja*) nach der zweiten Paginierung.

⁴⁵ Ebenda, S. III.

⁴⁶ *Sankt-Peterburgskie vedomosti*, 1864, 19. Mai, Nr. 110; *Moskovskie vedomosti*, 1864, 24. Mai, Nr. 115.

⁴⁷ ČPSS 9b, S. 272-277.

⁴⁸ Siehe die Abbildung von Kozlovskijs Polonaise in der Fassung Grots. Modest Čajkovskij hatte hiervon nur die Oberstimme abgeschrieben.

⁴⁹ Zu den Editionen der Polonaise vgl. V.A. Prokof'ev, *O.A. Kozlovskij i ego "Rossijskie pesni"*, in: *Muzyka i muzykal'nyj byt staroj Rossii: Materialy i issledovanija*, Leningrad 1927, S. 152 f.; O.A. Kozlovskij, *Orkestrovaja muzyka*, hg. von Ju.A. Fortunatov, Moskau 1997, S. 484 f. (Pamjatniki russkogo muzykal'nogo iskusstva 11).

Dieses Dokument wird aus rechtlichen Gründen
nur in der Druckfassung des Beitrags publiziert.

O.A. Kozlovskij, Polonaise *Grom pobedy razdavajsja*
in der von Čajkovskij im dritten Bild der *Pikovaja dama* verwendeten Fassung

Dieses Dokument wird aus rechtlichen Gründen
nur in der Druckfassung des Beitrags publiziert.

berg-Dietmar.⁵⁰ Der ersten Chrestomatie wurde sie offenbar auch für die Čajkovskij-Gesamtausgabe entnommen. (Die Provenienz wird dort allerdings nicht nachgewiesen.) Gerstenbergs Ausgabe wurde von V.A. Prokof'ev nach dem einzigen bekannten Exemplar aus der Privatsammlung Andrej N. Rimskij-Korsakovs beschrieben. Dieses Exemplar diente S.L. Ginzburg als Basis für die Publikation in seiner *Geschichte der russischen Musik in Notenbeispielen*; wie er im Kommentar erwähnt, wurde es während der Blockade Leningrads vernichtet. Heute sind keine Exemplare dieser Ausgabe mehr bekannt.⁵¹

Es ist interessant, daß sich einige Details im Sujet des dritten Bildes von *Pikovaja dama* in einer anderen zeitgenössischen Oper wiederfinden. Ein Brief Modest Čajkovskijs an A.S. Suvorin aus dem Jahr 1891 gibt darüber Auskunft: "Ich habe gerüchteweise gehört, daß Sie mich bei der Konzeption des Szenariums für eines der Bilder meines Librettos *Pique Dame* des Plagiats bezichtigt haben. Ich weise diese Bezeichnung energisch von mir und erkläre Ihnen hiermit: 1.) daß die Existenz der Oper von Herrn Ivanov und Ihre Zusammenarbeit mit ihm mir überhaupt erst vor vier Tagen bekannt geworden sind; 2. daß das dritte Bild von allen das einzige ist, dessen Szenarium nicht von mir allein stammt [...]"⁵² Bei dem strittigen Werk handelt es sich um M.M. Ivanovs Oper *Potemkinskij prazdnik* (Potemkins Fest) auf ein Libretto A.S. Suvorins. (Textbuch und Klavierauszug liegen gedruckt vor.) Die Handlung spielt im Jahre 1791; im dritten Akt gibt es eine Ballzene in Potemkins Palais.

Die alten Tanztypen in *Pikovaja dama* bilden ein Thema von besonderem Interesse. Im zitierten Brief an Suvorin berichtet Modest Čajkovskij: "Der Direktor [der Kaiserlichen Theater, I.A. Vsevoložskij] bestellte dabei die Beschreibung eines Balls des vergangenen Jahrhunderts nach alten Memoiren [...]"⁵³ Aus Modests Briefen an seinen Bruder geht hervor, daß der Librettist sich diesbezüglich auch mit dem Ballettmeister Petipa beratschlagte: "Übrigens werde ich ihn [d.h. Petipa] wegen der Tänze für den Ball fragen und alles aufschreiben, was er mir sagt: Tempo, Taktart, Charakter der Tänze u.a."⁵⁴ "Ich habe Petipa zu den Tänzen befragt, doch er hat mir so geantwortet, daß mir klar wurde, daß er die Tänze jener Zeit gar nicht richtig kennt. Außer Menuett und Gigue hat er weiter nichts genannt. [...] Mir scheint, daß Du Taktart und Tempo wählen kannst, wie Du willst, und Dich als Modell an die Tänze Glucks halten solltest."⁵⁵

Die von Čajkovskij nach Italien mitgenommenen Partituren

Ein wichtiger Aspekt in der Entstehungsgeschichte von *Pikovaja dama* betrifft die alten Partituren, die im Briefwechsel und im Tagebuch Čajkovskijs erwähnt werden. Als der Komponist 1890 zur Arbeit an der Oper nach Florenz aufbrach, nahm er sieben Partituren von französischen und italienischen Opern des 18. Jahrhundert aus dem Notenkantor der Petersburger Direktion der Kaiserlichen Theater mit. Dazu gehörte auch Grétrys Oper *Richard Coeur-de-lion*, aus der Čajkovskij das französische Lied der Gräfin entlehnte. Bei all diesen Partituren handelt es sich um seltene Ausgaben oder sogar Handschriften. Daß dem

⁵⁰ *Istorija ruskoj muzyki v notnych obrazcach*, hg. von S.L. Ginzburg, Moskau-Leningrad 1949, Bd. 2, S. 22-27; 2. erw. Auflage Moskau 1968, Bd. 1, S. 428-422 und 493.

⁵¹ Zumindest ist keines im *Svodnyj katalog rossijskich notnych izdanij* (Sankt Petersburg 1996, Bd. 1: XVIII vek) verzeichnet.

⁵² Zitiert nach: TAČ, S. 111.

⁵³ Ebenda.

⁵⁴ Brief vom 2./14. Februar 1890 (GDMČ, a⁴ Nr. 5509, f. 1-1^v).

⁵⁵ Brief vom 4. Februar 1890 (GDMČ, a⁴ Nr. 5520, f. 1^v).

Komponisten erlaubt wurde, sie mitzunehmen, zeugt von der privilegierten Stellung, die er bei der Direktion der Kaiserlichen Theater unter ihrem Direktor Vsevoložskij genoß.

Eine genaue Liste der mitgeführten Opern findet sich in der Čajkovskij-Gesamtausgabe im Kommentar zum Brief Petr Il'ičs an seinen Bruder Modest vom 22.-23. Mai 1890; dort werden sieben Opern von sechs Komponisten mit folgenden Informationen über die Werke und die entliehenen Exemplare genannt:

"Čajkovskij erhielt aus dem Notenkantor der Petersburger Theater Partituren von folgenden Opern des 18. Jahrhunderts: *Der Venezianische Jahrmarkt* (La fiera di Venezia), Oper in drei Akten von A. Salieri, Text von G.G. Boccherini (uraufgeführt in Wien 1772), handschriftliche Partitur; *Rinaldo d'Aste*, Oper in einem Akt von G. Astarita, Librettist unbekannt (uraufgeführt in Petersburg auf der Bühne des Steinernen Theaters 1796), handschriftliche Partitur; *Le Deserteur*, komische Oper in drei Akten von P.A. Monsigny (Drame en prose mêlée d'ariettes), Text Sedaine (uraufgeführt 1769 in Paris), Partiturausgabe von 1869; *Didone* oder *Die verlassene Dido* (Didone abbandonata), Schauspiel mit Musik von B. Galuppi, Text P. Metastasio, bearbeitet nach seiner Tragödie nach Vergil (uraufgeführt in Neapel um 1724), Partiturausgabe von 1768; *Der gutherzige Griesgram* (Il burbero di buon core) Oper in drei Akten von V. Martini mit einem Libretto von L. da Ponte (Uraufführung Wien 1785), handschriftliche Partitur; *Die zwei Geizigen* (Les deux avares), Komödie in zwei Akten mit Arietten von A.E.M. Grétry, Text F. Falbaire (Uraufführung Paris 1770) Partiturdruck, Paris o.J.; *Richard Löwenherz* (Richard Coeur-de-lion), Komödie in drei Akten in Prosa mit Arietten, Musik A.E.M. Grétry, Text Sedaine (1784), hatte ursprünglich vier Akte (Uraufführung durch die Komödianten des Königs am Hof 1784, in der Opéra Comique 1785), Partiturdruck Paris o.J."⁵⁶

Dieser Kommentar weist einige Fehler auf. So heißt der Autor des *Rinaldo* Dž. [dies entspricht der Aussprache des Vornamens Gennaro, Anm. d. Übs.] Astaritta (mit zwei "t"), Galuppis *Didone* wurde 1741 komponiert⁵⁷, und Vicente Martini (eigentlich Martín y Soler) wird im Namensregister am Ende des Bandes irrtümlich als Dž. B. [Giovanni Battista] Martini (Padre Martini) angegeben. Über einige weitere Ungenauigkeiten siehe weiter unten⁵⁸.

Zuvor und meines Wissens zum ersten Mal wurde eine kurze Liste der Opern von N.V. Mamuna, einem Mitarbeiter der *Central'naja muzykal'naja biblioteka* [Zentrale Musikbibliothek des Marientheaters, CMB] im Jahre 1940 veröffentlicht.⁵⁹ Hier ist indessen nicht Galuppis *Didone* genannt, sondern N. Piccinnis französische *Didon* auf das Libretto Marmontels – Piccinni hatte im übrigen auch eine *Didone abbandonata* nach dem Metastasianischen Libretto komponiert.⁶⁰ Mamunas Angaben gewinnen dadurch an Gewicht, daß er sich auf die Eintragungen im Leihbuch der Musikbibliothek der Direktion der Kaiserlichen Theater für das Jahr 1889 berufen konnte⁶¹, das heute nicht mehr auffindbar ist.⁶² Die Mitarbeiter der CMB konnten zum Verbleib der alten Leihbücher auf meine An-

⁵⁶ ČPSS XVb, S. 153, Nr. 4117, Fußnote 2.

⁵⁷ Die Angabe "Neapel 1724" in ČPSS trifft für die Premiere von D. Sarris Oper *Didone abbandonata* (nach Metastasio) zu. Insgesamt ist dieses Libretto etwa achtzigmal vertont worden.

⁵⁸ Die Opernliste nach ČPSS nennen auch A.I. Klimovickij, "*Pikovaja dama*" *Čajkovskogo: kul'turnaja pamjat' i kul'turnye predčuvstvija*, S. 269; L. Braun, ČSt 4, S. 456; *Die werkgeschichtlichen Einführungen der alten Čajkovskij-Gesamtausgabe*, S. 96.

⁵⁹ N.V. Mamuna, *Notnye avtografy i neizdannye pis'ma P.I. Čajkovskogo*, in: *P.I. Čajkovskij na scene Teatra opery i baleta imeni S.M. Kirova (b. Mariinskij)*, hg. von N.A. Šuvalov, Leningrad 1941, S. 417.

⁶⁰ Piccinni, und nicht Galuppi, wird auch von Jarustovskij als Autor der *Didone* genannt (vgl. *Opernaja dramaturgija Čajkovskogo*, S. 58). Offenbar orientierte sich Jarustovskij an Mamunas Angabe.

⁶¹ Vgl. Mamuna, *Notnye avtografy*, S. 417.

⁶² Nikolaj Vladimirovič Mamuna (1904-1944) arbeitete von 1931 bis 1944 als stellvertretender Leiter der CMB, von 1941 bis zu seinem Tod versah er den Posten des Direktors.

frage hin keine Auskünfte erteilen. Auch im Archivbestand des RGIA sind sie im Fond der Direktion der kaiserlichen Theater nicht vorhanden.

Nach dem Leihbuch, auf das Mamuna sich stützte, entlieh Čajkovskij die Partituren am 19. Dezember 1889. Zurückgegeben wurden sie mit einer Ausnahme am 26. Mai 1890. Da der Komponist am 19. Dezember nicht in Petersburg war, hatte wahrscheinlich Modest die Noten für ihn mitgenommen. Auch am 26. Mai war Petr Il'ic nicht in der Hauptstadt, doch vier Tage zuvor hatte er den Bruder aus Florenz gebeten: "Wenn du es schaffst, bemühe dich bitte, die alten Theaterpartituren an Nikolaj Osipovič Christoforov im Notenkantor zurückzugeben."⁶³ N.O. Christoforov war der Leiter des Notenkantors der Direktion der Kaiserlichen Theater, das kurz zuvor in eine Musikbibliothek umgewandelt worden war. Im Čajkovskij-Museum in Klin existiert eine Quittung von der Hand Christoforovs vom 26. Mai 1890, in dem er die Titel der von Čajkovskij zurückerhaltenen Opern aufzählt, leider ohne Komponistennamen, so daß der Autor der *Dido* nicht spezifiziert ist. Er erwähnt, daß alles zurückgegeben wurde bis auf den ersten Akt des *Venezianischen Jahrmarkts*, den er ebenfalls zurückerbittet.⁶⁴ Am 4. Juni 1890 antwortete Čajkovskij Christoforov aus Frolovskoe: "Ich habe den Akt des Venez. Jahrmarktes behalten, weil ich ihn brauchte. Jetzt werde ich ihn Ihnen bald zurückgeben."⁶⁵

Die Partituren erwähnte Čajkovskij auch in seinem im Januar / Februar 1890 in Florenz geführten Tagebuch: "Grétrys Rich. Coeur de lion gelesen."⁶⁶ (18. Januar / 9. Februar); "Ich las die von der Direktion mitgenommenen alten Partituren." (19. Januar / 10. Februar)⁶⁷; "Lecture à la maison des partitions de Salieri et Grétry." (3. / 15. Februar)⁶⁸. Der detaillierteste, undatierte Tagebucheintrag, der sogar eine Abschrift aus der Partitur enthält, bezieht sich auf Astarittas Oper *Rinaldo d'Aste*.⁶⁹

Die Partituren aller genannten Opern, die beiden *Dido*-Vertonungen eingeschlossen, findet man heute in der CMB, größtenteils sogar in mehr als einem Exemplar: es gibt handschriftliche Partituren und Druckausgaben, originale Textierungen auf französisch oder italienisch ebenso wie russische oder deutsche Übersetzungen.⁷⁰ Um festzustellen, welche Exemplare es genau waren, die 1890 die lange Reise nach Florenz mitgemacht hatten, habe ich versucht, die auf Christoforovs Notiz angegebenen alten Inventarnummern der Partituren zu identifizieren: "N° 13. Venezianischer Jahrmarkt (Partitur 2. Akt). N° 51 Burbero. N° 56. Didona. N° 155 Le Deserteur. N° 261 Rinaldo d'Aste. N° 458. Richard Coeur-de-lion."⁷¹ In der Tat haben sich fast im gesamten Partituren-Bestand der CMB alte, in der Regel durchgestrichene Signaturen erhalten, teils als Aufkleber auf dem Deckblatt des Bandes, teils auf dem Titelblatt oder auch auf dem Buchrücken. Christoforovs Nummern entdeckt man auf fünf Exemplaren, wobei es schwer ist, mit Sicherheit zu sagen, ob es sich wirklich um diejenigen handelt, die Čajkovskij einst zur Verfügung gestanden hatten. Es sind handschriftliche Kopien vom Ende des 18. Jahrhunderts von Salieris *Fiera di Vene-*

⁶³ ČPSS XVb, S. 152, Nr. 4117.

⁶⁴ GDMČ, a⁴ Nr. 4570.

⁶⁵ ČPSS XVb, S. 170, Nr. 4136. Mit "Akt" meinte der Musiker den ersten Akt, wie sich aus der zitierten Notiz Christoforovs ergibt.

⁶⁶ ČD, S. 252.

⁶⁷ Ebenda, S. 253.

⁶⁸ Ebenda, S. 253 f.

⁶⁹ Ebenda, S. 259.

⁷⁰ Die folgenden Angaben aus den Notenbeständen der CMB müssen als vorläufig angesehen werden, da meine Arbeitszeit in der nur schwer zugänglichen Bibliothek leider sehr beschränkt war, so daß zahlreiche Fakten nicht mehr überprüft werden konnten.

⁷¹ GDMČ, a⁴ Nr. 4570.

zia⁷² und Martín y Solers *Burbero di buon cuore*⁷³ sowie Pariser Partiturdrukke ebenfalls aus dem späten 18. Jahrhundert von Monsignys *Déserteur*⁷⁴ und Grétrys *Richard Coeur-de-lion*⁷⁵. Das Exemplar von Grétrys *Les deux avars*, ebenfalls eine Pariser Partiturausgabe vom Ende des 18. Jahrhunderts, weist zwar eine alte Nummer auf, sie entspricht jedoch nicht der bei Christoforov genannten.⁷⁶ Das einzige in der CMB vorhandene Exemplar von Astarittas *Rinaldo*, eine handschriftliche Kopie des späten 18. Jahrhunderts, dürfte trotz der korrekten Nummer nicht zu den uns interessierenden sieben Partituren gehört haben, da die in Čajkovskijs Tagebuch herausgeschriebenen Zitate aus *Rinaldo* einen russischen Text unterlegt haben ("ne tot", "o ne topči ich"), während das in der CMB verfügbare Exemplar italienischen Text hat.⁷⁷ Zu Lebzeiten Čajkovskijs gab es in der Bibliothek auch eine russische Fassung⁷⁸, die beträchtliche Abweichungen vom Original aufgewiesen haben dürfte. Denn die Notizen in Čajkovskijs Tagebuch entsprechen in mehrfacher Hinsicht nicht dem italienischen Exemplar der CMB. Die Zählung der Nummern stimmt nicht überein, und verschiedene Details des Notentextes (z.B. der Vorhalt in N° 2, die Quinten und die Vortragsbezeichnung *più animato* in N° 4) waren in der Partitur der CMB nicht zu entdecken. Das Exemplar der Galuppischen *Didone* – in der CMB wird lediglich eine Abschrift des späten 18. Jahrhunderts aufbewahrt⁷⁹ – und die zwei Exemplare von Piccinnis französischer *Didon*⁸⁰ entsprechen nicht der Liste Christoforovs. Interessant ist aber, daß beide *Dido*-Partituren neben anderen alten Signaturen die N° 185 aufweisen. Dies bestätigt indirekt meine Vermutung, daß die Partituren mit Christoforovs Nummern nicht unbedingt mit denen identisch sind, die der Komponist tatsächlich benutzt hat. Es ist denkbar, daß die russische Version von Astarittas *Rinaldo* ebenfalls dieselbe Nummer trug wie ihr italienisches Gegenstück. So dürften einige Noten, die einst in Čajkovskijs Händen waren, heute im Bestand der CMB nicht mehr vorhanden sein. Immerhin sind die existierenden Ausgaben hilfreich, um die Werke kennenzulernen.

⁷² CMB I 1 S 165 / n. F. de V. Heute gültige Inventarnummer 4017. Alte Nummern: 13, 252, 342, auf dem Einband 253. Handschrift, 2 Bände. Italienischer Text mit unterlegter russischer Übersetzung. In der CMB existiert ein weiteres handschriftliches Exemplar ausschließlich mit russischem Text.

⁷³ CMB I 1 M 379 / p. V. Heute gültige Inventarnummer 3578. Alte Nummern: 51, 102.

Handschrift. Italienischer Text. In der CMB gibt es ein weiteres russisches Exemplar.

⁷⁴ CMB I 1 M 754 / p. D. Inventarnummer 3530. Alte Nummern: 155, 168, 234. Französischer Text. Druckausgabe. In ČPSS wird in der Opernliste als Erscheinungsjahr irrtümlich 1869 genannt. Das Exemplar der CMB, dessen Nummer Christoforovs Angabe entspricht, wurde 1769 in Paris herausgegeben. Ob es sich dabei um den Verlag von Hérissant oder von Bailleux handelt, läßt sich wegen Zuklebungen nicht spezifizieren. Daneben gibt es zwei Partiturabschriften, eine mit französischem, die andere mit russischem Text.

⁷⁵ CMB I 1 G 834 / p. R. Moderne Inventarnummer 2960. Alte Nummern: 491, 458, 73. Französischer Text. Druck Paris (Houbaut/Huguet) o.J. Es existiert auch eine Partiturabschrift mit russischem Text.

⁷⁶ CMB I 1 G 181 / p. D. A. Inventarnummer 4013. Alte Nummern: 170, 569. Französischer Text. Druck Paris (Aux adresses ordinaires), Lyon (Castaud, Dezauche, Montulay, o.J.) Es gibt daneben Partiturabschriften mit deutscher und russischer Textierung.

⁷⁷ CMB I 1 A 852 / p. R. d. A. Inventarnummer 2930. Alte Nummern: 35, 261, 502. Handschrift. Text italienisch.

⁷⁸ Vgl. *Archiv Direkcii Imperatorskich teatrov*, Sankt Petersburg 1892, Band 1, Teil III, S. 168 und 219.

⁷⁹ CMB I 1 G 181, 2 / p. D. Inventarnummer 3836. Alte Nummern: 102, 250, 184. Handschrift mit italienischem Text. In ČPSS wird ein Partiturdruk von Galuppis *Didone* angeführt, der in der CMB nicht vorhanden ist.

⁸⁰ CMB I 1 P 588 / p. D. Inventarnummern 3922 (alte Nummern: 151, 185, 23[unleserlich]) und 3923 (alte Nummern: 154, 185, [unleserlich]). Zwei Exemplare derselben Ausgabe Paris (Chez le Suisse de l'Hôtel de Noailles, aux adresses ordinaires), Lyon (Castaud), gravé par Huguet, imprimé par Basset, o.J. Französischer Text. Die italienische Fassung von Piccinnis *Didon* liegt in der CMB nicht vor.

Bevor im folgenden einige Überlegungen zur Autorschaft der *Dido*, die Čajkovskij studiert hat, angestellt werden, sei noch die Frage erörtert, auf welche Weise eigentlich die Auswahl der mitgenommenen Opern zustandekam. Hatte Čajkovskij selbst eben diese sieben Werke der sechs Komponisten ausgesucht? Eine mögliche Antwort geben die Memoiren A.E. Molčanovs⁸¹, in denen es im Kapitel über I.A. Vsevoložskij heißt: "Wie heute sehe ich Ivan Aleksandrovič vor mir, wie er durch die Schränke seiner Bibliothek kriecht und alte französische Musik-Alben heraussucht, aus denen die *chansonette* der alten Gräfin und das Arienthema des Grafen Tomskij in *Pikovaja dama* entnommen wurden."⁸² Unter "Vsevoložskijs" Bibliothek hat man dabei wohl die Bibliothek der Kaiserlichen Theater zu verstehen.

Vsevoložskij nennt auch ein anderer Zeitzeuge, nämlich V.P. Pogožev: „Er (d.i. I.A. Vsevoložskij) empfahl Petr Il'ič eine alte Sammlung mit französischen Arien, Liedern und Romanzen des 18. Jahrhunderts, die dem Komponisten zu jener Melodie der träumenden Gräfin verhelfen sollten, die Čajkovskij später so rührend auf die Worte 'Je sens mon coeur ...' erfunden hat."⁸³

Den Erinnerungen der Zeitgenossen zufolge hat also Vsevoložskij die Partituren ausgewählt. Auffällig ist dabei die Tatsache, daß Čajkovskij ausschließlich Werke ausländischer Komponisten der Zeit zum Studium bei sich hatte, obwohl seine Oper ein Sujet aus dem russischen Leben des 18. Jahrhunderts hat⁸⁴ und in der Bibliothek der Kaiserlichen Theater durchaus Werke russischer Musiker des 18. Jahrhunderts vorhanden waren. Vermutlich kamen in der Entscheidung für ausländische Werke die spezifischen Vorlieben Vsevoložskijs zum Tragen. Vielleicht waren auch die alten Partituren ursprünglich nur als Quellen für das Lied der Gräfin vorgesehen, die sich an das Paris ihrer Jugend erinnert, wo natürlich nur französische oder italienische Opern aufgeführt wurden. In jedem Fall stammen alle ausgewählten Opern mit vorläufig einer Ausnahme aus dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts (zwischen 1769 und 1796), und alle waren in Petersburg in den 1780-90er Jahren aufgeführt worden.

Die einzige Ausnahme bildet Galuppis *Didone*, die wesentlich früher, nämlich im Jahr 1741 entstanden ist und in Petersburg bereits 1766 erstaufgeführt wurde.⁸⁵ Piccinnis *Didon* dagegen paßt hervorragend in den übrigen Kontext: Sie wurde 1783 komponiert und war in den Petersburger Musiksalons Ende des 18. Jahrhunderts verbreitet.⁸⁶ Geht man davon aus, daß Vsevoložskij Opern aussuchte, die für das Petersburger Musikleben jener Zeit charak-

⁸¹ Anatolij Evgrafovich Molčanov (1856-1921) arbeitete als Beamter in der Verwaltung der Direktion der Kaiserlichen Theater und war Herausgeber des Jahrbuchs *Ežegodnik Imperatorskich teatrov*.

⁸² A. E. Molčanov, *Listki iz milogo prošlogo (Otryvki vospominanij A. E. Molčanova)*, Maschinenskript, RGIA, f. 678, op. 1, d. 58, f. 4. Gedankt sei Valerij Solomonovič Sokolov, der mich freundlicherweise auf dieses Dokument hinwies. Über die genaue Quelle des Zitats für Tomskijs Arienthema, sei es die Ballade oder das Lied im 7. Bild, wird nichts näheres berichtet.

⁸³ V.P. Pogožev, *Vospominanija o P.I. Čajkovskom*, in: VČ, S. 20.

⁸⁴ Über die russischen Musikbeispiele aus dem 18. Jahrhundert, die Modest Čajkovskij nach Florenz schickte, siehe oben. Modest sandte außerdem die Volksliedsammlungen von V.P. Prokunin und M.A. Balakirev nach Italien, wie aus seinem Brief an Petr Il'ič Čajkovskij vom 1. Februar 1890 hervorgeht (GDMČ, a⁴ Nr. 5508, f. 1^v).

⁸⁵ Vgl. *Muzykal'nyj Peterburg. Ėnciklopedičeskij slovar'*, Sankt Petersburg 1996, Bd. 1: XVIII vek, 1. Buch (A-K), S. 228. 1752 komponierte Galuppi eine weitere *Didone* auf dasselbe Libretto Metastasios, vgl. *Muzykal'nyj Peterburg. Ėnciklopedičeskij slovar'*, Sankt Petersburg 2001, Bd. 1: XVIII vek, 4. Buch (Sinchronističeskije tablicy), S. 253. Angaben darüber, welche Fassung in Petersburg aufgeführt wurde, fehlen hier.

⁸⁶ Vgl. *Muzykal'nyj Peterburg. Ėnciklopedičeskij slovar'*, Sankt Petersburg 1998, Bd. 1: XVIII vek, 2. Buch (K-P), S. 371. Zu den Petersburger Aufführungen der anderen erwähnten Opern vgl. ebenfalls das genannte Nachschlagewerk unter den entsprechenden Lemmata.

teristisch waren, so hätte er Piccinnis, nicht aber Galuppis *Didone* wählen müssen. Ein zusätzliches, gewichtiges Argument zugunsten Piccinnis liefert der schon erwähnte Mamuna mit seiner Berufung auf das Leihbuch der CMB. In den Kommentaren der Čajkovskij-Gesamtausgabe, wo zum ersten Mal der Name Galuppis eingeführt wurde, fehlen dagegen jegliche Belege über die Quelle dieses Sachverhaltes. Meiner Überzeugung nach ergibt sich daraus eine zwingende Konsequenz für die Korrektur der Partituren-Liste. In dem Verzeichnis sollte künftig Galuppis *Didone abbandonata* durch Piccinnis *Didon* ersetzt werden.

Čajkovskij und die Musik des 18. Jahrhunderts

Nun stellt sich die Frage, inwieweit Čajkovskij mit den von ihm verwendeten alten Opern und ihren Autoren auch vor der Entstehung seiner *Pikovaja dama* vertraut war. Generell weiß man nur wenig über seine Interessen im Bereich der *musica settecentesca*, läßt man den von ihm vergötterten Mozart beiseite. Von den sechs Komponisten werden im literarischen Nachlaß und in der Korrespondenz Čajkovskijs lediglich drei erwähnt.⁸⁷ In Čajkovskijs Bibliothek im Kliner Museum gibt es von keinem der Musiker Notenausgaben, wenn auch ein ganze Reihe von Werken anderer großer Komponisten des 18. Jahrhunderts. Genannt seien etwa Bach (h-Moll-Messe, Matthäus-Passion, *Wohltemperiertes Klavier* I und II), Händel (Klavierwerke), Haydn (Symphonien und Quartette), Gluck (*Iphigénie en Aulide*, *Iphigénie en Tauride*), Cherubini (Opernouvertüren, Quartette), Pergolesi (*La serva padrona*), Cimarosa (*Il matrimonio segreto*). Den "alten französischen Komponisten"⁸⁸ Grétry erwähnt Čajkovskij in einer Konzertbesprechung aus dem Jahr 1875, als unter Nikolaj Rubinstejns Leitung zwei Sätze aus der Oper *Colinette à la Cour* aufgeführt wurden. Musikbeispiele aus drei Opern Grétrys, darunter auch aus *Richard Coeur-de-lion*, finden sich ferner in der von Čajkovskij 1865 ins Russische übersetzten Instrumentationslehre von F.-A. Gevaert.⁸⁹ Während Salieri, Martín y Soler und Grétry außerdem in einem Artikel über Beethoven erwähnt werden,⁹⁰ begegnet man den Namen Astaritta, Monsigny und Piccinni kein einziges Mal. Die Musik der sechs Komponisten wurde zu Čajkovskijs Zeit in Rußland praktisch überhaupt nicht gespielt und war allgemein unbekannt, so daß man annehmen darf, daß der Komponist den Namen Astarittas nie gehört hatte, geschweige denn seine Werke kannte. So erstaunlich es ist, dürfte Čajkovskij einer der ersten gewesen sein, der sich nach langer Zeit überhaupt wieder mit den verstaubten Handschriften und Drucken im Archiv der Kaiserlichen Theater befaßte.

Zu unterstreichen ist die Rolle, die Ivan Vsevoložskij bei diesen Entdeckungen spielte. Mit seiner Wahl der seiner Meinung nach für die Komposition von *Pikovaja dama* geeigneten Quellen stellte der gebildete Direktor der Kaiserlichen Theater nicht zum ersten Mal seine historischen Kenntnisse und seinen künstlerischen Instinkt unter Beweis. Hätte er nicht Grétrys *Richard Coeur-de-lion* empfohlen, wer weiß, wie das Lied der Gräfin aussehen würde, falls es überhaupt eines gäbe?

In welchem Maße die Musik der von Vsevoložskij ausgewählten Werke zur Zeit Čajkovskijs in Vergessenheit geraten war, beweist auch eine Äußerung Hermann Laroques in seinem Aufsatz über Mozarts *Don Giovanni*: "Wer interessiert sich heute für die Opern

⁸⁷ Die Erwähnungen von Galuppi im Zusammenhang mit seinen geistlichen Chorwerken auf russisch-orthodoxe Texte, die von Čajkovskij als inadäquat abgelehnt wurden, sind hier nicht einbezogen. Auf die Erwähnungen der "alten Partituren" im Tagebuch wurde bereits oben hingewiesen.

⁸⁸ ČPSS II, S. 280.

⁸⁹ Vgl. ČPSS IIIb, S. 284 ff.

⁹⁰ Vgl. ebenda, S. 502 und 506.

Martins oder Sartis?⁹¹ Der Name des großen österreichischen Komponisten gehört nicht zufällig in unseren Themenkreis. Čajkovskijs Begegnung mit der Musik der "alten Partituren" konnte auch vor *Pikovaja dama* stattgefunden haben, nämlich über die Vermittlung durch Mozart, dessen Gesamtausgabe der Komponist 1888 als Weihnachtsgeschenk von seinem Verleger P.I. Jurgenson erhalten hatte. Auf die Musik von dreien der sechs Komponisten, in zwei Fällen sogar auf genau dieselben Werke, hatte bereits Mozart Bezug genommen. So verwendete Mozart ein Thema aus Salieris *Fiera di Venezia* für Klaviervariationen; Mozart zugeschrieben werden Variationen über ein Thema aus *Richard Coeur-de-lion*, und unzweifelhaft aus seiner Feder stammen Variationen über ein Thema aus Grétrys Oper *Les mariages samnites*. Überdies komponierte Mozart Einlagearien für V. Martinis *Burbero*. Und schließlich erklingt ein direktes Zitat aus Martinis Oper *Una cosa rara* in Čajkovskijs geliebtem *Don Giovanni*.

Das Mozartianische in *Pikovaja dama*, die vielfältigen Parallelen, die es in diesem Werk zu Mozarts Opern gibt, ist vor allem von Arkadij Klimovickij thematisiert worden, der die These aufgestellt hat, daß die Zitate, die Mozart in seinen *Don Giovanni* eingeführt hat, Čajkovskij ebenfalls zu Zitaten aus fremden Opern stimuliert haben könnten.⁹² Sicher nicht zufällig fällt sogar der Name Mozarts im Libretto von *Pikovaja dama*, nämlich in Tomskijs Ballade ("slova slačše zvukov Mocarta" – Worte süßer als Mozartklänge).

Die aus dem dritten Akt von *Richard Coeur-de-lion* übernommene Ariette der Lorette (so nennt sie Čajkovskij selbst⁹³, während in den Ausgaben des 18. Jahrhunderts keine Gattungsbezeichnung vorliegt⁹⁴) stellt das einzige Zitat dar, auf das der Komponist selbst hingewiesen hat: "Dieses Liedchen ist aus der Oper *Richard Coeur-de-lion* von Grétry übernommen worden."⁹⁵ Man kann daraus schließen, daß es in *Pikovaja dama* keine weiteren unmittelbaren Zitate aus den "alten Partituren" gibt. In der Tat konnte ich bei der Durchsicht der Ausgaben aus der CMB keine direkten Quellen für die Musik von Čajkovskijs Oper entdecken. Man stößt lediglich auf einzelne melodische oder harmonische Wendungen, die mit ähnlichen Motiven bei Čajkovskij mehr oder weniger deutlich übereinstimmen. Beispiele für solche *Pikovaja dama* nahestehende Themen aus den Opern Grétrys und Salieris führt Boris Jarustovskij an, der meines Wissens als einziger das musikalische Material der von Čajkovskij benutzten Opern untersucht hat.⁹⁶

Mehr Beachtung haben konkrete Zitate aus Werken anderer Komponisten des 18. Jahrhunderts gefunden. So machte N.K. Rukavišnikov auf die Mozartanleihen im Duett Prilepas und Milovzors aufmerksam.⁹⁷ R. Berberov wies auf Kompositionen Johann Christian Bachs und Jean Paul Martinis hin: "[...] besonders bemerkenswert und bedeutungsvoll erscheint die wirklich verblüffende Ähnlichkeit des Themas des Duettes Prilepa-

⁹¹ "Don-Žuan" Mocarta, in: G.A. Laroš, *Izbrannye stat'i*, Leningrad 1976, Bd. 3, S. 96. Martin ist eine Schreibvariante des Namens von V. Martini (Martín y Soler).

⁹² Vgl. A.I. Klimovickij, "Pikovaja dama" Čajkovskogo, S. 243 f.; ders., *Mocart Čajkovskogo: fragmenty sjužeta*, S. 92 ff.

⁹³ Vgl. ČPSS XVIIb, S. 86, Nr. 4058, und S. 110, Nr. 4078.

⁹⁴ In der letzten Partiturausgabe des Werks im Rahmen der Grétry-Gesamtausgabe (Leipzig, Brüssel 1883) hat diese Nummer den Titel Arie ("air") erhalten. Im Kommentar wird sie als "ariette" bezeichnet.

⁹⁵ ČPSS 9b, S. 229. Über das Grétry-Zitat wird in vielen Studien über *Pikovaja dama* gesprochen, doch wird die Quelle nicht immer genau genannt. So liest man in der Gesamtausgabe in einem Kommentar, der Komponist habe für das Lied der Gräfin die Ariette des Blondel verwendet, die in einer weiteren Fußnoten wiederum als Lied des Blondel bezeichnet wird (vgl. ČPSS XVb, S. 88 und 153). Einen eingehenden Vergleich von Grétrys Original und dem Lied der Gräfin bietet L. Karagičeva, *Dva étjuda o "Pikovej dame"*, in: SovM 1990, Nr. 6, S. 50-53.

⁹⁶ Vgl. Jarustovskij, *Opernaja dramaturgija*, S. 57 f. und 120 f. Die von Jarustovskij angegebenen Beispiele aus Astarittas Oper entsprechen nicht der Fassung aus der CMB.

⁹⁷ N.K. Rukavišnikov, *Kak sozdavalas' "Pastoral" iz "Pikovej damy"*, in: SovM 1940, Nr. 3, S. 45 f.

Milovzor mit der Melodie der bekannten klassischen Arie 'Vostorg ljubvi', die von dem deutschen Komponisten Jean Schwarzendorf, genannt der 'deutsche Martini', stammt.⁹⁸ Interessant ist auch, daß das Auftrittsthema Zlatogors ('Kak ty mila, prekrasna') stark an das erste Thema des Klavierkonzertes D-Dur von Johann Christian Bach erinnert.⁹⁹

Nach Jarustovskijs Meinung "gab es direkte, bewußte Zitate wahrscheinlich überhaupt nicht, denn Čajkovskij hatte die Angewohnheit, sich in die melodische Atmosphäre eines Stils zu versenken und erst danach an den Themen zu arbeiten."¹⁰⁰ Ähnlich argumentierte auch M.K. Michajlov, der gegenüber der Auffassung, Čajkovskij habe im Duett Prilepa-Milovzor musikalische Modelle Mozarts zitiert, einwandte: "Melodietypen wie der Zweitakter am Anfang des Intermedien-Duets liegen einer unübersehbaren Anzahl von Themen sowohl Mozarts als auch vieler seiner Zeitgenossen zugrunde, ob es sich nun um Italiener, Deutsch-Österreicher, Franzosen oder Russen handelt. [...] Für jeden [...] Baustein in der Anfangsperiode des Duets lassen sich leicht Analogien in der Musik der letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts finden. Auf diese Weise synthetisiert Čajkovskijs Melodie eine ganze Reihe typischer melodischer 'Urelemente' eines konkreten historischen Stilsystems."¹⁰¹

In den Exemplaren der CMB lassen sich Čajkovskij keine Marginalien zweifelsfrei zuschreiben. Doch in der Partitur des *Richard Coeur-de-lion* erregten rote und blaue Beistiftungen bei der Ariette der Lorette, wie sie sonst nirgends in der Ausgabe vorkommen, meine Aufmerksamkeit. Es sind Kreuzchen, Häkchen und rote Doppelstriche, die im Verlauf der ganzen Nummer als Trennzeichen zwischen die Notensysteme gesetzt sind. Möglicherweise dienten die Markierungen dazu, eine Abschrift zu erleichtern. Es ist nicht auszuschließen, daß sie von Čajkovskij stammen, der die Arie abschreiben mußte, wobei er sie von f-moll nach h-moll transponierte.

Schon oft ist auf den Anachronismus bei der Verwendung der Grétryschen Ariette in der Partie der alten Gräfin hingewiesen worden. Die alte Gräfin erinnert sich ja im 4. Bild an ihre ferne Jugendzeit, als sie "sang" und "der König sie hörte", wobei sie dem Librettisten zufolge "ein Motiv aus einer Oper ihrer Zeit singt".¹⁰² Grétrys Oper war 1784 komponiert und uraufgeführt worden. "Wenn", so pointiert A. Al'švang, "die Handlung von *Pikovaja dama* am Ende des 18. Jahrhunderts spielt, dann war die Gräfin im Entstehungsjahr des *Richard* mindestens siebzig Jahre alt und der französische König dürfte ihrem Gesang kaum zugehört haben."¹⁰³ Wesentlich schärfer reagierten die Mitarbeiter Vsevolod Mejerchol'ds bei der Inszenierung der *Pikovaja dama* 1935 auf die Anachronismen des Werks. Ivan Sollertinskij etwa unterstellte dem Komponisten in Bezug auf das Lied der Gräfin einen "schrecklichen Lapsus".¹⁰⁴ Čajkovskij war sich des begangenen "Lapsus" zweifellos bewußt, da auf dem Titelblatt von Grétrys Partitur das Datum der Premiere angegeben ist. Die historisch-chronologische Exaktheit stand für ihn nicht an erster Stelle, wie seine Reaktion auf Anachronismen in Mussets Dramen zeigt: "[...] wie mir diese ganz Shakespearschen Anachronismen gefallen [...]. Genau wie bei Shakespeare gibt es bei

⁹⁸ Es handelt sich um den aus Deutschland stammenden französischen Komponisten Johann Paul Aegidius [franz.: Jean Paul Egide] Martini, oder Martin (1741-1816, Pseudonyme: Martini il Tedesco, Schwarzendorf).

⁹⁹ R. Berberov, Vorwort, S. XII.

¹⁰⁰ Jarustovskij, *Opernaja dramaturgija*, S. 58.

¹⁰¹ M.K. Michajlov, *Ob istokach odnoj temy Čajkovskogo*, in: ders., *Étjudy o stile v muzyke*, Leningrad 1990, S. 268 f.

¹⁰² Žiznič 3, S. 392.

¹⁰³ Al'švang, *P.I. Čajkovskij*, S. 757.

¹⁰⁴ V.E. Mejerchol'd, *"Pikovaja dama"*, S. 245. Vgl. auch A.I. Piotrovskijs Urteil: "die Gräfin erscheint als Relikt ihrer Epoche, als überlebt", doch "da sie im 18. Jahrhundert unter Katharina II. lebt, fragt sich, als Relikt wovon sie eigentlich erscheint." (Ebenda, S. 227.)

Musset überhaupt keine sinnlose Jagd nach lokaler Wahrheit, stattdessen besitzt er ebensoviele allgemeinhinreichende, ewige und von Epoche und Örtlichkeit unabhängige Wahrheit wie Shakespeare.¹⁰⁵

Fragen der Zeitgestaltung bilden ein eigenes interessantes Forschungsthema. Moris Bonfel'd betont das Nebeneinander "zweier vergangener Zeiten" in *Pikovaja dama*, zweier 18. Jahrhunderte gewissermaßen, eines auf die Gräfin und eines auf Liza bezogenen, die in "einem temporalen Konflikt" miteinander stehen.¹⁰⁶ Interessanterweise spürten bereits die Zuhörer in der Zeit Grétrys in der im 12. Jahrhundert spielenden Oper *Richard Coeur-de-lion* Anzeichen eines "altertümlichen Kolorits", wie der Komponist in seinen Memoiren selbst vermerkte.¹⁰⁷

In Modest Čajkovskijs [autographen] Libretto ist der Einbau des französischen Liedes nicht verzeichnet. Möglicherweise ging die Idee von Vsevoložskij oder dem Komponisten selbst aus. Bonfel'd hat darauf aufmerksam gemacht, daß das Lied der Gräfin sich durch seinen französischen Text aus der Partitur der *Pikovaja dama* abhebt und dadurch den Charakter einer "Einlagenummer", ja, sogar einer "Einlagenovelle" bekommt.¹⁰⁸ Etwas ähnliches hatte Čajkovskij auch in Salieris *La fiera di Venezia* beobachten können, wo eine Romanze, die Canzona der Falsirena, auf französisch zu singen ist. In dem von Čajkovskij eingesehenen italienischen Druck der Oper, in den die russische Übersetzung hineingeschrieben ist, wird darauf ausdrücklich hingewiesen: "diese Arie genau so, wie sie ist, in französischer Schreibart schreiben".¹⁰⁹

Erwähnt sei auch eine weitere bemerkenswerte Nummer in *La fiera di Venezia*, nämlich die Arie Ostrogottos 'Il pargoletto amabile' (1,5) (in der russischen Fassung die Arie des Barons 'Tvoej preljščennyj krasotoj'), deren Thema dem Thema des Finales des Intermediums aus *Pikovaja dama* (Auftritt Zlatogors) verwandt ist.¹¹⁰ Vor langer Zeit war Boris Asaf'ev die erstaunliche Nähe dieses Themas zu einem Motiv aus Dmitrij Bortnjanskis Oper *Le fils rival* (1787) aufgefallen (Sanchettes Lied im ersten Akt). Das Aufgreifen dieses Motivs sah er als "außerordentliches Beispiel für Čajkovskijs stilistische Auffassungsgabe" an, wobei er von der Annahme ausging, daß "Čajkovskij Bortnjanskis Oper wohl kaum gekannt haben konnte."¹¹¹ Salieris Oper hingegen kannte er nicht nur, sondern er hatte den ersten Akt, in dem die Arie Ostrogottos enthalten ist, sogar länger behalten und später als die anderen Partituren an die Bibliothek zurückgeben. Bortnjanskij wiederum könnte Salieris Oper während seines Italienaufenthaltes in den 1770er Jahren gehört haben. In Petersburg wurde das Werk allerdings erst 1791, also nach der Entstehung von *Le fils rival*, aufgeführt und mit großem Erfolg in italienischer und russischer Fassung bis ins frü-

¹⁰⁵ ČPSS VII, S. 370, Nr. 897.

¹⁰⁶ Bonfel'd, *Problema dvujazyčija*, S. 183; ders., *Opera P.I. Čajkovskogo "Pikovaja dama"*, S. 40. Ähnliches galt schon für Puškins Erzählung: "Die Handlung von *Pikovaja dama* spaltet sich vom 1. Kapitel an in zwei Ebenen. Die aktuellen Ereignisse, die Anfang der 1830er Jahre ablaufen, werden ständig der Jugendzeit der Gräfin gegenübergestellt [...] Im lakonischen Erzählduktus von *Pikovaja dama* wird so eine lange historische Zeitspanne eingefangen [...]" (B.Ja. Vilenčik, *Istoričeskoe prošloe v "Pikovoju dame"*, in: *Vremennik Puškinskoj komissii 1981*, Leningrad 1985, S. 173 und 179).

¹⁰⁷ A.E.M. Grétrý, *Memuary. ili Očerki o muzyke*, Moskau-Leningrad 1939, S. 207.

¹⁰⁸ Bonfel'd, *Problema dvujazyčija*, S. 182; ders., *Opera P.I. Čajkovskogo "Pikovaja dama"*, S. 40.

¹⁰⁹ CMB 11 S 165 / p. F. de V., Bd. 2.

¹¹⁰ CMB 11 S 165 / p. F. de V., Bd. 1, S. 81. Einen Teil der Arie Ostrogottos führt Jarustovskij als eines der Themen an, die Ähnlichkeiten zu *Pikovaja dama* aufweisen (vgl. Jarustovskij, *Opernaja dramaturgija*, S. 58; in dem Notenbeispiel fehlen die Vorzeichen der in B-Dur stehenden Arie).

¹¹¹ B.V. Asaf'ev, *Ob issledovanii ruskoj muzyki XVIII veka i dvuch operach Bortnjanskogo*, in: *Muzyka i muzykal'nyj byt staroj Rossii. Materialy i issledovanija*, Leningrad 1927, S. 23, mit Notenbeispielen.

he 19. Jahrhundert hinein gespielt.¹¹² Auch in Europa war die Oper äußerst populär. Haydn und Mozart schrieben Variationen über Themen aus *La fiera di Venezia*; und gerade die Arie Ostrogottos erfreute sich besonderer Beliebtheit und wurde von G. Paisiello in seiner Oper *Molinara* zitiert.¹¹³

Obwohl Bortnjanskij's Opern zu Čajkovskij's Lebzeiten weder gedruckt vorlagen noch aufgeführt wurden, kann die Möglichkeit, daß der Komponist sie kannte, natürlich nicht ausgeschlossen werden. So meinte V. Jakovlev: "Es ist recht wahrscheinlich [...] daß Čajkovskij die Partituren Bortnjanskij's entliehen hatte, die ebenfalls im Musikarchiv der Theater aufbewahrt wurden. Durch diesen Umstand ließe sich auch die interessante Beobachtung B.V. Asaf'ev's [über die motivischen Ähnlichkeiten zwischen *Le fils rival* und *Pikovaja dama*] erklären."¹¹⁴

Angesichts der Tatsache, daß Čajkovskij *La fiera di Venezia* erwiesenermaßen kannte, *Le fils rival* aber nur hypothetischerweise, sollte man wohl nicht von einem bewußten Zitat sprechen – in dieser Hinsicht muß man sich Boris Jarustovskij und M. Michajlov anschließen und Asaf'ev's Hinweis auf Čajkovskij gekonnte Stilassimilation ernst nehmen. Auffällig ist im übrigen, daß Čajkovskij, auch wenn er das Motiv unabhängig von Bortnjanskij bei Salieri aufgriff, dennoch eine ähnliche Rezeptionshaltung einnahm wie sein russischer Vorläufer. Denn in der Sequenz wandeln beide den Sekundschritt in einen Terzschritt um und fügen zwischen den zweitaktigen Phrasengliedern eine skalenartige Wendung ein.¹¹⁵ Andererseits gibt es aber auch Merkmale, bei denen sich Salieri und Bortnjanskij entsprechen und gemeinsam von Čajkovskij's Version abweichen. Dies gilt für das vierhebige Metrum – in *Pikovaja dama* liegt ein 3/4-Takt vor –, für die Tonart B-Dur und den Orgelpunkt auf der Tonika im ersten Zweitakter.¹¹⁶

Bortnjanskij

Dmitrij Bortnjanskij's Name, den Boris Asaf'ev als erster im Zusammenhang mit Čajkovskij's Oper ins Spiel brachte, steht für etwas, was Arkadij Klimovickij als "gattungsmäßige Ausrichtung der *Pikovaja dama* auf das russische 18. Jahrhundert"¹¹⁷ bezeichnet hat. Bortnjanskij ist auch in anderer Hinsicht fest in Čajkovskij's Schaffensbiographie verankert: Čajkovskij hatte von seinem Verleger Petr Jurgenson den Auftrag erhalten, eine Gesamtausgabe von Bortnjanskij's geistlichen Kompositionen herauszugeben. Obwohl sich Čajkovskij mehrfach kritisch über diese Musik geäußert hat, dürfte die Begegnung mit den geistlichen Werken Bortnjanskij's dennoch nicht ohne Bedeutung für sein weiteres Schaffen gewesen sein, besonders für seine Chormusik.¹¹⁸ Denn Čajkovskij be-

schäftigte sich mit Bortnjanskij nicht nur als Herausgeber, er hatte auch praktische Hör- und Aufführungserfahrungen mit dessen Musik. Hingewiesen sei in diesem Zusammenhang auf Čajkovskij's Brief an Nadežda fon Mekk vom 18. April 1880, in dem der Komponist aus Kamenka berichtet, wie er mit seinen Verwandten das Tropar *Blagoobraznyj Josif* in Bortnjanskij's Bearbeitung und die *Cheruvimskaja* Nr. 7 von Bortnjanskij einstudierte.¹¹⁹

In *Pikovaja dama* nun berührt Čajkovskij die musikalische Welt Bortnjanskij's und seiner Zeit besonders stark¹²⁰. In den erwähnten, aus Salieri's *Fiera di Venezia* "aufgeschnappten" Motiven kristallisieren sich die italienischen Vorlieben Bortnjanskij's und Čajkovskij's und schlagen eine Brücke zwischen diesen beiden großen russischen Komponisten. Die "Italianismen" Čajkovskij's gründen sich ebenso wie seine Mozartverehrung und sein "russisches Europäertum" auf eine zentrale Traditionslinie in der Entwicklung der russischen Musikkultur, die von Bortnjanskij über Glinka bis zu Čajkovskij und Stravinskij führt.

Bezeichnenderweise erwähnt A.S. Rabinovič *Pikovaja dama* in seinem Buch *Die russische Oper vor Glinka* immer wieder in Zusammenhang mit Bortnjanskij. Über dessen letzte Oper schreibt er: "In Bortnjanskij's Musik ist das von sich selbst überzeugte, hedonistische und elegante katharinensische Zeitalter eingefangen." Und weiter: "Wie genial getroffen ist dessen Rekonstruktion in Čajkovskij's *Pikovaja dama*."¹²¹ Rabinovič weist überdies auf Parallelen zwischen der Figur des Don Pedro aus *Le fils rival* und dem Fürsten Eleckij hin. Die Anfangstakte der Arie Don Pedros kommentiert er folgendermaßen: "Hier findet man gewissermaßen in nuce die Intonation des Fürsten Eleckij. Beide Stücke stehen in Es-Dur und weisen eine skalenartige Melodik auf, welche die lyrische Ausdrucksebene eines soliden, ausgeglichenen Menschen gut wiedergibt."¹²² Auch in Bortnjanskij's *Sokol* gibt es im übrigen ein altes französisches Lied, das von Thibaut de Navarre gesungen wird, eine weitere Parallele also zum französischen Lied der Gräfin in *Pikovaja dama* und dem Orchesterzitat des Liedes *Vive Henri IV*.

In besonderer Weise steht der Chor *Radostno, veselo v den' sej* zu Beginn des dritten Bildes von *Pikovaja dama* mit Bortnjanskij in Verbindung. Oben wurde bereits die entscheidende Stelle aus Čajkovskij's Brief an den Großfürsten Konstantin Konstantinovič vom 5. August 1890 zitiert: "Die Aufführung dieser Kantate ist in meiner Oper ganz realistisch, denn die Verse wurden für eine Hausfeierlichkeit bei den Naryškins verfaßt, in Musik gesetzt und von Chorsängern gesungen."¹²³ Dieser Behauptung Čajkovskij's ist man noch nie weiter nachgegangen. In Wirklichkeit wurden Deržavins Verse tatsächlich vor Čajkovskij vertont, und zwar von Bortnjanskij, und sie wurden auch bei einer Hausfeierlichkeit aufgeführt, allerdings nicht bei Naryškin, sondern beim Grafen Stroganov. Deržavins Gedicht *Ljubitelju chudožestv* wurde 1791 mit dem Titel "Chor", "Arie" gedruckt. Bei der zweiten Ausgabe von 1798 findet sich dann die Angabe "Musik von Bortnjanskij".¹²⁴ Hundert Jahre später wandte sich Čajkovskij demselben Text zu. Leider ist die Musik Bortnjanskij zu *Ljubitelju chudožestv* nicht erhalten oder bislang nicht aufge-

¹¹² Vgl. *Muzikal'nyj Peterburg. Ėnciklopedičeskij slovar'*, Sankt Petersburg 1999, Bd. 1: XVIII vek, 3. Buch (R-Ja), S. 68.

¹¹³ Vgl. J.F. Edler von Mosel, *Über das Leben und die Werke des Anton Salieri*, Wien 1827, S. 46; A. Della Corte, *Un italiano all'estero: Antonio Salieri*, Turin-Mailand 1936, S. 12-16.

¹¹⁴ *Puškin i Čajkovskij*, in: V.V. Jakovlev, *Izbrannye stat'i*, Bd. 1, S. 366.

¹¹⁵ Zu Bortnjanskij's Oper *Syn-sopernik* und der in der Handschriftenabteilung des Sankt Petersburgs Konservatoriums aufbewahrten Partitur (Nr. 4575) vgl. T. Z. Skvirskaja, V. A. Somov, *Bortnjanskij i russkaja muzikal'naja kul'tura ego vremeni v dokumentach Otdela rukopisej Peterburgskoj konservatorii*, in: *Nevskie chorovye assamblei 2001 – Muzikal'nyj festival'*, Programmheft, hg. von A.N. Kručinina, Sankt Petersburg 2001, S. 17-19.

¹¹⁶ So in der Handschrift der *Fiera di Venezia*, CMB I 1 S. 165 / n. F. de V., Bd. 1, S. 81, und in dem von Jarustovskij gebrachten Notenbeispiel (*Opernaja dramaturgija*, S. 58). Das entsprechende Notenbeispiel bei Della Corte steht in A-Dur (Della Corte, *Un italiano all'estero: Antonio Salieri*, S. 14).

¹¹⁷ Klimovickij, *"Pikovaja dama" Čajkovskogo*, S. 222.

¹¹⁸ Vgl. L.Z. Korabel'nikova, M.P. Rachmanova, Vorwort zu ČPSS 63, S. 14; P.P. Levando, *K voprosu o duchovnom i svetskom v chorovoj muzyke P. Čajkovskogo*, in: *P.I. Čajkovskij. Nasledie*, Sankt Petersburg 2000, Bd. 1, S. 102.

¹¹⁹ ČPSS IX, S. 109, Nr. 1479. In Čajkovskij's Privatbibliothek in GDMČ sind Bortnjanskij's Werke ausschließlich in Jurgenson's Ausgabe vertreten.

¹²⁰ Vgl. T. Z. Skvirskaja, *D.S. Bortnjanskij i P.I. Čajkovskij*, in: *Bortnjanskij i mirovaja muzikal'naja kul'tura*, Kiev 2003 (im Druck).

¹²¹ A.S. Rabinovič, *Russkaja opera do Glinki*, Moskau 1948, S. 118.

¹²² Ebenda, S. 123.

¹²³ ČPSS XVb, S. 238, Nr. 4195.

¹²⁴ Vgl. *Sočinenija Deržavina*, Bd. 1, S. 354 f.; *Istorija russkoj muzyki*, Bd. 3, Moskau 1985, S. 192.

funden.¹²⁵ Aber Čajkovskij und seinem Librettisten dürfte aus Grot's Deržavin-Ausgabe zumindest die Tatsache bekannt gewesen sein, daß eine Vertonung Bortnjanskij's existiert hatte und der Text für eine Feierlichkeit im Hause Stroganov vorgesehen gewesen war. Dafür spricht der oben zitierte Hinweis in Čajkovskij's Brief an den Großfürsten. Im Briefkommentar der Čajkovskij-Gesamtausgabe sollte daher Bortnjanskij's Name nicht fehlen.

Dasselbe gilt für zwei weitere Briefe des Jahres 1890 aus dem Umfeld der Entstehungsgeschichte der *Pikovaja dama*, in denen Bortnjanskij's Name zwar nicht fällt, aber im Kommentar unbedingt genannt werden sollte. Im Briefwechsel Modest Čajkovskij – Ivan Vsevoložskij wurde nämlich zeitweilig die Möglichkeit einer Verwendung von Bortnjanskij's Musik im sechsten Bild der *Pikovaja dama* erörtert. Der Komponist schrieb seinem Bruder am 28. Februar / 8. März 1890 diesbezüglich aus Florenz: "Wenn Du bei Vsevoložskij bist, erkläre ihm, daß man für das sechste Bild ein Glockenspiel bestellen muß, falls eines erwünscht ist, das Musik spielt, z.B. 'Kol' slaven'. Ich bin aber nicht dafür, obwohl ich so komponiert habe, daß auch für das Glockenspiel Platz ist."¹²⁶ Dieser Text bleibt in den Briefausgaben völlig unkommentiert. Dabei wird hier Bortnjanskij's Hymne *Kol' slaven naš Gospod' v Sione* auf Verse M.M. Cherskovs erwähnt, dessen Melodie zu Čajkovskij's Zeit vom Glockenspiel der Peter-Pauls-Festung in Petersburg gespielt wurde.¹²⁷ Um Mitternacht, während Liza am Ufer des Winterkanals auf German wartet, sollte von der anderen Seite der Neva das Glockenspiel der Peter-Pauls-Festung mit Bortnjanskij's Musik erklingen. Doch diese offenbar von Vsevoložskij ausgehende Idee lehnte Čajkovskij ab; er erklärte dem Direktor in seinem Brief vom 26. März / 7. April 1890: "Im sechsten Bild bin ich entschieden gegen ein Glockenspiel, welches das derzeitige Glockenspiel nachahmt (Kol' slaven naš Gospod' v Sione). Erstens spielte das Glockenspiel, falls es überhaupt Musik spielte, zu Katharinas Zeit sicher eine andere, und zweitens ist das doch irgendwie zu realistisch und unkünstlerisch."¹²⁸ Dieselben Vorbehalte äußerte er auch gegenüber seinem Bruder: "Meines Erachtens wird das zu realistisch [...] Wäre nicht einfach eine Glocke besser, die zwölfmal schlägt?"¹²⁹ In den Skizzen der Oper ist die entsprechende Stelle tatsächlich so geschrieben, daß "auch für ein Glockenspiel Platz ist". In den Kommentaren zur Partiturausgabe und zum Klavierauszug von *Pikovaja dama* in der Gesamtausgabe ČPSS werden zwei Bemerkungen Čajkovskij's in den Skizzen zitiert, die sich auf das Glockenspiel beziehen.¹³⁰

Obwohl Bortnjanskij's Hymne letztlich in *Pikovaja dama* nicht erklingen durfte, ist diese nicht zustande gekommene Verbindung doch von Interesse. Selbstverständlich war *Kol' slaven* für Čajkovskij nicht nur die Melodie, die allnächtlich von der Peter-Pauls-Festung erklang, sondern auch ein Werk, das er im Kontext der Gesamtausgabe von Bortnjanskij's geistlicher Musik selbst neu herausgegeben hatte. Diese Erfahrung im Bereich von Bortnjanskij's Chormusik hinterließ möglicherweise ihre Spuren im fünften Bild der *Pikovaja dama*. Denn hier sah der Komponist für den Panichidenchor die Beteiligung eines echten Chores von Kirchensängern und nicht des Theaterchores vor, da dies, seinen eigenen Worten zufolge "viel charakteristischer sein wird."¹³¹ Notiert ist der Panichidengesang in c-Schlüsseln, so wie in der von Čajkovskij betreuten Bortnjanskij-Ausgabe, bei

¹²⁵ Vgl. M.G. Rycareva, *Kompozitor D. Bortnjanskij*, Leningrad 1979, S. 247; *Istorija ruskoj muzyki*, Bd. 3, S. 192.

¹²⁶ ČPSS XVb, S. 72, Nr. 4049.

¹²⁷ Vgl. G.I. Blagodatov, Artikel "Kuranty", in: *Muzykal'naja enciklopedija*, hg. von Ju.V. Keldys, Moskau 1976, Bd. 3, S. 103.

¹²⁸ ČPSS XVb, S. 110, Nr. 4078.

¹²⁹ ČPSS XVb, S. 72 f., Nr. 4049.

¹³⁰ Vgl. ČPSS 9b, S. 269; ČPSS 41, S. 418.

¹³¹ ČPSS XVb, S. 110, Nr. 4078.

der der Verleger Jurgenson die Verwendung "alttestamentarischer" Schlüssel¹³² abgelehnt hatte, während Čajkovskij entschieden auf c-Schlüsseln bestand, da es seinen Worten nach "Vernünftigeres und Logischeres als sie nicht gebe", "besonders für die Vokalmusik."¹³³

Das einmalige Kolorit jener Szenen von *Pikovaja dama*, die das 18. Jahrhundert abbilden – Čajkovskij nannte es das "merkwürdige, unbegreifliche 18. Jahrhundert"¹³⁴ – verdankt sich nicht nur dem eingehenden Studium der Musik dieser Zeit, sondern auch dem Instinkt und der meisterhaften Anverwandlungsgabe eines großen Künstlers. Boris Asaf'ev hat Čajkovskij einmal als "Historiographen Petersburgs"¹³⁵ bezeichnet. Als solcher hat sich Čajkovskij vor allem in *Pikovaja dama* hervorgetan, und dabei ganz besonders auch als Historiograph von Petersburg im 18. Jahrhundert.

¹³² Vgl. ČJu 1, S. 203.

¹³³ ČPSS X, S. 201, Nr. 1837. Auf die Rolle der Schlüssel im Panichidengesang des 5. Bildes macht besonders E.V. Titova aufmerksam, vgl. E.V. Titova, *Poteri i obretenija v izdanijach "Pikovej damy" P.I. Čajkovskogo. Zametki o "notnom pis'me" sceny v kazarme*, in: *Voprosy muzykal'nogo istočnikovedenija i bibliografii*, Sankt Petersburg 2001, S. 94 und S. 95-99 zu den Quellen des Textes und der Melodie des Panichidengesanges.

¹³⁴ ČPSS VIII, S. 148, Nr. 1131.

¹³⁵ B.V. Asaf'ev, *"Pikovaja dama"*, in: ders., *O muzyke Čajkovskogo. Izbrannoe*, Leningrad 1970, S. 328.