

Tschaikowsky-Gesellschaft

Mitteilungen 10 (2003)

S. 109-114

"Mazepa" von P. Čajkovskij (German Laroš, deutsch von Bettina Dissinger)

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

"Mazepa" von P. Čajkovskij

von German Avgustovič Laroš

Aus dem Russischen von Bettina Dissinger

Vorbemerkung. Die erste Veröffentlichung des Artikels "*Mazepa*" P. Čajkovskogo von German Avgustovič Laroš (1845-1904) erschien in den *Moskovskie vedomosti* (Moskauer Nachrichten) Nr. 22 (2. Januar 1889). Laroš äußert sich in seinem Artikel nicht nur zu Čajkovskijs am 3. Februar 1884 auf der Bühne des Moskauer Bol'soj teatr uraufgeführten Oper *Mazepa*, sondern darüber hinaus auch zu seinem gesamten Operschaffen, zur Bedeutung der Gattung Oper innerhalb von Čajkovskijs Gesamtwerk wie auch zur Stellung Čajkovskijs in der russischen Operngeschichte. Vorliegende vollständige und mit Erläuterungen ergänzte Übersetzung ins Deutsche basiert auf G. A. Laroš, *Izbrannye stat'i* (Ausgewählte Artikel), Leningrad 1975, Bd. 2, S. 129-135.¹

Der Leser wird möglicherweise gekränkt sein, daß ich eine äußerst abgedroschene Anekdote erzähle, aber ich kann überhaupt nicht darauf verzichten, hier den apokryphen Ausspruch des sterbenden Hegel zu zitieren, da er mir zur Gelegenheit passend erscheint. Der Philosoph – so behauptet die Legende – sagte zuerst: "Von allen meinen Schülern hat nur einer mich verstanden." Dann, nachdem er ein wenig geschwiegen hatte, fügte er hinzu: "Aber sogar jener verstand mich falsch." Die originelle Form, in die der große Autor seinen Gedanken hüllte, ist zur Charakterisierung des aktuellen Zustandes des Musikdramas in Rußland so geeignet wie nur irgend möglich. Ihn nachahmend, sagen wir, daß von allen zeitgenössischen russischen Komponisten allein P. I. Čajkovskij Opern zu schreiben vermag, aber sogar die Opern Čajkovskijs sind ihrem Wesen nach überhaupt keine Opern.

Wenn wir behaupten, daß der Schöpfer der "*Čerevički*"² einer der erstklassigen Musiker ist, denen das echte dramatische Temperament fehlt, wenn wir behaupten, daß die Opern von Herrn Čajkovskij, verglichen mit seinen anderen Werken, besonders mit seinen Sinfonien, eine zweitrangige Stellung einnehmen, führen wir ihn damit in eine überaus angesehene Gesellschaft ein. Genau dasselbe kann man über Beethoven und über Schumann sagen, von denen jeder je eine Oper geschrieben hat, und auch über Berlioz, der ihrer ganze vier komponierte. Es ist wahr, daß sich Čajkovskij angesichts der Zahl seiner Versuche auf diesem Gebiet, angesichts jener Willensanstrengung, mit der er sich immer von neuem darum bemüht, das Rätsel der Sphinx, die man russisches Musikdrama nennt, zu lösen, stark von den genannten westlichen Meistern unterscheidet, deren Opern, sogar bei Berlioz, sich nur als Episoden in einem umfangreichen Schaffen erweisen, das ganz anderen Zielen gewidmet ist. Wenn man "*Undina*"³ mitzählt, die nirgends aufgeführt und, wenn ich mich nicht irre, von ihrem Autor vernichtet wurde, hat Čajkovskij, der noch weit davon entfernt ist, ein hohes Alter erreicht zu haben, schon acht große Opern⁴ geschrieben. Es steht außer Zweifel, daß er

¹ In dem deutschsprachigen Band "Laroche" mit ausgewählten Rezensionen des bedeutenden Kritikers fehlt der Artikel "Mazepa".

² Bei Čajkovskijs 1887 in Moskau am Bol'soj teatr uraufgeführter Oper *Čerevički* ('Die Pantöffelchen' bzw. 'Die Stiefelchen') handelt es sich um die zweite Fassung von *Kuznec Vakula* ('Vakula der Schmied'; Uraufführung 1876 am Mariinskij-Theater St. Petersburg). Das Libretto der Oper, das auf Gogol's Novelle *Noč' pered roždestvom* ('Die Nacht vor Weihnachten') basiert, war von Jakov Petrovič Polonskij ursprünglich für Aleksandr Nikolaevič Serov verfaßt worden, der es jedoch nicht mehr vertonen konnte – er starb 1871. Daraufhin schrieb die Großfürstin Elena Pavlovna einen Kompositionswettbewerb aus, dessen Durchführung nach ihrem Tod 1873 von der Russischen Musikgesellschaft (RMO) übernommen wurde und den Čajkovskij gewann.

³ Die Oper *Undina* (nach Vasilij Andreevič Žukovskijs Übersetzung der Erzählung von Friedrich de la Motte Fouqué) komponierte Čajkovskij 1869. Doch wurde sie nicht zur Aufführung angenommen, und Čajkovskij vernichtete sie.

⁴ Laroš meint hier die folgenden acht vor 1889 entstandenen Opern Čajkovskijs: *Voevoda* op. 3 (1867/68; vgl. Mitteilungen 6, 1999, S. 28-35), *Undina* (1869; vgl. Mitteilungen 6, 1999, S. 35-37), *Opričnik* (1870-1872; vgl.

einen bedeutenden Teil seines Ruhms eben ihnen oder einigen von ihnen verdankt, daß eine ganze Gruppe seiner Bewunderer existiert, die ihn ausschließlich als den Schöpfer von "Evgenij Onegin" kennt. Aber selbst der Vorzug, der dieser Oper vom Publikum vor allen anderen desselben Autors gewährt wird, charakterisiert zum Teil schon dessen Verhältnis zum Musikdrama. Nicht eine der Opern P. I. Čajkovskijs hat so wenig dramatische Ansprüche vorzuweisen; nicht in einer strömt die Inspiration mit so gleichförmigem, ununterbrochenem Fluß. Ohne daß es paradox wäre, kann man sagen, daß bei diesem klugen, feinsinnigen und gebildeten Künstler die sogenannte dramatische Wahrheit der Töne immer umgekehrt proportional ist zu den Mühen, die um ihretwillen erbracht wurden. Ich habe jetzt über die große Zahl der Opern unseres Komponisten gesprochen, aber seine Neigung zum Drama läßt sich nicht allein mit Feststellungen nachweisen, welche die Menge betreffen.

Äußerst interessant ist es, einen Blick auf die Wahl seiner Sujets zu werfen. Wenn man seine beiden ersten Opern⁵ als Jugendwerke, "Evgenij Onegin" als Partitur, die ursprünglich für eine Aufführung des Konservatoriums⁶ bestimmt war und die folglich für ein spezielles Ensemble geschrieben wurde, und "Čerevički" als ein für einen Wettbewerb auf ein vorgegebenes Libretto komponiertes Werk⁷ beiseite läßt, verbleiben uns vier Opern, die in einer Zeit der mehr oder weniger reifen Entwicklung seines Talentes und offensichtlich nach von ihm vollkommen frei gewählten Stoffen geschrieben wurden. Jetzt fällt der schwermütige und quälende Charakter der Stoffe ins Auge, das Übermaß schrecklicher und blutrünstiger Ereignisse, der Anflug von Melodramatik. Im Jahre 1840 geboren und offensichtlich wie alle Russen unserer Generation mit der friedlichen Literatur von Gogol', Turgenev und Ostrovskij aufgewachsen, müßte unser Komponist – so könnte man a priori argumentieren – mit den Menschen unserer Zeit die allgemeine Abneigung gegen Dolche, Schafotte, Bösewichte und rote Mäntel teilen. Aber in der Realität zeigt sich, daß mit Ausnahme der roten Mäntel alle diese Ingredienzen bei ihm eine bedeutende Rolle spielen: von den Gräueltaten der Opričnina⁸ bis zu den Familienverbrechen der "Čarodejka"⁹ fließt durch seine Opern ein breiter blutiger Strom, und die Grausamkeit des Dramatikers, der im Privatleben durch seine Sanftmut und Herzensgüte in Erstaunen versetzt, geht so weit, daß er sogar die Schillersche Johanna¹⁰, deren Schicksal von dem deutschen Dichter gemildert worden war, von neuem zum schrecklichen Tode auf dem Scheiterhaufen verurteilte. Es versteht sich von selbst, daß dergestalt ausgerichtete Sujets (und zu ihnen gehört auch "Mazepa" mit seinen Hinrichtungen und Folterungen) auch in der Musik die kräftigsten, schärfsten und erschütterndsten Ausdrucksmittel erfordern. Bei mir entsteht beständig der Eindruck eines hochbegabten Musikers, der sein Talent unterdrückt. Ich will überhaupt nicht sagen, daß Čajkovskij nur fähig ist, zarte und gefühlvolle Szenen zu schreiben. Nein, er besitzt Energie und unbeschränkten Schwung,

Mitteilungen 6, 1999, S. 39-53), *Kuznec Vakula* op. 14 (1874; vgl. Mitteilungen 7, 2000, S. 99-109; in 2. Fassung, 1885, unter dem Titel *Čerevički*; vgl. Anmerkung 2; vgl. Mitteilungen 8, 2001, S. 220-224), *Evgenij Onegin* op. 24 (1877/78; vgl. Mitteilungen 7, 2000, S. 109-123), *Orleanskaja deva* (1878/79; vgl. Mitteilungen 8, 2001, S. 191-207), *Mazepa* (1881-1883; vgl. Mitteilungen 8, 2001, S. 207-220), und *Čarodejka* (1885-1887; vgl. Mitteilungen 9, 2002, S. 84-90).

⁵ *Undina* und *Voevoda*.

⁶ *Evgenij Onegin* wurde 1879 am Malyj-Theater in Moskau von Studenten des Moskauer Konservatoriums unter der Leitung Nikolaj Grigor'evič Rubinštejns uraufgeführt.

⁷ Vgl. hierzu Anmerkung 2.

⁸ Die Oper *Opričnik*, auf die Laroš hier anspielt, entstand in den Jahren 1870-1872 und wurde am 12. April 1874 am Mariinskij-Theater in St. Petersburg uraufgeführt.

⁹ *Čarodejka* ('Die Zauberin' bzw. 'Die Bezaubernde') war zu der Zeit, als Laroš den vorliegenden Artikel schrieb, Čajkovskijs neueste Oper. Sie wurde am 20. Oktober 1887 am Moskauer Bol'šoj-Theater uraufgeführt.

¹⁰ Vasilij Andreevič Žukovskijs russische Übersetzung von Schillers Drama *Die Jungfrau von Orleans* bildete die hauptsächliche Vorlage für Čajkovskijs eigenes Libretto zu seiner Oper *Orleanskaja deva*, die am 13. Februar 1881 am Mariinskij-Theater in St. Petersburg uraufgeführt wurde.

aber nur Energie und Schwung, wenn man das so ausdrücken kann, die ausschließlich in Dur stehen. Jubel, Triumph, prunkvoll festlicher Ton – das ist es, was ihm durchweg und in Folge gelingt, und die unbewußte Wahrnehmung der ihm eigenen Stärke reißt ihn dazu hin, sie in vollkommen entgegengesetzter Richtung zu der zu gebrauchen, in der sie sich ihm fast immer dienlich erweist. Die schwächsten Stellen seiner Opern sind jene, in welchen er einen dramatischen Konflikt darstellen muß; in „Mazepa“ gehört zu diesen Stellen die Szene des Streits¹¹, wo man zwischen Handlung und Musik eine ständige Unstimmigkeit fühlt, wo zum Beispiel das große Ensemble in c-Moll schon wegen der Wahl von Taktart (9/8) und Rhythmus nicht jene dramatische Energie besitzen kann, die der Autor hier offensichtlich zu erreichen suchte. Der Natur P. I. Čajkovskijs genauso fremd und mir genauso wenig sympathisch in bezug auf die Lösung der Aufgabe ist die Kerkerszene¹².

Bei seiner Liebe zu stark dramatischen Stoffen interessiert sich unser Komponist offensichtlich wenig für eines der notwendigsten Mittel musikalischer Dramatik. Ich meine das Rezitativ. In "Mazepa" läßt sich auf eine Vielzahl von Phrasen verweisen, mit deren Deklamation man nur schwer einverstanden sein kann: Lesen Sie sich den Text ohne Musik durch, mit jenem Ausdruck, wie er auf natürliche Weise durch die Situation der handelnden Personen vorgegeben ist, und Sie werden überaus häufig anders deklamieren als P. I. Čajkovskij. Wenn eine solche Erscheinung im Rezitativ zu bemerken ist, wo ihn keinerlei Erfordernisse der Kantilene einengten, so ist sie in den gesanglichen und formal geschlossenen Phrasen noch häufiger, wobei es auch vorkommt, daß das Anfangsmotiv der Kantilene, das gewöhnlich unter direktem Einfluß der Deklamation geschaffen wird, bei Čajkovskij einen solchen Einfluß nicht erkennen läßt. Die Opern des begabten Meisters, genau wie seine sinfonischen Dichtungen, erinnern uns häufig und auf eindrucksvolle Weise an jenes viel zu leicht vergessene Axiom der Vernunftästhetik, daß die Musik keine darstellende Kunst ist, daß wir, wenn wir sie zum Sprechen und Darstellen zwingen, ihre Natur vergewaltigen, daß sie ihre wahre Kraft und Schönheit dort entfaltet, wo sie vollkommen frei von poetischen Ansprüchen ist. Die hervorragendsten Beispiele des Musikdramas sind nicht mehr als Kompromisse zwischen der Natur der Kunst und dem Streben des Jahrhunderts nach musikalischer Illustration einer szenischen Handlung, Kompromisse, bei denen der Komponist bei jedem Schritt zwischen gegensätzlichen Forderungen hin und her balancieren, über einen schmalen Grat gehen muß. Dieses Über-den-Grat-Gehen verlangt ein spezielles Talent, das in unseren Tagen besonders selten auftritt, und P. I. Čajkovskij – ein wahres Kind des Jahrhunderts in dieser wie auch in vielen anderen Beziehungen – besitzt ein solches spezielles Talent nur in höchst geringem Maße.

Und weshalb sollte er deswegen betrübt sein, wenn er alles übrige besitzt? Trotz der größtenteils dargelegten groben Mängel in Aufbau und Szenarium, trotz des Nichtausnutzens der im Libretto liegenden Vorteile durch die Musik, bereiten seine Opern Jahr für Jahr einem höchst musikalischen und gebildeten Teil unseres Publikums ästhetischen Genuß. Zusammen mit den Partituren der Sinfonien P. I. Čajkovskijs – wenn auch vielleicht in geringerem Maße – gehören sie zu den erhabensten Schöpfungen der russischen Kunst, und die in ihnen reichlich gesäten musikalischen Schönheiten sind mehr als nur eine Entschädigung für das Fehlen jenes dramatischen Nervs, dem die zeitgenössische Kritik so ausschließlich nachjagt. Als unvergleichlicher Melodiker, der mit den Jahren immer mehr an Reichtum, Geschmeidigkeit, Ausdruck und Grazie der Melodie gewinnt, hat unser Komponist in "Mazepa" den ganzen Zauber, die ganze Poesie seines Gesanges entfaltet. Überaus charakteristisch ist es,

¹¹ Gemeint ist die Schlußszene des 1. Bildes im I. Akt, in der Mazepa bei Kočubej um die Hand von dessen Tochter Marija anhält, abgewiesen wird und schließlich im Zorn zusammen mit Marija das Haus seines einstigen Freundes verläßt.

¹² Gemeint ist die 1. Szene des II. Aktes.

daß selbst Mazepa, sobald er aufhört, ein blutdürstiger Tyrann zu sein, einfach zu einem verliebten Bariton wird, daß gleichzeitig damit auch die Musik den Vorrang erhält und Melodien, eine schöner als die andere, von seinen Lippen strömen ("Mgnovenno serdce molodoe" / "Rasch brennt das junge Herz" im I. Akt; "Moj drug, nespravedliva ty" / "Meine Freundin, du bist ungerecht" im II. Akt; mehr jedoch als alles andere das Arioso¹³, das vom Komponisten nach Drucklegung des Klavierauszuges eingefügt wurde). Eben solche melodische Perlen finden sich in den Partien von Marija, Andrej und sogar, wenn auch am wenigsten reich ausgestattet, von Kočubej ("Tak, ne ošiblis' vy" / "Ihr habt euch ja nicht geirrt"); doch der Vorrang unter allen diesen inspirierten Seiten gebührt der Phrase des sterbenden Andrej ("V glazach temneet, budto noč' chodnaja ložitsja nado mnoju" / "Dunkelheit umgibt die Augen, als ob sich eine kalte Nacht über mir ausbreiten würde"), deren zarter und versöhnlicher Charakter auf bewundernswerte Weise einen poetischen Kontrast zum Leid und zur Tragik der Situation bildet, als ob vor den erlöschenden Augen schon die Morgenröte eines neuen, unirdischen Tages heraufdämmern würde. Leider wird diese Melodie, wie auch einige andere in derselben Oper, nicht zu einer vollständigen Nummer entwickelt, sondern bricht der "dramatischen Wahrheit" zuliebe jäh ab. Was für ein Moloch ist diese dramatische Wahrheit, und wieviel musikalische Schönheiten und Komponistentalente hat sie, die Unersättliche, in unseren Tagen aufgefressen! Čajkovskij hat zum Glück ein so zähes und kräftiges Talent, daß ihm, alles in allem gesehen, keine Theorie einen organischen Schaden zufügen kann; aber er macht gewisse Zugeständnisse an den Zeitgeist, und man kann nicht anders, als sogar diese Zugeständnisse tief zu bedauern.

Da unser Autor vor allem ein Sinfoniker ist, wäre folglich zu erwarten, daß die Kulminationspunkte seiner Opern die rein instrumentalen Nummern sind (die Ouvertüre, die Tänze und die Zwischenaktmusik "Die Schlacht bei Poltava"); aber in Wirklichkeit verhält es sich überhaupt nicht so, und am wenigsten richtig ist es in bezug auf die Ouvertüre. Merkwürdig, daß der Autor solcher instrumentaler Meisterwerke wie des ersten Allegros der Dritten und des Finales der Zweiten Sinfonie sich für das Modell der zeitgenössischen französischen Ouvertüre begeistern konnte, diese formlose und verwirrende Rhapsodie mit fortwährenden Fermaten und Tempowechseln; aber Tatsache ist, daß auch Čajkovskij genau dieses Genre pflegt und daß die Ouvertüre zu "Mazepa", deren Beginn ein grandioses sinfonisches Werk verspricht, sich dann in einem Mosaik wechselnder Bruchstücke verliert wie ein Fluß im Sande. Eine ganzheitlichere Organisation stellen natürlich die Tänze im I. Akt (Hopak¹⁴) dar. Um die Wahrheit zu sagen: Ich bin kein besonderer Liebhaber der Operntänze von P. I. Čajkovskij (eine andere Sache ist "Der Schwanensee!"); mir scheint immer, daß er in ihnen nicht so sehr in die Fußstapfen Glinkas als vielmehr Serovs tritt, daß er im Streben nach scharfer Charakteristik und Farbgebung die harmonische und kontrapunktische Seite opfert, für die Glinka solch schöne Beispiele in seinen beiden Opern gegeben hat. So beginnt auch der Hopak in "Mazepa" mit einem Hin- und Herlaufen von Sechzehnteln im Charakter einer Burlesque, mit einer (für mich) unangenehmen Serovschen Färbung, doch wer verzeiht nicht diesen Anfang und ein Dutzend anderer Mängel (falls das überhaupt ein Mangel ist), wenn er die wunderbare Es-Dur-Melodie vernimmt, die in ihrer trägen Monotonität bezaubert und plötzlich wie das Lächeln auf einem schönen Gesicht das ganze Stück erhellt.

Es verbleibt mir noch, mich über "Die Schlacht bei Poltava" (die Zwischenaktmusik zum letzten Akt) zu äußern, eine äußerst umfangreiche und mit offensichtlicher Liebe geschriebene Nummer. Bekanntlich ist die "Schlachtenmusik" in der Klavier- und besonders in der Orche-

¹³ Mazepas Arioso „O Marija“ im II. Akt wurde von Čajkovskij auf Wunsch des Sängers der Uraufführung, Bogomir Bogomirovič Korsov (eigentlich: Gottfried Hering; 1845-1920), nachträglich in die Oper eingefügt.

¹⁴ Der Hopak (Gopak) ist ein im 2/4-Takt stehender ukrainischer Volkstanz, der von Čajkovskij nicht nur in *Mazepa*, sondern auch in *Čerevički* zur lokalkoloristischen Akzentuierung verwendet wird.

sterliteratur (vor allem zu Beginn unseres Jahrhunderts) eine weitverbreitete Erscheinung, aber, ungeachtet der zweifellosen musikalischen Eignung der Aufgabenstellung, gibt es keine besonders gelungenen und darüber hinaus klassischen Beispiele für ihre Ausführung. Das erste Allegro von Beethovens Eroica kann man nur mit Mühe und Not zu den Schlachtdarstellungen zählen und seine Programm-Musik "Wellingtons Sieg" (die Schlacht bei Vittoria) gehört zu seinen schwächsten Werken. Aus dem gesamten Repertoire, das mir bekannt ist, kann ich mich nur an ein wirklich grandioses Beispiel erinnern: die Episode der Schlacht aus "Das Paradies und die Peri"; aber Schumann hat keine eigenständige sinfonische Nummer geschrieben: Seine Schlachtenmusik ist nicht mehr als ein Orchesterritornell zum folgenden Chor. Letzten Endes kann man sagen, daß wir in der "Schlacht bei Poltava" beinahe zum ersten Mal sehen, wie ein ernsthafter Komponist sich ernsthaft einer Aufgabe annimmt, die bis dahin in den Händen einfacher Handwerker gelegen hatte, die zur Erheiterung eines Gartenpublikums schrieben. Der Versuch gelang glänzend: Von den ersten Akkorden an fühlt man eine drohende, vernichtende Gewalt; besonders schön sind die aufeinander antwortenden Akkorde in den Takten 9-12 (die im folgenden eine Sekunde höher wiederholt werden) und das Septimenmotiv (fis-g-h-cis) einige Takte später. Selbst der *Plan* des Werkes ist sehr poetisch: Der Autor beginnt fortissimo, führt uns zum mächtigsten Höhepunkt des Kampfes und zeichnet hierauf mit einem langen und stufenweisen Diminuendo das dumpfe Getöse der Schlacht, das sich allmählich entfernt. Aber die Ausführung der Aufgabe scheint mir nicht überall auf dem Niveau der Konzeption zu sein: die ersten Seiten (im 3/2-Takt) sind prachtvoll; im Vergleich mit ihrer eisernen Stärke leidet der letzte Teil (4/4) aber, obwohl er Allegro marziale heißt, ausgerechnet an einem zu friedlichen Charakter: er ist, ungeachtet der hier und da zischenden Tonleitern, sehr viel eher eine friedliche Milizionärsübung als eine vernichtende Schlacht. Es fehlt an Durcheinander, Chaos, Taumel, die sich im Pianissimo genauso darstellen lassen wie im ohrenbetäubendsten Forte.

Der Leser wird mich nicht nach der allgemeinen Schlußfolgerung meiner zerstreuten Bemerkungen fragen, da ich sie an den Beginn des Feuilletons gestellt habe. Allein die Gerechtigkeit erfordert es, ihm die umgekehrte Sichtweise zu vermitteln. Die Oper von P. I. Čajkovskij ist überhaupt keine Oper, aber *trotzdem* ist er unser einziger Opernkomponist. Die Aufgabe des Kritikers wäre sehr leicht, wenn er sich der lebendigen Erscheinung mit einem im voraus vorbereiteten Maß nähern könnte und alle seine Mühe darin bestünde zu sehen, ob sie dem Maß entspricht oder nicht. Bei einer solchen Kritik ist es ausreichend, für jede Art und Richtung eines Kunstwerkes Bedingungen aufzustellen, wie es bei den Bestellungen von Staatslieferungen üblich ist: Eine bestimmte Sache ist in einer bestimmten Anzahl vorhanden, hat eine bestimmte Länge, eine bestimmte Breite, ein bestimmtes Gewicht. Ich habe Kollegen bei der Musikpresse, die sich genau auf diese Weise auch P. I. Čajkovskij gegenüber verhalten: Als Norm nimmt der Rezensent irgendeine Oper, die manchmal aus eigener Herstellung stammt, manchmal von einem Freund geschrieben wurde, schaut, wo etwas bei Čajkovskij ähnlich ist und wo nicht, wo es länger, wo kürzer, wo lauter, wo leiser ist, und danach wird Bilanz gezogen. Wahr ist auch, daß für den gewissenhaften Kritiker, der nicht wünscht, sich durch Formalismus aus der Affäre zu ziehen, der Schöpfer des „Mazepa“ erhebliche Schwierigkeiten mit sich bringt. Als selbständige, unabhängige und vielleicht manchmal launenhafte Natur läßt er sich äußerst schwer festlegen, und ihm paßt nicht eines der im voraus vorbereiteten Maße. "Evgenij Onegin" trägt bekanntlich nicht den Titel "Oper", sondern "lyrische Szenen". Sollten wir nicht diesen Titel auf alles ausdehnen, was von Čajkovskij in der Gattung Opern geschrieben wurde? Sollten wir uns nicht eingestehen, daß auch "Mazepa" nicht als in sich geschlossene Oper entworfen, aber wunderschön wie eine Reihe lyrischer Momente ist, daß gerade das lyrische Element darin von Wahrheit und Schönheit erfüllt ist, so daß uns im Gegensatz dazu die dramatische Seite wie das Schauspiel eines mächtigen Talen-

tes erscheint, das einen fremden und ihm unsympathischen Weg betritt? Und sollten wir nicht zugleich ein für allemal mit den ungerechten und taktlosen Klagen darüber aufhören, daß die Opern Čajkovskijs weder im Stil Glucks noch im Stil Meyerbeers, weder im Stil Wagners noch im Stil Serovs geschrieben sind, daß unser Komponist vor allem seinem eigenen *Ich* treu ist und uns mit vollkommener Aufrichtigkeit dieses *Ich* in jedem seiner Werke zum Geschenk macht? Ungehorsam gegenüber der zeitgenössischen Schablone und voll eigenständigen Inhalts, individuellen Lebens, sind diese "lyrischen Szenen" unebenmäßige und bei weitem nicht makellose Werke: Sehr häufig entspricht die Form nicht der Idee, noch häufiger wünschte man, daß der Komponist mit den zeitgenössischen Sitten bräche und auf den klassischen Weg zurückkehrte, der sehr viel mehr dem Charakter seines Talentes entspricht, aber bei allen Einwänden, die man gegen ihn machen kann, bleibt doch der allgemeine Eindruck einer reichen Natur und eines Meistervirtuosen, eines inspirierten Poeten und glänzenden Technikers, eines Musikers, dessen prachtvolle Naturkräfte nicht durch die Schule betäubt und verfälscht sind, sondern die glücklichste und gesündeste Entwicklung erfahren haben. Ein zum Muster dienlicher Typus der russischen Oper wird wahrscheinlich ohne den Autor des "Mazepa" entstehen, wie die Entwicklung der deutschen Oper den Schöpfer der "Genoveva"¹⁵ beiseite ließ; aber obwohl sich die Opern Čajkovskijs nicht auf dem breiten Weg des geradlinigen Erfolges befinden, werden sie, wie "Genoveva", immer die Wirkung von erfrischenden und verlockenden Oasen hervorrufen, und gerade ihre große Entfernung von den bekannten Wegen verleiht ihnen immer größeren Zauber.

¹⁵ Robert Schumanns am 25. Juni 1850 in Leipzig uraufgeführte einzige Oper *Genoveva* hatte sich auf der Bühne nicht durchsetzen können.