

## *Chowanschtschina – Intrigen um die Macht in Russland*

Musikalisches Volksdrama in fünf Aufzügen von Modest Mussorgsky

Neufassung von Eberhard Kloke (op. 66), Stand: 28.08.2015

Libretto von Modest Mussorgsky unter Mitarbeit von Wladimir Stassow; deutsche Übersetzung von Max Hube, revidiert für die vorliegende Edition von Andreas Prohaska und Eberhard Kloke

Kurzfassung des Arbeitsberichtes zur Neufassung von *Chowanschtschina*  
Szenarium und Personaggio, Orchesterbesetzung

### Einleitung

Mussorgsky, der sich noch mitten in der Arbeit an *Boris* befindet, erhält 1872 von seinem Freund Wladimir Stassow den Vorschlag, eine weitere Oper über einen historischen Stoff der russischen Geschichte zu schreiben. Die geschichtliche Epoche der Übergangsperiode vom mittelalterlichen zum neuzeitlichen Russland unter Peter dem Großen war das Ziel der Materialsuche. In einem Brief an Stassow meinte Mussorgsky: „Das Vergangene im Gegenwärtigen aufzeigen ist meine Aufgabe“.

Ursprünglich plante Mussorgsky eine Trilogie über das Leben und Ringen des russischen Volkes im 16.-18. Jahrhundert in der Abfolge *Boris*, *Chowanschtschina* und *Pugatschowschtschina*. Mit der Sicht auf historische Epochen der russischen Geschichte wollte Mussorgsky den „Blick auf die Gegenwart“ schärfen. Das Projekt wurde aber so nicht realisiert, da parallel zur Arbeit an *Chowanschtschina* gleichzeitig und überschneidend die Arbeit am *Jahrmarkt von Sorotschinzy* (nach Gogol) aufgenommen wurde.

### *Von Boris zu Chowanschtschina*

Die geschichtlichen Ereignisse im *Boris* sind etwa um den Anfang des 17. Jahrhunderts anzusiedeln, die Ereignisse in *Chowanschtschina* gegen Ende des 17. Jahrhunderts. Beiden Werken gemeinsam sind Schilderungen dramatischer Volksbewegungen, politischer Auseinandersetzungen und eben auch Charakterisierungen großer Menschenfiguren. Es geht um die Darstellung einer politisch zugespitzten, schicksalsbeladenen Zeit eines Interregnums, also einer politischen Übergangszeit. Geschildert werden politische Intrigen, die sich ausschließlich um Erreichung oder um Erhalt von Macht drehen. Demgegenüber steht das unterdrückte Volk, das nichts von den Machenschaften versteht und sich nur vereinzelt zu wehren weiß. Als Beispiel für Parallelitäten der Volks-Szenen mögen herhalten: die dramatische Revolutionsszene bei „Kromy“ in *Boris* und der spontane Wutausbruch des Volkes auf dem Roten Platz im 1. Akt der *Chowanschtschina*, in dessen Verlauf mit rabiater Gewalt die Schreiberbude zerstört wird.

Der Stoff der *Chowanschtschina* ist in der Epoche der Regentin Sofia und des zweiten Strelitzen-Aufstandes angesiedelt.

Der Titel der Oper ist eigentlich nicht zu übersetzen, meint aber soviel wie „die Chowanskys und ihre Bande“ (Namens-Stamm „Chowan- plus abwertende Endung „schtschina“).

Worum geht es konkret in *Chowanschtschina*?

Es werden im Wesentlichen 5 Aspekte behandelt, die zwei **historische** Episoden umkreisen:

- 1 Im Fokus des ersten Handlungsstranges steht die Bewegung der Strelitzen, deren Aufstand von der Prinzessin Sofia (der älteren Schwester des späteren Zaren Peter des Großen) unterdrückt wurde und der mit der Hinrichtung der Fürsten Iwan und Andrej Chowansky endete (Mai bis September 1682). Es geht um eine sturmbewegte Epoche von Strelitzenrevolten, Volksaufuhr und religiösem Sektierertum, einer Epoche, die kurze Zeit später von der Reformpolitik Peters I. abgelöst wurde.
- 2 Der zweite Handlungsstrang bezieht sich auf die endgültige Machtergreifung Peters des Großen (1689), die sich zeitlich über die Gefangennahme Sofias, der erzwungenen Verbannung Golizyns und der Hinrichtung Schaklowitys erstreckte.
- 3 Das Bauernvolk ist in Aufruhr, die Strelitzen ergehen sich in Machtkämpfen und Intrigen und die Bewegung der Sektierer (Raskolniki) nimmt bedrohlich zu. Auseinandersetzungen zwischen der orthodoxen Kirche, den altgläubigen Raskolniki und den Lutheranern bilden den politisch-religiösen Kontext. Die religiösen Motive der sogenannten Altgläubigen war geprägt von Unwissenheit und Fanatismus, der zu einer Art kollektivem Selbstmord durch Selbstverbrennung führte. Dossifej – als ehemaliger Fürst Myschezki – ist fanatischer Demagoge und Gesellschaftskritiker zugleich.
- 4 Insgesamt durchzieht der Handlungsbogen die ganze Gesellschafts- und Staatsordnung: das Volk, die Aristokratie, die Geistlichkeit. Mussorgsky hält sich nicht genau an die historische Chronologie, er gestaltet die Handlungs- und musikdramatischen Themenstränge frei.
- 5 Über die Ebene der kollektiven Ereignisse hinaus wird eine persönlich-private Handlungsebene in der Beziehungsstruktur von Marfa und Susanne, Andrej und Emma entwickelt.

Die Entwicklung des Librettos und die Komposition der *Chowanschtschina* erstreckten sich über einen Zeitraum von 11 Jahren (1870 bis 1881). Intensiv wurde an *Chowanschtschina* jedoch zwischen 1875 und 1876 gearbeitet.

Die Oper wurde von Mussorgsky nicht instrumentiert, es liegen als fertig instrumentierte Teile nur das Lied der Marfa „Über Nacht ging die junge Maid“ (dies wurde in der vorliegenden Ausgabe berücksichtigt) und der Chor der Strelitzen aus dem 3. Akt vor. Die *Chowanschtschina* trägt zu Unrecht das Stigma des Fragments, da bis auf das Ende des zweiten Aktes und auf das Finale des 5. Aktes die Oper vollständig, eben in Form eines Klavier-Auszuges, vorliegt.

Bemerkungen zur musikalischen Form und Struktur in Mussorgskys  
*Chowanschtschina*:

1. Die Dialoge und Handlungsstränge sind sehr oft aus schematisierten, symmetrisch aufgebauten Formen, beinahe Kleinstformen, zusammengesetzt (siehe 2. Akt: Golizyn Ziff.13-17, siehe 2. Akt: Duett Iwan Chowansky mit Fürst Golizyn, siehe 1. Akt: Szene mit Emma). Die periodische Struktur ist meist an Zweier- oder Vierer-Taktgruppen gebunden.
2. Selbst in scheinbar rezitativisch gehaltenen Passagen ist die Taktgruppenwiederholung gängiges Formschema.
3. Der Übergang zwischen Arioso-Form und Rezitativ ist eher fließend gehalten, erinnert sei an die Sprachbehandlung in Wagners *Rheingold*. Im Versuch, Melos und informationsintensive Rezitativstruktur auf einen Nenner zu bringen, stellte Mussorgsky grundsätzliche Überlegungen während der Vorarbeiten zu *Chowanschtschina* und auch während der Arbeit an: „Durch die Beschäftigung mit der menschlichen Rede gelangte ich zu der von dieser Rede geschaffenen Melodie, gelangte ich zur Verkörperung des Rezitativs in der Melodie – abgesehen von dramatischen Aktionen, bien entendu, wo es sogar auf jede Interjektion ankommen kann. Ich möchte das die sinnvolle und gerechtfertigte Melodie nennen. Solche Arbeit macht mir Freude: plötzlich und unerwartet wird etwas gesungen, was der (so beliebten) klassischen Melodie entgegensteht und doch von allen und jedem sofort verstanden wird. Wenn ich das erreichen sollte – so werde ich das für eine Errungenschaft in der Kunst erachten, und erreicht werden muss es.“ (AN WLADIMIR STASSOW, 13. August 1876)
4. Eine natürliche Verbindung von Melos und Harmonik zu finden, war das erklärte Ziel Mussorgskys; er erreichte in diesem Prozess völlig neue und ungewohnte harmonische Wendungen, die durch die Instrumentierung mittels klarer Registertrennschärfungen zu noch größerer Wirkung kommen.
5. Die Leitmotivtechnik, die er in Boris noch zum Teil verwendete, ist in *Chowanschtschina* aufgegeben. Hier geht es eher um Reminiszenzen und thematische Wiederholungen, die dann situationsbezogen variiert und modelliert werden. Als Beispiel sei genannt:
  - a)  
Verwendung von gleichen thematische Bausteinen in unterschiedlichen Konstellationen und Situationen: Golicyyn verweigert dem Pastor, lutheranische Kirchen zu bauen (2. Akt, Ziff. 33). Gleichzeitig erklingt das 4 taktige hymnische gefärbte Thema in Zusammenhang mit Marfa (2. Akt, Ziff. 58) und zweimal im Duett mit Iwan Chowansky (2. Akt, Ziff. 68 und 3. Takt nach Ziff. 70)
  - b)  
Wörtliche Themenwiederholungen innerhalb einer Szene: im Selbstgespräch (2. Akt, Ziff. 16, im Duett mit Marfa Ziff. 55)
6. Die Suche nach neuen formal-kompositorischen Möglichkeiten, die eine unmittelbare, am Text orientierte Ausdruckpalette zu entwickeln in der Lage

ist, ist das eigentliche, charakteristische strukturelle Merkmal der Chowanschtschina-Musik. In seinem berühmten Brief an Wladimir Stassow vom 25.12.1876 schrieb er hierzu: "Ich arbeite jetzt an der menschlichen Sprache. Ich bin dabei auf die durch diese Sprache geschaffene Melodie gestoßen und bin zur Fusion von Rezitativ und Melodie gelangt..."

7. Harmonische Aussparung, oftmalige Vermeidung des vollen Drei- und Vierklangs. Gerade die satztechnischen Aussparung (oft werden Drei- und Vierklanggebilde trotz tonaler Gesamtanlage verweigert zugunsten einfacher Intervallik) ist – wie schon in *Boris* – charakteristisch für ein offensichtlich bewusst gesetztes Klangbild.
8. Selbst im Klavierauszug kommen Mussorgskys Klang-Absichten zum Vorschein: Harmonische Aussparung, klare Registertrennung, wenig Mischfarben...

Zwei wichtige Kommentare von Max Brod und Carl Dahlhaus seien an den Anfang der Überlegungen zur Neufassung von *Chowanschtschina* gestellt:

Dahlhaus: Mussorgsky in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts

1.

Von dem Dilettantismus-Verdacht, der auf Mussorgsky liegt, kann man demnach nicht behaupten, dass er von bornierten Theoretikern und missgünstigen Akademikern, die dem musikalisch Neuen feindselig gegenüberstanden, ausgestreut worden sei. Er muss vielmehr, als autoritatives Urteil, ernst genommen werden und erweist sich sogar, wenn man den ästhetischen Vorwurf in eine geschichtliche Charakteristik umwendet, als Orientierungspunkt bei dem Versuch, das Außenseitertum Mussorgskys in der musikalischen Entwicklung des 19. Jahrhunderts historisch zu erklären, statt es als schiere Tatsache, die sich gegen eine begriffliche Durchdringung sperrt, einfach hinnehmen zu müssen.

2.

Versteht man aber die Abweichungen von der Norm des Tonsatzes, durch die Mussorgsky Befremden provozierte, als bewusste Verstöße in realistischer Absicht, so erweist sich der Begriff des »Dilettantismus« als inadäquat und hinderlich. Oder genauer: ob die Brüche und Risse im musikalischen Gefüge mit einem biographisch-psychologisch begründbaren Mangel an Metier zusammenhängen, ist ästhetisch gleichgültig.

3.

Dass sich Mussorgsky über das, was als »musikalische Logik« galt, rücksichtslos hinwegsetzte, dass er es verschmähte, Themen nach Beethovenschem Vorbild konsequent zu entwickeln, durch Modulationen zwischen kontrastierenden Tonarten zu vermitteln und melodische Gedanken zu achttaktigen Perioden auszuspinnen, dass er gerade umgekehrt, in schroffer Opposition zu den Regeln des Metiers, wie es die »guten Musiker« verstanden, Motive hart gegeneinandersetzte, Tonarten übergangslos aufeinanderprallen ließ und die »Quadratur der Tonsatzkonstruktion« (Richard Wagner) in »musikalische Prosa« auflöste, lässt sich ohne Übertreibung und methodologische Gewalttätigkeit als »Verfremdung« im Sinne Viktor Šklovskijs.

Max Brod (um 1920)

4.

Das Besondere an Mussorgsky ist die *Unmittelbarkeit* seines musikalischen Ausdrucks, der immer neu ist, weil er immer neu vom Erlebnis des Künstlers lernt. — Der Schulausdruck »Realismus«, mit dem man Mussorgsky abstempelt, führt irre. Mussorgsky malt nie nach, er ist durchaus Schöpfer. Doch da in ihm das Erlebnis stärker nachklingt als in Durchschnittstalenten, bedarf er der Eselsbrücken von Form und Technik in ihren *traditionellen* Gestalten nicht. Er erfindet neue Form, neue Technik. Seine Instrumentation ist absichtlich dünn, die Erfindung lehnt sich an Volkslieder an, doch ohne sie wörtlich zu übernehmen. »Mussorgsky unterwarf die volkstümlichen Elemente, welche er seiner Musik einreihete, einer gründlichen Bearbeitung.« Nicht nach den Regeln der Tradition, sondern er entfesselt die lebendigen Kräfte des Volksliedes, »soweit sie ihm als Zeugnis seiner eigenen Begabung dienlich sein konnten. Ihre Freiheit wurde für ihn ein Vorbild für neue Freiheiten.«

Quelle: Musik-Konzepte Heft 21 *Modest Mussorgsky Aspekte des Opernwerks* (Sept 1981)

Bisherige Orchester-Fassungen:

- a. *Chowantschina* wurde vom Verlag W. Bessel & Co. in St. Petersburg 1883 in der Bearbeitung und Instrumentierung Rimsky-Korsakows veröffentlicht. Diese Fassung, durch die das Werk Mussorgsky eigentlich erst einer breiten Öffentlichkeit bekannt gemacht wurde, ist gekennzeichnet durch einschneidende Kürzungen (ca. 800 Takte) und einem freien Bearbeitungsstil. Aus heutiger Sicht und in Kenntnis des von Paul Lamm erstellten „originalen“ Klavierauszuges muss man eher von einem Zerrbild des Originals sprechen.
- b. Als eine Zwischenstufe der *Chowantschina*-Rezeption stellt sich die 1913 von Diaghilew in Auftrag gegebene Orchestrierung durch Ravel und Strawinsky (für das Finale V. Akt) dar, öffentlich zugänglich ist jedoch nur der Strawinsky-Teil.
- c. In seiner zwischen 1939 und 1959 erstellten Orchesterfassung Dimitri Schostakowitschs (UA 25.11.1960, im Leningrader Kirow-Operntheater) wurde bereits auf den nach den Mussorgskyschen Original-Handschriften von Paul Lamm erstellten Klavierauszug zurückgegriffen. Die von Rimsky vorgenommenen Streichungen (1. Akt, 3. Szene: Strelitzen und der Schreiber, 2. Akt, 1. Szene: Golizyn-Pastor, 3. Akt, 7. Szene Strelitzen und Kusjka-Lied über den Klatsch) werden aufgehoben.

## Bemerkungen zur Neufassung von Eberhard Kloke 2015

Hauptquelle für unsere Neufassung ist der von dem Musikwissenschaftler Paul Lamm 1932 nach den Mussorgskyschen Original-Handschriften erstellte Klavierauszug. In seinem Vorwort erklärt Lamm, dass Mussorgsky „nicht das ganze Libretto niedergeschrieben hat, sondern in einzelnen Abschnitten zu Papier brachte“. Der Verlauf des Lamm-Klavierauszuges wird in der vorliegenden Neufassung im Wesentlichen beibehalten, da die Genauigkeit und die wissenschaftlich-authentische Akribie Lamms beispielhaft sind. Dieser orientiert sich nicht an politischen oder ästhetischen Zeitströmungen sondern allein am hinterlassenen Original-Material Mussorgskys.

Für das Orchester-Nachspiel zum 2. Akt und für das Finale des 5. Aktes wurden neue Fassungen erstellt, die einzelnen Szenen der fünf Akte werden jeweils kommentiert – siehe konkrete Angaben in Tabelle 3, S. 15: Szenario und Kommentar zur Musik und Instrumentation.

Vergleicht man die Arbeiten an den Neufassungen von *Boris* und *Chowantschina*, ist die Ausgangslage sehr unterschiedlich:

Bei *Boris* bestand die Gratwanderung in der Abwägung der Entscheidungsfindung von *Ur-Boris* und späteren Fassungen, um eine einheitliche Mischfassung incl. der Polen-Bilder und unter Berücksichtigung der verschiedenen Mussorgskyschen Instrumentations-Stadien herzustellen.

Bei *Chowantschina* war, was die Orchestrierung betrifft, einfach von dem durch Lamm hergestellten Klavierauszug auszugehen, allerdings sind hier die inhaltlich-konzeptionellen Problemstellungen ungleich umfangreicher und komplizierter als in *Boris*. Zudem waren die Finales von Akt 2 und Akt 5, die von Mussorgsky auch nicht in Klavierauszugs-Gestalt vorhanden sind, vollkommen neu zu gestalten.

## Mussorgsky *Chowanschtschina*

Tabelle 1: Szenario, Manuskriptbezug, Briefe Mussorgskys/Kommentare

Handlung	Manuskript-Datum	Briefe, Kommentar etc.
<b>Vorspiel</b> Morgendämmerung über der Moskwa	4. Sept. 1874	<p>AN WLADIMIR STASSOW (2. Januar 1873) ... Wenn unser beiderseitiges Bestreben, lebendige Menschen durch lebendige Musik zu schildern, von <i>lebenden</i> Menschen gewürdigt werden wird; wenn die nur <i>vegetierenden</i> Menschen einen tüchtigen Klumpen Schmutz auf uns schleudern und die <i>musikalischen Pharisäer</i> uns kreuzigen werden - dann wird unsere Sache gelingen.</p> <p>AN POLYXENA STRASSOWA (23. Juli 1873) Die Einleitung zur „Chowanschtschina“ (Morgendämmerung am Moskwa-Fluss, die Frühmesse mit den erwachenden Hähnen sowie die Ablösung der Wachtposten) und die ersten Anfänge der Handlung sind bereits fertig, aber noch nicht zu Papier gebracht, weil ich eine Aktensache von 2000 Seiten durchzuarbeiten hatte, und jetzt liegt mir eine ebensolche, d. h. nicht ganz gleiche, sondern von 4000 Seiten vor: ich runzle die Stirn, ärgere mich und arbeite an der Oper...</p> <p>AN WLADIMIR STASSOW (13. Juli 1872) Ich habe ein Heftchen zurechtgemacht und ihm die Bezeichnung gegeben: „Chowanschtschina“, musikalisches Volksdrama – Materialien. Auf dem Titelblatt habe ich die Quellen – im ganzen 9 – angegeben – nicht übel: ich schwelge im Sammeln von Material, mein Kopf glüht wie ein Kessel, unter dem ständig nachgelegt wird. (...) Vor einem solchen Hintergrund lässt sich vieles machen: das ist sowohl bildhaft als auch mystisch, und es ergibt eine wunderbare Karikatur auf die Geschichte. In den Materialien steckt viel Wesentliches.</p>
<b>I. Akt</b>		
1. Szene Strelitzen halten Wache; Kusjka erwacht		
2. Szene Der Schreiber tritt auf; Schaklowity diktiert ihm die Denunziation		<p>AN WLADIMIR STASSOW (23. Juli 1873) .... Ja doch: Was wäre, wenn Schaklowity dem Amtsschreiber die Denunziation diktieren würde? Er ist eine Charaktergestalt, ein Erzgauner mit einem gehörigen Schuss gespielter Wichtigtuerei, doch mit einer selbst bei einer blutgierigen Natur vorhandenen gewissen Größe. Das ist auch noch deshalb möglich, weil der dritte aus dem Kreis der heimlichen Verschwörer doch unerkant geblieben ist und Schaklowity, obwohl des Lesens und Schreiben kundig, nicht möchte, dass ihn die beiden Chowanskys erkennen, gegen die er schon damals intrigierte. Ich möchte das gerne so weil die Szene mit dem Amtsschreiber nicht schlecht erdacht ist, und zwar <i>auf unsere Art und Weise</i>.</p>
3. Szene Der Schreiber und das Moskauer Volk, Zerstörung des Schreiberhäuschens	2. Jan. 1875	

4. Szene Iwan Chowansky hält den Strelitzen eine Ansprache		
5. Szene Wer liebt und hasst wen? Emma, Andrej Chowansky und Marfa		
6. Szene Iwan Chowansky kehrt zurück und verlangt nach Emma; Dossifej beendet den Streit		
7. Szene Dossifejs Klage	30. Juli 1875	
Handlung	Manuskript- Datum	Briefe, Kommentar, etc.
<b>II. Akt</b>		
1. Szene Golizyn liest Sofias Liebesbrief, dann den Brief seiner Mutter. Der lutherische Pastor legt Fürsprache ein für Emma und seine Kirche.	Aug – Dez 1875	AN WLADIMIR STASSOW (13. August 1876) Ich hatte Ihnen geschrieben, dass ich fleißig arbeite (am 2. August), dass die Szene mit dem Pastor fertig ist (am 6. August) und dass man im 2. Akt der „Chowanschtschina“ ein Porträt Golizyns, soweit es geschichtlich überliefert ist, vorsehen müsse, um die Szene bei Iwan Chowansky im 5. Akt, während des patriarchalischen Mahls, verwenden zu können. Die Szene mit dem Pastor, denke ich, wird Sie, mein Teurer, zufriedenstellen. Sobald ich die Szene im Kabinett von Golizyn bis zum Quintett, d. h. bis zum Finale des Aktes, gebracht habe, werde ich mich sogleich an den Schluss des 3. Aktes (die Strelitzenvorstadt) machen, das Quintett aber in Piter unter Anleitung von Rimsky-Korsakow schreiben, denn die technischen Anforderungen sind verwegend: Alt, Tenor und drei Bässe. Am Mittwoch, dem 18. August, hoffe ich, der Einladung Ludmila Iwanownas folgend, Sie zu treffen und mich mit Ihnen <i>prächtigt</i> zu unterhalten. Ja, vielleicht werde ich auch den 2. Akt der „Chowanschtschina“ mitbringen — Sie können dann über die Szene mit dem Pastor sowie über das, was bereits weiterhin geschrieben ist, Ihr Urteil fällen. Heute wird wahrscheinlich schon Dossifej zur Beratung kommen.
2. Szene Marfas Prophezeiung	20. Aug. 1870	AN WLADIMIR STASSOW (6. August 1873) ...wie abscheulich und ärgerlich das alles auch ist, so wühle ich mich doch immerzu weiter, immer vorwärts — so ist nun mal meine langsame Natur —, stets verlangt sie nach Neuem. Oh, wenn doch endlich...! Welch neue, in der Kunst noch nicht gestaltete Charaktere lassen sich schaffen! Zum Beispiel (Sie kennen doch solche Augenblicke, wo die Übersättigung nach irgend etwas verlangt, und sei es Kaviar vom Kleinkrämer), nun also: wir wollen unsere Sektiererin (die Bojarin Sizkaja, die „von oben“, d. h. aus den Gemächern voll schwülen Weihrauchs und Daunettenbetten, entflohen ist), wir wollen sie, die Ärmste, die quasi-Strelitzin und Sektiererin, nunmehr als Schwester Marfa dem Fürsten Golizyn zuführen, damit sie ihm sein Schicksal weissage. (...) Und so weissagt sie ihm denn. Als sie ihm aber zu verstehen gibt, dass sie sein Vorhaben <i>klar durchschaut</i> , da schellt er nach einem westeuropäisch gekleideten Tölpel und

		erteilt den Befehl, sie „im Sumpf zu ertränken, damit niemand etwas davon erfahre“. Doch dazu kommt es nicht: sie entschlüpft – so leicht ist es nicht, mit ihr umzuspringen – und erscheint gerade zum Streit der Fürsten, zum „Texzett“. Zunächst macht sie durch ihr bloßes Erscheinen Golizyn einen Strich durch die Rechnung und gibt ihm dann zu verstehen, dass er von unzuverlässigen Spießgesellen umgeben ist, und es kommt zum „Quartett“. Die Sektiererin spricht zu ihm in folgender Weise: „Befiehl, Fürst, mich zu töten, befiehl, mich zu begnadigen, ich aber komme zu dir mit einem Schuldgeständnis. Dein Diener, dessen Namen ich nicht kenne, ist mir, als ich von dir wegging, bestimmt über die Hinterhöfe gefolgt, ging aber nicht zum Sumpf, sondern stürzte sich auf mich, denn er ist ein Schlaufuchs. (...)“
3. Szene Streit mit Iwan Chowansky über die Abschaffung alter sozialer Rangordnung	Aug. 1876	AN WLADIMIR STASSOW (20. Oktober 1875) Mit der Niederschrift des Streites der russischen Fürsten habe ich begonnen – oh, wie schwierig ist da! Aber je schwieriger, desto verlockender – das ist nun mal meine Art.
4. Szene Dossifej offenbart seine frühere Identität als Fürst Myschezki		AN WLADIMIR STASSOW (6. August 1873) Das „Terzett“ Golizyns, Chowanskys und Dossifejs wird durch die <i>Moskauer Freiheit</i> unterbrochen. (Anmerkung des Herausgebers der Briefe in deutscher Sprache D. Lehmann: „Der Ausdruck ist offenbar ironisch gemeint und bezieht sich auf die von Schaklowity mitgeteilte Aufdeckung der Verschwörung der Chowanskys und auf Zar Peters Anordnung, eine Untersuchung durchzuführen.“) Der Dummkopf und Skandalmacher Chowansky nutzt die Gelegenheit, sich über Golizyn lustig zu machen, der arg den Kopf verloren hat. Marfa tritt zu den Männern: „Nun, wie ist es, Fürst – befiehl schon, damit niemand etwas davon erfahre“, und Dossifej, der sich etwas abseits hält, beurteilt die Sache nach ihrem Wert: „Von stolzem Wahn erfasst, dem Mammon und der Natternbrut hörig, ist Euch von der Ewigkeit eine Grenze gesetzt – diese aber werdet Ihr nicht überschreiten: und Ihr werdet umkommen in Schmach und Schande. Und die demütigen Seelen, die Ihr verfolgt habt, werden sich in Gottes Klöstern hungrig und verwaist in Sicherheit bringen und Zuflucht finden beim Herrn.“
5. Szene Marfa kehrt entsetzt zurück; Schaklowity gibt bekannt, dass die Denunziation eingegangen ist und entsprechende Maßnahmen ergriffen wurden.		AN WLADIMIR STASSOW (6. August 1873) ...Diesem ganzen Wirrwarr setzt das Auftreten Schaklowitys (des Denunzianten) ein Ende, der über das Bekanntwerden der Denunziation und über den Zorn der Regentin Sofja und des Zaren Peter berichtet. Das Bild schließt mit einem drohenden <i>pp</i> -Akkord beim Fallen des Vorhangs.
6. Szene ungeschriebener Abschluss		Programmheft der Wiener Staatsoper Saison 1988/89 Premiere Chowanschtschina „... DER SCHEUE RUF DES TODES...“ Zur Musik der „Chowanschtschina“ von Sigrid Neef Die Metapher vom scheuen Ruf des Todes prägte der Dichter Arseni Golenischtschew-Kutusow. Mussorgsky vertonte die Texte des Freundes 1874. Es entstand der Liederzyklus <i>Ohne Sonne</i> (»Bes solnza«). Der von den Zeitgenossen mit Bestürzung und Befremdung aufgenommene Zyklus <i>Ohne Sonne</i> steht in unmittelbarem Kontext zur <i>Chowanschtschina</i> –

		<p>und dies allein schon durch die Licht-Metapher: Mit dem Aufgang der Sonne, mit der Hoffnung auf eine »Morgendämmerung an der Moskwa«, beginnt die Oper; mit dem Feuer des Scheiterhaufens, dem Licht zerstörerischer Vernunft und Leidenschaft, einer Art menschlicher Gegen Sonne oder Gegen aufklärung, endet die <i>Chowanschtschina</i>. Der Liederzyklus zieht das Fazit: <i>Ohne Sonne</i>, ohne Hoffnung: er handelt von Mussorgskys, <i>Chowanschtschina</i> von Marfas Krankheit zum Tode. <a href="#">Der Liederzyklus <i>Ohne Sonne</i> ist aktuell vom Verfasser in eine Orchesterfassung bearbeitet worden.</a> AN WLADIMIR STASSOW (6.Aug. 1873) „Diesen Wirrwarr löst das Erscheinen von Schaklowity (des Verräters) auf, der den Erhalt der Anzeige und den Zorn von Sophie und Peter meldet. Das Bild endet mit einem schauerlichen Akkord pp, der Vorhang fällt.“ <a href="#">Später wollte Mussorgsky das Bild durch ein Quintett beschließen:</a> AN WLADIMIR STASSOW (16.Jan. 1876) „Das Quintett werde ich in Petersburg unter der Anleitung von Rimsky-Korssakow beenden, da die technischen Anforderungen schlimm sind: Alt, Tenor und drei Bässe.“ <a href="#">siehe S. 17 Szenario und Kommentar zur Musik und Instrumentation</a></p>
--	--	---

Handlung	Manuskript-Datum	Briefe, Kommentar, etc.
<b>III. Akt</b>		
1. Szene Chor der Altgläubigen	31. Dez. 1875	
2. Szene Lied der Marfa	18. Aug. 1873 bzw. 24.- 25. Nov. 1879 (Orch.- Part.)	
3. Szene Marfas Zusammentreffen mit Susanna	5. Sept. 1873	
3. Szene Dossifej tritt dazwischen; Marfas Geständnis	1. Febr. 1876	<p>AN WLADIMIR STASSOW (25.Dez. 1876) Jetzt folgendes: ich finde jetzt allmählich etwas mehr Ruhe, und deshalb ist die Arbeit in vollem Gange. Sie wissen, dass ich vor dem „Boris“ das ganze Gewicht auf Bilder aus dem Volksleben gelegt habe. Mein jetziger Wunsch aber ist es, pronostic zu machen, und pronostic, das bedeutet: die <i>vom Leben gespeiste</i> Melodie, nicht die klassische. Durch die Beschäftigung mit der menschlichen Rede gelangte ich zu der von dieser Rede geschaffenen Melodie, gelangte ich zur Verkörperung des Rezitatifs in der Melodie (abgesehen von dramatischen Aktionen, bien entendu, wo es sogar auf jede Interjektion ankommen kann). Ich möchte das die sinnvolle / gerechtfertigte Melodie nennen. Solche Arbeit macht mir Freude: plötzlich und unerwartet wird etwas gesungen, was der (so beliebten) klassischen Melodie entgegensteht und doch von allen und jedem sofort verstanden wird. Wenn ich das erreichen sollte — so werde ich das für eine Errungenschaft in der Kunst erachten, und erreicht werden muss</p>

		es. Gern würde ich als Probe einige Bilder liefern. Übrigens gibt es Ansätze dazu bereits in der „Chowanschtschina“ (Marfas Klage vor Dossifej) sowie im „Jahrmarkt von Sorotschinzy“ – an beiden arbeite ich!
4. Szene Arie des Schaklowity	6. Jan 1876	
5. Szene Die Strelitzen erwachen.		
6. Szene Ihre Frauen nörgeln über ihre Trinkerei.	29. Mai 1880	
7. Szene Kusjkas Lied mit Chor über den „Klatsch“		
8. Szene Der Schreiber kommt mit Neuigkeiten über Söldnerangriffe auf die Strelitzen.		
9. Szene Apell an Chowansky, der den Kampf gegen Peter ablehnt; die Strelitzen beten.		
Handlung	Manuskript-Datum	Briefe, Kommentar, etc.
<b>IV. Akt</b> Bild 1		
1. Szene Chowansky bei sich zu Hause; Chor der leibeigenen Mädchen	5. Aug. 1880	
Szene Tänze der persischen Mädchen	3. April 1876	hier gestrichen, aber als Appendix
2. Szene Schaklowitys Ankunft; Loblied auf Chowansky; der Mord an Chowansky	5. Aug. 1880	

Handlung	Manuskript-Datum	Briefe, Kommentar, etc.
<b>IV. Akt</b> , Bild 2		
1. Szene Golizyns Verbannung wird von den Moskauer Siedler beweint.		
2. Szene Arie des Dossifej; er und Marfa entscheiden sich für	25.-26. Juni 1879	

den Feuertod.		
3. Szene Andrej bedrängt Marfa wegen Emma.		
4. Szene Die Strelitzen treten auf, hinter ihnen die Frauen.		
5. Szene Die Frauen der Strelitzen sprechen sich gegen die Begnadigung ihrer Männer aus.		
6. Szene Peters Begnadigungsakt wird verkündet.		
<b>V. Akt</b>		
1. Szene Klage des Dossifej	2. April 1880	
2. Szene Andrej sucht nach Emma; Marfa führt ihn mit liebevollen Gesten zum Feuer (Totenmesse der Liebenden).		AN POLYXENA STRASSOWA (23. Juli 1873) ...ein weiterer guter Einfall, der der Wahrheit nahekommt eine Sektiererin, die bis in den Tod in den jungen Andrej Chowansky verliebt ist, beschwört diesen in der Einsiedelei der Sektierer „beim Sturmwind“ mit einem Zauberbann und wird auf dem Höhepunkt der leidenschaftlichen Ekstase von dem Ihnen bereits bekannten „Halleluja-Gesang“ der Sektierer unterbrochen. Von dem Gefühl erfasst, dass die Zeit gekommen ist, sich auf den Tod vorzubereiten, durchdringt die Sektiererin Szene und Orchester mit ihrem verzweifelten Schrei „es naht der Tod“. In weißen Leichengewändern und mit grünen Kerzen kommen die Sektierer aus dem Wald, bereit zur Selbstverbrennung, und schließen sich zum Beten in ihre Zellen ein, um auf den Ruf Dossifejs (des Fürsten Myscheczky) hin an die Gräber zu treten. Die Sektiererin erhebt sich, geht ihnen nach, „um ein weißes reines Messgewand anzulegen“, geht aber nicht zum Beten. Als Andrej Chowansky, der von seiner jungen deutschen Geliebten träumt, aus seiner Zelle tritt, beobachtet ihn die Sektiererin in ihrem weißen Leichengewand und mit der Kerze in den Händen. Aber dieser Tor singt unter dem Fenster jener Zelle, wo Dossifej das von Chowansky aus dem Deutschenviertel Moskaus entführte Mädchen verborgen hat, ein Liebeslied. In dem Augenblick, wo der Tor seinen sehr schönen Gesang abschließt, tritt die Sektiererin zu ihm und stimmt auf das Motiv des Zauberbanns den <i>Grabgesang</i> für Andrej Chowansky an.
3. Szene Dossifej führt die Gläubigen zur Einsiedelei.	Aug. 1880	AN WLADIMIR STASSOW (5. August 1880) Von der „Chowanschtschina“ brauche ich nur noch ein kleines Stück der Selbstverbrennungsszene zu schreiben, und dann ist das Werk ganz fertig.
4. Szene Ungeschriebener Schlusschor		AN WLADIMIR STASSOW (23. Juli 1873) Vorläufig kann ich Ihnen nur sagen, dass alle, denen ich den <i>Grabgesang der Liebenden</i> vorgeführt habe, die Augen aufrissen — solch eine unerhörte Sache ist das: Hier handelt es sich nicht um irgendwelche Jesuiten! Dies ist das Todesurteil einer liebenden und verlassenen Frau, und hier erklärt sich <i>ganz von selbst</i> die Torheit des Andrej Chowansky, dass er eine

		<p>ebenso wie er törichte Deutsche der kraftvollen und leidenschaftlichen Frau vorgezogen hat: die Sektiererin wirft Andrej spöttisch die Abneigung der Deutschen vor und bedauert ihn und das Mädchen, wobei sie klagend den „Hallelujah-Gesang" anstimmt und Andrej mit einer grünen Kerze in beiden Händen und im Leichengewand umschreitet, während das Motiv des Zauberbanns oder der Beschwörung „beim Sturmwind" erklingt, nur in einer anderen Tonart und anders harmonisiert. Das geschieht so lange, bis Dossifej kommt, im gleichen Leichengewand und mit einer Kerze, um zu verkünden, dass „die Zeit gekommen ist, sich in der Feuerkuppel zu weihen und in lichte, göttliche Gefilde aufzusteigen, wo der Antichrist keine Macht hat, um so die Seelen zu retten". Und dann noch folgendes: Ich habe mit einem sachkundigen Priester über den Charakter der Sektierergesänge gesprochen. Er sagte: „Wenn Sie mal irgendwo in einem Dorf Gelegenheit haben sollten, alte Kirchensänger zu hören, dann nehmen Sie sich deren gebräuchliche rituelle Gesänge für Ihre Sektiererszene zum Muster." Ich fand und hörte dann solche Kirchensänger, doch ich besann mich erst dann auf den Rat des sachkundigen Priesters, als ich ein Thema für den Gesang des Dossifej und für den Weihegesang der Sektierer bei der Selbstverbrennung auf dem Scheiterhaufen brauchte. Ich teilte es Korsinka mit — und der geriet regelrecht in Entzücken über mein Vorhaben, einen kirchlichen Koloraturgesang vom ganzen Chor im Unisono ausführen zu lassen. ...</p> <p>AN WLADIMIR STASSOW (22. August 1880)  Teurer généralissime! Unsere „Chowanschtschina" ist abgeschlossen, mit Ausnahme eines kleinen Stückes in der Schlusszene der Selbstverbrennung: darüber werden wir gemeinsam sprechen müssen, denn dieser verflixte Schluss ist völlig abhängig von bühnentechnischen Dingen.</p>
Szene: Tänze der persischen Mädchen	3. April 1876	Appendix: Ballett, Tänze der persischen Mädchen

Tabelle 2: Chronologische Daten zur Entstehung der Chowanschtschina

	1870	1872	1873	1874	1875	1876	1878	1879	1880
Sammeln der historischen Materialien.		7. Juli, 14.-15. Juli							
Widmung an Stassow		15. Juli							
<b>I. Aufzug</b>									
Anfang			2. Aug.	2. Sept.					
Das Gespräch der Strelizen			2. Aug.						
Das Schreiben der Denunziation			23. Juli, 2. Aug.						
Das Zerstören des Schreiber-Häuschens			2. Aug., 15. Aug.		2. Jan.				
Dossifejs Monolog					20. April				
Schluß des 1. Aufzuges					30. Juli, 2. Aug. 7. Aug.				
Der 1. Aufzug als Ganzes						18. Mai			
<b>II. Aufzug</b>									
Anfang					2. Aug.				
Golizyns Monolog					7. Aug.				
Die Szene mit dem Pastor					24. Juli, 2. Aug.				
Marfas Wahrsagung	20. Aug. (für die Oper •Boby!•)		6. Aug.		6. Aug., 16. Aug.		24. Juli		
Der Streit der Fürsten			15. Aug.		20. Okt., 23. Nov.	12. Febr. 16. Aug.			
Dossifej			6. Sept.		7. Aug., 14. Okt.				
Das Auftreten des Schaklowity			6. Aug.						
Ende des 2. Aufzuges					29.-30. Dez.	18. Mai, 16. Aug. 31. Aug.			
Der 2. Aufzug als Ganzes					1. Jan., 18. Mai, 15. Juni, 16. Aug., 31. Aug.				
<b>III. Aufzug</b>									
Anfang			29.-30. Dez.		1. Jan., 12. Febr. 16. Aug.				
Über Nacht ging die junge Maid			18. Aug.						

Tabelle 2: Chronologische Daten zur Entstehung der Chowanschtschina

	1870	1872	1873	1874	1875	1876	1878	1879	1880
Marfa und Susanne			15. Aug., 6. Sept.			3. Jan.			
Das Auftreten des Dossifej			5. Sept., 6. Sept.						
Dossifejs Abgang						1. Febr.			
Schläft gar fest das Schütznest						6. Jan.			
Die Erzählung des Schreibers						24. Juli, 10. Sept.			
Ende des 3. Aufzuges			15. Aug.			18. Mai, 31. Aug.			29. Mai
<b>IV. Aufzug</b>									
Das »Deutsche Stadtviertel«						18. Mai			
1. Bild									
Der Tanz der Perserinnen						4. April			
Der Tod des Iwan Chowanski									22. Aug.
Ende des 1. Bildes									5. Aug.
1. Bild als Ganzes	20. Aug. (Oper »Boby!«)					18. Mai, 15. Juni, 16. Aug.			
2. Bild									
Marfa und Dossifej						25. Dez.			
Marfa und Andrej			15. Aug.					25. - 26. Juni	
<b>V. Aufzug</b>									
Anfang			2. Aug.						
Chor der Sektierer			23. Juli, 2. Aug.						
Lied des Andrej			2. Aug.						
Totenamt der Liebe			23. Juli, 26. Juli, 2. Aug.				9. Aug.	10. Sept.	
Dossifejs Rede			23. Juli						
Der Schlußchor			23. Juli, 2. Aug.						
Schluß des 5. Aufzuges									22. Aug. 27. - 28. Aug.
Der 5. Aufzug als Ganzes			15. Aug.	23. Juni		18. Mai			5. Aug.

Mussorgsky *Chowanschtschina*

Tabelle 3: Szenario und Kommentar zur Musik und Instrumentation (Kloke)

Handlung	Personen/Darsteller	Kommentar, Angaben zur Instrumentation
<b>Vorspiel</b> Morgendämmerung über der Moskwa		Klangidiom: Flötenklang (3 Flöten, Altflöte, Piccolo), Streicher-Tremoli und auf- und absteigende Sechzehntel-Läufe in Holz und Streichern als spezielle Klangfarbenwirkung (siehe „Morgendämmerung“) Glockengeläut als „stilisierter“ Glockenklang
<b>I. Akt</b> Kreml, Roter Platz		Der ganze Akt ist durch eine stetig steigende Dramatik gekennzeichnet, die erste Szene sollte nur als „leichtere“ Einleitung zur Wirkung kommen.
1. Szene Strelitzen halten Wache; Kusjka erwacht	Kusjka, Strelitzen	Anfang 1. Akt, 1. Szene: Kusjkas Liedchen stellt den Bezug zum Chor 1. Akt, Ziff. 79...“Oh, du liebes Mütterchen Russland“ her. Mit der „schlafenden Prinzessin“, die er befreien möchte, ist wohl Russland gemeint.
2. Szene Der Schreiber tritt auf; Schaklowity diktiert ihm die Denunziation	Schreiber, Schaklowity; Moskowiter	Klanglicher Kontrast zwischen Schreiber (hell-aggressiv) und Schaklowity (düster-hinterlistig)
3. Szene Der Schreiber und das Moskauer Volk, Zerstörung des Schreiberhäuschens	Schreiber, die neuen Siedler, Knaben, Frauen, Moskowiter, Strelitzen	Im Verlauf der Szene wollen die Moskowiter vom Schreiber den Inhalt der sog. Säulen-Inschriften (den Kupferschildern des Pfeilers mit den Erlassen des Zaren) vorgelesen bekommen und zerstören aus Wut seine Schreibbude. Ziff. 66 Chor: „Sei du so liebevoll, erfülle die Bitte: sage uns, Lieber, was wir nicht lesen können...“. Frappant die Ähnlichkeit zum Chor im Revolutionsbild (Chromy) von Boris: Ziff. 4 Takte vor 13 „So einen großen Herrn seht ihr da...“. Bezug (thematisch-harmonische Analogie) von Schaklowity-Arie und Chor 1. Akt, Ziff. 79...“Oh, du liebes Mütterchen Russland“ (bei Schostakowitsch als Schluss des 5. Aktes wieder aufgegriffen)
4. Szene Iwan Chowansky hält den Strelitzen eine Ansprache	Fürst Iwan Chowansky, Strelitzen, Volk	Ziff. 90 Chowansky Auftrittsthema im Verlauf des Stückes in unterschiedlichen Wendungen und Tonarten
5. Szene Wer liebt und hasst wen? Emma, Andrej Chowansky und Marfa	Emma, Fürst Andrej Chowansky, Marfa, später Strelitzen, Volk	Dramatischster Teil des 1. Aktes: Emmas „Ausbruch“ in 4 –maliger, fast gleicher Wendung, immer dramatischer werdend: Ziff. 102-106-nach108-nach127: Emma „verglüht“! Entsprechung von Marfas 2-maliger Anklage: Ziff. 111 und Ziff.119
6. Szene Iwan Chowansky kehrt zurück und verlangt nach Emma; Dossifej beendet den Streit	Fürst Iwan Chowansky, Andrej Chowansky, Marfa, Emma, Dossifej, Strelitzen	
7. Szene Dossifejs Klage	Dossifej, Altgläubige	Die Glocke des Iwan Weliky: klanglich entsprechend dem Glockenklang aus der „Morgendämmerung“

Handlung	Personen/Darsteller	Kommentar, Angaben zur Instrumentation
<b>II. Akt</b> <b>Arbeitszimmer des Fürsten Golizyn</b>		
1. Szene Golizyn liest Sofias Liebesbrief, dann den Brief seiner Mutter. Der lutherische Pastor legt Fürsprache ein für Emma und seine Kirche.	Fürst Golizyn, Pastor, Warssonowjew	Golizyns Kommentar zu den Briefen-Ziff. 16- (als Hinterfragung von Macht, Wissen und Schicksal) entspricht musikalisch der Reaktion auf Marfas Prophezeiung-Ziff. 55: identische 2X4 Perioden, Streicher und Blech verdunkeln den Klang.
2. Szene Marfas Prophezeiung	Marfa, Golizyn, Warssonowjew	siehe Streicher-Einleitungstakte in pp, auch als Finalschluss s.u.
3. Szene Streit mit Iwan Chowansky über die Abschaffung alter sozialer Rangordnung	Golizyn zunächst allein, Iwan Chowansky	Gleiche thematische Setzungen in unterschiedlichen Konstellationen und Situationen: Golizyn verweigert dem Pastor, lutheranische Kirchen zu bauen (Ziff.33). Gleichzeitig erklingt das 4 taktige hymnische gefärbte Thema in Zusammenhang mit Marfa (Ziff. 58) und zweimal im Duett mit Iwan Chowansky (Ziff 68 und 3. Takt nach Ziff. 70)
4. Szene Dossifej offenbart seine frühere Identität als Fürst Myschezki	Dossifej, die beiden Fürsten, später Mönche von ferne	
5. Szene Marfa kehrt, nachdem die Petrower sie vor Nachstellungen (auf Befehl von Golizyn) befreit hatten, entsetzt zurück; Schaklowity gibt bekannt, dass die Denunziation eingegangen ist und entsprechende Maßnahmen ergriffen wurden.	Marfa, Dossifej, die Vorigen, Warssonowjew, Schaklowity	Gegenspieler Schaklowity und Dossifej: Bcl und Kfg als Klangfarbsymbole für Dossifej und Posaunen und Tuba für Schaklowity
6. Szene ungeschriebener Abschluss	d.h. neuer instrumentaler Aktschluss	Siehe Briefe Mussorgskys an Stassow S. 9: Diese beiden Briefstellen belegen, dass der Schluss des 2. Aktes über eine Ideensammlung nicht hinausgekommen ist. Der Satzsatz von Dossifej lautet: „Er rief aus Chowanschtschina und befahl Gericht!“ Dieser Text gibt uns den Hinweis auf ein dramatisches Ende und den Höhepunkt der Auseinandersetzung (hier musikalisch gelöst durch den Rückgriff aus einem vom Verfasser instrumentierten Teil des Liederzyklus' <i>Ohne Sonne</i> ), das Nachspiel führt zurück zum Anfang der 2. Szene (Marfas Prophezeiung (Ziff. 43) und beschließt den Akt in pp, wie ursprünglich von Mussorgsky intendiert war. (vergl. Finale V mit ähnlichem Verfahren)

Handlung	Personen/Darsteller	Kommentar, Angaben zur Instrumentation
<b>III. Akt</b> Vorstadt der Strelitzen		
1. Szene Chor der Altgläubigen	Altgläubige	Chorbegleitung durch Holzbläsersatz
2. Szene Lied der Marfa	Marfa	Diese Szene wurde in der von Mussorgsky hinterlassenen Instrumentation belassen.
3. Szene Marfas Zusammentreffen mit Susanna	Marfa, Susanna	Klangfarbliche Trennung/Charakterisierung von Marfa und Susanna
3. Szene Dossifej tritt dazwischen; Marfas Geständnis	Dossifej, Marfa, Susanna	Klangfarblicher Rückgriff auf Marfas Lied: Analoge musikalische Thematik „Liebesqualen“ Ziff. 23 und Ziff. 43, Instrumentation entsprechend
4. Szene Arie des Schaklowity	Schaklowity, Strelitzen	Arie des Schaklowity, siehe Bezug/thematisch-harmonische Analogie Schaklowity-Arie und Chor 1. Akt, Ziff. 79...“Oh, du liebes Mütterchen Russland“ (bei Schostakowitsch als Schluss des 5. Aktes wieder aufgegriffen) Instrumentation: düstere Klangfarben, Streicher und Blech Es-moll als Grundtonart für Dossifej, Schaklowity und Iwan Chowansky  Gegenspieler Schaklowity und Dossifej: Bcl und Kfg als Klangfarbsymbole für Dossifej und Posaunen und Tuba für Schaklowity
5. Szene Die Strelitzen erwachen.	Strelitzen	Chor der Strelitzen in der originalen Besetzung Mussorgskys: 2-fach Holz, 4 Hr, 2Trp, 2 Pos und Perc.
6. Szene Ihre Frauen nörgeln über ihre Trinkerei.	Strelitzen, ihre Frauen	
7. Szene Kusjkas Lied mit Chor über den „Klatsch“	Kusjka, Strelitzen, Frauen	Kusjka, Lied vom Klatsch (bei Rimsky gestrichen) Anfang 1. Akt: Kusjka gibt inhaltlich das (frei) wieder, was auf den sog. Säuleninschriften (Kupferschilder des Pfeilers)steht. Später wollen die Strelitzen vom Schreiber diesen Inhalt vorgelesen bekommen und zerstören aus Wut seine Schreibbude
8. Szene Der Schreiber kommt mit Neuigkeiten über Söldnerangriffe auf die Strelitzen.	Schreiber, Kuska, Strelitzen, Frauen	
9. Szene Apell an Chowansky, der den Kampf gegen Peter ablehnt; die Strelitzen beten.	Iwan Chowansky, die Vorigen	Es-moll als Grundtonart für Dossifej, Schaklowity und zum Teil auch für Iwan Chowansky  Finalchor 3. Akt ab Ziff 113 (Lamm Klav.-Auszug S. 225) fungiert auch als Baustein für das Finale im 5. Akt

Handlung	Personen/Darsteller	Kommentar, Angaben zur Instrumentation
<b>IV. Akt Bild 1</b> Speisesaal bei Chowansky		
1. Szene Chowansky bei sich zu Hause; Chor der leibeigenen Mädchen	Iwan Chowansky, leibeigene Mädchen, Bäurinnen, Vertrauter Golizyns	Einleitung: Allusion zum 5. Bild (Kreml) <i>Boris</i> ; auch Chowansky-Arie in es-moll (Ziff. 15)
hier gestrichen: Szene Tänze der persischen Mädchen	Persische Mädchen	als Appendix
2. Szene Schaklowitys Ankunft; Loblied auf Chowansky; der Mord	Schaklowity, die Vorigen	Bcl und Kfg als Klangfarbsymbole für Dossifej und Posaunen und Tuba für Schaklowity Chor der Mädchen: Lied vom Schwane als markanter Gegensatz zu Schaklowitys Mord, spezielle Klangfarben für den Schlussteil mit Flöten (Altflöte) und Englischhorn.
<b>IV. Akt, Bild 2</b> Vor der Basilius- Kathedrale		
1. Szene Golizyns Verbannung wird von den Moskauer Siedler beweint.	Moskauer Siedler	Einleitung es-moll, düstere Klangfarben
2. Szene Arie des Dossifej; er und Marfa entscheiden sich für den Feuertod.	Dossifej, Marfa	erneut Dossifej-Arie in es-moll (Ziff. 7)
3. Szene Andrej bedrängt Marfa wegen Emma.	Andrej Kowansky, Marfa	Bewegungs-Ostinati im Orchester unterstützen Dramatik der Szene
4. Szene Die Strelitzen treten auf, hinter ihnen die Frauen.	Andrej Kowansky, Marfa, Strelitzen, Strelitzen- Frauen	„Gedehnte“ Schläge der Glocke
5. Szene Die Frauen der Strelitzen sprechen sich gegen die Begnadigung ihrer Männer aus.	Frauen der Strelitzen	<i>Allegro marziale</i> mit Sprung
6. Szene Peters Begnadigung der Strelitzen wird verkündet.	der junge Streschnjew	Ausgedehntes orchestrales Schlussfinale als Überhöhungssetzung vor düsterem Ostinato- Beginn des V. Aktes.

Handlung	Personen/Darsteller	Kommentar, Angaben zur Instrumentation
<b>V. Akt</b> Fichtenwald, Einsiedelei		
1. Szene Klage des Dossifej	Dossifej, Altgläubige Männer und Frauen	Ostinato-Vorspiel in der harmonisch kargen Klavierversion als transparentes Orchester-Ostinato führt in den Klagegesang Dossifejs
2. Szene Andrej sucht nach Emma; Marfa führt ihn mit liebevollen Gesten zum Feuer (Totenmesse der Liebenden).	Andrej Chowansky, Marfa	In seinen Anmerkungen zum „Liebes-Totengesang“ (auch genannt: <i>Totenamt der Liebe</i> ) schrieb Gergijew an Abbado (zitiert aus dem Programmheft der Wiener Staatsoper 1988/89 zur Neuinszenierung von <i>Chowanschtschina</i> ): „...bekanntlich wird die Publikation der <i>Chowanschtschina</i> in der Fassung von Paul Lamm als die dem Original am nächsten anerkannt. Die echte und vollständige Partie des Andrej Chowansky aus dem 5. Akt konnte von Lamm in der Zeit der Vorbereitung der Publikation kaum erforscht worden sein. Die Original-Handschrift dieser Partie ist erst im Jahre 1947 unerwartet im Leningrader Laden der Schriftsteller gefunden worden (jetzt: im Staatlichen Zentralmuseum der Musikkultur in Moskau, Fundus 70, Aufbewahrungsnummer 12)...Lamm stützte sich in seiner Fassung am Mittelteil der Szenen des „Liebes-Totengesangs“ wahrscheinlich auf die Fassung von Rimsky-Korsakow. Folglich ist das letzte Duett der Marfa und des A. Chowansky in der Publikation von Lamm eine <u>abgewandelte</u> Variante der Fassung von Rimsky-Korsakow.“ Auf diese Version wurde auch von Schostakowitsch zurückgegriffen. Es handelt sich um die Passage <i>Alla marcia funebre</i> folgend auf Dossifejs Ausruf „Der Ruf des Ewigen...!“ (11. Takt nach Ziff. 32): Marfa und Andrej Chowansky 33 Takte bis Anschluss an Lamm Ziff. 33 Chor „König der Ehren“. Der Argumentation Gergijews folgend haben wir diese Takte in Anlehnung an Rimsky-Korsakows Fassung in unsere Fassung übertragen.
3. Szene Dossifej führt die Gläubigen zur Einsiedelei.	Dossifej, Altgläubige, die Vorigen	
4. Szene Ungeschriebener Schlusschor	<b>d.h. neuer Aktschluss</b>	Das Finale haben wir aus folgenden Material-Bausteinen zusammengesetzt: a) Finalchor 3. Akt ab Ziff 113 (Lamm Klav.-Auszug S. 225) b) Sektierergebete (Lamm Klav.-Auszug S. 334) und c) Lamm-Fragment des Largo-Finalteiles ab S. 335, Ziff. 34 Das Thema des Sektierergebetes fungiert als Ostinato in unterschiedlicher harmonischer Ausprägung (vergl. Finale II mit ähnlichem Verfahren)
<b>Appendix:</b> Szene Tänze der persischen Mädchen		

## *Chowantschina*, Personaggio

Name	Person/ Rolle	Stimmfach
Fürst Ivan Chowansky	Anführer der Strelitzen	Bass
Fürst Andrej Chowansky, sein Sohn	Strelitze	Tenor
Fürst Wassily Golitzyn		Tenor
Schaklowity	Bojar	Bass
Dossifej, ehemaliger Fürst Myschezki	Anführer der Altgläubigen (Raskolniki)	Bass
Marfa, ehemalige Adelige Fürstin Sizka	eine Altgläubige (Raskolniki)	Mezzosopran/Alt
Susanna	eine Altgläubige (Raskolniki)	Sopran
Emma	Mädchen aus dem deutschen Stadtviertel (Lutheranerin)	Sopran
-	Ein lutherischer Pastor	Bariton
-	Ein Schreiber	Tenor
Kusjka	Strelitze	Tenor
-	Drei Strelitzen	Bass, Bass, Tenor
Warssonofjew	Vertrauter Golitzyns	Bariton
-	ein weiterer Vertrauter Golitzyns	Tenor
Streschnjew	ein junger Herold	Tenor

### **2 große gemischte Chöre, Kinderchor (Knabenchor) als:**

Moskauer Volk, Strelitzen, Schützenweiber, Altgläubige (Sektierer), Dienerschaft, Petrower Garde Zar Peter des Großen, Bauernmädchen, Knaben

Der Text ist in der Partitur in russischer Sprache, russischer Lautschrift (lat.), und deutscher Sprache (Max Hube) notiert. Die Deutsche Fassung wurde für die vorliegende Edition revidiert von Andreas Prohaska und Eberhard Kloke.

Bei der Neufassung des deutschen Textes wurde penibel die russische Silbenabfolge (Note zu Silbe) und Silbentrennung beibehalten, um den rhythmisch-deklamatorisch eigenen Charakter der russischen Diktion beizubehalten und somit dem lautsprachlichen Melos möglichst nahezukommen.

*Chowanschtschina*

**Orchesterbesetzung:**

Flöte 1

Flöte 2 (auch Altflöte in G, auch Picc)

Flöte 3

Oboe 1

Oboe 2 (auch Englischhorn)

Klarinette 1 in B und A

Klarinette 2 in B, A und Es

Bassklarinette in B

Fagott 1

Fagott 2 (auch Kontrafagott)

4 Hörner in F

3 Trompeten in B

3 Tenorbassposaunen

Tuba

Harfe, Celesta

Pauken

Perkussion: Becken, KITr, Tamb, Tt, GrTr, Xylorimba, Röhrenglocken, Plattenglocken

Streicher (min: 10/8/6/4/3, max: 14/12/10/8/6)

Bühnenmusik: 3 Trp in B, 2 Posaunen, Glockengeläute

Anmerkung:

Die Mussorgsky'sche Eigenheit, alle sforzati-Notationen meist an eine generelle Dynamik zu binden, wurde beibehalten, somit auch das oftmals in der Wirkung „ruppig-rauhe“ Klangbild. Die oftmalige Verdopplung von crescendo- und decrescendo/diminuendo-Zeichen bei gleichzeitiger Setzung von Gabeln wurde vereinfacht, um einer Tendenz von „Überbezeichnung“ entgegenzuwirken.

Die hohen Hörner werden grundsätzlich für das 1. und 3. Horn und die tieferen für das 3. und 4. Horn genommen.

Über die satztechnischen Eigenheiten – oft werden Drei- und Vierklanggebilde trotz tonaler Gesamtanlage verweigert zugunsten einfacher Intervallik – in der Verwendung von Terzenakkordik, wurde schon hingewiesen.

Aus heutiger Sicht kommt es einem oft so vor, dass man Mussorgsky vor allem im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts das zum Vorwurf machte, was heute gerade als modern, radikal und zukunftsweisend erscheinen mag.

Gerade die offensichtlich bewusst gesetzten satztechnischen Kargheiten und Aussparungen bleiben bis auf einige Retuschen selbstverständlich erhalten.

Chowanschtschina: Aufführungsdauer der Akte/Bilder

Akt	Dauer
1	44' 13''
2	34' 53''
3	37' 47''
4, Bild 1+2	24' 03 (ohne Ballett)
5	19' 37''
insgesamt	2h 40' 33'' netto

Eberhard Kloke, Stand: 28.08.2015