

THEATER an der Wien DAS OPERNHAUS

Hauptsponsor



**vbw** VEREINIGTE
BÜHNEN
WIEN
ein unternehmen der **wienholding**

Das Theater an der Wien wird aus Mitteln
der Kulturabteilung der Stadt Wien gefördert.

WIEN 
KULTUR 



Peter Iljitsch Tschaikowski, 1888.

MAZEPPA

Oper in drei Akten (1884)

MUSIK UND LIBRETTO VON PETER ILJITSCH TSCHAIKOWSKI

unter Verwendung eines Librettos von Viktor Burenin
nach dem Poem *Poltawa* von Alexander Puschkin

Konzertante Aufführung in russischer Sprache

Donnerstag, 21. Februar 2019, 19.00 Uhr



Osyk Kurylas: Iwan Masepa, vermutlich 1909.

Musikalische Leitung

Evgeny Brazhnik

Mazeppa

Aleksei Isayev

Maria

Olga Tolkmit

Andrei

Igor Morozov

Wassili Kotschubei

Mikhail Guzhov

Ljubow Kotschubei

Larisa Kostjuk

Orlik

Georgii Ekimov

Iskra

Ivan Volkov

Chor und Orchester der Helikon Oper Moskau

Ein Gastspiel der Helikon Oper Moskau

Dauer: 2 ½ Stunden – eine Pause

Das Fotografieren sowie die Herstellung von Ton- oder Bildtonaufnahmen aller Art vor, während und nach dem Konzert sowie in der Pause ist aus urheberrechtlichen Gründen untersagt. Der Einlass für Zuspätkommende erfolgt ausnahmslos in der Pause.

Leidvolle 1880er Jahre

„Meine Nichte Tatjana wird wahrscheinlich schuld daran sein, dass ich nicht länger ein regelmäßiger Besucher bei meiner Schwester sein werde [...]: Mein einziger Wunsch ist, stets so weit wie möglich von ihr entfernt zu sein“, schreibt Tschaikowski am 8. Mai 1883 voller Bitterkeit an seine Mäzenin Nadezhda von Meck. – Was ist geschehen? Und vor allem: Welche Verbindung besteht zwischen dem familiären Desaster und seiner Oper *Mazeppa*, deren Partitur der Komponist im Vormonat beendet hatte?

Nach dem frühen Tod der Mutter (Tschaikowski ist erst 14) wird Tschaikowski Schwester Alexandra seine wichtigste weibliche Bezugsperson. Bei ihr und ihrer vielköpfigen Familie verbringt er regelmäßig seine Sommermonate im ukrainischen Kamenka und genießt dort ein ebenso glückliches Zusammenleben, wie er es aus seiner eigenen Kindheit in Erinnerung hat. Alexandra – die zudem denselben Vornamen trägt wie seine schmerzlich vermisste Mutter – schenkt ihm die Familie, die er selbst nie gründen wird, ein Zuhause und einen Rückzugsort, an dem er uneingeschränkte Akzeptanz und Unterstützung seiner Arbeit und seiner Person erleben darf. Mit großer Liebe hängen seine vier Nichten und drei Neffen an ihm, und Tschaikowski erwidert diese Liebe aus tiefstem Herzen, da er diese Kinder „lieb hat als wären es meine eigenen“, wie er im Mai 1881 an seinen Verleger und Freund Peter Jurgenson schreibt. Besonders innig fühlt er sich zu dem Zweitjüngsten, Vladimir (genannt Bob), hingezogen, für den er die Klavierstücke seines *Kinderalbums* und später seine letzte Sinfonie, die *Pathétique*, komponiert. Und mit großer Verantwortung begleitet er das Leben der Ältesten, eben jener Tatjana, über die er sich 1883 so enttäuscht zeigt.

Zeitgleich mit Tatjanas Geburt im September 1861 beginnt Tschaikowski, sein Leben von Grund auf zu verändern: Er, der trotz starker affektiver Liebe zur Musik niemals Neigung zum Erfinden von Melodien oder gar zum verstandesgemäßen Durchdringen ihrer Regeln und Gesetze gezeigt hat, nimmt nun Harmonielehreunterricht bei Nikolai Zaremba. Ein Jahr später, wieder um Tatjanas Geburtstag herum, tritt er in das neu eröffnete St. Petersburger Konservatorium ein: Aus dem jungen, Zerstreung suchenden Lebemann und beruflich höchst unglücklichen Justizbeamten wird nun ein ernsthafter, zielstrebig arbeitender Musikstudent. Und 1865 – wieder

in Tatjanas Geburtsmonat September – wechselt er vom Petersburger ans Moskauer Konservatorium und von der Studentenbank zum Dozentenpult: Als Lehrer für Harmonielehre versucht er nun, seinen Lebensunterhalt und seine ersten Schritte als freischaffender Komponist selbst zu finanzieren.

Angesichts der Tatsache, dass es in Russland zuvor keine Berufsausbildung zum „Musiker“ oder gar zum „Komponisten“ gegeben hat, sind Tschaikowski Mut und das Risiko, das er auf sich nimmt, bemerkenswert. Selbst sein verehrter Lehrer Anton Rubinstein lernt das Komponistenhandwerk im Ausland – ebenso wie Michail Glinka, der „Vater der russischen Musik“, der als wohlhabender Adeliger zudem auf keinerlei berufliche Absicherung angewiesen ist. Die Opernhäuser werden von reisenden Truppen aus dem Ausland bespielt, und ein öffentliches Konzertleben, wie wir es heute kennen, gibt es noch kaum. So kann Tschaikowski nicht wissen, ob seine musikalische Ausbildung ihm das Leben ermöglichen wird, das er für sich erträumt.

1871, als Tschaikowski Lieblingsneffe Vladimir geboren wird, stellen sich die ersten Erfolge ein. Tschaikowski kann seine erste eigene Wohnung mieten, er beginnt, parallel zum Unterricht am Konservatorium Musikkritiken zu schreiben, und arbeitet konzentriert an seiner bereits dritten Oper, *Der Opritschnik*. Zu diesem Zeitpunkt umfasst sein Œuvre – neben etlichen kleineren Werken – eine Sinfonie und mehrere Orchesterwerke, darunter die Fantasieouvertüre *Romeo und Julia*. Seine Musikausbildung hat also gefruchtet, und Tschaikowski ist auf dem besten Weg, ein Komponist zu werden, der von seiner Kunst leben kann.

Diese radikale Neuorientierung gegenüber seiner ursprünglichen Beamtenlaufbahn wäre ohne die bedingungslose Unterstützung seiner Familie nicht möglich, und so wundert es kaum, dass Tschaikowski all die Liebe und Ermutigung, die er erfährt, zurückgibt, wann immer er kann. Als seine Schwester Alexandra Ende der 1870er Jahre schwer und schmerzhaft erkrankt, leidet er mit und sorgt sich – nicht nur um sie, sondern auch um Tatjana, die ebenfalls nicht gesund ist. Beide Frauen erhalten gegen ihre Schmerzen Morphium, und insbesondere bei Tatjana führt diese Droge rasch zur Abhängigkeit. Die junge Frau missbraucht das Morphium zur

Stimmungssteigerung, sie neigt mehr und mehr zu Hysterie und einer Extrovertiertheit, die sich in gesellschaftlichen Vergnügungen und Affären Raum schafft; zudem durchlebt sie Phasen von Alkoholmissbrauch und zwingt die gesamte Familie, an ihren Exzessen teilzuhaben. Bitter bemerkt Tschaikowski, dass seine Nichte eigentlich gar nicht krank sei, ihr fehle nur der Wille, ein geregeltes Leben zu führen, und fragt sich, wie ein „vollkommen gesundes Mädchen aus Charakterlosigkeit“ sich selbst und seiner Familie so viel Leid zufügen kann.

Im Winter 1882/83 rettet sich der Komponist vor der Familienkrise ins Ausland – ein von ihm regelmäßig geübtes Fluchtverhalten, das gerade die 1880er Jahre zu einer sehr unruhigen Lebensphase werden lässt. Aber die Probleme lassen ihn nicht los. Als Tatjana unverheiratet schwanger wird, sind es nicht die Eltern, sondern Tschaikowski, den sie ins Vertrauen zieht. Er bleibt bei ihr, als sie in Paris das Kind zur Welt bringt, sorgt für eine Pflegefamilie, begleitet Tatjana auch durch eine qualvolle Entziehungskur und wendet für all das weit mehr Zeit und Geld auf, als ihm eigentlich zur Verfügung stehen. Zudem belastet ihn die notwendige Heimlichtuerei. Der innere Bruch mit seiner Nichte erfolgt, als er miterlebt, wie Tatjana ihr Kind zur Adoption freigibt und offenbar ohne jeden Skrupel zu ihrer vorherigen Lebensweise zurückkehrt. Fortan meidet er sie und sorgt nur noch dafür, dass ihr illegitimer Sohn von Tschaikowskis Bruder Nikolai (also dem Großonkel des Kindes) adoptiert wird – auch das unter strengster Geheimhaltung der Elternschaft.

Parallel zu dieser zermürbenden Phase, in der Tschaikowski leidvoll miterleben muss, wie die Familie seiner Schwester nach und nach zerbricht, und er trotz all seiner Anstrengungen niemandem von all denen, die er liebt, wirklich helfen kann, entsteht eine Oper, in der es um das ähnlich leidvolle Zerbrechen einer anfangs ebenfalls vollkommen glücklichen Familie geht: Auch in Tschaikowskis Oper *Mazeppa* beschwören alle Personen mit geradezu fatalistischer Kraft ihren eigenen Untergang herauf und reißen dabei nicht nur sich selbst, sondern ihr gesamtes Umfeld mit in Unglück und Verderben ... Ist es ein Zufall, dass diese Oper in der Ukraine spielt – wenn auch nicht in Kamenka, sondern in dem ca. 200 km entfernten Poltawa?

Die Oper *Mazeppa*: Stoff und Dramaturgie

Tschaikowskis Oper *Mazeppa* basiert auf dem 1828 entstandenen historischen Poem *Poltawa* des russischen Dichters Alexander Puschkin. Von diesem hatte Tschaikowski 1877/78 bereits den Versroman *Eugen Onegin* in eine Oper umgewandelt; 1890 wird die Novelle *Pique Dame* folgen. In allen drei Fällen greift Tschaikowski grundlegend in Erzählstruktur und Inhalt der literarischen Vorlage ein und verändert auch das ursprüngliche Libretto – das im Falle von *Mazeppa* von dem russischen Dramatiker Viktor Burenin stammt und ursprünglich ohnehin nicht für ihn, sondern für den Cellisten und Komponisten Karl Dawydow entstanden ist. Dawydow, der damalige Direktor des Petersburger Konservatoriums, ist bereit, das Libretto und den Opernplan an Tschaikowski abzutreten, als dieser gerade dringlich auf der Suche nach einem neuen Opernstoff ist.

Doch die Komposition geht nur schleppend voran: Tschaikowski hadert immer wieder mit seiner Entscheidung, harsche Selbstkritik und allgemeine Unzufriedenheit behindern zusätzlich die Arbeit an der Partitur, und die Lebensumstände sind ebenfalls nicht förderlich. „Ich schreibe mit Überwindung“, meldet er im Mai 1882 aus Kamenka. „Offen gesagt, kann man hier nicht an einem so ernsten Werk wie einer Oper arbeiten.“ Und gegenüber seiner Mäzenin präzisiert er: „Obwohl ich bis jetzt noch nicht ein einziges Mal einen so tiefen Genuss empfunden habe wie beispielsweise beim Komponieren des *Eugen Onegin* [...], schreibe ich dennoch weiter, weil ich's einmal angefangen habe.“ Nach und nach gewinnt er Zutrauen in seine neue Schöpfung: „Ich arbeite sehr fleißig und regelmäßig. [...] Wie eine Mutter, welche ihr Kind um so stärker liebt, je mehr Sorgen und Aufregungen es ihr verursacht hat, empfinde auch ich bereits eine elterliche Zuneigung für meinen neuen musikalischen Spross, welcher mir gar oft schwere Momente der Enttäuschung und der Verzweiflung an mir selbst gebracht hat und welcher trotz alledem wächst und gedeiht.“ Grund für die zunehmende Nähe zu seinem neuen Projekt ist allerdings nicht das Libretto Burenins, sondern die Beschäftigung mit Puschkins Originalversen. Tschaikowski begeistert sich für den Dialog, in dem *Mazeppa* Maria auf perfide Weise dazu zwingt, ihm bedingungslose Treue zu schwören, wodurch sie unwissentlich die Tötung ihres Vaters besiegelt, und stellt diese

Szene nahezu unverändert in den Mittelpunkt des zweiten Akts seiner Oper. Ganz genauso wie bei *Eugen Onegin* und *Pique Dame* ist es also eine Passage aus Puschkins Dichtung, die ihn überhaupt erst dazu motiviert, die Oper zu schreiben und die er zum Ausgangspunkt seiner weiteren Arbeit macht.

Damit legt er zugleich auch den inhaltlichen Schwerpunkt seines Werks fest – der von Puschkins Dichtung erkennbar abweicht. Obwohl am Ende knapp die Hälfte der Opernszenen mehr oder weniger stark auf Puschkins originalen Versen basiert, erweist sich die Dramaturgie von Tschaikowskis neuer Partitur als eine genuin eigene Schöpfung des Komponisten: In Puschkins Dichtung entdeckt er jenes Grundmodell menschlicher Sehnsucht, das er bereits in *Eugen Onegin* und später auch in *Pique Dame* umsetzt – notfalls entgegen der dichterischen Vorlage. Es ist das Modell einer Liebe, die an der unterschiedlichen Bedeutung scheitert, die die Beteiligten ihr für das eigene Handeln beimessen: Im Zentrum von Tschaikowskis Dramaturgie steht eine Frau, deren Lebensentscheidungen konsequent und ausschließlich durch ihre Liebe bestimmt werden. Der Mann, den sie liebt, besitzt jedoch eine weitere, konkurrierende Motivation, die sich letztendlich als stärker erweist. Und so liest Tschaikowski aus Puschkins Poem *Poltawa* vor allem die Geschichte einer Tochter heraus, die ihre Liebe gegen den Willen des Vaters wählt und durchsetzt – sich dabei aber an einen Mann bindet, dem der politische Aufstieg zum Herrscher der Ukraine mehr bedeutet als die Freundschaft zu ihrem Vater, die Verantwortung für seine Patentochter und die Liebe, die er der jungen Frau gegenüber zu spüren meint. Indem sie ihn unterstützt, bringt sie Tod und Verderben über alle, die ihr nahestehen.

Puschkin dagegen nutzt die Beziehung des alten Kosakenhetmans Mazeppa zu seiner jungen Patentochter Maria, die Machtgier der beiden Männer, Mazeppa und Kotschubei, herauszustreichen und die Unversöhnlichkeit ihrer Feindschaft zu erklären. Das persönliche Machtstreben Mazeppas wird zu einem Teilaspekt seiner allgemeinen Machtgier, die ihn zum Verräter am Freund und an der Geliebten, zum Verräter an der Ehre und schließlich zum Verräter am russischen Zaren macht. So verbindet der Dichter das individuelle Drama mit dem geschichtlichen,



Orest Kiprensky: Alexander Puschkin, 1827.

und die moralische Verurteilung des Menschen Mazeppa wird Teil einer übergreifenden Diskreditierung des skrupellosen Politikers. In der Dichtung sind die individuelle Tragik und das geschichtliche Drama also unlösbar verflochten, während Tschaikowski sich auf die psychologisch fein durchgestalteten Szenen zwischen Maria und Mazeppa konzentriert, die dem persönlichen Drama und dem Leid, das Marias wiederholte Fehlentscheidungen heraufbeschwören, Raum geben. Hierfür findet er eine melodisch reiche, lyrische und hochemotionale Musik, die eng am Wortlaut der Dialoge entlangkomponiert ist und die Gefühle und Konflikte, vor allem Marias, differenziert in Klang umsetzt. Wie sehr ihre Liebe sie den Menschen um sie her entfremdet, verdeutlicht Tschaikowski gleich zu Beginn der Oper, wenn Maria nicht in das ukrainische Volkslied einstimmen kann, das ihre Freundinnen singen: Obwohl sie versucht, sich dem spielerisch-unbeschwerten Gesang der gleichaltrigen Mädchen anzupassen, drängt sie in Melodie und Tonart in eine ganz andere Richtung. Und als sie sich schließlich ihre Liebe eingesteht, entwickelt sich ihr Gesang zu wiederholten, weitabfallenden Bögen in Moll: Individualität tritt an die Stelle von folkloristischer Verallgemeinerung. Wenig später greift Tschaikowski dann auf Skizzen zurück, die er ursprünglich zu Versen aus Dantes *Divina commedia* notiert hat: „Kein größeres Leid, als sich in tiefstem Unglück an glückliche Zeiten zurückzuerinnern.“ Auch wenn die Textassoziation nur dem Komponisten selbst bekannt ist, liegt sie doch wie ein düsteres Schicksalszeichen über dem Wachsen von Marias Liebe.

Damit ist Maria, anders als bei Puschkin, die eigentliche Hauptfigur der Oper und wird musikalisch und dramaturgisch am facettenreichsten ausgeführt. Ihre Zentralposition betont Tschaikowski nicht zuletzt dadurch, dass er ihr den jungen Kosaken Andrei zur Seite stellt. Dieser erscheint bei Puschkin – namenlos – als eine periphere Gestalt, hat für Tschaikowski aber die unverzichtbare Funktion, die Problematik von Marias Liebeswahl zu verschärfen: Denn durch ihn hat sie in der Oper eine ganz konkrete Alternative. Dass sie sich dennoch für Mazeppa entscheidet, der aufgrund seines Alters und seiner fast verwandtschaftlichen Beziehung von ihrem Vater als Bräutigam abgelehnt wird, und den jungen, vom Vater bevorzugten Andrei zurückweist, macht Marias Weg der Liebe zu einem Irrweg, der sie zwischen ihren Gefühlen für den Vater, die Familie, Mazeppa und Andrei gewissermaßen haltlos hin und her schwanken lässt. Erst am Ende, als ihr Geist unter der Last all ihrer Fehlentscheidungen und ihrer Schuld zusammenbricht, wendet sie sich doch noch Andrei zu – allerdings nicht dem jungen Mann, der in ihren Armen stirbt, sondern dem Wahnbild eines Kindes, das sie in den Schlaf zu wiegen vermeint. Auf diese Weise verklingt die Oper der starken Kontraste und extremen Gefühle mit einem leisen, verhaltenen Wiegenlied ... vielleicht eine unbewusste Reaktion auf das solistische Ende von Wagners Oper *Tristan und Isolde*, die Tschaikowski im Januar 1883 in Berlin auf der Bühne erlebt hat? Jedenfalls ist der musikalisch und dramaturgisch so auffällige Rückzug Marias in sich selbst ein unerwarteter Coup de théâtre.

Widerstreitende musikalische Konzepte

Obwohl Tschaikowski aus Puschkins Vorlage genau jene Aspekte herausliest und in Musik setzt, die dem lyrisch-psychologischen Opernggenre entsprechen, das er bereits mit *Eugen Onegin* so meisterhaft bedient hat, ist ihm natürlich bewusst, dass die dichterische Vorlage auch Ansatzpunkte für eine große heroische Oper bietet. Dieses Genre berücksichtigt er in seiner Partitur ebenfalls, allerdings auf eine eigentümliche Weise. Obwohl die russische Bühne mit Werken wie *Ein Leben für den Zaren* von Michail Glinka oder *Boris Godunow* von Modest Mussorgski bereits vor 1880 Volksdramen hervorgebracht hat, in denen historische Ereignisse episch-dramatisch verhandelt werden, scheint den grandiosen Massenszenen in *Mazeppa* der innere Zusammenhalt zu fehlen. So eindrucksvoll Tschaikowski auch die

Chöre zu Ehren des Hetmans oder die Hinrichtungsszene ausgestaltet und dabei immer wieder ukrainische Nationallieder und Tänze einfließen lässt, so nachrangig wirken diese Passagen doch: als reine Folie, vor der sich die individuelle Tragik vollzieht. Im Verlauf der Oper treten das epische Element und die individuelle, lyrisch-psychologische Handlung von Akt zu Akt immer stärker auseinander: Vom ineinander verzahnten Wechsel von Chor und Solisten im ersten Bild bis zum solipistisch in sich kreisenden einsamen Wiegenlied des Finales verliert Tschaikowskis Partitur immer mehr den Anspruch, Gattungsmerkmale einer großen heroischen Oper zu bedienen, zugunsten der inneren Konflikte der weiblichen Hauptfigur. Der bei Puschkin so wichtige Unabhängigkeitskampf der Ukraine rückt für Tschaikowski sogar so weit in den Hintergrund, dass die Schlacht bei Poltawa, bei der sich das Schicksal Mazeppas entscheidet, für ihn offensichtlich gar nicht mehr Bühnenwürdig ist: Als textfreies sinfonisches Zwischenspiel leitet es den dritten Akt ein und dient im Sinne einer Kontrastdramaturgie dazu, die erschütternde Wirkung der letzten Begegnung zwischen Mazeppa und seiner mittlerweile dem Wahnsinn verfallenen Geliebten zu verstärken. Vor dem Hintergrund des lärmenden Schlachtengemäldes gewinnt das stille Wiegenlied, mit dem die Oper endet, eine umso berührendere Tiefe.

Erst auf den zweiten Blick wird deutlich, dass dieses Orchesterzwischenstück zugleich den Höhepunkt einer rein orchestralen Dramaturgie bildet, die sich parallel zu der Bühnenhandlung entwickelt und als Äquivalent zu den historischen Passagen aus Puschkins Poem gedeutet werden kann. In den Tanzeinlagen und mehr noch den Orchestervorspielen zu allen drei Akten entwickelt Tschaikowski eine sinfonische Komplexität, die in der Lage ist, eigenständige Bedeutungskontexte herauszubilden. Beispielsweise will der Komponist nach eigener Aussage in der Einleitung zum ersten Akt den „rasenden Ritt“ Mazeppas nicht aus Puschkins, sondern aus Lord Byrons *Mazeppa*-Poem darstellen. Dieser Rekurs auf Mazeppas Vorgeschichte zeigt die Wurzeln seiner Herrschaft in einem Erniedrigungserlebnis: Der junge Mazeppa wurde zur Strafe für ein Liebesabenteuer nackt auf ein Pferd gebunden und davongejagt. Das prägende punktierte Motiv, das in dieser Orchestereinleitung erklingt, kehrt im Verlauf der Oper regelmäßig immer dann wieder, wenn Mazeppas Herrschaft markiert werden soll –



Pierre-Denis Martin: *Die Schlacht von Poltawa* (Ausschnitt), 1726.

selbst dort, wo er mit Worten eigentlich seine Liebe beteuert. Das Orchester sagt also deutlich mehr und Grundsätzlicheres über die Charaktere aus, als sie im Gesang von sich preisgeben.

Noch klarer ist die Aussagekraft des Reinmusikalischen in dem schon erwähnten Orchesterzwischenspiel *Die Schlacht bei Poltawa*. Tschaikowski komponiert es als eine in sich abgeschlossene sinfonische Dichtung: Der Kampf der Ukrainer mit den Russen lässt sich in der hohen Bewegungsenergie, der intensiven Verwendung von Blech und Schlagwerk und in den Fanfaren und Signalmotiven leicht erfassen; das siegreiche russische Heer wird durch zwei russische Hymnen und ein Zitat aus Glinkas Oper *Ein Leben für den Zaren* gekennzeichnet. Die Verarbeitung dieser sprechenden Themen erfolgt dabei nach abstrakten innermusikalischen Gesetzmäßigkeiten, so dass das „Sinfonische Bild“ als effektvolles Orchesterstück auch losgelöst von der Opernhandlung aufführbar ist. Die kompositorische

Eigengesetzlichkeit und der Mehrwert des Reinmusikalischen bedeuten einen wichtigen Schritt hin zu der gänzlich sinfonisch und leitmotivisch durchstrukturierten *Pique Dame*, die in kompositorischer Hinsicht 1890 den Höhepunkt von Tschaikowskis Operschaffen darstellen wird.

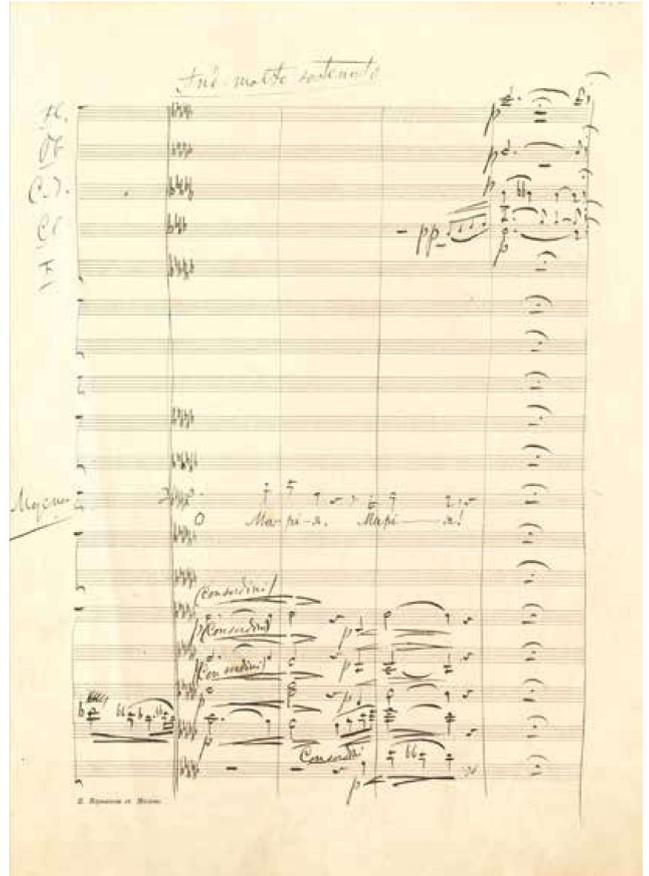
Bei der Vorbereitung zur Uraufführung, die am 3. Februar 1884 am Moskauer Bolschoitheater über die Bühne geht, kommt es zu Reibereien mit dem Theater und sogar mit Tschaikowskis Verleger. Der ohnehin unzufriedene Komponist fühlt sich in seiner Ehre gekränkt, wird immer nervöser und ist schließlich innerlich so zerrissen, dass er an der an und für sich erfolgreichen Premiere wenig Freude hat. Zu der Petersburger Zweitauflührung drei Tage später reist er gar nicht erst an, sondern flieht – wieder einmal – ins Ausland zur Erholung. Über seinem inneren Zwiespalt vergisst er offensichtlich, welchen wichtigen Meilenstein *Mazeppa* für seine Anerkennung als Komponist darstellt: Statt dass er die Partitur, wie sonst üblich, der Theaterdirektion vorlegt und auf Annahme hofft, wird das Werk vom Theater selbst eingefordert, beide Bühnen konkurrieren um die Uraufführung, und beide Inszenierungen zeichnen sich durch großen szenischen Aufwand aus. Hier wird zum ersten Mal das besondere Interesse des neuen Zaren, Alexander III., an Musik und Theater und insbesondere seine Wertschätzung von Tschaikowskis Musik deutlich, die in den folgenden Jahren zu einer Blüte der Petersburger und Moskauer Bühnen und zu wichtigen Kompositionsaufträgen führen wird.

Doch zunächst überwiegt für Tschaikowski das innere Unbehagen: Zwar ist er von der musikalischen Seite seines neuen Werks überzeugt und weist gegenüber seinem Verleger im Sommer 1883 auf die separat aufführbaren Orchesterstücke und die große Menge einzeln publizierbarer Vokalnummern in *Mazeppa* hin (weswegen er eine deutliche Honorarerhöhung fordert). Aber mit der Personencharakterisierung hadert er. Vor und nach der Uraufführung nimmt er einschneidende Änderungen und Kürzungen vor, fügt im zweiten Akt Mazeppas Arioso hinzu und streicht im Finale Marias ursprünglich vorgesehenen Selbstmord. Bis zum Schluss ringt er also um die Charakterzeichnung seiner Figuren und strebt danach, die konflikthaltige Liebesgeschichte gegenüber Puschkins Vorlage noch stärker zu profilieren und musikalisch zu individualisieren.

Irrwege

Angesichts der parallelen familiären Ereignisse verwundert es kaum, dass es dem Komponisten schwerfällt, sich für die Gestalten seines neuen Bühnenwerks zu erwärmen – immerhin erzählt die Oper die Geschichte einer Tochter, die aus Selbstsucht ihre Familie zerstört und sich dabei mit zugrunde richtet. Die Kernidee eines Menschen, der durch eigenes Verschulden Tod und Verderben über sich und sein Umfeld bringt, mag Tschaikowski an sein eigenes Leid erinnern, das er in der Entstehungszeit der Oper durchlebt. Darüber hinaus quält ihn durchgehend die Langsamkeit, mit der seine Arbeit vorankommt. Doch auch sie wird nachvollziehbar, wenn man bedenkt, wie zerrissen Tschaikowskis Leben Anfang der 1880er Jahre ist: Zu den regelmäßigen Fahrten zur Familie seiner Schwester kommen Reisen durch Russland und Europa. Parallel dazu komponiert er das große Klaviertrio op. 50 zum Andenken an seinen überraschend verstorbenen Mentor Anton Rubinstein, dessen Tod ihn tief trifft. Überdies entstehen Auftragswerke sowie eine große kirchenmusikalische Partitur (die Ganznächtlige Vigil), und Tschaikowski ist mit der Herausgabe der geistlichen Chorwerke von Dmitri Bortnjanski beschäftigt. Sowohl sein Körper als auch sein Geist irren also unruhig von einem Ort und einem Projekt zum nächsten. Dabei sucht er nach den Irrungen und Wirrungen, die Ende der 1870er Jahre seine Eheschließung und die aufwändigen, emotional höchst aufreibenden Trennungsverhandlungen mit seiner Ehefrau begleitet hatten, Anfang der 1880er Jahre eigentlich vor allem Ruhe und Kraft fürs Komponieren. Stattdessen gibt es wohl keine Lebensphase, in der sich Tschaikowski innerlich und äußerlich so zerrissen fühlt, so unruhig zwischen Menschen, Orten, Projekten und belastenden Verpflichtungen hin und her driftet wie zur Entstehungszeit seiner Oper *Mazeppa*. Ob er in Marias leidvollem, von fatalen Fehleinschätzungen und Fehlentscheidungen geprägtem Irrweg ein Spiegelbild seines eigenen, konfliktreichen Lebens in dieser Zeit wiederfindet und auf die Opernbühne bringt? Gewissermaßen als Warnung an sich selbst, die innere Orientierung nicht zu verlieren? – Fakt ist, dass ihn außermusikalische Dinge kaum je so qualvoll umtreiben wie in den frühen 1880er Jahren.

Kadja Grönke



Beginn von Mazeppas Arioso „O Maria, Maria!“, Autograph, November 1883 [?]

IMPRESSUM

TEXTNACHWEISE

Die Handlung schrieb Karin Bohnert. | *Tschaikowskis Oper Mazeppa* ist ein Originalbeitrag von Kadja Grönke für dieses Programmheft. | Librettoübersetzung: Sigrid Neef

Mehr Informationen zu Tschaikowski finden Sie bei der



Tschaikowsky
Gesellschaft
Tchaikovsky Society

www.tschaikowsky-gesellschaft.de

BILDNACHWEISE

Umschlaggestaltung: Nadine Dellitsch

S. 2 Leonard Berlin-Bieber (1841-1931): Fotografie von Tschaikowski, 1888.

S. 4 Osyp Kurylas (1870-1951): Portrait von Ivan Mazeppa, verm. 1909.

S. 9 Nikolai Kusnezow (1850-1929): Porträt der Sängerin Maria Nikolajewna Kuznetsova-Benois als Maria, 1907.

S. 15 Orest Kiprensky (1782-1836): Alexander Puschkin, 1827, Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau.

S. 18 Pierre-Denis Martin (1663-1742): Ausschnitt aus *Die Schlacht von Poltawa*, 1726, Katherinenpalast, Puschkin (Zarendorf).

Notenbeispiele auf S. 21 aus Glinka National Museum Consortium of Musical Culture, Moskau.

alle Portraitfotos © Anna Volk

S. 50 Eugeny Brazhnik | S. 51 Aleksei Isayev

S. 52 Olga Tolkmith | S. 53 Igor Morozov

S. 54 Mikhail Guchow | S. 55 Larisa Kostjuk

S. 56 Georgii Ekimov | S. 57 Ivan Volkov

S. 58 Chor der Helikon-Oper Moskau © unbezeichnet

S. 59 Orchester der Helikon-Oper Moskau © unbezeichnet

Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden wegen nachträglicher Rechtsabgeltung um Nachricht gebeten. Änderungen der Vorstellungszeiten, Preise, Preiskategorien, Öffnungszeiten sowie Besetzungen vorbehalten.

Theater an der Wien – Intendant Prof. DI Roland Geyer

Medieninhaber & Herausgeber: Vereinigte Bühnen Wien Ges.m.b.H.

Geschäftsführer Prof. Dr. Franz Patay | Theater an der Wien, Linke Wienzeile 6, 1060 Wien

Tel. (+43/1) 588 30-1010 | oper@theater-wien.at | www.theater-wien.at

Für den Inhalt verantwortlich: Intendant Prof. DI Roland Geyer

Redaktion: Karin Bohnert, Ksenija Zadavec | Biografien: Martin Gassner

Grafik: Nadine Dellitsch | Herstellung: Gerin Druck GmbH, Wolkersdorf

Änderungen vorbehalten | DVR 0518751 | Preis des Programmheftes € 3,80 inkl. 10 % MwSt.

MEDIENPARTNER 2018/19



Ö1 CLUB