

Wladimir Gurewitsch

Das Schicksal von Mussorgskis Oper *Chovanščina* im Kontext der europäischen Opernkultur Ende des 19. bis Ende des 20. Jahrhunderts

In diesem Auditorium ist es nicht nötig, die Bedeutung des Opernschaffens Mussorgskis für die Musikkultur unseres Jahrhunderts zu erklären. Wenn wir aber von seinen Opern und deren Aufführungen in Europa sprechen, dürfen wir nicht übersehen, daß den Löwenanteil der Popularität dem Autor nur ein Werk brachte, *Boris Godunov*. Sowohl für die Ontologie als auch für die Gnoseologie der modernen Opernkunst ist aber das Schicksal des zweiten Kunstwerks des russischen Komponisten, der *Chovanščina*, nicht weniger interessant.

Mussorgski schuf die *Chovanščina* im Laufe von acht Jahren (1872-1880), konnte das Werk aber nicht vollenden. Die Aufgabe, die sich der Komponist stellte, war von großen Schwierigkeiten gekennzeichnet. Mussorgski selbst schrieb an Stassow, als er die *Chovanščina* begann: "Ich scharre nicht zum ersten Mal in der Schwarzerde, nicht um zu düngen, sondern um Rohstoffe zu gewinnen."

Den Typ der Opernkonzeption von *Boris Godunov* legte Mussorgski eigenständig fest, aber dieser Typ war an und für sich in der Weltopernliteratur nicht mehr so neu: eine Oper über eine historische Persönlichkeit und ihr moralisches und psychologisches Drama. Das Neue daran lag im Aspekt der Lösung, in dem Staatsziel von Boris und dem Verhältnis des Volkes zu ihm.

In der *Chovanščina* gibt es solch einen ausschließlichen Helden nicht. Zum wahren Helden, zum Mittelpunkt der Oper macht Mussorgski das Volk, wobei das Volk sich in seinem Streben nicht einig ist, sondern sich im Kampf, in sozialen Zusammenstößen befindet, ein individualisiertes Volk, in Widersprüchen und auf der Suche nach der Wahrheit. Mussorgski bezeichnete nicht zufällig von all seinen Opern die *Chovanščina* als ein "volks"-musikalisches Drama.

Im Unterschied zu *Boris*, wo der Komponist das im Grunde genommen fertige Libretto als Drama Puschkins besaß, gab es für die *Chovanščina* kein Libretto. Mussorgski schrieb den gesamten Literaturteil selbst und verwandelte sich in einen Historiker und Archivar. Es ist nicht verwunderlich, daß er sehr langsam arbeitete, denn er folgte

beim Komponieren nicht dem Handlungsverlauf, sondern wandte sich mal der einen, mal der anderen Szene zu, strebte dorthin, wo sich die Musik am deutlichsten abzeichnete. Daher stammt auch die Vielzahl der Varianten der einzelnen Szenen und Episoden. Boris Assafjew schreibt, daß "die Sorgfalt und Aufmerksamkeit, mit denen Mussorgski bei der Schaffung der *Chovanščina* zunächst für sich das Abbild und die dramatische Situation in ihren konkretesten und charakteristischsten Zügen enthüllt, zeigen, daß es hier zweifellos um eine künstlerische Auswahl nach dem Prinzip der Auffindung, Beobachtung und Organisation der Ausdruckselemente für die Erreichung einer maximalen Wirkung geht". Ferner: "Die Variante ist keine zufällige, sondern eine organische Erscheinung im schöpferischen Prozeß Mussorgskis, die sich natürlich aus dem Erfahrungs- und Beobachtungscharakter dieses Prozesses ergibt, aus seiner emotionalen und dynamischen Natur und aus der Notwendigkeit einer unendlichen Reihe von Annäherungen an das sich verändernde Objekt".

Es besteht kein Zweifel, daß eine solche Tendenz ebenfalls den Komponierungsprozeß erschwerte. Da der Autor keine vorherige Auswahl für die szenarische Verwirklichung und Veröffentlichung traf, erschwerte das im Folgenden die Aufgabe der Bearbeiter der *Chovanščina*, die Originaltexte Mussorgskis wiederherzustellen.

Mit der Orchestrierung konnte sich der Autor nicht mehr befassen. Er instrumentierte nur zwei Ausschnitte: das Lied der Marfa *Ischodila mladeschenka* und den Beginn der Chorszene in der Strelezker Sloboda. Rimski-Korsakow wurde der erste Bearbeiter, wobei die *Chovanščina* nach dem Tode Mussorgskis der erste Appell an das Erbe des Freundes war, nachdem Korsakow auf der Bestattung Mussorgskis am 18. März 1881 öffentlich verkündet hatte, daß er beabsichtigte, alle unvollendeten Werke Mussorgskis zu beenden. Ein Versprechen, das er einhielt.

Als ich an meiner Dissertation über die Orchesterbearbeitungen der *Chovanščina* arbeitete, versuchte ich zu zählen, welche Teile der Oper Rimski-Korsakow verändert hat. Das waren mehr als 800 Takte, etwa ein Drittel des Stückes. So besteht also die Meinung, daß in der Geschichte der russischen Musik nicht nur die Komponisten Mussorgski und Rimski-Korsakow existierten, sondern auch der Komponist Mussorgski-Rimski-Korsakow - zu Recht.

Das Schicksal der Version Korsakows gestaltete sich nicht einfach: Im April 1883 fiel die Fassung bei dem Opernkomitee unter der Leitung von Eduard Naprawnik durch (wonach Korsakow und Cui als Zeichen des Protestes die Einrichtung verließen) und wurde nicht zur Aufführung zugelassen. 1884 und 1886 wurde die *Chovanščina* in Petersburg von Amateuren aufgeführt, die Kaiserliche Bühne lehnte sie weiterhin ab. In den Jahren von 1890 bis 1900 wurde sie ausschließlich in privaten Unternehmungen aufgeführt, wobei ihre "Aufführungsbio-graphie" mit der Inszenierung 1897 in der privaten Moskauer Oper Mamontows begann, als die Partie des Dosifej der vierundzwanzigjäh-rige Fjodor Schaljapin hervorragend sang. Schon damals war die Ein-stellung zu Korsakows Bearbeitungen negativ. Auf der einen Seite kri-tisiert sie Hermann Larosch, der die gleiche Meinung wie sein Freund Tschaikowsky vertrat Letzterer meinte, daß das Naturtalent Mussorgskis "durch grobes Vorgehen und die Neigung zu musikalischem Unsinn ruiniert wurde". In seinem Artikel "Mussorgski und seine Chowantschina" (1893) schrieb Larosch, daß die *Chovanščina* sogar in der hervorragenden Orchestrierung Rimski-Korsakows einen "kärgli-chen Eindruck plumper Anmaßungen, eines auf der Stelle Tretens und überhaupt einer Kinderei hinterläßt" und beschuldigt Korsakow beinahe der "musikalischen Falschmünzerei".

Es ist bemerkenswert, daß weder Korsakow noch Stassow einen Einfluß des Artikels auf die öffentliche Meinung befürchteten. Larosch war, nach Meinung Korsakows, ein eingefleischter Gegner "der russi-schen Schule, die er direkt und indirekt untergrub".

Auf der anderen Seite wuchs die negative Einstellung zu den Bear-beitungen Korsakows von Seiten der leidenschaftlichen Anhänger Mus-sorgskis mit ihrer vorbehaltloen Annahme des gesamten Mussorgski. Ihre Meinung drückte Stassow in seiner Arbeit "Die Kunst des 19. Jahrhunderts" (1901) aus, in der er entschlossen gegen die Über-treibung der technischen Hilflosigkeit Mussorgskis auftritt, indem er seine Meinung so formuliert: "Außerhalb dessen, was vom Autor selbst gestattet wurde, dürfen keinerlei Änderungen im Schaffen Mussorgskis erlaubt werden, wie auch im Schaffen jedes anderen Autors. Das wäre vollkommen ungesetzlich und unanständig".

Letztendlich gab es Vertreter eines dritten Standpunktes unter der Leitung des Kritikers Wjatscheslaw Karatygin. Sie meinten, daß die

Redaktion Korsakows die optimale Variante ist. Nach Meinung Karatygins trat Korsakow als Arzt auf, "der die *Chovanščina* für das Bühnenleben heilte". Das sei keine Umwandlung, sondern eine "gegenwärtige" Deutung der unleserlichen Aufzeichnung und eine richtige Interpretation seiner Handschrift.

Die Meinungsverschiedenheiten hörten auch nach der Aufführung Mamontows 1897 und der Vorführung der Oper durch diese Truppe in St. Petersburg 1898 nicht auf. Die Petersburger Premiere fand praktisch 17 Jahre nach dem Tod des Autors statt. Für dieses Stück orchestrierte Wassilij Kalinnikow die Szenen der Marfa und Susanna zu Ende, ein erster Versuch der Ergänzung der Bearbeitung Korsakows. Die Aufführungen in Kiew, Charkow, Odessa, Tiflis und Moskau (unmittelbar nach Mamontow in den Theatern von Solodownikow und dreimal in dem von Simin) brachten mehr oder weniger qualifiziert die Bearbeitung Korsakows. Ende 90er Jahre des 19. Jahrhunderts erklangen Ausschnitte der *Chovanščina* erstmals im Ausland: im November 1899 führte das Philharmonische Orchester unter der Leitung des russischen Dirigenten Alexandr Winogradski *Den Sonnenaufgang an der Moskwa* in Wien auf.

Erst 1911 gelang es Fjodor Schaljapin, daß die Oper auf der Kaiserlichen Bühne im Mariinski und 1912 im Bolschoi Theater gezeigt wurde mit unbedeutenden Textänderungen, im großen und ganzen keinen größeren Veränderungen der Version Rimski-Korsakows, zu dessen Bearbeitung sich der Sänger und Regisseur Schaljapin mit großer Pietät verhielt. Auch wenn die hervorragende Inszenierung Schaljapins in die Geschichte des russischen Operntheaters einging, so zeigte sie doch die Notwendigkeit der Schaffung neuer Versionen. Diese ließen nicht auf sich warten, sie erschienen, aber nicht in Rußland, wo die Trägheit noch immer sehr groß war, sondern im Ausland.

Das war 1913 in Paris. Die neue Variante verbindet man gewöhnlich mit dem Namen Sergej Djugilew, der sich entschloß, gegen die Autorität Rimski-Korsakows aufzutreten, indem er ihm eine Allianz zweier Komponisten, Igor Strawinsky und Maurice Ravel, entgegensetzte. Aber Djugilew, ein Mensch mit einem ausschließlichen Instinkt für Modernität, verwirklichte nur das, was schon spruchreif war, was durch die Entwicklung der europäischen Musik zu Beginn des Jahrhunderts mit ihrem Streben und der Überbewertung der Klassik diktiert

wurde. Es fand eine "Neuentdeckung" Mussorgskis statt: das, was Korsakow "schwerfällig" erschien, wurde jetzt bedingungslos angenommen, wobei in Frankreich, wo die Impressionisten das "Banner" Mussorgskis hochhielten, die Begeisterung für ihn besonders groß war.

Djagilew machte sich mit dem Original der *Chovanščina* bekannt und überzeugte sich davon, daß, wie Ravel in dem Artikel "Über die originalen Redaktionen der *Chovanščina*" (1913) schrieb, die Korsakowschen Änderungen "noch viel tiefer waren, als das, was Rimski-Korsakow anerkennt und daß ein großer Teil der verworfenen Szenen ungewöhnlich schön war, und die Auszüge, die einer Bearbeitung unterworfen wurden, interessanter und originaler als in der Korsakowschen Version waren".

Was hörten nun die Pariser als Ergebnis der gemeinsamen Arbeit zweier hervorragender Meister, Strawinsky und Ravel? Die von Ravel angekündigte Auferstehung des Autorentextes fand leider nicht statt. Die Ankündigung entsprach nicht der Wirklichkeit.

Erstens, die Originale Mussorgskis wurden nicht zur bestimmenden Quelle der Arbeit. Die Idee der Wiederherstellung des Autorentextes war nicht geglückt. Als sie an die realen Bedingungen der Inszenierungen herangingen, hatte Djagilew kein Vertrauen zu der Fähigkeit des Pariser Publikums, die komplizierte Sujetkonzeption der originalen *Chovanščina* zu verstehen. Man mußte auf nicht weniger bedeutende Kürzungen als bei Rimski-Korsakow zurückgreifen: sie kürzten den ganzen zweiten Akt, die Partie Golizins, Warsonofjews und das zweite Bild des vierten Aktes. Da Schaljapin die Arie des Schaklowity nicht einstudierte, mußte man auch sie auslassen.

Zweitens, die Instrumentalstücke von Strawinsky und Ravel waren nicht durch eine stilvolle Gemeinsamkeit verbunden. Die raffiniertere Orchestrierung Ravels zeichnete sich durch den Orchesterkontext aus.

Drittens, eine große Anzahl bei Rimski-Korsakow entlehnter Teile der Orchestrierung verwandelten die Autoren der neuen Redaktion im Grunde genommen in eine Bearbeitung Mussorgskis, Rimski-Korsakows, Strawinskys und Ravels. Der Klang war moderner, mutiger, schärfer als bei Rimski-Korsakow, die Zusammenstellung war eine andere, aber es gab nichts Neues.

Der Eklektizismus der Bearbeitung verstärkte die szenische Gestaltung des Stückes. Der Künstler Fjodor Fedorowski fertigte mit

Zustimmung Djalilews die Dekorationen und die Entwürfe der Kostüme an, helle und farbige, aber malerisch-exotische, mit Berücksichtigung des szenischen Effekts auf das Pariser Publikum.

Andrej Nikolajewitsch Rimski-Korsakow behielt faktisch recht als er schrieb: "Ich halte das Vorhaben, die *Chovanščina* auf der Grundlage von postumen Entwürfen Mussorgsis aufs Neue zu redigieren, nicht für Vandalismus, sondern sehe es als Versuch einer teilweisen Verbesserung der Fassung meines Vaters. Ich bekenne durchaus aufrichtig, daß das Erscheinen einer neuen Bearbeitung nicht nur möglich, sondern auch wünschenswert ist, als interessante und lehrreiche Erfahrung, aber selbstverständlich unter der Bedingung, daß sie vollkommen neu gemacht wird". Die Vereinigung der alten und neuen Version führte zu einer Stilvermischung, zu einem Redaktionseklektizismus. Das erkannte später auch Strawinsky, als er in seiner "Chronik meines Lebens" bemerkte: "Unglücklicherweise ist die neue Redaktion eine noch buntere als die vorherige, da in ihr der größte Teil der Bearbeitung Rimski-Korsakows erhalten blieb, einige Kürzungen vorgenommen wurden, die Reihenfolge der Szenen umgestellt oder einfach verändert wurde und ich den Finalchor Rimski-Korsakows durch meinen ersetzte". Strawinsky hielt es sogar für notwendig, sich für diese Arbeit zu rechtfertigen und seinen prinzipiellen Standpunkt zu äußern: "Außer an der erwähnten Arbeit nahm ich in keiner Weise an dieser Redaktion teil. Ich war immer überzeugter Gegner der Bearbeitung eines bestehenden Werkes, die nicht vom Autor ausgeführt wurde, sondern von irgend jemand anderem, besonders wenn es einen so weisen und selbstsicheren Künstler wie Mussorgski betrifft".

Aber vom Standpunkt der Evolution der Opernorchestrierung und für die Geschichte der *Chovanščina* ist der Versuch Strawinskys und Ravels weiterhin interessant. Diese Arbeit spielte eine historische Rolle, als bemerkenswertes Werk für das Opernorchester zu Beginn des 20. Jahrhunderts und stellte entschieden eine mutige szenische Verwirklichung des originalen Mussorgski dar. Die beste Nummer dieser Redaktion, der Finalchor Strawinskys, wurde damals schon gedruckt und allgemein positiv bewertet.

Im Juli 1913 lief die *Chovanščina* in der Redaktion Strawinskys und Ravels mit großem Erfolg im Theater Drury Lane in London. Dank des

hochqualifizierten Orchesters war das Niveau der Verwirklichung der Partitur hier höher als in Paris.

Begeisterung der Engländer riefen die Chöre der *Chovanščina* in der meisterhaften Interpretation der Choristen des Mariinski Theaters hervor. Seit jener Zeit wird die *Chovanščina* von Zeit zu Zeit in verschiedenen Theatern dieses Landes aufgeführt.

In den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts wird das Erbe Mussorgskis Objekt einer scharfen Polemik in der sowjetischen Kunst. Die *Chovanščina* läuft in vielen Theatern, wird im Ausland aufgeführt: in Barcelona, Frankfurt a.M., Milano, Dresden und Berlin (unter der Leitung von Erich Fritzheim). Albert Coates nimmt eine Reihe von Ausschnitten der Oper mit dem Londoner Sinfonieorchester sowie Solisten und dem Chor der russischen Operntuppe in Harbin (= Stadt in Nordchina) auf Schallplatte auf.

Nach der Veröffentlichung der Autographe Mussorgskis im Jahre 1928 durch Pavel Lamm findet die Idee der Verwirklichung des Originaltextes seiner Oper Unterstützung bei Anatolij Lunatscharski und Boris Assafjew. Letzterer kritisiert Rimski-Korsakow scharf für seine Version des *Boris Godunov*, worauf Alexander Glasunow ihm als Antwort eine wütende Abfuhr erteilt. Da machte sich Assafjew an seine Orchestrierung der *Chovanščina*, die er im Februar 1931 beendete. Das Ziel formulierte Assafjew so: "Ich bemühte mich, meine Aufgabe zu einem bescheidenen Ende zu führen. Ich wollte das Klavier Mussorgskis nicht in eine Partitur mit einem dominierenden Theaterorchester umwandeln, sondern nur den "Text" Mussorgskis auf das Orchester übertragen, da er nur als Begleitung gedacht ist". Heute zu beurteilen, inwieweit das Assafjew gelungen ist, ist ziemlich schwierig: Die Partitur erklang nicht und wurde auch nicht veröffentlicht.

Bedeutende Retuschen für die neue *Chovanščina* nahm 1950 im Bolschoi Theater der Dirigent Nikolaj Golowanow vor. Er verstärkte die Kapazität des Orchesters, wobei seine Korrekturen die Hauptstruktur des Stückes aber nicht berührten. So kann man konstatieren, daß sowohl die Orchestrierung Assafjews, als auch die Retuschen Golowanows an und für sich nur Übergangerscheinungen waren, da die Notwendigkeit neuer Lösungen durch die Arbeit eines modernen

und Mussorgski nahen Meisters, der die Aufgabe völlig und konsequent realisieren konnte, heranreifte.

Solch ein Meister wurde Schostakowitsch. Seine Version von *Boris Godunov* erschien 1939-1940, die *Chovanščina* 1958 als Filmversion und 1960 auf der Bühne des Leningrader Opern- und Ballettheaters "Sergej Kirow".

Die innere Ähnlichkeit des musikalischen Denkens von Mussorgski und Schostakowitsch bedingte den Stil der neuen Variante. Die für Schostakowitsch charakteristische dramatische Kraft des Orchesters mit seinem mutigen, manchmal "grogen" Kontrast, seiner Strenge und auch Härte erwies sich für die *Chovanščina* als unumgänglich. Schostakowitsch bezeichnete diese Oper nicht zufällig als sein Lieblingswerk von Mussorgski.

Was die Prinzipien der Arbeit an der *Chovanščina* betrifft, so geht Schostakowitsch auf Vorbedingungen ein, die ihm erstrangig erscheinen. Das sind die Bewertung der Orchesterangaben Mussorgskis, das Herangehen an die Bearbeitung und die Rolle des modernen Orchesters in der Oper. Ich erlaube mir, Schostakowitschs Äußerungen während unseres Gesprächs 1970 im "Haus des Schaffens der Komponisten" bei Leningrad zu zitieren.

Schostakowitsch formulierte seine Einstellung zum ersten der genannten Probleme folgendermaßen: "Ich stimme mit Assafjew nur darin überein, was die Bewertung Mussorgskis als Orchestrierer von Soloepisoden und Fragmenten leisen Wohlklangs betrifft. Mussorgski spürte die feinen Solotimbren, orchestrierte hervorragend leise Musik, aber seine Tutti klingen schlecht. Alexander Glasunow erzählte mir, wie Mussorgski das Glockenläuten aus *Boris* spielte. Das Erzählte stimmt nicht mit dem überein, was Assafjew schrieb, der meint, daß das Läuten deshalb schwach klinge, weil das Volk Boris gezwungen begrüße. Das ist eine falsche Verallgemeinerung. Es gibt eine einfache Erklärung: Mussorgski konnte Tutti, Kulminationen und Forte-Stellen nicht entsprechend orchestrieren. Diese Meisterschaft beherrschte er nicht. Wenn er die Instrumentierung studiert hätte, hätte er gewiß hervorragend instrumentiert, aber diese Schule ist der Komponist nicht durchlaufen".

Die erhaltenen originalen Orchestrierungsfragmente berücksichtigend, instrumentierte Schostakowitsch die gesamte *Chovanščina* auf der Grundlage des Originals von Pavel Lamm neu.

In der Frage der Bearbeitung war der Standpunkt Schostakowitschs noch bestimmter: "Mein Verhältnis zu den Prinzipien der Bearbeitung hat sich während meines schöpferischen Lebens nicht geändert und wird sich auch nicht ändern. Als ich an Mussorgski arbeitete, erlaubte ich mir, soweit ich mich erinnern kann, nur eine Änderung: in dem *Wiegenlied* aus *Lieder und Tänze des Todes* setzte ich eine der Fragen der Mutter an den Tod eine Oktave höher. Die Sänger befürworteten die Änderung. Ich sehe sie als eine Ausnahme meiner Regel an, dem Originaltext zu folgen".

Schostakowitschs Konzeption der *Chovanščina* ist durchaus nicht passiv. Dort, wo Mussorgski die Oper nicht beendete, fügt er Ergänzungen ein: die Fanfaren der Petrowzer im Finale des 2. Aktes, der ausführliche Epilog, der aus Fragmenten der Einführung in den 5. Akt besteht, der Chor der zugereisten Menschen aus dem 1. Akt und die Wiederholung des *Sonnenaufgangs an der Moskwa* im Finale der Oper. Dieses Finale ist für Schostakowitsch besonders wichtig, auch wenn er bescheiden anmerkt, daß für den Epilog die Interpretation ad libitum wichtig ist. In ihm gibt Schostakowitsch nicht nur noch einmal einen Überblick über den Inhalt der Oper, sondern vereinigt auch einige Verallgemeinerungen: der langsam leiser werdende Lärm des Waldes über der Brandstätte, das Abbild des leidenden Rus', über dem trotz allem die Sonne aufgeht, die konsequente Vollendung der Opernkonzeption, in deren Mittelpunkt die Tragödie eines unterdrückten, betrogenen und leidenden Volkes steht, eines Volkes, dem sowohl religiöser Fanatismus als auch Machtkämpfe fremd sind.

Zur Instrumentierung Rimski-Korsakows verhielt sich Schostakowitsch pietätvoll. Er sagte: "Rimski-Korsakow war selbstverständlich ein hervorragender Orchestrierer. Nur manchmal orchestrierte er im *Boris* vielleicht die Tutti zu schwach. Ich stellte mir mit meiner Orchestrierung nicht die Aufgabe, damit zu polemisieren. Ich habe seine Version der *Chovanščina* studiert und zur Kenntnis genommen".

Gleichzeitig deutete Schostakowitsch Früheres unter Berücksichtigung der modernen Praxis auch in vielem neu. Ich zitiere: "Das Opernorchester des 20. Jahrhunderts muß mit den Sängern auf gleicher

Höhe stehen und nicht die fünfte Kulisse sein. Die paarweise Zusammensetzung, wie sie Rimski-Korsakow anwendet, ist für die *Chovanščina* zu wenig. Sie reicht für die Darstellung der Dramaturgie der Oper nicht aus. Ich halte auch den Einsatz von Instrumenten gerechtfertigt, die in der Orchestrierung Mussorgskis fehlen; daraus folgt nicht, daß solche Instrumente, wie z.B. die Celesta, dem Stil Mussorgskis fremd sind".

Die Orchesterbearbeitung Schostakowitschs ist trotz ihrer Originalität und Eigentümlichkeit eine organische Fortsetzung der klassischen Operngrundsätze. Diese Orchestrierung liefert sehr reiches Material, das weit über die Grenzen der persönlichen Errungenschaften Mussorgskis hinausgeht.

Die Einführung der Fassung von Schostakowitsch in das Theaterrepertoire der vergangenen vier Jahrzehnte ist nicht als Massenerscheinung zu bezeichnen. Erst Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre wurde diese Version erstmalig im Ausland (Belgrad und Sofia) aufgeführt. Später wurde der Prozeß beschleunigt, aber auch heute bevorzugen viele russische und ausländische Theater die Bearbeitung Korsakows. Sie ist einfacher und erfordert keine zusätzlichen Bemühungen bei der Inszenierung. Vermutlich werden diese beiden Versionen der *Chovanščina* auch in Zukunft bestehen, auch wenn die Fassung Schostakowitschs dem Sinn von Mussorgskis Original näher steht. Ein sehr nützliches Werk vollbringt in diesem Sinne die Truppe des Mariinski-Theaters, die ständig die *Chovanščina* in beiden Varianten im Repertoire führt.

Die Opern Mussorgskis sind ein nicht wegzudenkender Teil der europäischen Opernkultur des 20. Jahrhunderts und haben zweifellos auch im künftigen Jahrhundert ihre Bedeutung, in dem meines Erachtens sich die Popularität der *Chovanščina* der von *Boris Godunov* angleichen wird.