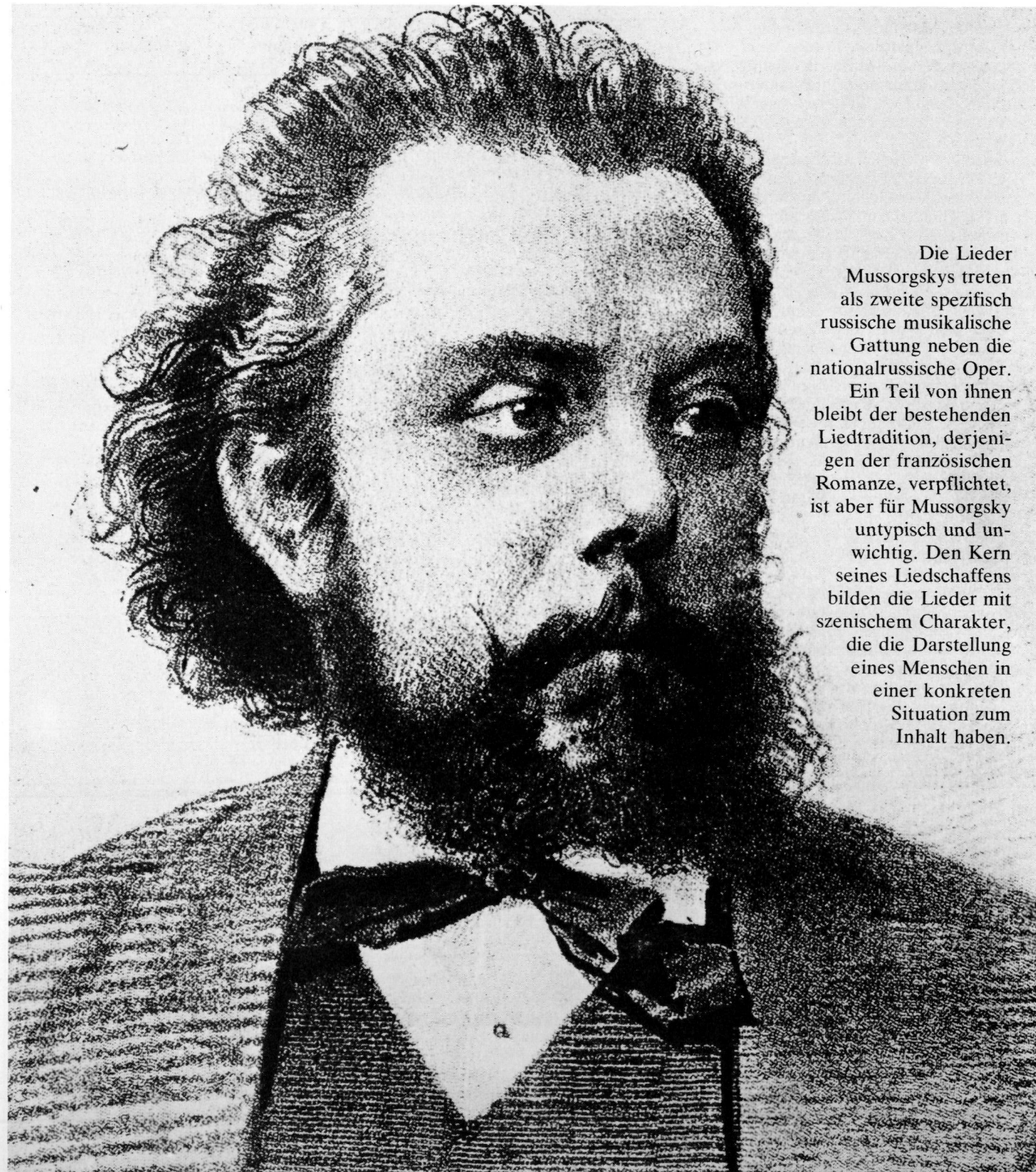


Modest Mussorgsky: Liedschaffen



Die Lieder Mussorgskys treten als zweite spezifisch russische musikalische Gattung neben die nationalrussische Oper. Ein Teil von ihnen bleibt der bestehenden Liedtradition, derjenigen der französischen Romanze, verpflichtet, ist aber für Mussorgsky untypisch und unwichtig. Den Kern seines Liedschaffens bilden die Lieder mit szenischem Charakter, die die Darstellung eines Menschen in einer konkreten Situation zum Inhalt haben.

Zur Bedeutung und Stellung der Lieder

„Niemand hat so zart und tief das Beste in uns angerührt“

(Claude Debussy)

Von Petra Weber-Bockholdt

Es ist durchaus nicht selbstverständlich, daß im Schaffen eines russischen Komponisten das Lied eine zentrale Stellung einnimmt. Wollen wir uns das vergegenwärtigen, so genügt es, wenn wir uns an folgendes erinnern:

Das zaristische Rußland des 18. und 19. Jahrhunderts hatte eine beachtliche Musikkultur vorzuweisen. Nicht nur der Hof in St. Petersburg, sondern auch viele der alten Adelsfamilien im ganzen Land besaßen ein eigenes Theater. Die angestellten Orchestermusiker und Sänger waren Italiener, Franzosen, mitunter Deutsche. Das musikalische Repertoire bestand etwa zu 80 Prozent aus zeitgenössischen italienischen Opern, von denen stets neue aufzuführen man bei der ungeheuerlich zahlreichen Produktion nie Schwierigkeiten hatte, und ungefähr zu je zehn Prozent aus französischen Opern und westeuropäischer – zum größten Teil deutscher – Instrumentalmusik. Der Publikumsgeschmack war besonders auf die italienische Oper fixiert in einer Weise, die die wenigen musikalisch Gebildeten des Landes beschämte: War die musikalische Kraft des russischen Volkes so gering, daß es sich der seichten Fremdherrschaft der Italiener so bedingungslos beugen mußte? Ich denke, daß Michail Glinka, der „Vater“ der russischen Musik, sich diese Frage in ähnlichem Wortlaut des öfteren gestellt hat. Er beantwortete sie mit Nein und schrieb die Oper *Ein Leben für den Zaren*. – Daß er gerade eine Oper und nicht Lieder oder Kammermusik oder ein Orchesterwerk als spezifisch russisches

Werk schrieb, hat wohl folgenden Grund: Nur, indem ein russisches Opernrepertoire entstand, konnte die fremde musikalische Kultur, die sich in der Gestalt der italienischen Oper am deutlichsten manifestierte, von der Bühne verdrängt werden. Glinka in diesem Plane unterstützend, bauten alle die nachfolgenden Komponisten – Dargomyschsky, Balakirew, Borodin, Rimsky-Korsakow und Mussorgsky – an der Erweiterung der russischen Opernrepertoires. (Tschaikowsky, der sich pointiert gegen die national-musikalischen Bestrebungen der Petersburger Komponisten auf dem Gebiet der Oper ausgesprochen hat, muß hier ausgenommen werden.) Der persönlichen Intention der Komponisten nach ist so die Oper das Herzstück russischen Komponierens.

Dies ist die allgemeine Situation der russischen Musik bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts. Mit der Rückbesinnung auf nationale Eigenständigkeit geht Hand in Hand die Entdeckung des Russischen als Librettosprache: *Ein Leben für den Zaren* ist nicht deshalb die erste russische Oper, weil ihr Schöpfer Russe war, sondern weil die Personen auf der Bühne Russen sind – und weil sie russisch sprechen. Die russische Sprache, die Glinka bei der Komposition seiner beiden Opern noch sozusagen unterließ, wird zum bewußten Gegenstand der Komposition in Dargomyschskys Oper *Der Steinerne Gast* nach dem Text von A. Puschkin. – Damit sind wir immer noch, den Weg der spezifisch russischen Musik verfolgend, auf dem Terrain der Oper. Und

wir würden dort bleiben, wenn es nicht Mussorgsky gäbe.

Schizophrenie des russischen Komponierens

Noch etwas ist dazu vorab zu bemerken. Für die russischen Komponisten sind die *Volkslieder* ihrer Heimat eine unerschöpfliche Quelle gewesen: so gut wie alle ihre Opern enthalten Volksliedweisen. Diese wurden aber stets benutzt, um den Boden der „Opposition“, nämlich der russischen Oper gegen die italienische Oper, fruchtbar zu machen; ihre Melodien wurden *benutzt*, sie wurden in die Musik der Oper gewissermaßen hineingeschmuggelt, so daß russisches Kolorit entstand. Man beschäftigte sich nicht mit ihrer konkreten musikalischen Gestalt, sondern verwendete sie wie Versatzstücke. Die Volkslieder waren also lediglich Mittel zum nationalen Zweck. Solange nicht erkannt wurde, wie die spezifisch russische Musik beschaffen war, so lange lebte das russische Musikschaffen immer noch aus seiner Eigenschaft als Opposition – und nicht aus sich selbst.

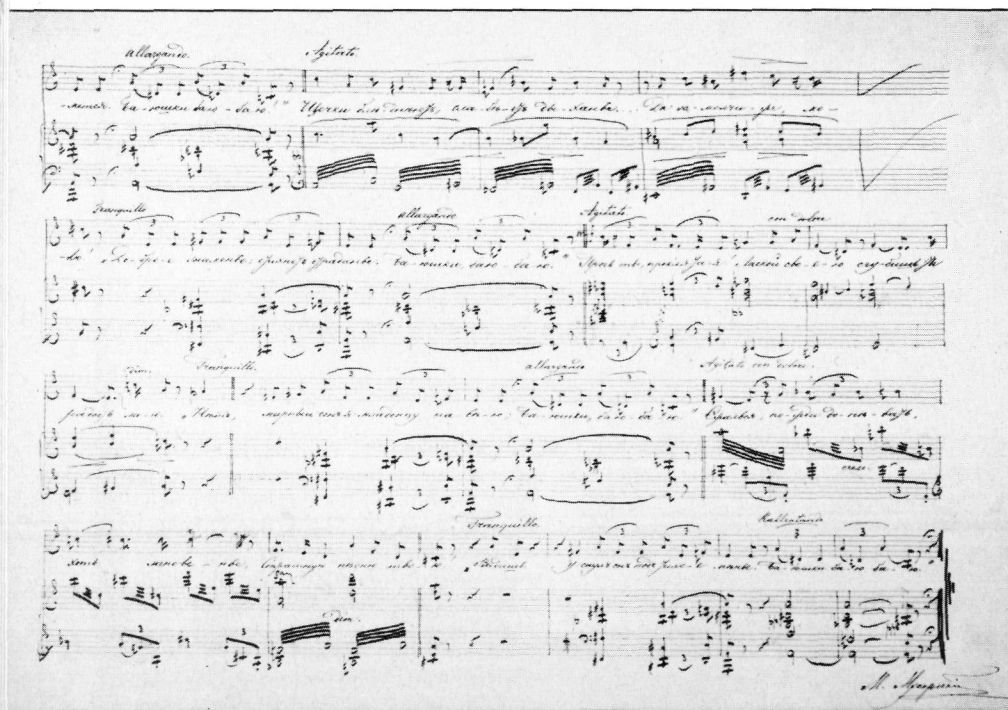
Die naheliegende Frage, ob es denn keine *Liedkomposition* in Rußland vor Mussorgsky gab, kann man nur in rein quantitativer Hinsicht mit Doch beantworten. Freilich haben Glinka, Dargomyschsky und Balakirew Lieder geschrieben: aber wie sind diese beschaffen? – Es sind Romanzen, zwar meist russischsprachige, aber ganz und gar der *französischen* Tradition

Modest Mussorgsky: Liedschaffen

des 18. und frühen 19. Jahrhunderts angehörende Stückchen mit leichter, oft banaler Melodie in der Singstimme und von Strophe zu Strophe sich vielleicht ein wenig ändernder Klavierbegleitung; ihre Ideale sind Viertaktigkeit und Gleichmaß, ihr Publikum und gleichzeitig ihr Interpret ist die höhere Tochter am Klavier. Das hat nun mit den Bestrebungen der nationalrussischen Musik nicht nur nichts zu tun, sondern gehört eindeutig ins Lager der zu bekämpfenden musikalischen Fremdkultur: Die Schizophrenie des russischen Komponierens, die sich hierin zeigt, ist ein Merkmal des russischen Musikrepertoires bis heute geblieben, und der Kampf zwischen Abgrenzung und Aneignung der westlichen Tradition ist ja zu einem entscheidenden Wesenszug der gesamten russischen Kultur geworden.

gen der Musik —, in dieser Situation begann Mussorgsky 1857 Lieder zu komponieren. Es geschah etwas Außerordentliches: sein erstes Lied, *Wo bist du, Sternelein*, ist plötzlich zutiefst den großrussischen Volksliedweisen verschwistert, ja es ähnelt ihnen so stark, daß man immer wieder, aber vergeblich, nach einer konkreten Vorlage in den Volksliedsammlungen gesucht hat. Mit diesem einzigen Wurf, sozusagen über Nacht, war das russische, das nationalrussische Lied entstanden.

Auch Mussorgsky hat wie alle seine Landsleute der französischen Liedtradition seinen Tribut gezollt. Sein *Wo bist du, Sternelein* ist mit siebzehn frühen Liedern in der Sammlung *Junge Jahre* zusammengefaßt, die eben doch überwiegend aus Romanzen und romanzenähnlichen Stücken besteht. Er hat diese Kompositionsweise auch nie-



Mussorgsky: „Wiegenlied“ (letzte Seite), Autograph in der Leningrader Staatsbibliothek

Den Volksweisen verschwistert

In dieser einigermaßen komplexen Situation — die russische Oper als nationalmusikalische Opposition gegen den fremden westlichen Geschmack der italienischen Oper, das russische Volkslied und die russische Sprache als Quellen der nationalmusikalischen Selbstbesinnung, das Kunstlied als „Verräter“ der nationalen Bestrebun-

gens ganz aufgegeben, denn es finden sich immer wieder, über sein gesamtes Oeuvre verstreut, Gelegenheitskompositionen im Romanzenstil. Interessant an ihnen ist vor allem die Textwahl des Komponisten: 16 russischen Texten (einer unter ihnen von Mussorgsky selbst) steht die beachtliche Zahl von fünf deutschen Texten gegenüber (einer von Goethe, zwei von Heine, einer von Rückert, einer anonym), von denen mit Sicherheit zwei auch die direkte, d.h. un-

Marantz, einer der strahlendsten Sterne am internationalen HiFi-Himmel, stellt mit der Esotec-Serie die neueste Entwicklung anspruchsvollster HiFi-Technologie vor, eine gelungene Synthese aus Ästhetik und technischer Perfektion — eine der nobelsten und wertvollsten HiFi-Entwicklungen unserer Zeit. Die Bausteine dieser Serie sind schon jetzt ein Stück HiFi-Historie.

marantz® ESOTEC

Endstufe SM-1000

Sie besteht eigentlich aus zwei nebeneinanderliegenden Monoblocken — auf ein gemeinsames Chassis montiert — die für bestmögliche Kanaltrennung sorgen. Bei einer Leistung von 2 x 600 Watt (bei 20 Hz-20 kHz an 8 Ω) liegt der Klirrfaktor unter 0,02 %. Weitere Spitzenwerte: Signal-Rauschabstand 126 dB, Frequenzgangabweichungen DC — 100 kHz max. 1,0 dB.

marantz® ESOTEC

Vorverstärker SC-6

Die Technologie dieses Bausteins ist bereits auf kommende Software-Generationen ausgelegt: Direktschnittplatten, PCM-codierte Träger oder Digital-schallplatten für Laser-Abtasttechnik. Beispiele für die überragende Technik sind der Phono-Eingang für Moving-Coil-Systeme, die Leistungsbandbreite von 5 Hz-50 kHz und ein Signal-Rauschabstand von 110 dB.

marantz® ESOTEC

Plattenspieler TT-1000

Ein Prunkstück der Esotec-Serie. Durch die neue Glas-Sandwich-Bauweise und durch den 2,7 kg-Plattenteller mit Glasauflage werden Resonanzen — und damit Klangverfärbungen — unmöglich. Das völlig separate Netzteil für den Direktantrieb minimiert die Brummeinstrahlungen. Brillante technische Werte stützen den hohen Anspruch, den der TT 1000 bereits durch seine äußere Erscheinung stellt. Erwähnt seien nur die Gleichlaufschwankungen von 0,024 %.

marantz® ESOTEC

Mono-Endstufe MA5

Für beide Stereokanäle je eine völlig separate Mono-Endstufe. Im Class-A-Betrieb reduziert sich zwar die Leistung von 2 x 120 auf 2 x 30 Watt, aber dafür werden Sie mit sauberster Musikreproduktion durch einen praktisch nicht mehr meßbaren Klirrfaktor belohnt.

marantz® ESOTEC

Stereo-Endstufe SM6

SM6 ist die Kombination der beiden Mono-Endstufen MA5. Die Leistungsdaten sind identisch, jedoch wird hier das Heat-Pipe-Kühlungssystem eingesetzt, das leichter, kompakter und störungsempfindlicher als andere Kühlsysteme ist.

marantz® ESOTEC

Vollverstärker PM6

Dieser Vollverstärker kombiniert zwei Hochkaräter — den Vorverstärker SC-6 und die Endstufe SM6. Er läßt sich von A auf AB-Betrieb umschalten. Bei 2 x 120 Watt an 8 Ω liegt im AB-Betrieb der Klirrfaktor noch unter 0,025 %.

marantz® ESOTEC

Vollverstärker PM5

Auch bei diesem Vollverstärker ist Class-A-Betrieb möglich. Der Klirrfaktor reduziert sich hierbei auf 0,015 %. Ausgangsleistung Class AB an 8 Ω: 2 x 80 Watt.

Marantz GmbH · Max-Planck-Str. 22 · 6072 Dreieich

marantz® ESOTEC SERIES

Ein neues Stück HiFi-Geschichte.



Musik wird wahr.

Modest Mussorgsky: Liedschaffen



Mili A. Balakirew, eines der fünf Mitglieder der Komponistengruppe, die sich das „Mächtige Häuflein“ nannte



St. Petersburg vor 1917: der Newski-Prospekt

übersetzte Vorlage zur Komposition gebildet haben. (Ein weiterer Goethe-Text ist einem nicht romanzenartigen Lied zugrunde gelegt.) Selbst übersetzt hat Mussorgsky einen Text von Flaubert: Der Komponist sprach Deutsch und Französisch fließend. Den einzigen englischen Text (Byron) zu seinen Romanzen hingegen verwendete er in einer vorhandenen Übersetzung; mit dieser nach seiner Meinung „entsetzlichen“ Sprache wollte er sein Leben lang nichts zu tun haben. Neben dieser Gruppe der Romanzen sind die parodistischen oder satirischen Lieder zu nennen: *Der Ziegenbock*, *Der Klassiker* (beide 1867) und *Der Schaukasten* (1870). *Der Klassiker* verspottet in sehr gelungener Komik mit abgegriffenen, aber als „klassisch“ geltenden musikalischen Allerweltsfloskeln das bornierte Kunstverständnis des Musikkritikers Famizyn, einem der bestgehaßten Gegner des „Mächtigen Häufleins“. Im *Schaukasten*, einer Folge von sechs selbständigen Nummern, läßt Mussorgsky (Überschrift: „ich selbst“) marktschreierisch ein, alle die Führer des Petersburger musikalischen Lebens zu be-

trachten: Kritiker, Komponisten und Musiker werden in leider unschöner Weise angegriffen. Ein persönlicher Kommentar sei erlaubt: Ich wünschte Mussorgsky und uns, er hätte dieses – übrigens auch musikalisch wenig überzeugende – Pamphlet nicht geschrieben.

Darstellung von Charakteren und musikalischen Szenen

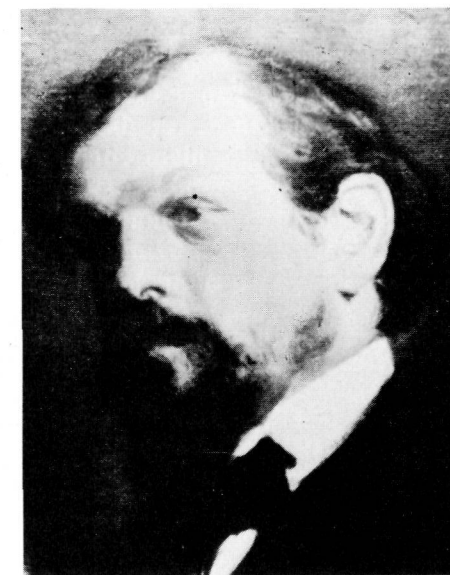
Ungleich wichtiger als diese Gelegenheitskompositionen sind die anderen Lieder Mussorgskys, die wir vorläufig einmal die „russischen“ nennen wollen. Bei aller Vielfalt der Erscheinungsformen, Charaktere und Sujets ist ihnen allen dreierlei gemeinsam: 1. sie übernehmen konkrete musikalische Merkmale des russischen Volkslieds; 2. die russische Sprache, und zwar sowohl der Inhalt als auch der Sprechvorgang, die Intonation, der Tonfall des Russischen, bestimmt die musikalische Gestalt; 3. die Lieder stellen einen Menschen in einer bestimmten Situation dar: insofern sind sie musikalische *Szenen*. In den letzten beiden Punkten berühren sich die Lieder wiederum mit der Oper, und es erscheint mir nicht abwegig, sie als kleine Opernszenen zu verstehen; dabei muß aber die Tatsache im Auge behalten werden, daß die Lieder in sich geschlossene Handlungsabläufe darstellen. Von dieser Überlegung her leuchtet auch Mussorgskys Plan ein, den Klavierpart seiner Lieder zu instrumentieren und sie mit Orchester vortragen zu lassen. Wirklichkeit geworden ist dieser Plan nur dreimal: Es gibt Partituren zu dem schon erwähnten *Wo bist du, Sternelein* (Partitur 1858), ferner zu *Nacht* (1864) und *Hopak* (1866, Partitur 1868). Mussorgsky war als Mensch und Künstler – beides ist bei ihm untrennbar miteinander verwoben – davon besessen, seine Umwelt zu verstehen, zu deuten, zu erkennen, sie geistig zu besitzen: Er liebte seine Umwelt, und zwar seine russische Umwelt, er war besessen davon, Menschen des russischen Volkes musikalisch darzustellen. „Schlafe ich, so sehe ich es vor mir; esse ich, so denke ich daran; trinke ich, so erscheint es vor meinen Augen; das Volk allein ist unverfälscht, ein Ganzes, groß und ohne Tünche.“ (Brief an I. Repin vom 13. VII. 1873.) Mit einer uns Westeuropäern nicht immer unmittelbar verständlichen Mischung aus Humor, Sarkasmus, Trauer und Realitätssinn zeichnet Mussorgsky die Charaktere seiner Protagonisten; einige Beispiele mögen genügen: Eine junge Frau spielt beim Pilzesuchen mit dem Gedan-

ken, den alten, ungeliebten Mann durch ein paar Fliegenpilze aus dem Wege zu räumen, damit sie ihren Geliebten empfangen kann (*Nach Pilzen*, 1867). Ein junger Bauer vergleicht die Prophezeiungen seiner Mutter – Glück und Reichtum – mit den tatsächlichen Verhältnissen seines Lebens: jedes seiner Kinder hat gerade ein Hemd und läuft barfuß, er selbst „braucht“ nicht zu arbeiten, denn er besitzt kein Land (*Kallistrat*, 1864). Mussorgsky nennt dieses Lied einen „Scherz“, und gerade ihm, der die Leiden seines Volkes nicht nur wahrnahm, weil es damals zufällig in Mode war, mit dem einfachen Manne zu sympathisieren, muß es doch bitterernst damit gewesen sein. Dies ist nicht das einzige Mal, daß man Mussorgsky sich verstecken sieht hinter einer ironisch-resignierten Haltung. Es scheint mir, daß er diesen Zug mit vielen seiner Landsleute, z.B. eben mit dem jungen Bauern Kallistrat, teilt.

Vom Elend des Lebens handeln Mussorgskys Lieder immer wieder: Eine Frau sieht ihr und ihrer Kinder Leben durch die Trunksucht des Mannes bedroht (*O du Säufer*, 1866); ein Waisenkind bettelt um ein Stückchen Brot (*Das Waisenkind*, 1868); ein Schwachsinniger hinkt hinter der Dorfschönen her und fleht sie um ihre Liebe an (*Schöne Sawischna*, 1866). Die Texte zu den drei letztgenannten Liedern hat der Komponist selbst geschrieben. So klein die Ausschnitte aus dem Leben auch sein mögen, so erschließen die Eindringlichkeit der musikalischen Deklamation und der musikalische Bilderreichtum des Klavierparts die Welt des Protagonisten doch so lebendig, so wahr und treffend, daß aus dem Zuhörer unvermittelt ein Mitmensch wird: Vom Zuhörer wird nicht musikalischer Sachverstand gefordert, sondern Menschlichkeit. Mussorgskys Kraft, aus uns beim Anhören seiner Lieder Mitmenschen, Mitleidende zu machen, die Macht seiner Musik, das Leben des Volkes selbst zu beschwören, hat ihm das blasse, wenn auch nicht völlig fehlgegriffene Attribut des „Realisten“ eingebracht. Die von uns „russisch“ genannten Lieder kann man in diesem Sinne auch die „realistischen“ nennen.

Psychologische Sensibilität

Vom Elend des Lebens handelt auch der Zyklus *Ohne Sonne* (Text von A. A. Gole-nischtschew-Kutusow, 1874). Es ist hier das einzige Mal, daß Mussorgsky lyrische Texte vertont, in denen eine Ich-Person spricht. Musikalisch außerordentlich



Claude Debussy über Mussorgsky: Seine „von verknöcherten Formeln freie Kunst ist einzigartig und wird es bleiben“

spröde und schwierig, in der Deklamation starr, nimmt dieser Zyklus zusammen mit wenigen späten Einzelliedern eine Sonderstellung in Mussorgskys Liedschaffen ein. Sein hoher künstlerischer Rang ist oft, aber vergeblich, bestritten worden. Mit einer Konsequenz, die uns erschüttert und die uns etwas von der Trauer und der Einsamkeit Mussorgskys ahnen läßt, hat der Komponist auch den Tod zum Thema gemacht: Es ist nur ein kleiner Schritt vom Elend des Lebens bis zu seinem Ende. In den *Liedern und Tänzen des Todes* (Gole-nischtschew-Kutusow, 1875/77) tritt der Tod in menschlicher Gestalt auf – als Verführer, als tanzender Spuk, als finsterner Besucher, als Feldherr. Unser Entsetzen, unsere Hilflosigkeit, unsere Angst vor ihm sind in diesem Zyklus Musik geworden; und gerade in dieser Situation der psychischen Lähmung erreicht die Musik eine szenische Wucht, eine schwere, pulsierende Gewalt, eine stählerne Elastizität, die die *Lieder und Tänze des Todes* in die Reihe der schönsten und bedeutendsten Lieder des 19. Jahrhunderts überhaupt stellen. Es bleibt, von der Krone des Mussorgskyschen Liedschaffens zu sprechen: *Die Kinderstube* (eigene Texte, 1868/70/72). Sieben Szenen aus dem Leben der Kinder sind in diesem Zyklus zusammengestellt, alle sieben von der gleichen psychologischen Sensibilität, alle sieben geradezu bestürzend wirklichkeitsgetreu: so sprechen, so bewegen sich, so weinen und lachen, so spielen Kinder – russische Kinder. Fasz-

nierend ist ihre Sprache: Es ist Prosa, aber nicht die holprige, nur auf Information bedachte Prosa der Erwachsenen. Die Prosa der Kinder ist durchsetzt von Verssprache: Plötzlich blitzt ein Reim auf, ein Satzrhythmus wiederholt sich, eine Anrede, ein Ausruf kehren in gleichmäßigen Abständen wieder. So fein, so „künstlerisch“ sprechen nur Kinder; Mussorgskys Musik bannt diese Poesie in feste Tönhöhen und Notenwerte. Gerade dieser Zyklus war eine Fundgrube für aufgeschlossene Musiker; Liszt schätzte ihn besonders, und Debussy schreibt im Hinblick auf *Die Kinderstube*: „Niemand hat so zart und tief das Beste in uns angerührt; seine absichtslose, von verknöcherten Formeln freie Kunst ist einzigartig und wird es bleiben.“

DISCOGRAPHIE

Das Grab, Der Feldherr, Flohlied, Leise durchschwebt eine Seele, Lied der sibirischen Gefangenen; Boris Christoff/Gerald Moore; EMI 147-0336/37

Flohlied, König Saul, Lieder und Tänze des Todes (Liederzyklus: Wiegenlied, Ständchen, Trepak, Der Feldherr), Ohne Sonne (Liederzyklus: In den vier Wänden, Nicht nimmst du mich wahr, Zu Ende ging der lange Tag, Umsonst, Elegie, Auf dem Flusse); Jewgeni Nesterenko/Wladimir Krainjew; Ar 25172 KK

An dem Don ein Garten blüht, Heulend braust der Sturmwind, Das Wiegenlied Jeromuschkas, Leise durchschwebt eine Seele, Der Wunsch, An die Türen will ich schleichen, Schöne Sawischna, Der Seminarist, Die Schaubude; Jewgeni Nesterenko/Wladimir Krainjew; Ar 202 151-366 (Neuerscheinung)

Ohne Sonne (Liederzyklus: In den vier Wänden, Nicht nimmst du mich wahr, Zu Ende ging der lange Tag, Umsonst, Elegie, Auf dem Flusse); Manfred Schenk/Ute Starke; Colos 0620

Die Kinderstube (Liederzyklus: Mit der Njanja, Im Winkel, Der Käfer, Mit der Puppe, Abendgebet, Steckenpferdreiter, Kater Prinz), Lieder und Tänze des Todes (Liederzyklus: Wiegenlied, Ständchen, Trepak, Der Feldherr); Ortrun Wenkel/Peter Koprek; Dca 90011

Die Kinderstube (Liederzyklus: Mit der Njanja, Im Winkel, Der Käfer, Mit der Puppe, Abendgebet, Steckenpferdreiter, Kater Prinz); Elisabeth Söderström/Vladimir Ashkenazy; Dec SXL 6900 (zu beziehen über Teldec Importservice TIS)