



Е. М. ГОРДЕЕВОЙ  
J. M. GORDEJEWA

# М.П.Мусоргский

В ВОСПОМИНАНИЯХ СОВРЕМЕННОКОВ

# M. P. Mussorgski

In den Erinnerungen von Zeitgenossen



Aus dem Russischen  
THEO SANDER



# М. П. МУСОРГСКИЙ

В ВОСПОМИНАНИЯХ  
СОВРЕМЕННИКОВ



# M. P. Mussorgski

## In den Erinnerungen von Zeitgenossen

MOSKAU  
„MUSIK“  
1989

BBK 85.313(2)1

*(Bibliotheks- und bibliographische Klassifikation)*

ERINNERUNGEN AN MUSIK UND MUSIKER

Zusammenstellung, Textredaktion, einleitender Artikel, Kommentare und Register  
J. M. GORDEJEWA

ISBN 5-7140-0150—8

© Verlag „Musik“, 1989

*(Seitenangaben beziehen sich immer auf die Originalausgabe, nicht auf diese Übersetzung - T.S.)*

### VOM HERAUSGEBER

Von den Komponisten der „Mächtigen Handvoll“ lebte Mussorgski das kürzeste Leben - nur zweiundvierzig Jahre! - Aber er hat ein Vermächtnis hinterlassen, das in seiner lebendigen, innovativen Essenz und anziehenden Kraft unvergleichlich ist. Mehr als hundert Jahre nach dem Tod des Komponisten wird diese Musik in der ganzen Welt mit angehaltenem Atem gehört; sie dient den besten Interpreten als „Prüfstein“, und die Kontroverse, die „Boris Godunow“ zu Lebzeiten umgab, verfolgt ihre Erforschung bis heute - so kühn waren die Ziele, die sich der Komponist, der auf dem Gebiet der Musikkunst Neuland betrat, gesetzt und erreicht hat.

Der geniale Künstler und Reformator und überzeugte Humanist Mussorgski bildete sich in den 60er Jahren, einer Zeit, in der demokratische Ideen alle Bereiche der russischen Kultur durchdrangen. Er lebte und arbeitete zu einer Zeit, als die „Mächtigen Handvoll“ von Komponisten und Tschaikowsky in der Musik tätig waren, als Kramskoi, Perow, Repin und Antokolski in der bildenden Kunst tätig waren, als Turgenjew, Dostojewski, Tolstoi und Nekrassow in der Literatur tätig waren, und als eine brillante Galaxie von Wissenschaftlern in der Wissenschaft tätig war.

Selbst vor dem Hintergrund eines solchen historischen Umfelds, das ausschließlich aus Sternen der ersten Größenordnung besteht, zeichnet sich Mussorgski durch seinen außerordentlichen Mut und seine Neuartigkeit des Urteils aus, sei es in Bezug auf die Ästhetik seines eigenen Werks oder die Bewertung jeglicher

Phänomene der künstlerischen Kultur. Diese Erinnerungen haben eine doppelte Bedeutung: zum einen als Quelle für die Forschungsarbeit, zum anderen als eigenständige dokumentarische Sammlung, gleichsam als kollektive Erzählung über die Persönlichkeit des Komponisten, die Lebens- und Arbeitsumstände, die ein besonderes Gepräge von Subjektivität und Unvoreingenommenheit trägt, das den Zeugnissen der Zeitgenossen eigen ist.

Die ersten Erinnerungen von A. P. Borodin, M. A. Balakirew, F. P. Mussorgski wurden auf Wunsch von W. W. Stassow niedergeschrieben, der unmittelbar nach dem Tod von Mussorgski (16. März 1881) begann, eine biographisches Essay über ihn zu schreiben\*.

\* In der vorliegenden Ausgabe sind diese Erinnerungen, die Stassow in seinen Essay aufgenommen hat, separat abgedruckt.

Im selben Jahr wurden im fünften Band der Zeitschrift „Familienabende“ die Erinnerungen von N. I. Kompaneisky veröffentlicht; nach der Veröffentlichung von Stassows biographischem Essay („Herold von Europa“, Nr. 5 und 6) griff ein anderer enger Freund des Komponisten, der Dichter A. A. Golenischtschew-Kutusow, der das Manuskript erst einige Jahre später fertigstellte, zur Feder. Später, bis zum Ende von Stassows Leben, waren viele der erschienenen Erinnerungen auf die eine oder andere Weise mit seinem Namen verbunden: die erste Darstellerin der Rolle der Marina, J. F. Platonowa, die von Stassows Broschüre beeindruckt war, schrieb ihm einen Brief über den Kampf, der der Inszenierung von „Boris Godunow“ am Mariinski-Theater vorausging; derselbe Stassow, der die Fragen des jungen Historikers der russischen Musik N. F. Findeisen oder des Gründers des Kreises der russischen Musikliebhaber A. M. Kersin beantwortete, bezieht sich auf verschiedene Perioden im Leben Mussorgskis; L. I. Schestakowa beschreibt, wiederum auf Anregung von Stassow, musikalische Abende bei ihr zu Hause mit den Komponisten der „Mächtigen Handvoll“.

Viele Seiten sind Mussorgski in verschiedenen Memoiren gewidmet, wie Rimski-Korsakows „Chronik meines musikalischen Lebens“, M. M. Ippolitow-Iwanows „50 Jahre russische Musik in meinen Erinnerungen“, die autobiographischen Erinnerungen der Sängerin D. M. Leonowa und der Schülerin von Leonowa und Mussorgski, die bis zur Mitte unseres Jahrhunderts lebte, A. A. Demidowa, der aktiven Persönlichkeit des öffentlichen Lebens P. S. Stassowa, das Buch „Seit 30 Jahren“, im Besitz des Arztes B. B. Bertenson, „Meine Autobiographie“ des Musikers, Künstlers und Schriftstellers I. F. Tjumenew, von ihm nach detaillierten Tagebucheinträgen und einigen anderen neu erstellt.

In dem Maße, in dem Mussorgskis Werke immer mehr Anerkennung fanden, wuchs auch das Interesse der Forscher an seiner Musik und an der Dokumentation seines Lebens und Schaffens. Die Arbeit des Musikkritikers W. G. Karatygin und des Musikwissenschaftlers A. N. Rimski-Korsakow (Sohn des Komponisten) erwies sich in der vorrevolutionären Zeit als besonders wirksam. Eine Sonderausgabe des „Musikalischen Zeitgenossen“ (1917, Nr. 5/6), die Mussorgski gewidmet war, wurde mit ihrer Arbeit vorbereitet. Abgesehen von den analytischen Arbeiten sind die Quellenforschungen Karatygins zu erwähnen, der eine Reise zum Geburtshaus Mussorgskis unternahm, seine Genealogie zurückverfolgte und ein kommentiertes Verzeichnis seiner Werke\*\* veröffentlichte, sowie die Veröffentlichung der Briefe des Komponisten an L. I. Schestakowa und P. S. Stassowa, die von A. N. Rimski-Korsakow vorbereitet wurden.

\*\* Für die Bearbeitung und Veröffentlichung von Mussorgskis Werken durch W. G. Karatygin, siehe *Namensregister*.

Unter den Materialien des „Musikalischen Zeitgenossen“ sticht eine lebendige Erzählung von W. D. Komarowa „Aus Kindheitserinnerungen großer Menschen: Mussorgski“ hervor. Man beachte auch die von I. I. Lapschin in seiner Studie gesammelten Zeugenaussagen von Personen, die den Komponisten kannten (darunter C. A. Cui, J. P. Polonski, A. A. Wrubel, S. W. Roschdestwenski, W. G. Druschinin, N. N. Rimskaja-Korsakowa).

Ein neuer Zustrom von Memoirenmaterial kam in der Sowjetzeit, als die Gesamtwerte von Mussorgski (Moskau, 1928-1939) unter Einbeziehung kompositorischer Kräfte (B. W. Asafjew, M. M. Ippolitow-Iwanow), und um sein Werk herum begannen Musikwissenschaftler zu forschen - historisch und quellenkundlich (J. W. Keldysch, W. W. Jakowlew), theoretisch (W. W. Protopopow), textologisch (P. A. Lamm), begannen eine eingehende Untersuchung und Veröffentlichung des dokumentarischen Erbes.

Dieser Zustrom war in erster Linie auf die anhaltenden Aktivitäten von A. N. Rimsky-Korsakow zurückzuführen. Bei der Vorbereitung der Briefsammlung (*Mussorgski M. P. Briefe und Dokumente*, M., 1932) mit ausführlichen, detaillierten Kommentaren, die auf der Grundlage zahlreicher - gedruckter und handschriftlicher - Quellen sowie in Gesprächen mit Personen, die Mussorgski kannten (z. B. mit der Nichte von P. A. Naumowa, bei der der Komponist lange Zeit lebte, N. W. Strimowitsch) gesammelt wurden, erhielt der Forscher eine Reihe von Erinnerungen, die in Briefen an ihn niedergelegt sind; dies sind die Briefe von I. J. Repin, N. A. Bruni und der Schwester von M. A. Wrubel - Anna Alexandrowna.

Parallel zu A. N. Rimski-Korsakow arbeiteten W. W. Jakowlew und J. W. Keldysch (*M. P. Mussorgski: Zum fünfzigsten Jahrestag seines Todes: 1881-1931. M., 1932*) an der Sammlung von Artikeln und Materialien. Es war die erste Sammlung von Memoiren des Komponisten (*Jakowlew Was. Mussorgski in Erinnerungen und Beobachtungen von Zeitgenossen*), die sowohl bereits bekannte als auch zum ersten Mal veröffentlichte Texte zusammenbrachte. Die Erinnerungen an den Komponisten wurden eigens für diese Ausgabe von A. N. Molas, dem besten Interpreten seiner Werke, und der Tochter von S. W. Stassow verfasst, die seine Konzertauftritte während seiner Tournee mit D. M. Leonowa im Jahr 1879 miterlebte.

1935, ein halbes Jahrhundert nach ihrer Fertigstellung, wurden die von J. W. Keldysch zur Veröffentlichung vorbereiteten Erinnerungen von A. A. Golenischtschew-Kutusow („Musikalisches Erbe“, Bd. 1) veröffentlicht. Dies ist in aller Kürze die Entstehungsgeschichte der Sammlung von Erinnerungen, abgesehen von vereinzelten Nebenerscheinungen.

Der Umfang von Mussorgskis Erinnerungen hätte größer sein können. Aber nicht alle Zeitgenossen des Komponisten, die das Werk erweitern können, haben dies getan, und diese Lücken sind deutlich spürbar.

Mussorgski lernte den Komponisten W. T. Sokolow bei musikalischen Abenden im Haus von A. S. Dargomyschski kennen, als er noch ein junger Mann war. In seinen Erinnerungen (Alexander Sergejewitsch Dargomyschski: 1856-1860 - „Russische Antike“, 1885, Nr. 5) erwähnt er dies jedoch nur kurz. Und die Tochter von

Musorgskijs Freund W. W. Sacharjin - A. W. Unkowskaja - widmete dem Komponisten nur die folgenden Zeilen: „Balakirew, Mussorgski und ihre Freunde, junge Musiker und Pioniere der neuen Musik, hielten sich fast jeden Tag bei meinem Vater in Petersburg auf, und jeden Abend gab es Musik...“ \*

\* *Unkowskaja A.* Erinnerungen. Petrograd, 1917, S. 127.

Die Schriftstellerin J. P. Letkowa-Sultanowa, in deren Erinnerungen die folgende Zeile zu finden ist: „Ich hörte, wie Mussorgski „Der Jahrmart von Sorotschinzy“ bei den Makowskis spielte“\*\*, konnte uns ebenfalls viele interessante Dinge erzählen.

\*\* *Letkowa Jek.* Ein halbes Jahrhundert - „Krasnaja Gaseta“ (Leningrad), 1928, 28. Februar, Nr. 58.

Das überraschendste Beispiel ist jedoch die „Autobiographie“ von Igor Melnikow, dem ersten Darsteller der Rolle des Boris Godunow (1892 auf Initiative von L. I. Schestakowa verfasst, wurde sie zunächst in „Nowoje Wremja“ und später, 1906, in Nr. 29/30 der „Russischen Musikzeitung“ veröffentlicht). Von Mussorgski oder seiner Oper ist überhaupt nicht die Rede. Nur in der Liste der 1874 gesungenen Teile ist Boris Godunow aufgeführt.

Durch seine Freundschaft mit A. A. Golenischtschew-Kutusow erweiterte sich Mussorgskis Bekanntenkreis um die Dichter J. P. Polonski und A. N. Maikow. Es hat den Anschein, als hätten sie „Bücher zur Hand“. Für den ersteren gibt es jedoch nur ein einziges, allerdings sehr beeindruckendes Zeugnis, das von I. I. Lapschin niedergeschrieben wurde: „J. P. Polonski, der Mussorgski gut kannte und ihn mit seiner Frau während der Krankheit des großen Musikers besuchte, erzählte mir, dass er Mussorgski ein Klavierstück spielen hörte, das den Gemütszustand eines sterbenden politischen Gefangenen in der Peter-und-Paul-Festung schildert, wobei das Glockenspiel fälschlicherweise „Kol slaven“ (*Herr Zion*) \*\*\* spielt.“

\*\*\* Jakowlew Was. Mussorgski in Erinnerungen und Beobachtungen von Zeitgenossen - In dem Buch: M.P. Mussorgski: Zum fünfzigsten Jahrestag seines Todes. 1881 - 1981, S. 151. Es ist möglich, dass Polonskis Beschreibung etwas mit der Idee zu einem der Gemälde für den Vokalzyklus „Lieder und Tänze des Todes“ zu tun hatte. Zu Mussorgskis meisterhaftem Spiel mit verschiedenen Glockenspielen gibt es eine weitere Aufnahme von I. I. Lapschin:

„Der bekannte Archäologe W. G. Druschinin teilte mir freundlicherweise mit, dass einige Tage nach Dostojewskis Tod {28. Januar 1881), als bei einer Gedenkfeier im Rahmen eines literarischen Treffens ein Porträt des verstorbenen Schriftstellers in Trauerkleidung vor das Publikum gebracht wurde, Mussorgski sich ans Klavier setzte und ein Trauerspiel improvisierte, wie man es in der letzten Szene von „Boris“ hört. Dies war Mussorgskis vorletzte Aufführung, und die musikalische Improvisation war sein letztes „Verzeihen“ nicht nur für den verstorbenen Sänger der „Erniedrigten und Beleidigten“, sondern auch für alle Lebenden“ (ebd.).

Was Maikow betrifft, so war das Einzige, was er M.M. Iwanow viele Jahre nach Mussorgskis Tod erzählte, das Vorhandensein mehrerer Weinflaschen in seinem leeren Zimmer...

Eine zweifellos große Lücke bildet das Fehlen von Erinnerungen von Mussorgskis Zeitgenossen wie seinen Mitstreitern Balakirew und Cui, vor deren Augen der Autor von „Boris Godunow“ und „Chowanschtschina“ seine gesamte schöpferische Laufbahn erlebte (diese Sammlung enthält Fragmente von Briefen Balakirews und kritische Etüden von Cui, die auf persönlichen Eindrücken beruhen). Von D. W. Stassow sind interessante Erinnerungen zu erwarten. Als intelligenter, feinsinniger und scharfsinniger Mensch äußerte er sich wie folgt: „...von allen russischen Komponisten zeichnete sich Mussorgski durch seine Neugier, seine Bereitschaft und sein lebhaftes Interesse an allen Wissensgebieten aus: er las Geschichte, Naturwissenschaften, Astronomie, ausländische Literatur, ganz zu schweigen von der russischen Literatur, und die Gespräche mit ihm waren ungewöhnlich interessant und gehaltvoll, mit der außerordentlichen Originalität seiner eigenen Gedanken und der Originalität seiner Beziehung zu dem, was er gelesen hatte, und zu allen Phänomenen des Lebens“. Es bleibt zu bedauern, dass wir nicht alles wissen, was D. W. Stassow uns hätte sagen können, wenn er seine Erinnerungen\* aufgeschrieben hätte. Als er sich ihnen im hohen Alter zuwandte, gelang es ihm nur, den Teil darzulegen, der sich auf die frühe Periode seines Lebens bezog, bevor Mussorgski darin auftauchte\*\*.

\* Siehe *M. P. Mussorgski*, Briefe und Dokumente, S. 234.

\*\* *Stassow, D. W.* Musikalische Erinnerungen - „Russische Musikzeitung“, 1909, Nr. 11, 12, 13/14.

Am beunruhigendsten ist jedoch das Fehlen der Erinnerungen von M. M. Antokolski, der nicht nur das Genie von Mussorgski bewunderte und sein Werk zutiefst verstand, sondern ihn auch als Verfechter des Neuen in der Musikkunst schätzte, wie aus den Briefen des Bildhauers an W. W. Stassow aus dem Ausland hervorgeht.

Antokolski, der Mussorgski seit 1871 kannte, kannte „Boris Godunow“ schon, bevor die Oper am Theater aufgeführt wurde\*\*\*.

\*\*\* „Ich singe oft „Für wen hast du uns verlassen, unser Vater?“ (Refrain aus der ersten Szene des Prologs - *E.G.*)“, - schrieb Antokolski am 12. Dezember 1872 (Mark Matwejewitsch Antokolski: Sein Leben. Werke, Briefe und Artikel. Hrsg. von W. W. Stassow. St. Petersburg, - Moskau, 1905, S. 55. Nachfolgend werden die Kommentare von Antokolski zitiert, die Seiten dieser Veröffentlichung sind in Klammern angegeben).

Er beobachtete auch die Zusammensetzung von „Chowanschtschina“. „Wie geht es Mussorgski? Wie heißt seine neue Oper, ist es nicht die, über die wir gesprochen haben - erinnerst du dich, in Pargolow, als wir mit dem Wagen zurückfahren?“ - fragt Antokolski Stassow am 17. April 1873 (S. 73): „Meine Grüße an Mussorgski. Ich höre noch immer seine Klänge, die ich so sehr mag, besonders „Chowanschtschina““, - schreibt er (5. Juli 1876 (S. 268).

Als er von der erfolgreichen Aufführung der drei Bilder aus „Boris Godunow“ am 16. und 28. Februar 1873 hörte, schrieb Antokolski: „Wie glücklich für Mussorgski! Bitte übermitteln Sie ihm meine freudigen Glückwünsche. Bravo! Unsere Baretts!!!“ (S. 66). Er verstand, dass dies mehr als nur ein persönlicher Triumph für den Komponisten war. Sein Erfolg bedeutete einen Sieg für die realistische Tendenz in



der russischen Kunst, der Antokolski und Mussorgski angehörten, und er reagierte sofort - am 6./18. Februar 1874 - auf die Premiere der Oper im Mariinski-Theater:

„Aus der Ferne beeile ich mich, unserem Mussorgski meine Freude, Grüße und Glückwünsche zu übermitteln. Heute Morgen habe ich in „Golos“ über die Aufführung der Oper „Boris Godunow“ gelesen. Und trotz des Wunsches der Kritiker, nicht die Wahrheit zu sagen, ist es doch klar, dass die Oper ein großer Erfolg war. Das habe ich jetzt auch in den „St. Petersburger Nachrichten“ gelesen. Die Oper war ein großer Erfolg und der talentierte Autor wurde nach jedem Akt mehrmals aufgerufen.

Ich beschwöre ihn meinerseits auch als Hüter einer wahrheitsgetreuen und volkstümlichen Kunst, die sich auf den besten Sinn für Menschlichkeit, auf Wahrheit und Schönheit gründet. Ich wiederhole noch einmal Ihre Worte: „und mit neuem Elan werden wir unsere gemeinsame Sache verfolgen, wenn auch eine andere“. Nochmals herzlichen Glückwunsch an den Sieger, ich freue mich sehr, sehr für ihn und für die neue Kunst!“ (S. 114).

Als Stassow ihm ein am 9. Januar 1874 aufgenommenes Foto des Komponisten schickte, schrieb Antokolski: „Sie haben mich mit dem Porträt von Modest Mussorgski sehr glücklich gemacht. Es ist sehr gut. Man kann fast sehen, wie die verhaltene Kraft hervorbricht“ (S. 134).

Antokolski war vom Tod des Komponisten tief bewegt:

„Es fällt mir schwer, mit dem Schreiben zu beginnen, weil es mir schwer fällt, über Mussorgskis Tod zu sprechen. Es hat uns alle getroffen, obwohl wir von Ihnen gewarnt wurden, dass er hoffnungslos ist. Es ist furchtbar schade, schade und zutiefst schmerzhaft, dass der Tod uns ein weiteres unserer besten Talente entrissen hat, das unersetzlich ist. Ich wünschte, ich könnte mehr sagen, aber ich fühle mich machtlos und habe keine andere Wahl, als zu schweigen und das zu lieben, was sein Genie uns vermacht hat“ (S. 422).

Stassow hält ihn über alles auf dem Laufenden, was zum Gedenken an Mussorgski unternommen wird. Antokolski ist mit seiner biografischen Skizze vertraut: „Ich habe Ihre Biografie über Mussorgski im „Herold von Europa“ gelesen: ich habe gerade erst angefangen. Gott segne Sie für eine solche gute Tat und, was noch wichtiger ist, für Ihre aufrichtige Seele!“ (S. 431). Im Zusammenhang mit der Aufstellung des Denkmals auf dem Grab des Komponisten im Dezember 1885 erinnerte sich Antokolski:

„Wie dankbar bin ich Ihnen für die Broschüre und auch für die Zeitungen, die Sie mir geschickt haben, aus denen ich erfahren habe, wie aufrichtig das Andenken an den begabten Mussorgski geehrt wurde. Schade, dass ich nicht dabei war, und noch viel mehr schade, dass ich nichts Eigenes dazu beitragen konnte. Vor allem, ich wiederhole es, freue ich mich über die Aufrichtigkeit, die man in jedem Wort und jeder Tat spürt.“

Antokolski sorgte sich um das Schicksal des Vermächtnisses des Komponisten; in den Tagen, als die Uraufführung seines zweiten Musikdramas bereits stattgefunden hatte, schrieb er aus Paris: „Ich habe in der Zeitung gelesen, dass Mussorgskis „Chowanschtschina“ bald inszeniert werden soll. <...> So Gott will, möge „Chowanschtschina“ verstanden werden, möge es gewürdigt werden und möge ein weiterer Lorbeerzweig auf Mussorgskis Grab geflochten werden“ (S. 554-555). Und schließlich schreibt Antokolski wie ein Resümee: „...eine gewisse Zeit ist vergangen, Mussorgski ist gestorben, persönliche Leidenschaften haben sich gelegt, und ein unparteiischeres, gerechteres Urteil über ihn hat begonnen. Seine Musik steht durch ihre Frische und Originalität an erster Stelle nach Glinka“ (S. 965-966).

So lautete die Haltung und Einschätzung gegenüber Mussorgski durch einen seiner bemerkenswertesten Zeitgenossen.

Die Erinnerungen an Mussorgski umfassen nicht sein gesamtes Leben und Schaffen. Keiner seiner Verwandten hat die ersten zehn Jahre seines Lebens beschrieben, die er auf dem Gut seiner Eltern im Kreis Toropez, Provinz Pskow, verbrachte, wo Mussorgski am 9. März 1839 geboren wurde. Hier lernte er von seinem Kindermädchen russische Märchen und hörte Volkslieder. „Diese Bekanntschaft mit dem Geist des Volkslebens war der Hauptimpuls seiner musikalischen Improvisationen, bevor er begann, die elementarsten Regeln des Klavierspiels zu lernen“\*, - notierte Mussorgski später.

\* Mussorgski M.P. Autobiographische Notiz - Im Buch: *Mussorgski M.P.* Literarisches Erbe: Briefe. Autobiografische Materialien und Dokumente. Moskau, 1971, S. 267.

Hier begann er unter der Anleitung seiner Mutter mit dem Musikunterricht, und im Alter von neun Jahren erlebte der künftige Komponist die Freude des Erfolgs mit einem Konzert von John Field vor den Gästen im Haus seiner Eltern. Die Erfolge des Jungen waren so offensichtlich, dass sein „musikbegeisterter“\*\* Vater beschloss, die musikalische Entwicklung seines Sohnes in Petersburg fortzusetzen.

\*\* Ebd.

Seine Eltern brachten den zehnjährigen Modest und seinen älteren Bruder Filaret hierher und schickten sie zunächst auf die Peter-und-Paul-Schule und drei Jahre später auf die Schule für die zweiten Träger der Garde und die Kavalleriekadetten. Modest studierte Musik bei A. A. Gerke, einem brillanten Pianisten und anspruchsvollen Lehrer.

Über seine vier Schuljahre (1852-1856) erfahren wir aus den Antworten auf einen Brief von W.W. Stassow an den Bruder des Komponisten. Mussorgski lernt exzellent, liest viel, übersetzt französische und deutsche Bücher. Musik nimmt einen großen Platz in seinem Leben ein: er setzt seinen Unterricht bei Gerke erfolgreich fort, und seine Freunde sind bereit, ihm beim Klavierspielen zuzuhören, ohne Ende. Der Bruder von Grigori Lischin, der dieselbe Schule besuchte, schreibt: „M. P. Asantschewski, mit dem ich von der Schule an befreundet war, riet mir, meinen Bruder öfter vom Klavier wegzureißen, so wie ich es (einst, - E. G.) mit Asantschewski und Mussorgski in der Offiziersschule tat, als die höheren Klassen sie, die „Neulinge“, durch übermäßige Spielanforderungen zur völligen Erschöpfung brachten“\*.

\* Grigori Andrejewitsch Lischin, Samara, 1893, S. 9.

Seine musikalischen Interessen waren noch nicht erloschen, als er die Schule verließ und in das Preobraschenski-Regiment der Leibgarde eintrat, wo sich unter den Offizieren mehrere Amateurmusiker befanden. Diese sind der Besitzer eines angenehmen Baritons A. G. Orfano, der Pianist N. A. Obolenski (dem Mussorgski das Klavierstück „Souvenir d' fiance“ [„Kindheitserinnerungen“] widmete) und Autor mehrerer Romane, später Klasseninspektor des Petersburger Konservatoriums G. A. Demidow. Zu dieser Zeit begann sich der Musikgeschmack des jungen

Komponisten zu definieren. Wie W. B. Stassow mit den Worten seines Mitstreiters F. A. Wanljarski schrieb: „Schon damals <...> mochte Mussorgski die italienische Musik nicht und griff deshalb seine Mitverkärer an, die natürlich bedingungslose Bewunderer der modischen Musik und des modischen Gesangs waren. Er kannte selbst nicht viel gute Musik, und „Ruslan“, „Ein Leben für den Zaren“ und „Rusalka“ waren ihm unbekannt, aber wenigstens verwies er auf jene Musik, die höher war als die italienische <...> Er wies seine Kameraden eifrig auf Mozarts „Don Giovanni“ hin, auf das Duett und verschiedene andere Nummern daraus, als Beispiele für „echte und gute Musik“\*\*.

\*\* *Stassow W. W. Modest Petrowitsch Mussorgski: Biographisches Essay - Stassow W. W. Artikel über Musik, Bd. 3; 1880-1886. Moskau, 1977, S. 55.*

Mussorgskis Leben wird in den Erinnerungen in einigen Details nachgezeichnet. Als siebzehnjähriger Junge, der in einem Militärkrankenhaus Dienst tut, lernt er A. P. Borodin kennen, damals ein junger Arzt. Dann traf er Dargomyschski, Cui, Balakirew, die Brüder Stassow und L. I. Schestakowa. Er studierte Musikliteratur und Komposition bei Balakirew und hatte aufregende Begegnungen in seinem Haus, beschloss, sich ausschließlich der Musik zu widmen, traf Rimski-Korsakow, hatte musikalische Abende mit Dargomyschski und W. F. Purgold, den Stassows und Schestakowa, seinen eigenen Weg als Musikdramatiker zu finden, zu suchen und auszuprobieren, und schließlich mit „Boris Godunow“ einen gigantischen Durchbruch zu erzielen.

All dies spiegelt sich auf unterschiedliche Weise und aus verschiedenen Blickwinkeln in den Erinnerungen seiner engsten Freunde und Mitarbeiter wider: Stassow und Rimski-Korsakow, Borodin und Balakirew, die brillante Pianistin und Teilnehmerin an der Aufführung aller Neuerungen im Balakirew-Kreis, N. N. Rimskaja-Korsakowa und ihre Schwester, eine begabte Interpretin der Vokalwerke Mussorgskis, die Sängerin A. N. Molas und andere.

Die Inszenierung von „Boris Godunow“ ist ein Kapitel in der Geschichte der russischen Musikkultur, das den Kampf zwischen fortschrittlichen und reaktionären Kräften um die brillante Oper zeigt. Mehrere Autoren haben diese Zeit interessant und detailliert beschrieben: Platonow, Schestakow, Komarow, Golenischew-Kutusow, Kompaneiski...

Doch nun sind die ersten Aufführungen von „Boris Godunow“ vorbei, und eine Flut von Kritiken ist abgeebbt. Der Komponist arbeitet an einem neuen Musikdrama, „Chowanschtschina“, den Vokalzyklen „Ohne Sonne“, „Lieder und Tänze des Todes“ und dem Klavierzyklus „Bilder einer Ausstellung“. Er hat neue Ideen, kann sich aber nicht ganz in seine Kunst vertiefen. Nachdem er 1858 wegen Geldmangels seinen Rücktritt erklärt hat, trat Mussorgski 1863 in die Generaldirektion für Ingenieurwesen ein und zog seine bürokratische Geschichte fast bis zum Ende seines Lebens durch: „Kollegialbeamter“, „stellvertretender Stabschef“ - es ist schrecklich, über den genialen Musiker diese Namen von Dienstgraden und Positionen in seiner Personalakte zu lesen, es tut weh, die kalligraphischen Zeilen seiner Berichte, Reportagen und anderen Dokumente anstelle von ungeborenen Partituren zu sehen...

In den ersten zehn Jahren nahm der Komponist die Härten des Amtes klaglos hin, doch die Idee der „Chowanschtschina“, die ihn ergriff, machte den erzwungenen

Zwiespalt akut. Mussorgski schreibt: „Ich wurde strenger zu mir selbst, als ich dieses Musikdrama begann, ich wurde gewissenhafter mit meinem Gehirn, und sechstausend Blätter Papier liegen dort...“\*;

\* *Mussorgski M. P.* Briefe. Moskau, 1981, S. 127 (Brief an P. S. Stassow vom 26. Juli 1873).

„... das Komponieren kleiner Stücke ist eine Erholung, während ich über große Schöpfungen nachdenke. Aber der Rest ist für mich, wenn ich mich von dem offiziellen Gebräu entferne und mich in meiner eigenen Sphäre wiederfinde“\*\*.

\*\* Ebd., S. 132 (an N. W. Stassow, 2. August 1873).

In den Briefen des Komponisten finden sich viele solcher Beschwerden.

In den Erinnerungen wird diese Zeit im Leben Mussorgskis - die Mitte und vor allem die zweite Hälfte der 70er Jahre - von seinen Zeitgenossen, wenn auch nicht erschöpfend und einseitig, dargestellt. W. V. Stasov, der eine Periodisierung des Schaffens von Musorgsky vorgenommen hat, ist der Meinung, dass die dritte (letzte) Periode - ab 1874/75 - die Zeit ist, in der „die schöpferische Tätigkeit von Musorgsky abzunehmen und zu schwächeln beginnt“ (S. 24, vorliegende Ausgabe). Er kommt zu dem Schluss, dass „seine Werke vage, extravagant, manchmal sogar unzusammenhängend und geschmacklos geworden sind“ (S. 58, vorliegende Ausgabe). „Im Allgemeinen ist Mussorgski seit der Inszenierung von „Boris“ etwas seltener unter uns erschienen als früher, und es ist eine merkliche Veränderung in ihm eingetreten <...>. Eine Veränderung in ihm wurde spürbar. Zu dieser Zeit beginnt er, in „Malojaroslawez“ und anderen Restaurants bei Kognak bis in die frühen Morgenstunden zu verweilen, allein oder in Gesellschaft neuer, uns damals unbekannter Bekannter und Freunde“, - schreibt Rimski-Korsakow (S.78, vorliegende Ausgabe). Andere Erinnerungen - von W. B. Bertenson, A. P. Molas - erinnern an Mussorgskis Auftritte in Konzerten (damals begleitete er tatsächlich oft Sänger). Aus den Erinnerungen von Kompaneisky erfahren wir, wie schwer der Komponist unter dem Tod seines „Großvaters“ - des berühmten Opernkünstlers O. A. Petrow - zu leiden hatte. Und das ist alles oder fast alles. Und doch kam eine Zeit der neuen Ideen und großen kreativen Leistungen. Und was seine Musik anbelangt, neigte Mussorgski nicht dazu, sich in sich selbst zurückzuziehen. Im Gegenteil: er war immer von Einsamkeit geplagt, immer auf der Suche nach Seelenwärme, nach Gesellschaft von Freunden. Nach der Abreise seiner Mutter aus Petersburg lebte er zunächst in einer „Kommune“, dann bei seinem verheirateten Bruder, dann bei der Familie Opotschinin und später bei Rimski-Korsakow. Nach seiner Heirat fühlte sich Mussorgski fast verwaist. Eine Zeit lang lebte er mit A. A. Golenischtschew-Kutusow zusammen (vom Dichter beschrieben). Nach der Heirat des letzteren hatte Mussorgski neue Bekanntschaften, von denen seine früheren Freunde nichts wussten.

Mussorgskis gesellschaftlicher Kreis in seiner letzten Lebensphase lässt sich nur durch indirekte Hinweise rekonstruieren, vor allem durch seine Notizen zu Aufnahmen von Volksliedern. So nahm der Komponist 1878 ukrainische und türkische Lieder des Schriftstellers W. W. Krestowski auf, der in der Provinz Kiew geboren war und dort Volkslieder gehört hatte, während er türkische Lieder lernte, als er während des Russisch-Türkischen Krieges Offizier im Generalstab war. Eine der Aufzeichnungen („Oh auf dem Berg“) enthält den Namen von Russow, der als Semstwo-Statistiker und Ethnograph in den Provinzen Tschernihiw, Cherson und

Poltawa tätig war, sich aber auch für Volksmusik interessierte: er schrieb über den berühmten Kobsar Ostap Veresay und wirkte in dem von N. W. Lyssenko geleiteten Chor mit. Wahrscheinlich stand Mussorgski mit Russow in Kontakt, als der Chor in Petersburg auftrat. Der Komponist blieb dem Mariinski-Theater auch durch seine Inszenierung von „Boris Godunow“ verbunden. Er nahm eines der ukrainischen Lieder des Regisseurs A. J. Morosow und ein anderes - ein russisches Lied - des Beleuchtungsregisseurs M. F. Schischko\* auf.

\* Mussorgski hat das Thema des von Schischko aufgenommenen Liedes „Mitgift zum Glück“ auf den Frauenchor notiert, der Iwan Chowanski verherrlicht (zweite Szene des dritten Aktes von „Chowanschtschina“).

Er war ein lebhafter, geselliger und sehr interessanter Mensch. Seine Leidenschaft für das Lernen brachte ihn aus einem abgelegenen weißrussischen Dorf, in dem er geboren wurde, nach Moskau. Als Hochschulabsolvent war er an Erfindungen auf dem Gebiet der Chemie und vor allem der Pyrotechnik interessiert. In Petersburg war er an der Gestaltung festlicher Beleuchtungen beteiligt, perfektionierte die bengalischen Lichter und wurde schließlich Beleuchtungsinspektor am Mariinski-Theater.

Zu Schischkos Bekannten gehörten A. N. Ostrowski, I. F. Gorbunow, S. W. Maximow; auch Mussorgski kannte die beiden Letztgenannten. Sie trafen sich in der Regel im „Malojaroslawez“, wo sich Schriftsteller, Künstler und Maler trafen, um Kontakte zu knüpfen, Pläne auszutauschen und die Besonderheiten der Sprache der Menschen zu hören. Dazu gehörten der Ethnograph S. W. Maximow, der das Publikum mit Geschichten unterhielt, und der Schauspieler I. F. Gorbunow, der berühmt dafür war, Szenen aus dem Volksleben, dem Beamten- und Kaufmannsleben in Gesichtern darzustellen. Gorbunow sang Mussorgski das Lied „Ein junges Mädchen ging hinaus“ vor, das als Marfa-Lied („Ein junges Mädchen ging hinaus“) in „Chowanschtschina“ aufgenommen wurde.

In diese Zeit fällt auch Mussorgskis Bekanntschaft mit dem Literaten und Reise-Orientalisten P. I. Paschino, wie die Notiz des Komponisten zu den vier von ihm aufgenommenen Liedern belegt: „Paschino, 17. April 77“. Die Lieder sind kirgisisch, birmanisch, armenisch und eine Derwischmelodie, und sie wurden Mussorgski von einem Mann mit überraschendem Schicksal erzählt. Ausgestattet mit seltenen sprachlichen Fähigkeiten\*, wurde er zunächst Diplomat, aber später widmete sich Paschino, ein Reisender aus Berufung, dem Studium der Länder des Ostens.

\* P. I. Paschino lernte als Kind Kirgisisch und Tatarisch, dann Französisch, Englisch, Persisch und andere orientalische Sprachen.

Er besuchte Persien, Indien, Burma, China, Japan, Äthiopien,... Die Pausen zwischen den Reisen wurden mit journalistischen Arbeiten verbracht, die dazu beitrugen, bescheidene Mittel für die nächsten Reisen aufzubringen. Dieser Mann, der so viel gesehen und gewusst hatte, war der Mann, mit dem sich Mussorgski traf. Paschino, der verschiedene Länder bereist hatte, lernte viele Lieder auswendig und sang sie selbst mit Text; Mussorgski schrieb die kirgisischen und birmanischen Texte in russischen Buchstaben auf\*\*.

\*\* Übersetzungen dieser Texte wurden erst viel später angefertigt.

Der Komponist hatte sehr interessante Pläne mit diesen Liedern; neben dem kirgisischen Lied findet sich eine Notiz von ihm: „Für die letzte Oper ‚Pugatschewschtschina‘“, - und die anderen drei Lieder schlug er vor, in eine große Suite für Orchester mit Harfen und Klavier aufgenommen zu werden (der Komponist erwähnte dies in einem Brief an W. W. Stassow).

Dies war Mussorgskis gesellschaftlicher Kreis und seine schöpferischen Pläne, die in seinen Erinnerungen nicht wiedergegeben sind. Die letzten zwei oder drei Jahre im Leben des Komponisten werden jedoch sehr ausführlich behandelt. D. M. Leonowa und A. Leontjew schreiben über die Unglücksfälle seiner letzten Jahre, als er seinen Dienst und sogar sein Zuhause verlor; Mussorgskis Aufenthalt in Jalta während seiner Reise mit Leonowa wird von S. W. Fortunato beschrieben; über die Leonow-Gesangskurse, in denen auch Mussorgski unterrichtete, sind Zeugnisse der dort studierten Sängerin A. A. Demidowa erhalten; über die Tage vor seinem Tod berichteten I. J. Repin, der ein Porträt des Komponisten im Krankenhaus malte, und der Arzt L. B. Bertenson; die Beerdigung schilderte I. F. Tjumenew.

Obwohl es sich um die erste Sammlung von Mussorgskis Erinnerungen handelt, wurde ein Teil des Materials nicht aufgenommen. Es handelt sich vor allem um Erinnerungen einer Art „zweiter Schicht“ - gesammelt von I. I. Lapschin, M. N. Iltchenko von Leuten, die den Komponisten kannten; ein Auszug aus einem Erinnerungsaufsatz von D. I. Stachejew „Gruppen und Porträts“ („Historischer Kurier“, 1907, Nr. 2), der den Komponisten im „Malojaroslawez“ gesehen hat, und schließlich die von W. M. Beljaje aufgezeichneten Erinnerungen von N. S. Lawrow, die in Auszügen in dem erwähnten Werk von W. W. Jakowlew veröffentlicht wurden. Die Zahl der darin enthaltenen Fehler, Entstellungen und Auslassungen ist so groß, dass W. D. Komarowa - eine Augenzeugin all dessen, was der Memoirenschreiber beschreibt - in ihrer Rezension keinen Stein aus den Erinnerungen ausließ\*.

\* *Komarowa W. D.* Anmerkungen und Korrekturen zu den Erinnerungen von I. S. Lawrow, Manuskriptabteilung des Instituts für russische Literatur der Akademie der Wissenschaften der UdSSR (Puschkin-Haus), Hof 294 (Stassow), op. 3, Bestandseinheit 268, Blatt 1-4.

Alles, was eine neue Perspektive auf Mussorgski oder seine Lebensumstände eröffnete und dazu diente, den Großteil der Erinnerungen zu ergänzen, ist in den Auszügen des Kommentars enthalten.

Die Erinnerungen an Mussorgski, die viel Interessantes enthalten, werden kein Bild von ihm in seiner ganzen Weite und Vielseitigkeit zeichnen. Sein Genie war nicht allen Zeitgenossen klar - die Größe der Figur des Komponisten wuchs allmählich, im großen historischen Rückblick, und es ist das Los der Forscher, über das Atom zu schreiben. Diejenigen, die ihn zufällig als gewöhnlichen Menschen beobachteten, konzentrierten sich mehr auf einzelne Episoden und achteten auf weltliche Details oder interessante Punkte aus der Sicht von Memoirenschreibern.

Zusammengenommen zeichnen die Erinnerungen an Mussorgski jedoch ein reizvolles Bild eines gütigen, selbstlosen und ungewöhnlich sensiblen Menschen, beschreiben seine Gemütsverfassung in verschiedenen Situationen, enthalten viele interessante Details über sein Leben und seine Arbeit, seine Beziehungen - zu Mussorgski und zwischen seinen Zeitgenossen.

Wir können nicht erwarten, dass die Autoren der Erinnerungen unstrittige Urteile über alles fällen. Das Buch enthält zum Beispiel eine unfaire Bewertung von Dargomyschskis „Rusalka“ und die Anerkennung von A. I. Serow als erstem

ernsthaften russischen Musikkritiker (und W. F. Odojewski und anderen?), und Übertreibungen in Bezug auf seine „Judith“, als ob diese Oper eine Orientierungslinie in den Werken der „Mächtigen Handvoll“ (ohne Glinka?) Komponisten bestimmt hätte (N. I. Kompaneiski), und eindeutige Verurteilungen solcher Mussorgski-Meisterwerke wie „Kinderstube“ und der Vokalwerke vor „Boris Godunow“ (A. A. Golenischtschew-Kutusow). Wir können auch nicht auf ihre vollständige „Einstimmigkeit“ zählen.

So hielt Cui Mussorgski für einen brillanten Instrumentalisten und Rimski-Korsakow sprach ihm die Fähigkeit ab, für Orchester zu schreiben, während W. W. Stassow Mussorgskis schöpferischen Höhepunkt in „Boris Godunow“ sah und Golenischtschew-Kutusow „Chowanschtschina“ bevorzugte. Hier muss gesagt werden, dass Golenischtschew-Kutusow das gesangliche Element des Komponisten richtig erkannt hat, auch wenn ihm die volle Tiefe der Vokalzyklen „Ohne Sonne“ und „Lieder und Tänze des Todes“ nicht bewusst war. Es macht keinen Sinn, die Zahl dieser Beispiele zu erhöhen, und es ist auch nicht sinnvoll, sie im Kommentar zu erwähnen. Solche Vorbehalte und Korrekturen würden zu einer unnötigen Aufblähung des Kommentars führen und vor allem verhindern, dass der Leser ein direktes „Gespräch“ mit Mussorgskis Zeitgenossen führen kann.

Dennoch lassen sich zwei Themen aus den gesammelten Erinnerungen nicht vermeiden.

Die erste ist eine krankhafte Abhängigkeit vom Alkohol. Wenn es in Forschungsarbeiten über Mussorgski möglich war, diesen Umstand ganz zu vermeiden oder eine nicht immer unumstrittene Interpretation davon zu geben\*, so ist es bei der Veröffentlichung von Dokumenten der Epoche unmöglich, ihn zu vermeiden.

\* In der Monographie von S. I. Schlieffstein (M., 1974) findet sich zum Beispiel eine Vorstellung von Mussorgskis „Rechtfertigung“: der bedrückende Einfluss der gesellschaftlichen Atmosphäre während der Jahre der Reaktion, die schwierigen Lebensumstände.

Die tragische Krankheit, auf die der Komponist selbst keinen Einfluss hatte, geht auf seine frühe Jugend zurück, auf seine Jahre an der Schule für Gardeoffiziere. Der Unterricht in Geisteswissenschaften und Fremdsprachen war dort auf hohem Niveau. Aber die Moral... Sie werden von den unmittelbarsten Augenzeugen berichtet.

Der berühmte Geograph P. P. Semjonow-Tjanschanski, der vor den Brüdern Mussorgski an dieser Schule studierte, sagte: „Das erste, was mich empörte, war die Unmenschlichkeit, mit der die Neuankömmlinge belästigt wurden. <...> Die Neuankömmlinge wurden unter Missachtung ihrer Würde behandelt: unter jedem möglichen Vorwand wurden sie nicht nur gnadenlos geschlagen, sondern manchmal regelrecht gefoltert. <...> Ein weiterer Nachteil der Schule, der einen schlechten Eindruck machte, war, dass sie (die Schüler.- E. G.) an Sonn- und Feiertagen ausgingen, was dadurch erleichtert wurde, dass die meisten Eltern der Schüler auf ihren Gütern wohnten...“\*\*.

\*\* *Semjonow-Tjanschanski P. Memoiren*, Bd. 1. St. Petersburg, 1917, S. 162.

Ein anderer Schüler der Schule merkt ebenfalls an: „...die Grobheit der Sitten, die durch die Leibeigenschaft geschaffen oder entwickelt wurde, wurde durch eine sehr soldatische Erziehung noch verschlimmert. <...> in der Schule kam noch Gelage und unerhörte Ausschweifung hinzu <...>: Die Offiziere <...>, die von noch mehr Krediten oder der Aussicht auf ein reiches Erbe profitierten, feierten ausgiebig und ausgelassen; und die Auszubildenden in der Armee, die das ungezügelter Leben ihrer älteren Brüder <...> miterlebten, versuchten natürlich, ihnen nachzueifern“.\*

\* Die Schule der Unterfährnrich- und Kavalleriekadetten in den Memoiren eines ihrer Schüler - „Russische Antike“, 1884, Bd. 41, S. 213. Unsigniert.

Das Gleiche gilt für die Lagerübungen: sobald sich die Kommandanten am Abend zurückgezogen hatten, verschwanden die offiziellen Köstlichkeiten vom Tisch und wurden an die Dienerschaft verteilt, um durch Erfrischungen und eine Reihe von Weinen ersetzt zu werden, die ein interner Unteroffizier im Voraus für ein gemeinsames Essen gekauft hatte. Es war ein hässliches Gelage, gewürzt mit zynischen Liedern, Witzen usw.“\*\*

\*\* Ebd., S. 449.

N. I. Kompaneiski schließlich, der zehn Jahre später als Mussorgski in die Schule eintrat, zeichnet ein annähernd ähnliches Bild: „Die Freizeit der Kadetten vom Frontunterricht wurde dem Tanz, den Vergnügungen und der Trunkenheit gewidmet. General Sutgof bestand strikt darauf, dass betrunkene Kadetten nicht zu Fuß zur Schule zurückkehrten oder reinen Wodka tranken, setzte sich für die Ehre der Schule ein und war stolz, wenn ein Kadett mit Champagner betrunken aus dem Urlaub zurückkehrte und sich in einer Kutsche mit seinen eigenen Trabern ausstreckte. In einer solchen Einrichtung, einer besonderen Brutstätte für Frivolitäten und Schwätzer, der Gestütsakademie, wurde der junge Mussorgski mit einer Leidenschaft für die deutsche Philosophie erzogen, las historische Werke und Übersetzungen ausländischer Bücher, wofür ihn der ihm nahestehende General Sutgof ausschimpfte: „Was für ein mon cher\*\*\*, du wirst einen Offizier abgeben“\*\*\*\*.

\*\*\* Mein Liebling (fr.).

\*\*\*\* *Kompaneiski N. I.* Zu neuen Ufern! Modest Petrowitsch Mussorgski, „Russische Musikzeitung“, 1906, Nr. 11, S. 269.

Diese im Grunde genommen kriminellen „Ermahnungen“ hörte Mussorgski in dem Alter, in dem er am anfälligsten für „Zusammenbrüche“ war - im Alter von siebzehn Jahren! Als er Offizier wurde, setzte sich das Gleiche wie in der Schule fort, was Kompaneisky zu seiner unbarmherzigen Schlussfolgerung veranlasste: „... drei Jahre in der militärischen Umgebung der Garde hatten einen verderblichen Einfluss auf sein ganzes späteres Leben...“\*\*\*\*\*

\*\*\*\*\* Ebd., S. 270.

Man könnte fragen: und Filaret, der Bruder von Modest Mussorgski? Immerhin hatte er dieselbe Schule besucht, im selben Regiment gedient, aber sein Leben glücklich gelebt: er musste seinen Dienst nicht verlieren und obdachlos umherziehen, er war verheiratet, hatte Kinder. Aber F. P. Mussorgski war ein ganz gewöhnlicher Mensch, und was für ihn, der wahrscheinlich stark und innerlich gefestigt war, eine



vorübergehende weltliche Episode war, wurde für seinen genialen Bruder, der extrem beeinflussbar und leicht zu verletzen war, zu einer Tragödie. Der schöpferische Eifer, der Bühnenerfolg des „Boris“ und neue Ideen hielten ihn eine Zeit lang aufrecht, doch spätere Schwierigkeiten - und davon gab es viele: feindselige Kritiken, die Unmöglichkeit, sein Leben allein der Musik zu widmen - obwohl Mussorgski eine besonders empfindsame und ungeschützte Seele war, und die unüberwindbar schienen, drängten ihn dazu, das Vergessen in dem zu suchen, womit er als ungebildeter Junge in Berührung kam und was später seinen frühen Tod verursachte.

Ein zweites Thema, das auf den Seiten der Erinnerungen auftaucht, ist Mussorgskis Professionalität. Balakirew und Rimski-Korsakow, Naprawnik, Kompaneiski und Ippolitow-Iwanow und sogar... der Arzt W. B. Bertenson schrieb über seine technische Hilflosigkeit, bis hin zum Analphabetismus - so unbestreitbar wurde dies betrachtet.

In diesem Beitrag ist kein Platz für eine auch nur kurze Untersuchung dieses keineswegs einfachen Problems. Es geht um „Boris Godunow“ und „Chowanschtschina“ in der Fassung von Rimski-Korsakow, um die Schwierigkeiten, denen Mussorgski zweifellos begegnet ist\*, um eine Analyse der redaktionellen Arbeit von P. A. Lamm und aller anderen Überarbeitungen im Verhältnis zu den Erfordernissen der Zeit, in der sie entstanden sind, um einen Vergleich mit dem, was Mussorgskis Genie vorweggenommen hat, und um viele, viele andere Fragen mehr.

\* „... ich werde das Quintett in Petersburg unter der Leitung von R.- Korsakow schreiben, da die technischen Voraussetzungen sehr schlecht sind: Bratsche, Tenor und drei Bässe“, schrieb der Komponist an W. W. Stassow über den zweiten Akt von „Chowanschtschina“ und beabsichtigte, Marfa, Golizyn, Iwan Chowanski, Dossifej und Schaklowitj in einem Ensemble zu vereinen (*Mussorgski, M. P. Briefe, S.188*).

Ich möchte nun die Aufmerksamkeit auf einen Umstand lenken, der gerade durch die Erinnerungen hervorgehoben wird: die besonders starke Wirkung von Mussorgskis Werken auf Nicht-Fachleute. So machte Boris Godunow einen starken Eindruck auf die italienischen Opernliebhaber des Bruders des Komponisten, Rimski-Korsakow (siehe „Aus der Chronik meines musikalischen Lebens“), und auf den Maler Ge, der die Oper in der Fassung des Autors hörte (siehe W. W. Stassows Erinnerungen, S. 62 vorliegende Ausgabe). In diesem Zusammenhang ist es interessant, einen Auszug aus einem Brief von I. S. Turgenjew zu zitieren, der die Entwicklungsperspektiven der russischen Musikkunst so skeptisch beurteilt hat:

„Ich habe heute beim alten Petrow zu Mittag gegessen, dem ich deine Romanze mitgebracht habe, die er gesungen hat. <...> Sah auch seine Frau (Altistin), die 60 Jahre alt ist <...>. Nach dem Abendessen sang sie zwei etwas seltsame, aber berührende Romanzen von Herrn Mussorgski (dem Autor von „Boris Godunow“, der anwesend war) mit einer Stimme, die immer noch reizvoll ist, jung im Timbre, ausdrucksstark und lieblich! Ich war fassungslos und zu Tränen gerührt, das kann ich Ihnen versichern. Mussorgski selbst hat für uns gespielt, und ich kann nicht sagen gesungen, er hat ein paar Passagen aus seiner Oper und aus einer anderen, die er gerade komponiert, vorgetragen, und ich fand das interessant, charakteristisch, ehrlich gesagt! Der alte Petrow sang seine Rolle des alten Mönchs, eines Trunkenbolds und Tölpels (sein Name ist Warlaam <...>). Ich beginne zu glauben, dass das alles eine Zukunft hat. Mussorgski sieht aus wie Glinka, nur ist seine Nase ganz rot (leider von der Trunkenheit), seine Augen sind farblos, aber

schön; und kleine Lippen auf einem großen Gesicht, die beim Spielen gestikulieren. Ich mochte ihn; er war sehr natürlich und kein Phrasendrescher. Er spielte uns die Einleitung zu seiner zweiten Oper vor. Es hat etwas von Wagner, ist hässlich und innig. Vorwärts, vorwärts, meine Herren Russen!“\*

\* Iwan Turgenev: Neue unveröffentlichte Korrespondenz, Bd. I. Paris, 1971, S. 211-212. (Brief an P. Viardot, 21. - 22. Mai / 2. - 3. Juni 1874).

Es war kein Zufall, dass A. P. Borodin, der wie Balakirew und Rimski-Korsakow bei Mussorgski „eine Leidenschaft <...> für die schräge Originalität, die Rauheit der Harmonisierung, die extravagante Orchestrierung und die unlogische Struktur der musikalischen Formen entdeckte“, scharfsinnig bemerkte: „Es ist bemerkenswert, dass nicht alle Musiker von „Boris“ mehr beeindruckt sind als von „Das Mädchen aus Pskow...“ \*\*

\*\* Briefe von A. P. Borodin, Bd. I. Moskau, 1928, S. 313 und 293 (Briefe an E. S. Borodina vom 24.- 25. und 21. September 1871).

Es war kein Zufall, dass Mussorgski die Kommunikation mit Vertretern verschiedener künstlerischer Berufe fast noch mehr schätzte als mit Musikern. Er hatte eine besondere Vorliebe für die schönen Künste: er kannte G. Mjasojedow\*\*\*, war mit W. A. Hartmann befreundet, besuchte die Makowskis und bewunderte die Werke von Repin und Antokolski; „Ich liebe und (ich glaube) fühle alle Künste“,\*\*\*\* - schrieb der Komponist.

\*\*\* „In Odessa besuchte ich die Wanderausstellung von Gemälden (...) und umarmte mit Freude G. G. Mjassojedow“, - schrieb Mussorgski an W. W. Stassow am 10. September 1879 (*Mussorgski M. P. Briefe*, S. 217).

\*\*\*\* Mussorgski M. P. Briefe, S. 121 (P. S. Stassowa, 23. Juli 1873).

Er liebte die Möglichkeit, seine kühnsten und nie dagewesenen Ideen frei zu äußern, ohne dabei die Technik des Schaffens zu berühren. „Wie kommt es, dass ich, wenn ich junge Maler und Bildhauer reden höre <...>, ihrem Geist, ihren Gedanken, ihren Zielen folgen kann und selten etwas über Technik höre - außer wenn es nötig ist. Warum <...> höre ich, wenn ich unsere musikalischen Brüder höre, selten lebendige Gedanken, sondern eher die Schulbank - Technik und musikalisches Vokabular?“ \*\*\*\*\* , fragte der Komponist.

\*\*\*\*\* Ebd, S. 104 (an W.W. Stassow, 13. Juli 1872).

„Der Kunstmaler kann seit langem die Farben mischen, und zwar frei, solange Gott ihm seinen Verstand schickt; aber unser Bruder, der Musiker, denkt und misst, und nach dem Messen denkt er wieder - Kindheit...“ \*\*\*\*\*

\*\*\*\*\* Ebd, S. 116 (an W.W. Stassow, 13. Juni 1873).

Der von Mussorgski festgestellte Unterschied ist kein Zufall: er lässt sich durch die Besonderheiten der Entwicklung der künstlerischen Kultur in Russland erklären. Die Akademie der Künste in Petersburg, an der Zeichnen, Malen und Komposition gelehrt wurden, bestand seit 1757, und die Berufsausbildung von Künstlern hatte

eine mehr als hundertjährige nationale Tradition. Musiktheoretische Fächer wie Harmonielehre, Polyphonie, Instrumentation und Formenlehre bildeten erst ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das System der Musikausbildung, als die Russische Musikgesellschaft (1859) gegründet und das Petersburger Konservatorium (1862) eröffnet wurde. Die russische Musiktheorie entwickelte sich parallel zur schöpferischen Praxis der großen russischen Komponisten (Lehrbücher von Tschaikowsky und Rimski-Korsakow), die den Weg für die russische Berufskunst geebnet hatten. Mussorgski, mit seiner schöpferischen Kraft, schien durch die Beachtung der musikalischen Technik gefesselt zu sein; daher seine Anziehungskraft auf Künstler. Und sie reagierten mit vollem Verständnis für die Kunst ihres Miterfinders. Wir haben bereits ausführlich über Antokolski gesprochen. Viele Zeilen gehören zum literarischen Erbe von Repin (sie sind in dieser Sammlung enthalten), der das Bild seines Lieblingskomponisten verewigt hat (sein Porträt ist auf dem Titelbild abgebildet) und ihm sein letztes Gemälde „Gopak“ gewidmet hat.

Die in dieser Sammlung wiedergegebenen Erinnerungen sind nach moderner Rechtschreibung und Zeichensetzung, jedoch unter Berücksichtigung der orthographischen Eigenheiten des Autors, abgedruckt. Da die Erinnerungen sowohl aus gedrucktem als auch aus handschriftlichem Material gedruckt wurden, hat der Autor keine strikte Vereinheitlichung der Texte vorgenommen (z. B. Wortabkürzungen, unterschiedliche Schreibweisen von Ziffern in Wörtern und Zahlen usw. wie in den Originalen). Die Namen von Werken, Zeitschriften, im Manuskript unterstrichenen und kursiv oder mit Abstand gedruckten Texten werden in Anführungszeichen gesetzt. Alle im Manuskript unterstrichenen Stellen werden kursiv wiedergegeben, unabhängig davon, ob der Autor ein Wort oder eine Wortgruppe mit einer, zwei oder drei Zeilen unterstrichen hat. Die Kursivschrift im Kommentar ist ein Querverweis innerhalb der Sammlung. Lücken im Text sind mit dem Zeichen einer Auslassung gekennzeichnet: <...>. Fragmente entlehnt aus verschiedenen Kapiteln sind durch Leerzeichen getrennt, und die Kapitel sind in den Kommentaren entsprechend aufgeführt.

Die Erinnerungen enthalten einige Ungenauigkeiten in Bezug auf Mussorgskis Werke. So schreibt W. W. Stassow über drei erhaltene Bilder der unvollendeten Oper „Salammbô“; in Wirklichkeit sind es fünf. Manchmal werden falsche Daten der Werke, ihre ursprünglichen Titel oder einfach willkürlich variierte Titel angegeben. Solche Fälle sind im Kommentar nicht vermerkt, da es ein kommentiertes Verzeichnis der Werke von M. P. Mussorgski gibt.

Bei Verweisen auf gedruckte Quellen werden im Kommentar nur die Erstveröffentlichung und die letzte Ausgabe angegeben, während Verweise auf handschriftliche Materialien mit einem Archivcode versehen sind. Informationen zu den im Buch erwähnten Personen finden Sie im Namensregister.

Der Verfasser dankt den Musikwissenschaftlern A. P. Sorina, W. W. Rubzowa, der Künstlerin M. A. Lomakina und dem Psychiater G. K. Dokutschajew für ihre wertvollen Ratschläge und ihre Hilfe.

*J. Gordejewa*

## W. W. STASSOW

### Modest Petrowitsch Mussorgski

#### Biographisches Essay

Wir schieben die Dinge gerne auf, vor allem die wichtigeren. Hier werde ich Biografien bemerkenswerter russischer Persönlichkeiten vorstellen. In den meisten Fällen glänzen sie in unserer Literatur durch Abwesenheit, ganz im Gegensatz zu ausländischen Literaturen, die sich durch außerordentlichen Respekt vor talentierten Menschen und der Notwendigkeit, ihr Andenken zu bewahren, auszeichnen. Wir haben zu oft, was Sie wollen - alle die wichtigsten - Schmuckstücke, und Menschen, die viel Interessantes, vielleicht sogar Wichtiges über die verstorbenen prominenten Persönlichkeiten zu informieren, sind in hartnäckigem Schweigen geschlossen: ihrer Meinung nach ist es ein Zeichen von Bescheidenheit, Klugheit und Solidität. <...> Diese Logik führt dazu, dass unser Land so wenig Informationen über seine begabtesten und kreativsten Söhne hat wie kein anderes Land in Europa. Erst zögern sie, dann vergessen sie, und später gibt es keine Möglichkeit, nicht nur mündliche Erzählungen, sondern sogar Briefe des historischen russischen Mannes zu sammeln, der wahrscheinlich ein besseres Schicksal verdient hätte. Was für ein trauriges System, was für eine unwürdige Gewohnheit!

Es wäre für mich zu schmerzlich gewesen, wenn Mussorgski, den ich seit fast einem Vierteljahrhundert kannte und den ich seit langem gewohnt war, nicht nur ein großes, originelles Talent, sondern auch die ganze schöne, helle Persönlichkeit zu schätzen und zu achten, so etwas zustoßen würde. Deshalb habe ich versucht, bei Verwandten, Freunden und Bekannten Mussorgskis alles derzeit verfügbare Forschungs- und Schriftmaterial über diesen bemerkenswerten Mann zu sammeln, und ich hoffe, mit der Veröffentlichung all jenen einen Gefallen zu tun, die das russische Originaltalent schätzen. Ich freue mich, bei dieser Gelegenheit wenigstens ein kurzes Bild jenes begabten musikalischen Kreises zu skizzieren, zu dessen hervorragendsten Mitgliedern Mussorgski gehörte und der ihm seit seinem Erscheinen in unserem Land einerseits so viel glühende Sympathie, andererseits so viel böartigen Spott und Verfolgung einbrachte. Es gibt nichts, auf das man warten könnte, und es gibt auch keinen Grund dafür.

Einige Monate nach seiner ersten Bekanntschaft mit Dargomyschski<sup>1</sup> traf Mussorgski in der zweiten Hälfte des Jahres 1857 C. A. Cui, damals war er ein sehr junger Offizier, der gerade erst seinen Abschluss an einer Ingenieurschule gemacht hatte, sich aber bereits stark und ernsthaft der Musik verschrieben hatte und begann, sich als Komponist zu versuchen. Sie verstanden sich auf Anhieb, und ein paar Tage später stellte Cui ihm Balakirew vor, ebenfalls bei Dargomyschski, einer neuen, aufstrebenden russischen Musikgröße. Diese drei talentierten jungen Männer kamen sich ungewöhnlich nahe, denn für alle drei war die Musik das Wichtigste auf der Welt, das Hauptziel ihres Lebens. Zur gleichen Zeit bereiteten sich alle drei darauf vor, Komponisten zu werden. Aber ihre Rollen waren nicht dieselben; Balakirew war damals erst 20 Jahre alt, aber er war bereits der Kopf eines neuen kleinen musikalischen Kreises. Sein Geschmack und seine Richtung waren bereits klar definiert. Trotz der Tatsache, dass er kein Musikkonservatorium besucht hatte oder in den Händen eines Professors für Theorie, Komposition und Instrumentation war, war er tief gebildet, voll ausgebildet in all diesen Bereichen, in

seinen eigenen Werken fast von den ersten Schritten begann eine ungewöhnliche Originalität und Unabhängigkeit zu zeigen, und in den Ansichten der musikalischen Schöpfungen anderer besitzen eine solche Sensibilität, eine solche Kraft der unabhängigen und genauen Kritik, dass seine talentierten Kameraden unwissentlich seine Vorrangstellung anerkennen und der von ihm vorgegebenen Richtung folgen mussten. Die Folgen zeigten, dass sie sich gut geschlagen hatten und ihren Anführer nicht falsch eingeschätzt hatten. Dieser 20-jährige Mann führte sie und ihre anderen Freunde, die sich ihnen später anschlossen, auf den richtigen Weg der Selbstvervollkommnung und verhalf ihnen mit mächtiger Hand zu jenen bemerkenswerten, bedeutenden Künstlern, die sie in wenigen Jahren wurden.

Mussorgski war von Natur aus sehr begabt, aber er wusste fast nichts über Technik <...>; außerdem wusste Mussorgski bis Ende 1857 zu wenig über das, was in den musikalischen Schöpfungen der neuen Zeit wichtig war. Er kannte fast alle Klavierstücke und nur einige wenige von Mozart und Beethoven. Balakirew gab ihm auf seine Bitte hin Unterricht in Komposition<sup>2</sup>. <...>

Schon in den ersten Tagen seiner Bekanntschaft zeigte Mussorgski seinem jungen Lehrer und Freund sein frühestes Werk (nach dem Verlassen der Kadettenschule) „Souvenir d'enfance“, das er Obolenski gewidmet hatte und das nur ein oder zwei Monate vor seiner Begegnung mit Balakirew entstanden war. Natürlich war dies noch sehr unausgereift; Balakirew begann, etwas Vernünftigeres zu fordern<sup>3</sup>. Und tatsächlich begann Mussorgski bald mit der Komposition substanziellerer Werke: 1858 schrieb er zwei Scherzi: eines in B-Dur und das andere in Cis-Moll, sehr elegant und mit bereits erkennbarem Erfolg. Das erste von ihnen wurde kurz darauf von Mussorgski mit Hilfe und Änderungen von M. A. Balakirew instrumentiert und 1860 in einem der Konzerte der Russischen Musikgesellschaft unter der Leitung von A. Rubinstein<sup>4</sup> aufgeführt. Zur gleichen Zeit schrieb Mussorgski mehrere Romanzen, von denen nur eine veröffentlicht wurde - „Sag warum, warum, holdes Mägdelein“, die anderen sind verloren gegangen<sup>5</sup>. Er übernahm auch die Komposition der Musik zu Sophokles' Tragödie „Ödipus“, die in der russischen Übersetzung von Schestakow 1852 in den Propyläen veröffentlicht wurde. Er komponierte nur einige wenige Nummern, die in Mussorgskis Nachlass nicht mehr auftauchen, die wir aber alle, die wir ihn kannten, in den 1860er Jahren komponieren sahen und ihn mehr als einmal auf dem Klavier spielen hörten<sup>6</sup>. Nur ein kleiner, schöner Chor des Volkes im Tempel der Eumeniden vor dem Erscheinen des Ödipus hat überlebt: er wurde 1861 in einem Konzert von K. N. Ljadow<sup>7</sup> aufgeführt, in dem auch Instrumentalwerke anderer junger russischer Komponisten zu hören waren: M. A. Balakirew, C. A. Cui und A. S. Gussakowski, außerdem der gesamte „Triumph des Bacchus“ von Dargomyschki<sup>8</sup>. Balakirew, der auch dieses Werk Mussorgskis rezensierte, beriet ihn bei der Orchestrierung.

Mit C. A. Cui stand Mussorgski in einer etwas anderen Beziehung. Sie waren bereits völlig gleichberechtigte Künstlerkollegen, die begannen, unabhängig zu leben und zu schaffen. Sie sahen sich oft und viel und spielten Beethoven, Schumann und Franz Schubert zu vier Händen; vor allem Schumann, der von Balakirew genannt worden war und von beiden gleichermaßen bis zur Leidenschaft geliebt wurde. Mussorgski zeigte großes komödiantisches Talent als Sänger und Schauspieler, und bei kleinen Hausaufführungen im Kreise von Cuis Freunden war Mussorgski eine der wichtigsten Figuren. So spielte Mussorgski am Vorabend von Cuis Hochzeit, bei einem „Junggesellenabschied“ am 8. Oktober 1858, die Rolle des Alexander Porogin, eines Gymnasiallehrers und Schriftstellers, in der Komödie

„Direkt ins Weiße“ von Viktor Krylow<sup>9</sup> (wie ich aus einem gedruckten Theaterzettel ersehen kann). Im Februar 1859 gab es eine weitere Aufführung, bei der Mussorgski (auch laut dem erhaltenen Spielplan) die Rolle des Proljotow, eines Beamten in Gogols „Der Prozess“, spielte (Burdjukow wurde von W. A. Krylow gespielt). Diese letzte Aufführung war die erste Aufführung von Cui einaktiger komischer Oper „Der Sohn des Mandarins“ ohne Chor und mit Gesprächen in Prosa, dem Text von W. Krylow. C. A. Cui komponierte dieses Stück „hauptsächlich“, wie er sagte, für seine junge Frau, eine Schülerin von Dargomyschski. Die Ouvertüre wurde vierhändig von Balakirew und Cui gespielt; von den fünf Schauspielern wurde die Hauptrolle des Mandarins Kau-Tsing von Mussorgski gespielt, und zwar mit einer solchen Lebendigkeit, Heiterkeit, Gewandtheit und Komik des Gesangs, der Diktion, der Posen und Bewegungen, dass er die ganze Gesellschaft seiner Freunde und Kameraden zum Lachen brachte<sup>10</sup>.

Zur gleichen Zeit waren alle drei jungen Komponisten mit der ernsthaften Arbeit an ihrer eigenen Komposition beschäftigt. Mussorgski kam bald zu der Überzeugung, dass er, wenn seine eigentliche Lebensaufgabe darin bestand, Musiker und Komponist zu sein, und wenn er hart arbeiten musste, um mit seinen älteren und fortgeschritteneren Kameraden Schritt zu halten, nicht im Militärdienst bleiben sollte, für den er zu wenig Sympathie empfand<sup>11</sup>. Er beschloss, das Preobraschenski-Regiment zu verlassen und sich zurückzuziehen. So wie ich mich jetzt daran erinnere, wie ich ihn seit 1857 durch Balakirew kennenlernte und mich sofort mit ihm anfreundete und wie ich ihn häufig sah, so erinnere ich mich auch daran, wie ich im Sommer und Herbst 1858 bei unseren Spaziergängen versuchte, Mussorgski von seinem Entschluss, sich zurückzuziehen, abzubringen; ich sagte ihm, dass Lermontow trotz seines Dienstes im Regiment und in der Militärstrafanstalt, trotz seiner Reithosen und Paraden ein Husarenoffizier bleiben und ein großer Dichter sein könne. Mussorgski antwortete: „Das war Lermontow und das war ich; er hätte vielleicht mit beiden fertig werden können, aber ich nicht; mein Dienst hinderte mich daran, das zu tun, was ich tun sollte!“ Der letzte Anlass, der die Sache entschied, war die Tatsache, dass er zum Schützenbataillon versetzt worden war. Seit dem Sommer 1859 musste er nach Zarskoje Selo ziehen, was er nicht akzeptieren konnte; Petersburg zu verlassen, bedeutete nicht nur, seine Mutter zu verlassen, mit der er seit seiner Geburt unzertrennlich gelebt hatte, sondern auch Dargomyschski, Balakirew, Cui und das Studium der Musik zu verlassen. Dies war für ihn definitiv unmöglich, und im Frühjahr 1859 zog er sich zurück. Doch im Sommer desselben Jahres gelang es ihm nicht, wie erhofft, Musik zu studieren: er erkrankte an einer schweren Nervenkrankheit und konnte nur dank eines Bades in den „Quellen des Tichwiner Bezirks in der Provinz Nowgorod“ geheilt werden (wie in seiner kurzen Liste von Schriften angegeben)<sup>12</sup>. Als seine Krankheit vorüber war, konnte er nur eines komponieren: „Kinder-Scherz“ - ein sehr anmutiges Klavierstück, das 14 Jahre später, im Dezember 1873, zum ersten Mal veröffentlicht wurde. <...>

Mussorgskis musikalische Schaffensperiode dauerte etwa 20 Jahre. Es begann, wie oben erwähnt, im Jahr 1858, als Mussorgski Dargomyschski, M. A. Balakirew und C. A. Cui traf und wurde Ende 1880, nur wenige Monate vor seinem Tod, eingestellt. Ich denke, diese 20 Jahre des Schaffens bestehen aus drei sehr deutlich voneinander unterschiedenen Perioden: die erste, von 1858 bis 1865, ist eine Periode des musikalischen Lernens, das Sammeln von Stärke; die zweite, von 1865 bis 1874-1875, ist eine Periode der vollen Entwicklung der musikalischen Persönlichkeit und Unabhängigkeit Mussorgskis; die dritte Periode, von 1874-1875 bis zum Ende des Jahres 1880 - ist die Zeit des Beginns des Niedergangs und der

Schwächung der kreativen Tätigkeit Mussorgskis. Während der ersten Periode hatte M. A. Balakirew den größten Einfluss auf ihn. Zu dieser Zeit wählte er noch nicht-russische, gesamteuropäische Themen, oft historisch und klassisch („Ödipus“, „Saul“, „Salammbô“), nicht selten komponierte er auch für Orchester und Instrumente (mehrere Scherzi, der Anfang einer Sonate, „Intermezzo symphonique. Preludio in modo classico“. „Menuetto“). Der allgemeine Charakter der Arbeit war Idealität. Zu Beginn seiner zweiten Periode wurde Mussorgski stark von Dargomyschski, seiner Tendenz und seinem Streben beeinflusst, obwohl er dessen musikalische Formen nie wiederholte und immer unabhängig blieb; je weiter Mussorgski im Leben fortschritt, desto vielseitiger und origineller wurde er. Seine Themen und Aufgaben in dieser Zeit waren immer national; es handelt sich um eine beträchtliche Anzahl von Romanzen, die er zwischen 1865 und 1868 komponierte, die Oper „Kinderstube“, die Oper „Boris Godunow“, Auszüge für die Oper „Mlada“. Werke zu nicht-russischen Themen (z. B. das „Hebräische Lied“ von Byron, zwei hebräische Chöre<sup>13</sup>) bilden eine sehr seltene Ausnahme. Alle Kompositionen sind überwiegend gesungen, während Instrumentalwerke (z.B. „Die Näherin“, „Bilder aus Hartmanns Ausstellung“, „Eine Nacht auf dem Kahlen Berg“) eine seltene Ausnahme darstellen. Die Hauptfigur aller Werke ist im Allgemeinen realistisch. Während der gesamten dritten Periode blieb Mussorgskis realistische und nationale Linie im Vordergrund (Opern „Chowanschtschina“, „Der Jahrmarkt von Sorotschinzy“, Romanzen „Vergessen“, „Trepak“, „Der Feldmarschall“, „Dnjepr“ usw.), aber zeitweise kamen auch eigene Werke des Komponisten hinzu, aber zu den Kompositionen gesellten sich manchmal Werke zu Themen, die keinen spezifischen nationalen Charakter haben (eine Reihe von Romanzen unter dem Titel „Ohne Sonne“, einige der Romanzen auf Worte von Graf A. K. Tolstoi, „Flohlied“ auf der Grundlage eines Textes aus Goethes „Faust“ usw.). Die meisten Kompositionen dieser Periode waren ebenfalls vokal, wie in der vorangegangenen Periode, aber zu dieser Zeit kehrte Mussorgski bereitwillig zu Kompositionen für instrumentales Klavier zurück (darunter zwei Capriccios „Baydarki“\*, „Gursuf“, ein Musikbild „Sturm auf dem Schwarzen Meer“ und die „Transkaukasische Suite“, die nie vollendet wurde).

\* Der korrekte Titel des Stücks lautet „Baidary“.

Gleichzeitig verlässt er manchmal Formen und Charaktere, die spezifisch national sind, und kehrt, wie in der ersten Periode, zu den Formen der allgemeinen europäischen Musik zurück, aber nicht mehr mit der gleichen Kraft und Originalität.

Von den Instrumentalwerken der ersten Periode ist das „Intermezzo“ zweifelsohne das bedeutendste. Es ist voll mächtiger Kraft und Schönheit, und der Autor selbst nennt es „Intermezzo symphonique in modo classico“ (im klassischen Stil), was in der Tat durch die allgemeine Komposition und sogar das Hauptthema gerechtfertigt ist, das ein wenig im bachschen Stil gehalten ist. Das Bemerkenswerte ist jedoch, dass dieses Werk bei allem äußerlichen Klassizismus und Europäismus einen national-russischen Inhalt hat. Zunächst erzählte Mussorgski dies niemandem, aber in den 70er Jahren, während seiner kurzen Freundschaft mit mir, sagte er mir mehrmals, dass dieses „Intermezzo“ russisch sei, „im Vertrauen“; dass es von einem Bild der Landschaft inspiriert sei, das tief in seiner Vorstellung verwurzelt sei: im Winter 1861 war er nämlich im Dorf seiner Mutter in der Provinz Pskow, und an einem schönen sonnigen Wintertag, an einem Feiertag, sah er eine ganze Schar von Bauern über die Felder laufen, die mühsam durch Schneewehen gingen; viele von ihnen fielen im Minutentakt in den Schnee und hatten dann Mühe, wieder

herauszukommen. „Dies, - sagte Mussorgski -, war alles zusammen schön, malerisch, ernst und amüsant. Plötzlich, - sagte er, - tauchte in der Ferne eine Schar junger Frauen auf, die mit Gesang und Gelächter den ebenen Weg entlang marschierten. Dieses Bild schoss mir in musikalischer Form durch den Kopf, und die erste „auf und ab gehende“ Melodie a la Bach\* entstand plötzlich von selbst<sup>14</sup>:

\* Im Geiste Bachs (fr.).

die lustigen, lachenden Weiber haben sich mir in Form einer Melodie präsentiert, aus der ich dann einen Mittelteil oder ein Trio gemacht habe. Aber es ist alles im modo classico, entsprechend meiner damaligen musikalischen Ausbildung. Und so wurde mein „Intermezzo“ geboren. Alle Freunde Mussorgskis haben dieses schöne und kraftvolle Stück immer sehr bewundert. Später, im Juli 1867, ebenfalls auf dem Lande, instrumentierte Mussorgski dieses Stück für großes Orchester (sogar mit vier Posaunen) und widmete es einem seiner geliebten und hochgeschätzten Musikkameraden, A. P. Borodin. Seine anderen Instrumentalstücke aus dieser Zeit: Impromptu, Prélude, Menuet-monstre (wie es in seiner russischen Autobiographie<sup>15</sup> genannt wird) sind nicht erhalten geblieben.

Wenig später schrieb Mussorgski (1863) seine beste und vollkommenste Romanze seiner ersten Schaffensperiode - „Saul“. 20 Jahre sind seither vergangen, aber der Eindruck von Kraft, Leidenschaft, Schönheit und Faszination, den sie enthält, ist bis heute unverändert. Es wurde regelmäßig von allen unseren besten Sängern in Konzerten aufgeführt.

Doch zu dieser Zeit konnte Mussorgski seiner Lieblingsbeschäftigung nicht so viel oder so wenig nachgehen, wie er es wünschte. Die Gutsgeschäfte führte ihn den ganzen Sommer 1863 über in die provinzielle Wildnis, was seiner schöpferischen Stimmung nicht gerade förderlich war. Es war die erste Zeit nach der Bauernbefreiung, die Zeit, in der aus jedem Adelsnest unzählige Wolken von unbedeutenden, aber üblen „Mücken und Wanzen“ schwirrten und die Atmosphäre der Provinzstädte in den Bezirken mit ihren Klagen und ihrem Bedauern über die nicht wiederkehrende Vergangenheit infizierten. <...>

Die musikalische Untätigkeit, über die sich Mussorgski in diesem Brief<sup>16</sup> so sehr beklagt, hörte unmittelbar nach seiner Rückkehr von Pskow nach Petersburg auf. Zu diesem Zeitpunkt kam es zu einer sehr bedeutenden Veränderung seiner äußeren Lebenssituation. Während seiner ersten Lebensjahre wohnte er im Haus seiner Eltern, zunächst bei seinem Vater und seiner Mutter; nach dem Tod seines Vaters 1853 lebte er bei seiner Mutter und seinem älteren Bruder, und 1862 verließ ihn seine Mutter, um aufs Land zu ziehen, wo sie 1865 starb, und er lebte weiterhin bei seinem verheirateten Bruder. Doch im Herbst 1863, als er aus dem Dorf zurückkehrte, ließ er sich mit einigen jungen Gefährten in einer gemeinsamen Wohnung nieder, die sie scherzhaft „Kommune“ nannten, vielleicht in Anlehnung an jene Theorie des Zusammenlebens, die der damals berühmte Roman „Was tun?“<sup>17</sup> Jeder der Genossen hatte sein eigenes Zimmer, das keiner der anderen Genossen ohne Erlaubnis zu betreten wagte, und hier gab es einen großen Gemeinschaftsraum, in dem sie abends, wenn sie vom Studium befreit waren, zusammenkamen, um zu lesen, einer Lektüre zu lauschen, zu diskutieren, zu debattieren und zu reden oder einfach nur, um Mussorgski beim Klavierspiel oder beim Singen von Romanzen und Operausschnitten zuzuhören. Zu dieser Zeit gab es in Petersburg und vielleicht auch im übrigen Russland eine ganze Reihe solcher Gesellschaften. Es waren sechs Kameraden in diesem Kreis: alle sechs sind jetzt tot, so dass ich sie bei ihren Namen nennen kann, ohne die Bescheidenheit von



irgendjemandem zu verletzen. Es waren die drei Brüder Loginow (Wjatscheslaw, Leonid und Pjotr), Nikolai Lobkow, Lewaschow und Modest Mussorgski. Sie waren alle hochintelligent und kultiviert; jeder hatte eine wissenschaftliche oder künstlerische Lieblingsbeschäftigung, obwohl viele von ihnen im Dienst des Senats oder der Ministerien standen; keiner von ihnen wollte intellektuell untätig sein, und jeder blickte mit Verachtung auf das Leben des Sybaritentums, der Leere und des Müßiggangs, das die Mehrheit der russischen Jugend so lange vor jener Zeit geführt hatte. Bis dahin hatten alle sechs, wie Mussorgski, im Kreise ihrer Familien gelebt, doch nun hatten sie es für nötig befunden, alles zu ändern und anders zu leben. Das alte, halbpatriarchalische Familienleben mit seiner Gastfreundschaft, dem Essen und Trinken, das so etwas wie ein heiliger Ritus für jeden Bekannten war, der aus dem Nichts auftauchte, ein Leben mit intellektueller Aktivität, mit echten Interessen, mit dem Bestreben, zu arbeiten und sich nützlich zu machen, war zu Ende. Und diese drei Jahre, die diese jungen Menschen auf eine neue Art und Weise gelebt haben, waren nach ihren Erzählungen einige der besten ihres Lebens. Vor allem für Mussorgski. Der Austausch von Gedanken, Erkenntnissen, Eindrücken aus dem Gelesenen sammelte für ihn das Material an, mit dem er all seine späteren Jahre lebte; gleichzeitig festigte er für immer jene klare Auffassung von „gerecht“ und „ungerecht“, von „gut“ und „böse“, die er nie veränderte. An vielen Stellen im Text seiner Romanzen und vor allem im Libretto seiner Oper „Boris Godunow“ kann man deutlich die Spuren jugendlicher, glühender und edler Gefühle erkennen, die in der Zeit seines freundschaftlichen „Zusammenlebens“ mit seinen Freunden in den Jahren 1863-1866 fest verwurzelt waren. <...>

Zu den Büchern, die in der „Kommune“ gemeinsam gelesen wurden, gehörte Flauberts Roman „Salammbô“, der 1862 veröffentlicht wurde, aber erst Ende desselben Jahres oder Anfang 1863 in Petersburg erschien. Die Genossen waren von der Bildhaftigkeit, der Poesie und der Plastizität des Werks begeistert; Mussorgski war vor allem von dem starken orientalischen Geschmack beeindruckt, den er sein Leben lang zu reproduzieren versuchte, ebenso wie seine Freunde und Genossen in der neuen russischen Musikschule. Es ist bereits in seinem ersten Scherzo in B-Dur von 1858 enthalten und spielt eine wichtige Rolle in den musikalischen Aufgaben und Absichten seiner letzten Periode (der Suite über zentralasiatische Themen, die 1879 entstand). Und nun beschließt er, die Oper „Salammbô“ auf ein von ihm selbst verfasstes Libretto in Versen zu schreiben. <...>

Noch vor Ende des Jahres 1863 war die gesamte 2. Szene des 2. Aktes (markiert am 15. Dezember 1863) komponiert; Ende des nächsten Jahres waren zwei weitere Teile der Oper fertiggestellt: die 1. Szene des 3. Aktes (markiert am 23. Juli und 10. November 1864) und die 1. Szene des 4. Aktes (markiert am 26. November 1864). <...>

Die Oper „Salammbô“ wurde nicht vollendet und blieb nach dem Autor in einem Manuskript: das letzte Fragment (1. Szene des 4. Aktes) wurde im Dezember 1864 geschrieben, und Mussorgski setzte es danach nicht mehr fort<sup>18</sup> <...> Aber das komponierte Werk ging nicht spurlos und ohne praktischen Nutzen unter: alle besten Teile der bereits vollendeten Bilder wurden in den 70er Jahren in „Boris Godunow“ und einige andere Werke von Mussorgski aufgenommen. <...>

Doch trotz aller Bedeutung von „Salammbô“, die ihm so gut gefiel, beschränkte sich Mussorgski 1864 nicht nur auf diese Oper. Bereits im Frühjahr desselben Jahres komponierte er eine ungewöhnlich poetische und schöne Romanze „Nacht“

zu den Worten Puschkins: „Deine Stimme, zärtlich und schmachend für mich“ (die Romanze ist auf den 10. April 1864 datiert). Vier Jahre später instrumentalisierte er es für Orchester. Im selben Jahr schrieb er die Romanze „Kalistrat“ auf Worte von Nekrassow, über die Mussorgski in der kurzen Liste seiner Werke vermerkte: „Der erste Versuch einer Komik“<sup>19</sup>.

Im Jahr 1865 starb Mussorgskis Mutter. Im selben Jahr widmete er ihr zwei neue Kompositionen, die ihm zu dieser Zeit besonders wichtig waren. Eines davon waren zwei kleine Stücke für Klavier mit dem Titel: „Aus Kindheitserinnerungen. Nr. 1. Nanny und ich, Nr. 2. Erste Bestrafung (Nanny sperrt mich in ein dunkles Zimmer). 22. April 1865“. Oben auf der ersten Seite: „Dem Andenken an meine Mutter gewidmet.“ Eine weitere Komposition: „Wiegenlied“ - „Schlaf, geh schlafen, Bauernsohn“ auf die Worte von Ostrowski aus „Wojewoda“, 5. September 1865 - „Zum Gedenken an J. I. Mussorgski.“ <...> Mussorgski liebte seine Mutter zärtlich, war ihr nach so vielen gemeinsamen Jahren der Freundschaft durch ein starkes Gefühl verbunden, und wenn er diese beiden Werke ihrem Andenken widmete, dann wohl deshalb, weil er sie damals in der einen oder anderen Weise als besonders wichtig für sich betrachtete. Betrachtet man diese Werke, so ist man zunächst etwas verwirrt, denn eines der beiden der Mutter gewidmeten Werke - „Aus Kindheitserinnerungen“ - ist ein äußerst dürftiges, schwaches Werk <...>, doch bei näherer Betrachtung versteht man bald die Bedeutung beider Widmungen, wobei es in diesem Fall nicht auf die Vollkommenheit oder Unvollkommenheit der Werke ankommt, sondern darauf, dass ihnen eine neue Aufgabe und Motive zugrunde lagen, mit denen sich Mussorgski zu diesem Zeitpunkt zu beschäftigen begann. Dies war ein entscheidender Wendepunkt in der Richtung seiner Arbeit. Er nahm sich eines Themas in der Musik an, das er zuvor kaum berührt hatte, dem er sich aber von diesem Moment an vollständig und für immer zuwenden musste. Es war die Darstellung all dessen, was er im Laufe seines Lebens gesehen und erlebt hatte, in musikalischen Formen und gleichzeitig die Darstellung von Charakteren, Typen und Szenen aus seiner Umgebung und der Masse des Volkes. Mussorgski, der sich vorgenommen hatte, sich von nun an nur noch dieser künstlerischen Aufgabe, dem *vitalen Realismus*, zu widmen, spürte natürlich die volle Bedeutung seines Unterfangens, und genau deshalb widmete er seinen lieben Erstgeborenen dem Andenken an seine kürzlich verstorbene Mutter. Seine Lehrjahre waren vorbei, er stand auf eigenen Füßen, er war bereits zu einem markanten, reifen und mutigen Meister herangewachsen.

Die zweite Hälfte der 60er Jahre war nicht nur eine Zeit außerordentlicher Aktivität für die neue russische Musikschule, sondern auch die Zeit des größten Aufschwungs kreativer Kräfte. <...>

Zu diesem Zeitpunkt war der Balakirew-Kreis selbst bereits sowohl quantitativ als auch qualitativ erheblich gewachsen. Zu den drei ursprünglichen Mitgliedern (Balakirew, Cui, Mussorgski) gesellten sich Anfang der 60er Jahre zwei neue Mitglieder: N. A. Rimski-Korsakow und A. P. Borodin. Die neuen Genossen waren genauso talentiert, stark und unverwechselbar wie sie selbst. Alle fünf fuhren auf Hochtouren, ihr Talent blühte auf und wurde jeden Tag besser.

Ihnen allen voraus flog der „Adler“ (Dargomyschskis Ausdruck), Mili Balakirew, der in dieser Zeit der Führer und Kopf der Gruppe blieb. Ende der 50er und Anfang der 60er Jahre komponierte er eine ganze Reihe von Romanzen, die sich durch tiefe

Leidenschaft, flammende Schönheit und Neuartigkeit auszeichnen („Komm zu mir“, „Tritt in mich, o Nacht, heimlich“, „Eine hebräische Melodie“, „Entrückung“, „Das Lied vom goldenen Fisch“, „Georgisches Lied“), die Orchester-Ouvertüre über russische Themen, die wunderbare Ouvertüre zum „Lear“ und die Zwischenspiele und die Prozession zu derselben Shakespeare-Tragödie - sicherlich eine der größten und gründlichsten Schöpfungen der neuen Musik <... >. Ab 1862 leitete er zusammen mit G. J. Lomakin die von ihm gegründete Freie Musikschule<sup>20</sup>. Diese Schule, die durch das wunderbare Beispiel der freien Sonntagsschulen geboren wurde, entstand plötzlich auf einen großzügigen Impuls hin in ganz Russland, überlebte sie alle und brachte der Sache, für die sie gegründet wurde, mehr Nutzen als alle anderen. In den 20 Jahren seines Bestehens war es immer ein echtes russisches Musikzentrum, um das sich die besten russischen Musikinteressen scharen. Seine Konzerte umfassen alles, was die neue russische Schule geschaffen hat, die ebenso originell und talentiert wie herausragend ist. M. A. Balakirew war von Anfang an die Seele und der Motor der Arbeit. Er selbst leitete alles, alles wurde erdacht und arrangiert, und er selbst dirigierte mit großem Feuer und Geschick das Orchester in den Konzerten der Freien Schule. <...>

Balakirew war von einer Phalanx von Mitstreitern unterschiedlicher Natur und Herkunft umgeben, deren Talent jedoch gleichermaßen inbrünstig, kraftvoll und tiefgründig war. Sie alle entwickelten sich fast gleichzeitig weiter, und bis Mitte der 60er Jahre hatte jeder von ihnen viele originelle und bedeutende Werke geschaffen, die nicht nur in der Geschichte ihrer Kunst, sondern auch der russischen Musik eine wichtige Rolle spielten. C. A. Cui komponierte die Ouvertüre zu „Der Gefangene im Kaukasus“, ein bezauberndes Scherzo für Orchester und mehrere Romanzen, in denen sein ganzes leidenschaftliches, nervöses und elegantes Wesen zum Ausdruck kommt, das manchmal an Schumann erinnert, aber in der Lage ist, seelenvolle Töne aus solchen psychologischen Tiefen zu schöpfen, die kein anderer Komponist erreichen konnte. Seine beste Romanze zu dieser Zeit war „Das Feuer der Liebe brennt in der Seele“. Damals begann Cui bereits mit seiner wunderbaren Schöpfung, seiner ersten Oper, „Ratcliff“. N. A. Rimski-Korsakow, der Balakirew als Seekadett kennengelernt hatte und begann, begabte Stücke zu komponieren, schrieb 1865, als er gerade von einer Weltreise zurückgekehrt war, eine Sinfonie, die sofort die Aufmerksamkeit selbst unserer Öffentlichkeit auf sich zog; dann komponierte er bald eine Reihe von Romanzen, die atemberaubend schön und poetisch sind („Das hebräische Lied“, „Gefesselt von einer Rose, der Nachtigall“, „Aus meinen Tränen“, „Die Kiefer“, „Die südliche Nacht“, „In einem dunklen Hain“), und er hatte bereits „Sadko“ und „Antara“ konzipiert. A. P. Borodin schließlich, der mit seinen wunderbaren Kompositionen später dran war als alle anderen, obwohl er etwas älter war als seine Kameraden, hatte bereits seine brillante und originelle Sinfonie (1862) begonnen, die Michail Balakirew von den ersten Takten an zutiefst verblüffte, der sofort die ganze Originalität des Talents seines neuen musikalischen Freundes zu schätzen wusste. Zu dieser Zeit komponierte er auch eine wunderbare Erstlingsromanze, „Die falsche Note“ und „Die schlafende Prinzessin“<sup>21</sup>. Alle diese begabten Menschen waren nicht nur Kameraden, sondern auch Freunde untereinander. Sie trafen sich ständig, verbrachten ganze Abende miteinander, musizierten und hatten eine starke Wirkung aufeinander, die den Geist anregte und die poetische Flamme entfachte. Mussorgski war einer der bedeutendsten, einer der talentiertesten unter ihnen. Was für einen Eindruck machte diese wunderbare, kraftvolle Atmosphäre von Talent und Kreativität auf ihn, die immer mehr aufflammte

und in mächtigem Flug vorwärts drängte. Es war klar, dass auch er, wie der Rest seiner Kameraden, einen großen Schritt nach vorne gemacht hatte. <...>

Die Gesellschaft der Musikkameraden traf sich oft in einigen vertrauten Häusern: dann bei Dargomyschski, dann bei C. A. Cui, dann bei L. I. Schestakowa (der Schwester von Glinka) und schließlich manchmal bei mir<sup>22</sup>. Nichts ist vergleichbar mit der wunderbaren künstlerischen Stimmung, die bei diesen kleinen Zusammenkünften herrschte. Jeder der „Kameraden“ war ein großes Talent und brachte jene wunderbare poetische Atmosphäre mit, die in der Natur des Künstlers liegt, der sich tief in sein Werk vertieft und von der Inspiration des Schaffens ergriffen ist. Jeder der „Kameraden“ kam selten mit leeren Händen zum Treffen: er brachte entweder ein neues, gerade fertiggestelltes Werk oder Auszüge aus diesem Moment mit. Einer spielte ein neues Scherzo, ein anderer eine neue Romanze, ein dritter einen Teil einer Sinfonie oder Ouvertüre, ein vierter einen Chor und ein weiterer ein Opernensemble. Was für ein Ausmaß an kreativer Energie war das! Was für ein großartiges Fest der Phantasie, der Inspiration, der Poesie und der musikalischen Initiative! Die Schar versammelte sich um das Klavier, begleitet von M. A. Balakirew oder Mussorgski, den stärksten Klavierspielern im Kreis, und es gab ein sofortiges Vorspielen, eine Kritik, ein Abwägen von Vorzügen und Nachteilen, ein Angreifen und Verteidigen. Anschließend wurden die besten und bei den „Kameraden“ beliebtesten Kompositionen der Vergangenheit gespielt und gesungen. Bei diesen Zusammenkünften, bei denen Talent, Temperament, strenge Kunstfertigkeit und Heiterkeit herrschten, machte das Erscheinen neuer Mussorgski-Romanzen stets großen Eindruck. Die Tragik der einen, die Komik und der Humor der anderen wirkten auf Mussorgskis sehr empfängliche „Kameraden“ wie auf alle Talente, und diese Romanzen wurden auf vielfachen Wunsch aufgeführt. Kein Wunder, denn das schöpferische Talent war stets gepaart mit einem ebenso großen Talent zur Performance. Mussorgski war ein hervorragender Pianist, der sich von Tag zu Tag mehr verbesserte (wir sprechen natürlich nicht von Konzertstücken). Er begleitete seinen Gesang - insbesondere seinen eigenen - mit unvergleichlicher Perfektion. Welch eine Faszination muss der Zuhörer für die außerordentliche Wahrhaftigkeit, die Komik, die Natürlichkeit, die Anmut, die Einfachheit empfunden haben, die sich in Strömen aus Mussorgskis Natur ergossen!

Die früheste komponierte Romanze war „Sawischna“. Wie Mussorgski selbst mir später erzählte, konzipierte er das Stück im Sommer 1865 im Dorf seines Bruders (auf dem Gut Minkino). Er stand am Fenster und war fassungslos über das Treiben, das sich vor seinen Augen abspielte. Der unglückliche Narr machte einer jungen Frau, die ihm gefiel, Liebeserklärungen, flehte sie an und schämte sich seiner Hässlichkeit und seiner erbärmlichen Lage. Mussorgski war tief ergriffen, die Art und die Szene beeindruckten ihn zutiefst, sofort entstanden einzigartige Formen und Klänge, um die Bilder zu verkörpern, die ihn erschütterten. Aber er beendete die Romanze in diesem Moment nicht, er schrieb sein „Wiegenlied“ („Schlaf, geh schlafen, Bauernsohn“) voller schwerer, beklemmender Traurigkeit und erst einige Monate später beendete und schrieb er „Sawischna“. Der Text für diese Romanze wurde von Mussorgski selbst verfasst, ebenso wie für die meisten seiner späteren besten Romanzen. <...> Die „Komponisten-Kameraden“ erklärten auch dieses Stück sofort zu einem hohen künstlerischen Werk, dem besten von allem, was Mussorgski bis dahin geschaffen hatte.

Nach „Sawischna“ folgten die übrigen Liebesromanzen in der folgenden Reihenfolge. 1866 komponierte er: „Gopak“ auf einen Text von Schewtschenko in „Hajdamaken“, „Herzenswunsch“ (Text von Heine), „Seminarist“ auf seinen eigenen Text, „Lied von Jarëma“ (auf einen Text von Schewtschenko aus „Hajdamaken“, dieses Lied wurde 1880 völlig verändert und endete unter dem Namen „Dnjepr“). 1867: „Pilze sammeln“ und „Hebräisches Lied“ (Text von Mey), „Das Fest“ (Text von Kolzow), „Die Ziege“ (eigener Text), „Das Fest“ (Text von Puschkin), „Der Schelm“ und „Der Altphilologe“ (eigener Text). 1868 schrieb er: „Das Waisenkind“ (sein Text), „Kinderlied“ (Text von Mey), „Das Kindermädchen und ich“ (sein Text), „Erëmuškas Schlaflied“ (Text von Nekrassow). <...>

Mussorgski nimmt sein Thema nie auf die leichte Schulter, um sich zu amüsieren: er geht von den Wurzeln aus und bringt so tiefe Töne der menschlichen Natur im Allgemeinen und des russischen Volkes im Besonderen zum Vorschein, die in seinen Romanzen auffällig sind. Was sind das für „Romanzen“! Jede dieser so genannten „Romanzen“ könnte auf der Bühne aufgeführt werden, mit Kostümen und Dekorationen, die so reich an szenischen und dramatischen Effekten sind, dass sie eine reiche Herausforderung für das Spiel, für die Mimik darstellen. Ist das für die meisten anderen Romanzen denkbar? Sein „Seminarist“, der gezwungen war, ein lächerliches Latein zu pauken, während er andere Dinge im Kopf hatte, und der Priester im Gottesdienst „segnete ihn dreimal im Nacken“ für all die Male, die er Stescha im linken Chor ansah <... >, sein „Schelm“ (markiert am 19. Dezember 1867), der die Straße hinunterläuft und eine arme, bucklige und ausgemergelte alte Frau gnadenlos und unverblümt belästigt und sie mit spöttischen Komplimenten bedrängt (ein zutiefst russisches Volksmotiv, das Mussorgski später in der Schlusszene von „Boris Godunow“ wiederholt, wo das Volk, das kurz vor der Hinrichtung des Bojaren steht, mit ihm spielt wie eine Katze mit einer gefangenen Maus und ihn spöttisch mit Verbeugungen verherrlicht); Szenen wilder Leibeigenschaft, wie in „Gopak“, oder von volkstümlichen, halbrituellen, epischen Feiern von Gästen, wie in „Das Bankett“, und schließlich schwere Bilder von tristem Volkseleid und -leid, wie in „Erëmuškas Schlaflied“ und in dem kalten und hungrigen „Waisenkind“, - das sind alles solche Motive, alles so zutiefst wahrheitsgetreue Darstellungen des Volkslebens, wie sie die russische Kunst nie gekannt hat, vor denen die einstigen Wanjas<sup>23</sup> und andere Idealgestalten wie blasse Wachspuppen oder vergrößerte Landschaften wirken.

Ich habe Ihnen oben bereits gesagt, was für ein Meister Mussorgski als Begleiter und Sänger-Deklamator war. Viele Male haben wir damals und auch danach in unseren kleinen Treffen und Versammlungen gesagt, dass er der Einzige ist, der in dieser Hinsicht konkurrenzlos ist. Selbst ein so völlig abgehobener Pianist wie Rubinstein konnte es ihm nur zur Hälfte gleichtun; sie begleiteten mit gleicher Vollkommenheit die brillanten Romanzen von Schumann, Schubert und andere ähnlich große Werke gemeinsamer europäischer perfekter und korrekter Musik, aber Mussorgski hatte eine andere Hälfte, unerreichbar weder für Rubinstein noch für irgendeinen anderen gemeinsamen europäischen Musiker: das ist eine Seite der Musik des Nationalen und vor allem jener zutiefst populären, völlig neuen und in der Art von Gogol realen Szenen und Bilder, von denen ich gerade gesprochen habe. Hier befand sich Mussorgski bereits in seinem eigenen, neuen und originellen Reich, in das nach ihm kein gesamteuropäischer Musiker mehr vordringen konnte. Doch zu seinem Glück (und dem seiner gesamten Gruppe, der „Komponisten -Kameraden“) gesellten sich um die Mitte der 60er Jahre zwei Personen hinzu, die bei der Aufführung dieser sehr nationalen, außergewöhnlichen Schöpfungen neuer

russischer Musik zu engen Anhängern, Kameraden und Assistenten von ihm wurden. Es waren zwei junge Mädchen mit außergewöhnlichem Talent, Alexandra und Nadeschda Nikolajewna Purgold, die erste eine Sängerin, die zweite eine Pianistin. Von frühester Kindheit an waren sie ständig in einem hochmusikalischen Umfeld; ihr Onkel, W. F. Purgold - in seiner Jugend selbst Sänger bei Dargomyschskis Zusammenkünften - stand diesem sehr nahe, und seine beiden jungen Nichten waren von frühester Jugend an, noch vor jeder systematischen und technischen Ausbildung in der Kunst, daran gewöhnt, alle bis auf eine zutiefst wahrheitsgetreue Aufführung seiner und Glinkas Schöpfungen durch Dargomyschski selbst zu hören: mit der einen ging Dargomyschski unablässig die besten russischen Romanzen durch, auf der Suche nach der größten Wahrheit, Einfachheit und Natürlichkeit des Ausdrucks, mit der anderen spielte er unablässig zu vier Händen alles, was das Beste in den musikalischen Schöpfungen unseres Jahrhunderts ist. Bei der Begabung der beiden Schwestern hätte diese Ausbildung bei Dargomyschski wunderbare Ergebnisse zeitigen müssen<sup>24</sup>. <...> Später, als sie Mussorgski und den Rest der Balakirew-Gruppe bei Dargomyschski trafen, gingen sie noch weiter, noch höher. Sie bildeten zwei solche Künstlerinnen, wie es sie unter russischen Musikerinnen wohl noch nie gegeben hatte. Sowohl Glinka als auch Dargomyschski waren stets von einer ganzen Schar von Amateursängerinnen und Pianistinnen umgeben, die ihre Romanzen und Arien in intimen Kreisen und manchmal auch in öffentlichen Konzerten aufführten. Zweifellos gab es mehr als einen mit einem echten Talent, mit einem sympathischen Ausdruck, mit Leidenschaft und Feuer und einem echten Gefühl oder Anmut. Aber keine von ihnen (ich kann das mit Fug und Recht behaupten - ich habe sie alle im Laufe meines Lebens mit Glinka und Dargomyschski gehört) kann sich auch nur im Entferntesten mit den Purgold-Schwestern messen, was Talent und tiefes musikalisches Gefühl angeht. <...>

Die ältere Schwester, eine Sängerin, besaß kaum die Fähigkeit, formale Opernarien vorzutragen, aber sie war unnachahmlich darin, all jene musikalischen Kreationen wahrheitsgetreu und lebendig zu rezitieren, bei denen echte Lebenswahrheit, Realismus, Seelenwärme oder Komik und Humor im Vordergrund standen. Unter diesen Umständen gehörten originale musikalische Szenen von Dargomyschski und Mussorgski zu den wichtigsten in ihrem Repertoire. Aber wie sie die besten Werke Mussorgskis aufführte, und zwar am häufigsten! Sie gab seine wahrheitsgetreue Deklamation, die ihr so lieb und teuer war, sehr genau wieder, aber sie kopierte nicht sklavisch, sondern schuf das gespielte Werk frei nach den Erfordernissen ihrer eigenen Natur, fügte dort ihr eigenes Element hinzu, meist ein Element von subtiler und schöner Weiblichkeit, und legte, wie die Autoren der Gesellschaft zugaben, oft einen solchen Ausdruck in ihre Schöpfungen, den sie selbst manchmal nicht einmal ahnten, als sie ihre Romanze oder Szene der Oper komponierten. Ihre jüngere Schwester war in der Begleitung von Vokalwerken ebenso nah an der von Mussorgski, aber ebenso oft legte sie etwas Eigenes hinein, ihre eigene Nuance, Seele und Charakter, ihren eigenen männlichen, energischen oder subtilen Ausdruck (kein Wunder, sie war eine gute Komponistin<sup>25</sup> und selbst eine starke Musikerin). Mussorgski nannte sie im Gespräch und in Briefen: „Unser liebes Orchester“. Die Anwesenheit dieser beiden Schwestern im Kreis der „Komponisten-Kameraden“ fügte dem großartigen Gesamtakkord eine große Note hinzu. Als Dargomyschski Ende 1868 „Der steinerne Gast“ vorspielte, spielten beide Schwestern eine wichtige künstlerische Rolle: die ältere spielte die Rollen von Donna Anna und Laura großartig und ungewöhnlich poetisch, während die jüngere

die Rolle des Orchesters übernahm. Dargomyschski selbst führte Don Giovanni, Mussorgskis Leporello und Don Carlos auf. Kaum jemand hat je ein großes Werk von Dargomyschski so perfekt auf der Bühne gehört. Allein Petrow war in unserer Zeit eine Ausnahme: er machte Leporello zu einem der Wunder seines ohnehin schon großartigen Repertoires.

Diese Periode von Mussorgskis Tätigkeit umfasst einige seiner Werke für Orchester oder mit Orchester sowie einige seiner Bearbeitungen früherer Werke für Orchester. So komponierte er Anfang 1867 einen prächtigen Orchesterchor „Die Niederlage Sennacheribs“ nach Worten einer von Byrons hebräische Melodien (das Original ist mit „29. Januar 1867“ datiert). Welche Bedeutung der Autor selbst diesem Werk beimaß, lässt sich an der Widmung ablesen: Mussorgski widmete den Chor seinem Freund, ehemaligen Lehrer und jetzigen Kameraden M. A. Balakirew, und es gehörte schon viel dazu, einem so formidablen musikalischen Richter etwas zu widmen. Und in der Tat enthält dieser Chor große musikalische Schönheit. Es verbindet ein hervorragend eingefangenes orientalisches Element, ein wenig wild, aber schön, mit einem charakteristischen epischen, strengen und harten Rhythmus, der stark an den Osten erinnert. Die Instrumentierung ist vielleicht ein wenig zu dicht im tiefen Teil des Orchesters, aber auch das scheint kein Problem zu sein: Diese stets tiefen, dichten Klänge erinnern an die stets gutturale orientalische Sprache. Der schwächste Teil ist das Trio. Was für ein unverzichtbares Trio in klassischer Manier! Und was für eine - wenn auch unbeabsichtigte - Imitation westlicher Choräle! Der Autor spürte dies jedoch selbst und änderte im Winter 1873 bis 1874 den Mittelteil, indem er den konventionellen, gleichsam offiziellen, Choral durch ein langes, grandioses Pedal ersetzte, mit einem neuen Thema für die Strophe im Orchester: „Der Engel des Todes hat mit den Flügeln geschlagen.“ Dieser Chor wurde im Februar 1867 in einem der Konzerte der Freien Musikschule unter der Leitung von M. A. Balakirew uraufgeführt.

Es sei darauf hingewiesen, dass sich Mussorgski zu dieser Zeit so sehr für biblische Geschichten interessierte, dass er im Sommer desselben Jahres ein wunderbares „Hebräisches Lied“ nach einem Text von Mey mit tiefem orientalischem Einschlag komponierte (das „Hebräisches Lied“ ist mit „12. Juni 1867“ markiert). Im selben Jahr, im Sommer im Dorf seines Bruders (auf dem Gut Miikino), instrumentierte Mussorgski sein „Intermezzo“ von 1861 und widmete es seinem Freund und Kameraden A. P. Borodin. Außerdem komponierte und instrumentierte er im selben Jahr ein großes symphonisches Werk mit dem Titel „Nacht auf dem Kahlen Berg“ (oder, wie er es kurz nannte, „Die Hexen“). Es war eine zutiefst originelle Komposition, voller Kraft, Energie und eigentümlicher Schönheiten, die am ehesten an jene instrumentalen Schöpfungen in der phantastisch-malerischen Art von Liszt, Berlioz und Wagner erinnerte, die wir damals in Russland zum ersten Mal in den Konzerten der Freien Schule so oft und in so großer Zahl hörten. Erst Mussorgski, als seine Phantasie Feuer gefangen hatte, nahm sich der Aufgabe erneut zutiefst national an und gab ihr musikalische Formen, die höchst originell und unverwechselbar waren. Später, 12 Jahre später, verbreitete Mussorgski dieses Stück und plante, es zunächst in die Oper „Mlada“ und dann in „Der Jahrmarkt von Sorotschinzj“ einzufügen. Ich werde weiter unten mehr dazu sagen.

Alle diese Orchesterwerke und -arrangements waren stark von den Balakirew-Konzerten und allem Neuen und Wunderbaren des Orchesters beeinflusst, das dort zu hören war. Mussorgski war nicht von Natur aus ein Symphoniker oder Orchestrator wie M. A. Balakirew, A. P. Borodin oder N. A. Rimski-Korsakow, aber

als allgemein begabter Musiker erfasste und erlernte er sehr schnell alles, was er brauchte, um seine eigene Kreativität voll zum Ausdruck zu bringen, und während dieser Zeit machte er große Fortschritte in der Instrumentation. In vielen Fällen war seine Instrumentierung wirkungsvoll, klangvoll und originell. <...>

Zu dieser Zeit machte Mussorgski viele Klavierarrangements: er ging oft mit Dargomyschski zu ihrem gemeinsamen Bekannten Alexander Petrowitsch Opotschinin und spielte dort nicht nur viele seiner und fremder Romanzen und Szenen, sondern auch Klavierarrangements. Ein ganzes Notizbuch mit diesen Arrangements für zwei Hände ist erhalten geblieben. Es enthält: Scherzo, Adagio und Finale aus Beethovens Cis-moll-Quartett und zwei Scherzi aus seinen F-dur-Quartetten (Opus 135) und E-moll-Quartetten (Opus 59). All diese Vorkehrungen wurden im Sommer 1867 auf dem Gutshof von Minkino getroffen und tragen die Aufschrift: „Für die Opotschinin-Samstage“. Mussorgski hat immer gut auf dem Lande gearbeitet, und noch mehr auf dem Lande mit seinem Bruder und seiner Schwägerin, mit denen er immer so freundlich war.

Nach Mussorgskis Romanzen aus den Jahren 1866-1868 war klar, dass er ein Opernkomponist werden wollte. Seine engsten Freunde, Dargomyschski und C. A. Cui, rieten ihm eindringlich, eine Oper zu schreiben, was er, abgesehen von allen Ratschlägen, selbst am meisten wollte. Die meisten seiner Weggefährten beschäftigten sich damals mit der Idee der Oper. Dargomyschski hatte seit 1866 an seinem Werk „Der steinerne Gast“ geschrieben und war kurz davor, es zu beenden; C. A. Cui beendete gerade seinen großartigen „Ratcliff“, während M. A. Balakirew seit 1863 an seiner zauberhaften Oper „Der Feuervogel“ arbeitete und mehrere Szenen dazu in brillanten Auszügen skizziert hatte; A. P. Borodin nahm sich der „Zarenbraut“ an und skizzierte auch einige Szenen<sup>26</sup>. Im Jahr 1868 entschied sich Mussorgski für Gogols „Die Heirat“. Die Wahl ist verständlich: sowohl Gogol als auch sein großes Werk waren dem Wesen Mussorgskis zu nahe. Aber er beschloss, diese Komödie in ihrer Gesamtheit zu vertonen, ohne eine einzige Auslassung, so wie Dargomyschski zur gleichen Zeit Puschkins „Der steinerne Gast“ in seiner Gesamtheit vertonte, ohne eine einzige Auslassung. Nur Mussorgskis Versuch war noch gewagter und ging noch weiter: er vertonte nicht Gedichte, sondern Prosa - etwas bis dahin völlig Unbekanntes. <...>

Im Herbst, bei Mussorgskis Rückkehr nach Petersburg, wurde der 1. Akt von „Die Heirat“ im Kreis von „Musiker-Kameraden“ aufgeführt: Dargomyschski, der die ersten Auditions der Oper im Frühsommer bewundert hatte, spielte nun die Rolle des Kotschkarjow, Mussorgski selbst spielte Podkoljossin, die Heiratsvermittlerin Fekla - Alexandra Nikolajewna Purgold, begleitet von ihrer Schwester - Nadeschda Nikolajewna Purgold, Proben und Aufführung waren eine kontinuierliche Explosion des Lachens, so treu waren die Minute für Minute, an jeder Ecke, komische Intonationen von Gogols genialer Komödie. Einige Jahre später schenkte mir Mussorgski den originalen Klavierauszug seiner „Heirat“ <...>.

Diese „Erfahrung der dramatischen Musik in Prosa“ wird noch nicht ausreichend gewürdigt. Ich glaube nicht, dass dies ohne Folgen und Anhänger bleiben wird. Die Zeit wird kommen, um das Vorurteil über die unvermeidliche Notwendigkeit eines „Textes in Versen“ für das Libretto zu überwinden, und wenn die Oper in den Händen von Mussorgskis zukünftigen Nachfolgern immer realer werden wird, wie alle zukünftige Kunst im Allgemeinen, wird Mussorgskis „Heirat“ ihren angemessenen Platz und ihre Wertschätzung erhalten. Im Moment erscheint dieser kühne, beispiellos originelle Versuch den meisten, die ihn kennen, als eine unerträgliche,



kapriziöse Unverschämtheit. Das wird nicht ewig so bleiben. Wer weiß, wie viele Versuche in der Kunst, die zunächst als unzulässige Unverschämtheit und verrückte Laune erschienen, später als legal anerkannt wurden und in Fleisch und Blut der Kunst übergangen! Ich glaube und bekenne, dass das Gleiche heute mit Mussorgskis eigenständigem Versuch geschieht, der bis jetzt allen musikalischen Gewohnheiten und anerkannten Faustregeln widerspricht. Aber was auch immer die Zukunft für „Die Heirat“ bereithält. Nimmt man die Szenen dieses Versuchs auch einzeln und zerlegt sie in ihre Einzelteile, so findet man zweifellos auf jeder Stufe jene wunderbare Wahrheit des Ausdrucks, jene Annäherung an die gewöhnliche, alltägliche menschliche Sprache, die selbst im Vergleich mit Mussorgskis ursprünglichen Romanzen von 1866-1868 als großer Fortschritt in der Kunst angesehen werden muss. Mussorgski begibt sich hier auf ein völlig neues Terrain: Er ließ alle Konventionalität der Form und den künstlerischen Formalismus beiseite, er verfolgte nur einen Ausdruck des Textes und ging dabei sogar weiter als Dargomyschski, der selbst in „Der steinerne Gast“, bei anderen Gelegenheiten, noch an „konventionellen runden Formen“ festhielt. Die Nähe zum Text kann nicht weiter gehen. Es gibt keinen Gedankenschwung, kein Gefühl, keine flüchtige Stimmung, keine mimische Bewegung, keinen geistigen oder rein körperlichen Ausdruck, den Mussorgskis Musik hier nicht vermittelt. Für die heutigen Hörer, die mehr und mehr an die „Musik“ in der Oper gewöhnt sind, kann eine solche Neuheit und künstlerische Kühnheit nur wild und seltsam erscheinen. Die Zukunft wird zeigen, wer Recht hatte: der mutige Innovator, der „zu neuen Ufern“<sup>27</sup> aufbrach, <...> oder die Zuhörer, die ihre alten Gewohnheiten nicht aufgegeben haben. Aber selbst jetzt, wo Mussorgskis Musik als zu „bunt“, aus den verschiedensten, „unverbundenen Fetzen“, einem „Mosaik“ zusammengesetzt, anerkannt wird, können die Geschichte von Fekla, dem Heiratsvermittler, und die meisten Reden von Kotschkarjow und Podkoljossin nicht anders als unendlich talentiert, wahrhaftig und originell erscheinen. Darüber hinaus erinnern diese Szenen mit ihren ununterbrochenen Rezitativen sehr oft an eines von Mussorgskis größten Meisterwerken - die Szene in der Taverne von „Boris Godunow“. Die Ähnlichkeit ist frappierend. Kein Wunder, dass Dargomyschski sich so aufrichtig und tief über „Die Heirat“ freute, der beste Beurteiler dieses neuen, unerhörten Unterfangens von ihnen beiden: ihm und Mussorgski.

Nach mehreren Aufführungen des 1. Aktes der „Heirat“ gab Mussorgski die anderen Akte auf, obwohl er bereits eine Fülle von Material für diese Akte in seinem Kopf hatte. Er wurde von einer neuen Aufgabe mitgerissen, die seine Phantasie tief beeindruckte<sup>28</sup>. Es handelte sich um Puschkins „Boris Godunow“, der ihm damals von seinem Freund bei L. I. Schestakowa, Professor Wladimir Wassiljewitsch Nikolski, vorgeschlagen wurde. Er war so überwältigt von dem Thema, so überwältigt, dass er an nichts anderes mehr denken konnte und alles andere hinter sich ließ. Dies lässt sich am besten daran erkennen, dass er, kaum dass er im September mit der Arbeit an der Oper begonnen hatte, am 14. November den gesamten ersten Akt fertigstellte. Die Geschwindigkeit ist unglaublich, wenn man bedenkt, dass er nicht nur die Musik, sondern auch den Text geschrieben hat. Aber er komponierte immer mit ungewöhnlicher Schnelligkeit die Dinge, deren Thema ihm besonders gefiel. Ein Jahr später, im Oktober oder November 1869, wurde die gesamte Oper fertiggestellt. Im Winter von 1869 bis 1870 war alles instrumentiert. <...>

Als er Ende des Sommers 1868 aus dem Dorf seines Bruders zurückkehrte, wohnte Mussorgski bei seinem alten Freund A. P. Opotschinin im Schloss des

Ingenieurs. Als Mussorgsks Mutter 1862 Petersburg für immer verließ, ließ sie ihren geliebten Modest in der Obhut von Alexander Petrowitsch und Nadeschda Petrowna Opotschinin, ihren alten Bekannten, die versprachen, ihre Familie durch Mussorgski zu ersetzen. Sie hielten ihr Versprechen und waren seine engste Familie, nicht nur während der zweieinhalb Jahre, die er mit ihnen in derselben Wohnung\* lebte, sondern auch davor und danach.

\* Von August 1868 bis Ende Mai 1871. - Anmerkung von W.W. Stassow.

Durch die Umstände gezwungen, in den Staatsdienst einzutreten, diente Mussorgski von 1863 bis 1868 in der Ingenieurabteilung und wechselte in diesem Jahr, nachdem das Personal reduziert worden war, in den Dienst der Forstabteilung des Ministeriums für Staatseigentum, wo er bis 1879 blieb. Nichts hätte günstiger sein können als das Umfeld, in dem sich Mussorgski während der gesamten Zeit, in der er seinen „Boris“ komponierte, befand. Zwar ging ihm der ganze Vormittag verloren, er war gezwungen, in der Abteilung zu sitzen (nur Glinka und Dargomyschski, als genügende Hausherrn, waren die einzigen unter unseren Komponisten, die die Möglichkeit hatten, nicht zu dienen und ihren ganzen Tag so zu gestalten, wie sie es wollten)<sup>29</sup>; doch dann verbrachte Mussorgski den Rest des Tages im Kreise ihm nahestehender Menschen, die ihn liebten und respektierten und sein Talent schätzten. Er arbeitete nicht nur fleißig, sondern unermüdlich an seiner Oper und widmete ihr seine gesamte Freizeit; in seiner Freizeit und in den Pausen unterhielt er sich mit gebildeten und belesenen Menschen und hielt sich über alles Neue und Wichtige auf dem Laufenden, das in der russischen und ausländischen Literatur aufkam. Sowohl seinem Bruder als auch seiner Schwester widmete Mussorgski einige seiner besten Werke (A. P. Opotschinin: „Saul“, N. P. Opotschinina; „Impromptu passioné“ - Beltows Szene mit Ljuba, „Die Nacht“, „Herzenswunsch“, beide zusammen: „Die Elster“). H. P. Opotschinina hatte einen besonders wohlthuenden Einfluss auf ihn, und trotz ihrer Freundschaft verschonte sie ihn nicht mit seinen Fehlern: man erinnere sich an den Vermerk in der Romanze „Herzenswunsch“: „zum Gedenken an ihr Urteil über mich“. In einer solch angenehmen Umgebung, in der alle miteinander verwandt sind, ist „Boris“ entstanden.

Nur an wenigen Stellen hat sich Mussorgski eng an den Text von Puschkins Drama gehalten. Trotz seiner vielen Schönheiten konnte es nicht vollständig wiedergegeben werden, da es größtenteils aus zu kurzen, zu komprimierten Szenen besteht (ein Missbrauch der Shakespeare-Imitation). Mussorgski hat den größten Teil seines Textes selbst verfasst. Dafür wurde er im Nachhinein oft getadelt (vor allem von unseren schlimmsten Musikkritikern)<sup>30</sup>, ohne zu erkennen, dass es für ihn nichts anderes zu tun gab. Ihm stand nicht nur Puschkin selbst, sondern auch ein mittelmäßiger Verseschreiber zur Verfügung; selbst wenn er ihn gehabt hätte, hätte er sich damit herumplagen müssen (wie zuvor bei Glinka und Dargomyschski, die noch gezwungen waren, viele ihrer eigenen Verse in das von Puschkin entlehnte Libretto einzufügen)<sup>31</sup>. Obwohl er kein Dichter von Beruf war, verfasste Mussorgski sowohl für „Boris Godunow“ als auch für viele Romanzen davor zahlreiche Verse voller Kraft, Prägnanz, Treffsicherheit, Ausdruckskraft und Bildhaftigkeit. Gleichzeitig schrieb Mussorgski, getreu dem System, das er in „Die Heirat“ ausprobiert hatte, die Musik direkt zur Prosa, diesmal von Puschkin, dann zu seiner eigenen, und die Musik litt nicht darunter, im Gegenteil, sie gewann oft. Im Allgemeinen ist unseren profunden Kunstkritikern entgangen, dass Mussorgski von allen Musikkomponisten,

die zu ihren eigenen Texten komponiert haben, Poesie und Prosa weit besser komponiert hat als jeder andere <...>.

Bei der Komposition seiner neuen Oper war Mussorgski, wie schon bei „Salammbô“, nicht nur von den Reden seiner Hauptfiguren, sondern auch von der gesamten Szene, allen äußeren und inneren Details des Dramas, der Mimik, der Gruppierung, den Posen usw. tief beeindruckt. Ich werde nur ein Beispiel nennen, das aber sehr charakteristisch ist. Auf dem autographen Libretto wird das 1. Bild der Oper von den folgenden Angaben begleitet: „Die Mauer des Nowodewitschi-Klosters bei Moskau. Näher, in der Mitte der Szene, an einem Vorsprung, befinden sich große Klostertore mit einem Vordach. Die Menschen versammeln sich in kleinen Gruppen im Innenhof des Klosters, ihre Bewegungen sind träge und ihr Gang ist träge. Die Bojaren überqueren die Bühne, verbeugen sich vor dem Volk und machen sich auf den Weg zum Klostertor. Als die Bojaren im Kloster verschwunden sind, wandern die Menschen auf die Bühne, einige (meist Frauen) schauen durch das Tor, andere flüstern oder kratzen sich einfach am Hinterkopf. Ein Amtmann tritt ein. Als sie ihn sehen, versammeln sie sich in einer Masse und stehen regungslos da, die Frauen auf die Wangen gestützt, die Männer mit den Hüten in den Händen, die Hände auf dem Bauch gekreuzt und die Köpfe gesenkt.“ Es gibt viele solcher Beispiele aus der Oper.

Ursprünglich sollte die Oper „Boris Godunow“ nur aus vier Akten bestehen und fast gänzlich ohne weibliches Element auskommen. Alle Menschen, die Mussorgski nahestanden (mich eingeschlossen), bewunderten die Wunder der Dramatik und der volkstümlichen Wahrheit, mit denen diese vier Akte gefüllt waren, und doch bemerkten sie ihm gegenüber immer wieder, dass seine Oper unvollständig war, dass vieles fehlte und dass sie, so groß die Schönheit ist, die jetzt in der Oper existiert, manchmal unbefriedigend erscheinen mag.

Mussorgski, der immer ein hartnäckiger Verteidiger dessen war (wie jeder wahre Autor), was er als Frucht seiner Gedanken und seiner Inspiration geschaffen hatte, war lange Zeit nicht mit uns einverstanden und gab schließlich nur unter Zwang nach, als die Theaterleitung sich weigerte, „Boris“ auf die Bühne zu lassen, weil sie das Vorherrschen von Chören und Ensembles und einen zu empfindlichen Mangel an Szenen für einzelne Schauspieler fand. Diese Ablehnung war für die Oper sehr wohltuend. Mussorgski beschloss, es zu vollenden. Auf Bitten von Freunden, vor allem von mir und dem begabten Architekten Wiktor Hartmann, der ein großer Bewunderer von Mussorgskis Werken und vor allem von Auszügen aus seinen „Szenen am Brunnen“<sup>32</sup> war, er die Szene wieder aufnahm, waren die prächtigen Stoffe, die er vor langer Zeit fast vollständig fertiggestellt hatte, weiß Gott warum, aufgegeben worden. Ich riet ihm, ein Lied einer Schenkwirtin<sup>33</sup> zu komponieren, deren Rolle bisher zu klein und nicht reliefartig war - nur ein paar Worte; wir waren uns einig, dass es gut wäre, ihr einen „Charakter“ zu geben, nämlich den einer ehemaligen Schankwirtin, die durch Feuer und Wasser gegangen ist (denn sie ist eine Schankwirtin auf der Landstraße); der Text für dieses Lied - „Ich habe einen grauen Erpel gefangen“ - wurde von Mussorgski aus der Sammlung von Schein übernommen, die ich kurz zuvor gefunden hatte. Aus demselben Ort entlehnte er den Text für das Lied seiner Mutter „Wie eine Mücke Holz hackt“ und das Lied des Zarewitschs „Turu-Turu-Hahn“<sup>34</sup>. Der Text für die Geschichte des Zarewitschs Fjodor - „Saß unser Papagei in der Kinderstube“ - wurde von Mussorgski selbst auf der Grundlage von Informationen verfasst, die wir in Karamsin lesen, dass unter Zar Boris erstmals Papageien als Geschenk an den Zaren nach Russland gebracht

wurden. Auch die Szene mit dem Glockenspiel basiert auf der ausführlichen Darstellung in Karamsin<sup>35</sup>.

In ähnlicher Weise beschlossen wir, eine andere Geschichte von Karamsin über den Volksaufstand und die Jesuiten Tschernikowski und Lawitzki zum Gegenstand einer großartigen Szene zu machen, in der sich das Volk über Bojar Chruschtschow, den Woiwoden in Kromy, lustig macht und die Jesuiten niedermetzelt, als sich der siegreiche Hochstapler mit seiner Armee\* nähert.

\* Ich kann nicht vergessen, wie ich auf Mussorgskis Bitte hin lateinische Ausrufe für die Jesuiten mit der Vorherrschaft der Buchstaben si und (um den niedrigen, feigen Schrecken der Jesuiten getreuer und näher auszudrücken) finden musste; dazu schlug ich die Ausrufe vor: „Sanctis-si-ma Vir-go ju-va servos tu-os“. [Die heiligste Jungfrau wird helfen, dich zu bewahren“ - Anmerkung von W. W. Stassow.

Der Text für den Volkschor „Haida! Frei und ledig ihrer Fesseln Stürmisch bricht sich Bahn des Volkes Kraft!“ - Das Lied war ein von D. L. Mordowzew vorgeschlagenes Räuberlied. Für das Lied von Warlaam fand sich in der ersten Fassung der Oper laut einer kurzen Notiz von Puschkin selbst das Lied „Wie in einer Stadt in Kasan“, dessen Text unter anderem in den „Alten Russischen Gedichten“ zu finden ist\*\*<sup>36</sup>.

\*\* Ich erinnere mich an Musorgskis Freude, als ich ihm diesen gefundenen Text im Winter 1868-1869 bei einem der Konzerte der Freien Schule in der Adelligen Aula brachte, und wie eifrig er ihn sofort im Saal während der Musik durchging. Er war sehr erfreut darüber.

- Anmerkung von W.W. Stasow.

Ich möchte noch darauf hinweisen, dass gleichzeitig auch die Pimen-Szene um einiges erweitert wird, nämlich um den Chor des „Mitternachtsgottesdienstes“ aus der Ferne, am Ende der Szene. All diese kapitalen Schöpfungen Mussorgskis hätte es aller Wahrscheinlichkeit nach nicht gegeben, wenn seine Oper sofort von der Direktion akzeptiert und auf die Bühne gebracht worden wäre. Was die Musik selbst anbelangt, so wurden die meisten der neuen Nummern nach dieser Aufgabe neu komponiert, während andere aus früherem Material entlehnt wurden. Wie ich bereits erwähnt habe, stammen die meisten Anleihen aus Salammbô, allerdings in erheblich veränderter und verteilter Form. Die Melodie für Warlaams und Missails fanatische Predigt an das Volk - „Die Sonne, der Mond sind verblasst“ - entnahm Mussorgski einer altmodischen Melodie des Oloneter Volkssängers Rjabinin, der im Winter 1868 Petersburg besuchte und den Mussorgski bei einer öffentlichen Sitzung der Geographischen Gesellschaft hörte, und später von A. F. Hilferding.<sup>37</sup> Abgesehen davon nahm Mussorgski im Winter 1870 eine weitere wichtige Änderung an seiner Oper vor: er beschloss, die Oper nicht mit dem Tod von Boris zu beenden, sondern mit einer Szene, in der das Volk tobt, dem Triumph des Hochstaplers und der Klage des Gottesnarren über das arme Russland. Wie sehr gewinnt der Schluss der Oper an Tragik, ungeheurer Kraft und gewaltiger Bedeutung! Diese so wichtige Änderung wurde Mussorgski von seinem Freund W. W. Nikolski empfohlen. Mussorgski war hochofrenetisch und arrangierte den Schluss innerhalb weniger Tage um. Ich gestehe, dass ich verzweifelt und zutiefst eifersüchtig auf W. W. Nikolski war, weil er Mussorgski eine so brillante, so großartige Idee vorgeschlagen hatte, nicht ich.

Die Oper „Boris Godunow“, die nach Änderungen und Ergänzungen in den Jahren 1870-1871 ihre endgültige Fassung erreichte, ist eines der größten Werke nicht nur

der russischen, sondern der gesamten europäischen Kunst. Die Menschen werden hier in einer Form von Wahrheit und Realität dargestellt, die noch niemand zuvor versucht hatte (in Dargomyschskis „Der steinerne Gast“ sind die Menschen überhaupt nicht auf der Bühne). Mehr noch als bei den Romanzen von 1866-1868 zu Texten aus dem Volksleben muss man sagen, dass im Vergleich zu den Protagonisten aus „Boris“ alle anderen Personen aus dem Milieu des Volkes, die bisher von russischen Komponisten dargestellt wurden, Bauern und bloße Hirngespinnste sind, und das trotz aller psychischen Wahrheit und Schönheit des Ausdrucks, trotz des Gesamtalents der musikalischen Formen. Die Mönche Warlaam und Missail, der Gastwirt, die Zarenmutter, die Vögte (Polizisten), der Narr, schließlich die vielen namenlosen Gesichter in den Volksszenen und vor allem die Massen von Bauern und Frauen im ersten und letzten Akt - all das sind Typen, die in Opern sowohl in Russland als auch in ganz Europa beispiellos sind. Im Vergleich dazu sind selbst die besten Volkschöre Meyerbeers (ganz zu schweigen von denen Glinkas und Wagners) perfekt, unpersönlich, konventionell und nicht national. Eine solche Realitätsnähe, wie wir sie in Mussorgskis Musik finden, gibt es nur in den besten Volksbildern von Gogol und Ostrowski. In diesen Szenen ist Mussorgski ihnen resolut ebenbürtig. Mussorgskis Geschichtsverständnis, seine profunde Wiedergabe der zahllosen Schattierungen des Volksgeistes, der Stimmungen, des Witzes und der Torheit, der Stärke und der Schwäche, der Tragik und des Humors - all das ist bei Mussorgski unvergleichlich. Das Volk, fügsam und dumm wie Schafe, das Boris unter dem Knüppel eines Polizisten auf den Thron wählt und dann, sobald der Polizist beiseite tritt, sich über sich selbst lustig macht (1. Akt); die Menschenmenge aus ganz Russland, die in- und ausländische Feinde, grausame Herren und katholische Jesuiten brutal niedermetzelt, aber vorher noch heftig mit ihrem Opfer spielt und es verhöhnt; der grimmige und gierige Warlaam mit seinen Landvögten in der Schenke; der sanfte Mönch Pimen, der Chronist und fromme Geist, eine wahrhaft epische russische Persönlichkeit - welche tiefe, treue Geschichtsbilder! Und was für eine zutiefst wahrheitsgetreue russische Sprache haben all diese Mitjuchas, Fomkas, Jepifans, Gottesnarren Iwanytschs, Afimjas, Schankwirtinnen, kleinen Rangen und Dutzende namenloser Persönlichkeiten! Was für eine russische Sprachintonation!\*

\* Ich kann nicht umhin, darauf hinzuweisen, wie die Kapellmeister, die wenig Verständnis für den Volksgeist und die neuen Bestrebungen haben, manchmal über Material verfügen, das sich ihrem Verständnis entzieht, In Mussorgskis volkstümlichen Szenen stechen unter den Chormassen oft einzelne Unterhaltungen hervor. Im ersten Akt: „Mitjuch, hör, Mitjuch, was schreist du? - Ein Zar soll fürs Reich gewählt werden! - Zum Teufel auch! Ganz heiser bin ich vom Schreien! - Hört, Nachbarin, gebt mir ein Schlückchen Wasser? - Schau doch, schau mir die Prinzessin!“ Im letzten Akt: „Nun, Brüder, und soll der Bojar ohne Ehrbezeugung bleiben? - Was, ohne Ehren? Nie und nimmer: Kannte der Bojar unsere Liebste nicht? - komm, Täubchen, die Nachbarn sagen, Du wärest weit schon über hundert ...“ usw. Der Kapellmeister (Naprawnik) hat es sich zur Aufgabe gemacht, all diese charakteristischen, einzigartigen Ausrufe, die ein so „neues Wort“ in der Oper darstellen, auf der Bühne in Chorgruppen aufzuführen! Alles war verzerrt, auf den Kopf gestellt. Und was das Schlimmste ist, unter dem Einfluss eines Mannes, von dem zu viel für die Produktion der Oper abhing, gab Mussorgski, der im praktischen Leben manchmal zu weich und nachgiebig war, seine Sache auf, stimmte dieser Entstellung zu (genau wie er es 30 Jahre zuvor mit Glinka für die besten Teile seines „Ruslan“ getan hatte) und druckte seine Oper in demselben entstellten

Zustand (wiederum wie Glinka). Oh, die unverständliche russische Rückgratlosigkeit! - Anmerkung von W.W. Stassow.

Nicht umsonst sagte der Historiker Kostomarow, der sich so lange mit der unruhigen Epoche des russischen Volkes beschäftigt hatte, als er Mussorgskis „Boris Godunow“ auf der Bühne sah und hörte, bewundernd zu dem Autor: „Ja, das ist eine solche Seite der Geschichte!“ Hier schwingt das Studium der Menschen auf dem Lande mit, von dem Mussorgski immer erfüllt war. Für jemanden, der so populär ist wie Mussorgski, und für einen so populären Künstler, wie er es war, konnte es keine anderen Ergebnisse geben.

Aber abgesehen vom Volk selbst, der Hauptfigur der Oper, sind die anderen Figuren des großen Dramas großartig und wunderbar wahrhaftig: Boris, vom Gewissen gequält, aber königlich und triumphierend - inmitten der Massen des Volkes und der Zar, liebevoll und sanft - wenn er mit seiner Familie allein ist; der listige, kluge, schlaue und hinterhältige Schuiski; der ritterliche, talentierte, brillante und leidenschaftliche Hochstapler; die kluge, herzlose, kalte Heuchlerin Marina - was für eine unvergleichliche Galerie lebendiger, historischer Gesichter bei Mussorgski!

Ich kann hier nicht auf die ganze Perfektion der Oper eingehen, aber ich bin fest davon überzeugt, dass sich die künstlerischen und historischen Intellektuellen unserer Gesellschaft umso intensiver mit diesem chef d'oeuvre, einer der großen Perlen der russischen Volkskunst, auseinandersetzen werden, je weiter sie wachsen. Wenn die Deutschen die Opern Wagners, die ihnen als wahrhaft volkstümlich und großartig erscheinen, so eifrig und liebevoll studieren, was soll dann die Oper Mussorgskis, die nicht mehr volkstümlich zu sein scheint, sondern wirklich so sehr volkstümlich, historisch und unendlich wahrhaftig in jeder Rede, jedem Satz und jedem Wort ist, in Zukunft für sich erwarten?

Schon im Winter 1868 bis Anfang 1874 (als „Boris“ inszeniert wurde) wurden im Kreis der „Komponisten-Kameraden“ zunächst einige Fragmente, dann die ganze Oper dutzendfach aufgeführt. Freude, Begeisterung und Bewunderung wurden von allen geteilt - obwohl jeder dieser begabten Menschen verschiedene Fehler in der Oper fand, hatten sie alle das Gefühl, dass sich vor ihren Augen ein großes, neues Werk entfaltet. In den letzten Monaten seines Lebens hörte auch Dargomyschski Auszüge aus einer hervorragenden Oper: die erste Szene und die Szene in der Schenke, und obwohl er zu diesem Zeitpunkt mit der Vollendung seines großen, brillanten Werks - „Der steinerne Gast“ - beschäftigt war, der Krone seines gesamten künstlerischen Lebens, wiederholte er vor allen mit großmütiger Bewunderung, dass Mussorgski „noch weiter geht als er“. Bei musikalischen Zusammenkünften seiner Kameraden führte Mussorgski meist alles selbst auf: Chöre, Rezitative, Ensembles und Einzelstimmen. Seine wunderbare Assistentin war Alexandra Nikolajewna Purgold, sie sang alle weiblichen Rollen: Xenia, Zarewitsch, Mamka, Marina, die Jungen, die den Narren bedrängen, und sie sang mit Kunstfertigkeit, Feuer, Leidenschaft, Anmut, Spaß und Verspieltheit, und vor allem mit einer Einfachheit und Natürlichkeit, die der unvergleichlichen Leistung von Mussorgski selbst nahe kam. Diese Proben von „Boris“ wurden bei Treffen mit L. I. Schestakowa, W. F. Purgold und Alexandra Alexandrowna Chwostowa durchgeführt. <...> Bei all diesen Zusammenkünften wurde „Boris Godunow“ jedes Mal größer und größer; als die Oper ganz fertig war, wurden im Winter 1871 und 1872 einige Auszüge mehrmals von J. F. Platonowa und F. P. Komissarschewski an der Spitze der Kostüm- und Dekorationsabteilung der Theater, Herrn

Lukaschewitsch, aufgeführt, der damals noch sehr am Schicksal der neuen russischen Oper interessiert war. Im Februar 1873 wurden schließlich drei Auszüge aus der Oper im Mariinski-Theater im Rahmen einer Benefizveranstaltung für den Regisseur Kondratjew aufgeführt: „Szene im Gasthaus“, „Szene im Boudoir der Marina“ und „Szene am Brunnen“.<sup>38</sup> <...> Der Erfolg der drei Szenen war gewaltig. Allen voran Petrow, der den Warlaam brillant darstellte. Vielleicht gab es in seinem riesigen und talentierten Repertoire keine Rolle, die er mit mehr Talent und erstaunlicher Kreativität spielte als die des Leporello in „Der steinerne Gast“ und die des Warlaam in „Boris“. Hier kommt die ganze Reife, die ganze Ausgereiftheit, die ganze Tiefe seines Talents noch höher zum Ausdruck als zu allen Zeiten zuvor. Typizität und Humor, Historizität und Fülle der volkstümlichen Figur könnten nicht weiter gehen als das, was Petrow hier präsentiert. Auch die anderen Darsteller waren ausgezeichnet, allen voran D. M. Leonowa in der charakteristischen Rolle der Schankwirtin. Am nächsten Morgen schickten Mussorgskis Freunde, ein „Hurra!“, andere Glückwünsche und herzliche Grüße; ein Verehrer schickte Mussorgski noch am Abend der Aufführung seinen ersten Kranz<sup>39</sup>. Einige Monate später begannen im Theater die Proben für die gesamte Oper. Nach dem ersten, dem 9. Januar 1874, nahm Mussorgski, sehr lebhaft, fröhlich, ganz „hingerissen“ (was ich damals schrieb), von Lorenz sein bestes fotografisches Porträt ab. Er gab mir nach Absprache das erste Exemplar<sup>40</sup>.

Am 24. Januar 1874 wurde schließlich die gesamte Oper aufgeführt<sup>41</sup>. Es war Mussorgskis großer Triumph. Alte Leute, Gleichgültige, Routiniers und Liebhaber trivialer Opernmusik schmolten und ärgerten sich (es war ja auch ein Fest!); Pedanten von der Musikhochschule und Kritiker protestierten heftig. <...> Aber die jüngere Generation freute sich und brachte Mussorgski sofort auf die Bretter. Was kümmerte es sie, dass die Kritiker begannen, Mussorgski zu quälen: die von seinem Analphabetismus sprachen, die von seiner Unhöflichkeit und Geschmacklosigkeit sprachen, die von einem Bruch mit der Tradition sprachen, die von der Untauglichkeit sprachen, den Chor direkt vom Pedal aus zu starten, die von einer Art Melodramatik des Jesuiten Rangoni sprachen, die sagten, dass die besten „abgerundeten“ zum üblichen Opernrezept, die besten Stellen der Oper (z.B. die schöne, aber unscheinbare Kindergeschichte „Saß unser Papagei“ oder das Trio am Ende der „Brunnenszene“), oder schließlich, dass der Autor zu „selbstzufrieden“ (!) sei, dass seine Musik „unreif, übereilt“ (!) sei, etc. - Was kümmerten sie sich um all die Vulgarität, die Grobheit, das Unverständnis, die Scholastik, die tief verwurzelten Gewohnheiten des Neids und der Bosheit! Die jungen Leute mit ihren frischen und unverdorbenen Sinnen erkannten, dass eine große künstlerische Kraft ein neues, wundersames Werk der Volkskunst geschaffen hatte und unserem Volk präsentierte, und sie jubelten, freuten sich und triumphierten. Zwanzig Aufführungen fanden vor vollem Haus statt; mehr als einmal sang eine Schar junger Leute den Chor „Majestät des Bojaren durch das Volk“ und andere Chöre auf der nächtlichen Straße, als sie sich der Liteiny-Brücke näherten und im Begriff waren, auf die Wyborger Seite zu wechseln. Die jüngere Generation übergang die Schwächen und Unzulänglichkeiten der Oper (z. B. Marinas Szene in der Garderobe mit den Dienstmädchen und den Sandomierz-Mädchen<sup>42</sup> und einige andere) und begrüßte alles andere mit der gleichen Begeisterung, mit der ihre älteren Brüder und Väter die besten volkstümlichen Schöpfungen von Puschkine, Gogol und Ostrowski begrüßten. Sie verstand und applaudierte daher Mussorgski als ihren wahren, geliebten Menschen.

In der Zeit zwischen der Fertigstellung von „Boris Godunow“ und seiner Aufführung war Mussorgski nicht untätig. Wie könnte er auch! Es war, wie gesagt, die Zeit der stärksten Entfaltung von Mussorgskis Talent. Das Bedürfnis, neue Bilder, neue Typen und Szenen zu schaffen, war für ihn unwiderstehlich. Und so schuf er ab Mitte 1870 eine ganze Reihe von großartigen musikalischen Szenen und Romanzen.

Schon früh komponierte er seinen „Rayok“ (das Original ist mit dem Vermerk „15. Juni 1870“ versehen). Bereits drei Jahre zuvor, im Frühjahr oder Sommer 1867, hatte er seinen „Altphilologen“ komponiert, wie er sie in einem kurzen Werkverzeichnis nennt: „Der Beginn seiner musikalischen Pamphlete.“ Am Anfang dieser Romanze steht: „Betreffend einige musikalische Artikel von Herrn Faminzyn“, und der Text (von Mussorgski selbst) lautet: „Ich bin einfach, ich bin klar, ich bin bescheiden, höflich und schön; ich bin glatt, ich bin wichtig, ich bin mäßig leidenschaftlich - ich bin ein reiner Klassizist! Ich bin schüchtern, ich bin höflich. Ich bin der schlimmste Feind der neuesten Kunstgriffe, der Todfeind aller Neuerungen; ihr Lärm und Getöse, ihre furchtbare Unordnung beunruhigen und erschrecken mich, ich sehe in ihnen den Sarg der Kunst. Aber ich bin einfältig“ usw. All dies wurde in solchen musikalischen Phrasen, solchen komischen Intonationen ausgedrückt, die alle zum Lachen brachten, besonders bei Mussorgskis meisterhafter Darbietung. Das war eine neue Art in der Musik, eine neue Errungenschaft, eine harte, aber talentierte Art, mit rückständigen und karikierten Gegnern umzugehen, von denen Mussorgski und die gesamte musikalische Balakirew-Gruppe zu jener Zeit viele hatten. Mussorgskis talentierte Satire verbreitete sich bald in allen musikalischen Kreisen von Petersburg; es gab keinen Musiker, der sie nicht kannte. Doch bis 1870 hatten sich viele feindselige Elemente angesammelt, die den in den „Altphilologen“ dargestellten ähnelten. In dieser Zeit herrschte eine erbitterte Rivalität zwischen den „Komponisten-Kameraden“ und der Mehrheit der anderen Musiker in Petersburg. <...>

Der Kampf war die ganze Zeit über heftig, und eines Tages, im Jahre 1870, riet ich Mussorgski, noch einmal dieselbe schreckliche Geißel der musikalischen Satire aufzuführen, die er in „Der Altphilologe“ so gekonnt ausprobiert hatte. Er nahm meinen Vorschlag begeistert auf, übernahm sogar den von mir vorgeschlagenen Titel „Rayok“ und stellte sich als „Rajewschik“ vor, um den Leuten die Kuriositäten der maritimen Spinner zu zeigen.<sup>43</sup> „Rayok“ war ein Meisterwerk an Talent, Bissigkeit, Komik, Spott, Brillanz, Plastizität, <...> nichts, was in dieser formidablen und bissigen Satire und Karikatur jemals zuvor in der Musik präsentiert worden war. Es war etwas Neues und Unerprobtes. Der Erfolg war gewaltig, vor allem in der wunderbar begabten Aufführung durch Mussorgski selbst und später durch seine treue Schülerin und Nachfolgerin A. N. Purgold. Innerhalb kurzer Zeit waren zwei Ausgaben ausverkauft. Sogar die Spötter selbst lachten Tränen, so talentiert und ansteckend lustig war diese originelle Neuheit.

Vier Jahre später, im Juni 1874 (d.h. bald nach den Kritiken zu „Boris Godunow“), schlug ich Mussorgski etwas Ähnliches vor: ein Stück für Gesang und Klavier mit dem Titel „Der Krebs“. Hier war eine ganze Schar von rückwärtsgewandten Gegnern Mussorgskis und der „Mächtigen Handvoll“ noch nicht auf der Bühne erschienen. Zunächst musste der Krebs selbst (Kritiker L<sup>44</sup>) vorgestellt werden, der in einer dunklen, undurchsichtigen Nacht in den von Unkraut überwucherten Nesselberg kriecht und von dort aus sein gesamtes rückläufiges Heer herbeiruft: hier krabbeln, klettern, springen, galoppieren sie alle aus verschiedenen Richtungen auf den Gipfel des Berges, dazwischen viele russische Schriftsteller und Schreiberlinge, die



Mussorgski zeitlebens mit grobschlächtigen Satiren und Spott überschüttet haben (z.B. dass er einen auf dem Tisch zischenden Samowar komponieren sollte, einen Kutscher, der im Dunkeln tragisch nach seiner verlorenen Peitsche sucht<sup>45</sup>, und so weiter, alles im gleichen Stil). Sie stellen sich auf. Der Krebs hält sie dazu an, über ihre Feinde zu sprechen: die „Mächtige Handvoll“ und Mussorgski - den verhasstesten, ignorantesten und frechsten von allen. Das Heer schreit auf, schwört Treue und stürmt auf den Feind zu. In der Zwischenzeit wandelt unten im Schatten „jemand“, der es nicht wagt, sich dem armen Autor direkt zu widersetzen, der aber insgeheim mit allen Angriffen der „Krebse“ sympathisiert. Mussorgski gefiel die Aufgabe; in kurzer Zeit komponierte er ein gutes Viertel des Stücks, schrieb sogar den Anfang (das Bild der Nacht und Nesselberge), leider blieb das Stück unvollendet: er widmete sich ganz der Komposition von „Chowanschtschina“.

Zur gleichen Zeit wie „Rayok“ begann die Komposition einer Reihe weiterer musikalischer Szenen, die zu Mussorgskis besten Schöpfungen zählen. Dies ist eine Sammlung von fünf Stücken zu Themen aus der Welt der Kinder, die (auf meinen Vorschlag hin) mit dem gemeinsamen Namen „Kinderstube“ betitelt wurden. Das erste der fünf - „Mit dem Kindermädchen“ - wurde jedoch ursprünglich im April 1868 komponiert. Dargomyschski, dem es auch gewidmet war, erkannte sofort seine volle Bedeutung und verlangte, dass Mussorgski es „weiterführt“. Kaum hatte Mussorgski die Oper (in ihrer ersten Fassung und Komposition) fertiggestellt, erinnerte er sich an die Ratschläge und Anweisungen des damals bereits verstorbenen Dargomyschski und komponierte innerhalb weniger Monate vier neue Szenen - „In der Ecke“, „Der Käfer“, „Mit der Puppe“, „Zur Schlafenszeit“. Sie waren alle vor Ende 1870 fertig. Ihre Auftritte in den besten Musikkreisen von Petersburg nahmen kein Ende. Selbst die größten Rückwärtsgewandten und Feinde konnten das Talent, die Originalität und die Neuartigkeit dieser kleinen, aber in Inhalt und Bedeutung großen Meisterwerke nicht mehr bestreiten. Alles, was in der Welt des Kindes poetisch, naiv, süß, ein wenig verschlagen, gutmütig, charmant, kindlich feurig, verträumt und zutiefst berührend ist, war hier in nie dagewesenen Formen zu finden, die noch niemand angerührt hat. Ein Kind, das mit dem Kindermädchen über eine Buche und ein Märchen spricht; ein Kind, das in einer Ecke sitzt und das Kindermädchen anbrüllt, versucht, die Schuld auf das „Kätzchen“ zu schieben und vertreibt das Kindermädchen, indem es sagt, dass es „eine schmutzige Nase hat“; ein Junge, der von seinem Häuschen aus Zweigen im Garten erzählt und von einem Käfer, der ihm über den Weg lief und seine Wange berührte <...>; ein Mädchen, das seine Puppe ins Bett bringt und ihr von magischen Gärten auf einer wunderschönen Insel vorsingt; schließlich ein Mädchen, das vor dem Schlafengehen ein Gebet für seinen Vater und seine Mutter, für seinen Bruder Wassenka und seinen Bruder Mischenka, dann „für seine alte Großmutter“ und „Gott schenke ihr gute Gesundheit“ spricht; und dann namentlich für alle ihre Tanten und Onkel, eine ganze Legion, und nach ihnen eine ganze Legion ihrer Leibeigenen <...>. Mein Gott, was für Perlenschnüre und Diamanten, was für unerhörte Musik, was für inniges Gefühl und Poesie, was für kleine Geschöpfe, die eine ganze Symphonie oder Oper wert sind! Niemand sonst in ganz Europa hat so etwas erdacht oder geschaffen. Schumanns beste Kinderszenen für Klavier sind voller Schönheit und Wahrhaftigkeit, aber dennoch die idealsten<sup>46</sup>. Wie weit sind sie doch von diesen Volksbildern entfernt, die sowohl zu den berühmten Personen als auch zur Epoche und zu einzelnen Typen gehören! 1873, nach der Veröffentlichung von „Die Kinderstube“, war Liszt davon so begeistert, dass er es für ein Klavier transkribieren und Mussorgski etwas von „seinem“ widmen wollte<sup>47</sup> <...>. Einer der begabtesten russischen Künstler, der Architekt Hartmann, versicherte immer wieder, dass „Die Kinderstube“ nicht nur

ungeheuer begabt sei, sondern auch eine Reihe echter Szenen habe; und er riet immer wieder dazu, es in Rezitation durch eine begabte junge Schauspielerin oder Sängerin, in Kostümen und unter den Dekorationen, auf der Bühne des „Kunstklubs“ aufzuführen. Vielleicht wird diese begabte und zutiefst korrekte Idee wahr werden, aber sie erfordert die gleiche außerordentliche Wahrhaftigkeit des Aufführungstalents wie Mussorgski selbst oder A. N. Purgold. Begeistert von der „malerischen“ Gestaltung aller fünf Szenen, malte I. J. Repin ein Titelblatt für „Die Kinderstube“, auf dem der Text aus Spielzeug und Noten besteht und fünf kleine Szenen um ihn herum angeordnet sind.

Mussorgski dachte nicht daran, sich auf fünf Romanzen dieser Art zu beschränken, er hatte (zum Teil auf meine Anregung hin) noch einige weitere dieser Art im Sinn: „Ritt auf dem Steckenpferd“\*;

\* Ein Dorf in einer malerischen Gegend in der Nähe von Pargolowo. - Anmerkung von W.W. Stassow.

„Der phantastische Traum eines Kindes“; „Der Streit zweier Kinder“ usw. Aber er hat eine erste Romanze komponiert (bisher unveröffentlicht), von den anderen hat er uns nur einige Fragmente vorgespielt und nie vollendet, versunken in „Chowantschina“ und „Der Jahrmarkt von Sorotschinzy“. Es ist jedoch anzumerken, dass „Ritt auf dem Steckenpferd“ weniger erfolgreich war als die fünf vorangegangenen Romanzen.

Das ganze Jahr 1871 hindurch war Mussorgski damit beschäftigt, neue Szenen zu „Boris“ hinzuzufügen; besonders eifrig arbeitete er ab Ende des Jahres, als er mit seinem aufrichtigen Freund N. A. Rimski-Korsakow in derselben Wohnung zusammenlebte. Was für ein beispielloses Ereignis in der Musikgeschichte: in derselben Wohnung, im selben Raum, an denselben Tagen und zu denselben Stunden wurden zwei komplette, hochbegabte Opern komponiert: „Boris“ und „Das Mädchen aus Pskow“. Zwei Freunde saßen an ihrem eigenen Schreibtisch und schrieben schweigend an ihrer Oper. Als dann das Stück, die Bühne, der Chor und das Ensemble fertig waren, führten sie sich gegenseitig und dann auch anderen Freunden und Kollegen das neue Stück auf dem Klavier vor. Wann hat man so etwas in der Geschichte der Musik schon einmal gesehen und gehört?

Doch im Winter desselben Jahres (1871-1872) schlug der damalige Theaterdirektor S. A. Gedeonow vier Musikerkollegen (A. P. Borodin, C. A. Cui, M. P. Mussorgski und N. A. Rimski-Korsakow) vor, Musik für ein von ihm geschriebenes Stück, das Opernballett „Mlada“, zu komponieren. Ich wurde beauftragt, ihnen diesen Vorschlag zu machen. Sie nahmen den Auftrag an, und im Frühjahr 1872 hatten alle vier ihren Teil bereits fertiggestellt<sup>48</sup>. Alle vier waren auf dem Höhepunkt ihres Könnens. Kein Wunder, dass sie Dinge von hohem künstlerischen Wert komponierten. Ich kann nicht im Detail auf die vier russischen Talente eingehen; ich werde nur sagen, dass Mussorgski (wie die Komponisten selbst zustimmten) mehrere Volksszenen beigesteuert hat, „Der Marsch“ oder „Die Prozession der slawischen Fürsten“ und eine große Fantasieszene „Der Dienst des schwarzen Bocks“ auf dem Kahlen Berg, so etwas wie die Szene auf dem Brocken in „Faust“, nur mit Motiven der slawischen Mythologie. Für die volkstümlichen Szenen nahm Mussorgski (vor allem wegen der kurzen Zeit, die den Autoren zur Verfügung stand) die Chöre aus „Ödipus“, die dann nach „Salammbô“ übertragen wurden und noch immer schlummern. „Der Fürstenmarsch“ wurde von ihm erneut komponiert: er orchestrierte ihn 1880 und schuf daraus unter Hinzufügung eines neuen Mittelteils jenes großartige „orientalische Bild“ (unter dem Namen „Marcia alla

Turca“), das im Spätwinter 1880 in einem Konzert der Russischen Musikgesellschaft aufgeführt wurde<sup>49</sup>. Die Grundlage für das Bild „Der Dienst des schwarzen Bocks“ bildeten Auszüge aus dem Ende des dritten Akts von „Salammbô“ (Salammbô und der Chor: „Und der Feind, von Todesangst ergriffen, wird von den heiligen Mauern fliehen!“) und Auszüge aus „Eine Nacht auf dem Kahlen Berg“ („Die Hexe“) im Jahr 1866. Aber auch hier hat dieses große Bild noch nicht seine wirkliche Entwicklung und sein Aussehen erhalten: Mussorgski vollendete diese Szene in ihrer ganzen Brillanz und Schönheit erst 1875-1876, als er sie in den „Jahrmarkt von Sorotschinzy“ als Vision des Paruboks Grizko übertrug, der auf dem Kahlen Berg einschläft. Hier erhielt die Szene ihre endgültige Form und gehört in ihrer Grandiosität, Fantasie und Originalität zu den höchsten Schöpfungen Mussorgskis in seinem Leben.

Zu der Zeit, als Mussorgski „Boris“ vollendete, „Die Kinderstube“ und „Mlada“ schrieb und sich auf „Chowanschtschina“ vorbereitete, schufen auch seine Künstlerkollegen einige ihrer größten und großartigsten Werke. Mussorgski war von ihnen begeistert und führte sie mit großem Geschick auf oder begleitete sie bei musikalischen Zusammenkünften, die in dieser Zeit meist im Haus von L. I. Schestakowa stattfanden und allen Anwesenden natürlich in bester Erinnerung geblieben sind. <...>

Er bezeichnete Borodins großartige 2. Sinfonie als nichts weniger als eine „Heroische slawische Sinfonie“ (d.h. er setzte sie, wie viele von uns, mit Beethovens „Heroischer“ Sinfonie gleich). <...>

Die letzten großen Werke dieser Periode sind: 1.) Eine Klaviersuite mit dem Titel „Bilder einer Ausstellung. Erinnerungen an Wiktor Hartmann“ (Vermerk: „22. Juni 1874“) \*;

\* Nach W. Hartmanns Tod organisierte ich im Frühjahr 1874 eine Ausstellung aller seiner Zeichnungen und Aquarelle in den Sälen der Akademie der Künste. Mussorgski, der Hartmann leidenschaftlich liebte und von seinem Tod zutiefst betroffen war, plante, die besten Bilder seines verstorbenen Freundes „in Musik zu malen“, indem er sich selbst präsentierte, durch die Ausstellung schlenderte und sich freudig oder traurig an den verstorbenen, hochbegabten Künstler erinnerte („Promenade“). Die Bilder sind wie folgt: 1) der Gnom (eine fantastische hinkende Figur auf krummen Beinen); 2) das alte Schloss (ein Troubadour); 3) Spielende Kinder im Streit (die im Garten von Tuileries spielen); 4) ein polnischer Karren; 5) das Vogelballett; 6) zwei Juden: reich und arm; 7) ein Baba-Streit auf dem Markt von Limoges; 8) römische Katakomben (eine Anmerkung: „Hartmanns schöpferischer Geist führt mich zu den Schädeln, ruft ihnen zu, und die Schädel leuchten leise auf“); 9) Baba-Jagas Hütte auf Hühnerfüßen; 10) das Helden-Tor (die von Hartmann für einen Wettbewerb in Kiew komponierten Tore). - Anmerkung von W. W. Stassow.

2.) eine Ballade („Vergessen“) zum Thema des Gemäldes von W.W. Wereschtschagin (komponiert im Herbst 1874 nach einem schönen Text von Graf Kutusow) und 3.) Solo und Chor „Iesus Navin (Joshua)“ („Halt, Sonne!“). Bei diesem Chor handelt es sich um eine 1874-1875 entstandene Bearbeitung des ursprünglichen „Chor der Libyer“ aus der Oper „Salammbô“, der ein neuer Mittelteil hinzugefügt wurde („Kanaans Frauen weinen“); Grundlage dieser Komposition

waren die originalen jüdischen Themen, die Mussorgski einmal vom Fenster aus beim Gebet im Hof eines jüdischen Nachbarn\* gehört hatte.

\* Dieses Werk wurde erst viel später in Noten gesetzt. Im Bereich der Notiz: „2. Juli 1877“. - Anmerkung. W.W. Stasow.

Alle drei Werke können als völlig unveröffentlicht betrachtet werden: das erste und das dritte sind in der Tat als Manuskript erhalten geblieben, das zweite wurde zwar mit Genehmigung der Zensur gedruckt, aber wegen einiger absurder Gerüchte über das Bild von Wereschtschagin, die jeder sachlichen Grundlage entbehren, nicht veröffentlicht<sup>50</sup> <...>. Alle drei Stücke sind außergewöhnlich talentiert, unverwechselbar und in hohem Maße elegant. Schließlich 4.) eine Reihe von Liebesromanzen mit dem allgemeinen Titel „Der Totentanz“. Letztere Aufgabe wurde von mir vorgeschlagen; Graf A. Golenischtschew-Kutusow, Mussorgskis Freund, der 1874-1875 mit ihm in einer Wohnung lebte, verfasste den Text, und Mussorgski schrieb die Musik. Es handelt sich um folgende Romanzen: a) Trepak. Der Tod erwischt den Bauern, einen betrunkenen, müden alten Mann, im Wald inmitten eines Schneesturms und lässt ihn erfrieren. Diese tragische Romanze, eines der wunderbarsten Werke von Mussorgski, wurde von O. A. Petrow bei den Treffen des Kreises von L. I. Schestakowa mehrmals mit der gleichen verblüffenden Wahrheit und Tragik aufgeführt, mit der er damals immer Mussorgskis „Sawischna“ vortrug (die Romanze ist gekennzeichnet: „17. Februar 1875“), b) Wiegenlied. Der Tod reißt ein krankes Kind aus den Armen seiner Mutter. Diese Romanze, die auch wunderbar schön und zutiefst dramatisch ist, hat einmal auf eine der Zuhörerinnen, eine junge Mutter, eine solche Wirkung gehabt, dass sie in Ohnmacht fiel. Am häufigsten wurde es mit unnachahmlicher Perfektion von Anna Jakowlewna Petrova (Ehefrau von O. A. Petrow) aufgeführt, die lange Zeit nicht über diesen wunderbaren Kontraalt verfügte, von dem ganz Petersburg in den 30er und 40er Jahren in den Rollen von Wanja verrückt wurde und Ratmira<sup>51</sup>, behielt aber in ihrem Gesang auch im hohen Alter ein solches Talent, eine Leidenschaft und einen dramatischen Ausdruck, mit denen keine andere Leistung verglichen werden konnte. Bei diesen Begegnungen bei L. I. Schestakowa, die für alle, die das Glück hatten, dabei zu sein, wirklich unvergesslich sind, sang A. J. Petrowa manchmal Mussorgskis „Das Waisenkind“ und „Das Lied der rebellischen Marfa“ (aus „Chowanschtschina“) mit einer wahrhaft unvergleichlichen Tragik und mit Gefühl (die Romanze trägt den Vermerk: „14. April 1875“), c) Serenade. Der Tod, in Gestalt eines Troubadour-Ritters, erwürgt die junge Schönheit, während er ihr eine Liebesserenade singt: ein sehr elegantes Stück (die Romanze trägt den Vermerk: „11. Mai 1875“). d) Der Heerführer. Der Tod in Gestalt eines Heerführers vernichtet inmitten des Sturms und der Zerstörung der Schlacht eine ganze Menschenmenge - ein großartiges Bild, eines der schönsten Werke Mussorgskis (die Romanze trägt den Vermerk: „Juni 1877“). Neben diesen vier Themen schlug ich noch weitere vor: den Tod eines strengen, fanatischen Mönchs in seiner Zelle beim fernen Schlag einer Glocke; den Tod eines politischen Exilanten, der zurückkehrt und in den Wellen in Sichtweite seiner Heimat umkommt; den Tod einer jungen Frau, die inmitten von Erinnerungen an die Liebe und einen letzten Liebesball stirbt; und schließlich mehrere andere Themen<sup>52</sup>. Aber Mussorgski war zwar sehr zufrieden mit ihnen, hatte aber keine Zeit, sie aufzuführen, sondern spielte mir und anderen nur Auszüge daraus vor. Sogar die vier geschriebenen Szenen blieben zu diesem Zeitpunkt unveröffentlicht.

In den letzten fünf - sechs Jahren seines Lebens war Mussorgski mit zwei Opern beschäftigt, die er gleichzeitig komponierte: „Chowantschina“ und „Der Jahrmarkt von Sorotschinzy“. Die erste Geschichte schlug ich im Frühjahr 1872 vor, als „Boris Godunow“ noch nicht einmal im Theater aufgeführt worden war. Mir schien, dass der Kampf zwischen dem alten und dem neuen Russland, der Untergang des einen und das Aufkommen des anderen, einen reichen Boden für ein Drama und eine Oper bieten, und Mussorgski teilte meine Überzeugung. In den Mittelpunkt des Geschehens wollte ich die majestätische Figur des Dossifej stellen, des Anführers der Dissidenten, stark, energisch, tief sinnig und sehr erfahren, der wie eine mächtige Quelle alle Handlungen zweier Fürsten lenkt - Chowanski (Vertreter des alten, dunklen, fanatischen und düsteren Russlands) und Golizyn, Vertreter Europas, der sogar in der Partei der Fürstin Sophia verstanden und geschätzt wurde. Verschiedene Gesichter und Ereignisse im deutschen und strelitzischen Viertel, der Pastor und seine alte Schwester, ihre junge deutsche Nichte, zwei Dissidentinnen - die eine, die jugendliche und leidenschaftliche Marfa (eine Art Potiphars Frau)<sup>53</sup>, die andere, die trockene, gelbe, wütende und fanatische Susanna, beide in ununterbrochenem Konflikt, der junge 10-jährige Peter mit seinem Spiel, die kluge energische Sofia mit ihren wilden Strelitzen, die schismatische Einsiedelei, die Selbstverbrennung der Meuterer am Ende der Oper, als Dossifej sah, dass „das alte Russland stirbt und das neue Russland beginnt“ - das alles schien eine dankbare Aufgabe zu sein. Mussorgski widmete sich dieser Oper mit Leidenschaft; sein Studium der schismatischen, altrussischen und allgemein aller historischen Quellen des XVII. Jahrhunderts war enorm<sup>54</sup>. Seine zahlreichen und oft langen Briefe an mich aus dieser Zeit sind voll von Einzelheiten dieser Studie, unseren Debatten über die Komposition der Oper, die Figuren und die Szenen<sup>55</sup>. Die besten Kompositionen, zuweilen prächtig und von großem Talent, stammen aus der Zeit von 1872 bis 1875. Seine Kompositionen wurden immer vager, präntentöser, manchmal sogar zusammenhangslos und geschmacklos. Um schneller zum Ende der Oper zu gelangen, das er nicht mehr erreichen konnte, überarbeitete er das Libretto stark und ließ viele Szenen, Details und sogar Gesichter weg - oft zum Nachteil der Oper<sup>56</sup>. Im Sommer 1880 lebte er im Landhaus seiner engen Freundin D. M. Leonowa, einer begabten Darstellerin der Rollen der „Schenkwirtin“ (in „Boris“), der Marfa, einer Dissidentin (in „Chowantschina“)<sup>57</sup> und vieler seiner besten Romanzen, und beendete schließlich „Chowantschina“.

Die Idee zu einer weiteren Oper, „Der Jahrmarkt von Sorotschinzy“, kam Mussorgski 1875, weil er eine Rolle für O. A. Petrow schaffen wollte, den er wegen seines außergewöhnlichen Talents bewunderte und mit dem er (und seine begabte Frau A. J. Petrowa in ihrem Alter) nach den Aufführungen von „Boris“ in den Jahren 1873 und 1874 sehr vertraut geworden war. Die Oper ist noch lange nicht fertig,<sup>58</sup> aber der zweite Akt (die Szene zwischen Chiwrja und dem Küster und andere Passagen) enthält komische Momente, die Mussorgskis besten Jahren würdig sind.

Zwei neuere Romanzen, die eine mit dem Titel „Ohne Sonne“ (1874, nach Worten seines Freundes Graf Kutusow), die andere nach Worten von Graf A. Tolstoi (1877)<sup>59</sup> geben wenig Einblick in den alten Mussorgski.

Mussorgskis letzte Kompositionen im Allgemeinen waren: „Das Lied des Mephistopheles im Auerbachs Keller über einen Floh“, komponiert während der Reise von 1879, und als Eindruck von derselben Reise zwei Capriccios - „Baydarki“ \* und „Gursuf“ und eine große Szene „Sturm auf dem Schwarzen Meer“ - alle drei für Klavier.

\* Korrekt: „Baidary“.

Daraufhin konzipierte er eine große Suite für Orchester mit Harfe und Klavier über Motive, die er (wie er mir am 5. August 1880 schrieb) „von verschiedenen guten Fremden dieser Welt gesammelt hatte; ihr Programm reicht von der bulgarischen Küste, über das Schwarze Meer, den Kaukasus, das Kaspische Meer und Fergana bis nach Birma. Die Suite ist schon ein wenig in die Jahre gekommen“<sup>60</sup>. Schließlich machte er die Romanze „Dnjepr“ aus der Romanze „Das Lied von Jarëma“ von 1866 neu. Aber mit Ausnahme von „Das Lied vom Floh“ repräsentieren all diese anderen Werke Mussorgskis aus seiner letzten Zeit kaum sein früheres Talent, seine Stärke und Originalität.

Seine Unzufriedenheit mit seinem Dienst (die in seinen Briefen an mich mehr als einmal erwähnt wird), der Mangel an Geldmitteln, die Notwendigkeit, das Ministerium für Staatseigentum 1879 zu verlassen, und im folgenden Jahr die Kontrollabteilung, wo er durch die Bemühungen von T. I. Filippow untergebracht wurde. Filippow, sein angeschlagener Gesundheitszustand und vor allem die Kastration des „Boris“ durch die Theaterbehörden und schließlich seine Streichung aus dem Repertoire aus unbekanntem Gründen<sup>61</sup> - all das hat seinen Geist und seine gesamte Moral beeinträchtigt und sein Schaffen und sogar sein Talent nachhaltig verändert. Andere begannen zu schwächeln. Eine Sache, die ihn immer noch unterstützte und tröstete, war seine winzige Teilnahme an unzähligen Konzerten, zu denen er als hervorragender Begleiter eingeladen wurde, um Sänger und Sängerinnen zu begleiten. Die meisten dieser Konzerte hatten den Zweck, Geld für Studenten, für die arme Jugend zu sammeln, und Mussorgski lehnte nie ab<sup>62</sup>. Aber er hatte hier immer großen Erfolg, so dass er sogar eine Zeit lang dachte, sein Talent für Klavier und Begleitung ausleben zu können. Er schrieb mir am 15. Juni 1876: „Während dieser Zeit, viel auf dem Clavichord spielend, beginne ich zu der Überzeugung zu kommen, dass, wenn einem gesagt wird, das tägliche Brot zu suchen, zu klappern - wir in der Lage sein werden“<sup>63</sup>. Aber das ist nicht geschehen. Das Klavier und die Konzerte haben ihm nie etwas gebracht. Er musste weiter im öffentlichen Dienst existieren, der ihm so vorwerfbar war und von Rostislaw und anderen erbärmlichen Musikkritikern so verspottet wurde. Eine Reise durch Russland mit D. M. Leonowa im Sommer 1879, eine Reihe von Triumphen, die er zusammen mit ihr in Konzerten in Poltawa, Cherson, Odessa usw.<sup>64</sup> erlebte, belebte ihn für einen Moment. Doch schon bald verschlechterte sich sein Gesundheitszustand endgültig, und er starb am 16. März 1881 im Nikolajewsker-Militärkrankenhaus. Keine noch so große Fürsorge von Freunden und Bewunderern seines Talents konnte daran etwas ändern.

Mussorgskis kurze Autobiografie (auf Russisch) beendet er mit den folgenden Worten: „Weder in der Art seiner Kompositionen noch in seiner musikalischen Anschauung gehört Mussorgski zu einem der bestehenden Musikkreise. Die Formel für seinen künstlerischen Beruf de foi\*: Kunst ist ein Mittel, um mit den Menschen zu sprechen, nicht der Zweck“.

\* Ein Glaubensbekenntnis (fr.).

Dieser Leitgedanke bestimmt seine gesamte kreative Arbeit. Ausgehend von der Überzeugung, dass die menschliche Sprache streng von musikalischen Gesetzen bestimmt wird (Wirchow, Gerwin), sieht Mussorgski die Aufgabe der musikalischen Kunst darin, nicht nur die Stimmung des Gefühls allein, sondern vor allem die Stimmung der menschlichen Sprache in musikalischen Klängen wiederzugeben. Er

erkennt an, dass im Bereich der Kunst nur reformistische Künstler wie Palestrina, Bach, Gluck, Beethoven, Berlioz und Liszt Gesetze für die Kunst geschaffen haben, betrachtet diese Gesetze aber nicht als unveränderlich, sondern als fortschrittlich und veränderbar wie die gesamte geistige Welt<sup>65</sup>.

Mussorgski starb weit davon entfernt, all das erfüllt zu haben, was seine reiche Natur versprach, aber auch weit davon entfernt, von seinem Vaterland voll gewürdigt zu werden. Es ist die Aufgabe künftiger Zeiten und Generationen, sich mit dieser letzten Frage zu befassen.

### **Brief an A. M. Kersin**

St. Petersburg. Herrschaftl. Öffentliche Bibliothek 20. April 1905.

Hochverehrter Arkadi Michailowitsch!

Ich habe Ihren Brief erhalten und danke Ihnen dafür und für die Erinnerung an mich, für die ich zusammen mit Ihnen auch Ihrer lieben Frau Maria Semjonowna danke. Der Inhalt Ihres Briefes hat mich natürlich sehr gefreut, da Sie wissen, wie sehr ich meinen unvergleichlichen alten Freund, das Genie Mussorgski, liebe und schätze. Die Nachricht von den beiden Feiern zu seinen Ehren und den beiden Konzerten zu seinem Gedenken, die Sie<sup>1</sup> geplant haben, hat mich sehr gefreut, und heute habe ich unserem inzwischen berühmten Nik. Andr. Rimski-Korsakow von Ihnen erzählt. Natürlich freute er sich genauso wie ich über diese zukünftigen Konzerte - sie waren schon immer so gut befreundet, sie haben sich immer so sehr geliebt! Ich werde nie die Zeit vergessen, als sie, noch junge Männer, zusammen in einem Zimmer wohnten, und ich sie früh am Morgen besuchte, sie noch schlafend vorfand, sie weckte, sie aus dem Bett holte, ihnen die Wäsche reichte, ihnen Strümpfe, Hosen, Morgenmäntel oder Jacken und Schuhe reichte, während wir zusammen Tee tranken und Schweizer Käsebröte aßen, die wir so sehr mochten, dass Rimski-Korsakow und ich „Käsemacher“ genannt wurden. Und gleich nach diesem Tee begannen wir mit unserer Hauptaufgabe, der Musik, dem Gesang und dem Klavierspiel, und sie zeigten mir mit großer Begeisterung, was sie in den letzten Tagen, gestern, am dritten Tag, komponiert und gemacht hatten. Wie gut war das alles, aber wie lange ist das alles her! Wie viel Zeit ist vergangen, wie viel hat sich verändert - die Umstände, die Dinge und die Menschen -, aber was uns damals, vor 30 Jahren, gut und wichtig erschien, ist es auch für die neuen Generationen, und die Mussorgskis und Borodins mit ihren Wegbegleitern von damals sind all jenen lieb und teuer, die selbst etwas bedeuten. Jetzt sprechen wir beide also über unseren wunderbaren Modest. Wer hätte das gedacht? Er war einst ein Preobraschenski-Offizier! Gibt es heutzutage noch solche Preobraschenski-Offiziere? Wird es so etwas jemals wieder geben? Nein, es sieht so aus, als ob es für lange Zeit keine mehr geben wird! Aber was gibt es da zu reden! Ich würde lieber zu euren zukünftigen Konzerten und zu der Büste von Modesta<sup>2</sup> fliegen, die ihr bis dahin haben wollt. Ich freue mich, Ihnen helfen zu können und werde Ihnen eines Tages ein schönes Porträtfoto schicken. In der Zwischenzeit wünsche ich Ihnen wieder gute Gesundheit und eine Fortsetzung Ihrer tatkräftigen Aktivitäten. Ich hoffe, ich kann Ihnen bald wieder schreiben.

Mit Hochachtung und Sympathie immer Ihr  
W. Stassow.

## **Aus dem Buch „Nikolai Nikolajewitsch Ge: Sein Leben. Werke und Korrespondenz“**

So war Ge nach seinem Gemälde „Peter und Zarewitsch Alexei“ sehr beschäftigt und nahm lange Zeit kein neues Bild mehr auf<sup>1</sup>. Aber noch immer schwirrten Pläne für neue Kompositionen in seinem Kopf herum. Vielleicht hatte er ein paar davon. Aber ich weiß von einer, weil ich sie von Ge gehört habe. Im Winter 1871 bis 1872 sah ich oft sowohl Ge als auch Kostomarow und wohnte manchmal bei Ersterem in seiner Wohnung und seinem Atelier auf der Wassiljewski-Insel, manchmal bei mir. Eines Tages, ich erinnere mich nicht mehr genau an den Monat oder das Datum, aber ich glaube, es war eher April oder März 1872, lud ich Kostomarow ein, Ausschnitte aus der Oper „Boris Godunow“ zu hören, die von Mussorgski aufgeführt werden sollte. Sowohl Mussorgski als auch ich waren gespannt darauf, wie der hoch angesehene Kostomarow den Inhalt und das Libretto einer neuen Oper und vielleicht sogar die Musik finden würde. Aber Kostomarow kam nicht allein - er brachte auch Ge<sup>2</sup> mit. Mussorgski und ich waren natürlich begeistert. Kostomarow war bemerkenswert zufrieden mit „Boris“, sogar mit der Musik, die so neu und ungewohnt ist, und über das Libretto, die Charaktere, Persönlichkeiten und Szenen sprach er mehrmals mit Bewunderung zu uns: „Ja, das ist die wahre russische Geschichte“ (er wiederholte dies uns und anderen gegenüber viele Male<sup>3</sup>). Auch Ge war sehr erfreut, obwohl er aus langer Gewohnheit die italienische Musik an sich liebte und kannte. Aber in einer Pause begann Ge, vielleicht besonders begeistert von Mussorgskis historischer Arbeit und seinem Talent, uns die Handlung eines neuen Gemäldes zu erzählen, das er zu dieser Zeit in Erwägung zog. Es handelt sich um eine Szene in der Mariä-Entschlafens-Kathedrale in Moskau, in der Zar Alexej Michailowitsch, noch ein junger Mann, seine Hand auf das Grab des Metropoliten Philipp legt, um Patriarch Nikon davon abzuhalten, sich in die Angelegenheiten der russischen Kirche einzumischen. Die Handlung schien mir, besonders in der lebendigen Geschichte von Ge, von außen sehr interessant und sehr malerisch, aber ich lehnte mich sofort dagegen auf und begann mit großer Leidenschaft, Ge zu beweisen, dass er, Ge, in meinen Augen eine solche Handlung nicht nehmen sollte, denn was ist daran gut und wichtig. Der Triumph des despotischen und arroganten Klerikalismus und die extreme Schwäche des Zaren, der noch immer ein verängstigter junger Mann ist! Natürlich verteidigte Ge seine Idee und seinen Plan vehement, aber Kostomarow und Mussorgski waren auf meiner Seite, und schließlich gab Ge auf, und die Sache wurde nie wieder erwähnt. Er hat sich nie vorgenommen, es zu malen. Selbst in seinen Mappen sind keine Bleistiftskizzen erhalten geblieben. In diesen Tagen muss Ge den noch an der Akademie studierenden Repin gesehen und ihm von seinem gescheiterten Projekt erzählt haben: „Ja, ich mag dieses herrliche Thema mit der wunderbaren Umgebung sehr, - sagte er zu Repin, - aber ich kann die Herrschaft des Klerus nicht verherrlichen...“<sup>4</sup>.



## Brief an N. F. Findeisen

Öffentliche Bibliothek

Freitag, 2. Juni 1895

Hochverehrter Nikolai Fjodorowitsch, ich übermittle Ihnen:

- 1.) Plakate von Müllmanns Reise mit Leonicha<sup>1</sup> <...>.
- 2.) Mein Artikel von 1874, der nirgendwo abgedruckt ist. Er wurde der „Illustration“ zugeteilt, aber sie beeilten sich, erhielten ihn lange nicht, und druckten an meiner Stelle einen Artikel von Sariotti (einem jungen, talentierten Bassisten am Theater, dem Ehemann von Walentina Ljadowa - der Schwester unseres Anatoli). Mein Artikel sollte eines Tages gedruckt werden: er ist nicht schlecht, wirklich!<sup>2</sup>
- 3.) Brief an Platonowa<sup>\*3</sup>.

\* 1875.- Anmerkung. W.W. Stassow.

Und hier sind die Antworten über meinen lieben Müllmann:

- 1.) Mussorgskis Bruder Filaret war mit ihm in der Schule und im Korps und dann im Preobraschenski-Regiment. Später diente er im Moskauer Erziehungsheim. Ich weiß nicht, wo er jetzt ist und ob er noch lebt oder nicht.
- 2.) Niemand hatte je gehört, dass Mussorgski sich verliebt hatte, mich eingeschlossen; <...> aber dennoch hatte er so etwas wie ein „Verliebtsein“ an sich:
  - 1.) An Nad. Petr. Opochinina (ich glaube, sie lebt noch<sup>4</sup>), der die Romanze „Die Nacht“ gewidmet ist (wenn ich mich nicht irre), und 2.) Marja Wassiljewna Schilowskaja (über die man viel erzählen könnte)<sup>5</sup>, und vor allem 3.) der jungen Sängerin Latyschewa, die in den frühen 60er Jahren in einer von Serows Opern „Judith“ sang. Wir beide, der Müllmann und ich, haben ihn immer sehr\*\* gemocht - und man kann fast sicher sagen, dass er in sie verliebt war.

\*\* Das Wort „sehr“ wurde von W. W. Stassow mit drei Strichen hervorgehoben.

Leonowa hingegen hatte ihn gar nicht\*\*\* gemocht. Für sie war es zu spät: \*\*\*\*.

\*\*\* Das Wort „gar nicht“ wird von Stassow mit zwei Strichen hervorgehoben.

\*\*\*\*\* Leonowa war natürlich sehr nett und freundlich zu Mussorgski, aber während dieser Reise und auch in Petersburg in letzter Zeit hat sie den Saft aus ihm herausgepresst! Manchmal konnte ich es einfach nicht ertragen, ihn zu sehen. Aber Mussorgski war zu sanftmütig und rein im Herzen und dachte nie an Geld. - Anmerkung. W.W. Stassow.

3.) Wir alle haben nie ein Wort über Mussorgskis „Trinken“ verloren - und ich werde es auch jetzt nicht tun.

4.) Mussorgski hatte eine Fülle von Opernplänen im Kopf: ich habe bereits in meiner Mussorgski-Biographie teilweise darüber gesprochen. Darüber hinaus habe ich aber auch noch mein Programm für die Oper „Der Bobyl“ (*einsamer, armer, landloser Bauer*) konzipiert und entwickelt<sup>6</sup>.

5) Nur wenige Szenen aus „Der Jahrmarkt von Sorotschinzy“ wurden gefertigt: der 2. Akt ist jedoch vollständig, und R.-Korsakow wollte ihn eine Zeit lang auf die Bühne bringen (und denkt immer noch darüber nach).<sup>7</sup> Er ist sehr gut.

6) Die Urschrift von „Boris“ kann, glaube ich, erworben werden. „Chowanschtschina“ befindet sich in der Bibliothek. <...>

Ihr W. Stassow.

### **Porträt Mussorgskis**

Ein Porträt von Mussorgski ist in diesen Tagen in der Wanderausstellung zu sehen. Dieses Porträt ist eines der größten Werke Repins, ein neuer Schritt nach vorn und zugleich eines der größten Gemälde der gesamten Wanderausstellung, was viel bedeutet: diese Ausstellung ist nicht nur die größte, was die Anzahl der Werke von allen neun noch vorhandenen angeht, sondern auch eine, von denen wir nur wenige haben und in der die besten Kräfte des Verbandes der Wanderkunstaussstellungen hell erstrahlen<sup>1</sup>. <...> Und vor diesem goldenen, leuchtenden Hintergrund der Ausstellung erscheint plötzlich ein Porträt von Mussorgski, wie ein Schlussakkord, wie eine wunderbare, abschließende Note!

Welch ein Glück, dass es dieses Porträt jetzt auf der Welt gibt! Schließlich war Mussorgski einer der größten russischen Musiker, der eigentlich auf dem Friedhof der Alexander-Newski-Lawra in der Nähe von Glinka und Dargomyschski hätte begraben werden müssen. In der Kraft, der Tiefe, der Originalität und der Nationalität seines Talents stand er ihnen nahe, seine Schöpfungen werden eine große Seite in der Geschichte der russischen Musik einnehmen. Sicherlich wurden in den vergangenen Jahren mehrere gute fotografische Porträts von Mussorgski angefertigt, aber was ist schon ein Foto im Vergleich zu einer solchen Schöpfung wie dem Porträt eines hohen Künstlers! Aber Repin war nicht nur ein großer Maler, sondern auch ein langjähriger Freund von Mussorgski, und er liebte und verstand die musikalischen Werke von Mussorgski aus ganzer Seele, deshalb ist sein Porträt so entstanden, dass niemand, der einen wahren Sinn für Kunst in der Seele hat, es ohne Aufregung und Freude betrachten kann.

И. J. Repin sah Mussorgski zu Beginn der Fastenzeit zum letzten Mal. Er selbst war wegen einer Wanderausstellung aus Moskau hierher gekommen und hatte Mussorgski bereits im Militärkrankenhaus von Nikolajewsk gefunden. Allem Anschein nach musste sich Repin bei seinem jetzigen Besuch mit einem Porträt seines lieben Menschen beeilen: es war klar, dass sie sich nie wiedersehen würden. Und das Glück begünstigte das Porträt: zu Beginn der Fastenzeit befand sich Mussorgski in einer Phase der Krankheit, in der er erfrischt, ermutigt und fröhlich war, an eine baldige Genesung glaubte und sogar in den Mauern seines Lazarets von neuen Musikwerken träumte. <...>

Zu dieser Zeit sah Repin Mussorgski. Außerdem war das Wetter herrlich, und der große Raum mit den hohen Fenstern, in dem Mussorgski untergebracht war, war von der Sonne durchflutet.

Repin konnte sein Porträt nur vier Tage lang malen: am 2., 3., 4. und 5. März; danach hatte die letzte, tödliche Phase seiner Krankheit bereits begonnen. Dieses Porträt wurde mit allen Unannehmlichkeiten gemalt: der Maler hatte nicht einmal eine Staffelei und musste sich irgendwie gegen den Tisch lehnen, vor dem Mussorgski in einem Krankenhausstuhl saß.

Er stellte ihn sich in einem Morgenmantel mit karmesinroten Samtaufschlägen und Manschetten vor, mit leicht gesenktem Kopf, der tief über etwas nachdachte. Die Ähnlichkeit der Gesichtszüge und des Ausdrucks war frappierend. Von allen, die Mussorgski kannten, gab es niemanden, der von diesem Porträt nicht begeistert war -

so lebendig ist es, so ähnlich ist es, so treu und einfach vermittelt es das ganze Wesen, den ganzen Charakter, die ganze Erscheinung Mussorgskis. <...>

Das Porträt Mussorgskis kann bereits als Nationalschatz betrachtet werden: ohne es bisher gesehen zu haben und nur aufgrund der Nachricht, dass Repin ein Porträt Mussorgskis malt, wurde es hinter seinem Rücken von P. M. Tretjakow gekauft - und selbst jetzt vermachte er seine gesamte wunderbare Sammlung russischer Gemälde mit so vielen großartigen Porträts bedeutender russischer Künstler und Schriftsteller, die von Perow, Kramski und Repin gemalt wurden, dem Moskauer Öffentlichen Museum, d. h. dem russischen Volk.

## **N. A. R I M S K I - K O R S A K O W**

### **Aus „Chronik meines musikalischen Lebens“**

Von der ersten Begegnung an machte Balakirew einen gewaltigen Eindruck auf mich<sup>1</sup>. <...> Mit ihm lernte ich Cui und Mussorgski kennen, von denen ich nur aus erster Hand von Canille wusste. Balakirew dirigierte damals die Ouvertüre zu Cuis „Gefangener des Kaukasus“. Es hat mich sehr gefreut, bei den echten, sachlichen Gesprächen über Instrumentierung, Vokalisierung usw. dabei zu sein. Sie spielten auch Mussorgskis Allegro C-Dur zu vier Händen <...>, das mir gut gefiel. Ich weiß nicht mehr, was Balakirew von ihm gespielt hat, ich glaube, es war das letzte Zwischenspiel aus „König Lear“. Und dann noch so viel Gerede über das aktuelle Musikgeschehen! Ich tauchte sofort in eine neue, mir unbekannte Welt ein und fand mich unter echten, talentierten Musikern wieder, von denen ich zuvor nur gehört hatte, und rotierte unter dilettantischen Kameraden. Es war eine wirklich beeindruckende Erfahrung.

Im November und Dezember besuchte ich jeden Samstagabend Balakirew und traf dort oft Mussorgski und Cui. Dort traf ich auch W.W. Stassow. Ich erinnere mich, dass Stassow uns samstags Auszüge aus der „Odyssee“ vorlas, um meine Bildung zu fördern. Mussorgski las einmal „Fürst Cholmski“; der Maler Mjasojedow, Gogols „Der Wj“. Balakirew, allein oder vierhändig mit Mussorgski, spielte Sinfonien von Schumann, Quartette von Beethoven. Mussorgski sang etwas aus „Ruslan“, z. B. die Szene von Farlaf und Naina, wobei A. P. Arsenjew Letztere darstellte. <...>

Damals war Mussorgskis einziges vom Kreis anerkanntes Werk der Chor aus „Ödipus“. Cuis Scherzo, die Tänze aus „Der Gefangene des Kaukasus“, Balakirews Ouvertüre zu „Lear“<sup>2</sup>, Mussorgskis Chor und Gussakowskis Allegro symphonica (von Balakirew instrumentiert) wurden teils in Konzerten der Russischen Musikgesellschaft unter Rubinstein und teils in einem Theaterkonzert unter K. N. Ljadow aufgeführt, bevor ich den Balakirew-Kreis kennenlernte, aber ich hatte sie nicht gehört.

So bestand der Balakirew-Kreis im Winter 1861/62 aus Cui, Mussorgski und mir, der ich die Nachfolge Gussakowskis angetreten hatte<sup>3</sup>. Sicher ist, dass Balakirew sowohl für Cui als auch für Mussorgski unverzichtbar war. Wer sonst als er könnte sie beraten und ihnen zeigen, wie ihre Werke in der Form korrigiert werden sollten? Wer könnte ihre Lautäußerungen regulieren? Wer könnte sie bei der Orchestrierung beraten und gegebenenfalls für sie orchestrieren? Wer könnte ihre einfachen Fehler korrigieren, das heißt, ihre Kompositionen sozusagen korrigieren?

Cui, der bei Moniuszko Unterricht genommen hatte, war weit von einer reinen und natürlichen Vokalisierung entfernt und hatte keine Neigung oder Fähigkeit zur Orchestrierung, während Mussorgski zwar ein guter Pianist war, aber nicht die geringste technische Ausbildung als Komponist hatte. Beide waren keine Musiker von Beruf. Cui war Ingenieur und Mussorgski ein ehemaliger Offizier des Preobraschenski-Regiments. Nur Balakirew war ein echter Musiker. <...> Er brauchte Cui und Mussorgski als Freunde, Gleichgesinnte, Mitläufer und Kommilitonen, aber ohne sie konnte er nicht handeln. Im Gegenteil, sie brauchten ihn als Berater und Lehrer, als Zensor und Redakteur, ohne den sie keinen Fuß fassen konnten. Die musikalische Praxis und das Leben gaben Balakirews lebhaftem Talent die Möglichkeit, sich rasch zu entwickeln. <...>

Ich besuchte Balakirews Haus jeden Samstag im Frühjahr und freute mich auf den Abend wie auf einen Feiertag. Ich besuchte auch das Haus von Cui, der im Woskressensker Prospekt wohnte und ein Internat zur Ausbildung von Jungen für die Militärschule betrieb. Cui hatte zwei Flügel und spielte jedes Mal zu acht Händen. Balakirew, Mussorgski, Mussorgskis Bruder <...>, Cui und manchmal Dmitri Wassiljewitsch Stassow spielten. Auch W. W. Stassow war in der Regel anwesend. Wir spielten das „Mab“-Scherzo und „Capulettis Ball“<sup>4</sup> von Berlioz in Mussorgskis Bearbeitung zu acht Händen, die Prozession aus „König Lear“ von Balakirew in seiner eigenen Bearbeitung, die Ouvertüren zu „Der Gefangene des Kaukasus“ und „Der Sohn des Mandarins“<sup>5</sup> zu vier Händen sowie Teile meiner Sinfonie, wie sie entstanden sind<sup>6</sup>. Mussorgski sang mit Cui Passagen aus dessen Opern. Mussorgski hatte einen feinen Bariton und sang wunderschön; Cui sang mit der Stimme des Komponisten. Malwina Rafailowna, Cuis Frau, sang damals nicht mehr, aber bevor ich sie kennenlernte, war sie eine Amateursängerin.

Im Mai reiste Balakirew in den Kaukasus nach Mineralnyje Wody. Mussorgski begab sich aufs Land, Cui in die Datscha. <...> Alle haben sich getrennt. <...>

Im September 1865, als die Entwaffnung des Klippers „Almas“ abgeschlossen war, wurde ich mit einem Teil der 1. Flottenbesatzung, die unsere Klipperbesatzung umfasste, nach Petersburg versetzt, und für mich begann der Küstendienst und das Leben in Petersburg<sup>7</sup>.

Mein Bruder und seine Familie und meine Mutter kehrten nach dem Sommer nach Petersburg zurück; auch musikalische Freunde zogen ein: Balakirew, Cui und Mussorgski. Ich begann, Balakirew zu besuchen und begann, mich zunächst wieder an die Musik zu gewöhnen und dann von ihr angezogen zu werden. In meiner Zeit im Ausland war viel Wasser geflossen, viel Neues war in der Musikwelt entstanden. Eine kostenlose Musikschule wurde gegründet<sup>8</sup>. Balakirew wurde zusammen mit G. J. Lomakin Dirigent ihrer Konzerte. „Judith“ wurde auf der Mariinski-Bühne aufgeführt, und sein Autor Serow trat als Komponist in Erscheinung<sup>9</sup>. Richard Wagner kam auf Einladung der Philharmonischen Gesellschaft und machte das musikalische Petersburg mit seinen Kompositionen und der beispielhaften Leistung des Orchesters unter seiner Leitung bekannt<sup>10</sup>. <...>

Bei meinen ersten Besuchen bei Balakirew hörte ich, dass es in seinem Kreis ein neues Mitglied gab, das sehr vielversprechend war. Es war A. P. Borodin<sup>11</sup>. <...> Borodin mochte meine Sinfonie, die ihm von Balakirew und Mussorgski zu vier Händen vorgespielt wurde. <...>

Ich habe Balakirew oft besucht. Ich besuchte ihn am Abend und blieb manchmal über Nacht. <...> Ich habe auch Cui besucht. Ich hatte oft meine musikalische Gesellschaft in einem ihrer Häuser zu Gast: Balakirew, Cui, Mussorgski, Borodin, W. W. Stassow und andere, und es wurde viel vierhändig gespielt. <...> Was Mussorgski anbelangt, so war er zwar ein guter Pianist und ein ausgezeichnete Sänger (obwohl

er zu dieser Zeit bereits vom Gesang abgefallen war), und obwohl zwei seiner kleinen Stücke - das Scherzo in B-Dur und der Chor aus „Ödipus“ - bereits unter der Leitung von A. G. Rubinstein öffentlich aufgeführt worden waren<sup>12</sup>, aber er hatte wenig Ahnung von Orchestrierung, da die Werke, die er spielte, durch die Hände von Balakirew gegangen waren. Andererseits war er kein sozialistischer Musiker, der in irgendeinem Ministerium diente und nur in seiner Freizeit Musik machte<sup>13</sup>. Übrigens: Borodin erzählte mir, dass er sich sehr jung an Musorgski erinnerte. Borodin war Arzt in einem Militärkrankenhaus und Mussorgski war Offizier in diesem Krankenhaus (er war damals noch bei der Garde). Hier lernten sie sich kennen. Bald darauf traf Borodin ihn im Haus eines gemeinsamen Bekannten wieder, und Mussorgski - ein junger Offizier, der ausgezeichnet Französisch sprach - unterhielt die Damen mit dem „Troubadour“<sup>14</sup>. Was für Zeiten!.. Es sei darauf hingewiesen, dass Balakirew und Cui, die Mussorgski in den sechziger Jahren sehr nahe standen und ihn sehr schätzten, ihn trotz seines offensichtlichen Talents als wenig begabt und zudem als wenig hoffnungsvoll ansahen. Cui und Balakirew hatten folgende Beziehung: Balakirew war der Meinung, dass Cui wenig von Sinfonie und Form und nichts von Orchestrierung verstand, aber ein großer Meister der Vokal- und Opernkomposition war; Cui wiederum hielt Balakirew für einen Meister der Sinfonie, Form und Orchestrierung, aber wenig Sympathie für Oper und Vokalkomposition im Allgemeinen. Auf diese Weise ergänzten sie sich gegenseitig, fühlten sich aber, jeder auf seine Weise, reif und groß. Borodin, Mussorgski und ich dagegen waren unreif und klein. Offensichtlich war unsere Haltung gegenüber Balakirew und Cui eher nachrangig; ihre Meinungen wurden bedingungslos angehört, beachtet und umgesetzt. Balakirew und Cui hingegen benötigten unsere Stellungnahme. Das Verhältnis von Borodin und Mussorgski war sehr freundlich, das von Balakirew und Cui hingegen studentisch.  
<...>

Während der Saison 1866/67 kam ich Mussorgski näher. Ich besuchte ihn und er lebte mit seinem verheirateten Bruder Filaret in der Nähe der Kaschina-Brücke. Er spielte mir viele Auszüge aus Salammbô vor, was mich sehr erfreute<sup>15</sup>. Ich glaube, er hat mir auch seine Fantasie „Iwans Nacht“ für Klavier und Orchester vorgespielt, die von „Danse macabre“<sup>16</sup> inspiriert ist. In der Folgezeit erfuhr die Musik dieser Fantasie zahlreiche Metamorphosen und diente als Material für „Nacht auf dem Kahlen Berg“<sup>17</sup>. Er spielte mir auch seine bezaubernden jüdischen Refrains vor: „Die Niederlage Sennacheribs“ und „Ishus Navin (Joshua)“. Die Musik dazu hat er aus der Oper „Salammbô“ übernommen. Das Thema dieses Refrains hörte Mussorgski von Juden, die im selben Hof wie er wohnten und das Laubhüttenfest feierten. Mussorgski spielte mir auch seine Romanzen vor, die bei Balakirew und Cui keinen Erfolg hatten. Dazwischen lagen „Kalistrat“ und die schöne Fantasie „Die Nacht“ zu Puschkins Worten. Die Romanze „Kalistrat“ war der Vorläufer jener realistischen Richtung, die Mussorgski später einschlug; die Romanze „Die Nacht“ war ein Repräsentant jener idealen Seite seines Talents, die er später selbst in den Dreck trat, deren Vorrat er aber gelegentlich nutzte. Dieser Vorrat wurde von ihm in „Salammbô“ und den jüdischen Chören angelegt, als er noch nicht viel von dem grauen Bauern hielt. Es ist anzumerken, dass der größte Teil seines idealen Stils, wie das Arioso des Zaren Boris, die Phrasen des Hochstaplers am Brunnen, der Chor im Rat des Bojaren, der Tod von Boris usw., aus „Salammbô“ übernommen wurden. Seinem idealen Stil fehlte es an einer angemessenen kristallinen, transparenten Oberfläche und eleganten Form; es fehlte ihm, weil er keine Ahnung von Harmonie und Kontrapunkt hatte. Balakirews Umfeld machte sich zunächst über diese unnötigen Wissenschaften lustig und erklärte sie dann für Mussorgski als unzugänglich. Also lebte er ohne sie,

indem er für sein eigenes Wohlbefinden seine Unwissenheit zur Tapferkeit und die Techniken der anderen zur Routine und zum Konservatismus erhob. Doch als es ihm gelang, mit schöner und geschmeidiger Konsistenz den vorgefassten Meinungen zu trotzen, war er sehr glücklich! Ich habe es mehr als einmal erlebt.

Bei meinen Besuchen bei Mussorgski unterhielten wir uns frei und ohne Kontrolle von Balakirew oder Cui. Ich bewunderte vieles von dem, was er spielte, er war begeistert und erzählte mir freimütig von seinen Plänen. Er hatte mehr davon als ich. Einer seiner Kompositionspläne war „Sadko“; aber er hatte die Idee, ihn zu schreiben, längst aufgegeben und schlug ihn mir vor. Balakirew war mit der Idee einverstanden, und ich begann mit dem Schreiben<sup>18</sup>. <...>

Mit dem Beginn des Sommers gingen meine Freunde weg; Balakirew ging, ich weiß nicht mehr wohin, fast zurück in den Kaukasus, Mussorgski aufs Land, Cui irgendwo in eine Datscha, usw. <...>

Im September 1867 traf sich unser Musikkreis, der den Sommer über verreist war, erneut. <...>

Wenn ich mich nicht irre, brachte Mussorgski, als er von einem Sommeraufenthalt auf dem Lande zurückkehrte, die erstaunlichen „Liebling Sawischna“ und „Gopak“ (auf Worte von Taras Schewtschenko) mit, die er komponierte und mit denen er eine Reihe seiner Werke eröffnete, die aufgrund ihrer Einzigartigkeit genial sind: „Pilze sammeln“, „Die Elster“, „Die Ziege“ usw., die schnell nacheinander auftauchten. <...>

Ich lebte weiterhin allein in einem möblierten Zimmer auf der Wassiljewski-Insel, aß mit der Familie meines Bruders zu Abend und verbrachte meine Abende meist mit Balakirew, Borodin, Lodyschenski und selten mit Cui. Ich habe Mussorgski auch oft gesehen. <...> Wir haben mit Mussorgski viele Gespräche über Kunst geführt. Er spielte mir viele Auszüge aus seinem „Salammbô“ vor oder sang neu komponierte Romanzen. <...>

Ab der zweiten Hälfte der Saison, im Frühjahr 1868, begannen die meisten Mitglieder unseres Kreises, sich fast wöchentlich abends im Haus von A. S. Dargomyschski zu treffen, der seine Türen für uns öffnete. Die Komposition von „Der steinerne Gast“ war in vollem Gange. Das erste Bild war bereits fertig und das zweite wurde zu einem Duell gebracht, während der Rest fast vor unseren Augen komponiert wurde, was uns zu großer Bewunderung veranlasste. Dargomyschski, der sich bis dahin mit Bewunderern unter Amateuren oder Musikern weit unter ihm <...> umgeben hatte, nachdem er sich der Komposition von „Der steinerne Gast“ gewidmet hatte, einem Werk, dessen führende Rolle ihm klar war, verspürte das Bedürfnis, die neuen musikalischen Ideen, die er hörte, mit den führenden Musikern zu teilen, und veränderte damit die Gesellschaft um ihn herum völlig<sup>19</sup>. An seinen Abenden nahmen Balakirew, Cui, Mussorgski, Borodin, ich selbst und W. W. Stassow teil und der Musikliebhaber und fleißige Sänger, General Weljaminow. Außerdem besuchten ihn regelmäßig junge Mädchen, die Schwestern Alexandra Nikolajewna und Nadeschda Nikolajewna Purgold, mit deren Familie Alexander Sergejewitsch schon lange befreundet war. Alexandra Nikolajewna war eine gute, begabte Sängerin (ein hoher Mezzosopran) und Nadeschda Nikolajewna eine gute Pianistin, eine Schülerin von Gerke und Saremba, eine hochbegabte musikalische Persönlichkeit.

Jeden Abend bei Alexander Sergejewitsch wuchs „Der steinerne Gast“ allmählich um ein beträchtliches Stück und wurde sofort in folgender Zusammensetzung aufgeführt: der Autor, der einen gealterten und heiseren Tenor hatte, gab die Rolle des Don Giovanni selbst dennoch perfekt wieder, Mussorgski - Leporello und Don

Carlos, Weljaminow- Mönch und Kommandant, A. N. Purgold - Laura und Donna Anna, während Nadeschda Nikolajewna am Klavier begleitete. Manchmal gab es Romanzen von Mussorgski (dem Autor und A. N. Purgold), Romanzen von Balakirew, Cui und mir. Mein „Sadko“ und Dargomyschskis „Die Chukhon-Fantasie“ (*Die Finnische Fantasie*), arrangiert von Nadeschda Nikolajewna, wurden zu vier Händen gespielt. Die Abende waren sehr unterhaltsam.

Am Ende des Frühjahrs (1868) hatte unser Kreis eine Bekanntschaft mit der Familie Purgold gemacht. Die Familie bestand aus der Mutter Anna Antonowna, drei Schwestern - Sofia Nikolajewna (später Achscharumowa), Alexandra Nikolajewna und Nadeschda Nikolajewna - und ihrem älteren Onkel Wladimir Fjodorowitsch, einem wunderbaren Mann, der den Purgold-Mädchen ihren toten Vater ersetzte. <...> Auch die Zusammenkünfte in der Familie Purgold waren rein musikalisch. Das Spiel von Balakirew und Mussorgski, das vierhändige Spiel, der Gesang von Alexandra Nikolajewna und Gespräche über Musik machten sie interessant. Dargomyschski, Stassow und Weljaminow nahmen ebenfalls an diesen Abenden teil. General Weljaminow war amüsant: er hielt sich am Stuhl des Begleiters fest, warf ein Bein zurück und hielt aus irgendeinem Grund immer einen Schlüssel in der rechten Hand, während er versuchte, „Liebling Sawischna“ zu singen und, da er nicht genug Atem in sich fand, den Begleiter fast bei jedem fünften Takt um Atem anflehte. Nachdem er diese Bitte schnell ausgesprochen hatte, sang er weiter; dann rief er erneut: „Lass mich atmen!“ usw. Dargomyschski, der von einem Herzleiden geplagt war, fühlte sich zu dieser Zeit nicht ganz wohl; dennoch war er kompositionsfreudig, fröhlich und lebhaft.

Nachdem ich die Komposition der h-moll-Sinfonie<sup>20</sup> auf unbestimmte Zeit verschoben hatte, wandte ich mich auf Anregung von Balakirew und Mussorgski Senkowskis (Baron Brambeus) schöner Erzählung „Antar“ zu und hatte die Idee, eine Sinfonie oder eine sinfonische Dichtung in vier Sätzen zu diesem Thema zu komponieren. <...> Ich begann mitten im Winter zu komponieren. Zur gleichen Zeit hatte ich die erste Idee, eine Oper über die Handlung von Meis „Das Mädchen aus Pskow“ zu komponieren. Die Idee wurde mir wieder einmal von Balakirew und Mussorgski vorgeschlagen, die die russische Literatur besser kannten als ich. <...>

Zu Beginn der Spielzeit 1868/69 hatte ich also die vollständige Partitur von „Antar“. Mussorgski kehrte nach Petersburg mit dem fertigen (in der Skizze für den Gesang mit Klavier) ersten Akt von Gogols „Die Heirat“ zurück. Borodin kehrte nach Petersburg zurück mit neuen Auszügen aus „Fürst Igor“ und den Anfängen seiner zweiten Symphonie in h-moll sowie der Romanze „Die Meeresprinzessin“<sup>21</sup>. <...> Cui vollendete „Ratcliff“, das er sofort der Theaterleitung vorstellte<sup>22</sup>. „Der steinerne Gast“ wurde in seiner Gesamtheit aufgeführt. „Die Heirat“ hat ebenfalls großes Interesse geweckt. Alle waren erstaunt über Mussorgskis Aufgabe, bewunderten seine Charakterisierungen und die vielen rezitativischen Phrasen und waren verblüfft über einige der Sequenzen. Bei der Aufführung sang Mussorgski selbst mit seinem unnachahmlichen Talent Podkoljossin, Alexandra Nikolajewna sang Fjokla, Weljaminow sang Stefan, Nadeschda Nikolajewna begleitete, und ein hochinteressierter Dargomyschski selbst schrieb für sich die Rolle des Kotschkarjow und sang sie mit Begeisterung. Vor allem Fjokla und Kotschkarjow trösteten die Anwesenden, indem sie von „den Expeditionären, den Kanalisierern“ sprachen, wobei sie sich in ihrer Begleitung aufplusterten. W. W. Stassow war begeistert. Dargomyschski kommentierte, dass der Komponist ein wenig zu weit gegangen sei, Balakirew und Cui sahen in „Die Heirat“ nur eine Kuriosität mit interessanten deklamatorischen Momenten.

Nachdem er den ersten Akt geschrieben hatte, wagte Mussorgski jedoch nicht, mit „Die Heirat“ fortzufahren, und wandte sich der Handlung von Puschkins „Boris“ zu, an dem er bald darauf zu arbeiten begann<sup>23</sup>. Außerdem begann er mit „Die Kinderstube“, einer Reihe von sehr eigenwilligen Werken für Gesang und Klavier, die von A. N. Purgold hervorragend interpretiert wurden. <...>

Ich weiß nicht mehr, ob es im Frühherbst 1868 oder im vorangegangenen Frühjahr in der nachösterlichen Saison war, als Wagners „Lohengrin“ im Mariinski-Theater zum ersten Mal aufgeführt wurde<sup>24</sup>. Sie wurde von K. N. Ljadow durchgeführt. Balakirew, Cui, Mussorgski und ich saßen zusammen mit Dargomyschski in der Loge. <...>

Alle Konzerte der Russischen Musikgesellschaft in der Saison 1868/69 wurden von Balakirew geleitet<sup>25</sup> <...>.

Auf dem Programm standen die Sinfonie von Borodin, mein „Antar“ und der damals komponierte „Gegenchor“ aus „Das Mädchen aus Pskow“<sup>26</sup> <...>.

Mein Chor aus „Das Mädchen aus Pskow“ blieb unbemerkt. „Antar“, am 10. März 1869 zum ersten Mal sicher gespielt, fand allgemeinen Anklang und ich wurde vorgeladen, <...> Ich weiß nicht mehr, was Serow und Faminzyn über „Antar“ schrieben. Nach der Aufführung von „Sadko“ schrieb dieser einen vernichtenden Artikel über mich, in dem er mich beschuldigte, „Kamarinskaja“ zu imitieren (!!!), was Mussorgski zum Anlass nahm, seinen „Altphilologen“<sup>27</sup> zu schaffen, eine Verhöhnung des Kritikers des traurigen Bildes, deren Mittelteil die Worte enthält: „Ich bin ein Feind der neuesten Erfindungen“, was an das Meer von „Sadko“<sup>28</sup> erinnert. Mit seiner Aufführung des „Altphilologen“ hat Mussorgski uns allen, insbesondere W. W. Stassow, großen Trost gespendet. <...>

In derselben Spielzeit wurde der fertige „Boris Godunow“ von Mussorgski der Kaiserlichen Theaterdirektion vorgelegt. Es wurde von einer Kommission, bestehend aus Naprawnik, den Kapellmeistern der Oper Mangeant und Betz, dem Kapellmeister des französischen und deutschen Dramas und dem Kontrabassisten Giovanni Ferrero, geprüft und abgelehnt. Die Neuartigkeit und der außergewöhnliche Charakter der Musik verblüfften den ehrwürdigen Ausschuss, der dem Komponisten unter anderem das Fehlen einer bedeutenden Frauenstimme vorwarf. Tatsächlich gab es in der Partitur des Originalformulars keinen polnischen Akt, daher gab es auch keine Rolle für Marina.<sup>29</sup> Viele der Kritikpunkte des Ausschusses waren schlichtweg lächerlich, wie z. B. das Divisi des Kontrabasses, das in chromatischer Terz spielt, wenn er das zweite Lied von Warlaam begleitet, sehr zum Leidwesen des Kontrabassisten Ferrero, der dem Komponisten diese Technik nicht verzeihen konnte. Mussorgski, verärgert und beleidigt, nahm seine Partitur zurück, entschloss sich aber nach reiflicher Überlegung, sie grundlegend zu ändern und zu ergänzen<sup>30</sup>. Der polnische Akt in zwei Szenen und das Bild „Bei Kromy“ wurden konzipiert; die Szene, in der der Hochstapler anathematisiert wird: „Brüder, der Diakon kam heraus, groß und dick, und rief: Grischka Otrepjew ist Anathem!“ usw. - wurde abgeschafft, und der Gottesnarr, der in dieser Szene auftrat, wurde in die Szene „Bei Kromy“<sup>31</sup> versetzt. Diese Szene war als vorletzter Teil der Oper vorgesehen, wurde aber vom Komponisten zum Abschluss des Werkes umgestaltet. Mussorgski machte sich fleißig an die Überarbeitung mit dem Ziel, „Boris“ nach Abschluss der Arbeiten erneut bei der kaiserlichen Theaterdirektion einzureichen.



Die nächste Arbeit, die den Mitgliedern unseres Kreises zufiel, fällt mit dieser Zeit zusammen. Der damalige Direktor der kaiserlichen Theater, Gedeonow, hatte die Idee, ein Werk zu realisieren, das Ballett, Oper und Schauspiel vereint. Zu diesem Zweck schrieb er ein Programm für eine Bühnenaufführung in vier Akten, wobei er die Handlung dem Leben der polabischen Slawen entlehnte, und beauftragte W. A. Krylow mit der Ausarbeitung des Textes. Das Thema von „Mlada“ mit seinen phantastischen und alltäglichen Szenen eignete sich sehr gut für die Wiedergabe in Musik<sup>32</sup>. Die Komposition dieser Musik wurde von Gedeonow an Cui, Borodin, Mussorgski und mich selbst vorgeschlagen; <...>. Wir vier wurden in Gedeonows Haus eingeladen, um die Arbeit gemeinsam zu besprechen. Der 1. Akt, als der dramatischste, wurde dem dramatischsten Komponisten - Cui - anvertraut; der 4. Akt, eine Mischung aus dem Dramatischen und dem Elementaren - Borodin; der 2. und 3. Akt wurden zwischen mir und Mussorgski aufgeteilt, wobei einige Teile des 2. Aktes (Alltagschöre) an mich gingen und im 3. erhielt ich die erste Hälfte: Schattenflug und die Erscheinung von Mlada, während Mussorgski die zweite Hälfte übernahm - die Erscheinung von Tschernobog, in die er den Rest der verbliebenen „Nacht auf dem Kahlen Berg“ einbauen wollte. <...>

Cui komponierte in kürzester Zeit den gesamten 1. Akt von „Mlada“; Borodin, der zu diesem Zeitpunkt von der Komposition von „Fürst Igor“ etwas enttäuscht war, entlehnte daraus viel geeignetes Material und schrieb nach weiteren Kompositionen fast die gesamte Skizze des vierten Aktes. Mussorgski komponierte den „Marsch der Fürsten“ auf ein russisches Thema (der später separat mit dem Trio alla turca veröffentlicht wurde) und etwas anderes für den 2. Akt und arrangierte seine „Nacht auf dem Kahlen Berg“ entsprechend um und wurde für die Erscheinung des Schwarzen Gottes im dritten Akt von „Mlada“ angepasst. Meine Skizzen des Chors aus dem 2. Akt und des Schattenflugs aus dem 3. Akt blieben unvollständig und hielten aufgrund einiger Unklarheiten und Unsicherheiten in der Aufgabe selbst nicht zusammen. <...>

Gedeonows Idee sollte sich nicht erfüllen; er verließ bald seinen Posten als Direktor der kaiserlichen Theater und verschwand von der Bildfläche. Die „Mlada“-Affäre geriet ins Stocken, und wir alle nahmen die Arbeit wieder auf, die wir deswegen eine Zeit lang unterbrochen hatten, und alles, was wir für „Mlada“ getan hatten, wurde anschließend auf andere Arbeiten verteilt. <...>

Im Sommer 1871 wohnte ich, wie in den Jahren zuvor, in der Wohnung meines Bruders Woin Andrejewitsch. In jenem Sommer verließ Mussorgski Petersburg entweder gar nicht, oder er ging für einige Zeit weg und kehrte recht früh zurück. Ich habe ihn sehr oft gesehen, und er kam meistens zu mir. Bei einem seiner Besuche machte ich ihn mit meinem Bruder bekannt, der von seiner Reise für einige Zeit nach Petersburg gekommen war. Mein Bruder, der mit der Musik aus der glanzvollen Zeit der italienischen Oper in Petersburg aufgewachsen war, hörte sich dennoch mit großem Interesse Auszüge aus „Boris Godunow“ an, die Modest auf seine Bitte hin gerne spielte. Mehr als einmal besuchten Mussorgski und ich die Purgolds, die zu dieser Zeit in der Pargolowostraße 1 am See wohnten. <...>

...Ich verabredete mich mit Mussorgski und wir mieteten eine Wohnung, oder sollte ich sagen ein möbliertes Zimmer, in Sarembas Haus in der Panteleimonowskaja Straße. Mein Zusammenleben mit Modest war, glaube ich, das einzige Beispiel für das Zusammenleben zweier Komponisten. Wie könnten wir uns nicht gegenseitig stören? So geht's. Von morgens bis etwa 12 Uhr setzte Mussorgski in der Regel das Klavier ein, während ich entweder etwas umschrieb oder orchestrierte, was bereits

erdacht worden war. Um 12 Uhr ging er ins Ministerium, und ich setzte mich ans Klavier. Abends geschah dies im gegenseitigen Einvernehmen. Außerdem ging ich zweimal in der Woche ab 9 Uhr morgens ins Konservatorium<sup>33</sup> und Mussorgski aß oft mit den Opotschinins zu Mittag, und alles ging sehr gut. In diesem Herbst und Winter arbeiteten wir beide hart und tauschten ständig Gedanken und Absichten aus. Mussorgski komponierte und orchestrierte den polnischen Akt von „Boris Godunow“ und das Volksstück „Bei Kromy“. Ich habe „Das Mädchen aus Pskow“ orchestriert und fertiggestellt.<sup>34</sup> <...>

An den Sonntagnachmittagen wurden wir von dem einen oder anderen Bekannten besucht. <...>

Naprawniks Einführung in „Das Mädchen aus Pskow“ fand eines Abends bei Lukaschewitsch statt, wohin Mussorgski und ich eingeladen worden waren. Modest, der hervorragend für alle Stimmen sang, half mir, den Anwesenden meine Oper vorzustellen. <...>

Die russische Oper unter Lukaschewitschs oberster Leitung blieb jedoch nicht bei einer Inszenierung von „Das Mädchen aus Pskow“<sup>35</sup> stehen; gegen Ende der Theatersaison wurden zwei Szenen aus „Boris Godunow“ für eine Art Benefizvorstellung aufgeführt: die Szene im Gasthaus und die Szene am Brunnen<sup>36</sup>. Petrow (Warlaam) war ausgezeichnet, gut waren auch Platonowa (Marina) und Komissaschewski (Dimitri). Die Szenen waren ein großer Erfolg. Mussorgski und wir alle waren begeistert, und im nächsten Jahr wurde vorgeschlagen, den gesamten „Boris“ aufzuführen. Nach der Aufführung versammelten sich Mussorgski, Stassow, Alexandra Nikolajewna, die Schwester meiner Frau, die im Herbst 1872 N. P. Molas geheiratet hatte, und andere, die dem Musikleben nahe standen, in unserem Haus; wir nahmen ein Sektmahl ein und wünschten dem ganzen „Boris“ eine rasche Aufführung und Erfolg.

Obwohl zwei aktive Teilnehmer an allen musikalischen Zusammenkünften im Haus von W. F. Purgold - meine Frau und ihre Schwester A. N. Molas - bereits verstorben waren, wurden im Herbst vor der Aufführung von „Das Mädchen aus Pskow“ und den Szenen aus „Boris“ die musikalischen Zusammenkünfte, die so viele Jahre lang in seinem Haus stattgefunden hatten, nicht eingestellt, und sowohl „Der steinerne Gast“ und „Boris“ in seiner Gesamtheit als auch „Das Mädchen aus Pskow“ wurden dort in gleicher Weise aufgeführt.

Mussorgski, Borodin und Stassow kamen auch zu uns nach Hause. Zu dieser Zeit dachte Mussorgski bereits über „Chowanschtschina“<sup>37</sup> nach. <...>

Am 24. Januar\* 1874 wurde „Boris Godunow“ am Mariinski-Theater mit großem Erfolg aufgeführt<sup>38</sup>.

\* Fehler; es muss heißen: 27. Januar.

Wir haben alle gefeiert. Mussorgski arbeitete bereits an „Chowanschtschina“. Der ursprüngliche Plan war viel umfangreicher und enthielt viele Details, die in der endgültigen Fassung nicht mehr enthalten waren. Zum Beispiel sollte es eine ganze Szene in der Deutschen Vorstadt geben, in der Emma und ihr Vater, der Pastor, die Hauptrollen spielen. Mussorgski spielte uns auch musikalische Skizzen dieser Szene in einem quasi mozartschen Stil (!) vor, anlässlich des auf der Bühne dargestellten deutschen bürgerlichen Milieus. Übrigens, die Musik war hervorragend. Es sollte auch eine Lotterieszene geben, die hier zum ersten Mal in der Chowanschtschina-Ära eingeführt worden sein soll. Die für diese Szene komponierte Musik bildete anschließend einen C-Dur-Chor beim Auftritt des Fürsten Iwan Chowanski im 1. Akt.

Die Auseinandersetzungen der Fürsten im 2. Akt waren extrem lang und dunkel im Text. Susannas Mutter hatte zuvor eine wichtige Rolle in „Chowanschtschina“ gespielt, als sie in einem religiösen Streit mit Dossifej auftrat. Heute ist sie nur noch eine überflüssige, unnötige Einschubfigur<sup>39</sup>. Im 1. Akt gab es eine ziemlich lange Szene, in der das Volk die Bude des Schreibers zerstörte. Ich habe diese Szene ausgeschlossen, als ich die Oper nach dem Tod des Autors für den Druck vorbereitete, da sie die Handlung in die Länge zog und äußerst unmusikalisch war<sup>40</sup>. Von den Auszügen, die Mussorgski in unserer Gesellschaft spielte, gefiel allen besonders der „Tanz der Perser“<sup>41</sup>, den er hervorragend beherrschte, der aber an den Haaren nach „Chowanschtschina“ gezogen war, denn der einzige Grund, ihn dort zu platzieren, war die Vorstellung, dass unter den Konkubinen des alten Fürsten Chowanski persische Sklavinnen waren oder sein könnten. Auch die Schreiberszene aus dem ersten Akt hat allen sehr gut gefallen. Die Melodie des Liedes der altgläubigen Marfa übernahm Mussorgski von I. F. Gorbunow, den er kürzlich kennengelernt hatte<sup>42</sup>. Das Chorlied, das Magnificat (G-dur) des Fürsten Chowanski und das Lied (gis-moll) von Andrei im letzten Akt (von höchst verdächtiger Authentizität), mit ungewöhnlich seltsamen Schritten in reinen Quinten, wurden von ihm ebenfalls von einem seiner damaligen Bekannten aufgenommen<sup>43</sup>. Die Melodie von Marfas Lied und Lobpreisung (Hochzeitslied) mit seinem Originaltext habe ich mit Mussorgskis Erlaubnis in meine Sammlung „100 russische Lieder“<sup>44</sup> aufgenommen. Von den damals gespielten Auszügen aus „Chowanschtschina“ muss man auch die barbarische Musik der leeren, sauberen Quartetten erwähnen, die für den Chor der Altgläubigen bestimmt waren und W. Stassow sehr erfreuten. Glücklicherweise änderte Mussorgski selbst später seine ursprüngliche Idee, und die leeren Quartetten bleiben nur hier und da als Fragmente des früheren Entwurfs im wunderbaren Chor der Altgläubigen im phrygischen Modus D (dem letzten Akt der Oper) erhalten.

Keiner von uns kannte die wirkliche Handlung und den Plan von „Chowanschtschina“, und aus Mussorgskis Erzählungen, die nach seiner damaligen Ausdrucksweise ziemlich bunt, verschwommen und verwirrend waren, war es schwierig, etwas als Ganzes und zusammenhängend zu verstehen<sup>45</sup>. Im Allgemeinen ist Mussorgski seit der Inszenierung von „Boris“ etwas seltener unter uns aufgetreten als zuvor, und er hat sich verändert: er hat eine Art von Geheimnis und vielleicht sogar Arroganz an den Tag gelegt. Sein Selbstbewusstsein ist stark gewachsen, und die dunkle und verwirrte Art, sich auszudrücken, die ihm vorher irgendwie eigen war, hat sich in höchstem Maße verstärkt. Es war oft unmöglich, seine Geschichten, Grübeleien und Possen zu verstehen, die vorgaben, witzig zu sein. Dies war die Zeit, in der er begann, bis in die frühen Morgenstunden im „Malojaroslawez“ und anderen Restaurants zu verweilen und allein oder in Gesellschaft von neu gewonnenen, uns damals unbekanntem Bekannten und Freunden Kognak zu trinken<sup>46</sup>. <...> Mit der Inszenierung von „Boris“ begann der allmähliche Niedergang des hochbegabten Autors. Es gab noch lange Zeit Anflüge starker Kreativität, aber die geistige Logik verblasste langsam und allmählich. Nachdem er sich zur Ruhe gesetzt hatte und von Beruf Komponist geworden war, begann Mussorgski, langsamer und diskontinuierlicher zu schreiben, wobei er die Verbindung zwischen den einzelnen Momenten verlor und sich in alle Richtungen zerstreute. Bald konzipierte er eine weitere komische Oper, „Der Jahrmarkt von Sorotschinzy“ (nach Gogol)<sup>47</sup>. Es war auf eine seltsame Weise komponiert. Für den ersten und letzten Akt gab es kein richtiges Drehbuch oder Text, sondern nur musikalische Passagen und Charakterisierungen. Die Musik für die Verhandlungsszene stammt aus „Mlada“. Die Lieder von Parasja und Chiwrja wurden komponiert und geschrieben, und eine talentierte Deklamationsszene von Chiwrja mit Afanassi Iwanowitsch<sup>48</sup>. Aber zwischen dem 2.

und 3. Akt war ein phantastisches Intermezzo „Traum eines jungen Mannes“ vorgesehen, dessen Musik aus „Eine Nacht auf dem kahlen Berg“ oder „Iwans Nacht“ <...> übernommen und später mit einigen Ergänzungen und Änderungen für die Szene des Schwarzen Gottes in „Mlada“ verwendet wurde. Diese Musik, ergänzt durch ein Bild der Morgendämmerung, sollte nun das vorgesehene Bühnenintermezzo bilden, das in den „Jahrmarkt von Sorotschinzy“ gezwängt wurde. Ich kann mich noch daran erinnern, wie Mussorgski diese Musik zu spielen pflegte, und es gab ein unendlich langes Pedal auf der Note cis, für dessen Ausführung W. W. Stassow verantwortlich war, der die Unendlichkeit dieses Orgelpunkts sehr bewunderte. Als Mussorgski später sein Intermezzo in Form einer Klavierskizze mit Gesang schrieb, wurde dieses Endlospedal zum großen Bedauern Stassows abgeschaltet und konnte bis zum Tod des Autors nicht wiederhergestellt werden. Die melodischen Phrasen, die am Ende dieses Intermezzos auftauchen, wie das Summen eines fernen Liedes (das Klarinettensolo auf hohen Tönen in „Die Nacht auf dem kahlen Berg“ in meiner Bearbeitung), gehören zu Mussorgskis Charakterisierung des träumenden jungen Mannes und sollten als Leitmotiv in der Oper selbst erscheinen. Die dämonische Sprache aus dem „Mlada“-Libretto sollte auch als Text für dieses Intermezzo dienen. Der Oper „Der Jahrmarkt von Sorotschinzy“ ging das Orchestervorspiel „Ein heißer Tag in Kleinrussland“ voraus. Dieses Präludium wurde von Mussorgski selbst komponiert und orchestriert, und ich habe die Partitur noch heute. Die Arbeiten an „Chowanschtschina“ und „Der Jahrmarkt von Sorotschinzy“ dauerten zu lange - der Komponist starb am 16. März 1881 und beide Opern wurden nie vollendet.

Was war die Ursache für Musorgskis moralischen und geistigen Zusammenbruch? Zuerst der Erfolg von „Boris Godunow“ und danach sein Misserfolg, denn die Oper wurde zuerst durch den Abbruch einer ausgezeichneten Szene bei Kromy gekürzt, und nach 2 Jahren wurde sie, Gott weiß warum, nicht mehr aufgeführt, obwohl sie ein regelrechter Erfolg war und ihre Aufführung durch Petrow und nach seinem Tod durch F. I. Strawinski, Platonowa, Komissarschewski und andere ausgezeichnet war. Es gab Gerüchte, dass die Zarenfamilie die Oper nicht mochte; es gab Gerüchte, dass die Handlung der Oper für die Zensur unangenehm war, was in der heutigen Zeit unwahrscheinlich ist. Dies führte dazu, dass die Oper, die zwei bis drei Jahre auf der Bühne stand und ein Erfolg war, aus dem Repertoire genommen wurde<sup>49</sup>. In der Zwischenzeit wuchs der Ehrgeiz und der Stolz des Autors; man genoss die Verehrung von Menschen, die dem Autor unvergleichlich unterlegen waren, aber eine freundliche, trinkfreudige Gesellschaft bildeten. Einerseits hat W. Stassows Bewunderung für Mussorgskis brillante Geistesblitze und Improvisationen sein Selbstbewusstsein gesteigert. Die Bewunderung seiner Saufkumpane und anderer, die sein schauspielerisches Talent bewunderten und einen echten Blick nicht von einem gelungenen Scherz unterscheiden konnten, kränkte seine Eitelkeit. Der Barmann der Kneipe kannte seinen „Boris“ und seine „Chowanschtschina“ auswendig und verehrte sein Talent, aber im Theater verrieten sie ihn, da sie nie aufhörten, zum Schein liebenswert zu sein, und die Russische Musikgesellschaft erkannte ihn nicht an. Seine ehemaligen Kameraden - Borodin, Cui und ich - liebten ihn immer noch und bewunderten ihn für das Gute, standen aber vielen Dingen kritisch gegenüber. Die Presse mit Larosch, Rostislaw und anderen schimpfte über ihn. Dies war der Stand der Dinge und seine Leidenschaft für Cognac und das Trinken in der Kneipe wurde immer größer. Für seine neuen Freunde war es in Ordnung, sich zu betrinken, aber für seine nervöse und morbide Natur war es Gift. Während er zu mir ein freundschaftliches Verhältnis unterhielt, wie er es auch zu Cui und Borodin pflegte,

betrachtete mich Mussorgski mit einem gewissen Misstrauen. Meine Studien in Harmonie und Kontrapunkt, die mich zu interessieren begannen, gefielen ihm nicht<sup>50</sup>. Es schien, als würde er mich langsam verdächtigen, ein rückständiger Schulprofessor zu sein, der ihn wegen paralleler Quinten verurteilen könnte, und das war ihm unangenehm. Er konnte das Konservatorium nicht ausstehen. Sein Verhältnis zu Balakirew war lange Zeit recht kühl gewesen. <...> Ich habe hier in allgemeiner Form die gesamte spätere Periode Mussorgskis gestreift. Alle weiteren Einzelheiten und Wechselfälle seines späteren Lebens, die mir bekannt sind, werde ich im Laufe meiner weiteren Erinnerungen beiläufig beschreiben. <...>

Musikschule nach einem Jahr der Ruhe und Erholung wieder Mittel erhalten. <...> Es war möglich, wieder Konzerte zu geben. Ich habe vier Abonnementkonzerte angekündigt, die am 16. und 23. Januar sowie am 20. und 27. Februar stattfanden. Das Programm war immer noch gemischt. Unter anderem wurden zum ersten Mal aufgeführt: der „Hirse“-Reigen, ein Chor von Meerjungfrauen und das Lied des „Dorfältesten“ aus „Die Mainacht“; Liszts „Hamlet“; Chor aus Ljadows „Die Braut von Messina“; Kotschaks Arie, der Schlusschor und die Polowetzer Tänze aus „Fürst Igor“ von Borodin; das Bild im Tschudow-Kloster (Pimen und Grigori) aus Mussorgskis „Boris Godunow“<sup>51</sup> und die „Tschechische Ouvertüre“ von Balakirew. <...>

Während der Probe einer Szene aus „Boris Godunow“ wanderte Mussorgski umher, <...> hörte aufmerksam zu, was gespielt wurde, bewunderte die meiste Zeit die einzelnen Instrumente, oft in den gewöhnlichsten und gleichgültigsten musikalischen Phrasen, senkte mal gedankenvoll den Kopf, mal hob er ihn mit einer stolzen Geste, mal hob er die Hand in theatralischer Geste, was er schon oft getan hatte. Als das Tamtam pianissimo, das die Klosterglocke darstellte, am Ende der Szene anschlug, verneigte sich Mussorgski tief und respektvoll mit vor der Brust verschränkten Armen. Dieser Probe ging ein Haussingen mit dem Künstler W. I. Wassiljew dem 1. voraus, der den Pimen vortrug. Ich habe einstudiert und begleitet. Mussorgski war ebenfalls anwesend. <...>

Die Chöre aus der „Mainacht“, Auszüge aus „Fürst Igor“ und eine Szene aus „Boris“ kamen gut an und wurden gut aufgenommen<sup>52</sup>. <...>

Im Frühjahr 1879 erschienen zwei Personen in Petersburg: Tatischschew und Korwin-Kriukowski. Sie kamen zu mir, Borodin, Mussorgski, Ljadow, Naprawnik und einigen anderen Komponisten mit dem folgenden Vorschlag. Im Jahr 1880 wurde der 25. Jahrestag der Herrschaft von Zar Alexander Nikolajewitsch begangen. Zu diesem Anlass schrieben sie eine große Theateraufführung, die aus einem Dialog zwischen dem Genius von Russland und der Geschichte bestand, begleitet von Live-Bildern, die verschiedene Momente der Herrschaft darstellen sollten. Tatischschew und Korwin-Kriukowski beantragten die Genehmigung für die geplante Galavorstellung, und man trat an uns mit dem Vorschlag heran, Musik für das Orchester zu komponieren, die dem Inhalt der Live-Bilder entsprach. Ich muss gestehen, dass mir die Persönlichkeiten dieser Herren, die bis dahin in Paris gelebt hatten, etwas seltsam vorkamen; in ihrer Konversation und ihrem Verhalten ähnelten sie Bobtschinski und Dobtschinski. Der Dialog zwischen dem Genius Russlands und der Geschichte war sehr eloquent. Nichtsdestotrotz waren die Momente für die Live-Bilder gut und dankbar für die Musik ausgewählt, und wir waren einverstanden, sie zu schreiben. So schrieb ich teils in dieser, teils in der nächsten Saison den Chor „Ruhm“ nach einem Thema eines subalternen Liedes, Borodin schrieb „In Zentralasien“ (später ein sehr populäres Stück), Mussorgski den Marsch „Die Eroberung von Kars“, Naprawnik ich

weiß nicht mehr was<sup>53</sup>, Sike - „Schwarzes Meer“. Mussorgskis Marsch wurde vollständig aus der Musik für „Mlada“ (Gedeon) übernommen, in der er den Marsch der Fürsten aufführte, und das Trio mit orientalischem Einschlag (über ein kurdisches Thema) wurde neu geschrieben. Dieser Marsch wurde später einfach „Marsch mit Trio alla turca“ genannt. Unsere Kompositionen, darunter das ausgezeichnete Bild „In Zentralasien“, waren schnell geschrieben, aber die Herren Tatischschew und Korwin-Kriukowski <...> verschwanden irgendwo, und die Frage der Vorbereitung auf die Aufführung der von ihnen erfundenen Vorstellung verstummte. So wurde aus der Idee nichts, und es blieben nur die oben genannten Stücke, die später in Konzerten in Petersburg aufgeführt wurden <...>.

Leonowa, die einige Jahre zuvor die kaiserliche Bühne verlassen hatte und nach Japan gereist war, lebte in Petersburg und gab dort Gesangsunterricht. Sie organisierte diesen Unterricht im großen Stil und gründete so etwas wie eine kleine Musikschule. <...> Ihr Unterricht bestand hauptsächlich aus Romanzen und Operausschnitten. Sie brauchte einen Begleiter und einen Musiker, der dafür sorgen konnte, dass ein Stück richtig einstudiert wurde, was Leonowa selbst nicht tun konnte. Mussorgski befand sich selbst in der Position eines solchen Maestros. Zu diesem Zeitpunkt war er längst im Ruhestand und brauchte Geld. Leonowas Unterricht erwies sich als eine gewisse Unterstützung für ihn. Er verbrachte viel Zeit damit, sogar elementare Theorie zu unterrichten und einige Trios und Quartette mit schrecklicher Vokalisierung für Leonowas Schüler zu komponieren. <...>

Mussorgskis Gemeinschaft diente gewissermaßen als Werbung für Leonowa. Seine Position in ihren Klassen war natürlich nicht zu beneiden, aber er war sich dessen nicht bewusst, oder er versuchte es zumindest nicht zu sein. Die Komposition seiner „Chowanschtschina“ und „Der Jahrmart von Sorotschinzy“ verlief zu dieser Zeit etwas schleppend. Um die Fertigstellung von „Chowanschtschina“ zu beschleunigen und das unzusammenhängende und komplizierte Szenario zu einem befriedigenden Ergebnis zu führen, reduzierte er vieles in seiner Oper; so verschwand zum Beispiel die Szene in der Deutschen Vorstadt völlig, vieles wurde mit einem Faden zusammengenäht. Mit dem „Jahrmart von Sorotschinzy“ geschah etwas Merkwürdiges: der Verleger Bernard verpflichtete sich, Auszüge daraus für Klavier zu zwei Händen zu drucken und zahlte Mussorgski dafür kleine Geldbeträge. Aus Geldnot schusterte Mussorgski einige Nummern aus seiner Oper für Klavier zu zwei Händen für Bernard zusammen, ohne echtes Libretto oder detailliertes Skript und ohne grobe Skizzen der Stimmen. Tatsächlich schrieb Mussorgski die Lieder von Chiwrja und Parasja, sowie die Szene von Afanassi Iwanowitsch und Chiwrja. Zu dieser Zeit schrieb er auch einige Romanzen, zumeist nach den Worten des Grafen Golenischtschew-Kutusow, die ungedruckt blieben<sup>64</sup>.

Ich werde ein wenig vorspringen. Im Sommer 1880\* unternahm Leonowa eine Konzertreise nach Südrussland.

\* Es muss heißen: 1879

Mussorgski diente ihr als Begleiter und Teilnehmer an ihren Konzerten (als Pianist). Obwohl er schon in jungen Jahren ein hervorragender Pianist war, war Modest Petrowitsch keineswegs ein Pianist und hatte keinerlei Repertoire. In den letzten Jahren trat er häufig als Begleiter von Sängern bei Konzerten in Petersburg auf. Sänger und Sängerinnen liebten ihn und schätzten seine Begleitung. Er folgte der Stimme und begleitete vom Notenblatt aus, ohne zu proben. Doch als er mit Leonowa auf eine Reise ging, musste er als Solopianist auftreten. Sein Repertoire war diesmal

wirklich bizarr: in den Provinzkonzerten spielte er zum Beispiel eine improvisierte Bearbeitung der Einleitungen aus „Ruslan und Ljudmila“ oder das Glockengeläut aus seinem „Boris“. Zusammen mit Leonowa bereiste er viele Städte in Südrussland und besuchte auch die Krim. Unter dem Eindruck der Natur der Südküste schrieb er zwei kleine Klavierstücke - „Gursuf“ und „An der Südküste“ -, die nach seiner Rückkehr von Bernard gedruckt wurden, aber nicht sehr erfolgreich waren. Außerdem erinnere ich mich, dass er in unserem Haus eine ziemlich lange und ziemlich wirre Fantasie spielte, die einen Sturm auf dem Schwarzen Meer darstellen sollte. Sie blieb ungeschrieben und war für immer verloren. <...>

...Vier Konzerte der Freien Musikschule wurden für diese Saison im Saal der Städtischen Kreditgesellschaft angekündigt. <...> Davon fand nur das erste Konzert am 3. Februar 1881 mit Kreuz und Strawinski statt. <...> Von den Orchesterstücken habe ich „Antar“ und „Römischer Karneval“ von Berlioz aufgeführt - beide mit Erfolg. Von den Chorsätzen habe ich Mussorgskis „Sennacheribs Niederlage“ aufgeführt. Er war bei diesem Konzert anwesend und ging auf die Rufe des Publikums hinaus.

Dies war das letzte Konzert, in dem Mussorgskis Werk zu seinen Lebzeiten aufgeführt wurde. Etwa einen Monat später wurde er wegen eines Anfalls von weißem Fieber in das Marinekrankenhaus eingeliefert. Er wurde von Dr. L. B. Bertenson<sup>55</sup> aufgenommen und behandelt. Nachdem wir von dem Unglück erfahren hatten, das Mussorgski widerfahren war, begannen wir - Borodin, Stassow, ich und viele andere -, den Patienten zu besuchen. Meine Frau und ihre Schwester A. N. Molas besuchten ihn ebenfalls. Er war furchtbar schwach, veränderte sich, wurde grau. Er freute sich, uns zu sehen und sprach manchmal ganz normal mit uns, aber dann wurde er plötzlich verrückt. Dieser Zustand dauerte einige Zeit an, und schließlich starb er in der Nacht des 16. März, offenbar an einer Herzlähmung. Sein robuster Organismus war durch die zerstörerische Wirkung des Weins völlig zerstört worden. Am Vorabend seines Todes hatten wir den Nachmittag in Gesellschaft seiner engen Freunde verbracht. Er wurde, wie Sie wissen, in der Alexander-Newski-Lawra beigesetzt. Ich und W. W. Stassow kümmerten uns um seine Beerdigung.

Nach Mussorgskis Tod wurden alle seine verbliebenen Manuskripte und Skizzen bei mir konzentriert, um sie zu ordnen, fertigzustellen und für die Veröffentlichung vorzubereiten. Während Mussorgskis letzter Krankheit wurde auf Drängen von W. W. Stassow und mit dem Einverständnis des Komponisten T. I. Filippow als sein Testamentsvollstrecker gewählt und genehmigt, mit der Idee, dass im Falle seines Todes die Veröffentlichung nicht verzögert oder von den Angehörigen des Verstorbenen behindert werden sollte. Mussorgskis Bruder Filaret Petrowitsch lebte noch: es gab nur wenige Informationen über ihn, und sein Verhältnis zum Schicksal der Werke von Modest Petrowitsch war nicht bekannt; daher war es das Beste, einen Nachlassverwalter unter den uneigennütigen Bewunderern des Komponisten zu wählen. Dies war T. I. Filippow. Dieser schloss sofort einen Vertrag mit der Firma Bessel ab, die ihm alle Werke Mussorgskis zur Veröffentlichung übergab und sich verpflichtete, diese vollständig und in möglichst kurzer Zeit zu veröffentlichen. Die Firma zahlte keine Vergütung. Ich verpflichtete mich, nachdem ich alle Werke Mussorgskis geordnet und nach meinem Gutdünken fertiggestellt hatte, sie der Firma Bessel unentgeltlich zu überlassen. Während der nächsten anderthalb oder zwei Jahre zog sich meine Arbeit an den Kompositionen des verstorbenen Freundes hin. Es blieb: „Chowantschina“, nicht ganz fertig und unorchestriert (mit wenigen Ausnahmen); Skizzen zu einigen Teilen des „Jahrmarkts von Sorotschinzy“ (die Lieder von Chiwrja und Parasja waren bereits separat gedruckt worden), einige Romanzen, neuere und ältere, alle fertig; Chöre - „Sennacheribs Niederlage“, „Iisus

Navin (Joshua)“, Chor aus „Ödipus“, Mädchenchor aus „Salammbô“; „Nacht auf dem kahlen Berg“ in verschiedenen Formen; Orchesterwerke - Scherzo B-dur, Intermezzo h-moll und Marsch (Trio alla turca) As-dur; verschiedene Aufzeichnungen von Liedern<sup>56</sup>, Jugendskizzen und Sonate Allegro C-dur aus alten Zeiten. All dies war in einer äußerst unvollkommenen Form; es gab absurde, unzusammenhängende Harmonien, hässliche Vokalisierung, manchmal auffallend unlogische Modulationen, manchmal bedrückendes Fehlen davon, unglückliche Instrumentierung von Orchesterstücken, im Allgemeinen eine Art von gewagtem, eingebildetem Dilettantismus, manchmal Momente von technischem Können und Geschick, und häufiger totale technische Schwäche. Gleichzeitig waren diese Arbeiten in den meisten Fällen so talentiert, originell und trugen so viel Neues und Lebendiges bei, dass ihre Veröffentlichung eine Notwendigkeit war. Aber eine Ausgabe ohne Ordnung durch eine geschickte Hand würde keinen anderen Sinn machen als einen biographisch-historischen. Wenn Mussorgskis Werke 50 Jahre nach dem Tod des Autors unversehrt weiterleben sollen, wenn alle seine Werke in den Besitz eines beliebigen Verlegers übergehen, dann kann eine solche archäologisch korrekte Ausgabe jederzeit erfolgen, da die Manuskripte nach mir in die Öffentliche Bibliothek gelangten. Der aktuelle Bedarf bestand in einer Aufführungsausgabe für praktisch-künstlerische Zwecke, um die Besucher mit seinem immensen Talent vertraut zu machen, und nicht, um seine Persönlichkeit und seine künstlerischen Sünden zu studieren. Von meinen Werken über „Chowanschtschina“ und „Die Nacht auf dem kahlen Berg“ werde ich später, zu gegebener Zeit<sup>57</sup>, sprechen; im übrigen halte ich nur das soeben Gesagte für ausreichend, indem ich nur hinzufüge, daß alle diese Werke, mit Ausnahme der Skizzen, die nicht brauchbar waren, von mir überarbeitet, fertiggestellt, neu geordnet und für Klavier umgeschrieben, und so, wie sie vorbereitet waren, an Bessel geliefert wurden, wo sie unter meiner Redaktion und mit meiner Korrektur gedruckt wurden. <...>

Während des Sommers 1881 habe ich nichts komponiert. Meine Arbeit bestand nur in einigen Bearbeitungen für Blasorchester <...> und im Korrekturlesen der Partitur von „Snegurotschka“, die zu dieser Zeit lithographiert wurde. Seit meiner Übersiedlung nach Petersburg beschäftigte ich mich während der Saison 1881/82 hauptsächlich mit den Werken Mussorgskis, mit denen ich viel gearbeitet habe<sup>58</sup>.

## **A. P. BORODIN**

### **Erinnerungen an M. P. Mussorgski**

Meine erste Begegnung mit Modest Petrowitsch Mussorgski war im Jahr 1856 (ich glaube, es war im Herbst, im September oder Oktober). Ich war frisch gebackener Militärarzt und diente als Assistenzarzt im zweiten Landlazarett; Modest Petrowitsch war Offizier des Preobraschenski-Regiments und gerade aus dem Ei geschlüpft. Unser erstes Treffen fand im Krankenhaus statt, im Dienstzimmer. Ich war der diensthabende Arzt, er war der diensthabende Offizier. Das Zimmer wurde geteilt; wir waren beide im Dienst gelangweilt. Wir waren beide expansiv; verständlicherweise kamen wir ins Gespräch und verstanden uns auf Anhieb. Am Abend desselben Tages waren wir beide zu einem Abend mit dem Chefarzt des Krankenhauses, Popow, eingeladen, der eine erwachsene Tochter hatte, für die oft



Abende veranstaltet wurden, zu denen die diensthabenden Ärzte und Offiziere selbstverständlich eingeladen wurden. Es war eine Gefälligkeit des Chefarztes. Mussorgski war damals ein sehr junger Bursche, sehr elegant, wie ein gezeichneter Offizier; seine Uniform war sehr elegant und eng anliegend; seine Beine waren gestreckt, sein Haar war geglättet und gepudert, seine Nägel waren gepflegt, und seine Hände waren sehr vornehm. Seine Umgangsformen waren kultiviert und aristokratisch; auch seine Konversation war ein wenig durchtrieben, mit ein paar ausgefallenen französischen Ausdrücken. Etwas nuanciert stutzerhaft, aber sehr moderat. Seine Höflichkeit und seine guten Manieren waren außergewöhnlich. Die Frauen umwarben ihn. Er saß an den Klavieren und spielte, kokett mit den Händen wedelnd, sehr lieblich, anmutig usw. Passagen aus „Trovatore“, „Traviata“, \* usw.,

\* „Troubadour“, „La Traviata“ (it.)

und der Chor schwirrte um ihn herum: „Charmant, délicieux!“\* usw.

\* Charmant, fantastisch (fr.).

Unter diesen Umständen traf ich Modest Petrowitsch drei- oder viermal mit Popow sowohl im Dienst als auch im Krankenhaus. Danach sah ich Modest Petrowitsch lange Zeit nicht mehr, da Popow wegging und die Abende ausfielen; ich hörte auf, im Krankenhaus Dienst zu tun und wurde Assistent in der chemischen Abteilung.

Das zweite Treffen fand im Herbst 1859 bei S. A. Iwanowski, dem ehemaligen außerordentlichen Professor der Akademie und Arzt an der Artillerieschule, statt. Mussorgski war bereits ausgeschieden. Er war bereits alt geworden und hatte zugenommen; er hatte nicht mehr die Statur eines Offiziers. Eleganz in Kleidung, Umgangsformen usw. waren die gleichen, aber es war nicht mehr der Hauch vom Stutzerhaften, nicht der geringste. Wir wurden einander vorgestellt: wir erkannten uns jedoch sofort und erinnerten uns an unser erstes Treffen bei Popow. Mussorgski gab bekannt, dass er sich zurückgezogen hatte, weil er sich „besonders mit Musik beschäftigte, und es ist eine heikle Angelegenheit, den Militärdienst mit der Kunst zu verbinden“, usw. Das Gespräch drehte sich unwillkürlich um Musik. Ich war immer noch ein begeisterter Mendelssohnianer, während ich Schumann so gut wie gar nicht kannte - Mussorgski war bereits mit Balakirew vertraut und hatte alle möglichen musikalischen Neuerungen erschnuppert, von denen ich keine Ahnung hatte. Die Iwanows sahen, dass wir eine gemeinsame Basis gefunden hatten - die Musik - und schlugen vor, dass wir vierhändig spielen. Uns wurde Mendelssohns A-moll-Sinfonie angeboten. Modest Petrowitsch rümpfte ein wenig die Nase und sagte, er sei nur allzu froh, „aus dem Andante entlassen zu werden, das gar nicht symphonisch ist, sondern eines der „Lieder ohne Worte“, die für Orchester arrangiert sind, oder so ähnlich“. Wir haben den ersten Satz und das Scherzo gespielt. Danach fing Mussorgski an, begeistert über Schumanns Sinfonien zu sprechen, die ich damals noch gar nicht kannte. Er begann, mir Stücke aus Schumanns Es-dur-Sinfonie vorzuspielen, und als er zum mittleren Satz kam, sagte er: „Nun, jetzt beginnt die musikalische Mathematik.“ Das war alles neu für mich, und es hat mir gefallen. Als er sah, dass ich sehr interessiert war, spielte er auch etwas Neues für mich. Übrigens habe ich herausgefunden, dass er seine eigene Musik schreibt. Ich war natürlich interessiert, und er begann, mir ein Scherzo von ihm vorzuspielen {anscheinend in B-Dur}; als er zum Trio kam, murmelte er durch die Zähne: „Nun, es ist orientalisch!“, und ich war sehr überrascht von den noch nie dagewesenen, neuen Elementen der Musik. Ich kann nicht sagen, dass ich sie anfangs überhaupt

mochte; sie haben mich mit ihrer Neuartigkeit eher verwirrt. Nachdem ich eine Weile zugehört hatte, begann ich ein wenig zu verstehen\*.

\* Goutieren - kommt aus dem Französischen goûter, schätzen, verstehen, angenehm finden.

Ich muss gestehen, dass seine Aussage, er wolle sich ernsthaft der Musik widmen, zunächst auf Skepsis stieß und mir ein wenig prahlerisch erschien; innerlich lachte ich ein wenig darüber, aber nachdem ich mich mit seinem „Scherzo“ beschäftigt hatte, begann ich zu überlegen: „Glauben oder nicht glauben?“

Ich ging bald ins Ausland<sup>1</sup>, von wo ich im Herbst 1862 zurückkehrte. Hier lernte ich Balakirew kennen, und mein drittes Treffen mit Mussorgski fand bei Balakirew statt, als er im Offizierhaus wohnte, im Haus von Chilkewitsch. Wir haben uns sofort wieder erkannt und uns an unsere beiden ersten Treffen erinnert. Mussorgski war bereits musikalisch gewachsen, und Balakirew wollte, dass ich die Musik seines Kreises und vor allem die Sinfonie des „Abwesenden“ (das war N. A. Rimski-Korsakow)<sup>2</sup> kennenlernte. Mussorgski und Balakirew saßen gemeinsam am Klavier (Mussorgski am primo, Balakirew am secondo). Das Spiel war nicht mehr das, was es bei den ersten beiden Malen gewesen war. Ich war erstaunt über die Brillanz, die Zielstrebigkeit, die Energie der Aufführung und die Schönheit des Stücks. Sie spielten das Finale der Sinfonie. Dann fand Mussorgski heraus, dass ich auch Ambitionen hatte, Musik zu schreiben, und bat mich, ihm etwas zu zeigen. Ich fühlte mich schrecklich und lehnte es rundheraus ab. Ich lernte Modest Petrowitsch bald besser kennen. Danach widmete er mir ein „Intermezzo“ und brachte mir ein exquisit gebundenes Manuskript, dann widmete er mir „Die Ziege“ („Ein weltliches Märchen“), und dann meiner Frau „Das Waisenkind“, das er als „kleinen Trost für eine große Frau“ mitbrachte...

## **M. A. B A L A K I R E W**

### **Aus einem Brief an W.W. Stassow**

27. März 1881

...Ich weiß nicht mehr, in welchem Jahr ich Mussorgski kennengelernt habe, aber ich glaube nicht vor '57 (ich kam im Dezember '55 hierher), nach dem Tod von Glinka<sup>1</sup>. Dmitri Wassiljewitsch erinnert sich an das Jahr, in dem ich krank war und als er mir folgte (damals wurde die St. Isaaskathedrale eingeweiht)<sup>2</sup>. Mussorgski war bereits mit mir bekannt. Unsere Bekanntschaft kam durch Cui zustande, der sie, Modest und Jewgeni<sup>3</sup>, bei Dargomyschski traf. Wenn ich mich nicht irre, fand die eigentliche Bekanntschaft in der Wohnung von Cui in dem Neuen Admiralitätsgraben, im Haus von Domontowitsch statt, woraufhin Modest begann, bei mir Kompositionsunterricht zu nehmen.

Und da ich kein Theoretiker war und ihm keine Harmonie beibringen konnte (wie es z.B. Rimski-Korsakow jetzt tut)<sup>4</sup>, was genau sein und Gussakowskis Pech war, erklärte ich ihm die Form der Werke, und dazu spielten wir die Beethoven-Sinfonien und viele andere (Schumann, Schubert, Glinka...)<sup>5</sup>, wobei wir die Form auseinander nahmen. Solange ich denken kann, haben wir nicht viele bezahlte Unterrichtsstunden gehabt. Sie endeten irgendwie und wurden durch freundliche Gespräche ersetzt. Seine ersten Werke sind mir nicht entgangen. So half ich ihm und erläuterte ihm die

Orchestrierung, als er sein Scherzo in B-Dur komponierte (das erste Werk, das er mit dem Orchester im Konzert der Russischen Musikgesellschaft unter der Leitung von A. Rubinstein<sup>6</sup> öffentlich spielte), woraufhin ich der erste war, der ihm ein Konzert gab, gefolgt von einem kleinen Chor - einer Szene aus Ödipus<sup>7</sup> -, der zum ersten Mal in einem Konzert des verstorbenen K. N. Ljadow aus unseren Kompositionen gespielt wurde.

Anschließend wurde in der Freien Schule zum ersten Mal der Chor „Sennacheribs Niederlage“ unter der Leitung von Lomakin und mir<sup>8</sup> aufgeführt. Da ich ihm die Regeln der Vokalisation, d.h. der Harmonie, nicht erklären konnte, korrigierte ich ihn nur hier und da, was ich für falsch hielt, und so ging es, bis er „Boris“ komponierte, der schon an mir vorbeigegangen war<sup>9</sup>.

Die Polonaise von dort wurde zum 1. Mal in dem letzten Konzert gespielt, das ich an der Freien Schule<sup>10</sup> dirigierte (dort wurde auch die von Liszt orchestrierte Schubert-Fantasie des verstorbenen N. Rubinstein gespielt), und ich habe ihm einige Bemerkungen gemacht, aber (die er etwas verwendet hat, wie ich aus dem veröffentlichten Clavierauszug<sup>1</sup> sehe) ich weiß nicht, ob seine Orchestrierung korrigiert ist. Ich habe es nicht auf der Bühne gehört. Die anderen Nummern von „Boris“ wurden ohne mein Zutun instrumentiert und komponiert, ebenso wie „Chowanschtschina“ und „Der Jahrmarkt von Sorotschinzy“. Das ist alles, woran ich mich über seine Bedeutung erinnern kann.

### **Aus Briefen an M. Calvocoressi**

Gattschina, 9/22. Juni 1906

...Was Mussorgski betrifft, so will ich Ihnen sagen, dass ich in ihm ein ungeheures Talent erkenne, vor allem auf dem Gebiet der Deklamation (hier hat er nach Dargomyschski keine Konkurrenten), und ich gehöre nicht bedingungslos zu jenen seiner Anhänger, die sich vor seiner harmonischen Ignoranz verneigen und seiner Auffassung zustimmen, dass Musik kein Selbstzweck, sondern nur ein Mittel der Unterhaltung ist<sup>1</sup>, weshalb er manchmal Themen wählte, die für die Musik völlig ungeeignet waren.

Dies gab dem begabten Saltykow (Schtschedrin), seinem Zeitgenossen, Anlass, sich über eine Tendenz lustig zu machen, die Stassow einst vertreten hatte, und zwar in einem sehr geistreichen kleinen Essay, in dem er vorschlug, das folgende Bild mit Musik zu unterlegen: ein Petersburger Novembermorgen, dunkel und frostig. Der halb verhungerte Gaul des Kutschers schleppt seinen gesattelten Reiter mit. Plötzlich hält die Kutsche an, der Kutscher steigt vom Bock, um die heruntergefallene Peitsche aufzuheben... usw. auf die gleiche Weise<sup>2</sup>.

Was Mussorgski betrifft, so muss ich sagen, dass er mit seinen Bewunderern nicht glücklich war, die ihn umgarnten und ihm schlechte Ratschläge gaben<sup>3</sup> - und leider befolgte er sie.

22. Juli

Гатчина,-----1906

4. August

Verzeihen Sie mein langes Schweigen; ich schreibe Ihnen heute, obwohl ich krank bin, um Ihre Arbeit an Mussorgski nicht zu verzögern.

Sie fragen, was wir mit ihm gemacht haben. Die Sache ist die: wir haben das gesamte Repertoire an klassischer, alter und zeitgenössischer Musik, das es damals gab (er war ein hervorragender Pianist), zu vier Händen gespielt, nämlich: Bach, Händel, Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Schumann, Berlioz und Liszt. Er war bereits, zum Teil nicht ohne meine Hilfe, mit der Musik von Glinka und Dargomyschski gut vertraut. Außerdem erläuterte ich ihm die Formen des Werks, mit dem Ergebnis, dass er ein vierstimmiges Allegro symphonique (Ut majeur) für Klavier komponierte, das nicht ohne Verdienst ist; leider ist dieses Manuskript verloren gegangen und konnte nach seinem Tod nicht mehr gefunden werden<sup>4</sup>.

Später, als unser Unterricht aufhörte (er dauerte nur kurz), zog er zu Rimski-Korsakow, der damals unverheiratet war und gerade zum Professor für Musiktheorie am Konservatorium<sup>5</sup> ernannt worden war.

Das ist alles, was ich Ihnen über Mussorgski erzählen kann, mit dem ich mich bis an sein Lebensende gut verstanden habe. Ich sah ihn zum letzten Mal und sprach mit ihm am Vorabend seines Todes.

In der zweiten Hälfte seiner Karriere unterschieden sich seine Ansichten über Musik in vielerlei Hinsicht von meinen, aber ich fand es nie bequem, mit ihm wegen seines kränklichen Zustands zu streiten...

25. Juli

Гатчина,-----1906

7. August

...Sie fragen mich nach Mussorgskis Studium der Harmonie und der Orchestrierung. Er wusste nichts davon. Er schrieb seine bemerkenswerte Oper „Boris Godunow“, während er mit Rimski-Korsakow (der Professor für Musiktheorie war) zusammenlebte<sup>6</sup>; trotzdem wurde die Oper in Bezug auf Harmonie und Orchestrierung nicht kritisiert, und ihr Erfolg erklärte sich nur durch den hohen Wert der Musik selbst.

Nach Mussorgskis Tod arrangierte Rimski-Korsakow diese Partitur neu und nahm Harmoniekorrekturen vor; darüber hinaus führte er aber auch einige Änderungen eigener Art ein, indem er Mussorgskis Musik entstellte und die Oper durch die Umstellung von Szenen ruinierte.<sup>7</sup> Jetzt hat er, wie ich von Stassow erfahren habe, seinen Fehler zugegeben und bereitet eine Ausgabe von „Boris Godunow“ vor, in der die Harmonie und die Orchestrierung beibehalten werden, in der aber alle Absichten Mussorgskis strikt beibehalten werden sollen<sup>8</sup>.

11. Februar 1907

...keine Informationen über Mussorgskis Romanze aus „Wilhelm Meister“... und auch keine Informationen über das Scherzo in Ut diéze mineur. Hat sich Stassow nicht geirrt? Es gibt ein Scherzo von Mussorgski in si bemol majeur, das nach seinem Tod veröffentlicht wurde, aber ich habe nie etwas über das Scherzo in Ut diéze mineur<sup>9</sup> gehört.

27. Februar 1909

...Von den Mussorgski-Romanzen, von denen Sie sprechen, kenne ich nur einige, die im Druck erschienen sind. Was die anderen betrifft, so kann ich leider nichts über

sie sagen. Es wäre interessant zu wissen, wo Herr Malerb seine Manuskripte gekauft hat<sup>10</sup>.

## C. A. C U I

### Aus der kritischen Studie „M. P. Mussorgski“

Es gab nur wenige Komponisten mit einer so ausgeprägten Charakteristik, einer seltenen Individualität wie der verstorbene Mussorgski. Es gab nur wenige Komponisten, deren Werke sich durch so hohe künstlerische Qualitäten und so große Mängel auszeichneten wie die Werke von Mussorgski. Sein Wesen, hochbegabt, großzügig ausgestattet mit den für musikalisches Schaffen notwendigen luxuriösen Daten, enthielt zugleich einen gewissen antimusikalischen Sauerteig, der sich in seinen Werken oft unangenehm bemerkbar machte. <...>

Aber es waren nicht diese Fehler, die Mussorgskis musikalisches Wesen beherrschten, sondern die hohen schöpferischen Qualitäten, die zu den bemerkenswertesten Künstlern gehören. Er war reich an musikalischen Gedanken, frisch, originell und vielfältig. Sie waren verblüffend in ihrer Ausdehnung, ihrer Heiterkeit und ihrem Humor, dann in ihrer Tiefe und Kraft, dann in ihrer poetischen Schönheit. Wo Mussorgskis Harmonisierungen nicht übertrieben waren, zeichneten sie sich durch ihre Kraft, Neuartigkeit und Eleganz aus. Er verfügte über eine ungewöhnliche rhythmische Flexibilität, dank derer sich seine musikalischen Phrasen so natürlich in die Phrasen des Textes einfügten und mit ihnen ein untrennbares Ganzes bildeten. Er war ein unnachahmlicher Rezitator, der selbst Dargomyschki in dieser Hinsicht kaum nachstand. Während seines gesamten Schaffens war er stets ein glühender Verfechter fortschrittlicher Ideen, der sich über die Routine hinwegsetzte und nach Neuem und Unerforschtem strebte. In dieser Hinsicht war es Mussorgski möglich - was nur wenigen Künstlern vergönnt ist - neue Elemente in die Musik einzubringen, ihre Grenzen zu erweitern und sie mit noch nie dagewesenen Beiträgen zu bereichern. <...>

Um Mussorgskis musikalische Beschreibung zu vervollständigen, muss gesagt werden, dass er ein begabter und farbenfroher, wenn auch etwas bunter Instrumentalist war; ein starker Pianist, ein ausgezeichneter Sänger und ein erstklassiger Begleiter. Als Schüler von Gerke hörte er mit dem Klavierspiel auf, als er Komponist wurde, und dennoch war seine Technik bemerkenswert, sein Spiel brillant und wirkungsvoll. Hätte er sich der Entwicklung der Klaviervirtuosität gewidmet, hätte er sicherlich einer der größten Konzertpianisten werden können. Als Sänger besaß Mussorgski in seiner Jugend einen leichten, aber angenehmen Bariton. Dann wurde seine Stimme stärker, verlor aber ihre Frische und wurde rau und heiser. Aber mit dieser wahrhaft „kompositorischen“ Stimme machte er den stärksten Eindruck - so viel Ausdruckskraft, Tiefe und gleichzeitig Schlichtheit lag in seinem Vortrag. Man muss „Die Kinderstube“ oder „Rayok“ von ihm gehört haben, um den ganzen ursprünglichen Charme dieser Werke zu schätzen. Als Liedbegleiter war er unübertroffen, und wenn er jemandem unterlegen war, dann nur A. Rubinstein. Er zeichnete sich durch seine besondere Sensibilität aus, er sah alle Absichten des Sängers voraus, als wären sie elektrisiert, und durch seine wunderbare Begleitung inspirierte und beflügelte er den Interpreten.

Zusammenfassend kann man sagen, dass Mussorgski, trotz seines frühen Todes, viel für die Kunst getan hat. Er gehörte zu der begrenzten Zahl der begabtesten Künstler, die dazu bestimmt waren, viel Neues und Anderes in die Kunst einzubringen, die Grenzen der Kunst zu erweitern. Niemand schildert Chöre oder vielmehr Menschen mit einer so vitalen Wahrheit wie Mussorgski; niemand hat eine so breite komische und rein volkstümliche Szene wie „Die Schenke“, niemand hat Humor in eine so tiefe Tragödie gebracht („Sawischna“, „Der Schelm“, der Geizige in „Boris Godunow“); Mussorgski schuf eine unendlich begabte musikalische Parodie („Rayok“); er schuf auch charmante Genrebilder aus der Kinderwelt von beispielloser Originalität<sup>1</sup>. Mussorgskis Verdienste sind groß; unter unseren verstorbenen Komponisten kommt er nach Glinka und Dargomyschski und nimmt einen Ehrenplatz in der Geschichte unserer Musik ein. Es stimmt, dass Mussorgskis Werke große Fehler und Unzulänglichkeiten aufweisen, aber ohne diese Fehler wäre Mussorgski ein Genie gewesen.

## F. P. MUSSOROSKI

### Anmerkungen zur Biographie seines Bruders Modest Petrowitsch Mussorgski

1.) Gerke nahm bis 1854 weiterhin Unterricht an der Junker-Schule, aber in den letzten 2 Jahren, d.h. 1852 und 1853, nahm er einmal pro Woche samstags Unterricht.

2.) Während seiner Zeit an der Schule spielte er viel und war ständig beim Musikunterricht anwesend, den Gerke der Tochter von Sutthoff, dem Direktor der Junkerschule, erteilte. Oft wurde im Haus des Schulleiters gespielt, aber es wurden damals keine Kompositionen (außer der Polka „Porteenseigne“\*) geschrieben.

\* Die Polka „Unterfährnich“.

3.) Er besuchte die Junker-Schule sehr gut, gehörte immer zu den zehn besten Schülern, stand seinen Kameraden sehr nahe und wurde von vielen von ihnen geliebt; er besuchte die Eltern seiner Kameraden, wie Jewreinow, Kruglikow und Smelski.

4.) Es wurde viel Geschichte gelesen, außerdem wurden mit Begeisterung deutsche Philosophen gelesen, man übersetzte Lafater, aber ich weiß nicht, wo diese Übersetzung geblieben ist<sup>1</sup>.

5.) Soweit ich mich erinnere, lernte er Modest durch Opotschinin Wladimir Petrowitsch kennen, ich glaube in den 60-er Jahren<sup>2</sup> und über Dargomyschski mit den Schilowskis und besuchte die Schilowskis sehr oft im Dorf der Schilowskis Glebow bei Moskau. Er blieb zwei Sommer - 60 und 61.

6.) Durch wen er Graf F. P. Tolstoi kennengelernt hat, weiß ich nicht mehr, anscheinend durch den Sänger Grünberg oder durch Wlad. Petr. Opotschinin, es war in den Jahren 59 oder 60.

7.) In seiner Knaben- und Jugendzeit und in seiner Reife hatte er immer eine besondere Liebe zu allem Volk und Bauern, *betrachtete den russischen Bauern als eine wirkliche Person (darin irrte er sich bitterlich)\*\**, wodurch er Verluste und Nöte in materieller Hinsicht erlitt, Seine Liebe zu den Bauern veranlasste ihn 1863, in die

Abteilung für Ingenieurwesen einzutreten, und als dort das Personal reduziert wurde, wechselte er 1868 in die Forstabteilung des Ministeriums für Staatseigentum<sup>3</sup>.

\*\* Der von W. W. Stassow mit blauem Bleistift unterstrichene Satz ist kursiv gedruckt.

8.) 1858, 59, 60, 61, 62, 63 Jahre lebte in der Familie: bis 62 mit meiner Mutter und mir, und in 62 und 63 Jahren mit mir und meiner Frau, 64 und 65 lebte in der Artel mit Lewaschew, Loginow und Lobkowski, und in dieser Zeit wurde sich mit der Übersetzung der berühmten französischen und deutschen Strafprozesse beschäftigt. Im Jahr 65 wurde er im Herbst sehr krank, eine schreckliche Krankheit (Delirium tremens\*) stand bevor, so dass meine Frau Modest aus dem Artel holte und ihn (zunächst gegen seinen Willen) zu uns in die Familie brachte; er blieb 65, 66, 67 und einen Teil der 68er Jahre bei uns, bis wir Petersburg verließen, aber nach 68 kann ich keine genauen Angaben darüber machen, wo und wie Modest lebte<sup>4</sup>.

\* Alkoholpsychose (lat.).

Im Allgemeinen begann Modest mit dem Komponieren ernsterer Kompositionen zu einer Zeit, als er bei Balakirew studiert hatte, Gerke gab ihm Klavierunterricht und sonst nichts, er lehrte Modest keine musikalischen Regeln, und die erste Polka wurde von Modest komponiert, der noch gar keine Regeln kannte.

## **N. N. RIMSKI-KORSAKOW**

### **Beginn der Erinnerungen an M. P. Mussorgski**

Meine Bekanntschaft mit Mussorgski machte ich bei Dargomyschski. Zu dieser Zeit schuf Dargomyschski in der Hitze der schöpferischen Eingebung eine Szene von „Der steinerne Gast“<sup>1</sup> nach der anderen mit erstaunlicher Geschwindigkeit, als hätte er sie irgendwo im Voraus vorbereitet und würde sie plötzlich vor uns aus dem Ärmel schütteln, wie ein Zauberer aus dem Sack. Die zweite Szene ist gerade geschrieben worden<sup>2</sup>. Meine Schwester Alexandra Nikolajewna lernte die Rolle der Laura, ich begleitete sie, und Dargomyschski legte den Probenstag fest und sagte uns, dass die Rolle des Don-Carlos von Mussorgski - dem Komponisten und Sänger - gesungen werden würde. Wir wussten zu diesem Zeitpunkt nichts über ihn und hatten ihn noch nicht gesehen. Am verabredeten Tag und zur verabredeten Stunde waren wir bei Dargomyschski, interessiert an der neuen Bekanntschaft und aufgeregt über den bevorstehenden Auftritt vor einer neuen Autorität auf einer schwierigen Bühne bei Laura.

Mussorgskis Persönlichkeit war so eigenartig, dass man sie, wenn man sie einmal gesehen hat, nicht mehr vergessen konnte. Ich beginne mit dem Äußeren.

Er war mittelgroß, gut gebaut, hatte zierliche Hände, schön gewelltes Haar, ziemlich große, etwas gewölbte hellgraue Augen. Aber seine Gesichtszüge waren sehr hässlich, vor allem seine Nase, die, wie Mussorgski erklärte, immer rötlich war, weil er sich einmal bei einer Parade daran gestoßen hatte.

Mussorgskis Augen waren sehr ausdruckslos, man könnte sogar sagen, fast blechern. Im Allgemeinen war sein Gesicht wenig beweglich und ausdruckslos, als ob

es eine Art Geheimnis verbergen würde. Beim Sprechen erhob Mussorgski nie seine Stimme, sondern senkte sie zu einer halben Stimme\*.

\* Ich kann mir vorstellen, dass er das so gesagt hat, als ob er zu sich selbst oder in seinem Atem ein witziges oder pikantes Wort gesagt hat, oder absichtlich lachend ein Schimpfwort zu einem seiner Freunde gesagt hat - während er sie offensichtlich gelobt hat<sup>3</sup>. - Anmerkung. N. N. Rimski-Korsakow.

Seine Umgangsformen waren kultiviert, aristokratisch und er war ein gut erzogener Mann von Welt.

Mussorgskis Persönlichkeit hat uns beide sehr beeindruckt. Und das ist kein Wunder. Es gab so viel Interessantes, Eigenartiges, Talentiertes und Geheimnisvolles an ihm. Sein Gesang hat uns begeistert. Ein leichter, aber angenehmer Bariton, Ausdruckskraft, ein feines Verständnis für alle Schattierungen von Seelenbewegungen und gleichzeitig Schlichtheit, Aufrichtigkeit, nicht die geringste Übertreibung oder Affektiertheit - all das hatte eine reizvolle Wirkung. Später konnte ich mich von der Vielseitigkeit seines schauspielerischen Talents überzeugen: er konnte sowohl lyrische und dramatische als auch komische und humorvolle Dinge. Er war auch ein hervorragender Pianist, sein Spiel war brillant, kraftvoll, schick, gepaart mit Humor und Spaß. Solche Sachen wie „Rayok“, „Der Schelm“, „Die Ziege“, „Der Altphilologe“ usw. sang er mit unnachahmlichem Humor. Andererseits war seine Darstellung von Iwan dem Schrecklichen<sup>4</sup> und Zar Boris tief und innig dramatisch.

Mussorgski war ein Feind aller Routine und Alltäglichkeit, nicht nur in der Musik, sondern in allen Lebensbereichen, bis hin zu den kleinsten Dingen. Er war angewidert von gewöhnlichen, einfachen Worten. Er hat es geschafft, sogar den Nachnamen zu ändern und zu verdrehen. Der Stil seiner Briefe ist ungewöhnlich eigenartig, pikant; der Witz, der Humor, die Treffsicherheit der Epitheta ist so spritzig. In den letzten Jahren seines Lebens schlug diese Besonderheit seines Stils bereits in Prätentiosität um, was besonders in seinen Briefen an W. W. Stassow deutlich wird. Diese Anmaßung und Unnatürlichkeit zeigte sich jedoch manchmal nicht nur in seinen Briefen, sondern auch in seiner ganzen Art, sich zu verhalten.

### **Aus meinen Erinnerungen an A. S. Dargomyschski**

Die Dargomyschskis veranstalteten ziemlich häufig Musikabende, meist mit Gesang, bei denen stets Romanzen und Auszüge aus den Opern des Meisters und Glinkas zu hören waren <...>.

Die Darsteller des „Steinernen Gastes“ waren neben dem Autor, mir und meiner Schwester, Mussorgski, der auf unnachahmliche Weise die beiden Rollen des Leporello und des Don Carlos sang, und General Weljaminow, der die Rollen des Mönchs, des Kommandanten und des „törichten Gastes“<sup>1</sup>, wie Dargomyschski ihn nannte, gewissenhaft spielte.

Aber ich glaube, Alexandr Sergejewitsch schätzte Mussorgski mehr als jeder andere, dessen Werk ihm so ähnlich war. Ich erinnere mich, dass Mussorgski Dargomyschski die erste Nummer seiner „Kinderstube“ („Sag mir, Njanja“) zeigte;



nachdem er dieses Stück gehört hatte, sagte Alexandr Sergejewitsch: „Na ja, der hat mich in der Tasche.“ Und über zwei Szenen in „Boris“ - die erste Volksszene<sup>2</sup> und die Szene in der Schenke - sagte Dargomyschski: „Mussorgski geht noch weiter als ich.“ Als wir eine Aufführung von Mussorgskis „Die Heirat“ hatten, sang Alexandr Sergejewitsch die Rolle von Kotschkarew, und er lachte, bis er weinte, und bewunderte den Witz und die Ausdruckskraft der Musik. An der Stelle, an der Kotschkarew sagt: „Die Expeditionäre, solche Kanalchons“, - geriet Alexandr Sergejewitsch immer in Verwirrung, konnte vor Lachen nicht singen und sagte zu mir: „Du spielst da irgendeine Symphonie und störst meinen Gesang“ (Mussorgski hat in diesem Fall lustige Schnörkel in der Begleitung).

## A. N. M O L A S

### Erinnerungen

Unsere Bekanntschaft dauerte nicht lange, nur etwa zehn Jahre, aber sie hinterließ einen unauslöschlichen Eindruck auf mein ganzes Leben, hatte einen großen Einfluss auf meinen Gesang und schenkte mir viele helle und wunderbare Momente. Wie andere russische Komponisten lernte ich ihn in den späten 60er Jahren bei Dargomyschski kennen, als „Der steinerne Gast“<sup>1</sup> geschrieben wurde.

Gleich am nächsten Tag, als wir uns trafen, brachte er mir seine Romanzen und Skizzen aus „Boris Godunow“<sup>2</sup>. Später, als ich verheiratet war (er war mein Trauzeuge)<sup>3</sup>, besuchte er uns sehr oft und freundete sich mit meinem Mann an.

Zunächst hatte Modest Petrowitsch große Angst, dass meine Ehe mein Singen beeinträchtigen würde, und war unglücklich über die Veränderung in meinem Leben, aber er war bald davon überzeugt, dass ich das Singen nicht nur nicht aufgegeben hatte, sondern dass ich es viel ernster nahm.

Bald bildeten wir ein Zentrum für begabte junge Komponisten. Sie trafen sich zwei- oder dreimal pro Woche mit uns, brachten mir alles, was sie neu geschrieben hatten, und Mussorgski und ich führten sie auf, solange sie noch im Manuskript waren. Wir hatten regelmäßige Besucher: W. Stassow, Borodin, Cui, Rimski-Korsakow, Scherbatschow, Lodyschenski, später Glasunow und viele andere.

Ich war mit Mussorgski sehr befreundet, aber er erzählte mir nie von seiner Jugend; ich konnte sehen, dass er nicht glücklich darüber war, wie er sie verbracht hatte; er liebte es, mir von seiner Kindheit zu erzählen, wie er auf dem Land aufwuchs, auf dem Landgut seines Vaters, und das war eine seiner besten Erinnerungen; dann war er in der Armee, und ich glaube, er stand einmal unter dem Einfluss schlechter Freunde und ruinierte seine Gesundheit fürs Leben. Ich lernte ihn kennen, als er bereits im Ruhestand war und sich in einer sehr angespannten finanziellen Lage befand. Ich weiß, dass er seinem älteren Bruder das Erbe seines Vaters überlassen hat und sagte: „Mein Bruder ist verheiratet und hat Kinder, aber ich werde nie heiraten und kann meinen eigenen Weg gehen.“ Leider hat er nicht lange genug gelebt, um endlich verstanden und für sein Werk gewürdigt zu werden.

Modest Petrowitsch war selbst sehr unattraktiv, aber seine Augen waren erstaunlich, sie hatten so viel Intelligenz, so viel Nachdenken, wie es nur starke Talente haben. Von mittlerer Größe, gut gebaut, anmutig, gut erzogen, spricht perfekt Fremdsprachen, er rezitiert und singt schön, wenn auch fast ohne Stimme, aber mit einem bemerkenswerten Ausdruck ... Überall, wo er auftauchte, war er die Seele der Gesellschaft. Er liebte die Kinder und versuchte, sie zu erziehen, aber die kleinsten

Kinder hatten Angst: es schien ihm, dass er ihnen wehtun würde. Die Kinder haben das verstanden und auch Mussorgski sehr geliebt.

Als er mich das erste Mal dazu brachte, seine „Kinderstube“ zu singen, hatte ich schreckliche Angst, dass es nicht klappen würde, und dann sagte er mir: „Das ist genau das, was ich im Sinn hatte. Sie haben mich perfekt verstanden, singen Sie es genau so, ohne Ihre Intonation oder Ihren Ausdruck zu verändern, und ich werde zufrieden sein.“

Seitdem habe ich diese „Kinderstube“ mehrmals bei unseren Musiktreffen und in Konzerten gesungen, und zwar immer mit großem Erfolg<sup>4</sup>. Überhaupt, wo immer ich Gelegenheit hatte, Mussorgskis Romanzen zu singen, waren sie immer ein großer Erfolg, zumal er mich wunderbar begleitete und immer mit mir in der Öffentlichkeit auftrat<sup>5</sup>.

In den letzten Jahren seines Lebens besuchte uns Modest Petrowitsch besonders oft, drei- oder viermal pro Woche. Er kam zum Abendessen und blieb den ganzen Abend. Meine Kinder riefen vor Freude: „Der Müllmann ist gekommen, was für ein Spaß!“ Nach dem Abendessen döste er in einem Sessel ein, und wenn er sich ausgeruht hatte, setzte er sich ans Klavier und phantasierte. Vieles aus „Chowanschtschina“ und „Der Jahrmarkt von Sorotschinzy“ wurde bei uns geschrieben. Modest Petrowitsch sagte immer, dass er bei uns seine Seele von einem schwierigen und harten Leben ausruhen würde. Mussorgski war von Natur aus ein wunderbar zarter und sanfter Mensch, und in seinen Werken gab es trotz einiger scheinbar grober, rein russischer Ausdrücke nie etwas Unanständiges. Er war nicht der Meinung, dass alles, was russisch ist, grob sein muss, und er wollte nicht, dass seine Darsteller grobe Ausdrücke betonten. Das lag natürlich auch daran, dass alles, was er schrieb, talentiert, wahr und immer auf den Punkt war.

Mussorgski hatte eine Leidenschaft für die Natur. Wenn er in unsere Datscha in Pargolowo kam, wo auch W. W. Stassow lebte, machten wir alle zusammen große Spaziergänge, manche zu Fuß, manche in Kutschen, und ich immer zu Pferd, denn ich war ein großer Anhänger des Reitens. Am liebsten ging Modest Petrowitsch spazieren und suchte Pilze, was ihn an seine Kindheit erinnerte, und er war so naiv glücklich, wenn er einen guten Pilzplatz fand. Er liebte vor allem den Sonnenuntergang, und er und ich sahen oft zu, wenn die Sonne unterging. Was für eine wunderbar weiche und poetische Seele er hatte! Modest Petrowitsch mochte das Angeln nicht. „Man muss, - sagte er, - mit einem Netz fischen, um die Fische nicht vergeblich zu quälen; man muss es immer vermeiden, ein Lebewesen zu verletzen und ein anderes nicht leiden zu lassen, weder moralisch noch physisch.“

... „Chowanschtschina“ wurde in unserem Haus unter der Leitung von Rimski-Korsakow in seiner Gesamtheit uraufgeführt, und zwar mit großem Erfolg.

Die Intrigen und Unruhen setzten Mussorgski schrecklich zu, er wurde immer öfter krank, und seine Nerven waren völlig gestört. Nachdem er 1881 erkrankt war, blieb er nicht lange krank. Sein schwacher, erschöpfter Körper konnte die Krankheit nicht überwinden, und er starb im Krankenhaus<sup>6</sup> im Kreise seiner engsten Freunde an seinem Geburtstag am 16./25. März<sup>7</sup> 1881 im Alter von 42 Jahren. Modest Petrowitsch starb in der Nacht. Die Krankenschwester, die bei ihm war, erzählte uns, dass er plötzlich laut aufschrie: „Es ist vorbei. Oh, ich fühle mich elend!“

## Brief an A. N. Rimski-Korsakow

1. Februar 26

Lieber Andrei.

Ich habe deinen Brief heute erhalten und bin in Eile zu antworten.

Ich erinnerte mich an Mussorgskis Stück „Oh, du betrunkene Irre!“. Er zeigte es mir einmal bei uns zu Hause nach dem Abendessen, denn er aß fast jeden Tag mit uns zu Abend, aber er maß ihm nur sehr wenig Bedeutung bei, und solange ich mich erinnern kann, hat er es mir nur einmal vorgespielt. Er ruhte sich immer lange in dem großen Sessel aus (meine Kinder nannten ihn: Müllmanns Sessel, und während er schlief, machten sie kein Geräusch), und dann setzte er sich ans Klavier und fantasierte lange, und dann brachte er mich zum Singen. Das ist alles, woran ich mich erinnere.

### L. I. SCHESTAKOWA

#### Von „Meinen Abenden“

Nach dem Tod meines Mädchens im Jahr 1863<sup>1</sup> konnte ich lange Zeit keine Musik mehr hören, und obwohl W. W. Stassow\* mich in dieser Zeit mehr als einmal zu seinen Abenden einlud, beschloss ich erst 1866, ihn zu besuchen; an diesem Abend bildete sich der Kreis, über den ich sprechen möchte.

\* Mit dem ich 1854 bekannt wurde. - Anmerkung. L. I. Schestakowa.

Stassow hatte Dargomyschski und Balakirew dabei, die ich schon lange kannte, aber es waren auch neue Gesichter anwesend: Cui, Mussorgski und Rimski-Korsakow; Balakirew stellte uns vor. Ich lud die beiden Letztgenannten zu mir nach Hause ein, und sie begannen, mich zu besuchen, zunächst gelegentlich, dann immer öfter, wobei sie die Tage auswählten, die für sie günstig waren, zusammen mit Balakirew, der ihre musikalische Entwicklung leitete. <...>

Als ich ihn kurz nach dem Abend bei Stassow traf, sagte er zu mir: „Man sagt, dass bei Ihnen abends oft Musik gespielt wird, warum soll ich nicht kommen?“ Ich antwortete: „Warum kommen Sie nicht mit?“ Und er begann, mich zusammen mit den anderen zu besuchen. Seine Anwesenheit machte unsere Treffen noch lebendiger. Dann kam Cui in unseren Kreis, dann Borodin; die beiden letzteren wurden auf meine Bitte hin von Balakirew eingeladen.

Manchmal bekam ich Besuch von A. S. Dargomyschski, D. W. Stassow und Wladimir Wassiljewitsch Nikolski, Professor der juristischen Fakultät und damaliger Inspektor des Alexander-Lyzeums. <...>

All diese Menschen trafen sich zweimal pro Woche bei mir, und manchmal kamen weitere Tage für sie hinzu. Dies dauerte bis 1870: in diesem Jahr starb Dargomyschski<sup>2</sup> und es kam zu einem Wechsel in der Zusammensetzung des Kreises.

<...>

Modest Petrowitsch Mussorgski und Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow waren sehr freundlich; sie kamen fast immer früh zu mir, um über ihre neuen Kompositionen\*\* zu sprechen, bevor andere Personen kamen.

\*\* Sie wohnten sehr weit voneinander entfernt, und es war praktisch, dass sie bei mir zusammenkamen. - Anmerkung. L. I. Schestakowa.

Manchmal gab es amüsante Zwischenfälle. Korsakow setzte sich an sein Instrument und spielte Mussorgski an den Tagen, an denen sie getrennt waren, etwas von ihm Komponiertes vor; dieser hörte aufmerksam zu und machte dann eine Bemerkung zu ihm, woraufhin Korsakow aufsprang und im Zimmer herumlief, während Mussorgski ruhig dasaß und etwas spielte. Nachdem er sich beruhigt hat, geht Nikolai Andrejewitsch auf Modest Petrowitsch zu, hört sich seine Meinung genau an und stimmt ihm oft zu.

In diesen Jahren, von 1866 bis 1870\*,

\* Es muss heißen: 1869

komponierte Dargomyschski die Oper „Der steinerne Gast“; Balakirew schrieb eine Ouvertüre und Romanzen<sup>3</sup>; Mussorgski schenkte uns viele Romanzen: „Liebling Sawischna“ und andere und konzipierte eine Oper, „Boris Godunow“. Jedes neue Werk von ihnen wurde von uns mit Begeisterung aufgenommen.

Korsakow veröffentlichte mehrere Romanzen<sup>4</sup> und schrieb die Oper „Das Mädchen aus Pskow“ <...>.

Cui komponierte zu dieser Zeit neben den Romanzen auch eine Oper, „William Ratcliff“<sup>5</sup>, die intimer ist als alles, was ich bisher gehört habe. Borodin schrieb die 1. Sinfonie, 1869 begann er mit der 2. und komponierte viele reizvolle Romanzen: „Die falsche Note“, „Das Meer“ und andere<sup>6</sup>.

Diese vier Jahre waren von eifriger Aktivität geprägt; es herrschte völlige Einigkeit im Kreis, und das Leben und die Arbeit waren in vollem Gange. Sie hatten wenig Zeit, um ihre Kompositionen vorzutragen und über Musik zu sprechen, und als sie mich verließen, verabschiedeten sie sich lange Zeit widerwillig voneinander.

Ich ging recht früh zu Bett und um 10 ½ Uhr faltete ich meine Arbeit zusammen; Mussorgski würde dies bemerken und laut verkünden, dass „die erste Warnung gegeben wurde“. Als ich nach einer Weile aufstand, um nach der Uhr zu sehen, rief er aus: „Die zweite Warnung, die dritte kann nicht warten“, und scherzte, dass man ihnen am Ende sagen würde: „Geht heulen, ihr Dummköpfe!“\*\*

\*\* Worte aus Gogols „Die Heirat“, den er verehrte und sogar begann, Musik zu diesem Stück zu komponieren. - Anmerkung. L. I. Schestakowa

Aber oft, da sie alle so gut beieinander waren, ließ ich sie länger bleiben. Ich kann nicht leugnen, dass mir diese Treffen große Freude bereitet haben. <...>

Anfang 1870 legte Mussorgski der Direktion seine Oper „Boris Godunow“ vor, die damals nur drei Akte hatte und nur mit männlichen Rollen besetzt war<sup>7</sup>.

Kurze Zeit später fand im Haus von J. F. Platonowa ein Abendessen zu ihren Gunsten statt. Sie kam, um mich einzuladen und fügte hinzu, dass das Schicksal von Mussorgskis Oper an diesem Morgen entschieden werden würde und dass Naprawnik und Kondratjew bei ihr sein würden. Ich ging hin und freute mich sehr auf ihre Ankunft. Es ist verständlich, dass ich sie mit den Worten begrüßte: „Wird „Boris“

akzeptiert?“ - „Nein, - antworteten sie mir, - es ist unmöglich, was für eine Oper ohne ein weibliches Element! Mussorgski hat ein großes Talent, kein Zweifel; lass ihn noch eine Szene einfügen, dann wird „Boris“ gehen!“ Ich wusste, dass diese Nachricht für Mussorgski unangenehm sein würde, und ich wollte mir die Zeit nehmen, es ihm mitzuteilen; ich schrieb ihm und W. W. Stassow sofort eine Nachricht und bat sie, um sechs Uhr abends zu mir zu kommen. Als ich nach Hause kam, fand ich sie in meinem Zimmer und erzählte ihnen, was ich gehört hatte. Stassow und Mussorgski unterhielten sich angeregt über die eingefügten neuen Teile der Oper, während Modest Petrowitsch selbst verschiedene Motive zu spielen begann und der Abend sehr lebhaft verlief. Mussorgski machte ohne Verzögerung weiter<sup>8</sup>. <...>

### Von Ende 1870 bis 1873

<...> In der Spielzeit 1872 bis 1873 wurde „Boris Godunow“ von Mussorgski neu inszeniert: „Die Schenke“ und „Die Szene am Brunnen“<sup>9</sup>. Fast zur gleichen Zeit wurde auch Rimski-Korsakows „Das Mädchen aus Pskow“ zum ersten Mal aufgeführt<sup>10</sup>.

Trotz meiner Krankheiten war ich sehr daran interessiert, wie diese Dinge ablaufen würden und wie das Publikum darauf reagieren würde. Das war ganz natürlich: ich hatte viel zu komponieren; alles wurde auch von mir gespielt und gesungen; meine ganze Seele war mit dieser Musik aufgeladen, und ich konnte nicht schlafen, bis ich die Ergebnisse der beiden Aufführungen hörte. Aber als man mir hinterher sagte, dass „Boris“ das Publikum begeistert hatte, dass es Beifall ohne Ende gab, während „Das Mädchen aus Pskow“ eher zurückhaltend aufgenommen wurde, war ich erstaunt: in der Saalaufführung war „Das Mädchen aus Pskow“ so gut! Aber ich habe hinterher gehört, dass es weniger theatralisch war als „Boris Godunow“. <...>

### Von 1873 bis 1875

<...> Ich kann mich nicht mehr an die Jahre und Zahlen erinnern, aber warum was passiert ist - ich erinnere mich und werde berichten.

Ich kann nicht verheimlichen, was mit mir geschah, als ich Mussorgskis „Das Waisenkind“ zum ersten Mal von Anna Jakowlewna aufgeführt hörte. Zuerst war ich fassungslos, dann brach ich in Tränen aus, und es dauerte lange, bis ich mich beruhigt hatte. Zu beschreiben, wie Anna Jakowlewna sang, oder besser gesagt, sich ausdrückte - das ist unmöglich, man sollte hören, was ein genialer Mensch tun kann, selbst wenn er seine Stimme völlig verloren hat und schon im hohen Alter ist. Hier konnte ich den Eindruck, den sie in ihrer Jugend machte, gut verstehen: nicht nur Frauen, sondern auch Männer weinten. Dann sang Anna Jakowlewna die Arie der Marfa aus Musorgskis „Chowantschina“ - und wie sie sang!

Ich war mehr als einmal mit Mussorgski auf ihrer Datscha in Nowaja Derewnja. Er komponierte etwas Neues, kam zu mir, trug es selbst vor und sagte dann: „Wir sollten es unseren Petrows zeigen; Großvater (wie er Petrow nannte) wird es wunderbar für uns singen!“ Und ich erinnere mich an Ossip Afanasjewitsch, der seine Kompositionen sang: „Der Seminarist“, „Trepak“ und andere, sowie Dargomyschskis „Korporal“<sup>11</sup>. Kein Wunder: Mussorgski war so begabt wie jeder andere in diesem Kreis, und die Petrows waren sich dessen in ihrer liebenswürdigen

Art bewusst; außerdem liebten sie ihn wie einen Sohn, da sie seine wahre Zuneigung zu ihnen sahen.

Ich werde nie jene wunderbaren Abende vergessen, an denen die Petrows bei mir zu Hause waren; die Gesellschaft war klein: Mussorgski, Borodin und W. W. Stassow waren immer dabei, manchmal auch dessen Bruder Dmitri Wassiljewitsch, W. W. Nikolski, A. N. Molas, A. A. Chwostowa und sonst niemand.

A. N. Molas sang viele Romanzen von Mussorgski, Rimski-Korsakow, Borodin und anderen, dann sang Ossip Afanasjewitsch noch zwei oder drei weitere Stücke. Aber wenn Anna Jakowlewna zum Instrument kam und mit Modest Petrowitsch, der sie und andere immer begleitete, vereinbarte, was sie singen sollte, ging Ossip Afanasjewitsch ins Esszimmer, setzte sich an den Tisch - von dort aus konnte er das Klavier sehen - und hörte, während er Weintrauben aß, seiner Frau mit Vergnügen beim Singen zu; als Anna Jakowlewna fertig war, applaudierte er und sagte: „Junge Talente müssen gefördert werden!“ Es ist traurig, dass das alles vorbei ist, aber es ist ermutigend, daran zu denken, dass es so war, und dass ich so viel Gutes zu hören bekam. <...>

Am 26. Januar 1874 wurde die gesamte Oper „Boris Godunow“<sup>12</sup> von Mussorgski zum ersten Mal aufgeführt; das Theater war voll besetzt. Die Schauspieler, E. F. Naprawnik, das Orchester - sie alle liebten Mussorgski und führten seine Oper mit großem Einsatz auf. Ich ging hinter die Bühne, um J. F. Platonowa zu sehen, die darauf bestanden hatte, die Oper aufzuführen<sup>13</sup>. <...>

#### Von 1875 bis 1878

Ich bin ein wenig zu weit gegangen, als ich über Ossip Afanasjewitsch sprach, ich habe mich hinreißen lassen, und nun muss ich wiederholen, dass meine Abende in diesen Jahren so gut waren wie immer; die Petrows, Mussorgski, Borodin, W. W. Stassow, Molas und andere kamen zusammen. Es herrschte vollkommene Harmonie; nicht nur ich, sondern alle, die bei diesen Treffen dabei waren, werden mir zustimmen, dass sie unnachahmlich waren. Es gab Abende zwischen ihnen, die bis 1 und 2 Uhr nachts dauerten; sie hatten weitere Besucher, darunter L. I. Karmalina, Graf Arseni Arkadjewitsch Golenischtschew-Kutusow, der mit Mussorgski befreundet war, und andere. Ich hatte das Vergnügen, Arseni Arkadjewitsch bei mir zu Hause zu sehen; sein Vater pflegte meinen Bruder, M. I. Glinka, zu besuchen, der seine Freundschaft schätzte. <...>

Mit dem Tod von O. A. Petrow hörten meine Abende auf; manchmal trafen wir uns noch, aber es war nicht mehr dasselbe. Mussorgski fühlte sich einsam und gelangweilt, nachdem er Petrow verloren hatte, den er so sehr respektierte und liebte. Rimski-Korsakow hatte eine Familie, war furchtbar beschäftigt und distanziert. Es stimmt, dass Borodin und Mussorgski manchmal zusammen waren; sie waren einander gegenüber so aufrichtig. Zu dieser Zeit komponierten sie beide Opern: Borodin den „Fürst Igor“, Mussorgski seine „Chowanschtschina“ und den „Jahrmarkt von Sorotschinzy“. <...> Mussorgski war nicht mehr derselbe, und 1881, am 16. März, starb er.

Dank W. W. Stassow wurde an seinem Grab in der Alexander-Newski-Klosteranlage auf dem Tichwin-Friedhof ein künstlerisches Denkmal im russischen Stil errichtet. <...>

Fahren wir fort mit der Beschreibung der Persönlichkeiten des ersten Kreises, oder besser gesagt der musikalischen Familie. <...>

Jetzt sind M. P. Mussorgski und A. P. Borodin an der Reihe. Ich beginne mit Mussorgski: ich lernte ihn vor Borodin kennen, im Jahr 1866.

Seine Kindheit und Jugend beschreibt W. W. Stassow in einer Broschüre mit dem Titel „Zum Gedenken an Mussorgski“, die er am 27. November 1885 anlässlich der Enthüllung des Denkmals am Grab des Komponisten überreichte.

Als ich Modest Petrowitsch zum ersten Mal sah, war er bereits ein 27-jähriger junger Mann und ein hervorragender Offizier im Preobraschenski-Regiment<sup>14</sup>. Von der ersten Begegnung an war ich von einer besonderen Zartheit und Sanftheit in seinem Verhalten beeindruckt; er war ein Mann von überraschend guter Erziehung und Zurückhaltung. Ich kannte ihn seit 15 Jahren, und in all dieser Zeit hatte ich nie erlebt, dass er die Beherrschung verlor oder zu jemandem ein unangenehmes Wort sagte. Mehr als einmal, als ich ihn fragte, wie er eine solche Selbstbeherrschung haben konnte, sagte er mir: „Das verdanke ich meiner Mutter; sie war eine heilige Frau.“

Balakirew wurde von Mussorgski immer gleichberechtigt behandelt, mit vollem Respekt und Bewunderung für sein großes Talent und sein unnachahmliches musikalisches Gedächtnis; sie begegneten sich ständig auf einer sehr freundschaftlichen Basis. W. W. Stassow, wurde durch sein aufrichtiges Wesen, seine glühende Liebe zur Kunst und seine bemerkenswerte Energie zu Recht von allen anderen als überlegen angesehen; in allem, was Musik, Literatur und andere Dinge betraf, wandte er sich immer an ihn, um Rat zu holen, und bekanntlich lehnte W. W. Stassow es nie ab, sich für alle nützlich zu machen, insbesondere für Mussorgski, dessen Talent und Persönlichkeit er so aufrichtig liebte<sup>15</sup>. Ich habe bereits Mussorgskis Beziehung zu Rimski-Korsakow erwähnt.

Viele Leute ermutigten Mussorgski oft, zu heiraten; aber seine Abneigung gegen die Ehe war lächerlich; mehr als einmal versicherte er mir ernsthaft, dass, wenn ich in den Zeitungen lesen würde, dass er sich erschossen oder erhängt hätte, dies bedeuten würde, dass er am Tag zuvor geheiratet hätte.

Die ganze Zeit nach 1872 war Modest Petrowitsch mit Borodin, der damals seine Oper „Fürst Igor“ und er seine Oper „Chowanschtschina“ schrieb, auf das herzlichste verbunden. Sie übernachteten oft zusammen in meinem Haus, und W. W. Stassow kam manchmal zu ihnen. Wenn Mussorgski Borodin lange Zeit nicht sah, erhielt ich von ihm folgende Notiz: „Meine liebe Ljudmila Iwanowna, ich möchte Sie um Folgendes bitten: Borodin und ich möchten am Donnerstag, dem 22. Januar, um 20 Uhr zu Ihnen kommen, um Sie und Borodins Heroische Symphonie (h-moll) zu sehen. Wenn es nicht zu viel Mühe macht, meine Liebe, erlauben Sie uns bitte, Sie zu sehen, da die ganze gute Musik bei Ihnen begonnen und gemacht wurde: ich bin wie eine Katze, die sich an ihr Zuhause gewöhnt. Borodin wird mit einer Petition von ihm zu Ihnen kommen“<sup>16</sup>. Und diese gemeinsamen Abende waren die aufrichtigsten und angenehmsten.

Mussorgski war mit E. F. Naprawnik, G. P. Kondratjew, I. A. Melnikow, F. P. Komissarschewski und anderen Künstlern sehr gut befreundet. Ich erwähne die Petrows hier nicht, weil er in ihrer Familie ein völlig eigenständiger Mensch war; darüber habe ich bereits gesprochen.

## P. S. STASSOWA

### Aus „Meine Erinnerungen“

Ab 1869 verbrachten wir unsere Sommer in der von Alexandr Ljuluschkin gemieteten Datscha in Samanilowka. Das gesamte Haus wurde innen und außen renoviert, zwei große Balkone mit Blick auf den Garten auf beiden Seiten, das Dach wurde mit Metall gedeckt, der Garten wurde mit Blumenbeeten geschmückt, eine Schaukel und eine Kinderturnhalle wurden für die Kinder eingerichtet. Im Garten standen alte Lindenbäume, die sehr schön waren. Wenn sie blühten, war der Duft unvergleichlich.

Im Jahr 1871 besuchte uns Mussorgski in dieser Datscha, als er seinen „Boris Godunow“ fertigstellte. Lodyschenski und Scherbatschow besuchten uns auch hier, und nach dem Abendessen spielten sie immer Musik; jeder von ihnen zeigte eine neue musikalische Schöpfung: Mussorgski - das Lied von Marfa, Wahrsagerei bei Chowanski<sup>1</sup>, Lodyschenski - seine Romanze „Ich starb am Glück der geteilten Liebe“, Scherbatschow seine bezaubernden Klavier-„Chants sans paroles“\* wie die von Mendelssohn, aber viel tiefgründiger und poetischer in ihrem Ziel.

\* „Lieder ohne Worte“ (fr.).

Und welche gute und interessante Gespräche wurden beim Mittagessen auf dem Balkon geführt, wo alle unsere Freunde, einschließlich Wladimir Wassiljewitsch, um den langen Tisch saßen. <...>

...Am 3. Oktober wurde meine Tochter Helena geboren. Ich dachte immer, sie würde Musikerin werden, denn kurz vor ihrer Geburt aßen wir mit Woldemar und Mussorgski zu Abend und es wurde viel über Musik und ihre neuen Herausforderungen in Russland gesprochen. <...>

Nach meiner Rückkehr nach Petrograd begann ich mein patriarchalisches Leben und kümmerte mich um meine fünf Kinder, während Dmitri Wassiljewitsch sich wieder seiner Anwaltspraxis widmete.

Aber er und ich beschlossen, den Donnerstagabend als Besuch bei unseren Bekannten zu definieren. Sie waren sehr angenehm: da waren immer die Samarskis, F. I. Poguljajewa, A. P. Borodin, der liebste Mussorgski und die lieben Stassow-Brüder Alexandr und Wladimir, und der liebste, herzlichste Nikolai Wassiljewitsch und die Nichte Natascha Piwowarowa. <...>

Es gab interessante Gespräche und Musik. Mussorgski brachte immer wieder Neuerungen in sein Werk ein. Iljin kam auch hierher und sang. A. A. Gerke kam auch, spielte dann zu acht Händen.

Dank Dmitri Wassiljewitsch, seinem Musikverständnis und seinem ständigen Austausch mit Musikerpersönlichkeiten, Künstlern und Mitgliedern der Russischen Musikgesellschaft und des Konservatoriums, vertreten durch seine Lehrer, hatten wir ständig den einen oder anderen Priester des Orpheus. Ich selbst liebte und verstand auch Musik; abends spielten Dmitri Wassiljewitsch und ich oft alle Sinfonien von Beethoven und Schumann und deren Quartette, Mozarts Quartett und Haydns Quartette, kurzum, diese Klassiker gingen uns am Klavier nie aus den Händen. Und unsere neuesten musikalischen Koryphäen, Mussorgski und Balakirew, waren habitués\* bei uns.

\* Stammgäste (fr.).



Balakirew hatte unserer Warja seit 1876 Unterricht gegeben und setzte sich oft nach einer Stunde Unterricht hin und spielte selbst. Sobald er etwas Neues für seine Werke schuf - „Tamara“ oder sein zukünftiges Konzert<sup>3</sup> -, kam er zu uns und teilte es mit uns, wie auch Mussorgski und später Rimski-Korsakow und Ljapunow. Generell blühte die Musik bei uns auf. Serjoscha Pawlow, der Sohn von Wera Iwanowna, geborene Bunina, kam oft, um mit Dmitri Wasiljewitsch vierhändig zu spielen, und es war ein richtiges Konzert. Ich lag in meinem Zimmer neben dem Salon, krank oder auf dem Weg der Besserung, und neben mir ertönten die wunderbaren Klänge von Beethoven, Schumann, Berlioz und manchmal Tschaikowski.

Wir hatten auch echte musikalische Abende mit den beiden talentierten Purgold-Schwestern, die wir dank Wl. Was. Stassow kennen gelernt haben im Haus ihres Onkels Wladimir Fjodorowitsch Purgold, der ihren längst verstorbenen Vater ersetzt hatte, als sie noch Mädchen waren. Ihre älteren Schwestern heirateten nacheinander, und die beiden blieben unter den Fittichen ihres Onkels, der ihnen eine gute allgemeine und vor allem eine musikalische Ausbildung zukommen ließ<sup>4</sup>. Das Orchester lag in den Händen der talentierten Nadeschda Nikolajewna Purgold, und Alexandra Nikolajewna\* sang das weibliche Solo, und was sie nicht singen konnte, wurde von Mussorgski und Weljaminow gesungen, die alle männlichen Rollen sangen - Boris selbst, Pimen, den Hochstapler, und die beiden Landstreicher Warlaam und Missail.

\* Ebenfalls durchgestrichen: die männlichen Rollen wurden von Mussorgski und Waljaminow selbst gespielt.

Diese kostbaren Abende hinterließen wunderbare Eindrücke in der Seele. Dmitri und ich sind immer ganz verzückt nach Hause gegangen. Es waren viele Zuhörer da, angeführt von Wl. Was. Stassow - es gab auch den Maler Hartmann, Antokolski und Ilja Jakowlewitsch Ginzburg. Wlad. Fed. Purgold, ein herzlicher und gastfreundlicher Gastgeber, war äußerst freundlich und zuvorkommend.

Die Verbannung nach Tula hatte enorme Auswirkungen auf seine Arbeit als Anwalt<sup>5</sup> - es gab immer weniger Mandanten. Aber der Freundeskreis um uns herum wurde noch enger. Unsere bescheidenen Donnerstagabende wurden fleißig besucht; Musik tröstete uns, Mussorgski, Borodin, Rimski-Korsakow\*\* kamen, um ihre Neuigkeiten mitzuteilen, oder es gab einfach intime Gespräche mit Samarin, Poguljajewa, Wladimir Stassow, Nadeschda Wassiljewna, Auerbach.

\*\* Neben dem Bereich: Iljin Tenor, Felix Blumenfeld. Er sang russische Autoren und russische Volkslieder.

## **W. D. K O M A R O W A**

### **Aus Kindheitserinnerungen an große Menschen, Mussorgski**

Ich erinnere mich an Mussorgski, als ich sieben Jahre alt war. Oder besser gesagt: ich war sieben Jahre alt, als ich sein Erscheinen in unserem Haus bemerkte, denn er kam wahrscheinlich schon früher ins Haus meiner Eltern, aber ich erinnere mich nicht daran, ich rechne es mir nicht an. Und dann trat er plötzlich in den Kreis unserer Kindheit ein, als „Müllmann“, wie ihn alle nannten, und wie wir Kinder ihn sofort zu

nennen begannen, weil wir glaubten, es sei sein richtiger Name. Er besuchte uns oft in der Stadt und in unserer Datscha in Samanilowka in der Nähe von Pargolowo, und da er nicht so tat, als würde er mit uns in jener falschen Sprache sprechen, die Erwachsene normalerweise mit Kindern in befreundeten Häusern sprechen, schlossen wir ihn bald in unser Herz und betrachteten ihn sogar als einen der Unrigen. Meiner Schwester Sinotschka und mir fiel besonders auf, dass er uns bei der Begrüßung immer die Hand küsste, als wären wir erwachsene Damen, indem er sagte: „Gute Gesundheit, Bojarentochter“ oder „Ihr Händchen, Bojarentochter“, was für uns sehr überraschend und amüsant war. Aber wir sprachen mit ihm so offen, als wäre er ein Gleichgestellter. Auch meine Brüder hatten nicht die geringste Angst vor ihm und erzählten ihm alle Begebenheiten aus ihrem Leben; der Jüngste konnte noch nicht einmal seinen Namen richtig aussprechen und sagte „Mussoljanin“, und wenn Mussorgski zu uns kam, rief er uns schon von weitem zu: „Da kommt Mussoljanin!“ Die musikalischen Bilder „Kater Matrose“, „Ritt auf dem Steckenpferd“ und „Traum“ (nach einer Erzählung von Sinotschka) scheinen unveröffentlicht zu sein, und ich weiß nicht, ob sie im Manuskript existieren, aber von Mussorgski auf dem Klavier gespielt<sup>1</sup>, und eine vierte Szene aus seinem Kinderleben, sollten genau diese unsere Kindergeschichten darstellen.

Mussorgski sprach mit mir, dem Ältesten, oft über „ernste Themen“. Er war der erste, der mir erklärte, dass die Sterne in verschiedene Sternbilder eingeteilt sind und dass viele einzelne Sterne wie Sternbilder ihre eigenen Namen haben, und er brachte mir bei, wie man die beiden Bären, Kassiopeia, Orion und den Großen Hund mit Sirius findet. Ich erinnere mich auch an unser Gespräch am Abend vor irgendeinem „Neujahr“, als er mir erklärte - ich hatte bis dahin aus irgendeinem Grund auch noch nicht darüber nachgedacht -, dass morgen „Neujahr“ sei und was es bedeute und warum es im Winter und nicht im Herbst gefeiert werde (wenn man vom Lande komme und wenn nach den Vorstellungen der Kinder ein neues Jahr beginne, das im Frühling ende, während der Sommer etwas Besonderes sei, außerhalb des Jahres!)

Mussorgski war ein häufiger Gast in unserer Datscha in Samanilowka<sup>2</sup> und wir gewöhnten uns daran, dass er an allen Ereignissen unseres Lebens teilnahm: er beobachtete, wie mein zweijähriger Bruder im Hof in der Sonne gebadet wurde und mein kleiner Bruder schreiend und nackt über den Sand rannte und mit dem Versprechen einer Erdbeere gelockt wurde; und Mussorgski stellte diese komische Szene dann persönlich dar und imitierte meinen Bruder, der die versprochenen „Beere-Beere“ verlangte.

Ich erinnere mich nicht mehr genau, wie und wann wir Kinder anfangen, bei der Aufführung von Mussorgskis eigenen und fremden Werken anwesend zu sein, oder besser gesagt, ich erinnere mich nicht an eine solche Zeit von früher Kindheit an, als ich nicht dabei anwesend gewesen wäre, versteckt in einer Ecke, hinter einem Sessel oder sogar unter dem Tisch, wenn einer der berühmten Musiker, die in unserem Haus waren - Balakirew, Borodin, Rimski-Korsakow, Cui, Mussorgski, Rubinstein - große Werke der Weltmusikliteratur aufführten oder eigene Kompositionen, oft noch unvollendet, aber erst dann entstanden. Wir Kinder hörten sie nach und nach und sangen sie in unserem Kinderzimmer auswendig: „Was geschah in der Stadt Kasan“, „Popinka“<sup>3</sup>, „Oh Zarewitsch, ich bitte dich, verfluche mich nicht für meine bösen Worte“<sup>4</sup> oder:

Ratcliff, Ratcliff, du blutest, ...\*

Komm her, ich verbinde die Wunde...<sup>5</sup>

\* Im Autograph und im Typoskript wird anstelle der Auslassungspunkte eine Achtelpause eingefügt.

Und zum Zählen, um das Achtel nicht zu verpassen, sangen sie diese Pause bis zum Buchstaben m:

Mm... komm her...!

Oder sie riefen: „Domine, Domine salvum fac!“ - wie die verängstigten Jesuiten im letzten Akt von „Boris“ singen, oder Borodins: „Ich bin tapfer, ich bin mutig, ich kenne keine Angst“<sup>6</sup>. Und so gab es keine Zeit - ich kann mich an keine Zeit erinnern - in der diese Opern für mich nicht existierten. Als sie zum ersten Mal Auszüge aus „Boris“<sup>7</sup> und dann den ganzen „Boris“<sup>8</sup> vorführten, verlangten wir Kinder beharrlich, dass sie uns ins Theater mitnehmen, und ich erinnere mich, wie grausam wir von dem alten Freund unserer Eltern, E. A. Schakejew, beleidigt wurden, der, um uns zu ärgern, anfang, uns eine Geschichte zu erzählen, dass „es Eltern gab, die zu gütig waren, Vater Dmitri und Mutter Pawlina, und sie hatten unartige Kinder - Warja und Sina, die verlangten, ins Theater gebracht zu werden, und sie wurden nicht zur Strafe mitgenommen, sondern Onkel Schenja wurde stattdessen mitgenommen“ usw. Von diesem Tag an nannten wir Onkel Schenja „Pawlina“, und sie nahmen uns doch noch mit ins Theater! Schließlich war es so etwas wie unsere eigene Oper!

Ich erinnere mich an beide Aufführungen bis ins kleinste Detail, als wäre es gestern gewesen, sogar an alle Kostüme der Figuren und die Nuancen der Rollen, die von Paletschek, Platonowa, Petrow, Melnikow, Komissaschewski und Krutikowa\* gespielt wurden.

\* Gleichzeitig stelle ich fest, dass die Schankwirtin beim ersten Mal nicht von Leonowa, sondern von Abarinowa gesungen wurde, die später auf die Alexandrinski-Bühne wechselte. - Anmerkung. W. D. Komarowa.

Bei der Aufführung von Ausschnitten aus „Boris“ wurde in der gleichen Vorstellung ein Akt aus „Lohengrin“ aufgeführt, in dem Raab sang - es war eine Benefizveranstaltung...

Das Gleiche gilt für „Igor“. Wir haben sie nach und nach wiedererkannt und kannten alle Änderungen, die im Laufe der Zeit in der Oper vorgenommen worden waren (der im Prolog gesungene Chor war zum Beispiel früher als Schlusschor der Oper gedacht gewesen, hatte einen anderen Text; er wurde auch als solcher in einem der Konzerte der Freien Schule gesungen, etwas später, und ich habe noch das Programmheft für dieses Konzert)<sup>9</sup>.

Und beim Hören einzelner Nummern und Szenen aus diesen Opern erfuhren wir Kinder, wem was besonders gut gefiel, und wagten es manchmal sogar, den „Müllmann“ oder Alexandr Porfirjewitsch zu bitten, diese oder jene Szene zu spielen. Ich erinnere mich, dass Borodin einmal auf meine bescheidene Bitte hin - ich war damals erst 13 Jahre alt - den Polowetzer Chor und die Tänze aus dem zweiten Akt von „Igor“ spielte, den ich seit meiner Kindheit verehrt hatte, und Musorgski sagte: „Nun, lassen Sie mich das für Sie spielen, professore! Und was machen Sie mit Ihren Poularden“. (Dieser Ausdruck bezog sich auf Borodins Hände, die zwar weiß und dick waren, aber keineswegs ungeschickt, und so rief dieser freundliche Scherz nur Gelächter hervor). Und dann sang Mussorgski die Arie von Kontschak. Er sang sie einfach großartig, mit einer besonderen Betonung bestimmter Phrasen oder Wörter. Zum Beispiel sagte er merkwürdig übertrieben:

...dann schenke ich dir etwas! - und machte eine große Geste mit seiner Hand. Aber ich höre es noch in meinen Ohren, wie er es mit einem Ausdruck von erstaunlicher, rein orientalischer Erhabenheit vortrug:

Alles hier steht unter der Kontrolle des Khans,  
Alles hat Angst vor mir,  
Alles zittert rundherum...!

Und danach, mit unnachahmlicher Sanftheit:

Aber du hattest keine Angst vor mir,  
Du hast nicht um Gnade gebeten, Fürst!

Und mit einer Art Sehnsucht:

Ach, kein Feind von dir... usw.

Nach seiner Darbietung erschienen mir alle Kontschaks, die in der Oper während der Inszenierung von „Igor“ zu hören waren, sogar der ausgezeichnete Kontschai - Korjakin<sup>10</sup>, falsch, und meine Ohren waren immer noch erfüllt von Mussorgskis Stimme, seinem Gesang: „Wenn du willst, kannst du dir einen von ihnen aussuchen!“

Ich erinnere mich, dass wir es in unseren früheren Jahren, in unserer frühen Kindheit, lustig fanden, dass plötzlich ein großer Mann am Klavier die Art von „Liedern“ sang, die Kindermädchen singen: über „Erpel“ oder „Als eine Mücke Holz hackte und ein Käfer Wasser trug“<sup>11</sup>. Aber später erkannten wir den Unterschied zwischen den Liedern des „wirklichen Lebens“ und der Kunst - natürlich ohne diesen Unterschied in Worten zu formulieren - und wir erkannten die Komik von „Rayok“; ich erinnere mich gut daran, wie Mussorgski sich selbst karikierend „vokalisierte“, indem er Patti darstellte, einen Fan, der sich beschwerte, warum sie „eine Perücke, eine Perücke, eine blonde“ trug - und wir sangen: „Oh, Patti, - Patti, oh Pa-pa-patti!“<sup>12</sup>

Aber ich erinnere mich auch daran, wie Mussorgski zum ersten Mal „Das Waisenkind“, „Vergessen“ und „Trepak“<sup>13</sup> sang und wie wir, in der Ecke zusammengekauert, leise weinten, weil wir uns unserer Tränen vor den Großen schämten.

Als meine Tanten 1872 für einige Jahre ins Ausland gingen und meine Onkel in eine neue Wohnung in Nadeschdinskaja zogen, erinnere ich mich daran, dass all diese Komponistenfreunde sich jeden Mittwoch im Haus von Wladimir Wassiljewitsch Stassow trafen, um zu musizieren oder, wie sie in ihren Kreisen sagten (ich glaube, das war ein Ausdruck von Glinka), um „Musik zu machen“. In unserem Haus fanden diese Treffen weiterhin donnerstags statt, und zu Hause hörten wir immer noch Szenen aus der „Chowanschtschina“, die Mussorgski in jenen Jahren komponiert hatte\*, oder Graf A. A. Golenischtschew-Kutusow las Szenen aus seinem Drama „Schuiski“ vor, das er zu dieser Zeit gerade schrieb.

\* Ich erinnere mich an viele Szenen und musikalische Episoden, die später in „Chowanschtschina“ weggelassen wurden, wie z.B. die Szene von Emma mit ihrem Pfarrersonkel, der deutsche Walzer, den sie sang, das Erscheinen von Peter mit dem Spiel aus dem Hintergrund, ein stark reduzierter Auftritt der Tararoi, und das Bringen der Lotterie und die Zerstörung der Hütte des Schreibers<sup>14</sup>. - Anmerkung. W. D. Komarowa.

Gegen Ende dieser Zeit wurde ich gelegentlich mit ihm zu diesen „Mittwochsveranstaltungen“ bei Wl. Wass. mitgenommen, und ich erinnere mich, dass unter den Anwesenden ein reizendes junges Mädchen war, das bald Gräfin Kutusowa wurde.

Im Sommer jener Jahre kam Mussorgski noch öfter als zuvor, mit Wl. Wass. oder allein, in unsere Datscha, meist am Samstagabend, und blieb bis Montagmorgen, und manchmal blieb Mussorgski sogar noch länger, wenn am Freitag oder Dienstag ein Feiertag war. Borodin, Cui und Rimski-Korsakow haben wir im Sommer kaum gesehen, obwohl Rimski-Korsakow anscheinend einen oder zwei Sommer lang irgendwo in der Nachbarschaft gewohnt hat und zu einem Datscha-Besuch zu uns kam<sup>15</sup>. Aber als Kind hatte ich aus irgendeinem Grund schreckliche Angst vor ihm, und erst viel später, am Ende des Gymnasiums, als ich anfang, bei ihm Unterricht zu nehmen, „entdeckte“ ich, was für ein außerordentlich freundlicher, sanfter, witziger und einfach fröhlicher Mensch und Musiker dieser große Mann war. Und Mussorgski, ich wiederhole, wir Kinder hatten überhaupt keine Angst vor ihm und liefen oft zu ihm mit all unserem Unsinn und sogar für „rechtliche“ Verfahren in einigen „dramatischen Konflikten“. Ich erinnere mich an den heißen Sommer 1875, als meine Mutter zu einem Bekannten nach Rewel fuhr und ich bei meinem Vater blieb - Mussorgski und Wl. Wass., der in jenem Sommer besonders oft zu uns kam, beschloss, Gogol zu lesen, und wie sich alle nach dem Frühstück im Arbeitszimmer versammelten und in der Gluthitze abwechselnd „Eine Mainacht“, „Die Kalesche“, „Die Nase“ und „Tote Seelen“ vorlasen, und wie alle in Gelächter ausbrachen.

Das war so, bis ich aufs Gymnasium ging. Zu dieser Zeit schien Mussorgski uns seltener zu besuchen, und mein Leben nahm einen anderen Verlauf als das Leben zu Hause. Mussorgski kam ein- bis zweimal in der Woche, wenn nicht sogar einmal im Monat, abends oder zur Essenszeit, und gewöhnlich setzte er sich nach dem Essen (und manchmal auch kurz danach) in den Schaukelstuhl und döste oder meditierte mit geschlossenen Augen und wedelte mit beiden Händen vor seinem Gesicht, als würde er sich selbst Luft zufächeln. Er war nicht mehr derselbe Mann wie früher; er sprach viel weniger mit uns Kindern und generell viel weniger von dem, was er erzählte und sagte, als früher, oft sprach er nur einzelne Sätze oder sogar nur einzelne Worte, manchmal ganz unverständlich, und er erschien mir damals wichtig und geheimnisvoll. In den letzten Jahren seines Lebens erinnere ich mich an ihn bei den Konzerten von Leonowa, bei denen er Begleiter war, aber zu dieser Zeit war er mir ziemlich fern geworden, und ich erinnere mich jetzt mit Schmerz und Scham daran, als mein Onkel Wladimir Wassiljewitsch Anfang 1881 zu uns kam und uns in seiner Verzweiflung die Krankheit Mussorgskis mitteilte, und bald darauf erfuhren wir von seinem Tod; diese traurige Nachricht und der Tod von Modest Petrowitsch, unserem Müllmann, der uns Kindern so lieb gewesen war, machten auf mich, ein erwachsenes Mädchen, das bereits die Schule beendet hatte, keinen überwältigenden Eindruck, und ich erinnere mich nicht einmal an seine Beerdigung! Ich schäme mich sehr, zuzugeben, dass ich die Schwere dieses Verlustes für Russland, für unsere Familie, für mich persönlich nicht erkannt habe - ich schäme mich, das zuzugeben, aber es ist wahr. Ob es an meinen persönlichen aufregenden Jugendinteressen lag, die mein Leben damals ausfüllten, oder an der oben erwähnten allmählichen Trennung Mussorgskis von seiner früheren Einstellung zu uns, den Kleinen, kann ich nicht erklären. Und erst jetzt erkenne ich, wie gnädig das Schicksal mit mir war und mir das Glück schenkte, einen der brilliantesten russischen Menschen in den ersten Jahren meines Lebens kennenzulernen, ihn aus nächster Nähe zu sehen und zu hören und in der Schlichtheit meines kindlichen Herzens

unbewusst den Widerschein des Geistes, der „Boris“ und „Chowanschtschina“ schuf, im täglichen Leben wahrzunehmen.

## **J. F. P L A T O N O W A**

### **Brief an W.W. Stassow**

Hochverehrter Wladimir Wassiljewitsch!

Als ich heute Ihre Broschüre über Mussorgski<sup>1</sup> las, fühlte ich mich unwillkürlich in die besten Jahre meiner Bühnentätigkeit versetzt, die mit der Inszenierung von „Boris“ zusammenfielen. Ich weiß nicht, ob Sie alles über meine Bekanntschaft mit Mussorgski und das Schicksal von „Boris“ wissen, aber ich denke, es lohnt sich, Sie mit einigen - recht erbaulichen - Episoden aus dieser Zeit bekannt zu machen.

Mussorgski, der mit Lukaschewitsch, Kondratjew, Komissaschewski, Leonowa und Petrow, mit mir und früher mit Ludmila Iwanowna zusammentraf, bezauberte alle mit seiner ungewöhnlichen Freundlichkeit; wer ihn traf, verliebte sich in ihn - selbst hartgesottene Feinde der neuen russischen Schule, deren Vertreter Mussorgski war, erlagen unwillkürlich seinem Charme und sagten: „Was für ein sympathischer Mann Mussorgski ist, es ist schade, dass er sich so in der Musik verliert!“ Das waren die Worte von Naprawnik und einigen Künstlern, die mit seiner Richtung nicht einverstanden waren. Samstags hatte ich ein Treffen von Liebhabern der neuen Musik, und von meinen Künstlerkollegen war nur Komissarschewski da, der sich sehr für seine Oper „Boris“ begeisterte, aber es gab viele Außenseiter, und Mussorgski war die Seele des Abends, er spielte und sang selbst bis spät in die Nacht seinen „Boris“, seine „Chowanschtschina“ und all die kleinen Dinge - seine Rezitation verblüffte selbst diejenigen, die keine Musik kannten; mein verstorbener Mann und ich warben immer mehr Bewunderer von Mussorgskis Talent an, luden Leute von überall her ein, um Mussorgski zu hören, und so hatte auch ich einen Kreis von glühenden Bewunderern seines Talents geschaffen. Lukaschewitsch war damals ein glühender Verehrer von mir, und mein Mann und ich setzten unseren ganzen Einfluss auf ihn ein, um ihn für unseren Kreis zu gewinnen, was uns auch gelang, denn der Charme von Musorgskis Talent wirkte auch auf ihn. Es wurde beschlossen, „Boris“ zu inszenieren, aber wie? Mussorgski legte es dem Komitee vor und wurde abgewiesen!<sup>2</sup>. - Trotzdem inszenierte Kondratjew, der auch mit ihm sympathisierte, zu seinen Gunsten eine Szene aus „Boris“, wie Sie wissen<sup>3</sup>; es war ein großer Erfolg, aber die Direktion weigerte sich trotzdem, die Oper aufzuführen.

Aber ich habe mir vorgenommen, „Boris“ um jeden Preis in Szene zu setzen, und habe mich zu einem äußerst mutigen Schritt entschlossen. Im Sommer 1873, als der Regisseur Gedeonow in Paris war, schrieb ich ihm anlässlich der Verlängerung meines Vertrages über meine Bedingungen, von denen die erste lautete: ich verlange „Boris Godunow“ zu meinen Gunsten, sonst werde ich den Vertrag nicht unterschreiben und kündige! - Er antwortete nicht, aber ich wusste sehr wohl, dass es mein Weg sein würde, denn die Direktion konnte nicht auf mich verzichten. Mitte August traf Gedeonow ein, und sein erstes Wort an Lukaschewitsch, der ihn am Bahnhof empfing, lautete: „Platonowa fordert unbedingt „Boris“ in der Benefizveranstaltung, was ist nun zu tun? Sie weiß, dass ich kein Recht habe, diese Oper zu inszenieren, weil sie abgelehnt wird! Nun, dann bleibt uns nur noch Folgendes übrig: wir sollten den Ausschuss wieder einberufen und ihn sich noch

einmal ansehen lassen, der Form halber, vielleicht stimmen sie ja zu, „Boris“ jetzt zuzulassen!“ - Gesagt, getan. Der Ausschuss tritt auf Anweisung von Gedeonow ein zweites Mal zusammen und lehnt die Oper ein zweites Mal ab!<sup>4</sup> Nach dieser unglücklichen Antwort schickt Gedeonow nach Ferrero, dem Vorsitzenden des Ausschusses. Ferrero trifft ein, und Gedeonow kommt ihm entgegen, bleich vor Zorn: „Warum haben Sie die Oper ein zweites Mal abgelehnt?“ - „Hören Sie, Eure Exzellenz, diese Oper taugt überhaupt nichts!“

„Warum nicht? Ich habe viel Gutes über sie gehört!“

„Schauen Sie, Exzellenz, sein Freund Cui schimpft immer in den Zeitungen<sup>5</sup>, erst am dritten Tag...“, - er zieht eine Zeitungsnummer aus der Tasche.

„Also will ich Ihren Ausschuss nicht kennen, hören Sie, ich werde die Oper ohne Ihre Zustimmung aufführen!“ - Und die Oper durfte von Gedeonow selbst inszeniert werden - das erste Beispiel dafür, dass ein Regisseur in dieser Hinsicht seine Kompetenzen überschreitet. Dafür gebührt ihm große Ehre und Ruhm!

Am nächsten Tag schickten sie nach mir. Wütend und erregt kam er auf mich zu und schrie mich an: „Na, na, Madame, wo haben Sie mich denn da hingebacht! Jetzt laufe ich Gefahr, wegen Ihnen und Ihrem „Boris“ aus dem Dienst geworfen zu werden! Ich weiß nicht, was Sie an ihm gut finden; ich habe kein Verständnis für Ihre Neuerer, und jetzt muss ich wegen ihnen leiden.“

„Umso mehr Ehre für Sie, Eure Exzellenz, dass Sie nicht persönlich mit dieser Oper sympathisieren, sondern ihre Interessen so energisch verteidigen!“, - antwortete ich ihm. Jetzt schien alles in Ordnung zu sein! Aber nein, ein neues Hindernis!

Naprawnik, innerlich verärgert, sagte dem Regisseur, dass er keine Zeit für die Proben habe, da er viel andere Arbeit habe. Dann kamen wir überein, privat bei mir zu Hause unter Mussorgskis Leitung zu proben, wobei der Chor im Auftrag des Direktors von Pomazanski unterrichtet werden sollte. Das taten wir dann auch; wir machten uns eifrig an die Arbeit, studierten liebevoll die Musik ein, die uns begeisterte, und einen Monat später waren wir fertig; wir gingen zu Naprawnik und verlangten eine Orchesterprobe. Er nahm sich der Sache an und erledigte seine Arbeit natürlich mit der gewohnten Gewissenhaftigkeit und Perfektion.

„Boris“ wurde schließlich zu meinen Gunsten aufgeführt<sup>6</sup> und ich hatte einen großen Erfolg; bei der zweiten Aufführung, nach der Brunnenszene, kam der Großfürst Konstantin Nikolajewitsch, der mir als Freund aufrichtig zugetan war, aber auf Betreiben der Konservativen ein eingeschworener Feind Mussorgskis war, in der Pause zu mir und sagte: „Und Sie mögen diese Musik, also haben Sie sie in Ihre Benefizveranstaltung aufgenommen?“ - „Sie gefällt mir, Eure Hoheit“, - antwortete ich.

„Also sage ich Ihnen, das ist eine Schande für ganz Russland, keine Oper!“, - rief er, hatte fast Schaum vor dem Mund, drehte sich um und ging von mir weg. Das war meine letzte Begegnung mit dem Großherzog, und ich habe ihn nie wieder gesehen, obwohl er mich immer sehr mochte. Im Jahr 76 wurde ich rausgeschmissen, und das war das Ende von allem.<sup>7</sup> Ich respektiere Sie aufrichtig J. Platonowa

### **Aus der „Autobiographie“**

... Bei Dargomyschski versammelten sich oft junge russische Komponisten, Anhänger der sogenannten neuen Schule, wie Cui, Balakirew, Rimski-Korsakow, Borodin und Mussorgski<sup>1</sup>. Alle neuen Werke von einem von ihnen wurden mit ihm aufgeführt, und die Interpreten waren meist die Purgold-Schwester, die

Dargomyschski besonders schätzte. Und in der Tat erfreuten ihn die beiden begabten Mädchen (inzwischen verheiratet, die eine mit Rimski-Korsakow, die andere mit Herrn Molas) mit ihren künstlerischen Darbietungen; die ältere Alexandra Nikolajewna sang, die jüngere Nadja Nikolajewna begleitete und spielte die schwierigsten Klavierstücke.

Alexandra Nikolajewnas Gesang zeichnete sich durch eine besonders klare Artikulation und eine erstaunliche Diktion aus - wo es nötig war -, durch Humor und Seelenreichtum. Sie vermittelte Mussorgskis Kinderlieder auf unnachahmliche Weise - sie mussten rezitiert und gesungen werden, die Stimme und den Gesang der Kinder imitierend, aber ohne Übertreibung - so stellte Alexandra Nikolajewna diese Lieder dar.

Ich versuchte vergeblich, sie zu imitieren, indem ich diese Dinge in meinem Zimmer vorführte, aber es funktionierte nicht, und ich machte sie nicht mehr.

Nadeschda Nikolajewna spielte wunderschön, sie war eine Schülerin von Dargomyschski, und er war besonders stolz auf sie. Einmal saß sie, während sie sang, am Klavier und schaute uns zu. Dargomyschski flüsterte mir zu und zeigte auf sie: „Sehen Sie sich dieses strenge griechische Profil an! Welche Jungfräulichkeit und Reinheit in ihrem ganzen Gesicht! Ein reizendes, talentiertes Mädchen! Ich liebe sie furchtbar!“ <...>

Nachdem ich mit Dargomyschski einen meiner besten Freunde verloren hatte<sup>2</sup>, gewann ich eine neue Bekanntschaft - eine Person, für die ich vom ersten Tag an eine außerordentliche Sympathie empfand. Diese Person war Ljudmilla Iwanowna Schestakowa, die Schwester des verstorbenen M. I. Glinka.

Ljudmilla Iwanowna ist eine bemerkenswerte Frau - vom Charakter und von der natürlichen Intelligenz her. Nachdem sie im Leben alles verloren hatte, was ihr lieb war<sup>3</sup>, widmete sie sich mit ganzem Herzen dem Andenken an ihren Bruder und der privaten Wohltätigkeit, insbesondere der Erziehung und Bildung armer Kinder. Sie widmete den größten Teil ihres Vermögens der Verbreitung von Glinkas Werken in Russland und im Ausland<sup>4</sup>; sie beteiligte sich aktiv an der Errichtung eines Glinka-Denkmal in Smolensk und spendete eine beträchtliche Summe sowohl für das Denkmal selbst als auch für die Feierlichkeiten zu seiner Einweihung<sup>5</sup>.

Mit einer für eine Frau ungewöhnlichen und seltenen Energie arbeitete sie unermüdlich daran, alles, was sie sich vorgenommen hatte, zum gewünschten Abschluss zu bringen; sie tat dies nicht aus Eitelkeit oder um von sich reden zu machen, sondern im Gegenteil mit bemerkenswerter Selbstvergessenheit - nur um des Andenkens an Glinka willen!

In seinem Andenken setzte sie sich aktiv für die jungen russischen Komponisten ein; viele Jahre lang veranstaltete sie in ihrem Haus Abende, an denen all diese jungen und talentierten Kräfte zusammenkamen; sie diente als Zentrum, an das sich alle wandten<sup>6</sup>, sie versöhnte und ermahnte allzu leidenschaftliche Streiter wie eine Mutter - mit einem Wort, sie war ein gütiges Genie und ein Schutzengel!

Alle Kompositionen der Gruppe wurden an diesen Abenden aufgeführt. „Der steinerne Gast“, „Ratcliff“ und dann „Angelo“ von Cui wurden wiederholt aufgeführt. Auch „Boris Godunow“ wurde in der Folgezeit aufgeführt - meist vom Komponisten M. P. Mussorgski selbst. Die talentierten Purgold-Schwester waren auch hier hervorragende Darsteller.



Wie angenehm war es, sich bei Ljudmila Iwanowna in ihren gemütlichen Räumen zu versammeln, die mit sehr interessanten materiellen Erinnerungen an Glinka und die, die ihr am Herzen lagen, ausgestattet waren! Was für ein herzlicher Empfang für alle!

An der elegant gedeckten Teetafel, die mit allerlei Leckereien und Köstlichkeiten reichlich gedeckt war, war sie selbst die Gastgeberin; ihre kleine, schlanke Gestalt, die in Dauertrauer gekleidet war, bewegte sich munter von einem zum anderen; ihre hübschen Züge mit den intelligenten, lebhaften Augen strahlten vor Freude, uns zu erfreuen! <...>

Der damalige Direktor des Theaters war S. A. Gedeonow, ein sehr ernsthafter Mann, ein Kenner und ein eifriger Liebhaber der Sache. Vom ersten Tag an machte er sich daran, die Oper so einzurichten, wie es einem kaiserlichen Theater angemessen wäre. Als echter Bewunderer der italienischen Musik setzte er jedoch alle seine Kräfte und Mittel ein, um die russische Oper auf das richtige Niveau zu bringen. Keinem der russischen Komponisten war die Inszenierung seiner Oper verwehrt worden, - und trotz der schwachen Werke einiger wurde alles für die äußere Umgebung getan; die Bühnenbilder und Kostüme waren von Schönheit und Eleganz geprägt. <...>

Es ist eine Zeit der fieberhaften Aktivität. Eine solche Zeit gibt es nicht und wird es nie geben! Eine Oper nach der anderen wurde inszeniert: Wagner - „Lohengrin“ und „Tannhäuser“ wurden inszeniert, „Das Mädchen aus Pskow“, „Ratcliff“, „Der steinerne Gast“, „Des Feindes Macht“ wurden inszeniert, „Robert“ und „Die Hugenotten“ wurden wiederbelebt; alle lernten bereitwillig ihre Rollen, die Arbeit kochte; morgens und abends wurde geprobt, ich trat auf Wunsch der Komponisten in allen neuen Opern auf; ich fühlte mich nie müde - mein Leben auf der Bühne, ich war glücklich darin! <...>

Ich für meinen Teil erlag sehr bereitwillig dem Einfluss der neuen Musik, für die ich die Freundschaft vieler verlor; mich interessierte das Neue, obwohl mir natürlich vieles unverständlich und hart erschien. Wie viele Auseinandersetzungen musste ich um die neue Musik und um die oben genannten Opern führen und sie verteidigen! Nur wenige meiner Mitstreiter, die die Abneigung der Oberen gegen die neue Schule sahen, wagten es, ihre Sympathie für sie offen zu bekunden.

Obwohl Gedeonow ein Feind von Neuerungen war, richtete er alle Opern äußerst sorgfältig ein. Für „Das Mädchen aus Pskow“ wurden Ansichten aus dem Leben in Pskow selbst aufgegriffen und viele antike Dekorationen und Kostümaccessoires wurden dort gesammelt.

Die russische Oper nahm die Inszenierung von Cui's „Ratcliff“ an; bei dieser Oper bildeten sich im Publikum und unter den Künstlern zwei Lager, eines für und eines gegen „Ratcliff“; als dann „Das Mädchen aus Pskow“ von Rimski-Korsakow aufgeführt wurde, sympathisierte die Mehrheit des Publikums auch mit dem Komponisten. „Der Steinerne Gast“ interessierte das Publikum enorm, gefiel ihm aber nicht, und „Boris Godunow“ überschwemmte die Massen und gewann in der Person Mussorgskis alle Sympathien unserer Genossen.

Aber es war die Rede von einer Inszenierung von Mussorgskis „Boris Godunow“. Der Autor bezauberte alle Schauspieler und das Publikum mit seiner äußerst sympathischen Persönlichkeit und er spielte und sang seine Oper bei mir zu Hause und zeigte sie meinen Bekannten, die ich einlud, „Boris“ zu hören. Seine ausdrucksstarke Rezitation beeindruckte das Publikum sehr; er hatte keine Stimme, aber seine heiseren, klanglosen Töne wurden kraftvoll, wenn er Warlaam und Boris sang, und bezaubernd, wenn er den Hochstapler darstellte, der von Marina träumte, oder Marina. Er wies mir die Rolle der Marina zu und zeigte beim Gehen mit mir jede Geste oder Mimik so, wie er sie sich vorstellte. Er zeigte dasselbe den anderen

Künstlern, die sich lebhaft für die sehr anerkennenden Rollen interessierten. Die Oper war noch nicht fertig, aber Kondratjew nahm eine Szene in der Schenke zu seinen Gunsten auf - sie war ein großer Erfolg<sup>7</sup>. Ich habe das Schicksal von Boris bereits beschrieben<sup>8</sup>.

Die Proben bei mir zu Hause unter Mussorgskis Leitung kamen schnell voran, und in kurzer Zeit war die Oper einstudiert. D.M. Leonowa, die unnachahmliche Schankwirtin, O. A. Petrow als Warlaam, Komissarschewski als Hochstapler, der diese schwierige Rolle mit großem Einfühlungsvermögen meisterte (so wie er in „Der steinerne Gast“ ein unvergleichlicher Don Juan war), und I. A. Melnikow als der wunderbare Boris. Hervorzuheben ist auch M. I. Sarioti in der Rolle des Aufsehers. Die Oper wurde wieder einmal mit einem würdigen Luxus<sup>9</sup> inszeniert. Gedeonow tat sein Bestes, um die Inszenierung glanzvoll zu gestalten - und die Oper war ein durchschlagender Erfolg, mit dem nicht einmal Mussorgski selbst gerechnet hatte. Ich habe seine Oper aufbewahrt, die er mir mit der folgenden Inschrift geschenkt hat:  
„Für immer der Kunst und glücklicherweise der neugeborenen J. F. Platonowa zu Ihrem Geburtstag, liebe Marina.“

27. September 1874 Modest Mussorgski<sup>10</sup> - und ein Porträt von ihm mit der Aufschrift: „Für Julia F. Platonowa. Meine schöne und mir immer lieb gewordene Marina Jurjewna, nimm das Bild von Modest Mussorgski aus der ersten Probe der Oper „Boris Godunow“ als Andenken vom 27. Januar 1874. Vale\*\*.“

\* Tschüss (*Leb wohl!*) (lat.).

Er nannte mich immer und überall Marina Jurjewna, so dass es zur Gewohnheit wurde.

Nach „Boris“ begann er mit „Chowanschtschina“, und er zeigte mir diese Oper Stück für Stück, nacheinander, so wie er sie komponiert hatte; auf diese Weise lernte ich sie genau kennen, und natürlich war ich erstaunt über sein vielfältiges Talent! Wie sehr haben wir beide davon geträumt, es auf der Bühne zu sehen! Es sollte nicht sein! Er starb, - und auch ich wurde abgewiesen!<sup>11</sup>

Über „Chowanschtschina“ habe ich nichts zu sagen, es ist dem Publikum durch die Aufführungen des Amateurzirkels bekannt und hat, wie zu erwarten, einen starken Eindruck hinterlassen<sup>12</sup>. Es ist nur schade, dass einige Szenen weggefallen sind; zum Beispiel die Szene in der deutschen Vorstadt, eine reizvolle Sache in ihrem träumerischen Charakter, dann der grandiose Selbstverbrennungs-Chor, der um die Hälfte gekürzt wurde. Susannas Duett mit Marfa ist zerstört<sup>13</sup>, was die Oper unvollständig erscheinen lässt, aber auf jeden Fall wunderbar! Freunde und Feinde der neuen Schule hörten ihm zu. Wie viele verschiedene Meinungen musste ich mir anhören!

„Die Hölle weiß, was dein „Chowanschtschina“ ist! Nicht ein Motiv, nicht eine Arie, die Aufführung ist interessant, aber die Musik, die Musik - nein!“

„Entschuldigen Sie“, - wandte ich ein, - Sie sind es gewohnt, in der Oper nur Arien und Duette zu hören, geben Sie diese Gewohnheit auf und betrachten Sie neue Opern, als wären es Sinfonien, Musikbilder, und Sie werden sehen, wie viel Schönheit Sie in ihnen finden werden! Sie haben den „Sadko“, die „Tamara“, die musikalischen Bilder von Borodin und anderen gehört, gefallen sie Ihnen?“

„Natürlich.“

„Sehen Sie sich „Chowanschtschina“ auf dieselbe Weise an wie eine Sinfonie - es wird Ihnen sogar noch besser gefallen, denn Sie sehen lebende Gesichter auf der Bühne, Sie sehen die dekorative und kostümierte Umgebung.“

„Stimmt - ja, wenn man es so sieht, dann wohl schon!“

Durch solche Gespräche habe ich versucht zu beweisen, dass die Meinung der Mehrheit des Publikums über die neue Schule noch unentschieden ist; meine Überzeugungen wirken so auf vielen und eröffnen ihnen unbekannte Seiten auf dem Gebiet der Musik, oder vielmehr in den Musikdramen.

## **E. F. N A P R A W N I K**

### **Notizen. Erinnerungen**

Mussorgski - einer aus dem russischen Kreis (Mächtige Handvoll) - stach mit besonderer Originalität von seinen Kameraden ab.

Er war ein wertvolles Talent, das keine Wissenschaft kannte, fast ein musikalischer Analphabet war, ein Realist und ein musikalischer Revolutionär, aber immer und überall mit einem eigenen Gesicht.

Bei ihm, wie auch bei Dargomyschski, bilden Text und Musik eine untrennbare Einheit, was bei anderen Opernkomponisten nur selten vorkommt, vor allem in den gesprochenen Szenen, seien sie nun volkstümlich oder charakteristisch. Wäre er dem Beispiel von R.-Korsakow gefolgt und hätte mit Leidenschaft die elementare Theorie, die Harmonie, den Kontrapunkt, die Instrumentation usw.<sup>1</sup> studiert, was hätte er in der Opernliteratur für Talente hervorbringen können. Dies wurde vor allem durch sein fehlgeleitetes und sorgloses Leben behindert.

Er starb im Alter von 46 Jahren<sup>2</sup> - im Jahr 1881 - und aus Geldmangel nicht in seinem Haus, sondern im Militärkrankenhaus von Nikolajewsk, wo er von guten Menschen als Offiziersbursche<sup>3</sup> aufgenommen wurde. Ich und der Künstler I. A. Melnikow, damals ein hervorragender Darsteller in der Rolle des Zaren Boris, besuchten ihn mehr als einmal.

Es war traurig und schwer für uns, das Schwinden dieses talentierten Naturtalents zu beobachten. Ich traf ihn oft mit den Petrows, Ossip Afanasjewitsch - einem berühmten Künstler der russischen Oper - und seiner ebenso berühmten Frau, Anna Jakowlewna Worobjewa, einer Altistin derselben Oper, den ersten Darstellern von Glinkas „Leben für den Zaren“ 1836 und „Ruslan“ 1842.<sup>4</sup> Mit ihnen spielte Mussorgski alle seine Vokalkompositionen und sang den Gesangspart meisterhaft mit seiner heiseren Stimme. Nur dank seines Freundes R.-Korsakow wurden Mussorgskis Opern in eine vorbildliche Ordnung gebracht, d.h. begradigt und orchestriert<sup>5</sup>. „Boris Godunow“ wurde bei uns in einem solchen Gewand inszeniert und war ein voller Erfolg<sup>6</sup>. Es wurde erneuert und in letzter Zeit von F. I. Schaljapin mit seiner meisterhaften Darstellung der Rolle des Zaren Boris<sup>7</sup> gefördert.

## **N. F. S K A R S K A J A**

### **Über Mussorgski**

Verzeihen wir das Paradoxon, aber wir glauben wirklich, dass jede Epoche ihre eigenen kämpferischen Ideen und... ihren eigenen lyrischen Tenor hat. Komissarschewski war der Tenor der 60er - 70er-Jahre. So war auch der

Freundeskreis unserer Familie, der mit dem Musikleben jener Jahre eng verbunden war. Es waren zumeist einfache, zugängliche Menschen, die im Kampf für ihre Ideen, für den Triumph der neuen künstlerischen Kultur, die sie verkündeten, alle Bitterkeit der Not, der Einsamkeit und der Krankheit ausgekostet hatten. Zu diesen Künstlern gehörte auch Strawinski, der Vater des späteren Komponisten, ein Opernbass mit einem herausragenden Talent als Schauspieler, mit dem nur Schaljapin in der Kunst des Schminkens konkurrieren konnte. Strawinski skizzierte seine Schminkskizzen mit erstaunlichem Geschick selbst und formte sie oft aus Ton. Hier konnte man Paletschek treffen, der zu Recht als vollendeter Leiter des Opernchors<sup>1</sup> galt. Die stämmige Leonowa, berühmt für ihre Stimme, und die wunderbare Sängerin Lawrowskaja besuchten unsere Familie ebenfalls gern. Cesar Antonowitsch Cui, der Autor von „Ratcliff“, der es nie auf die Opernbühne geschafft hat, besuchte unsere Eltern...<sup>2</sup> Der Komponist kam mit seiner Frau und unserer einjährigen Tochter. Zu den Freunden meines Vaters gehörte Dargomyschski und einer der würdigsten war Mussorgski.

Vielleicht weil die ihn umgebende Realität eine besonders schwere Last für die Seele des großen Komponisten war, zeigte sich seine Verbundenheit mit unserer Familie mit einer fast kindlichen Direktheit. Es passte zu der Lebensfreude und Inspiration, die in unserem Haus herrschte. Mussorgski zeigte auch Zuneigung zu uns zwei kleinen Schwestern, und wir reagierten mit überschwänglicher Freude auf jede neue Begegnung mit ihm. Als wir seine vertraute Stimme hörten, rannten wir kreischend auf den vornehmen Gast zu und zerrten ihn zum Klavier, während er im Vorraum noch seinen Mantel auszog, bevor er zur Besinnung kam. Mussorgski setzte sich gehorsam an das Instrument und mich auf seinen Schoß, wie die Sängerin Raab in ihrer Engelsgestalt<sup>3</sup>, Werotschka schmiegte sich irgendwie an seine Schulter, und wir erzählten ihm alle Lieder, die wir von unserem letzten Treffen in Erinnerung hatten. Aber unsere Freude kannte keine Grenzen, wenn Mussorgski uns eine Neuheit schenkte oder sofort etwas improvisierte.

Mussorgskis Hass auf die bleiernen Wolken des Bösen, die über unserer Heimat hingen, war beseelt von einer leidenschaftlichen Sehnsucht nach der Sonne, von dem Glauben an ihren triumphalen Aufgang, wenn sich der Himmel in einem wolkenlosen Blau über den künftigen Generationen entfalten wird. Vielleicht ist das der Grund, warum Mussorgski Kinder so sehr liebte, sich so geschickt in die Welt der Kinder hineinversetzte und so wunderbare Musik für sie komponierte...<sup>4</sup>

Ohne dass ich es wusste, nahmen mich die Natur und die Menschen in ihre heilende Obhut, und die Saat, die Mussorgskis Genie einst in meine kindliche Seele gesät hatte, erwies sich als belebend. Sie bewahrten mich vor der Gleichgültigkeit gegenüber den arbeitenden Menschen und schützten mich vor ihrer rührseligen Romantisierung.

## H. I. K O M P A N E I S K I

### Auf zu neuen Ufern

#### Modest Petrowitsch Mussorgski

1863 fand in der russischen Musikwelt ein großes Ereignis statt - eine neue Oper „Judith“ von A. N. Serow erschien. Der Name des Autors, des ersten ernsthaften Musikkritikers, der Reichtum des musikalischen Inhalts der Oper und die künstlerische Wahrheit zogen die Aufmerksamkeit aller russischen Musiker auf sich. Nach „Ruslan“ war „Judith“ zweifellos die reichhaltigste Oper an musikalischem Inhalt, da die „Rusalka“, abgesehen von den eingefügten dramatischen Melodien der Partienrede des Melnik, mageren, trockenen Melodien und der Armut der Orchestersituation nichts Neues nach Glinka hinzufügte. Vor allem die Oper „Judith“ war wegen ihrer orientalischen Färbung, ihres biblischen Inhalts und ihrer Chöre interessant. Der Einfluss von „Judith“ auf Mussorgski ist unzweifelhaft<sup>1</sup>. Ebenfalls 1863 schrieb er seine erste so genannte Romanze, ebenfalls über ein biblisches Thema, „König Saul“, und begann dann mit einer Oper östlichen Charakters, „Salammbô“, mit demselben dramatischen Inhalt wie „Judith“, und er selbst übernahm die Anpassung des Librettos, wie Serow in seinen kritischen Artikeln<sup>2</sup> forderte. Mit Serows leichter Hand wurden orientalische Themen und Musik bei den jungen Komponisten des Balakirew-Kreises populär<sup>3</sup>. Mussorgski ließ das Thema jedoch bald kalt und gab die Oper „Salammbô“ 1864 auf, nachdem er nur ein paar Bilder geschrieben hatte. Was hat Mussorgski dazu bewogen, ein so interessantes Thema wie „Salammbô“ aufzugeben? Ob sich seine persönliche Auffassung vom Zweck der Kunst änderte, das Erscheinen von Serows neuer Oper „Rogneda“ (1865), einem Musikdrama aus der russischen Geschichte, oder die Rückkehr von einer Überseereise Dargomyschskis, der sich damals von rein russischen Themen inspirieren ließ, ist heute schwer zu bestimmen. Eines Tages fragte ich Modest Petrowitsch, warum er seine Arbeit aufgegeben hatte. Er sah mich eindringlich an, lachte dann und sagte mit der Hand winkend: „Es wäre fruchtlos gewesen, es wäre ein geschäftiges Karthago gewesen.“ Dann, nach einer Pause, fuhr er ernsthaft fort: „Wir haben genug vom Osten in „Judith“\*. Kunst ist kein Zeitvertreib, Zeit ist kostbar.“ <...>

\* M. P. deutete an, dass man den Osten nicht beschreiben kann, ohne ihn zu sehen, ohne seine Melodien zu kennen. - Anmerkung. N. J. Kompaneiski.

Ich weiß nicht, ob er jemals Gesangsunterricht genommen hat oder ob er jemals eine gute Stimme hatte, ich habe ihn in den 70er Jahren singen gehört, als seine stimmlichen Mittel mehr als dürftig waren, aber trotzdem war er einer der besten Sänger, die ich je gehört habe. <...>

Mussorgskis empfängliche Seele konnte nicht anders, als dem Ruf der Literatur der 60er Jahre zu folgen, und der ehemalige Herr, der Besitzer der Leibeigenen, war von Respekt vor ihnen erfüllt und wandte sich mit Verachtung von jener Leiter ab, auf der auf jeder Stufe Niedrige stehen, die auf die Köpfe derer einschlagen, die unten stehen. <...>

Mussorgski weinte, als er im Winter im Wald einem obdachlosen Waisenkind begegnete, das in der Kälte zitterte<sup>4</sup>, und er erinnerte sich an das Heulen des Hungrigen:

Mein lieber Herr,  
Mein herzensguter Herr,

.....  
Hungertod ist schrecklich,  
Kälte lässt das Blut gefrieren!  
Habt Mitleid mit dem leidvollen Waisenkind!

Die Melodie der Worte ist so subtil in das musikalische Bild eingebettet, dass die Stimmung des Zuhörers mit der Seele des armen Jungen verschmilzt, der Schrecken überhand nimmt und das Blut gefriert. <...>

Die meisten von Mussorgskis musikalischen Bildern zeichnen sich durch ihre dramatische Wahrhaftigkeit und Einfachheit der Darstellung aus. Auch das bemerkenswerte „Meine Liebe, Sawischna“ gehört zu dieser Art von Bildern. Die Handlung ist, wie bei den meisten Bildern Mussorgskis, aus dem Leben gegriffen und mit den eigenen Worten des Komponisten geschrieben<sup>5</sup>. <...>

...Ich erinnere mich, als ich A. N. Serow dieses Bild zeigte, sah er es sich schnell spöttisch an.... „Ah! Das ist die berühmte Niederlage von Sennacheribs. Zeigen Sie es, singen Sie es.“ In meiner Jugend war ich Sängerin und verfolgte die Gesangsliteratur so genau, dass ich als Alleskönnerin bezeichnet wurde. Als ich zu Ende gesungen hatte, schwieg Alexandr lange, als ob er sich schämte oder Angst hatte, eine Meinung zu äußern, die die Autorität des Kritikers erschüttern könnte, und schließlich murmelte er schnell: „Was für eine schreckliche Szene! Es ist Shakespeare in der Musik, schade, dass er ein schlechtes Händchen für seine Feder hat.“ <...>

Die Oper „Boris Godunow“ hinterließ beim Publikum einen starken Eindruck und sorgte für viel Gesprächsstoff, obwohl die Meinungen geteilt waren. Die meisten waren sich einig, dass es in der neuen Oper nur wenig Musik im herkömmlichen Sinne gab, und dass der Erfolg der Oper den Schauspielern zu verdanken war: ihr gutes Spiel habe den Komponisten gerettet. Ich erinnere mich, dass ich nach dem Bild in der Schenke in die Loge einiger Bekannter ging, die ich überredet hatte, sich nach der neuen Oper zu erkundigen. Die Stimmung in der Loge war sehr aufgereggt: es wurde geredet, gelacht, die Typen der Landstreicher und die Leistungen von Petrow, Komissarschewski, Leonowa und sogar Djuschkow (ein sehr schlechter Schauspieler)<sup>6</sup> wurden bewundert. Nach der ersten Szene des 4. Aktes ging ich in eine andere Loge, wo eine alte Dame immer noch ein Taschentuch über ihre Augen hielt. „Ich bin sehr froh, - sagte ich, - dass die Oper einen so starken Eindruck auf Sie gemacht hat.“ „Was für eine Oper ist das, - wandte die Dame ein, - hier gibt es keine Musik; ich muss gestehen, dass ich die ganze Zeit auf die Bühne gestarrt habe. Wie wundervoll Melnikow gespielt hat, ich höre noch jedes Wort davon in meinen Ohren!<sup>7</sup> Er ist ein Genie, kein Künstler!“ - „Wie gefällt Ihnen Schuiski?“ - „Er ist auch unvergleichlich, aber Melnikow ist viel besser!“ - Schuiski wurde von dem kleinen Wassinka, Wassiljew dem 2., gesungen, mit einer guten Stimme, aber einem verzweifelten Schauspieler. Ich habe die Oper „Boris Godunow“ später noch mehrmals gesehen, und zwar mit einem anderen Personal, aber das Publikum hat die gleiche Meinung über das unvergleichliche Spiel behalten. <...>

Die Meinung des Publikums über die neue Oper, dass sie wegen der Schauspieler ein Erfolg sei, als ob ihr gutes Schauspiel den Komponisten retten würde, war eine Täuschung: in Wirklichkeit schienen die mittelmäßigen Schauspieler nur deshalb brillante Schauspieler zu sein, weil sie brillante Sprachmelodien voller künstlerischer

Wahrheit und Dramatik vortragen. Darin liegt der große Vorzug von Mussorgskis Bühnenwerk. <...>

M. P. Mussorgski, als Schüler derselben Schule, in der ich auch mein Militärballett verbessern sollte<sup>8</sup>, hinterließ die Erinnerung an einen hervorragenden Pianisten, der die Ehre hatte, mit der Tochter im Haus des Schulleiters vierhändig zu spielen. Es ist verständlich, welches Interesse in unserer Schule durch das Konzert in der Adelsversammlung geweckt wurde, wo „Sennacheribs Niederlage“ durch unseren ehemaligen Kadetten aufgeführt wurde<sup>9</sup>. So sind die Kadetten der Garde, nicht wie in der Armee. Damals hatte ich schon eine Menge Noten verschlungen, und so stürzte ich mich auf das Konzert. Ich erinnere mich, dass ich sowohl mit „Sennacheribs Niederlage“ als auch mit seinem Autor unzufrieden war. „Kommen Sie, ich stelle Sie vor, - schlug M., Hauptmann des Regiments der Kürassierleutnants, vor, - hier steht er an der Säule oben auf der Treppe.“ - Und ich sah einen jungen Stutzer von mittlerer Größe, ich würde nicht sagen, gut aussehend. Er war ein kleiner, pummeliger Kerl mit wulstigen Augen, rotbackig, leicht gelockt, ein echter Gockel und ein lustiger dazu. Ich war kurz davor, die Vorstellung aufzugeben, aber es war zu spät; mein Freund sprach mit ihm. Vor mir stand ein sehr feiner, gut gekleideter Aristokrat, die Lippen zusammengepresst, die Hände in fliederfarbenen Handschuhen, die Umgangsformen kultiviert, die Konversation durch die Zähne in einem Schwall französischer Worte, die ihm den Anschein eines gesellschaftlichen Schleiers gaben. Aber gleichzeitig hatte dieser aristokratische Mann etwas an sich, das sehr sympathisch war und nicht dem vulgären Milieu entsprach. Der rasche Wechsel seines Gesichtsausdrucks, der mal ernst, mal lachend und ganz offen war, der Wechsel der Intonation und des Sprachrhythmus, die große Spannweite der Stimme, die ungestümen Bewegungen, das trotziges Auftreten, gefolgt von einer Art Schüchternheit und Scheu, verrieten sein äußerst nervöses Wesen und seinen sanftmütigen Charakter. Etwa fünf Jahre später lernte ich Modest Petrowitsch bei O. A. Petrow, den er vor der Aufführung der Oper „Boris Godunow“ zu besuchen begann, aus nächster Nähe kennen. Ich war damals sehr angetan von seinen Werken und förderte sie, so gut ich konnte, vor allem durch Aufführungen. Eine nähere Bekanntschaft überzeugte mich von seiner phänomenalen musikalischen Begabung. Damals interessierte ich mich sehr für die Musiktheorie, sowohl für die akustische Seite als auch für ihre Anwendung auf die Kunst, und so ist es verständlich, dass ich mich für die Ansichten eines so einzigartigen Komponisten wie Mussorgski interessierte. Aus unseren Gesprächen war ich überzeugt, dass der geniale Komponist in Sachen Musiktheorie und Schreibtechnik so unschuldig wie ein Kind war und keine weiteren Kenntnisse in Sachen Klaviervirtuosität besaß. Offenbar wollte er die Technik des Schreibens nicht ernsthaft studieren oder zumindest darüber nachdenken, und er hatte auch keine Zeit dafür. Er praktizierte gelegentlich, war aber durch seine eigene Ausbildung nicht auf eine systematische Arbeit vorbereitet. Obwohl er viel über die ernste Rolle der Künste sprach<sup>10</sup>, indem er ihnen eine nützliche Bedeutung und nicht nur Unterhaltung zuschrieb, übte er selbst in seiner Freizeit vergeblich Musik. Seine Melodie ergoss sich unmittelbar aus der lebendigen Sprache, ihre Begleitungen erschienen in der Vorstellung von Liszts virtuosen Klavierfiguren. In Gedanken sind diese Figuren außerordentlich klar, künstlerisch, originell und wahrhaftig, aber in der Technik sind sie unangemessen komplex und knorrig. Mit einer solchen Einstellung und einer solchen technischen Ausbildung konnte nur ein Genie komponieren.

Hätte Mussorgski die Fähigkeit gehabt, seine Gedanken auch nur annähernd so aufzuschreiben wie verschiedene Meyers und Ushers, hätte er zu Lebzeiten den ersten Platz unter allen europäischen Komponisten eingenommen. Doch nun fragt man sich, wie Mussorgski, der bis zu seinem Tod die musikalische Ausbildung eines Preobraschenski-Offiziers genoss, solch brillante Gedanken zu Papier bringen konnte. Diese Tatsache bleibt phänomenal und erklärt sich durch sein außerordentliches musikalisches Talent.

Mussorgskis musikalisches Gedächtnis war unglaublich. Mussorgski nahm einmal Wagners „Siegfried“ auseinander und sang ihn O. A. Petrow vor, als er die Noten in Petersburg erhielt, und als man ihn bat, die Wotan-Szene zu wiederholen, spielte er sie von Anfang an auswendig<sup>11</sup>. Nach der Uraufführung von Rubinsteins „Dämon“ ging Mussorgski zu Großvater Petrow und spielte alle Rollen von Anfang bis Ende, wobei er sie auf karikaturistische Weise betonte<sup>12</sup>. Dieses improvisierte Stück war kaum ein besseres humoristisches Bild als das des „Rayok“.

Mussorgski war nicht nur ein erstklassiger Pianist, sondern er stand Rubinstein kaum nach, vor allem, was die Darstellung des Charakters des Autors angeht. Man kann sich kaum vorstellen, was bei „Ruhm, Ruhm“<sup>13</sup> herauskam - die alten Wirth-Tasten läuteten wie Glocken und klapperten wie ein Blasorchester<sup>14</sup>. Mussorgski war ein unnachahmlicher humorvoller Geschichtenerzähler am Klavier, wobei er den ernstesten Gesichtsausdruck beibehielt, was die Komik noch verstärkte. Ich erinnere mich an einige lustige Bilder, wie z. B. eine junge Diakonisse, die mit Gefühl auf einem gestörten Klavier „La prière d'une Vierge“ spielte<sup>15</sup>.

Es muss auch darauf hingewiesen werden, dass Mussorgski möglicherweise nicht wusste, wie seine Kompositionen in Wirklichkeit klangen, da er sie immer aus dem Gedächtnis spielte, jedes Mal mit einigen Änderungen und weit entfernt von dem, wie sie in seinen Noten dargestellt waren. Wenn sie in seiner Gegenwart gesungen wurden, war er der Begleiter, so dass er - wieder einmal - das Spiel der anderen nicht hören konnte. <...>

Als Mensch war Mussorgski vor allem ein Feind seiner selbst und ein Freund aller. Seine Gutmütigkeit war einfach grenzenlos; man muss sich über die Sanftmut und den Gleichmut wundern, mit denen er alle Witze über seine Richtung ertrug und selbst über sie lachte. „Denken Sie nur daran, was mein lieber Pjotr Stepanowitsch gestern beim Abendessen in Jaroslawez zu mir gesagt hat: „Als Professor am Konservatorium bin ich bereit, Ihnen Ratschläge zu geben, wie man Opern komponiert“, - sagte er. Bravo! Was für ein netter Mann! Ich werde mir etwas von „Der Opritschnik“ ausleihen müssen.

Er hat sich nie beleidigend geäußert, auch nicht über die Leute, die es wirklich verdient hätten, obwohl er sich über alle lächerlichen Leute lustig gemacht hat. Im Allgemeinen wies er viele typische Aspekte des Talents und des Charakters eines russischen Mannes auf. Auch in seiner kompositorischen Tätigkeit blieb er dem Charakter des Volkes treu. Er war von Natur aus musikalisch begabt und hochintelligent, scheute aber immer vor einem systematischen Studium des Fachs zurück. Das Leben der Kunst selbst diente ihm als musikalische Schule. Er war faul und sorglos wie ein russischer Bauer; er dachte nie an die Zukunft und verließ sich im Leben auf sein Einkaufsnetz und einen Hoffnungsschimmer. Was würde ein Deutscher tun, wenn er so ein großes Talent hätte? <...>



Die frühe Krankheit und der frühe Tod Mussorgskis waren eine unverzeihliche Katastrophe für die russische Kunst. Ich erinnere mich lebhaft an den Eindruck, den der Tod Mussorgskis hinterließ, und Trauer erfüllte meine Brust, als ich die Nachricht von seinem Tod las. Könnte es sein, dachte ich, als ich zum Krankenhaus nach Nikolajewsk fuhr, dass alles vorbei war und es kein Zurück mehr gab? Neulich hatte ich seine leuchtenden Augen gesehen und seine Stimme gehört: „Jetzt geht es mir gut! Ich bin vollständig genesen, wir werden bald wieder arbeiten.“ Ist diese feurige Seele, die um das hungrige dunkle Volk trauert, für immer verschwunden?

Doch als ich die Krankenhauskapelle betrat, zerstreuten sich alle Zweifel und Hoffnungen. Hier lag der erstarrte Leichnam von Modest Petrowitsch Mussorgski, dem großen Komponisten, der Koryphäe seiner heimischen Kunst. Er starb, vom Schicksal gebeutelt, an einem Nervenzusammenbruch, bevor sein enormes, unermessliches Talent versiegte, als er noch eine Idee nach der anderen produzierte, voller Inspiration und origineller Kreativität. Wer weiß, vielleicht hätte sich seine Krankheit bessern können, wenn sich seine Lebensumstände geändert hätten und er weit weg von der Möglichkeit neuer Vergiftungen gewesen wäre. Aber jetzt ist alles vorbei! Die hellen Frühlingsstrahlen, die durch das Fenster hereinströmten, ließen sein blasses Gesicht erröten, und seine zusammengesprengten Lippen verrieten, wie er nachdachte.

Ich erinnerte mich an diesen Ausdruck, als wir vor drei Jahren mit ihm auf dem grünen Sofa vor dem Sarg seines geliebten Großvaters O. A. Petrow<sup>16</sup> saßen und im Flüsterton über den schrecklichen Kummer sprachen, der seine Freunde befallen hatte, und über die unvermeidlichen Folgen. Da begriff ich, welche wunderbare, zarte und liebevolle Seele Mussorgski hatte, wie sehr er Ossip Afanasjewitsch liebte und über seinen Tod trauerte. Er weinte so untröstlich, krampfhaft und laut am Sarg, wie nur Kinder weinen. Nachdem er ein Glas Wasser getrunken und sich durch die Hysterie etwas beruhigt hatte, setzte er sich auf das grüne Sofa und sprach mit von Tränen unterbrochener Stimme: „Mit dem Tod des Großvaters habe ich alles verloren. Ich habe die Unterstützung meines bitteren Lebens verloren. In letzter Zeit hatte ich mich in diesem Haus wie zu Hause gefühlt. Ich habe eine unersetzliche Führungspersönlichkeit verloren. Er nährte mich mit künstlerischer Wahrheit und inspirierte meine Kreativität. Wissen Sie das! In diesem Sarg liegt das Schicksal der gesamten russischen Oper, die gerade erst erblüht ist. Von nun an wird er wieder mit fremden Körnern bewachsen sein, und sie werden unsere grünen Sprösslinge für lange Zeit ersticken. So wird es sein.“ Modest Petrowitsch murmelte die letzten Worte mit gedämpfter Stimme durch die Zähne und schluchzte erneut.

## **A. A. GOLENISCHTSCHEW-KUTUSOW**

### **Erinnerungen an M. P. Mussorgski**

Am 16. März dieses Jahres starb Modest Petrowitsch Mussorgski, einer der begabtesten Komponisten der neuen russischen Musikschule, vorzeitig, wie die meisten begabten Russen, ohne zu Lebzeiten Ruhm zu erlangen und ohne die Hälfte dessen erreicht zu haben, was er mit der Kraft, mit der er von Natur aus begabt war, hätte erreichen können.

Wo liegt die Ursache für das frühe Ausscheiden russischer Talente - in ihnen selbst oder in ihrem Umfeld? - Das ist weiß Gott eine schwer zu beantwortende Frage. Wie

dem auch sei, Mussorgski beendete seine musikalische Karriere viel zu früh und ging zu Grabe, betrauert von einem sehr kleinen Kreis von Freunden und Bewunderern, die die sterblichen Überreste des Komponisten vom Nikolajewsk-Krankenhaus, in dem er starb, zum Friedhof der Alexander-Newski-Klosteranlage eskortierten, wo er unweit von Glinka, Dargomyschski und Serow bestattet wurde.

Da ich in den letzten acht oder neun Jahren mit dem Verstorbenen in engstem Kontakt gestanden hatte, wollte ich unmittelbar nach seinem Tod eine Erinnerung an ihn entwerfen, die das ganze Leben Mussorgskis von der Zeit seiner Oper „Boris Godunow“ bis zum Ende seines Lebens umfassen sollte; aber nachdem ich nur wenige Seiten geschrieben hatte, kam ich zu dem Schluss, dass mein Werk unter dem allzu frischen Eindruck des Verlustes eines mir nahestehenden und liebgewonnenen Menschen nicht umhin konnte, zu persönlich und minutiös zu sein; dass es unweigerlich jene Gefühle prägen würde, die bei einem Freund eines Toten verständlich und verzeihlich, aber für die Mehrheit der Leserschaft uninteressant und unnötig sind, die mit Recht vom Biographen eine unparteiische, nüchterne und wahrheitsgetreue Beschreibung der Person verlangt, die auf die eine oder andere Weise das Recht auf ihre Aufmerksamkeit verdient hat. Ich fürchtete schon, parteiisch zu sein, fürchtete, wenn auch unbewusst, hinter der Wahrheit zurückzubleiben und folglich Mussorgski nicht die einzige Ehre zu erweisen, die ihm gebührt - sein moralisches und künstlerisches Bild nicht in seiner unantastbaren Wahrheit und Reinheit wiederzugeben. Deshalb schob ich die Umsetzung des geplanten Plans einige Jahre vor mir her und beschränkte mich darauf, bruchstückhafte Erinnerungen und nackte Tatsachen, wie sie mir einfielen, in ein Notizbuch einzutragen. Dieses Notizbuch sollte als Material für eine spätere Mussorgski-Biographie dienen, die ich später in Angriff nehmen wollte.

In der Zwischenzeit begannen die ersten Zeitungen und dann auch dicke Zeitschriften, Artikel über Mussorgski mit biografischen Informationen und kritischen Ansichten über sein Werk zu veröffentlichen<sup>1</sup>. In einer der letzteren, der umfangreichsten, die in den letzten beiden Heften des „Herolds von Europa“ erschien und von Herrn Stassow<sup>2</sup> unterzeichnet war, wurden sogar die intimsten Aspekte seines Lebens und seiner Arbeit enthüllt; vor dem Publikum erschien Mussorgski zum ersten Mal nicht nur als Komponist, sondern auch als Mensch, und er wurde willkürlich nur von einer Seite abgedeckt, was vielleicht weniger seiner künstlerischen Berufung entsprach und auf jeden Fall nicht die Möglichkeit bot, alle Züge seines charakteristischen, originellen Bildes in ihrer Gesamtheit zu sehen. In Stassows Artikel wird Mussorgski lediglich als Mitglied einer berühmten musikalischen Gruppe dargestellt, der er zwar eine Zeit lang angehörte, aber nicht sehr lange und deren Theorien sein natürliches Talent und seine natürlichen Neigungen stark bedrängt hatten - von denen er sich aber schließlich, als sein Talent sich voll entwickelt hatte, absetzen konnte. Diejenigen, die Mussorgski gut kannten, können dem Autor nur vorwerfen, dass er das Andenken an den verstorbenen Komponisten etwas frivol und tendenziös behandelt hat, denn er hatte bei der Abfassung dieses biographischen Essays offensichtlich nicht nur ein, sondern mehrere Ziele vor Augen, bei denen die Ermittlung der Persönlichkeit Mussorgskis nicht einmal im Vordergrund stand. Aber die Mehrheit des Publikums, das Mussorgski nur durch seine Schriften kannte, hat durch die Lektüre des Artikels zweifellos einen völlig falschen Eindruck von Mussorgski gewonnen, der in der Presse und in den mündlichen Kommentaren, die ich oft über Stassows Artikel gehört habe, nicht lange auf sich warten ließ. Unter diesen Umständen hielt ich es nicht mehr für gerechtfertigt, zu schweigen, und ich wage es nun, anders als ich

angenommen hatte, meine Erinnerungen zu veröffentlichen, wenn auch in unvollständiger und fragmentarischer Form.

Meine Begegnung mit Mussorgski fand im Sommer 1873 statt. Ich hatte ihn schon oft in einem Privathaus getroffen, wo wir bei Musikabenden manchmal Auszüge aus seinem „Boris Godunow“ spielten. Diese Abende brachten einen Kreis junger russischer Komponisten zusammen - eine enge, kleine, aber damals noch recht freundschaftliche Gruppe, deren Mitglieder sich gegenseitig in ihrer Arbeit unterstützten und ermutigten, einander gern hatten und die Bedeutung jedes einzelnen Mitglieds wie auch des Kreises als Ganzes jugendlich übertrieben darstellten. Es war alles sehr aufrichtig und lebendig, aber gleichzeitig auch sehr jung und unreif. Allein M. A. Balakirew betrachtete die Sache ernsthaft und nüchtern; er behandelte die Werke seiner jungen Mitstreiter streng, zog sich aber leider bald aus dem Kreis zurück und hatte kaum noch Einfluss auf dessen weitere Entwicklung<sup>3</sup>.

Zu dieser Zeit brachte mich das Schicksal Mussorgski näher. Wir wohnten im selben Haus in der Panteleimonowskaja Straße - er in möblierten Zimmern mit Fenstern zur Straße, ich in einer kleinen Wohnung im Hof<sup>4</sup>. Ich schrieb Gedichte in der glühenden Hoffnung, sie eines Tages veröffentlicht zu sehen, er beendete seinen „Boris“ und träumte, zufrieden mit der mittelmäßigen Aufführung seiner Oper in einem Amateurkreis, davon, die Oper auf die Bühne zu bringen. Wir waren beide zutiefst von unserer Genialität überzeugt und entschlossen, ein „neues Wort“ zu schaffen, jeder auf seinem Gebiet. Mussorgski war um Jahre älter als ich<sup>5</sup>, und außerdem war er bereits in einem „Kreis“, er hatte seine eigenen Bewunderer, Kenner und, was am schlimmsten war, Führer<sup>6</sup>. Er glaubte, dass er bereits ein „neues Wort in der Musik“ gesagt hatte. Alles, was blieb, war es - dieses „Wort“ - öffentlich zu machen; und ich war immer noch schüchtern, versteckte mein Schreiben vor den meisten meiner Bekannten, „schuf“ im Geheimen<sup>7</sup>. Vielleicht machte es uns diese unvollständige Ähnlichkeit der Positionen leichter, uns „anfangs“ zu verstehen, aber auf jeden Fall war uns beiden schon bei unseren ersten Treffen klar, dass wir früher oder später Freunde sein würden. Mussorgskis Offenheit, Ehrlichkeit, Sanftheit bis hin zur Weiblichkeit und Zartheit bis hin zur Naivität taten ihr Übriges. Einen Monat später waren wir fast unzertrennlich; wir erzählten uns unsere künstlerischen Ideen, beurteilten und bewerteten uns gegenseitig mit einer Leidenschaft, wie es nur ein Schmeichler oder ein Freund tun kann. Kurz gesagt, wir teilten dasselbe Leben.

Jetzt, neun Jahre später, wenn ich kalt und einsam über diese glückliche, wie wir damals dachten, Zeit nachdenke, komme ich immer mehr zu der Überzeugung (und ich nehme keinen Anstoß daran, diese Überzeugung auszudrücken), dass Mussorgski weder vorher noch nachher so weit von seinem wahren Weg abgewichen ist, dass er nie weniger er selbst war, dass sein Talent nie eine so harte und gefährliche Prüfung erlitten hat wie in jener Zeit und in der Zeit, die ihr unmittelbar vorausging. Der Einfluss der sechziger Jahre - einer Epoche, in der sich das gesamte russische Leben in Aufruhr befand und die Gesellschaft neu entstand, was lange Zeit zu einer unvorstellbaren Verwirrung über die Ziele der Literatur und der Kunst im Allgemeinen geführt hatte - berührte auch und vor allem in der Person Mussorgskis die russische Musik. Empfindlich, sensibel, dem äußeren Druck leicht unterworfen, nahm er den Zeitgeist mit all seinen Schwärmereien, Fehlern und - wenn ich so sagen darf - Grausamkeiten wahr und spiegelte ihn vollständig wider.

Als idealistischer Künstler lehnte Mussorgski die Kunst im Allgemeinen und die Musik im Besonderen vehement ab und versicherte sich und anderen, dass die Klänge ihm nur als Mittel dienten, um zu den Menschen zu sprechen und ihnen „die bittere und nackte Wahrheit“ zu vermitteln!<sup>8</sup> Ein Gutsbesitzer bis auf die Knochen, aufgewachsen in einer guten alten Gutsbesitzerfamilie, ein Mann, der, wie ich Gelegenheit hatte zu sagen, sanft zu seiner Weiblichkeit, zart zu seiner Naivität war, versuchte er sein Bestes, und leider manchmal nicht ohne Erfolg, sich einen Charakter von Grobheit, Härte und Kantigkeit zu geben, in der Überzeugung (natürlich vom Hörensagen), dass dies die Zeichen innerer Stärke und Genialität sind. In dieser Richtung entstanden Werke wie „Sawischna“, „Das Waisenkind“, „Die Ziege“, „Rayok“, „Der Altphilologe“ und „Der Seminarist“ sowie viele einzelne Nummern aus der Oper „Boris Godunow“, in denen der Mangel an Musik und Schönheit durch den Realismus des Inhalts und die „Wahrheit in den Klängen“ wettgemacht wurde. Die Freude über das Erscheinen dieser Kompositionen nahm kein Ende, und Mussorgski erzählte mir bei unserer ersten Begegnung von dieser Freude und war immer sehr erpicht darauf, seine Neuheiten zu singen und zu spielen, in diesem „neuen“ Geschmack. Ich erinnere mich noch gut an meinen Eindruck, als ich zum ersten Mal das berühmte „Rayok“ hörte und absolut nichts verstand; alle Anwesenden lachten bis zum Umfallen; Ausrufe waren von allen Seiten zu hören: „Wunderbar! Tusowo“<sup>9</sup> usw. Ich war verwirrt und schaute mich fragend um - schließlich wurde mir der Sinn der Satire im Detail erklärt, die Personen, gegen die sie sich richtete<sup>10</sup> - und schließlich gelang es mir, mich davon zu überzeugen, dass „Rayok“ tatsächlich ein bemerkenswertes Werk war. Als ich jedoch spät abends mit Mussorgski nach Hause ging, wagte ich es, ihn nicht ohne Scheu zu fragen, ob er selbst seinen „Rayok“ als künstlerisches Werk anerkennt.

- Sie scheinen unzufrieden zu sein, Herr Dichter? - grinste Mussorgski gutmütig.

- Oh nein, nein, - beeilte ich mich einzuwenden, - das ist es ganz und gar nicht! Es scheint mir nur, dass „Rayok“ ein Witz ist - ein witziger, böser, talentierter, aber dennoch nur ein Witz, ein Streich...

- Und wie wütend war er auf mich wegen dieses Streiches! - unterbrach mich Mussorgski. - Auf dem Konzert kam er mir entgegen, drückte mich aus Höflichkeit gegen die Wand und rief, dass er sich wiedererkenne. Lachend zuckt er vor Wut zusammen.

Wir näherten uns unserem Haus.

- Ich fühle mich überhaupt nicht müde, - sagte Mussorgski, - kommen Sie mit, ich muss Ihnen noch etwas zeigen.

Wir gingen hinein, zündeten die Kerzen an und er setzte sich an sein Instrument.

- Ich weiß, was Sie wollen, - sagte er und spielte das „Wiegenlied“ aus Ostrowskis „Wojewoda“ - ein feines, musikalisches Stück voller Gefühl und Einfachheit, das mich wirklich begeistert hat.

- Das ist nicht „Rayok“! - Ich konnte nicht anders, als auszurufen.

Mussorgski grinste wieder.

- Es ist dem Andenken an meine verstorbene Mutter gewidmet, - sagte er.

- Und wem ist „Rayok“ gewidmet? - fragte ich.

Wir haben beide gelacht.

Mussorgski blieb bis zum Morgen. Während des ganzen Abends sang und spielte er unermüdlich und wählte alles aus, von dem er dachte, dass es mir besonders gefallen könnte. Ich erinnere mich, dass er unter anderem „Saul“, „Die Nacht“ nach Puschkina, die Schlusszene am Brunnen aus „Boris“, Marinas Szene mit dem Jesuiten und Boris' Tod gesungen hat. Nur das Licht des Morgens, das durch das

Fenster fiel, erinnerte uns daran, dass es Zeit war, sich zu trennen, aber wir trennten uns in dem Wissen, dass wir mehr gemeinsam hatten, als wir uns ein paar Stunden zuvor vorgestellt hatten, und dass wir uns öfter sehen sollten.

Wir fingen an, uns oft zu treffen. Wir aßen gemeinsam in einem Restaurant zu Mittag und kamen dann direkt von dort in meine Wohnung. Ich hatte ein gutes Instrument: Mussorgski setzte sich hin und improvisierte eine, zwei oder drei Stunden lang, stolperte über eine glückliche musikalische Idee, wiederholte sie ein paar Mal, prägte sie sich ein - und ein paar Tage später erschien sie zusammen mit dem Text, in Form eines Auszugs aus „Chowanschtschina“, einer Oper, die Mussorgski noch vor der Aufführung von „Boris“ schreiben wollte<sup>11</sup>. Ich kann nicht umhin zu sagen, dass meiner Meinung nach die erste Form, in die er beim Improvisieren seine Gedanken gesteckt hat, fast immer besser, schöner und sogar breiter war als die späteren Formen, die bei der Bearbeitung des Themas, der Harmonisierung und der Vollendung entstanden. Der Punkt ist, dass Mussorgski ein Künstler war, der improvisierte, während Mussorgski als Mitglied des Kreises komponierte, als ein musikalischer Erneuerer, der vor allem die Reaktionen der Führer berücksichtigte, deren Geschmack er kannte und deren Zustimmung er suchte. Zunächst musste die Schönheit und der Wohlklang des Themas so weit wie möglich verwischt und verschleiert werden, um dem Vorwurf der „Süßlichkeit und des Karamellismus“ zu entgehen, wie man damals zu sagen pflegte. Gleichzeitig verschwand die Einfachheit und wurde durch die „Originalität der Harmonien“ ersetzt. Die Breite des Themas und die organische Harmonie, die sich in der ursprünglichen Schöpfung auf natürliche Weise herausgebildet hatte, wurden ebenfalls überarbeitet, da sowohl die Harmonie als auch die Breite des Themas an sich die Richtigkeit von etwas „Klassizistischem“ und „Konservativem“ repräsentierten. Es war notwendig, diesen „rückschrittlichen Geist“ um jeden Preis auszumerzen. So wurde das ursprüngliche Thema um die Hälfte gekürzt, die Harmonie wurde ihrer natürlichen Auflösung beraubt, und die musikalischen Passagen wurden zur großen Freude und zum Trost der Führer in der Luft hängen gelassen. Ich muss jedoch hinzufügen, dass zumindest einige der Anführer, und zwar die wichtigsten, völlig unverständlicherweise begeistert waren, da sie keine Ahnung von der musikalischen Grammatik hatten, gegen die sie kämpften<sup>12</sup>. Sie konnten nicht feststellen, was an einer bestimmten Zusammensetzung falsch war, was die „Innovation“ war. Sie urteilten allein nach dem unmittelbaren Eindruck, den sie in ihren Ohren hatten - und dieser Eindruck hat sie zugegebenermaßen nie getäuscht. Alles, was bis zu diesem Zeitpunkt und außerhalb des Kreises von den Normalsterblichen als angenehm für das Ohr empfunden wurde, verletzte ihre Ohren und umgekehrt. Ihre Sensibilität ging dabei so weit, dass es Mussorgski nicht immer gelang, sein ursprüngliches schönes und gutes Thema zu verwirren und zu verschleiern - es brach trotz all seiner Tricks manchmal durch, - und dann wurde das Werk als „unbedeutend“, „uninspirierend“ anerkannt, und (deshalb sagte ich, dass Mussorgski zu dieser Zeit am meisten von seinem direkten Weg abwich) diese Meinung herrschte sogar im Kopf des Autors vor, und er verwarf, was nicht gebilligt wurde.

Hier muss ich ganz offen gestehen, dass auch ich mir damals die Ansichten und den Geschmack des Kreises, in den ich dank Mussorgski geraten war, ziemlich zu eigen gemacht hatte. Ich bestimmte im Voraus unmissverständlich, welche seiner Werke (die er mir in der Regel zuerst zeigte) mir gefallen würden und welche nicht, und ich versicherte mir aufrichtig, dass dies so sein müsse. Es geschah etwas Seltsames und schwer zu Erklärendes: das unbestreitbar Schöne und Richtige

wurde mir aus irgendeinem Grund unangenehm, während das Hässliche und Formlose mein geistiges Bedürfnis befriedigte. Manchmal spielt oder singt Mussorgski, und man wartet, wartet gierig, auf etwas ganz Außergewöhnliches, Unerwartetes, auf einen plötzlichen solchen Klang, an den man vorher nie gedacht hätte - dieses Unerwartete kommt, und man fühlt sich zufrieden, alles wird glatt gehen - als ob etwas fehlen würde.

Es ist mir unmöglich, das Gesagte mit musikalischen Beispielen zu erläutern - es ist viel Zeit vergangen, und ich bin nicht Musiker genug, um musikalische Beispiele zu geben. Deshalb wage ich es, eine Geschichte aus meiner poetischen Tätigkeit zu erzählen, die damals auch stark von meinem Musikgeschmack beeinflusst war.

Damals schrieb ich so etwas wie „Erinnerungen“ in fragmentarischer Form, ohne Anfang, ohne Ende - kurzum, etwas äußerst Merkwürdiges und Sinnloses. Übrigens hatte ich eine Beschreibung von Moskau, die ursprünglich die folgenden Gedichte enthielt:

Hier ist der Rote Platz - die Basilius-Kathedrale  
Mit einer seltsamen Schönheit wird mein Auge davon angezogen.

- Nun, Sie müssen es streichen und ändern, - sagte Mussorgski zu mir, als ich ihm das Gedicht vorlas, - es ist arm und träge - keine Kraft!

Ich stimmte natürlich zu, und am nächsten Tag las ich ihm dasselbe Gedicht in einer überarbeiteten Fassung vor:

Hier ist der Rote Platz - die Basilius-Kathedrale  
Die Basilius-Kathedrale ist ein Mosaik aus alten Fliegenpilzen.

Wir waren beide begeistert,  
- Das ist das einzig Wahre! Das war's! - rief Mussorgski aus und ging an diesem Abend zu einem der Führer, um das Gedicht vorzulesen.  
Ich würde mir nicht erlauben, die Leser mit dieser albernen Geschichte zu belästigen, wenn sie nicht zur Charakterisierung der Stimmung beitragen würde, in der sich Mussorgski damals befand, wenn die „Fliegenpilze“ nicht die Verkörperung eines ganzen Programms, einer ganzen Auffassung von Poesie und Kunst im Allgemeinen wären. Dann änderte sich das alles. In seinen letzten Lebensjahren hatte sich Mussorgski fast vollständig von seinen Sorgen und Wahnvorstellungen jener Zeit gelöst, und hätte er länger gelebt, wäre sein Talent zweifellos siegreich aus dem Einfluss der sechziger Jahre, aus der Unterdrückung durch die ihn umgebende Umwelt hervorgegangen und hätte es auf ein höheres Niveau gehoben. Aber über all das werde ich an anderer Stelle sprechen; jetzt werde ich mich der Inszenierung von „Boris Godunow“ zuwenden und versuchen, sowohl die guten als auch die schlechten Einflüsse seines Erfolgs auf Mussorgskis späteres Werk zu verdeutlichen.

Das war im Januar 1874<sup>13</sup>. Die Proben für „Boris Godunow“ am Mariinski-Theater verliefen schnell und gut. Mussorgski nahm an jedem dieser Treffen teil und kehrte stets fröhlich und voller Hoffnung auf Erfolg zurück. Er konnte die Haltung aller Ausführenden nicht loben, vor allem nicht die des Kapellmeisters Naprawnik, der, so Mussorgski, bei diesen Proben viele gute Anregungen gab und auf dessen Drängen hin viele lange Zeilen gemacht wurden, die nicht auf den Punkt kamen, nicht besonders gelungen waren und den Gesamteindruck der Aufführung störten. Das

war die Szene in der Zelle mit Pimen<sup>14</sup>, der Papagei in der Szene mit dem Zarewitsch und Boris, das Bonmot der Uhr mit dem Glockenspiel und einige andere<sup>15</sup>. Mussorgski stimmte Naprawniks Meinung voll und ganz zu und widersprach heftig denen, die ihm Willensschwäche und Nachgiebigkeit vorwarfen.

- Auf der Bühne ist das alles völlig unmöglich, - sagte er mir oft nach solchen Auseinandersetzungen, - und diese Herren wollen nichts wissen. Es geht ihnen nicht um die Qualität eines Eindrucks, sondern nur um die Quantität. Sie sagen, ich sei willensschwach, aber sie wissen nicht, dass der Autor selbst vor der endgültigen Aufführung der Oper nie beurteilen kann, welchen Eindruck die Aufführung auf das Publikum machen wird<sup>16</sup>. Meyerbeer strich ganze Seiten gnadenlos durch - er wusste, was er tat, und er hatte Recht!

Später, als man (ich weiß nicht, auf wessen Initiative hin) begann, den letzten Akt von „Boris“ zu bearbeiten, billigte Mussorgski diese Kürzung nicht nur, sondern war sogar besonders erfreut darüber<sup>17</sup>. Ungeachtet der Tatsache, dass der letzte Akt im Verlauf des ganzen Dramas offensichtlich überflüssig war und den Charakter hatte, angeklebt und angeheftet zu sein (was er in der Tat war), bedauerte ich es sehr, ihn ganz weggelassen zu sehen, weil ich so viel gute Musik darin fand, und sagte daher Mussorgski, dass ich es vorgezogen hätte, „Boris“ mit diesem Akt zu sehen, aber nur vorverlegt, so dass der Eintritt des Hochstaplers in Kromy dem Tod von Boris vorausgegangen wäre. Mussorgski widersprach meiner Meinung und sagte einmal inbrünstig, dass seine vollständige Auslassung nicht nur durch den Fluss des Dramas selbst und die Bühnenbedingungen, sondern auch durch sein - Mussorgskis - schriftstellerisches Gewissen erforderlich war. Ich war überrascht und bat um eine Erklärung.

- In diesem Akt, - sagte mir Mussorgski, - habe ich, und das ist das einzige Mal in meinem Leben, das russische Volk verspottet. Der Spott des Volkes über den Bojaren ist nicht wahr, er ist kein russischer Charakterzug. Wütende Menschen töten und richten hin, aber sie verhöhnen ihre Opfer nicht.

Ich musste zustimmen.

- Das ist es ja gerade, mein lieber Freund, - fügte er ernst und streng hinzu, - ein Künstler sollte mit solchen Dingen nicht herumspielen. Ich werde in „Chowanschtschina“ nicht dasselbe haben wie in „Boris“, auch wenn mir viele deswegen böse sein mögen, aber ich habe jetzt keine Angst davor - und ich rate Ihnen, Herr Dichter, sich die Regel zu Herzen zu nehmen: seien Sie immer Sie selbst und sagen Sie nur die Wahrheit, und hören Sie nicht auf die Ratschläge anderer Leute.

Ich hebe diese Worte Mussorgskis besonders hervor, denn sie stehen in direktem Widerspruch zu der in dem erwähnten biographischen Artikel geäußerten Meinung, dass die Kürzung oder, wie man sagt, die Kastration von „Boris“ durch das Direktorium Mussorgski zutiefst gekränkt und betrübt hätte und sogar seinen Tod beschleunigt hätte<sup>18</sup>.

Der Autor des Artikels hat Mussorgski selbst wiederholt sagen hören, dass er die Kürzung von „Boris“ voll und ganz billigte, und obwohl er in diesem Punkt nie mit Mussorgski übereinstimmte, hat er meiner Meinung nach dennoch nicht das Recht, dem verstorbenen Autor die Gefühle zuzuschreiben, die er zu seinen Lebzeiten gerne in ihm gesehen hätte, aber nie gesehen hat. Im Gegenteil, der Respekt und die Dankbarkeit, die Mussorgski Naprawnik (ohne dessen Zustimmung die Oper nicht hätte gekürzt werden können) zeitlebens entgegenbrachte, sowie seine streng künstlerische und ehrliche Haltung gegenüber der Inszenierung einer Oper<sup>19</sup>, mit der er nicht ganz einverstanden war, wären für Herrn Stassow ein Beweis dafür, dass

Mussorgski die von den Regisseuren für „Boris“ vorgenommenen Kürzungen nicht als Kastration akzeptiert hat. Obwohl die Toten natürlich keine Schande verdienen, gibt dies den Lebenden nicht das Recht, alle möglichen tendenziösen Erfindungen über die Toten zu machen.

Kehren wir zurück zur Inszenierung von „Boris Godunow“ auf der Bühne. Am Abend vor der Uraufführung kam Mussorgski zu mir, setzte sich wie üblich ans Klavier, aber nach nur wenigen Akkorden stand er auf, schlug den Deckel zu und sagte verärgert:

- Nein, das kann ich nicht. Es ist zwar sehr albern, aber was soll ich machen. Meine morgige Prüfung geht mir nicht aus dem Kopf - wird etwas passieren?

Im Laufe des Abends versuchten wir beide, über völlig belanglose Dinge zu reden. Mussorgski ließ mich Auszüge aus „Die Wirren“ lesen, der dramatischen Chronik, an der ich damals schrieb, tat so, als würde er sehr aufmerksam zuhören, und hackte auf Äußerungen herum, aber im Grunde konnte ich deutlich sehen, dass sich alle seine Gedanken um eine Frage drehten: wird morgen etwas passieren?

Ich gestehe, dass mich dieselbe Frage unwiderstehlich verfolgte. Mussorgski blieb über Nacht, aber er schien die Nacht ohne Schlaf verbracht zu haben; zumindest wachte ich mehrmals auf, um ihn dabei zu ertappen, wie er mit den Händen auf dem Rücken nachdenklich im Zimmer hin und her lief. Wir trennten uns, um uns im Mariinski-Theater wiederzusehen.

Die Aufführung endete, wie Sie wissen, mit einem Triumph für Mussorgski - „Boris Godunow“ war ein positiver Erfolg. Nach dem ersten Akt, der vom Publikum eher kühl aufgenommen wurde, begann ich mir ernsthafte Sorgen zu machen. Als wunderbare Autorenleistung war sie auf der Bühne und im Orchester<sup>20</sup> absolut erfolglos. Die Gasthausszene, die Brunnenszene, die Szene im Kremlpalast und vor allem der Tod von Boris hinterließen beim Publikum einen echten Eindruck, der auch nach dem letzten, im Verlauf des Dramas schwächeren Akt nicht verschwand. Nach der Aufführung wurde Mussorgski mehrfach aufgerufen und vom Publikum begeistert begrüßt. Ein paar protestierende Stimmen waren zu hören, aber sie gingen im Lärm der allgemeinen Zustimmung unter. Dieser Erfolg war nicht flüchtig und nicht zufällig, denn während des Winters hatte „Boris Godunow“, glaube ich, neun Aufführungen<sup>21</sup>, und jedes Mal war das Theater voll, und jedes Mal rief das Publikum lautstark nach Mussorgski.

Gleichzeitig begannen kritische Artikel in den Zeitungen zu erscheinen, und - was besonders bemerkenswert ist - in allen wurde mehr getadelt als gelobt. Selbst der renommierte Musikkritiker, der in „St. Petersburger Nachrichten“ mit seiner Unterschrift<sup>\*\*\*</sup> und der immer eine glühende Sympathie für die Musik des Kreises hatte, dem Mussorgski angehörte, betrachtete die Oper eher streng und entdeckte nicht viele Vorzüge in ihr, sondern wies nur auf große Mängel hin<sup>22</sup>.

Kritiker und Publikum waren sich also uneins, und Mussorgskis Triumph wurde von der Erkenntnis überschattet, dass die Stimmen der zuständigen Richter entgegen der lautstark verkündeten Zustimmung der Massen nicht auf seiner Seite waren. Wer hatte denn nun Recht: das Publikum oder die Kritiker? Das war die Frage, die sich angesichts des offensichtlichen Widerspruchs natürlich stellte. Leider hat Mussorgski nicht sehr lange darüber nachgedacht. Das verständliche Gefühl des Autors einerseits und die Beteuerungen kurzsichtiger und fanatischer Führungskräfte andererseits überzeugten Mussorgski bald davon, dass nur das Publikum Recht hatte und dass die Kritiker, die angeblich von Bosheit und Neid



getrieben und von Ideen der Routine und des Rückschritts infiziert waren, nicht beachtet werden sollten. Diese vorschnelle Verurteilung war ein großer und bedauerlicher Fehler Mussorgskis. Sie verzögerte nicht nur die Entfaltung seines Talents für lange Zeit und behinderte die innere Arbeit an der künstlerischen Selbstvervollkommnung, sondern entfremdete Mussorgski auch von seinen Komponistenkollegen, die trotz ihrer glühenden Sympathie für den Autor von „Boris Godunow“ dieses Werk nicht als so vollkommen anerkennen konnten, wie es der Regisseur verlangte, und dem Kritiker in vielerlei Hinsicht offen und ehrlich zustimmten.

So fand sich Mussorgski plötzlich außerhalb der musikalischen Sphäre wieder, umgeben von Menschen, die alles Mögliche waren - Maler, Architekten, Universitätsprofessoren, Bürokraten, Anwälte - alles sehr respektable Leute vielleicht - aber leider nicht nur keine Musiker, sondern die absolut nichts über Musik wussten<sup>23</sup>. Ihrem Urteil vertraute Mussorgski voll und ganz, und das fiel ihm umso leichter, als diese Urteile seinem schriftstellerischen Selbstwertgefühl schmeichelten. Aus ihren Worten schloss Mussorgski, dass das Publikum ihn für die „Innovationen“ und die musikalische Radikalität, die er in „Boris“ zeigte, begrüßte: „Ach, mein Gott“, „Mitjucha, warum schreiest du?“ „Turu, turu, Hähnchen“<sup>24</sup> - für all die unmöglichen Schankwirte und Jesuiten, Vagabunden und törichten Iwanuschki, mit denen er die Bühne von Zeit zu Zeit füllte, den Fluss des Dramas unterbrach, seine Einheit und Integrität zerriss - kurzum, ergänzte, was in Puschkins großem und unsterblichem Werk keiner Ergänzung bedurfte. In diesem Punkt waren wir gleichzeitig mit Mussorgski uneins und hatten mehr als einen heftigen Streit. Ich war damals der glühendste Verehrer von Puschkin und hielt die Entstellung seiner Werke für ein unzulässiges Sakrileg. Ich erinnere mich, dass ein Artikel von N. N. Strachow in der Zeitung „Staatsbürger“ erschien, in dem Mussorgski wegen seiner „Korrekturen“ am Text von Puschkins „Godunow“<sup>25</sup> sehr streng und ernsthaft verurteilt wurde, und ich war trotz meiner Verehrung für Mussorgski ganz auf der Seite Strachows. Aber es war seltsam: Mussorgski war am wenigsten tolerant gegenüber den Kommentaren über den Text, den er geschrieben hatte. Über die Musik sprach er ganz bereitwillig, ohne Irritation und stimmte oft mit den Bemerkungen überein, aber jede Kritik an dem Text, den er geschrieben hatte, irritierte ihn, er blieb immer bei seiner Meinung. Es ist erwähnenswert, dass Puschkin bei den Regisseuren und somit auch bei Mussorgski nicht besonders beliebt war. Ich kann immer noch nicht so recht verstehen, wie er sich bereit erklären konnte, eine Oper über Puschkins Thema zu schreiben. Vielleicht, sage ich, hätte Mussorgski, so wie er damals war, ohne die Möglichkeit einer vollständigen Überarbeitung und die Einbeziehung verschiedener Episoden - wie den Kampf zwischen der Mutter und dem Papagei, die Verhöhnung von Landstreichern bei einem Bojaren<sup>26</sup> und die Hinrichtung der Jesuiten - ohne all diesen Schund nicht „Boris“ geschrieben. Inzwischen bin ich davon überzeugt, dass die Oper wegen der Szenen, die dem Puschkin'schen Drama am nächsten kamen, in denen nur wenige oder gar keine Korrekturen vorgenommen wurden und in denen sich Musorgskis Talent auf der Grundlage des Textes des genialen Dichters in seiner ganzen Breite und Kraft entfalten konnte, einen großen und nachhaltigen Erfolg hatte. Das wollte Mussorgski nicht verstehen, ebenso wenig wie seine Freunde, die in der Oper alles liebten, was am wenigsten auf das Publikum wirkte und von der Kritik oft zu Recht angegriffen wurde. Kurzum, es gab ein Missverständnis zwischen Mussorgski und dem Publikum, er verstand den Sinn ihrer Zustimmung überhaupt nicht und war umso fester von der Meinung überzeugt, dass die Stadt Mut braucht. „Halten wir

unsere Fahne der „Kühnheit“ hoch und verraten wir sie nicht“, - schrieb Mussorgski auf ein gedrucktes Exemplar von „Boris Godunow“ und gab es mir.

Als er musikalische Illustrationen für die „Bilder einer Ausstellung“ des Architekten Hartmann komponierte, erreichte er bald den Höhepunkt jener Richtung des musikalischen Radikalismus, jener „neuen Ufer“<sup>27</sup> und der „Kraft des Bodens“, zu der ihn seine Bewunderer und die Bewunderer seines „Rayok“ und der „Sawischna“ so eifrig drängten. In der Musik dieser Illustrationen, wie Mussorgski sie nannte, sind Kätzchen, Kinder, Baba Yaga, eine Hütte auf Hühnerfüßen, Katakomben, einige Tore und sogar mit den Rädern klappernde Karren<sup>28</sup> abgebildet, und das alles nicht im Scherz, sondern bereits „im Ernst“.

Die Begeisterung der Bewunderer und Verehrer nahm kein Ende, doch viele von Mussorgskis Freunden und vor allem seine Komponistenkollegen wunderten sich und schüttelten beim Anhören der „Neuheit“ fassungslos den Kopf. Diese Verwirrungen wurden natürlich von Mussorgski bemerkt, und er selbst scheint das Gefühl gehabt zu haben, dass er „über die Stränge geschlagen“ hat, wie man sagt. Er legte die Illustrationen beiseite, ohne auch nur den Versuch zu unternehmen, sie zu veröffentlichen<sup>29</sup>. Mussorgski gab sich ganz der „Chowanschtschina“ hin.

Ist es wirklich wahr, so könnte man fragen, dass der Erfolg von „Boris“ der Entwicklung von Mussorgskis Talent nur abträglich war? Nein, - antworte ich, - sein Erfolg hat ihn zwar vorübergehend auf dem Irrweg gehalten, auf den ihn seine Umgebung und die Umstände gebracht hatten, aber er hat ihm gleichzeitig viel Unabhängigkeit und Selbstständigkeit gegeben und ihn auch von äußeren Einflüssen befreit. Mussorgski, der an „Boris“ glaubte, glaubte auch an sich selbst, und er war, wie ich schon sagte, ein guter Künstler; nach und nach begann seine Natur durchzubrechen, und seine Kreativität trat in jene Phase der Entwicklung ein, die in Herrn Stassows Artikel dekadent genannt wird<sup>30</sup>, und war meiner Meinung nach der Beginn einer neuen und fruchtbaren Tätigkeit.

In der Zwischenzeit hatte sich der als „Mächtige Handvoll“ bekannte Musikerkreis vollständig aufgelöst. Die Treffen in dem Privathaus, in dem ich Mussorgski kennengelernt hatte und das den Mitgliedern der Gruppe als Treffpunkt gedient hatte, wurden eingestellt. Die Begeisterung und der jugendliche Eifer waren bereits abgekühlt. Die Flüsse des Frühlings waren an die Ufer getreten, und der Wunsch, die Musik zu revolutionieren, um jeden Preis ein „neues Wort“ zu sagen, wich einer nüchternen und ernsthaften Auffassung von Kunst. Balakirew blieb weiterhin völlig unbeteiligt<sup>31</sup>. Der Autor von „Ratcliff“<sup>32</sup> schrieb „Angelo“. Der Autor von „Antar“ und „Sadko“ komponierte formale Quartette und Sinfonien, überarbeitete sein „Mädchen aus Pskow“ und wurde Professor am Konservatorium<sup>33</sup>. Mit einem Wort, ich glaube, ich irre mich nicht, wenn ich sage, dass, während Mussorgski, hingerissen vom Erfolg seines „Boris“, unter dem Einfluss seiner Bewunderer zu „neuen Ufern“ eilte und mehr und mehr den Halt verlor, seine Komponistenkollegen im Gegenteil, rückwärts blickend, die Notwendigkeit erkannten, die musikalische Vergangenheit zu studieren, und, ernüchtert durch dieses Studium, jeder bewusst den Weg einschlug, der den Eigenschaften seines Talents entsprach. Sollte ich mich irren, mögen diejenigen, auf die dies zutrifft, meinen Fehler korrigieren. Auf jeden Fall, ich wiederhole es, existierte die „Mächtige Handvoll“ zu diesem Zeitpunkt nicht mehr; Mussorgski allein hielt die Fahne weiter hoch - die anderen Mitglieder des Kreises entfernten sich von ihm und gingen ihre eigenen Wege<sup>34</sup>.

Was Mussorgski betrifft, so begann in ihm von da an ein recht komplexer Kampf von Bestrebungen, die ihn zu verschiedenen Zeiten mit unterschiedlicher Kraft oft in

ganz entgegengesetzte Richtungen trieben, je nachdem, was ihn gerade überkam - sei es die Natur des Künstlers oder die ihm auferlegten Tendenzen. Je weiter man sich davon entfernte, desto deutlicher wurde die Diskrepanz zwischen dem, was Mussorgski tat, und dem, was er sagte oder in Briefen an „Bewunderer“ schrieb. So schrieb er zum Beispiel im November 1875 an Herrn Stassow zum Thema Saint-Saëns in jener unnatürlich groben, affektierten und uncharakteristischen Sprache die folgenden Zeilen, die für die Feder des Musikers und Komponisten fast unverständlich sind: „Keine Musik, keine Worte, keine Palette, kein Meißel (?!) - nein, verdammt seid ihr Lügner, Heuchler e tutti quanti\*“

\* und alle anderen (it.).

- lebendige Gedanken, lebendige Gespräche mit Menschen, egal welches Thema ihr wählt, um mit ihnen zu sprechen! Mit schönen Tönen kommt man nicht herum: es ist eine Dame, die ihrer lieben Bekanntschaft bequem ein Kornett mit Bonbons reicht, das ist alles!“<sup>35</sup>.

Abgesehen von der nachahmenden Grobheit und Unnatürlichkeit der Sprache (die auch dazu dienen sollte, „Originalität und Stärke“ auszudrücken), kann man das völlige Fehlen eines klaren, eindeutigen Sinns in diesen Zeilen, die sorgfältig und wortwörtlich aus dem biografischen Artikel von Herrn Stassow entnommen wurden, nicht übersehen. Wer ist mit dem Wort „wir“ gemeint, die keine „Musik“ wollen? Wer sind die in die Hölle geschickten Lügner und Heuchler, die in Mussorgski eine so unnatürliche Empörung hervorrufen, und worin besteht ihr Lügen und Heucheln? Worum geht es schließlich bei der „Umgehung durch schöne Töne“? Und was hat es mit dem „Dame mit Bonbons“ auf sich? All dies ist äußerst düster, verwirrend und trägt vor allem den Charakter eines erfundenen, dem echten Mussorgski fremden Kampfes, in dem er, ohne es zu wissen, sein eigener engster Gegner war. Zur gleichen Zeit, als er dies an Herrn Stassow schrieb, begann er in „Chowanschtschina“ Szenen zu schaffen, in denen „Musik“ und „schöne Klänge“ immer häufiger und kühner auftraten, trotz aller Unannehmlichkeiten, die dafür weiß Gott warum gewählt wurden und nicht nur eine opernhafte, sondern nicht einmal eine dramatische Handlung darstellten. Dieses Eindringen drückte sich in der großen Anzahl von Liedern aus, die von den Figuren bei jeder passenden und unpassenden Gelegenheit gesungen wurden, zum Nachteil des berüchtigten „Realismus“, aber zweifellos zum großen Vorteil der Musik. Es genügt, diese Lieder aufzulisten - deren Vorzüge hier nicht erörtert werden müssen, da „Chowanschtschina“ dem Publikum noch unbekannt ist, - um zu erkennen, welche herausragende, um nicht zu sagen völlig dominierende Rolle sie in der Oper spielen. Hier ist diese Liste in der Reihenfolge ihres Erscheinens: das Lied „Ich ziehe ... nach Iwangorod“, das Strelitzen-Lied „He ihr, Kriegsvolk“, das Bauernlied „Es lebte einmal eine Gevatterin“, das Lied über den Schreiber „Oh, du, liebes Mütterchen Russland“, die Kapitulation an Chowanski „Der Weg zum weißen Schwan ist leicht“ und schließlich die Lieder der Raskolniki: a) „Allmächtiger Gott, nimm die bösen Worte von uns weg“, b) „Besiegt, beschämt“; Das Marfa-Lied „Ein junges Mädchen ging hinaus“, das Schaklowitij -Lied „Ach du, heimatliche Rus mit deinem unglücklichen Schicksal!“, das Strelitzen-Lied „Wir kannten keinen Kummer“, das Kuska-Lied über das Gerede, Chowanskis Lied „Neben dem Bächlein auf der Wiese“, „Spät am Abend saß ich“, „Es schwimmt ein Schwanenweibchen, ladu, ladu“<sup>36</sup> und schließlich die Hymnen der Raskolniki in der letzten Szene vor der Selbstverbrennung. Insgesamt gibt es bis zu zwanzig Lieder, von denen einige an verschiedenen Stellen der Oper zweimal wiederholt werden. Außerdem hat

Mussorgski an mehreren Stellen in der Oper den Reden der Figuren eine völlig liedhafte Form gegeben, die oft überhaupt nicht dem Inhalt der Reden entspricht. Alle diese Lieder und Rezitative im gesungenen Stil sind, unabhängig von ihrer inneren Qualität, die Art von „Musik“, die Mussorgski in seinen Briefen an Herrn Stassow ablehnt, denn das Lied enthält nichts anderes als Musik, d.h. mehr oder weniger „schöne Töne“. Keine „lebendigen Gedanken“ oder „Gespräche mit Menschen“ sind oder „können in ihnen gefunden werden, und daher steht der Komponist Mussorgski, indem er seine Oper mit „Liedern“ füllt, in direktem Widerspruch zu Mussorgski, dem Verfasser des Briefes an Herrn Stassow, der [Saint-Saëns], „Musik“ und „schöne Klänge“ mit seinem ganzen „Schädel“-Hirn verneinte.

Ohne ins Detail zu gehen, weil, wie ich bereits sagte, das Publikum die „Chowanschtschina“ noch nicht kennt, kann man nur eine allgemeine Feststellung treffen, der zweifellos fast jeder, der mit der Handlung dieser Oper vertraut ist, zustimmen wird: in diesen Liedern liegt ihre ganze Kraft, ihre ganze Schönheit, ihre ganze Würde. Wir sollten auch hinzufügen, dass Mussorgski entgegen der ursprünglichen Idee, wonach die schismatische Marfa „so etwas wie Potiphars Frau“<sup>37</sup> darstellen sollte, eine äußerst seltsame Idee und keineswegs eine volkstümliche, dieser Marfa einen Abgrund an Lyrik gab, ein subtiles und weibliches Gefühl und ein etwas phantastischer, magischer und sogar visionärer Charakter, ganz und gar nicht folkloristisch und schon gar nicht schismatisch, sondern der musikalischen Kreativität viel Raum gebend und wiederum von Natur aus eher in der Lage, zu „schönen Klängen“ geformt zu werden. Was, außer dem Bedürfnis nach diesen Klängen, erklärt den Schauplatz von „Marfas Zauberei bei Golizyn“? - eine Szene, die im Verlauf des Dramas nicht nur völlig überflüssig, sondern offensichtlich unmöglich und unnatürlich ist, die aber dennoch musikalisch zu den schönsten und inspiriertesten Passagen der ganzen Oper gehört?<sup>38</sup> Wie, wenn nicht durch den gleichen Wunsch nach reiner, ich würde sogar sagen, idealer Schönheit, kann man Mussorgskis Wunsch erklären, Schaklowitij entgegen der Geschichte in einen Mann zu verwandeln, der unter dem Deckmantel eines Jesuiten und sogar Mephistopheles das brennende, leidenschaftliche Herz eines großen Patrioten verbirgt, der um die Schwierigkeiten Russlands trauert und in all seinen Handlungen von einem Wunsch geleitet wird: „Russland nicht durch kühne Söldner untergehen lassen“<sup>39</sup>. - Und, ich wiederhole, gerade in diesen Abweichungen von der ursprünglichen Idee der „Chowanschtschina“ - vom „Volkstümlichen“, vom „Realismus“ und von den „lebendigen Gedanken“ - in all den eingeschobenen und überflüssigen Liedern, die in allen Akten des Dramas gesungen werden, liegt der ganze Reiz und die Würde der „Chowanschtschina“.

Wir hoffen, dass die Oper, die von der erfahrenen und talentierten Hand eines unserer zeitgenössischen Komponisten, der Mussorgski sehr gut kannte, orchestriert wurde, früher oder später zur Aufführung kommen wird.<sup>40</sup> Lassen wir die Musikkritiker entscheiden: hatte ich mit meinen Urteilen über „Chowanschtschina“ Recht oder nicht? Aber lassen Sie uns von der Welt der Urteile wieder in die Welt der Fakten wechseln.

Im Herbst 1874 beschlossen Mussorgski und ich, zusammenzuziehen<sup>41</sup>. Damals lebte er in der Schpalernaja Straße. Ich mietete zwei Zimmer neben seinem; die Türen, die unsere Zimmer voneinander trennten, wurden geöffnet, so dass es eine kleine Wohnung gab, in der wir einen gemeinsamen Haushalt führten. Wir verbrachten alle Morgenstunden bis 12 Uhr (wenn Mussorgski zur Arbeit ging) und alle Abende zusammen und blieben größtenteils zu Hause. Den ganzen Winter über

verschob Mussorgski einen großen Teil seiner „Chowanschtschina“. Außerdem schrieb er eine weitere Liebesromanze mit dem Titel „Vergessen“ nach meinen Worten<sup>42</sup> und eine Sammlung von Liebesromanzen mit dem Titel „Ohne Sonne“ ebenfalls nach meinen Worten, die ich ein oder zwei Jahre zuvor geschrieben hatte. Allerdings muss ich feststellen, dass die Auswahl der Gedichte von Mussorgski selbst getroffen wurde, was nicht ohne Bedeutung ist. Alle fünf Gedichte<sup>43</sup> der Sammlung sind rein lyrisch, ohne Bilder, ohne Abbildungen, sie haben eine winzige geistige Stimmung nach der Art Fets zum Thema (wenn ich „nach der Art Fets“ sage, setze ich mich natürlich nicht mit unserem großen Lyriker auf eine Stufe und wage es nur, seinen Namen zu erwähnen, um die Art der Gedichte kurz und präzise zu definieren), Mussorgski hat sie in eine poetische, elegante musikalische Form gebracht und war selbst sehr zufrieden mit ihnen.

- Viele Leute sagen, - sagte er mir einmal, - dass alles, was ich habe, Plastizität und Humor ist. Nun, mal sehen, was sie jetzt sagen, wenn ich ihnen auch deine Gedichte gebe; es ist ein Gefühl und sonst nichts, aber es scheint gut geworden zu sein.

Es kam sehr gut an, aber nicht nach dem Geschmack der „Bewunderer“, die eine Fortsetzung und Wiederholung von „Rayoks“ und „Seminaristen“ verlangten, wozu Mussorgski sich bereits als unfähig erwiesen hatte. Seine Verärgerung über die Kritiker von „Boris“ gab ihm Gelegenheit, Mussorgski vorzuschlagen, eine musikalische Satire unter dem Titel „Krebs“ zu komponieren<sup>44</sup>, die er zu schreiben begann, aber nach vier oder fünf Takten gab er es auf, und einige Monate später schrieb er mir als Antwort auf einen meiner Briefe, in dem ich ihn nach dem Schicksal von „Krebs“ nach seiner Abreise aufs Land gefragt hatte, übrigens Folgendes: „Ich habe in „Rayok“ eine Menge herumgealbert - und das reicht jetzt! Ich werde etwas Ernsthafteres zu tun finden.“

Bereits 1875 gewann Mussorgski zunehmend an Selbstständigkeit; der ehemals gehorsame Vollstrecker fremder Aufträge begann, sich Themen und Werken zuzuwenden, die mehr seinem eigenen Wesen und seiner Begabung entsprachen. „Chowanschtschina“ nahm ein völlig anderes Aussehen an als ursprünglich geplant. Viele Episoden fand Mussorgski angebracht, um sie aus der Oper zu streichen, z.B. das Erscheinen einer Art Lotterie-Rad (!) auf dem Roten Platz mit großem Lärm und Getöse in der „Volks“-Szene<sup>45</sup> - dies wurde komponiert und durchgestrichen. Auch die komischen und humorvollen Szenen in der Deutschen Vorstadt mit Parodien auf deutsche Musik in Mozarts rückwärtsgewandtem Geschmack sind verschwunden. All dies wurde durch die bereits erwähnte Entwicklung der Charaktere von Marfa und Schaklowitij ersetzt. Die Rolle des letzteren hatte Mussorgski für Herrn Melnikow vorgesehen, der versuchte, der wunderbaren, breiten Stimme dieses Künstlers vollen Raum und Einsatz zu geben. Kurz gesagt, die Periode der „Dekadenz“, in der laut Herrn Stassows Artikel das Talent Mussorgskis begonnen hatte zu schwächeln und sich offenbar zu verändern. Nach Stassows Meinung begann Mussorgskis Talent zu schwächeln und sich zusehends zu verändern. Stassows Anerkennung dieser „sichtbaren Veränderung“ ist meiner Meinung nach die beste Bestätigung für alles, was wir über die Entwicklung von Mussorgskis Unabhängigkeit und über seine Befreiung von der Unterdrückung durch ausländische Einflüsse gesagt haben. Die natürliche Folge dieser Veröffentlichung war, dass seine ehemaligen „Bewunderer“ und Führer seine neue Richtung nicht mehr nachvollziehen konnten und begannen, seine neuen Werke „vage, präntiös und sogar geschmacklos“ zu finden. Es konnte nicht anders sein: diejenigen, die „Rayok“ als einen Chef d’oeuvre von Talent, Brillanz und Plastizität betrachteten,

und [„Kinderstube“] und verschiedene „Ziegen“, „Käfer“, „Krebse“, etc. konnten am Ende seines Lebens Mussorgskis „Perlen- und Diamantenstränge, Schöpfungen, die ganze Symphonien und Opern wert sind“<sup>46</sup> nicht nur bewundern, sondern auch verstehen, so die Arien des Schaklowitij und der Marfa, das Album „Ohne Sonne“, die programmlosen Klavierstücke, denen er sich gegen Ende seines Lebens wieder zuwandte<sup>47</sup>, und schließlich die besten Teile des von ihm begonnenen „Jahrmarkts von Sorotschinzy“, mit voller leichter, einfacher und herzlicher Poesie. Die innere, geistige Welt der reinen Poesie, zu der sich Mussorgski durch seine künstlerische Natur unaufhaltsam hingezogen fühlte, musste ihnen, die an die Klarheit und Plastizität von „Ziegen“ und „Käfern“ gewöhnt waren, als etwas äußerst Vages, Präventiöses und Geschmackloses erscheinen. Als sie diese Veränderung in Mussorgski sahen, waren sie zunächst verärgert, und als diese Verärgerung keine Wirkung zeigte und Mussorgski es nicht nur nicht für nötig hielt, sich zu bessern, sondern sich, indem er seinen Weg fortsetzte, sogar äußerlich entfernte, - da schlug die Verärgerung in Zorn um, sie gaben Mussorgski auf und erkannten ihn als „verloren“. Er war zwar schon „gestorben“, aber keineswegs in dem Sinne, wie seine früheren Freunde es verstanden. Mussorgskis Gesundheit war aus Gründen, die nichts mit der Musik, dem Dienst oder der Theaterleitung zu tun hatten, zerrüttet. Sein geschwächter Körper war einfach nicht in der Lage, die körperlichen Beschwerden zu ertragen, von denen er geplagt wurde.

In den letzten zwei Jahren seines Lebens schrieb Mussorgski nur noch wenig und selten, aber das, was er schrieb, bewies, dass es keinen Talentverfall gab, im Gegenteil, die Werke seiner letzten Periode trugen den Abdruck einer Reife und Tiefe des Denkens, die er bis dahin nirgendwo erreicht hatte. Dies waren die Szenen des letzten Akts von „Chowanschtschina“ und des ersten Akts des „Jahrmarkts von Sorotschinzy“. Allein die Tatsache, dass Mussorgski eine weitere Oper in Angriff nahm, ohne sie zu vollenden, war ein klarer Beweis dafür, dass ihm die schöpferischen Kräfte nicht ausgegangen waren und er nach einer Handlung suchte, die erfolgreicher und umfassender war als die der „Chowanschtschina“. In „Der Jahrmarkt von Sorotschinzy“ gab es für Mussorgski neben allen anderen Vorzügen auch eine Beimischung des phantastischen Elements in Form von Geschichten über die Rote Schriftrolle und ihr Verschwinden - ein Element, das Mussorgskis Sympathien mehr und mehr auf sich zog, sogar mehr als einmal erzählte er mir ernsthaft, dass er nach der Fertigstellung von „Chowanschtschina“ und „Der Jahrmarkt von Sorotschinzy“ beabsichtigte, eine reine Fantasieoper zu beginnen, wobei er bei der Wahl des Themas zwischen der Legende von „Viy“ und der Erzählung von „Sawwa Grudzyn“<sup>48</sup>, dem russischen Faust, wie er es nannte, schwankte. Mussorgskis musikalischer Versuch in dieser Richtung lag lange vor der Komposition der „Anbetung des schwarzen Ziegenbocks“ in „Mlada“ sowie der 1875 komponierten „Vier Lieder des Todes“ und schließlich der „Hexenszene“ in „Chowanschtschina“. Mussorgski war mit all diesen Versuchen äußerst zufrieden.

Alle diese Pläne sollten nicht in Erfüllung gehen, aber ihr Auftauchen ist bezeichnend für die Richtung, die Mussorgski gegen Ende seines Lebens einschlug, und deshalb hielt ich es für notwendig, sie zu erwähnen. Schon auf dem Sterbebett, wenige Tage vor seinem Tod, erzählte mir Mussorgski, der auf Heilung hoffte, von seinem Wunsch, etwas Großes zu beginnen.

- Und weißt du, - fügte er hinzu, - ich hätte gerne etwas Neues, etwas, das ich noch nicht angefasst habe, ich hätte gerne eine Pause von der Geschichte und all dem „weltlichen“ Zeug, das mich im Leben wach hält.

Ich konnte mich kaum zurückhalten, zu weinen, und drückte meine Zustimmung zu seinen Gedanken aus.

- Und ich will dir noch etwas sagen, fuhr Mussorgski fort, dass du und ich bis jetzt nur an Kleinigkeiten gearbeitet haben. Lass uns gemeinsam an etwas Großem arbeiten - du schreibst ein Fantasie-Drama, und ich werde es vertonen, so dass du kein einziges Wort änderst, so wie es Dargomyschski bei „Der steinerne Gast“ gemacht hat. Sag niemandem etwas davon - es wird vorerst ein Geheimnis bleiben. Drei Tage nach diesem Gespräch starb Mussorgski.

Die Informationsfetzen, die ich in diesen kurzen Reminiszenzen gegeben habe, umfassen nicht einmal ein Zehntel dessen, was ich über Mussorgski hätte schreiben können. Aber, wie ich eingangs sagte, kann und soll eine Biographie und Beschreibung bemerkenswerter Menschen nicht überstürzt und unmittelbar nach ihrem Tod geschrieben werden. Die Unvollständigkeit der Informationen einerseits und die Unmöglichkeit einer völlig objektiven Gruppierung und Erfassung andererseits führen dazu, dass solche Versuche immer scheitern und das Ziel, nämlich die vollständige Klärung der Persönlichkeit der Person, über die sie schreiben, nicht erreichen.

Mit dem vorliegenden Artikel wollte ich lediglich einige Ungenauigkeiten und Einseitigkeiten der in der biografischen Skizze von Herrn Stassow vertretenen Ansichten korrigieren. Ich wollte beweisen, dass die Periode seiner Tätigkeit, die Herr Stassow als die brillianteste ansah, in Wirklichkeit eine Periode war, in der Stassow der Brillianteste war. Stassow hält sie für die brillianteste, in der Tat war es sozusagen eine Übergangsperiode, in der Mussorgskis Talent unter dem Joch von Theorien und Tendenzen stand, die seiner Natur fremd waren, von denen er sich aber gegen Ende seines Lebens mehr und mehr zu befreien begann.

Ich wollte auch deutlich machen, dass Mussorgskis Natur ihn entgegen den ihm aufgedrängten Überzeugungen immer wieder zur reinen idealen Poesie und Schönheit zog, zur geistigen und höheren Welt, in der allein der Künstler wahre Befriedigung und Trost finden kann.

Mussorgskis größtes Unglück war die Tatsache, dass er in der Zeit, in der sich sein Talent entwickelte, weder im Zeitgeist noch in der zwanglosen Umgebung die Führung und Unterstützung fand, die sein junges Talent so dringend brauchte, wie Glinka sie im Geist der vierziger Jahre und in der Gesellschaft fand, in der es Musikgruppen wie die des Grafen Wielgorskie gab. Wäre Mussorgski zwanzig Jahre früher oder vielleicht zwanzig Jahre später geboren worden, wäre sein Name vielleicht zu den berühmtesten Namen der europäischen Komponisten\* geworden.

\* Nach diesen Worten im Autograph, Vermerk: „25. Juli 1888 aus Schubino“.

Aber das Schicksal brachte Mussorgski in andere Verhältnisse, in denen sein riesiges und natürliches Talent, unbewaffnet durch die Kraft des Wissens, falsch gelenkt und zu einem langen und schwierigen Kampf verdammt, keine Zeit hatte, sich in all seinem Glanz, in all seiner Kraft zu entfalten - nur um sowohl den Zeitgenossen als auch der Nachwelt zu zeigen, was Mussorgski sein sollte, was er unter anderen sozialen Bedingungen tun konnte.

W. U.

## Karikatur M. P. Mussorgskis<sup>1</sup>

...Als begabter Komponist und Musiker hatte M. P. Mussorgski <...> viele Eigenschaften, die ihn in der Gesellschaft unersetzlich machten. Anfang der 60er Jahre, als junger Mann, der gerade sein Studium beendete, ging ich oft in das Kumanina-Haus an der Kokuschkin-Brücke, wo in der Wohnung der Gumbins fast das gesamte russische Opernensemble und die meisten der in der Musikwelt tätigen Personen anwesend waren. Es war ein Vergnügen, die Künstler nicht von der Bühne aus zu sehen, sondern in freundschaftlicher Gesellschaft, sie aus der Nähe zu hören, statt von der Theaterbühne aus. Es versteht sich von selbst, dass ein so geschickter Begleiter wie Mussorgski stets zu Gast bei den Sängern war; er beschränkte sich jedoch keineswegs immer auf die bescheidene Rolle des Begleiters. Ganz zu schweigen von der Tatsache, dass sein gekonntes Spiel das Publikum begeisterte, denn er verstand es, jeden im Publikum zum Lachen zu bringen, wenn er es wollte. Ich habe ein solches komisches Konzert in Erinnerung. Mussorgski war besonders gut gelaunt und verließ das Klavier den ganzen Abend über nicht. Es gab eine Menge zu sehen und zu tun. Manchmal wurde eine bekannte Arie mit einem solchen Tempo- und Tonhöhenwechsel gespielt, dass man nicht zuhören konnte, ohne zu lachen, oder beide Hände spielten unterschiedliche Stücke: die linke Hand spielte „Lieber Augustin“<sup>2</sup>, die rechte Hand einen Walzer aus „Faust“. Dann ein Medley aus verschiedenen fröhlichen Polkas und Walzern, feierlichen Hymnen, Trauermärschen, Orgelmusik usw., und bei all dem, mal im Bass, mal im Diskant, hörte man immer die schneidigen Klänge von „Kamarinskaja“, immer in strenger Übereinstimmung mit der Stimmung des Stückes, zu dem sie gehörten. Nun war der Vokalteil des Konzerts an der Reihe. Zuerst gab es eine Imitation italienischer Opernsänger, und seltsamerweise erinnerte die hohe Fistelstimme von Mussorgskis „Addio del pisati“ an den unvergesslichen Bosio. Plötzlich wurde die Sopranarie unterbrochen, und ganz unerwartet sang der Bass von Petrow seine letzte Arie aus „Ein Leben für den Zaren“ intensiv in seine Nase. Als er das hörte, warf Ossip Afanasjewitsch, der im Nebenzimmer mit Vorliebe spielte, seine Karten weg, lief in den Saal und sagte mit einem gutmütigen Lächeln, er müsse dem Jungen eine Lektion erteilen, wenn er sich erlaube, alte Männer zu imitieren. Es wurde viel gelacht. Es schien alles so neu zu sein, und wie viele sind nicht mehr auf der Welt...

W. B. BERTENSON

### Aus dem Buch „Über 30 Jahre: Blätter aus Erinnerungen“

Modest Petrowitsch Mussorgski, der leider erst nach seinem Tod berühmt wurde, als sein rein nationales Talent nicht nur in Russland, sondern in fast ganz Europa bekannt wurde, übte auf mich als Student eine große Anziehungskraft aus. Ohne Mussorgski wurde im Allgemeinen kein einziges Benefizkonzert veranstaltet. Musikalische Abende in den 70er Jahren, die jährlich von Studenten aller Hochschulen zugunsten ihrer unzureichenden Kommilitonen organisiert wurden, waren ohne seine Beteiligung undenkbar.



Modest Petrowitsch begleitete die Sänger auf hervorragende Weise. Er war so arm wie Hiob, nahm aber nie Geld für seine Arbeit an, wenn es um Wohltätigkeit ging.

In einem Winter musste ich ein Konzert für Medizinstudenten organisieren. Drei Wochen vor dem Konzert habe ich den ganzen Tag damit verbracht, zu verschiedenen Künstlern und Entertainern zu fliegen.

Wer einmal die Gelegenheit hatte, ein Benefizkonzert zu veranstalten, das damals für die Künstler fast immer kostenlos war, weiß, dass die ehrenvolle Aufgabe, ein solches Konzert zu organisieren, keineswegs eine Sinekure war.

Obwohl ich allen Beteiligten kühn gesagt hatte, dass M. P. Mussorgski sie begleiten würde, und damit sofort ihre Zustimmung beeinflusst hatte, muss ich gestehen, dass ich in diesem Moment lügen musste!

Tatsache ist, dass der Autor von „Boris Godunow“ Gerüchten zufolge schon im brillanten Preobraschenski-Regiment Sauf Touren gemacht haben soll. Ihn drei Wochen im Voraus zu bitten, an einem Konzert teilzunehmen, ohne zu wissen, ob er zu diesem Zeitpunkt zurechnungsfähig sein würde, hätte mir nichts gebracht. Ich hätte sein Einverständnis eingeholt, natürlich ohne die Garantie, dass er am richtigen Tag nicht so betrunken sein würde, dass er nicht nur nicht in der Lage wäre, ihn zu begleiten, sondern nicht einmal seinen Vater erkennen könnte.

Als besondere Attraktion gelang es mir, neben den russischen Opernsängern auch den großartigen italienischen Tenor Ravelli, der damals am Bolschoi-Theater sang, für das Konzert zu gewinnen.

Als mögliche Zugabe bat ich die Sängerin, die berühmte Romanze „Sag ihr“ von Kuschelewa einzustudieren, die der berühmte Tamberlik mehr als einmal gesungen hatte und die damals noch nicht ganz vergessen war.

Am Tag vor dem Konzert erzählte mir Ravelli, dass er seinen Begleiter kennen lernen wollte und ihn bat, am nächsten Tag früh zu ihm zu kommen, um zu proben.

Nachdem ich am Vortag Mussorgskis Einverständnis eingeholt hatte und mich freute, in seiner Glanzzeit zu sein, suchte ich ihn erneut auf, um Ravellis Auftrag auszuführen.

Aber zu meinem Entsetzen fand ich Mussorgski betrunkenener als Wein! Mit lallender Stimme versicherte er mir, aus irgendeinem Grund auf Französisch, dass es nicht nötig sei, zum Italiener zu gehen, dass es ihm gut gehen würde usw.

Keine Ermahnungen oder Bitten meinerseits hatten irgendeine Wirkung auf ihn; mit der Sturheit eines Betrunkenen wiederholte er mir gegenüber immer wieder: „Non, monsieur, non; maintenant c'est impossible. Ce soir je serai exacte“\*. <...>

\* Nein, Monsieur, nein, das ist jetzt unmöglich. An diesem Abend werde ich pünktlich sein (fr.).

Als er mich verabschiedete, stand er mühsam auf, aber er begleitete mich zur Tür, verbeugte sich vor mir <...> und fügte hinzu: „Donc á ce soir!“\*\*

\*\* Also, bis heute Abend! (fr.).

Ich ging zurück zu meinem Tenor und sagte ihm, dass ich Mussorgski zu Hause nicht gesehen hatte.

So schwer es mir auch fiel, am Ende konnte ich Ravelli überreden, sich deswegen nicht vom Konzert zurückzuziehen, zumal ich eine wunderbare Begleiterin habe, die ihm immer aushelfen wird.

Ich schickte sofort einen Freund zu Mussorgski, der sich bereit erklärte, sich um ihn zu kümmern und versprach, ihn auf jeden Fall rechtzeitig vor dem Konzert zu liefern.

Tatsächlich war Modest Petrowitsch bereits um 7 Uhr im Kononow-Saal, wo das Konzert stattfinden sollte.

<...> Plötzlich stellte mein italienischer Tenor nach einer Roulade fest, dass seine Stimme gesunken war, und beschloss daher, sein gesamtes Repertoire bis zur Hälfte zu singen, und manchmal sogar einen ganzen Ton tiefer!

Das ist alles, was noch fehlte.

Ich lief auf Mussorgski zu und fragte ihn, ob er die Nummer\* machen könne, die Ravelli ihm aufgetragen hatte.

\* Auf Deutsch Kunststück - Trick

Mussorgski erhob sich mit einer gewissen Galanterie von seinem Platz und beruhigte mich mit den Worten: „Warum nicht?“ - sagte er auch auf Französisch <...>.

Um dies zu beweisen, bat er den Tenor, sein gesamtes Repertoire *mezza voce*\*\* zu singen.

\*\* Mit leiser Stimme (it.).

Mussorgski, der wahrscheinlich zum ersten Mal das ganze italienische Zeug von Ravelli gesungen gehört hatte, bezauberte den Italiener mit seiner subtilen Darbietung und seiner Verspieltheit in jedem Ton so sehr, dass er ihn zu umarmen begann und sagte: „Che artista!“ („Was für ein Künstler!“).

Sowohl Ravelli als auch Mussorgski waren an diesem Abend ein durchschlagender Erfolg, vor allem der Sänger, obwohl er in „Sag ihr“ etwas verdreht hatte, aber unter dem Einfluss von Mussorgskis meisterhaftem Spiel überstand er diese Tortur mit Bravour.

Der arme Mussorgski, der angesichts des kühnen Realismus seiner Musik mit ihrem erstaunlich lebendigen Nationalkolorit unter den russischen Komponisten irgendwie abseits stand und seinen Tod im Petersburger Nikolajewsk-Krankenhaus fand, wo er während seiner unheilbaren Krankheit buchstäblich keine Ruhestätte hatte und nur auf Wunsch meines Bruders<sup>1</sup> und dann auch nur als sein Diener aufgenommen wurde, - er lebte und starb allem Anschein nach zu früh.

Hätte er in unserer Zeit gelebt, wären die Aktivitäten dieses begabten Autodidakten mit einer ernsthafteren musikalischen Ausbildung zu seinen Lebzeiten ganz anders verlaufen.

Vielleicht hat A. G. Rubinstein Recht, wenn er sagt, dass die Russen der Musik sehr zugeneigt und darin nicht unbegabt sind, aber durch ihre allgemeine Unwissenheit und slawische Nachlässigkeit sind sie von einem undurchdringlichen Dilettantismus besessen<sup>2</sup>.

Mussorgskis Oper „Chowanschtschina“, die 1911 am Mariinski-Theater nicht nur wegen der Mitwirkung von Schaljapin, der ebenfalls ein erstaunliches Original war, sondern auch wegen „Boris Godunow“ einen durchschlagenden Erfolg hatte und die russische Musik und ihren Autor weiter bekannt machte, hatte der russische Komponist bereits in den 80er Jahren vor allem in Frankreich mit der Schönheit seiner Musik, der Tiefe seiner musikalischen Probleme und der Breite seiner nationalen Ausschläge die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich gezogen - nicht

der Juroren, nicht der Leitung der kaiserlichen Theater, sondern der bescheidenen Musikliebhaber<sup>3</sup>.

An der Spitze des damaligen Petersburger Musiktheaterkreises, der damals im Kononow-Saal (heute Hotel Regina) untergebracht war, stand eine Gruppe echter Musikliebhaber, darunter der Artillerieoberst Karmin, ein großer Theaterliebhaber, der selbst ein sehr guter Schauspieler war.

Es dürfte vor allem seiner Liebe zur Musik und seinem Organisationstalent zu verdanken sein, dass die Oper „Chowanschtschina“ bereits 1881, lange vor ihrer Aufführung im Mariinski-Theater, von diesem Kreis hoch gelobt wurde.

Der Musik- und Theaterzirkel, während dessen Existenz nicht nur „Chowanschtschina“, sondern auch Tschaikowskis „Eugen Onegin“, Rubinsteins „Feramors“ und mehrere andere Opern das Licht der Bühne erblickten, verdient es, von der Nachwelt in Erinnerung behalten zu werden.

Fast alle Mitglieder des Orchesters gehörten den unterschiedlichsten Berufen an, waren morgens und nachmittags beschäftigt (Militärs aller Waffengattungen, Ingenieure, Juristen, Beamte) und konnten sich nur abends der Kunst widmen. Bei einer Aufführung von „Chowanschtschina“ bestand das Orchester aus 60 Personen, aber es waren nur sieben Profis dabei. Die anderen waren Amateure: Oberst Karmin spielte den Kontrabass (er schrieb auch das Bühnenbild), Oberst Zwetkow spielte die Pauke und war für die Inszenierung der Tänze zuständig, Oberst Uchin von der Leibgarde des Ulanen-Regiments Ihrer Majestät spielte die Geige - an der Geige, die Ingenieure Tschekalow und R. Bertenson, an der Bratsche und dem Horn, Frau Kühne, später eine berühmte Künstlerin und Professorin am Petersburger Konservatorium, ihr Ehemann Walter Kühne an der Harfe, usw.

Die Leitung des Orchesters und die gesamte aufwendige Inszenierung von „Chowanschtschina“ lag in den Händen von E. Goldstein, einem Absolventen des Leipziger Konservatoriums, der nicht nur ein erfahrener Dirigent, sondern auch ein hervorragender Pianist ist und der Bruder eines berühmten Chemikers ist...

## **A. P. M O L A S**

### **Aus „Meine Erinnerungen an die ‚Mächtige Handvoll‘“**

Ich war nie Musiker, aber solange ich denken kann, habe ich Musik und Gesang geliebt. Beide blühten in unserer Familie auf. Mein Vater spielte und sang mit viel Gefühl, meine älteren Geschwister sangen, und wir - die Kleinen - hörten zu. <...>

Nach dem Tod meines Vaters 1871 verschwand die Musik fast aus unserem Haus, und ich begann, sie mir abzugewöhnen, als ich das Gymnasium besuchte. Als meine Mutter starb und ich im dritten Jahr des Gymnasiums blieb, fand ich in meinem älteren Bruder Nikolai Pawlowitsch Molas und seiner Frau Alexandra Nikolajewna, geb. Purgold, zweite Eltern. Sie selbst bezeichneten mich oft scherzhaft als ihren ältesten Sohn. Ich hatte das Glück, in einer Familie mit hoher Kultur zu leben und aufzuwachsen, in der die Malerei und die Musik blühten<sup>1</sup> und in der alle Vertreter der „Mächtigen Handvoll“, wie Stassow es ausdrückte<sup>2</sup>, mich ständig besuchten.

Mein Bruder war von klein auf mit dem noch jungen Fähnrich der Marine, Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow, befreundet, der bei seinem älteren Bruder, dem Direktor der Marineschule, Woin Andrejewitsch, lebte, der mit meiner Cousine verheiratet war. Im großen Saal der Wohnung des Direktors wurde häufig Musik gespielt, und sogar Nikolai Andrejewitsch und Modest Petrowitsch Mussorgski führten ihrer Familie und Freunde noch vor der Bühnenproduktion in die Opern „Das Mädchen aus Pskow“ und „Boris Godunow“ ein.

Die Heirat von Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow und meinem Bruder mit zwei Schwestern, der schönen Pianistin Nadeschda Nikolajewna und der begabten Sängerin Alexandra Nikolajewna, brachte sie einander noch näher, und Mussorgski war mit beiden und vor allem mit meinem Bruder, bei dessen Hochzeit er Trauzeuge war, sehr befreundet. Er besuchte uns oft dienstags, abgesehen von musikalischen Veranstaltungen. <...>

Der obligatorische Gast war natürlich Modest Petrowitsch Mussorgski, der immer zum Abendessen kam und den ganzen Abend blieb und alle Sänger begleitete. <...>

Sie [A.N. Molas] liebte es, in einem intimen Kreis von Musikern oder ihren engsten Freunden zu singen, und sang unermüdlich den ganzen Abend, aber in großen Konzerten aufzutreten, war für sie, wie sie sagte, „unerträglich“. Dennoch waren ihre offiziellen Auftritte ein durchschlagender Erfolg. Ihre privaten, bescheidenen Konzerte im kleinen Saal der Kapellensänger waren eine Familienangelegenheit, und dort sang sie mit Vergnügen, denn sie kannte das Publikum, das Werke von Mitgliedern des Balakirew-Kreises hören wollte, fast mit Namen und in einer Weise, die den Wünschen der Komponisten entsprach. Schließlich wurden alle oder fast alle ihre Werke, noch bevor sie gedruckt wurden, in Manuskripten, manchmal von den Autoren selbst oder von Sängern und Pianisten mit dem Hinweis auf die Schöpfer der erstaunlichen Musikstücke selbst aufgeführt. Aber sie musste auch in großen Konzerten auftreten. Eine davon ist mir besonders gut in Erinnerung geblieben. Der Schwiegersohn von Alexandra Nikolajewna, Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow, war zu einer Zeit, als Balakirew sich vorübergehend aus der Musik zurückzog, Direktor der Freien Musikschule der Russischen Musikgesellschaft<sup>3</sup>, zu deren Gunsten Konzerte veranstaltet wurden, um die geringen Mittel der Schule aufzubessern. R.-Korsakow bat Alexandra Nikolajewna, an dem bevorstehenden Konzert teilzunehmen<sup>4</sup>. Da sie für den Zweck des Konzerts Verständnis hatte, erklärte sie sich bereit zu singen. Kurz zuvor hatte sie bei einem Konzert gehört, wie schlecht eine der bekannten Sängerinnen in Petersburg Mussorgskis „Waisenkind“ gesungen hatte. Die mangelhafte Aufführung der kraftvoll-dramatischen Romanze, die das Publikum mit Lächeln und sogar Lachen statt mit Tränen erfreute, betrübte Alexandra Nikolajewna und sie beschloss, dem Publikum unbedingt zu zeigen, wie man „Das Waisenkind“ aufführt. Als Rimski-Korsakow und Mussorgski das Programm für das Konzert zusammenstellten und Alexandra Nikolajewna sagte, sie wolle das „Waisenkind“ singen, begann R.-Korsakow sie anzuflehen, darauf zu verzichten, aber es half nichts und er wandte sich an Mussorgski.

„Modest Petrowitsch, du kannst Sascha wenigstens davon überzeugen, diese Romanze nicht zu singen, die soeben im Konzert gescheitert ist.“ - „Ich kann Alexandra Nikolajewna nur dafür danken, dass sie mir die Ehre erwiesen hat, meine Romanze auszuwählen“, - erklärte Mussorgski, woraufhin R.-Korsakow zustimmen musste, da Alexandra Nikolajewna sich ansonsten weigerte, überhaupt zu singen. Es wurde beschlossen, in Begleitung des Orchesters im ersten Teil eine Arie von Marija aus Cuis Oper „William Ratcliff“ und im zweiten Teil drei Romanzen aufzuführen: „Das Waisenkind“ und zwei weitere, an die ich mich nicht mehr erinnere<sup>5</sup>.

Im ersten Teil gab es Beifall für Marijas Arie, sie riefen zweimal, und es war ein regelrechter Erfolg. Schließlich wartete ich darauf, dass Alexandra Nikolajewna im zweiten Teil herauskam. Sowohl mein Bruder als auch ich fanden, dass sie blass aussah; sie muss sich Sorgen gemacht haben. Mussorgski saß ruhig am Klavier. Nach einigen einleitenden Tönen war ein schwaches Stöhnen zu hören: „Mein lieber Herr, mein guter Herr“ - und so weiter bis zu den Worten: „Das Blut wird kalt, der Hunger führt zum Tode“, als der Saal wie tot stillstand, nur Tränen waren in der Stimme des armen Waisenkindes zu hören. Diese Stille dauerte einige Augenblicke nach dem Ende des Liedes, Alexandra Nikolajewna hatte sogar einen traurigen Gesichtsausdruck, und plötzlich gab es einen ohrenbetäubenden, ununterbrochenen Applaus und den einstimmig wiederholten Ausruf: „bis, bis“ der ganzen Halle. Mussorgski will die nächste Nummer auf dem Programm begleiten, aber die Zuschauer fordern „Das Waisenkind“, stampfen mit den Füßen und applaudieren. Alexandra Nikolajewna strahlt, verbeugt sich, Mussorgski springt von seinem Stuhl auf, küsst ihre Hände und applaudiert sich selbst. Man musste „Das Waisenkind“ noch zwei weitere Male wiederholen<sup>6</sup>.

Als ich sehr jung war, machten Mussorgski und insbesondere seine großen, leicht gerollten Augen einen sehr angenehmen Eindruck auf mich. Man konnte nicht umhin, seine außergewöhnliche, manchmal lächerliche Freundlichkeit zu spüren. Wenn er uns zum Beispiel in unserer Datscha besuchte, vertrieb er die Mücken, ohne ihnen etwas anzutun, weil er Mitleid mit einem „Lebewesen“ hatte. Der Bitte von Sängern, ihn bei Konzerten oder bei Bekannten unentgeltlich zu begleiten, kam er stets gerne nach. Er hielt es für seine Pflicht, uns alles zu zeigen, was er neu komponiert hatte, und weigerte sich nie, zu uns zu kommen, wenn Alexandra Nikolajewna seine Anwesenheit benötigte.

Eines Tages kamen unsere engen Bekannten, große Bewunderer von Alexandra Nikolajewnas Gesang, für zwei oder drei Tage aus Moskau nach Petersburg und baten sie sehr, Musik zu machen. Alles hing davon ab, ob Mussorgski an diesem Abend frei war. Durch einen unglücklichen Zufall wurde einige Tage später ein Konzert der Freien Schule der Russischen Musikgesellschaft<sup>7</sup> angesetzt, bei dem Mussorgski den 2. Bass (*seriöser Bass, bass profundo*) Wassiljew<sup>8</sup> begleiten sollte, der die Arie des Pimen aus „Boris Godunow“ vortrug, und so war Modest Petrowitsch an diesem Abend mit Wassiljew beschäftigt, einem außergewöhnlichen gastfreundlichem Menschen, der nie auf sein Abendessen verzichtete. Auch unsere Bekannten konnten ihre Abreise nach Moskau nicht aufschieben. Am Nachmittag besuchte uns Modest Petrowitsch, und beim Abendessen vereinbarten wir, dass ich, ein Schüler der Marineschule, um 10 Uhr abends, wenn Wassiljew seine Arie bereits gesungen hatte, kommen würde, um Mussorgski zu holen, der Wassiljew vorwarnen würde, und dann könnten wir vielleicht von der Petersburger Seite wegkommen, wo Wassiljew in seinem kleinen Haus wohnte. Als ich dort ankam und meinem Gastgeber den Zweck meines Besuchs mitteilte, wurde ich von ihm sehr herzlich eingeladen, die Komponisten kennenzulernen und ihm beim Singen zuzuhören, das noch nicht begonnen hatte. Ich sagte, dass ich sie bereits kenne.

- Umso besser, - sagte Wassiljew und führte mich zu meinen Zimmern. Rimski-Korsakow war der erste, den wir an der Tür trafen, und er war sehr überrascht, mich zu sehen. Er schrie unwillkürlich auf:

- Schura, wie bist du hier reingekommen?

Ich musste ihm auch meine Ankunft erklären. Cui und Borodin waren ebenfalls überrascht, aber sie hatten keine Zeit für Erklärungen, da Wassiljew mit „Boris Godunow“ in der Hand hereinkam und Mussorgski bereits am Klavier saß. Ich hörte mir meine Lieblingsarie, die zweimal aufgeführt wurde, mit großem Vergnügen an,

und als Mussorgski mich sah, begann er sich von allen zu verabschieden und entschuldigte sich bei Wassiljew, dass er sein Wort nicht ändern könne, um auf jeden Fall bei uns zu sein, wo eine ganze Gesellschaft auf ihn warte. So wurde Modest Petrowitsch zur Freude aller mitgebracht, und wir verbrachten einen Abend mit ihm: Alexandra Nikolajewna war sehr enthusiastisch und sang besonders gut, und Modest Petrowitsch, der sich freute, dass er Wassiljews Gesellschaft entkommen war, war sehr charmant und höflich zu unseren Gästen, spielte und sang Auszüge aus dem „Der Jahrmarkt von Sorotschinzy“, den er gerade komponierte<sup>9</sup>, und spielte wunderbar die Polonaise von Chopin; kurzum, der Abend verlief glänzend, unsere Bekannten konnten nicht genug Worte finden, um ihm für das Vergnügen zu danken, das er ihnen bereitet hatte, und ich war sehr stolz, dass meine Fahrt es ermöglicht hatte, Modest Petrowitsch zu uns zu bringen. Er hatte einen sehr angenehmen Bariton, und dann war er auch noch stimmgewaltig und stellte seine neu geschriebenen Werke gerne selbst vor. Einmal führte er mit uns eine Arie von Schaklowitij aus der Oper „Chowanschtschina“ auf; als er fertig gesungen hatte, sagte er traurig:

- Leider ist fast kein Metall mehr da, aber was war das früher für eine sonore und samtige Stimme.

Mussorgskis Gesundheitszustand verschlechterte sich zusehends. Im Winter 1880/81 musste er sich ins Krankenhaus begeben, wo I. J. Repin in vier Sitzungen ein wunderbares Porträt von ihm malte<sup>10</sup>. Am 16. März 1881 starb Modest Petrowitsch.

Ich war auf einer langen Reise und mein Bruder schrieb mir aus Neapel:

„Wir hatten einen großen Verlust zu beklagen: am 18. März haben wir Mussorgski beerdigt. Sein Tod hat eine unauslöschliche Lücke in unserem Leben hinterlassen; abgesehen von der musikalischen Seite, spürt man in allen anderen Dingen jetzt, wo er nicht mehr da ist, besonders stark, wie nahe wir uns standen und welche aufrichtige Beziehung wir hatten. Sascha ist sehr verzweifelt.“

An der Beerdigung nahmen alle in Petersburg anwesenden Vertreter der Musikwelt und viele Bekannte teil. Zwanzig Kränze wurden vor dem Sarg in die Alexander-Newski-Lawra getragen. Die größte wurde von Sascha und Nadenka, sowie von Nika und Balakirew von der Freien Musikschule getragen.“

Alexandra Nikolajewna schrieb mir: „Mussorgskis „Sorotschinzy“ wird von Ljadow fertiggestellt und orchestriert<sup>11</sup>, „Chowanschtschina“ ist ganz fertig, bis auf das Orchester, das Nika zu übernehmen hat<sup>12</sup>.“

Seit Mussorgskis Tod haben wir keine Musik mehr, es war zu schwierig, etwas ohne ihn zu arrangieren. Anderen erscheint es seltsam und unnatürlich, aber du wirst es sehr gut verstehen.“

Im Jahr 1886, während meiner zweiten Reise, schrieb mir mein Bruder auf die altmodische Art und Weise über herausragende Ereignisse in der Musik und der Malerei. Am 20. März teilte er mir in Honolulu auf den Sandwich-Inseln mit: „In einem Konzert der Freien Schule, das sehr erfolgreich war, machte Mussorgskis Chor „Išus Navin (Joshua)“ einen gewaltigen Eindruck. Der ganze Saal wurde durch diese wunderbare Musik elektrisiert“<sup>13</sup>.

Zwischen den Reisen hatte ich das Glück, die Oper „Chowanschtschina“ zu besuchen, die von Amateuren im Kononow-Saal in Petersburg aufgeführt wurde<sup>14</sup>. Trotz des simplen Bühnenbilds steckten die Darsteller so viel Liebe und Mühe in ihre Rollen, dass die Aufführung insgesamt einen sehr guten Eindruck hinterließ. Das Stück wurde viermal wiederholt, und ich war bei allen vier dabei<sup>15</sup>.

## I. J. REPIN

### Aus Briefen an W. W. Stassow

18. März 1881

Ich habe gerade in den „Russischen Nachrichten“ gelesen, dass Mussorgski gestern gestorben ist!..<sup>1</sup> Ich schicke 400 Rubel, die ich für sein Porträt von P. M. Tretjakow<sup>2</sup> erhalten habe. Verwenden Sie dieses Geld nach eigenem Ermessen, entweder für ein Begräbnis oder für eine Gedenkfeier für den verstorbenen Modest Petrowitsch<sup>3</sup>.

22. März 1881, Moskau

...Ach, wie schade um Modest Petrowitsch, wir müssen jetzt seine Werke verbreiten - ihr Erfolg steht bevor, und was für ein großer! Das ist sicher!

Moskau, 26. März 1881

Ich verbrachte vier Sitzungen in der Gesellschaft des reizenden Modest Petrowitsch, völlig frei; er posierte für mich, während ich mich sowohl mit Arbeit als auch mit allerlei Unterhaltungen mit dem Ruhigen unterhielt - nun, wofür, bitte schön, würde ich Geld nehmen!!! Das ist genug...<sup>4</sup>

11. Juni 1881. Chotkowo

Ich danke Ihnen tausendfach!

Lieber Wladimir Wassiljewitsch, sowohl für den Brief, als auch für die Biographie Mussorgskis, und für die „Beendigung“ der „Rechtsschule“<sup>5</sup>. <...>.

Auch über Mussorgski wird ernsthaft und interessant geschrieben; eine ganze Epoche im Leben (vielleicht der beste Lebensabschnitt) dieser Kämpfer der Musikwelt wird so umfassend dargestellt. Es ist jene gewaltige Periode im Leben eines Künstlers, in der er sich in einem Anfall von übermäßiger Energie kühn „den Stier... bei den Hörnern packt“, wie die Franzosen sagen. Und diese unzerstörbare Energie, dieser unerschütterliche Glaube an sich selbst, schafft es mit Bravour und mit einem Paukenschlag!.. Auch Dargomyschski und Balakirew kommen in Ihrer Beschreibung sehr gut zur Geltung. Wie treffend zeichnet Borodin Mussorgski!<sup>6</sup> Und schließlich drückt der Müllmann selbst in einigen seiner eigenen Worte das Ganze, die ganze tiefe Seele des Künstler-Innovators aus - „Zu neuen Ufern!“ In goldenen Worten müssen diese lieben Worte geschrieben werden! Warum haben Sie kein einziges Wort über seine unglückliche Schwäche für Alkohol verloren? Und das war der Hauptgrund für seinen frühen Tod.

Erinnern Sie sich daran, wie oft Sie ihn gerettet haben, wie Sie sich um ihn gekümmert haben und wie Sie einen Halbidioten mit zitternden Händen mit allen Mitteln gesund gemacht haben und ihn zu seiner früheren menschlichen, künstlerischen Aktivität zurückgeführt haben... Warum dieses Unglück verheimlichen?!<sup>7</sup> Fast jeder, der ihn kannte, wusste es. Aber im Allgemeinen ist die Biographie ausgezeichnet. Die „Die Heirat“ von Gogol, die er zu Musik gemacht hat, habe ich noch nicht gehört. Und ich habe das „Konzil von Konstanz“, auf dem Johannes Hus verurteilt wurde und beschlossen wurde - „Das Herz ist eine Quelle des Bösen - es soll den Hunden der Heiden zum Fraß vorgeworfen werden“, usw., als ein originelles Werk von Maikowski<sup>8</sup> angesehen. <...>

...Über Mussorgskis Konzert im Herbst informieren Sie mich bitte rechtzeitig<sup>9</sup>. Ich werde auf jeden Fall kommen, denn wo und wann soll ich sonst seine wunderbare Musik lebend hören?

## **Über die Aufführung von „Boris Godunow“**

Ich bin in der Oper „Boris Godunow“. Wie viele Erinnerungen! Was für eine Freude, dem Werk in jedem einzelnen Teil zuzuhören! Ganz zu schweigen von den Stücken, die bei verschiedenen Konzerten, vor allem in den Privathäusern von aufrichtigen und aufgeklärten Musikliebhabern, gehört wurden, wie z.B. im Haus von N. P. Molas, wo Alexandra Nikolajewna Molas die damals neueste Musik der „Kutschkisten“<sup>1</sup> aufführte. Und all diese Konzerte fanden in der unverzichtbaren Anwesenheit von Wladimir Wassiljewitsch Stassow statt, dem Täufer der progressiven Musik jener Zeit. Wie sehr liebte, schätzte und genoss Stassow seine geliebten Komponisten!

Alle ihre Werke sind vor seinen Augen entstanden, alle wurden Stück für Stück angehört, heiß, noch nicht von der Tinte des Autors abgekühlt... So schrieb Mussorgski „Boris Godunow“, der von dem hochgebildeten, kenntnisreichen und gütigen Vater Stassow mit größter Sorgfalt ausgestattet wurde. Die gesamte Kasse der Öffentlichen Bibliothek wurde gehoben. Stassow war aufgrund seines Dienstes und seiner Berufung Herr dieses Gelehrtenparadieses.

Jeden Tag erhielt Mussorgski neue Auszüge aus den seltensten Exemplaren sowohl der russischen Chroniken als auch unserer ausländischen Aufklärer, der Kulturreisenden des Westens im wilden Moskowien<sup>2</sup>. Die Notizen aus dem Leben - sowohl Motive als auch Worte - von verschiedenen Überbleibseln von Gusli-Spielern, Bettlern, Geschichtenerzählern und Hornisten- Sängern aus alten Zeiten - waren hier besonders nützlich... All dies wurde in jeder Zeile der Musik und des Textes im Kreis ausgekostet...

## **Aus dem Artikel „Slawische Komponisten“**

Im Winter 1871-1872 malte ich im Auftrag des Gründers des „Slawischen Basars“, A. A. Porochowschtschikow, ein Bild mit einer Gruppe slawischer Komponisten: Russen, Polen und Tschechen<sup>1</sup>.

W. W. Stassow, den ich soeben kennengelernt hatte, nahm sich die Idee dieses Gemäldes zu Herzen und war ganz platonisch bereit, es zu verwirklichen; er hatte mir, unter großen Opfern für sich selbst und wo immer er konnte, die nötigen Porträts längst verstorbener Musikerpersönlichkeiten besorgt und mir alle nötigen Kontakte zu den lebenden Musikern auf meiner Liste verschafft, damit ich sie nach dem Leben malen konnte. <...>

In welchem wunderbarem Licht erstrahlte das ganze abendliche Leben der großen Versammlungen vor mir. In den großen Foyers des Theaters und in der noblen Aula erfreute ich mich an der spektakulären Beleuchtung der lebhaften Menschengruppen und der neuen Bilder, und am Morgen war ich Feuer und Flamme für neue Lichtmotive und Figurenkombinationen und eilte ungeduldig zur Akademie der Künste.

Oft rief mir W. W. Stassow, kaum dass er die Schwelle meines akademischen Ateliers überquert hatte, nach seiner großen Gewohnheit, die Tür noch nicht zu schließen, schon von weitem seine offene und laute Zustimmung zu. Sein mächtiger Enthusiasmus riss mich mit und ich eilte zu seiner Aktentasche, in der sich - da war ich mir sicher - bereits neue Porträts von Gesichtern befanden, die ich noch nicht kannte, oder ihre neuen Varianten von alten Bildern, die irgendwo ausgegraben worden waren, Daguerreotypien<sup>2</sup>, alte Lithografien usw.



- Aber wissen Sie, Sie müssen zwei weitere Figuren unserer Größen (der „Mächtigen Handvoll“) auf dem Bild platzieren - dies sind Mussorgski und Borodin, - sagte Wladimir Wassiljewitsch.

Ich bin ganz seiner Meinung. Alle liebten A. P. Borodin: er war ansteckend schön und neu; und M. P. Mussorgski, obwohl nicht von allen geschätzt, war von seinem Mut und seiner Vitalität begeistert, und niemand konnte sich des lauten Lachens erwehren, wenn er - vor allem er selbst - seine komischen Typen und unerwartet neuen charakteristischen Rezitative vortrug.

Ach, man kann sich noch heute nicht ohne Sehnsucht daran erinnern, dass Wladimir Wassiljewitsch nicht das Glück hatte, zu erleben, dass ganz Europa unser heimatliches Genie der russischen Musik - Mussorgski - anerkennt! In jenen Tagen, in denen alle streng in den narkotisch-süßen Klängen der Romantik erzogen wurden, wagten unsere Hüter der musikalischen Werke nicht einmal, sich an den Namen des damals ganz bestimmten einheimischen Genies zu erinnern. Und selbst ein so beliebter und populärer Schriftsteller wie Saltykow-Schtschedrin antwortete auf die Frage von Mussorgskis Bewunderern, die sich für seine Meinung über Mussorgski interessierten und glaubten, dass er sich in den Klängen der neuen komischen Musik seinem Wesen nahe fühlen würde, mit einer ätzenden Karikatur aus seiner satirischen Feder. Ganz Petersburg hat diese Verleumdung junger Talente gelesen und sich vor Lachen gesäuert; es war urkomisch, wie ein gewisser lauter Schönggeist ein einheimisches Talent vor Gericht stellte und wie dieses kaum nüchterne Talent seine neue Arie über ein bürgerliches Thema murmelte: über einen Kutscher, der seine Peitsche verloren hat<sup>3</sup>. Dennoch bat ich Porochowschtschikow um die Erlaubnis, Mussorgski und Borodin in die russische Gruppe aufzunehmen.

- Auch das noch! Sie werden alle Arten von Müll auf diesem Gemälde wegfegen! Meine Liste mit den Namen von Musikern wurde von Nikolai Rubinstein selbst erstellt, und ich wage es nicht, auch nur einen einzigen Namen von der Liste, die ich Ihnen gegeben habe, hinzuzufügen oder zu streichen... Eine Sache, die ich bedauere, ist, dass er Tschaikowski nicht aufgenommen hat. Schließlich verehren wir, ganz Moskau, Tschaikowski. Hier ist etwas... Aber was ist zu tun? Und ich kenne Borodin; er ist ja ein Musikdilettant: er ist Professor für Chemie an der Medizinisch-Chirurgischen Akademie... Nein, Sie werden dieses Bild nicht mit Müll verunreinigen! Für Sie ist es einfacher: Beeilen Sie sich! Beeilen Sie sich! Beeilen Sie sich mit dem Gemälde, sie warten schon darauf...

### **Aus „Erinnerungen an W. W. Stassow“**

Es ist unendlich schade, dass Wladimir Wassiljewitsch Stassow den vollen Triumph der russischen Musik in der Person Modest Petrowitsch Mussorgskis nicht mehr erleben konnte, zumal seine Werke in der ganzen Welt begehrt geworden sind. Nur die intime Korrespondenz zwischen Mussorgski und W. W. Stassow in den späten 70er Jahren zeigt, welche große Hilfe Mussorgski von dem ehrwürdigen Gelehrten erhielt, der im Besitz der annalistischen und anderen Schätze der Öffentlichen Bibliothek war; Stassow diente seinem Musikerfreund ritterlich mit dem seltenen historischen Material, das ihm zur Verfügung stand.

Ich hatte das Glück, den Entstehungsprozess der „Chowanschtschina“ und anderer Meisterwerke dieses inspirierten Meisters aus erster Hand mitzuerleben und ihn seine Werke singen und aufführen zu hören, die unerwartet lebendig und immer unverwechselbar sind.

Im Umgang mit seinen Freunden war Wladimir Wassiljewitsch ungewöhnlich herzlich, heiter und fröhlich gesellig. Er feierte seine Familienfeiertage gerne weit draußen „in der Welt“. <...>

Wladimir Wassiljewitsch genoss die Zuneigung aller auf eine Art und Weise, die ihm ähnlich war. Glasunow war seit seiner Jugend immer ein gern gesehener Gast bei Wladimir Wassiljewitsch gewesen. <...> Und diese beiden Gesprächspartner - der eine schon weißhaarig, der andere noch in seiner Gymnasialuniform - waren durch ein gemeinsames Interesse so verbunden, dass sie alle um sich herum vergaßen und die eintreffenden Gäste nicht bemerkten; sie setzten sich leise, unmerklich ans Klavier und ließen sich bald hinreißen, dem Reiz der Klänge zu erliegen.

Hier kommt Modest Petrowitsch Mussorgski. Bei seinem Erscheinen öffnet Wladimir Wassiljewitsch laut und herzlich seine weit ausgebreiteten Arme; ein lautes plastisches Geräusch des sich bewegenden Wonneproppens „Modestius“ setzt ein. Ohne jede Aufforderung kommt er schnell zum Klavier, und schon purzeln vor dem Publikum die charakteristischen unerwarteten Klänge von schallenden, lustigen Rezitativen, die von den heiseren, lebhaften Worten des Komponisten aufgegriffen werden, und das Publikum kann sich ein hingerissenes Lachen nicht verkneifen. <...>

[Im Sommer 1875] wartete ich auf Wladimir Wassiljewitsch [in Paris].<sup>1</sup> Er konnte Petersburg lange Zeit nicht verlassen, weil er Mussorgski mit jenen Perlen [der Volkskunst] unterstützte, in die der Komponist vertieft war. Das war unersetzlich: dort entstand die „verborgene Wahrheit der Rus“ - die Ablagerungen unseres Epos<sup>2</sup>. <...>

Die ganze Zeit über war Wladimir Wassiljewitsch in einer besonders fröhlichen Stimmung.

Ein Kummer nagte an seinem Herzen; er ertappte sich oft dabei, dass er an Mussorgski dachte: „Ach, was ist denn nun mit unserem armen Müllmann?“ Mehr als einmal musste Wladimir Wassiljewitsch seinem genialen Freund aus der Patsche helfen, der in seiner Abwesenheit auf den Grund gesunken war. In der Tat ist es unglaublich, wie dieser wohlerzogene Gardeoffizier mit feinen Umgangsformen, ein geistreicher Gesprächspartner in der Damenwelt, ein unerschöpflicher Freier, der kaum ohne Wladimir Wassiljewitsch auskam, seine Möbel schnell verkaufte, bald fand er sich in billigen Restaurants wieder, wo er sein heiteres Image verlor und wie die Stammgäste des Typs „Ehemaliger“ wurde, wo dieser kindische Flegel mit der roten Kartoffelnase nicht mehr zu erkennen war.

War er es wirklich? Er war ein Schlurfer, perfekt gekleidet, ein tadelloser Mann der Gesellschaft, aufgeblasen, kultiviert, zimperlich... Oh, wie oft konnte Wladimir Wassiljewitsch ihn bei seiner Rückkehr aus dem Ausland kaum irgendwo im Kellerraum finden, fast in Fetzen... Mussorgski saß bis zwei Uhr nachts mit zwielichtigen Gestalten zusammen, manchmal bis zum helllichten Tag. Aus dem Ausland bombardierte Wladimir Wassiljewitsch alle seine Verwandten mit Briefen, in denen er sich nach Neuigkeiten über ihn, den geheimnisvollen Fremden, erkundigte, da niemand wusste, wohin Mussorgski verschwunden war. <...>

Schon in jungen Jahren interessierte sich Stassow besonders für die Welt der Musik: Balakirew und die gesamte russische Musikgesellschaft - Cui, Borodin, Rimski-Korsakow und andere, von denen er sich besonders für Modest Petrowitsch Mussorgski begeistert. Über ihn sagt Wladimir Wassiljewitsch in seinen ersten, seinem Andenken gewidmeten Zeilen: „Mussorgski gehört zu den Menschen, denen die Nachwelt Denkmäler setzt“<sup>3</sup>. <...>

Wladimir Wassiljewitsch schließt sein kurzes Vorwort zu seinem Essay „Zum Gedenken an Mussorgski“ mit den Worten: „Es genügt uns, glücklich und stolz darauf zu sein, dass wir Zeitgenossen eines der größten Männer Russlands waren“<sup>4</sup>.

Das ist der Glaube, den Wladimir Wassiljewitsch an Mussorgski hatte, und deshalb hat er ihn in den Prüfungen des Lebens so eifrig beschützt.

## Briefe an A. N. Rimski-Korsakow

31  
19 — 27  
V

Suomi, Kuokkala, Penaty.

Lieber Andrei Nikolajewitsch!

Wie ich es bedaure, dass ich mein Gedächtnis verliere und mich an nichts mehr erinnern kann, vor allem nicht an die seltenen Gelegenheiten im Leben, mit denen mich das Schicksal so unverdientermaßen verwöhnt hat... Wie froh bin ich, dass der kostbare Brief von Modest Petrowitsch unversehrt in der öffentlichen Bibliothek und in Ihrer Obhut ist<sup>1</sup>.

Eine solche Perle der Gnade ist dieser schöne Brief. Es ist auf rosafarbenem Papier geschrieben, in exquisiter kalligrafischer Handschrift und in Versen. Er ist nur für die angebeteten Personen geschrieben<sup>2</sup>. Ich kann die Gründe für meine privilegierte Stellung zu dieser Zeit nicht verstehen, vor allem nicht in den Ideen von Modest Petrowitsch! Schließlich bin ich kein Musiker... Hier fällt die ganze Handlung auf Wladimir Wassiljewitsch Stassow, er war es, der mich durch eine erstaunliche Regenbogenverglasung ansah, und zwar so energisch, so umfassend, dass selbst Modest Petrowitsch von seiner Halluzination mitgerissen wurde ... Ja, das ist mein großes Glück im Leben, und ich kann nicht umhin, deutlich zu sehen, wie unwürdig ich dieses Glücks bin ... Und jetzt, in den letzten Momenten meiner Tage, bin ich wieder glücklich am Radio! Ich höre oft „Chowanschtschina“, und jeder Klang, jede Note erinnert mich an viele, viele Dinge... Schließlich wurde alles bei den Stassows vor meinen Ohren geprobt, und das alles habe ich, ein glücklicher Mensch, so oft von dem Autor der Oper selbst gehört, dass ich fast alle Melodien auswendig kann. Abgesehen davon hat mich das Schicksal nicht im Stich gelassen, sondern mich in die ganze ideale Seite der Dinge eingeführt.

Wladimir Wassiljewitsch liebte „seinen Müllmann“ so sehr, dass er manchmal morgens zwischen 3 und 4 Uhr aufwachte und bereits von künstlerischen und historischen Gedanken überfallen wurde - alles aus denselben Eingeweiden der Chroniken, deren Tiefen er mit der Leidenschaft eines Historikers in den Kellern der Manuskripte und seiner Abteilung der Öffentlichen Bibliothek berührte...

In seiner Offenheit und Lebendigkeit seines gigantischen Wesens rief mir Wladimir Wassiljewitsch, als er mich schon von weitem sah, zu: „Wissen Sie, was für neue Materialien ich wieder in unserer Handschriftenabteilung gefunden habe!!!“ Und schon oft vor Modest Petrowitsch hatte ich die Ehre, diese äußerst seltenen Materialien kennenzulernen, mit denen der Autor von „Chowanschtschina“ nicht so schnell vertraut geworden wäre, wenn es nicht den großen Gelehrten Wladimir Stassow gegeben hätte, der nicht nur ein enormes Wissen über die Chroniken besaß, sondern auch eine Leidenschaft dafür, sie weiterzugeben, und der ein kluges Bewusstsein für das Potenzial dieser erhabenen Perlen besaß.

In W. W. Stassows Briefen finden sich viele dieser Werke, die der verstorbene Musiker so schätzte, der es verstand, die Einzigartigkeit der Antike in eine Perle der Schöpfung zu verwandeln.

Der geniale Komponist M. P. Mussorgski war einfach. Und hier beschreibe ich einen Vorfall - einen knappen Vorfall - in meiner Wohnung.

Wladimir Wassiljewitsch Stassow erklärte sich bereit, der Pate meiner Tochter Wera zu sein; 1872 kam Wladimir Wassiljewitsch mit M. P. Mussorgski. Sowohl der große Musiker als auch der große Historiker blieben bis in den späten Abend bei uns - den kleinen Leuten -. Modest Petrowitsch amüsierte uns sehr, indem er auf einem schlechten Klavier (es gab kein besseres) das Spiel des großen Mozart und viele, viele improvisierte Modest Petrowitschs präsentierte: „Der Seminarist“ und andere. Vieles erinnerte an Chöre von Bettlern. Er hat sie wahrscheinlich auf Jahrmärkten kennen gelernt. Wir haben viel gelacht - er hat sie alle selbst gesungen...

Im Allgemeinen habe ich keinen Briefwechsel mit Modest Petrowitsch geführt und kann mich absolut nicht daran erinnern, was ich ihm geschrieben habe, falls ich es je getan habe. <...>

Ich habe zwei Bücher in meinem Besitz, die Ihnen gehören: 1. Mussorgskis Briefe; 2. Stassows Erinnerungen an Mussorgski. (Sie werden Ihnen auf Anfrage umgehend zugesandt.) <...>

Sie, Andrei Nikolajewitsch, wissen das alles aus den Briefen von Wladimir Wassiljewitsch, die von Ihnen nicht veröffentlicht worden zu sein scheinen<sup>4</sup>.

Und dieser Brief in Versen, in besonders schöner Kalligraphie geschrieben, den Dmitri Wassiljewitsch aufbewahrt hat?<sup>5</sup>

Jede Strophe des Gedichts endete mit: Zieh, Hauptpferd, zieh<sup>6</sup>. - Ich dachte, Sie hätten es aufbewahrt, in der öffentlichen Bibliothek. Was für ein Scherz eines genialen Mannes, mich „Hauptpferd“ zu nennen <...>.

26

19 — 27

IX

Lieber und hochgeschätzter Andrei Nikolajewitsch, Sie haben mich sehr glücklich gemacht und mich mit Ihrem freundlichen Brief beruhigt... <...>

I. Meine Bekanntschaft mit Modest Petrowitsch ist nicht von Bedeutung; sie fand im Haus von Stassow statt. Jetzt, wo ich die fünf kolossalen Bücher von Wladimir Wassiljewitsch erneut lese, bin ich erneut beeindruckt von dem kolossalen Material, das Stassow besaß - und zwar umfassend<sup>7</sup>. Er war ein großer Gelehrter und ein sehr talentierter Mann...

Besonders viel Glück hatte ich bei den Stassows. Wladimir Wassiljewitsch hat mich unverdientermaßen geliebt und mit dem Beitritt meines gesamten Bekanntenkreises meine ganze Familie mit seinem Einfluss zu meinen Gunsten so angesteckt, dass ich diesen Einfluss bis heute bei der Beurteilung meiner Persönlichkeit - recht großzügig - einzusetzen scheine. <...>

II. Mussorgski war ein Naturtalent, ein Riese, er sah aus wie Tschernomor, und es machte ihm auch nichts aus, ein Clown zu sein. Seine Anziehungskraft auf mich bleibt mir ein Rätsel, denn ich bin nicht einmal ein Musiker...

„Zieh, Hauptpferd, zieh“, - schrieb er mir. Was bin ich denn für ein Hauptpferd?! Als unmittelbare Natur war ich von diesem Genie tief beeindruckt, aber ich fühlte es - ich konnte es nicht beurteilen oder realisieren, aber ich hatte in W. W. Stassow einen großen Mentor, und mit ihm konnte ich mich nicht auf Gespräche mit theoretischen Überlegungen zu diesem Thema einlassen. Sein\* Humor hat mich wahnsinnig

gemacht, und die lebhaften Teile seiner Musik - er hat bei den Stassows viel improvisiert, wenn er einen Anfall hatte.

\* Mussorgski

Er hat uns in Rage versetzt; ich weiß nicht mehr, wie ich auf seine Briefe reagierte<sup>8</sup>, aber er schrieb exakt, schön, ganz klar und ernst.

Als ich sein Porträt im Krankenhaus von Nikolajewsk malte, ereignete sich ein schreckliches Ereignis: der Tod von Alexander II. und wir lasen in den Malpausen eine Menge Zeitungen, die alle dasselbe schreckliche Thema behandelten<sup>9</sup>. Der Tag von Modest Petrowitschs Geburtstag rückte immer näher.

Modest Petrowitsch lebte unter einem schrecklichen Regime der Nüchternheit und war in einer besonders gesunden - nüchternen, fröhlichen Stimmung. Aber wie immer nagt der Wurm des Bacchus an den Alkoholikern, und Modest Petrowitsch träumte bereits davon, sich für seine lange Geduld zu belohnen. Trotz der strikten Anweisung an die Dienerschaft, Kognak zu verbieten, ist „das Herz nicht aus Stein“, und der Diener besorgte Modest Petrowitsch (den alle so sehr liebten) zu seinem Namenstag eine ganze Flasche Kognak...

Der nächste Tag sollte meine letzte Sitzung sein.

Aber als ich zur verabredeten Stunde ankam, konnte ich Modest Petrowitsch nicht mehr lebend finden...

- Ich hatte die Radierung von Modest Petrowitsch ganz vergessen... Ich erinnere mich nicht mehr.

- Zeichnungen? Ich habe nur eine schlechte Skizze von A. P. Borodin.

Oh, wie geschmeichelt ich bin, dass Sie mich so freundlich behandeln. Bei den Molas´ (Alexandra Nikolajewna und Nikolai Pawlowitsch) fühlen wir uns zu Hause fast wie in einer Familie<sup>10</sup>... Wie geht es ihnen? Und all die hübschen jungen Damen - sind sie noch am Leben?

Mit tiefer Dankbarkeit an Sie, Il. Repin\*.

\* Der weitere Text ist eine Fußnote.

Ich kannte D. M. Leonowa nicht sehr gut, Naumow kannte ich überhaupt nicht und Gridnin kannte ich auch kaum. Aber zu dieser Zeit war Modest Petrowitsch fröhlich und aktiv, der „Der Jahrmarkt von Sorotschinzy“, so scheint es, war in vollem Gange.

Ich glaube, Modest Petrowitsch war gerührt von meiner aufrichtigen, unwissenden Bewunderung für sein Genie, das damals noch lange nicht anerkannt war. Selbst der Prophet Saltykow-Schtschedrin spottete über die Vorliebe für diesen Realismus in der Musik des Stassow-Kreises<sup>11</sup>.

**N. A. BRUNI**

## **Ein paar Worte über Mussorgski**

Ich schätze diese Zeit, diese Tage, die mit der Erinnerung an Mussorgski verbunden sind, und ich komme gerne Ihrer Bitte nach, verehrter Andrei Nikolajewitsch, und werde versuchen, in meinem Gedächtnis das Wenige wiederherzustellen, das ich über den hochverehrten Komponisten, den verstorbenen, lieben, früh verstorbenen Mussorgski sagen kann.

In den 70er Jahren gab es auf der Wassiljewski-Insel viele einstöckige oder eingeschossige Holzhäuser mit schattigen Gärten und Pergolen. Diese sind auch heute noch in der Zweiten Reihe und in den äußeren Straßen der Insel zu finden.

Fast an der Ecke der 4. Reihe, unweit des Bolschoi-Prospekts (heute Proletarskaja Pobeda)<sup>1</sup>, stand an zweiter Stelle ein altes (so schien es damals), einstöckiges, graues, mit grünen Fensterläden freundliches Haus. Ein hohes Tor aus dünnen Brettern und eine Pforte. Der Eingang erfolgt vom Innenhof aus. Es gibt einen Garten im Hinterhof. Die Häuser lagen zur Straße hin, und die Gärten, nur durch hohe Zäune getrennt, bildeten einen gemeinsamen grünen Hain. Architektonische Laubengänge, oft mit Säulen, waren ein wesentlicher Bestandteil des Gartens.

Als ich noch in diesen Tagen die 4. Reihe entlangging, sah ich in einem Tor eines der alten Häuser auf der Rückseite eine vergessen, zwischen Steinriesen verlorene, einsame, alte, aber einen großen Eindruck machende, grünliche, weißsäulige Pergola. Die gesamte Große Allee war ein solider Garten.

Zu dieser Zeit war an der Ecke der 4. Reihe und des Bolschoi-Prospekts bereits ein großes, mehrstöckiges Gebäude im Bau. Das einstöckige Haus der alten Adelsfamilie Judins, das ich hier beschreibe, befand sich hinter dem riesigen Gebäude.

Ihre Tochter heiratete M. P. Walujew. Sie war eine sehr sympathische Gute und zu diesem Zeitpunkt bereits ältere Frau. Eine fürsorgliche Mutter. Ihre Sorgen betrafen auch uns. Ihr Ehemann diente im Zollamt, ebenfalls ein sehr gutmütiger, wohlwollender Mann.

Die Herzlichkeit und Gastfreundschaft der Familie zog Freunde und Bekannte in ihr Haus. Ihre Tochter, Jelisaweta Michailowna, war eine Absolventin der Höheren Frauenkurse. Ihr ältester Sohn, Pawel Michailowitsch, war bereits ein Eisenbahningenieur. Zwei jüngere Söhne waren Studenten der Eisenbahn. Fjodor Michailowitsch, ein lebensfroher und tatkräftiger Mann, hatte die Ausbildung abgeschlossen und eine hohe Position als Ingenieur erreicht: er war Oberinspektor der Nord-West-Eisenbahnlinien. Ein anderer, nachdenklicherer, aber ebenso umgänglicher, diente in der Abteilung Wasserstraßen. Ich weiß nicht, wo er ist und was sein Schicksal ist. Um diese sympathischen Menschen bildete sich ein Kreis junger Leute.

Die Eltern zogen, wie gesagt, mit ihrer Gastfreundschaft Gleichaltrige an; das Haus war oft voll von Gästen, die einen Kreis bildeten, in dem sich der verstorbene Mussorgski oft aufhielt und sich offenbar gut amüsierte und entspannte.

Die gesamte Gesellschaft war äußerst patriotisch. Es war die Zeit des bulgarischen Krieges<sup>2</sup>. Die jungen Leute lernten fleißig, fanden aber auch Zeit, um Spaß zu haben.

Theater, Konzerte, Ausstellungen, Heimspiele und Schattenbilder. Es gab auch bescheidene, aber sehr lebhaftes Bälle. Die Älteren trafen sich zum Tee und manchmal zum Kartenspielen. Hier, bei Aufführungen und lebenden Bildern, kamen wir mit dem verstorbenen Mussorgski in Kontakt.

Er war immer ruhig, nachdenklich, äußerst bescheiden, etwas schüchtern, aber erstaunlich lebhaft, wenn er sich ans Piano setzte und auf unsere Bitte hin für uns spielte. Ich erinnere mich besonders an den Abend, als er während einer Aufführung nach den lebenden Bildern, umgeben von jungen Leuten, vor dem Piano saß und nachdachte - wir waren still und warteten, und plötzlich, voller unsagbarer Leidenschaft und Kraft, brachen unter seiner kraftvollen Hand wunderbare Töne hervor, ungewöhnlich vital, fesselnd. Er spielte Glinkas „Kamarinskaja“. Der starke

Eindruck seines temperamentvollen Spiels ist mir bis heute, fast ein halbes Jahrhundert später, im Gedächtnis geblieben.

Wir haben ihn umringt, ihn willkommen geheißen, ihm zugejubelt, und das sind „wir“ gewesen. Neben den oben erwähnten Mitgliedern der Familie Walujew gab es noch ihren Freund Roditschew, den Bruder eines berühmten Abgeordneten der Staatsduma, Michail Alexandrowitsch Wrubel, der damals noch Jura studierte und von der Kunstakademie nur träumte. Seine Schwester, eine Schülerin der Akademie Gadon (eine Malerin), sein Bruder - ein Page, dann der berühmte General, der das Preobraschenski-Regiment kommandierte, und ich selbst, als ich noch Student an der Akademie war. Die Mädchen waren Freundinnen von E. M. Walujewa: Mund, Bodisko, Bobarykina, Lermontowa, Ussowa und E. Sultan-Schach.

Wir wussten, dass Mussorgski zu dieser Zeit an „Chowanschtschina“ schrieb. Er war unseren Hobbys gegenüber sehr aufgeschlossen. Arbeiten am Bühnenbild, Verfassen von Plakaten, Lernen von Theaterstücken und Rezitationen.

Die Kinder waren fasziniert von Lermontow, Turgenjew und Graf Tolstoi sowie Dostojewski. Besonders „Der Dämon“ und „Anna Karenina“. Zu dieser Zeit versuchte M. A. Wrubel bereits, „Der Dämon“ zu gestalten und zeichnete Szenen aus „Anna Karenina“.

Die Gesellschaft der Älteren bestand aus den Offizierskollegen von M. P. Walujew, seinen Bekannten und Freunden. Ich erinnere mich an den Vater von M. A. Wrubel, General Wrubel, damals noch Oberst, Lermontow, die Ussows und den Matrosen Arsenjew. Ein großer Einfluss war auch der talentierte Schauspieler Poltawzew, der bei unseren Bühnenprojekten Regie führte.

Zu dieser Zeit war das berühmte Restaurant „Maly Jaroslawez“ bekannt, in dem oft über berühmte Persönlichkeiten der damaligen Zeit berichtet wurde. Begegnung und Ehrung von Helden.

Ich möchte das Andenken an meine Lieben nicht überschatten, aber ich kann den traurigen Gedanken nicht verbergen, dass die Weinsucht, dieses damals unbemerkte Gift, der Gesundheit und den Aktivitäten unserer großen, herausragenden Talente abträglich war.

Später erinnere ich mich daran, wie unser Kreis - die Walujews, Wrubel, Roditschew und ich - nach der Rückkehr vom Theater im gemütlichen Esszimmer des Judin-Hauses zusammenkamen. Wir sammelten von den Resten des Abendessens, was wir konnten, um die Ältesten nicht zu wecken, und unterhielten uns leise. Unerwartet kam Mussorgski, der bei den Walujews wohnte, zu uns. Er kam zum Schrank, öffnete die Tür, nahm eine Karaffe Schnaps heraus, schenkte ein Glas ein, trank es aus und ging, nachdem er eine Weile bei uns gesessen hatte, leise weg. Er hatte bereits das Bedürfnis, die Alkoholvergiftung auch in der Nacht aufrechtzuerhalten. Zu dieser Zeit sah er einem Porträt von I. J. Repin sehr ähnlich. Bald darauf erkrankte er und starb an weißem Fieber. So konnte er sein brillantes Werk<sup>3</sup> nicht mehr vorlegen. Wie viele sind nicht mehr in diesem Kreis! Die Erinnerung an den verstorbenen Mussorgski bleibt als die eines stillen, nachdenklichen, bescheidenen Mannes, der ein anderes Leben führte - eines, in dem die Kreativität alles erfasst.

Er stand irgendwie abseits. Die Jugend ist egoistisch. Wir haben unser Leben gelebt, geträumt und den großen Meister nicht genug geschätzt und gewürdigt.

14. März 1928

Lewaschewo

A. A. WRUBEL

**Brief an A. N. Rimski-Korsakow**

25  
19 ----- 28 г.  
III

Moika, 83, Wohnung 1

Hochverehrter Andrei Nikolajewitsch!

Aus Angst, Ihnen den Besuch in meinem Eckchen zu erschweren, obwohl ich mich sehr gefreut habe, Sie zu sehen, wage ich es, Ihnen in diesen Zeilen das Wenige zu erzählen, was ich über meine Begegnungen mit dem Genie M. G.\* Mussorgski zu sagen habe.

\* So im Original.

Seine außerordentlich farbenfrohe und umwerfend kraftvolle Darbietung seiner Werke steht mir noch immer in aller Lebendigkeit vor Augen. Dazu kommt die auffallende Bescheidenheit des genialen Komponisten, der bereit ist, stundenlang zum Vergnügen junger Menschen aufzutreten.

Beide fanden bei der selten gastfreundlichen Familie Walujew auf der Wassiljewski-Insel statt, in einer heute nicht mehr existierenden Holzvilla mit Mezzanin in der Nähe der Kunstakademie<sup>1</sup>.

Dann kommt mir Peterhof in den Sinn, wo dieselben Walujews in einer Datscha lebten. Von dort aus wurde einst ein Ausflug in die schöne hügelige Gegend von „Wenki“ unternommen. Eine ziemlich große Gruppe von Menschen - die Teilnehmer dieser Reise - bewunderte einen schönen Sonnenuntergang, und im Mittelpunkt dieser Gruppe stand M. G.\* Mussorgski mit seiner Künstlerfreundin, der Sängerin Leonowa.

\* So im Original.

Das ist alles, was ich Ihnen über das Thema, das Sie interessiert, sagen kann. Kurze Zeit später wurde ich aus diesem interessanten und sympathischen Umfeld herausgerissen, indem ich aufs Land ging, um in einem pädagogischen Beruf zu arbeiten.

Herzliche Grüße an Sie.

Anna Wrubel

P.S. Bitte grüßen Sie Ihre Frau, Ihre Schwester und Maximilian Ossejewitsch von mir.



## S. W. FORTUNATO

### **Aus „Erinnerungen an Begegnungen mit N. A. Rimski-Korsakow“**

Zu dieser Zeit traf sich der so genannte „Balakirew-Kreis“ meines Vaters sehr oft; natürlich war Nikolai Andrejewitsch immer dabei. Bei diesen Zusammenkünften zeigte jeder von ihnen etwas, das er in der Zeit zwischen den Terminen komponiert hatte. In der Regel war M. P. Mussorgski als der beste Pianist unter ihnen der Ausführende; er war auch der Sänger und gab einzelne Romanzen und manchmal fast ganze Opern wieder.

So seltsam es denjenigen erscheinen mag, die solche Interpreten wie Glinka, Serow, Dargomyschski und Mussorgski nicht gehört haben - Leute, die eigentlich keine Stimme hatten -, so muss ich doch sagen, dass ich eine solche Aufführung noch nie gehört habe und bezweifle, dass ich sie jemals hören werde, und ich bezweifle, dass andere so etwas gehört haben. Eigentlich habe ich Glinka und Serow nur aus dem Bauch heraus verstanden, denn ich war damals noch sehr jung. Was die Darbietungen von Dargomyschski und Mussorgski angeht, so kann ich bestätigen, dass nicht nur die musikalisch Gebildeten, sondern auch die völlig Ungebildeten beim Hören Tränen vergossen haben, ohne meine persönlichen Eindrücke zu berücksichtigen. Das war die Kraft ihres Talents, die Fähigkeit, das Gesicht, das sie darstellten, mit großer Dramatik, Humor und Komik zu verkörpern. Der Eindruck war unwiderstehlich, und Nikolai Andrejewitsch setzte sich gewöhnlich ans Klavier und spielte zusammen mit Mussorgski, denn trotz aller Virtuosität des Letzteren hatte er manchmal einfach nicht genug Finger, um das ganze Orchester zu spielen.

In einer solchen Aufführung hörten wir das sich allmählich entwickelnde „Mädchen aus Pskow“, „Boris Godunow“, „Igor“, „Ratcliff“ und generell alles, was die Neue Russische Schule zu jener Zeit schuf.

### **Meine fernen Erinnerungen an M. P. Mussorgski**

Einer der lebhaftesten Eindrücke meines Lebens war der liebe Modest Petrowitsch Mussorgski. Ich habe ihn zum ersten Mal gesehen, als ich noch ein Mädchen war, aber dieser Mann war so besonders, dass man ihn, wenn man ihn einmal gesehen hat, nicht mehr vergessen kann. Er war so fein, so elegant. Ich lernte ihn Ende der 50er Jahre kennen, als er kaum aus dem Militärdienst ausgeschieden war und noch in Zivil arbeitete. Er war damals sehr schlank, mittelgroß, hatte kleine Hände und Füße und war immer gut gekleidet und außergewöhnlich elegant. Sein Kopf war ebenfalls eigenartig, ziemlich groß, mit einem ziemlich großen Gesicht, dunklem, gewelltem Haar und großen, fast schräg gestellten, blassen Augen, die im Vergleich zu seinem eher dunklen Teint und dem dunklen Haar, auch im Bart und Schnurrbart, besonders hell erschienen. Seine Umgangsformen waren sehr mild, anmutig, die Sprache oft mit französischen Ausdrücken durchsetzt, in gutem Französisch, was auf eine gute weltliche Bildung hindeutet. Alles zusammen ließ ihn so außergewöhnlich anmutig und elegant erscheinen. Ich wiederhole diese beiden Definitionen so oft, weil sie so gut zu ihm passen und so charakteristisch für ihn sind.

Auch das häusliche Leben in der Familie meines Vaters war recht ursprünglich. Die Wohnung war groß und durch einen breiten Flur in zwei Teile geteilt. Der Gang machte einen Bogen, und an seinem Ende befanden sich mehrere Zimmer, in denen die alte Tante meines Vaters untergebracht war, und dahinter eine Reihe von Zimmern, in denen Leute wohnten, die sich an die Familie meines Vaters gewöhnt hatten und sie versorgten.

Der erste Teil des Korridors teilte diese Wohnung in zwei Teile. Auf der linken Seite befand sich das Reich der Frauen: ein großer Saal mit einem Flügel, außerdem der Speisesaal. Dann kamen die Wohnräume und die Damenzimmer. Auf der rechten Seite des Korridors befanden sich die Herrenzimmer, in die vor allem männliche Besucher kamen. An Sonntagen versammelte sich gewöhnlich eine große Gesellschaft zum Abendessen, und am Tisch saß wiederum die Männergesellschaft an einem Ende, wobei mein Vater in der Mitte saß. Diese Aufteilung hatte zur Folge, dass wir Frauen und Mädchen die Argumente und Diskussionen der Männer am Tisch nur selten hörten, geschweige denn an ihren anschließenden Gesprächen teilnahmen, wenn sie sich nach dem Essen in die Herrenzimmer zurückzogen, wo sie ihre Diskussion unauffällig in einer Rauchwolke fortsetzten. Erst zur Teezeit kehrten sie in die Halle und den Salon zurück. Wir Kinder wurden, als wir älter wurden, in das Esszimmer geführt und hatten dort unser eigenes Leben. Deshalb war es für mich fast unmöglich, angesichts der Distanz jenes Lebens, Wort für Wort zu wiederholen, was ich von Modest Petrowitschs Reden hörte. Der allgemeine Eindruck war, dass er immer an der Seite derjenigen ging, deren Ansichten am fortschrittlichsten, humansten und aufgeklärtesten waren. Obskuranten\* kamen in unserer Familie irgendwie nicht zurecht.

\* Ein Obskurant (von lateinisch *obscurantis* - verdunkeln) ist ein Gegner von Wissenschaft und Aufklärung.

Die Menschen, die ihm am nächsten standen, sowohl Wladimir Wassiljewitsch als auch seine Brüder und vor allem Dmitri Wassiljewitsch, waren die Blüte einer lebendigen kulturellen Gesellschaft in dieser Zeit. Wie Sie wissen, waren die späten 50er und 60er Jahre die Blütezeit Russlands, und fast alle Mitglieder unserer Familie nahmen in allen kulturellen Bereichen regen Anteil an dieser Erneuerung.

So fand Modest Petrowitsch, jung, lebendig und begierig auf „neue Ufer“<sup>1</sup>, diese Gesellschaft wie Wasser am Mühlstein, und trotz seiner Jugend trat er zunächst zaghaft, dann aber immer kühner in diesen Kreis ein und wurde bald selbst ein vollwertiges Mitglied. Schon bald trafen sie sich zu rein musikalischen Zwecken. Und hier spielte Modest Petrowitsch eine sehr aktive Rolle.

Trotz meiner extremen Jugend konnte ich nicht umhin, von seinem Wesen beeindruckt zu sein. Er, der so banal aussieht, so elegant und oberflächlich, schafft es mit seiner Musik, mit seinem unvergesslich tiefen Vortrag, so tiefe Gedanken, so tiefe Gefühle hervorzurufen. Was für Erstaunliches! Was für ein Wunder! Hier am Klavier, als die ganze talentierte Gruppe ihre neuen Werke vorstellte, über die es manchmal Streit gab, wie konnte er, ohne nachzugeben oder seinen Weg zu verlassen, nie ein einziges Wort sagen, um die Eitelkeit von irgendjemandem zu verletzen, nie ein hartes Wort oder Kritik äußern. Wie gekonnt verband sich seine außergewöhnliche Höflichkeit mit der gleichen Überzeugung von seiner Richtigkeit und Intoleranz gegenüber der Akzeptanz anderer, ihm nicht genehmer Ansichten. Wie er es geschafft hat, seine Überzeugungen zu verteidigen und gleichzeitig die Ansichten anderer zu respektieren. Eine seltene Qualität. All dies zusammen, sein

ganzes Auftreten, sein Talent, seine Darbietung eigener und fremder Werke, sowohl als Sänger als auch als Pianist, hat dafür gesorgt, dass sein Bild für den Rest meines Lebens nicht mehr aus meiner Seele weichen wird.

Ich habe in meinen Erinnerungen über N. A. Rimski-Korsakow schon einmal die Gelegenheit gehabt, zu sagen, wie unzertrennlich diese ganze junge musikalische Gesellschaft war. Wer ihnen damals nahe stand, kann nicht von einem von ihnen sprechen, ohne die anderen zu erwähnen. Es war auffällig, dass die allgemeine Ordnung dieses Kreises geistig so hoch war, dass niedrige Elemente sie nicht erreichten. Jeder trug das ihm Eigene bei, aber gleichzeitig war jeder von ihnen gleichermaßen an dem interessiert, was der andere komponierte. Dieser Charakterzug war Modest Petrowitsch inhärent, als wäre er noch tiefer, noch stärker als bei den anderen, wenn das möglich wäre. Dies führte dazu, dass alle, die ihn kannten, ihn umso mehr liebten und schätzten.

Ich persönlich denke, dass es für uns, die wir fast noch Kinder waren, eine Zeit der moralischen Erziehung war, die uns ein Leben lang geprägt hat.

Diese musikalische und geistige Gemeinschaft mit diesen außergewöhnlichen Menschen wurde nicht als Vergnügen, als angenehmer Zeitvertreib, sondern als dringendes, unstillbares geistiges Bedürfnis angesehen. Von dort aus geht es, dass man sich mit leuchtender Freude an diese Zeit erinnert.

Als dann gelegentliche musikalische Zusammenkünfte stattfanden, über die viel geschrieben und gesprochen wurde, kannte unsere Begeisterung kein Ende. Diese erfreuten uns sowohl bei den Treffen bei meinem Vater, meinem Onkel und L. I. Schestakowa als auch bei den Konzerten, die wir eifrig besuchten. Unbeirrt nahm Modest Petrowitsch einen großen Anteil daran. Es sollte auch erwähnt werden, dass er ein großer Humorist und Komiker war, sowohl in der Unterhaltung als auch in der Musik, so dass er immer und überall ein prominentes Mitglied bei jeder Versammlung war.

Anfang der 70er Jahre war mein persönliches Schicksal so beschaffen, dass ich Petersburg für viele Jahre verlassen musste und nur gelegentlich, aber immer nur für kurze Zeit besuchte. Natürlich nutzte ich jede Gelegenheit, um in der lieben Gesellschaft meiner geliebten Musiker zu sein und mich für lange Zeit von ihrer wunderbaren Kunst beeindrucken zu lassen. Mussorgski war sich selbst immer treu, immer unersetzlich und unvergesslich.

1879 unternahmen Mussorgski und Leonowa eine Reise in die südlichen Städte Russlands, um dort Konzerte zu geben und auch Odessa und die Krim<sup>2</sup> zu besuchen. Ich lebte damals in Jalta, wo ich für ein großes Hotel namens „Rossija“ verantwortlich war, das einen sehr großen Saal und einen guten Flügel hatte. Angesichts meiner großen Liebe zur Musik im Allgemeinen und zu Mussorgski im Besonderen sowie seiner charmanten, charakteristischen Darbietung können Sie sich meine Freude vorstellen, als ich die Ankündigung des Konzerts von Mussorgski und Leonowa sah. Jalta war damals eine winzige Stadt ohne Druckerei oder Adressbuch, so dass die Plakate in anderen Städten vorbereitet und in Jalta ausgehängt wurden. In Ermangelung eines Adressschalters konnte ich nicht herausfinden, wo die Konzertbesucher untergebracht waren. Ich musste auf den vereinbarten Abend warten. Das Konzert wurde im Gebäude des alten Clubs angesetzt, wo das Hotel „Dschalita“ an der Strandpromenade gebaut wurde und wo dieses alte Gebäude, das damals einen kleinen Saal besaß, in dem Konzerte, Theaterstücke usw. gegeben wurden, heute noch in der Tiefe existiert.

Als ich zu dem Konzert kam, war ich enttäuscht, dass so wenige Menschen anwesend waren, obwohl Jalta sozusagen die High Society der Hauptstadt und anderer Städte war. Lange Zeit bewahrte ich Plakate von den beiden Konzerten Mussorgskis in Jalta auf, aber nach vielen Umzügen gingen sie verloren<sup>3</sup>. Ich erinnere mich, dass Leonowa Chopins Mazurka „Wenn ich die Sonne wäre“<sup>4</sup> und andere Romanzen sang, und Modest Petrowitsch spielte auch Chopin, aber was er spielte - ich erinnere mich nicht, aber ich weiß, dass er wahrscheinlich „Morgen an der Moskwa“ und „Marsch der Strelitzen“ aus „Chowanschtschina“<sup>5</sup> spielte.

In der ersten Pause eilte ich in die Umkleidekabine. Modest Petrowitsch saß in seinem Stuhl, die Arme gesenkt wie ein erschossener Vogel. Die Abwesenheit des Publikums und das Scheitern des Konzerts hatten ihm offensichtlich schwer zu schaffen gemacht. Es stellte sich heraus, dass sie, nachdem sie am Vorabend in Jalta angekommen waren, das voller Menschen war, da der August fast der Höhepunkt der Saison war, keine Unterkunft finden konnten und in einem Privathaus übernachten mussten, das völlig unzureichend, schmutzig und ekelhaft war. Das war unser fast schon angebeteter Müllmann, in einer solchen Umgebung! Ich arrangierte es so, dass sie am nächsten Tag ins „Rossija“ umzogen, das über großartige Einrichtungen<sup>6</sup> und einen großen Saal mit einem guten Flügel verfügte. Dieses Mal war das Konzert ein Erfolg.

Mussorgski und Leonowa verbrachten etwa eine Woche in Jalta. Wir haben sie natürlich gebeten, uns auch außerhalb des Konzerts mit ihrer Musik zu erfreuen, was sie bereitwillig und wiederholt getan haben. Hier konnte man viele von Mussorgskis wunderbaren Romanzen hören, die von ihm und Leonowa aufgeführt wurden, und vor allem einige Szenen aus „Boris“ und „Chowanschtschina“. Es erübrigt sich zu sagen, wie stark und groß die Erfahrung der Zuhörer war, unter denen sowohl junge als auch alte Menschen und solche, die kaum oder nie Musik gehört hatten, bis ins Mark erschüttert wurden.

In Begleitung des lieben Modest Petrowitsch und der Leonowa unternahmen wir mehrere Ausflüge in die Umgebung von Jalta. Die Schönheit der Natur, das Meer, die Berge, das wunderbare Mondlicht und die Sanftheit der Luft hatten offenbar eine tiefe Wirkung auf Mussorgskis Seele<sup>7</sup>. In den bequemen Korbwagen, mit denen man damals auf der Krim unterwegs war, stieg er meist die Treppe hinauf. Er tat es, um nicht zum Reden gezwungen zu werden und um seine Stimmung nicht zu stören. Die erfolgreichste Reise war nach Gursuf<sup>8</sup>.

Es war meine letzte Verabredung mit dem unvergesslichen Modest Petrowitsch. Auch dieses Mal war er so charmant und attraktiv wie in den vergangenen Jahren.

## **D. M. L E O N O W A**

### **Aus den „Erinnerungen“**

Kurz vor meiner Benefizvorstellung wurden in Komissarschewskis Benefizvorstellung zwei Akte aus Mussorgskis Oper „Boris Godunow“ aufgeführt, in der ich die Rolle einer Schenkwirtin spielte.<sup>1</sup> Ich fand, dass es nichts Besseres geben konnte, als diese beiden Nummern auch zu meinen Gunsten zu geben, weil das Publikum sie so sehr liebte. Aber sobald ich meinen Wunsch geäußert hatte, wurde mir sofort gesagt, dass ich eine einmalige Gebühr an den Komponisten für das Recht zur Aufführung dieser beiden Stücke zahlen müsse. Daraufhin äußerte ich die

Meinung, dass Mussorgski mir wahrscheinlich nichts in Rechnung stellen würde, da ich ihn gut kenne, und in der Tat, als ich ein Wort darüber zu ihm sagte, antwortete er, dass er sich glücklich schätzen würde, zwei Akte seiner Oper zu meinen Gunsten zu sehen<sup>2</sup>.

Jetzt bleibt mir nur noch, die Entstehungsgeschichte meiner Gesangskurse zu erzählen. Schon vor der Aufführung der Oper „Boris Godunow“ hatte ich den Komponisten Mussorgski getroffen, der mich besucht hatte. Da mir viele seiner Eigenheiten aufgefallen sind - und er dennoch in jeder Hinsicht äußerst sympathisch ist, sowohl als Künstler als auch als Mensch - wollte ich ihn immer besser kennen lernen.

Nach der Rückkehr von meiner Reise<sup>3</sup> gelang es mir, Mussorgski bei unseren gemeinsamen guten Bekannten, in deren Haus er sogar wohnte<sup>4</sup>, zu treffen und ihm nach und nach näher zu kommen. Er fing an, sich an mich zu gewöhnen und gestand, dass er Angst vor mir hatte und alle möglichen Gerüchte glaubte, aber jetzt war er überzeugt, dass diese Gerüchte völlig unwahr waren. Mussorgski war die Art von Mann, von der ich glaube, dass es keinen anderen auf der Welt gibt. Er liebte die Menschen so sehr, dass er sich nicht vorstellen oder eingestehen konnte, dass mit jemandem etwas nicht stimmte. Er beurteilte jeden für sich selbst.

Wer Mussorgski gut kannte, konnte nicht umhin zu erkennen, dass er ein Außenseiter war, ein Mann, der keine Intrigen kannte, der nicht zuließ, dass ein gebildeter, entwickelter Mensch den Wunsch verspürte, einem anderen zu schaden oder etwas Böses zu tun. Mit einem Wort, er war eine ideale Persönlichkeit. Als er „Chowanschtschina“ schrieb, kam er oft zu mir; er schrieb ein Stück - und kam sofort zu mir nach Oranienbaum und sagte mir, welche Ausführung er wollte. Ich singe - er schwärmt. Er schrieb „Chowanschtschina“ auf diese Weise.

Er war bald davon überzeugt, dass ich gar nicht so schlecht war, wie meine Feinde mich dargestellt hatten, und als ich eine künstlerische Reise durch Russland machen wollte, schloss er sich mir bereitwillig an, und wir reisten gemeinsam. Nebenbei bemerkt, hat er viele Motive aus Kleinrussland übernommen<sup>5</sup>. Den letzten Sommer vor seinem Tod verbrachte er auf meiner Datscha, wo er „Chowanschtschina“ und „Der Jahrmarkt von Sorotschinzy“ fertig stellte.<sup>6</sup> Hier vereinbarten wir, gemeinsam Kurse zu eröffnen. Er setzte große Hoffnungen in dieses Unternehmen und rechnete mit der Möglichkeit einer Existenz, da seine Mittel sehr, sehr begrenzt waren.

Im ersten Jahr hatten wir allerdings auch eine sehr begrenzte Anzahl von Studenten. Das machte ihn traurig, aber wir beide widmeten uns mit großem Eifer unserer Sache, in der Hoffnung, dass wir durch freundschaftliche Arbeit Studenten für uns gewinnen würden. In unseren Kursen führten wir völlig neue Methoden ein: wenn es zum Beispiel zwei-, drei- oder vierstimmig war, dann schrieb Mussorgski ein Duett, Terzett, Quartett, so dass die Schüler solfegierten<sup>7</sup>. Das hat uns im Unterricht sehr geholfen. Als er sah, wie erfolgreich ich mit meinen Stimmen war, war er erstaunt darüber.

Alles schien für unsere Sache zu sprechen, aber die Saison war noch nicht zu Ende, als Mussorgski starb. Es ist sehr wahrscheinlich, dass er von allem betroffen war - sowohl von moralischen Unruhen als auch von materiellen Entbehrungen. Eines Tages kam er zum Beispiel sehr nervös und gereizt zu mir und sagte, er könne nirgendwo anders hin, er habe keine Mittel, keinen Ausweg aus dieser Situation. Was hätte ich tun sollen? Ich begann ihn zu trösten, indem ich ihm sagte, dass ich zwar nicht viel habe, aber das, was ich habe, mit ihm teilen würde. Das beruhigte ihn etwas. Am selben Abend musste ich mit ihm zum Haus von General Sochanski gehen, dessen Tochter bei uns studierte und zum ersten Mal vor einem großen

Publikum singen musste. Sie sang sehr gut, was Mussorgski wahrscheinlich beeindruckte. Ich sah, wie er sie nervös begleitete. In der Tat fanden alle, dass sie für eine so kurze Zeit sehr gut gesungen hat. Alle haben sich gefreut und ihre Mutter und ihr Vater haben uns sehr gedankt. Nach dem Singen wurde getanzt und ich wurde zum Kartenspielen eingeladen. Plötzlich rannte Sochanskis Sohn auf mich zu und fragte, ob Mussorgski einen Anfall habe. Ich erwiderte, dass ich das noch nie gehört habe, seit ich ihn kenne. Es stellte sich heraus, dass er einen Schlaganfall erlitten hatte. Ein Arzt, der vor Ort war, half ihm, und als ich gehen musste, war Mussorgski vollständig genesen und stand wieder auf den Beinen. Wir fuhren gemeinsam los. Als er in meiner Wohnung ankam, plädierte er überzeugend dafür, bei mir bleiben zu dürfen, wobei er auf einen nervösen, ängstlichen Zustand anspielte. Ich stimmte gerne zu, da ich wusste, dass er, falls ihm in seiner einsamen Wohnung wieder etwas zustoßen würde, ohne Hilfe bleiben könnte. Ich gab ihm ein Büro und ließ die Dienerschaft die ganze Nacht über auf ihn aufpassen und befahl ihnen, mich sofort zu wecken, wenn er sich unwohl fühlte. Er schlief die ganze Nacht im Sitzen. Am Morgen, als ich zum Tee ins Esszimmer ging, kam er auch sehr fröhlich heraus. Ich fragte ihn nach seiner Gesundheit. Er bedankte sich und antwortete, es gehe ihm gut. Mit diesen Worten drehte er sich auf die rechte Seite und fiel plötzlich auf seine volle Größe. Meine Befürchtungen waren nicht unbegründet - wäre er allein gewesen, wäre er sicher erstickt; aber dann wurde er umgedreht, es wurde sofort Hilfe geleistet und ein Arzt nach ihm geschickt. Vor dem Abend gab es noch zwei weitere Anfälle der gleichen Art. Gegen Abend rief ich alle seine Freunde zusammen, die daran teilgenommen hatten, angeführt von Wladimir Wassiljewitsch Stassow, Tertius Iwanowitsch Filippow und anderen, die ihn liebten. In einem allgemeinen Rat wurde beschlossen, ihm angesichts der angeblich schwierigen Behandlung und der Notwendigkeit ständiger Pflege ein Krankenhaus anzubieten und ihm zu erklären, wie wichtig und nützlich es für ihn sei. Ihm wurde ein schönes Privatzimmer im Krankenhaus versprochen. Er hat lange gezögert, wollte aber unbedingt bei mir bleiben. Schließlich wurde er überredet. Am nächsten Tag wurde er in einer Kutsche ins Krankenhaus gebracht. Zunächst begann er sich zu erholen, doch dann ging es ihm immer schlechter und er starb schließlich.

## **A. LEONTJEW**

### **Erinnerungen**

Ein Traum oder eine Realität. Auf jeden Fall etwas Erlebtes und Unvergessliches. Es fand 1878 in Petersburg statt - vielleicht auch 1879, der Unterschied ist gering - spät abends in einem Privathaus, in einem kleinen intimen Kreis von nur 6 oder 7 Personen, nach einem herzhaften Abendessen. Zu diesen Gesichtern gehörten die ehemalige Diva der russischen Oper Leonowa, der berühmte Schauspieler Gorbunow und - Mussorgski. Noch keine 40 Jahre alt, schon altersschwach, kränklich im Aussehen, immer öfter Trost im Alkohol, in der Erfrischung, im Vergessen und in der Inspiration suchend, rasch dem Tod entgegengehend - so steht der unglückliche Mussorgski vor uns.

Der Flügel ist offen, auf ihm stehen brennende Kerzen. Plötzlich bricht das Gelächter über Gorbunows Geschichte los: Mussorgski setzt sich an den Flügel. Leise erklingen die ersten Akkorde einer Melodie, die wir noch nie gehört haben, und

schon steht Leonowa dicht neben dem Spieler. Ein zartes, herzerreißendes Lied erklingt:

Es schwimmt ein Schwanenweibchen <...> usw.

Auf dieses Lied folgen weitere Auszüge aus „Chowanschtschina“, seinem größten und letzten Werk. Plötzlich verstummt Leonowa - sie kann Mussorgski, der gleichzeitig spielte und komponierte, nicht folgen.

Wir alle wurden Zeuge des kreativen Prozesses eines zunehmend ekstatischen Genies, das mit einem unbekanntem, sich ständig ausweitenden Thema kämpft. Es schien, als ob Mussorgski, der Komponist, den Virtuosen auf die Palme brachte. Schließlich erklangen die letzten mächtigen Akkorde. Es ist unmöglich, den Ausdruck seiner halbgeschlossenen Augen zu beschreiben, die plötzlich nach oben schossen, als ob sie einen Ausweg oder die Lösung eines Rätsels suchten... Als er geendet hatte, schlossen sich seine Augen und seine Hände fielen hilflos zu Boden. Wir haben alle heftig gezittert... Wovon? Anspannung? Furcht? Für wen? Für Mussorgski? Für Russland? Für uns selbst? Oder weil wir vor uns eine Manifestation der göttlichen Macht in einem schwachen und gebrechlichen Menschen sahen? Keiner wagte es, das Schweigen zu brechen. Leonowa, die bis dahin regungslos am Flügel gestanden hatte, drehte sich schnell um und zog sich mit kaum hörbaren Schritten in den hinteren Teil des Raumes zurück. Tränen liefen ihr über das Gesicht. Gorbunow saß regungslos, zusammengekauert, mit seinem massigen Kopf auf den Knien. Alle erstarrten auf ihren Plätzen. „Modest Petrowitsch, - beschloss der Hausherr schließlich, Mussorgski, der flüsternd am Flügel saß, zu fragen, - wollen Sie die Nacht bei uns verbringen?“ Mussorgski blitzte ihn mit seinen immer noch glühenden Augen an, und für einen Moment verzog sich sein aufgeregtes Gesicht zu einem freundlichen, dankbaren Lächeln. Aber seine Hand hob sich mit einer so entschlossenen Abschiedsgeste, dass der Gastgeber nicht wagte, sein Angebot zu wiederholen. Und Mussorgski war der erste, der den Abend verließ. Selbst nachdem er gegangen war, wagte es niemand, als erster ein Wort zu sagen... Ich habe Mussorgski nie wieder gesehen... Sein Tod wurde auf übermäßigen Alkoholkonsum zurückgeführt. Was für ein Unsinn, was für eine Blasphemie! Selbst wenn es physiologisch wahr wäre, starb er unter der Last der Überforderung der menschlichen Fähigkeiten, zu der ihn sein Genie verurteilt hatte, und... aus der Armut.

### **M. M. IPPOLITOW-IWANOW**

#### **Aus dem Buch „50 Jahre russische Musik in meinen Erinnerungen“**

Die „Mächtige Handvoll“ löste sich schließlich in meinem letzten Jahr am Konservatorium auf<sup>1</sup>. <...> Musikalische Zusammenkünfte zogen von Balakirew zu Rimski und Borodin; gelegentlich versammelten sie sich bei Stassow. An diesen Abenden sah man manchmal Mussorgski, der oft krank war und nur selten auftauchte, außer im Restaurant „Maly Jaroslawez“. Zu den regelmäßigen Besuchern dieser Zusammenkünfte gehörten Ljadow, Glasunow, F. Blumenfeld, Borodin, Stassow, die Familie Molas, die Iljinskis und eine Schülerin der Konservatoriumsklasse Ewerardi W. M. Sarudnaja, eine bezaubernde Stimme (Sopran), die die ersten Aufführungen von Snegurotschka, Jaroslawna und sogar

Hanna aus Eine Mainacht im Manuskript in Auftrag gegeben hat<sup>2</sup>. Von den Sängern war W. N. Iljinskij, ein junger Arzt, ein äußerst musikalischer Mann, der einen kleinen, einfühlsamen Bariton besaß, auch der erste Darsteller von Figuren aus Opern von Korsakow, Borodin und Mussorgski sowie von Opern von Cui und allen Romanzen, die in Hülle und Fülle erschienen, bei jedem Treffen mehrere Stücke<sup>3</sup>, ein regelmäßiger Teilnehmer. Iljinskij war ein fanatischer Förderer der Werke Mussorgskis und führte sie stets in den Konzerten in Soljanoi auf, die für Studenten veranstaltet wurden; er wurde dabei stets von Modest Petrowitsch selbst begleitet, einem ausgezeichneten Pianisten und idealen Begleiter. Mussorgski war auch ein ständiger Begleiter der damals berühmten Sängerin D. M. Leonowa auf ihren Konzertreisen<sup>4</sup> und rühmte sich, das Publikum überall dazu zu bringen, alle Partituren der Schumann-Romanzen und anderer Werke zu hören, trotz Leonowa, die die Bühne immer so schnell wie möglich verlassen wollte. Bei jedem Treffen, egal wer es veranstaltete, wurde vor der Abreise ein Duett aus der Oper „Ratcliff“ von Marija und Wiljam - Sarudna und Iljinsky - vorgetragen, was alle besonders erfreute. <...>

Mussorgski besuchte auch oft die Iljinskis. Mussorgski besuchte die Iljinskis in aller Ruhe; wenn er nicht zu Hause war, setzte er sich ans Klavier, phantasierte und wartete auf seine Gastgeber. Die Diener beschwerten sich oft bei ihrem Herrn: „Was für ein Hämmern. Ich frage mich, ob er es kaputt machen wird, und dann werden sie sagen, dass ich nicht genau genug hingesehen habe.“ Nach einer Reise auf die Krim mit D. M. Leonowa spielte er besonders gern den „Sturm auf dem Schwarzen Meer“, ein eher chaotisches Werk, aber es donnerte gewaltig. W. W. Stassow überredete ihn scherzhaft, ein musikalisches Bild von „Erdbeben in Japan“ zu schreiben, und erzählte ihm gleichzeitig, dass D. M. Leonowa, als sie in Japan war, eines Tages mit einer Rikscha einen Berg hinunterfuhr und es nicht schaffte, sie festzuhalten, und da sie eine große Figur war, stürzte sie den Berg hinunter, riss ein ganzes Dorf mit und tötete mehrere hundert Japaner, was als Erdbeben erklärt wurde. Stassow fand die Handlung scherzhaft schön, während Mussorgski, der die Ironie spürte, sie mürrisch übergang.

Ich lernte Modest Petrowitsch Ende 1878 kennen, als er noch nicht den Eindruck eines niedergeschlagenen Mannes machte, nicht glänzend, aber sauber gekleidet<sup>5</sup> war und mit hoch erhobenem Kopf ging, was ihm zusammen mit seiner charakteristischen Frisur ein keckes Aussehen verlieh. Dann begann er schnell zu verfallen, erschien nicht immer in Ordnung und sprach mehr über sich selbst und griff uns - die Jugend - an. „Ihr jungen Leute, - sagte er mir einmal bei einem Spaziergang, - sitzt im Konservatorium und wollt nichts wissen, was über euren cantus firmus<sup>6</sup> hinausgeht, und denkt, dass die Sarembow-Formel: „eine kleine Sünde ist eine Ursünde, und eine große ist ein Verbrechen“<sup>7</sup> oder „Ruhe, Bewegung und wieder Ruhe“ - erschöpft das alles? Nein, meine Lieben, meiner Meinung nach, zu sündigen, so sündigen, wenn Bewegung, gibt es keine Rückkehr zur Ruhe, sondern vorwärts, alles zermalmend.“ Daraufhin schüttelte er stolz den Kopf. Das letzte Mal, dass ich ihn vor seiner Krankheit sah, war im Restaurant „Maly Jaroslawez“, wo ich, Laroche und Glasunow ihn besuchten, und ich fand ihn völlig verrückt. Er griff sofort Rubinstein, Balakirew und Rimski-Korsakow für ihre Gelehrsamkeit an<sup>8</sup> und wiederholte mehrmals: „Wir müssen schaffen, schaffen“, dann verstummte er. Dann sah er mich mit verschlafenen Augen an und fragte plötzlich: „Was benutzen Sie, um Flecken auf Ihrer Visitenkarte zu entfernen?“ - „Ich versuche, sie nicht zu machen, Modest Petrowitsch“, - antwortete ich. - „Aber ich benutze grüne Seife, - sagte er, - und es kommt wunderbar heraus.“ Das war das Ende unseres Gesprächs. Im Frühjahr erkrankte er am so genannten weißen Fieber; durch die Bemühungen von



Stassow und Borodin wurde er als ehemaliger Soldat in das Militärkrankenhaus von Nikolajewsk eingeliefert,<sup>9</sup> wo ich ihn häufig mit Iljinskij besuchte. Er war sehr schwach, sprach aber ganz normal und erinnerte sich mit Iljinskij an seine Reden. Zeitweise hatte er heftige Anfälle von Delirium, auf die ein völliger Zusammenbruch der Kräfte folgte. Am Vorabend seines Todes fühlte er sich recht wohl, und I. J. Repin hatte Zeit, sein berühmtes Porträt zu malen. Doch es war das letzte Aufflackern seines schwindenden Bewusstseins; in der Nacht zum 18. März starb er an gebrochenem Herzen<sup>10</sup>. Sein Begräbnis wurde von allen Freunden der russischen Kunst besucht. Der Kranz wurde von mir und F.M. Blumenfeld vom Konservatorium getragen; welche eine Ironie, dass dieser Kranz von einer Institution kam, die ihn nie anerkannt hatte.

Ende 1881 erneuerte die Theaterleitung „Boris“<sup>11</sup>. M. A. Balakirew kaufte eine Karte und lud die Rimskis, Borodin, die Iljinskis, die Stassows und mich ein. Wir versammelten uns in der Loge mit einem unaussprechlichen Gefühl der Traurigkeit. Während der Aufführung beobachtete ich Borodin mehrmals, wie er sich eine Träne wuschte; er konnte die Todesszene von Boris vor lauter Aufregung nicht mehr hören und verließ die Loge. Die Stimmung war schwer, und wir alle spürten die tiefe Dramatik des Lebens des großen russischen Musikers.

## **A. A. DEMIDOWA**

### **Aus Erinnerungen**

Unter der Anleitung von Maestro Corsi begann ich, verschiedene italienische Arien zu lernen und zu singen. Das ging zwei Jahre lang so, und ich hatte das Gefühl, dass Corsi als Lehrer für mich überfordert war, weil meine Seele nach russischer Musik verlangte, nicht ausschließlich nach italienischer, die er als Italiener nicht verstand.  
<...>

Als ich in der Zeitung eine Anzeige für Russischkurse las, die von Namen wie dem Komponisten Mussorgski und der damals berühmten Sängerin Leonowa geleitet wurden, beschloss ich sofort, dorthin zu gehen. Das war in den 80er Jahren. Mussorgski war zu dieser Zeit bereits als Autor vieler talentierter Musikstücke bekannt, das wichtigste war die Oper „Boris Godunow“ mit dem wunderbaren Opernsänger Iwan Alexandrowitsch Melnikow als Boris. Alle bewunderten diese Oper und Mussorgski selbst sagte: „Wie wunderbar Melnikow singt!“ - und hinter der Bühne begrüßte er ihn mit einer Umarmung. Ganz gleich, wie viele Sänger ich in meinem langen Jahrhundert gehört habe, keine Berühmtheit konnte mich Melnikow vergessen lassen. Er war ein bemerkenswerter Künstler, der sich strikt an die Wünsche des Autors hielt und dessen Stimme und Darstellung von real bis tragisch reichte. W. N. Stobbe stimmte meiner Entscheidung zu, und ich ging zu der angegebenen Adresse des Kurses.

Unweit von Sennoi, an der Kokuschkin-Brücke am Krjukow-Kanal, fand ich eine Wohnung, stieg über eine eher bescheidene Treppe in den zweiten Stock, klingelte und betrat die kleine Eingangshalle. Ich wurde von einer pummeligen, hübschen Russin empfangen, die mir freundlich mitteilte, dass hier bereits ein Musikkurs eröffnet worden sei und dass sie mich gerne mit dem Komponisten Mussorgski bekannt machen würde, der der Leiter sei. Sie rief laut nach Modest Petrowitsch, und ein mittelalterlicher, mittelgroßer, unattraktiver Mann mit lockigem Haar und einem

schäbigen Mantel kam aus dem Nebenzimmer und lud mich ziemlich streng zum Flügel ein.

Er fragte mich, wo und bei wem ich studiert habe, und als ich ihm antwortete: „Dieses italienische Zeug interessiert mich überhaupt nicht! Er nahm ein Notizbuch vom Klavier, schlug es wahllos auf und spielte Schuberts Einleitung zu „Des Mädchens Klage“. Ich war erstaunt... Ich hätte nie gedacht, dass eine Begleitung so lebendige Bilder der Natur erzeugen kann, und plötzlich war es, als sähe ich die Felsen, den Wald und das weinende Mädchen vor mir...

Nach Schubert sang ich einige andere Romanzen, und als ich fertig war, sprang Mussorgski auf und sagte in einem ganz anderen Ton: „Das ist Bosio! (die berühmte italienische Sängerin), bring sie her! Darja Michailowna! - sagte Modest Petrowitsch, - komm her! Das ist wirklich genau das, was wir brauchen.“

Leonowa kam herein und wir drei sprachen darüber, wie wir studieren würden. Modest Petrowitsch hellte sich auf, wurde wie ein anderer Mensch, wurde lebhaft und sagte sofort, dass wir jetzt anfangen würden, echte russische Musik zu studieren, und zusammen mit dieser neuen Kraft könnten wir ein Studentenquartett bilden, denn wir hatten jetzt einen Bass - Wassiljew, Donskoj - einen Tenor, Ljubimowa - eine Altistin und ich, die Vierte, einen lyrischen Sopran. Geplant waren „Ein Leben für den Zaren“, „Ruslan und Ljudmila“ und „Rusalka“, aber das war alles für die Zukunft, und jetzt werden wir Glinka studieren: „Das Rosen-Mädchen“, Glinkas Quartett „Über dem Grab“<sup>1</sup>, Dargomyschski „Vergangene Tage der Verzauberung“ und andere. Es wurde beschlossen, so schnell wie möglich alle oben genannten Sänger zu versammeln und mit ernsthaften Studien zu beginnen.

In Bezug auf die Stimmbildung hat mir Corsi genug gegeben und ich konnte die Rollen schon singen.

Leonowa war eine Schülerin von Glinka. Sie war eine bemerkenswerte russische Sängerin der Glinka-Ära, die direkte Anweisungen von unserem genialen Komponisten erhielt. Ihre Altpartien - Wanja, Ratmir, die Herzogin in Rusalka und andere - dienten als Vorbild für Altistinnen und Altisten. Wir Schüler hatten es eilig, so viel Wissen wie möglich von Leonowa zu erlangen, und hörten begierig auf jede ihrer Bemerkungen, ihre wunderbare Cellostimme und alle Anweisungen, die Glinka ihr gab, klingen in meinen Ohren noch immer wie ein Heiligtum! Viele herausragende Sänger der damaligen Zeit, wie die Altistin Bitschurina, die die Prinzessin in „Rusalka“, Ratmir in „Ruslan“ und Wanja in „Leben für den Zaren“ sang, haben alle bei Leonowa studiert und waren so gute Interpreten, dass man sich mit Freude an sie erinnern muss.

Unser Unterricht war sehr interessant, Modest Petrowitsch war damals noch gesund, er arbeitete selbst gerne mit uns, jede Phrase wurde auf seine Weise bewertet (er formulierte alles erstaunlich kunstvoll) und verlangte von uns eine sehr deutliche Diktion. Unter Mussorgskis Anleitung wuchs die Schönheit jedes Glinka-Akkords, und wir - die Schüler - wurden von dieser erhabenen Schönheit durchdrungen und gewöhnten uns so sehr an die künstlerische Interpretation der Werke von Modest Petrowitsch und Leonowa, dass ich heute, wenn ich sie im Radio höre, manchmal nicht mit ihrer Aufführung einverstanden bin. Modest Petrowitsch lebte mit Leonowa als ihr ständiger Begleiter zusammen<sup>2</sup>. Bei Konzerten trat sie nie ohne ihn auf.

Bei Leonowa gab es samstags eine große Versammlung, meist mit Sängern und Musikern. Diese Samstage waren offen für alle, die sich für Musik und Gesang

interessierten. Hier konnte man Rimski-Korsakow, Borodin, Cui, den Kritiker Stassow, dessen laute Stimme alles andere überdeckte, und andere sehen. Sie teilten ihre Innovationen mit Mussorgski, und wir - die Schüler - lauschten atemlos dem Gedankenaustausch dieser bemerkenswerten Menschen, ihren wunderbaren Akkorden, Modulationen und dem wunderbaren Gesang von Leonowa.

Unter den Romanzen, die Mussorgski schuf, muss ich unbedingt seine wunderbare Ballade „Vergessen“ erwähnen. Diese Ballade, die heute nur noch selten aufgeführt wird und daher nicht jedem bekannt ist, wurde durch das Gemälde „Vergessen“<sup>3</sup> des Malers Wereschtschagin inspiriert. Hier ist der Text dieses atemberaubend tragischen Musikstücks:

„Er fand den Tod in einem fremden Land, in einem fremden Land, im Kampf gegen den Feind... Aber der Feind wird von seinen Freunden besiegt. Freunde jubeln, nur er auf dem Schlachtfeld vergessen, liegt allein... Und währenddessen trinkt der gefräßige Dieb in Strömen Blut aus frischen Wunden, schärft sein unbedecktes Auge, das in der Stunde seines Todes den Tod bedroht, und fliegt, nachdem er sich vergnügt hat, gefegt und gefüttert wurde, davon... Weit weg in ihrer Heimat füttert die Mutter ihren Sohn unter dem Fenster: „Ei wo ist denn..., ei wo ist denn..., weine nicht, mein Sohn! Der Vater kommt zurück, ich backe einen Kuchen für meinen Freund... Ei wo ist denn..., ei wo ist denn...“, und er ist vergessen - und liegt allein.“

Mussorgski, der von der Begleitung, die er persönlich spielte, mitgerissen wurde, war oft abgelenkt und schuf seine eigene, indem er uns solche Modulationen und Akkorde zeigte, die ihm in diesen Momenten in den Sinn kamen, dass wir, die Studenten, von ihnen verblüfft und bewundert wurden, und Leonowa überraschend subtil trug die Melodien vor, die unter seinen Händen hervorströmten.

Modest Petrowitsch hat es geschafft, eine Übersetzung von Agathas Arie aus Webers „Freischütz“ für mich zu schreiben. Er ärgerte sich über die misslungene Übersetzung dieser Arie ins Russische und bearbeitete sie auf seine Weise. Ich habe das Manuskript der Tochter von Michail Michailowitsch Iwanow (dem Mitarbeiter und Musikrezensenten von „Die Neue Zeit“) gegeben, und er hat es leider ins Ausland gebracht.

Bei meinen Sopranrollen der Antonida und der Ljudmila sagte mir Leonowa genau das, was ihr genialer Lehrer Glinka von ihr verlangte.

Mussorgski begann häufig zu erkranken... Während des Unterrichts stand neben ihm in der Kantine meist sein Ersatzmann, ein Teller mit Pilzen und ein Schnapsglas. Darja Michailowna (Leonowa) wehklagte, dass er oft zu den Mitteln greift und offenbar heruntergekommen sei.

Terti Iwanowitsch Filippow, der damals bekannte staatliche Rechnungsprüfer, beklagte sich über Modest Petrowitsch, half ihm auf jede erdenkliche Weise, aber er konnte nichts dagegen tun...<sup>4</sup>

Leonowas Wohnung glich einem wahren Museum, denn sie war voll mit allerlei Raritäten von ihren Konzertreisen in verschiedene Länder, Trophäen, die ihren Erfolg als herausragende Sängerin der damaligen Zeit belegten. Sie hat sogar Japan besucht. In Russland wurde sie gewöhnlich von Mussorgski<sup>5</sup> begleitet.

Darja Michailowna, die uns samstags besuchte, hörte uns - den Schülern - oft zu und interessierte sich für unsere Leistungen. Rimski-Korsakow zum Beispiel lobte mein hohes C im Trio „Quäle nicht, Liebes!“<sup>6</sup>

Borodins „Fürst Igor“ war damals noch nicht inszeniert worden, und Leonowa sang die Arie aus „Chowantschina“ gemäß dem Manuskript. Wladimirs Arie aus „Igor“ - „Langsam verging der Tag...“<sup>7</sup> - wurde von einem talentierten Schüler - Donskoi - gesungen.

Wir - die Schüler von Leonowa und Mussorgski - wurden in der Gesellschaft oft gut aufgenommen und zu privaten Konzerten eingeladen. <...>

Leonowa brauchte Geld, und sie ließ uns als ihre Schüler in Konzerten gegen eine Gebühr auftreten. Am 1. März 81 war also mein Konzertauftritt geplant (Modest Petrowitsch fühlte sich damals recht gut). Ich freute mich auf den Tag, hatte mein Kleid fertig, und plötzlich hörten wir von einer verhängnisvollen Explosion<sup>8</sup>. All unsere Pläne waren ruiniert... <...>

Kaum hatten wir uns von den Ereignissen des 1. März erholt, erkrankte Modest Petrowitsch. Als ehemaliger Soldat mussten wir ihn in das Militärkrankenhaus von Nikolajewsk<sup>9</sup> einliefern, wo die an weißem Fieber Erkrankten untergebracht waren... Er blieb dort nicht lange, etwa zwei Wochen. Niemand durfte ihn besuchen, Informationen über seinen Zustand erhielten wir durch Leonowa<sup>10</sup>, Repin durfte ihn besuchen und er zeichnete das Bild des sterbenden großen Komponisten, wie wir es auf dem Porträt in den letzten Tagen seines Lebens sehen... Repin porträtierte den unglücklichen Komponisten mit seiner charakteristischen Realität...

Modest Petrowitsch starb am 16. März, und wir haben ihn am 18. März 1881 beerdigt.

Es war ein bedeckter Märztag... Es fiel nasser Schnee, und wir - seine Schüler und eine große Schar von Künstlerfreunden - brachten unseren Freund und Lehrer zu seiner ewigen Ruhestätte, der Alexander-Newski-Lawra, zum Friedhof.

Es wurden viele Reden über das gefallene Genie<sup>11</sup> gehalten, und wir legten einen großen Kranz aus unseren Kursen auf das Grab.

Wir gingen zurück zu Daria Michailowna, die verwaist war. Sie war in großer Sorge, und wir trösteten sie, so gut wir konnten, und drückten die Hoffnung aus, dass alles, was wir von Modest Petrowitsch erhalten hatten, nicht für die russische Musik verloren gehen, sondern von uns heilig bewahrt werden würde. Wir konnten keinen anderen solchen Leiter finden und unsere Kurse waren geschlossen. Erst Ende April wurde ein Konzert zum Gedenken an Mussorgski genehmigt, an dem Leonowa und wir - die Schüler, natürlich auch ich - teilnahmen, aber es war so bescheiden eingerichtet im Hermann- und Grossman-Saal auf der B. Morskaja, dass das Publikum dies aufgrund der allgemeinen Trauer zu dieser Zeit kaum bemerkte<sup>12</sup>.

Jeder von uns Studenten führte sein eigenes Geschäft weiter, und Leonowa beschloss, nach Moskau zu ziehen.

## **M. M. I W A N O W**

### **Aus dem Nachruf**

...Der Tod Mussorgskis kam für alle unerwartet, ebenso wie der Tod N. Rubinsteins<sup>1</sup>. Sein Körper war so stark, dass an eine ernsthafte Gefahr kaum zu denken war. Mussorgskis Feind war eine unglückliche Veranlagung, die so viele begabte russische Menschen ruiniert hatte. Diese verderbliche Leidenschaft hielt ihn fest: sie brachte ihn ins Grab, zusammen mit seiner künstlerischen Tätigkeit, die immer ein

mehr oder weniger falsches Leben führte und darüber hinaus intensiv auf sein Nervensystem einwirkte. Mussorgski war etwa einen Monat zuvor, Mitte Februar<sup>2</sup>, erkrankt. Seine Krankheit war ziemlich kompliziert.

Es wurde festgestellt, dass er eine Lebererkrankung, ein fettes Herz und eine Entzündung des Rückenmarks hatte. Er war sehr pflegebedürftig, und die häusliche Umgebung Mussorgskis kam für ihn nicht in Frage. Es ist schwer vorstellbar, in welcher deprimierender Umgebung sich der Komponist zu Beginn seiner Krankheit befand. Er hatte schon immer ein Bohème-Leben geführt, aber in den letzten zwei oder drei Jahren entfernte er sich von fast allen und führte ein völlig unstabiles Leben. Vor seiner Krankheit bewohnte er ein Zimmer in den *chambres garnies*\*, irgendwo auf der Offiziers-Straße<sup>3</sup>.

\* möblierte Zimmer (fr.).

Es war undenkbar, ihn krank und allein in einem möblierten Zimmer zurückzulassen. Seine Freunde beschlossen, ihn an einem Ort unterzubringen, an dem man sich sorgfältig um ihn kümmern würde. Er wurde in die Obhut von Dr. L. Bertenson<sup>4</sup> gegeben. Um den Patienten zu isolieren und ihn unter möglichst angenehmen Bedingungen zu behandeln, wurde er in das Militärkrankenhaus von Nikolajewsk gebracht. Dr. Bertenson kümmerte sich mit größter Sorgfalt um ihn. Mussorgski wurde in einem separaten Zimmer untergebracht; Herr Bertenson kam zweimal am Tag, um ihn zu untersuchen. Die Freunde des Komponisten ließen ihn natürlich auch nicht in Ruhe. Er wurde ständig besucht<sup>5</sup>. Die Behandlung war erfolgreich. Er erholte sich schnell und so entscheidend, dass ihn niemand wiedererkannte; alle hofften, dass er wieder ganz auf die Beine käme und sein altes Leben für ihn unvorstellbar würde. Es war bereits Geld für ihn gesammelt worden, um ihn auf die Krim oder ins Ausland zu bringen, wo er sich ausruhen und erholen sollte. Sein natürlicher Organismus war jedoch so stark, dass er sich nach einer vernünftigen Behandlung schnell erholte. Die Hoffnungen seiner Freunde sollten sich jedoch nicht erfüllen. <...> Es war klar, dass es keine Hoffnung mehr auf seine Genesung gab. Seine Arme und Beine waren gelähmt. Unter anderen Umständen wäre das auch nicht so wichtig gewesen, aber in der Kombination seiner Krankheiten waren diese Symptome ein Vorbote des Endes. Die letzten beiden Tage von Mussorgskis Leben waren für ihn eine lang anhaltende Qual. Die Lähmung nahm immer mehr Einfluss auf seine Atmungsorgane: er atmete nur noch schwer und klagte über Luftmangel. Die mentale Stärke verließ ihn jedoch erst in der letzten Minute. Am Samstag war seine Lage hoffnungslos. Aber er selbst wollte nicht an die Nähe seines Todes glauben. Als es darum ging, die Übertragung des Eigentums an Mussorgskis Werken auf Herrn T. Filippow (einer der Mussorgski nahestehenden Personen) zu formalisieren, fiel es seinen Freunden aufgrund seiner Unruhe sogar schwer, die Angelegenheit so zu regeln, dass sie den Kranken nicht beeinträchtigte<sup>6</sup>. Sie fürchteten auch, dass er irgendwie auf die Nummern jener Zeitungen stoßen könnte, die vor der Ausweglosigkeit seiner Situation und seiner Qualen warnten<sup>7</sup>. Sogar an diesen beiden letzten Tagen zwang sich Mussorgski, die Zeitungen zu lesen oder befahl, sie vor sich zu halten, um sie selbst lesen zu können. Am Sonntag ging es ihm besser. Die Erleichterung war nur vorübergehend und wurde durch die verschiedenen Erfrischungen hervorgerufen, die ihm verschrieben wurden, aber er war überglücklich und die Hoffnung erwachte in seinem Herzen. Er träumte bereits von einer Reise auf die Krim, nach Konstantinopel. Er erzählte fröhlich verschiedene Anekdoten und erinnerte sich an die Ereignisse seines Lebens. Er verlangte unbedingt, auf einen

Stuhl gesetzt zu werden. „Ich muss höflich sein, - sagte er, - die Damen besuchen mich; was werden sie von mir denken?“<sup>8</sup>. Diese Erweckung ermutigte seine Freunde zum Teil, aber sie war das letzte Aufleuchten eines sterbenden Organismus: er verbrachte die Montagnacht wie immer - weder gut noch schlecht; um fünf Uhr morgens war sein Leben verflogen. Außer zwei Sanitätern war niemand bei ihm. Er soll zweimal geschrien haben und nach einer Viertelstunde war es vorbei. Am Abend zuvor hatte mich Herr Bertenson, der ihn behandelt hatte, über seinen gefährlichen Zustand informiert. Um 10 Uhr morgens besuchte ich ihn im Nikolajewsk-Krankenhaus. Ich wurde auf sein Zimmer geführt. An der Tür stieß ich mit Graf Golenischtschew-Kutusow zusammen. „Sie wollen Mussorgski sehen? Er ist tot.“

Heute war sein Geburtstag<sup>9</sup>. Ich betrat die Station. Mein Herz krampfte sich unwillkürlich zusammen. Die Bedingungen, unter denen Mussorgski starb - die totale Einsamkeit, die Krankenhausumgebung, in der dieses große Talent verblassen sollte - hinterließen einen schmerzlichen Eindruck. Der große Raum mit verputzten Wänden wirkte trotz seiner Sauberkeit wenig einladend. Außer dem Nötigsten gab es nichts. Es war offensichtlich, dass hier wirklich ein Bohemien im Sterben lag. Die Hälfte des Zimmers war durch einen grauen Paravent abgetrennt, hinter dem mehrere Betten standen; direkt vor der Tür befanden sich ein Schrank und ein kleines Kontor, zwei Stühle, zwei Tische mit Zeitungen und fünf oder sechs Bücher, darunter Berlioz' Abhandlung über die Instrumentation<sup>10</sup>: wie ein Soldat lag er mit einer Waffe in der Hand im Sterben. Rechts von der Tür stand ein kleines Bett, auf dem Mussorgskis Körper lag, zugedeckt mit einer grauen Krankenhausdecke. Wie sehr hatte er sich doch verändert! Sein Gesicht und seine Hände, weiß wie Wachs, machten einen seltsamen Eindruck - als wäre er ein völlig Fremder. Sein Gesichtsausdruck war ruhig, man hätte meinen können, er schlafe, wäre er nicht so blass gewesen. Unwillkürlich bewegte mich ein bitteres Gefühl, unwillkürlich dachte ich über das seltsame Schicksal unseres russischen Volkes nach. So begab zu sein wie Mussorgski (dieses Talent wurde von allen anerkannt, auch wenn sie die Ansichten des Verstorbenen nicht teilten), das Talent zu haben, aufrecht zu stehen und zu leben - und stattdessen in einem Krankenhaus zu sterben, unter Fremden, ohne eine freundliche oder einheimische Hand, die einem die Augen schließt. Welch ein Schicksal verfolgt unsere Talente...

Bald versammelten sich einige enge Freunde des Verstorbenen: Wladimir Wassiljewitsch Stassow, sein Bruder D. W. Stassow, N. A. Rimski-Korsakow, der Ulanenoffizier Keltschewski, ein ehemaliger Untermieter des Verstorbenen<sup>11</sup> und mehrere andere Personen, darunter zwei Damen (eine davon scheint die Frau von Herrn Rimski-Korsakow gewesen zu sein). <...>

I. J. Repin, ein alter Freund Mussorgskis, der gerade aus Moskau eingetroffen war, gelang es glücklicherweise, kurz vor seinem Tod ein Porträt von ihm zu machen. Das Porträt hat den Gesichtsausdruck des Komponisten sehr gut eingefangen. Es wird eines Tages in einer Wanderausstellung gezeigt werden<sup>12</sup>.

M. P. Mussorgski starb in der Blüte seines Lebens. <...>

Sein Charakter war außerordentlich sympathisch und gutmütig. Selten findet man in der künstlerischen Welt so viel Toleranz für die Meinung anderer und so wenig Rachsucht wie bei ihm. Er musste sich manchmal sehr böartige Possen gefallen lassen, aber sein Umgang selbst mit Menschen, die ihm feindlich gesinnt waren, blieb immer gleichmäßig und freundlich. Wenn er sich manchmal mit Spott revanchierte, so war er am wenigsten verbittert; die humorvolle Seite seines Wesens und das Bewusstsein seines Talents gewannen in diesen Fällen die Oberhand über ihn. Die humorvolle Seite seines Charakters spiegelt sich, wie man weiß, in vielen seiner

Werke wider. Auf seine Kompositionen hoffe ich zurückzukommen; übrigens muss ich jetzt anmerken, dass in den beiden neuen Opern, die er hinterlassen hat, „Chowanschtschina“ vollständig fertiggestellt, wenn auch nicht orchestriert ist; „Der Jahrmarkt von Sorotschinzy“ hingegen hat viele Lücken und ist weit davon entfernt, fertiggestellt zu sein<sup>13</sup>. Kürzlich hatte er eine weitere Oper - „Biron“ - ins Auge gefasst, für die aber noch keine Musik geschrieben worden war; er spielte seinen Freunden nur Ausschnitte daraus vor und weigerte sich hartnäckig, sie zu Papier zu bringen, da er sie „fest im Kopf hatte“<sup>14</sup>.

Seine Höflichkeit kannte keine Grenzen. Ein großer Teil der Petersburger Konzerte - vor allem der Wohltätigkeitskonzerte - kam ohne seine Mitwirkung nicht aus: überall sah man ihn auf der Bühne am Flügel, wo er die Künstler eifrig begleitete....<sup>15</sup> Auch in privaten Kreisen und Häusern begleitete und spielte er bereitwillig Auszüge aus seinen Opern. Fast sein letzter Besuch am Vorabend seiner Krankheit galt der Redaktion der „Neuen Zeit“, die er mehrmals besuchte.

Ja, wir haben ein großes Talent verloren, und wir haben so wenige davon.

## L. B. BERTENSON

### Zur Biographie von M. P. Mussorgski

Über Mussorgski ist nicht nur noch nicht das letzte Wort gesprochen worden, sondern es gibt nicht einmal eine vollständige Skizze, die dieses brillante Juwel, das unter unseren musikalischen Talenten hell leuchtet, angemessen beleuchtet und bewerten würde. Deshalb sollte jede noch so kleine Information über ihn in die Materialsammlung für eine umfassende Monographie über den großen Musiker einfließen.

Dieser Gedanke und die zufällige Lektüre eines französischen Artikels über Mussorgski haben mich, der ich kein Fachmann bin, dazu inspiriert, es zu wagen, meine eigenen Worte über ihn zu sagen. Dies ist dadurch gerechtfertigt, dass ich als Arzt eine Zeit lang in engem Kontakt mit Mussorgski stand und ihm in den letzten Tagen seines Lebens liebevoll und herzlich dienen durfte. Außerdem habe ich ihn schon lange vor seinem Tod kennengelernt und seine Werke bewundert, bevor sie von gemeinsamen Freunden und in meinem eigenen Haus veröffentlicht wurden, wo Modest Petrowitsch für mich und meine Frau (die Sängerin O. A. Skalkowskaja) immer ein willkommener und lieber Gast war<sup>1</sup>. Durch die für mich günstigen Umstände in St. Petersburg und durch eine besondere, angeborene Anziehung zu künstlerischen Talenten von klein auf stand ich sehr vielen musikalischen Persönlichkeiten meiner Zeit (den Brüdern Anton und Nikolai Rubinstein, H. Wieniawski, K. Dawydow, Naprawnik, Tchaikowski, Henselt, Laroche und andere) und insbesondere am nächsten zu dem fortschrittlichen und begabten Kreis, den Balakirew, Wladimir Stassow, Cui, Rimski-Korsakow und Borodin bildeten. Dieser Kreis, der zu seiner Zeit unter dem Namen „Mächtige Handvoll“ bekannt war und einen eigenen Lehrstuhl in der „St.-Petersburger Zeitung“ (zur Zeit der W. Kort-Redaktion) hatte - d.h. die musikalischen Feuilletons von C. A. Cui<sup>2</sup>, - fand Gefallen an Mussorgski und zog ihn gewissermaßen auf.

Obwohl ich durch eine zufällige Notiz eines französischen Musikkritikers über die Oper „Boris Godunow“ (siehe unten) dazu angeregt wurde, einen Beitrag zu der Materialsammlung über Mussorgski zu leisten, hatte ich schon viele Male zuvor den Wunsch, über Mussorgski zu sprechen - seit das Feuilleton des berühmten Musikkritikers M. M. Iwanow<sup>3</sup> in der Zeitung „Die Neue Zeit“ (20. April 1909) über die Umstände berichtete, unter denen Mussorgski seine Tage im St. Petersburger Nikolajewsk Militärkrankenhaus verbrachte (wo er dank meiner Bemühungen in einer schwierigen Zeit aufgenommen wurde), erregte rechtzeitig Aufregung und Empörung unter Mussorgskis Freunden und ein bitteres Gefühl in mir.

Ich beginne damit, was mich auch heute noch berührt, und erzähle zunächst, wie Mussorgski in einem Militärkrankenhaus in Nikolajewsk landete.

Als Mussorgski im Ruhestand<sup>4</sup>, ohne jegliche Mittel zum Lebensunterhalt und in erbärmlichsten Verhältnissen lebend, schwer erkrankte, wandten sich seine engsten Freunde, W. W. Stassow, C. A. Cui, N. A. Rimski-Korsakow und A. P. Borodin persönlich und gemeinsam an mich - „einen Arzt, der Musiker und Schriftsteller liebt und ehrt“ - mit der Bitte heran, Mussorgski in diesem oder jenem „Krankenhaus“ gut zu versorgen. Diese Bitte machte mich sehr nervös und ängstlich, weil ich keine Möglichkeit sah, sie ordnungsgemäß zu erfüllen. Es gab zwei Krankenhäuser, in denen ich damals arbeitete: das Städtische, Roschdestwenskaja, für Arbeiter mit allgemeinen Stationen und das Militärkrankenhaus Nikolajewsk für Soldaten und Offiziere. In beiden Institutionen war ich nur ein Assistenzarzt, d.h. ein kleiner Offizier ohne administrative Befugnisse, und konnte nur als bescheidener Verwalter auf Ersuchen solcher Größen wie Rimski-Korsakow, Stassow und anderer fungieren. Selbst der Oberbürgermeister konnte im städtischen Krankenhaus nichts ausrichten, und das Nikolajewsk-Militärkrankenhaus diente, wie der Name schon sagt, ausschließlich dem niederen und untergeordneten Militärpersonal, und da Mussorgski ein pensionierter Beamter der Staatlichen Kontrolle war, hätte er nicht mit dem Glück rechnen dürfen, in dieses Krankenhaus aufgenommen zu werden. Nachdem ich jedoch, nicht ohne Verlegenheit, versprochen hatte, mein Bestes zu tun, um für den großen Mann „gut zu sorgen“, eilte ich zum Chefarzt. Der erste Vorstoß bei meinem Chef war nicht nur erfolglos, sondern brachte mir sogar die ärgerliche Bemerkung ein, ich würde das Unmögliche verlangen; aber dann, als ich deprimiert und aufgeregt wegging, hielt mich mein strenger Chef auf, der plötzlich einen ungewöhnlichen Ausweg aus der Sackgasse sah, und bot mir an, Mussorgski als „freien Offiziersburschen von Assistenzarzt Bertenson“ in das Krankenhaus aufzunehmen - wenn nur der Kranke und seine Freunde zustimmen würden, Mussorgski einen so hohen Rang zu geben... Es scheint überflüssig, hinzuzufügen, dass ich über diese unerwartete und glückliche Lösung des Anliegens übergelukkig war, und nachdem ich die Zustimmung der genannten Freunde eingeholt hatte (die Zustimmung des Patienten brauchte nicht eingeholt zu werden, da er wegen des hohen Fiebers bewusstlos war), zögerte ich nicht, Mussorgski ins Krankenhaus einzuweisen. Dank der wohlwollenden Haltung des Chefarztes war es möglich, den Patienten mehr als „gut“ unterzubringen: Im ruhigsten, abgelegensten Teil des Krankenhauses wurde ein großes, hohes, sonniges Zimmer eingerichtet, das mit den notwendigen offiziellen (natürlich nicht stilvollen) Möbeln ausgestattet war. Und auch die Pflege ließ nichts zu wünschen übrig, denn sie wurde den beiden Barmherzigen Schwestern der Kreuzerhöhungsgemeinschaft, den Krankenpflegern und einem Sanitäter anvertraut. Die Verpflegung war mehr als zufriedenstellend, denn der Kranke erhielt neben der Portion des Offiziers eine Vielzahl von Mahlzeiten von Verwandten und Freunden, die ihm unermüdlich ihre herzliche Aufmerksamkeit schenkten.



Ich kehre zu Herrn Iwanow zurück. In dem bereits erwähnten Feuilleton, das der Charakteristik von N. A. Rimski-Korsakow gewidmet ist. Das erwähnte Feuilleton ist der Charakterisierung von Rimski-Korsakow und der Analyse des Werks dieser musikalischen Persönlichkeit auf der Grundlage seiner posthumen Aufzeichnungen<sup>5</sup> gewidmet, und der Musikkritiker der „Neuen Zeit“ spricht aus seiner persönlichen Sicht beiläufig über den „hochbegabten“ Mussorgski, über sein Leben, seine Werke, seine Erfolge, seinen „allmählichen Verfall“ und die Tatsache, dass er einmal „sowohl von Freunden als auch von Trinkerkollegen verlassen wurde“; Iwanow schließt sein Feuilleton mit dem Bericht, dass auch er die Situation im Nikolajewsk-Krankenhaus gesehen hat, wo Mussorgski als Offiziersbursche untergebracht war und wie „der gutherzige L. B. Bertenson ihn organisierte“. „Es war eine miserable Umgebung, die mir das Herz schwer machte“, - sagt Iwanow... Zu dieser unwahren Bemerkung möchte ich nun sagen („besser spät als nie“), dass sie nicht nur durch meinen oben erwähnten Bericht und durch den in „Golos“ (1881, Nr. 79) veröffentlichten Dankesbrief an Borodin, Cui und Rimski-Korsakow, sondern auch durch mich<sup>6</sup> und durch die Verwaltung des Nikolajewsker Militärkrankenhauses kategorisch widerlegt ist, es gibt aber auch einen Artikel von W. W. Stassow, der ebenfalls in „Golos“ unter dem Titel „Porträt von Mussorgski“<sup>7</sup> veröffentlicht wurde...

## I. F. T J U M E N E W

### Aus „Meine Autobiographie“

16. Februar Montag\*. Gestern hörte ich die traurige Nachricht, dass Mussorgski einen dritten Schlaganfall erlitten hat<sup>1</sup>. Am Samstag, dem 14., traf Kostja Terti Iwanowitsch Filippow und sprach auch über die beiden früheren Schläge. Filippow sagte, dass Modest Petrowitsch nicht einmal schlafen konnte, d.h. er konnte sich nicht in einen Sessel legen und setzte sich nur für ein paar Stunden hin, um auf dem Sofa ein Nickerchen zu machen. Sobald der Morgen anbrach, meldete sich seine Krankheit zurück und er begann, Wodka zu trinken und ihn mit Äpfeln zu pürieren.  
<...>\*\*

\* Im Bereich: „M. P. Mussorgski“.

\*\* Im Bereich des nächsten Absatzes: „Über Mussorgski“.

Nach der Oper aß Kostja bei mir zu Hause zu Abend, Filippow meinte, Mussorgskis Gesundheitszustand sei nicht besorgniserregend und die Anfälle hätten keine besonders schwerwiegenden Folgen gehabt - hoffen wir, dass Modest Petrowitschs starker Charakter seine Krankheit zu unserer Freude überwindet und er uns noch viele talentierte Werke schenken wird.

16. März (Montag)\*\*\*.

\*\*\* Im Bereich: „† Modest Petr. Mussorgski“.

Berman kam am Abend mit einer traurigen Nachricht. Heute ist M. P. Mussorgski im Landeskrankenhaus Nikolajewsk gestorben. Die verfluchte Knochenmäher hat sich auf die Schulter unserer russischen Talente gestürzt: zum Mähen also. Dostojewski, Pissemski, N. Rubinstein, Asantschewski<sup>2</sup> - und nun Modest Petrowitsch! Wird dieses gnadenlose Mähen bald ein Ende haben?!

Modest Petrowitsch lebte und starb fast ganz allein (er soll einen Bruder in Moskau gehabt haben, sonst niemanden, wie es scheint), und auch seine finanzielle Situation war alles andere als beneidenswert. Er war vor kurzem durch einen Bekannten (und vielleicht durch Borodins Protektion) von Sergej Petrowitsch Botkin<sup>3</sup> behandelt worden, aber wahrscheinlich war es schon schlimm. Doch in diesen Tagen scheint er sich sogar von den beiden Schlaganfällen, die er erlitten hat, zu erholen. Stassow und Korsakow kümmern sich um die Beerdigung usw. Korsakow bat Berman, morgen um 20.00 Uhr einen Gedenkgottesdienst mit dem Duma-Kreis<sup>4</sup> zu organisieren, was auch geschehen wird. Berman hat mich angewiesen, einen Kranz beim Kreis zu bestellen; ich werde morgen hingehen. Ja! - Unsere Musik hat einen großen Verlust erlitten! Er war vielleicht auch der begabteste, und inmitten der Masse der anmaßenden, zerzausten Dinge funkelte in seinen Tiefen pures Gold! Und im Sinne des unmittelbaren nationalen Charakters seiner Kunst war Modest Petrowitsch zweifelsohne „der des Volkes“. <...>

17. März (Di.)\*.

\* Im Bereich: „M. P. Mussorgski“.

Den ganzen Vormittag war er mit dem Kranz beschäftigt. Um 20 Uhr waren wir in der Kirche des Nikolajewsker-Landeskrankenhauses (in der Nähe von Smolny) fein säuberlich versammelt. Die Kirche, eine große Halle mit mehreren Fenstern und hohen Gewölben, wurde nur von vier Kerzen beleuchtet, die um den Sarg herum brannten. Die Wandleuchter waren zwar angezündet, aber so schwach, dass sie überhaupt kein Licht spendeten, und die Kirche lag im Halbdunkel. Das Gesicht des Verstorbenen, der bereits im Sarg lag, war mit einem dünnen Stoff bedeckt. Ein Kranz aus dem Konservatorium wurde am Kopfende angebracht, mehrere kleine Kränze wurden an den Seiten des Sarges angebracht und mehrere Kübel mit Zierpflanzen zu den Füßen aufgestellt. In der Menge befanden sich bis zu 200 Personen, darunter viele Damen, die sich als Schüler des Konservatoriums und der Freien Musikschule entpuppten. In der Menge bemerkte ich Stassow, R.-Korsakow und seine Frau, Dr. Bertenson und einen General, der ein Stanislawski-Bändchen trug und sich als A. P. Borodin<sup>5</sup> herausstellte. Der Trauergottesdienst begann; die Kirche war durch die brennenden Kerzen etwas erhellt, und das Gesicht des Verstorbenen wurde sichtbar. Er lag blass, ohne Blut im Gesicht, die Augen etwas eingefallen, das Gesicht eingefallen, aber in Frieden. „Ruhe mit den Heiligen“, von uns wunderschön gesungen, hat mich sehr beeindruckt. Weder laute Schreie noch Schluchzen waren zu hören, da er keine nahen Verwandten mehr hatte (er hatte einen Bruder in Moskau, der ihn im Krankenhaus besucht haben soll - aber ob er an der Trauerfeier teilgenommen hat, weiß ich nicht: niemand hat mir von ihm erzählt, niemand hat mich auf ihn hingewiesen). Nach dem Trauergottesdienst kamen Berman, Solowjow und ich vorbei, um den Kranz zu sehen, den ich am Morgen bestellt hatte - in Form einer Lyra\*.

\* Oben Blatt 448 ist eine Zeichnung von I. Tjumenew mit einem Kranz, den er bestellt hat: eine Lyra mit dem Buchstaben M in der Mitte und einem breiten, unten mit einer Schleife gebundenen Band, auf dessen einem Ende geschrieben steht: „Dem unvergesslichen Komponisten“ und auf dem anderen: „Vom Duma-Kreis“.

Um es „überzeugender“ zu machen, schlug Kostja vor, drei grüne Stäbe in Form von Schnüren hinzuzufügen, was auch gemacht wurde. Alles in allem war es ein gutes

Ergebnis. Vom Blumenladen aus gingen wir zum Haus von Michail Andrejewitsch zum Tee. Auf dem Weg dorthin erzählte er uns einige Dinge aus den letzten Tagen des Lebens des Verstorbenen. Als Modest Petrowitsch seinen Posten in der Verwaltung verliess, den ihm T. I. Filippow zugewiesen hatte - er konnte aber gar nicht dienen<sup>6</sup> - stand er ohne Geld da, - die Leonowsche Gesangsschule, in der er Begleiter war, brachte wohl wenig Gewinn - Terti Filippow, der mit ihm befreundet war, kaufte alle seine Werke, ausser den bereits veröffentlichten - vergangene, gegenwärtige und zukünftige<sup>7</sup> - und zusammen mit Ostrowski Mich. Nik. - der Bruder des Schriftstellers und jemand anderes - gab ihm 100 Rubel pro Monat (der Kauf der Werke war wahrscheinlich der Vorwand für diese Subvention)<sup>8</sup>.

Über den Tod von Mich. Andr. berichten die zuverlässigsten Quellen folgendes: nach zwei Schlaganfällen wurde Modest Petrowitsch schließlich der Wein verboten und er begann sich im Krankenhaus schnell zu erholen (hier soll Repin sein Porträt gemalt haben<sup>9</sup>). Doch dann kam sein Bruder und brachte Geld. Da er sich gesund fühlte, konnte der arme Modest Petrowitsch seiner anderen Krankheit nicht widerstehen (vielleicht verlangte seine starke Natur, als er sich erholte, immer eindringlicher nach Alkohol, an den er sich im Laufe der Jahre gewöhnte). Obwohl es den Wächtern strengstens verboten war, dem Kranken Wein zu bringen, bot Modest Petrowitsch, der durch seine Krankheit zum Äußersten getrieben wurde, dem Wächter 25 Rubel für einen Auftrag an, und dieser ließ sich verführen, nahm das Geld und brachte den Wein. Für dieses Geld erkaufte sich der unglückliche Patient einen vorzeitigen Tod<sup>10</sup>. Ein ziemlich deutlicher Hinweis auf diesen Umstand findet sich im Feuilleton der Neuen Zeit, für den Iwanow von Stassow abgestraft wurde<sup>11</sup>.

Als wir bei Michail Andrejewitsch ankamen, sprachen wir alle weiter über den Verstorbenen. Mich. Andr. erzählte uns, wie er bei Terti Filippow zu Gast war und wie er aufgrund seiner großen Freundlichkeit und Liebenswürdigkeit nicht nur alle Sänger auf dem Fest begleitete, sondern sogar die Aufgaben eines Caféhausmusikanten übernahm, d.h. auf Wunsch des Gastgebers Walzer, Polkas und Quadrillen spielte, meist improvisiert<sup>12</sup>. Manchmal saß er auch irgendwo in einer Ecke und döstete vor sich hin. Ich erinnerte mich auch an Bermans frühere Geschichte über einen Abend bei Filippow, bei dem Mod. Petr. seine „Chowanschtschina“ vor der „Mächtigen Handvoll“ spielte (Korsakow war zu diesem Zeitpunkt nicht anwesend). Es war erbärmlich zu sehen, wie die Anwesenden (insbesondere Cui) ihn immer wieder mit Vorschlägen für verschiedene Kürzungen, Änderungen, Reduzierungen usw. bedrängten. (Balakirew war der bescheidenste von allen, was angesichts seines wohlwollenden, aber despotischen Charakters seltsam erscheinen mag). Ein neues, gerade geborenes Werk zu ruinieren und zu zerreißen - und zwar nicht von Angesicht zu Angesicht, sondern öffentlich, vor dem gesamten Publikum - ist nicht nur der Gipfel der Taktlosigkeit, sondern geradezu ein Akt der Grausamkeit. Und der arme, bescheidene Komponist schweigt, stimmt zu, streicht... Diese Aufführung hinterließ einen solchen Eindruck des Mitleids, zumindest in Bermans Seele.

Ich persönlich hatte nicht den Eindruck, dass Modest Petrowitsch ein außerordentlich bescheidener Mensch war, wenn ich mir sein Verhalten in der Garderobe des Mariinski-Theaters ansehe oder wie er bei einem der Leonowa-Konzerte (augenscheinlich im Kononow-Saal) Schuberts Aufführung von „Der Erlkönig“ mit dem Orchester zuhörte. Er war anscheinend im Raum für die Künstler, aber durch die offene Tür war er in meinem Blickfeld, er stand mit gesenktem Kopf, und als ob er alles um sich herum vergessen hätte, antwortete er auf fast jedes Wort mit einer besonderen Geste, einer besonderen Körperbewegung. Wer ihn nicht kannte, würde sagen, dass er nur zeichnete, aber ich sah einen anderen Grund dafür:

eine leichte Erregung durch etwas anderes als Musik, die ihn damals schon ernsthaft krank machte.

Gestern hat Berman Iw. Fed. Gorbunow getroffen - „Die kupferne Kaffeekanne brennt bei Alkohol aus, - bemerkte Iw. Fed., - aber der Mensch ist zerbrechlicher als die Kaffeekanne.“ Heute sagt Gawrjuschko, dass der Autor von „Boris“ in letzter Zeit nicht einmal mehr ein eigenes Instrument besaß, sondern mit großer Freude die alten Zimbeln von Gawruschko benutzte, mit dem er in denselben möblierten Zimmern wohnte<sup>13</sup>.

Wir saßen bis zwei Uhr und kamen mit Kostja erst um drei Uhr\* auf der schlechten Straße nach Hause.

\* Im Bereich des nächsten Absatzes: „Der Umzug und das Begräbnis von M. P. Mussorgski“.

18. März (Mittwoch). Ich schlief gegen 4 Uhr ein und war um 8 Uhr wach.

Ich verließ das Haus und traf Kostja auf der Straße. Es gab nur wenige Transportunternehmen, und selbst die waren schlecht, und die Straße war miserabel. Als wir die Hälfte der Offiziers-Straße erreichten, hatten wir Angst, dass wir zu spät kommen würden. Wir sind mit einem schlechten Kutscher zum nächsten gefahren, aber der nächste entpuppte sich als eine Pferdekutsche. Wir bewegten uns, aber auch dieser bewegte sich trotz all unserer Bemühungen nur sehr langsam. Wir erreichten das Krankenhaus jedoch fast rechtzeitig. Unser Kranz wurde bereits gebracht (Kosten 41 Rubel). Es waren weniger Menschen in der Kirche als gestern, aber die Menge war erlesen: Balakirew, Korsakow, Nadeschda Nikolajewna, Borodin und seine Frau, Cui und seine Frau (Berman sah Dawidow für ein paar Minuten), Naprawnik, Melnikow, Kamenskaja und ihr Mann, Prjanischnikow, die beiden Brüder Morosow (der russische Operndirektor und Cellist im Mariinski-Orchester), D. M. Leonowa, alle drei Brüder Stassow<sup>14</sup>, N. F. Solowjew und von der Neuen Zeit Iwanow und andere.

Es heißt, Stassow habe Iwanow in der Kirche wegen des oben erwähnten Montagsfeuilletons (mit intimen Details aus dem Privatleben des Verstorbenen, die nicht in den Nachruf aufgenommen wurden - über Alkoholismus)<sup>15</sup> gerügt. Iwanow war stets beleidigt und beschwerte sich auf dem Friedhof bei einem Bekannten über diese öffentliche Rüge.

Obwohl der das Begräbnis für 9 1/2 Uhr angesetzt war, verspätete sich Borowski (Diakon aus Smolny), und etwas anderes hielt ihn auf, so dass das Begräbnis um 10 Uhr stattfand (vor dem Begräbnis wurde mit der Chorgemeinschaft eine Litanei<sup>16</sup> aufgeführt). Zum Zeitpunkt des Begräbnisses waren es 15 Kränze. Von Freunden des Komponisten (der größte), vom Konservatorium, von unserer, von der Freien Musikschule. Ein Kranz mit der Aufschrift: „Dem Autor von ‚Boris Godunow‘“. - aus Leonowa-Kursen, ein Kranz „Von russischen Herzen“, klein aber fein, dann viele Kränze ohne Inschrift.

Als sie nach draußen gingen, waren nicht mehr als 100 Personen anwesend, von denen die meisten mit den Kränzen beschäftigt waren: weder das Konservatorium noch die Freie Schule waren anwesend (es gab jeweils fünf oder sechs Vertreter).

Der Sarg wurde auf den Wagen gesetzt, und die Prozession setzte sich in Bewegung. Wir konnten sehen, dass die Ordner unerfahren waren; sie kannten nicht einmal die Straße gut, so dass unsere Prozession einem rein familiären Abschied von einem Verwandten oder einem Verstorbenen glich. Nachdem wir ein paar Dutzend Taschen entlang der Slonowa gegangen waren, kam Korsakow vom vorderen Kranz

(„Von Freunden“) zu uns zurückgelaufen mit der Frage: „Ist das der Ort, zu dem wir gehen?“ - „Da lang, da lang“, - beruhigten wir ihn. Ich erklärte, dass dies der bequemste Weg sei und dass man nach der Slonowaja links in Richtung Newski abbiegen müsse. Er beruhigte sich, fragte noch einmal nach der Abzweigung und ging, um seinen Kranz zu holen.

Balakirew und ein Herr, offenbar ein gemeinsamer guter Bekannter, nahmen einen Kutscher und fuhren zur Lawra: er wollte unbedingt sehen, ob dort ein Kreuz für das Grab vorbereitet worden war.

Unsere Prozession bewegte sich ohne Gesang, denn es gab niemanden, der sang: alle gingen unter den Kränzen hindurch. Man hatte gehofft, dass der Chor des Konservatoriums und der Freien Schule zumindest auf der Straße während der Prozession „Heiliger Gott“ singen würde, aber wie bereits erwähnt, kam keiner von ihnen.

Wir bewegten uns ziemlich schnell (nicht wie bei Dostojewski) und erreichten die Lawra unauffällig. Am Tor sangen wir so improvisiert, wie wir konnten: „Heiliger Gott“, und es kam sehr gut an. Fast alle sangen, sogar ein paar Frauenstimmen waren zu hören. Wir wurden mit Kränzen zum Sarg zurückgerufen und dachten, es würde eine Messe stattfinden, aber mangels Disposition konnte auch die Messe nicht stattfinden. Wir gingen weiter zur Brücke und sangen noch einmal „Heiliger Gott“. Wir betraten das 2. Tor, sangen ein drittes Mal und trugen den Sarg mit Gesang in die Duchowskaja-Kirche. Dort war alles vorbereitet. Die Stunden wurden verlesen und die Newa-Sänger - ein ganzer Chor - waren an ihrem Platz. Bei der Beerdigung halfen auch T. Filippow und Tschumatschewski, Michail Andrejewitsch. Filippow und Pobedonoszew haben für Spenden ein Grab auf dem Tichwiner Friedhof hergerichtet, aber Tschumatschewski ist zu seinem Bekannten, dem Archimandriten Iossif (einem sehr freundlichen, bescheidenen Mann), gegangen, der versprochen hat, Spenden zu verteilen. Der Leiter des Newa-Chores, Lwowski (selbst ein ehemaliger Schüler von Saremba), sagte, dass er für einen so herausragenden Komponisten einen vollen Chor aufstellen würde, was er auch tat.

Der Sarg war gerade auf den Leichenwagen gestellt worden - die Messe hatte begonnen. Kränze wurden auf und um den Sarg gelegt. W. W. Stassow kam mit einem Mädchen (wahrscheinlich seine Nichte und Verwandte) zum Sarg. Sie trug zwei Bänder, weiß und rot, und befestigte Kränze am Sarg. Auf dem roten war mit Glasperlen aus Stahl gestickt: „Oh, und Ruhm für dich „Boris“, Ruhm!“. Wahrscheinlich gab es auf der anderen Seite ähnliche Bänder, aber es war mir zu peinlich, dort hinzugehen. Ich denke, diese Bänder gehörten zu den Kränzen der ersten Aufführungen von „Boris“ und wurden vom Komponisten oder einem seiner Bekannten, (vielleicht Stassow) aufbewahrt<sup>17</sup>.

Filippow, der sich beim Tragen des Leichnams des Herrschers<sup>18</sup> erkältet hatte und noch nicht ganz genesen war, erschien mit seiner Familie; Balakirew stand während des Gottesdienstes in einiger Entfernung und lehnte an einer Säule (in der rechten Ecke der Kirche). Ich blickte mehrmals in sein ausdrucksstarkes Gesicht und seine intelligenten, tiefen Augen. Er war allein in einem Regenmantel, mit einem blauen Schal um den Hals, unter dem der Kragen zerrissen war; sein Stoffhut war sehr schäbig.

Ich habe vergessen, Ihnen zu sagen, dass es auch einen Kranz mit der Aufschrift „Dem Künstler von den Studenten des Staatlichen Instituts St. Petersburg“ gab. Während des Gottesdienstes trafen mehrere weitere Kränze ein. Es hätte ein Kranz von unseren Schülern sein sollen, aber aus irgendeinem Grund war er nicht da. Bei der gestrigen Trauerfeier sagte Tscherkassow, dass in der Akademie eine Subskription vorbereitet werde, denn die Schüler sollten, abgesehen von jeder

künstlerischen Anteilnahme, ihre Dankbarkeit für Modest Petrowitschs ständige freundliche Teilnahme an unseren Kassenkonzerten zum Ausdruck bringen<sup>19</sup>.

Neue Persönlichkeiten tauchten auf: Strawinski, Belinska, Schroeder (dem Porträt nach zu urteilen), der Maler Maximow und andere. Im Allgemeinen warteten bereits viele Menschen in der Kirche auf uns, und während des Gottesdienstes war die große Kirche fast bis auf den letzten Platz gefüllt. Auch vom Bestuschew-Kurs wurde ein Kranz mitgebracht.

Nach „Herr, ich rufe zu Dir“ (es war vor der Messe) gingen Berman, Kostja und ich noch eine rauchen. Da Berman seit dem Morgen nichts mehr gegessen und getrunken hatte, gingen wir mit ihm zum Tee in eine Schenke an der Ecke gegenüber der Lawra, und von dort aus gingen wir zum Tichwiner Friedhof, wo Glinka begraben war (am Eingang links) und (viel weiter rechts) rechts Dargomyschski und Serow, wo auch Modest Petrowitsch nicht weit von ihnen einen Platz hatte. <...>\*

\* Im Bereich neben dem folgenden Absatz: „Das Begräbnis von M. P. Mussorgski“.

Am Ende der Brücken, als wir vom Hauptweg nach rechts abbogen, wurde uns der für Modest Petrowitsch reservierte Platz gezeigt (in der Nähe der Kirche und nahe dem Zaun). Näher an ihm auf dem gleichen Weg sind begraben: A. S. Dargomyschski, A. N. Serow und der Dichter Schtscherbina. Das Denkmal von Dargomyschski konnten wir nicht finden: nur die Spitzen der Kreuze lugten unter dem Schnee hervor. Das Serow-Denkmal ist abgeräumt worden; es besteht noch aus einem Torfhügel mit einem Holzkreuz und einer Kupfertafel von der Wohnungstür. Das Denkmal von Schtscherbina ist sehr zierlich und gut gepflegt. Das Grab von Modest Petrowitsch ist innen mit Ziegeln ausgekleidet, die mit Kalk bedeckt sind: alles ist offensichtlich von erfahrenen Händen gemacht.

In der Kirche, in die wir zurückkehrten, hielt der Priester eine Predigt über die Kraft der Musik und ihren segensreichen Einfluss auf die Seele und den Fortschritt der gesamten Gesellschaft im Sinne von Güte und Liebe (der Text lautete: „Lobt ihn mit Trompeten und Orgel“). Abschließend erinnerte der Priester zum Tod von Modest Petrowitsch an das Sprichwort: „Wo es dünn ist, da reißt es“, und wies damit auf den embryonalen Zustand unserer Musikkunst hin, in der talentierte Menschen noch notwendiger und wertvoller sind als in jedem anderen Bereich. Obwohl man den Priester nicht als Fachredner bezeichnen kann, war die Predigt doch recht anständig. Die Trauerfeier wurde vom Archimandriten der Kathedrale geleitet und verlief recht feierlich. Die Platzanweiser wussten nicht, wie sie die Kerzen verteilen sollten, und das Publikum beeilte sich, sie selbst zu kaufen. Stassow stand am Kerzenständer und verteilte verspätete Kerzen, aber es gab nicht genug davon, und das Publikum kaufte den Rest selbst.

Die Trauerfeier war vorbei. Nach der Beerdigung setzten sich die Kränze wieder in Bewegung - es waren bis zu 20 Stück, die aufgereiht vor der Kirche standen und weiterzogen. Der Sarg wurde in den Armen der Freunde des Verstorbenen getragen. Das Grab wurde sehr überfüllt. Berman und ich steckten unsere Kränze in den Schnee, bevor wir das Grab erreichten, und stellten uns auf eine Bank in der Nähe. Nach der Litanei wurde der Sarg in das Grab gesenkt. Dann trug Melnikow mit seiner angenehmen Bruststimme ein Gedicht vor, das von Lischin geschickt worden war (der aus irgendeinem Grund nicht selbst anwesend sein konnte). Das Gedicht ist nicht schlecht, mit ein paar guten Gedanken<sup>20</sup>. Nach dem Gedicht erwartete das Publikum Reden, aber es gab keine Reden; selbst Stassow war still. Und nur Nikolai Andrejewitsch, zurückhaltend und sogar geheimnisvoll in Bezug auf sein vermeintliches musikalisches Werk, ging in der Menge umher und sagte Stassow

absichtlich laut (wahrscheinlich nach vorheriger Absprache), dass er alles, was nach dem Verstorbenen übrig geblieben war, überprüfen und neu herausgeben würde, und dass alles Mögliche vervollständigt und veröffentlicht werden würde, angefangen mit „Chowanschtschina“. Eine solche Aussage war den Musikern lieber als viele, viele Reden. Das Publikum in den hinteren Reihen begann sich nach und nach zu zerstreuen. Aber an der Gruft, wo die Totengräber die Gruft abdeckten, war es genauso voll wie zuvor. Schließlich wurde die Krypta geschlossen und das Grab zugeschüttet. Sobald sie ein weißes Holzkreuz (um das sich Balakirew bemüht hatte) mit einer angemessenen Inschrift anbrachten, begann die Reinigung des Grabes, das mit unseren Kränzen bedeckt war (als die Totengräber die Gruft ausfüllten, hatten einige Verwalter eine Idee, ob die Kränze auch in die Gruft gelegt würden. Doch Balakirew und Borodin widersetzten sich dieser Forderung. Eine Episode, die immer noch auf den rein familiären Charakter der Beerdigung hinweist).

Es nieselte die ganze Zeit, und als der Sarg ins Grab gesenkt wurde, schneite es in Flocken, was das Grab sehr schlammig und matschig machte. Nachdem wir unseren Kranz kurz vor dem Kreuz aufgestellt hatten, nahm ich einige Quasten von einem Zweig, der die Krümmung einer Lyra darstellte, um an den unvergesslichen Komponisten zu erinnern, die ich auf der nächsten Seite\* beifüge. Friede, dreifacher Friede in deiner Asche, ein gütiger, mitfühlender Mensch, ein sanftmütiges Herz und ein Talent, das seinem geliebten, großen Vaterland so eifrig diente!

\* Auf Blatt 452 ist mit Zweigen und einer Zeichnung versehen, die den letzten Moment der Beerdigung darstellt: M. A. Berman und I. F. Tjumenew stehen mit einem Kranz in Form einer Lyra (auf der Zeichnung signiert: „M. A. Berman“ „ich“).

## Kommentare

### Verzeichnis der im Kommentar verwendeten Abkürzungen

Archive, Bibliotheken, Museen und andere Einrichtungen

BMSch - Freie Musikschule

GPB - Staatliche öffentliche Bibliothek Saltykow-Schtschedrin. Abteilung für Manuskripte (Leningrad)

GZTM - Das Staatliche Zentrale Theatrumuseum, benannt nach A. A. Bachruschin (Moskau)

IRLI - Institut für russische Literatur der Akademie der Wissenschaften der UdSSR (Puschkin-Haus). Abteilung Manuskript

LGITMiK - Staatliches Leningrader Institut für Theater, Musik und Kinematographie. Archivraum (Leningrad)

ZGALI - Zentrales Staatsarchiv für Literatur und Kunst (Moskau)

Bücher, Broschüren, Zeitschriften, Plakate

Plakate. GPB - Plakate der kaiserlichen Theater, gespeichert in Abteilung GPB-Zeitungen

Balakirew M. A., Stassow W. W. Korrespondenz, Bd. 1 - Balakirew M. A., Stassow W., W. Korrespondenz, Bd. 1: 1858-1880. Herausgeber und Mitverfasser des Vorworts und des Kommentars von A. S. Ljapunow. M., 1970

Balakirew M. A., Stassow W. W. Korrespondenz, Bd. 2 - Balakirew M. A., Stassow W. W. Korrespondenz, Bd. 2: 1881 -1906. Herausgeber, Verfasser des Vorworts und des Kommentars von A. S. Ljapunowa. M., 1971

Cui C. A. Ausgewählte Briefe - Cui C. A. Ausgewählte Briefe. Zusammengestellt von I. L. Gusin. Hrsg. von M. O. Jankowski. L., 1955

Cui C. A. Ausgewählte Artikel - Cui C. A. Ausgewählte Artikel. Zusammengestellt von I. L. Gusin, dem Verfasser des Vorworts. Hrsg. von J. A. Kremljow. L., 1952

M. P. Mussorgski. M., 1932 - M. P. Mussorgski: Zum fünfzigsten Jahrestag seines Todes. 1881-1931. Artikel und Materialien. Hrsg. von J. Keldysch und Wass. Jakowlew. M., 1932



Mussorgski M. P. Lit. Erbe. M., 1971 - Mussorgski M. P. Literarisches Erbe: Briefe. Biografische Materialien und Dokumente. Unter der Gesamtdredaktion von M. S. Pekelis. M., 1971

Mussorgski M. P. Lit. Erbe. M., 1972 - Mussorgski M. P. Literarisches Erbe: Literarische Werke. Unter der Gesamtdredaktion von M. S. Pekelis. M., 1972

Mussorgski M. P. Briefe und Dokumente - Mussorgski M. P. Briefe und Dokumente. Gesammelt und für den Druck vorbereitet von A. N. Rimski-Korsakow unter Mitwirkung von W. D. Komarowa-Stassowa. M., 1932

Briefe von A. P. Borodin, Bände 1, 2, 3

- Briefe von A. P. Borodin mit Zulassungen. S. A. Dianin; Bd. 1: 1857-1871. M., 1928; Bd. 2: 1872-1877. M., 1936; Bd. 3: 1878-1882. M., 1949

BMSch-Programme - Stassow W. W. Fünfundzwanzigjähriges Bestehen der Freien Musikschule. St. Petersburg, 1887. Artikel und Konzertprogramme

RMG - Zeitschrift „Russische Musikzeitung“

Stassow W.W. Artikel über Musik, Bände 2, 3, 4, 5-B - Stassow W. W. Artikel über Musik in 5 Bänden, Kommentar und Gesamtdredaktion Wl. Protopopow, Bd. 2: 1861 - 1879, M., 1976; Bd. 3: 1880-1886. M., 1977; Bd. 4: 1887-1893. M., 1978; Bd. 5-B (Erg.), M., 1980.

Die Briefe von M. P. Mussorgski sind der Ausgabe von 1981 entnommen, während die „Chronik meines musikalischen Lebens“<sup>4</sup> von N. A. Rimski-Korsakow aus der Ausgabe von 1980 stammt.

## **LISTE DER SAMMLUNGEN, AUS DENEN DOKUMENTE VERWENDET WURDEN IN DEN KOMMENTAREN**

Staatliche öffentliche Bibliothek Saltykow-Schtschedrin. Abteilung Manuskript (GPB)

Archiv 41 - M. A. Balakirew

Archiv 94 - A. P. Borodin

Archiv 502 - M. P. Mussorgski

Archiv 640 - N. A. Rimski-Korsakow

Archiv 738 - W. W. Stassow

Archiv 796 - I. F. Tjumenew

Archiv 816- N. F. Findeisen

A. A. Bachruschin Staatliches Zentrales Theatermuseum (GZTM)

Archiv 123 - F. I. Strawinski

Institut für russische Literatur der Akademie der Wissenschaften der UdSSR  
(Puschkin-Haus) Abteilung Manuskripte (IRLI)

Archiv 294 - Stassows

Staatliches Leningrader Institut für Theater, Musik und Kinematographie (LGITMiK).  
Archivraum

Archiv 8 - A. N. Rimski-Korsakow  
Archiv 21 - E. F. Naprawnik

Zentrales Staatsarchiv für Literatur und Kunst (ZGALI)

Archiv 143 - A. A. Golenischtschew-Kutusow  
Archiv 794 - D. I. Leschkow  
Archiv 805 - A. P. Molas  
Archiv 809 - M. P. Mussorgski

## W. W. S T A S S O W

Der Ideologe der „Mächtigen Handvoll“, der Musik- und Kunstkritiker und Kunsthistoriker Wladimir Wassiljewitsch Stassow war einer der engsten, wenn nicht der engste Freund Mussorgskis. Nachdem sie sich 1857 kennengelernt hatten, waren sie für immer geistig miteinander verwandt. In den ersten Jahren trafen sie sich bei Musikabenden mit Dargomyschski und M. A. Balakirew, später mit L. I. Schestakowa. Seit Ende der 1860er und Anfang der 1870er Jahre war Mussorgski im Sommer häufig zu Gast in Stassows Datscha in Samanilowka. Aus den Briefen des Komponisten geht hervor, dass er seinem Freund buchstäblich nichts verheimlichte; er erzählte Stassow von seinen neuen Ideen, legte Schritt für Schritt die Phasen des Schaffensprozesses offen und teilte seine künstlerischen Eindrücke mit. Stassow seinerseits war aktiv an allen schöpferischen Aktivitäten Mussorgskis beteiligt: er schlug Themen für musikalische Werke vor, beteiligte sich an deren Entwicklung, half beim Sammeln von historischem und künstlerischem Material und sprach bei Meinungsverschiedenheiten offen über seine eigenen Überlegungen.

„Niemand hat mich je in jeder Hinsicht erwärmt; niemand hat mir tiefer und einfacher in den Bauch geschaut; niemand hat mir je den Weg deutlicher gezeigt“, - schrieb der Komponist 1873 an seinem Geburtstag, dem 2. Januar, an Stassow (Mussorgski M. P. Briefe, S. III).

Stassow war begeistert von Mussorgski, den er für das begabteste Mitglied des Balakirew-Kreises hielt. Ein beträchtlicher Teil von Stassows musikkritischem Nachlass ist seinem Werk gewidmet. Er begann schon zu Lebzeiten über Mussorgski zu schreiben (siehe: Mussorgski.- Kalender für 1873. St. Petersburg., 1873. Unsigniert; Offener Brief [Titel des Autors: Ureski in „Boris Godunow“]-„Die Neue Zeit“, 1876, 27. Oktober, Nr. 239. Nachdruck: Stassow W, W. Artikel über Musik, Bd. 2, S. 280-281 und S. 308-310). Nach dem Tod des Komponisten fungierte Stassow als sein erster Biograf und unermüdlicher Förderer seiner Werke (siehe: Modest Petrowitsch Mussorgski: Biografisches Essay, „Herold von Europa“, 1881, Nr. 5, Seiten 285-316; Nr. 6, S. 506-545; Perow und Mussorgski - „Russkaja starina“, 1883, Nr. 5, S. 433-458; Zur Inszenierung von „Chowanschtschina“: Leserbrief - „Nachrichten- und Börsenzeitung“, 1886, 8. Februar, Nr. 39; Ist „Chowanschtschina“

vorbei? - ebenda 1886., 23. Dezember, Nr. 353. Nachdruck: Stassow W. W. Artikel über Musik, Bd. 3, S. 51 - 13, 120-143, 277-279, 313-316. Siehe auch: Unsere Musik in den letzten 25 Jahren. 181 -185). Auf Stassows Initiative und unter seiner aktiven Beteiligung wurde 1885 ein Denkmal auf Mussorgskis Grab errichtet. Dieses Ereignis ist Gegenstand von Stassows Broschüre „Zum Gedenken an Mussorgski“ (St. Petersburg, 1885) und eines Artikels gleichen Titels („Historischer Kurier“, 1886, Nr. 3, S. 644-656), der in unserer Zeit in der 3. Ausgabe der „Artikel über Musik“ von Stassow (S. 267-276 und 279-285) nachgedruckt wurde. Auf seine Initiative hin malte I. E. Repin ein Porträt des Komponisten in den letzten Tagen seines Lebens, als er im Krankenhaus lag (siehe dazu: Stassow W. W., Porträt von Mussorgski).

Stassow hat keine Erinnerungen an Mussorgski hinterlassen, aber alles, was er über ihn geschrieben hat, trägt unweigerlich den Abdruck persönlicher Eindrücke und ist durchdrungen vom Echo direkter, lebendiger Interaktion, die das ansprechende Gesicht des genialen Erneuerers wiedergibt.

### **Modest Petrowitsch Mussorgski: Biographisches Essay**

Biografisches Essay „Modest Petrowitsch Mussorgski“, verfasst von W. W. Stassow bald nach dem Tod des Komponisten in der Zeitschrift „Herold von Europa“ veröffentlicht (1881, Nr. 5, S. 285-316; Nr. 6, S. 506-545). Nachdruck: Stassow W.W. Artikel über Musik, Bd. 3, S. 51 - 113.

Die vorliegende Sammlung entlehnt Fragmente aus der „Biographischen Skizze“, die größtenteils den Charakter von Memoiren haben, mit Ausnahme von Briefen Mussorgskis und Erinnerungen verschiedener Personen, die von Stassow zitiert werden, über ihn. Der Text ist nach der neuesten Ausgabe wiedergegeben (S. 51-52, 57-60, 62-67, 69-72, 74-76, 78-87, 89-107, 109-113).

1. A. S. Dargomyschski wurde von F. A. Wanljarski im Winter 1856/57 mit Mussorgski bekannt gemacht (Mussorgski M. P. Autobiographie - im Buch: Mussorgski M. P. Lit. Erbe. M., 1971, S. 267-268).

2. Siehe Balakirew M. A. Aus seinen Briefen, S. 89-90 der aktuellen Ausgabe.

3. Mussorgskis Briefe an Balakirew aus den späten 1850er und frühen 1860er Jahren geben Aufschluss über die Werke, an denen er unter der Leitung seines älteren Kameraden arbeitete. Es handelt sich um eine Klaviersonate in Es-Dur, eine Sinfonie in D-Dur und eine Klaviersonate in D-Dur (siehe Briefe vom 8. Juli und 12./13. August 1858, 13. Januar 1861 und 11. und 31. März 1862 in dem Buch: M. P. Mussorgski, Briefe, S. 9, 11, 22, 23, 29 und 30). Zur gleichen Zeit plante Mussorgski unabhängig von Balakirew eine Musik zu Sophokles' Tragödie „Ödipus Rex“ und „Nächte auf dem Kahlen Berg“ und schrieb ein Klavierstück, „Kinderschmerz“ (Briefe vom 8. Juli 1858 und 26. September 1860; ebd., S. 10, 20 und 21).

4. Mussorgskis B-Dur-Scherzo wurde am 11. Januar 1860 in einem Konzert der Russischen Musikgesellschaft unter der Leitung von A. G. Rubinstein aufgeführt. (siehe: Findeisen N. Skizze der St. Petersburger Abteilung der Russischen Musikgesellschaft für 50 Jahre: 1859 - 1909. St. Petersburg, 1909. Programme, S. 2). Der Initiator dieser Aufführung war D. W. Stassow.

5. Offensichtlich schreibt W. W. Stassow über die achtzehn Romanzen, die Mussorgski zwischen 1857 und 1866 verfasst hat. Sie wurden vom Komponisten in einem Notizbuch zusammengefasst, das er „Die jungen Jahre von M. Mussorgski“ nannte, und von einem Bekannten Mussorgskis ins Ausland gebracht, wo sie lange

Zeit unbekannt blieben. Erst im Jahr 1909 wurde in der Presse über sie berichtet. Die „Russische Musikzeitung“ berichtete: „Der Bibliothekar der Pariser Oper, Charl Malherb, hat kürzlich das handschriftliche Manuskript Mussorgskis erworben. Er übergab es dem berühmten Pariser Musikschriftsteller Dr. Louis Laloy, der unter den 18 Romanzen des Manuskripts 12 bisher unveröffentlichte Mussorgski-Lieder fand. Red.“ (Zwölf unveröffentlichte Romanzen von M. P. Mussorgski, berichtet von Louis Laloy - RMG, 1909, Nr. 13-14, Spalte 358-359). Im selben Jahr wurden mehrere Romanzen aufgeführt und anschließend veröffentlicht. Alle Romane der Sammlung wurden in Paris von der Firma W. Bessel & Co im Jahr 1923 und 1931 in den Gesamtwerken von Mussorgski gedruckt. (M., Bd. 5, Bd. 1).

6. Mussorgski selbst erwähnt die Ouvertüre und die beiden Chöre (siehe Briefe 8. Juli 1858 und 26. September 1860; Mussorgski M. P. Briefe, S. 10 und 20).

7. Der Chor aus „Ödipus“ wurde am 6. April 1861 in einem Konzert unter der Leitung von K. N. Ljadow im Mariinski-Theater aufgeführt (Plakat. GPB).

8. Auf dem Programm des Konzerts, das den ersten Chor aus „Ödipus“ enthielt, standen Balakirews Ouvertüre zu Shakespeares „König Lear“, eine Passage aus Cuis „Der Gefangene vom Kaukasus“, Dargomyschskis „Triumph des Bacchus“ und der Pilgermarsch aus Berlioz' „Harold“ (Plakat. GPB).

9. Ein gedruckter Spielplan des Stücks „Direkt ins Weiße“ wird in der GPB aufbewahrt, Archiv 41, Bestandseinheit 1615.

10. W. A. Krylow erinnerte sich am 22. Februar an diese Aufführung: „Ich habe das Libretto „Der Sohn des Mandarins“ geschrieben, und in einigen Monaten war die Oper fertig. Wir arrangierten dann eine zweite Aufführung (die erste war „Direkt ins Weiße“ - W. G.), und zwar in derselben Wohnung der Eltern seiner Frau Cui. Die Wohnung war sehr einzigartig: sie bestand aus zwei bis drei sehr kleinen Zimmern und einem großen Raum, war also preiswert und für die Aufführungen sehr günstig. Es hat lange gedauert, die Oper einzustudieren. Ich und Cui hatten die Tapeten im chinesischen Stil selbst geklebt, Kostüme und Perücken besorgt, uns um alles gekümmert, und im Februar 1859 fand die Aufführung statt. Die weibliche Rolle wurde von Cuis Frau gespielt; der Mandarin von Modest Mussorgski, der eine gute Stimme hatte; der Schankwirt von dem talentierten Bariton der russischen Oper Gumbin; der tenorale Liebhaber von Doktor Tschernjawski und schließlich der schurkische Sai-Sang von Oberst Waljaminow. Das Orchester wurde durch den Komponisten Cui selbst ersetzt, der das Klavier spielte, und die Ouvertüre zusammen mit Balakirew zu vier Händen. Es gab ein großes Publikum, darunter Dargomyschski, Wladimir Stassow und andere.“ (zitiert in M. P. Mussorgski: Zum fünfzigsten Jahrestag seines Todes, S. 116). Ein lithographiertes Programm der Aufführung ist erhalten geblieben (St. Petersburg, Archiv 41, Bestandseinheit 1616).

11. Nach seinem Abschluss an der Schule für Gardekadetten, an der er von 1852 bis 1856 studierte, diente Mussorgski als Offizier im Preobraschenski-Regiment der Leibgarde.

12. Stassow zitiert Mussorgskis Worte aus „Notizen für L. I. Schestakowa“ (Mussorgski M. P. Lit. Erbe. M., 1971, S. 263).

13. Gemeint sind die Refrains „Sennacheribs Niederlage“ und „Iisus Navin (Joshua)“.

14. „Ich selbst“ ist eine Lieblingswendung von B. W. und D. W. Stassows Kumpel P. W. Pawlow, die oft bei Mussorgski zu finden ist (siehe Briefe, S. 112, 122, 123, etc.).

15. Mit „Russische Autobiografie“ ist Mussorgskis „Autobiografische Notiz“ gemeint, die er auf Russisch verfasst hat; es gibt auch zwei französische Versionen (mit leichten Unterschieden).

16. In dieser Ausgabe fehlt der von Stassow zitierte Brief von Mussorgski an C. A. Cui vom 22. Juni 1863 aus Toropez, in dem er die Gefühle der Grundbesitzer nach der Emanzipation der Bauern beschreibt (siehe: Mussorgski M. P. Briefe, S. 40 - 41).

17. N. G. Tschernyschewskis Roman „Was tun?“ wurde 1863 veröffentlicht.

18. Mussorgskis Erklärung, warum er die Oper „Salammbô“ nicht vollendete, findet sich unter: Kompaneiskis J. J. Zu neuen Ufern: Modest Petrowitsch Mussorgski, S. 126, vorliegende Ausgabe

19. Stassow zitiert „Notizen für L. I. Schestakowa“ (siehe: Mussorgski M. J. Lit. Erbe. M., 1971, S. 263).

20. Die 1862 von G. J. Lomakin und M. A. Balakirew gegründete Freie Musikschule war eine musikpädagogische Einrichtung. Sie entstand unter dem Einfluss der demokratischen Bewegung der 1860er Jahre, als allgemeine Sonntagsschulen weit verbreitet waren; ihre Aufgabe war es, die breite Bevölkerung mit der Musikkultur vertraut zu machen. Die Schule unterrichtete Gesang und musikalische Bildung, die Schüler bildeten einen Chor, der in Konzerten hauptsächlich russische Musik aufführte (siehe: Freie Musikschule-Programme, S. 27 - 47). Die Schule wurde am 18. März 1862 eröffnet.

21. Borodins Romanzen entstanden: „Die schlafende Prinzessin“ im Jahr 1867 und „Die falsche Note“ im Jahr 1868.

22. Zu den musikalischen Begegnungen der Komponisten der „Mächtigen Handvoll“ mit Dargomyschski siehe: Rimski-Korsakow I. A. Aus der „Chronik meines musikalischen Lebens“; Rimski-Korsakowa N. N. Der Beginn der Erinnerungen an Mussorgski und Meine Erinnerungen an A. S. Dargomyschski; in L. I. Schestakowa - ihre Erinnerungen „Aus ‚Meine Abende‘“; W. W. Stassow - S. W. Fortunato aus „Erinnerungen an Begegnungen mit I. A. Rimski-Korsakow“ und Repin I. E. aus „Erinnerungen an W. W. Stassow“.

23. Wanja ist der Protagonist von „Iwan Sussanin“. Stassow, der Glinkas „Ruslan und Ljudmila“ sehr schätzte, sah in seiner ersten Oper einen Ausdruck loyalistischer Tendenzen, der jeglicher Grundlage entbehrte.

24. Die Purgold-Schwester studierten nicht nur bei Dargomyschski. Alexandra Nikolajewna studierte Gesang bei G. Missen-Saloman. Nadeschda Nikolajewna nahm Klavierunterricht bei A. K. Stange und A. A. Gerke und studierte Harmonielehre bei N. I. Saremba.

25. N. N. Rimskaja-Korsakowa (geb. Purgold) schrieb das symphonische Bild „Verhexter Ort“ (nach Nikolai Gogol), das Klavierscherzo in B-Dur; sie ist auch die Autorin zahlreicher Bearbeitungen für Klavier zu vier Händen von Werken von Dargomyschski, Rimski-Korsakow, Borodin, Glasunow und anderen Komponisten. Viele der Romanzen von Rimski-Korsakow wurden mit der Begleitung in Nadeschdas Version veröffentlicht.

26. Das Schicksal der von Stassow aufgelisteten Opernthesen ist nicht identisch; Dargomyschski hatte keine Zeit, „Der steinerne Gast“ zu vollenden, und gemäß seinem kurz vor seinem Tod geäußerten Wunsch vervollständigte Cui die fehlenden Teile der Oper und Rimski-Korsakow orchestrierte sie; sie wurde 1872, nach dem Tod des Autors, uraufgeführt. Cui stellte seine Oper „Ratcliff“ fertig, die 1869 uraufgeführt wurde. Balakirews Aufnahmen für seine Oper „Der Feuervogel“ gibt es so gut wie gar nicht; nur zeitgenössische Berichte über seine Aufführung von Themen und Ausschnitten sind erhalten geblieben. Was Borodins Arbeit an der „Zarenbraut“ angeht, so gab er diese Idee schnell wieder auf, was viele Jahre später im Werk von Rimski-Korsakow verwirklicht wurde.

27. „Zu neuen Ufern“ ist ein Ausdruck von Mussorgskis schöpferischem Credo. Es taucht im Laufe der Jahre immer wieder in seinen Briefen auf (siehe: Briefe an W. W. Stassow vom 18. Oktober 1872, 7. August 1875 und 16. Januar 1880; an L. I. Schestakowa vom 9. September 1879; Mussorgski M. P. Briefe, S. 109, 163, 321 und 214).

28. Mussorgski beschränkte sich nicht nur deshalb nicht auf den ersten Akt von „Die Heirat“, weil dieser von der Idee des „Boris Godunow“ überschattet wurde. Eine Oper zu schaffen, die ausschließlich aus Rezitativen besteht, war für ihn ein schöpferisches Experiment, dessen Bedeutung dem Komponisten durchaus bewusst war: „Nach der „Heirat“. Der Rubikon ist überschritten, und die „Heirat“ ist ein Käfig, in den ich gesteckt werde, bis ich mich zähme und dann frei bin“, - schrieb Mussorgski am 30. Juli 1868 an L. I. Schestakowa (Mussorgski M. P. Briefe, S. 68).

29. Mussorgski, der gezwungen war, für seinen Lebensunterhalt in den Dienst zu treten, arbeitete von Dezember 1863 bis April 1867 in der Allgemeinen Ingenieurabteilung. Acht Monate später, im Dezember 1868, trat er in die Forstabteilung des Ministeriums für Staatsbesitz ein, wo er bis 1878 tätig war. Im Oktober desselben Jahres trat Mussorgski in die provisorische Kommission der Staatskontrolle ein, wo er bis zum 1. Januar 1880 blieb.

30. In der Tat hat sich Mussorgski bei der Komposition von „Boris Godunow“ nach den Grundsätzen des Operndramas kreativ an die literarische Urquelle herangetastet; teilweise hat er Puschkins Text aufgegeben und ganze große Szenen auf der Grundlage eigener, großartiger literarischer und poetischer Daten geschaffen (diesem Thema ist ein besonderes Werk gewidmet: Pekelis M. Mussorgski - Schriftsteller-Dramatiker - Im Buch: Mussorgski M. P. Lit. Erbe. M., 1972, S. 5-34). Einige zeitgenössische Kritiker Mussorgskis kritisierten ihn jedoch scharf dafür, dass er von Puschkins Originalwerk abwich. Eine der ersten Kritiken dieser Art wurde von dem Verleger der Werke Mussorgskis, W. W. Bessel. N. F. Solowjow äußerte sich sehr scharf und erlaubte sich solche Angriffe: „...manchmal ist Puschkins Gesicht durch die geschmacklose Hand des Librettisten nicht ganz ausradiert“, oder: „Puschkins Verse [Mussorgski] sind durch die Verse eines Ladenbesitzers ersetzt worden.“ Mussorgski wurde auch von W. O. Michnewitsch und A. S. Faminzyn, A. P. Tschebyschew -Dmitrijew, D. A. Magir und N. N. Strachow; ähnliche Vorwürfe wurden in einer Rezension von C. A. Cui geäußert, der unerwartet für alle die Oper seines Gleichgesinnten und Kameraden im Balakirew-Kreis scharf kritisierte; die gleiche Meinung vertrat G. A. Laroche, der zunächst von „Boris Godunow“ tief beeindruckt war (siehe: Bessel W. W. „Boris Godunow“, Oper in vier Akten mit Prolog, op. M. Mussorgski. - „Musikblatt“, 1873, Februar 25, Nr. 19; Solowjow N. F. Theater und Musik. - „Börsennachrichten“, 1874, 29. Januar, Nr. 28. Untertitel: S. Michnewitsch W. O. Petersburger Chronik. — „Musikalisches Blatt“, 1874, 31. Januar, Nr. 2. Signiert: Orpheus; Faminzyn A. S. „Boris Godunow“, Oper in 5 Akten, Musik von Herrn Mussorgski. — „Musikalisches Blatt“, 1874, 3. Februar, Nr. 15; Tschebyschew - Dmitrijew A. J. Ein paar Missverständnisse - „Börsennachricht“, 1874, 17. Februar, Nr. 45. Signiert: Eks; Magir D. „Boris Godunow“. Mussorgskis Musikalisches Drama in 5 Akten, „Die Welt-Illustration“, 1874, März 9, Nr. 271. Signiert: D. M.; Strachow N. Über die neue Oper „Boris Godunow“ - „Der Bürger“, 1874, 25. Februar, Nr. 8, 4. und 18. März, Nr. 9 und 11; Cui C. A. „Boris Godunow“, Mussorgskis Oper, die zweimal von der Variétékommission abgelehnt wurde - „S.-Petersburger Nachrichten“, 1874, Februar 6, Nr. 37. Signiert: \*\*\*; Laroche G. A. Musikalische Briefe aus Petersburg - „Moskauer Nachrichten“, 1874, Februar 25, Nr. 49).

31. Stassow schreibt über die Opern „Ruslan und Ljudmila“ von Glinka und „Rusalka“ von Dargomyschski.

32. Die Brunnenszene befindet sich in der zweiten Szene des dritten Aktes von „Boris Godunow“.

33. Die Wirtshausszene ist die zweite Szene des ersten Aktes.

34. Siehe: Schein P. W. Russische Volkslieder. St. Petersburg, 1868-1870. Nach Wl. W. Protopopow (Stassow W. W. Artikel über Musik, Bd. 3, S. 322), Mussorgskis Text der Lieder von Mamka und Fjodor sind einzelne Ausdrücke der Bänkelsänger, Scherze und andere Lieder aus der Sammlung.

35. N. M. Karamsin hat wirklich eine Geschichte über die reichen Geschenke des österreichischen Botschafters, die er nach Moskau an den Hof des regierenden Fjodor brachte und unter denen er Boris am 22. Mai 1597 „... eine Gefechtsuhr mit Musikautomat überreichte, <...> Godunow einen kostbaren Becher mit Smaragden, eine Standuhr <...>; und an seinen kleinen Sohn Fjodor Borissowitsch, Affen und Papageien“ (Geschichte des Russischen Staates, Bd. 10. 6. Aufl. St. Petersburg, 1852, S. 175).

36. Der Text von Warlaams Lied „Wie war es in der Stadt, so in Kasan“. Gemäß seinen Anweisungen entlehnte Mussorgski den Text aus der „Sammlung großer russischer historischer Lieder“ von I. A. Chudjakow (M., 1860) und änderte ihn leicht ab.

37. Die Ankunft von T. G. Rjabinin in Petersburg geht auf das Jahr 1871 zurück; er trat in der Russischen Geographischen Gesellschaft und im Haus von A. F. Hilferding auf, der die Texte der Heldensagen und Mussorgski die Melodien von zwei von ihnen aufnahm: „Über Wolga und Mikula“ und „Über Dobrynja und Wassili Kasimir“ (über Mussorgskis Teilnahme an der Aufnahme von Heldensagen, geschrieben von L. N. Tolstoj am 5. Dezember 1879; Tolstoj L., Stassow W. Korrespondenz. L., 1929, S. 47). Für die Veröffentlichung siehe: Onega Heldensagen, aufgenommen von A. F. Hilferding im Sommer 1871. St. Petersburg, 1873, zwischen Spalte 435-436 und 437-438. Das erste der aufgezeichneten Heldensagen, das Mussorgski in das Duett Warlaam und Missail im letzten Akt von „Boris Godunow“ einfügt, wurde von N. A. Rimski-Korsakow in seine Sammlung „Hundert russische Volkslieder“ (St. Petersburg, 1878, Nr. 2) mit dem Vermerk aufgenommen: „Peto Rjabinin. Mitgeteilt von M. P. Mussorgski. Für den vollständigen Text siehe Hilferding.“

38. Die drei oben erwähnten Bilder wurden am 5. Februar 1873 im Mariinski-Theater zu Gunsten von G. P. Kondratjew unter der Leitung von E. F. Naprawnik inszeniert. Die Rollen wurden gespielt von: Warlaam - O. A. Pegrow, Missail - W. M. Wasiljew 2., Hochstapler - F. P. Komissarschewski, Schankwirtin - D. M. Leonowa, Gerichtsvollzieher - M. I. Sarioti, Marina Mnischek - J. F. Platonowa, Rangoni - O. O. Palezek, alter Pan - Kschesinski.

39. Der Kranz wurde von P. S. Stassow geschickt.

40. Die Inschrift auf dem Porträt lautet: „Hier bin ich ab der ersten Probe meines „Boris“, mein lieber généralissime, für Sie da, 9. Januar 74 Müllmann“.

41. Die Uraufführung von „Boris Godunow“ fand am 27. Januar 1874 im Mariinski-Theater statt, eine Benefizveranstaltung für J. F. Platonowa unter der Leitung von E. F. Naprawnik. Die Rollen wurden gespielt von: Boris Godunow - I. A. Melnikow, Fjodor - A. P. Krutikowa, Ksenia - W. I. Raab, Schuiski - W. M. Wassiljew 2, Pimen - W. I. Wassiljew 1, Samoswanez - F. P. Komissarschewski, Marina Mnischek - J. F. Platonowa, Rangoni - O. O. Palechek, Warlaam - O. A. Petrow, Missail - P. N. Djuschkow, Schankwirt - A. I. Abarinowa, Herodian - Paw. P. Bulachow, Gerichtsvollzieher - M. I. Sarioti, Lawitzki - W. I. Wasiljew 1. Bühnenbilder von M. W. Botscharow und M. Schischkow (aus Puschkins Inszenierung von „Boris Godunow“ von 1870).

42. Erstes Bild des dritten Aktes.

43. In „Rayok“ machte sich Mussorgski über den Konservatoriums-Professor und Konservatoriums-Theoretiker N. I. Saremba lustig, indem er ihn mit karikiertem Musik aus G. F. Händels Oratorium „Makkabäer“ beschrieb; die Musikkritiker - F. M. Tolstoi wegen seiner Italianomanie und A. S. Faminzyn im Zusammenhang mit dem aufsehenerregenden Vorfall von Stassows Artikel „Musikalische Lügner“ von 1869, bei dem Faminzyn ein Gerichtsverfahren gegen Stassow einleitete wegen übermäßig harter Sprache und Beschimpfungen in der Presse anstrebte (Tolstoi wird in „Rayok“ durch einen Salonwalzer und Faminzyn durch die Musik einer seiner Romanzen dargestellt), und A. N. Serow wegen seines krankhaft selbstverliebten Charakters, der durch seine eigene Musik aus der Oper „Rogneda“ beschrieben wird. Am Ende singen sie eine Hymne zu Ehren der Muse Euterpe (der Schirmherrin der Russischen Musikgesellschaft, der Großfürstin Jelena Pawlowna) auf die Melodie von „Unter der Eiche, unter der Ulme“.

44. Impliziert ist G. A. Laroche.

45. Stassow impliziert den zweiten Teil der Essayreihe „Zwischen den Fälen“ von M. E. Saltykow-Schtschedrin („Otetschestwenyije sapiski“ („Inländische Banknoten“), 1874, Nr. 11), in der Mussorgski in der Parodie des Komponisten Wassili Iwanowitsch personifiziert wird, und Stassow - in der Gestalt des Kritikers, der sein Schaffen lobt, mit dem aus „Tote Seelen“ von Nikolai Gogol entlehnten Namen Neuwaschai-Koryto (*Begriff für eine unhöfliche Person mit niederen Interessen*). Eines der Themen, die den Charakter des Essays anzogen - „Der Kutscher, der in der dunklen Nacht seine verlorene Peitsche sucht“ (Saltykow-Schtschedrin M. E. Gesammelte Werke in 20 Bänden, Bd. 15, Buch 2. Moskau, 1973, S. 166; siehe auch S. 172). Es gibt jedoch keinen Grund, diese Angriffe mit der Idee des „Rayok“ in Verbindung zu bringen, da Mussorgskis Skizzen der musikalischen Parodie auf den 10. August 1874 datiert sind, während Saltykow-Schtschedrins Pamphlet erst im November veröffentlicht wurde.

46. Stassow bezieht sich dabei auf R. Schumanns „Album für die Jugend“.

47. F. Liszt lernte Mussorgskis „Kinderstube“ dank W. W. Bessel kennen. „Meine Bekanntschaft mit F. Liszt ergab sich aus der Leitung der verlegerischen Tätigkeit unserer Firma, - erinnerte er sich. - Auf Anraten des verstorbenen Mussorgski und C. A. Cui fuhr ich zuerst nach Weimar, um ihm die Klavierauszüge der Opern „Der steinerne Gast“ von Dargomyschski und „William Ratcliff“ von C. A. Cui (1873) zu zeigen, die gerade vergriffen waren. Um ihm den Text von „Der steinerne Gast“ zugänglich zu machen, musste eine deutsche oder französische Übersetzung hinzugefügt werden <...>. Der verstorbene M. P. Mussorgski, der recht gut deutsch sprach, verpflichtete sich, Bodenstädt's Übersetzung des „Steinernen Gastes“, die sich im allgemeinen als recht nahe am Original erwies, zu signieren, und übergab mir sein Exemplar für Liszt“ (siehe: Findeisen N. F. Bessel: Skizze seiner musikalischen und gesellschaftlichen Tätigkeit. St. Petersburg, 1909. Zitiert aus dem Buch: M. P. Mussorgski. Moskau, 1932, S. 145). Während seines Besuchs überreichte Bessel Liszt mehrere Werke russischer Komponisten, darunter Mussorgskis „Kinderstube“, die 1872 in seinem Verlag erschienen. Musorgsky erfuhr von dem Eindruck, den er auf den ungarischen Komponisten gemacht hatte: „Bessels Bruder, - schrieb er am 23. Juli 1873 an Stassow, - der mehr als einmal mit Liszt in Weimar war, hielt zielbewusst den Droschkenkutscher an und lief auf mich zu, um mir zu sagen, dass Liszt von der russischen Musik der letzten Zeit begeistert sei und im Übrigen W. Bessel gesagt habe, dass ihn seine „Kinderstube“ so sehr rühre, dass er in den Autor verliebt sei und ihm eine „Bluette“ widmen wolle. [Schmuckstück (fr.)]. <...> Ob ich nun in der Musik ein Narr bin oder nicht, in der „Kinderstube“ scheine ich kein Narr zu sein, denn Kinder zu verstehen und sie als Menschen mit einer eigenartigen Welt zu betrachten und nicht als amüsante Puppen, sollte den Autor nicht als Narren empfehlen. All das



mag wahr sein; aber ich hätte nie gedacht, dass Liszt, der mit wenigen Ausnahmen kolossale Themen wählt, die „Kinderstube“ ernsthaft verstehen und schätzen könnte und, was noch wichtiger ist, sich daran erfreuen könnte.“ (Mussorgski M. P. Briefe, S. 122-123).

Stassow schrieb viele Jahre später: „... es war, als ob Mussorgski nicht an Liszts Sympathie glaubte und sich zutiefst darüber wunderte, aber er war nicht allein, ebenso wie wir, viele seiner Freunde und Kameraden. Und warum haben wir alle gestaunt? Denn damals wussten wir noch sehr wenig von dieser großen, wohltuenden, sonnengleichen und zutiefst liebevollen, mütterlichen Liszt-Natur. Damals gab es noch keine Liszt-Biographie in der Presse oder große Sammlungen seiner Briefe, und so verstanden wir alle, und Mussorgski mit uns, noch nicht, was für eine lebensspendende und liebevolle Kraft in diesem Mann lag, wie er vieles verstand und schätzte, wofür der Rest Europas taub und blind war. Wer sonst trug wie Liszt in der Tiefe seines Herzens die unendliche Zuneigung und den aufrichtigen Respekt für die russische Musik und die russischen Musiker? Wer hat, wie er, aus der Ferne ihre Berufung und ihr Schicksal erahnt?“ (Unveröffentlichtes Schreiben von M. P. Mussorgski.-RMG, 1897, Nr. 5/6, Spalte 796. Nachwort von W. W. Stassow)

48. Eine Diskussion über die Aufteilung der Arbeit an „Mlada“ auf die vier Komponisten siehe: „Aus der „Chronik meines musikalischen Lebens““. N. A. Rimski-Korsakow, S. 74-75, vorliegende Ausgabe

49. Der Marsch „Die Eroberung von Kars“ wurde auf dem Konzert der Russischen Musikgesellschaft unter der Leitung von E. F. Naprawnik am 18. Oktober 1880 aufgeführt (Findeisen N. Essay über die Tätigkeiten der St. Petersburger Abteilung der Russischen Musikgesellschaft. Programme, S. 19).

50. Das Gemälde von W. W. Wereschtschagins „Vergessen“, das Mussorgskis gleichnamige Vokalballade inspirierte, wurde auf der Einzelausstellung des Künstlers im Frühjahr 1874 ausgestellt. Es zeigt einen toten Soldaten auf einem bereits verlassenen Schlachtfeld, über dem ominöse Vögel kreisen. Einer der Besucher, ein General, bezeichnete dieses und zwei weitere Gemälde zum Thema Krieg als diffamierend. Der beleidigte Künstler nahm die Bilder aus der Ausstellung und vernichtete sie. Als Mussorgski A. A. Golenischtschew-Kutusow davon erzählte, schrieb dieser Gedichte zum Thema des zerstörten Gemäldes; sie bilden die Grundlage für eine Vokalballade.

51. A. J. Petrowa-Worobjowa war die erste Darstellerin der Rollen von Wanja und Ratmir in Glinkas Opern „Ein Leben für den Zaren“ und „Ruslan und Ljudmila“.

52. Zusätzlich zu den Themen von Stassow für den Zyklus „Lieder und Tänze des Todes“ auf der Liste von A. A. Golenischtschew-Kutusow aufgezeichnet, sind bekannt, die folgenden sind: „Der reiche Mann“, „Der Proletarier“, „Die kranke Frau“, „Der Würdenträger“, „Der Zar“, „Das Kind“, „Der Kaufmann“, „Der Pope“ und „Der Dichter“.

53. Potiphar (Putiphar oder Penthephar) ist eine biblische Figur; seine Frau soll versucht haben, Joseph den Schönen zu verführen. Zunächst versuchte Stassow, Mussorgski davon zu überzeugen, sich Marfa als sinnliche Frau und Intrigantin vorzustellen, und schlug vor, dass Golizyn ihr Geliebter in der Oper sei (siehe z. B. seinen Brief vom 18. Mai 1876; Mussorgski M. P. Lit. Erbe. M., 1971, S. 344). Die Definition „Frau von Putifarow, Frau von Penthephar“ stammt von ihm. Mussorgski entschied sich jedoch für ein anderes Bild seiner Heldin, indem er sie als starke und gesunde Persönlichkeit darstellte: „Übrigens, ich danke Ihnen, dass Sie Marfa verstehen und diese russische Frau als rein bezeichnen“, - schrieb er am 15. Juni 1876 an Stassow (Mussorgski M. P. Briefe, S. 185).

54. Musorgskis Notizen enthalten die folgenden historischen Quellen, aus denen er das Material für das Libretto von „Chowanschtschina“ bezog: Tichonrawow N. Eine Chronik der russischen Literatur und des Altertums. M., 1861; Scheljabuschski I. A. Erinnerungen. St. Petersburg, 1840 (gewidmet der Zeit von 1682-1709); Kurze Beschreibungen der ruhmreichen und ehrenvollen Taten Peters des Großen; Aufzeichnungen des Nowgoroder Adligen Pjotr Nikiforowitsch Krekschin (über den Zeitraum von 1672 bis 1696); Aufzeichnungen des Grafen Andrei Artomonowitsch Matwejew (über die Ereignisse von 1632-1700); Eine kurze Betrachtung des Sommers 7190-92 (1682-1684): Notizen von Silvester Medwedew. Die Notizen von Krjokschin, Matwejew und Medwedew sind in der Sammlung: Notizen des russischen Volkes: Ereignisse aus der Zeit Peters des Großen abgedruckt. St. Petersburg, 1841. Schtschekalski P. Die Herrschaft der Zarewna Sophia (M., 1836); Semewski M. I. Zarin Praskowja. „Wremja“, 1861, Nr. 2, S. 57-100; Nr. 3, S. 65-102; Nr. 4, S. 459-491; Nr. 5, S. 125-159; Tichonrawow J. S. Bojarin Morosowa: Eine Episode aus der Geschichte des russischen Schismas unter Verwendung von Briefen von Protopop Awwakum - „Russische Nachrichten“, 1865, Bd. 59, S. 5-44; Leben von Protopop Awwakum, geschrieben von ihm. Gesamtedaktion N. S. Tichonrawow. St. Petersburg, 1862.

55. Siehe Briefe vom 13. und 15. Juli, 29. September 1872, 2. und 6. August und 6. September 1873 und 13. August 1876 (M. P. Mussorgski, Briefe, S. 103, 106, 107, 131, 133-137 und 188).

56. Im Nachwort zur Veröffentlichung von Mussorgskis Brief an P. S. Stassowa vom 23. Juli 1873. Stassow erinnerte sich: „... damals protestierte ich energisch gegen diese wohlmeinenden Selbstbezüge und versuchte so gut ich konnte, Mussorgski aufzuhalten, ihn zu überreden, nicht faul zu sein und es nicht zu eilig zu haben, sondern das zu schreiben, was er selbst beschlossen und mit solchem Talent durchdacht hatte - nein, er achtete auf nichts und beeilte sich, beeilte sich, fertig zu werden; er war so eifrig, die Oper zum letzten Punkt zu bringen und neue Themen aufzugreifen, von denen er mehrere hatte, und eines besser als das andere!“ (Unveröffentlichter Brief von M. P. Mussorgski, - RMG, 1897, Nr. 5/6, Spalte 795).

57. D. M. Leonowa führte in Konzerten nur einzelne Nummern aus „Chowanschtschina“ auf. Die Oper wurde nach Mussorgskis Tod aufgeführt: die Premiere fand am 9. Februar 1886 im Kononow-Saal durch Mitglieder des Musikalischen und Dramatischen Zirkels statt. Weitere Einzelheiten zu diesem Auftritt finden Sie in den Kommentaren 14 und 15 in „Meine Erinnerungen an die ‚Mächtige Handvoll‘“. A. P. Molas.

58. Über „Der Jahrmarkt von Sorotschinzy“ siehe im Detail: Stassow W. W. Brief an N. F. Findeisen, Kommentar 7.

59. Die letzte Schaffensperiode des Komponisten umfasst Romanzen zu Texten von A. K. Tolstoi wie „Sanft flog der Geist in den Himmel“, „Es war nicht durch Gottes Donner“, „Oh, hat der junge Mann die Ehre, Flachs zu spinnen“, „Es zerstreut und bricht“ und „Hochmut“.

60. Mussorgski M. P. Briefe, S. 223. Die Idee zu dieser Suite geht auf den Orientreisenden P. I. Paschino zurück, von dem Mussorgski kirgisische, birmanische, armenische und derwische Melodien aufnahm. In dem von Stassow zitierten Brief über Mussorgskis geplante Suite legte der Komponist die Reiseroute einer von Paschinos Reisen dar. Mehr über Mussorgskis Verbindungen zu Paschino siehe: Gordejewa J. Mussorgski und das Volkslied. „Sowjetische Musik“, 1956, Nr. 4, S. 122-130; Gordejewa J. Die Komponisten der „Mächtigen Handvoll“. Moskau, 1985, S. 175-178.

61. In den letzten beiden Lebensjahren Mussorgskis wurde „Boris Godunow“ überhaupt nicht mehr aufgeführt (die letzte Aufführung zu Lebzeiten des Komponisten fand am 9. Februar 1879 statt), und davor wurde es mit großen Unterbrechungen im Theater gegeben. So dauerte es nach zwölf Aufführungen in den Jahren 1874 und 1875 ein Jahr und acht Monate, bis die Oper wieder aufgenommen wurde, allerdings ohne die Szene bei Kromy (die Szene in der Zelle wurde von Anfang an produziert). Empört über diesen Umstand schrieb Stassow einen Artikel „Kürzungen in ‚Boris Godunow‘“ (abgedruckt als „Brief an die Redaktion“ in der Zeitung „Nowoje Wremja“, 1876, 27. November, Nr. 239. Nachdruck: Stassow W. W. Artikel über Musik, Bd. 2, S. 308-310).

62. Über Mussorgskis Auftritte als Begleiter in Wohltätigkeitskonzerten schreiben W. B. Bertenson, M. M. Iwanow (Aus dem „Nachruf“ und den Kommentaren 15).

63. Mussorgski M. P. Briefe, S. 185.

64. Die Route der Konzertreise von D. M. Leonowa und Mussorgski: Poltawa, Jelisawetgrad, Nikolajew, Cherson, Odessa, Sewastopol, Jalta, Woronesch und Tambow. Zum Aufenthalt in Jalta siehe: Fortunato S. W. Meine fernen Erinnerungen an M. P. Mussorgski.

65. Mussorgski M. P. Autobiographische Notiz,- Im Buch: Mussorgski M. P. Lit. Erbe. Moskau, 1971, S. 270.

### **Brief an A. M. Kersin**

Seine Korrespondenz mit A. M. Kersin stammt aus dem letzten Jahrzehnt von Stassows Leben. Sie begann 1896, dem ersten Jahr des Bestehens des von dem Rechtsanwalt Arkadi Michailowitsch und seiner Frau Maria Semenowna Kersin gegründeten Kreises der russischen Musikliebhaber, und endete 1906. Während des Bestehens des Kersin-Kreises (er bestand bis 1912) wurden über hundert Kammer- und Sinfoniekonzerte mit hochkarätigen Interpreten und Programmen mit Werken der russischen Musik gegeben. Die Aktivitäten des Zirkels wurden von der russischen künstlerischen Intelligenz hoch geschätzt und hatten großen Erfolg beim Publikum.

Wenn er sich in Moskau aufhielt, besuchte Stassow in der Regel die Konzerte von Kersin. Kersin wandte sich seinerseits ständig an Stassow um Rat. Der Name von M. P. Mussorgski verschwindet nie aus den Seiten ihrer Briefe. In ihrem Gespräch geht es um die „Heirat“, die Kersin für seine Konzerte erbeten hatte, dann um die „Bilder einer Ausstellung“ im Zusammenhang mit der bevorstehenden Aufführung, für die Stassow, der auch Rimski-Korsakow engagiert hatte, das Tempo und die Nuancen der Aufführung auf der Grundlage von Mussorgskis eigenen Erinnerungen festlegte, dann um die Aufnahme des „Liedes vom Floh“ und von Nummern aus „Boris Godunow“.

Stassows Brief, der Erinnerungen an Mussorgskis junge Jahre enthält, ist veröffentlicht in: Siebzehn Briefe von W. W. Stassow an A. M. Kersin. - „Musikalischer Zeitgenosse“, 1916, Buch 2 (Oktober), S. 24-25. Zitiert in: Mussorgski M. P. Briefe und Dokumente, S. 212.

Gedruckt nach dem Text aus „Musikalischer Zeitgenosse“.

1. A. M. Kersin informierte Stassow über zwei geplante Konzerte mit Werken von Mussorgski.

2. Die Büste von Mussorgski wurde von A. M. Kersins Sohn, M. A. Kersin, damals Student an der Akademie der Künste, angefertigt.

In einem weiteren Brief an A. M. Kersin vom 12. September 1905, als das plastische Porträt bereits fertig war und Stassow es auf dem Foto sehen konnte, schrieb er: „Ich finde die Büste von Mussorgski sehr zufriedenstellend und bis zu einem gewissen Punkt ähnlich. Mehr von einem Mann zu verlangen, der das Original nie gesehen hat. Der Gesamteindruck ist sehr gut, vor allem für einen großen Saal, es gibt genügend Ähnlichkeiten in den Augen und der Gesamteindruck ist (in etwa) gar nicht schlecht. Von den kleinen Details würde ich nur sagen, dass der Künstler an den Schultern arbeiten sollte, die zu stark und nicht breit genug skizziert sind. Bei Mussorgski waren sie wesentlich breiter angelegt. Aber ich freue mich für Sie, dass Mussorgski in einem zukünftigen Konzert so respektvoll und zufriedenstellend präsentiert wird. Sie sollten sehr dankbar sein für die wunderbare, sympathische Idee.“ („Musikalischer Zeitgenosse“, 1916, Nr. 2, S. 25).

Was die beiden geplanten Konzerte betrifft, so fand eine zweiteilige Matinee am 12. März 1906 im Großen Saal der Adelsversammlung anlässlich des fünfundzwanzigsten Todestages von Mussorgski mit einem Programm statt, das ausschließlich aus seinen Werken bestand (siehe: Kreis der russischen Musikliebhaber. Programme: 1896-1906, Bericht für X Jahre. Moskau, 1906, S. 41-42). Auf dem Programm stand: „Büste von Mussorgski von M. Kersin, einem Schüler der Akademie“ (S. 42). Es wurde auch eine Broschüre veröffentlicht; Kersin A. M., Modest Petrowitsch Mussorgski: Biographie. M., 1906.

### **Aus dem Buch „Nikolai Nikolajewitsch Ge: Sein Leben. Werke und Korrespondenz“**

Das von W. W. Stassow verfasste Buch wurde 1904 in Petersburg veröffentlicht. Der Auszug wird häufig zitiert: Livanowa T. Stassow und die russische klassische Oper. Moskau, 1956, S. 11-12.

Der Text ist der einzigen Ausgabe von 1904 entnommen (S. 243 - 244).

1. Das Gemälde „Peter der Große interviewt Zarewitsch Alexej Petrowitsch in Peterhof“ von N. N. Ge wurde 1871 geschaffen. Es befindet sich in der Staatlichen Tretjakow-Galerie.

2. An der beschriebenen Sitzung nahm auch D. L. Mordowzew teil. Am 4. November 1874 schrieb Stassow an A. A. Golenischtschew-Kutusow: „...Mordowzew bittet, einmal wieder hierher zu kommen - es hat ihm beim ersten Mal so gut gefallen, als er bei Ge und Kostomarow war und sich Auszüge aus „Boris“ anhörte“ (RMG, 1917, Nr. 41, Spalte 735).

3. Auf diese Aussage von N. I. Kostomarow hat Stassow in seinen Artikeln wiederholt hingewiesen: „... der Historiker Kostomarow, der so begabt ist und die unruhige Zeit des Interregnums genau studiert hat, sagte bewundernd, nachdem er „Boris“ von Mussorgski auf der Bühne gesehen hatte: „Ja, jetzt diese Oper - also eine echte Seite der Geschichte!““ (In Erinnerung an Mussorgski - Stassow W. W. Artikel über Musik, Bd. 3, S. 282; siehe auch: „Modest Petrowitsch Mussorgski“, S. 47 der aktuellen Ausgabe).

4. Interessanterweise erregte dasselbe Thema fast fünfzehn Jahre später die Aufmerksamkeit des Malers A. D. Litowtschenko. Im Frühjahr 1886 bat er auf Anraten von I. N. Kramskoi W. W. Stassow, für die Figur des Patriarchen Nikon zu posieren.

Wie im Fall von Ge versuchte Stassow, Litowtschenko davon abzubringen, ein Bild zu diesem Thema zu malen, aber der Künstler blieb hartnäckig, und am Ende „wird Nikon von Litowtschenko gemalt, mit mir“ - bemerkt Stassow (Nikolai Nikolajewitsch Ge: Sein Leben. Werke und Korrespondenz, S. 245).

### **Brief an N. F. Findeisen**

Der russische Musikhistoriker Nikolai Fjodorowitsch Findeisen wandte sich oft an ältere Zeitgenossen, wenn er Material für seine Forschungen sammelte. Der Brief wurde von W. W. Stassow als Antwort auf Findeisens Fragen über Mussorgski geschrieben.

Zum ersten Mal vollständig in einem Autograph veröffentlicht (GPB, Archiv 816, op. 2, 1876, Blatt 24-25).

1. Siehe Kommentar 64 zur biographischen Skizze „Modest Petrowitsch Mussorgskis“ von W.W. Stassow.

Findeisen ergänzte die von Stassow erhaltenen Plakate mit weiteren, die er 1912 zusammen mit Briefen und Fotografien der Erben von P. A. Naumow fand (alle wurden auf dem Dachboden aufbewahrt), und nahm zwölf von ihnen in den Artikel „Materialien für die Biographie Mussorgskis (Aus meinem Archiv)“ auf (siehe: M. P. Mussorgski: Zum fünfzigsten Todestag, S. 315-321).

2. Stassow schreibt über seinen Artikel „Zeitgenössische russische Komponisten“ von 1874 für die „Welt-Illustration“. In der „Russischen Musikzeitung“ druckte Findeisen nur einen Auszug aus diesem Artikel (1906, Nr. 51/52, Spalte 1219-1222). Es wurde erstmals vollständig von Wl. W. Protopopow veröffentlicht (Stassow W. W. Artikel über Musik, Bd. 5-B, S. 241-248).

3. Siehe: Platonowa J. F. Brief an W. W. Stassow.

4. N. P. Opotschinina starb am 29. Juni 1874. Die Familien Opotschinin und Mussorgski waren seit vielen Jahren freundschaftlich verbunden. Als der Komponist Petersburg verließ, vertraute seine Mutter J. I. Mussorgskaja ihren Sohn der Obhut seiner Geschwister Alexandr und Nadeschda Petrowna Opotschinin an. Drei Jahre lang (1868-1871) lebte Mussorgski mit ihnen in der gleichen Wohnung (im Schloss der Ingenieure).

Nach den Werken zu urteilen, die N. P. Opotschinina gewidmet sind („Leidenschaftliches Impromptu“ für Klavier, die Romanzen „Aber wenn ich dich nur treffen könnte“, „Nacht“ nach einem abgewandelten Text von Puschkin, „Herzenswunsch“), hatte Mussorgski ein tiefes und ehrfürchtiges Gefühl für sie. Der Tod von Opotschinina war ein schwerer Schlag für ihn. Übrig blieb eine Skizze der „Grabschrift“ („Böser Tod, wie ein Raubdrachen“), die die Erlebnisse des Komponisten festhielt. Keiner der Freunde des Komponisten war in seine persönlichen Gefühle eingeweiht, nicht einmal ein so enger Freund wie Stassow, der auch mehr als zwanzig Jahre später noch nichts vom Tod Nadeschda Petrownas wusste.

5. Mit der begabten Amateursängerin M. W. Schilowskaja (sie war eine Schülerin von A. S. Dargomyschski) kam Mussorgski vor allem während seiner Besuche in Moskau in den Jahren 1859 und 1860 in Kontakt und wohnte auf dem Schklowski-Gut in Glebowo bei Moskau. Seine Romanze „Was sind Worte der Liebe für dich“ ist eine Hommage an die helle, aber bald erlöschende Leidenschaft des Komponisten.

6. Mussorgskis unrealisierte Idee für seine Oper „Der Bobyl“ entstand 1870. Seine Geschichte ist in einem Schreiben an D. W. Stassow vom 29. Juli dargelegt:

„Der Müllmann wollte unbedingt Opern aufnehmen, und er konnte immer noch keine Handlung für sich finden; versuchte sogar, auf Anregung von Cui, bei „Sünde und Not“ aufzuhören (A. N. Ostrowskis Stück „Sünde und Not sind für alle da“. - E. G.), aber es hat nicht geklappt. Wir unterhielten uns zufällig über den Fall, und ich meldete mich freiwillig, um das Libretto zu schreiben. Plötzlich kam mir ein Gedanke - ich weiß nicht warum - zu einer Geschichte, die Polina mich in diesem Frühjahr lesen ließ. Ich begann plötzlich, aus dem Stegreif, dem Müllmann zu erzählen, die Änderungen und Einfügungen, die ich mir plötzlich selbst ausdachte - und Mussorgski war sehr zufrieden.

Am nächsten Tag bekam ich das Buch von Tscherkesow, las das Stück noch einmal sorgfältig durch, las es nachts zu Ende und entwarf beim Einschlafen den ganzen Plan, und am Morgen schrieb ich ein langes Libretto (auf sechs ganzen Seiten), und Mussorgski gibt mir heute oder morgen seine endgültige Antwort - ob er das Stück annimmt oder nicht, und wenn ja, in welcher Form. Also, liebe Frau Polina, die russische Bühne wird Ihnen ein Stück verdanken, das hoffentlich in der russischen Musik eine ziemlich große Rolle spielen wird, Sie haben es, glaube ich, schon längst erraten: „Hans und Gretl“ von Spielhagen. Unsere Oper heißt: „Der Bobyl“ (Stassow W. W. Briefe an Verwandte, Bd. 1, Teil 2: 1862-1879, Moskau, 1954, S. 59).

Stassow fasst dann den Inhalt der künftigen Oper zusammen, deren Handlung er nach Russland verlegt (vgl. ebd., S. 60). Das Manuskript für die Oper, das Stassow am 26. Juli 1870 an Mussorgski schickte, ist veröffentlicht in: Mussorgski M. P. Briefe und Dokumente, S. 469-475. Mussorgski hat dieses Thema aufgegeben. Die für „Bobył“ geschriebene Wahrsageszene wurde später in „Chowanschtschina“ aufgenommen.

7. Rimski-Korsakow hat den „Jahrmarkt von Sorotschinzy“ nie bearbeitet und instrumentiert. Auf seine Anregung hin nahm A. K. Ljadow die Arbeit auf, aber er beauftragte nur vier Nummern. Der Erforscher von Mussorgskis Werk, W. G. Karatygin, beschäftigte sich weiter mit dem Werk, sammelte Materialien aus dem ersten und Teilen des zweiten Akts und veröffentlichte sie. Der Komponist W. A. Senilow orchestrierte „Dumka Parasja“, und im Zusammenhang mit der Inszenierung der Oper im Jahr 1913 instrumentierte J. S. Sachnowski einen weiteren Teil der Musik der Oper. In den Jahren 1915-1916 führte C. A. Cui die Bearbeitung (mit Ergänzung der fehlenden Fragmente) und Instrumentierung des „Jahrmarkts von Sorotschinzy“ durch. Seine Version war nicht die letzte. Unter Verwendung von Bearbeitungen von Ljadow, Karatygin und Cui sowie von Musik aus anderen Werken Mussorgskis wurde eine weitere Fassung von N. N. Tscherepnin erstellt (veröffentlicht in Paris 1923). 1930 führte W. J. Schebalin eine Neuauflage auf der Grundlage von Mussorgskis Originalmaterialien durch.

## **Porträt Mussorgskis**

Der Artikel wurde in der Zeitung „Golos“, 1881, 26. März, Nr. 85, abgedruckt. Nachdruck: Stassow W. W. Artikel über Musik, Bd. 3, S. 48-51.

Gedruckt mit Kürzungen aus der letzten Ausgabe.

1. Die zehnte Ausstellung des Verbands der Wanderkunstausstellungen, die ein Porträt von M. P. Mussorgski zeigte, das gerade von I. J. Repin gemalt wurde,

umfasste Werke von I. N. Kramskoj, W. E. und K. E. Makowski, N. A. Jaroschenko, I. I. Schischkin, I. M. Prjanischnikow, N. D. Kusnezow, K. A. Sawizki, J. J. Wolkow und J. J. Leman.

## H. A. RIMSKI-KORSAKOW

### Aus „Die Chronik meines musikalischen Lebens“

Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow, Komponist, musikalischer und sozialer Aktivist, Freund Mussorgskis und enger Verbündeter der „Mächtigen Handvoll“, spielte nicht nur im Leben von „Boris Godunow“ und „Chowanschtschina“ eine ganz besondere Rolle, sondern auch im schöpferischen Schicksal seiner Werke.

Rimski-Korsakow und Mussorgski, die sich im Herbst 1861 bei einem von M. A. Balakirews Musikabenden kennengelernt hatten, kamen sich in der zweiten Hälfte der 1860er Jahre besonders nahe, als beide frei von Balakirews Vormundschaft waren und ihren eigenen Weg in der Musikkunst fanden. Ihre Korrespondenz, die in den Jahren 1867-1871 am intensivsten war, offenbart die außergewöhnliche Freundschaft zwischen den beiden Komponisten: kreative Ideen, Pläne für ihre Entwicklung, musikalische Entwürfe und subtile, delikate, aber kompromisslose Beurteilungen des jeweils anderen nehmen viele Seiten ein.

Im Herbst 1871 beschließen Mussorgski und Rimski-Korsakow, sich gemeinsam niederzulassen. Dies war eine entscheidende Zeit, als der eine an der zweiten Fassung von „Boris Godunow“ arbeitete, nachdem die Oper von der Theaterleitung abgelehnt worden war, während der andere „Das Mädchen aus Pskow“ komponierte und instrumentierte. Rimski-Korsakow schrieb warme Zeilen über diese Zeit in seine „Chronik“, und später, als die beiden Komponisten bereits getrennt lebten (im Sommer 1872 heiratete Rimski-Korsakow), erhielt er von seinem Freund eine Fotografie aus dem Jahr 1874 mit der Aufschrift: „Über unser gemeinsames Leben und Treiben - möge es gut in Erinnerung bleiben, mein Freund Mussorgski.“

Ihre Beziehung blieb für den Rest von Mussorgskis Leben freundschaftlich, auch wenn sie nicht mehr so eng war wie in den 60er Jahren.

Rimski-Korsakow widmete Mussorgski die Romanze „Mit deiner Wange an meiner Wange“ (nach Worten von H. Heine, übersetzt von M. Michailow). „Dem Gedenken an Mussorgski und Borodin“ ist seine Sonntags-Ouvertüre „Russische Ostern“ gewidmet. Aber ein wahrhaft großartiges Denkmal für seine Freundschaft; mit Mussorgski errichtete er durch viele Jahre selbstloser Arbeit an seinem schöpferischen Vermächtnis.

Er bereitete die meisten von Mussorgskis unveröffentlichten Werken zur Veröffentlichung vor. Er kämpfte unermüdlich für die Aufführung von „Chowanschtschina“: er redigierte und orchestrierte die Oper (sie wurde vom Autor nur als Klavierauszug vervollständigt), ermöglichte die Aufführung des Stücks im Jahr 1886 im Musik- und Theaterkreis (Einzelheiten siehe Kommentare 14 und 15 in „Meine Erinnerungen an die ‚Mächtige Handvoll‘“ A. P. Molas), und als die Leitung der kaiserlichen Theater „Chowanschtschina“ ablehnte, schrieb er in der Presse einen offenen Brief an den „Vorsitzenden des Opernkomitees“ („Nowoje Wremja“, 1883, 10. April, Nr. 2556. Nachdruck: Rimski-Korsakow N. A. Gesammelte Werke; Literarische Werke und Korrespondenz, Bd. 2. M., 1963. S. 238-239).

Nachdem er die Hoffnung auf eine Aufführung von „Chowanschtschina“ aufgegeben hatte, beschloss Rimski-Korsakow, Mussorgskis erste Oper wieder auf die Bühne zu

bringen. Da er nicht alles in „Boris Godunow“ akzeptierte, schuf er seine eigene orchestraldramaturgische Überarbeitung und dirigierte 1896 die Uraufführung in der Petersburger Gesellschaft für musikalische Versammlungen. Die unterschiedlichen Meinungen zwangen den Komponisten immer wieder dazu, auf das bereits Geschaffene zurückzukommen, es zu überarbeiten und zu verändern... So begleitete die Arbeit an Mussorgskis Werken Rimski-Korsakows eigene Arbeit bis zu seinem Lebensende (Einzelheiten siehe Kommentare 57 und 58).

Die Geschichte der Kommunikation zwischen den beiden Komponisten spiegelt sich in Rimski-Korsakows „Chronik meines musikalischen Lebens“ wider. Zuweilen gibt er wenig schmeichelhafte Einschätzungen über Mussorgski ab und enthüllt musikalische und ästhetische Ansichten und Positionen, die sich von seinen unterscheiden. Diese direkten und harten Urteile überschatten jedoch nie seine Anerkennung der erstaunlichen Kraft und Brillanz seines Freundes und seine Achtung vor ihm.

Mussorgski behandelte Rimski-Korsakow mit Zärtlichkeit und Wärme. „Mein lieber, netter Korsinka“, „Lieber Freund Korsinka“, „Freund Korsinka, hallo“, heißt es in seinen Briefen.

In der Ausgabe von 1980 werden Fragmente aus Rimski-Korsakows mehrfach veröffentlichtem autobiographischen Buch „Chronik meines musikalischen Lebens“ zitiert, und zwar aus den Kapiteln III, IV, VI-XII, XV, XVI, XVIII, S. 23, 24, 32, 33, 36, 52-55, 65, 66, 68, 72-75, 83-86, 89-93, 97, 98, 100, YUZ, 104, 111 - 115, 159-161, 163, 164, 170-172, 185-187, 189.

1. Der siebzehnjährige Rimski-Korsakow, damals Student im Marinekorps, wurde im November 1861 von seinem Lehrer F. A. Canille zu M. A. Balakirew gebracht. Am 29. November schrieb Rimski-Korsakow an seine Eltern: „An diesem Sonntag hat mich Canille mit M. A. Balakirew bekannt gemacht“ (zitiert aus dem Buch: Rimski-Korsakow A.N. N. A. Rimski-Korsakow: Leben und Schaffen, Bd. I. Moskau, 1933, S. 65).

2. „Der Gefangene im Kaukasus“ - ist eine Oper von C. A. Cui nach einem Libretto von W. A. Krylow, die auf dem gleichnamigen Gedicht von A. S. Puschkin basiert und in den Jahren 1857-1858 in zwei Akten geschrieben wurde. Später - in den Jahren 1881-1882 - schuf der Komponist die zweite Fassung in drei Akten. Die Ouvertüre zu „Lear“ stammt aus Balakirews „Musik zu Shakespeares Tragödie König Lear“.

3. Daran erinnerte sich Balakirew später (27. Oktober 1890), als er an Stassow über Gussakowskis Abreise ins Ausland schrieb: „Am Tag seiner Abreise kam er zu mir, um sich von mir zu verabschieden, und ein paar Stunden später, nur um ihn zu ersetzen, kam Rimski-Korsakow zu mir...“. (Balakirew M. A. Stassow W. W. Korrespondenz, Bd. 2. Moskau, 1971, S. 149).

4. „Die Königin Mab“ und der „Ball der Capulets“ sind Episoden aus dem zweiten Satz von G. Berlioz' Symphonie dramatique „Romeo und Julia“.

5. „Der Sohn des Mandarins“ ist eine einaktige komische Oper von Cui nach einem Libretto von W. A. Krylow.

6. Der erste Lehrauftrag, den Rimski-Korsakow von Balakirew erhielt, war die Komposition einer Sinfonie, an der er mit Unterbrechungen von 1862 bis 1865 arbeitete.

7. Von Oktober 1862 bis Mai 1865 befand sich Rimski-Korsakow, der sein Studium bei der Marine abgeschlossen hatte, auf einer Weltreise.

8. Siehe Kommentar 20 zum biographischen Essay „Modest Petrowitsch Mussorgski“ von W. W. Stassow.

9. Serows Oper „Judith“ wurde am 16. Mai 1863 uraufgeführt.



10. Die Reise von R. Wagner nach Petersburg fand im Februar 1863 statt.
11. A. P. Borodin, der Balakirew Ende 1862 kennenlernte, wurde sofort Mitglied seines Kreises (siehe: Botkin S. P. Zum Gedenken an Professor A. P. Borodin. Moskau, 1985, S. 149).
12. Siehe Kommentare 4 und 7 zu W. W. Stassows biographischem Essay „Modest Petrowitsch Mussorgski“.
13. Siehe ebd., Kommentar 29.
14. Zu seiner Bekanntschaft mit Mussorgski, siehe: Borodin A. P. Erinnerungen an M. P. Mussorgski.
15. Mussorgski schrieb die Oper „Salambô“ von 1863 bis 1866.
16. „Danse macabre“ („Totentanz“), Paraphrase auf „Dies irae“ für Klavier und Orchester von F. Liszt.
17. Rimski-Korsakow bezieht sich auf seine Adaption von Mussorgskis Werk, Einzelheiten siehe Kommentar 57.
18. Die Geschichte von „Sadkos“ „Wanderungen“ ist folgende: die Idee, dass eine alte russische Heldensage über einen Gusli-Spieler aus Nowgorod das Programm für ein symphonisches Werk werden könnte, wurde zuerst von Stassow vorgeschlagen. Er teilte dies Balakirew mit und schlug ihm vor, „Sadko“ zu schreiben. Balakirew gab die Idee an Mussorgski weiter, der sie Rimski-Korsakow vorschlug.
19. A. S. Dargomyschski, der unter dem Misserfolg seiner Oper „Rusalka“ gelitten hatte, zog sich fast zehn Jahre lang aus der Kommunikation mit Musikern zurück und beschränkte sich auf einen kleinen Kreis von ihm nahestehenden Personen. In seinen letzten Lebensjahren war er von der Komposition des „Steinernen Gastes“ fasziniert und hatte das Bedürfnis, mit den innovativsten und talentiertesten Musikern in Kontakt zu bleiben. So kam er in die Nähe der Komponisten der „Mächtigen Handvoll“.
20. Die zweite Sinfonie in h-Moll entstand 1867/68. Nachdem er mehrere Themen skizziert und bis zur Perfektion entwickelt hatte, gab Rimski-Korsakow seine Absicht auf, das Werk zu Ende zu schreiben (siehe: Chronik meines musikalischen Lebens, S. 73).
21. Die Romanze „Die Meeresprinzessin“ wurde 1868 nach Borodins eigenen Worten geschrieben; die Arbeit an „Fürst Igor“ begann erst im April 1869; im selben Jahr wurde die Zweite Symphonie begonnen.
22. Oper „William Ratcliff“ von Cui, Libretto von A. I. Pleschtschejew und W. A. Krylow, nach der gleichnamigen Tragödie von H. Heine. Es wurde zwischen 1861 und 1868 verfasst. Die erste Aufführung fand am 14. Februar 1869 im Mariinski-Theater statt.
23. Siehe Kommentar 28 zu W. W. Stassows biografischem Essay „Modest Petrowitsch Mussorgski“.
24. Die erste russische Aufführung von Wagners „Lohengrin“ fand am 4. Oktober 1868 im Mariinski-Theater statt.
25. Im Jahr 1867 wurde Dargomyschski zum Vorsitzenden der 1859 gegründeten Russischen Musikgesellschaft ernannt. In der ersten Hälfte der 60er Jahre wurden in den Konzerten des Musikvereins in der Regel Werke der westeuropäischen Klassiker aufgeführt: Oratorien von Händel, Sinfonien von Haydn, Mozart und Beethoven; das am häufigsten vertretene Werk war das von Mendelssohn. Zeitgenössische westliche Musik (Berlioz, Liszt, Wagner) wurde nur sporadisch gespielt, während sekundären Komponisten viel mehr Platz eingeräumt wurde. Von der russischen Musik wurden meist Opernouvertüren und symphonische Werke von Glinka aufgeführt. Von den Komponisten der „Mächtigen Handvoll“ waren nur Cui und Mussorgski in den Gesellschaftskonzerten zu hören (Mussorgskis Scherzo in B-Dur, das Scherzo von

Cui und seine Musik aus „Der Gefangene im Kaukasus“; siehe: Findeisen I. F. Skizze der St. Petersburger Sektion der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft während 50 Jahren: 1859-1909. St Petersburg, 1909. Programme). Mit der Ankunft von Dargomyschski änderte sich vieles: Balakirew wurde zum Dirigenten ernannt, und in den Konzerten der Gesellschaft wurde die Musik seiner Weggefährten gespielt.

26. Der Text für den Frauenchor („Unter dem Hügel - unter dem Grün“) in der zweiten Szene des dritten Aktes von „Das Mädchen aus Pskow“ wurde von Mussorgski geschrieben. „Freund Korsinka, hier ist der Text für die Omas zu Ehren von Wanka (Iwan dem Schrecklichen)“, schrieb er am 27. März 1871 (Mussorgski M. P. Briefe, S. 89).

27. Über die „Klassiker“, siehe: Stassow, W. W. Modest Petrowitsch Mussorgski, S. 50-51 der aktuellen Ausgabe

28. Das erste Thema des symphonischen Bildes „Sadko“, so Rimski-Korsakow, sollte „nicht ein stürmisches, sondern ein wogendes Meer zeichnen“ (Brief an M. P. Mussorgski, 15. Juli 1867; Rimski-Korsakow N. Sämtliche Werke der Literatur und Korrespondenz, Bd. 5. Moskau, 1963, S. 292). Mussorgski antwortete darauf am 15. Juli 1867: „Die Idee des wogenden Meeres ist unvergleichlich bedrohlicher und imposanter als der Sturm, die Idee ist sehr künstlerisch - ihre Verwirklichung ist ganz nach meinem Geschmack“ (M. P. Mussorgski, Briefe, S. 60).

29. Die erste Fassung von „Boris Godunow“ bestand aus vier Akten und sieben Bildern (je zwei im ersten, zweiten und vierten Akt und eines im dritten): „Boris‘ Ruf an das Zarenreich“, „Boris‘ Krönung“, „In der Zelle des Tschudow-Klosters“, „Die Villa“, „Die Zarenvilla im Kreml“, „Der Platz vor der Basilius-Kathedrale“ und „Boris‘ Tod“.

30. Siehe W. W. Stassows biografisches Essay „Modest Petrowitsch Mussorgski“, S. 44 vorliegende Ausgabe

31. In der endgültigen Fassung sah die Reihenfolge der Bilder wie folgt aus: je zwei Bilder im Prolog, im ersten, dritten und vierten Akt und eines im zweiten Akt: „Der Hof des Nowodewitschi-Klosters bei Moskau“, „Der Platz am Moskauer Kreml (Zarenhochzeit)“, „In der Zelle des Tschudow-Klosters“, „Schenke an der litauischen Grenze“, „Der Zarenturm im Moskauer Kreml (Boris und seine Kinder)“, „Marina Mnischeks Gemach in Sandomir“, „Das Schloss von Mnischek in Sandomir (Szene am Brunnen)“, „Die Facettenkammer im Moskauer Kreml (Boris‘ Tod)“, „Waldlichtung bei Kromy“.

32. Der Inhalt der vermeintlichen Kollektivoper lässt sich wie folgt zusammenfassen: das Hauptereignis - der Tod der Prinzessin Mlada, die von Woislawa vergiftet wurde, die Mladas Verlobten, Prinz Jaromir von Arkona, liebt - ist bereits geschehen. Nur ein Schatten der Prinzessin erscheint auf der Bildfläche.

Der erste Akt enthält die Handlung - den Beginn von Woislawas Kampf um die Liebe von Jaromir, der seiner Liebe zu Mlada treu ist. Woislawa wird von der bösen Göttin Morena angeboten, ihn für sich zu gewinnen, und Woislawa willigt ein, ihre Sklavin zu werden. Jaromir kommt zum Kupala-Fest und sieht dort Woislawa; seine Liebe zu ihr ist geweckt. In einem Traum erscheint ihm Mlada, die den Ring, den Woislawa ihr geschenkt hat, anlegt und tot umfällt, da der Ring Gift enthält. Jaromir erwacht verwirrt.

Der zweite Akt ist ein Fest mit Spielen, Tänzen und einer farbenfrohen Verhandlungsszene, in deren Verlauf Mlada wieder auftaucht und Jaromir und Woislawa trennt.

Der dritte Akt spielt auf dem Berg Triglaw, wo sich die Schatten der Toten versammelt haben und wohin Mlada Jaromir führt. Sie erklärt, dass sie von Woislawa und ihrem Vater ruiniert wurde. Böse Mächte unter der Führung von Tschernobog erscheinen. Morena bittet ihn, Woislawa zu helfen. Es kommt zu einer Reihe von

bezaubernden Szenen, in denen der Schatten der treuen Mlada Jaromir vor Versuchungen schützt. Als der Morgen graut, wird ihm klar, dass alles, was ihm widerfahren ist, nur ein Traum war.

Der vierte Akt findet in einem heidnischen Tempel statt, wo Jaromir auf eine Antwort auf die Frage wartet, warum Mlada gestorben ist. Die Geister alter slawischer Fürsten erscheinen, denunzieren Woislawa und befehlen Jaromir, den Tod seiner Braut zu rächen. Jaromir tötet Woislawa und die wütende Marena verursacht eine Flut und einen Sturm, der die Stadt und den Tempel zerstört und die tote Woislawa in den Abgrund reißt. Die Dunkelheit löst sich allmählich auf, und man sieht die Schatten von Mlada und Jaromir auf dem großen Stein über der Wasseroberfläche, die von den hellen und gütigen Kräften begrüßt werden.

33. Im Sommer 1871 erhielt Rimski-Korsakow vom neu ernannten Direktor des Konservatoriums, M. P. Asantschewski, das Angebot, eine Professur für „praktische Komposition“ (wie die Kompositionsklassen damals genannt wurden) und Instrumentierung sowie die Leitung der Orchesterklasse zu übernehmen. Im Herbst desselben Jahres nahm er seine Arbeit am Konservatorium auf, die siebenunddreißig Jahre lang andauerte. Weitere Einzelheiten finden Sie im Kommentar 50.

34. Die Zeit, in der Mussorgski und Rimski-Korsakow zusammenlebten, erwies sich für beide Komponisten als äußerst günstig: „...Modinka und Korsinka haben sich, seit sie im selben Zimmer wohnen, beide stark entwickelt. Beide sind in ihren musikalischen Vorzügen und Methoden diametral entgegengesetzt; der eine dient als Ergänzung zum anderen. Ihr gegenseitiger Einfluss hat sich als äußerst nützlich erwiesen“, - schrieb Borodin in einem Brief an seine Frau vom 24. und 25. Oktober 1871 (Borodins Briefe, Bd. 1, S. 313). Dasselbe wurde von W. W. Stassow festgestellt (siehe Brief an A. M. Kersin).

35. Rimski-Korsakows „Das Mädchen aus Pskow“ nach einem Libretto des Komponisten wurde am 1. Januar 1873 im Mariinski-Theater uraufgeführt.

36. Am 5. Februar 1873 führte das Mariinski-Theater drei (und nicht zwei, wie Rimski-Korsakow schrieb) Szenen aus „Boris Godunow“ auf: „Schenke an der litauischen Grenze“, „Marina Mnischeks Gemach in Sandomir“ und „Das Schloss von Mnischek in Sandomir (Szene am Brunnen)“. Weitere Einzelheiten finden Sie im Kommentar 38 zum biografischen Essay von W. W. Stassows „Modest Petrowitsch Mussorgski“.

37. Der Beginn der Komposition von „Chowanschtschina“ geht auf das Jahr 1872 zurück.

38. „Boris Godunow“ wurde am 27. Januar 1874 im Mariinski-Theater uraufgeführt. Weitere Einzelheiten finden Sie im Kommentar 41 zum biografischen Essay von W. W. Stassow „Modest Petrowitsch Mussorgski“.

39. Mussorgski schloss Susanna aus der Besetzung der „Chowanschtschina“ aus. Erst nach Mussorgskis Tod nahm die private S. I. Mamontow-Opergesellschaft die Susanna-Episoden in ihre Moskauer Inszenierung von 1897 auf.

40. Einzelheiten zu Rimski-Korsakows Arbeit an „Chowanschtschina“ nach Mussorgskis Tod siehe Kommentar 57.

41. Der „Tanz der Perser“ ist eine Ballettnummer in der ersten Szene des vierten Aktes von Chowanschtschina.

42. Der dritte Akt von Marfas Lied „Ein junges Mädchen ging hinaus“ basiert auf einem russischen Volkslied, das er von I. F. Gorbunow „Ein junges Mädchen ging hinaus“ aufgenommen hat.

43. Das Thema des majestätischen Liedes an Iwan Chowanski „Es schwimmt ein Schwanenweibchen“ (die erste Szene des vierten Aktes) war das Lied „Mitgift zum Glück“, das Mussorgski von M. F. Schischko aufnahm.

44. Siehe: Rimski-Korsakow N. A. Einhundert russische Volkslieder, Nr. 11 und 92.

45. Mussorgski komponierte „Chowantschina“ zunächst in der Vorstellung einzelner Figuren und Szenen der zukünftigen Oper, wobei er den neuen Wendungen der Handlung folgte, die sich unter dem Eindruck der von ihm gelesenen historischen Quellen und während der Komposition ergaben (siehe seine Briefe an W. W. Stassow vom 23. Juli, 2. und 6. August und 6. September 1873; M. P. Mussorgski, Briefe, Seiten 122, 130, 133-134, 135-137). Mit der Zeit stellt sich der Komponist jedoch die ganze Oper vor und schreibt das vollständige Libretto (siehe: Mussorgski M. P. Lit. Erbe. M., 1972, S. 124-148).

46. In der zweiten Hälfte der 1870er Jahre, über die Rimski-Korsakow schreibt, gehörten zu Mussorgskis Gefolge Personen, die dem Balakirew-Kreis unbekannt, aber durchaus interessant waren. Zu ihnen gehören der Schriftsteller W. W. Krestowski, der ukrainische Ethnograph und Semstwo-Statistiker A. A. Rusow, der Opernregisseur A. J. Morosow, der Leiter der Beleuchtungsabteilung des Mariinski-Theaters M. F. Schischko, der Schriftsteller und Ethnograph S. W. Maximow, der Schauspieler, Geschichtenerzähler und Schriftsteller I. F. Gorbunow, der Orientalist und Reisende P. I. Paschino (Einzelheiten siehe „Vom Herausgeber“, S.12 -13).

47. Mussorgski begann 1875 mit dem Schreiben des „Jahrmarkts von Sorotschinzy“.

48. Chiwrjas Lied und ihre Szene mit Athanasius Iwanowitsch - im zweiten Akt des „Jahrmarkts von Sorotschinzy“, „Dumka Parasja“ - in der zweiten Szene des dritten Akts.

49. „Boris Godunow“ wurde im Winter 1874 (in der Spielzeit 1873/74) viermal, in der Spielzeit 1874/75 achtmal, 1876/77 und 1877/78 je viermal und einmal 1879, am 9. Februar, aufgeführt, mehr als zwei Jahre vor Mussorgskis Tod.

50. Als er am Konservatorium zu unterrichten begann, spürte Rimski-Korsakow das Fehlen seiner eigenen theoretischen Ausbildung: „...ich, der Autor von „Sadko“, „Antar“ und „Das Mädchen aus Pskow“, <...> ich, der alles vom Blatt gesungen und alle möglichen Akkorde gehört hatte - ich wusste nichts. Nicht nur, dass ich nicht in der Lage war, einen Choral richtig zu harmonisieren, ich hatte noch nie einen Kontrapunkt geschrieben, hatte eine vage Vorstellung von der Struktur einer Fuge, aber ich kannte nicht einmal die Namen von Dur- und Moll-Intervallen und Akkorden, abgesehen vom Hauptdreiklang, der Dominante und dem Moll-Septakkord; die Begriffe Sextakkord und Quartsextakkord waren mir unbekannt. In meinen Kompositionen strebte ich nach Korrektheit der Vokalisation und erreichte sie instinktiv und nach Gehör“ („Chronik meines musikalischen Lebens“, S. 93-94). All das wahrnehmend, begann der berühmte Komponist selbst zu studieren: „Indem ich von 1874 an Harmonie und Kontrapunkt zu studieren begann und die Orchesterinstrumente recht gut kennenlernte, erlangte ich einerseits eine anständige Technik für mich, befreite meine Hände in meiner eigenen Komposition, und andererseits begann ich bereits, für meine Schüler nützlich zu werden <...>. Nachdem ich also unverdientermaßen als Professor in das Konservatorium eingetreten war, wurde ich bald einer seiner besten Schüler, vielleicht der beste, was die Menge und den Wert der Informationen angeht, die er mir gab“ (ebd., S. 95). Rimski-Korsakows Weggefährten im Balakirew-Kreis, mit Ausnahme von Borodin, standen seinen Studien nicht wohlwollend gegenüber. Mussorgski war der neuen Leidenschaft von Rimski-Korsakow besonders abgeneigt.

51. Das von der klerikalen Zensur verbotene Bild „Die Zelle im Tschudow-Kloster“ wurde auf der Bühne nicht gezeigt.

52. Über dieses Konzert schrieb I. F. Tjumenew: „Ich nahm am ersten Abonnementkonzert der Freien Musikschule teil, das von Nikolai Andrejewitsch gegeben wurde und bei dem wir zum ersten Mal „Die Zelle im Tschudow-Kloster“ aus

„Boris Godunow“, die Arie von Kontschak aus „Fürst Igor“ und drei ganze Nummern aus „Mainacht“ hörten. Zugegeben, es war seltsam, Wladimir Iwanowitsch Wassili I. zu hören, wie er rasiert, im Smoking und mit weißen Handschuhen, halb singend, halb sprechend den unsterblichen Monolog des von Puschkin verewigten Chronistenmönchs in der nächtlichen Stille seiner abgelegenen Zelle über einem Manuskript sitzt. Neben der hochgewachsenen Gestalt von Wassili dem Ersten stand ein kleiner Wassili dem Zweiten, ebenfalls rasiert und ebenfalls im Smoking - es musste Grigori Otrepjew sein. Wie dem auch sei, man musste für eine solche Aufführung der „Zelle“ im Frack dankbar sein, denn im Mariinski-Theater wurde diese Szene, eine der überwältigendsten in Puschkins „Boris Godunow“, feierlich verworfen. Nach Pimen im Smoking schien nicht mehr so schrecklich in einem Smoking und Kuman Khan Kontschak, perfekt in den Klängen der mächtigen Stimme von Wassili 1-st reproduziert. Das Publikum mochte beide Nummern und lauschte dem Applaus“ (Tjumenew I. F. Erinnerungen an N. A. Rimski-Korsakow - In dem Buch: Musikalisches Erbe: Rimski-Korsakow, Bd. 2. Moskau, 1954, S. 188).

53. E. F. Naprawnik komponierte den Fest-Marsch op. 33 für das Stück „Der Genius Russlands und die Geschichte“ op. 33 für Orchester.

54. Neben den Vokalzyklen „Ohne Sonne“ und „Lieder und Tänze des Todes“ schrieb Mussorgski die Ballade „Vergessen“ und die Romanze „Vision“ nach dem Text von A. A. Golenischtschew-Kutusow.

55. Siehe hierzu: Bertenson L. B. Zur Biographie Mussorgskis.

56. Mussorgski machte Aufnahmen von etwa vierzig Volksliedern. Während der Arbeit an „Der Jahrmarkt von Sorotschinzy“ interessierte er sich für ukrainische Lieder, von denen siebenundzwanzig in seinen Aufnahmen erhalten geblieben sind. Einige von ihnen wurden vom Komponisten aus veröffentlichten Sammlungen entliehen, andere wurden von verschiedenen Personen aufgenommen, darunter W. W. Krestowski, der in der Provinz Kiew geboren wurde und seit seiner Kindheit mit der ukrainischen Volksmusik vertraut war, A. A. Rusow, der im Chor von Lyssenko sang, und A. J. Morosow. Er nahm russische Lieder von M. F. Schischko und I. F. Gorbunow auf. Unter Mussorgskis Aufnahmen befinden sich auch orientalische Melodien. Krestowski erzählte ihm ein türkisches Lied (während des russisch-türkischen Krieges war er dem Generalstab zugeteilt), und P. I. Paschino kirgisische, burmesische, armenische Lieder und eine Derwischmelodie. Eine der abweichenden Melodien, die dem Komponisten von L. I. Karmalina im Zusammenhang mit seiner Arbeit an „Chowanschtschina“ gemeldet wurden, ist erhalten geblieben. Mussorgski hat die Lieder, die er aufgenommen hat, nicht zu einer Sammlung zusammengestellt, sie nicht bearbeitet (mit Ausnahme der Lieder, die in seinen Werken enthalten sind) und sie nicht für die Veröffentlichung vorbereitet, wie es Rimski-Korsakow oder Balakirew taten, sie wurden gelegentlich auf separaten Notenblättern aufgenommen, worüber Rimski-Korsakow schreibt. Sie wurden erst viel später veröffentlicht (siehe M. P. Mussorgski, Sämtliche Werke, Bd. 5, Heft 10. Moskau, 1939, S. 20-37).

57. Rimski-Korsakow schrieb über seine Arbeit an „Chowanschtschina“: „Den Sommer 1882 verbrachten wir wieder im schönen Stelewo. Das Wetter war größtenteils schön und der Sommer stürmisch. Diesmal verbrachte ich meine ganze Zeit mit der Arbeit an „Chowanschtschina“. Vieles musste überarbeitet, gekürzt und ergänzt werden. In den Akten I und II gab es viel Überflüssiges, Unschönes in Bezug auf die Musik und Schleppendes auf der Bühne. Im V. Akt hingegen fehlte vieles gänzlich und vieles war nur in den groben Notizen enthalten. Den Chor der Altgläubigen mit dem Glockenschlag vor der Selbstverbrennung, den der Autor in barbarischen leeren Quartan und Quinten geschrieben hat, habe ich völlig neu gestaltet, da die ursprüngliche Form unmöglich war. Für den letzten Refrain gab es

nur eine Melodie (die L. I. Karmalina von einigen Altgläubigen aufgeschrieben und Mussorgski von ihr übergeben hatte). Aus dieser Melodie habe ich den gesamten Refrain komponiert, und auch die Begleitfigur des Orchesters (ein entfachtes Feuer) stammt aus meiner Feder. Für einen der Monologe des Dossifej im V. Akt habe ich die Musik vollständig aus dem I. Akt übernommen. Die Variationen über das Lied von Marfa im dritten Akt wurden von mir erheblich verändert und überarbeitet, ebenso wie das „Überwindet und geht voran!“ Ich habe bereits gesagt, dass Mussorgski, der in seinen Modulationen oft maßlos und unüberlegt war, manchmal im Gegenteil lange Zeit nicht aus einer Tonart herauskam, was das Werk äußerst träge und monoton machte. In diesem Fall, in der zweiten Hälfte des dritten Aktes, bleibt er von dem Moment an, in dem der Schreiber eintritt, bis zum Ende des Aktes in es-moll-Form. Das war unerträglich und in keiner Weise gerechtfertigt, denn das ganze Stück ist zweifellos in zwei Abschnitte unterteilt - die Szene des Schreibers und die Anziehungskraft der Strelizen auf den alten Chowanski. Ich habe den ersten Teil in es-moll belassen, wie im Original, und den zweiten in d-moll arrangiert. Sie ist sinnvoller und abwechslungsreicher. Ich habe die instrumentalen Teile der Oper neu orchestriert, und ich hoffe, dass sich das positiv auswirkt. Der ganze Rest wurde von mir instrumentiert, und ich habe auch das Arrangement gemacht. Bis zum Ende des Sommers konnte die gesamte Arbeit an „Chowanschtschina“ nicht abgeschlossen werden, und ich beendete sie in Petersburg“ („Chronik meines musikalischen Lebens“, S. 193).

Am schwierigsten war für Rimski-Korsakow die „Nacht auf dem Kahlen Berg“, die in drei unvollendeten Autorenausgaben existierte: „...die erste Art von Stück war ein Solo-Klavier und Orchester, die zweite und dritte war ein Vokalwerk, außerdem ein Bühnenwerk (nicht orchestriert), von denen keines zur Veröffentlichung und Aufführung geeignet war. Ich habe mir vorgenommen, aus Mussorgskis Material ein Instrumentalstück zu schaffen, in dem ich alles beibehalte, was das Beste und Stimmigste des Autors war, und so wenig wie möglich Eigenes hinzufüge. Ich musste eine Form finden, die Mussorgskis Gedanken auf bestmögliche Weise aufgreift. Das war eine schwierige Aufgabe, die ich in zwei Jahren nicht lösen konnte, während sie mir bei anderen Werken von Mussorgski relativ leicht gelang. Ich konnte weder die Form, noch die Modulationen, noch die Orchestrierung meistern, und das Stück blieb bis zum folgenden Jahr unbewegt. Die Arbeit an anderen Werken des verstorbenen Freundes ging weiter. Auch ihre Veröffentlichung bei Bessel unter meiner Herausgeberschaft ging weiter“ (ebd., S. 194-195).

Rimski-Korsakow edierte die meisten unveröffentlichten Werke Mussorgskis und führte das gesamte Korrekturlesen innerhalb von fünf Jahren nach dem Tod des Autors von „Boris Godunow“ durch:

1882 - Romanzen: „Vision“, „Sanft flog der Geist in den Himmel“, „Es war nicht durch Gottes Donner“, „Hochmut“; die Vokalzyklen „Lieder und Tänze des Todes“ und „Kinderstube“, die zwei unveröffentlichte Lieder mit dem Titel „In der Datscha“ enthalten;

1883 - „Chowanschtschina“ (Partitur und Klavierauszug); Chöre: aus „Ödipus“ und „Ishus Navin (Joshua)“; Orchesterwerke: Scherzo in B-Dur, Intermezzo in h-Moll, Marsch „Die Eroberung von Kars“; Romanzen: „Am Dnjepr“, „Der Wanderer“, „Das Lied des Mephistopheles in Auerbachs Keller“;

1884 - Frauenchor aus der zweiten Szene des vierten Aktes von „Salammbô“ (Partitur und Klavierauszug);

1886 - „Nacht auf dem Kahlen Berg“; „Bilder einer Ausstellung“.

58. „Boris Godunow“ nimmt in Rimski-Korsakows Auseinandersetzung mit Mussorgskis Erbe einen besonderen Platz ein. Im Jahr 1890 beschloss er, eine Polonaise aus dieser Oper für eine konzertante Aufführung zu orchestrieren. Die Instrumentierung des Autors gefiel ihm nicht:

„Dieser polnische Akt war in Bezug auf die Orchestrierung einer der unglücklichsten Teile von Mussorgskis Oper. Es wurde vom Autor erstmals 1873 für den Polnischen Akt fast ausschließlich für Streichinstrumente instrumentiert. Mussorgski hatte die unglückliche und ungerechtfertigte Idee, „Vingt quatre violons du roi!“ zu imitieren. [Vierundzwanzig Violinen des Königs! (fr.)], d.h. das Orchester der Zeit Lullys (Ludwig XIV.). Was dieses Orchester mit der Zeit von Dmitri dem Hochstapler und dem Leben in Polen zu jener Zeit zu tun hatte, ist nicht nachvollziehbar. Das war eine von Mussorgskis Seltsamkeiten. Die polnische Version, die in „Boris“ à la „Vingt quatre violons du roi“ aufgeführt wurde, erwies sich als unwirksam, und im folgenden Jahr, d. h. für die Aufführung der gesamten Oper, hatte der Autor die Orchestrierung neu arrangiert. Doch es kam nichts Gutes dabei heraus. In der Zwischenzeit war die polnische Musik unverwechselbar und schön, und so nahm ich mir vor, daraus ein Konzertstück zu machen, zumal „Boris“ nicht mehr auf der Bühne gespielt wurde“ (ebd., S. 220-221).

1891 orchestrierte Rimski-Korsakow dann die zweite Szene des Prologs (Die Zarenhochzeit). Der Komponist war mit dem Klang zutiefst zufrieden, nachdem er diese Szene in einem der russischen Symphoniekonzerte unter der Leitung von A. K. Glasunow gehört hatte: „Der Effekt war großartig <...>. Übrigens hatte ich in dieser Szene besonderes Glück für das Glockenspiel, das unter Mussorgskss Fingern am Klavier so schön und im Orchester so erfolglos hervortritt“ (ebd., S. 243-244).

Schließlich wurde 1896 der von Rimski-Korsakow bearbeitete und orchestrierte „Boris Godunow“ in seiner Gesamtheit veröffentlicht. Er kürzte die Oper erheblich und änderte die Reihenfolge der Bilder im letzten Akt (das erste Bild ist „Bei Kromy“, das letzte ist „Die Sitzung der Bojaren-Duma und Boris' Tod“). Bei der Bearbeitung wurden Tonpläne, harmonische Sequenzen, melodische Wendungen sowie der Umfang einzelner Szenen und Nummern verändert.

Am 28. November 1896 wurde „Boris Godunow“, bearbeitet und orchestriert von Rimski-Korsakow, mit Mitteln aus einer Subskription der Petersburger Gesellschaft für musikalische Versammlungen aufgeführt. Sie wurde von Rimski-Korsakow dirigiert. Zwei Jahre später (am 7. Dezember 1898) wurde die Oper in Moskau im Solodownikow-Theater von Schauspielern der Privatoper mit F. I. Schaljapin in der Titelrolle aufgeführt. 1901 wurde „Boris Godunow“ unter seiner Mitwirkung am Bolschoi-Theater in Moskau und 1904 am Mariinski-Theater in Petersburg inszeniert. Rimski-Korsakow war bei dieser Aufführung anwesend. „Ich war unsagbar zufrieden mit meiner Bearbeitung und Orchestrierung von „Boris Godunow“, die ich zum ersten Mal mit einem großen Orchester hörte. Die glühenden Verehrer Musorgskis rümpften ein wenig die Nase und bedauerten etwas...“ (ebd., S. 294).

Dies war jedoch nicht Rimski-Korsakows letzter Rückgriff auf Mussorgskis Oper: „Die Vorwürfe, die ich mehr als einmal gehört hatte, weil ich einige Seiten aus „Boris Godunow“ in der Bearbeitung weggelassen hatte, veranlassten mich, noch einmal zu diesem Werk zurückzukehren und, nachdem ich die weggelassenen Momente arrangiert und orchestriert hatte, sie in Form von Ergänzungen zur Partitur zur Veröffentlichung vorzubereiten“, - schrieb er im Frühjahr 1906. - So inszenierte ich

Pimens Geschichte von den Zaren Iwan und Fjodor, die Geschichte von der „Mohnblume“, die „Glockenspieluhr“, die Szene des Hochstaplers mit Rangoni am Brunnen und den fehlenden Monolog des Hochstaplers nach dem polnischen“ (ebd., S.302). Im Jahr 1908 wurden diese Szenen in der Fassung von Rimski-Korsakow von der Firma „W. Bessel“ veröffentlicht. Im darauffolgenden Jahr wurde der Klavierauszug von „Die Heirat“, den er zur Veröffentlichung vorbereitet hatte, veröffentlicht.

### **A. P. BORODIN** **Erinnerungen an M. P. Mussorgski**

M. P. Mussorgskis Beziehung zu seinem Kollegen aus dem Balakirew-Kreis, Alexander Porfirjewitsch Borodin, war nicht so eng wie die zu W. W. Stassow oder N. A. Rimski-Korsakow, aber sie blieb dennoch warm und herzlich, voller Respekt und Interesse am Werk des jeweils anderen, trotz der deutlichen Unterschiede in ihrer künstlerischen und geistigen Veranlagung. Borodin konnte deutlich erkennen, dass Mussorgski ein „ultra-realistischer Erneuerer“ war, wie er am 1. Juni 1876 an L. I. Karmalina schrieb (A. P. Borodins Briefe, Bd. 2, S. 109), während Mussorgski, als er ihm sein orchestrales „Intermezzo in modo classico“ widmete, dies sehr deutlich auf den ausgeglichenen und klassisch perfekten Charakter von Borodins Kompositionen bezog (siehe Mussorgski M. P. Briefe, S. 59).

Mussorgski war meist begeistert von den Ausschnitten aus „Fürst Igor“, die er beim Komponieren hörte („Borodin zeigte Fragmente aus „Igor“, - schrieb er nach einem Abend bei L. I. Schestakowa; Mussorgski M. P. Briefe, S. 167), die Musik wurde von Mussorgski vorgetragen, der ein unvergleichlicher Interpret der Arie von Kontschak war (Komarowa W. D. Aus Kindheitserinnerungen an große Menschen: Mussorgski). Mussorgski bezeichnete Borodins zweite „Die Recken“-Sinfonie als „heroisch“, als ob er sie mit Beethovens Werk gleichsetzen wollte. Er liebte die Romanze „Das Meer“, die er später in seine Konzertreise mit D. M. Leonowa (1879) aufnahm.

Borodin seinerseits war trotz seines enormen Arbeitspensums als Professor an der Medizinisch-Chirurgischen Akademie über Mussorgskis schöpferische Tätigkeit informiert. Seine Briefe - in denen „Modinka“ stets liebevoll erwähnt wird - spiegeln sowohl seine scharfsinnige Einschätzung von „Die Heirat“ („Das Stück ist ungewöhnlich kurios und paradox, stellenweise voller Kuriosität und großem Humor, aber im Ganzen <...> unmöglich aufzuführen“; Briefe von A. P. Borodin, Bd. 1, S. 109) als auch seine Eindrücke von „Rayok“ („Modinka produzierte seinen „Rayok“. Ich habe furchtbar gelacht. Es ist eine sehr witzige Parodie“; ebd. 235), und ein leidenschaftliches Interesse am Schicksal von „Boris Godunow“ („Wie gut ist „Boris“ jetzt“, - schrieb er über die Ergänzungen der zweiten Auflage; ebd. 293), und die Vertrautheit mit „Chowanschtschina“.

1872 arbeiteten Mussorgski und Borodin gemeinsam an der geplanten gemeinsamen Oper „Mlada“ (siehe: „Aus der Chronik meines musikalischen Lebens“ von N. A. Rimski-Korsakow und Kommentar 32).

Borodin und Mussorgski treffen sich nicht nur bei Musikabenden mit Balakirew, den Stassows und Schestakowa (übrigens besuchen die beiden Ljudmila manchmal nur gemeinsam; siehe die Briefe an sie vom Januar und Februar 1876: Mussorgski M. P. Briefe, Seiten 178 und 180), aber auch bei Konzerten zugunsten von Studenten, an denen Mussorgski auf Wunsch von Borodin teilnahm.



Borodin schrieb die Erinnerungen auf Anfrage von W. W. Stassow, der Material für seinen Essay „Modest Petrowitsch Mussorgski“ sammelte. Das Manuskript trägt folgende Inschrift: „Geschrieben von A. P. Borodin am Samstag, den 28. März 1881, in der Wohnung von N. A. Rimski-Korsakow“ (GPB, Archiv 94, Bestandseinheit 53, Bl. 1).

Teilweise werden „Erinnerungen an Mussorgski“ von Stassow in der von ihm verfassten Biographie des Komponisten vorgestellt (siehe: Stassow W. W. Artikel über Musik, Bd. 3, S. 55-56, 61-62, 76). Vollständig abgedruckt in: Briefe von A. P. Borodin, Bd. 4, S. 297-299. Nachdruck: Borodin A. P. Kritische Artikel. 2. Hrsg., ergänzt M., 1982, S. 60-62.

Gedruckt nach der aktuellen Ausgabe.

1. 1859 ging Borodin ins Ausland.
2. Borodin lernte M. A. Balakirew kennen und besuchte seine musikalischen Abende im Spätherbst 1862, als N. A. Rimski-Korsakow bereits um die Welt segelte.

### **M. A. BALAKIREW**

Der Leiter der „Mächtigen Handvoll“, Lehrer von N. A. Rimski-Korsakow und A. P. Borodin, der Komponist und musikalisch-soziale Aktivist Mili Alexejewitsch Balakirew spielte in Mussorgskis Leben eine große Rolle. Unmittelbar nach ihrem Zusammentreffen entwickelte sich zwischen ihnen eine Schüler-Führer-Beziehung, obwohl Balakirew nur etwas mehr als zwei Jahre älter war als Mussorgski.

Sechzig der zweihundertsiebzig erhaltenen Briefe Mussorgskis sind an Balakirew gerichtet. Berichte über die Kompositionsaufträge des älteren Freundes, Notizen zu Themen künftiger Werke, Eindrücke - aus gelesenen Büchern, einer Reise nach Moskau, Bilder vom Landleben, Beschreibungen des Alltags... Es schien, als würde dieses Bedürfnis, alles zu teilen, nie enden. Allmählich begannen sich die Komponisten jedoch voneinander zu entfernen, was nicht nur auf die schwere geistige und schöpferische Krise zurückzuführen war, die Balakirew Ende der 1860er Jahre erlebte, sondern auch auf die künstlerische Unabhängigkeit, die Mussorgski erlangte.

Balakirew leitete alle seine Kommilitonen an, die Form der klassischen Sinfonie zu meistern. Auch Rimski-Korsakow und Borodin begannen mit der Sinfonie. In der Zusammenarbeit mit Balakirew führte Mussorgski ein doppeltes Schaffen: einerseits dachte er über die Sätze der Sinfonie nach und skizzierte die Themen für seine Klaviersonate, andererseits spürte er, dass ihn sein Talent zum Operndrama hinzog. Unabhängig von seinen Studien plante er seine Musik für Sophokles' Tragödie „Oedipus Rex“ und für eine Oper nach Flauberts Roman „Salammbô“. Während der Fertigstellung von „Boris Godunow“ zog sich Balakirew nicht nur aus seinem Kreis, sondern aus der Musik im Allgemeinen zurück. Erst gegen Ende von Mussorgskis Leben wurde die Kommunikation wiederhergestellt, aber sie hatte nicht den gleichen emotionalen Gehalt.

Balakirew hat keine Erinnerungen an Mussorgski. Daher ist er in dieser Ausgabe durch einige Fragmente aus seinen Briefen vertreten.

## Aus einem Brief an W.W. Stassow

Die Erinnerungen in M. A. Balakirews Brief entstanden als Antwort auf Fragen von W. W. Stassow, der Informationen für seinen Essay „Modest Petrowitsch Mussorgski“ sammelte. Am 26. März 1881 schrieb er an Balakirew:

„Aber ich brauche dringend Folgendes: bitte schreiben Sie mir bis spätestens Sonntag:

- 1.) In welchem Jahr haben Sie Mussorgski kennengelernt?
- 2.) Wie und wo, durch wen?
- 3.) Haben Sie ihn nicht mit Dargomyschski bekannt gemacht?
- 4.) Wie und was haben Sie mit ihm in den späten 50er Jahren gespielt, vierhändig?
- 5.) Haben Sie seine Kompositionen damals angeleitet und korrigiert oder nicht?

Generell gilt: je mehr Einzelheiten Sie mir über Ihr Verhältnis mitteilen können, desto besser. Sehr notwendig“ (Balakirew M. A., Stassow W. W. Korrespondenz, Bd. 2, S. 13).

Stassow war offensichtlich nicht zufrieden mit den knappen Angaben in Balakirews Antwort und schrieb ihm am 31. März 1881 neue Fragen:

„1.) Was für ein Mensch war die Mutter vom Müllmann und spielte sie in seinem Leben eine Rolle, oder gar keine, und muss ich nichts über sie sagen?

2.) Hat der Müllmann nicht einmal vor 1861 bei Ihnen Instrumentierung studiert? Eines seiner Notizbücher trägt die Aufschrift: „Die Erfahrung der Instrumentierung - eine Lektion für Mittwoch. Alla marcia notturna. 14. März 1861.“

Ist das nicht für eine Unterrichtsstunde mit Ihnen, an diesem „Mittwoch“?

3.) Haben Sie eine Instrumentierung seiner Oper „Salammbô“ gesehen, die in Teilen 1863 und 1864 komponiert wurde? Von ihr sind drei Hefte erhalten geblieben:

- a) 2. Szene des II. Akts.
- b) 1. Szene von Akt III.
- c) 1. Bild von Akt IV.

Es wurde nie vollendet, aber die besten Teile wurden später in die Oper „Boris“ aufgenommen.

4.) Was ist das für eine 1864 verfasste Romanze „Kalistrat“, über die er selbst in einem kurzen Verzeichnis seiner Werke schreibt: „Erster Versuch einer Komödie: Nekrassows „Kalistrat““.

5.) Können Sie mir ein wenig über Ihre Begegnungen mit Mussorgski und Ihre Musik mit ihm erzählen, sowohl in Ihrem Haus als auch in Mussorgskis Wohnung, und dann bei Dargomyschski? Das wäre sehr wichtig und interessant: Borodin schrieb mir 2-3 Seiten über seine erste Bekanntschaft mit Mussorgski im Jahre 1856 im Krankenhaus (wo beide Dienst taten), also bevor er bei Ihnen allen war. <...>

All das - von Ihnen - wäre äußerst interessant, und für mich wertvoll!!!

Ja, können Sie sagen, wie Modest studierte, übte, vierhändig spielte usw. Bescheiden? Wie er begreift, versteht und so weiter.“ (ebd., S. 15-16).

Stassow hatte noch keine Antwort auf diese Fragen erhalten; am 1. April 1881 schrieb Balakirew an ihn: „... bringen Sie mir Alla marcia notturna. Vielleicht fällt mir beim Anblick des Manuskripts noch etwas ein. Was die Informationen über Mussorgski betreffen, so habe ich die wichtigsten Informationen gegeben, an die ich mich erinnern kann. Der Rest ist nicht wichtig“ (ebd., S. 16-17).

Nachgedruckt aus Balakirew M. A., Stassow W. W. Korrespondenz, Bd. 2, S. 14-15.

1. Mussorgski traf Balakirew im Dezember 1857, sein erster Brief an Balakirew, wahrscheinlich kurz nach dem Treffen geschrieben, ist auf den 17. Dezember 1857 datiert (siehe: Mussorgski M. P. Briefe, S. 7).

2. Balakirew erkrankte im Mai oder Juni 1858 und wurde von Mussorgski und D. W. Stassow gepflegt. Auch die von Balakirew erwähnte Einweihung der Isaaskathedrale fällt in diese Zeit.

3. W. G. Karatygin, der die Geschichte der Familie Mussorgski erforscht hat, erklärt die Existenz von zwei Namen, Filaret und Jewgeni, wie folgt: „Der erste Name ist der echte Name, der bei der Taufe gegeben wurde; der zweite Name, der später erfunden wurde, wurde in der Praxis häufiger verwendet als der echte Name. Dieser seltsame Brauch, einen neu erfundenen Namen anstelle eines echten zu verwenden, steht im Zusammenhang mit einem in einigen Teilen Russlands verbreiteten naiven Aberglauben. Es wird angenommen, dass man mit zwei Namen den „Tod überlisten“ kann. Es kommt zum Beispiel für die Seele von Filaret (die offiziellen Namen gelten als genau bekannt); aber es stellt sich heraus, dass es keinen Filaret gibt, und an seiner Stelle gibt es Jewgeni. Der Tod, der in seinem Bereich ein gewissenhafter Gesetzgeber ist, wird Jewgeni aufgeben, da er nicht auf der Liste derjenigen steht, die in die andere Welt geschickt werden. Solange die himmlischen und unterirdischen Ämter das Missverständnis aufklären, ist die Zeit gekauft. Ein fiktiver Name fördert also die Langlebigkeit. Dieser Brauch galt für Filaret Mussorgski umso mehr, als die beiden älteren Mussorgski-Brüder (Alexej) keine fiktiven Namen hatten und beide in früher Kindheit starben. Dieser Umstand wurde als kausal und als Warnung des Schicksals in Bezug auf zukünftige Kinder angesehen. Modest Petrowitsch Mussorgski, so scheint es, trug den zweiten Namen jedoch nicht“ (Karatygin. Genealogie von M. P. Mussorgski durch männliche und weibliche Linien. Anmerkung: „Musikalischer Zeitgenosse“, 1917, Nr. 5/6, Beilage).

4. Ab 1871 war N. A. Rimski-Korsakow Professor am Petersburger Konservatorium.

5. Mussorgski schrieb in seiner „Autobiographischen Notiz“ über sein Studium der Musikkultur bei Balakirew:

„Im Haus von Dargomytschki lernte Mussorgski die wichtigsten Persönlichkeiten der russischen Musik kennen: C. Cui und M. Balakirew. Mit letzterem ging der junge Komponist von 19 Jahren durch die ganze Geschichte der Entwicklung der Musik - anhand von Beispielen, mit einer strengen systematischen Analyse aller wichtigen musikalischen Werke in ihrer historischen Abfolge, diese Studie ging mit der ständigen gemeinsamen Aufführung von musikalischen Werken auf den beiden Klavieren“ (M. P. Mussorgski Lit. Erbe. M., 1971, S. 268).

6. Siehe Kommentar 4 zu W. W. Stassows biografischem Essay „Modest Petrowitsch Mussorgski“.

7. Siehe Kommentar 7 ebd.

8. Mussorgskis „Sennacheribs Niederlage“ (1. Aufl.) wurde in einem Konzert der Freien Musikschule unter der Leitung von Balakirew am 6. März 1867 uraufgeführt (siehe BMSch-Programme, S. 32).

9. Balakirew hatte nicht ganz recht, als er sagte, „Boris Godunow“ sei „an ihm vorbeigegangen“. Er hatte die Oper bei musikalischen Abenden gehört und lobte sie, wie Borodins Brief an seine Frau Ende Oktober 1871 belegt: „Modinka ist beleidigt über Milis ungerechte und herablassende Bemerkungen über „Boris“, die taktlos und barsch in Anwesenheit von Leuten geäußert wurden, die sie gar nicht hätten hören sollen“ (Briefe A. P. Borodins, Bd. 1, S. 312).

10. Die Polonaise aus „Boris Godunow“ wurde unter Balakirew in einem Konzert der Freien Musikschule am 3. April 1872 aufgeführt (siehe: BMSch-Programme, S. 37-38).

### **Aus Briefen an M. Calvocoressi**

In seinen letzten Lebensjahren korrespondierte er mit M. Calvocoressi, einem französischen Kritiker, Professor an der Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales in Paris und begeisterter Förderer der russischen Musik im Ausland. Die Korrespondenz entstand im Zusammenhang mit der Übersetzung von Balakirews Romanzen ins Französische. Calvocoressi wandte sich auch an ihn wegen seiner Vorträge über russische Musik, zu denen er prominente Interpreten einlud, und wegen seiner Arbeiten für die Presse (er schrieb auch in russischen Zeitschriften, der „Russischen Musikzeitung“ und der Wochenzeitung „Musik“). Calvocoressi übersetzte Mussorgskis „Boris Godunow“ und seine Romanzen ins Französische, die 1908 neu aufgelegt wurden.

Fünfundzwanzig von Balakirews Briefen sind abgedruckt: Balakirew. Lettres inédites à M. D. Calvocoressi, -"Bulletin Français de la Société internationale de musique", 1911, Nr. 7. Teilweise nachgedruckt im selben Jahr in der „Russischen Musikzeitung“.

Diese Auszüge aus Balakirews Briefen beantworten Fragen, die Calvocoressi während der Arbeit an seinem Buch über Mussorgski (Moussorgski. Paris, 1908; Serie: „Les Maitres de la Musique“) stellte.

Gedruckt nach der Veröffentlichung: Aus der Korrespondenz von M. A. Balakirew, -RMG, 1911, Nr. 38, Spalte 751-754.

1. Balakirew gibt grob Mussorgskis Gedanken wieder, die sein schöpferisches Credo zum Ausdruck bringen: „Die Kunst ist ein Mittel, um mit den Menschen zu sprechen, nicht ein Zweck“ (M. P. Mussorgski. Autobiographische Notizen - im Buch: Mussorgski M. P. Lit. Erbe. Moskau, 1971, S. 270).

2. Balakirew erwähnt M. E. Saltykow- Schtschedrins Parodie der Neuen Russischen Musikschule, die 1874 erschien. Weitere Einzelheiten siehe Kommentar 45 zum biografischen Essay von W. W. Stassows biographischem Essay „Modest Petrowitsch Mussorgski“.

3 Balakirew bezieht sich in erster Linie auf W. W. Stassow.

4. Allegro symphonique ist der zweite Titel der Sonate in C-Dur für Klavier zu vier Händen.

5. Über das gemeinsame Leben von Mussorgski und Rimski-Korsakow, siehe: „Aus der Chronik meines musikalischen Lebens“, S. 76 vorliegende Ausgabe.

6. Mussorgski arbeitete an „Boris Godunow“ nicht nur, als er mit Rimski-Korsakow zusammenlebte. Die erste Fassung der Oper schrieb er in den Jahren 1868-1869, die zweite 1871-1872.

7. Rimski-Korsakow vertauschte in seiner Version von Mussorgskis Oper die vorletzte und die letzte Szene. Für weitere Einzelheiten siehe: „Aus der Chronik meines musikalischen Lebens“, Kommentar 58.

8. Offenbar erzählte W. W. Stassow Balakirew von Rimski-Korsakows Vorbereitungen für die Veröffentlichung einiger Szenen aus „Boris Godunow“, die er zunächst gekürzt hatte (Einzelheiten siehe ebd.).

9. Ein Lied aus „Wilhelm Meister“ - „Das Lied des Älteren“ („An die Türen will ich schleichen“), gedruckt 1909. Das Scherzo in c-Moll wurde erst nach Balakirews Tod im Jahr 1911 veröffentlicht.

10. Calvocoressis Frage stand im Zusammenhang mit dem angeblichen Erwerb von Mussorgskis Manuskript „Die jungen Jahre“ durch Ch. Malherbe in Paris. Einzelheiten siehe Kommentar 5 in dem biografischen Essay W. W. Stassows „Modest Petrowitsch Musorgsky“.

## **C. A. C U I**

### **Aus der kritischen Studie „M. P. Mussorgski“**

Mit Cesar Antonowitsch Cui, Balakirews langjährigem Weggefährten, Komponist und Musikkritiker sowie Professor für Befestigungswesen, hatte Mussorgski die unbeständigste Beziehung von allen seinen Freunden.

Sie lernten sich im Winter 1856/57 kennen und es entstand sofort eine Freundschaft, die auf einem künstlerischen Konsens beruhte. Noch bevor Rimski-Korsakow und Borodin dem Kreis beitraten, trafen sie sich mit Balakirew, studierten Musikkritik und tauschten sich aus. Mussorgski besucht die Eltern der Braut Cuis, tritt in Laienproduktionen auf (z.B. Krylows „Direkt ins Weiße“) und spielt die Titelrolle in Cuis Oper „Sohn des Mandarins“. Später, als Mussorgski ernsthaft als Komponist tätig war, informierte er ihn über seine Arbeit an seinen Romanzen und seiner „Heirat“ und interessierte sich für Cuis Oper „Ratcliff“, die 1862-1868 komponiert wurde (siehe Mussorgski M. P. Briefe, Brief 43, 60 und 70). Cui antwortet auf die gleiche Weise, soweit man das aus der geringen Zahl der Korrespondenz ersehen kann (Cui hat seine Korrespondenz in der Regel vernichtet).

Cui begann 1864 als Musikkritiker und förderte die kreativen Prinzipien der „Mächtigen Handvoll“. Mussorgski hatte immer einen Platz in Artikeln über russische Musik. Cui vermerkt die Veröffentlichung seiner Werke - Romanzen, „Kinderstube“, „Rayok“ (siehe: „St. Petersburger Nachrichten“, 1870, 12. November, Nr. 312; 1871, 9. März, Nr. 68, 6. September, Nr. 244, 19. November, Nr. 319); er unterstützt enthusiastisch „Boris Godunow“ nach der Inszenierung von drei Bildern in der Oper 1873 („St. Petersburger Nachrichten“, 1873, 9. Februar, Nr. 40. Nachdruck: Drei Bilder aus dem von der Variétékommission abgelehnten Oper „Boris Godunow“ von Mussorgski - in dem Buch: Cui C. A. Ausgewählte Artikel, S. 225-235).

Ein Jahr später jedoch veröffentlichte Cui als Reaktion auf eine Inszenierung von Mussorgskis Oper in ihrer Gesamtheit einen Artikel voller scharfer Kritik (siehe: C. A. Cui. A. „Boris Godunow“, Mussorgskis Oper, zweimal von der Variétékommission abgelehnt („St. Petersburger Nachrichten“, 1874, 6. Februar, Nr. 37). Für Mussorgski war das Erscheinen des Artikels von Cui wie ein Donnerschlag aus heiterem Himmel. „Was für ein furchtbarer Artikel von Cui“, - schrieb er an W. W. Stassow am 6. Februar 1874 (M. P. Mussorgski, Briefe, S. 144). Es kam zu einer Entfremdung zwischen den ehemaligen Freunden, obwohl Cui in seinen Rezensionen den Aufführungen Mussorgskis Raum widmet und einen Artikel über ihn in dem von I. N. Beresin herausgegebenen Russischen Enzyklopädischen Wörterbuch (Abt. 3, Bd. 2, St. Petersburg, 1874, S. 474) sowie einen Aufsatz in der Reihe „Musik in Russland“ in

der „Revue et Gazette Musicale de Paris“ (über Mussorgski - 1879, 5. Oktober, Nr. 40) schreibt.

In den schweren Tagen, in denen Mussorgski auf dem Sterbebett lag, kümmerten sich Cui und seine Frau Malwina Rafailowna eifrig darum, dass der Kranke in ein Krankenhaus eingeliefert und mit den notwendigen Dingen versorgt wurde. Apropos, sowohl das Hemd als auch der Kittel, die I. J. Repin in den letzten Tagen seines Lebens darstellte, wurden ihm von Cui geschenkt. Dazu gibt es zwei Zeugnisse. Eine stammt von I. I. Lapschina: „C. A. Cui erzählte mir, dass er Mussorgski einen Morgenmantel schenkte, der auf dem Gemälde von Repin abgebildet ist“ (Jakowlew Was. Mussorgski in Erinnerungen und Beobachtungen von Zeitgenossen. - Im Buch: M. P. Mussorgski. M., 1932, S. 151). Die zweite stammt von M. N. Iltschenko, der, da er der Familie Cui nahe stand, einige Episoden im Zusammenhang mit Mussorgski aufzeichnete, insbesondere wie Cesar Antonowitsch und Malwina Rafailowna „beschlossen, Modinka einen Morgenmantel aus dem Mantel von Cesar Antonowitsch zu nähen. Das rote Futter ist aus Flausch und weich. Das Oberteil ist ebenfalls weich und leicht aus dünnem grauem Stoff. Das Trachtenhemd mit besticktem Kragen wurde von Cesar Antonowitsch nur im Sommer und nur zu Hause getragen. Wir wählten eine größere und neuere Größe, und wir beide schnitten den Morgenmantel gemeinsam zu und arbeiteten die ganze Nacht lang“ (Iltschenko M. Aus den Erinnerungen. „Sowjetische Musik“, 1969, Nr. 3, S. 53).

Bereits im Alter von achtzig Jahren beendete und instrumentierte Cui den „Jahrmarkt von Sorotschinzy“. „Ich bin sehr froh über dieses Werk, - schrieb er am 18. April 1916 an M. S. Kersin. - Kein anderer hätte es vollenden können, denn ich war der einzige aus unserer Gruppe von Mussorgskis Zeitgenossen, und kaum jemand hätte seinen Stil so gut beherrschen und es sich leisten können, es zu vollenden“ (C. A. Cui, Ausgewählte Briefe, S. 464).

Cui hat keine Erinnerungen an Mussorgski hinterlassen. Drei Wochen nach seinem Tod erschien eine kritische Studie „M. P. Mussorgski“ („Golos“, 1881, April 8, Nr. 98. Nachdruck: C. A. Cui Ausgewählte Artikel, S. 286-296). Die Seiten mit den Spuren der persönlichen Eindrücke wurden für die vorliegende Ausgabe entliehen.

Abgedruckt aus „Ausgewählte Artikel“, S. 286-288, 293, 294-296.

1. Cui schreibt über den Gesangszyklus „Kinderstube“.

## F. P. MUSSOR GSKI

### **Anmerkungen zur Biographie seines Bruders Modest Petrowitsch Mussorgski**

In seiner Jugend und frühen Jahren war Mussorgski mit seinem fast drei Jahre älteren Bruder Filaret Petrowitsch freundschaftlich verbunden. Sie besuchten gemeinsam die Schule für Gardeoffiziere und wurden nach ihrem Abschluss in das Regiment der Leibgarde Preobraschenski aufgenommen, wo sie einige Zeit zusammenlebten.

Nachdem er 1860 in den Ruhestand getreten war, verwaltete F. P. Mussorgski das von ihm und seinem Bruder geerbte Gut. Als er in Petersburg lebte, besuchte er Musikabende mit M. A. Balakirew und nahm an vier- und achthändigen Klavieraufführungen teil.

In den Jahren 1865-1868 lebte M. P. Mussorgski bei der Familie seines Bruders. Im Anwesen von F. P. Mussorgski in Schilowo, Provinz Tula, schrieb er „Die Heirat“

(siehe Briefe aus dem Sommer 1868 - C. A. Cui, L. I. Schestakowa an N. A. Rimski-Korsakow und W. W. Nikolski: Mussorgski M. P. Briefe, S. 65-75).

Tatjana und Georgi, die Kinder von F. P. und T. P. Mussorgski, sind das Thema des Liedes „Mit der Puppe“ aus der Serie „Kinderstube“.

Später trennten sich die Wege der Brüder. Es ist nicht bekannt, ob sie miteinander korrespondierten, nachdem Filaret Petrowitsch Petersburg verlassen hatte (zunächst zum Gutshof, dann nach Moskau). Auch in den Briefen M. P. Mussorgskis an andere Personen wird sein Bruder nicht erwähnt. F. P. Mussorgski war als Theaterunternehmer tätig (siehe: Mussorgski M.P. Briefe und Dokumente, S. 31), später leitete er das Waisenhaus in Moskau (siehe: Stassow W. W. Brief an I. F. Findeisen).

Aber es war nicht nur das Leben an verschiedenen Orten, das die Brüder auseinander trieb. Die Hauptrolle spielte dabei wahrscheinlich die auffallende Ungleichheit ihrer Naturen. Brillante Begabung und graue Mittelmäßigkeit, brennend für die drängenden Probleme unserer Zeit - und rückschrittliches Urteilsvermögen, geistige Sensibilität und Delikatesse - und grobe Kavalierhaftigkeit (man vergleiche nur den Inhalt des siebten Absatzes in Filarets Schrift und die bebenden und feurigen Zeilen und Seiten über die Menschen in vielen Briefen von Modest).

Als er von der Krankheit seines Bruders erfuhr, kam F. P. Mussorgski zwar für einige Tage nach Petersburg, um das Krankenhaus zu besuchen. Wie andere, die Mussorgski nahe standen, stellte W. W. Stassow Filaret Petrowitsch eine Reihe von Fragen über die jungen Jahre des Komponisten. Die Antworten auf diese Fragen bildeten den Inhalt von Mussorgskis spärlichen Erinnerungen. Sie wurden in Form mehrerer bearbeiteter Zitate in das biographische Essay aufgenommen (siehe: Stassow W. W. Artikel über Musik, Bd. 3, S. 53, 54, 58, 66). Zusammengefasst sind sie in der Ausgabe: M. P. Mussorgski: Zum fünfzigsten Jahrestag seines Todes, S. 113, abgedruckt. Vollständig veröffentlicht: M. P. Mussorgski: Briefe und Dokumente, S. 31-32 (nachgedruckt in Chubow G. Mussorgski. Moskau, 1969, S. 722-723).

Gedruckt nach dem Autograph, da die Veröffentlichung kleinere Ungenauigkeiten aufwies (GPB, Archiv 502, Bestandseinheit 164, Bl. 1-2). Der Titel stammt von I. A. Bytschkow.

1. Wahrscheinlich hat Mussorgski das Werk Lavaters nicht selbst gelesen, sondern W. Bodemanns 1858 erschienenes Buch über ihn, das nicht nur eine Biographie, sondern auch eine Darstellung von Lavaters Arbeiten zur Physiognomie enthält (Bodemann W., I. K. Lavater. Berlin, 1858).

2. Mussorgski traf A. S. Dargomyschki im Winter 1856/57.

3. Über Mussorgskis Dienst siehe Kommentar 29 zu W. W. Stassows biografischem Essay „Modest Petrowitsch Mussorgski“.

4. Von August 1868 bis Mai 1871 lebte Mussorgski mit seinem Bruder und seiner Schwester A. P. und N. P. Opochinin (Ingenieurschloss), von August 1871 bis August 1872 mit N. A. Rimski-Korsakow (Panteleimon-Opernstraße). Von August 1872 bis Juni 1875 lebte Mussorgski allein in den möblierten Zimmern in der Spalier-Straße 6 (im selben Haus wohnte übrigens auch C. A. Cui); seit dem Frühjahr zog A. A. Golenischtschew-Kutusow dorthin und mietete zwei benachbarte Zimmer. Im Jahr 1875 (im Juli) verbrachte Mussorgski einige Zeit im Haus von Golenischtschew-Kutusow in der Spalier-Straße, dann fast vier Jahre lang (bis 1879) im Haus von P. A. Naumow (5. Reihe der Wassilewski-Insel). Für kurze Zeit - Ende 1879 oder Anfang 1880 - mietete der Komponist ein Zimmer bei der Familie Walujew (4. Reihe der Wassiljewski-Insel), vom Herbst 1880 bis zu seiner Erkrankung im Februar 1881 wohnte er in den möblierten Zimmern in der Offiziers -Straße. Die Sommer 1876 und

1877 verbrachte der Komponist bei der Familie Naumow im Landhaus in Zarskoje Selo, den Sommer 1878 in Peterhof im Landhaus von D. M. Leonowa, den Sommer 1879 bei ihr während seiner künstlerischen Reise in den Süden Russlands und den Sommer 1880 bei Leonowa im Landhaus in Oranienbaum.

### **N. N. RIMSKAJA-KORSAKOWA**

Nadeschda Nikolajewna, geborene Purgold, verheiratete Rimskaja-Korsakowa, gehörte zu Mussorgskis engstem Kreis. Als brillante Pianistin (sie hatte, wie Mussorgski, bei A. A. Gerke studiert), die auch über eine solide theoretische Ausbildung verfügte (sie studierte einige Zeit am Petersburger Konservatorium) und als Komponistin, waren sie und ihre Schwester Alexandra Nikolajewna in den 1860er - 70er Jahren aktive Teilnehmer an musikalischen Zusammenkünften, der die musikalische Entwicklung der beiden Schwestern beaufsichtigte, dann mit M. A. Balakirew und L. I. Schestakowa. An diesen Abenden begleitete Nadeschda Nikolajewna die Aufführung von neuen Werken junger Komponisten. Sie war in der Lage, mühelos komplexe Opernwerke vom Blatt, in Form einer handgeschriebenen Partitur, aufzuführen oder Klavierskizzen nach Gehör einzuspielen, und sie begeisterte das Publikum stets. „Und wie ist Nadeschda Purgold? stellen Sie sich vor, Korsinka spielt ihr ein Zwischenspiel aus „Das Mädchen aus Pskow“ vor; sie schrieb es aus dem Gedächtnis, nicht auf dem Klavier, sondern direkt für das Orchester - mit allen Feinheiten der Harmonie und des Kontrapunkts, trotz der Komplexität, Originalität und Schwierigkeit der Vokalisierung. Gut gemacht, Mädchen. Bei Gott – gut gemacht!“ – schrieb Borodin am 17. Oktober 1871 an seine Frau (Briefe von A. P. Borodin, Bd. 1, S. 308). „Süßes Orchester“, „liebliches Orchester“ - so nannte Mussorgski das begabte Mädchen liebevoll (siehe Briefe 75, 76, 78, 94 im Buch: Mussorgski M. P. Briefe).

Die Purgold-Schwester, die sich im Sommer 1870 im Ausland aufhielten, veröffentlichten in Leipzig Mussorgskis „Seminarist“, der in Russland von der Zensur verboten wurde (wobei Nadeschda Nikolajewna die Druckfahnen prüfte), und brachten die Auflage nach Petersburg.

Als Nadeschda Purgold und Nikolai Rimski-Korsakow heirateten, besuchte Mussorgski sie in ihrem Haus, wo übrigens am 5. Februar 1873 drei Bilder aus „Boris Godunow“ im Mariinski-Theater aufgeführt wurden. Nadeschda Nikolajewna widmete Mussorgski ihr musikalisches Bild „Der verzauberte Ort“ (GPB, Archiv 640 Bestandseinheit 271).

### **Beginn der Erinnerungen an M. P. Mussorgski**

N. N. Rimski-Korsakow begann die Arbeit an den Erinnerungen auf Wunsch ihres Sohnes A. N. Rimski-Korsakow. Sie schrieb nur wenige Seiten, die A. N. Rimski-Korsakow, der Mussorgskis Briefe für die Veröffentlichung vorbereitete, in seine Kommentare aufnahm (siehe: Mussorgski M. P. Briefe und Dokumente, S. 159-160).



Es wird nach dieser Ausgabe gedruckt, da das Autograph von 1917, das im Archiv des Leningrader Staatlichen Instituts für Theater, Musik und Kinematographie aufbewahrt wird (Archiv 8), nicht mehr lesbar ist (halb verblichener Bleistift).

1. Dargomyschski schrieb „Der steinerne Gast“ in den Jahren 1866-1869. Siehe auch Kommentar. 2 zu „Erinnerungen“ von A. I. Molas.

2. N.A. Rimskaja-Korsakowa nennt die zweite Szene des ersten Aktes - in Lauras Zimmer.

3. Von N. A. Rimski-Korsakow ist dazu folgendes Zeugnis überliefert: „Wissen Sie übrigens, wie mich Mussorgski manchmal nannte, wenn er mir eine besondere Gunst und Freude bereiten wollte? Und zwar so: „Mein Gräuel, meine Ekel.“ Sein Lob war nie höher als das“ (siehe: Jastrebzew W. W. Rimski-Korsakow: Erinnerungen, Bd. 1: 1886-1897. Leningrad, 1958, S. 294).

4. Iwan der Schreckliche ist der Protagonist von Rimski-Korsakows „Das Mädchen aus Pskow“.

### **Aus meinen Erinnerungen an A. S. Dargomyschski**

Erstmals gedruckt unter dem Titel „Meine Erinnerungen an A. S. Dargomyschski“ in der Zeitung „Russische Stimme“, 1913, 2. Februar, Nr. 53. Nachgedruckt unter dem Titel „Meine Erinnerungen an A. S. Dargomyschski“ in der Zeitschrift „Musik“, 1913, Nr. 116, S. 105-111; Jakowlew Was, Mussorgski in Erinnerungen und Beobachtungen von Zeitgenossen - in dem Buch: M. P. Mussorgski. M., 1932, S. 138 (mit Kürzungen).

Der vorliegende Band ist ein Nachdruck der Veröffentlichung in dieser Zeitschrift.

1. Offenbar spielte K. N. Weljaminow in Dargomyschskis Oper sowohl die Rolle des Kommandanten und des Mönchs als auch die des Zweiten Gastes.

2. Die erste Volksszene ist die erste Szene des Prologs in „Boris Godunow“; in der ersten Fassung - „Boris' Ruf an das Zarenreich“.

### **A. N. M O L A S**

Alexandra Nikolajewna Purgold, verheiratete Molas, sowie ihre Schwester Nadeschda Nikolajewna waren in den Musiktreffen von Dargomyschki und dem Balakirew-Kreis sehr aktiv. Als Mezzosopranistin mit großem Tonumfang war sie die erste Interpretin fast aller Romanzen von Mussorgski, Borodin, Balakirew, Rimski-Korsakow und Cui sowie von Frauenrollen in Mussorgskis „Die Heirat“ und „Boris Godunow“, Rimski-Korsakows „Das Mädchen aus Pskow“ und anderen Opern. Ihrem Gesangsunterricht bei Dargomyschki (Alexandra Nikolajewna studierte auch bei G. Nissen-Saloman) verdankte sie die Natürlichkeit, die deklamatorische Ausdruckskraft und die feine Phrasierung, die ihre Zeitgenossen an ihrer Kunst bemerkten. Die Sängerin war ungewöhnlich empfänglich für die Ideen des Autors, und die Komponisten, die dieses oder jenes in ihrem Vortrag hörten, betrachteten sie manchmal fast als Mitautorin. So „wiederholte Borodin viele Male, dass die Romanze „Meine Lieder sind voller Gift“ von ihm in zwei Hälften mit Ihnen komponiert wurde“, schrieb W. W. Stassow (Adresse, die von einer Gruppe von Bewunderern an A. N. Molas gebracht wurde. - Im Buch: Stassow W. W. Artikel über Musik, Bd. 4, S. 353).

„Ich kenne zur Zeit in Petersburg keinen vollkommeneren Darsteller von Romanzen“ - C. A. Cui („St. Petersburger Nachrichten“, 1876, 28. März, Nr. 87. Signiert: \*\*\*).

Die Sängerin stand Mussorgskis Werken besonders nahe: „...ich bin sicher, dass einige von Mussorgskis Werken ohne Sascha nicht geschrieben worden wären. Ohne sich dessen bewusst zu sein, schrieb er seine Kinder (d.h. „Kinderstube“ - E. G.) wegen ihr, oder für sie, weil er genau wusste, dass niemand außer ihr sie richtig ausführen konnte. Sie inspiriert andere mit ihrer Leistung“, - schrieb ihre Schwester am 30. April 1871 in ihr Tagebuch (zitiert im Buch: Rimski-Korsakow A. N., N. A. Rimski-Korsakow: Leben und Werke, Bd. 2. M., 1936, S. 96).

„Donna Anna-Laura“, - schrieb Mussorgski an Alexandra Nikolajewna und erinnerte sich an ihre unvergleichliche Darstellung der beiden Frauenrollen (Donna Anna und Laura) in Dargomyschskis „Der steinerne Gast“ (siehe Briefe 75, 76 und 78 in dem Buch: Mussorgski M. P. Briefe).

Als A. N. Purgold N. P. Molas heiratete, wurden in ihrem Haus viele Jahre lang wöchentliche Musikabende und später Sonntagsmatineen veranstaltet, um die Werke der Neuen Russischen Schule zu fördern. Unter Mitwirkung der Künstler M. M. Korjakin, G. A. Morskij und D. M. Leonowa wurden Auszüge aus Opern und ganze Opern aufgeführt - „Der steinerne Gast“ von Dargomyschski, „Die Heirat“ und „Boris Godunow“ von Mussorgski, „Das Mädchen aus Pskow“ von Rimski-Korsakow, „Prinz Igor“ von Borodin, „William Ratcliff“ und „Angelo“ von Cui. An diesen interessanten und gut besuchten Sitzungen nahmen A. K. Ljadow, F. M. Blumenfeld, W. W., D. W., P. S. und N. W. Stassow, I. J. Repin, M. M. Antokolski, I. J. Ginzburg, L. I. Karmalina und viele andere teil.

Die Molas und Mussorgski waren für den Rest seines Lebens befreundet und begleiteten die Sängerin stets zu Konzerten.

## Erinnerungen

Nachgedruckt aus: Jakowlew Was. Mussorgski in Erinnerungen und Beobachtungen von Zeitgenossen. M., 1932, S. 142-143.

1. Siehe Kommentar 1 zu N. N. Rimskaja-Korsakowas „Beginn der Erinnerungen an M. P. Mussorgski“.

2. Laut dem Notizbuch von M. A. Balakirew (IRLI, Archiv 162, op. 3, Bestandseinheit 129) fand das Treffen zwischen den Purgold-Schwestern und Mussorgski am 5. März 1868 im Haus von Dargomyschski statt. Es ist unwahrscheinlich, dass er an einem anderen Tag die Romanzen und Skizzen aus „Boris Godunow“ zusammengebracht haben könnte, da das Datum des Autors am Ende des ersten Prologbildes steht: „4. November 1868, M. Mussorgski“.

3. Die Hochzeit von A. N. Purgold und N. P. Molas fand am 11. November 1872 statt.

4. Für eine Charakterisierung von A. N. Purgolds Aufführung von Mussorgskis „Kinderstube“ siehe J. F. Platonowas „Autobiographie“, S. 118, vorliegende Ausgabe

5. Eindrücke von der gemeinsamen Aufführung von A. N. Molas und Mussorgski werden von A. P. Molas beschrieben; siehe: „Aus meinen Erinnerungen an die ‚Mächtige Handvoll‘“ und Kommentar. 6.

6. Mussorgski starb in einem Militärkrankenhaus in Nikolajewsk.

7. Mussorgskis Geburtstag ist der 9. März.

### **Brief an A. N. Rimski-Korsakow**

Der Brief wurde als Antwort auf eine Anfrage von A. N. Rimski-Korsakow geschrieben, der im Februar 1926 in der Handschriftenabteilung der Staatlichen Öffentlichen Bibliothek ein bisher unbekanntes Lied von Mussorgski entdeckt hatte: „Oh, du betrunkene Irre!“ (siehe: Zur Veröffentlichung der neuen unbekanntenen Szene von M. P. Mussorgski, „Musik und Revolution“, 1926, Nr. 1, Signiert: Rimski-Korsakow A. „Aus den Abenteuern von Pachomowitsch“ von M. P. Mussorgski: Ein neu gefundenes Stück aus seinen frühen Jahren - „De Musica“, 1927, Bd. 3).

Veröffentlicht nach dem Autograph (LGITMiK, Archiv 8, Abschnitt VII, Bestandseinheit 368, Blatt 3).

### **L. I. SCHESTAKOWA**

#### **Aus „Meine Abende“**

Glinkas Schwester Ljudmila Iwanowna Schestakowa, die ihr Leben der Bewahrung des Andenkens und der Popularisierung des Werks ihres genialen Bruders widmete, war eine enge Freundin der Komponisten der „Mächtigen Handvoll“. Glinka machte sie mit M. A. Balakirew und den Brüdern W. W. und D. W. Stassow bekannt; durch sie lernte sie M. P. Mussorgski, C. A. Cui, N. A. Rimski-Korsakow und A. P. Borodin kennen, die ab der zweiten Hälfte der 1860er Jahre an Abenden in ihrem Haus teilnahmen.

Mussorgski nahm regelmäßig an diesen Abenden teil, die er sehr schätzte: „Meine liebe Ljudmilla Iwanowna, - schrieb der Komponist am 11. Juli 1872, - vor fünf Jahren haben Sie Ihren gesegneten Wunsch erfüllt, den russischen Musikzirkel in Ihr Haus zu bringen. Sie waren Zeuge hitziger Auseinandersetzungen, zu Zeiten des Kampfes, der Bestrebungen, wiederum des Kampfes der Mitglieder des Kreises, und Ihr Herz war immer eine lebendige Antwort auf diesen Kampf, auf Bestrebungen und hitzige Auseinandersetzungen“ (M. P. Mussorgski, Briefe, S. 101).

Mussorgskis Briefe an Schestakowa erstrecken sich über fast anderthalb Jahrzehnte, von 1867 bis 1880. Es gibt alltägliche Themen der Korrespondenz - Glückwünsche, Warnungen vor der Ankunft zu einer regulären oder außerordentlichen Sitzung, Beschwerden über Krankheiten, Sorge um die Gesundheit von Ljudmila Iwanowna selbst; es gibt auch Bewunderung für das Werk von Glinka, den Musorgsky verehrte, und einen Abglanz seiner rührenden Freundschaft mit dem Paar, das Glinkas Opern zuerst aufführte, O. A. und A. J. Petrow, denen er durch Schestakowa nahe kam; auch hier finden sich Eindrücke von einer Reise in den Süden im Sommer 1879 - alles durchdrungen von der Wärme und dem Vertrauen eines einsamen Mannes, der nach Herzenswärme dürstet. Auch mit Schestakow tritt der Komponist schöpferisch in Kontakt: Briefe vom 30. Juli 1868 über

„Die Heirat“ (ebd., S. 68-69), vom 27. Oktober 1874, 15., 18. und 24. Juli, 2. bis 6. und 31. August und 10. September 1876 über „Chowanschtschina“ (ebd., S. 148, 185-187, 189 und 190).

Schestakowa war ihrerseits mütterlich zu Mussorgski. Aber sie nahm sich auch seine kreativen Angelegenheiten zu Herzen. Nach dem Tod des Komponisten, als die „Chowanschtschina“ vom Opernkomitee abgelehnt wurde, versuchte sie, bei der Förderung der Oper am Mariinski-Theater mitzuhelfen, indem sie sich an E. F. Naprawnik wandte: „Sie haben Mussorgski geliebt, Sie haben ihn als Menschen geliebt, Sie sind seinem Wissen über die Bühne gerecht geworden; er ist von uns gegangen, inszenieren Sie zu seinem Gedenken seine Todesoper „Chowanschtschina“, tun Sie diese ehrliche, gute Sache. <...> Ja, wenn Sie wollen, kann es klappen, übernehmen Sie keine Verantwortung für diese Ablehnung, überlassen Sie es dem Publikum, selbst zu entscheiden - gut oder schlecht. Erinnern Sie sich noch an die Aufregung im Theater, als die „Szene am Brunnen“ und „Das Gasthaus“ aus „Boris“ zum ersten Mal aufgeführt wurden. Wer weiß, vielleicht gefällt ihm jetzt auch „Chowanschtschina“! Wenn ich Sie darum bitte, so kann ich Ihnen versichern, dass ich es keineswegs für mich selbst tue, <...> ich bitte Sie, es im Gedenken an unseren lieben Mussorgski zu tun, der Sie von ganzem Herzen geliebt und geachtet hat“ (E. F. Naprawnik: Autobiographisches, kreatives Material. Dokumente. Briefe. L., 1959, S. 242-243; aus einem Brief vom 18. Juli 1883).

Auf W. W. Stassows dringende Bitte hin nahm sie ihre Erinnerungen an die Komponisten der „Mächtigen Handvoll“ und an Glinka auf. „Meine Abende“ wurde im Jahrbuch der kaiserlichen Theater veröffentlicht. Saison 1893/94. Anlagen, Buch 2. St. Petersburg, 1895.

Die in dieser Ausgabe enthaltenen Auszüge, die sich auf Mussorgski beziehen, sind gemäß dieser Ausgabe gedruckt.

1. Die Tochter von L. I. Schestakowa, Olja, starb am 31. Dezember 1863.
2. A. S. Dargomyschski starb am 5. Januar 1869.
3. M. A. Balakirew schrieb seine Ouvertüre „1000 Jahre“ (zweite Fassung von „Rus“) in den Jahren 1863-1864. Von den Romanzen der 1860er Jahre gehören „Georgisches Lied“ nach A. S. Puschkin, „Der Traum“ nach H. Heine und „Das Lied des alten Mannes“ in die 1860er Jahre. Bei musikalischen Abenden wurden aber auch schon früher komponierte Romanzen aufgeführt („Der klare Mond steht am Himmel“, „Komm zu mir“, „Selims Lied“, „Führe mich ein, o Nacht, heimlich“, „Das Lied vom goldenen Fisch“).
4. „Hebräisches Lied“, „Fichte und Palme“, „Aus meinen Tränen“, „Auf den Hügeln Georgiens“, „Nacht“, „Gefangen von der Rose, der Nachtigall“, „Geheimnis“.
5. Die Oper „William Ratcliff“ wurde von C. A. Cui zwischen 1861 und 1868 geschrieben.
6. Außer den von Schestakowa erwähnten Romanzen schrieb A. P. Borodin in der zweiten Hälfte der 1860er Jahre „Die schlafende Prinzessin“, „Die Meeresprinzessin“ und „Das Lied vom dunklen Wald“ (Schestakowa gewidmet).
7. Die erste Fassung von „Boris Godunow“ hatte vier Akte, nicht drei. Siehe Rimski-Korsakow N. A. aus „Chronik meines musikalischen Lebens“, Kommentar 29.
8. Mehr dazu siehe: Stassow W. W. Modest Petrowitsch Mussorgski: Biographisches Essay, S. 44-45, vorliegende Ausgabe
9. Am 5. Februar 1873 führte das Mariinski-Theater nicht nur zwei, sondern gleich drei Bilder aus „Boris Godunow“ auf: „Schenke an der litauischen Grenze“, „Marina Mnischeks Gemach in Sandomir“ und „Das Schloss von Mnischek in Sandomir (Szene am Brunnen)“.

10. Rimski-Korsakows Oper „Das Mädchen aus Pskow“ wurde am 1. Januar 1873 im Mariinski-Theater uraufgeführt.

11. Schestakowa schreibt über Dargomyschskis Vokalballade „Der alte Korporal“.

12. Die erste Aufführung von „Boris Godunow“ fand am 27. Januar 1874 im Mariinski-Theater statt. Für weitere Einzelheiten siehe Kommentar. 41 zum biographischen Essay von W. W. Stassow „Modest Petrowitsch Mussorgski“.

13. Siehe hierzu: Plantonowa J. F. Brief an W. W. Stassow.

14. Mussorgski ging 1858 im Alter von neunzehn Jahren in den Ruhestand, und Schestakowa, die ihn 1866 kennengelernt hatte, konnte sich in keiner Weise an ihn als «einen brillanten Offizier im Preobraschenski-Regiment» erinnern.

15. Über die Beteiligung von W. W. Stassow am Schaffen des Komponisten siehe den biographischen Essay „Modest Petrowitsch Mussorgski“ (S. 44-45, 51-52, 57 vorliegende Ausgabe).

16. Mussorgski M. P. Briefe, S. 178.

## **P. S. STASSOWA**

### **Aus „Meine Erinnerungen“**

Stassows Frau, Polyxena Stepanowna Stassowa, eine Persönlichkeit des öffentlichen Lebens auf dem Gebiet der höheren Frauenbildung und der Kindererziehung, hatte schon immer ein großes Interesse an der Musik gezeigt. D. W. Stassow, der in seiner Jugend ein hervorragender Pianist war, gehörte zu den Gründern der Russischen Musikgesellschaft; er war mit vielen Musikern befreundet. Einmal veranstalteten D. W. und P. S. Stassow Musikabende, an denen auch Mussorgski teilnahm. Er besuchte sie auch in der Datscha in Samanilowka. Der Komponist schätzte Stassow sehr, unterhielt sich gern mit ihm und berichtete ihm von seinen Plänen für die Arbeit an „Chowanschtschina“ (siehe Briefe vom 23. und 26. Juli 1873; Mussorgski M. P. Briefe, S. 121, 125-127). Er trat mehrmals in den von ihr organisierten Konzerten auf (siehe z.B. das Plakat des Konzerts vom 9. März 1875 zugunsten der Gesellschaft zur Förderung der Studenten der medizinischen und pädagogischen Studiengänge; ebd. 275-276).

Als Mensch mit fortschrittlichen Überzeugungen spürte P. S. Stassowa tief das innovative Wesen von Mussorgskis Werk und verstand seine geniale Begabung. Am Tag der Einweihung des Denkmals an seinem Grab in der Alexander-Newski-Lawra - am 27. November 1885 - hielt sie eine leidenschaftliche Rede. Stassowa überlebte Mussorgski bis zum Ende ihrer Tage um siebenunddreißig Jahre. - Aber sie behielt die Erinnerung an den Komponisten und ihr Interesse an den über ihn entstehenden Werken.

Nachdem P. S. Stassowa von der Vorbereitung einer speziell Mussorgski gewidmeten Nummer des „Musikalischen Zeitgenossen“ erfahren hatte, schrieb sie an A. N. Rimski-Korsakow:

„14. März 1917.

Lieber Andrei Nikolajewitsch!

Wenn Ihr „Musikalischer Zeitgenosse“ nicht später veröffentlicht wird, sondern jetzt Mussorgski gewidmet ist, würden Sie es nicht für möglich halten, nach Mussorgskis

Brief an mich meine Rede zu platzieren, die ich bei der Enthüllung seines Denkmals in der Alexander-Newski-Lawra gehalten habe. Sie wurde damals von Wladimir Wassiljewitsch in der Zeitung „Nowosti“ abgedruckt, aber ich denke, es wäre nicht vermessen von mir, sie jetzt abzdrukken, da Sie in Ihrer angesehenen Zeitschrift ein vollständiges Bild von Mussorgski geben wollen. Für Ihr Einverständnis wäre ich Ihnen von Herzen dankbar.

Sie sehr wertschätzend

P. Stassowa

(LGITMiK, Archiv 8, Abschnitt VII, Bestandseinheit 525, Blatt 2-2 RückS.).

Als sie die Zeitschrift erhielt (1917, Nr. 5/6; P. S. Stassowas Rede ist auf S. 23-24 abgedruckt), antwortete sie:

„Ich danke Ihnen, Andrei Nikolajewitsch, von ganzem Herzen für das eindrucksvolle Porträt des Schöpfers, Künstlers und Menschen Mussorgski in Ihrem „Musikalischen Zeitgenossen“. Ehre und Ruhm für Sie und alle Ihre Mitarbeiter! Welch helle, glückliche Momente haben Sie uns geschenkt, indem Sie das kostbare Bild in vollem Umfang im Gedächtnis der Seelen wiederbelebt haben! Immer wieder vielen Dank an Sie.

28. Dezember

1917

P. Stassowa“

(Ebd., Bl. 4)

Im Jahr 1918 - dem letzten Jahr ihres Lebens - schrieb P. S. Stassowa einen sehr interessanten Erinnerungsbericht, der noch nicht veröffentlicht worden ist.

Die Fragmente des Manuskripts, die sich auf Mussorgski beziehen, sind in dieser Ausgabe wiedergegeben (IRLI, Archiv 294, op. 5, Bestandseinheit 415, Bl. 49 RückS.-50, 57 RückS., 74 RückS., - 76, 135).

1. Marfas Wahrsageszene im zweiten Akt von „Chowanschtschina“.

2. E. D. Stassowa wurde am 3. Oktober 1873 geboren.

3. M. A. Balakirew brauchte viele Jahre, um die symphonische Dichtung „Tamara“ und das Klavierkonzert zu vollenden: „Tamara“, 1866 begonnen, wurde 1882 fertiggestellt, während das Konzert, 1862 konzipiert, von Balakirew bis 1909 geschrieben wurde, ohne vollendet zu werden (es wurde von S. M. Ljapunow vollendet).

4. Siehe Kommentar 24 zu Stassows biographischem Essay „Modest Petrowitsch Mussorgski“.

5. D. W. Stassows administrative Delegation nach Tula erfolgte im Jahr 1880. Im Zusammenhang mit seiner Fertigstellung schrieb Mussorgski an Stassow: „... ich freue mich von ganzem Herzen und mit meinem ganzen Verstand über die Rückkehr des liebsten Dmitri Wassiljewitsch. Gott sei Dank! Die freundliche und gastfreundliche Familie (viel geliebte Familie)“ (Mussorgski M. P. Briefe, S. 224; Brief vom 27./28. August 1880).

## W. D. K O M A R O W A

### Aus Kindheitserinnerungen an große Menschen: Mussorgski

Warwara Dmitrijewna Komarowa, Tochter von D. W. und P. S. Stassow, Nichte von W. W. Stassow, sowjetische Musikwissenschaftlerin, Literaturhistorikerin und Schriftstellerin (Pseudonym: Wlad. Karenin), leistete einen bedeutenden Beitrag zur

Erschließung des klassischen russischen Erbes. Sie ist die Autorin einer ausführlichen zweibändigen Monographie „Wladimir Stassow“ (L., 1926), der Veröffentlichung von Stassows Korrespondenz mit N. A. Rimski-Korsakow, P. I. Tschaikowski, A. K. Ljadow, L. I. Schestakowa mit Kommentaren. Sie war die erste, die die Autobiographie von M. P. Mussorgski veröffentlichte (siehe: „Musikalischer Zeitgenosse“, 1917, Nr. 5/6, S. 10-14). Unter ihrer Mitwirkung wurde A. N. Rimski-Korsakow eine Ausgabe von M. P. Mussorgskis Briefen und Dokumenten vorbereitet (Moskau, 1932). Komarowa besitzt Erinnerungen über M. A. Balakirew, A. P. Borodin und M. P. Mussorgski.

Sie schrieb ihre Erinnerungen an Mussorgski im Zusammenhang mit der Vorbereitung einer Ausgabe der Zeitschrift „Musikalischer Zeitgenosse“, die dem Komponisten gewidmet war (siehe: Komarowa W. Aus Kindheitserinnerungen an große Menschen: Mussorgski. „Musikalischer Zeitgenosse“, 1917, Nr. 5/6, S. 15-20). Nachdruck: Jakowlew Was. Mussorgski in Erinnerungen und Beobachtungen von Zeitgenossen. M., 1932, S. 145-149.

Für die vorliegende Ausgabe wurde der Text mit der maschinengeschriebenen Abschrift und den Anmerkungen des Verfassers verglichen (IRLI, Archiv 294, op. 7, Bestandseinheit 8, Bl. 1-6), die fast keine Diskrepanzen zum Autograph aufweisen (ebd., Bl. 1-7).

1. Mussorgskis Werk „Der Traum“ ist nicht erhalten geblieben.
2. Seit 1869 mietete die Familie Stassow eine Datscha in Samanilowka (nahe dem Bahnhof Pargolowo). Siehe: Stassowa P. S. Aus „Meine Erinnerungen“.
3. „Was einst in der Stadt Kasan geschehen“ - Warlaams Lied aus der zweiten Szene des ersten Aktes, „Unser Papagei saß mit den Kindermädchen in der Stube“ - Fjodors Geschichte aus dem zweiten Akt von „Boris Godunow“.
4. „Oh, Zarewitsch, ich beschwöre dich“ - ist Marinas Arie in der zweiten Szene des dritten Aktes von „Boris Godunow“.
5. „Ratcliff, Ratcliff, du blutest“ - sind die Worte von Maria im dritten Akt von C. A. Cuis Oper „William Ratcliff“.
6. „Ich bin tapfer, ich bin kühn“ - die Worte von Kontschak aus seiner Arie im zweiten Akt der Oper „Fürst Igor“ von A. P. Borodin.
7. Drei Szenen aus „Boris Godunow“ wurden am 5. Februar 1873 im Mariinski-Theater inszeniert. Für weitere Einzelheiten siehe Kommentar 38 zu W. W. Stassows biographischem Essay „Modest Petrowitsch Mussorgski“.
8. Die erste Aufführung der gesamten Oper „Boris Godunow“ im Mariinski-Theater fand am 27. Januar 1874 statt. Für weitere Einzelheiten siehe Kommentar 41 ebd.
9. Der Lobgesang (der mit den Worten „Ruhm der roten Sonne“ in den Prolog eingeleitet wird), von dem Komarowa schreibt, wurde in einem Konzert der Freien Musikschule am 23. März 1876 unter der Leitung von N. A. Rimski-Korsakow uraufgeführt (siehe Programme der Schule, S. 39).
10. M. M. Korjakin war der erste Darsteller der Rolle des Kontschak in „Fürst Igor“.
11. Komarowa schreibt über das Lied der Schenkwirtin „Hab' gefangen ich einen grauen Enterich“ in der zweiten Szene des ersten Aktes; „Wie die Mücke das Holz hackt“ ist das Lied von Fjodor im zweiten Akt von „Boris Godunow“.
12. Walzer „Oh, Patti, Patti“, der Tolstois Vorliebe für die italienische Oper parodiert, im zweiten Akt von „Rayok“.
13. Es ist unwahrscheinlich, dass Mussorgski sowohl „Das Waisenkind“ und „Vergessen“ als auch „Trepak“ zum ersten Mal gesungen haben könnte, da er das erste Stück 1868 und die beiden letzteren 1874 und 1875 schrieb.
14. Einige der von Komarowa aufgezählten Szenen in „Chowantschina“ wurden von Mussorgski selbst abgelehnt (der Auftritt von Peter mit dem lustigen Spiel),

andere wurden bei der Bearbeitung der Oper durch N. A. Rimski-Korsakow ausgeschlossen (die Zerstörung der Hütte des Schreibers) oder gekürzt (der Abgang von Iwan Chowanski).

15. Im Sommer 1872 mietete Rimski-Korsakow eine Datscha in Pargolow.

## **J. F. PLATONOWA**

Der Name von Julia Fjodorowna Platonowa, Sängerin und Darstellerin am Mariinski-Theater, ist für immer als eifrige Förderin der klassischen russischen Oper in die Musikgeschichte eingegangen. Ihrer Initiative und ihrem Enthusiasmus ist es zu verdanken, dass Mussorgskis Oper „Boris Godunow“ am Mariinski-Theater aufgeführt wurde, deren Promotion mit vielen Schwierigkeiten behaftet war.

Platonowa war die erste Darstellerin einer Reihe von Hauptrollen in Opern russischer Komponisten: Natascha in „Rusalka“ von Dargomyschski, auf dessen Rat hin sie seine begeisterte Zustimmung genoss; Donna Anna in seiner posthum inszenierten Oper „Der Steinerner Gast“; Maria in „William Ratcliff“ von C. A. Cui; Olga in der „Das Mädchen aus Pskow“ von N. A. Rimski-Korsakow. Sie war auch die erste Marina in „Boris Godunow“. Bereits um die Jahrhundertwende schrieb Cui im Rückblick auf die 1870er Jahre: „... besonders liebe Erinnerungen an Platonowa. Ihre Stimme war nicht besonders schön, und ihre Technik und ihre Gesangkünste waren nicht perfekt, aber sie war so talentiert, verkörperte die Gesichter, die sie darstellte, so künstlerisch, es lag so viel Ausdruckskraft und echtes Gefühl in ihrer Darbietung, dass sie einen starken und tiefen Eindruck machte. Und wie sehr sie die russische Kunst liebte, mit welcher Hingabe und Bereitschaft sie ihm immer gedient hat, im Gegensatz zu den meisten modischen Publikumslieblingen <...>! Keiner der alten und jungen, damals beginnenden Komponisten konnte ohne sie auskommen; sie sang Antonida, Ljudmila, Natascha, Maria, Olga, Marina, Donna Anna; das ganze russische Repertoire lag damals auf ihren Schultern, und sie trug es fröhlich und triumphierend“ (Cui C. A. Aus meinen Opernerinnerungen. - Im Buch: Cui C. A. Ausgewählte Artikel, S. 522).

Nachdem sie Mussorgski kennengelernt hatte, schätzte Platonowa sowohl seine geniale Begabung als auch seine gefühlvolle Subtilität und verliebte sich in seine Musik. Die Geschichte ihrer schöpferischen Beziehung zu dem Komponisten ist in zwei Dokumenten in dieser Ausgabe festgehalten.

### **Brief an W.W. Stassow**

Den Brief an J. F. Platonowa vom 29. November 1885, der interessante Einzelheiten ihres Kampfes um die Inszenierung von „Boris Godunow“ am Mariinski-Theater enthält, zitierte Stassow in seinem Artikel „Zum Gedenken an Mussorgski“ („Historischer Kurier“, 1886, Nr. 3, S. 644-666) ausführlich und recht frei, wobei er die Namen von E. F. Naprawnik und Großfürst Konstantin Nikolajewitsch hinter Sternchen versteckte. Nachgedruckt mit Kürzungen: Stassow W. W. Artikel über Musik, Bd. 3, S. 279-285). Im Jahr 1895 leitete er einen Brief von Platonowa an N. F. Findeisen zur Veröffentlichung weiter (siehe: RMG, 1895, Nr. 2, S. 779-783). Der Anfang des Briefes (mit der falschen Jahreszahl - 1888) ist in der Arbeit von W. W.



Jakowlew „Mussorgski in Erinnerungen und Beobachtungen von Zeitgenossen“ (M. P. Mussorgski. M., 1932, S. 143 - 144).

Für diese Ausgabe ist der Text des Briefes anhand des Autographs überprüft worden (GPB, Archiv 738 Bestandseinheit 193, Bl. 1-3 Rück.).

1. Platonowa schreibt über Stassows Broschüre „Zum Gedenken an Mussorgski“, die in einer Auflage von 150 Exemplaren anlässlich der Enthüllung des Denkmals für Mussorgski auf seinem Grab in der Alexander-Newskij-Lawra am 27. November 1885 veröffentlicht wurde.

2. Für Details siehe die Materialien in dieser Ausgabe von W. W. Stassow („Modest Petrowitsch Musorgski“, S. 44), N. A. Rimski-Korsakow („Aus der „Chronik meines musikalischen Lebens““, S. 74), L. I. Schestakowa („Aus „Meine Abende““, S. 102-103).

3. Drei Bilder aus „Boris Godunow“ wurden am 5. Februar 1873 zu Kondratjews Gunsten inszeniert: „Schenke an der litauischen Grenze“, „Marina Mnischeks Gemach in Sandomir“ und „Mnischeks Schloss in Sandomir (Szene am Brunnen)“. Für weitere Einzelheiten siehe Kommentar 38 zu W. W. Stassows biografischem Essay „Modest Mussorgski“.

4. Das erste Mal wurde Mussorgski im Februar 1871 eine Inszenierung von „Boris Godunow“ verweigert, das zweite Mal im Oktober 1872 nach der Rezension der Oper in ihrer zweiten Fassung.

5. C. A. Cui tritt in der Presse auf, um die schöpferischen Prinzipien der „Mächtigen Handvoll“ zu propagieren und Routineerscheinungen in der Musikkunst zu kritisieren.

6. Zu Platonowas Gunsten wurde „Boris Godunow“ am 27. Januar 1874 in seiner Gesamtheit inszeniert. Für weitere Einzelheiten siehe Kommentar 41 zum biographischen Essay von W. W. Stassow „Modest Petrowitsch Mussorgski“.

7. Nachdem die Theaterleitung Platonowas Vertrag für 1876 nicht verlängert hatte, war sie gezwungen, das Theater zu verlassen. Bei einem Konzert am 17. Februar 1877 im Kononow-Saal, mit dem sie sich vom Publikum verabschiedete, wurde die Sängerin von Mussorgski begleitet. Aus seinen Werken trug Platonowa die Fantasie „Die Nacht“ vor („Musikalisches Blatt“, 1877, 10. Februar, Nr. 10).

### **Aus „Autobiographie“**

Platonowas Autobiographie, die natürlich auch eine Beschreibung zeitgenössischer russischer Komponisten, darunter Mussorgski, enthält, entstand auf Initiative W. W. Stassows, der die Lebendigkeit und Leichtigkeit ihres Briefes mit den interessanten Details über die Inszenierung von „Boris Godunow“ zu schätzen wusste und ihr riet, eine Erinnerung an ihre eigene künstlerische Tätigkeit zu schreiben.

„Meine liebste Ljudmila Iwanowna! - schrieb Platonowa bei dieser Gelegenheit am 2. Dezember 1885 an Schestakowa, - Ich bin von Herzen froh, dass mein Brief W.W. Stassow gefallen hat, ich hätte nie erwartet, dass er anscheinend in mir ein gewisses Schreibtalent vermutet; er hat sich, wie immer, durch seine hitzige Art natürlich ein wenig hinreißen lassen, der Brief wurde einfach als Erinnerung geschrieben, aus der Feder geschüttet, wie man sagt, und ich bezweifle, dass meine Notiz gelungen ist. Aber ich werde es versuchen, es gibt viele interessante Erinnerungen in meinem Leben, mein Mann hat mir geraten, sie zu schreiben, aber ich habe keine Zeit...“ (GPB, Archiv 816, Bestandseinheit 2742).

Die Autobiographie wurde relativ schnell fertiggestellt, wie aus einer Notiz auf der letzten Seite hervorgeht: „St. Petersburg, 15. September 1886“. Sie wurde nicht in vollem Umfang veröffentlicht.

Fragmente aus dem Manuskript von J. F. Platonowa, die sich auf Mussorgski beziehen, werden zum ersten Mal veröffentlicht (IRLI, f. 294, op. 3, Bestandseinheit 258, Bl. 31 Rücksl.-33 Rücksl., 36, 38 Rücksl., 41 Rücksl.- 42 Rücksl.).

1. Die Zusammenkünfte der Komponisten der „Mächtigen Handvoll“ mit Dargomyschski gehen auf die späten 1860er Jahre zurück.

2. Dargomyschski starb im Jahr 1869. Über die Beziehung zu ihm und Platonowa siehe: Seiten aus der Autobiographie J. F. Platonowa - „Sowjetische Musik“, 1963, Nr. 2, S. 53-56 (mit der Veröffentlichung in dieser Ausgabe nicht übereinstimmend).

3. Platonowa schreibt über den Tod von M. I. Glinka (1857) und der Tochter Olga Schestakowa (1863).

4. 1857 veröffentlichte W. P. Engelhardt, der sich in Berlin aufhielt, auf Wunsch von Schestakowa vier Ouvertüren von Michail Glinka: zu „Leben für den Zaren“, „Ruslan und Ljudmila“, „Aragons Jota“ und „Nacht in Madrid“; die erste war J. Meyerbeer gewidmet, die zweite H. Berlioz, die dritte 3. Die erste war J. Meyerbeer gewidmet, die zweite H. Berlioz, die dritte E. Den und die vierte Franz Liszt. Auf ihre Initiative hin werden Glinkas Opern in Russland veröffentlicht, die von M. A. Balakirew und N. A. Rimski-Korsakow vorbereitet wurden (1878 die Partitur von „Ruslan und Ljudmila“ und 1881 die Partitur von „Leben für den Zaren“).

5. Das Denkmal für Michail Glinka in Smolensk wurde am 20. Mai 1885 eingeweiht. Balakirew, der bei der Zeremonie anwesend war, dirigierte ein Konzert mit Werken von Glinka.

6. Zu den musikalischen Zusammenkünften im Haus von L. I. Schestakowa siehe ihre Erinnerungen „Aus meinen Abenden“ in dieser Ausgabe.

7. Siehe Kommentar 3 zu „Brief an Stassow“.

8. Platonowa bezog sich auf ihren Brief an Stassow vom 27. November 1885.

9. Der Schauplatz von Mussorgskis Oper wurde 1870 für eine Inszenierung von Puschkins „Boris Godunow“ am Alexandrinski Theater verwendet.

10. „Modest Mussorgski“ sollte als „Modest Mussorgski“ verstanden werden, da eine der Bedeutungen des lateinischen Wortes modestus - bescheiden ist.

11. Siehe Kommentar 7 zu „Brief an Stassow“.

12. „Chowanschtschina“ wurde nach Mussorgskis Tod 1886 in der von Rimski-Korsakow überarbeiteten Fassung vom Musikalischen und Dramatischen Zirkel aufgeführt. Für Einzelheiten siehe: Molas A. P. Meine Erinnerungen an die „Mächtige Handvoll“, Kommentar 14.

13. Die Szene von Marfa mit Susanna „O Sünde! Schwere, unverzeihliche Sünde.“ wurde von Mussorgski nicht gestrichen, sondern aus der Oper herausgenommen. Sie wurde 1897 in der Moskauer Inszenierung von „Chowanschtschina“ von der Gesellschaft der Mamontowschen Privatoper aufgeführt. Siehe den Brief von S. Siehe den Brief von S. N. Kruglikow an N. A. Rimski-Korsakow vom 30. September 1897 und den Antwortbrief von Rimski-Korsakow vom 2. Oktober 1897 (Rimski-Korsakow N. Sämtliche Werke der Literatur und Korrespondenz, Bd. 8-B. Moskau, 1982, S. 20-21).

## E. F. NAPRAWNIK

### Notizen, Erinnerungen

Der Dirigent und Komponist Eduard Franzewitsch Naprawnik, der fast ein halbes Jahrhundert lang das Orchester des Mariinski-Theaters leitete, hatte eine eindeutig ambivalente Haltung zu M. P. Mussorgski. Als konservativer Mensch war er Mussorgskis Pionierbestrebungen gegenüber unsympathisch. Er zögerte, mit den Proben für „Boris Godunow“ zu beginnen, zu dessen Inszenierung er J. F. Platonowa überredet hatte (siehe ihren „Brief an Stassow“ und „Aus der „Autobiographie““), und er stimmte gegen die Inszenierung von „Chowanschtschina“ (nur von C. A. Cui und N. A. Rimski-Korsakow ist bekannt, dass sie für die Oper stimmten, während das Opernkomitee sie in Erwägung zog); gleichzeitig wurde Naprawniks Aussage wortwörtlich weitergegeben: „Wir haben genug von Mussorgskis einziger radikaler Oper, „Boris Godunow“!“ - wiedergegeben von W. W. Stassow im Druck (siehe: Stassow W. W. Bezüglich der Produktion von „Chowanschtschina“. - Im Buch: Artikel über Musik, Ausgabe 3, S. 277). Alles, was ihm unverständlich war, was in traditionellen musikalischen Konzepten geformt war, führte Naprawnik allein auf Mussorgskis „Analphabetismus“ zurück. Gleichzeitig hatte er, wie aus seinen Erinnerungen hervorgeht, ein Gespür für große Musiker und eine „eigentümliche Originalität“, eine stark ausgeprägte Individualität und Beherrschung der Vokaltechnik. Nachdem er „Chowanschtschina“ abgelehnt hatte, war er bei der ersten öffentlichen Generalprobe der Oper (die am 5. Februar 1886 stattfand) anwesend, die vom Musikalischen und Dramatischen Zirkel veranstaltet wurde: „Unter den Anwesenden, - so hieß es in der Presse, - bemerkten wir die Herren Naprawnik, Solowjow und andere Musiker“ (Gorbunow-Posadow I. I. Die erste Aufführung von „Chowanschtschina“. - „Minuta“, 1886, 7. Februar, Nr.35. Signiert: Dodo).

Mussorgski seinerseits behandelte Naprawnik warmherzig und mit großem Respekt. Nach seiner beispielhaften Aufführung von drei Bildern aus „Boris Godunow“ (5. Februar 1873) schickte der Autor der Oper am Tag nach der Aufführung die folgenden Zeilen der Anerkennung:

„Eduard Franzewitsch, Sie nehmen kein Lob an - je stärker und erhabener Sie sind; aber nehmen Sie das Geständnis eines Musikers an?

Am Montag, dem 5. Februar, haben Sie etwas noch nie Dagewesenes getan: allein Ihre künstlerischen Kräfte konnten mit 2 Proben die Szenen des „Boris“ so leidenschaftlich und kunstvoll vermitteln. Trotz meiner schmerzlichen Gefühle hat mich Ihr erster Angriff auf „Boris“ und die folgenden dazu gebracht, Sie zutiefst als einen starken Künstler zu lieben; Sie gingen nicht nur auf die Details der Orchesteraufführung ein, sondern auch auf jedes kleinste Detail der Szene und der Deklamation; in all Ihren Bemerkungen sah ich einen brennenden Wunsch nach Erfolg; ich dachte und betrachte Ihre Kommentare als eine Belohnung für meine Arbeit als Student; nur ein vollkommen talentierter Künstler kann so fein, so künstlerisch getreu den Absichten des Komponisten zeigen...“ (Mussorgski M. P. Briefe, S.113).

Naprawnik schrieb seine Erinnerungen an Mussorgski im letzten Jahr seines Lebens nieder: das Manuskript ist auf den 3. Juli 1916 datiert (LGITMiK, Archiv 21, op. 1, Bestandseinheit 221, S. 66). Gedruckt unter dem Titel: „‘Boris Godunow‘ von M. P. Mussorgski (aufgeführt am 27. Januar 1874)“ - in dem Buch: E. F. Naprawnik; Autobiographische, kreative Materialien. Dokumente. Briefe. L., 1969, S. 48-49.

Gedruckt nach der Ausgabe mit kleinen Korrekturen im Autograph (Bl. 65-66).

1. Siehe: Rimski-Korsakow N. A. Aus „Chronik meines musikalischen Lebens“ und Kommentar 50.

2. Am Todestag Mussorgskis notierte E. F. Naprawnik in seinem Gedenkbuch II (von August 1877 bis 23. Februar 1886): „Am 16. März starb Modest Petrowitsch Mussorgski, Autor der Oper „Boris Godunow“; er wurde am 16. März 1837 geboren (so! - E. G.). Begraben am 18. März in der Newa Lawra; ein Kranz von russischen Opernkünstlern“ (LGITMiK, Archiv 21, op. 1, Bestandseinheit 225, S. 44 RückS.). Ein Fehler bei der Angabe des Geburtsjahres - Mussorgski wurde 1839 geboren - ist offenbar auf einen Fehler bei der Altersangabe des Komponisten zurückzuführen, der im Alter von zweiundvierzig Jahren starb.

3. Dazu siehe: Bertenson L. B. Zur Biographie von M. P. Mussorgski.

4. A. J. Worobjowa-Petrowa war die erste Darstellerin der Rollen von Wanja in „Leben für den Zaren“ und Ratmir in „Ruslan und Ljudmila“; O. A. Petrow war der erste Darsteller von Iwan Sussanin und der Titelrolle in „Ruslan und Ljudmila“.

5. Nach Mussorgskis Tod instrumentierte Rimski-Korsakow „Boris Godunow“ neu, kürzte einige Szenen der Oper und vertauschte die letzte und die vorletzte Szene des vierten Aktes (Einzelheiten siehe „Aus der ‚Chronik meines musikalischen Lebens‘“, Kommentar 58). „Mussorgski hatte keine Zeit, die „Chowanschtschina“ zu instrumentieren, und beendete sie nur auf dem Klavier, so dass sie auf der Bühne zunächst nur in einer Fassung und Orchestrierung von Rimski-Korsakow aufgeführt wurde (für weitere Einzelheiten siehe Kommentar 57, ebd.).

6. Rimski-Korsakows Version von „Boris Godunow“ wurde am 28. November 1896 von der Gesellschaft für musikalische Versammlungen aufgeführt. Im folgenden Jahr wurde die Oper in Perm und Jekaterinburg, 1898 im Soldownikow-Theater in Moskau, 1899 in Kasan und 1900 in Orel, Woronesch, Saratow und Tiflis aufgeführt.

7. Schaljapin trat zum ersten Mal am 7. Dezember 1898 in einer Moskauer Inszenierung der Oper am Soldownikow-Theater durch Künstler der Privatoper als Boris Godunow auf. „Boris Godunow“ wurde unter seiner Mitwirkung auch am Moskauer Bolschoi-Theater (Premiere am 13. April 1901) und am Mariinski-Theater (Premiere am 9. November 1904) aufgeführt. Über die letztgenannte Aufführung schrieb Rimski-Korsakow (siehe: „Aus der ‚Chronik meines musikalischen Lebens‘“, Kommentar 58).

## **N. F. SKARSKAJA**

### **Über Mussorgski**

Die Schauspielerin Nadeschda Fjodorowna Skarskaja, Tochter des berühmten russischen Sängers F. P. Komissarschewski, des ersten Darstellers der Rolle des Hochstaplers in „Boris Godunow“ und gebürtige Schwester von W. F.

Komissarschewskaja, sah als Kind oft M. P. Musorgski im Haus ihres Vaters.

Die wenigen Zeilen, die sich auf den Komponisten beziehen, stammen aus dem Buch: Skarskaja N. F., Gaideburow P. P. Auf der Bühne und im Leben. Moskau, 1959, S. 114-115 und 143.

1. O. O. Paletschek war, nachdem er sich vom Operngesang zurückgezogen hatte, Regisseur am Mariinski-Theater.

2. Die Oper „William Ratcliff“ kam erst 1900 auf die Opernbühnen, nachdem sie am 14. Februar 1869 im Mariinski-Theater uraufgeführt worden war.

3. Die Memoirenschreiberin selbst gibt eine Erklärung: „Als Engel verkleidet (W. I. Raab in A.G. Rubinsteins „Dämon“ - E. G.) setzte sie sich in eine kleine Loge auf der Bühne in der Nähe des Vorhangs und beobachtete von dort aus unsere improvisierten Aufführungen, dann rief sie mich in ihre Loge und nahm mich auf ihren Schoß“ (S. 113).

4 Über die Liebe der Kinder zu Mussorgski schrieben auch A. N. Molas und W. D. Komarowa.

## **N. I. K O M P A N E I S K I**

### **Zu neuen Ufern: Modest Mussorgski**

Der Sänger, Kirchenkomponist und Autor von Artikeln über Kirchenmusik Nikolai Iwanowitsch Kompaneiski lernte Mussorgski hauptsächlich in der zweiten Hälfte der 1870er Jahre im Haus von O. A. Petrow kennen, dessen Schüler er war (die Bekanntschaft nach der ersten Aufführung von „Sennacheribs Niederlage“ war episodisch). Unmittelbar nach Mussorgskis Tod veröffentlichte Kompaneiski eine Biografie des Komponisten (Modest Petrowitsch Mussorgski: Nachrufskizze mit ausführlichen biografischen Informationen und einer Beschreibung seines Werks - „Familienabende“, 1881, Nr. 5, S. 183-194), die später in RMG (1906, Nr. 11, 12, 14/15, 18) nachgedruckt wurde. Die Fragmente, die den Charakter von Erinnerungen haben, wurden in das Werk von W. W. Jakowlew „Mussorgski in Erinnerungen und Beobachtungen von Zeitgenossen“ aufgenommen. (M. P. Mussorgski. Moskau, 1932, S. 107-112), mit einer Änderung in der Reihenfolge des Textes, um ihn an die Chronologie der Ereignisse in Mussorgskis Leben anzupassen (die zitierten Zeitschriftennummern sind: 11, 17, 12, 14/15, 17, 18).

Der Text ist nach dem RMG-Text unter Wiederherstellung der Reihenfolge des Autors gedruckt (1906, Nr. 12, S. 300, 302; Nr. 14/15, S. 4). 300, 302; Nr. 14/15, S. 361 - 365; Nr. 17, S. 432-434, 437-439; Nr. 18, S. 461-463, 464).

1. Nach dem Besuch von „Judith“ (die Premiere der Oper fand am 16. Mai 1863 im Mariinski-Theater statt) schrieb Mussorgski einen langen und ausführlichen Brief an M. A. Balakirew. Darin äußert sich der Komponist kritisch über die Dramaturgie der Oper, aber es ist unmöglich, den großen Eindruck zu leugnen, den sie auf ihn gemacht hat (siehe: Mussorgski M. P. Briefe, S. 34-40; Brief vom 10. Juni 1863).

2. A. N. Serow war der Meinung, dass „der bedeutendste Literat, gerade weil er ein Literat und kein Musiker ist, nicht in der Lage ist, einen Text für ein Musikdrama zu schreiben, weshalb es richtiger ist, wenn Text und Musik einer Oper aus demselben Kopf stammen“ („Judith“, Oper in fünf Akten von A. N. Serow, St. Petersburg, 1863, Vorwort).

3. Die Ursprünge des russischen musikalischen Orientalismus gehen auf das Werk von M. I. Glinka zurück, insbesondere auf „Ruslan und Ljudmila“, wobei I. I. Kompaneiski den Einfluss von A. N. Serow auf die Komponisten der „Mächtigen Handvoll“ in dieser Hinsicht deutlich überschätzt.

4. Weder die Biographie Mussorgskis noch die Aussagen seiner Zeitgenossen bestätigen diese Tatsache.

5. Die dem Lied „Liebling Sawischna“ zugrunde liegende Szene wurde von W. W. Stassow beschrieben (siehe: „Modest Petrowitsch Mussorgski“, S. 33 dieser Broschüre).

6. In der Inszenierung von „Boris Godunow“ im Jahre 1874 spielte O. A. Petrow die Rolle des Warlaam, F. P. Komissaschewski den Hochstapler, D. M. Leonowa die Schenkwirtin, P. N. Dgoschikow den Missail.

7. I. A. Melnikow war der Sänger der Titelrolle in der Oper.

8. N. I. Kompaneiski absolvierte dieselbe Nikolajewsker Schule der Gardeoffiziere wie Mussorgski, nur zehn Jahre später.

9. Die erste Aufführung des Chors „Sennacheribs Niederlage“ (in der ersten Fassung) fand in einem Konzert der Freien Musikschule am 6. März 1867 unter der Leitung von M. A. Balakirew statt (Programme der BMSch, S. 32).

10. Mussorgskis ästhetische Ansichten und Schaffensprinzipien sind in seinen Briefen am ausführlichsten dargelegt.

11. Die beschriebene Tatsache bezieht sich höchstwahrscheinlich auf die 1870er Jahre, die Zeit der engsten Beziehung zu O. A. Petrow.

12. Die Uraufführung von A. G. Rubinsteins Oper „Dämon“ fand am 13. Januar 1875 im Mariinski-Theater statt. Es stimmt, dass Mussorgski die Musik schon vorher kannte, denn am 15. September 1871 zeigte Rubinstein die gerade fertiggestellte Oper bei D. W. Stassow in Anwesenheit von Mussorgski, Borodin, Balakirew, Cui, Rimski-Korsakow, B. W. Stassow, N. G. Rubinstein, G. A. Laroche und M. P. Asantschewski (siehe: Mussorgski M. P. Briefe, S. 93-94 und 252; Brief vom 11. September 1871 und Kommentar 3 dazu).

13. „Ruhm, Ruhm“ - Refrain aus dem Epilog von „Iwan Sussanin“ von M. I. Glinka.

14. „...alte Wirth-Tasten“ - die Tasten des Klaviers des berühmten Meisters I. Wirth aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

15. „La prière d'une Vierge“ („Das Gebet einer Jungfrau“) - ein Klavierstück von T. Bondarschewska-Baranowska, das in der zweiten Hälfte des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Hausmusik beliebt war.

16. O. A. Petrow starb am 28. Februar 1878.

## **A. A. GOLENISCHTSCHEW-KUTUSOW**

### **Erinnerungen an M. P. Mussorgski**

Mussorgskis Freundschaft mit Arseni Arkadjewitsch Golenischtschew-Kutusow war eine lebendige und bedeutende Seite im Leben des Komponisten und des Dichters. Ihre schöpferische Verbindung bereicherte die Musikkunst mit Werken wie der Ballade „Vergessen“, der Romanze „Die Vision“ und den Vokalzyklen „Ohne Sonne“ und „Lieder und Tänze des Todes“, mit denen der geniale Musiker den bescheidenen Namen des Autors der Worte verewigte.

Als sie sich im Sommer 1873 kennenlernten, fühlten sie sich sofort zueinander hingezogen. Golenischtschew-Kutusow war ein angehender Dichter, der noch davon träumte, seine poetischen Werke zu veröffentlichen, während Mussorgski, der „Boris Godunow“ bereits vollendet hatte, auf die Aufführung einer Oper wartete. Der Altersunterschied - Mussorgski war neun Jahre älter - schloss weder ihre emotionale Nähe noch ihre künstlerische Zusammenarbeit aus. Mussorgskis Briefe an Stassow sind voll von enthusiastischen Beurteilungen des Talents seines neuen Freundes. „Nach Puschkina und Lermontow habe ich nicht getroffen, was ich in Kutusow traf, <...> in Kutusow, fast überall, platzt vor Aufrichtigkeit, fast überall riecht die Frische eines guten, warmen Morgens, mit einer Technik unvergleichlich, in ihm“, schrieb er bald nach der Begegnung mit W. W. Stassow (Brief vom 19. Juni 1873; Mussorgski

M.P. Briefe, S. 117. Siehe auch den Brief an Stassow vom 23. Juli 1873, S. 124). Außerdem war Golenischtschew-Kutusow, wie wir weiter unten sehen werden, musikalisch. Mussorgskis Briefe an ihn sind sowohl ein Bericht über das schöpferische Gebot des Komponisten, eine Einführung in die Entstehung von „Chowanschtschina“, als auch ein Interesse an den kreativen Angelegenheiten des Dichters. Ab 1874 beschließen die Freunde, zusammenzuziehen.

Nach der Heirat von Rimski-Korsakow, die das gemeinsame Leben der beiden Komponisten in den Jahren 1871 - 1872 beendete, fühlte sich Mussorgski - unpraktisch und innerlich leicht verletzt, aber durstig nach Wärme - sehr einsam. Aus diesem Grund war sein Leben mit Golenischtschew-Kutusow seine glücklichste Zeit. Nachdem er die Plackerei des Ministerialdienstes hinter sich gebracht hatte, erwartete ihn zu Hause ein sinnvolles Gespräch mit einem nahen, interessanten Menschen. Es ist nicht verwunderlich, dass die Nachricht von der bevorstehenden Heirat von Golenischtschew-Kutusow (er heiratete Anfang 1876) vom Komponisten als Katastrophe empfunden wurde (siehe seinen Brief an W. W. Stassow in der Nacht vom 29. auf den 30. Dezember 1875; Mussorgski M. P. Briefe, S. 176-177). Dies lag nicht nur daran, dass er, wie Stassow und Balakirew, das Familienleben als Hindernis für seine schöpferische Arbeit betrachtete; er war wieder auf sich allein gestellt.

Nachdem Mussorgskis Verzweiflung ausgebrochen war, kehrte seine Beziehung zu Golenischtschew-Kutusow zu ihrem früheren Verlauf zurück und blieb bis zum Ende freundschaftlich; der Dichter „sah Mussorgski noch täglich, der zu ihm zum Mittagessen kam, - schreibt Golenischtschew-Kutusows Biograph. - Nach dem Essen setzte sich Mussorgski gewöhnlich ans Klavier und begann mit seinen Improvisationen, denen sein musikalischer Freund aufmerksam zuhörte“; der Autor bemerkt weiter: „Da Arseni Arkadjewitsch ein großes musikalisches Gedächtnis hatte, erinnerte er Mussorgski oft an seine Improvisationen, dank derer viele Werke des Komponisten erhalten geblieben sind“ (Swerev N., Graf Arseni Arkadjewitsch Golenischtschew-Kutusow. - Im Buch: Golenischtschew-Kutusow A. A. Werke, B.. 1. St. Petersburg., 1914, S. XVII). Mussorgski war auch der Frau des Dichters zugetan; er widmete ihr das Lied „Es zerstreut und bricht“ und „Tanz der Perser“ aus „Chowanschtschina“.

1879, nach mehr als zwei Jahren auf dem Lande, kehrte Golenischtschew-Kutusow in die Hauptstadt zurück und nahm seine Treffen mit Mussorgski wieder auf. „Als ich in Petersburg war, gab es kaum einen Tag, an dem Mussorgski nicht zu mir kam, - schrieb der Dichter - er spielte den ganzen Abend bei mir“ (Golenischtschew-Kutusow A. A. Erinnerungen an Mussorgski, - ZGALI, f. 143, op. 1, Bestandseinheit 160, Blatt 20; Originalmanuskript).

Doch die einstige geistige Nähe, die ihre künstlerische Zusammenarbeit ausmachte, besteht zwischen dem Komponisten und dem Dichter nicht mehr, was auf schwerwiegende ideologische Divergenzen zurückzuführen ist. Hatte Golenischtschew-Kutusow zunächst unter dem Einfluss der Ideen Mussorgskis den demokratischen Tendenzen Tribut gezollt und schöpferisch auf sie reagiert, so vertrat er mit der Zeit, als er sich von diesem Einfluss befreite, zunehmend Positionen der sogenannten reinen Kunst und glaubte, den Vorgaben Puschkins zu folgen. In der Biographie des Dichters heißt es: „Als Nachkomme einer alten Familie, aufgewachsen in den historischen Legenden, dem Glauben und den Hoffnungen seiner Heimat, erzogen in den Traditionen der Puschkin-Schule und durchdrungen von ihnen, konnte Gr. Kutusow nicht mit den neuen literarischen Strömungen sympathisieren, die in den sechziger Jahren in unserem Land aufkamen und sich in den folgenden Jahrzehnten mit unbändiger Geschwindigkeit entwickelten“ (Swerev N. Graf Arseni Arkadjewitsch Golenischtschew-Kutusow - Im Buch: Golenischtschew-

Kutusow A. A. Werke., Bd. 1, S. XXV). Golenischtschew-Kutusow sah klar den Grund für die Abkehr von Mussorgski, er verteidigte bewusst idealistische Positionen in seinen späteren poetischen Werken. Die Geschichte seiner Beziehung zu dem genialen Komponisten hielt er in dem folgenden Gedicht fest.

An M. P. Mussorgski

Liebster, zufällig trafen wir uns,

Hielten inne, riefen uns gegenseitig an,  
Wie Wanderer in der Nacht, wenn ein Sturm wütet,  
Wenn die ganze Welt von Kälte und Dunkelheit umgeben ist.  
Vor uns lag ein einsamer Weg in den unendlichen Steppen,  
Und wir gingen zusammen - damals war ich jung;  
Du gingst mutig voran, bereits stolz und rebellisch;  
Ich ging schüchtern hinterher... Die Jahre vergingen schnell.  
Die Früchte tiefer Gedanken, geschaffene Wünsche,  
Du hast sie den Menschen geschenkt; den Applaus  
der begeisterten Menge hast du mit einem Lächeln gehört,  
du hast dich mit Ruhm bekrönt und Lorbeeren geerntet,  
Ich bewunderte dich in der Menge verloren;  
Für andere entfernt, warst du mir nahe;

Ich verlor dich nicht: Ich wusste, die Zeit würde kommen,  
Und müde von der Oberflächlichkeit und dem Lärm,  
Würdest du zu mir zurückkehren in meine Einsamkeit,  
Um mit mir Träume und Inspirationen zu teilen.  
Manchmal, in den späten Stunden der Abendstille,  
Kamen Visionen und Träume zu mir,  
Manchmal voller Traurigkeit, Zweifel und Schmerzen,  
Manchmal mit strahlenden Augen und einem Lächeln auf den Lippen.  
Ich goss meine Träume in ehrlichen Versen aus,  
Und du kleidetest sie in geheimnisvolle Klänge,  
Wie in wundersame Gewänder - und wenn du sie sangst,  
Leuchteten sie unerwartet mit Schönheit!  
Es geschah... Aber warum die Erinnerungen wecken,  
Wenn in der Seele das warme Licht der Hoffnung brennt?  
Lass mein Lied nicht ein Abschiedslied sein,  
Lieber soll es eine Begrüßung an die Zukunft sein.  
Der Nebel der magischen Träume, geheimnisvollen Bestrebungen,  
Den eitlen Stolz der verrückten Jugend habe ich von mir vertrieben  
Und ich habe einen neuen Raum entdeckt,  
Der mir zuvor unbekannt war.

Es war schwer, in einer Welt „Ohne Sonne“ zu wandern,  
Ich hörte nur die Sprache des Todes im Dunkeln;  
Aber die Stunde des Morgens kam, und die Sonne strahlte,  
Und ein neues Schönheitsgesicht wurde mir gezeigt.  
Meine Seele ist voller glücklicher Überzeugung,  
Ich habe dem Zweifel reichlich Tribut gezollt,



Der Tempel der Kreativität ist geöffnet, und vor der  
schrecklichen Schwelle, habe ich, gekreuzigt, die Schwelle überschritten.  
Ich glaube, dass wir uns in diesem Tempel treffen werden,  
Wir werden einander mit lebendiger Empathie begegnen,  
Wir werden uns wieder inspirieren, aber mit einer anderen Schönheit,  
Und wir werden ein neues Lied harmonisch singen.

(Golenischtschew-Kutusow A. A. Werke., Bd. 1, S. 115-116).

Die Erinnerungen von Golenischtschew-Kutusow spiegeln seine ideologischen und ästhetischen Positionen vollständig wider. Sie waren als polemische Antwort auf W. W. Stassows biographischen Essay „Modest Petrowitsch Mussorgski“ gedacht und sollten, wie aus dem Text hervorgeht, veröffentlicht werden. Sie blieben jedoch lange nach dem Tod des Autors unveröffentlicht. Das Pathos dieses Dokuments liegt in der Neubewertung der letzten Schaffensperiode Mussorgskis, einer Periode, in der die „Chowanschtschina“ intensiv komponiert wurde, die Arbeit am „Jahrmarkt von Sorotschinzy“, und die Stassow als eine Zeit des schöpferischen Niedergangs bezeichnete, betrachtete Golenischtschew-Kutusow die Vokalkompositionen des Komponisten aus der zweiten Hälfte der 1860er und den frühen 1870er Jahren (darunter seine musikalischen Pamphlete), „Bilder einer Ausstellung“ und natürlich „Boris Godunow“ als den Höhepunkt seines Schaffens.

Er schrieb seine Erinnerungen über mehrere Jahre hinweg. Nachdem er sie 1881, unmittelbar nach der Mai- und Juni-Ausgabe des „Herolds von Europa“ mit der biographischen Skizze W. W. Stassows, begonnen hatte, brach er sie nach zwei Absätzen sofort wieder ab; „...ich kam zu dem Schluss, - schreibt Golenischtschew-Kutusow, - dass meine Arbeit unter dem allzu frischen Eindruck des Verlustes eines mir nahestehenden Menschen nicht anders konnte, als allzu persönlich und detailliert zu sein...“. Aus dem Text geht weiter hervor, dass der Autor 1882 zu seinen Erinnerungen zurückkehrte: „Jetzt, nach neun Jahren (seit er Mussorgski 1873 kennengelernt hatte - E.G.) ...“; in der Zeit zwischen 1883 (dem Ende von Rimski-Korsakows Bearbeitung der „Chowanschtschina“) und 1886 (der Aufführung der Oper); schließlich wurde das Manuskript, laut der Notiz am Ende, am 25. Juli 1888 fertiggestellt.

Die Reminiszenzen sind in Form eines Rohmanuskripts und eines Reinmanuskripts erhalten (ZGALI, Archiv 143, op. 1, Bestandseinheit 159, S. 61-101; Bestandseinheit 160, Nr. 1-23). Das Vorwort im Manuskript wurde von Golenischtschew-Kutusow umgeschrieben, der Rest des Textes von einer anderen Person, und ein großer Teil des Textes (von den Worten „In der Musik dieser Illustrationen...“ bis zu den Worten „Es gibt etwas Ernsteres für mich“, S. 144-149 der vorliegenden Ausgabe) wurde weggelassen. Im Manuskript gibt es Leerstellen für die nicht getrennten Wörter, es gibt Spuren der nachträglichen Bearbeitung in roter Tinte. Von J. W. Keldysch herausgegebene Erinnerungen mit seinem einleitenden Artikel und Kommentar: Musikalisches Erbe, Bd. 1, Moskau, 1935, S. 4-49. Die Veröffentlichung basiert auf dem Manuskript des Vorworts von Golenischtschew-Kutusow und dem Rohmanuskript der Erinnerungen selbst, wobei einige Passagen aus dem Rohmanuskript hinzugefügt wurden.

Für diese Ausgabe wurde der gedruckte Text erneut mit dem Autograph abgeglichen und Ungenauigkeiten wurden korrigiert. Das Vorwort ist, wie in der ersten Veröffentlichung, aus dem Manuskript des Autors wiedergegeben, während die

Erinnerungen aus einer Rohfassung ohne die Einbeziehung von Ergänzungen aus dem Manuskript wiedergegeben sind.

1. Viele Petersburger, Moskauer und Provinzzeitungen reagierten auf den Tod von M. P. Mussorgski und veröffentlichten Todesanzeigen und Nachrufe (letztere enthielten manchmal auch biografische Informationen). Die ersten Reaktionen - am 17. März 1881 - stammten von W. W. Stassow („Golos“, Nr. 76), M. M. Iwanow („Nowoje Wremja“, Nr. 1814; mit Ausschnitten ist der Nachruf in dieser Sammlung enthalten) und einem unbekanntem Autor („Porjadok“, Nr. 75); am zweiten Tag nach dem Tod Mussorgskis erschien ein anonymes Artikel in „Nachrichten und Börsenzeitung“ (Nr. 72), am 22. März - ebenfalls ohne Unterschrift - in der „Russischen Musikzeitung“ (Nr. 12); am 8. April wurde die kritische Skizze „Modest Petrowitsch Mussorgski“ von C. A. Cui in der Zeitung „Golos“ (Nr. 98; einige Fragmente sind für diese Sammlung entliehen). In der Mai-Ausgabe der Zeitschrift „Familienabende“ wurde schließlich ein großer Nachruf von N. I. Kompaneiski „Modest Petrowitsch Mussorgski“ veröffentlicht, der biographische Informationen und eine Beschreibung des Werks enthält.

2. W. W. Stassows biographischer Essay „Modest Petrowitsch Mussorgski“ wurde in den Nummern 5 und 6 des „Herolds von Europa“ für 1881 veröffentlicht. Er wird in dieser Ausgabe mit Kürzungen nachgedruckt.

3. Der Beginn der 1870er Jahre war für M. A. Balakirew durch den Beginn einer schweren geistigen und schöpferischen Krise gekennzeichnet, in deren Folge er sich für mehrere Jahre nicht nur aus seinem Kreis, sondern auch aus dem Musikleben im Allgemeinen zurückzog.

4. Mussorgski und Golenischtschew-Kutusow wohnten seit dem Frühjahr 1874 in der Spalier-Straße Nr. 6 (nicht Panteleimonowskaja-Straße).

5. Golenischtschew-Kutusow war neun Jahre jünger als Mussorgski.

6. Wenn Golenischtschew-Kutusow vom „Kreis“ sprach, bezog er sich auf die „Mächtigen Handvoll“, auf ihre Bewunderer und Verehrer - ihre Mitglieder - und auf die Führer - vor allem W. W. Stassow.

7. Golenischtschew-Kutusows erste Gedichtsammlung, „Stille und Sturm“, wurde 1878 veröffentlicht. Sie enthält unter anderem alle Gedichte, zu denen Mussorgski Musik geschrieben hat (mit Ausnahme von „Vergessen“).

8. Golenischtschew-Kutusow gibt frei den Gedanken Mussorgskis wieder, der aus seinen Äußerungen im Freundeskreis bekannt ist und den der Komponist in seiner „Autobiographischen Notiz“ festgehalten hat: „Die Kunst ist ein Mittel, um mit den Menschen zu sprechen, nicht ein Zweck“ (Mussorgski M. P. Lit. Erbe. Moskau, 1971, S. 270).

9. „Tusowo“ ist das Lieblingswort von W. W. Stassow, das oft in seinen Briefen und Erinnerungen vorkommt.

10. Siehe Kommentar 43 zu W. W. Stassows biographischem Essay „Modest Petrowitsch Mussorgski“.

11. Die Idee der „Chowanschtschina“ tauchte bei Mussorgski 1872 auf.

12. Unter Bezugnahme auf W. W. Stassow ist es falsch, Golenischtschew-Kutusow eine völlige Unkenntnis der Kunst der Musik zuzuschreiben. Seit seiner Kindheit und später an der juristischen Fakultät lernte Stassow Klavier und komponierte sogar etwas Musik.

13. Die Premiere von „Boris Godunow“ fand am 27. Januar 1874 statt (für weitere Details, siehe Kommentar 41 zu W. W. Stassows biographischem Essay „Modest Petrowitsch Mussorgski“).

14. Das Bild „In der Zelle des Tschudow-Klosters“ wurde auf Wunsch der geistlichen Zensur aus der Inszenierung des Mariinski-Theaters entfernt.

15. Interessant ist, dass N. A. Rimski-Korsakow trotz seiner Antipathie gegenüber E. F. Naprawnik Einigkeit mit ihm zeigte, indem er genau diese Nummern in seiner Version von „Boris Godunow“ ausließ.

16. Es ist schwer vorstellbar, dass Mussorgski, der so leidenschaftlich an der zweiten Fassung des dritten Aktes („Der Zarenturm im Moskauer Kreml“) arbeitete, mit aufrichtiger Zustimmung einverstanden war, Szenen mit dem Glockenspiel und Boris und seinem Sohn (hinter dem Moskauer Gelände), Fjodors Bericht über den Papagei und andere auszulassen. Wahrscheinlicher ist, dass er Naprawnik leichtfertig Zugeständnisse machte, weil er um das Bühnenschicksal von „Boris Godunow“ fürchtete, dessen Inszenierung er leidenschaftlich wünschte. Ebenso zweifelhaft ist die Aussage von Golenischtschew-Kutusow über Mussorgskis Zustimmung zur Rücknahme des letztgenannten Bildes.

17. Das letzte Bild von „Waldlichtung bei Kromy“ wurde bei der Wiederaufnahme der Oper im Oktober 1876 nach einer langen Pause nicht mehr gegeben. Stassow antwortete auf diesen empörten Artikel „Kürzungen in ‚Boris Godunow‘“ („Nowoje Wremja“, 1876, 27. Oktober, Nr. 239. Nachgedruckt: Stassow W. W., Artikel über Musik, Bd. 2, S. 308-310).

18. Vgl: Stassow, W. W. Modest Petrowitsch Mussorgski: Biographisches Essay, S. 39 vorliegende Ausgabe.

19. Mussorgskis tiefe Wertschätzung und Respekt für E. F. Naprawnik als Musiker geht aus seinem Brief vom 6. Februar 1873 hervor, den er am Tag nach der Aufführung von drei Szenen aus „Boris Godunow“ schrieb (wiedergegeben in den Kommentaren zu „Sapiski. Erinnerungen“ E. F. Naprawnik).

20. Mussorgskis Zeitgenossen waren von der Darbietung des Glockengeläuts in der zweiten Szene des Prologs durch den Autor tief beeindruckt: „Ich erinnere mich, dass der Autor es auf dem Klavier spielte, und es war perfekt: die Klangimitation der großen und kleinen Glocken war vollständig“, - erinnerte sich S. N. Kruglow (Mussorgski und sein „Boris Godunow“ - „Der Künstler“, 1860, Buch 5, S. 122-123); Rimski-Korsakow schrieb von „Glockengeläut, das unter den Fingern von Mussorgski auf dem Klavier so schön hervortritt“ (Chronik meines musikalischen Lebens. Moskau, 1980, S. 243-244).

21. „Boris Godunow“ wurde im Winter 1874 viermal und in der Spielzeit 1874/76 achtmal aufgeführt.

22. Der kritische Artikel, über den Golenischtschew-Kutusow schreibt, stammt von C. A. Cui, der ihn mit drei Sternchen unterzeichnete (siehe: „Boris Godunow“, eine Oper von Mussorgski, zweimal von der Variétékommission abgelehnt - „St. Petersburger Nachrichten“, 1874, 6. Februar, Nr. 37).

23. Golenischtschew-Kutusow nennt eine ganze Reihe von Personen aus Mussorgskis Umfeld, die keine Musiker sind: den Maler I. J. Repin, den Bildhauer M. M. Antokolski, den Architekten W. A. Hartman, den Literaturprofessor W. W. Nikolski, den „Beamten“ W. W. Stasow und den Rechtsanwalt D. W. Stasow.

24. „Mitjuch, hör, Mitjuch, was schreist du?“ und „Oh, schneidig!“ - Chorzeilen in der ersten Szene des Prologs von „Boris Godunow“; „Turu-turu, Hähnchen“ - die Worte Fjodors beim Peitschenspiel im zweiten Akt der Oper.

25. Ein Artikel von N. N. Strachow „Über die neue Oper „Boris Godunow“ wurde in drei Ausgaben des „Bürgers“ (1874, 25. Februar, Nummer 8 und 4 und 18. März, Nummer 9 und 11) veröffentlicht. Strachow war nicht der einzige, der das Libretto scharf kritisierte. Siehe Kommentar. 30 zu W. W. Stassows „Modest Petrowitsch“ Mussorgski“.

26. Die Papageienszene im zweiten Akt von „Boris Godunow“, die Verhöhnung von Bojar Chruschtschow in der zweiten Szene des vierten Akts,

27. Siehe Kommentar 27 zu W. W. Stassows biographischem Essay „Modest Petrowitsch Mussorgski“.

28. Golenischtschew-Kutusow bezieht sich in seinem Klavierzyklus „Bilder einer Ausstellung“ auf folgende Stücke: „Tuilerien (Spielende Kinder im Streit)“ (Nr. 3), „Die Hütte auf Hühnerfüßen (Baba Jaga)“ (Nr. 9), „Katakomben“ (Nr. 8), „Das Helden-Tor (in der Hauptstadt Kiew)“ (Nr. 10), „Der Ochsenkarren“ (Nr. 4).

29. „Bilder einer Ausstellung“ wurde tatsächlich erst nach Mussorgskis Tod 1886 veröffentlicht, herausgegeben von Rimski-Korsakow. Aber es ist unwahrscheinlich, dass Mussorgski die Veröffentlichung dieses Stücks für unwürdig hielt.

Wahrscheinlich hatte er einfach keine Zeit, es zu veröffentlichen, wie viele andere Dinge auch.

30. Stassow teilte Mussorgskis Werk in drei Perioden ein und war der Meinung, dass „die dritte Periode, von 1874-1875 bis Ende 1880, die Zeit ist, in der die schöpferische Tätigkeit Mussorgskis zu schwinden und sich abzuschwächen begann.“

31. Siehe Kommentar 3.

32. Der Autor von „Ratcliff“ ist C. A. Cui.

33. Der Autor von „Antar“ und „Sadko“ ist N. A. Rimski-Korsakow, der im Herbst 1871 Professor am Konservatorium wurde.

34. Golenischtschew-Kutusow irrt, wenn er behauptet, die Mitglieder des Balakirew-Kreises hätten sich von Mussorgski distanziert. Ganz einfach, der Prozess der schöpferischen Selbstbestimmung der Komponisten, die in ihren jungen Jahren eine Gemeinschaft bildeten, führte zu einer natürlichen Entfremdung zwischen ihnen. A. P. Borodin hat sehr treffend beschrieben, was geschah: „Solange sich alle in der Position von Eiern unter der Henne befanden (womit Balakirew gemeint war), waren wir alle mehr oder weniger dieselben. Sobald die Küken aus den Eiern geschlüpft waren, waren sie mit Federn bedeckt. Alle hatten unterschiedliche Federn, aber als ihnen Flügel wuchsen, flog jeder dorthin, wohin er von seiner Natur angezogen wurde. Das Fehlen von Ähnlichkeit in der Richtung, in den Bestrebungen, im Geschmack, in der Art des Schaffens usw. ist meiner Meinung nach eine gute und keineswegs traurige Seite der Sache. Es muss so sein, wenn die künstlerische Individualität sich entwickelt, reift und stärker wird“ (Brief an L. I. Karmalina, 15. April 1875, Briefe von A. P. Borodin, Bd. 2, S. 89).

35. Golenischtschew-Kutusow zitiert einen Brief von Mussorgski an W. W. Stassow vom 23. November 1875 (Mussorgski M. P. Briefe, S. 173).

36. Golenischtschew-Kutusow gibt nicht immer die richtige Reihenfolge der Nummern in der Oper an. Hier ist die richtige Reihenfolge: Kuskas Lied „Ich werde kommen... Ich werde in die Nähe der Iwan-Stadt gehen“, der Chor der Neuankömmlinge „Es lebte ein Kuma“, der Chor der Strelitzen „Geh Gott, du Kriegsvolk“, der Chor der Neuankömmlinge „Lebte und war ein Schreiber“ und „Oh, du liebes Mütterchen Rus“, „Der Weg zum Weißen Schwan ist leicht“ und der Chor der Mönche „Gott, nimm die Worte der Bosheit weg“ - im Ersten Akt; der Chor der Mönche „Besiegt“ - am Ende des Zweiten und am Anfang des Dritten Aktes; Marfas Lied „Ein junges Mädchen ging hinaus“ und Schaklowitij Arie „Das Nest der Strelitzen schläft“, „Ach, wir kannten keinen Kummer“ aus der großen Chorszene („Erhebt euch, ihr guten Menschen“) und Kuskas Lied über Gerede („Angefangen in Ecken und Winkeln“) - im dritten Akt; die Frauenchöre „In der Nähe des Flusses in den Pfützen habe ich die Nacht verbracht, gut gemacht“, „Spät in der Nacht saß ich, das ganze Kerzenlicht brannte“ und „Es schwimmt ein Schwanenweibchen“ - in der ersten Szene des vierten Aktes.

37. Siehe Kommentar 53 zu W. W. Stassows biographischem Essay „Modest Petrowitsch Mussorgski“.

38. Auch Stassow hielt die Wahrsageszene für künstlich: „Die Zauberei der Marfa ist musikalisch hervorragend, aber ziellos“, - schrieb er am 18. Mai 1876 an den Komponisten (zitiert im Buch: M. P. Mussorgski Lit. Erbe, Moskau, 1971, S. 345). Mussorgski, der die Wahrsageszene realistisch erklären wollte, dachte einmal daran, Marfa als ehemalige Fürstin Sidka darzustellen, die die Wechselfälle des Hoflebens kennt: „wir werden unsere Schismatin (Bojaren-Fürstin Sizkaja, die von „oben“ geflohen ist, d.h. aus den Gemächern von Weihrauch und Pelzmänteln), wir werden sie führen, die herzliche quasi- Strelitzen-Schismatin, zu Marfa in das Kloster, um beim Fürsten Golizyn das Schicksal zu erfragen. Golizyn kannte den „oberen Hof“ kaum und war auch nicht vertraut mit der Zarin Natalja, daher konnte er die junge Frau Sizkaja nicht sehen. <...> So war ihr, der schismatischen Sizkaja-Marfa, die Golzyn-Affäre vertraut, und ihr Golzyn nicht, und sogar ganz und gar nicht“ (Brief an W. W. Stassow vom August 1873; M. P. Mussorgski, Briefe, S. 133). Diese Idee wurde jedoch von Stassow scharf abgelehnt: „Alles, was Sie für die Dissidentin <...> geplant haben, ist ausgezeichnet, aber was zum Teufel treibt Sie dazu, aus ihr eine Prinzessin zu machen?! Schließlic wird die ganze Oper einzig und allein aus Prinzen und Prinzessinnen bestehen, sie wird eine Chronik des fürstlichen Nachwuchses sein!! Golizyn ist ein Fürst, Chowanski der Vater ist ein Fürst, Chowanski der Sohn ist ein Fürst. Sie werden Dossifej zum Fürsten von Myschezki und die Dissidentin zur Fürstin von Sizka machen. Was ist das für eine fürstliche Oper, wenn Sie eine Volksoper machen wollen! (zitiert in Mussorgskis Briefen, S. 266); „...Ihrer Bemerkung über „Fürstentümer“ stimme ich nach bestem Wissen und Gewissen zu, - antwortete Mussorgski, - obwohl ich die Zeichen der Zeit zeigen wollte - wie die adligen Familien zum Volk flohen“ (ebd., S. 137).

39. „Lasst Russland nicht durch böse Söldner zugrunde gehen“, heißt es in der Arie von Schaklowitij im dritten Akt von Chowanschtschina.

40. Golenischtschew-Kutusow war sich bewusst, dass die Orchestrierung von „Chowanschtschina“, die Mussorgski auf dem Klavier vollendet hatte, nach seinem Tod von N. A. Rimski-Korsakow vorgenommen wurde. Die Oper wurde 1866 in seiner Fassung aufgeführt (für Einzelheiten siehe: Molas A. P. Meine Erinnerungen an die „Mächtige Handvoll“, Kommtar 14).

41. Siehe Kommentar. 4.

42. Siehe Kommentar 50 zu dem biographischen Essay von W. W. Stassow, „Modest Petrowitsch Mussorgski“.

43. Hier ist die Erinnerung von Golenischtschew-Kutusow verzerrt: der Zyklus „Ohne Sonne“ enthält nicht fünf, sondern sechs Romanzen (siehe: Verzeichnis der musikalischen Werke Mussorgskis in dieser Ausgabe).

44. Für Einzelheiten über die Konzeption dieses Werks (das musikalische Pamphlet „Krebs“ wurde nie geschrieben) siehe: Stassow W. W. Modest Petrowitsch Mussorgski: Biographisches Essay, S. 51-52.

45. N. A. Rimski-Korsakow schrieb darüber: „Es sollte auch eine Lotterieszene geben, die angeblich zum ersten Mal in der Ära von „Chowanschtschina“ eingeführt wurde. Die für diese Szene komponierte Musik bildete später den C-Dur-Chor beim Auftritt des Fürsten Iwan Chowanski im 1. Akt“ (Aus der „Chronik meines musikalischen Lebens“, S. 77 vorliegende Ausgabe).

46. W. W. Stassow beurteilt die „Kinderstube“ so: „... was für eine Kette von Edelsteinen und Diamanten sie ist, was für unerhörte Musik sie ist, was für inniges Gefühl und Poesie sie ist, was für kleine Wesen, die ganze Symphonien und Opern wert sind“ (Modest Petrowitsch Mussorgski: Biographische Essay, S. 53).

47. Es ist nicht klar, welche Art von programmlosen Werken für Klavier Golenischtschew-Kutusow schrieb. In den Jahren 1878-1880 schrieb Mussorgski Klavierstücke wie „In der Nähe der Südküste der Krim“ („Baidary“), „An der Südküste der Krim“ („Gursuf bei Aju-Dag“), „Im Dorf“, „Meditation“ und „Une larme“. Es ist auch bekannt, dass der Komponist ein musikalisches Bild für Klavier, „Sturm auf dem Schwarzen Meer“, geschaffen hat, das zwar nicht vom Komponisten aufgenommen wurde, aber viele Male aufgeführt wurde.

48. „Russischer Faust“ - der Held der „Erzählung von Sawwa Grudzyn“, ein Denkmal der russischen Literatur des 17. Jahrhunderts. Es wurde zu Lebzeiten Mussorgskis zweimal veröffentlicht: Chroniken der russischen Literatur und Altertümer, Bd. 2, St. Petersburg, 1859; Denkmäler der altrussischen Literatur, Bd. 1. St. Petersburg, 1861. Die vom Komponisten gezogene Analogie geht davon aus, dass sich Sawwa, wie Faust, in Liebe vernarrt, dem Teufel ausliefert, mit dessen Hilfe er einen glorreichen militärischen Sieg erringt, und erst als er von einer tödlichen Krankheit heimgesucht wird, ist er bereit, sein ungerecht gelebtes Leben zu erlösen. Für weitere Einzelheiten siehe Kommentar. 22 in der ersten, von J. W. Keldysch herausgegebenen Ausgabe von A. A. Golenischtschew-Kutusows Erinnerungen an M. P. Mussorgski (Musikalisches Erbe, Bd. 1, Moskau, 1935, S. 48).

**W. U.**

### **Karikatur M. P. Mussorgskis**

Der Autor, der sich hinter den Initialen verbirgt, konnte nicht ermittelt werden. Die Notiz mit interessanten Berührungen zum Bild von M. P. Mussorgski wurde im „Historischen Kurier“ (1888, Nr. 3, S. 686-687) veröffentlicht, nachgedruckt in der Sammlung: M. P. Mussorgski. M., 1932, S. 144-145.

Die vorliegende Sammlung ist nach der letzten Ausgabe gedruckt, wobei der erste Absatz weggelassen wurde (siehe Kommentar 1).

1. Der erste Absatz, der den Titel der Notiz bestimmt und in dieser Sammlung weggelassen wurde, ist einer Karikatur gewidmet, die Mussorgski zugeschrieben wird: „Im Album des verstorbenen Künstlers der russischen Oper Pjotr Iwanowitsch Gumbin befindet sich eine beigefügte Karikatur (wiedergegeben im „Historischer Kurier“ - E. G.), die zwei bekannte Persönlichkeiten aus der Welt der Musik darstellt: Dargomyschski und Serow. Nach Angaben von Gumbins Schwägerin Anna Nikititschna Tuschinskaja, die diese Karikatur besitzt, wurde die Zeichnung im Haus von Gumbin vom verstorbenen Mussorgski angefertigt“ (M. P. Mussorgski. M., 1932, S. 144). Da die Urheberschaft Mussorgskis von S. A. Detinow maßgeblich bestritten wurde (siehe: Porträtbilder von Mussorgski, - ebd., S. 196), schien es angebracht, diesen Absatz beim Nachdruck der Notiz von W. U. in der vorliegenden Sammlung zu streichen.

2. „Lieber Augustin“ ist ein österreichisches und deutsches Volkslied.

## W. B. BERTENSON

### Aus dem Buch „Über 30 Jahre: Blätter aus Erinnerungen“

Als Student hatte der Arzt Wassili Bernardowitsch Bertenson Gelegenheit, Mussorgski zu treffen. Er war sich auch des tragischen Endes seines Lebens bewusst, da sein Bruder L. B. Bertenson half, den hoffnungslos kranken Komponisten im Militärkrankenhaus von Nikolajewsk unterzubringen. Seinen Begegnungen mit Mussorgski sowie mit P. I. Tschaikowski widmete W. B. Bertenson Erinnerungen, die in der Zeitschrift „Historischer Kurier“ (1912, Nr. 8, S. 505) abgedruckt und als separates Buch (St. Petersburg, 1914) veröffentlicht wurden. Der Auszug aus dem Buch ist in dem Werk von W. W. Jakowlews Werk „Mussorgski in Erinnerungen und Beobachtungen von Zeitgenossen“ (M. P. Mussorgski. Moskau, 1932, S. 153-154).

Nachgedruckt in dem Buch: Aus 30 Jahren: Blätter aus Erinnerungen. St. Petersburg., 1914, S. 113-117.

1. Siehe: Bertenson L. B. Zur Biographie M. P. Mussorgskis.

2. W. B. Bertenson bezieht sich auf die Gedanken, die A. G. Rubinstein in seinem Artikel „Über die Musik in Russland“ („Jahrhundert“, 1861, Nr. 1, S. 33-37, Nachdruck: Rubinstein A. Literarisches Erbe, Band. 1: Artikel. Bücher. Memoranden. Reden, Moskau, 1983, S. 46-53). Allerdings hat er sie nicht ganz richtig verstanden. Mit der Behauptung, dass „Musik in Russland nur von Amateuren gespielt wird“ (ebd., S. 47), brachte A. G. Rubinstein dies mit der fehlenden Möglichkeit in Verbindung, eine professionelle musikalische Ausbildung zu erhalten (der Artikel wurde vor der Eröffnung des ersten russischen Konservatoriums in Petersburg geschrieben): „Es ist traurig, wenn man eine solche Ordnung der Dinge in einem Land sieht, in dem die Musik einen hohen Grad an Perfektion erreichen könnte, denn niemand würde bestreiten, dass das russische Volk mit einer unbestreitbaren Fähigkeit zu dieser Kunst begabt ist“ (ebd., S. 52).

3. Nach einer Inszenierung von „Chowanschtschina“ durch den Musikalischen und Dramatischen Zirkel im Jahr 1886 (Einzelheiten siehe Kommentare 14 und 15 in Meine Erinnerungen an die „Mächtige Handvoll“ von A. J. Molas) wurden die großen Szenen der Oper (die Orchestereinleitung, das Arioso von Dossifej und die Szene mit den Dissidenten, ihrem Chor, der Wahrsagerei, dem Chor der Strelitzen und dem Tanz der Perser) im April desselben Jahres in Saratow aufgeführt (siehe Rachmanowa M. Zum 100-jährigen Jubiläum der Uraufführung von „Chowanschtschina“ - „Sowjetische Musik“, 1986, Nr. 3, S. 96); im Oktober 1892 wurde „Chowanschtschina“ in Kiew von I. J. Setow inszeniert, ein Jahr später in Petersburg von der Russischen Operngesellschaft und im November 1897 in Moskau im Solodownikow-Theater von der Russischen Privaten Operngesellschaft mit F. I. Schaljapin.

## A. P. MOLAS

### Aus „Meine Erinnerungen an die ‚Mächtige Handvoll‘“

Der Marineoffizier Alexander Pawlowitsch Molas verlor seine Eltern und lebte in seiner Jugend bei der Familie seines älteren Bruders, der mit A. N. Purgold verheiratet war. Auf diese Weise wurde er schon früh in die Kunst der Musik eingeführt. Im Haus der Molas erklang immer Musik: Alexandra Nikolajewna selbst

sang, eine begeisterte Förderin der neuen russischen Musik, insbesondere der von Mussorgski; Künstler sangen, wenn sie sich zu Musikabenden und Matineen versammelten, um ganze Opern und Vokalensembles aufzuführen; Komponisten stellten ihre neuen Kompositionen vor und es gab interessante Gespräche. All das, was sich vor den Augen eines jungen Studenten des Marinekorps abspielte, hinterließ unauslöschliche Spuren in seinem Gedächtnis und ließ die Erinnerungen lebendig werden, die er bereits in späteren Jahren aufzeichnete. Sie sind nicht in vollem Umfang veröffentlicht worden. Die Seiten, die sich auf die Aufführung von Mussorgskis „Das Waisenkind“ beziehen, werden von A. N. Sochor ausführlich zitiert (Sängerin Alexandra Nikolajewna Molas. - Im Buch: Musikalische Aufführungspraxis, Bd. 2. M., 1958, S. 192-193), und die Stellen, die die Begegnungen mit Borodin schildern, sind in das Buch „A. P. Borodin in Erinnerungen von Zeitgenossen“ (Moskau, 1985, S. 128-131) aufgenommen.

Gedruckt nach dem autorisierten Typoskript (ZGALI, Archiv 805, op. 1, Bestandseinheit 2, S. 1-3, 5-8, 13-16).

1. Sein Bruder Nikolai Pawlowitsch Molas war ein Amateurmaler und seine Frau Alexandra Nikolajewna eine Sängerin, die in ihrem Haus Musikabende und Sonntagmatineen veranstaltete.

2. Der Name „Die mächtige Handvoll“ für die Gemeinschaft junger russischer Komponisten, zu der Mussorgski, Balakirew, Cui, Borodin und Rimski-Korsakow gehörten, stammt in der Tat von W. W. Stassow, der 1867 schrieb, „... wie viel Poesie, Gefühl, Talent und Geschick eine kleine, aber bereits mächtige Handvoll russischer Musiker besitzt“ (Stassow W. W. Das Slawische Konzert von Herrn Balakirew - Im Buch: Stassow W. W. Artikel über Musik, Bd. 2, S. 112).

3. A. P. Molas macht den Fehler zu glauben, dass die Freie Musikschule organisatorisch mit der Russischen Musikgesellschaft verbunden war. Sie sind unabhängig voneinander entstanden und tätig.

4. Das Konzert der Freien Musikschule, bei dem A. N. Molas auftrat, fand am 23. März 1876 statt (siehe BMSch-Programme, S. 39).

5. Neben „Das Waisenkind“ führte Molas auch Rimski-Korsakows „Auf den Hügeln Georgiens“ und Balakirews „Komm zu mir“ auf.

6. Der Erfolg von A. N. Molas wurde in den Kritiken gewürdigt: „Ich bin sicher, dass ihr Auftritt für die Mehrheit des Publikums in diesem Konzert eine echte Offenbarung war, dass die Mehrheit keine Ahnung von der Möglichkeit einer solchen Aufführung hatte“, schrieb Cui. Nach Mussorgskis „Das Waisenkind“ kam es zu einer gewaltigen Explosion; die Romanze musste wiederholt werden. Erst in der Aufführung von Frau Molas erkannte das Publikum die Kraft des Talents und die Tiefe der Gefühle in dieser Romanze“ (Cui C. A. Das zweite Konzert der Freien Schule - „St. Petersburger Nachrichten“, 1876, 28. März, Nr. 87). „Die ungewöhnlich musikalische und poetische Darbietung der Romanzen von Frau Molas erreichte ihren Höhepunkt in Mussorgskis „Waisenkind“, der zur einhelligen Begeisterung des Publikums wiederholt wurde“, heißt es in der zweiten Rezension, „auch Herr Mussorgski erhielt nach seiner Darbietung der „Szene des Pimen“ und der „Waisenkind“-Romanze viel Beifall und Herausforderung. Herr Mussorgski begleitete Frau Molas meisterhaft am Klavier...“ (Wessel W. Petersburger Chronik - „Musikalische Zeitung“, 1876, 11. April, Nr. 21, Signiert: W.).

7. A. P. Molas wiederholt den Fehler; siehe Kommentar 3.

8. Wassiljew 2. (Wassili Michailowitsch Wassiljew) konnte nicht der Darsteller der Rolle des Pimen aus „Boris Godunow“ sein, da er ein Tenor war. Im Konzert vom 16. Januar 1879, über das A. P. Molas schreibt, sang er die Rolle des Hochstaplers und



die Rolle des Pimen wurde von W. I. Wassiljew (Wassiljew 1.) gesungen (siehe Programme der Moskauer Musikschule, S. 40).

9. Mussorgski begann 1875 mit der Komposition des „Jahrmarkts von Sorotschinzy“.

10. Dies ist ein berühmtes Porträt Mussorgskis von I. W. Repin, das sich in der Staatlichen Tretjakow-Galerie befindet (siehe: Stassow W. W. Mussorgskis Porträt).

11. Zum Schicksal des „Jahrmarkts von Sorotschinzy“, siehe Kommentar 7, zum „Brief an N. F. Findeisen“ von W. W. Stassow.

12. Die Orchestrierung von „Chowanschtschina“, die von Mussorgski nur auf dem Klavier vollendet wurde, wurde von Rimski-Korsakow vorgenommen.

13. Das Konzert der Freien Musikschule, in dem der Chor „Iisus Navin (Joshua)“ sowie der Frauenchor aus Mussorgskis „Salammbô“ unter der Leitung von M. A. Balakirew aufgeführt wurden, fand am 11. März statt, aber 1885, nicht 1886, wie A. P. Molas schreibt (Programm der Freien Musikschule, S. 46). Der Inhalt des folgenden Absatzes über den Besuch von vier Aufführungen von „Chowanschtschina“ widerlegt die Tatsache, dass Molas sich im März 1886 auf einer Reise befand.

14. Die erste Aufführung von „Chowanschtschina“ fand am 9. Februar 1886 in Petersburg im Kononow-Saal statt, und zwar durch den Musikalisch-Dramatischen Amateurrkreis unter der Leitung von E. J. Goldstein mit dem Bühnenbild von N. P. Wolkow. Die Rollen wurden gespielt von: Iwan Chowanski - S. A. Wassiljew; Andrei Chowanski - S. A. Awajew; Golizyn - F. G. Warsar; Schaklowitij - N. A. Pustoroslew; Korjon (wie er in der ersten Produktion aufgrund von Änderungen auf Wunsch der Zensur Dossifej hieß) - F. W. Matchinskij; Marfa - E. A. Paletschek; Schreiber - A. A. Linowskij; Emma - E. A. Quadri; Warsonofjew - W. K. Bykow; Kuska - A. A. Trusow; 1. Strelitze - W. K. Bykow; 2. Strelitze - P. I. Iwanow (richtiger Name Prilukow); Streschnew - A. A. Trusow (Ausschnitte und Auszüge aus Zeitungen und Zeitschriften <...> - ZGALI, Archiv 794, op. 2, Bestandseinheit 4, Bl. 81). Der persische Tanz, choreografiert von P. K. Karsawin 2., wurde von „8 weiblichen Amateuren“ aufgeführt (ebd., Bl. 33): K. W. und M. W. Iwanow, E. I. und N. I. Gum, M. S. Titowa, E. M. Wassiljewa, O. G. Nowizkaja, A. A. Leontjewa (Bl. 66 Rück.). Regie O. O. Paletschek, Souffleur P. I. Poletika. Chor (neunzig Personen) unter der Leitung von P. I. Prilukow (Bl. 33 Rück.), das Orchester bestand aus sechzig Personen. Weitere Informationen hierzu finden sich bei W. B. Bertenson (siehe: „Aus 30 Jahren: Blätter aus Erinnerungen“ in der vorliegenden Ausgabe).

15. Insgesamt gab es acht Aufführungen der „Chowanschtschina“ (zusätzlich fanden am 5. und 7. Februar Generalproben mit Kostümen und Dekorationen statt). Im Winter 1886 wurde sie am 9., 12., 16. und 23. Februar aufgeführt, die Hauptrollen spielten: Iwan Chowanski - P. I. Iwanow; Andrei Chowanski - A. G. Melikenzew; Golizyn - W. G. Manswetow; Korjon - N. A. Aggejew; Marfa - N. D. Wurzel; Schreiber - F. G. Warsar; Emma - Z. O. Sarkas; am 16. Februar sangen in der gleichen Zusammensetzung: Schaklowitij - N. A. Pustoroslew; Korjon - F. W. Matchinski; Marfa - E. A. Paletschek. Unter den Interpreten der Aufführung vom 23. Februar gab es keine neuen Namen.

Über diese Aufführungen schrieb W. W. Stassow: „Die Bühnenbilder <...> wurden von einem Amateur, N. P. Wolkow, zusammengestellt und aufgeführt, so begabt, so malerisch, so wahrhaftig, dass einige unserer besten Künstler sie bewundert haben. Die Strelitzen- und Volkschöre wurden von P. I. Prilukow meisterhaft vorbereitet und geleitet und spielten während aller Szenen der Oper perfekt, voller Leben und Lebendigkeit. Viele der Solisten erfüllten ihre Aufgabe bewundernswert gut: unter ihnen erkenne ich den allerersten Herrn Wassiljew an, der mit ungewöhnlicher Typizität und Charakteristik den alten Bojarenautokraten des alten vorpetrinischen Russlands, Fürst Iwan Chowanski, darstellte; zusammen mit ihm zeichneten sich

durch eine feine musikalische und dramatische Leistung die Herren Matchinski, Warsar, Manswetow und Korsakow in den Rollen des älteren Korjon, des Fürsten Golizyn und Schaklowitij; von den weiblichen Rollen - Frau Paletschek in der Rolle einer herzlichen und leidenschaftlichen Dissidentin Marfa“ (W. W. Stassow. Ist „Chowanschtschina“ vorbei? - „Nachrichten- und Börsenzeitung“, 1886, 23. Dezember, Nr. 353. Nachdruck: Stassow W. W. Artikel über Musik, Bd. 3, S. 315). Eine Vorstellung von der Dekoration, die Stassow erwähnt, kann man aus den Skizzen von Opernszenen von K. Brosch (Unsere Bilder und Zeichnungen - „Die Welt-Illustration“, 1886, 8. März) gewinnen, die von M. Rachmanowa (Zum 100. Jahrestag der Uraufführung von „Chowanschtschina“ - „Sowjetmusik“, 1886, Nr. 3, S. 93 und 96) gegeben wurden.

## I. J. R E P I N

Der brillante russische Künstler Ilja Efimowitsch Repin lernte M. P. Mussorgski 1871 durch W. W. Stassow kennen, und der Komponist machte sofort einen großen Eindruck auf Repin. Sein Werk umfasst die erste Ausgabe von Mussorgskis „Kinderstube“. Die beiden Männer begegneten sich nur kurz: Repin, der bei seinem Abschluss an der Akademie mit der Großen Goldmedaille ausgezeichnet wurde, ging für einige Jahre ins Ausland, um seine Fähigkeiten zu verbessern. Aber selbst auf Distanz sind der Komponist und der Künstler aneinander interessiert. Fasziniert von Repins „Troidler“, vertraut Mussorgski ihm die gehegten Pläne für „Chowanschtschina“ an (M. P. Mussorgski, Briefe, S. 115-116). „Das neue Motiv des Dissidenten im Müllmann gefällt mir furchtbar, solche Kraft liegt in der Aufgabe“, - schrieb der Künstler aus dem Ausland an Stassow (Repin I. E. Stassow W. W. Korrespondenz, Bd. 1. M.-L., 1949, S. 69). „Vielleicht genießen Sie bereits die Oper von Modest Petrowitsch - Sie haben Glück! Und jetzt würde ich so gerne russische Musik hören und besonders die Musik von M. P. Mussorgski als einen Auszug aus der russischen Musik (wage ich zu denken); so kommen mir ihre Motive in den Sinn“, - lesen wir in einem anderen Brief (ebd., S. 81).

Nach Repins Rückkehr organisierte Stassow ihr Treffen; „Gestern hatte ich ein Abendessen und einen Abend beim généralissime (wie Mussorgski W. W. Stassow nannte. - E. G.), Repin war da und wir freuten uns gemeinsam“, - schrieb Mussorgski an L. I. Schestakowa (Mussorgski M. P. Briefe, S. 187; Brief vom 24. Juni 1876). „Letzten Freitag lud ich Mussorgski zusammen mit Repin ein, und dieser freute sich über alles, was Mussorgski in den drei Jahren seiner Abwesenheit geschrieben hatte“, - schrieb er über diesen Abend an seinen Bruder Dmitri Wassiljewitsch (Stassow W. W., Briefe an Verwandte, Bd. 1, Teil 2; 1862-1879. Moskau, 1954, S. 294).

Mussorgski kannte sowohl Repins frühes Gemälde „Sadko“ als auch eine Skizze von „Eine religiöse Prozession in der Provinz“ (das Gemälde selbst entstand 1883, nach Mussorgskis Tod). Der „Protodiakon“ (1878) und „Zarentochter Sofja Aleksejewna...“ (1879) beeindruckten ihn auf den Wanderausstellungen sehr. (1879) (siehe: Mussorgski M. P. Briefe, S. 202 und 206).

Eine bewegende Seite in der Beziehung zwischen Repin und Mussorgski ist die Anfertigung des Todesporträts des Komponisten im Nikolajewsker-Militärkrankenhaus (siehe: Stassow W. W. Porträt von Mussorgski). Die glühende Liebe zum Werk Mussorgskis, die an schwärmerische Verehrung grenzt, blieb dem Künstler sein ganzes Leben lang erhalten. B. W. Assafjew schreibt 1904 über seine

Zusammenarbeit mit ihm: „Mehr als einmal hatte ich das Glück, Repins Arbeit musikalisch zu begleiten: er liebte Mussorgski, vor allem „Chowanschtschina“, und in meinen jungen Jahren war ich irgendwie sehr gut darin, Fragmente auf dem Klavier zu transkribieren, vor allem die volkstümlichen Szenen aus den Opern des Genies des russischen Volksmusikdramas. Da ich Repins Lieblingsmomente der Musik auswendig kannte, konnte ich leicht beobachten, wie ein vom Künstler gewünschtes Bild auf der Leinwand entstand und wie sich geschäftsmäßiges, gewohnheitsmäßiges Können mit den Schwierigkeiten, in das Gewünschte einzudringen, mit den Freuden der Erkenntnisse und Entdeckungen abwechselte. Wie jetzt ziehen die berühmten Repin-Pinselstriche auf der Leinwand kraftvoll und kühn vor meinen Augen vorbei. Und als ihr Rhythmus meine Finger zum Stillstand brachte und die Musik verstummte, war das eine Katastrophe: das Werk des Künstlers war gestört. Offensichtlich gaben ihm sowohl die Rhythmen und Intonationen des Meeres als auch die Musik die Ordnung der empfindsamen, das Leben beobachtenden Seele zurück“ (Neues über Repin: Artikel und Briefe des Künstlers. Erinnerungen von Schülern und Freunden. Veröffentlichungen, L., 1969, S. 166-167).

Nachdem Repin 1894 ein Konzert des Orchesters der russischen Volksinstrumente besucht hatte, riet er dessen Gründer und Leiter W. W. Andrejew, das Programm mit Werken von Mussorgski zu bereichern: „Kennen Sie seine Chöre aus den Opern „Boris Godunow“ und „Chowanschtschina“? Ich bin überzeugt, dass Sie in den Werken Mussorgskis eine unerschöpfliche Quelle weitreichender russischer Musik finden, sie wunderbar vermitteln und überall, wo Sie mit diesem Repertoire auftreten, für Aufsehen sorgen werden“, - und dann zählt er Chorszenen aus beiden Opern auf (W. W. Andrejew: Materialien und Dokumente. Moskau, 1986, S. 172).

„Lieber Dmitri Wassiljewitsch, - schrieb Repin D. W. Stasow, 2. September 1911. - Mit welchem Entzücken habe ich die Briefe des Müllmanns in der „Musikzeitung“ gelesen. Welch ein Dank dafür, dass sie veröffentlicht wurden!“ (Repin I. E., Stasow W. W. Korrespondenz, Bd. 3. M.-L., 1949, S. 154).

Alle Erinnerungen Repins an Mussorgski, die in seinen Briefen und Artikeln aus verschiedenen Jahren enthalten sind, sind von einer Haltung der Ehrfurcht sowohl vor den Werken, die er liebte, als auch vor dem Andenken ihres Komponisten durchdrungen.

### **Aus Briefen an W. W. Stasow**

Die Auszüge aus den Briefen sind entnommen aus Repin I. E., Stasow W. W. Korrespondenz, Bd. 2, M. - L., 1949, S. 60-62, 65, 66.

1. Mitteilung vom 17. März 1881: „Gestern ist der berühmte Komponist Mussorgski gestorben“ - abgedruckt in Ausgabe 77 der „Russischen Nachrichten“.

2. P. M. Tretjakow hat ein Porträt von Mussorgski erworben, das von I. J. Repin in den letzten Lebenstagen des Komponisten im Militärkrankenhaus von Nikolajewsk gemalt wurde. Am 18. März 1881 schrieb W. W. Stasow: „Lieber Pawel Michailowitsch, ich gratuliere Ihnen zu der wunderbaren Perle, die Sie Ihrer herrlichen Sammlung hinzugefügt haben! Repins Porträt von Mussorgski ist eine der größten Schöpfungen der gesamten russischen Kunst“ (zitiert nach dem Artikel: Detinow S. A. Porträtbilder von Mussorgski. - Im Buch: M. P. Mussorgski. Moskau, 1932, S. 217).

3. Stasow schrieb an Tretjakow: „Was den Kauf des Porträts von Mussorgski betrifft, so glaube ich, dass Sie nicht alle Einzelheiten kennen. Repin hat dieses Porträt für sich selbst als Andenken an einen Freund und lieben Mann angefertigt,

und deshalb hat er beschlossen, es Ihnen zu überlassen, weil er Sie liebt und ehrt, und außerdem war er zu erfreut, das Porträt seines ehemaligen Freundes und eines bedeutenden russischen Mannes Ihrem zukünftigen „nationalen“ Museum zu schenken.

Aber abgesehen davon gibt es noch ein weiteres Detail, das ich Ihnen „im Vertrauen“ mitteile. Am ersten Tag übergab mir Repin das gesamte Geld, damit ich es Mussorgski (der in großer Not war) gebe, ohne ihn zu verletzen oder zu kränken. Ich lehnte ab, mit dem Argument, dass Repin selbst eine Frau und Kinder habe und dass, wenn Mussorgski am Leben bliebe, wir, seine Freunde, wieder zusammenfinden könnten, wie wir es das ganze letzte Jahr getan hatten <...>. Nach einem langen Streit nahm Repin das Geld zurück und reiste bald darauf nach Moskau ab. Aber gleich nach Mussorgskis Tod schickte er mir das Geld erneut, mit der Bezeichnung „für Musorgskis Beerdigung <...> oder für ein Denkmal auf dem Alexander-Newski-Friedhof“. Fürs Erste wurde nichts benötigt, aber es gab nichts für das Denkmal zu tun, wir haben dieses großzügige Geschenk des Künstlers angenommen“ (ebd., S. 218-219; Brief vom 8. April 1881).

4. Siehe vorherigen Kommentar.

5. Repin ist dankbar für die Zusendung des fünften und sechsten Heftes des „Herolds von Europa“, in dem sein biographischer Essay „Modest Petrowitsch Mussorgski“ veröffentlicht wurde, und des sechsten Heftes der „Russischen Antike“ mit der Fertigstellung von Stassows Erinnerungen „Die juristische Fakultät vor vierzig Jahren“ (gedruckt: „Russische Antike“, 1880, Nr. 12; 1881, Nr. 2, 3 und 6).

6. Stassow hat Borodins Erinnerungen in sein biographisches Essay Mussorgskis aufgenommen (in dieser Ausgabe separat abgedruckt).

7. Stassow vermied dieses Thema bewusst, da er der Meinung war, dass das Wichtigste in Werken über Mussorgski darin bestand, die Bedeutung seines Werks für die russische Musikkultur aufzuzeigen (siehe seinen „Brief an I. F. Findeisen“).

8. Repins Zitat stammt aus dem Gedicht „Das Urteil (Die Legende vom Konstanzer Münster)“ von A. N. Maikow:

Herz, Quelle des Bösen, wirf es weg  
um den schmutzigen Hunden zum Fraß zu geben,  
Und die Zunge, als böses Werkzeug,  
Gib den unreinen Krähen zum Zupfen!  
Den toten Körper selbst verbrennen,  
Dreifach vorher verfluchen,  
Und in alle vier Winde  
Seinen verfluchten Staub streuen...

(Maikow A. N. Gesammelte Werke, Bd. 2. St. Petersburg, 1914, S. 39-40).

Bei der Komposition der Oper Salammbô nahm Mussorgski in das Libretto Gedichte der russischen Dichter A. N. Maikow und A. I. Poleschajew auf. Die angegebenen Zeilen wurden vom Komponisten für den Text des von Mato, dem Priester, überlieferten Satzes verwendet, wobei Stassow darauf hinwies, dass es sich bei Maikows Gedicht um eine Übersetzung von Heines Gedichten handelte (siehe: Modest Petrowitsch Mussorgski: Biografisches Essay. - Im Buch: Stassow W. W. Artikel über Musik, Bd. 3, S. 68).

9. Am 8. November 1881 fand im Saal des Hotels Demuth ein Konzert mit Werken Mussorgskis statt. Daran nahmen das Orchester und der Chor des Petersburger Amateurkreises unter der Leitung von A. K. Ljadow, D. M. Leonowa, N. N. Iljinskij teil.

Auf dem Programm standen Chöre aus „Ödipus“ und „Chowanschtschina“, „Gopak“ aus „Der Jahrmarkt von Sorotschinzy“, die Ballade „Vergessen“, „Mephistopheleslied vom Floh“ (Leonowa), „Liebling Sawischna“ und „Der Seminarist“ (Iljinski). Zu diesem Konzert siehe: Stassow W. W. Konzert zum Gedenken an Mussorgski - „Porjadok“, 1881, 10. Dezember, Nr. 310. Nachdruck: Stassow W. W. Artikel über Musik, Bd. 3, S. 113-114.

### **Über die Aufführung von „Boris Godunow“**

Dieser Artikel wurde 1911 geschrieben, nachdem Repin eine Aufführung von „Boris Godunow“ im Mariinski-Theater besucht hatte, inszeniert von W. E. Meyerhold und gestaltet von A. J. Golowin. Abgedruckt im Buch: Neues über Repin: Artikel und Briefe des Künstlers. Erinnerungen von Schülern und Freunden. Veröffentlichungen. L., 1969, S. 25.

Abgedruckt nach dem Buch.

1. Für musikalische Abende und Sonntagsmatineen im Haus von A. P. und A. N. Molas, siehe: Molas A. P. Aus meinen Erinnerungen an die „Mächtige Handvoll“, Kommentare. Repin war ein regelmäßiger Besucher dieser Konzerte; in jenen Jahren malte er ein Porträt von A. P. Molas (heute im Staatlichen Russischen Museum).

2. Zu Stassows Mitwirkung an der Oper „Boris Godunow“ siehe seinen biographischen Essay „Modest Petrowitsch Mussorgski“, S. 44-45.

### **Aus dem Artikel „Slawische Komponisten“**

Der Artikel wurde 1924 für die Sammlung geschrieben, die für den hundertsten Geburtstag von W. W. Stassow vorbereitet wurde, aber nie das Licht der Welt erblickte. Abgedruckt in dem Buch: Künstlerisches Erbe: Repin, 1. Herausgegeben von I. E. Grabar und I. S. Silberstein. M. - L., 1948, S. 355-372.

Nachgedruckt nach der achten Auflage des Buches „Die ferne Nähe“ (Moskau, 1982, S. 209-211).

1. Repins Gemälde zeigt russische Komponisten: M. I. Glinka, W. F. Odojewski, M. A. Balakirew, N. A. Rimski-Korsakow, A. S. Dargomyschski, A. N. Serow, D. M. Bortnianski, P. I. Turtschaninow, A. F. Lwow, A. N. Werstowski, A. E. Warlamow, A. G. und N. G. Rubinstein und I. F. Laskowski; polnische - S. Monjuscho, F. Chopin, M. Oginski und K. Lipinski; tschechische - E. F. Naprawnik, B. Smetana, K. Bendl, und W. Horák.

2. Daguerreotypie - das Produkt der Daguerreotypie, d. h. der ursprünglichen Fotografie, die von L. J. M. Daguerre.

3. Siehe Kommentar 45 zu dem biographischen Essay von W. W. Stassow „Modest Petrowitsch Mussorgski“.

### **Aus „Erinnerungen an W. W. Stassow**

Die 1924 geschriebenen „Erinnerungen“ waren für eine Sammlung zur Feier des hundertsten Geburtstags von W. W. Stassow vorgesehen. Die Sammlung wurde nie

veröffentlicht, und die „Erinnerungen“ wurden erstmals in I. J. Repins Buch „Die ferne Nähe“ veröffentlicht.

Die Fragmente aus den Abschnitten I, II und III wurden für den vorliegenden Band entlehnt. Sie sind nach der achten Auflage gedruckt (M., 1982, S. 295, 296, 298, 299, 309, 310 und 334).

1. Ab 1873 lebte Repin als Absolvent der Akademie der Schönen Künste, ausgezeichnet mit einer großen Goldmedaille, mehrere Jahre im Ausland.

2. „Russland unterm Boden“ ist ein Ausdruck, der in Repins Werken mehrmals in Bezug auf Volkszenen in beiden Opern von Mussorgski vorkommt. Es entstand in Verbindung mit dem Text des Chors „Frei und ledig“ im letzten Bild von „Boris Godunow“: „Es erhob sich vom Grund, es erhob sich die Macht des Bodens“.

3. Repin zitiert den Eröffnungssatz der Broschüre W. W. Stassows „Zum Gedenken an Mussorgski“, anlässlich der Enthüllung des Denkmals am Grab des Komponisten am 27. November 1885.

4. Repin zitiert den Schlusssatz aus Stassows Broschüre „Zum Gedenken an Mussorgski“.

### **Briefe an A. N. Rimski-Korsakow**

Während der Vorbereitungen für die Veröffentlichung der Briefe von M. P. Mussorgski bat A. N. Rimski-Korsakow, der Fakten und Informationen über das Leben des Komponisten sammelte, I. J. Repin, seine Erinnerungen mit ihm zu teilen und erhielt als Antwort zwei Briefe. Beide wurden in umfangreichen Auszügen, die in zufälliger Reihenfolge angeordnet sind, im Kommentar wiedergegeben (siehe: Mussorgski M.P. Briefe und Dokumente, S. 252-253). Gedruckt im Buch: Neues über Repin. Artikel und Briefe des Künstlers. Erinnerungen von Schülern und Freunden. Veröffentlichungen. L., 1969. S. 378-380.

Sie sind nach der oben genannten Ausgabe gedruckt, wobei das Autograph überprüft wurde (LGITMiK, Archiv 8, Abschnitt VII, Bestandseinheit 458, S. 3-5 und 8-8), wodurch kleinere Ungenauigkeiten in der Veröffentlichung korrigiert wurden.

1. Repin schreibt über den einzigen bekannten Brief vom 13. Juni 1873 von Mussorgski an ihn, dessen Original in der Staatlichen Öffentlichen Bibliothek aufbewahrt wird (Archiv 502, Bestandseinheit 150, Blatt 1-2).

2. Der Brief von Mussorgski mit anmutig diagonal gesetzten Linien auf der Seite, tatsächlich in Kalligraphie geschrieben, ist in Prosa.

3. Wahrscheinlich hatte Repin eine Ausgabe von Mussorgskis Briefen an W. W. Stassow (St. Petersburg, 1911). Was er mit „W. Stassows Erinnerungen an Mussorgski“ meint, ist unklar.

4. A. N. Rimski-Korsakow hat die Veröffentlichung der Briefe von W. W. Stassow nicht vorbereitet.

5. Der Brief von Mussorgski an Repin wurde zuerst von D. W. Stassow (RMG, 1911, Nr. 50, S. 1049-1052) mit der falschen Jahresangabe - 1875 - veröffentlicht.

6. In Mussorgskis Brief: „Fahr, Hauptpferd“ (Mussorgski M. P. Briefe, S. 116). Die Troika W. W. Stassow verwies auf die Vertreter der drei Künste, die Erneuerer Repin (Malerei), Antokolski (Bildhauerei) und Mussorgski (Musik). Mussorgski bezeichnet Repin in einem Brief als die Wurzel (in der Troika) und sich selbst als Adjutanten.

7. Es ist nicht klar, von welchen fünf Büchern Repin schreibt: 1884, zu Stassows siebzigstem Geburtstag, wurden drei Bände seiner Werke veröffentlicht, 1906

erschien ein zusätzlicher vierter Band. Darüber hinaus gibt es umfangreiche Monographien: über N. N. Ge (1904), M. M. Antokolski (1905) und andere.

8. Siehe Kommentar 1.

9. Alexander II. wurde am 1. März 1881 von der Narodnaja Wolja ermordet.

10. Siehe: Kommentar 1 zur Notiz von I. J. Repin „Über die Aufführung von ‚Boris Godunow‘“.

11. Siehe: Kommentar 45 zum biographischen Essay von W.W. Stassow „Modest Petrowitsch Mussorgski“.

## **N. A. BRUNI**

### **Ein paar Worte über Mussorgski**

Der Künstler Nikolai Alexandrowitsch Bruni, ein Nachkomme des berühmten russischen Malers F. A. Bruni (N. A. Bruni war der Sohn des Architekten A. K. Bruni, Urenkel von F. A. Bruni), traf sich im Alter von zwanzig Jahren, während er Schüler der Akademie der Künste war, mit M. P. Mussorgski im Haus der Walujews, wo er ihn oft am Klavier spielen hörte. Im Jahr 1906 wurde er Vollmitglied der Akademie der Künste. Nach der Oktoberrevolution lehrte er am Leningrader Institut für Technologie.

Die 1928 auf Wunsch von A. N. Rimski-Korsakow verfassten Erinnerungen stammen aus dem Jahr 1878, worauf die Erwähnung des Russisch-Türkischen Krieges von 1877-1878 hinweist (1877 lebte Mussorgski bei P. A. Naumow).

Das Manuskript ist gemäß der vom Autor unterzeichneten maschinenschriftlichen Notiz vollständig abgedruckt (LGITMiK, Archiv 8, Abschnitt IX, Bestandseinheit 131, Blatt 1-2 Rück.).

1. Heute heißt er wieder Bolschoi-Prospekt.

2. N. A. Bruni bezeichnet den bulgarischen Krieg als den russisch-türkischen Krieg von 1877-1878, an dem die bulgarische Miliz als Teil der russischen Armee teilnahm und der Bulgarien von der türkischen Herrschaft befreite.

3. N. A. Bruni schreibt von „Chowanschtschina“, für dessen Inszenierung Mussorgski keine Zeit hatte.

## **A. A. WRUBEL**

### **Brief an A. N. Rimski-Korsakow**

Ein Brief von Anna Alexandrowna Wrubel, die in jungen Jahren zusammen mit ihrem Bruder M. A. Wrubel an den Jugendabenden im Haus der Walujews teilnahm und dort M. P. Mussorgski kennenlernte, dient als Ergänzung zu den Erinnerungen von N. A. Bruni (siehe: "Ein paar Worte über Mussorgski"). Es ist, wie auch die vorherigen Erinnerungen, als Antwort auf Fragen von A. N. Rimski-Korsakow geschrieben.

Sie ist nach dem Autograph gedruckt (LGITMiK, Archiv 8, Abschnitt VII, Bestandseinheit 656, Blatt 1-2).

1. Das betreffende Haus (4. Reihe der Wassiljewski-Insel, 11) wird von N. A. Bruni ausführlich beschrieben.

## **S. W. FORTUNATO**

Sofja Wladimirowna Fortunato, W. W. Stassows Tochter, konnte schon in jungen Jahren an interessanten musikalischen und künstlerischen Veranstaltungen im Hause ihres Vaters teilnehmen, was sich in ihren Erinnerungen widerspiegelt.

### **Aus „Erinnerungen an Begegnungen mit N. A. Rimski-Korsakow“**

Veröffentlicht: RMG, 1909, Nr. 22/23, S. 555-556. Die Passage, die sich auf Mussorgski bezieht, ist nachgedruckt: M. P. Mussorgski. M., 1932 S. 138-139. Gedruckt nach dieser Ausgabe.

### **Meine fernen Erinnerungen an M. P. Mussorgski**

S. W. Fortunato schrieb diese Erinnerungen auf Anfrage von W. W. Jakowlew für sein Werk „Mussorgski in Erinnerungen und Beobachtungen von Zeitgenossen“. Das autorisierte Typoskript ist mit „22. September 1927“ datiert. Der interessanteste Teil der Erinnerungen bezieht sich auf den Sommer 1879 - Mussorgskis Aufenthalt in Jalta während seiner Reise mit D. M. Leonowa.

Nachgedruckt aus: M. P. Mussorgski. M., 1932, S. 139-141.

1. „Zu neuen Ufern!“ - Mussorgskis schöpferisches Motto.
2. Für die Reiseroute von Mussorgski und D. M. Leonowa, siehe Kommentar. 64 zum biographischen Essay von W. W. Stassows biographischem Essay „Modest Petrowitsch Mussorgski“.
3. Die Plakate der Jalta-Konzerte scheinen auch nicht von W. W. Stassow aufbewahrt worden zu sein; sie befinden sich nicht unter den Plakaten, die N. F. Findeisen übergeben wurden, der sie zusammen mit den von ihm gefundenen Plakaten veröffentlichte (siehe: W. W. Stassow, Brief an I. F. Findeisen und Kommentar 1 dazu).
4. In einem Brief an Schestakowa aus Jalta vom 9. September 1879 schrieb Mussorgski: „Unser Repertoire umfasst, mit ausschließlicher Bevorzugung, Glinka, Dargomyschski, Serow, Balakirew, Cui, Borodin, Rimski-Korsakow, Fr. Schubert, Chopin, Liszt und Schumann“ (Mussorgski M. P. Briefe, S. 213).
5. S. W. Fortunato schreibt über die Orchestereinleitung zu „Chowanschtschina“ „Morgendämmerung an der Moskwa“ und wahrscheinlich über den „Marsch der Soldaten“ (der Preobraschenski-Männer) aus der zweiten Szene des vierten Aktes der Oper.
6. „In Jalta sind wir unter dem Willen des wunderbaren, liebevollen Herzens und des mitfühlenden Wesens von Sofja Wladimirowna in den herrlichsten Räumlichkeiten untergebracht, trotz der absoluten Unmöglichkeit, irgendwo unterzukommen, außer auf dem offenen, steinigen Boden, unter dem offenen Himmel. Es ist wahr, wir wurden bei unserer Ankunft in eine Art Unterstand getrieben, aber die wunderbare Sofja Wladimirowna holte uns sofort wieder heraus und brachte uns in ihrem prächtigen Hotel mit seiner herrlichen Ordnung, erlesenen Gesellschaft und direkt am Meer unter“, - schrieb Mussorgski in dem bereits erwähnten Brief (Briefe, S. 214).



7. „Und wie viel von den neuen, bezaubernden, erneuernden Gaben der Natur“, schrieb der Komponist an Schestakowa (Briefe, S. 214); „Was für eine Luft, was für eine Natur, was für ein Meer, was für wunderbare Spaziergänge auf dem Lande! Warum, Gott, auf einmal so viel Charme, so viel Inspiration!“, - schrieb er voller Freude an N. W. Stassowa (ebd., S. 218; Brief vom 11. September 1879 aus Jalta).

8. Unter dem Eindruck dieser Reise komponierte Mussorgski ein Klavierstück „An der Südküste der Krim“ („Gursuf bei Aju-Dag. Aus Reisenotizen“).

## **D. M. LEONOWA**

### **Aus „Erinnerungen“**

Drei wichtige Ereignisse im Leben von M. P. Mussorgski sind mit dem Namen der bemerkenswerten Sängerin und Opernkünstlerin Darja Michailowna Leonowa verbunden. Das erste war eine Aufführung von drei Szenen aus „Boris Godunow“ im Mariinski-Theater am 5. Februar 1873. In dieser Aufführung spielte Leonowa die Rolle der Herrin des Gasthauses. Die zweite war eine gemeinsame Konzertreise mit der Sängerin in den Süden Russlands, die sich so wohltuend auf den von den Strapazen des Lebens erschöpften Komponisten auswirkte: „Eine große Bildung für mich war die Reise, die mich erfrischte und erquickte. Viele Jahre sind von meinen Schultern abgefallen! Das Leben ruft mich zu neuer musikalischer Arbeit, zu weitreichender musikalischer Arbeit; vorwärts, immer noch vorwärts auf dem guten Weg“ - schrieb er aus Jalta (M. P. Mussorgski, Briefe, S. 214; Brief an L. I. Schestakowa vom 9. September 1879).

Leonowas Konzertprogramme enthielten stets Werke von Mussorgski - „Gopak“, „Mephistopheleslied vom Floh“, die Ballade „Vergessen“, einzelne Nummern und Szenen aus der noch unvollendeten „Chowantschina“ (Marfas Lieder, die Schlusszene). Mussorgski war Leonowas ständiger Begleiter bei ihren Konzerten in Petersburg und begleitete sie Ende April 1880 nach Twer. Der literarisch begabte Komponist schrieb den Text zu einem von Leonowa komponierten Walzer; so entstand die Romanze „Brief nach dem Ball“, die von ihr oft aufgeführt wurde. Das dritte Ereignis im Zusammenhang mit Leonowa war die Eröffnung ihrer Kurse, bei denen Mussorgski nicht nur als Begleiter fungierte, sondern auch Gesangsübungen für ihre Schüler schrieb. Zu den später berühmten Sängern dieser Kurse gehörte L. D. Donskoi. Die Erinnerungen an diesen Kurs wurden von A. A. Demidowa hinterlassen (siehe in dieser Ausgabe).

In den „Erinnerungen“ von Leonowa wird Mussorgski sehr wenig Platz eingeräumt („Historischer Kurier“, 1891, Nr. 4, S. 82-85). Diese wenigen Seiten sind vollständig abgedruckt in dem Buch: M. P. Mussorgski. M., 1932, S. 157-159.

Gedruckt nach der letzten Ausgabe mit Ausnahme des ersten Absatzes.

1. Am 5. Februar 1873 führte das Mariinski-Theater nicht nur zwei, sondern gleich drei Bilder aus „Boris Godunow“ auf: „Die Schenke an der litauischen Grenze“, „Marina Mnischeks Gemach in Sandomir“ und „Das Schloss von Mnischek in Sandomir (Szene am Brunnen)“. Für weitere Einzelheiten siehe Kommentar 38 zum biographischen Essay von W. W. Stassows biografischem Essay „Modest Petrowitsch Mussorgski“.

2. Die drei Akte von „Boris Godunow“ wurden nur einmal aufgeführt und nicht wiederholt.

3. 1875 unternahm die D. M. Leonowa eine Konzerttournee durch Sibirien, den Fernen Osten, dann durch China, Japan und Amerika.
4. Leonowa schreibt über die Familie von P. A. Naumow, bei der Mussorgski vom Sommer 1875 bis Ende 1878 lebte.
5. Mussorgski sammelte ukrainische Lieder für den „Jahrmarkt von Sorotschinzy“, der zu dieser Zeit komponiert wurde.
6. „Der Jahrmarkt von Sorotschinzy“ wurde unvollendet gelassen. Siehe Kommentar 7 zum Brief von W. W. Stassow an I. F. Findeisen.
7. Die Übungen, die für die Schüler und Studenten von Leonowas Kursen komponiert wurden, sind veröffentlicht in: M. P. Mussorgski, Gesammelte Werke, Bd. 5, Bd. 10. Moskau, 1939, S. 17-19.
8. Siehe: Bertenson L. B. Zur Biographie von M. P. Mussorgski.

## **A. LEONTJEW**

### **Erinnerungen**

„Leontjew, dieser Autor ist uns unbekannt und ist offensichtlich ein Gelegenheitsliebhaber der Kunst“, -schreibt W. W. Jakowlew in seinem Werk „Mussorgski in Erinnerungen und Beobachtungen von Zeitgenossen“ (M. P. Mussorgski. M., 1932, S. 156). Das Fragment aus den Erinnerungen stellt jedoch eine so lebendige Episode aus der letzten, schwierigen Periode im Leben von M. P. Mussorgski dar, dass es nicht sinnvoll ist, es zu verwerfen. S. F. Sawjolowa nennt Leontjew einen General (siehe ihre Arbeit in derselben Sammlung „Mussorgski im Kreis seiner persönlichen Bekannten“, S. 181, Fußnote 3). Leontjews Erinnerungen wurden zuerst auf Deutsch veröffentlicht: Leontjeff A. von, Mussorgski: Eine Erinnerung. - „Neue Züricher Zeitung“, 1924, 1. Juli, Nr. 892. Auszüge daraus wurden von dem deutschen Biographen K. Wolfurt (Wolfurt K. Mussorgski. Stuttgart, 1927, S. 124-125) verwendet und von Jakowlew entlehnt und von Sawjolowa übersetzt und in sein Werk aufgenommen (S. 156-157).

S. F. Sawjolowa glaubt, dass dieser Abend bei T. I. Filippow stattfand (siehe S. 181). In Leontjews Erinnerungen gibt es nur einen Hinweis darauf, dass Leonowa ein Chorlied aus der ersten Szene des vierten Aktes von „Chowanschtschina“ („Es schwimmt ein Schwanenweibchen“) gesungen hat.

Die Erinnerungen von A. Leontjew werden mit der Überprüfung durch das Buch von K. Wolfurt mit der Wiederherstellung von Notizen und der Korrektur kleinerer Ungenauigkeiten in der Übersetzung von S. F. Sawjolowa gedruckt (Der Herausgeber ist I. B. Sotowa für die Beratung bei der Übersetzung zu Dank verpflichtet).

## **M. M. IPPOLITOW-IWANOW**

### **Aus dem Buch „50 Jahre russische Musik in meinen Erinnerungen“**

Als Vertreter der älteren Generation sowjetischer Komponisten war Michail Michailowitsch Ippolitow-Iwanow in der Lage, die Verbindungen zwischen der klassischen Epoche der russischen Musik und der jungen sowjetischen Musikkultur

auf sehr direkte Weise zu realisieren. Er kommunizierte nicht nur mit Mussorgski und hielt seine Begegnungen mit ihm in seinen Erinnerungen fest, sondern beteiligte sich auch schöpferisch am Schicksal seiner Opern „Boris Godunow“ und „Die Heirat“.

Als Kompositions- und Instrumentationsschüler von N. A. Rimski-Korsakow wandte sich Ippolitow-Iwanow auch nach dem Abschluss des Konservatoriums der russischen klassischen Tradition zu. Ippolitow-Iwanow - der an führenden Opernhäusern (S. I. Mamontow, S. I. Simin, Bolschoi usw.) dirigiert hatte - dirigierte alle Opern der „Mächtigen Handvoll“ und von Tschaikowski. Aus diesem Grund war er bereit, während seiner gesamten Karriere an der Instrumentierung von „Boris Godunow“ zu arbeiten. Hier ist, was Ippolitow-Iwanow über seine Arbeit an der Oper schreibt, als er Dirigent am Bolschoi-Theater war:

„Von den Opern, die in der Spielzeit 1925/26 erneuert werden sollten, entschied sich die Direktion in erster Linie für Mussorgskis „Boris Godunow“, wobei der Regisseur W. A. Losskij den Vorschlag machte, die Szene in der Basilius-Kathedrale aufzunehmen, die zuvor aufgrund der Zensurbedingungen weggelassen worden war. Dies rief eine Kommission auf den Plan, der neben Dirigenten, Regisseuren und Journalisten auch Professor P. A. Lamm angehörte, der „Boris Godunow“ nach den Manuskripten Mussorgskis bearbeitet hatte, und bei dieser Überarbeitung veröffentlichte die Abteilung für Musik den Klavierauszug. Die Kommission sollte entscheiden, in welcher Fassung das Werk aufgeführt werden sollte: in der Originalfassung von Mussorgski oder in der Originalfassung und Instrumentierung von Rimski-Korsakow. Es wurde beschlossen, das Werk in der Fassung von Rimski-Korsakow aufzuführen, wobei jedoch die Szene an der Basilius-Kathedrale, einige Szenen mit Boris und Schuiski und die Szene mit dem Papagei hinzugefügt werden mussten. Die Szene vor der Kathedrale wurde nicht von Rimski-Korsakow entworfen <...>, so dass man beschloss, Glasunow zu bitten, die Arbeit zu übernehmen, was dieser jedoch kategorisch ablehnte. Auf Anregung des Dirigenten A. M. Wasowski trat das Direktorium mit der gleichen Bitte an mich heran, die ich zu erfüllen bereit war, nachdem ich die Originalausgabe von Mussorgski erhalten hatte, so wie es Professor P. A. Lamm getan hatte. Indem ich mich an die Bearbeitungstechniken von Nikolai Andrejewitsch hielt, die ich ausgiebig studiert hatte, da ich „Boris“ unendlich oft dirigiert hatte, gelang es mir, das allgemeine Kolorit in der Instrumentation der anderen Akte beizubehalten, und auf diese Weise erhielt das Publikum in „Boris Godunow“ eine Szene, die vorher noch nie aufgeführt worden war und die einen tiefen Eindruck hinterlassen muss. Eine solche Neuinstrumentierung der ganzen Szene, die im gleichen Stil gestaltet ist, gibt der Oper die notwendige Vollständigkeit und bewahrt ein Kunstwerk von ungeheurem Wert vor dem Vergessen, in diesem Fall hat sie volle Berechtigung“ (Ippolitow-Iwanow M. M. 50 Jahre russische Musik in meinen Erinnerungen. M., 1934, S. 146).

„Der Platz vor der Basilius-Kathedrale“ - die erste Szene aus dem vierten Akt der Oper in der ersten Fassung - wurde vom Komponisten selbst (und nicht von der Zensur, wie Ippolitow-Iwanow schreibt) weggelassen, als er die Schlusszene „Waldlichtung bei Kromy“ für die zweite Fassung komponierte. Mussorgski verschob die Szene mit dem Gottesnarren und einige andere Teile und zog in der endgültigen Fassung die Szene in der Basilius-Kathedrale zurück, um Doppelungen zu vermeiden. Die Inszenierung des Bolschoi-Theaters von 1926/27 markierte jedoch den Beginn der Aufführungen von „Boris Godunow“ unter Einbeziehung des früheren Bildes.

Was „Die Heirat“ betrifft, von der Mussorgski nur den ersten Akt geschrieben hat, so war der unmittelbare Anstoß für Ippolitow-Iwanows Arbeit an diesem Werk die Absicht, es anlässlich des fünfzigsten Todestages des Autors im Radiotheater

aufzuführen. „Die Frage der Fertigstellung einer musikalischen Bearbeitung von Gogols Komödie „Die Heirat“, die von M. P. Mussorgski begonnen wurde, wurde unter Musikern wiederholt aufgeworfen, aber es gab nicht genug Mut, um sie wegen der Schwierigkeit des von Mussorgski beabsichtigten Stils in Angriff zu nehmen“, - schrieb Ippolitow-Iwanow. -Für einen künstlerischen Eindruck braucht man eine Form, die das Werk auch für einen Mann mit durchschnittlicher musikalischer Ausbildung leichter verständlich macht. In all seinen Vokalwerken ließ sich Mussorgski stets vom emotionalen Element leiten, indem er seine Musik strikt den Modulationen der gesprochenen Sprache mit all ihren Tiefen und Steigerungen unterwarf, und so entschied er sich für „Die Heirat“ für einen rezitativisch-deklamatorischen Stil, der sich am besten dafür eignete. Da Mussorgski aber von Natur aus ein Melodiker war, konnte er sich mit einem solch trockenen und steifen Stil nicht anfreunden und nahm sich daher eher aus Unfug als aus Sympathie dieses Themas an und nannte es aus Vorsicht eine Erfahrung, da er wusste, dass der Unfug, wie Mussorgski die Erfahrung damals scherzhaft genannt wurde, nur für einen ersten Akt reichte, der neue Stil hatte ihn kalt erwischt, und „Die Heirat“ wurde nie vollendet.

Sklavisch dem Text gehorchend, verzichtete Mussorgski in „Die Heirat“ völlig auf die Melodie zugunsten des Rezitativs, das an manchen Stellen sehr genial und witzig, aber im Großen und Ganzen langweilig ist, und so fasste ich Mut und beschloss, diese Erfahrung zu erweitern, aber in einer etwas weicheren Form, indem ich das melodische Rezitativ verwendete, das für den unvorbereiteten Hörer akzeptabler ist. Außerdem gibt es in der zweiten Hälfte von „Die Heirat“ Abweichungen im Text, die einer lyrischen Stimmung Nahrung geben, was ich ausgenutzt habe.

So verfolgt meine Fortsetzung von Mussorgskis Erfahrung, obwohl ich von seinem deklamatorischen und rezitativischen Stil abweiche, dasselbe Ziel - die musikalische Illustration des Prosatextes, wobei ich die Motive der von Mussorgski skizzierten musikalischen Merkmale beibehalten habe“ (ebd., S. 154-155).

Ippolitow-Iwanows Erinnerungen sind abgedruckt in „50 Jahre russische Musik in meinen Erinnerungen“, S. 30, 32-33.

1 Ippolitow-Iwanow schloss sein Studium am Petersburger Konservatorium 1882 ab, also bereits nach Mussorgskis Tod. Seine Erinnerungen an seine Begegnungen mit ihm gehören also in eine frühere Zeit als „das letzte Jahr seines Aufenthalts am Konservatorium“.

2. Die Rolle der Ganna in „Eine Mainacht“ wurde für Mezzosopran geschrieben.

3. Rimski-Korsakow zählt Musiker auf, die sich zu dieser Zeit in seinem Haus aufhielten: „Dazu gehört auch W. N. Iljinskij, ein Student der Medizinischen Akademie, ein begabter Baritonsänger und ein hervorragender Interpret von Werken Mussorgskis“ (Rimski-Korsakow N. A. Chronik meines musikalischen Lebens, M., 1980, S. 192).

4. Gemeinsame Reisen von Mussorgski und D. M. Leonowa fanden von Juli bis September 1879 und in Twer in den letzten Apriltagen 1880 im Süden Russlands statt.

5. 1907 zeichnete W. W. Jastrebzew das folgende Zeugnis von Rimski-Korsakow auf: „Im Allgemeinen muss Mussorgski“, - sagte Nikolai Andrejewitsch, - am Ende seiner Tage sehr arm sein, immer im selben Raum leben, auch sogar im Alter, mit fettiger Jacke und er versuchte, einen eleganten Charakter zu geben“ (Jastrebzew W.W. Rimski-Korsakow: Erinnerungen, Bd. 2: 1898-1908. L., 1960, S. 456).

6. Cantus firmus (lateinisch) ist ein theoretischer Begriff, der im 15. - 16. Jahrhundert für die unveränderliche Melodie verwendet wurde, die das Thema eines mehrstimmigen Werkes ist und normalerweise in der Tenorstimme steht.

7. Ungefähres Zitat aus der ersten Ausgabe des „Rayok“, in der N. I. Saremba verspottet wird: „Er lehrt, dass der Mollton die Sünde des Vorvaters und der Durton die Sühne für die Sünde ist.“

8. Was A. G. Rubinstein und Rimski-Korsakow betrifft, so könnten die Vorwürfe der Scholastik mit ihrer Lehrtätigkeit am Petersburger Konservatorium in Verbindung gebracht werden. In Bezug auf M. A. Balakirew wird dieses Zeugnis von Ippolitow-Iwanow wenig verstanden.

9. Siehe dazu: Bertenson L. B. Zur Biographie von M. P. Mussorgski.

10. Mussorgski starb am 16. März.

11. Die beschriebene Aufführung fand am 11. Dezember 1881 statt. „Boris Godunow“ wurde mit großem Erfolg wiederaufgenommen“, - notierte E. F. Naprawnik in seinem Notizbuch für 1881 (LGITMiK, Archiv 21, Bestandseinheit 237).

## **A. A. DEMIDOWA**

### **Aus Erinnerungen**

Alexandra Alexejewna Demidowa, die in den von ihr begonnenen Kursen bei M. P. Mussorgski und D. M. Leonowa studierte, hatte nicht lange Zeit, um als Opernsängerin aufzutreten. Erst 1884 sang sie im Operntheater von Kasan (M. E. Medwedjews Privatbühne). Zu ihrem Repertoire gehörten die Rollen der Antonida in „Leben für den Zaren“ von M. I. Glinka, Margarita in „Faust“ von C. Gounod, Gilda in „Rigoletto“ von G. Verdi. Später wurde sie Lehrerin, da ihr Mann, ein Mitglied der revolutionären Bewegung, der von der Polizei überwacht wurde, seinen Wohnsitz häufig wechseln musste.

A. A. Demidowa wurde in Petersburg in die Familie des Mühlenangestellten Owjannikow geboren. Als sie zehn Jahre alt war, erkrankte ihr Vater schwer. Sobald sie auf eigenen Füßen stand, begann das junge Mädchen, ihren Lebensunterhalt selbst zu verdienen, indem sie die Tochter des Kammerherrn W. N. Stobeus unterrichtete. Demidowas musikalische Fähigkeiten wurden früh entdeckt, und sie begann, bei einem in Petersburg lebenden Italiener, Corea, Gesang zu studieren.

Ihre Erinnerungen, die sie im Alter von neunundachtzig Jahren schrieb, tragen den Titel: „Leben und Erfahrungen der ehemaligen Opernkünstlerin Alexandra Alexejewna Demidowa, Schülerin des Komponisten Mussorgski und der Sängerin Leonowa (einer Schülerin von Glinka) (1870-1926)“.

Am Ende des autorisierten Manuskripts steht das Datum: „27. März 1949“.

Diese Sammlung enthält Fragmente, die sich auf Mussorgski beziehen (ZGALI, Archiv 809, Bestandseinheit 4, Blatt 7-20a).

1. Das Werk Glinkas mit diesem Titel ist unbekannt.

2. Mussorgski, der in Leonowas Kursen arbeitete und als Begleiter in ihren Konzerten auftrat, wohnte nicht bei ihr, sondern in einem möblierten Zimmer in der Offiziers-Straße.

3. Siehe Kommentar 50 zu dem biographischen Essay von W. W. Stassow „Modest Petrowitsch Mussorgski“.

4. Unter der Schirmherrschaft von T. I. Filippow trat Mussorgski in die zeitweilige Kommission der staatlichen Kontrolle ein, wo er von Oktober 1878 bis zum 1. Januar 1880 gelistet war.

5. Siehe: Ippolitow-Iwanow M. M. Aus „50 Jahre russische Musik in meinen Erinnerungen“, Kommentar 4.

6. Das Trio Antonida, Sobinin und Wanja „Quäle nicht, Liebes“ im dritten Akt von „Ein Leben für den Zaren“.

7. „Langsam verging der Tag“ - Arie von Wladimir im zweiten Akt der Oper „Fürst Igor“ von A. P. Borodin.

8. 1. März 1881 Alexander II. wird von den Narodnaja Wolja ermordet.

9. Siehe: Bertenson L. B. Zur Biographie von M. P. Mussorgski.

10. A. A. Demidowa irrt sich; Mussorgski wurde im Krankenhaus von vielen seiner Freunde besucht: W. W. Stassow, N. A. und N. N. Rimski-Korsakow, A. P. Borodin, M. A. Balakirew, C. A. und M. R. Cui, A. N. Molas, A. A. Golenischtschew-Kutusow, E. F. Naprawnik, I. A. Melnikow, M. M. Ippolitow-Iwanow, W. N. Iljinskij, J. P. Polonski mit seiner Frau, M. M. Iwanow; aus Moskau kam sein Bruder F. P. Mussorgski.

11. Bei Mussorgskis Beerdigung gab es keine Reden. Nach der Beerdigung hielt der Priester eine Predigt „Über die Macht der Musik und ihren wohltuenden Einfluss auf die Seele“ (siehe: Tjumenjow I. F. aus „Meine Autobiographie“), während I. A. Melnikow am Grab ein Gedicht von G. A. Lischin verlas, das er anlässlich des Todes des Komponisten geschrieben hatte (siehe ebd., Kommentar 20).

12. Pflichttrauer für Alexander II. Übrigens konnte wegen der Trauer um denselben kein Konzert veranstaltet werden, das zu Gunsten des kranken Mussorgski von I. A. Melnikow angesetzt war (siehe: „Nachrichten- und Börsenblatt“, 1881, 1. März, Nr. 55).

## **M. M. I W A N O W**

### **Aus dem Nachruf**

Der Musikkritiker und Komponist Michail Michailowitsch Iwanow, der für seine Angriffe in der Presse gegen die Komponisten der „Mächtigen Handvoll“ bekannt war, behauptete, dass er „Mussorgski nur in den drei oder vier letzten Jahren seines Lebens gekannt“ habe („Nowoje Wremja“, 1909, 20. April). Der Nachruf, den er für „Nowoje Wremja“ (1881, 17. März, Nr. 1814) schrieb, enthält auch seine persönlichen Erinnerungen an den Komponisten, die von einer aufrichtigen Herzlichkeit geprägt sind. Diese Auszüge wurden von W. W. Jakowlew in sein Werk „Mussorgski in Erinnerungen und Beobachtungen von Zeitgenossen“ (M. P. Mussorgski. Moskau, 1932, S. 160-162) aufgenommen.

Gedruckt nach der angegebenen Auflage.

1. N. G. Rubinstein starb fünf Tage vor Mussorgski, am 11. März 1881.

2. Die Krankheit Mussorgskis begann am 11. Februar bei einem Abend im Haus von General Sochanski (siehe: Leonowa D. M. Aus den „Erinnerungen“).

3. Die Nummer des Hauses in der Offiziers -Straße (heute Dekabristen- Straße), in dem Mussorgski eine Wohnung gemietet hatte, ist nicht bekannt.

4. Siehe seine Erinnerungen „Zur Biographie von M. P. Mussorgski“ in der vorliegenden Ausgabe

5. Siehe: Demidowa A. A. Aus den Erinnerungen, Kommentar 10.

6. Zwei Tage vor Mussorgskis Tod, am 14. März, wurde eine Schenkungsurkunde auf den Namen von T. I. Filippow ausgestellt, die ihm die Urheberrechte an allen musikalischen Werken des Komponisten, sowohl an veröffentlichten als auch an unveröffentlichten, übertrug. A. A. Godenischtschew-Kutusow unterschrieb für den erkrankten Mussorgski; Zeugen waren: W. W. Stassow, N. A. Rimski-Korsakow und F. D. Gridnitz. Der Zweck dieses Dokuments bestand laut Stassow darin, eine mögliche Einmischung seiner Verwandten in die Veröffentlichung von Mussorgskis Werken zu verhindern (siehe: Mussorgski M. P. Briefe und Dokumente, S. 525-526).

7. Berichte über Mussorgskis Krankheit wurden am 14. Februar in „Porjadok“ (Nr. 44) und am 15. Februar in „Souffleur“ (Nr. 14) und „Stimme“ (Nr. 46) abgedruckt.

8. Die Verbesserung von Mussorgskis Wohlbefinden wird von mehreren seiner Freunde festgestellt. „Modest Petrowitsch geht es heute viel besser; er ist sogar munterer geworden, hat sich ein wenig aufgesetzt und mit Appetit gegessen“, - schreibt Stassow an Balakirew am 15. März 1881 (M. A. Balakirew, W. W. Stassow. Korrespondenz, Bd. 2, S. 11).

9. Der Geburtstag Mussorgskis - 9. März.

10. Berlioz H. Grand traité de l'instrumentation et orchestration modernes [Große Abhandlung über die moderne Instrumentation und Orchestrierung]. Paris, 1844.

11. „Der ehemalige Untermieter des Verstorbenen“ - P. A. Naumow, mit dem Mussorgski in den Jahren 1875-1878 zusammenlebte.

12. Porträt von Mussorgski, gemalt in den letzten Tagen seines Lebens, I. J. Repin, ausgestellt auf der zehnten Ausstellung des Verbands der Wanderkunstausstellungen im März/April 1881.

13. Zu „Der Jahrmarkt von Sorotschinzy“ siehe Kommentar 7 zum Brief an N. F. Findeisen von W. W. Stassow.

14. Iwanows Aussage entspricht der Besonderheit von Mussorgskis Schaffensprozess, der ohne Skizzen und Entwürfe arbeitete und Musik niederschrieb, die vollständig geformt und ausgereift war. Es ist kein Zufall, dass alle seine Notenmanuskripte kalligraphisch und elegant sind. „Es ist zu früh, um es zu Papier zu bringen - lasst es reifen“, - schreibt der Komponist am 23. Juli 1873 über „Chowanschtschina“ an W. W. Stassow; „...die neue Oper „Chowanschtschina“ ist in Arbeit, und das Werk kocht, obwohl es zu früh ist, es zu Papier zu bringen“, - liest man in einem Brief vom 2. August 1873 an N. W. Stassowa. „Es ist Zeit! Alles ist fast fertig, man muss schreiben und schreiben“, - schreibt er am 2. August 1876 an L. I. Schestakowa (M. P. Mussorgski - Briefe, S. 122, 131, 187).

15. W. B. Bertenson schrieb auch über seine unerwiderte Teilnahme an Wohltätigkeitskonzerten. In der zweiten Hälfte der 1870er Jahre trat Mussorgski besonders häufig auf. Es handelte sich um Konzerte zugunsten der Gesellschaft für Studenten der Medizinischen und Chirurgischen Akademie am 11. und 2. Dezember 1876 sowie am 6. April 1880 (siehe Briefe von A. P. Borodin, Bd. 2, S. 114; Rimski-Korsakow A. N. Materialien zu Mussorgski.- LGITMiK, Archiv 8, Abschnitt IX, Bestandseinheit 9); Gesellschaft zugunsten der Studenten der medizinischen und pädagogischen Kurse am 9. März 1875, 18. Dezember 1877, 9. Februar 1878 und 3. April 1879 (Plakate, - IRLI, Archiv 294, op. 4, Bestandseinheit 561); zugunsten der Studenten des Technologischen Instituts am 18. April 1876, des Bauerninstituts am 22. Februar 1877, der St.-Petersburger Universität am 21. Januar 1877; zugunsten von Künstlern des Orchesters der Russischen Oper, 26. Dezember 1877 (Plakat, GPB), für bedürftige Studenten der Akademie der Künste, 9. Februar 1878 und 1. März 1879 (Konzertprogramme mit Notizen von F. I. Strawinsky - Staatliches Zentrales Kunstmuseum, Archiv 123, Nr. 91986/827); für die Gesellschaft der

Bekleidungswohnungen, 27. Dezember 1877 (Mussorgski M. P. Briefe, S. 201; Brief an N. P. Molas vom 26. Dezember 1877) und andere.

## L. B. BERTENSON

### Zur Biographie von M. P. Mussorgski

Das Leben und Wirken des Arztes und späteren Lebensarztes Lew Bernardowitsch Bertenson war so angelegt, dass er mit vielen bedeutenden russischen Musikern und insbesondere mit den Komponisten der „Mächtigen Handvoll“ bekannt war. Für Mussorgski hingegen interessierte er sich während seiner letzten Krankheit, die zu seinem Tod führte, besonders intensiv.

Bertenson schrieb seine Erinnerungen viele Jahre nach dem Tod des Komponisten. Sie wurden in der „Wochenschrift der Petrograder Staatlichen Akademischen Theater“, 1922, Nr. 3, 1. Oktober, veröffentlicht. Nachgedruckt: Jakowlew Was. Mussorgski in Erinnerungen und Beobachtungen von Zeitgenossen. - Im Buch: M. P. Musorgski. M., 1932, S. 163-165.

Gedruckt nach der letzten Ausgabe.

1. Mit O. A. Skalkowskaja musste Mussorgski in Konzerten als Begleiter auftreten.
2. Ab 1864 veröffentlichte C. A. Cui kritische Artikel in den „St. Petersburger Nachrichten“, in denen er die kreative Haltung der Komponisten der „Mächtigen Handvoll“ verteidigte.
3. Das Feuilleton von M. M. Iwanow vom 20. April 1909 in der „Nowoje Wremja“ wurde im Zusammenhang mit der Veröffentlichung der „Chronik meines musikalischen Lebens“ von N. A. Rimski-Korsakow verfasst und enthielt Einwände gegen die in dem Buch geäußerten Einzelurteile über Mussorgski in der letzten Periode seines Lebens.
4. L. B. Bertenson tritt in den Ruhestand aus dem Staatlichen Rechnungsprüfungsamt (Interimskommission).
5. Dies bezieht sich auf die „Chronik meines musikalischen Lebens“ von Rimski-Korsakow, die gemäß dem Willen des Autors nach dessen Tod veröffentlicht wurde.
6. Zwei Tage nach Mussorgskis Beerdigung wurde in der Zeitung „Golos“ (1881, 20. März, Nr. 79) ein „Brief an den Herausgeber“ abgedruckt:  
„Auf Wunsch vieler Freunde und Bewunderer des verstorbenen M. P. Mussorgski sehen wir es als unsere Pflicht an, das Folgende öffentlich mitzuteilen. Der verstorbene M. P. Mussorgski, der an seiner letzten Krankheit gelitten hatte, ist auf Wunsch seiner Freunde dank des Einsatzes seines Chefarztes N. A. Wilchkowski in das Militärkrankenhaus von Nikolajewsk eingeliefert worden. M. P. Mussorgski blieb einen Monat lang im Krankenhaus und war während dieser Zeit der Fürsorge und der herzlichen Teilnahme von Dr. L. B. Bertenson unendlich dankbar. Die Krankenschwestern im Nikolajewsker-Krankenhaus zeigten eine unermüdliche Fürsorge und ein herzliches Mitgefühl, das über jeden Zweifel erhaben war. Wir sind zutiefst dankbar für diesen Ausdruck von Herzlichkeit und Fürsorge für den Kranken und halten es für unsere Pflicht, im Namen der Freunde und Verehrer des Verstorbenen der Krankenhausverwaltung, Dr. L. B. Bertenson und den Barmherzigen Schwestern öffentlich unsere aufrichtige Dankbarkeit zu bekunden. A. Borodin, C. Cui, N. Rimski-Korsakow.“



7. In dem Artikel „Porträt von Mussorgski“ schrieb W. W. Stassow, dass I. J. Repin in dem Krankenhaus arbeiten musste, in dem der kranke Komponist lag: „Zu Beginn der Fastenzeit kam für Mussorgski eine Zeit der Krankheit, in der er sich erholte, aufmunterte, freute, an eine baldige Genesung glaubte und sogar in den Mauern seines Lazarets von neuen musikalischen Werken träumte. Ich muss mit tiefer Dankbarkeit sagen, dass er all dies Dr. L. B. Bertenson verdankte, der ihn nicht nur als Patienten im Allgemeinen, sondern auch als Freund, als Mann von historischer Bedeutung behandelte. Das Zimmer, die ganze Atmosphäre, die unendliche Sorge und Fürsorge - all das war im Krankenhaus in Hinsicht auf Mussorgski, und er erzählte vielen seiner Freunde und Familienangehörigen, die ihn besuchten (mich eingeschlossen), viele Male, dass er sich hier so wohl fühlte, als ob er zu Hause wäre, unter seinen engsten Verwandten und der herzlichsten Fürsorge“ („Golos“, 1881, 26. März, Nr. 85. Nachdruck: Stassow W. W. Artikel über Musik, Bd. 3, S. 50).

## **I. F. T J U M E N E W**

### **Aus „Meine Autobiographie“**

Ilja Fjodorowitsch Tjumenew war ein vielseitig begabter Mann, aber er wurde in keiner der von ihm ausgeübten Künste ein Profi. Tjumenew studierte privat bei N. A. Rimski-Korsakow, später schrieb er mehrere Romanzen, von denen einige veröffentlicht wurden; dann interessierte er sich für die Malerei, machte seinen Abschluss an der Kunstakademie; dann interessierte er sich für Geschichte und Ethnographie. Tjumenew reist durch Russland, nimmt Lieder auf, fertigt Skizzen zur Illustration seiner Reiseskizzen an, die im „Historischen Kurier“, „Niwa“ und anderen Zeitschriften veröffentlicht werden. Doch Tjumenews Tätigkeit beschränkte sich nicht darauf. Er war auch als Übersetzer von Operntexten tätig („Don Giovanni“ von Mozart, „Der Freischütz“ von Weber, „Der Ring des Nibelungen“ und „Meistersinger“ von Wagner); er beteiligte sich an der Erstellung des Librettos von „Die Zarenbraut“ von Rimski-Korsakow und schrieb auf Wunsch des Komponisten das Libretto „Pan Wojewode“.

Zeit seines Lebens führte Tjumenew ausführliche Tagebücher. Ab 1919 schrieb er sie um, marginalisierte sie, ergänzte sie mit aufgeklebten Zeichnungen, Briefen, verschiedenen Fotografien, Konzertprogrammen und nannte sie „Meine Autobiographie“. Dieses Werk umfasste mehrere dicke, großformatige Notizbücher. Auch M. P. Mussorgski hat hier seinen Platz.

Tjumenew kannte Mussorgski nicht, aber er sah ihn bei Konzerten, hörte „Boris Godunow“, interessierte sich für neue Kompositionen und unterhielt sich natürlich mit Freunden über ihn und erfuhr dabei Details aus dem Leben des Komponisten. Auf diesen Seiten beschreibt Tjumenew nicht nur ausführlich Mussorgskis Beerdigung, sondern erzählt auch Episoden aus seinem Leben, die der Leiter des so genannten Duma-Chorkreises M. A. Berman (Tjumenew war Mitglied dieses Kreises), der Chordirigent Gawruschko, berichtete. Einige Neuigkeiten wurden in diesen Tagen von K. N. Solowjow, einem Kommilitonen von Tjumenew an der Akademie der Künste, übermittelt.

Fragmente, die sich auf die Beerdigung beziehen, wurden unter dem Titel „Mussorgskis letzte Reise“ in der Zeitschrift „Sowjetmusik“, 1957, Nr. 3, S. 88-92 veröffentlicht.

Sie sind nach dem Autograph gedruckt (GPB, Archiv 796, Bestandseinheit 12, Heft III, Blatt 443 Rück., 445, 447, 448 Rück., 450-451 Rück.).

1. Mussorgski erkrankte am 11. Februar 1881. Bei einem Abend bei General Sochanski brach er zusammen und verlor das Bewusstsein. Am nächsten Tag geschah dasselbe zweimal, woraufhin er am 13. Februar in das Nikolajewsker-Militärkrankenhaus eingeliefert wurde.

2. Der Beginn des Jahres 1881 war für die russische Kultur schicksalhaft. F. M. Dostojewski stirbt am 28. Januar, A. F. Pissemski am 21. Januar, N. G. Rubinstein am 1. März, M. P. Asantschewski am 12. Januar.

3. M. A. Balakirew schrieb am 13. März 1881 an Stassow, er werde S. P. Botkin bitten, Mussorgski zu treffen (siehe: Balakirew M. A. Stassow W. W. Korrespondenz, Bd. 2, S. 10-11).

4. Der Dumakreis - ein von M. A. Berman geleiteter Chorkreis, der im Gebäude der Stadtduma am Newski-Prospekt abgehalten wurde.

5. A. P. Borodin hatte den Rang eines aktiven Staatsrats, was dem Rang eines Generals entsprach.

6. Siehe: Demidowa A. A. Aus den Erinnerungen, Kommentar 4.

7. T. I. Filippow hat Mussorgskis Werke nicht gekauft. Eine Spende des Komponisten wurde auf seinen Namen ausgestellt (siehe: Iwanow M. M. Aus dem Nachruf, Kommentar 6).

8. Tjumenew verwechselt völlig verschiedene Tatsachen: die Ausführung einer Spende in Filippows Namen (siehe vorherige Bemerkung) und die Subvention, die Mussorgski, der ohne Mittel dastand, erhielt, damit er seine beiden Opern vollenden konnte. Die Fertigstellung von „Chowantschina“ wurde von W. M. Schemtschnikow, T. I. Filippow, M. N. Ostrowski, W. W. Stassow und F. P. Neronow subventioniert, die von „Der Jahrmarkt von Sorotschinzy“ von einer Gruppe um F. A. Wanljarski.

9. Siehe: Stassow W. W. Porträt von Mussorgski.

10. Diese traurige Tatsache wird von mehreren Memoirenschreibern erwähnt.

11. W. W. Stassow war der Meinung, dass die Beurteilung der Rolle und der historischen Bedeutung von Mussorgskis Werk durch Hinweise auf die Umstände seines Privatlebens nur erschwert werden kann. Siehe z. B. seinen „Brief an I. F. Findeisen“.

12. In der Tat erklärte sich Mussorgski bereit, an Abenden, an denen er anwesend war, Tänze zu spielen, wie N. A. Bruni, A. A. Wrubel und andere Memoirenschreiber geschrieben haben.

13. Mit dem Chordirigenten Gawruschko wohnte Mussorgski nicht nur in denselben möblierten Zimmern, sondern trat auch in Konzerten auf. So begleitete Mussorgski am 20. Januar 1881 im Kononow-Saal W. N. Iljinskij, während Gawruschko einen großen Chor von Amateuren dirigierte (siehe: „Nachrichten- und Börsenblatt“, 1881, 20. Januar, Nr. 18, Rubrik „Theater und Musik“).

14. Die drei Brüder A. W., W. W. und D. W. Stassow.

15. Siehe oben, Kommentar 11.

16. Litanei ist ein Gebet, das während einer kirchlichen Zeremonie zur Beerdigung des Verstorbenen gesprochen wird.

17. Tjumenew hat recht: es handelt sich um die Bänder des Kranzes, der Mussorgski am Tag der Uraufführung von „Boris Godunow“ überreicht wurde, „die bestickten Bänder, die Mussorgski 1874 bei der Uraufführung von „Boris Godunow“

überreicht und dann in einer Prozession mit Kränzen zu seinem Begräbnis getragen wurden“ (Stassow W. W. Briefe an seine Familie, Bd. 2: 1880-1894. Moskau, 1958, S. 181. Brief an S. W. Fortunato vom 14. Dezember 1885). Das Band auf der anderen Seite des Sarges, das für Tjumenew unsichtbar war, war ein Band mit der Aufschrift „Es erhob sich die Macht des Bodens“. Später wurden diese Bänder von M. I. Fjodorowa aufbewahrt, und Stassow nahm sie ihr am Tag der Einweihung des Denkmals an Mussorgskis Grab am 27. November 1885 wieder ab (siehe ebd.).

18. Tjumenew schreibt über das Begräbnis von Alexander II., der am 1. März 1881 von den Narodnaja Wolja ermordet wurde.

19. Tjumenew hat den Kranz wahrscheinlich nicht gesehen, aber es gab einen Kranz von der Akademie der Künste (siehe: Stassow W.W. Notizen zu Mussorgskis Beerdigung. - Im Buch: Stassow W.W. Artikel über Musik, Bd. 3, S. 48; Briefe von A. P. Borodin, Bd. 3, S. 150). Siehe auch: Iwanow M. M. Aus dem „Nachruf“, Kommentar 15.

20. Hier ein Gedicht von G. A. Lischin, der aus Krankheitsgründen bei der Beerdigung nicht anwesend war.

Zur Erinnerung an M.P. Mussorgski

Die Kette des Leidens wird unterbrochen! Egal welche Stunde,  
Wir wiederholen das Lied des Kummers über dem Grab.  
Es gibt kein Leben für diejenigen, die von Qualen gestreichelt werden,  
Die uns teuer sind - sie gehen von uns weg.  
Ein gegangener Freund ist keine Laune des Schicksals,  
Es hat ihn nur selten gestreichelt.  
Das Leben wurde uns zweifellos zum Kampf gegeben,  
Ihm jedoch wurde der Kampf für das Leben bevorstehen.  
Er gab nicht der Menge nach, er gewöhnte sich daran,  
Seiner Seele erhabenen Aufgaben zu folgen.  
Zwei Kummer verschmolzen in einem Augenblick:  
Wir trauern um den Freund und um die Kunst.  
Ein Freund wird nicht sterben, solange in uns lebt  
Die Liebe zu dir, der geliebten Kunst,  
Solange Worte auf die Musik gelegt werden,  
Solange unsere Gefühle Worte zeichnen.  
Er konnte mit Klängen malen  
Den Sonnenaufgang und die vorbeiziehenden Wolken,  
Das Murmeln der Wellen, und die mächtige Glocke,  
Das Donnern des Krieges und das Glück des Friedens...  
Oh, wenn es eine Verbindung zum Boden gibt,  
Auf deinem kaum begonnenen Weg,  
Vergiss die Liebe der Freunde und den Hass der Feinde -  
Verzeihe beiden.  
Du hast dir verdient, ein Zuhause zu haben,  
In der Nähe der Schöpfer von „Rusalka“ und „Rogneda“,  
Hier werden die Spuren für immer bleiben:  
Und der Enkel wird kommen, wie die Großväter wanderten,  
Um die Helden mit Güte zu erinnern,  
Die mit wahrhaft wunderbaren Klängen übertrugen,  
Sowohl den Kummer als auch die Freude ihres Heimatlandes.

(Grigorij Andrejewitsch Lischin. Samara, 1893 (Titel: 1892), S. 59-60).

G. A. Lischin und Mussorgski kannten sich. Sie traten wiederholt in denselben Konzerten auf und begleiteten die Sängerinnen und Sänger. Die Programme einiger dieser Konzerte enthielten Kompositionen von Lischin. So sang B. B. Korssow am 11. März 1876 seine „Ballade“ (Plakat. GPB), am 26. Dezember 1877 sang A. G. Menschikowa die Arie der Parascha aus der Oper „Graf Nulin“ (ebd.), am 9. Februar 1881 sang Korssow die Romanze „Der Brunnen“ (ebd.). Dass Lischin mit

Mussorgskis Musik vertraut war, geht aus seinem Gedicht hervor, das sich auf „Chowanschtschina“ („Er konnte die Morgendämmerung mit Klängen malen“), auf „Sturm auf dem Schwarzen Meer“ („und das Rauschen der Wellen“) und auf „Boris Godunow“ („und die mächtige Glocke“) bezieht, sowie auf „Sennacheribs Niederlage“ („und der Donner des Krieges“), das nur in der Aufführung des Autors bekannt ist.

## **LISTE DER MUSIKALISCHEN KOMPOSITIONEN VON M. P. MUSSORFSKI\***

\* Die Werke M. P. Mussorgskis sind nach Gattungen geordnet; innerhalb der Rubriken sind sie alphabetisch geordnet.

### **Szenische Werke**

Oper „Boris Godunow“ in vier Akten nach einem Libretto des Komponisten („Nach Puschkina und Karamsin“), im ersten Akt je zwei Szenen im ersten, zweiten und vierten Akt und eine Szene im dritten Akt: „Der Ruf des Boris an den Zaren“, „Boris' Krönung“, „In der Zelle des Tschudow-Klosters“, „Die Schenke“, „Der Zarenturm im Moskauer Kreml“, „Der Platz vor der Basilius-Kathedrale“ und „Boris' Tod; in der 2. Auflage gibt es je zwei Szenen im Prolog, im ersten, dritten und vierten Akt und eine im zweiten Akt: „Der Hof des Nowodewitschi-Klosters bei Moskau“, „Der Platz am Moskauer Kreml (Zarenhochzeit)“, „In der Zelle des Tschudow-Klosters“, „Eine Schenke an der litauischen Grenze“, „Der Zarenturm im Moskauer Kreml (Boris und seine Kinder)“, „Marina Mnischeks Gemach in Sandomir“, „Das Schloss von Mnischek in Sandomir (Szene am Brunnen)“, „Die Facettenkammer im Moskauer Kreml (Boris' Tod)“, „Waldlichtung bei Kromy“; Werk: 1868 - 1869 (1. Aufl.), 1871 - 1872 (2. Aufl.); gewidmet: „...Euch allen, die Ihr mir mit gütigem Rat und wohlwollender Tat die Verwirklichung der der Oper „Boris Godunow“ zugrunde liegenden Aufgabe ermöglicht habt, widme ich mein Werk...“; überarbeitet und veröffentlicht: 1874 (Klavierauszug), 1928 (Partitur in der Ausgabe von P. A. Lamm und B. W. Assafjew), 1980 (Partitur, Klavierauszug und alle Fassungen).

Seit 1897 wurde „Boris Godunow“ in der Ausgabe und Orchestrierung von N. A. Rimski-Korsakow aufgeführt. Der Klavierauszug wurde 1896 veröffentlicht und 1908 die in der Ausgabe von 1896 veröffentlichten Szenen: die Geschichte von Pimen über die Zaren, die Episode mit dem Glockenspiel, die Geschichte von Zarewitsch Fjodor über den Papagei, die Szene des Hochstaplers mit Ran Goni und der Monolog des Hochstaplers nach der Polonaise. In den Jahren 1906-1908 wurde die Partitur der Oper veröffentlicht. 1924 wurde „Boris Godunow“ in Riga aufgeführt, herausgegeben von E. Melngailis. In den Jahren 1939-1940 schuf Dmitri Schostakowitsch eine neue Instrumentierung der Oper (ohne Änderungen am Text).

„Die Heirat“ („Ein ganz und gar unwahrscheinliches Ereignis in drei Akten“), ein musikdramatisches Erlebnis in Prosa\*\*; nach Gogols gleichnamiger Komödie; Werk: 1868; nach: W. W. Stassow; Hrsg.: 1908 (Klavierauszug von N. A. Rimski-Korsakow), 1933 (Ausgabe des Autors).

\*\* M. P. Mussorgski schrieb nur den 1. Akt in 4 Szenen für Stimmen mit Klavier.

„Mlada“, ein Opernballett, das als Gemeinschaftswerk von Borodin, C. A. Cui, M. P. Mussorgski und N. A. Rimski-Korsakow\*\*\* konzipiert wurde, nach einer Erzählung von S. A. Gedeonow, Libretto von Krylow; unvollendet; Werk: 1872; Mussorgski besitzt drei Auszüge: „Die Handelsszene“ und „Marsch der Fürsten und Priester“ für den 2. Akt und „Der Dienst des schwarzen Bocks“ („Das Fest des schwarzen Gottes“) für den 3. Akt; Hrsg.: 1933 („Der Marsch der Fürsten und Priester“ in trans. P. A. Lamm vierhändig, 1932 („Die Handelsszene“ in der Bearbeitung von A. N. Rimski-Korsakow im Anhang des Buches: Mussorgski M. Briefe und Dokumente).

\*\*\* Der 1. Akt wurde von Cui geschrieben, der 2. und 3. von Mussorgski und Rimski-Korsakow, der 4. von Borodin.

„Salammbô, oder der Libyer“, unvollendete Oper nach dem Roman „Salammbô“ von G. Flaubert zu einem Libretto des Komponisten (mit einer Einleitung von Gedichten von W. A. Schukowski, A. N. Maikow, A. I. Poleschajew)\*; Werk: 1863-1866; als Klavierstück erhalten: „Das balearische Lied“ (1. Akt, 1. Szene), Szene im Tempel der Tanita in Karthago (2. Akt, 2. Szene, Szene vor dem Tempel des Moloch (3. Akt, 1. Szene), Szene im Verlies der Akropolis. Der Kerker auf dem Felsen. Mato in Ketten (4. Akt, 1. Szene), Der Frauenchor (Die Priesterinnen trösten Salammbô und kleiden sie in Hochzeitsgewänder) (4. Akt, 2. Szene), Hrsg.: 1884 (Partitur und Klavierauszug des Frauenchors aus dem 2. Bild der 4. Szene, bearbeitet und instrumentiert von N. A. Rimski-Korsakow), 1939 (Ausgabe des Autors).

\* Die Oper sollte vier Akte (sieben Bilder) haben.

„Der Jahrmarkt von Sorotschinzy“, unvollendete komische Oper in 3 Akten nach dem Libretto des Komponisten auf die gleichnamige Erzählung von N. W. Gogol, Werk: 1875-1880; gewidmet: „Dumka Parasja“ - E. A. Miloradowitsch, „Chiwrijas Lied“ - A. N. Molas, Hrsg.: 1916 (Klavierauszug und Partitur der ganzen Oper in Hrsg. und Instrumentierung von C. A. Cui). Im Jahre 1886 wurden in der Ausgabe des Autors „Chiwrijas Lied“, „Dumka Parasja“ und „Gopak des fröhlichen Paruboks“ veröffentlicht.

Eine Reihe von Namen sind mit der Arbeit an der Vollendung des „Jahrmarkts von Sorotschinzy“ verbunden. Auf Initiative von N. A. Rimski-Korsakow, der sie initiierte und dessen Herausgeber und Instrumentierung 1904 Partituren und Klavierauszüge (die Bearbeitungen für Klavier zu 2 und 4 Händen stammen von K. N. Tschernow) der folgenden vier Nummern veröffentlichte: Einleitung („Ein heißer Tag in Kleinrussland“), „Dumka Parobka“ aus dem 1. Akt, „Chiwrijas Lied“ aus dem 2. Akt und „Gopak der fröhliche Parobok“ aus dem 3. Akt. Die von W. A. Senilow orchestrierte „Dumka Parobka“ wurde 1912 veröffentlicht. Im selben Jahr wurden, herausgegeben von W. G. Karatygin, die Klavierauszüge der Einleitung und der Jahrmarktszene, das komische Duett von Kum und Tscherewik aus dem 1. Akt und die komischen Szenen von Chiwrja, Tscherewik und Afanassi Iwanowitsch aus dem 2. Akt. Im Zusammenhang mit der Aufführung der Oper im Jahr 1913. hat J. S. Sachnowski einen Teil der Musik instrumentiert. Zwischen 1915 und 1916 arbeitete Cui an der Fertigstellung und Orchestrierung der gesamten Oper. Auch Tscherepnins revidierte Fassung war nicht die letzte. Unter Verwendung von Bearbeitungen von Ljadow, Karatygin und Cui bereitete N. N. Tscherepnin eine weitere Ausgabe vor (1923 in Paris veröffentlicht). Im Jahr 1930 erstellte W. J. Schebalin eine neue

Fassung von „Der Jahrmarkt von Sorotschinzy“ auf der Grundlage von Mussorgskis Originalmaterial und ergänzte die fehlenden Szenen.

„Chowanschtschina“, Volksmusikalisches Drama in 5 Akten nach einem Libretto des Komponisten; Werk: 1872 - 1880; gewidmet: W. W. Stassow („Marfas Wahrsagerei“ - D. M. Leonowa, „Ein junges Mädchen ging hinaus“ - A. J. Petrowa- Worobjowa, „Persischer Tanz“ - O. A. Golenischtschewa- Kutusowa, Anfang des letzten Bildes - M. I. Fjodorowa); Herausg.: 1883 (Klavierauszug und Partitur, hrsg. von N. A. Rimski-Korsakow), 1931 (Klavierauszug hrsg. von P. A. Lamm und B. W. Assafjew); Nachdruck: 1886 (hrsg. und instrumentiert von N. A. Rimski-Korsakow).

Nach N. A. Rimski-Korsakow arbeiteten Strawinski und Ravel an „Chowanschtschina“ im Zusammenhang mit dessen Inszenierung in Paris (Russische Jahreszeiten im Ausland von S. P. Djagilew) und versuchten, den Klang der Musik näher an den ursprünglichen Autor zu bringen. Bei der Überarbeitung der Rimski-Korsakow-Ausgabe nahmen sie einige Anleihen bei Mussorgskis Autographen, Kürzungen und Neuinstrumentierungen vor. Im Jahr 1913 wurde der Schlusschor in Strawinskis Bearbeitung veröffentlicht. Im Jahr 1963 wurde „Chowanschtschina“, instrumentiert von D.D. Schostakowitsch, veröffentlicht.

„Ödipus“, Musik zu Sophokles' Tragödie „König Ödipus“; unvollendet; Werk: 1859-1861; der Chor „Was wird mit uns geschehen“ (Szene im Tempel) ist erhalten; gewidmet: M. A. Balakirew; aufgeführt: 1861; bearbeitet: 1883 (Partitur und Klavierauszug mit Stimmen in der Bearbeitung und Instrumentierung von N. A. Rimski-Korsakow).

## **Orchesterwerke**

Marsch „Die Eroberung von Kars“; Werk: 1879-1880; bearb.: 1880; hrsg.: 1883 (Hrsg. und Instrumentierung von N. A. Rimski-Korsakow).

„Nacht auf dem kahlen Berg“, Symphoniegemälde; Werk: 1867; hrsg.: 1886 (Herausgeber N. A. Rimski-Korsakow).

Scherzo in B-Dur; Werk: 1858; gewidmet A. S. Gussakowski; hrsg.: 1860.

Intermezzo in modo classico; Werk: 1867\*; gewidmet: Alexandr Porfirjewitsch Borodin; hrsg.: 1883 (Herausgeber N. A. Rimski-Korsakow).

\* Das Werk basiert auf einem gleichnamigen Klavierstück von Mussorgski aus dem Jahr 1861, das er um ein Trio und ein Orchester ergänzt hat.

## **Vokalkompositionen**

### **Chöre**

„Iisus Navin (Joshua)“, Chor für Solisten, Chor und Klavier; Werk: 1866 (1. Aufl.), 1877 (2. Aufl.); gewidmet: Nadeschda Nikolajewna Rimski-Korsakowa; hrsg.: 1883 (Hrsg. und Instrumentierung von N. A. Rimski-Korsakow).

„Schamils Marsch“, für Tenor, Bass, Chor und Orchester; Werk: 1859; gewidmet: Alexander Petrowitsch Arsenjew.

„Sennacheribs Niederlage“<sup>\*\*\*</sup> für Chor und Orchester nach Texten von J. N. G. Byron aus „Hebräische Melodien“; Werk: 1867 (1. Aufl.), 1874 (2. Aufl.; Anmerkung von Mussorgski: „Die zweite Bearbeitung, verbessert nach den Kommentaren von Wladimir Wassiljewitsch Stassow“); gewidmet: Mili Alexejewitsch Balakirew (1. Aufl.); Wladimir Wassiljewitsch Stassow (2. Aufl.); Hrsg.: 1871 (1. Aufl., für Chor mit Klavier).

\*\* In der 1. Auflage heißt der Chor „Die Niederlage Sennacheribs“.

#### Romanzen und Lieder

„Oh, du betrunkene Irre!“ (aus den Abenteuern von Pachomowitsch), Lied nach Texten des Komponisten; Werk: 1866; nach: Wladimir Wassiljewitsch Nikolski; hrsg.: 1926 (Hrsg. A. N. Rimski-Korsakow).

„Ohne Sonne“, Vokalzyklus nach Texten von A. A. Golenischtschew-Kutusow (1. „Du enges Kämmerlein“; 2. „Du erkanntest mich nicht in der Menge“; 3. „Zu Ende ist der Festtag“; 4. „Die Sehnsucht“; 5. „Elegie“; 6. „Über dem Fluss“); Werk: 1874; A. A. Golenischtschew-Kutusow gewidmet; hrsg.: 1874.

„Eine lustige Stunde“, Tafellied nach Texten von A. W. Kolzow; Werk: 1858; gewidmet: Wassili Wassiljewitsch Sacharjin; hrsg.: 1923.

„Abendlied“ nach einem Text von A. N. Pleschtschejew; Werk: 1871; gewidmet: Sofja Wladimirowna Serbina (Fortunato); hrsg.: 1912 (in freier Bearbeitung von W. G. Karatygin), 1929 (Ausgabe des Autors).

„Die Vision“, Romanze auf Worte von A. A. Golenischtschew-Kutusow; Werk: 1877; gewidmet: Jelisaweta Andrejewna Gulewitsch; hrsg.: 1882 (in der Ausgabe von N. A. Rimski-Korsakow), 1934 (Ausgabe des Autors).

„Wo bist du, kleiner Stern“, Lied nach Texten von N. P. Grekow; Werk: 1858; gewidmet: I. L. Grunberg; hrsg.: 1909 (nur mit französischem Text), 1911 (mit russischem und deutschem Text, hrsg. von W. G. Karatygin).

„Gopak“<sup>\*\*\*</sup>, Lied auf Worte aus dem Gedicht „Die Haidamaken“ von T. G. Schewtschenko in der Übersetzung von L. A. Mey; Werk: 1866; gewidmet: Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow; hrsg.: 1933.

<sup>\*\*\*</sup> „Gopak“, vom Autor instrumentiert (1868).

„Sanft flog der Geist in den Himmel“, Romanze nach einem Text von A. K. Tolstoj; Werk: 1877; hrsg.: 1882 (Hrsg.: N. A. Rimski-Korsakow), 1934 (Ausgabe des Autors).

„Kinderstube“ (Episoden aus dem Leben der Kinder), Vokalzyklus nach Texten des Komponisten (1. „Mit der Njanja“; Werk.: 1868; gewidmet: A. S. Dargomyschski; 2. „In der Ecke“, Werk.: 1870; gewidmet: W. A. Hartmann; 3. „Der Käfer“; Werk.: 1870; gewidmet: W. W. Stassow; 4. „Mit der Puppe“, Wiegenlied; Werk: 1870; gewidmet: Tanja und Goga Mussorgski; 5. „Abendgebet“; Werk: 1870; gewidmet: Sascha Cui); hrsg.: 1871 (Nr. 2, 3, 4), 1872 (vollständig)\* und 1907 (mit Hinzufügung der Lieder „Kater Matrose“ (*Katzensegler*) und „Ritt auf dem Steckenpferd“).

\* Der Titel der Ausgabe von „Die Kinderstube“ (1872) basiert auf einer Zeichnung von I. J. Repin.

„Ein Kinderlied“ nach einem Text von L. A. Mey aus „Russische Lieder“ (Nr. 2. „Nana“) Werk: 1868; hrsg.: 1871.

„Winde, wilde Winde“, Lied nach einem Text von A. W. Kolzow; Werk.: 1864; gewidmet: Wjatscheslaw Aleksejewitsch Loginow; hrsg.: 1909 (Paris; nur mit französischem Text), 1911 (hrsg. von W. G. Karatygin), 1931 (Ausgabe des Autors).

„Hebräisches Lied“ auf Worte von L. A. Mey (aus dem „Hohelied“); Werk.: 1867; gewidmet: Filaret Petrowitsch und Tatjana Pawlowna Mussorgski; hrsg.: 1868.

„Herzenswunsch“, eine Romanze auf Worte von Heine in der Übersetzung von M. I. Michailow; Werk: 1866; gewidmet: Nadeschda Petrowna Opotschinina („zum Gedenken an ihr Urteil über mich“); hrsg.: 1911 (in der Bearbeitung von W. G. Karatygin), 1933 (Ausgabe des Autors).

„Vergessen“, Vokalballade nach Texten von A. A. Golenischtschew-Kutusow „aus Wereschtschagin“; Werk: 1874; gewidmet: W. W. Wereschtschagin; hrsg.: 1874 (nicht zur Veröffentlichung freigegeben) und 1877.

„Epitaph“, Grabstein-Schrift für Gesang und Klavier nach Worten des Komponisten, Werk: 1874 (inspiriert durch den Tod von N. P. Opotschinina); hrsg.: 1912 (Herausgeber: W. G. Karatygin, der die letzten 12 Takte bearbeitete).

„Aus meinen Tränen sprießen“, Romanze nach Worten von H. Heine (in der Übersetzung von M. I. Michailow); Werk: 1866; gewidmet Wladimir Petrowitsch Opotschinin; hrsg.: 1933.

„Kalistrat“, Lied nach einem Text von N. A. Nekrassow (leicht verändert); Werk: 1864; gewidmet: Alexander Petrowitsch Opotschinin; hrsg.: 1883 (Hrsg.: N. A. Rimski-Korsakow), 1931 (Ausgabe des Autors).

„Der Altphilologe“, ein musikalisches Pamphlet nach Worten des Komponisten; Werk: 1867; gewidmet: Nadeschda Petrowna Opotschinina; hrsg.: 1870.

„Die Ziege“, eine weltliche Erzählung nach Worten des Komponisten; Werk: 1867; gewidmet: Alexander Porfirjewitsch Borodin; hrsg.: 1868.

„Jerjomuschkas Wiegenlied“, Lied nach einem Text von N. A. Nekrassow; Werk: 1868; gewidmet: „Dem großen Lehrer der musikalischen Wahrheit, Alexander Sergejewitsch Dargomyschski“; hrsg.: 1871.

„Kater Matrose“, Lied nach Worten des Komponisten für den Zyklus „Kinderstube“ (siehe), Nr. 6; Werk: 1872; hrsg.: 1882 (Hrsg. N. A. Rimski-Korsakow, zusammen mit dem Lied „Ritt auf dem Steckenpferd“ unter dem allgemeinen Titel „Auf der Datscha“) und 1907 (als Nr. 6 des Zyklus „Kinderstube“).

„Die Blätter raschelten traurig“, musikalische Erzählung nach einem Text von A. N. Pleschtschejew; Werk: 1859; gewidmet: Michail Osipowitsch Mikeschin; hrsg.: 1909 (Paris, mit einem französischen Text), 1911 (mit russischem Text, Hrsg.: W. G. Karatygin), 1931 (Ausgabe des Autors).

„Knirps“, Romanze nach Worten von A. N. Pleschtschejew; Werk: 1866; gewidmet: L. W. Asarjewa, hrsg.: 1923.

„Ich habe viele Paläste und Gärten“, Romanze nach Worten von A. W. Kolzow; Werk: 1863; gewidmet: Platon Timofejewitsch Borispolez; hrsg.: 1923.

„Gebet“, Romanze nach Worten von M. J. Lermontow; Werk: 1865; gewidmet: Julia Iwanowna Mussorgskaja; hrsg.: 1923.

„Unverständlich“, Romanze nach Worten des Komponisten; Werk: 1875; gewidmet: Maria Ismailowna Kosturina; hrsg.: 1911 (Hrsg.: W. G. Karatygin), 1931 (Ausgabe des Autors).

„Aber wenn ich dich nur treffen könnte“, Romanze nach Worten von W. S. Kurotschkin; Werk: 1863; gewidmet Nadeschda Petrowna Opotschinina; hrsg.: 1923, 1931 (Ausgabe des Autors).



„Nacht“, eine Fantasie nach Worten von A. S. Puschkin; Werk: 1864\* (1. Aufl.), 1871 (2. Aufl. mit einer freien Wiedergabe des Puschkin-Gedichts); nach: Nadeschda Petrowna Opotschinina; hrsg.: 1871 (2. Aufl.), 1923 (1. Aufl.), 1931 (Ausgabe des Autors).

\* Instrumentalromanze des Autors (1868).

„Der Schelm“, Lied nach Worten des Komponisten; Werk: 1867; gewidmet: Wladimir Wassiljewitsch Stassow; hrsg.: 1871.

„Oh, hat der junge Mann die Ehre, Flachs zu spinnen“, Lied nach einem Text von A. K. Tolstoi; Werk: 1877, hrsg.: 1882 (Hrsg.: N. A. Rimski-Korsakow), 1934 (Ausgabe des Autors).

„Die Ausgestoßenen“, Versuch für ein Rezitativ zu den Worten von Iw. G. M.; Werk: 1865; hrsg.: 1923.

„Warum, sag mir, Feinsliebchen“, Lied auf Worte eines unbekanntenen Autors; Werk: 1858; gewidmet Sinaida Afanasjewna Burzewa; hrsg.: 1867.

„Lieder und Tänze des Todes“, Vokalzyklus nach Texten von A. A. Golenischtschew-Kutusow (1. „Wiegenlied“; Werk: 1875; gewidmet: Anna Jakowlewna Petrowa-Worobjewa; 2. „Ständchen“; Werk: 1875; gewidmet: Ludmila Iwanowna Schestakowa; 3. „Trepak“; Werk: 1875; gewidmet: Ossip Afanasjewitsch Petrow; 4. „Der Feldherr“; Werk: 1877; gewidmet: Arseni Arkadjewitsch Golenischtschew-Kutusow); hrsg. 1882 (Hrsg.: N. A. Rimski-Korsakow), 1928 (Ausgabe des Autors.)

„Das Lied des Älteren“ nach Worten von Johann Wolfgang von Goethe (aus „Wilhelm Meister“); Werk: 1863; gewidmet: Alexander Petrowitsch Opotschinin; hrsg.: 1909 (Paris, mit einem französischen Text), 1911 (mit russischem Text, Hrsg.: W. G. Karatygin), 1931 (Ausgabe des Autors).

„Mephistopheleslied“ nach Worten von J. W. Goethe (aus „Faust“ in der Übersetzung von A. N. Strugowschikow); Werk: 1879; gewidmet: Daria Michailowna Leonowa; hrsg. 1883 (Hrsg.: N. A. Rimski-Korsakow), 1934 (Ausgabe des Autors).

„Das Fest“, eine Erzählung für Gesang und Klavier zu Worten von A. W. Kolzow; Werk: 1867; gewidmet Ludmila Iwanowna Schestakowa; hrsg.: 1868.

„Pilze sammeln“, ein Lied auf Worte von L. A. Mey; Werk: 1867; gewidmet: Wladimir Wassiljewitsch Nikolski; hrsg.: 1868.

„Ritt auf dem Steckenpferd“, Lied nach Worten des Komponisten für den Zyklus „Kinderstube“ (siehe dort), Nr. 7; Werk: 1872; gewidmet Dmitri Wassiljewitsch und Poliksena Stepanowna Stassow; hrsg.: 1882 (Hrsg.: N.A. Rimski-Korsakow zusammen mit dem Lied „Kater Matrose“ unter dem allgemeinen Titel „Auf der Datscha“) und 1907 (als Nr. 7 des Zyklus „Kinderstube“).

„Ein Garten blüht am Don“, Lied nach einem Text von A. W. Kolzow; Werk: 1867; hrsg. 1883 (Hrsg.: N. A. Rimski-Korsakow), 1929 (Ausgabe des Autors).

„Rayok“, ein musikalischer Scherz für Gesang mit Klavier zu Worten des Komponisten; Werk: 1870; gewidmet: Wladimir Wassiljewitsch Stassow; hrsg.: 1871.

„Es zerstreut und bricht“, Lied nach einem Text von A. K. Tolstoi; Werk: 1877; gewidmet: Olga Andrejewna Golenischtschewa-Kutusowa; hrsg.: 1882 (Hrsg.: N. A. Rimski-Korsakow), 1934 (Ausgabe des Autors).

„Liebling Sawischna“, Lied nach Texten des Komponisten; Werk: 1866; gewidmet: Cesar Antonowitsch Cui; hrsg.: 1867.

„Der Seminarist“, Lied nach Texten des Komponisten; Werk: 1866; gewidmet: Ljudmila Iwanowna Schestakowa; hrsg.: 1870.

„Das Waisenkind“, Lied nach Worten des Komponisten; Werk: 1868; gewidmet: Jekaterina Sergejewna Protopopowa; hrsg.: 1871.

„Hochmut“, Lied nach einem Text von A. K. Tolstoi; Werk: 1877; gewidmet: Anatoli Jewgrafowitsch Palchikow; hrsg.: 1882 (Hrsg.: N. A. Rimski-Korsakow).

„Schlaf, geh schlafen, Bauernsohn“, Wiegenlied nach einem Text von A. N. Ostrowski (aus der Komödie „Wojewode“); Werk: 1865; gewidmet: dem Gedenken an Julia Iwanowna Mussorgskaja; hrsg.: 1871 (2. Aufl.), 1922 (1. Aufl.).

„Der Wanderer“, Romanze nach einem Text von A. N. Pleschtschejew; Werk: 1878; hrsg.: 1883 (Hrsg.: N. A. Rimski-Korsakow), 1934 (Ausgabe des Autors).

„Die Elster“, ein Scherz für Gesang und Klavier nach Texten von A. S. Puschkin (aus den Gedichten „Die Elster“ und „Die Glocken läuten“ - mit leichten Änderungen); Werk: 1867; gewidmet: Alexander Petrowitsch und Nadeschda Petrowna Opotschinin; hrsg.: 1871.

„König Saul“, eine jüdische Melodie auf Worte von J. N. G. Byron in der Übersetzung von P. A. Koslow; Werk: 1863 (1. und 2. Aufl.); gewidmet: Alexandr Petrowitsch Opotschinin (1. Aufl.); hrsg.: 1871 (2. Aufl.), 1923 (1. Aufl.).

„Was sind Worte der Liebe für dich“, Romanze auf Worte von A. N. Ammossow; Werk: 1860; gewidmet: Marija Wassiljewna Schilowskaja; hrsg.: 1923.

„Meines Herzens Sehnsucht“, Romanze nach einem deutschen Text eines unbekanntem Autors; Werk: 1858; gewidmet: Malwina Bamberg; hrsg.: 1907.

### Werke für Klavier

„In der Nähe der Südküste der Krim“ („Baidary“), Capriccio; Werk: 1879 (aufgenommen 1880); hrsg.: 1880.

„Im Dorf“ („Au Village; Quasi Fantasia“), Theaterstück; Werk: 1880; gewidmet: I. F. Gorbunow; hrsg.: 1882 (Zeitschrift „Le Nouvellist“, Nr. 9).

„Duma“, ein Stück nach dem Thema von W. A. Loginow; Werk: 1865; gewidmet: W. A. Loginow; hrsg.: 1911 (Hrsg.: W. G. Karatygin).

„Bilder einer Ausstellung“ („Erinnerungen an Viktor Hartmann“), ein Zyklus von Theaterstücken (1. „Promenade“; 1. „Der Gnom“; 2. „Das alte Schloss“; 3. „Die Tuilerien“; 4. „Der Ochsenkarren“; 5. „Ballett der unausgeschlüpften Küken“; 6. „Samuel“ Goldenberg und „Schmuyle“; 7. „Limoges. Der Marktplatz“; 8. „Die Katakomben. Römische Gruft“; 9. „Die Hütte auf Hühnerfüßen“; 10. „Das Heldentor in der Hauptstadt Kiew“); Werk: 1874; gewidmet: W. W. Stassow („Ihnen, dem Organisator der Hartmann-Ausstellung, zum Andenken an unseren lieben Hartmann. 27. Juli 74“); hrsg.: 1886 (Hrsg.: N. A. Rimski-Korsakow), 1930 (Ausgabe des Autors).

„An der Südküste der Krim“ („Gursuf bei Aju-Dag“), Theaterstück mit dem Untertitel: „Aus Reisenotizen“; Werk: 1879; gewidmet: Darja Michailowna Leonowa; hrsg.: 1880.

„Aus Kindheitserinnerungen“, zwei Stücke (1. „Nanny und ich“; 2. „Erste Bestrafung“); Werk: 1865; gewidmet dem Andenken an meine Mutter; hrsg.: 1911 (Hrsg. W. G. Karatygin, der im zweiten Stück 13 Takte beendete, die Mussorgski nicht fertigstellte), 1939 (Ausgabe des Autors).

„Die Näherin“, Scherzino; Werk: 1870; hrsg.: 1872.

Ein Kinderscherz, Theaterstück, auch unter den Titeln: „Kinderspiele“, „Eckchen“; Werk: 1859 und 1860; gewidmet: Nikolai Alexandrowitsch Lewaschew (hrsg. 1859); Hrsg.: 1873.

Impromptu passioné („Erinnerung an Beltow und Ljuba“); Werk: 1859; gewidmet: Nadeschda Petrowna Opotschinina; hrsg.: 1911 (Hrsg.: W. G. Karatygin), 1939 (Ausgabe des Autors).

Intermezzo\*; Werk: 1861; hrsg.: 1873.

\* Später, im Jahr 1867, vollendete Mussorgski ein Trio zu diesem Stück und instrumentierte es (siehe Werke für Orchester).

La capricieuse, ein Stück nach einem Thema von L. Heyden; Werk: 1865; gewidmet: Nadeschda Petrowna Opotschinina; hrsg.: 1939.

„Méditation“ (Feuillet d'album); Werk: 1880; hrsg.: 1880.

„Unterfährnich“, Polka; Werk und hrsg.: 1852; gewidmet: „Kameraden der Junkerschule“.

Scherzo cis-moll; Werk: 1858; gewidmet: Ljubow Michailowna Buba; hrsg.: 1911 (Hrsg.: W. G. Karatygin), 1939 (Ausgabe des Autors, zwei Versionen).

„Souvenir d'enfance“ („Kindheitserinnerungen“), Theaterstück; Werk: 1857; gewidmet: Nikolai Obolenski; hrsg.: 1911 (Hrsg.: W. G. Karatygin), 1939 (Ausgabe des Autors).

„Une larme“ („Eine Träne“); Werk: 1880; hrsg.: 1880er Jahre (posthum).

### **Nicht erhalten gebliebene Werke**

„Sturm auf dem Schwarzen Meer“, ein großes musikalisches Bild für Klavier; Werk: 1879; nicht verzeichnet.

Sonate in C-Dur für Klavier vierhändig; Werk und bearbeitet 1861.

Menuetto (oder Menuet monstre), für Orchester oder Klavier; Werk: 1861.

### **Nicht realisierte Pläne**

„Anika-Kriegerin und der Tod“, für Gesang und Klavier; Vokalzyklus „Lieder und Tänze des Todes“ als Nr. 5 (Idee 1876).

„Biron“, Oper.

„Der Bobyl“, eine Oper nach Spielhagens Erzählung „Hans und Greta“, die Stassow „auf russische Art“ veränderte. Für diese Oper komponierte Mussorgski eine Wahrsageszene (1870), die er später in der Wahrsageszene der Marfa in „Chowanschtschina“ verwendete.

Große Suite für Orchester mit Harfen und Klavier über Themen der Völker der transkaspischen Region (Idee 1880).

„Hans der Isländer“, eine Oper nach einem Thema von W. Hugo; die Idee stammt aus dem Jahr 1856.

„Wie der Himmel leuchten deine Augen“, eine Romanze nach Worten von M. J. Lermontow (Idee 1865).

Komische Oper nach einem Thema von Gogol (Idee 1871).

„Der Waldteufel“, eine Oper über ein Thema von A. F. Pissemiski (Idee 1869).

Ein volkstümliches historisches Musikdrama mit den Wolgakosaken (Idee 1871-1872).

„Georg von Podiebrad“, eine symphonische Dichtung (Idee 1867).

„Pugatschewschtschina“, eine Oper nach „Die Kapitänstochter“ von Alexander Puschkin mit Hinzufügung „anderer neuer Elemente“ (Idee 1877); zu einem kirgisischen Volkslied, das von P. I. Paschino aufgenommen wurde, machte der Komponist einen Vermerk: „NB. Für die letzte Oper ‚Pugatschewschtschina‘“.

„Der Krebs“, oder „Brennesselberg“, für Gesang und Klavier; ein musikalisches Pamphlet über Laroche, einen Gegner der „Mächtigen Handvoll“; nach Worten des Komponisten (Idee 1874).

„Sawwa Grudzyn“, eine Oper nach einer anonymen russischen Novelle aus dem 17. Jahrhundert, die in Zusammenarbeit mit Golenischtschew-Kutusow komponiert werden sollte (Idee 1881, in den letzten Tagen seines Lebens).

Sinfonie D-Dur in 4 Sätzen; Werk: 1861-1862; gewidmet: vermutlich: Der „Mittwochskameradschaft“ \*\*; es sind keine Aufnahmen erhalten.

\*\* Die Sitzungen des Balakirew-Kreises fanden mittwochs statt.

## NAMENSVERZEICHNIS\*

### (Nach russischem Alphabet!)

\* Wo immer möglich, enthält das Verzeichnis nicht nur direkte, sondern auch indirekte Hinweise auf Personen aus Mussorgskis engstem Umfeld; Namen aus dem Verzeichnis der musikalischen Werke (S. 280-286) sind nicht im Verzeichnis enthalten; der einleitende Artikel „Vom Herausgeber“ und Kommentare sind kursiv gesetzt.

Abarinowa Antonina Iwanowna (1842-1901), Sängerin (Mezzosopran), Schauspielerin am Mariinski-Theater, später Schauspielerin am Alexandriski-Theater; in der ersten Inszenierung von „Boris Godunow“ sang sie die Rolle der Schenkwirtin - 112, 216.

Awajew S. A., Amateursänger (Tenor); Darsteller der Rolle des Andrei Chowanski in der ersten Inszenierung von „Chowanschtschina“ (1886) - 262.

Aggejew N. A. - siehe Krat Nikolai Aggejewitsch.

Asantschewski Michail Pawlowitsch (1839-1881), Musiker und Komponist; 1871-1886 Direktor des Petersburger Konservatoriums; Mitschüler von Mussorgski an der Schule für Gardeoffiziere und Kavalleriekadetten - 10, 201, 227, 252, 278.

Alexander II. Nikolajewitsch (1818-1881), russischer Zar ab 1855; ermordet durch Narodnaja Wolja - 81, 171, 206, 268, 274, 278.

Amoretti (geb. Cui) Lidija Zesarewna (1874-?), Amateursängerin; Tochter von C. A. und M. R. Cui - 124.

Andrejew Wassili Wassiljewitsch (1861-1918), Balalaika-Virtuose, Organisator und Leiter des ersten Orchesters mit Volksinstrumenten - 264.

Antokolski Mark Matwejewitsch (1843-1902), Bildhauer - 3, 7-9, 18, 19, 109, 241, 257, 267, 268.

Arsenjew Alexandr Petrowitsch (1839 - bis 1897), Sanskrit-Linguist, Amateursänger, Dichter; ein Freund Mussorgskis, der ihm „Schamils Marsch“ widmete - 66.

Arsenjew, Seemann; ein Bekannter der Familie Walujew (siehe dort) - 174.

Assafjew Boris Wladimirowitsch (1884-1949), sowjetischer Musikwissenschaftler und Komponist; er vervollständigte und instrumentierte „Chowanschtschina“ nach Mussorgskis Manuskripten - 5, 264.

Auerbachs, Bekannte von D. W. und P. S. Stassows Familie - 109.

Achscharumowa (geb. Purgold) Sofja Nikolajewna (1831-1912), Schwester von A. N. Molas und N. N. Rimski-Korsakowa - 72.

Byron George Gordon Noel (1788-1824), englischer Dichter; zu seinen Texten schrieb Mussorgski den Chor „Sennacheribs Niederlage“ und die Romanze „König Saul“ - 25, 37.

Balakirew Mili Alexejewitsch (1836-1910), Komponist, Pianist, Dirigent, musikalische und gesellschaftliche Persönlichkeit, Leiter der „Mächtigen Handvoll“; erster Dirigent des Chors „Sennacheribs Niederlage“ (1. Aufl. 1867); Mussorgski widmete ihm den Chor „Sennacheribs Niederlage“ (1. Aufl. ), die Musik zu Sophokles' Tragödie „Ödipus“ und die Bearbeitung für Klavier zu vier Händen zu Balakirews Musik zu Shakespeares „König Lear“ - 3, 6, 7, 10, 17, 18П1 - 24, 30-32, 37, 39, 66-74, 80, 81, 88, 101, 102, 108, 111, 118, 134, 145, 159, 162, 163, 168, 186, 188, 198, 203-206, 208, 211- 214, 223-226, 229, 233-239, 241-243, 245, 248, 249, 251, 252, 256, 258, 261-263, 269, 273-275, 278.

Bach Johann Sebastian (1685-1750), deutscher Komponist - 25, 60, 90.

Beljajew Viktor Michailowitsch (1888-1968), sowjetischer Musikwissenschaftler - 14.

Bendl, Karel (1838-1897), tschechischer Komponist und Dirigent - 266.

Berlioz, Hector Louis (1803-1869), französischer Komponist, Dirigent, Autor literarischer Werke über Musik; 1847 und 1867/68 trat er als Dirigent in Russland auf - 38, 60, 67, 84, 90, 108, 195, 213, 224, 226, 248.

Berman Michail Andrejewitsch (1841 - 1903), Chordirigent; 1873-1874 zeitweiliger stellvertretender Direktor der BMSch; Leiter des 1874 gegründeten „Duma Chorkreises“ - 200-204, 206-208, 277, 278.

Bernard (Bernard Nikolai Matwejewitsch (?- 1905), Inhaber eines Notenverlags in Petersburg und Herausgeber der Musikzeitschrift „Nouvellist“; er veröffentlichte die Polka „Unterfährnrich“ und andere Werke von Mussorgski für Klavier: „An der Südküste der Krim“, das Scherzino „Der Schwede“, „Meditation“ sowie einzelne Nummern aus dem „Jahrmarkt von Sorotschinzy“ - 83.

Bertenson Wassili Bernardowitsch (1853-1933), Arzt, Musikliebhaber; Bruder von L. B. Bsrtenson - 4, 12, 17, 219, 260, 263, 275.

Bertenson Lew Bernardowitsch (1850-1929), Arzt, Musikliebhaber; er trug dazu bei, dass Mussorgski vor seinem Tod ins Krankenhaus eingeliefert wurde - 13, 84, 194, 195, 199, 200, 202, 222, 260, 276, 277.

Bertenson R., Ingenieur und Musikliebhaber (Waldhornist), Mitglied des Musikalischen und Dramatischen Zirkels, der „Chowanschtschina“ (1886) inszenierte - 157.

Bessel Wassili Wassiljewitsch (1843-1907), Notenverleger; veröffentlichte zuerst die Klavierfassung von „Boris Godunow“ (1874) und Zyklen von Mussorgskis Romanzen; in der Rimski-Korsakow-Ausgabe: Partitur und Klavierfassung von „Boris Godunow“ (1896), zusätzliche Szenen, die in der Ausgabe von 1896 nicht enthalten waren: "Hinter dem Moskauer Gelände", „Das Märchen vom Papagei und die Szene mit Boris“, „Die Glockenuhr“, "Der Hochstapler und Rangoni“, der Monolog des Hochstaplers (1908), die Partitur, den Klavierauszug und das Libretto von „Chowanschtschina“ (1882), der Klavierauszug von „Die Heirat“ (1908), die Partitur von „Die Nacht auf dem kahlen Berg“; vier Nummern aus „Der Jahrmarkt von

Sorotschinzy“, instrumentiert von A. K. Ljadow, drei Nummern in der Fassung von W. G. Karatygin - 84-86, 215, 217, 230.

Beethoven Ludwig van (1770-1827), deutscher Komponist; Mussorgski arrangierte Allegretto aus Quartett op. 59 Nr. 2, Andante aus Quartett op. 59 Nr. 3, Presto aus Quartett op. 131, Scherzo (Vivace) und Lento aus Quartett op. 135, und für zwei Klaviere zu vier Händen Allegro, Presto, Cavatine, Scherzo und Finale (Allegro) des Quartetts op. 130 - 22, 39, 55, 60, 66, 89, 90, 108, 225.

Betz (Bez) Eduard, Kapellmeister des deutschen Dramas in Petersburg; Mitglied des Opernkomitees bei der Kaiserlichen Theaterdirektion - 74.

Blumenfeld Felix Michailowitsch (1863-1931), Pianist, Dirigent, Komponist und Lehrer - 186, 187, 241.

Bodemann - 239.

Bodenstädt Friedrich von (1819-1892), deutscher Schriftsteller und Übersetzer - 217.

Bosio Angiolina (1824-1859), italienische Sängerin (Sopran); 1856-1859 trat sie in Petersburg auf - 153, 190.

Bondarzewska-Baranowska, polnische Komponistin - 252.

Boris Godunow (ca. 1552-1605), russischer Zar ab 1598.

Borowski Iwan Wassiljewitsch (1827-?), Diakon der Kathedrale von Smolny - 205.

Borodin Alexander Porfirjewitsch (1833-1887), Komponist, Chemiker, Persönlichkeit des öffentlichen Lebens; Mussorgski widmete ihm das Lied „Die Ziege“ („Ein weltliches Märchen“) und das Stück für Sinfonieorchester „Intermezzo“ (2. Aufl. ) - 3, 10, 18, 26, 30, 32, 38, 39, 54, 55, 68, 69, 71-75, 77, 80-82, 89, 98, 101, 102, 104-106, 109, 111, 112, 114, 118, 161, 163, 165, 166, 168, 172, 186-188, 191, 192, 198, 200, 201-202, 204, 208, 214, 225, 226, 228, 232-235, 237, 240-243, 245, 246, 252, 258, 261, 265, 269, 274, 279.

Borodina (geb. Protopopova) Jekaterina Sergejewna (1832-1887), Pianistin, Komponistin; Ehefrau von A. P. Borodin; Mussorgski widmete ihr das Lied „Das Waisenkind“ - 88, 186, 204.

Bortnjanski Dmitri Stepanowitsch (1751-1825), Komponist; ab 1796 war er Leiter des Hofchors - 266.

Botkin Sergei Petrowitsch (1832 - 1889), praktischer Arzt, Persönlichkeit des öffentlichen Lebens; Amateurmusiker (Cellist) - 201, 225, 278.

Bocharow Michail Wassiljewitsch (1872-1936), Sänger (Bariton); Schauspieler an vielen Opernhäusern - 216.

Brosch Karl (Karel) Ossipowitsch (1836-1901), Zeichner, tschechischer Nationalität, arbeitete ab 1858 in den Petersburger Zeitschriften „Illustration“, „Russisches Antike“, „Niwa“, „Norden“; 1869-1901 leitete er die Abteilung „Weltillustration“ - 263.

Bruni Alexander K., Architekt - 268.

Bruni Nikolai Alexandrowitsch (1856-1935), Maler und Mosaikkünstler; ab 1875 studierte er an der Akademie der Künste, ab 1906 war er Akademiker der Akademie der Künste; von 1894 bis 1917 lehrte er dort, nach 1917 am Leningrader Polytechnischen Institut; Autor von Erinnerungen an Mussorgski - 5, 268, 278.

Bruni Fjodor Antonowitsch (1799- 1875), Maler - 268.

Bulachow Pawel Petrowitsch (1824-1885), Sänger (Tenor), Künstler der Operntruppe der kaiserlichen Theater - 216.

Bykow W. K., Amateursänger (Bass); Darsteller der Rollen von Warsonofjew und des Ersten Strelitzen in der ersten Inszenierung von „Chowanschtschina“ (1886)- 262.

Bytschkow Iwan Afanassjewitsch (1858-1944), Archäograph und Bibliograph: Leiter der Handschriftenabteilung der GPB von 1881-230.

Wagner Richard (1813- 1883), deutscher Komponist, Dirigent, Autor von Artikeln über Musik - 38, 46, 47, 68, 120, 129, 225, 226, 277.

Walujew Michail Pawlowitsch (1823-1897), Zollbeamter am Hafen, dessen Familie einst M. P. Mussorgski beherbergte - 173, 174.

Walujew Pawel Michailowitsch, Eisenbahningenieur; ältester Sohn von M. P. Walujew - 173.

Walujew Fjodor Michailowitsch (? - 1917), Eisenbahningenieur, Leiter der Verwaltung der Nordwestlichen Eisenbahn; Sohn von M. P. Walujew - 173.

Walujewa Jelisaweta Michailowna, Tochter von M. P. Walujew - 173, 175.

Walujewa Marja Fjodorowna (geb. Judina) (? - 1901), Ehefrau von M. P. Walujew - 173.

Walujew, Familie - 174-176, 239, 268.

Walter-Kühne Jekaterina Adolfovna (1870-1930), Harfenistin und Lehrerin; Professorin am Petersburger Konservatorium; in ihrer Jugend spielte sie im Orchester des Musik- und Theaterkreises - 157.

Wanljarski Fjodor Ardalonowitsch (1833-1903), Mitglied des Rates der Sonderabteilung der staatlichen Adelsbank; Mitschüler Mussorgskis an der Schule für Gardeoffiziere und Kavalleriekadetten; der Komponist widmete ihm die Romanze „Es war nicht durch Gottes Donner“ - 10, 212, 278.

Warsar Fjodor Georgijewitsch, Amateursänger (Tenor); Darsteller der Rollen von Golizyn und des Schreibers in der ersten Inszenierung von „Chowanschtschina“ (1886) - 262, 263.

Warlamow Alexandr Jegorowitsch (1801 - 1848), Komponist, Sänger, Gesangspädagoge - 266.

Warja - siehe Komarowa Warwara Dmitrijewna.

Wassiljew (Wassiljew 1.; richtiger Nachname: Kirillow) Wladimir Iwanowitsch (1828 - 1900), Sänger (Bass), 1856 - 1881 Künstler der Operntruppe der Kaiserlichen Theater in Petersburg - 81, 161, 216, 229, 262.

Wassiljew (Wassiljew 2.) Wassili Michailowitsch (1837-1891), Sänger (Tenor), Künstler des Mariinski-Theaters; Darsteller der Rolle des Missail in der Inszenierung von 1873 von drei Szenen aus „Boris Godunow“ (später sang er den Hochstapler) - 128, 160, 216, 229, 262.

Wassiljew S. A., Amateursänger (Bass); Darsteller von Iwan Chowanski in der ersten Inszenierung von „Chowanschtschina“ (1886) -262, 263.

Wassiljew, Sänger (Bass); Schüler von Leonowa und Mussorgski - 190.

Wassiljewa E. M., eine der acht Darstellerinnen des Tanzes der Perser in der ersten Inszenierung von Chowanschtschina (1886) - 263.

Weber, Carl Maria von (1786-1826), deutscher Komponist, Dirigent, Pianist, Autor von Artikeln über Musik - 191, 277.

Welinskaja (geb. Uschakowa) Feodosja Nikititschna (1858-1929), Sängerin (Sopran); 1877-1887 Schauspielerin am Mariinski-Theater - 206.

Weljaminow Konstantin Nikolajewitsch (1827-1887), General, Amateursänger (Bass); Teilnehmer an musikalischen Begegnungen mit Dargomyschski und Purgold - 71-73, 97, 109, 213, 240.

Wieniawski Henrik (1835-1880), polnischer Geiger, Lehrer und Komponist; von 1862 bis 1872 Professor am Petersburger Konservatorium - 198.

Verdi, Giuseppe (1813-1901), italienischer Komponist - 273.

Wereschtschagin Wassili Wassiljewitsch (1842-1904), Maler; sein Gemälde „Vergessen“ diente als Thema einer gleichnamigen Vokalballade von Mussorgski - 55, 56, 191, 218.

Werotschka - siehe Komissarschewskaja Wera Fjodorowna.

Werstowski Alexei Nikolajewitsch (1799-1862), Komponist und Theaterschauspieler - 266.

Wielhorski, Grafen: Matwej Jurjewitsch (1794-1866), Cellist und Musiker; Michail Jurjewitsch (1798-1856), Komponist und Musiker - 152.

Wiltchkowski Nikolai Alexandrowitsch (1823-1906), Chefarzt des Militärkrankenhauses von Nikolajewsk, Oberstleutnant - 276.

Wirt Johann, Klavierbauer-Meister - 252.

Wirchow Rudolf (1821-1902), deutscher Arzt (Professor), Anthropologe - 60.

Wladimir Wassiljewitsch - siehe Stassow Wladimir Wassiljewitsch.

Wolkow Jefim Jefimowitsch (1844-1920), Künstler - 223.

Wolkow N. P., einer der Leiter des Musikalischen und Dramatischen Zirkels, der zusammen mit zwei Studenten das Bühnenbild für die erste Aufführung von „Chowanschtschina“ (1886) malte - 262, 263.

Woldemar - siehe Stassow Wladimir Wassiljewitsch.

Wolfurt Kurt, deutscher Dirigent und Komponist; Autor von Artikeln und einem Buch über Mussorgski - 271.

Wrubel Alexander Michailowitsch (1828-1899), General; Vater von M. A. Wrubel - 174.

Wrubel Anna Alexandrowna (1855-1929), Lehrerin; Schwester von M. A. Wrubel - 5, 268.

Wrubel Michail Alexandrowitsch (1856-1910), Maler und Theaterkünstler - 5, 174, 268.

Wurzel N. D., Amateursängerin (Mezzosopran), Darstellerin von Marfa in der ersten Inszenierung von „Chowanschtschina“ (1886) -263.

Gawruschko Jemeljan Fomitsch, Mitglied des „Duma Chorkreises“ (Bass), Chorleiter, Autor von Chorarrangements - 204, 277, 278.

Gadon Sergei Sergejewitsch (1853-1915), Maler; 1875-1880 studierte er als freier Student an der Akademie der Schönen Künste - 174

Gadon, General; Bruder von S. S. Gadon - 174.

Haydn Joseph (1732-1809), österreichischer Komponist - 90, 108, 225.

Hartmann Viktor Alexandrowitsch (1834-1873), Architekt und Künstler, ein Freund von Mussorgski; die Themen seiner Aquarelle wurden in der Klaviersuite „Bilder einer Ausstellung“ von Mussorgski musikalisch umgesetzt; der Komponist widmete ihm das Lied „In der Ecke“ (Nr. 2 des Zyklus „Kinderstube“) - 18, 44, 53, 55, 109, 144, 257.

Ge Nikolai Nikolajewitsch (1831 - 1894), Maler - 17, 61, 62, 221, 268.

Gedeonow Stepan Alexandrowitsch (1815-1878), Theaterpersönlichkeit, Historiker, Archäologe, Schriftsteller; 1867-1875 Direktor der kaiserlichen Theater; Verfasser des Drehbuchs für die Oper „Mlada“, deren Musik bei Borodin, Cui, Mussorgski und Rimski-Korsakow in Auftrag gegeben wurde - 54, 74, 75, 116, 117, 120, 121.

Heine Heinrich (1797- 1856), deutscher Dichter und Publizist; zu seinen Worten schrieb Mussorgski die Romanzen „Aus meinen Tränen“ und „Herzenswunsch“ („Ich wünschte, ich hätte ein Wort“) - 34, 223, 225, 243, 266.

Händel, Georg Friedrich (1685-1759), deutscher Komponist - 90, 216, 225, 266.

Henselt Adolf Lwowitsch (1814-1889), Pianist, Komponist und Lehrer -198

Gerwinus, Georg Gottfried (1805-1887), deutscher Historiker, Politiker - 60.

Gerke Anton Awgustowitsch (1812-1870), Pianist, Lehrer und musikalische Persönlichkeit; Mussorgski studierte bei ihm - 9, 71, 93-95, 108, 214, 239.

Goethe, Johann Wolfgang (1749-1832), deutscher Schriftsteller, Denker, Naturforscher; zu seinen Worten schrieb Mussorgski „Das Lied des Älteren“, „Mephistopheles' Lied in Auerbachs Keller über den Floh“ - 25.



Hilferding Alexander Fjodorowitsch (1831 -1872), Volkskundler und Historiker - 45, 216.

Ginzburg Ilja Jakowlewitsch (1859-1939), Bildhauer; zusammen mit I. S. Bogomolow, Autor eines Grabsteines für Mussorgski - 109, 241.

Glasunow Alexandr Konstantinowitsch (1865-1936), Komponist, Dirigent, musikalische und gesellschaftliche Persönlichkeit - 98, 167, 187, 214, 231, 271.

Glinka Michail Iwanowitsch (1804-1857), Komponist - 14, 17, 32, 36, 42, 43, 46, 47, 64, 89, 90, 93, 97, 113, 119, 123, 124, 132, 152, 174, 176, 190-192, 207, 214, 215, 218, 226, 242, 243, 248, 249, 252, 266, 269, 273, 274.

Gluck, Christoph Willibald (1714-1787), deutscher und französischer Komponist - 60.

Gogol Nikolai Wassiljewitsch (1809-1852), Schriftsteller; seine Werke sind die Grundlage für Mussorgskis Opern „Die Heirat“ (1. Akt) und „Der Jahrmarkt von Sorotschinzy“ (unvollendet) -23, 35, 39, 46, 50, 72, 79, 102, 114, 164, 214, 217, 272.

Golenischtschew-Kutusow Arseni Arkadjewitsch, Graf (1848-1913), Dichter, Freund von Mussorgski; Verfasser der Texte seiner Vokalzyklen „Ohne Sonne“ und „Lieder und Tänze des Todes“, der Romanze „Vision“, der Vokalballade „Vergessen“, der Geschichte der Roten Schriftrolle für die Oper „Der Jahrmarkt von Sorotschinzy“; Mussorgski widmete dem Dichter seinen Zyklus „Ohne Sonne“, seine eigene Bearbeitung von Lodyschenskis „Orientalisches Wiegenlied“ und das Lied „Der Feldherr“ (Nr. 4 des Zyklus „Lieder und Tänze des Todes“), während Golenischtschew-Kutusow ihm sein Drama „Aufruhr“ widmete - 4-6, 11, 12, 14, 15, 55, 56, 58, 83, 105, 113, 195, 218, 221, 229, 239, 252-259, 274, 275.

Golenischtschewa-Kutusowa (geb. Gulewitsch) Olga Andrejewna (1860 - 1924), Ehefrau von A. A. Golenischtschew-Kutusow; Mussorgski widmete ihr das Lied „Es zerstreut und bricht“ und den „Tanz der Perser“ aus Chowanschtschina - 113.

Golowin Alexandr Jakowlewitsch (1863-1930), sowjetischer Maler und Theaterkünstler - 266.

Goldstein Eduard Juljewitsch (1851-1887), Dirigent, Pianist, Komponist und Musikkritiker; er leitete die Uraufführung von „Chowanschtschina“ (1886) - 157, 262.

Horák Václav (1800-1871), tschechischer Komponist - 266.

Gorbunow Iwan Fjodorowitsch (1831-1895), Schauspieler, Schriftsteller, Meister des mündlichen Erzählens, Kenner des russischen Liedes; von ihm nahm Mussorgski das Lied „Ein junges Mädchen ging hinaus“ auf, das er in „Chowanschtschina“ aufnahm; er widmete ihm sein Klavierstück „Im Dorf“ - 13, 78, 185, 204, 228, 229.

Gridnin Fjodor Dmitrijewitsch (1844-1917), Journalist, Übersetzer; bürgerlicher Ehemann von Leonowa - 172, 275.

Grunberg (Ehemann Laskos), Isabella Lwowna (? - 1877), Schriftstellerin (Pseudonym: Isa Laskos), Amateursängerin; Mussorgski widmete ihr das Lied „Wo bist du, kleiner Stern“ - 94.

Gum E. I., einer der acht Darsteller des Tanzes der Perser in der ersten Inszenierung von „Chowanschtschina“ (1886) - 262.

Gum N. I., einer der acht Darsteller des Tanzes der Perser in der ersten Inszenierung von „Chowanschtschina“ (1886) - 262.

Gumbii Pjotr Iwanowitsch, Sänger (Bariton), seit 1848 Künstler der kaiserlichen Operngruppe - 153, 213, 260.

Gounod, Charles (1818-1893), französischer Komponist - 273.

Gussakowski Apollon Seliwjorstowitsch (1841 -1875), ein Komponist, der einst zum Kreis um Balakirew gehörte; Mussorgski widmete ihm sein symphonisches Scherzo B-dur - 22, 66, 89, 224.

Dawidow Alexei Awgustowitsch (1867 - ?), russischer Komponist und Cellist; einer der Gründer der Petersburger Gesellschaft für musikalische Versammlungen - 204.

Dawydow Karl Juljewitsch (1838-1889), Cellist, Dirigent, musikalische und gesellschaftliche Persönlichkeit; Professor, 1876-1887 Direktor des Petersburger Konservatoriums - 198.

Daguerre, Louis Jean Mande (1787-1851), französischer Künstler und Erfinder, einer der Erfinder der Fotografie - 266.

Dargomyschski Alexandr Sergejewitsch (1813-1869), Komponist; Mussorgski widmete ihm „Jeremuschkas Wiegenlied“ und das Lied „Mit der Njanja“ (Nr. 1 aus dem Zyklus „Kinderstube“): „Dem großen Lehrer der musikalischen Wahrheit, Alexander Sergejewitsch Dargomyschski“ - 6, 10, 14, 21 - 25, 30, 32, 35-43, 46, 47, 51, 64, 71-73, 89, 90, 92-95, 97, 98, 101, 102, 104, 118, 123-125, 132, 151, 163, 176, 177, 190, 207, 211-215, 217, 222, 225, 226, 234, 235, 239-244, 247, 248, 260, 266, 269.

Demidow Grigori Alexandrowitsch (1838-1870), Komponist, ab 1865 Inspektor des Petersburger Konservatoriums; Mussorgskis Kamerad im Preobraschenski-Regiment - 10.

Demidowa Alexandra Alexejewna (1860-1949), Lehrerin, Sängerin (Sopran); sie studierte bei Leonowa und Mussorgski in den von ihnen eröffneten Kursen - 4, 13, 270, 273, 274.

Demuth Philip Jakob (1750-1802), Besitzer eines Hotels und Restaurants in Petersburg („Demuths Schenke“) mit einem Konzertsaal - 266.

Dehn, Siegfried (1799-1858), deutscher Musiktheoretiker und -pädagoge - 248.

Detinow Sergej Agapajewitsch (1880-?), Maler und Kunsthistoriker; Autor eines Artikels über Mussorgskis Porträts - 260.

Dmitri Wassiljewitsch - siehe Stassow Dmitri Wassiljewitsch.

Dokutschajew Gennadi Konstantinowitsch (geb. 1941), Psychiater, Chefarzt der Moskauer psychoneurologischen Ambulanz Nr. 20 - 19.

Domontowitsch, ein Hausbesitzer in Petersburg, in dessen Haus Cui in den 1850er Jahren lebte - 89.

Donskoi Lawrenti Dmitrijewitsch (1858-1917), Sänger (Tenor); 1883-1904 Künstler am Moskauer Bolschoi-Theater; studierte in den Kursen von Leonowa und Mussorgski - 190, 192, 270.

Dostojewski Fjodor Michailowitsch (1821 - 1881), Schriftsteller - 3, 6, 174, 201, 278.

Druschinin Wassili Grigorjewitsch (1859 - ?), Historiker und Archäograph, Professor an der Universität Petersburg - 5, 6.

Djuschikow (richtiger Name: Iroschnikow) Pawel Nikolajewitsch (1836-1890), Sänger (Tenor); 1860-1885 Künstler am Mariinski-Theater; erster Darsteller der Rolle der Missail in „Boris Godunow“ - 127, 216, 252.

Jewgeni - siehe Filaret Petrowitsch Mussorgski.

Jewreinow, M. P. Mussorgskis Kamerad an der Schule für Gardeoffiziere und Kavalleriekadetten - 94.

Jelena Pawlowna, Großfürstin (1806-1873), Mäzenin der Russischen Musikgesellschaft - 216.

Schemtschuschnikow Wladimir Michailowitsch (1830-1884), Dichter; zusammen mit A. M. Schemtschuschnikow und A. K. Tolstoi trat er unter dem gemeinsamen Pseudonym Kosma Prutkow auf; in den letzten Lebensjahren Mussorgskis gehörte er zu der Gruppe, die den Komponisten finanziell unterstützte - 278.

Saremba Nikolai Iwanowitsch (1821 - 1879), Musiktheoretiker, Lehrer und Komponist - 71, 206, 214, 216, 273.

Saremba Anatoli Filippowitsch, ein Vermieter in Petersburg, bei dem Mussorgski 1871 - 1872 zusammen mit N. A. Rimski-Korsakow ein Zimmer in der Panteleimonowskaja Straße Nr. 11 mietete - 76.

Sarudnaja Warwara Michailowna (1857-1939), Sängerin (Sopran); 1893-1924 Professorin des Moskauer Konservatoriums; Ehefrau von M. M. Ippolitow-Iwanow - 186, 187.

Sacharjin Wassili Wassiljewitsch (1830er - 1889), Generalmajor; Amateursänger (Tenor); Mussorgski widmete ihm das Tischlied „Eine lustige Stunde“ - 6.

Simin Sergei Iwanowitsch (1875-1942), Theaterpersönlichkeit, Kunstmäzen; Gründer des Moskauer Operntheaters (Simin-Operntheater) - 271.

Sina, Sinotschka - siehe Stassowa Sinaida Dmitrijewna.

Sorina Angelina Petrowna (geboren 1919), sowjetische Musikwissenschaftlerin - 19.

Sotowa Irina Borissowna (geb. 1946), Übersetzerin - 271.

Iwanow Michail Michailowitsch (1849-1927), Musikkritiker, Komponist und Mitarbeiter der Zeitung „Nowoje Wremja“ - 7, 191, 198-200, 203, 204, 219, 256, 274-276, 279.

Iwanow P. I. - siehe Prilukow Pjotr Iwanowitsch.

Iwanowa K. W., eine der acht Darstellerinnen des „Tanzes der Perser“ in der ersten Inszenierung von „Chowanschtschina“ (1886) - 262.

Iwanowa M. W., eine der acht Darstellerinnen des „Tanzes der Perser“ in der ersten Inszenierung von „Chowanschtschina“ (1886) - 262.

Iwanowski Stepan Alexejewitsch (1812-1877), außerordentlicher Professor an der Medizinisch-Chirurgischen Akademie - 87.

Ilijn, ein Amateursänger; ein Bekannter von D. W. und P. S. Stassow.

Iljinskij Wladimir Nikanorowitsch, Arzt, Amateur-Sänger (Bariton); Interpret von Mussorgskis Vokalwerken - 186-188, 266, 273, 274, 278.

Iltchenko Marja Nikolajewna, Sängerin; in ihren jungen Jahren stand sie der Familie Cui nahe - 14, 237.

Iossif, Archimandrit, geistlicher Zensor - 206.

Ippolitow-Iwanow (richtiger Name: Iwanow) Michail Michailowitsch (1859-1935), sowjetischer Komponist, Dirigent, Lehrer, musikalischer und sozialer Aktivist; für die erste Inszenierung (1927) instrumentierte er „Auf dem Platz vor der Basilius-Kathedrale“ aus „Boris Godunow“ und vollendete „Die Heirat“ von Mussorgski - 4, 5, 17, 271- 274.

Kalinowski (Pseudonym: Linowski) Alexandr Alexandrowitsch (1837- ?), Lehrer für Französisch am Gymnasium Nr. 8, an der Ersten Realschule und am Institut für Geschichte und Philologie in St. Petersburg, Amateursänger (Tenor), Darsteller der Rolle des Schreibers in der ersten Inszenierung von „Chowanschtschina“ (1886) - 262.

Calvocoressi Michel (1877-1944), französischer Musikwissenschaftler und Kritiker (griechischer Nationalität); Förderer der russischen Musik im Ausland; Übersetzer der Romanzen von Mussorgski ins Französische, Autor einer Monographie über ihn - 235, 236.

Kamenskaja (geb. Walter) Marja Dmitrijewna (1852-1925), Sängerin (Mezzosopran), 1874-1906 (mit einer Unterbrechung 1886-1891), Schauspielerin am Mariinski-Theater; erste Interpretin des Marfa-Liedes („Ein junges Mädchen ging hinaus“) aus „Chowanschtschina“ - 204.

Canille Fjodor Andrejewitsch (1836-1900), Pianist, Lehrer, Komponist; Lehrer von N. A. Rimski-Korsakow - 224.

Karamsin Nikolai Michailowitsch (1766-1826), Schriftsteller und Historiker - 44, 215.

Karatygin Wjatscheslaw Gawrilowitsch (1875-1925), sowjetischer Musikkritiker und Komponist; Erforscher von Mussorgskis Leben und Werk und Herausgeber seiner unveröffentlichten Werke (Orchestrierung der Einleitung, der Jahrmarkt-Szene, der Szene von Kum und Tscherewik und des Finales des 2. Aktes des „Jahrmarkts von Sorotschinzy“, Veröffentlichung von Romanzen und Klavierstücken) - 4, 222, 235.

Karmalina (geb. Belenizyna) Ljubow Iwanowna (1834-1903), Amateursängerin (Sopran); nahm für Mussorgski abweichende Melodien auf, von denen eine von Rimski-Korsakow bei der Vollendung der „Chowanschtschina“ verwendet wurde - 105, 229, 230, 232, 241.

Karmin Walerian Wassiljewitsch, Oberst der Artillerie und Musikliebhaber (Kontrabassist); Leiter des Musikalischen und Dramatischen Zirkels, der die erste Inszenierung von „Chowanschtschina“ (1886) aufführte - 157.

Karsawin Platon Konstantinowitsch (Karsawin 2.), Tänzer und Choreograph; Regisseur des Tanzes der Perser in der ersten Inszenierung von „Chowanschtschina“ (1886) - 262.

Quadri E. A., Amateursängerin (Sopran); Darstellerin der Rolle der Emma in der ersten Inszenierung von „Chowanschtschina“ (1886) - 262.

Keldysch Juri (Georgi) Wsewolodowitsch (geb. 1907), sowjetischer Musikwissenschaftler und Lehrer - 5, 255, 260.

Keltschewski Anatoli Ignatjewitsch; ein Bekannter von Mussorgski, 1881 Leutnant der Leibgarde des Ulanenregiments - 196.

Kersin Arkadi Michailowitsch (1856-1914), Jurist und Musikliebhaber; Gründer, zusammen mit seiner Frau, M. S. Kersina (siehe dort), der musikalisch-pädagogischen Gesellschaft „Kreis der russischen Musikliebhaber“ in Moskau ; Autor eines Buches über Mussorgski - 4, 220.

Kersin Michail Arkadjewitsch (1883 - ?), Bildhauer; Schöpfer der Büste von Mussorgski - 220.

Kersina Marja Semjonowna (1864 - 1926), Pianistin; sie und ihr Mann A. M. Kersin gründeten die Musikalische Bildungsgesellschaft „Kreis der russischen Musikliebhaber“ - 60, 220, 238.

Kolzow Alexei Wassiljewitsch (1809-1842), Dichter; zu seinen Worten schrieb Mussorgski das Lied „Das Fest“ - 34.

Komarowa (geb. Stassowa; Pseudonym: Wlad. Karenin) Warwara Dmitrijewna (1862- 1943), Schriftstellerin, Literaturkritikerin, Musikwissenschaftlerin; Tochter von D. W. und P. S. Stassow; Autorin von Erinnerungen an Mussorgski - 5,11, 14, 111, 245,246, 251.

Komissarschewskaja Wera Fjodorowna (1864-1910), Theaterschauspielerin - 124, 251.

Komissarschewski Fjodor Petrowitsch (1838-1905), Sänger (Tenor); Lehrer; 1863-1880 Künstler des Mariinski-Theaters; erster Darsteller der Rolle des Hochstaplers in Mussorgskis "Boris Godunow".

- 48, 76, 80, 107, 112, 115, 116, 121, 124, 127, 182, 216, 251, 252.

Kompaneiski Nikolai Iwanowitsch (1849-1910), Sänger (Schüler von O. A. Petrow), Komponist, Autor von Artikeln über geistliche Musik und von Erinnerungen an Mussorgski - 4, 11, 12, 14, 16, 17, 251, 252, 256.

Kondratjew Gennadi Petrowitsch (1834-1905), Sänger (Bariton) und Regisseur; 1864-1872 Schauspieler, 1872-1900 Oberspielleiter des Mariinski-Theaters; inszenierte 1873 drei Szenen aus „Boris Godunow“ - 48, 103, 107, 115, 116, 121, 126, 247.

Kononow, Besitzer eines Hauses in Petersburg, in dessen Saal Aufführungen und Konzerte stattfanden - 155, 157, 162, 203, 219, 248, 278.

Konstantin Nikolajewitsch (1827- 1892), Großfürst; Vizepräsident der RMO (*Russische Musikgesellschaft*) - 117, 247.

Korwin-Krukowski (Pseudonym: Pierre Newski) Pjotr, russisch-französischer Dramatiker; Autor des Projekts der feierlichen Aufführung in Form von Live-Bildern mit Musik „Der Genius Russlands und die Geschichte“ (anlässlich des 25. Jahrestags der Herrschaft von Alexander II.) - 81, 82.

Korsakow, Amateursänger (Bariton); Darsteller von Schaklowitij in der ersten Inszenierung von „Chowanschtschina“ (1886) -263.

Corsi G., italienischer Sänger, der in Petersburg auftrat und Gesangsunterricht gab - 189, 190, 274.

Korsinka - siehe Rimski-Korsakow Nikolai Andrejewitsch.

Korsow (eigentlicher Name: Gottfried Goering) Wogomir Bogomirowitsch (1845 - 1920), Sänger (Bariton); ab 1869 war er Künstler am Mariinski-Theater, ab 1882 am Bolschoi-Theater; zu seinem Repertoire gehörte die Rolle des „Boris Godunow“ - 279.

Korsch Walentin Fjodorowitsch (1828-1883), Journalist, Literaturhistoriker, Persönlichkeit des öffentlichen Lebens; 1856-1862 Herausgeber der „Moskauer Nachrichten“, 1863-1874 der „St. Petersburger Nachrichten“ - 189.

Korjakin Nikolai Iwanowitsch (1850 - 1897), Sänger (Bass); ab 1878 Künstler des Mariinski-Theaters - 113, 241, 246.

Kostomarow Nikolai Iwanowitsch (1817-1885), Historiker und Schriftsteller - 47, 61, 62, 221.

Kostja - siehe Solowjow Konstantin Nikolajewitsch.

Kramskoi Ipan Nikolajewitsch (1837-1887), Maler - 3, 65, 221, 223.

Krat (Pseudonym: Aggejew) Nikolai Aggejewitsch, Leutnant des Jägerregiments, Lehrer an der Pawlowsker Militärschule; Amateursänger (Bass); Darsteller der Rolle des Dossifej in der ersten Inszenierung von „Chowanschtschina“ (1886) - 263.

Krestowski Wsewolod Wladimirowitsch (1840-1895), Schriftsteller; von ihm nahm Mussorgski die ukrainischen Lieder „Ach, bevor ich den Brudeus hab' geliebt“ und „Ich habe das Pfädchen festgetreten.“ auf, die er in „Der Jahrmarkt von Sorotschinzy“ verwendete, sowie ein türkisches Lied - 12, 228, 229.

Kross Gustaw Gustawowitsch (1831 - 1885), Pianist und Komponist; Professor am Petersburger Konservatorium - 84.

Kruglikow Nikolai, M. P. Mussorgskis Kamerad in der Schule der Gardeoffiziere und Kavalleriekadetten - 94.

Kruglikow Semjon Nikolajewitsch (1851 - 1910), Musikkritiker - 249, 257.

Krutikowa Alexandra Pawlowna (1851 - 1919), Sängerin (Mezzosopran); in den 1870er Jahren Schauspielerin am Mariinski-Theater, 1880-1901 am Moskauer Bolschoi-Theater; erste Darstellerin der Rolle des Fjodors in „Boris Godunow“ (1874) - 112, 216.

Krylow Wiktor Alexandrowitsch (1838-1906), Dichter, Dramatiker, Journalist und Übersetzer - 23, 74, 213, 224, 225, 237.

Kusnezow Nikolai Dmitrijewitsch (1850-1929), Maler - 223.

Kumanina, Hausbesitzerin in Petersburg - 153.

Kutusow - siehe Golenischtschew-Kutusow Arseni Arkadjewitsch.

Kuschelewa, Komponistin - 155.

Kschesinski, Darsteller der mimischen Rolle des alten Pan in der ersten Inszenierung von „Boris Godunow“ - 216.

Cui Lidija - siehe Amoretti Lidija Zesarewna.

Cui (geb. Bamberg) Malwina Rafailowna (1836 - 1899), Amateursängerin; Ehefrau von C. A. Cui; Mussorgski widmete ihr die Romanze „Herzenswunsch“ - 23, 67, 124, 204, 213, 237, 274.

Cui César Antonowitsch (1835-1918), Komponist, Musikkritiker, Professor für Festungsbau; Rezensent zahlreicher Werke Mussorgskis, bereitete die Veröffentlichung vor und vervollständigte und instrumentalisierte den „Jahrmarkt von Sorotschinzy“; Mussorgski widmete ihm sein Lied „Liebling Sawischna“ - 5, 7, 10, 14, 21-24, 30-32, 39, 54, 66-75, 80, 89, 101, 102, 111, 114, 117- 120, 124, 161, 167, 187, 191, 198, 200, 203, 204, 218-217, 222, 224-226, 235-239, 241- 243, 246-249, 252, 256-258, 261, 262, 269, 274, 276.

Kühne - siehe Walter-Kühne Jekaterina Adolfowna.

Lawrow Nikolai Stepanowitsch (1861 - 1927), Pianist; von 1887 bis 1925 Professor und Inspektor des Petersburger Konservatoriums - 14.

Lawrowskaja Jelisaweta Andrejewna (1845-1919), Sängerin (Mezzosopran), 1868-1872 und 1879-1880 Schauspielerin am Mariinski-Theater - 124.

Laloy, Louis (1874-1943), französischer Musikhistoriker und -kritiker - 212.

Lamm Pawel Alexandrowitsch (1882-1951), sowjetischer Musikwissenschaftler, Textforscher, Pianist; bereitete die Veröffentlichung von „Boris Godunow“ und „Chowanschtschina“ von Mussorgski im Original vor, Herausgeber des Gesamtwerks von Mussorgski (1928- 1939), Autor von Studien über ihn - 5, 17, 271, 272.

Lapschin Iwan Iwanowitsch (1870-1952), Philosoph und Amateursänger; Autor von Studien über Mussorgski - 5, 6, 14, 237.

Laroche Hermann Augustowitsch (1845-1904), Musikkritiker - 51, 80, 188, 198, 215, 216, 252.

Laskowski Iwan Fjodorowitsch (1799-1855), Komponist und Pianist - 266.

Latyschewa Alexandra Alexandrowna (geb. Lilejewa) (1830-1872), Sängerin (Mezzosopran), Opernschauspielerin in den 1850er Jahren an den Petersburger Kaisertheatern - 63.

Lavater Johann Caspar (1741 - 1801), Schweizer Schriftsteller und Philosoph - 94, 239.

Lewaschow Nikolai Alexandrowitsch, Mussorgskis Kamerad an der Schule für Gardeoffiziere und Kavalleriekadetten und sein „kommunaler“ Begleiter; der Komponist widmete ihm das Klavierstück „Kinderschertzo“ (2. Aufl.) - 27, 95.

Leman Juri (Jegor) Jakowlewitsch (1834-1901), Maler - 223.

Leonowa Darja Michailowna (1829 oder 1834-1896), Sängerin (Altistin), 1851 - 1873 Schauspielerin am Mariinski-Theater; erste Darstellerin der Rolle der Schenkwirtin in einer Inszenierung von drei Szenen aus „Boris Godunow“ (1873); Mussorgski schrieb den Text einer von ihr komponierten Romanze, „Brief nach dem Ball“, und widmete der Sängerin „Marfas Weissagung“ aus „Chowanschtschina“, „Mephistopheles' Lied in Auerbachs Keller über einen Floh“ und ein Klavierstück „An der Südküste der Krim“ - 4, 5, 49, 58, 59, 63, 82, 83, 112, 114, 115, 121, 124, 127, 172, 175, 180, 181, 185-187, 189-193, 203, 204, 216, 219, 232, 239, 241, 252, 266, 269, 270, 273, 275.

Leontjew A., General; Autor von Erinnerungen an Mussorgski - 13, 270, 271.

Leontjewa A. A., eine der acht Darstellerinnen des „Tanzes der Perser“ in der ersten Inszenierung von „Chowanschtschina“ - 263.

Lermontow Michail Jurjewitsch (1814-1841), Dichter - 23, 174, 253.

Lermontows, Bekannte der Familie Walujew - 174.

Letkowa-Sultanowa Jekaterina Pawlowna (1856-1937), Schriftstellerin - 6.

Linowski A. A. - siehe Kalinowski Alexandr Alexandrowitsch.

Lipinski Karol (1790-1861), polnischer Violinist und Komponist - 266.

Liszt Ferenc (1811 - 1886), ungarischer Komponist, Pianist, Dirigent, Lehrer, Autor von Artikeln über Musik, Persönlichkeit des öffentlichen Lebens - 38, 53, 60, 81, 89, 90, 217, 225, 226, 248, 269.

Litowtschenko Alexandr Dmitrijewitsch (1835-1890), Maler - 221.

Lischin Grigori Andrejewitsch (1854-1888), russischer Amateurkomponist, Pianist, Übersetzer von Opernlibrettos und romantischen Texten; er leitete die Charkower Oper und trat hauptsächlich als Vortragskünstler und Begleiter auf; Autor der Opern „Don César de Bazán“, „Graf Nulin“ und „Die Zigeuner“ (unvollendet), Romanzen, symphonische Werke und Klavierstücke; Autor des Gedichts „Zum Gedenken an Mussorgski“ - 9, 208, 274, 279.

Lischin Iwan Andrejewitsch, Oberst, Kommandeur des Bobruisker Leibeigenenregiments; er studierte zusammen mit Mussorgski an der Schule für Garde- und Kavalleriekadetten (Abschluss 1855); Bruder von G. A. Lischin - 10.

Lobkowski Nikolai , Mussorgskis Mitbewohner in der „Kommune“ - 27, 95.

Loginow Wjatscheslaw Aleksejewitsch, Mussorgskis „Kommune“-Zimmergenosse; Bruder von L. A. und P. A. Loginow; Mussorgski widmete ihm sein Lied „Winde, wilde Winde“ und ein Klavierstück über Loginows Thema „Duma“ - 27, 95.

Loginow Leonid Alexejewitsch, Mussorgskis Mitbewohner in der „Kommune“; Bruder von W. A. und P. A. Loginow - 27, 95.

Loginow Pjotr Alexejewitsch, Mussorgskis Mitbewohner in der „Kommune“; Bruder von W. A. und L. A. Loginow - 27, 95.

Lodyschenski Nikolai Nikolajewitsch (1842-1916), Komponist, Diplomat; gehörte einst zum Balakirew-Kreis; Mussorgski gab sein „Orientalisches Wiegenlied“ heraus - 71, 90, 107.

Lomakin Gawriil Jakimowitsch (1811 -1885), Chordirigent, Gesangslehrer, Komponist; Organisator (zusammen mit Balakirew) und erster Direktor der BMSch - 31, 68, 89, 213.

Lomakina Marina Alexejewna (geb. 1936), Künstlerin; Urenkelin von G. J. Lomakina - 19.

Lorenz (Lorens) Alfred, Inhaber eines Fotostudios in Petersburg, in dem Mussorgski zwischen 1870 und 1880 mehrere Male fotografiert wurde.

Losskij Wladimir Apollonowitsch (1874-1946), sowjetischer Sänger (Bass), Regisseur und Lehrer - 271.

Lukaschewitsch Nikolai Alexejewitsch (1821 - nach 1894), Hauptgarderobenmeister ab 1868, Leiter der Repertoireabteilung und Leiter der Dekorationsabteilung der kaiserlichen Theater von 1879-1881 - 48, 76, 115, 116.

Lyssenko Nikolai Witaljewitsch (1842-1912), ukrainischer Komponist, Pianist, Dirigent und Persönlichkeit des öffentlichen Lebens - 12, 299.

Lwow Alexej Fjodorowitsch (1798-1870), Violinist, Komponist, Dirigent, Autor von Artikeln über Musik - 266.

Lwowski Grigori Fjodorowitsch (1830-1894), von 1858 bis 1893 Regent des Metropolitenchors und des Chors der Isaaskathedrale in Petersburg - 206.

Ljubimowa, Sängerin (Altistin), Schülerin von Leonowa und Mussorgski - 190.

Lully Jean Baptiste (1632-1687), Französischer Komponist - 231.

Ljuljuschkin Alexandr , Eigentümer einer Datscha in Samanilowka (in der Nähe des Bahnhofs Pargolowo), die die Stassows für den Sommer gemietet hatten - 107.

Ljadow Anatoli Konstantinowitsch (1855-1914), Komponist, Dirigent, Lehrer, Musikwissenschaftler und Persönlichkeit des öffentlichen Lebens; er arbeitete an der Vollendung von Mussorgskis „Der Jahrmarkt von Sorotschinzy“ - 63, 81, 162, 186, 222, 266.

Ljadow Konstantin Nikolajewitsch (1820-1871), Komponist, Dirigent der Russischen Oper in Petersburg ab 1850, Vater von A. K. Ljadow; unter seiner Leitung wurde der erste Chor aus Mussorgskis „Ödipus“ aufgeführt - 22, 66, 73, 89, 213, 241, 245.

Ljadowa Walentina Konstantinowna (1850-1913), dramatische Schauspieler, Schauspielerin am Alexandrinski Theater; Schwester von A. K. Ljadow - 63.

Ljapunow Sergei Michailowitsch (1859-1924), Komponist, Pianist und Dirigent - 108, 245.

Magir Dmitri Adolfowitsch (1839-1900), Pianist, Lehrer und Musikkritiker - 215.

Maikow Apollon Nikolajewitsch (1821 -1897), Dichter; war mit Mussorgski bekannt - 6, 265, 266.

Makowskis - 6, 18, 164.

Makowski Wladimir (1846-1920), Maler und Lehrer - 223.

Makowski Konstantin Jegorowitsch (1839-1915), Porträt- und Historienmaler - 223.

Maximow Wassili Maximowitsch (1844-1911), Künstler - 206.

Maximow Sergei Wassiljewitsch (1831 -1901), Ethnograph, Schriftsteller - 13, 228.

Malherbe Charles Theodore (1863-1911), französischer Komponist und Musikwissenschaftler; 1909 Bibliothekar an der „Grand Opéra“, Sammler von Musikerautographen; er schenkte seine Sammlung dem Pariser Konservatorium - 92, 236.

Mamontow Sawwa Iwanowitsch (1841 - 1918), Theater- und Musikerpersönlichkeit und Kunstmäzen; Gründer der Moskauer Privaten Russischen Oper - 227, 249, 271.

Mangeant Sylvain, Kapellmeister des französischen Dramatheaters in Petersburg - 74.

Manswetow Wassili Georgijewitsch, Sänger (Tenor), Gesangslehrer des Gymnasiums Nr. 11, Sänger als Golizyn in der ersten Inszenierung von „Chowanschtschina“ (1886) - 263.

Marija Semjonowna - siehe Korsina Marija Semjonowna.

Matchinski Fjodor Wassiljewitsch, Angestellter der Staatsbank; Amateursänger (Bass); Darsteller des Dossifej in der ersten Inszenierung von „Chowanschtschina“ (1886) - 262, 263.

Medwedjew (richtiger Name; Bernstein) Michail Jefimowitsch (1852-1925), Sänger (Tenor) und Lehrer; Künstler vieler Operntheater - 273.

Mey Lew Alexandrowitsch (1822 - 1862), Dichter, Dramatiker, Übersetzer; aus seinen Worten entstanden das „Hebräische Lied“ („Ich bin eine Blume des Feldes“) und Mussorgskis „Pilze sammeln“ - 34, 38, 227.

Meyerbeer Giacomo (richtiger Name: Jacob Liebmann Meyer Beer) (1791 - 1864), französischer Komponist, Pianist und Dirigent - 46, 140.

Meyerhold Wsewolod Emiljewitsch (1874-1940), sowjetischer Bühnenregisseur und Schauspieler - 266.

Melikenzew Alexandr Gerasimowitsch, Beamter, Amateursänger (Tenor); Darsteller der Rolle des Andrei Chowanski in der ersten Inszenierung von „Chowanschtschina“ (1886) - 263.

Melnikow Iwan Alexandrowitsch (1832-1906), Sänger (Bariton), 1867-1892, Künstler des Mariinski-Theaters; erster Darsteller der Rolle des Boris Godunow in Mussorgskis Oper (1874) - 6, 107, 112, 121, 123, 128, 128, 149, 189, 204, 208, 216, 223, 252, 274.

Mendelssohn, Jakob Ludwig Felix (1809-1847), deutscher Komponist, Pianist, Organist, Dirigent, musikalisch- gesellschaftliche Persönlichkeit - 249.



Menschikowa Alexandra Grigorjewna (1840 oder 1846 -1902), Sopranistin, 1869-1880 Schauspielerin am Mariinski-Theater, danach an verschiedenen Opernhäusern - 279.

Michailow Michail Larionowitsch (1826-1865), Dichter, Übersetzer - 223.

Michnewitsch (Pseudonym: Orpheus) Wladimir Ossipowitsch (1841 - 1899), Literaturhistoriker, der musikkritische Artikel schrieb - 215.

Molas Alexandr Pawlowitsch (1859-1942), Marineoffizier, Bruder von N. P. Molas; Urheber der „Mächtigen Handvoll“ - 12, 242, 261.

Molas (geb. Purgold) Alexandra Nikolajewna (1844-1929), Amateursängerin (Mezzosopran); erste Interpretin vieler Romanzen und Opernpartien von Mussorgski in „Boris Godunow“ bei Treffen des Balakirew-Kreises; Autorin von Erinnerungen an Mussorgski, der ihr das Lied Chiwrja aus seiner Oper „Chowanschtschina“ widmete - 5, 10, 35-37, 39, 48, 51, 53, 71-73, 76, 84, 95, 104, 108, 109, 117, 119, 158-162, 172, 186, 214, 239,241, 242, 251, 261, 262, 266, 274.

Molas Nikolai Pawlowitsch (1843- 1917), Amateurmaler, Angestellter der Appanage-Abteilung, später Leiter der Druckerei der Appanage-Abteilung des Gerichtsministeriums; Ehemann von A. N. Molas - 76, 118, 158, 164, 172, 241, 242, 261, 266.

Moniuszko Stanislaw (1819-1872), polnischer Komponist, Dirigent und musikalische und gesellschaftliche Persönlichkeit - 67, 266.

Mordowzew Daniel Lukitsch (1830-1905), russischer und ukrainischer Schriftsteller und Historiker - 45, 221.

Morosow Alexandr Jakowlewitsch (1839-1915), Direktor des Mariinski-Theaters; Bruder von S. J. Morosow - 12, 204, 228, 229.

Morosow Sergei Jakowlewitsch (1850 - ?), Cellist, Mitglied des Orchesters des Mariinski-Theaters; Bruder von A. J. Morosow - 204.

Morskaja (eigentlicher Name: Jantschenezki), Gawriil Alexejewitsch (1862-1914), Sänger (Tenor), in den Jahren 1889-1895 Künstler an den Provinztheatern, in den Jahren 1895-1907 Mariinski-Theater - 241.

Mozart Wolfgang Amadeus (1756-1791), österreichischer Komponist - 22, 90, 108, 170, 225, 277.

Mund, ein Freund von E. M. Walujewa - 174.

Mussorgskaja (geb. Balkaschina) Tatjana Pawlowna (1837-1897), Ehefrau von F. P. Mussorgski; ihr widmete M. P. Mussorgski sein „Hebräisches Lied“ (gemeinsam mit ihrem Ehemann) - 38, 95 , 238.

Mussorgskaja Tatjana Fjodorowskaja (1864 -?), Tochter von F. P. und T. P. Mussorgski, Nichte des Komponisten; ihr (zusammen mit ihrem Bruder G. F. Mussorgski) ist das Lied „Mit der Puppe“ (Nr. 4 aus dem Zyklus „Kinderstube“) gewidmet - 238.

Mussorgskaja (geb. Tschirikowa) Julia Iwanowna (1814-1865), die Mutter des Komponisten; ihrem Andenken widmete der Komponist das Lied „Schlaf, geh schlafen, Bauernsohn“, die Romanze „Gebet“ und zwei Klavierstücke „Aus Kindheitserinnerungen“ („Nanny und ich“ und „Erste Bestrafung“) - 9, 29, 106, 221, 234.

Mussorgski Alexej Petrowitsch (1833-1835), der Bruder des Komponisten, der im Kindesalter starb - 235.

Mussorgski Georgi Filaretowitsch (1866 - ?), Sohn von F. P. und T. P. Mussorgski; ihm (zusammen mit seiner Schwester) ist das Lied „Mit der Puppe“ (Nr. 4 aus dem Zyklus „Kinderstube“) gewidmet - 238.

Mussorgski Pjotr Alexejewitsch (? - 1852), Gutsbesitzer von Pskow; Vater des Komponisten - 9.

Mussorgski Filaret Petrowitsch (1836-1889), Bruder von M. P. Musorgski; 1855-1860 Offizier des Preobraschenski-Regiments, später Angestellter, Opernimpresario; ihm und seiner Frau widmete der Komponist das „Hebräische Lied“ - 3, 9, 16, 27, 33, 38, 39, 41, 63, 69, 84, 89, 98, 201, 202, 235, 238, 239, 274.

Mjasojedow Grigori Grigorjewitsch (1834-1911), Maler - 18, 66.

Nadenka - siehe Rimskaja-Korsakowa Nadeschda Nikolajewna.

Naprawnik Eduard Franzewitsch (1839-1916), Dirigent, Komponist, Musiker (tschechischer Nationalität), Chefdirigent des Mariinski-Theaters ab 1869; er leitete die erste Inszenierung von „Boris Godunow“ - 17, 47, 74, 76, 81, 82, 103, 104, 107, 115, 17, 139, 141, 198, 204, 216, 218, 229, 243, 247, 249, 250, 256, 257, 266, 273, 274.

Naumow Pawel Alexandrowitsch (1830 - 1880er Jahre), Marineoffizier; Mussorgski lebte von 1875 bis 1878 bei ihm - 5, 221, 239, 270, 275.

Nekrassow Nikolai Alexejewitsch (1821 - 1877), Dichter; zu seinen Worten schrieb Mussorgski die Lieder „Kalistrat“ und „Jeremuschkas Wiegenlied“ - 3, 29, 34.

Neronow F. P., ein Bekannter von Balakirew, Mitglied der Gruppe, die Mussorgski im letzten Jahr seines Lebens finanziell unterstützte - 278.

Nika - siehe Rimski-Korsakow Nikolai Andrejewitsch.

Nikolai Andrejewitsch - siehe Rimski-Korsakow Nikolai Andrejewitsch.

Nikolski Wladimir Wassiljewitsch (1836-1883), Historiker und Literaturwissenschaftler; auf seinen Rat hin wählte Mussorgski „Boris Godunow“ als Operntheater; der Komponist widmete ihm Lieder: „Oh, du betrunkenen Irren“ und „Pilze sammeln“ - 41, 45, 101, 104, 238, 257.

Nissen-Saloman, Henriette (1819-1879), Sängerin (Sopran); Lehrerin; Professorin am Petersburger Konservatorium in den Jahren 1862-1872 und 1878-1879 (schwedische Staatsangehörigkeit) - 214, 241.

Nowizkaja O. G., eine der acht Darstellerinnen des Tanzes der Perser in der ersten Inszenierung von „Chowanschtschina“ (1886) - 263.

Obolenski Nikolai Alexandrowitsch, Offizier der Leibgarde des Preobraschenski-Regiments; Amateurpianist; Mitarbeiter Mussorgskis an der Schule für Garde- und Kavalleriekadetten und im Preobraschenski-Regiment; der Komponist widmete ihm das Klavierstück „Souvenir d'enfance“ - 10, 22.

Oginski, Michal Kleofas (1765-1833), polnischer Komponist und Politiker - 266.

Odojewski Wladimir Fjodorowitsch, Fürst (1804-1869), Schriftsteller, Philosoph, Musikkritiker, Theoretiker und Wissenschaftler - 14, 266.

Opotschinin Alexandr Petrowitsch (1805-1887), Leiter des Archivs der Ingenieurabteilung; Amateursänger (Bass); ein Freund Mussorgskis, der ihm die Romanzen „König Saul“, „Kalistrat“, „Das Lied des Älteren“ und (zusammen mit N. P. Opotschinina) „Die Elster“ widmete - 38, 41, 42, 221, 239.

Opotschinin Wladimir Petrowitsch (1810-1889), Matrose, Kontradmiraal; Amateursänger (Bass); ihm ist Mussorgskis Romanze „Aus meinen Tränen“ gewidmet - 94.

Opotschinina Nadeschda Petrowna (1821 - 1874), Schwester von A. P. und W. P. Opotschinin, Freund Mussorgskis; der Komponist widmete ihr das musikalische Pamphlet „Der Altphilologe“, die Romanzen „Aber wenn ich dich nur treffen könnte“, „Nacht“ und „Herzenswunsch“, das Klavierstück „Impromptu passioné“, eine Bearbeitung der Beethoven-Streichquartette für Klavier und (gemeinsam mit A. P. Opotschinin) das Lied „Die Elster“ - 41, 42, 63, 221, 222, 239.

Opotschinin, Familie - 12, 76, 221.

Orfano Alexandr Gerassimowitsch, Offizier des Leibgarde-Regiments Preobraschenski; Amateursänger; Mussorgskis Kamerad - 10.

Ostrowski Alexander Nikolajewitsch (1823-1886), Dramatiker, Theaterpersönlichkeit - 13, 29, 46, 50, 136, 222.

Ostrowski Michail Nikolajewitsch (1827-1901), hoher Beamter; Minister für Staatseigentum von 1881 bis 1893; Bruder des Dramatikers; Mitglied der Gruppe, die Mussorgski im letzten Jahr seines Lebens finanziell unterstützte.

Pawlow Platon Wassiljewitsch (1823-1895), Professor, Historiker, Kunsttheoretiker; Organisator von Sonntagsschulen - 213.

Pawlow Sergei, ein Bekannter von D. W. und P. S. Stassow; Sohn von W. I. Pawlowa - 108.

Pawlowa (geb. Bunina) Wera Iwanowna, eine Bekannte von D. W. und L. S. Stassow - 108.

Pasowski Ari Moissejewitsch (1887-1953), sowjetischer Dirigent - 271.

Palestrina Giovanni Pierluigi (1525-1594), italienischer polyphoner Komponist - 60.

Paletschek Jewgenia Alexejewna, Sängerin (Mezzosopran), Lehrerin an den Musikschulen von Danneman und Kriwoschin, Mintowa-Tschisch und an den Musikklassen des Pädagogischen Museums; sie sang als Marfa in der ersten Inszenierung von „Chowanschtschina“ (1886) - 262, 263.

Paleček Josef (Ossip Ossipowitsch oder Iossif Iossifowitsch ; 1842-1915), tschechischer und russischer Basssänger; ab 1870 Schauspieler, Lehrer, ab 1882 Direktor des Mariinski-Theaters; inszenierte „Chowanschtschina“ am Musikalisch-Dramatischen Zirkel (1886) - 111, 124, 216, 251, 263.

Patti Adelina (1843-1919), italienische Sängerin (Koloratursopran); in den Jahren 1869-1877 trat sie wiederholt in Russland auf - 113.

Paschino Pjotr Iwanowitsch (1836-1891), Orientalist, Reisender und Literat; von ihm nahm Mussorgski birmanische, armenische und kirgisische Lieder und eine Derwischmelodie auf - 13, 219, 228, 229.

Perow Wassili Georgiewitsch (1838-1882), Maler - 3, 65.

Petrow Ossip Afanasjewitsch (1807-1878), Sänger (Bass), Schauspieler am Mariinski-Theater; erster Darsteller der Rolle des Warlaam in „Boris Godunow“; Mussorgski widmete ihm „Trepak“ (Nr. 3 im Zyklus „Lieder und Tänze des Todes“) - 12, 17, 37, 48, 49, 56, 58, 76, 79, 104, 105, 107, 111, 115, 121, 123, 127, 129-131, 153, 216, 243, 250- 252.

Petrowa-Worobjewa (geborene Worobjewa, verheiratete Petrowa) Anna Jakowlewna (1817-1901), Sängerin (Altistin); 1835-1850 Schauspielerin in der Operngruppe der Kaiserlichen Theater in Petersburg; Ehefrau von O. A. Petrow, Sängerin der Romanzen Mussorgskis, erste Interpretin des Liedes „Das Waisenkind“; Mussorgski hat ihr das „Wiegenlied“ (Nr. 1 des Zyklus „Lieder und Tänze des Todes“) und das Lied der Marfa („Ein junges Mädchen ging hinaus“) aus „Chowanschtschina“ gewidmet - 17, 56, 58, 104, 105, 107, 123, 218, 243, 250.

Piwowarowa Natalja Fjodorowna (1855-1918), Lehrerin; Cousine dritten Grades der Stassows; ab 1860, nach dem Tod ihrer Eltern, wurde sie von Nadeschda Wassiljewna Stassowa erzogen - 108.

Pissemski Alexei Feofilaktowitsch (1821 - 1888), Schriftsteller; er war mit Mussorgski bekannt; er wollte eine Oper über das Thema seiner Erzählung „Der Waldteufel“ schreiben - 201, 278.

Platonowa Julia Fjodorowna (1841 - 1892), Sängerin (Sopran), Schauspielerin am Mariinski-Theater; erste Darstellerin der Rolle der Marina in „Boris Godunow“ - 4, 48, 63, 76, 80, 102, 105, 112, 116, 121, 216, 225, 246-249.

Pleschtschejew Alexei Nikolajewitsch (1825-1893), Dichter; Mussorgski schrieb zu seinen Texten die Romanzen „Die Blätter raschelten traurig“, „Liebster, oh warum sind deine Augen manchmal so kalt?“, „Abendlied“ und „Der Wanderer“ - 225.

Pobedonoszew Konstantin Petrowitsch (1827-1907), Mitglied des Staatsrates, Hauptprokurator der Synode - 206.

Poguljaewa (geb. Trussow) Fanni Iwanowna (1830-1902), Bekannte von D. W. und P. S. Stassow - 108, 109.

Poleschajew Alexandr Iwanowitsch (1804-1838), Dichter; seine Verse wurden von Mussorgski bei der Komposition seiner Oper „Salammbô“ herangezogen - 266.

Poletika Pjotr Iwanowitsch, Beamter in der Verwaltung der Staatseisenbahnen; Mitglied des Musikalischen und Dramatischen Zirkels; Souffleur bei der ersten Aufführung von „Chowanschtschina“ (1886) - 263.

Polina - siehe Stassowa Polina Stepanowna.

Polonski Jakow Petrowitsch (1819-1898), Dichter; war mit Mussorgski bekannt - 5, 6, 274.

Poltawzew Wladimir Jakowlewitsch (?-1904), Schauspieler an den kaiserlichen Theatern; ein Bekannter der Familie Walujew - 174.

Pomasanski Iwan Alexandrowitsch (1848-1918), Schauspieler, Chorleiter, Dirigent und Komponist; ab 1872 war er Chorleiter am Mariinski-Theater - 117.

Popow Wassili Dmitrijewitsch (1819-1868), Chefarzt des 2. Militär-Landlazarets und des Preobraschenski-Regiments - 86, 87.

Porochowschtschikow Alexandr Alexandrowitsch (1810-1894), Erbauer des Hotels „Slawischer Basar“ in Moskau; in seinem Auftrag malte Repin „Slawische Komponisten“ - 165, 166.

Prilukow (Pseudonym: Iwanow) Pjotr Iwanowitsch, Amateursänger (Bass), Darsteller der Rolle des Zweiten Strelitzen und Chorleiter in der ersten Inszenierung von „Chowanschtschina“ (1886) - 262, 263.

Protopopow Wladimir Wassiljewitsch (geboren 1908), sowjetischer Musikwissenschaftler, Professor am Moskauer Konservatorium - 5, 215, 221

Prjanischnikow Ippolit Petrowitsch (1847-1921), Sänger (Bariton), Regisseur, Pädagoge, musikalische und öffentliche Persönlichkeit; 1878-1886 Künstler des Mariinski, 1886-1889 Künstler am Opernhaus von Tiflis - 204.

Prjanischnikow Illarion Michailowitsch (1840-1894), Maler - 223.

Purgold Alexandra Nikolajewna - siehe Molas Alexandra Nikolajewna.

Purgold (geb. Marzinkewitsch) Anna Antonowna (1810? - 1870), Mutter von A. N. Molas und N. K. Rimski-Korsakowa - 72.

Purgold Wladimir Fjodorowitsch (1818-1895), stellvertretender Gutsverwalter, Musikliebhaber; Onkel von A. N. Molas und N. N. Rimski-Korsakowa - 10, 35, 48, 72, 76, 108, 109.

Purgold Nadeschda Nikolajewna - siehe Rimskaja-Korsakowa Nadeschda Nikolajewna.

Purgold S. N. - Siehe Achscharumowa Sofja Nikolajewna.

Purgold, Familie - 72, 75.

Pustoroslew N. A., Amateursänger (Bariton), Darsteller von Schaklowitij in der ersten Inszenierung von „Chowanschtschina“ (1886) - 262, 263.

Puschkin Alexandr Sergejewitsch Puschkin (1799-1837), Dichter; die Oper „Boris Godunow“ und die Vokalfantasie „Nacht“ (mit verändertem Text) basieren auf seinem Thema - 29, 34, 39, 41-43, 45, 50, 69, 136, 143, 143, 224, 243, 249, 253, 254.

Raab (geb. Bilek, später Pljuschtschik-Pljuschtschewskaja) Wilgelmina Iwanowna (1848-1917), Sängerin (Sopran) und Lehrerin; von 1871 bis 1885 Schauspielerin am

Mariinski-Theater, ab 1884 Professorin am Petersburger Konservatorium - 112, 124, 216, 251.

Ravelli, italienischer Sänger (Tenor), der in Petersburg auftrat - 155, 156.

Ratkowskaja (Pseudonym: Sarkas) Z. O., Amateursängerin (Sopran); Darstellerin der Rolle der Emma in der ersten Produktion von „Chowanschtschina“ (1886) - 263.

Rachmanowa Marina Pawlowna (geb. 1947), sowjetische Musikwissenschaftlerin - 263.

Repin Ilja Jefimowitsch (1844-1930), Maler, Schöpfer eines Porträts von Mussorgski und des Titelblatts der ersten Ausgabe seiner „Kinderstube“ - 3, 5, 12, 18, 19, 53, 62, 64, 65, 162, 175, 188, 193, 196, 202, 211, 223, 237, 241, 257, 262-264, 266, 267, 275, 276.

Repina Wera Iljinitchna ( 1872-1948), Tochter von Repin - 170.

Rimski-Korsakowa (geb. Purgold) Nadeschda Nikolajewna (1848-1919), Pianistin und Komponistin; Ehefrau von Rimski-Korsakow; Verfasserin von Erinnerungen an Mussorgski; der Komponist widmete ihr den Chor „Išus Navin (Joshua)“ - 5, 10, 35-37, 39, 71-73, 76, 84, 108, 109, 117, 119, 162, 196, 201,204, 214,239, 242, 274.

Rimski-Korsakowa Sofja Wassiljewna (1802-1890), Mutter von W. A. und N. A. Rimski-Korsakow - 68.

Rimski-Korsakow Andrej Nikolajewitsch (1878-1940), sowjetischer Musikwissenschaftler; Sohn von N. A. Rimski-Korsakow; Autor von Studien über Mussorgski - 4, 5, 240, 244, 245, 267, 268.

Rimski-Korsakow Woin Andrejewitsch (1822-1871), Konteradmiral; Bruder des Komponisten - 17, 68, 70, 75, 158.

Rimski-Korsakow Nikolai Andrejewitsch (1844-1908), Komponist, Dirigent, Pädagoge, musikalische und gesellschaftliche Persönlichkeit; Professor am Petersburger Konservatorium; er leitete die ersten Aufführungen von „Sennacheribs Niederlage“ (2. Aufl.); Marfas Lied, Erwachen und Abgang der Strelitzen (1879), „Der Tanz der Perser“ und die Schlusszene von Marfa, der Dissidentin aus „Chowanschtschina“; Mussorgski widmete ihm sein „Gopak“-Lied - 4, 5, 10, 12, 15, 17-19, 30, 31, 38, 53, 54, 60, 61, 63, 88, 89, 91, 98, 100-106, 108, 109, 111, 114, 118, 120, 123, 158, 159, 161, 162, 168, 176, 177, 179, 186- 188, 191, 192, 196, 198-201, 203-205, 208, 214, 216, 217, 220, 222-225, 227-233, 235-242, 244-253, 255-259, 261, 262 , 266, 269, 271- 277.

Roschdestwenski Sergei Wassiljewitsch (1869-1934), Historiker, Professor an der Universität Petersburg, korrespondierendes Mitglied der Akademie der Wissenschaften der UdSSR (ab 1920) - 5.

Rostislaw - siehe Tolstoi Feofil Matwejewitsch.

Roditschew, ein Bekannter der Familie Walujew - 174, 175.

Rubinstein Anton Grigorjewitsch (1829-1894), Pianist, Komponist, Dirigent, musikalische und gesellschaftliche Persönlichkeit; Gründer des Petersburger Konservatoriums (1862); Erstaufführung von Mussorgskis Scherzo in B-Dur - 22, 35, 66, 68, 89, 93, 111, 130, 156, 157, 188, 198, 212, 251, 252, 260, 266, 273.

Rubinstein Nikolai Grigorjewitsch (1835-1881), Pianist, Dirigent, Lehrer, musikalische und gesellschaftliche Persönlichkeit - 89, 111, 166, 193, 198, 201, 252, 255, 275, 278.

Rubzowa Walentina Wassiljewna (geb. 1945), sowjetische Musikwissenschaftlerin - 19.

Russow Alexandr Alexandrowitsch, Semstwo-Statistiker und Ethnograph; von ihm nahm Mussorgski das ukrainische Lied „Oh, da auf dem Berg“ auf - 12, 228, 229.

Rjabinin Trofim Grigorjewitsch (1791 - 1885), Erzähler russischer Heldensagen; bei seinem Auftritt hörte und notierte Mussorgski die Heldensage „O Wolga und Mikula“, die er in seiner Oper „Boris Godunow“ verwendete - 45, 216.

Sawelowa Sinaida Filippowna (1862-1943), sowjetische Musikwissenschaftlerin, Bibliografin und Übersetzerin - 271.

Sawizki Konstantin Apollonowitsch (1844-1905), Maler - 223.

Saltykow-Schtschedrin (richtiger Name: Saltykow) Michail Jewgrafowitsch (1826-1889), Schriftsteller, Satiriker und Publizist - 90, 165, 172, 216, 217, 236.

Samarski, Bekannte von D. W. und P. S. Stassow - 108, 109.

Sariotti (eigentlicher Nachname: Sirotkin) Michail Iwanowitsch (1839-1878), Sänger (hoher Bass) und Musikkritiker; ab 1863 Künstler am Mariinski-Theater; in den 1870er Jahren Leiter der Musikabteilung der Zeitschrift „Die Weltillustration“; erster Darsteller von „Ein weltliches Märchen“ („Die Ziege“; 1868) am Alexandriski Theater, Aufseher in „Boris Godunow“ (1873) im Mariinski-Theater; Rezensent der Oper „Boris Godunow“ und einiger Romanzen Mussorgskis - 63, 121, 216.

Sarkas - siehe Ratkowskaja Z. O.

Sachnowski Juri Sergejewitsch (1866-1930), sowjetischer Musikkritiker, Komponist und Dirigent; seine Fassung und Instrumentierung des „Jahrmarkts von Sorotschinzy“ wurde 1925 am Bolschoi-Theater aufgeführt - 222.

Sascha - siehe Molas Alexandra Nikolajewna.

Senilow Wladimir Alexejewitsch (1875-1918), Komponist; instrumentierte „Dumka Parasja“ aus „Der Jahrmarkt von Sorotschinzy“ - 222.

Semjonow-Tjan-Schanski Pjotr Petrowitsch (1827-1914), Geograph, Statistiker, Persönlichkeit des öffentlichen Lebens - 15.

Senkowski Ossip Iwanowitsch (1800-1858), Orientalist, Schriftsteller und Musikkritiker - 72.

Saint-Saëns Camille (1835-1921), französischer Komponist, Pianist, Dirigent, Musikkritiker und Persönlichkeit des öffentlichen Lebens - 145, 147.

Serow Alexandr Nikolajewitsch (1820-1871), Musikkritiker und Komponist - 14, 63, 68, 73, 124-127, 132, 176, 177, 207, 216, 225, 252, 260, 266, 269.

Setow (richtiger Name: Setgofer) Iossif Jakowlewitsch (1826-1894), Sänger (Tenor), Regisseur und Unternehmer - 261.

Skalkowskaja Olga Apollonowna (1850-?), Sängerin (Sopran), Schauspielerin am Mariinski-Theater - 197, 276.

Skarskaja Nadeschda Fjodorowna (1869-1958), Drama-Schauspielerin, Theaterfigur, Lehrerin; Tochter von F. P. Komissarschewski - 251.

Smelski, die Familie von Alexandr und Sergej Smelski, Mussorgskis Kameraden an der Schule für Unteroffiziere der Garde und Kavalleriekadetten - 94.

Smetana Bedřich (1824-1884), tschechischer Komponist, Dirigent, Pianist, musikalische und soziale Persönlichkeit - 266.

Sokolow Wladimir Timofejewitsch (1830-1890), Amateurkomponist, Sänger, Lehrer; in den 1870er Jahren stellvertretender Inspektor des Petersburger Konservatoriums - 6.

Solowjow Konstantin Nikolajewitsch, Mitglied des „Duma-Chor-Kreises“, Künstler, Schriftsteller, Freund von I. F. Tjumenew - 200, 202, 204, 207, 277.

Solowjow Nikolai Feopemptowitsch (1846-1916), Komponist, Musikkritiker, Pädagoge; Professor am Petersburger Konservatorium - 204, 215.

Solodownikow Gawriil Gawriilowitsch, Moskauer Kaufmann, Eigentümer eines Theatergebäudes in Moskau - 231, 250, 261.

Sophokles (ca. 496-406 v. Chr.), antiker griechischer Dramatiker; Mussorgski schrieb die Musik zu seiner Tragödie „Ödipus“ - 22, 223.

Sochanskaja Olga Georgijewna (verheiratete Baronin Stahl von Goldstein) (1856-1909), Amateursängerin, Schülerin von Leonowa und Mussorgski - 183.

Sochanski Georgi Dmitrijewitsch (1826-1892), General, Bekannter von Mussorgski - 184, 275, 277.

Sochanski, Sohn von G. D. Sochanski - 184.

Sochor Arnold Naumowitsch (1924-1977), sowjetischer Musikwissenschaftler und Kritiker - 261.

Stassow Alexandr Wassiljewitsch (1819-1904), Bruder von W. W., D. W. und N. W. Stassow - 108, 278.

Stassow Wladimir Wassiljewitsch (1824-1906), Kunst- und Musikkritiker, Kunsthistoriker und Archäologe; Autor der ersten Mussorgski-Biographie und Gründer der Mussorgski-Sammlung in der Handschriftenabteilung der GPB; er inspirierte die Idee zu seiner Oper „Chowanschtschina“; Mussorgski widmete ihm seine „Heirat“ und „Chowanschtschina“, die Lieder „Der Käfer“ (Nr. 3 des Zyklus „Kinderstube“) und „Der Schelm“, das musikalische Pamphlet „Rayok“, den Chor „Sennacheribs Niederlage“ (2. Aufl. ) und das Klavierwerk „Bilder einer Ausstellung“ - 3-5, 7-11, 13, 15, 17, 19, 63, 66-68, 71-74, 76-80, 84, 90, 91, 94, 97-99, 101, 103-106, 108, 113, 114, 133, 141, 145-147, 149, 152, 158, 164-171, 178, 180, 184, 186-188, 191, 196, 198-200, 201, 203, 204, 206-208, 211- 214, 216-222, 225, 227, 228, 232-234, 236, 237, 239, 241 - 245, 247-249, 252-254, 256- 259, 261, 263-269, 274-279.

Stassow Dmitri Wassiljewitsch (1828-1918), Jurist, Persönlichkeit des öffentlichen Lebens; Bruder von A. W., W. W. und N. W. Stassow; Mussorgski widmete ihm (zusammen mit P. S. Stassowa) zwei Lieder aus dem Zyklus „Kinderstube“ - 7, 67, 89, 101, 104, 107-109, 111, 170, 178, 180, 196, 204, 212, 213, 222, 234, 241, 242, 244, 245, 252, 257, 264, 267, 278.

Stassow Nikolai Wassiljewitsch (1818-1879), Generalmajor, älterer Bruder von A. W., W. W., D. W. und N. W. Stassow - 108.

Stassowa Jelena Dmitrijewna (1873-1966), sowjetische Parteimitarbeiterin, Tochter von D. W. und P. S. Stassow- 107, 245.

Stassowa Sinaida Dmitrijewna (1864-1898), Tochter von D. W. und P. S. Stassow - 110, 111.

Stassowa Nadeschda Wassiljewna (1822-1895), Figur der russischen Frauenbewegung; Schwester von A. W., W. W., D. W. und N. W. Stassow - 109, 241, 269, 275.

Stassowa (geb. Kusnezowa), Poliksena Stepanowna (1839-1918), Persönlichkeit auf dem Gebiet der öffentlichen Bildung und der höheren Frauenbildung; Ehefrau von D. W. Stassow; Mussorgski widmete ihr (zusammen mit D. W. Stassow) zwei Lieder aus dem Zyklus „Kinderstube“ - 4, 111, 216, 218-219, 222, 241, 244, 245.

Stassows, Brüder - 10, 169, 178, 186, 188, 204, 232.

Stachejew Dmitri Iwanowitsch (1840 - ?), Schriftsteller - 14.

Stobeus W. N., Kammerjunker - 189, 274.

Strawinski Fjodor Ignatjewitsch (1843-1902), Sänger (Bass), 1876-1902, Künstler des Mariinski-Theaters; Darsteller (nach dem Tod von O. A. Petrow) der Rolle des Warlaam in „Boris Godunow“ - 80, 84, 124, 206.

Strachow Nikolai Nikolajewitsch (1828- 1896), Publizist und Kritiker; Autor eines Artikels über „Boris Godunow“ - 143, 215, 257.

Strimowitsch (geb. Rokotowa) Natalja Wladimirowna, Nichte von Naumow - 5.

Sultan-Schach, ein Freund von E. M. Walujewa - 174.

Sutgof Alexandr Nikolajewitsch , General; in den Jahren 1843-1863 Leiter der Schule für Gardeunteroffiziere und Kavalleriekadetten - 16, 94.

Tamberlich Enrico (1820-1889), italienischer Sänger (Tenor); sang an der italienischen Oper in Petersburg und in Moskau - 155.

Tatischschew Sergei Spiridonowitsch (1846-1906), Diplomat, Publizist, Historiker, Beamter des Außenministeriums; Autor des Projekts der großen Aufführung in Form von Live-Bildern mit Musik „Der Genius Russlands und die Geschichte“ (zur Feier des 25. Jahrestags der Herrschaft Alexanders II.) - 81, 82.

Titowa M. S., eine der acht Darstellerinnen des „Tanzes der Perser“ in der ersten Inszenierung von „Chowanschtschina“ (1886) - 263.

Tolstoi Alexei Konstantinowitsch (1817-1875), Dichter und Dramatiker; seine Texte wurden für Mussorgskis Lieder „Oh, hat der junge Mann die Ehre, Flachs zu spinnen“, „Es zerstreut und bricht“ und „Hochmut“ verwendet - 25, 58, 219.

Tolstoi Lew Nikolajewitsch (1828-1910), Schriftsteller - 3, 174, 216.

Tolstoi Fjodor Petrowitsch (1783 - 1873), Bildhauer, Medailleur, Maler und Grafiker; 1828-1859 war er Vizepräsident, 1859 -1868 Assistent des Präsidenten der Akademie der Künste; er war mit Mussorgski bekannt - 94.

Tolstoi Feofil Matwejewitsch (Pseudonym: Rostislaw; 1810- 1881), Musikkritiker - 59, 80, 216, 246.

Tretjakow Pawel Michailowitsch (1832-1898), Sammler, Gründer der Tretjakow-Galerie - 65, 163, 265.

Trussow Alexandr Alexandrowitsch, Amateur-Sänger (Bariton); Sänger als Kuska und Streschnew in der ersten Inszenierung von „Chowanschtschina“ (1886) - 262.

Turgenew Iwan Sergejewitsch (1818-1883), Schriftsteller - 3, 17, 175.

Turtschaninow Pjotr Iwanowitsch (1779-1856), Komponist, Verfasser von geistlicher Musik - 266.

Tuschinskaja Anna Nikititschna, die Schwägerin von Gumbin - 260.

Tjumenev Ilja Fjodorowitsch (1855-1927), Komponist (Schüler von N. A. Rimski-Korsakow), Künstler, Romanautor und Librettist - 4, 13, 202, 208, 229, 277, 279.

Unkowskaja (geb. Sacharjina) A. W., Tochter von Mussorgskis Bekannten, W. W. Sacharjin - 6.

Ussowa, eine Freundin von E. M. Walujewa -174.

Uchin, Oberst des Ulanenregiments der Leibgarde und Musikliebhaber (Geiger); Mitglied des Musik- und Theaterkreises, der die erste Inszenierung von „Chowanschtschina“ aufführte - 157.

Faminzyn Alexandr Sergejewitsch (1841 -1896), Musikkritiker, -theoretiker und -komponist; der Konservatismus seiner Ansichten wurde von Mussorgski in seinem musikalischen Pamphlet „Der Altphilologe“ verspottet - 50, 73, 215, 216.

Fjodor Borissowitsch (1589-1605), russischer Zar im April - Mai 1605; Sohn von Boris Godunow - 215.

Fjodorowa Marija Ismailowna, Naumows Lebensgefährtin - 278.

Ferrero Iwan Ossipowitsch (Giovanni; 1817-1877), Kontrabassist; ab 1845 Künstler des Orchesters der Italienischen Oper Petersburg; 1871-1877 Musikinspektor und Leiter des Musikbüros des Opernkomitees der Kaiserlichen Theaterdirektion - 74, 116.

Filippow Tertij Iwanowitsch (1825-1899), Staatskontrolleur; Liebhaber russischer Volkslieder; Vorsitzender der Liedkommission der Russischen Geographischen Gesellschaft; Nachlassverwalter von Mussorgski - 59, 84, 184, 192, 195, 200, 202, 203, 206, 271, 274, 275, 278.

Findeisen Nikolai Fjodorowitsch (1868-1928), sowjetischer Musikwissenschaftler - 4, 221, 249, 269.



Flaubert Gustave (1821 - 1880), französischer Schriftsteller; sein Roman „Salammbô“ zog Mussorgski als Opernstoff an (Auszüge der Musik wurden geschrieben) - 28, 233.

Fortunato (geb. Serbina, erste Ehe Medwedewa) Sofja Wladimirowna (1850-1929), Vertreterin des öffentlichen Lebens, Tochter von W. W. Stassow - 5, 13, 268, 269.

Chwostowa Alina Alexandrowna (1846-1904), Sängerin (Mezzosopran) und Lehrerin, Lehrerin am Petersburger Konservatorium; sie stand dem Balakirew-Kreis nahe - 48, 104.

Chilkewitsch, Vermieter in Petersburg - 88.

Chudjakow Iwan Alexandrowitsch (1842-1876), Revolutionär, Ethnograph, Volkskundler - 216.

Zwetkow, Oberst, Musikliebhaber; war als Paukist Mitglied des Orchesters des Musik- und Theaterkreises, nahm an der ersten Aufführung von „Chowanschtschina“ (1886) teil - 157.

Tschaikowski Pjotr Iljitsch (1840-1893), Komponist, Dirigent und Musikkritiker - 3, 19, 108, 157, 166, 198, 245, 260, 271.

Tschebyschew-Dmitrijew Alexandr Pawlowitsch (1835-1877), Jurist, Professor an der Petersburger Universität; war als Musikkritiker tätig - 215.

Tschekalow Nikolai Nikolajewitsch, Ingenieur und Musikliebhaber (Bratschist); Mitglied des Musik- und Theaterkreises, der die erste Inszenierung von „Chowanschtschina“ (1886) aufführte - 157.

Tscherepnin Nikolai Nikolajewitsch (1873-1945), Komponist, Dirigent und Lehrer; schuf die Ausgabe „Der Jahrmarkt von Sorotschinzy“ (1923) - 223.

Tscherkassow, Künstler - 206.

Tscherkessow, Inhaber einer Buchhandlung und Bibliothek in Petersburg - 222.

Tschernyschewski Nikolai Gawrilowitsch (1828-1889), revolutionärer Demokrat, Philosoph, Schriftsteller und Literaturkritiker - 213.

Tschernjawski Lewki Iwanowitsch (1822-1896), Arzt und Amateursänger - 213.

Tschumatschewski Wassili Iwanowitsch (? - 1897), ein führender Beamter des Staatlichen Rechnungshofs - 206.

Schakejew Jewgeni Alexandrowitsch (1839-1899), Friedensrichter in Petersburg, später Beamter des Außenministeriums - 111.

Schaljapin Fjodor Iwanowitsch (1873-1938), Sänger (Bass); in seinem Repertoire die Rollen von Boris Godunow, Pimen, Warlaam und Dossifej („Chowanschtschina“) - 123, 124, 156, 231, 250, 261.

Schebalin Wissarion Jakowlewitsch (1902-1963), sowjetischer Komponist, Lehrer und Persönlichkeit des öffentlichen Lebens; er war Herausgeber des „Jahrmarkts von Sorotschinzy“ (1930) - 223.

Schewtschenko Taras Grigorjewitsch (1814-1861), ukrainischer Dichter, Künstler, revolutionärer Demokrat; er war mit Mussorgski befreundet, der zu seinen Texten Gesangswerke schrieb: „Gopak“ (ein Auszug aus dem Gedicht „Die Haidamaken“, übersetzt von Mey) und „Jaremas Lied“ („Am Dnjepr“) - 34, 70

Schein Pawel Wassiljewitsch (1826-1900), Ethnograph, Sammler russischer und weißrussischer Volkslieder, Erforscher des russischen Volkslebens - 44.

Shakespeare, William (1564-1616), englischer Dramatiker und Dichter - 31, 42, 127, 213, 224.

Schestakow Peter Dmitrijewitsch (1826-1891), Schriftsteller und Übersetzer - 22.

Schestakowa Ljudmila Iwanowna (1816-1906), die Schwester von Glinka; Autorin von Erinnerungen, in denen Mussorgski einen wichtigen Platz einnimmt; der Komponist widmete ihr die Lieder „Der Seminarist“, „Das Fest“ und „Serenade“ (Nr. 2

im Zyklus „Lieder und Tänze des Todes“) - 4, 6, 10, 11, 32, 41, 48, 55, 56, 115, 119, 180, 211, 214, 232, 238, 239, 242- 245, 247-249, 264, 269, 275.

Schestakowa Olga (1852-1863), Tochter von L. I. Schestakowa - 101, 243, 248.

Schilowskaja Marija Wassiljewna (geborene Werderewskaja) (1830-1879), Amateursängerin; Mussorgski widmete ihr die Romanze „Was sind Worte der Liebe für dich“ - 63, 222.

Schischkin Iwan Iwanowitsch (1832-1898), Maler und Grafiker - 223.

Schischko Makar Fjodorjewitsch (1822 - 1888), Beleuchter am Mariinski-Theater; von ihm nahm Mussorgski das Lied „Mitgift zum Glück“ auf, das in „Chowanschtschina“ entwickelt wurde - 12, 13, 228, 229.

Schischkow Matwej Andrejewitsch (1832-1897), Theatermaler; ab 1857 Dekorateur in den kaiserlichen Theatern von Petersburg - 216.

Schliefsstein Semjon Isaakowitsch (1903-1975), sowjetischer Musikwissenschaftler - 15.

Chopin Frédéric (1810-1849), polnischer Komponist und Pianist - 161, 181, 266, 269.

Schroeder - 206.

Spielhagen, Friedrich (1829-1911), deutscher Schriftsteller - 222.

Steinberg Maximilian Ossejewitsch (1883-1946), sowjetischer Komponist, Dirigent, Lehrer und Musiker - 176.

Schubert, Franz Peter (1797-1828), österreichischer Komponist - 22, 35, 89, 90, 189, 190, 203, 269.

Schumann, Robert (1810-1856), deutscher Komponist und Autor von Artikeln über Musik - 22, 31, 35, 53, 66, 87, 89, 90, 108, 187, 217, 269.

Schtscherbatschew Nikolai Wassiljewitsch (1853 - ?), Komponist, Pianist; stand dem Balakirew-Kreis nahe - 98, 107.

Schtscherbina Nikolai Fjodorowitsch (1821 - 1869), Dichter - 207.

Everardi Camillo (eigentlicher Name: Camille François Everard; 1825-1899), italienischer Sänger (Bassbariton) und Lehrer - 186.

Engelhardt Wassili Pawlowitsch (1828-1915), Astronom, Musiker und gesellschaftliche Persönlichkeit - 248.

Jaroschenko Nikolai Alexandrowitsch (1846-1898), Maler - 223.

Jakowlew Wassili Wassiljewitsch (1880-1957), sowjetischer Musikwissenschaftler - 5, 14, 247, 260, 269, 270, 274.

Jastrebzew Wassili Wassiljewitsch (1866-1934), Angestellter; Autor von Erinnerungen über N. A. Rimski-Korsakow - 273.

## INHALTSVERZEICHNIS\*

*(Seitenangaben beziehen sich immer auf die Originalausgabe, nicht auf diese Übersetzung - T.S.)*

\* Die zweite Spalte der Zahlen gibt die Kommentarseiten an.

Vom Herausgeber 3/ -

W. W. Stassow - / 211

Modest Petrowitsch Mussorgski: Biographisches Essay 20/212

Brief an A. M. Kersin 60/219

Aus dem Buch „Nikolai Nikolajewitsch Ge; Sein Leben. Werke und Korrespondenz“ 61/220

Brief an N. F. Findeisen 63/221  
Porträt Mussorgskis 64/223

N. A. Rimski-Korsakow  
Aus der „Chronik meines musikalischen Lebens“ 66/223

A. P. Borodin  
Erinnerungen an M. P. Mussorgski 86/232

M. A. Balakirew  
Aus einem Brief an W.W. Stassow 88/233  
Aus Briefen an M. Calvocoressi 90/235

C. A. Cui  
Aus der kritischen Studie „M. P. Mussorgski“ 92/236

F. P. Mussorgski  
Anmerkungen zur Biographie seines Bruders Modest Petrowitsch Mussorgski 94/238

N. N. Rimskaja-Korskowa - /239  
Beginn der Erinnerungen an  
M. P. Mussorgski 95/240  
Aus meinen Erinnerungen an A. S. Dargomyschski 97/240

A. N. Molas - /241  
Erinnerungen 98/241  
Brief an A. N. Rimski-Korsakow 100/242

L. I. Schestakowa  
Aus „Meine Abende“ 101/242

P. S. Stassowa  
Aus „Meine Erinnerungen“ 107/244

W. D. Komarowa  
Aus Kindheitserinnerungen an große Menschen: Mussorgski 109/245

J. F. Platonowa - /246  
Brief an W. W. Stassow 115/247  
Aus „Autobiographie“ 118/248

E. F. Naprawnik  
Notizen. Erinnerungen 123/249

N. F. Skarskaja  
Über Mussorgski 124/251

N. I. Kompaneiski  
Zu neuen Ufern: Modest Petrowitsch Mussorgski 125/251

A. A. Golenischtschew-Kutusow  
Erinnerungen an M. P. Mussorgski 132/252

W. U.  
Karikatur M. P. Mussorgskis 153/260

W. B. Bertenson  
Aus dem Buch „Über 30 Jahre: Blätter aus Erinnerungen“ 154/260

A. P. Molas  
Aus „Meine Erinnerungen an die ‚Mächtige Handvoll‘“ 158/261

I. J. Repin - /263  
Aus Briefen an W. W. Stassow 163/265  
Über die Aufführung von ‚Boris Godunow‘“ 164/266  
Aus dem Artikel „Slawische Komponisten“ 165/266  
Aus „Erinnerungen an W. W. Stassow 166/267  
Briefe an A. N. Rimski-Korsakow 169/267

N. A. Bruni  
Ein paar Worte über Mussorgski 162/268

A. A. Wrubel  
Brief an A. N. Rimski-Korsakow 175/268

S. W. Fortunato - /268  
Aus „Erinnerungen an Begegnungen mit I. A. Rimski-Korsakow“ 176/269  
Meine fernen Erinnerungen an M. P. Mussorgski 177/269

D. M. Leonowa  
Aus „Erinnerungen“ 182/269

A. Leontjew  
Erinnerungen 185/270

M. M. Ippolitow-Iwanow  
Aus dem Buch „50 Jahre russische Musik in meinen Erinnerungen“ 186/271

A. A. Demidowa  
Aus Erinnerungen 189/273

M. M. Iwanow  
Aus dem Nachruf 193/274

L. B. Bertenson  
Zur Biographie von M. P. Mussorgski 197/276

I. F. Tjumenew  
Aus „Meine Autobiographie“ 200/277

Kommentare 209/ -

Verzeichnis der Werke von M. P. Mussorgski 280/ -

Namensverzeichnis 287/ -

**M. P. Mussorgski** in Erinnerungen von Zeitgenossen: Sammlung M 11 / Komp.,  
Textredaktion, Einführungsartikel und Kommentar. J. M. Gordejewa,-M.: Musik, 1989-  
319 S., Porträt,- (Musik und Musiker in den Erinnerungen der Zeitgenossen).

ISBN 5—7140—0150—8

Diese Sammlung enthält Erinnerungen von Mussorgskis prominenten Zeitgenossen  
- seinen Mitstreitern M. Balakirew, A. Borodin, C. Cui, N. Rimski-Korsakow, dem  
Musikkritiker W. Stassow, dem Künstler I. Repin, sowie von Freunden und  
Verwandten. Zusammengenommen werden sie zum ersten Mal veröffentlicht. Die  
Erinnerungen, die das schöpferische Auftreten und die charmante Persönlichkeit des  
Schöpfers von „Boris Godunow“ und „Chowanschtschina“ wiedergeben, werden  
kommentiert. Es enthält ein Verzeichnis der musikalischen Kompositionen  
Mussorgskis und ein Namensregister.

Für Musiker und ein breites Spektrum von Lesern.

4905000000— 124  
M-----38—88  
026(01)—89

BBK 85.313(2)1

Eine wissenschaftliche Dokumentationsschrift

M. P. MUSSORFSKI  
IN ERINNERUNGEN VON ZEITGENOSSEN

Zusammengestellt von Jewgenia Michailowna Gordejewa

Redakteur W. Mudjutschina, Künstler K. Thieder, Künstlerredakteur J. Selenkow.  
Technischer Redakteur S. Budanowa, Korrektor G. Martemjanowa.

IB Nr. 3871

Unterschrieben am 28.10.87. Gedruckt am 27.12.88. Format 84x108 1/32. Das  
Papier ist Magazin-Papier. Die Schriftart ist literarisch. Der Druck ist Offsetdruck. Der  
Umfang beträgt 10,0625 bedruckte Seiten (einschließlich Abbildungen). Insgesamt  
gibt es 16,905 Zeichen pro Seite. Der Umfang des Buchblocks beträgt 10,0626  
Seiten. Das Buch hat 20,47 Verlagsseiten. Die Auflage beträgt 30.000 Exemplare.  
Herausgegeben wird es unter der Nummer 14058. Die Bestellnummer ist 74. Der  
Preis beträgt 1 Rubel 60 Kopeken.

„Musik“-Verlag, Neglinnaja-Straße 14, Moskau 103031.

Gedruckt in der Leningrader Druckerei Nr. 2, dem Hauptsitz des Lenin-Ordens des  
Roten Banners der Arbeit Leningrad Vereinigung „Technisches Buch“ benannt nach  
Jewgenija Sokolowa, Union Polygraph Industry unter dem Staatlichen Komitee der  
UdSSR für Verlagswesen, Polygrafie und Buchhandel, 198052, Leningrad, L-52,  
Ismailowski Prospekt, 29. Aus fertigen Dias der Tulaer Druckerei.