

Beethoven, Schumann und Wagner: stilistische Einflüsse deutscher Musik auf Mussorgskijs Schaffen

Nors S. Josephson

Mussorgskij empfand zeitlebens tiefe Bewunderung für die bahnbrechende Kunst Beethovens und Schumanns. So hebt er in seinem Brief an Alexandra und Nadeshda Purgold vom 24. Juni 1870 hervor, die genialsten deutschen Komponisten seien Beethoven, Weber und Schumann.⁷⁶ Im Brief an Wladimir Stassow vom 18. Oktober 1872 stellt er die beiden „meditierenden Kolosse“ Beethoven und Berlioz auf die gleiche Qualitätsstufe.⁷⁷ Außerdem besitzen wir Mussorgskijs Klaviertranskriptionen von einzelnen Sätzen – vor allem Tänzen und Scherzi – aus Beethovens *Streichquartetten* op. 59 Nr. 3 (2. und 3. Satz), op. 130 (1., 2., 4., 5. und Anfang des 6. Satzes), op. 131 (5. Satz) und op. 135 (2. und 3. Satz). Während seiner Studienzeit bei seinem Lehrmeister Balakirew beschäftigte er sich vor allem mit den neun Sinfonien Beethovens: hier haben die raschen Scherzosätze der 4., 7. und 9. Sinfonie wie auch das marschartige Allegretto der 7. Sinfonie viele Frühwerke Mussorgskijs entscheidend geprägt. Ein treffendes Beispiel liefert uns Mussorgskijs *Orchesterschermo in B-Dur* aus dem Jahre 1858. Hier wiederholt Mussorgskij den Anfang des D-Dur-Trios in der Submediante Ges-Dur während der Schlußtakte 300–304 – ein kurzes Zitat, das aber in den folgenden Takten 307f. durch den Wiedereintritt des Scherzo-Hauptthemas abrupt unterbrochen wird:

⁷⁶ Jan Leyda und Sergei Bertensson (hrsgs. und übersetzt), *The Musorgsky Reader: A Life of Modeste Petrovich Musorgsky in Letters and Documents*, (New York 1947), S. 138f.

⁷⁷ Ebd., S. 199.

Notenbeispiel 1: Mussorgskij, *Scherzo B-Dur* (1858), Coda



Man denkt hier unwillkürlich an den Schluß der zwei Scherzi in Beethovens 7. und 9. *Sinfonie*, wo ebenfalls das Trio-Thema noch einmal blitzartig aufleuchtet, ehe das gesamte Orchester mit der eigentlichen Scherzo-Musik das letzte Wort behält. Hier sei besonders auf die abschließenden Takte 645–653 aus dem Scherzo der 7. *Sinfonie* verwiesen, worin die Trio-Melodie ebenfalls in der F-Unterterz D-Dur bzw. d-Moll erscheint:

Notenbeispiel 2: Beethoven, 7. *Sinfonie A-Dur* op. 92 (1812), Coda



Auch ist nicht zu verkennen, daß Mussorgskijs eigentliches Trio-Bläserthema in Notenbeispiel 1 (b^1 -des²-ces²-es²-des²-b¹) der Trio-Bläser-Melodie aus dem Scherzo von Beethovens 4. *Sinfonie* stark ähnelt, mitsamt der fallenden Schlußkadenz:

Notenbeispiel 3: Trios von Mussorgskij und Beethoven

a) Mussorgskij, *Scherzo B-Dur* (1858)



b) Beethoven, 4. *Sinfonie B-Dur* op. 60 (1806), Scherzo (Trio)



Auch die Durchführungen der zwei Scherzo-Hauptsätze sind analog gestaltet, da beide Des-Dur und es-Moll profilieren, also Dur-Mediante und Moll-Subdominante von B-Dur (vgl. Mussorgskijs Takte 34–36 mit Beethovens 21–36!).

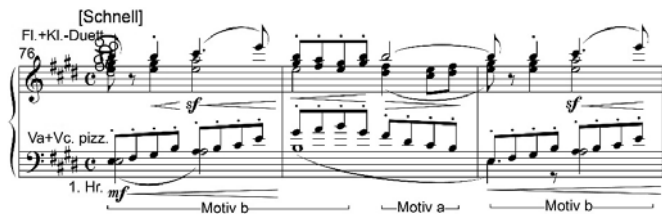
Aber auch das Trio aus Beethovens 9. Sinfonie (1824) hat stark auf Mussorgskijs Orchesterwerk *Intermezzo in modo classico* aus dem Jahre 1867 eingewirkt. Im Brief an seinen Freund Rimskij-Korsakow vom 15. Juli 1867 beschreibt Mussorgskij den E-Dur-Mittelteil selbst als „im Charakter des Trios aus dem Scherzo der 9. Sinfonie“. In der Tat stand Beethovens Trio durchweg Modell für Mussorgskijs mittleren E-Dur-Abschnitt. Beide Passagen heben mit einem ostinatoartigen Bläserterzen-Ensemble an (vgl. Beethovens D-Dur-Trio T. 414–422 mit Mussorgskijs E-Dur-Mittelteil T. 75–79) über analog gestaltete, ab- bzw. aufwärts strebende Baßlinien (vgl. Motive [a] und [b]):

Notenbeispiel 4: Ähnliche Trios von Beethoven und Mussorgskij

a) Beethoven, 9. Sinfonie d-Moll op. 125 (1824), Trio



b) Mussorgskij, *Intermezzo in modo classico* (1867), Trio



Bekanntlich entwickelt Beethoven sein Baßmotiv [a] in Verbindung mit Umkehrungs-Kontrasubjekten in den Takten 422–438 weiter, so z. B. bei der einprägsamen Baßlinie um d–cis–H–A–G–Fis usw. Dieser Episode folgt ein modulierender Durchführungsabschnitt in den Takten 438–475, der von der D-Dur-Dominante A nach C (D = mixolydisches b^{VII}) und wieder zurück zur D-Tonika führt. Auch Mussorgskijs modulierender Mittelteil in den Takten 92–110 sowie 123–141 führt von seiner E-Dominante H zum modalen Wendepunkt D (E = mixolydisches b^{VII}) und schließlich zurück zur Schlußkadenz um E: V–I. Zudem verwendet Mussorgskij hier eine Motiv-a-Variante, ebenfalls mit Umkehrungs-Kontrasubjekten:

Notenbeispiel 5: Beethovens Baßmotiv a aus dem Trio der 9. *Sinfonie*



Notenbeispiel 7: Analoge Kleinterz-Sequenzen bei Beethoven und Mussorgskij

a) Beethoven, 7. Sinfonie, 2. Satz



b) Mussorgskij, *Alla marcia notturna* (1861)



Daneben finden sich noch andere kompositorische Parallelen wie z. B. das Beethovensche Nebenthema in A/C-Dur, Takt 101-144, welches Mussorgskijs C-Dur-Episode in seine Takten 12-19 entspricht. Auch Beethovens häufige Schwankungen zwischen A-Dur und a-Moll werden in Mussorgskijs Coda Takt 35 nochmals aufgegriffen:

Notenbeispiel 8: A-Dur/a-Moll-Schwankungen bei Beethoven und Mussorgskij

a) Beethoven, 7. Sinfonie, 2. Satz



b) Mussorgskij, *Alla marcia notturna*



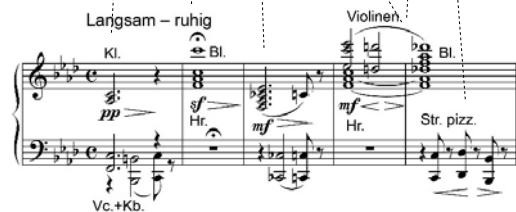
Neben den erwähnten Orchesterwerken Mussorgskijs finden sich auch mehrere Vokalwerke, die Schöpfungen Beethovens zum Ausgangspunkt nehmen. Gleich die frühe Oper *Salambo* (1863-1866, nach Flauberts Roman, unvollendet) besitzt zu Beginn des IV. Aktes eine Kerkerszene des Mato (Anführer der libyschen Rebellen), die in f-Moll anhebt und eindeutig an Florestans berühmte Kerkerszene in derselben Tonart zu Beginn des II. Aktes von Beethovens *Fidelio* erinnert:

Notenbeispiel 9: Ähnliche f-Moll-Anfänge bei Beethoven und Mussorgskij

a) Beethoven, *Fidelio* op. 72 (1814), II. Akt



b) Mussorgskij, *Salambo* (1863-66), IV. Akt, 1. Szene



Auch die quasi-antiphonale Orchestrierung, die räumlichen Kontraste und die effektvollen chromatischen Seufzer-Figuren um c¹-des¹ bei Beethoven bzw. h-c und c-des in Mussorgskij's Oper haben beide Komponisten gemein. Sogar die folgenden Arien (*In des Lebens - Ja umru*) heben mit dem gleichen fatalistisch-sinkenden Motiv an, nämlich c¹-b-as bei Beethoven und des¹-c¹-b bei Mussorgskij.

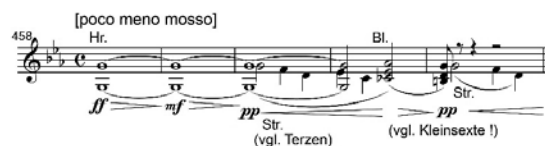
Noch deutlichere Spuren von Mussorgskij's Faszination für Beethoven's Werke finden sich sodann in der Oper *Boris Godunow* (1. Fassung von 1868/69), namentlich im Prolog, 2. Szene, Takte 396-429. Wie in Beethoven's *Streichquartett e-Moll* op. 59 Nr. 2 (1806), 3. Satz wird auch bei Mussorgskij die Zarenhymne ähnlicher kontrapunktischer Behandlung unterworfen: Man beachte in beiden Werken die aufwärtsstrebenden imitatorischen Quintenzirkel e¹-h¹-e-h² bei Beethoven bzw. c²-g-d¹-a¹-g²-c³ bei Mussorgskij. Zudem ist Boris' Haupt-Orchester-Ritornell (vgl. wiederum Prolog T. 458-464) - welches seine Seelenangst nach dem Mord am Zarewitsch Dmitri widerspiegelt - Beethoven's langsamer Einleitung zum 1. Satz seiner 4. *Sinfonie* (1806) nachgebildet:

Notenbeispiel 10: Beethoven's Einleitung zum 1. Satz der 4. *Sinfonie* B-Dur op. 60 (1806) und Mussorgskij's *Boris Godunow*: Prolog (1868/69) und St. Basilius-Szene (1869)

a) Beethoven, T. 1-6



b) Mussorgskij, *Prolog* T. 458–462



c) Mussorgskij, St. Basilius-Szene, T. 158–160



Sogar Mussorgskijs antiphonal ausgeführte Orchestration mit gehaltenen Holzbläser-Hörner-Oktaven und wiegenden Streicher-Terzen ist eindeutig Beethovens koloristischem Modell nachempfunden. Im späteren Verlauf von *Boris Godunow* wird das gleiche einprägsame Thema noch im I. Akt, 2. Szene (die Wirtshausszene an der litauischen Grenze) bei der Erwähnung des geflohenen falschen Dmitri in Takt 405–416 wiederholt. Der musikdramaturgische Zusammenhang mit Boris' Schuld- und Angstgefühlen aus Notenbeispiel 1 wird außerdem durch die erneute Anwendung der gleichen tragischen Tonart c-Moll gewährleistet. Auch im II. Kreml-Akt dient dieses Ritornell in Takt 125–129 (Urfassung von 1869) bzw. 372–376 (Endfassung von 1871–1872) als es-Moll-Einleitung zu Boris' großem Monolog, wo er gleich zu Beginn bekennt, sein gequältes Herz kenne keine Glücksgefühle. Schließlich erscheint dieses von Beethoven inspirierte Thema zum letzten Mal in der Basiliuskathedral-Szene der Urfassung (1869), Takt 158–161+167–169 bei der Erwähnung des ermordeten Zarewitsch durch den Schwachsinnigen. Hier verwendet Mussorgskij Beethovens melodische Originalgestalt von Takt 3–6 in dessen Tonart b-Moll, unter Beibehaltung des Schlußsprungs zum hohen ges¹ (Notenbeispiel 1a). An dieser Stelle sei noch ein ähnlich konzipiertes und gleichermaßen terzbetontes Subjekt aus *Boris Godunow* erwähnt: Boris' angstvolles Motiv um as²–g²–ces³–b² in seiner Todeszene im IV. Akt Takt 197–204.⁷⁹

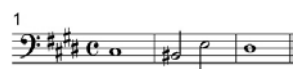
⁷⁹ Der gleiche Gedanke wird auch in der Urfassung des II. Kreml-Aktes oft für Boris' angstvoll-hysterische Unruhe eingesetzt, so in T. 166–169 (gis-Moll), 334–337 (f), 368–372 (h), 421–431 (cis-gis) und 449–456 (gis). Hier sind die Kleinterz-Modulationen von gis-Moll nach f bzw. h-Moll als harmonische Variationen des Grundgedankens gis-fisis-h-ais aufzufassen.

Notenbeispiel 11: Boris' Unruhemotiv aus dem IV. Akt (Todesszene), T. 197–200 und mögliche deutsche Ursprünge

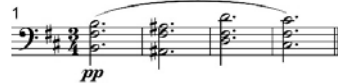
a) Mussorgskij, *Boris Godunow*



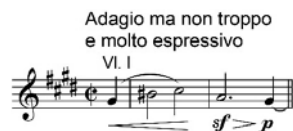
b) J. S. Bach, *Wohltemperiertes Klavier* I, Fuge cis-Moll



c) Schubert, *Der Doppelgänger*
Sehr langsam



d) Beethoven, *Streichquartett cis-Moll* op. 131, I



Auch hier darf man wohl den stilistischen Ursprung in früheren deutschen intervallischen Grundgedanken annehmen, so z. B. Bachs cis-Moll-Fuge aus dem I. Teil des *Wohltemperierten Klaviers* (1722) und Schuberts späte Heine-Vertonung *Der Doppelgänger* (1828). Auch die melodische Variante dieses Prototyps zu Beginn von Beethovens *Quartett cis-Moll* op. 131 von 1826 (gis¹-his¹-cis²-a¹) war Mussorgskij sicherlich bekannt.

Auch in späteren Werken Mussorgskijs begegnen wir analogen intervallischen Strukturen, so in *Trepak* und *Wiegenlied* aus dem Zyklus *Lieder und Tänze des Todes* (beide 1875 komponiert). *Trepak* zitiert gleich zu Beginn in bester Berliozscher Manier das *Dies irae* im Klavierbaß und entwickelt daraus sequenzartige Terzketten (a-b-a, g-e, f-d usw.) in der Art von Beethovens 4. *Sinfonie* (Notenbeispiel 1). Ähnlich verwendet das *Wiegenlied* zu Beginn eine wiegende Baßfigur um his-cis-a-gis stilistisch nach dem Vorbild von Beethovens *Streichquartetten a-Moll* op. 132, I (1825) und *B-Dur* op. 133 (ursprüngliches Finale zu Opus 130, VI, 1825–1826). Auch dieses prägnante Thema wird von Mussorgskij höchst dramatisch entwickelt, zuerst beim plötzlichen Eintritt des Todes in Takt 16–19 mit den Sext-/Septim-Phrasen um Ais-cis-fis-eis bzw. eis-gis-dis¹-cis¹. Hier erinnert die eine Sekunde tiefer liegende Permutation auf Ais in Takt 16 besonders an Beethovens Große Fuge, Takt 17–21: eine ebenso langsame, meditative Kontrast-Episode auf f¹. Letztere Passage liegt auch dort eine Sekunde tiefer als der Anfang auf g²/g¹ in Takt 1. Auch

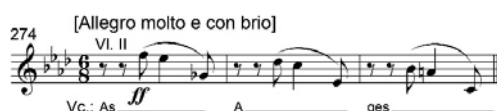
Mussorgskijs anschließende freie Krebsgänge und kontrapunktische Umkehrungen des Anfangssubjektes auf $a^2-c^2-h^1-b^1$ und $g^2-b^1-a^1$ in Takt 38–39 für das bleiche, schwach atmende Kind erinnern entfernt an die Durchführung der Großen Fuge, Takt 272–414:

Notenbeispiel 12: Intervallliche Strukturen bei Beethoven und Mussorgskij

a) Beethoven, *Große Fuge B-Dur* op. 133 (1825–1826), T. 1–10



Durchführung T. 274–276



b) Mussorgskij, *Lieder und Tänze des Todes* (1875–1877): *Wiegenlied*, Klavierbegleitung T. 1



Klavierbegleitung T. 16–18 (Eintritt des Todes)



Klavierbegleitung T. 38–39 (Kind erbleicht, Variation des Hauptthemas aus T. 1)



Im selben Frühjahr 1875 hat Mussorgskij ähnliche wiederkehrende Intervallschemata für die Andrej-Emma-Szene aus dem I. Akt des musikalischen Volksdramas *Chowanschtschina* verwendet, die um G-B-es-d-cis-d-b kreisen (vgl. T. 807). Auch hier begegnen wir also wie in Beethovens genannten zwei Streichquartetten auf Kleinsexten und -septimen gegründeten, wiederholten intervallischen Refrains.

Mussorgskijs grenzenloser Bewunderung für Beethovens Kunst steht in auffälligster Weise seine höchst ambivalente Einstellung zur Musik Richard Wagners gegenüber. Wagner war im März 1863 nach St. Petersburg und Moskau gekommen, um acht sehr erfolgreiche Orchesterkonzerte zu dirigieren, darunter die rhythmisch markanten Schmiedelieder aus

dem I. Akt des *Siegfried*. Es ist bekannt, daß Mussorgskij und die übrigen Mitglieder des „Mächtigen Häufleins“ (darunter Balakirew und Borodin) Wagners Konzerte zwar besuchten und sein Dirigat bewunderten, ihn aber als Komponisten mißachteten und nicht seine Bekanntschaft suchten.⁸⁰ Dazu enthalten Mussorgskijs Briefe höchst kritische Bemerkungen über Wagner. So betont er in seinem Brief an die Schwestern Purgold vom 24. 6. 1870, die siebenstündigen [!] Opern von Wagner böten ihm nichts Attraktives.⁸¹ Ähnlich äußert er sich in seinem Brief an Rimskij-Korsakow um den 4. 10. 1867,⁸² daß die Gruppe des Mächtigen Häufleins Wagner oft beschimpfte und Wagner viel mehr leisten würde, wenn er nur begabter wäre. Als Wagners *Lohengrin* am 4. 10. 1868 zum ersten Male am St. Petersburger Marinskij-Theater aufgeführt wurde, saßen Mussorgskij, Balakirew, Cui, Dargomyshskij und Rimskij-Korsakow zusammen in einer Loge und machten den ganzen Abend verächtliche Bemerkungen.⁸³ Ähnlich äußert sich Mussorgskijs Freund Wladimir Stassow in seinem Brief an Berlioz vom selben Tag, in dem er betont, Wagners Musik sei – im Gegensatz zu der des von den Russen bewunderten Weber – geschmacklos und vulgär, sie besitze eine allzu laute Orchestrierung, keine Gabe für das Rezitativ sowie schreckliche Modulationen.

Allerdings gibt es neben diesen halboffiziell-negativen Urteilen auch Anzeichen dafür, daß Mussorgskij Wagners musikdramatische Innovationen durchaus würdigte. Bereits sein oben zitierter Brief an Rimskij-Korsakow vom 4. 10. 1867 räumt ein, daß Wagners starke Persönlichkeit die Kunst zurechtrücke.⁸⁴ Zudem erwähnt Kompaneiskij,⁸⁵ daß Mussorgskij in den frühen 1870er Jahren einen Klavierauszug zu Wagners *Siegfried* kaufte und dem berühmten russischen Sänger Ossip Petrow das ganze Musikdrama vorsang, wobei er Wotans Szene (wohl I. Akt, 2. Szene mit Mime) sogar auswendig wiederholte. In dieser Hinsicht ist bemerkenswert, daß die 1874 von Mussorgski komponierten *Bilder einer Ausstellung* im Mittelteil des Hexenritts der *Baba-Jaga* ein regelrechtes Zitat aus eben dieser *Siegfried*-Szene aufweisen, mit markanten übermäßigen Dreiklängen:

Notenbeispiel 13: Übermäßige Dreiklänge bei Wagner und Mussorgskij

a) Wagner, *Siegfried*, I. Akt T. 1886–1887



⁸⁰ Jan Leyda und Sergei Bertensson (hrsgs. und übersetzt), *The Musorgsky Reader: A Life of Modeste Petrovich Musorgsky in Letters and Documents*, (New York 1947), S. 46.

⁸¹ Ebd., S. 138.

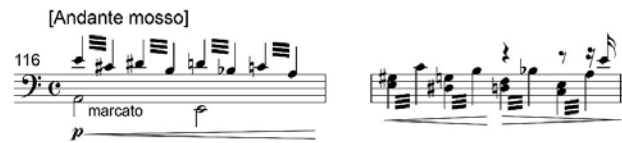
⁸² Ebd., S. 101.

⁸³ Ebd., S. 130.

⁸⁴ Ebd., S. 101.

⁸⁵ Alexandra Orlowa (hrsg.) und Roy J. Guenther (übersetzt), *Musorgsky's Days and Works: A Biography in Documents*, (Ann Arbor 1983), S. 436.

b) Mussorgskij, *Bilder einer Ausstellung*. IX. *Baba-Jaga* T. 116+119



c) Wagner, *Siegfried*, I. Akt T. 1897–1898+1900–1902



d) Mussorgskij, *Bilder einer Ausstellung*. *Baba-Jaga* T. 117–118+122



Ähnliche koloristische Sext-Terz-Parallelen mit frappierend ähnlicher Orchestration begegnen uns in Boris' Sterbeszene (IV. Akt 1. Szene Takt 487–501). Hier handelt es sich eindeutig um ein Zitat aus Wagners *Lohengrin* (II. Akt Takt 254–260+269–272) – ein Werk, das Mussorgskij gerade am 4. 10. 1868 in St. Petersburg gehört hatte.

Notenbeispiel 14: Hinabgleitende Akkordparallelen bei Wagner und Mussorgskij

a) Wagner, *Lohengrin*, II. Akt T. 254–260



b) Mussorgskij, *Boris Godunow*, IV. Akt T. 467–494 (Sterbeszene)



Bleiben Wagners Einflüsse auf die Musik Mussorgskijs vereinzelte Episoden im Gesamtschaffen des russischen Komponisten, so muß man die Kunst Robert Schumanns als wesentlich wichtigeren Auslöser für Mussorgskijs stilistische Neuerungen bewerten. Mussorgskij kannte bereits im Juli 1858 die ersten beiden Sinfonien Schumanns, die er in einer vierhändigen Klaviertranskription mit seinem Bruder Filaret vorspielte.⁸⁶ Borodin erzählt, daß Mussorgskij im Herbst 1859 ihm gegenüber Schumanns Sinfonien gelobt und ihm Ausschnitte aus der 3. *Sinfonie Es-Dur* op. 97 („Rheinische“) vorgetragen hatte.⁸⁷ Auch wissen wir, daß Mussorgskij Schumanns 4. *Sinfonie d-Moll* op. 120 in einem Petersburger Konzert am 20. November 1871 hörte.⁸⁸ Abschließend sei noch ausdrücklich erwähnt, daß er am 20. Februar 1864 Schumanns *Klavierkonzert a-Moll* op. 54 mit Clara Schumann erlebte (Schumann hatte mit seiner Frau bereits von Januar bis Mai 1844 eine ausgedehnte Konzertreise durch Rußland unternommen).⁸⁹ Hiermit hängt wohl auch zusammen, daß Mussorgskij in seiner Oper *Boris Godunow* – wie Schumann in seiner 1. und 4. *Sinfonie* sowie im *Klavierkonzert* – häufig zyklische Terzintonationen (wie z. B. cis-dis-e am Anfang des Prologs oder es-f-ges in der Einleitung zur Sterbeszene im IV. Akt) einsetzt. An das Finale von Schumanns 2. *Sinfonie* op. 61 (1845–1846) mit seinen ausgedehnten zyklischen Reminiszenzen aus den vorigen drei Sätzen⁹⁰ gemahnt außerdem die abschließende Todesszene des Zaren Boris:⁹¹ eine von Mussorgskijs umfassendsten zyklischen Gesamtstrukturen.

Daneben gibt es viele auffällige stilistische Parallelen zwischen Schumanns Klavierschaffen und Mussorgskijs zentralem Klavierwerk *Bilder einer Ausstellung*. Schon Crocker⁹² bemerkte deren enge formale Verwandtschaft zu Schumanns *Carnaval* op. 9 (1834–1835). Beide Zyklen schließen mit künstlerischen Apotheosen, so Schumann mit dem *Marsch der Davidsbündler*, Mussorgskij aber mit einer triumphalen Wiederkehr des Promenade-Themas im Schlußsatz *Das große Tor von Kiew*, Takt 97–104, wo es mit dem Große-Tor-Thema organisch verwoben wird. Es gibt außerdem strukturelle harmonische Parallelen, die beide Komponisten verwenden: geschmeidige Quintenzirkel um As/Des–As–Es–B–Es–As–Des–As (Schumann) bzw. B–es–As/gis–F–b/B–Es (Mussorgskij). Auch die dazugehörigen Paralleltonarten werden ähnlich eingesetzt: Im *Carnaval* sind es g-Moll (*Florestan*) und c- bzw. f-Moll (nämlich die drei Frauengestalten *Chiarina*,

⁸⁶ Ebd., S. 67.

⁸⁷ Ebd., S. 80.

⁸⁸ Ebd., S. 249.

⁸⁹ Vgl. hierzu Olga Lossewa/Bernhard R. Appel, Die Russlandreise Clara und Robert Schumanns, in: *Schumann Forschungen VIII*, Mainz 2004.

⁹⁰ Vgl. Schumanns IV. Satz, T. 1ff. (Kleinsekunden von I, T. 1f. und II, T. 1f.), T. 4–12 (punktierte Terzen aus I, T. 50–52), T. 75–84+211f. (vgl. III, T. 1ff.), 394–401 (modale Quartenmotivik aus dem 2. Trio in II, T. 225–257ff.) und T. 453–458 (Kleinsekunden samt Tritonus aus I, T. 15–17).

⁹¹ Nors S. Josephson, Mussorgskijs stilistische Entwicklung, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1987/1988, S. 198–231, insbes. S. 211.

⁹² Richard L. Crocker, *A History of Musical Style*, (New York 1966), S. 466.

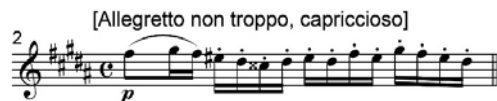
Estrella und *Colombine* sowie *Pantolon* und *Paganini*), die den Haupt-Dur-Polaritäten B und As (*Chopin* und die *Dauidsübndler*) untergeordnet sind. Bei Mussorgskij sind es die hauptsächlich tonartlichen Zielpunkte F (V *Ballett*) und Es (VII und X), von Kleinterz-verwandten Molltonarten (so gis-H-d-F bzw. Es-H/C-Es) umrahmt, welche besonders ausdrucksstarke und intensive lyrische Gebilde ins Leben rufen, so II *Das alte Schloß*, den polnischen Ochsenkarren IV *Bydlo* (wieder in gis-Moll wie II) sowie VIII *Catacombæ* (h-Moll). Neben diesen tonalen Gemeinsamkeiten verwendet Mussorgskij zwei Schumann-Zitate, z. B. in I *Gnomus* (es-Moll, Takt 38–44 markanter Tritonus [Es–A] und Kleinsekunde [z. B. es–eses oder fes–es]), die ihren Ursprung eindeutig in Schumanns *Pierrot* (op. 9 Nr. 1, Takt 1–9) besitzen. Ähnlich kann man zwischen Mussorgskijs III *Tuileries: Spielende Kinder* (H-Dur) und Schumanns *Hasche-Mann* (Nr. 3, h-Moll) aus den *Kinderszenen* op. 15 (1838) ausgedehnte musikalische Parallelen finden: Beide Miniaturen basieren auf analoger Sechzehntel-Skalenmotivik:

Notenbeispiel 15: Sechzehntel-Skalenmotivik bei Schumann und Mussorgskij

a) Schumann, *Hasche-Mann*



b) Mussorgskij, *Tuileries*



Auch Schumanns Modulation nach G-Dur im Mittelteil (Takt 9) findet sich in Mussorgskijs lyrischer mittlerer Episode Takt 20f. wieder, wie auch die Fis⁷-Überleitungsläufe aus Schumanns Takten 15–17 in Mussorgskijs Takt 26:

Notenbeispiel 16: Überleitungsläufe bei Schumann und Mussorgskij

a) Schumann, *Hasche-Mann* T. 15–17



b) Mussorgskij, *Tuileries* T. 26–27



Insgesamt können wir also feststellen, daß Mussorgskij Schumanns Klavierwerke sehr gut kannte und sich mehrfach von ihnen inspirieren ließ. Aber auch dessen Lieder übten auf Mussorgskij einen tiefgreifenden stilistischen Einfluß aus. Schon Mussorgskijs frühes, noch sehr romantisch geprägtes Liedschaffen der Jahre 1863–1866 – wie die lyrische Romanze *No jesli by s toboju* (1863) – klingt fast wie eine russische Paraphrase über Schumanns *Im wunderschönen Monat Mai* aus seinem Heine-Zyklus *Dichterliebe* op. 48, Nr. 1 von 1840:

Notenbeispiel 17: Lyrische Sextmelodik bei Schumann und Mussorgskij

a) Schumann, *Im wunderschönen Monat Mai*, T. 1f. (Klavier)



b) Mussorgskij, *No jesli by s toboju*, T. 1f. (Klavier)



Wie in Schumanns Lied entwickelt Mussorgskij das anfängliche Klaviermotiv mit hervortretendem Sextintervall in den folgenden Überleitungen und vor allem im resignierenden Epilog. Außerdem hat er vor allem Schumanns Nr. 7 *Ich grolle nicht* besonders geschätzt, bezeichnet er diese Komposition zusammen mit Schuberts *Doppelgänger* doch in seinem oben zitierten Brief an Rimskij-Korsakow vom Anfang Oktober 1867 als „perfekte Werke“. Insbesondere die strukturell so bedeutsamen absteigenden Baßgänge in diesen beiden Schumann-Liedern finden wir wiederholt in Mussorgskijs Liedschaffen, so z. B. in *List'ja schumeli unylo* (1859; B–As–Ges–F–Des–Es) und *Zhelanie* (1866; Baßgang um $h^1-a^1-g^1/gis^1-fis^1-e^1-dis^1/d^1-cis^1-d^1$). Die Art, wie Mussorgskij seine linearen Baßgänge zuletzt auch in den Mittel- und sogar Oberstimmen entwickelt, findet sich übrigens schon in Schumanns mehrschichtiger linearer Kontrapunktik von *Ich grolle nicht* und anderen Werken wie im Finale des *Klavierkonzerts* (1845) vorgebildet.

Neben Schumanns lyrischen Liedern haben auch seine rhythmisch-volkstümlich geprägten Gesänge auf Mussorgskijs russisch-realistische Lieder eingewirkt. Als Beispiel nehmen wir das späte Schumann-Lied *Der Bräutigam und die Birke* op. 119 Nr. 3 (1851) in direktem Vergleich mit Mussorgskijs beschwingtem Scherzlied nach zwei Puschkin-Gedichten *Strekotunja beloboka* (Die Elster, 1867):

Notenbeispiel 18: Rhythmisch-volkstümliche Lieder bei Schumann und Mussorgskij

a) Schumann, *Der Bräutigam und die Birke* op. 119 Nr. 3, T. 1-2



b) Mussorgskij, *Strekotunja beloboka*, T. 4-5

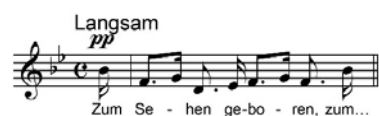


Außer den markanten und ausgiebig entwickelten Terzgängen aus Notenbeispiel 9 begegnen wir in beiden Gesängen auch einer ausgeprägten Dur-Mediante, bei Schumann Takt 16ff., bei Mussorgskij in den Takten 16 und 28f.

Daneben finden sich auch Schumann-Lieder mit stark deklamatorischen Marschrhythmen, wie das Lied *Lynceus des Türmers* aus dem Liederalbum für die *Jugend* op. 79 Nr. 27 (1849), das höchstwahrscheinlich den stilistischen Prototyp für Mussorgskijs *Kozël* (Der Ziegenbock, 1867) und die Ballade *Zabytyj* (Der Vergessene, 1874) lieferte.

Notenbeispiel 19: Deklamatorische Marschrhythmen bei Schumann und Mussorgskij

a) Schumann, *Lied Lynceus des Türmers*, T. 1



b) Mussorgskij, *Kozël*, T.1 0-11



c) Mussorgskij, *Zabytyj*, T. 1-2



Die heroischen Tendenzen dieser wuchtigen Deklamatorik führen Schumann in seinem realistisch⁹³ gestimmten Heine-Lied *Die beiden Grenadiere* (1840) sogar zu einem sich allmählich entfaltenden Marseillaise-Zitat, welches wahrscheinlich stilistisches Vorbild für Mussorgskijs pathetisch-heroisches Lied *Polkovodec* (Feldmarschall Tod, Schlußgesang aus den *Liedern und Tänzen des Todes* (1875–1877) gab. Letzteres Meisterwerk mündet ja – ähnlich Schumanns Marseillaise-Vertonung – bekanntlich in einen groß angelegten Refrain des polnischen Revolutionsgesangs *Z dymem pożarow*.

Auch in harmonischer Hinsicht hat Schumann Mussorgskijs Vokalwerke zutiefst geprägt. Wir zitierten zuvor bereits Schumanns *Im wunderschönen Monat Mai* (1840), das zwischen Sext- und Septakkorden pendelt, ähnlich Mussorgskijs *Kinderlied* (1868) und *Auf dem Fluß* (Schlußgesang aus dem Vokalzyklus *Ohne Sonne*, Nr. 6, 1874), sowie dem Glockengeläute aus der Krönungsszene des Prologs von *Boris Godunow*.

Notenbeispiel 20: Pendelnde Sext-/Septakkorde bei Schumann und Mussorgskij (Reduktionen)

- a) Schumann, *Im wunderschönen Monat Mai*
 b) Mussorgskij, *Kinderlied* • c) Mussorgskij, *Boris-Prolog* • d) Mussorgskij, *Auf dem Fluß*



Außerdem muß man an dieser Stelle auch Schumanns ebensolche Vorliebe für statische rhythmische Ostinato-Effekte erwähnen, die auch Mussorgskij konsequent anwendet:

Notenbeispiel 21: Statische rhythmische Gebilde in Schumanns und Mussorgskijs Fugati

- a) Schumann, *4. Sinfonie*, IV T. 725–733 (Fassung von 1851)






- b) Mussorgskij, *Boris-Prolog*, T. 1–7



Beide Fugati in Beispiel 12 akzentuieren zwei Kleinterzgerüste: Schumanns um d¹–h und e¹–cis¹, Mussorgskijs um cis¹–e¹ und dis¹–fis¹. Auch sonst zeigt Schumanns Sinfonik

⁹³ Jürgen Mainka, Schumann und der Realismus, in: *Wegzeichen: Studien zur Musikwissenschaft*, Berlin 1985, S. 74–90, insbes. S. 86f.

oft eine Vorliebe für asymmetrische rhythmische Ostinati in punktierten Rhythmen, wie z. B. $\frac{2}{4}$  | $\frac{3}{4}$  in der Ersten („Frühlings“) Sinfonie bzw. $\frac{3}{4}$  in der 2. Sinfonie, 1. Satz, welche Mussorgskijs (und später Strawinskijs!) reife Instrumentalmusik – so die *Bilder einer Ausstellung* (V und IX) – nachhaltig beeinflusst haben.

Aus den vorangehenden Ausführungen wird ersichtlich, daß die fortschrittlichsten Merkmale von Mussorgskijs Kunst sämtlich auf deutsche Komponisten des 19. Jahrhunderts zurückzuführen sind – darunter vor allem Beethoven, daneben aber auch Schubert, Wagner und besonders Schumann. Von Beethoven übernahm Mussorgskij Scherzo-Strukturen und konsequente intervallische Hierarchien, welche die Erstfassung der Oper *Boris Godunow* von 1868–1869 maßgeblich prägen. Dagegen finden sich Wagners Vorliebe für koloristische Sextparallelen (darunter auch übermäßige Dreiklänge) an entscheidenden Kadenzen bzw. Nahtstellen im *Boris* (so am Ende der Todesszene Boris' im IV. Akt) und den *Bildern einer Ausstellung* (Mittelteil von *Baba-Jaga* mit dem dazugehörigen *Siegfried-Zitat*). Der poetischen Kunst Robert Schumanns stand Mussorgskij zeitlebens besonders nahe, was die vielen strukturell-harmonischen Anregungen (nebst ausgiebigen Zitaten!) durch Schumanns Klavierwerke *Kinderszenen* und *Carnaval* in den *Bildern einer Ausstellung* belegen. Zudem bemerkten wir analoge zyklische Verfahrensweisen (mit Terz-Intonationen!) in Mussorgskijs *Boris* im Vergleich zu Schumanns Liederzyklen und dem 4. Satz der 2. Sinfonie. Auch Schumanns Hang zu koloristischen Sext- und alternierenden Septakkorden finden sich beim späten Mussorgskij wieder, wie auch der zu statischen rhythmischen Ostinato-Effekten. Selbst Schumanns Vorliebe für deklamatorisch gestaltete realistisch-politische Sujets erleben bei Mussorgskij gebührenden Niederschlag.

Beethoven, Schumann a Wagner: Stylistické vlivy německé hudby na Musorgského tvorbu

Shrnutí

Zatímco se Wagnerův vliv na Musorgského omezuje pouze na několik citátů z *Lohegrina* a *Siegfrieda*, je možno stopy Beethovena mnohem výrazněji zaznamenat v Musorgského *Borisovi Godunovovi* a *Obrázcích z výstavy*. Už Musorgského raná scherza upominají na svůj předobraz v Beethovenových scherzech ze 4. a 9. symfonie. Vedle toho vychází některá centrální témata v *Borisovi Godunovovi* z raných beethovenovských témat a mnohé pozdější motivy z Beethovenových kvartetů op. 132 a 133.

Ještě působivěji účinkují Musorgského početné výpůjčky Schumannova díla. Patří mezi ně intonace ze Schumannových prvních dvou symfonií, z klavírních skladeb *Karneval* a *Dětské scény* (obě díla jsou citována v *Obrázcích z výstavy*) a mnohých písní. Beethovenův a Schumannův vliv na Musorgského tvorbu dokládá hlubokou vazbu mezi německou a ruskou hudbou 19. století.

Beethoven, Schumann and Wagner: stylistic influence of German music in the works of Mussorgsky

Summary

While Wagner's impact on Musorgsky appears limited to a few quotes from *Lohengrin* and *Siegfried* in *Boris Godunov* and *Pictures at an Exhibition*, respectively, Beethoven's influences on the Russian composer are far more extensive. Already Musorgsky's early scherzo compositions are clearly modelled on Beethoven's scherzi from his 4th and 9th Symphony. In addition, the central themes in *Boris Godunov* utilize earlier Beethoven themes, and many later Musorgsky subjects from *Songs and Dances of Death* and *Khovan-shchina* are based on ideas from Beethoven's string quartets opp. 132 and 133.

Even more impressive are Musorgsky's numerous borrowings from Schumann's works. These include cyclical intonations from Schumann's first two symphonies, the piano compositions *Carnaval* and *Kinderszenen* (both actually quoted in *Pictures at an Exhibition!*) and several declamatory Schumann songs. Together the Beethoven and Schumann influences on Musorgsky's creative output indicate extensive stylistic ties between German and Russian music of the 19th century.

Keywords

Musorgsky; German Music; Beethoven; Wagner; Schumann.

Schlüsselwörter

Mussorgskij; Deutsche Musik; Beethoven; Wagner; Schumann.