

Dieter Hoffmann:  
**Der Zyklus *Lieder und Tänze des Todes***

von Modest Mussorgski

und Arseni Golenischtschew-Kutusow

*Historischer Kontext, Nachdichtungen, Interpretationen*

---



Die *Lieder und Tänze des Todes* stehen zum einen in der Tradition der mittelalterlichen Totentänze, indem sie die Wahl- und Mitleidslosigkeit herausstellen, mit der der Tod seine Macht ausübt. Zum anderen zeigen sie aber auch Leichtsinn und menschliche Grausamkeit als natürliche Verbündete des Todes.

# Inhalt

<b>Ouvertüre: Biographische und kunsttheoretische Hintergründe des Zyklus...</b>	<b>4</b>
<b>Modest Mussorgski und Arseni Golenischtschew-Kutusow .....</b>	<b>5</b>
Unterschiedliche Lebenswege trotz ähnlicher Voraussetzungen .....	5
Ein kurzer Freundschaftsrausch .....	7
Unterschiedliche Kunstauffassungen von Mussorgski und Golenischtschew-Kutusow .....	8
<b>Mussorgskis künstlerisches Ideal .....</b>	<b>9</b>
Die "Gruppe der Fünf" ("Das mächtige Häuflein") .....	9
Wegweisende Bedeutung für die Programm-Musik.....	10
<b>Die <i>Lieder und Tänze des Todes</i> – ein russischer Totentanz.....</b>	<b>11</b>
Aufbau des Zyklus .....	11
Entstehungsgeschichte und Orchestrierung des Zyklus .....	12
Kurzbeschreibung der einzelnen Lieder des Zyklus .....	14
<b><i>Nachweise</i> .....</b>	<b>14</b>
<b><i>Literatur</i> .....</b>	<b>17</b>
<i>Zu Biographien von Mussorgski und Golenischtschew-Kutusow     und ihrer Freundschaft .....</i>	<i>17</i>
<i>Materialien- und Aufsatzsammlungen zu Mussorgski .....</i>	<i>18</i>
<i>Zu den Liedern und Tänzen des Todes .....</i>	<i>19</i>
<b>Die einzelnen Lieder des Zyklus .....</b>	<b>21</b>
<b>1. Wiegenlied .....</b>	<b>22</b>
"Frau Tod" als bessere Mutter .....	26
Musikalische Umsetzung des Sujets .....	27
Über Interpretin und Pianist .....	28

<b>2. Serenade (Ständchen)</b> .....	30
Der Tod als Verführer eines jungen Mädchens .....	33
Unterschiede zwischen Lied- und Gedichtfassung.....	34
Musikalische Umsetzung des Sujets .....	35
<b>3. Trepak</b> .....	37
Der Tod als heimtückische Tänzerin .....	41
Musikalische Umsetzung des Sujets .....	43
<b>4. Der Feldherr</b> .....	45
Der Tod als kriegerischer Triumphator .....	48
Musikalische Umsetzung des Sujets .....	49

**Informationen über den Autor** finden sich auf seinem Blog ([rotherbaron.com](http://rotherbaron.com)) oder auf Wikipedia.

**Cover-Bild:** Frans Francken der Jünger (1581 – 1642): Der Tod und der reiche Mann; Swinton/Wiltshire (Großbritannien), National Trust (Wikimedia commons)

## Ouvertüre: Biographische und kunsttheoretische Hintergründe des Zyklus



*Porträtaufnahmen unbekannter Fotografen (koloriert); links: Modest Musorgski (1865); rechts: Arseni Golenischtschew-Kutusow (1870er Jahre)  
Wikimedia commons*

## Modest Mussorgski und Arseni Golenischtschew-Kutusow

### *Unterschiedliche Lebenswege trotz ähnlicher Voraussetzungen*

Die Lebenswege von Modest Mussorgski und Arseni (Arsenij) Golenischtschew-Kutusow (Golenishchev-Kutuzov) waren höchst unterschiedlich. Dabei würden die äußerlichen Gemeinsamkeiten zunächst etwas anderes erwarten lassen. Beide stammten aus wohlhabenden Verhältnissen: Ihre Familien verfügten über Güter auf dem Land, beide traten später in den Staatsdienst ein, beide waren Künstlerpersönlichkeiten.

Dennoch ist das Leben Golenischtschew-Kutusows ganz anders verlaufen als das von Mussorgski. 1848 geboren, studierte er Jura in Moskau und Sankt Petersburg und trat danach in den Staatsdienst ein. Aus diesem schied er 1874 aus, heiratete zwei Jahre später und zog auf das zwischen Moskau und Sankt Petersburg gelegene Landgut der Familie (Schubino, Oblast Twer).

Ende der 1880er Jahre siedelte Golenischtschew-Kutusow mit seiner Familie wieder nach Sankt Petersburg um, wurde dort Bankdirektor und stieg schließlich 1895 zum Kanzleichef der Zarin Maria Fjodorowna auf.

Auch literarisch war Golenischtschew-Kutusow schon früh erfolgreich. Nach ersten Gedichtveröffentlichungen in Zeitschriften brachte ihm der 1878 erschienene Gedichtband *Stille und Sturm* breite Anerkennung ein. In den 1890er Jahren wurde er zu einer einflussreichen Größe im Sankt Petersburger Literaturbetrieb und stieg erst zum korrespondierenden und 1905, acht Jahre vor seinem Tod, schließlich zum Vollmitglied der Russischen Akademie der Wissenschaften auf.

Mussorgski dagegen schlug zunächst eine militärische Laufbahn ein: Er besuchte die Kadettenschule in Sankt Petersburg und trat anschließend in ein Garderegiment ein, das er jedoch zwei Jahre später wieder verließ. Nachdem er zunächst versucht hatte, seinen beiden Brüdern bei der Verwaltung des in finanzielle Schieflage geratenen Familiengutes zu helfen, trat er 1863 in den Staatsdienst ein. Aus diesem schied er 1867 aus, nachdem der Tod seiner Mutter im Jahr 1865 ihn in eine tiefe Krise gestürzt und in die Alkoholabhängigkeit getrieben hatte.

Anfang 1869 wurde Mussorgski wieder als Staatsdiener eingestellt, musste den Staatsdienst jedoch 1880 aufgrund seiner Alkoholprobleme endgültig verlassen. Mit nichts als einer schmalen Pension ausgestattet, war er praktisch mittellos und musste sich als Lehrer an einer Musikschule verdingen. Deren Gründerin, Daria Leonowa, fungierte allerdings zugleich als seine Gönnerin und ließ ihn zeitweise auf ihrem Landgut wohnen.

Mussorgski war zu dem Zeitpunkt allerdings bereits physisch und psychisch zerrüttet. Mit nur 42 Jahren verstarb er am 28. März 1881.

Während Golenischtschew-Kutusow damit seinen Weg in der Gesellschaft gefunden hat, ist Mussorgski an der Unvereinbarkeit seiner Ideale mit der Gesellschaft, in der er leben musste, zerbrochen **[1]**. In der Dienststelle für das Ingenieurwesen, wo seine Karriere als Staatsdiener begann, blieb er ebenso ein Fremder wie später im Ministerium für Staatsbesitz, wo er verschiedene Posten in der Forstwirtschaftsabteilung bekleidete. Nicht anders erging es ihm im Kulturbetrieb, wo er mit seinen innovativen künstlerischen Ansätzen auf Unverständnis und Ablehnung stieß.

Erschwerend kamen noch private Schicksalsschläge hinzu, die Mussorgski wohl auch deshalb schlechter verkraften konnte als andere,

weil ihm der Rückhalt eines erfüllten Privat- und erfolgreichen Berufslebens fehlte.

### ***Ein kurzer Freundschaftsrausch***

Nachdem Mussorgski und Golenischtschew-Kutusow sich 1873 kennengelernt hatten, entwickelte sich zwischen ihnen rasch eine außergewöhnlich intensive Freundschaft [2]. Sie diskutierten offen über ihre Werke und entwickelten diese teilweise auch gemeinsam. Eine Zeitlang lebten sie in St. Petersburg sogar zusammen in einer 2-Zimmer-Wohnung.

Zu drei Liederzyklen Mussorgskis – u.a. zu den *Liedern und Tänzen des Todes* – und zu dem Libretto der Komischen Oper *Der Jahrmarkt von Sorotschinzy* schrieb Golenischtschew-Kutusow die Texte. Allerdings nahm Mussorgski daran auch immer wieder Veränderungen vor, wo ihm dies aus dramaturgischen oder inhaltlichen Gründen sinnvoll erschien.

Die enge Freundschaft und künstlerische Zusammenarbeit zwischen Mussorgski und Golenischtschew-Kutusow erscheint angesichts der unterschiedlichen Lebenswege der beiden Künstler zunächst erstaunlich. Eine Erklärung könnte sein, dass beide sich in einer Situation trafen, als Golenischtschew-Kutusow sich in einer Phase des Umbruchs befand. Kurz nach der Bekanntschaft mit Mussorgski verlor er seine Stelle im Staatsdienst und versuchte literarisch Fuß zu fassen. Der neun Jahre ältere Mussorgski mag ihm dabei wie ein väterlicher Freund erschienen sein, der ihm Halt und Orientierung bieten konnte.

Für Mussorgski war die Freundschaft mit dem Dichter allerdings noch bedeutender als für Letzteren. Für ihn war dies ein echter Anker in seinem Leben, eine Möglichkeit, nach zahlreichen Krisen wie-

der Halt zu finden. So gab er sich auch nach 1875, als der Freund aufgrund seiner Heirat St. Petersburg verließ, wieder verstärkt dem Alkohol hin, in dem er seit dem Tod seiner Mutter seinen Kummer zu ertränken versucht hatte.

### ***Unterschiedliche Kunstauffassungen von Mussorgski und Golenischtschew-Kutusow***

Trotz ihrer tiefen persönlichen Freundschaft vertraten Mussorgski und Golenischtschew-Kutusow künstlerisch unterschiedliche Positionen. Vielleicht war dies sogar der Grund für die Fruchtbarkeit ihrer Freundschaft. Die Distanz, die aus den abweichenden Überzeugungen resultierte, ermöglichte weit eher konstruktive Kritik, als wenn beide sich in allem einig gewesen wären.

Golenischtschew-Kutusow war in seinem Schaffen von der romantischen Lyrik Puschkins und Lermontows beeinflusst. Ihm ging es folglich um die unmittelbare Selbstaussprache des lyrischen Ichs und seiner Gefühle.

Mussorgskis Kunstauffassung war dagegen dem poetischen Realismus näher als der Romantik [3]. Er bevorzugte es, die Dinge für sich selbst sprechen zu lassen. Wo Golenischtschew-Kutusow vom subjektiven Erleben ausging, setzte Mussorgski an der objektiven Realität an.

In den *Liedern und Tänzen des Todes* führt dies immer wieder zu bezeichnenden Unterschieden zwischen Gedichtfassung und der von Mussorgski überarbeiteten Liedfassung. Diese machen sich insbesondere in *Serenada* und *Trepak* bemerkbar und werden bei der Besprechung dieser beiden Lieder eingehender behandelt.

Die Orientierung an der äußeren Welt ging bei Mussorgski auch mit einem expliziten Bekenntnis zur kommunikativen Bedeutung von

Kunst einher. Diese war für ihn weder Selbstbespiegelung, noch trug sie ihren Sinn in sich selbst. Ihre Wirkung entfaltete sich seiner Auffassung nach vielmehr erst im Akt der Begegnung zwischen Kunstwerk und Rezipient.

Hiermit hängt auch Mussorgskis Bevorzugung von text- oder – wie in der Programm-Musik (s.u.) – situationsgebundener Musik zusammen. Als kommunikativer Akt ließ sich die Musik für ihn eher realisieren, wenn sie mit dem Gesang und konkreten Aussagen oder bestimmten situativen Settings verbunden war [4]. In der Tat besteht ja bei auf die Instrumentalmusik fokussierten Stücken eher die Möglichkeit einer rein emotionalen Rezeption, die auf der subjektiv-ichbezogenen Ebene verbleibt.

## Mussorgskis künstlerisches Ideal

### *Die "Gruppe der Fünf" ("Das mächtige Häuflein")*

1857, im Alter von 18 Jahren, tat Mussorgski sich mit Mili Balakirew und César Cui zusammen, 1861 und 1862 machten Nikolai Rimski-Korsakow und Alexander Borodin aus dem Trio ein Quintett. Gemeinsam bildeten die Komponisten – keiner älter als Mitte zwanzig – die so genannte "Gruppe der Fünf", die ironisch auch als "das mächtige Häuflein" ("Mogutschaja Kutschka") bezeichnet wurde [5]. Als eine Art Spiritus rector der Gruppe fungierte der einflussreiche Kunstkritiker Wladimir Stassow, der Mussorgski nach eigenen Angaben auch wesentliche Impulse für die Arbeit an den *Liedern und Tänzen des Todes* geliefert hat [6].

Ziel der Gruppe war eine Erneuerung der russischen Musik, die diese zugleich aber wieder auf ihre eigenen Wurzeln zurückführen sollte. Der Orientierung an westlichen Stilen sollte die Rückbesinnung auf eigenständige, volkstümliche Formen von Musik entge-

gengestellt werden. Dafür wollte man sich auch von den Fesseln der akademischen Konservatorien lösen und dezidiert eigene Wege gehen. Bis auf Balakirew hatte denn auch keiner der Musiker eine akademische Ausbildung durchlaufen.

Die Werke, für die Mussorgski lange nach seinem frühen Tod berühmt werden sollte, sind allerdings weit davon entfernt, die Volkskultur in einer an die Romantik anknüpfenden Weise wiederaufleben zu lassen.

Richtig ist, dass Mussorgskis Werk sowohl auf der Ebene der Sujets als auch musikalisch immer wieder Anklänge an die Volkskultur aufweist. So steht im Mittelpunkt der sinfonischen Dichtung *Eine Nacht auf dem kahlen Berge* das volkstümliche Motiv des nächtlichen Hexentanzes. Musikalische Elemente der Volkskultur sind in den *Liedern und Tänzen des Todes* etwa das traditionelle Wiegenlied in *Koly'bjelnaja* oder der Trepak-Tanz in dem danach benannten dritten Lied des Zyklus.

Die volkstümlichen Elemente sind in Mussorgskis Werk jedoch nur Versatzstücke, die er wie musikalische Themen variiert. Insgesamt weist seine Musik eher voraus auf den Impressionismus, mit dem sie das Bemühen teilt, bestimmte situative Settings musikalisch "auszumalen" [7].

### ***Wegweisende Bedeutung für die Programm-Musik***

Außer in Liederzyklen setzte Mussorgski sein künstlerisches Ideal auch in der Oper *Boris Godunow* – nach einem Drama von Alexander Puschkin – um. Auch rein instrumentelle Werke weisen bei ihm oft eine Verbindung zu textgebundener Musik auf. So geht etwa die *Nacht auf dem kahlen Berge* auf Pläne für eine Oper zurück und

wurde von Mussorgski später auch als Intermezzo in einer weiteren geplanten Oper vorgesehen.

Diese Pläne blieben allerdings – wie auch viele andere künstlerische Projekte Mussorgskis – unvollendet. Der Grund dafür waren nicht zuletzt die mangelnden Aufführungsmöglichkeiten – von denen auch die *Lieder und Tänze des Todes* betroffen waren.

Dennoch gilt Mussorgskis Ansatz, die Musik mit der außermusikalischen Wirklichkeit zu verbinden, heute als wegweisend für die eben hierauf abzielende "Programm-Musik". Dies betrifft auch seine nicht-textgebundenen Werke, unter denen außer der *Nacht auf dem kahlen Berge* die auf dem künstlerischen Werk des mit Mussorgski befreundeten Viktor Hartmann beruhenden *Bilder einer Ausstellung* herausragen.

## **Die *Lieder und Tänze des Todes* – ein russischer Totentanz**

### ***Aufbau des Zyklus***

Der Zyklus *Песни и пляски смерти* (*Pjesni i pljaski smjerti* – *Lieder und Tänze des Todes*) besteht aus vier Liedern, von denen die ersten drei 1875 und das vierte 1877 entstanden sind. Alle Lieder bezeugen die uneingeschränkte Macht des Todes. Der Plan, den Zyklus um zusätzliche Lieder zu erweitern, wurde durch den Wegzug von Golenischtschew-Kutusow aus St. Petersburg, aber auch aufgrund des mangelnden öffentlichen Interesses aufgegeben.

Laut dem Kunstkritiker Wladimir Stassow, der die Entstehung des Projekts in seinem Diskussionszirkel begleitet hat, waren etwa noch Lieder über einen fanatischen Mönch, dem die Todesglocke läutet, und einen bei der Rückkehr in die Heimat auf dem Meer von einem tödlichen Sturm überraschten politischen Exilanten geplant [8].

Auch Aufzeichnungen von Golenischtschew-Kutusow zeigen, dass der kleine Liederzyklus ursprünglich zu einem veritablen Totentanz erweitert werden sollte. Dabei sollten – wie in den mittelalterlichen "dances macabres" – durch bewusst plakative Figuren wie "der Reiche", "der Proletarier", "die vornehme Dame", "der Politiker", "der Kaufmann" oder "der Dichter" möglichst viele verschiedene soziale Schichten und Lebensentwürfe in ihrer sie alle vereinenden Todesverfallenheit porträtiert werden [9].

Analog den mittelalterlichen Totentänzen kleidet der Tod sich in den Liedern auf makabre Weise in die Gestalt der Lebenden. Seine überfallartige, heimtückisch wirkende Kraft und die Amoralität, die sich aus der Abwesenheit jeder Unterscheidung zwischen seinen Opfern ergibt, treten so besonders drastisch vor Augen.

Wichtig ist dabei, dass "Tod" (*smjert*) im Russischen weiblich ist – weshalb Mussorgski den Zyklus zeitweise auch schlicht "Sie" nennen wollte [10]. Auf diese Weise wird die schmerzhaft Dissonanz zwischen Todesrealität und treu sorgenden, helfenden Gestalten – als deren makabre Karikatur der Tod erscheint – noch unmittelbarer deutlich.

### ***Entstehungsgeschichte und Orchestrierung des Zyklus***

Wie oben bereits angemerkt, ist die Idee zu dem Zyklus in dem Kreis um den Kunstkritiker Wladimir Stassow entstanden. Auf der biographischen Ebene sind als Beweggrund für Mussorgski wohl die zahlreichen Schicksalsschläge in seinem Leben anzunehmen, von denen der Tod seiner Mutter im Jahr 1865 ihn besonders getroffen hat.

Als weiterer Einflussfaktor ist wohl Franz Liszts *Totentanz* anzunehmen, den Mussorgski sehr bewundert haben soll. Anklänge an das die Dies-Irae-Motivik des Gregorianischen Chorals aufgreifende

Musikstück sind insbesondere im dritten Lied des Zyklus (*Trepak*) herauszuhören [11].

Der Titel des Zyklus ist erst nach dem Tod des Komponisten entstanden. Auch die Orchestrierung des Zyklus erfolgte erst ein Jahr nach Mussorgskis Tod durch Alexander Glasunow und Nikolai Rimski-Korsakow. Mussorgski hatte die Lieder nur für Klavier und Gesang komponiert und Pläne für eine Orchestrierung aufgrund seines frühen Todes nicht mehr ausführen können.

Eine weitere Instrumentierung, die speziell auf die Sopranistin Galina Wischnewskaja zugeschnitten war, ist 1962 von Dmitri Schostakowitsch erarbeitet worden. Sie ist später auch für Bass- und Baritonstimme adaptiert worden. Eine von Wischnewskaja gesungene Fassung liegt auch der vorliegenden Studie zugrunde, hier mit einer reinen Klavierbegleitung durch ihren Gatten Mstislaw Rostropowitsch. Kurzbiographien von beiden finden sich im Anschluss an das folgende Kapitel ("Wiegenlied").

Gegenüber "üppigeren" Orchestrierungen bietet die Beschränkung auf die Klavierbegleitung den Vorteil, den Dialog zwischen Instrumental- und Gesangsstimme einerseits und zwischen Musik und Text andererseits besser herausarbeiten zu können. Darüber hinaus entspricht dies der ursprünglichen Fassung des Zyklus.

Wischnewskaja gelingt es meisterhaft, die verschiedenen Tonlagen des Zyklus miteinander zu verbinden. So erfordert *Koly'bjelnaja* (Wiegenlied) eher eine Alt-, *Polko'wodjets* (Der Feldherr) dagegen auch eine Mezzosopranstimme. Darüber hinaus unterstützt die Sängerin mit ihrer Mimik in beeindruckender Weise die spezielle Dramaturgie von Musik und Text.

Neuere Orchestrierungen des Liederzyklus stammen u.a. von Samuil Feinberg (1966, zweites Lied des Zyklus für Klavier), Edison Denissow (1983, für Bass und Orchester), Kalevi Aho (1984, für Bass

und Orchester), Wolfgang Dellmann (1987, für Gesang und Orgel), Ramon Lazkano (1994, für Gesang und kleines Orchester), Alexander Raskatow (2007, für Bass oder Tenor und Orchester) sowie Peter Breiner (2012, für Orchester).

### ***Kurzbeschreibung der einzelnen Lieder des Zyklus***

Im einleitenden Stück (*Колыбельная/Koly'bjelnaja* – Wiegenlied) singt der Tod einem sterbenden Kind ein Wiegenlied. In einem Duett mit dem Tod versucht die Mutter vergeblich, den Tod von seinem unheilvollen Gesang abzuhalten.

Im zweiten Lied (*Серенада/Serenada* – Ständchen) schlüpft der Tod in die Gestalt eines Ritters, der einer fieberkranken jungen Frau Rettung verspricht. Diese Rettung aber ist – in den Armen des Todes – natürlich ihr Ende.

Im dritten Lied des Zyklus – *Трепак/Tre'pak* – fordert der Tod einen müden Bauersmann, der sich bei einem Schneesturm im Wald verirrt hat, zum Tanzen auf. Als er davon müde wird, richtet der Tod ihm im Schnee ein Bett aus Flockendaunen her.

Das abschließende Stück des Zyklus (*Полководец / Polko'wodjets* – Der Feldherr) zeigt den Tod als siegreichen Feldherrn nach einer Schlacht: Er ist der eigentliche Gewinner, ganz egal, welcher weltliche Heerführer sich nach dem Kampf zum Sieger erklärt. Und wie ein Feldherr – so lässt sich schlussfolgern – reitet er auch durch die Geschichte und löscht immer neue Völker und Kulturen aus.

### **Nachweise**

- [1] Als eine Art ausgleichende Gerechtigkeit war der Nachruhm von Mussorgski allerdings ungleich größer als der seines

Freundes. Während es zu Mukssorgski in mehreren Sprachen ausführliche Biographien gibt, sind für Golenischtschew-Kutusow selbst in der russischen Sprache nur Einträge in Enzyklopädien und Fachartikel verfügbar (vgl. hierzu die unten aufgeführten Literaturhinweise). Ein [englischsprachiger Eintrag über den Dichter](#) ist auf persona.ru zu finden.

- [2] Zur Freundschaft zwischen Mussorgski und Golenischtschew-Kutusow vgl. Russ, Michael: Modeste Musorgsky and Arseny Golenishchev-Kutuzov. In: Devine, Patrick / White, Harry (eds.): The Maynooth International Musicological Conference 1995: Selected Proceedings II, S. 241 – 250. Dublin 1996: Four Courts.
- [3] Vgl. zu diesem Aspekt Emerson, Caryl: Real Endings and Russian Death: Mussorgskij's *Pesni I Pljaski Smerti*. In: Russian Language Journal 38 (1984), S. 199 – 216.  
Zum Realismus in der Musik des 19. Jahrhunderts allgemein: Dahlhaus, Carl: Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. München 1982: Piper.
- [4] Zu Mussorgskis Bekenntnis zur kommunikativen Funktion von Kunst vgl. dessen für Ljudmila Schestakowa verfasste autobiographische Aufzeichnungen. In: Karatygin, Wjatscheslaw Gawrilovitsch (Hg.): Modest Mussorgsky: Zugänge zu Leben und Werk: Würdigungen, Kritiken, Selbstdarstellungen, Erinnerungen, Polemiken, S. 107 – 109. Berlin 1995: Kuhn.
- [5] Zur "Gruppe der Fünf", bzw. dem "mächtigen Häuflein" ("Mo-gutschaja Kutschka") vgl.  
Doub, Austin M.: [Understanding the cultural and nationalistic impacts of the \*moquchaya kuchka\*](#). In: Musical Offerings 10 (2019), H. 2, S. 49 – 60;

Neef, Sigrid: Die Russischen Fünf: Balakirew – Borodin – Cui – Mussorgski – Rimski-Korsakow. Monographien – Dokumente – Briefe – Programme – Werke. Berlin 1992: Kuhn.

- [6] Vgl. Stasov, Vladimir (Stassow, Wladimir): Recollection of Musorgsky. In: Orlova, Alexandra (ed.): Musorgsky Remembered, S. 8 – 27 (hier S. 18). Bloomington 1991: Indiana University Press (Übersetzung ins Englische: Véronique Zaytzeff und Frederick Morrison).
- [7] Eine musikalische Nähe der *Lieder und Tänze des Todes* zur Musik des Impressionismus konstatiert auch Fox, Andrew Criddle: Evolution of Style in the Songs of Modest Mussorgsky, S. 133. Diss. Florida 2007: Florida State University.
- [8] Vgl. Stasov (s. Anm. 6), S. 18.
- [9] Pläne zu einer Erweiterung des Liederzyklus ergeben sich aus Bleistiftnotizen von Golenischtschew-Kutusow (vgl. Leyda, Jay / Bertenson, Sergei (eds.): The Musorgsky Reader: A Life of Modeste Petrovich Musorgsky in Letters and Documents, S. 297. New York 1947: Norton).
- [10] So eine Äußerung von Mussorgski in einem Brief an Golenischtschew-Kutusow aus dem Jahr 1875, abgedruckt in Leyda/Bertenson (s. Anm. 9), S. 297.
- [11] In einem Brief an Wladimir Stassow vom Juli 1873 hat Mussorgski seiner Bewunderung für Franz Liszts *Totentanz* Ausdruck gegeben. Dabei hebt er besonders die "mutige" Variation des Dies-Irae-Themas hervor. Der Brief ist abgedruckt in Leyda/Bertenson (s. Anm. 9), S. 227.
- Zu Mussorgskis Liszt-Rezeption vgl.  
Brown, David: Musorgsky: His Life and Works, S. 292. Oxford 2002: University Press.

## Literatur

### *Zu Biographien von Mussorgski und Golenischtschew-Kutusow und ihrer Freundschaft*

Brown, David: Musorgsky: His Life and Works. Oxford 2002: University Press.

Doub, Austin M.: [Understanding the cultural and nationalistic impacts of the \*moguchaya kuchka\*](#). In: Musical Offerings 10 (2019), H. 2, S. 49 – 60.

Emerson, Caryl: The Life of Mussorgsky. Cambridge 1999: University Press.

Neef, Sigrid: Die Russischen Fünf: Balakirew – Borodin – Cui – Mussorgski – Rimski-Korsakow. Monographien – Dokumente – Briefe – Programme – Werke. Berlin 1992: Kuhn.

Orlova, Alexandra: Musorgsky's Days and Works: A Biography in Documents. Ann Arbor (Michigan) 1983: UMI Research Press (Übersetzung aus dem Russischen von Roy J. Guenther).

Riesemann, Oskar von: M. P. Mussorgski (1929). Hildesheim 1975: Olms.

Russ, Michael: Modeste Musorgsky and Arseny Golenishchev-Kutuzov. In: Devine, Patrick / White, Harry (eds.): The Maynooth International Musicological Conference 1995: Selected Proceedings II, S. 241 – 250. Dublin 1996: Four Courts.

Schapowalow, Michail Anatoljewitsch: "Gott gab mir das Wort ..." Über den russischen Dichter Arseni Arkadjewitsch Golenischtschew-Kutusow. In: Moskauer Journal 253 (2012), Nr. 1, S. 2 – 7 (Original in russischer Sprache: Шаповалов, Михаил Анатольевич: "Мне Бог дал слово ...": О русском поэте Арсении

Аркадьевиче Голенищеве. Московский журнал 253 (2012), № 1, С. 2–7).

Stassow, Wladimir (1824 – 1906): *Meine Freunde Alexander Borodin und Modest Mussorgski. Die Biographien und dreißig Briefe aus der Korrespondenz.* Berlin 1993: Kuhn.

Taruskin, Richard: *Musorgksy: Eight Essays and an Epilogue.* Princeton 1993: University Press.

Walsh, Stephen. *Musorgsky and His Circle: A Russian Musical Adventure.* New York 2013: Knopf.

Worbs, Hans Christoph: *Modest P. Mussorgsky, mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.* Reinbek 1976: Rowohlt.

### ***Materialien- und Aufsatzsammlungen zu Mussorgski***

Karatygin, Wjatscheslaw Gawrilowitsch (Hg.): *Modest Mussorgsky: Zugänge zu Leben und Werk: Würdigungen, Kritiken, Selbstdarstellungen, Erinnerungen, Polemiken.* Übersetzungen von Bärbel Bruder. Berlin 1995: Kuhn [umfangreicher Sammelband zu Mussorgskis Leben und Werk: [Inhaltsverzeichnis](#)].

Lehmann, Dieter / Hellmundt, Christoph (Hgg.): *Modest Mussorgski: Briefe.* Leipzig 1984: Reclam.

Leyda, Jay / Bertenson, Sergei (eds.): *The Musorgsky Reader: A Life of Modeste Petrovich Musorgsky in Letters and Documents.* New York 1947: Norton.

Orlova, Alexandra: *Musorgsky's Days and Works: A Biography in Documents.* Ann Arbor (Michigan) 1983: UMI Research Press (Übersetzung aus dem Russischen von Roy J. Guenther).

Dies. (ed.): Musorgsky Remembered. Bloomington 1991: Indiana University Press (Übersetzung ins Englische: Véronique Zaytzeff und Frederick Morrison).

### ***Zu den Liedern und Tänzen des Todes***

Die [Partitur zu dem Liederzyklus](#) ist u.a. in der Petrucci Music Library ([imslp.org](http://imslp.org)) abrufbar.

Anduri, Graham Michael: Musical Portrayals of Death in Mussorgsky's Songs and Dances of Death. Diss. Hattiesburg 2015: University of Southern Mississippi.

Barton, Peter Allan: Modeste Mussorgsky's "Songs and Dances of Death": A Performer's Guide. Diss. Columbia 2011: University of South Carolina.

Campbell, James Stuart: Music as Text and Image: Musorgsky's Songs and Dances of Death. In: Musik als Text 2 (1998), S. 413 – 417.

Dahlhaus, Carl: Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. München 1982: Piper.

Emerson, Caryl: Real Endings and Russian Death: Mussorgskij's *Pesni I Pljaski Smerti*. In: Russian Language Journal 38 (1984), S. 199 – 216.

Fox, Andrew Criddle: Evolution of Style in the Songs of Modest Musorgsky. Diss. Florida 2007: Florida State University.

Fuh, Jason: [Musical Means in Mussorgsky's Songs and Dances of Death](#): A Singer's Study Guide. Ohio 2017: Ohio State University (D.M.A. Document, PDF).

Middaugh, Bennie: Modest Musorgsky's Songs and Dances of Death: A Study in Dramatic Realism. In: The NATS Bulletin: The Of-

ficial Magazine of the National Association of Teachers of Singing 26 (1969), Nr. 2, S. 2 – 10.

Reilly, Edward R.: *The Music of Mussorgsky: A Guide to the Editions*. New York 1980: The Musical Newsletter.

Walker, James. *Images of Death: The Poetry of Songs and Dances of Death*. In: Brown, Malcolm Hamric (ed.): *Musorgsky in Memoriam 1881 – 1981*, S. 237 – 248. Ann Arbor (Michigan) 1982: UMI Research Press.

Walsh, Stephen. *Musorgsky and His Circle: A Russian Musical Adventure*. New York 2013: Knopf.

## Die einzelnen Lieder des Zyklus



*Władysław Podkowiński (1866 – 1895): Fliehendes Skelett (1892)  
Warschau, Nationalmuseum (Wikimedia commons)*

## 1. Wiegenlied



*Octavian Smigelschi (1866 – 1912): Der Engel des Todes (um 1892)  
Kunstmuseum Brukenthal/Rumänien (Wikimedia commons)*

## Wiegenlied

Im Takt der flackernden Kerze  
kläglich wimmert ein Kind.  
Schlafentrissen die Wiege bewachend,  
murmelt die Mutter ein Kinderlied.

Frühmorgens dann ein leises Klopfen an der Tür –  
mit gütiger Geste tritt Frau Tod in den Raum.  
Erschrocken sieht die Mutter sich um,  
ein kalter Hauch streift ihren Leib.

Da spricht Frau Tod zu ihr:  
"Fürchte dich nicht, meine Liebe!  
Sieh, der bleiche Morgen blinzelt  
schon müde zum Fenster herein.

Hat nicht auch dich ermüdet  
dein Weinen, Hoffen, Lieben?  
Hat das vergebliche Beschwören  
von Heilung nicht auch dich erschöpft?

Lass dich doch sinken in die Arme  
meines Bruders, des Schlafes!  
Süßer als deine klingt meine Stimme,  
nur ich kann Ruhe deinem Kindchen schenken!"

Und leise beginnt sie zu singen:  
"Schlaf, Kindlein, schlaf ..."

Die Mutter ruft entsetzt:

*"Sei still! Siehst du nicht, wie mein Kind  
sich strampelnd in den Kissen wälzt,  
meiner gepeinigten Seele zur Qual?"*

Lachend entgegnet Frau Tod:

"Sei unbesorgt! Mit mir  
wird es schon bald zur Ruhe kommen.  
Schlaf, Kindlein, schlaf ..."

*"Bleich sind seine Wangen,  
immer schwächer wird sein Atem!  
So sei doch still, ich flehe dich an!"*

"Siehst du nicht, wie mein Gesang  
Besänftigung deinem Kindchen bringt?  
Schlaf, Kindlein, schlaf ..."

*"Hinfort, verfluchter Feind!  
Alle Lebensfreude raubt  
mir dein süßlicher Gesang."*

"Was verschließt du dich nur  
dem rettenden Gesang? Nur ich  
kann deinem Kindchen Frieden bringen!"

*"Hab doch Erbarmen!  
Warte doch wenigstens noch eine Weile  
mit dem entsetzlichen Gesang!"*

"Aber es schläft doch schon ganz still,  
dein Kindchen! Mein sanfter Gesang  
hat ihm Erlösung gebracht."

Модест Мусоргский (Modest Mussorgski) / Арсений Голенищев-  
Кутузов (Arseni Golenischtschew-Kutusow):

Колыбельная (Koly'bjelnaja; 1875)

Live-Aufnahme des Liedes mit Galina Wischnewskaja (Галина Вишневская; Gesang) und Mstislaw Rostropowitsch (Мстислав Ростропович; Klavier). Paris, 20. Januar 1970.

Die ursprüngliche Gedichtfassung weicht an einigen Stellen von der Gesangsfassung ab. Dabei handelt es sich allerdings größtenteils nur um Nuancen. Die einzige größere Abweichung vom Originaltext findet sich nach dem ersten Anstimmen des Wiegenliedes durch "Frau Tod". Der darauf folgende Dialog zwischen Mutter und Tod hat in der Gedichtfassung folgenden Wortlaut:

*"Sei still! Siehst du nicht, wie es weint,  
mein Kindchen? Wie seine Brust erzittert  
vor deinem Gesang?"*

"Aber wir spielen doch nur miteinander!  
Bebend öffnet die Brust deines Kindes  
sich meinem Gesang."

## *"Frau Tod" als bessere Mutter*

Als einleitendes Stück des Zyklus stellt das Lied die charakteristische Blindheit heraus, mit der der Tod seine Sense schwingt. Einen Kindheits- oder Mitleidsbonus gibt es für ihn nicht. Alle kann jederzeit seine Klinge hinwegraffen, unabhängig von Alter oder sozialer Lage. Verstärkt wird die Wirkung des Gedichts dabei noch dadurch, dass "der" Tod im Russischen weiblich ist. "Frau Tod" kann sich damit hier als bessere Mutter präsentieren, die das kranke Kind sicherer und schneller in den Schlaf zu singen vermag als dessen leibliche Mutter.

Als eine Art Todesamme bedient sich der Tod dabei eines volkstümlichen russischen Wiegenliedes, das folgendermaßen beginnt:

*Komm, ich erzähle dir ein Märchen,  
aber bleib von der Bettkante fern!  
Sonst wirst du zu Boden fallen  
und deinen Leichtsinn teuer bezahlen.  
Ein grauer Wolf wird dich dann packen  
an den Fersten und dich mit sich zerren  
in den Wald, unter das Gestrüpp,  
dorthin, wo die Wölfe heulen  
und die Kinder niemals schlafen können.*

Das Lied hat somit eine behütende Intention. Aus dem Bett zu fallen, konnte für kleine Kinder in früheren Jahren, als die kargen Hütten im Winter nur unzureichend geheizt werden konnten, fatale Folgen haben. Gelang es ihnen nicht, ins Bett zurückzuklettern, konnten sie sich im schlimmsten Fall eine tödliche Lungenentzündung zuziehen – wie sie in dem Lied angedeutet wird.

Dass "Frau Tod" sich ausgerechnet dieses Wiegenliedes bedient, um das Kind in den Schlaf zu singen, bezeugt somit die Verkehrung aller Werte, für die der Tod steht. Denn in diesem Fall zeitigt das Lied ja genau die Konsequenzen, vor denen das Lied die Kinder bewahren möchte: Es lässt das kranke Kind in die Arme des Todes sinken.

### ***Musikalische Umsetzung des Sujets***

Der paradoxen, zweckentfremdeten Verwendung des Wiegenliedes entspricht auch die musikalische Charakterisierung von Mutter- und Todesstimme. Während die Mutter in der Begegnung mit dem Tod in ein panisches "Agitato" verfällt, behält "Frau Tod" durchgehend ein sanftes, einschläferndes – und eben deshalb besonders heimtückisch wirkendes – "Tranquillo" bei. In der Klavierbegleitung wird dies durch den Gegensatz von "Tremolo" und "Pianissimo" markiert.

Auch das übrige in dem Gedicht wiedergegebene Geschehen wird durch charakteristische Tonfolgen und Wechsel in der Musik untermalt. Dies gilt bereits für die mit "lento doloroso" überschriebene, etwa halbminütige Eingangssequenz, die ausschließlich aus bewusst dissonant gehaltenen – und dadurch beunruhigend wirkenden – Tonfolgen am Klavier besteht. Darin deutet sich sowohl das im Text erwähnte unruhige Flackern der Kerze an als auch das raubkatzenartige Sich-Heranpirschen des Todes – und nicht zuletzt die tiefe Beunruhigung der Mutter.

Diese Tonfolgen begleiten auch die einleitenden Worte der anonymen Erzählerfigur, setzen dabei aber immer wieder aus und bringen so etwas zum Ausdruck, das in der Musik ansonsten nur schwer fassbar ist – die tödliche Stille, die auf dem Raum lastet. Umso wirkungsvoller ist dann das "Sforzando" des Klaviers, mit dem das Anklopfen und nachfolgende Eintreten des Todes markiert wird.

Der "Erfolg" der Todesamme wird schließlich durch das fast vollständige Verstummen des Klaviers untermalt. Gleichzeitig klingt der Gesang in einer letzten Reprise des Wiegenliedes aus, das hier wie ein Nachhall des darin angesprochenen Wolfsgeheuls wirkt. So wird auch musikalisch zum Ausdruck gebracht, dass der Tod – wie der Wolf aus dem Kinderlied – sein Opfer in sein dunkles Reich entführt hat.

*Der russische Originaltext des zitierten Kinderliedes kann u.a. auf [baby-sleep.ru](http://baby-sleep.ru) nachgelesen werden: [Баю-баюшки-баю, не ложися на краю](#)*

### ***Über Interpretin und Pianist***

Die Sopranistin Galina Wischnewskaja (1926 – 2012) und ihr Mann, der Cellist, Pianist, Dirigent und Komponist Mstislaw Rostropowitsch (1927 – 2007), gehörten zu den bedeutendsten Vertretern der Opposition in der Sowjetunion. So hatte das Ehepaar den verfemten Literaturnobelpreisträger Alexander Solschenizyn nicht nur bei sich aufgenommen, sondern dies auch in öffentlichen Stellungnahmen verteidigt.



Beide verbanden ihre künstlerische Betätigung mit einem engagierten Eintreten für Frieden und Völkerverständigung. Dies war mit ein Grund für die Schikanen, denen sie in der Sowjetunion ausgesetzt waren.

1962 wurde Wischnewskaja etwa ein Auftritt im Rahmen von Benjamin Britten's *War Requiem* untersagt. Britten hatte drei Gesangssolisten kriegführender Nationen des Zweiten Weltkriegs gemeinsam auftreten lassen wollen, um ein Zeichen für Versöhnung zu setzen. Rostropowitsch musste 1974 eine Aufnahme von Giacomo Puccinis Oper *Tosca* mit dem Moskauer Bolschoi-Ensemble unvollendet lassen, weil die Behörden ihm die Erlaubnis zur Leitung des Orchesters entzogen.

Angesichts dieser Drangsalierungen emigrierte das Ehepaar noch im selben Jahr aus der Sowjetunion. Vier Jahre später wurde beiden die sowjetische Staatsbürgerschaft entzogen. Eine von Michail Gorbatschow 1990 angebotene Wiedereinbürgerung lehnten sie ab. Sie blieben staatenlos, lebten aber zeitweise wieder in Russland.

Beide setzten im Westen ihre Karrieren fort. Rostropowitsch war von 1977 bis 1994 Chefdirigent des Washingtoner National Symphony Orchestras. Legendär ist sein Auftritt als Cellist an der Berliner Mauer, wo er am 11. November 1989, kurz nach der Öffnung der Grenze, ein Konzert für die Wiedervereinigung gab.

**Bild:** Stanley Wolfson: Galina Wischnewskaja und Mstislaw Rostropowitsch; Washington, Library of Congress (Wikimedia commons)

## 2. Serenade (Ständchen)



*Adolf Hering (1863 – 1932): Der Tod und das Mädchen (1900)*  
*Wikimedia commons*

## Serenade (Ständchen)

Der zärtliche Zauber des Frühlings  
zittert im Zwielight der Nacht.  
Den Kopf gesenkt, lauscht eine junge Frau  
fiebernd dem Flüstern der Nacht.

Flackernd sucht ihr Blick das Glück,  
kein Schlaf legt sich auf ihre wunden Augen.  
Da bringt im träge wehenden Wind  
der Nacht der Tod ihr ein Ständchen:

"Ich weiß, dass deine Jugend welkt  
in deinem fieberfeuchten Verlies.  
Doch ich, ein Ritter aus fernen Landen,  
werde aus deinem Kerker dich befreien.

Sieh dich nur an: Betörend leuchten  
deine Wangen, dein Blick lädt ein  
in unbekannte Weiten, und dein Haar  
umfließt dich wie ein aufgewühltes Wolkenmeer.

Wie lieblich weht der Atem des Mittags  
aus deinen schimmernden Augen mich an!  
Dein Leuchten, heller als jedes Himmelsfeuer,  
hat mich verführt!

Hat nicht dein fiebriges Geflüster  
gerufen nach des Ritters Serenaden?  
Nun ist er hier und harret seiner Belohnung:  
Die Stunde der Erfüllung naht!

Schluss mit dem Liebesgeflüster!  
Deinen zarten Leib will ich umfassen  
mit meinen starken Armen.  
Lass uns nun schweigen – du bist mein!"

Модест Мусоргский (Modest Mussorgski) / Арсений Голенищев-  
Кутузов (Arseni Golenischtschew-Kutusow):  
[Серенада](#) (Serenada; 1875)

[Live-Aufnahme des Liedes](#) mit Galina Wischnewskaja (Галина Вишневская; Gesang) und Mstislaw Rostropowitsch (Мстислав Ростропович; Klavier); Paris, 20. Januar 1970

In der [Gedichtfassung](#) ist zwischen dritter und fünfter Strophe der  
eine zusätzliche Strophe mit folgendem Wortlaut eingefügt:

*Vergebens flüstern die Alten:  
Hüte dich vor dem Fieber der Liebe!  
Sie verdammen es als Krankheit,  
damit du mir deine Hand nicht reichst.*

Außerdem weicht der Schluss in beiden Fassungen voneinander ab.  
In der Gedichtfassung geht es nach der fünften Strophe (nach "...  
hat mich verführt") wie folgt weiter:

*Erhöre deinen treuen Ritter,  
der nach dir ruft in dieser Frühlingsnacht.  
Lass mich von deinem Kerker dich erlösen!  
Vertraue mir: Die Stunde der Erfüllung naht!"*

*Und dann: ein Flehen, Schreien, Stöhnen,  
ein langes, heftiges Umarmen.  
Und nach der innigen Umarmung  
eine lange lastende Stille.*

*Am Morgen erst durchbricht das Schweigen  
der Lobgesang der Amsel auf den jungen Tag.  
Schüchtern durch das Fenster spähend,  
blinzelt der Morgenstern über dem leblosen Leib.*

### ***Der Tod als Verführer eines jungen Mädchens***

*Serenada* ist das einzige Lied des Zyklus, in dem der Tod eindeutig männlich konnotiert ist. Er erscheint hier als eine Art ritterlicher Verführer, der seine Angebetete mit einem Ständchen umwirbt.

Das Gedicht knüpft damit an ein vielfach variiertes Motiv an, das sich bis zu den spätmittelalterlichen Totentänzen zurückverfolgen lässt: an das Motiv des Todes als Verführer einer jungen Frau. Bekannt ist etwa Franz Schuberts Vertonung eines entsprechend betitelten Gedichts von Matthias Claudius.

Das Motiv kann zunächst in derselben Weise gedeutet werden wie in dem ersten Lied des Zyklus, also auf das wahllose, auch vor Kindheit und blühender Jugend nicht haltbar machende Dahinraffen durch den Tod bezogen werden.

Darüber hinaus steht das Motiv aber auch für eine Liebe, die so stark ist, dass sie in die Sphäre des Todes hinüberreicht. Dies lässt sich zum einen auf eine Liebe beziehen, die sich in paradoxer Weise in den Tod rettet, um zu überleben. Zu denken wäre dabei etwa an

einen gemeinschaftlichen Freitod als Folge einer als aussichtslos erkannten Liebe.

Zum anderen kann der Tod sich aber auch unmittelbar aus der Liebe ergeben, im Sinne einer bis zur Selbstaufgabe gesteigerten Hingabe. Dies kann das Opfer des eigenen Lebens für den Geliebten meinen, aber auch schlicht den Wunsch, lieber zu sterben, als ohne den geliebten Menschen weiterleben zu müssen.

Das Motiv zeichnet sich damit durch eine spezifische Ambivalenz aus, die höchstes Glück und tiefste Trauer, pulsierendes Leben und vollständige Erstarrung, Blüte und Verfall miteinander verbindet. Der Tod erscheint dabei nicht als etwas, das von außen an das Leben herantritt, sondern als dunkle Frucht, die im Schoß des Lebens und der Liebe selbst heranreift.

### ***Unterschiede zwischen Lied- und Gedichtfassung***

Bei einem Vergleich zwischen der ursprünglichen Gedichtfassung und der dem Lied zugrunde gelegten Textvariante fällt insbesondere der unterschiedliche Schluss ins Auge.

In beiden Fällen bezwingt der Tod am Ende die junge Frau. Gole-nischtschew-Kutusow lässt auf dessen Sieg jedoch noch einen ver-söhnlichen Schlussakkord folgen. Der von ihm beschworene Vogel-gesang in der Morgendämmerung kreierte zwar einerseits einen schmerzlichen Kontrast zu der ewigen Nacht des Todes. Anderer-seits deutet sich darin aber doch auch die diesem entgegenste-hende Macht der Schöpfung an, die immer wieder neues Leben aus sich hervorbringt.

In der Liedfassung endet der Text dagegen mit dem vollständigen Triumph des Todes: Auf seine "Umarmung" des kranken Mädchens folgt das absolute Schweigen. Die Perspektive folgt hier also dem

Einzelleben, für welches das eigene Ende mit dem Sturz ins Nichts verbunden ist.

Die unterschiedlichen Textfassungen lassen sich nicht zuletzt auf die voneinander abweichenden poetologischen Überzeugungen der beiden Künstler zurückführen. Golenischtschew-Kutusow stand, wie in der Einleitung ausgeführt, der Romantik nahe. Dort nimmt – insbesondere in der Schauerromantik – der Tod zwar eine zentrale Rolle ein, wird jedoch durch allerlei Märchen- und Sagenmotive verfremdet.

Demgegenüber führt Mussorgskis Orientierung am poetischen Realismus in dem Lied zu einer schonungslosen Darstellung der Realität des Todes, die fast schon auf den späteren Naturalismus vorausweist. Im Tod gibt es hier keinerlei Hoffnung mehr. Er ist das absolute Ende, der endgültige Sturz in eine Finsternis, die durch keinerlei lieblichen Vogelgesang mehr aufgehellert werden kann.

### ***Musikalische Umsetzung des Sujets***

Die einleitenden Worte über die krank darniederliegende junge Frau werden musikalisch durch eine Kombination aus Sechzehntelnoten am Klavier und einen durch schwankende Tonhöhen gekennzeichneten Gesang markiert.

Beides dient zunächst dazu, Konstitution und Gestimmtheit der Kranken widerzuspiegeln, also etwa den unruhigen Puls der Fiebernden und ihr Schwanken zwischen Fiebertraum und Wachzustand, zwischen Hoffnung auf Gesundung und schwindender Lebenskraft. Daneben wird so aber auch eine Atmosphäre der Bedrohung kreiert, die Andeutung einer im Dunkeln lauenden Gefahr, die auf das nahe Ende der Kranken vorausweist.

Mit dem Blickwechsel auf den Tod, der dem Mädchen vor dem Fenster ein Ständchen darbringt, kommt es auch in der Musik zu einem radikalen Wechsel. Sie ist nun deutlich schwungvoller, was erneut auf die makabre Imitation des Lebens durch den Tod verweist, der die Kranke zu einem Tanz in seinen Armen auffordert.

Darüber hinaus weist die "Melodie des Todes" jedoch auch Anklänge an Trauermärsche oder die feierlichen Schrittfolgen der Prozessionen auf. Der Tanz, zu dem der Tod die Kranke auffordert, ist so von Anfang an als Totentanz markiert.

Zwischendurch schwächt sich die Todeseuphorie zu einem schwärmerischen Schwelgen in der – für den Tod – verführerischen Schönheit der Kranken mit ihren geröteten Wangen ab. Gleichzeitig deutet dieser in der Partitur mit "diminuendo" markierte Abschnitt auf die schwindende Lebenskraft der jungen Frau hin.

Dementsprechend ließe sich die danach wieder aufflammende Ekstase des Todes – markiert durch ein erneutes Crescendo des Trauermarsch-Themas – auf der Ebene der Jungfrau als ein letztes, verzweifertes Aufbäumen, eine fiebrige Beschleunigung des Herzschlags, deuten. Dessen Aussetzen wird durch eine kurzzeitige völlige Stille veranschaulicht. Darauf folgt zunächst das unbegleitete Triumphgeheul des Todes in der Gesangsstimme, ehe das Klavier mit einem Fortissimo in E-Moll den Schlussakkord setzt.

### 3. Trepak



*Félicien Rops (1833 – 1898): Tanzender Tod (Wikimedia commons)*

## Trepak

Finstere Wälder mit wenigen Lichtungstupfern.

Nur Leere ringsum.

Ein Schneesturm heult wie eine Tobsüchtige.

Es ist, als würde im Dunkel der Nacht  
der Winter eine arme Seele holen.

Und sieh: Genauso ist es!

Verstohlen streckt die Todesgöttin  
die Hand nach einem armen Landmann aus.  
Sie tanzt mit dem Betrunk'nen den Trepak  
und säuselt ihm ein Lied ins Ohr:

"Ach, du armes, taumelndes,  
sturzbetrunkenes Bäuerlein!  
Wie hat die böse Baba Jaga,  
dieser Raubvogel des Winters,  
sich so stürmisch gegen dich erhoben!

Wie hat sie dich vom freien Feld  
vertrieben in den dichten Wald!  
Ruh dich nur aus, mein Bester,  
lass meine Arme dir ein Ruhekissen sein,  
ein Schutz vor Kummer, Gram und Not!

Eine wärmende Decke aus Schnee  
werd' ich, mein verirrtes Täubchen,  
über deinen zitternden Körper breiten!  
Mit einem prächtigen Flockenspiel  
werde ich dein müdes Herz ergötzen.

Los, du schwanengleiche Baba Jaga,  
du weißer Wintergeier!  
Schüttele ein Bett geschwind  
aus deinen flaumigen Federn!  
Fang an, worauf wartest du noch?

Sing uns ein weiches Wiegenlied,  
ein Lied aus Kindermärchentagen,  
ein langes, nachtausfüllendes Lied,  
das das betrunkene Bäuerlein hier  
in tiefen Schlaf versinken lässt!

Los, ihr Wälder und ihr Winterwinde,  
ihr finsternen Wolken und fliegenden Flocken!  
Webt ihm aus weichen Himmelsdaunen  
ein weißes Tuch, in das er wohlig  
wie ein müdes Kind sich wickeln kann.

Schlaf ein, mein Freund,  
du glücklicher Bauersmann ..."

Schon lodert die Sonne des Sommers wieder  
über den entflammten Wiesen,  
die Sichel raschen durch das Feld,  
und während dieses Lied erklingt,  
steigt eine Taube auf zum Himmelszelt.

Модест Мусоргский (Modest Mussorgski) / Арсений Голенищев-  
Кутузов (Arseni Golenischtschew-Kutusow):

[Трепак](#) (Tre'pak); 1875

In der [Gedichtfassung](#) Golenischtschew-Kutusows ist den Worten der Todesgöttin noch die folgende Einleitung vorangestellt:

*Wie angenehm ist's,  
mit der weißen Freundin zu tanzen!  
Wie lieblich klingt ihr stürmisches Lied!*

Außerdem weicht der Schluss der Gedichtfassung von dem Liedtext ab. Im Anschluss an die sechste Strophe (nach "in tiefen Schlaf versinken lässt") geht es darin wie folgt weiter:

*"Los, ihr Wälder und ihr Winterwinde,  
ihr finsternen Wolken und fliegenden Flocken!  
Lasst im verwegenen Tanz uns drehen,  
folgt mir Hand in Hand  
im fröhlich-wilden Reigen!*

*Schau nur, mein Freund,  
du glücklicher Bauersmann:  
Der Sommer ist zurückgekehrt!  
Schon lacht sein Feuer wieder  
über den entflamnten Wiesen,  
und Schnitter gehen durch das Feld."*

*Finstere Wälder mit wenigen Lichtungstupfern.  
Nur Leere ringsum.  
Versiegt ist die Kraft des Bösen.  
Mit einem Klagelied hat den taumelnden Trinker  
der Schneesturm unter sich begraben.*

*Das Tanzen des Trepaks hat ihn ermüdet  
und auch – so scheint's – das Singen mit der weißen Freundin.  
Jetzt schläft er und wacht nicht mehr auf.  
Längst hat sein weiches Grab  
der Schneesturm zugeschüttet.*

[Live-Aufnahme des Liedes](#) mit Galina Wischnewskaja (Галина Вишневская; Gesang) und Mstislaw Rostropowitsch (Мстислав Ростропович; Klavier); Paris, 20. Januar 1970

### ***Der Tod als heimtückische Tänzerin***

Während der Tod in den anderen Liedern des Zyklus in verkleideter Form auftritt – als Amme, Verführer oder Feldherr –, betritt er in *Trepak* als er selbst die Szenerie. Das weibliche Genus von "Tod" – wie übrigens auch von "Schneesturm" (*wjuga*) – im Russischen ist allerdings auch in diesem Fall von entscheidender Bedeutung. Denn der Tod tritt hier als eine Art Todesfee oder Todesgöttin an einen armen Bauern heran, der nach einem Besäufnis in einen Schneesturm geraten ist und sich im Wald verirrt hat.

Abermals ist dabei die Heimtücke das zentrale Charakteristikum der Todesgestalt. Wie der Tod sich in den ersten beiden Liedern als Wohltäterin präsentiert hat – als fürsorgliche Amme, die ein Kind in den Schlaf singt, und als Ritter, der eine Fieberkranke von ihren Leiden erlöst –, stellt er sich nun als hilfsbereite Gefährtin dar, die dem Verirrten zu Hilfe eilt. Scheinbar um dessen Wohlergehen besorgt, fordert er – oder vielmehr sie – ihn zu einem wärmenden Tanz auf.

Dieser Tanz ist der titelgebende "Trepak" – ein Kosakentanz, der für seine ekstatischen Sprünge bekannt ist. Zentrale Elemente sind u.a. spagatähnliche Beinspreizungen in der Luft, in Hockstellung ausge-

führte Ausfallschritte und rhythmisches Stampfen mit den Füßen. Gleichzeitig wird mit dem Motiv des Tanzes natürlich das zentrale Thema der mittelalterlichen Totentänze aufgegriffen.

Müde vom Tanzen, leistet der Verirrte schließlich der Einladung Folge, sich hinzulegen. Seine hinterlistige Gönnerin richtet ihm daraufhin ein Bett aus Flockendaunen her, in dem er endgültig in ihre Arme sinkt.

### **Unterschiede zwischen Lied- und Gedichtfassung von *Trepak***

Wie schon in *Serenada* weisen auch im Fall von *Trepak* Lied- und Gedichtfassung jeweils einen anderen Schluss auf. Dies lässt sich auch hier wieder auf die unterschiedlichen Kunstauffassungen Golenischtschew-Kutusows und Mussorgskis zurückführen.

Bei Golenischtschew-Kutusow folgt am Ende ein Rückblick auf das Geschehen: Das Wetter hat sich beruhigt, die Todesfee ist verschwunden, der Bauer ruht unter den Schneemassen. Die zwischengeschaltete Beschwörung des Sommers erscheint so als wahnhafter Traum des in die Arme der Todesgöttin Sinkenden.

In der Textfassung, die Mussorgski seinem Lied zugrunde gelegt hat, fehlt dagegen der abschließende Rückblick. Die Anspielung auf den Sommer kann so als Wahngebilde, das die Todesgöttin ihrem sterbenden Opfer vorgaukelt, andererseits aber auch im Sinne eines realen Voranschreitens der Zeit, als abrupter Zeitsprung, verstanden werden.

Anders als in *Serenada*, weisen dieses Mal beide Textfassungen einen versöhnlichen Schluss auf. Auch hierbei machen sich jedoch die unterschiedlichen Kunstauffassungen von Golenischtschew-Kutusow und Mussorgski bemerkbar. So endet das Gedicht mit dem (schauer-)romantischen Bild eines "weichen Grabs" im

Schnee. In der Liedfassung wird der Frieden dagegen nur indirekt angedeutet – nämlich mit dem versöhnlichen Bild einer zum Himmel aufsteigenden Taube.

Der äußeren Zerstörung wird so eine allegorische Anspielung auf inneren Frieden gegenübergestellt. Diese resultiert allein aus dem erwähnten Gegenstand der objektiven Welt – der Taube. In Übereinstimmung mit der Kunstauffassung des poetischen Realismus wird der Gefühlskomplex also nicht unmittelbar benannt. Er ergibt sich nicht, wie in einem typischen Gedicht der Romantik, aus der subjektiven Gestimmtheit eines lyrischen Ichs, sondern manifestiert sich erst durch eine entsprechende Rezeption eines Elements der realen Welt durch diejenigen, die das Lied hören bzw. seinen Text lesen.

### ***Musikalische Umsetzung des Sujets***

Musikalisch ist der Anfang des Liedes in der Partitur mit "lento assai, tranquillo" charakterisiert. Dadurch wird die Atmosphäre einer bedrohlichen Stille erzeugt, wie sie sich aus einer unübersichtlichen Waldlandschaft ergibt, in welcher der Schneefall jede Orientierung verunmöglicht.

Nach der getragenen Einleitung geht das Tempo mit dem Ausruf "Sieh!" in ein "poco a poco più mosso" über. Während die Gesangsstimme in einen den späteren Tanz vorwegnehmenden Rhythmus wechselt, deutet sich in den Tremoli der Klavierstimme der stärker werdende Schneesturm an.

Das Erscheinen der Todesgestalt ist dann musikalisch durch das Treppak-Thema markiert, also durch eben jenen Tanz, mit dem die Todesgöttin ihr Opfer in ihr Reich hinüberzieht. Der schwungvolle Treppak-Rhythmus wird danach beibehalten, aber immer wieder durch

ein – dadurch umso wirkungsvolleres - "pianissimo" unterbrochen, wenn die Todesgöttin den Betrunknen mit ihren Versprechungen umgarnt.

Zum ersten Mal geschieht dies, wenn sie ihrem als "Täubchen" titulierten Opfer verspricht, es mit Schnee und einem prächtigen Flockenspiel zu wärmen. Gleichzeitig spiegeln sich in den kapriolenartigen Tonfolgen des Klaviers die Windböen wider, die den verirrtten Bauern immer rettungsloser in dem Schneesturm versinken lassen. Zum Schluss des Liedes deutet sich in der gedämpften Gesangsstimme das Wiegenlied an, mit dem die Todesgöttin ihr Opfer in den Schlaf singt.

Die Klavierstimme läutet mit einem kurzen Intermezzo aus absteigenden Sechzehntel- oder Zweiunddreißigstelnoten den beschwörenden Appell der Todesgöttin an den Schneesturm ein, noch vernichtender zu wüten. Hieran knüpft auch das Klaviersolo am Schluss des Liedes an, ehe es in einem "diminuendo" mit langen Pausen zwischen den einzelnen Tönen das zum Stillstand kommende Leben widerspiegelt.

## 4. Der Feldherr



*Edgar Bundy (1862 – 1922):  
Der Tod, als General auf einem Schlachtfeld reitend (1911)  
Wikimedia commons*

## Der Feldherr

Es tobt die Schlacht, die Rüstung glänzt,  
gierig heult das Waffenmeer.  
Soldaten eilen, Pferde stürzen  
in einen Lavasee aus Blut.

Der Mittag brennt, die Kämpfe lodern.  
Und selbst den blassen Sonnenuntergang  
erhellte das Feuer der Gefechte,  
von blindem Wüten angefacht.

Endlich sinkt der Sternenmantel auf das Feld.  
Da schluckt den Schlachtenspuk die Nacht,  
alles verstummt – ein letztes Stöhnen nur  
steigt rau empor in den dunklen Dunst.

Im Lorbeerkranz des Mondes reitet  
die Todesgöttin auf das Feld.  
Weiß glänzt ihr Knochenkleid  
im fahlen Schein des nächtlichen Gefährten.

Ein Feldherr nach siegreicher Schlacht,  
so reitet stolz sie um das Feld,  
andächtig stummen Schreien  
und lautlosen Gebeten lauschend.

Oben auf dem Hügel hält sie inne,  
sieht sich um – und lächelt.  
Dann erhebt sie ihre schicksalsschwere Stimme  
über der Ebene des Blutes:

"Vorbei ist die Schlacht – und die Siegerin bin ich!  
Alle habt ihr kämpfend euch vor mir verneigt.  
Das Leben hat euch entzweit – ich habe euch versöhnt.  
Wohlan, ihr toten Streiter, reiht euch friedlich vor mir auf!

Feierlich sollt ihr an mir vorbeimarschieren,  
auf dass ich meine Heere zählen kann.  
Dann mögen in der weichen Erde  
eure Knochen sich vom Lebenskampf erholen.

Jahr um Jahr wird hinziehn über euch,  
entschwinden wird das Andenken an euch –  
ich allein werd' es bewahren! Ewig werde ich  
zur Mitternacht ein Fest auf euren Knochen feiern!

Tanzen will ich auf der feuchten Erde!  
Niemals sollen den Schatten der Gräber  
eure Gebeine verlassen! Ewig sollt ihr  
als mein Gefolge in der Erde ruhen!"

Модест Мусоргский (Modest Mussorgski) / Арсений Голенищев-  
Кутузов (Arseni Golenischtschew-Kutusow):

[Полководец](#) (Polko'wodjets); 1875 (Gedicht) und 1877 (Lied)

In der [Gedichtfassung](#) (*Торжество смерти / Torzhestvo smerti* –  
Der Triumph / Die Feier des Todes) stehen statt der ersten beiden  
Strophen des Liedes die folgenden Verse am Anfang:

Den ganzen Tag ein wüstes Kämpfen.  
Das Sonnenlicht schwimmt im Schlachtendunst,

von Staub und Stöhnen ist die Luft erfüllt,  
von allen Hügeln hallt es wider. Niemand siegt.

[Live-Aufnahme des Liedes](#) mit Galina Wischnewskaja (Галина Вишневская; Gesang) und Mstislaw Rostropowitsch (Мстислав Ростропович; Klavier); Paris, 20. Januar 1970.

### *Der Tod als kriegerischer Triumphator*

Der Text malt zunächst die Schlacht selbst in düsteren Farben aus. Das Kampfgeschehen wird dabei bewusst unpersönlich geschildert. Im Vordergrund stehen nicht die einzelnen Soldaten, sondern die Wellen der Gewalt, von denen sie mitgerissen werden.

Eben hieraus ergibt sich konsequenterweise auch der Auftritt des Todes – als des eigentlichen Herrschers über das Geschehen. Ihm haben alle Kämpfenden gleichermaßen gedient, ganz egal, welche Uniform sie getragen haben.

So lobt er – bzw., berücksichtigt man das weibliche Genus von "Tod" im Russischen, sie – auch die Soldaten dafür, dass sie sich kämpfend vor ihm/ihr verneigt haben. Als Folge ihres Tuns müssen sie ihrem Gebieter, der seine neuen Armeen befriedigt vor sich aufmarschieren lässt, bis in alle Ewigkeit dienen.

Wie in den anderen Liedern des Zyklus ergibt sich die besondere Wirkung der Todesgestalt auch hier wieder daraus, dass sie Humanität nachhüllt. Denn der Tod bzw. die Todesgöttin sichert den Gefallenen genau das zu, was ihnen von ihren Mitmenschen verwehrt wird: dass sie nicht vergessen werden.

Was in der Welt der Lebenden mit der Erinnerung an die konkreten Menschen verbunden wäre, bedeutet in der Logik des Todes freilich

das genaue Gegenteil: ewige Verdammnis, im Sinne eines unwider-ruflichen Eingemauertseins in die Erde. Folglich tanzt die Todesgöt-tin am Ende auch auf den Gräbern, um die Erde darauf für immer festzustampfen.

Eben die vollständige Verkehrung aller Maßstäbe, für die der Tod steht, ist aber auch das zentrale Kennzeichen des Krieges. So ist die makabre Nachahmung menschlicher Moral durch den Tod zugleich eine radikale Absage an die gewalttätige Lösung von Konflikten.

### ***Musikalische Umsetzung des Sujets***

In der einleitenden Beschreibung der Schlacht ist die musikalische Untermalung zunächst sehr lebhaft. Je deutlicher der Text die Aus-sichtslosigkeit des Kampfes herausstellt, desto mehr geht allerdings auch die Musik in getragene Klänge über.

Dieses "Moderato assai" wird jedoch plötzlich von einem sprung-hafteren Rhythmus durchbrochen. In ihm kündigt sich das Heran-nahen des Todes auf seinem Schlachtross an.

Die Ansprache des Todes ist von einem Trauermarsch begleitet. Mussorgski legt diesem interessanterweise die polnische Unabhän-gigkeitshymne *Z dymem pożarów (Mit dem Rauch der Feuer)* zu-grunde. Indem die Freiheit so als "Befreiung vom Leben" dargestellt wird, erhält der Monolog des Todes eine ironische, ja fast schon sar-kastische Konnotation.

Der abschließende Tanz des Todes auf den Gräbern der Gefallenen, mit dem diese für immer in der Erde "festgestampft" werden, findet eine musikalische Entsprechung in heftigen, beidhändig gespielten Klavierakkorden. Das Versinken der toten Soldaten in der Erde wird schließlich durch den Wechsel zu einer tieferen Oktave angedeutet, in der auch das abschließende Fortissimo gespielt wird.