

?
Modest Petrovitsch Mussorgski
(geb. Karevo, 9./21. März 1839 – gest. St. Petersburg, 16./28. März 1881)

Johannisnacht auf dem Kahlen Berg Urfassung

Die Komponisten des „Mächtigen Häufleins“ hatten eine besondere Begabung, der musikalischen und publizistische Nachwelt knifflige Probleme zu beschere, die sich aus der komplizierten Textüberlieferung einiger ihrer besten Werke ergaben. Die Entstehung vieler Kompositionen erstreckte sich über Jahre mit dem bedauernswerten Ergebnis, daß manche – wie etwa die Oper Fürst Igor von Borodin – letztendlich unvollendet bleiben mußten. Andererseits führten auch Probleme in Zusammenhang mit Aufführung oder Veröffentlichung der fertigen Werke zu Revisionen, aus denen – wie im Falle Boris Godunow – unterschiedlichste vollendete Fassungen hervorgingen. Zudem muß man die Kontroversen berücksichtigen, die aus der Angewohnheit Rimsky-Korsakovs resultierten, nicht nur seine eigenen, sondern auch die unvollendeten oder im Original unaufgeführten Werke seiner musikalischen Weggefährten seinen sich wandelnden Auffassungen über Kunst anzugleichen.

In diese Szenerie fügt sich Mussorgskis Orchesterstück Johannisnacht auf dem Kahlen Berg nur allzu genau ein. Erstmals urkundlich erwähnt wird das Werk im Sommer 1860, als der Komponist gegenüber Balakirew seine Absicht verkündete, eine Musik zu einer Szene auf dem Kahlen Berg (Lisaja gora) aus dem heute vergessenen Theaterstück Die Hexe seines Freundes Georgy Mengden zu komponieren. Alexander Arsenjew scheint in einem Brief vom Oktober des gleichen Jahres Mussorgskis Arbeit an einem „Hexenchor“ abermals zu bestätigen. Danach wird das Werk erst im April 1866 nochmals erwähnt, und zwar in einem Brief an Balakirew, in dem Mussorgski von seiner Arbeit an den „Hexen“ und zugleich von seiner Unzufriedenheit mit dem „Kortege des Satan“ spricht. Die Wiederaufnahme der Arbeiten an dem Orchesterwerk wurde – wie wir aus den Memoiren Rimsky-Korsakovs erfahren – von der russischen Erstaufführung des Totentanz von Franz Liszt in Gang gesetzt, die im März des gleichen Jahres stattfand. Zu diesem Zeitpunkt spricht Rimsky-Korsakov von der Johannisnacht als eine „Phantasie für Klavier und Orchester“, was eventuell lediglich eine Verwechslung mit dem Liszt'schen Opus bedeutet oder darauf hinweist, daß der Komponist einige Stellen aus dem neuen Werk seinen Freunden am Klavier vorgespielt hatte. Daß Mussorgski eine solche Besetzung für dieses Werk je vorhatte, ist sonst nirgends belegt.

Am 5. Juli 1867 konnte Mussorgski aus dem Landgut seines Bruders – Minkino im Bezirk Luga – Rimsky-Korsakov gegenüber berichten, daß „am Vorabend des Johannistags, dem 23. Juni, Johannisnacht auf dem Kahlen Berg mit Gottes Hilfe vollendet wurde“. Stolz berichtet er, die Musik „ohne jegliche Skizzen unmittelbar als Reinschrift“ geschrieben zu haben, sowie über mehrere kühne Neuerungen, die sicherlich einige „sanfte väterliche Vorwürfe“ von César Cui nach sich ziehen würden. Eine Woche danach schickte der Komponist einen Brief an den befreundeten Literaturwissenschaftler Wladimir Nikolsky, in dem er das Sujet der Komposition detailliert darstellt. Er habe – so Mussorgski – das Thema anhand eines Buches über Hexerei studiert, in dem beschrieben wird, wie nach dem Volksglauben alljährlich in der Johannisnacht (d.h. der Nacht vor dem Fest Johannis' des Täufers, auch als Sommersonnenwende bekannt) der Hexensabbat auf dem Kahlen Berg in der Nähe von Kiew stattfindet: „Wenn mich mein Gedächtnis nicht im Stich läßt, so pflegten die Hexen sich auf diesem Berg zu treffen, schwätzend und unzüchtige Späße spielend in Erwartung ihres Gebieters Satan. Nach seiner Ankunft bildeten sie einen Kreis um den Thron, auf dem er in der Gestalt eines Ziegenbocks saß, und stimmten Lobeshymnen auf ihren Gebieter an. Sobald Satan über die Lobpreisungen der Hexen ausreichend in Raserei geriet, gab er Befehl, mit dem Sabbat anzufangen, woraufhin er zur Befriedigung seiner Gelüste diejenigen Hexen aussuchte, die ihm am besten gefielen.“

Aus dieser Beschreibung gewann Mussorgski folgenden Handlungsverlauf für seine Komposition: „(1) Zusammenkunft der Hexen, ihr Geschnatter und Geschwätz, (2) der Kortege des Satan, (3) die unheiligen Lobpreisungen Satans und (4) der Hexensabbat.“ Nikolsky berichtete er, dass das Konzertpublikum von dieser Handlung unterrichtet werden sollte, „damit die Gesellschaft dafür Verständnis aufbringen kann“.

Das neue Werk trug eine Widmung an seinen Mentor Balakirew „nach seinen eigenen Befehlen und, müßig zu sagen“ – so der Komponist –, „zu meinem persönlichen Vergnügen“. Als der Mentor seine Bemühungen jedoch lediglich mit Kritik belohnte, wurde der junge Komponist ernsthaft erbost: „Ich hatte geglaubt, glaube immer noch und werde nie aufhören zu glauben, daß dieses Stück recht gut ist“ – so sein Brief an Balakirew –, „zumal ich darin – nach ein paar anfänglichen Petitesse – meine Individualität in einem größeren Werk behaupten konnte.“ Er fügte hinzu, daß er „weder in der Gesamtanlage noch in der Ausführung irgend etwas ändern“ würde, egal ob sich Balakirew bereit fände, das Werk aufzuführen oder nicht. Balakirew zeigte sich offensichtlich nicht überzeugt, und das Stück wurde ad acta gelegt.

Begreiflicherweise versuchte Mussorgski später die Musik der Johannisnacht zu retten, indem er die Materialien zunächst in eine Szene des Oper-Balletts Mlada (eine geplante Gemeinschaftskomposition von Mussorgski, Cui, Rimsky-Korsakov und Borodin aus dem Jahr 1872), dann aber – nach dem Scheitern dieses Projekts – in die unvollendete Oper Das Jahrmarkt von Sorotschinzy von 1880 einzubauen versuchte. In Mlada wurde die Musik aus der Johannisnacht für eine Szene eingesetzt, in der Fürst Jaromir eine Prüfung auf dem Berg Triglav bestehen muß, die bei Sonnenaufgang zu Ende geht. Offensichtlich wurde die noch nicht orchestrierte Komposition nicht einmal neu ausgeschrieben, sondern direkt auf den gleichen Manuskriptseiten umgearbeitet, um eine ähnliche, dramaturgisch jedoch recht überflüssige Szene im Jahrmarkt zu ergeben, in der der ukrainische Bauernjunge Grizko von einer Schwarzen Messe träumt und erst durch das Glockengeläut der Dorfkirche geweckt wird. Es war auch diese Fassung, deren sich Rimsky-Korsakov 1886 bediente, um seine durchaus erfolg-reiche Ausgabe nach der Johannisnacht auf dem Kahlen Berg fertigzustellen. Diese „Phantasie für Orchester“ sollte die erste und für längere Zeit einzige Fassung des Werks sein, die in der Öffentlichkeit zu Gehör kam.

Nach dem Tod Mussorgskis schrieb Rimsky-Korsakov in seinen Memoiren über die Revisionen und Ausgaben der Werke seines Freundes: „Falls Mussorgskis Kompositionen fünfzig Jahre nach seinem Tod unverblaßt weiterleben sollten (danach werden all seine Werke Eigentum eines jeden Verlegers), wird eine musikwissenschaftlich akkurate Ausgabe immer noch möglich Im Augenblick jedoch bestand das Bedürfnis nach einer praktischen Ausgabe zu Aufführungszwecken, um seine riesigen Begabungen erst bekannt zu machen.“

Die vorliegende Fassung – nämlich die Ausgabe Georgy Kirkors aus dem Jahr 1968 – bildet insofern ein Gegenstück zur Fassung Rimsky-Korsakovs, als daß sie die erste „musikwissenschaftlich akkurate Ausgabe“ der ältesten, handschriftlich überlieferten Version des Werks wiedergibt. Hier verfolgte der Herausgeber das Ziel, alle Aufzeichnungen des Autographs (abgesehen von offensichtlichen Schreibfehlern) entweder in den Notentext oder in die Fußnoten unterzubringen, dazu auch die russischen Instrumentenbezeichnungen sowie die ursprüngliche Anzahl der Notensysteme, auf denen die Blechinstrumente notiert wurden.

Es ist jedoch alles andere als sicher, daß es sich bei dieser Ausgabe um die Fassung handelt, die Mussorgski am Johannistag 1867 abschloß und in seinen verschiedenen Briefen während des Sommers beschrieb. Die formale Anlage des Werks sowie eine Stelle, die er in einem Brief an Rimsky-Korsakov zitierte, stimmen offenbar nicht mit dem Partiturotograph überein. Ferner hatte Mussorgski in seinem Brief an Balakirew behauptet, er würde lediglich „vielerlei in der von mir mißbrauchten Schlagzeugstimmen ändern“. In der Tat jedoch sind die Schlagzeugstimmen im erhalten gebliebenen Autograph – wie schon Kirkor feststellt – sauber

geschrieben und unverändert, während hingegen einige Streicherstellen ausradiert wurden. Kirkor zufolge wurden diese letztgenannten Änderungen während der Arbeiten an Mlada im Originalmanuskript vorgenommen; andere Forscher jüngerer Datums wie etwa Edward Garden vertreten die These, daß Mussorgski, nachdem sich seine Gefühle beruhigt hatten, einige von Balakirews Einwände doch beherzigte und zu einem ungewissen Zeitpunkt zwischen 1867 und 1872 eine neue modifizierte Partitur anfertigte.

Rimsky-Korsakovs Eingriffe als Herausgeber der Werke Mussorgskis sind oft Gegenstand der Kritik gewesen, im Falle der *Johannisnacht auf dem Kahlen Berg* war jedoch seine Fassung für die Verbreitung der „riesigen Begabungen“ Mussorgskis eindeutig von maßgeblicher Bedeutung. Nach dem berühmten Anfang gehen die beiden Fassungen jedoch getrennte Wege, und die Unterschiede zwischen den beiden Partituren sind zu zahlreich, um hier zusammengefaßt zu werden. Da die Fassung Rimsky-Korsakovs leichter aufzuführen und – dank der Aufnahme des wunderschönen Alternativschlusses aus Mlada und dem Jahrmarkt von Sorotschinzy – kontrastreicher ist, wird sie sich wohl neben der Orchesterfassung Mussorgskis auch weiterhin im Konzertsaal behaupten können.

Der programmatische Inhalt der frühen Fassung kommt weniger deutlich zum Vorschein als in den späteren Versionen, und die Beschreibung der formalen Anlage als „engesprengte Variationen und Anrufungen“ – so der Komponist in seinem Brief von 1867 an Rimsky-Korsakov – scheint durchaus angemessen. Das Hauptproblem des Stücks scheint eher darin zu liegen, daß – trotz vieler Überraschungseffekte in den genialen Modulationen, den glücklichen Orchestrierungsdetails und den modalen Umdeutungen des thematischen Materials – nichts dem überwältigenden Anfang nahekommt. Im Versuch, den Zuhörer nach aller vorangegangenen Gewaltigkeit noch weiter zu packen, bedient sich Mussorgski in der frühen Fassung jener abenteuerlichen, jedoch zugegebenermaßen grobschlächtigen Stellen von gleichzeitigen Ganztonskalen in Gegenbewegung, die der Komponist auch in seinem Brief an Rimsky-Korsakov als „chemische Tonleitern“ erwähnte. Da er jedoch offensichtlich mit ihnen wenig zufrieden war (die tiefen B kurz vor dem großen Fortissimo-Schluß unterschreiten den Tonumfang der Violoncelli und bezeugen dabei als Satzfehler eine immer noch mangelhafte Beherrschung der Orchestrierungskunst), tilgte Mussorgski diese leicht schockierenden Passagen in der späteren Fassung und fügte statt dessen eine Ganztonskala an anderer Stelle ein. Bemerkenswerterweise strich Rimsky-Korsakov, der solch „harmonische Zauberei“ in seinen eigenen Kompositionen sonst gern einsetzte, auch diese letztgenannte Ganzton-Passage und ersetzte sie durch eine einfache chromatische Tonleiter. Solche Eingriffe führen deutlich vor Augen, wie sich die vorliegende frühe Fassung der *Johannisnacht auf dem Kahlen Berge* zu den späteren Versionen verhält. Mussorgskis erstes und einzig ambitioniertes Orchesterwerk, obwohl kaum als vollkommen zu bezeichnen, stellt in der Tat eine kühne und höchst originelle Tonschöpfung dar.

Rutger Helmers 2007

Literaturhinweise

Jay Leyda und Sergei Bertensson, *The Mussorgski Reader. A Life of Modeste Petrovich Mussorgski in Letters and Documents*. W.W. Norton, New York 1947. Edward Garden, *Three Nights on Bare Mountain*, in: *Musical Times*, Jg. 129 (1988), S. 333–335. Edward R. Reilly, *The First Extant Version of Night on Bare Mountain*, in: *Mussorgski. In Memoriam 1881–1981*, hrsg. von Malcolm Hamrick Brown. UMI Research Press, Ann Arbor 1982, S. 135–162.

Aufführungsmaterial ist von Sikorski, Hamburg zu beziehen. Nachdruck eines Exemplars aus der Sammlung Christoph Schlüren, München.

Modest Petrovich Musorgsky

St. John's Night on Bare Mountain Original Version

The composers of the 'Mighty kuchka' had a particular gift for presenting later generations of performers and editors with difficult decisions that resulted from the complicated textual history of some of their best work. The work on some compositions lingered on for years, with the deplorable consequence that some were ultimately left unfinished, like Borodin's Prince Igor. The problems of getting performed or published those works that were finished, on the other hand, sometimes led to revisions, thus producing more than one completed version, like, of course, most famously, Boris Godunov. To this one should add the controversies that resulted from Rimsky-Korsakov's habit of adapting to his changing views not only his own works, but also the works of his companions that were either unfinished or not being performed in the composer's original.

Musorgsky's St John's Night on Bare Mountain fits perfectly in this tradition. A first mention appears in the summer of 1860, when he mentioned to Balakirev his intention to write music for a scene on Bare Mountain (Lisaya gora, literally 'bald mountain') from a now unknown play called The Witch by his friend Georgy Mengden. A letter by Alexander Arsenyev in October that year seems to confirm that Musorgsky had been working on 'a chorus of witches', but then the work is no longer mentioned until April 1866, when Musorgsky informs in a letter to Balakirev that he was working on his 'witches', but that he was still unhappy with 'the cortège of Satan'. This renewed effort was inspired, as Rimsky-Korsakov revealed in his memoirs, by the first performance in Russia of Liszt's Totentanz ('Dance macabre') in March that year. Rimsky refers to St John's Night as a 'fantasy for piano and orchestra' at this stage, but this may have been a mistake caused by the association with Liszt, or because the composer may have played some passages on the piano for his friends; if Musorgsky ever considered writing his piece for these forces, there is no other evidence supporting this.

On 5 July 1867, Musorgsky reported to Rimsky-Korsakov from his brother's farm Minkino in the Luga district that 'on the twenty-third of June, on the eve of St John's Day was finished, with God's help, St John's Night on Bare Mountain.' Musorgsky was particularly proud of having written his music directly as 'a clean score without sketches of any kind', and of several daring novelties, which he expected to provoke some 'delicately paternal abuse' from César Cui.

In a letter sent to his friend the literary scholar Vladimir Nikolsky a week later, Musorgsky wrote in detail about the subject of his composition, which he had studied using a book on witchcraft that described how, according to folk legend, the annual witches' sabbath was held on St John's Night (the night before the feast of St John the Baptist, but also Midsummer Night) on Bare Mountain near Kiev. 'If memory has not played me false, the witches used to assemble on this mountain..., gossiping, playing lewd pranks, awaiting their superior: Satan. Upon his arrival, they, the witches, would form a circle around the throne, where he sat in the guise of a he-goat, and would carol glory to their superior. When Satan became frenzied enough at the witches' glorification, he would order the start of the sabbath, whereupon which he would select the witches who had caught his fancy to satisfy his needs.' Musorgsky had derived from this the following plot for his composition: '(1) assembly of the witches, their chatter and gossip, (2) the cortège of Satan, (3) the unholy glorification of Satan, and (4) the witches' sabbath.' To Nikolsky he wrote that, 'for the comprehension of society', audiences should also be notified of this plot.

The piece was dedicated to Balakirev, as Musorgsky wrote to Rimsky, 'according to his own orders, and needless to say, with my personal pleasure.' When his mentor rewarded his efforts with criticism, however, the young composer was seriously offended: 'I have considered, I do

consider, and will not cease considering this a rather good piece,' he wrote to Balakirev, 'particularly because in it, after some isolated trifles, I have asserted my individuality in a major work' He added that he would 'change nothing in the overall plan or in its working out', whether Balakirev would agree perform the piece or not. Apparently, Balakirev was not convinced, and the piece was shelved.

It is understandable, that Musorgsky would later try to salvage his music, first by incorporating its materials into a scene for *Mlada*, the collaborative opera-ballet to be written by Musorgsky, Cui, Rimsky-Korsakov and Borodin in 1872, and after this project had failed, into his unfinished opera *Sorochintsī Fair* in 1880. In *Mlada*, the music from *St. John's Night on Bare Mountain* was used for a scene in which the prince Yaromir has to endure a trial on Mount Triglav, which ends on daybreak. Apparently, the unorchestrated music was not even copied, but adapted on the same sheets to produce a similar, dramatically quite redundant scene for *Sorochintsī Fair*, in which the Ukrainian peasant boy Gritsko dreams of a Black Mass and is awakened by the village church bell. It was this version that Rimsky-Korsakov used in 1886 to produce his very successful edition based on *Night on Bare Mountain*, and this 'fantasy for orchestra' would be the first, and for a long time, the only version of Musorgsky's piece that could be heard in public.

After Musorgsky's death, Rimsky-Korsakov wrote about the revisions and editions of his friend's works in his autobiography *The Chronicle of My Musical Life*: 'If Musorgsky's compositions are destined to live unfaded for fifty years after their author's death, (when all his works will become the property of any and every publisher) a musicologically accurate edition will always be possible... For the present, though, there was need of an edition for performances, for practical artistic purposes, for making his colossal talent known.'

The version reprinted here, the edition made by Georgy Kirkor in 1968, complements Rimsky's version by giving the first 'musicologically accurate edition' of the oldest extant manuscript version of the work, in which the editor aimed to preserve all markings from the autograph in either the text or in footnotes except for obvious mistakes, the Russian instrument names, and the number of staves on which the brass instruments were notated.

It is not at all certain, however, that this is the version Musorgsky completed on St John's Day in 1867 and that is described in various letters written that summer. The form of the piece and a quoted passage given in his letter to Rimsky-Korsakov, do not seem to match the autograph score, and in his letter to Balakirev, Musorgsky had written that he would only 'change a lot in the percussion parts, which I have abused', whereas the percussion parts in the surviving autograph, as Kirkor notes, are notated cleanly, without alterations, while some passages the strings parts have been scratched out. Kirkor suggests that these latter changes were applied to the original score during the work on *Mlada*; other, more recent commentators like Edward Garden, suggest that Musorgsky, after having had some time to cool down, may have given in to some of Balakirev's comments, and wrote a new, modified score sometime between 1867 and 1872.

Rimsky-Korsakov's acts as the editor of Musorgsky's oeuvre have often been criticized, but in the case of *Night on Bare Mountain* it is clear that his version of a *Night on Bare Mountain* has indeed done much to make Musorgsky's 'colossal talent known.' The two versions go different ways soon after the famous opening, however, and the differences between the two scores are too many to sum up here. Since Rimsky's version is easier to play and has more contrast thanks to the inclusion of the beautiful alternative ending written for *Mlada* and *Sorochintsī Fair*, it will probably continue to be performed next to Musorgsky's orchestral version.

The programmatic content of the early score is not as clearly audible as in the later versions, and the description of the form as 'interspersed variations and calls', as the composer called it

in his letter to Rimsky-Korsakov in 1867, seems adequate. The main problem of the piece is probably that, despite the many surprises offered by Musorgsky's inventive modulations, orchestration and modal reinterpretations of the thematic material, nothing can quite match the overwhelming beginning. In an attempt to excite the listener even after all the preceding fierceness, we find in the early score the adventurous but admittedly crude passages with simultaneous whole-tone scales in opposite motion that were also mentioned by Musorgsky in his letter to Rimsky (there called 'chemical scales'). Apparently unsatisfied with them (the low B flats notated just below the reach of the cellos near the grand fortissimo ending are slips of the pen that still betray his lack of experience as an orchestrator), Musorgsky removed these startling passages in his later version, and inserted a whole-tone scale elsewhere. Quite remarkably, Rimsky-Korsakov, normally quite fond of using such 'harmonic sorcery' in his own compositions, also removed this whole-tone passage and replaced it with a simple chromatic scale. These manipulations illustrate very well how the early version of Night on Bare Mountain reprinted here relates to the later ones. Musorgsky's first and only ambitious orchestral work may not have been perfect, but it was a bold and original creation indeed.
Rutger Helmers, 2007

References:

Jay Leyda and Sergei Bertensson, *The Musorgsky Reader: A Life of Modeste Petrovich Musorgsky in Letters and Documents* (New York: W.W. Norton 1947).
Edward Garden, 'Three Nights on Bare Mountain', *Musical Times* 129 (1988), p. 333–35.
Edward R. Reilly, 'The First Extant Version of Night on Bare Mountain', in Malcolm Hamrick Brown (ed.), *Musorgsky: In Memoriam 1881–1981* (Ann Arbor: UMI Research Press 1982), p. 135–162.

For performance material please contact Sikorski, Hamburg. Reprint of a copy from the collection Christoph Schlären, Munich.

Modest Petrovitsj Moesorgski

(geb. 9/21 maart 1839, Karevo – gest. 16/28 maart 1881, Sint-Petersburg)

Sint-Jansnacht op de Kale berg

De componisten van de 'Machtige Koetsjka' hadden een bijzondere gave om latere generaties uitvoerders en redacteurs op te zadelen met moeilijke beslissingen, die het gevolg zijn van de gecompliceerde totstandkoming van sommige van hun beste werken. Het werk aan sommige composities nam vele jaren in beslag, met het risico dat zij uiteindelijk onvoltooid zouden blijven, zoals Borodins Prins Igor. Aan de andere kant leidden problemen met het uitgevoerd of gepubliceerd krijgen van de werken die wel voltooid waren, er soms toe dat deze weer bewerkt werden, wat resulteerde in meer dan één versie, zoals, uiteraard, Boris Godoenov. Hierbij kwamen dan nog de controverses die ontstonden door Rimski-Korsakovs neiging om niet alleen zijn eigen werk herhaaldelijk aan zijn veranderende visie aan te passen, maar ook de werken van zijn kameraden die onvoltooid waren gebleven of in het origineel van de componist niet uitgevoerd werden.

Moesorgski's Sint-Jansnacht op de Kale berg past perfect in deze traditie. Het werk werd voor het eerst genoemd in de zomer van 1860, toen Moesorgski aan Balakirev liet weten dat hij van plan was een scène op de Kale berg (Lysaja gora) uit een nu onbekend stuk *De heks* van zijn vriend Georgij Mengden te schrijven. Een brief van Alexander Arsenjev in oktober dat jaar lijkt te bevestigen dat Moesorgski had gewerkt aan 'een heksenkoor', maar daarna wordt er van het werk niets meer vernomen tot april 1866, toen Moesorgski aan Balakirev schreef dat hij aan zijn 'heksen' werkte, maar dat hij nog altijd ontevreden was met het 'gevolg van Satan'. Dankzij Rimski-Korsakovs memoires weten we dat deze nieuwe poging waarschijnlijk was

geïnspireerd door de eerste uitvoering van Liszt's Totentanz ('Danse macabre') in maart dat jaar. Rimski verwijst naar de Sint-Jansnacht als een 'fantasie voor piano en orkest', maar dit zou een vergissing kunnen zijn, veroorzaakt door de associatie met Liszts stuk, of doordat Moesorgski passages voor zijn vrienden op de piano heeft voorgespeeld. Als Moesorgski ooit overwogen heeft om zijn stuk voor deze bezetting te schrijven, is daar geen ander bewijs voor.

Vanuit zijn broers boerderij Minkino in het Loegadistrict meldt Moesorgski op 5 juli 1867 trots aan Rimski-Korsakov dat 'met Gods hulp op drieëntwintig juni, aan de vooravond van Sint-Jansdag, Sint-Jansnacht op de Kale berg is voltooid.' Moesorgski was bijzonder trots op het feit dat hij zijn muziek direct als een 'nette partituur zonder enige schetsen' heeft geschreven, en op enkele gewaagde nieuwigheden, waarvan hij verwachtte die hem wel op een 'subtiële vaderlijke scheldpartij' van César Cui zouden komen te staan.

In een brief aan de bevriende literatuurkenner Vladimir Nikolski een week later, schreef Moesorgski in detail over het onderwerp van zijn compositie, die hij had bestudeerd met behulp van een boek over hekserij dat beschreef hoe volgens folklore er op Sint-Jansnacht (de nacht voor 24 juni, het feest van Johannes de Doper, maar tevens de midzomernacht) jaarlijks een heksensabbat op de Kale berg bij Kiev gehouden werd. 'Als mijn geheugen mij niet in de steek laat, verzamelden de heksen zich op deze berg..., roddelend, schunnige grappen uithalend, wachtend op hun leider: Satan. Bij zijn aankomst zouden zij, de heksen, een kring om zijn troon vormen waar hij in de vorm van een bok zat, en zouden hun leider bejubelen. Zodra Satan voldoende opgewonden was door de lofzang van de heksen, begon hij de sabbat, waarop hij de heksen die hem het meest bevielen uit zou kiezen om zijn behoeften te bevredigen.' Moesorgski had hieruit het volgende programma voor zijn compositie afgeleid: '(1) het verzamelen van de heksen, hun geroddel en geklets, (2) het gevolg van Satan, (3) de vuile verheerlijking van Satan, en (4) de heksensabbat.' Aan Nikolski liet hij weten dat 'voor het begrip van het publiek' dit programma bij uitvoeringen uitgedeeld zou worden.

Het stuk was opgedragen aan Balakirev, zoals Moesorgski aan Rimski schreef: 'volgens zijn eigen orders, en vanzelfsprekend, ook tot mijn persoonlijke genoegen.' Toen zijn mentor echter zijn inspanningen met ongezouten kritiek beloonde, was de jonge componist serieus gekrenkt: 'Ik beschouwde, ik beschouw en ik zal niet ophouden dit stuk te beschouwen als een vrij goed stuk,' schreef hij aan Balakirev, 'in het bijzonder omdat ik, na een paar niemendalletjes, nu in een belangrijk werk mijn persoonlijkheid toon.' Hij voegde eraan toe dat hij 'niets in de grotere opzet of in de uitwerking daarvan' zou veranderen, of Balakirev van plan was het stuk op de lessenaar te nemen of niet. Kennelijk was Balakirev niet overtuigd, en het werd stuk terzijde geschoven.

Het is begrijpelijk dat Moesorgski later zou proberen om wat van zijn muziek te redden door materialen eruit te gebruiken, eerst voor een scène in Mlada, het collectieve operaballet dat in 1872 geschreven zou moeten worden door Moesorgski, Cui, Rimski-Korsakov en Borodin, en nadat dit project strandde, in zijn onvoltooide opera De Jaarmarkt van Sorotsjintsy in 1880. In Mlada werd de muziek voor Sint-Jansnacht op de Kale berg gebruikt voor een scène waarin de prins Jaromir een beproeving op de berg Triglav moest doorstaan die bij zonsopkomst zou eindigen. Deze muziek, zo lijkt het, is niet eens overgeschreven, maar op dezelfde bladzijden aangepast om een soortgelijke, dramatisch vrij overbodige scène voor De Jaarmarkt van Sorotsjintsy, waarin de Oekraïense boerenjongen Gritsko over een Zwarte mis droomt en gewekt wordt door de klokken van de dorpskerk. Dit is de versie die in 1886 door Rimski-Korsakov gebruikt was voor zijn zeer succesvolle editie van Nacht op de Kale berg, en deze 'fantasie voor orkest' zou de eerste, en voor lange tijd de enige, versie van Moesorgski's stuk zijn die in het openbaar gehoord kon worden.

Na Moesorgski's dood schreef Rimski-Korsakov in zijn autobiografie De kroniek van mijn muzikale leven over de redacties en bewerkingen van de muziek van zijn vriend: 'Als Moesorgski's composities bestemd zijn om vijftig jaar na de dood van hun auteur (wanneer al zijn werken openbaar bezit zijn voor welke uitgever dan ook) nog altijd onverminderd voort te

leven, is een musicologisch correcte versie altijd nog mogelijk... Voorlopig was er echter behoefte aan een editie voor uitvoeringen, voor praktische artistieke doeleinden, om zijn kolossale talent bekend te maken.'

De versie die hier opnieuw is afgedrukt, de editie van Georgij Kirkor uit 1968, complementeert Rimski's variant door de eerste 'musicologisch correcte versie' van het oudst bekende handschrift van het werk te geven, waarin is getracht om, met uitzondering van duidelijke vergissingen, Russische namen voor de instrumenten en het aantal notenbalken voor de koperblazers, alle markeringen van de autograaf in de partituur of anders in de voetnoten te behouden. Het valt echter nog te bezien, of dit de versie is die op Sint-Jansdag 1867 werd voltooid en in verschillende brieven die zomer beschreven werd. De vorm van het stuk en een geciteerde passage zoals die zijn gegeven in de brief aan Rimski-Korsakov lijken niet overeen te komen met deze autograaf, en in zijn brief aan Balakirev had Moesorgski geschreven dat hij alleen het nodige zou veranderen 'in de percussiepartijen, die ik heb misbruikt,' terwijl het slagwerk, zoals Kirkor opmerkt, netjes en zonder wijzigingen in de partituur genoteerd staat en er in de partijen van de strijkers wel het een en ander is doorgekrast. Kirkor suggereert dat deze veranderingen zijn gemaakt tijdens het werk aan *Mlada*; andere, latere auteurs zoals Edward Garden, suggereren dat Moesorgski, nadat hij wat had kunnen kalmeren, misschien toch gehoor heeft gegeven aan sommige opmerkingen van Balakirev, en ergens tussen 1867 en 1872 een nieuwe, aangepaste partituur heeft geschreven.

Rimski-Korsakov's rol als bewerker van Moesorgski's nalatenschap is vaak bekritiseerd, maar in het geval van *Nacht op de Kale berg* is het duidelijk dat zijn versie in ieder geval veel heeft bedragen aan het bekend maken van 'Moesorgski's kolossale talent'. Op de beroemde opening na, gaat Rimski's versie echter al gauw zijn eigen gang, en er zijn te veel verschillen om hier op te noemen. Aangezien Rimski's versie gemakkelijker te spelen en rijker aan contrast is dankzij het gebruik van het fraaie alternatieve slot dat voor *Mlada* en *De Jaarmarkt van Sorotsjintsy* geschreven was, zal deze waarschijnlijk naast Moesorgski's orkestrale versie uitgevoerd blijven worden.

De programmatische inhoud van de eerdere partituur is niet zo duidelijk als die van latere versies, en de beschrijving van de vorm als 'losse variaties en onderbrekingen' (forma *razbrosannych variatsij i pereklytsjek*), zoals de componist het in zijn brief aan Rimski-Korsakov noemt, is zeer toepasselijk. Het grootste probleem van het stuk is waarschijnlijk dat, ondanks de vele verrassingen die Moesorgski's modulaties, inventieve orkestratie en modale herinterpretaties van thematisch materiaal bieden, niets echt nog in de buurt kan komen van het overweldigende begin. In een poging om de luisteraar zelf na al het voorafgaande geweld nog te treffen, vinden we in de vroege partituur avontuurlijke maar wel nogal ongepolijste passages gevormd door gelijktijdige heletonstoonladders in tegenbeweging, die Moesorgski ook in zijn brief aan Rimski noemde (daar 'chemische toonladders' genoemd). Waarschijnlijk was Moesorgski toch niet helemaal tevreden met deze verbluffende passages (de lage bessen, net onder het bereik van de cello's, die vlak voor de conclusie in fortissimo zijn voorgeschreven, verraden nog enige onervarenheid in het orkestreren) en heeft hij ze verwijderd in zijn latere versie en elders een heletonstoonladder ingevoegd. Opmerkelijk genoeg verwijderde Rimski-Korsakov, die in zijn eigen composities toch graag van dergelijke 'harmonische toverkunsten' gebruik maakte, ook deze nieuwe passage en verving haar door eenvoudige chromatische toonladder. Deze ingrepen illustreren fraai hoe de vroege versie van *Nacht op de Kale berg* die hier is herdrukt zich tot latere versies verhoudt. Moesorgski's eerste en enige ambitieuze werk voor orkest was wellicht niet perfect, maar het was zeker een originele en gedurfde creatie.

Rutger Helmers, 2007

Verwijzingen

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

Edward Garden, 'Three Nights on Bare Mountain', *Musical Times* 129 (1988), p. 333–35.

Edward R. Reilly, 'The First Extant Version of Night on Bare Mountain', in Malcolm Hamrick Brown (ed.), *Musorgsky: In Memoriam 1881–1981* (Ann Arbor: UMI Research Press 1982), p. 135–162.