

Modest Petrovič Musorgskij

(geb. Karevo/Pskov, 9./21. März 1839 — gest. St. Petersburg, 16. 28. März 1881)

Marsch: Vzyatiye Karsa

(Die Gefangennahme des Kars)

Vorwort

Im letzten Lebensjahr Musorgskijs beauftragte man ihn, zum 25. Krönungs-Jubiläum von Zar Aleksandr II am 19. Februar / 3. März 1880 etwas beizutragen. Im Bolshoi-Theater plante man dafür einen großen, inszenierten Beitrag einschließlich einer Geschichte in Bildern, die an große Eroberungen und militärische Siege des Zaren-reiches erinnern sollte. Die Bestandteile dieser Gala sollten durch Textmoderationen in Form eines fiktiven Dialogs zwischen der Muse der Geschichte und dem Geist Russlands verbunden werden, begleitet durch Musik. Karl Jul'evič Davydov, Direktor des Konservatoriums von St. Petersburg, hatte für die Musik zu sorgen und sprach im Januar 1880 zahlreiche prominente Komponisten an – neben Musorgskij auch Anton Rubinštejn, Čajkovskij, Borodin, Rimskij-Korsakov, Kjuj, Napravnik und andere. Jeder, der zusagte, hatte ein bestimmtes Tableaux zu übernehmen und dafür Musik von höchstens sieben Minuten Dauer zu liefern. Es stellte sich heraus, daß es ungemein schwierig war, angesichts der kurzen Zeitspanne etwas Neues zu komponieren, und deshalb bearbeiteten die meisten Mitwirkenden Partituren von früher. Borodins berühmte Steppenskizze aus Mittelasien und Rimskij-Korsakovs Slava sind vielleicht die einzigen für diesen Anlass produzierten Stücke, die sich im Kanon russischer Musik halten konnten.

Musorgskijs Beitrag sollte sich auf die Einnahme der Festung des osttürkischen Kriegsherrn Kars im Kaukasus 1855 beziehen (Russlands einziger bemerkenswerter Sieg in den Krim-Kriegen). Er griff dafür auf den ›Einmarsch der Prinzen und Priester‹ aus seinem nie vollendeten Ballett-Projekt Mlada von 1872 zurück. Der Hauptteil der Originalvorlage bestand aus einer recht angemessenen Folge von Variationen über ein russisches Volkslied um einen Mittelteil herum, dem ›Trio der Priester‹. Für den neuen Anlaß ersetzte Musorgskij lediglich diesen Mittelteil durch ein ganz neues Trio, gebildet aus einem türkischen (oder, wie Rimskij-Korsakov meinte, »irgendeinem kurdischen«) Thema, weshalb das Stück im Volksmund bald auch Türkischer Marsch genannt wurde. Es war ganz typisch für Musorgskij, frühere Stücke aufzupolieren und dabei zugleich auch bisher ungenutztes Potential zu entfalten. Nichts paßte besser zum zaristischen Nationalismus wie das alte Thema aus Mlada, eine altrussische Khovorod-Weise aus der umfangreichen Sammlung von Balakirev. Solche alten Lieder schamlos auf die neuen Verhältnisse umzumünzen, hatte sich natürlich schon zu dieser Zeit der Tradition russischen Obrigkeitsdenkens eingebettet.

Bevor die russische Volksweise in Takt 21 vorgestellt wird, beginnt der Marsch mit einer Militärfanfare im Blech, die Szene des Triumphsiegs bezeichnend, der zu feiern war. Darauf gehen weitere Namen des Stückes zurück, der ›Triumphmarsch‹ oder ›Festmarsch‹ in As-Dur. Dies russische Anfangsthema ist drängend, glanzvoll und rational, wurzelt fest in den stabilen Marsch-Metren und wird durch wiederholte Fanfaren-Figuren in Streichern und Schlagwerk festgezimmert. Nach einem energie-reich-grandiosen Crescendo erliegt der Rahmenteil dem Trio, einem Paradebeispiel orientalischer Sinnlichkeit. Musorgskij bedient sich verschiedener Klischees, um diesen Eindruck des Exotischen hervorzurufen, beginnend mit der Einführung des türkischen Themas selbst. Hier moduliert das Stück nach c-moll, und das Schlagzeug wechselt von einer geradlinigen, metrischen Fanfare zu einer ostinaten Tambourin-Begleitung. Die Melodie selbst, unwägbare durch ihre irreguläre Phrasierung, ist synkopiert, chromatisch und wird in ungewöhnlich hoher Tessitura von einem verschleift wirkenden Piccolo vorgetragen, während eine Gegenmelodie, ebenso blumig und unregelmäßig, in der Viola erscheint und die Marsch-Metrik maskiert. Die besessene Viertel-Begleitung im Holz bringt einige ausschweifende Appoggiaturen, und das Pizzicato-Pedal der tiefen Streicher trägt zum

Chromatizismus des Hauptthemas bei. Übermäßige und verminderte Intervalle liefern noch mehr hedonistischen Rausch und implizieren ein gut Maß musikalischer Ausschweifung, wie sie oft mit sexuellem Verlangen assoziiert wird. All dem folgt eine Wiederkehr der russischen Militärfanfare und des rationalen Anfangsmaterials. Musorgskijs Gegenüberstellung dieser zwei kontrastierenden Abschnitte mögen auch ideologische Konventionen innewohnen, die mit den eigenen patriotischen Ansprüchen des Zaren angesichts eines so nationalistischen Anlasses einhergehen: Jedenfalls wetteifert das orientalische Trio zweifellos nicht mit der Resoluteit des russischen Rahmenteils. Im Gegenteil: durch den Einschluß derart hedonistischer Musik-Elemente enthüllt uns Musorgskij die damals aufrechterhaltenen Ideale, aber auch Vorurteile seiner Zeit.

Wie es manchmal so kommt – schließlich wurden die vom Zaren vorgeschlagenen Feierlichkeiten abgesagt, und sowohl Aleksandr II wie auch Musorgskij selbst waren binnen Jahresfrist tot (bekannterweise durch Trunksucht respektive einem Attentat). Musorgskijs Marsch, der am 22. Januar / 3. Februar zumindest fristgerecht fertig geworden war, wurde aber zumindest noch zu Lebzeiten des Komponisten uraufgeführt, in einem Konzert am 18. / 30. Oktober 1880, neben Borodins Steppenskizze, dirigiert von Édouard F. Napravnik beim zweiten Saison-Konzert der Kaiserlichen Russischen Musikgesellschaft. Wenn auch Musorgskijs Marsch nicht gerade als Meilenstein seines Schaffens erkannt wurde, war die Aufführung doch ein bemerkenswertes Ereignis in seiner Karriere, da der offenkundige Nationalismus des Stücks beim patriotischen Publikum eine Saite zum Klingen brachte, und daher wurde es mit Ovationen gefeiert. Wäre Musorgskij nicht so unerwartet kurze Zeit später gestorben, hätte sein Triumphmarsch durchaus einen Wendepunkt seiner Karriere darstellen können – den Beginn einer Phase, in der sich Musorgskij vielleicht zu einer professionelleren, konservativeren Gangart herabgelassen hätte, Distanz aufnehmend zu den Schablonen seiner Vergangenheit, also jenen unnachgiebigen Neigungen, die so massiv zu seinem unausweichlichen Abstieg beigetragen hatten.

Rachel Foulds, April 2009

Literatur

- David Brown: Musorgsky. His Life and Works, Oxford University Press, Oxford 2002, S. 350–53.
- M. D. Calvocoressi: Musorgsky, The Master Musicians Series, J. M. Dent and Sons Ltd., London, S 179–80.
- Jay Leyda und Sergei Bertensson (Hrsg.): The Musorgsky Reader: A Life of Modeste Petrovich Musorgsky in Letters and Documents, Da Capo Press, New York 1970, S. 407.
- Francis Maes, Arnold und Erica Pomerans: A History of Russian Music from Kamarinskaya to Babi Yar. University of California Press, 2002, S. 81–3.
- Alexandra Orlova: Musorgsky's Days and Works: A Biography in Documents. UMI Research Press, Michigan, S. 28–33.
- Richard Taruskin: Musorgsky: Eight Essays and an Epilogue, Princeton University Press, S. 390–2.

Aufführungsmaterial ist von Kalmus, Boca Raton zu beziehen.

Modest Petrovich Musorgsky

(b. Karevo/Pskov, 9/21 March 1839 — d. St. Petersburg, 16/28 March 1881)

March: Vzyatiye Karsa
(The Capture of Kars)

Preface

It was during the final year of his life that Musorgsky's *March The Capture of Kars* (Vztyatiye Karsa) was commissioned in commemoration of the twenty-fifth anniversary of the assumption of Tsar Alexander II. For this occasion (scheduled for 19th February/3rd March 1880), a 'grand scenic representation' was to be arranged at the Bolshoi Theatre incorporating a tableaux vivant that delineated momentous conquests and military accolades of the Tsar's reign. Each element of the gala was to be bound by a dialogue between the Muse of History and the Spirit (geniy) of Russia, and accompanied by music. K. Y. Davidov – the director of the St. Petersburg conservatory at the time – set about organising the accompanying music by approaching several prominent composers of the time. Along with Musorgsky, Anton Rubinstein, Tchaikovsky, Borodin, Rimsky-Korsakov, Cui, Napravnik, amongst others, were all approached in January 1880, and provided with the 'picture' for which they would be responsible. Although each composer was allocated no longer than seven minutes for his individual scene, it proved to be troublesome to produce compelling, original material for such a short time span, and most of the composers chose to adapt scores that had already been concocted for some other purpose. Borodin's well-known orchestral piece *In Central Asia* and Rimsky-Korsakov's *Slava* are perhaps the only other pieces produced for this occasion that have permeated the Russian music canon with any lasting impact.

Musorgsky, who had been commissioned to set the tableau that represented the capture of the Eastern Turkish fortress of Kars in the Caucasus in 1855 (Russia's only notable victory in the Crimean War), returned to his 'Procession of the Princes and Priests' from his *Mlada* score from 1872. The main section of this original march comprised a rather appropriate set of variations of a Russian folk song that straddled a middle section consisting of the 'priests' trio'. For this new work, Musorgsky simply replaced this central section with a completely new trio on a Turkish (or, according to Rimsky-Korsakov "some Kurdish") theme, giving rise to the piece's popular epithet *Turkish March*. It was entirely characteristic of Musorgsky to refurbish past – but not forgotten – compositions, reconstructing previously unrealised potential under the guise of a new work. Nothing suited the Tsar's debauch of nationalism better than the main theme of the old *Mlada* march, which was an old Russian khovorod tune from Balakirev's extensive collection. The use of national songs to convey such shameless nationalism was already, of course, by then well ingrained in the tradition of such Russian officialdom. Before the introduction of the Russian folk theme in bar twenty-one, the *March* opens with a militaristic, brass fanfare that sets the scene for the triumphal victory it was due to commemorate, whilst simultaneously clarifying the origins of the work's other nicknames: the "Triumphal", or "Solemn" *March* in A flat Major. This opening 'Russian' theme is active, bright and rational, firmly rooted in the steady metre of the march, and underpinned by repeated fanfare figures in the strings and percussion. After a climatic build up of energetic grandiosity, the outer movement succumbs to the middle Trio, a true exemplification of oriental sensuality. Musorgsky adopts several musical conventions to impart this image of foreign exoticism, commencing with the introduction of the Turkish theme itself. At this point, the piece modulates to C minor, and the percussive articulation changes from a metrical fanfare to a repetitive tambourine accompaniment. The melody itself – unpredictable by its irregular phrasing – is syncopated, chromatic and presented in an unusually high tessitura on a slurring piccolo, and a sub-melody (equally as florid and metrically irregular) appearing on the viola, masks the march-like metre. The obsessive crotchet accompaniment in the woodwind features excessive appoggiaturas, and the pizzicato pedal found in the lower strings contributes to the chromaticism of the main theme. Augmented and diminished intervals supply a further sense of hedonistic intoxication, and imply a fierce sense of the musical indulgence often associated with sexual desire, preceding the return of the militaristic 'Russian' fanfare and a recurrence of the more rational opening material. Musorgsky's juxtaposition of these two contrasting sections may well contain underlying ideological conventions that would comply with the Tsar's own patriotic specification for such a nationalistic event: After all, the passivity of the oriental Trio unquestionably offers no contest to the resoluteness of the Russian outer sections. Indeed, through his inclusion of elements of musical hedonism Musorgsky reveals to us these

commonly held ideals – and prejudices – of the time.

As it transpired, the Tsar's proposed festivities were, in the end, cancelled, and both Musorgsky and Alexander II were dead within a year (notoriously of alcoholism and assassination respectively). But Musorgsky's March – completed well on time, by the 3rd February 1880 – was nevertheless eventually premiered during his lifetime on 30th October 1880 alongside In Central Asia, conducted by Eduard Napravnik at the second concert in the season of the Imperial Russian Musical Society. Although Musorgsky's March has hardly been widely regarded as a particularly substantial constituent of the composers' creative output, it was a considerable event in his career as the overt nationalism of the piece indubitably struck a chord with the patriotic audience, and the piece was rapturously received with ovation. Had Musorgsky not died quite so unexpectedly shortly after his completion and premier of this work, his Turkish March could well have marked a major turning point in Musorgsky's career, denoting the stage where Musorgsky was to "descend" into professionalism, and tread a more conservative artistic path, somewhat at a distance from the paragons of his past: indeed, the very uncompromising inclinations that had contributed quite so hugely to his incumbent demise.

Rachel Foulds, April 2009

Bibliography

- Brown, David. *Musorgsky: His Life and Works*, (Oxford: Oxford University Press), 2002, pp. 350–53.
- Calvocoressi, M. D. *Musorgsky, The Master Musicians Series*, (London: J. M. Dent and Sons Ltd.), pp. 179–80.
- Leyda, Jay, and Sergei Bertensson, Ed. *The Musorgsky Reader: A Life of Modeste Petrovich Musorgsky in Letters and Documents*, (New York: Da Capo Press), 1970, p. 407.
- Maes, Francis, Pomerans, Arnold, and Pomerans, Erica. *A History of Russian Music from Kamarinskaya to Babi Yar*. (California: University of California Press), 2002, pp. 81–3.
- Orlova, Alexandra. *Musorgsky's Days and Works: A Biography in Documents*. (Michigan: UMI Research Press), pp. 28–33.
- Taruskin, Richard. *Musorgsky: Eight Essays and an Epilogue*, (Princeton: Princeton University Press), pp. 390–2.

For performance material please contact the publisher Kalmus, Boca Raton.