

DOROTHEA REDEPENNING (Heidelberg / Deutschland)

Gogol's ukrainische Erzählungen auf der Opernbühne und die Frage nach einem ukrainischen Idiom¹

Die beiden Sammlungen *Abende auf dem Weiler bei Dikanka*² und *Mirgorod*³ hatten gleich nach ihrem Erscheinen bei der Petersburger Leserschaft durchschlagenden Erfolg und begründeten die literarische Karriere Nikolaj Gogol's (1809–1852). Die neuartige Kombination von Situationskomik, Lokalkolorit und Brauchtum mit dem Unheimlichen und Gruseligen faszinierte Leserinnen und Leser und strahlte bald auch auf die Musik aus. Zwischen 1853 und 2012 entstanden mindestens 40 Vertonungen, die, abgesehen von sehr wenigen Ausnahmen, von russischen und ukrainischen Komponisten stammen (siehe Übersicht).

Die spezifische Atmosphäre der Erzählungen legt es nahe, sie mit einem entsprechenden musikalischen Kolorit zu verbinden. Die Formulierung ‚ukrainisches Idiom‘ bedarf einer Erklärung. ‚Idiom‘ bezeichnet üblicherweise eine Eigentümlichkeit von Sprache und Ausdrucksweise, auch bezogen auf einzelne abgegrenzte Gruppen, ebenso sprachspezifische, nicht übersetzbare Redewendungen. Im Kontext der musikalischen Adaptionen von Gogol's ukrainischen Erzählungen ist danach zu fragen, was das ukrainische Idiom dieser Werke ausmacht und wie es analytisch erfasst kann.

Die betreffenden Kompositionen lösen diese Frage auf unterschiedliche Weise. Die mit Abstand häufigste Methode sind der Gebrauch von Volksliedern und Volkstänzen oder Anspielungen auf volkstümliches Material. Es ist ein Verfahren, das ähnlich wie in Sprachen, eine spezifische Klanglichkeit anstrebt, die als ukrainisches Idiom wahrgenommen werden soll. Es gibt aber auch zahlreiche Werke, die ohne Folklorezitate auskommen, aber über ihr Sujet als ukrainisch gekennzeichnet sind. Eine weitere Möglichkeit, die hier nicht zur Diskussion steht, zeigt die Komponistengruppe, die aus der Klasse von Borys Ljatošynskij (1894/95–1968) hervorging und als Kiewer Avantgarde bekannt wurde (unter ihren Valentyn Syl'vestrov *1937, Leonid Grabovskij *1935, Volodimir Guba 1938–2020 u.a.).⁴ Sie entwickelten eine spezifische Klangästhetik, die sie seit den

¹ Ukrainische und russische Namen, Werktitel und Literaturnachweise sind wissenschaftlich transkribiert.

² *Večera na chutore bliz Dikan'ki*, Sankt-Petersburg 1831 und 1832, in zwei Teilen. Die Erzählung *Johannisabend* (*Večer nakanune Ivana Kupala*) erschien 1830 als Vorabdruck in den *Vaterländischen Annalen* (*Otečestvennye zapiski*) unter dem Titel „Bisavrvjuk [Teufel in Menschengestalt] oder Ein Abend vor Ivan Kupala. Eine kleinrussische Erzählung (aus der Volkstradition), erzählt vom Diakon der Fürbitte-Kirche“.

³ *Migorod*, Sankt-Petersburg 1835 in zwei Teilen.

⁴ Vgl. dazu z.B. Virko Baley: „Die Avantgarde von Kiew. Eine Retrospektive auf halbem Weg“, in: *Melos/NZ: Neue Zeitschrift für Musik* 1976, 2(4), S.185–192; Olena Derev'jančenko: „Zvukovi svitu ukrains'kogo muzičnogo avangardu 1960-h roikv“ (Die Klangwelt der ukrainischen musikalischen Avantgarde der 1960er Jahre, in: *Muzične mistectvo* (Musikalische Kunst) 8 (2008), S. 29–40; Marina

1960er Jahren als eine besondere Gruppe international bekannt machte. Auch ihre Werke ließen sich unter dem Begriff ‚ukrainisches Idiom‘ beschreiben.

In der Musikwissenschaft wird der Begriff ‚Idiom‘ im Bereich Jazz und im Zusammenhang mit nationalen Musiksprachen verwendet; er ist vor allem im Englischen und Polnischen gebräuchlich. Zum Thema ‚ukrainisches Idiom‘ liegen einige Studien vor.⁵ Viktor Zoločevs’ky etwa geht der Frage nach, inwieweit volkstümliches Idiom das ukrainische Kunstlied geprägt hat.⁶ Julija Krotkevičs Dissertation befasst sich mit dem spezifischen musikalischen Idiom im Werk Levko Revuc’kyjs (1889–1977), der als einer der Begründer der ‚ukrainisch-sowjetischen Musik‘ gilt.⁷ Nikolaj Gordečuk widmete den volksmusikalischen Wurzeln in Vitalij Gubarenkos (1934–2000) Orchesterwerken eine spezielle Studie,⁸ und Jakov Soroker untersuchte ukrainische Elemente in Werken nicht ukrainischer Komponisten.⁹ Aus diesen Arbeiten wird deutlich, dass das ukrainische Idiom sich aus unterschiedlichen Einflüssen, vor allem aus der populären und Volksmusik speist und in der Musik anderer Länder als ein solches wahrgenommen wird. Es konstituiert sich durch die Verwendung von entsprechenden Melodien, Anklängen, Anspielungen auf Tänze wie z.B. *Gopak*, *Kazačok* und *Trepak*. Die Frage, inwieweit melodische und harmonische Eigentümlichkeiten tatsächlich als Charakteristika einer spezifischen nationalen Musik zugeordnet werden können, bzw. inwieweit solche Eigentümlichkeiten gemeinsames Kennzeichen verschiedener Nationalmusiken sind,¹⁰ wird in diesem Zusammenhang nicht erörtert.

Im Folgenden soll zunächst ein Gesamtüberblick gegeben werden; sodann wird die Frage nach einem ukrainischen Idiom am Beispiel von Nikolaj Rimskij-

Čerkašina: „Ukrainskaja muzyka segodnja: Fragmenty i komentarii“ (Die ukrainische Musik heute: Fragmente und Kommentare), in: *Muzykal’naja akedamija* 4 (2010), S. 136–139. In den letzten Jahren entstanden dazu zwei ukrainische Dissertationen: Oksana Gorodec’ka: *Ukrains’ka muzyka 60-h rokov XX stolitja u konteksti cilisnosti epochy* (Die ukrainische Musik der 1960er Jahre im Kontext der Epoche), Kiew 2009; Viktorija Anriëvs’ka: *Kamerno-instrumental’nij ansambl’ u tvorčosti l’viv’kich kompozitoriv XX st.* (Kammermusikalische Ensemblewerke im Schaffen von Lwiwer Komponisten des 20. Jahrhunderts), Lwiw 2010.

⁵ Die Datenbank RILM nennt zum Schlagwort „Ukrainian idiom“ 23 Treffer (18.4.2022), davon sieben in englischer, fünf in russischer, vier in polnischer, je drei in ukrainischer und deutscher sowie einen in tschechischer Sprache.

⁶ Viktor Zoločevs’ky: *Pro moduljaciju* (Über Modulation), Kiew 1972.

⁷ Julija Krotkevič: *Osnovnye principy ladogarmoničeskogo razvitija v proizvedenijach L.N. Revuckogo* (Die grundlegenden Prinzipien der modal-harmonischen Entwicklung in den Werken L.N. Revickijs), Kiew 1975.

⁸ Nikolaj Gordečuk: „Osuščestvlennye nadeždy“ (Verwirklichte Hoffnungen), in: *Sovetskaja Muzyka* 1969, Heft 9, S. 11–18.

⁹ Jakov Soroker: *Ukrainian musical elements in classical music*, Edmonton 1995.

¹⁰ Walter Wiora hatte schon 1956 auf diese Problematik aufmerksam gemacht: „Über die sogenannten nationalen Schulen der osteuropäischen Musik“, in: *Syntagma Friburgense: Historische Studien Hermann Aubin dargebracht zum 70. Geburtstag am 23.12.1955*, Lindau 1956; vgl. auch Dorothea Redepinning: „„...unter Blumen eingesenkte Kanonen...“ Substanz und Funktion nationaler Musik im 19. Jahrhundert“, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Bd.15, Frankfurt 1998, S. 225–245.

Korsakovs (1844–1908) *Nacht vor Weihnachten* und Modest Musorgskijs (1839–1881) *Jahrmarkt von Soročincy* exemplarisch diskutiert. Diese beiden Opern wurden zum einen aus pragmatischen Gründen ausgewählt, denn sie sind in Notenausgaben gut greifbar, und zum anderen wegen ihres reichen Gebrauchs an ukrainischen Volksliedern. Demgegenüber verwendet etwa Rimskij-Korsakovs *Mainacht* weniger und Pëtr Čajkovskij (1840–1893) in seinen beiden Opern über die Nacht vor Weihnachten kaum ukrainische Volkslieder. Mykola Lysenkos (1842–1912) Opern sind schwer zugänglich, und seine Gogol'-Vertonungen sind bislang kaum erforscht.¹¹

Die Übersicht erfasst neben Opern auch Operetten und Ballette. Verfilmungen, die es in sehr großer Zahl gibt, sind ein eigenes Thema. Die Spalte „Gattung“ veranschaulicht, dass Operetten und Ballette erst im 20. Jahrhundert aufkommen. Das gilt für den *Jahrmarkt von Soročincy* und die *Mainacht* als Operetten von Oleksij Rjabov (1899–1955), der sich ganz auf Operetten spezialisierte, ebenso für die ‚Light Opera‘ nach *Taras Bul'ba* 2012 von Oleksij Kolomijcev (*1972). Es gilt auch für die Ballettversionen vom *Jahrmarkt von Soročincy* (Abram Pejsin, 1894–1954, und Vadym Gomoljaka, 1914–1980), von der *Nacht vor Weihnachten* (Boris Asaf'ev, 1884–1949, und Jevhen Stankovyč, *1942, in sowjetischen Zeiten Evgenij Stankovič) und von *Taras Bul'ba* (Vasilij Solov'ev-Šedoj, 1907–1979, und Reinhold Glière, 1875–1956). Bemerkenswert ist, dass nur zwei Instrumentalwerke nachweisbar sind: Modest Musorgskijs *Johannisnacht auf dem Kahlen Berge* und Leoš Janáček (1854–1928) Rhapsodie nach *Taras Bul'ba*. Alle anderen Adaptionen sind Opern, zum Teil schlicht als Oper bezeichnet, zum Teil mit Zusätzen wie phantastisch, historisch oder heroisch. Gennadij Banščikovs (*1948) *Oper darüber, wie Ivan Ivanovič und Ivan Nikiforovič in Streit gerieten* verdeutlicht die Nähe zur literarischen Vorlage, indem er den kompletten Titel übernimmt und nur das Wort *povest'* (Erzählung) durch *opera* ersetzt. Diese Gogol'-Adaption gehört zu den sogenannten Mono-Opern, kammermusikalisch besetzten Opern mit einem oder zwei Protagonisten auf der Basis klassischer Literatur, die ohne Änderungen als Libretto verwendet wurde.¹²

Die erste Spalte, ‚Werk‘, macht deutlich, dass einige Erzählungen vielfach, andere kaum oder gar nicht vertont wurden. Mit Abstand am häufigsten dient *Taras Bul'ba* als Vorlage. Hier können 13 Vertonungen nachgewiesen werden, vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Es gibt auch zwei westeuropäische Adaptionen, eine italienische von Arturo Berutti (1858–1938) und eine französische von Marcel Rousseau (1882–1955). Die Beliebtheit liegt auch am

¹¹ Zu nennen sind nur Tat'jana Tukova und Irina Ruduman: „Tri variacii na gogolevskuju temu: Noč' pored rožděstvom v operach P. Čajkovskogo, N. Rimskogo-Korsakova, N. Lisenko“ (Drei Variationen über ein Gogol'-Thema: Die Nacht vor Weihnachten in den Opern Čajkovskijs, Rimskij-Korsakovs und Lisenkos), in: *Muzične mistectvo* (Musikalische Kunst) (8), 2008, S. 48–59.

¹² Ausführlich zum Phänomen Mono-Oper vgl. Dorothea Redepenning: *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik*, Bd. 2, Laaber 2008, S. 624–632.

Sujet, das sowohl in der ukrainischen als auch in der russischen Kultur verherrlicht wird. Taras Bul'ba, eine von Gogol' erfundene bzw. aus historischen Vorbildern kompilierte Figur, ist ein Saporoger Kosake, dessen Söhne Andrej und Ostap nach dem Studium an der Kiewer Orthodoxen Akademie in den Krieg gegen die im Süden des Landes herrschenden Polen ziehen. Andrej liebt seit friedlichen Zeiten ein polnisches Mädchen, bei der Belagerung von Dubno läuft er deshalb zu den Polen über und wird von seinem Vater erschossen. Als die Schlacht verloren ist und ein neuer Hetman Frieden mit den Polen schließen will, widersetzt sich Bul'ba. Er wird verraten, von den Polen gefangen genommen, an einen Baum genagelt und lebendig verbrannt. Dieser Stoff, den Gogol' in der überarbeiteten Fassung von 1842 russifiziert hat, ist russisch wie ukrainisch national aufgeladen. Das erklärt die vielen Vertonungen, Verfilmungen und Darstellungen in der bildenden Kunst.¹³

Auf dem zweiten Platz steht die *Nacht vor Weihnachten* mit neun Vertonungen, die abgesehen von den beiden Balletten im 19. Jahrhundert entstanden. Es ist eine phantastische Geschichte, in der es dem Schmied Vakula, Sohn der Hexe Solocha, gelingt, den Teufel zu überlisten und auf seinem Rücken nach Petersburg zu reiten, um die Pantöffelchen der Zarin für seine kapriziöse Freundin Oksana zu holen. Der Teufel heißt hier ‚Čěrt‘, nicht ‚Bes‘, er ist nicht dämonisch, sondern eigentlich ein guter Kerl, der seinen Platz in der Dorfgemeinschaft hat.¹⁴ Čajkovskijs und Nikolaj Solov'ëvs (1846–1916) Opern entstanden im Zusammenhang mit einem Wettbewerb der Russischen Musikgesellschaft um die beste Vertonung eines Librettos des derzeit prominenten Dichters Jakov Polonskij (1819–1898). Čajkovskij überarbeitete das Sujet noch einmal als *Pantöffelchen*, denn ihn interessierte vor allem die Liebesgeschichte. Nach seinem Tod nahm Rimskij-Korsakov sich den Stoff vor, denn er begeisterte sich für Brauchtum und Mythologie.

Den dritten Platz teilen sich der *Jahrmarkt von Soročincy* und die *Mainacht*. Beides sind phantastische Geschichten, der *Jahrmarkt* mit derber Komik, die *Mainacht* rekuriert auf die Rusalken-Mythen. Auch hier stehen Petersburger Komponisten am Anfang. Später begannen die ukrainischen Komponisten Petro Sokal's'kij (1832–1887) und Mykola Lysenko mit der Vertonung der *Mainacht* ihre Karrieren. Lisenko hat ein umfangreiches Œuvre hinterlassen und machte sich auch als Volksmusikforscher einen Namen.

Vij, deutsch auch als *Wij*, *der König der Erdgeister*, ist eine phantastische Geschichte, ohne glückliches Ende. Im Zentrum steht eine dämonische Gestalt, zugleich Hexe und hübsches Mädchen, das einen Philosophiestudenten heimgesucht

¹³ Vgl. dazu Saera Yoon: „Transformation of a Ukrainian Cossack into a Russian Warrior: Gogol's 1842 Taras Bulba“, in: *The Slavic and Eastern European Journal* 49, Nr. 3 (Herbst 2005), S. 430–444. Zum 200. Geburtstag von Gogol' (2009) brachten sowohl die Ukraine (2008) als auch Russland (2009) eine Gedenkmarke heraus, die den Hetman Taras Bul'ba und seine Kosakenreiter darstellt.

¹⁴ Der Name ist bei Rimskij-Korsakov beibehalten; in Čajkovskijs beiden Opern heißt der Teufel ‚Bes‘ bzw. ‚Bes iz pekla, fantastičeskoe lico‘ (Teufel aus der Hölle, eine fantastische Figur).

und zu Tode quält. Am Ende erweist sie sich als Abgesandte des grausigen Erdgeistes Wij. Es nimmt nicht wunder, dass dieser Stoff erst an der Wende zum 20. Jahrhundert vertont wurde. Gleichermäßen phantastisch ist die Erzählung *Furchtbare Rache*, in der es um Inzest, Mord und eine von Gott erlaubte Bestrafung geht.

Nicht vertont wurden, soweit bekannt, die *Verschwundene Urkunde*, die seltsam unvollendet wirkende Geschichte von *Ivan Fëdorovič Špon'ka und seinem Tantchen* sowie der *Verhexte Platz*, gleichfalls ein phantastischer Stoff. *Gutsbesitzer aus alter Zeit* handelt von einem alten, freundlichen Paar, dessen Leben langsam zu Ende geht. Dmitrij Šostakovič (1906–1975) verwendete Passagen daraus in seiner Oper *Die Nase* (1930, nach Gogol') für die Szene am Stadtrand, in der verschiedene Personen auf eine Kutsche warten und plaudern.

Die Methode der Wahl, Lokalkolorit zu evozieren, war im 19. Jahrhundert international der Zugriff auf Volksmusik. Als Grundlage dienten Sammlungen, die von Volksmusikforschern und Komponisten selbst initiiert wurden. Am Anfang für die Schaffung eines solchen ukrainischen Idioms stehen Mykola Lysenko¹⁵ und Aleksandr Rubec (1837–1913),¹⁶ die beide Volksliedsammlungen mit Klavierbegleitung herausgaben. Die Sammlung von Rubec wurde zu einer Fundgrube. Čajkovskij bediente sich daraus für *Schmied Vakula*;¹⁷ Rimskij-Korsakovs *Mainacht* verwendet acht, die *Nacht vor Weihnachten* zehn Melodien aus Rubec' Sammlung. Die Lieder dienen zur Charakteristik des Ambientes und des mythologischen Hintergrunds, der in der *Nacht vor Weihnachten* mit alten Weihnachtsbräuchen verbunden ist.¹⁸ Daher trägt die Oper die Gattungsbezeichnung *Byl'-Koljadka*, etwa „wahres Weihnachtslied“, was auf den Glauben anspielt, dass das Gesungene wahr wird. In Gogol's Erzählung sind die *Koljadki* überaus präsent. Gleich der erste Satz lautet:

¹⁵ Mikola Lisenko: *Sbirnyk ukraïns'kych narodnyh pisen'* (Sammlung ukrainischer Volkslieder), 6 Teile, Leipzig und Kiew 1868, 1869, 1876, 1886, 1895, 1911.

¹⁶ Aleksandr Rubec: 216 *narodnyh ukraïnskych napevov* (216 ukrainische Melodien), Moskau ¹1872, ²1882.

¹⁷ Čajkovskij: *Kuznec Vakula*, ergänzte Arie des Vakula „*Slyšiš' li, devuca*“ (Hörst Du, Mädchen), vgl. Nina Bačinskaja: *Narodnye pesni v tvorčestve russkich kompozitorov* (Volkslieder im Schaffen russischer Komponisten), Moskau 1961, S. 182f.

¹⁸ Heidnische Riten und mythologische Hintergründe diskutieren Gregory Myers: „The collision of the pagan and Christian in a Rimsky-Korsakov fantasy opera, or, How Nikolai Andreevich spent his Christmas holidays“, in: *Bălgarsko muzikoznanie* (Bulgarische Musikwissenschaft), 27(1), 2003, S. 87–93; Galina Usatova: „K voprosu o sinteze jazyčeskogo i christianskogo v skazočnyh operach N. Rimskogo-Korsakova“ (Zur Frage nach der Synthese des Heidnischen und Christlichen in N. Rimskij-Korsakovs Märchenopern) , in: *Vestnik Magnitogorskoj konservatorii: Naučnyj, metodičeskij i informacionnyj žurnal* (Bote des Konservatoriums von Magnitogorsk: Wissenschaftliche, methodische und Informationszeitschrift, (2), 2014, S. 36-42 und Tat'jana Rudenko: „Religioznye motivy v ‚Noč' perez Roždestvom‘ N.V. Gogolja i odonoimënnoj opere N.A. Rimskogo-Korsakova“ (Religiöse Motive in der ‚Nacht vor Weihnachten‘ von N.V. Gogol' und der gleichnamigen Oper von N.A. Rimskij-Korsakov), in: *Vestnik Magnitogorskoj konservatorii: Naučnyj, metodičeskij i informacionnyj žurnal*, (1), 2018, S. 31–39.

Der letzte Tag vor Weihnachten war zu Ende. Eine klare Winternacht brach an; die Sterne erstrahlten am Himmel; der Mond erhob sich majestätisch, um den guten Menschen und der ganzen Welt zu leuchten, damit jeder recht lustig die Koljadalieder singe und den Heiland preise.¹⁹

Rimskij-Korsakov greift das auf und erläutert, Gogol' zitierend:

Koljadovat' heißt bei uns – am Weihnachtsvorabend unter den Fenstern Lieder zu singen, die man Koljadki nennt. Es heißt, dass es einst einen Narren namens Koljada gab, den man für eine Gottheit hielt und auf den auch die Koljadki zurückgehen. Wer weiß das schon? Uns einfachen Leuten steht es nicht zu, darüber zu urteilen.

So spricht Gogol' [...] in den Anmerkungen zu der Erzählung *Die Nacht vor Weihnachten*. Wenn uns das alte Schrifttum die Namen des Svarog, Stribog, Perun und anderer slawischer Gottheiten überliefert hat, so haben die russischen Brauchtumslieder uns die Namen der Lada, des Kupalo, Jarilo, Ovsen' und Koljada bewahrt. Ob man in ihnen Götter oder Narren verehrte – wir wissen es nicht. [...]

Die Brauchtumslieder stellen diese Figuren als Sonnengötter dar. Ihre Namen sind mit Vorstellungen über die lebensspendende Kraft der Sonne verbunden. Kupalo und Jarilo wurden ungefähr zur Zeit der Sonnenwende, Koljada und Ovsen' zur Wintersonnenwende gefeiert. Die Brauchtumslieder mit den Namen *Koljadas* (in Großrussland und Kleinarussland [Ukraine]) und *Ovsen's* (in Großrussland) werden zur Weihnachtszeit, beginnend mit Heiligabend gesungen.

In alter Zeit wurde zu Koljada die Wiedergeburt der Sonne gefeiert, wenn sie sich zum Sommer wendet; diese Wende fällt mit den stärksten Frösten, Schneestürmen und wildesten Festen der bösen Geister und Hexen zusammen. Ihre größten Festgelage finden dreimal im Jahr statt: zu Koljada, zu Frühlingsanfang und zu Ivan Kupalo. Da Koljada und Ovsen' zu den hellen Sonnengöttern gehören, wirken sie den dunklen Kräften entgegen, den Dämonen, Zaubern, Hexen, die das Sonnenlicht verdecken, Schneestürme und Fröste hervorrufen.²⁰

Rimskij-Korsakov stützt sich hier, wie er ausdrücklich anmerkt, auf Aleksandr Afanas'evs dreibändiges Werk über die Naturanschauungen der Slaven.²¹ Der Rückgriff auf ukrainische Volkslieder in der Koljada-Szene steht also in einem größeren, über nationale Kulturen hinausgreifenden Zusammenhang einer vorchristlichen Mythologie, die sich im Brauchtum verschiedener slavischer Völker erhalten hat. Das vierte Bild im zweiten Akt beginnt mit einer ausgedehnten Koljada-Szene, die auf drei Liedern beruht: (1) „*Koljaduju, Koljaduju, kovbasu čuju*“ (Ich singe Weihnachtslieder, ich höre Wurst.), (2) „*Oj, siv Christos večerjati*“ (Oh, Christus setzte sich zum Abendessen.), (3) „*Či doma, doma, pan gospodar*“ (Oder ist er zu Hause, zu Hause, der Herr Gastgeber?). Alle drei Lieder haben einen Refrain, der üblicherweise nach jedem Vers gesungen wird. Diese Refrains sind nahezu identische Grußformeln, mit denen den Spendern gehuldigt wird, etwa „*Svjatjy večir! Oj day bože!*“ (Heiliger Abend! Oh, bei Gott!, 1), „*Ščedriy večir, dobrjy večir, dobrim ljudjam na zdorov'e*“ (großzügiger Abend, guter Abend, guten Menschen zur Gesundheit, 2 und 3). Durch die Refrains können die

¹⁹ Последний день перед рождеством прошел. Зимняя, ясная ночь наступила. Глянули звезды. Месяц величаво поднялся на небо осветить добрым людям и всему миру, чтобы всем было весело колядовать и славить Христа (<https://ilibrary.ru/text/1088/p.24/index.html>, 18.4.2022).

²⁰ Nikolaj Rimskij-Korsakov: *Noč' pered roždestvom – Christmas Eve*, Klavierauszug, Moskau 1981 [S. 5].

²¹ Aleksandr Afanas'ev: *Poetičeskija vovzrenija slavjan'' na prirodu* (Die poetischen Anschauungen der Slawen über die Natur), 3 Bände, Moskau 1865, 1868, 1869.

Lieder sehr lang werden, so dass man singend von Haus zu Haus gehen und Gaben einsammeln kann. Diese Lieder existieren in unterschiedlichen Varianten und sind bis heute populär.²² Rimskij-Korsakov geht so vor, dass er dem Chor mehrere Lieder zuordnet, die als Themen aufeinander folgen oder wie ein Quodlibet übereinander gelagert werden. Das Koljada-Lied (1) dient als eine Art übergeordneter Refrain; der Christus-Vers des zweiten Liedes ist umtextiert in „*Chodil mesjac szareju po hebu*“ (Der Mond zieht seit der Dämmerung über den Himmel) und damit auf die szenische Situation zugeschnitten. Für die Ansprache an den Gastgeber (3) wurde der Text beibehalten, die Melodie bezogen auf die Rubec-Vorlage aber leicht geändert. Bei Rubec steht das Koljada-Lied im Zweiviertel-, die anderen im Dreivierteltakt, die Tempobezeichnung ist „nicht schnell“ bzw. „gemessen“. Rimskij-Korsakov vertont die Szene im Dreivierteltakt und verlangt das deutlich schnellere Grundtempo *Allegro*. Dennoch wird hier eine Brauchtumsszene ausgestaltet mithilfe von Volksliedzitataten, die in ihrer Schlichtheit Lokalkolorit evozieren, die dank ihrer formelhaften Melodik kombinierbar sind und die sogar teilweise in ukrainischer Sprache erklingen. Einfache Volkslieder mit formelhafter Anlage, die gleichsam wie ein Baukastensatz verarbeitet werden können, machte sich Rimskij-Korsakovs Schüler Igor Strawinsky (1882–1971) später in *Petruschka* und vor allem in *Sacre du Printemps* virtuos zu eigen.

Notenbeispiel 1²³ (drei Lieder und Klavierauszug, S. 151f. und S. 154f.)

Но очень скоро

Ко-ля-ду-ю, ко-ля-ду-ю, ков-ба-су-чу-ю.

Свя-тий ве-чір! Ой, ви мє-не не-пи-тай-те,

ков-ба-су дай-те. Ой, дай бо-же!

Рубец, 39

Bačinskaja, Nr. 192, *Nicht sehr schnell*

Ich singe Weihnachtslieder, singe Weihnachtslieder, höre Wurst. Heiliger Abend! Oh, fragt mich nicht, gebt eine Wurst. Oh, geb's Gott!

²² In YouTube findet man auf ukrainischen Seiten zahlreiche Versionen und Ausgestaltungen.

²³ Die Volkslieder sind entnommen aus Bačinskaja (Anm. 17).

Не очень скоро

Он, сів Хри.стос ве.че.ря.ти, ще.д.рий ве.чїр,
доб.рий ве.чїр, доб.рим лю.дям на здо.ровь.є.

Рубен, 41

Bačinskaja, Nr. 193, *Nicht sehr schnell*

Oh, Christ setze sich zum Abendessen, großzügigen Abend, guten Abend, guten Leuten zur Gesundheit.

Умеренно

Чи до.ма. до.ма, пан гос.по.дар? Ще.д.рий ве.чїр,
доб.рий ве.чїр, доб.рим лю.дям на здо.ровь.є.

Рубен, 45

Bačinskaja, Nr. 195, *Gemessen*

Oder ist er zu Hause, zu Hause, der Herr Gastgeber? Großzügigen Abend, guten Abend, guten Leuten zur Gesundheit.

Die Nacht vor Weihnachten, 1. Akt, 5. Bild „Weihnachtslieder“

The image displays three systems of musical notation for a vocal and piano piece. The first system is for a Chorus (Хор) and includes the title 'Rubec 39'. The lyrics are 'Ко-са-ду-ю, но-са-ду-ю, ко-ба-су'. The tempo is marked 'Allegro (♩ = 126)'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The second system is for a Tenor (Т.) and includes the title 'Rubec 41, ой, сів Христос'. The lyrics are 'чу-ю. Хо-дил ме-сяц за-'. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. The third system is also for a Tenor (Т.) and includes the lyrics '- ро-ю по-ле-ту. Ся-тай во-чер. ся-тай во-чер,'. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

Хор
Тхора (хором) Rubec 39

Ко-са-ду-ю, но-са-ду-ю, ко-ба-су

Allegro (♩ = 126)

Т. Rubec 41, ой, сів Христос

чу-ю. Хо-дил ме-сяц за-

Т. - ро-ю по-ле-ту. Ся-тай во-чер. ся-тай во-чер,

Tenor: Ich singe Weihnachtslieder, singe Weihnachtslieder, höre Wurst. Der Mond zieht seit der Dämmerung über den Himmel. Heiliger Abend, Heiliger Abend ...

К.В. Альты (входит) Rubec 39 по-ют хо-ляд-ки.

Г. Ко-ля-ду-ю, по-ля-ду-ю, ков-ба-су-лю.

А. *mf* Rubec, 45

чу ю. Чя до-ма, до-ма

А. *p*

пан гос-по-дьяр? Сва-тій во-чер,

Alt: Ich singe Weihnachtslieder, singe Weihnachtslieder, höre Wurst. Oder ist er zu Hause, zu Hause, der Herr Gastgeber? Heiliger Abend ...

Die Regieanweisung lautet:

Burschen und Mädchen kommen in Gruppen (nach Stimmen) heraus und singen vor den Fenstern. Man gibt ihnen Würste, Krapfen usw., die sie in Säcken verstecken. Burschen und Mädchen bedanken sich bei den Schenkenden. Schmied Vakula steht bei der Schmiede und betrachtet die Singenden. Unter den Mädchen ist Oksana.

Ganz anders eingesetzt sind die beiden Volkslieder, die die Oksana-Figur charakterisieren und die ihrer Arie (4. Akt, 2. Szene) zugrunde liegen. In einem kurzen Rezitativ beklagt sie das Verschwinden ihres Freundes Vakula, zumal Gerüchte umgehen, er habe sich vielleicht aus Kummer das Leben genommen oder das

Dorf auf immer verlassen. In der Arie gesteht sie sich ein, wie sehr sie ihn liebt und quält sich mit Selbstvorwürfen, dass sie ihn mit ihrer Koketterie verschreckt haben könnte. Die Nummer steht in a-Moll, vermutlich weil Rubec die Liedvorlagen in a-Moll notiert hat. Nach Secco- und Accompagnato-Rezitativ setzt die Arie im Tempo *Andante* und – eine Besonderheit in der Opernliteratur – mit Begleitung eines Streichquartetts ein.²⁴ Die solistischen Streicher nobilitieren die junge Frau in ihrem Schmerz. Das Hauptthema der Arie ist aus zwei Liedern gemacht. Die weitere Entwicklung basiert auf dem Liedmaterial. Während in der Genreszene Melodien und Texte übernommen werden, verwendet Rimskij-Korsakov hier die Melodien und unterlegt den situationsgebunden Text. Zudem ist der Charakter der Lieder vollkommen verändert. Beide sind populäre Brauchtumslieder in schnellem Tempo, die allenfalls indirekt auf die szenische Situation zurückweisen. Das eine bezieht sich auf den Pfeil der Liebe, der bis ans Ende des Dorfes (in anderen Varianten über das blaue Meer) fliegt; das andere ist ein Frühlingslied, das die junge Ivanka zum Singen herausbittet. In Rimskij-Korsakovs Adaption sind beide Lieder zu einem ersten Formteil zusammengesogen, der die Stimmung der verliebten und reuigen Oksana einfängt.

Notenbeispiel 2 (zwei Lieder und Klavierauszug, S. 323).

Bačinskaja, Nr. 187, *Schnell*

Der Pfeil flog bis ans Ende des Dorfes. Oh, früh, früh, bis ans Ende des Dorfes.

Bačinskaja, Nr. 185, *Schnell*

Komm heraus, komm heraus, Ivan'ka, sing uns ein Frühlingslied, wir haben überwintert, nicht gesungen, auf den Frühling gewartet.

²⁴ Klavierauszug (Anm. 20) S. 323, Ziffer 222, Reprise, S. 326, Ziffer 225.

Die Nacht vor Weihnachten, 4. Akt, 2. Szene, Oksana

Rubec 61

Оксана 223 *dolce*

Вряд ли есть дру-гой та-кой па-ру-бок,

pp legato assai

324

Rubec 11

0. что-бы был пригож, как Ва-ку-ла мой, что-бы так, как он, ба-ло-вал ме-ня,

чтоб жь, бед ме-ни да лю-бил. *rit f* Что-бы так, как он,

sempre legato

Oksana: Kaum gibt es einen Burschen, der so schön ist wie mein Vakula, der mich verwöhnt, mir verzeiht und mich liebt.

Modest Musorgskij, der seit seiner unvollendet gebliebenen Gogol'-Vertonung *Die Heirat* (1868) Sprachintonationen mit besonderer Sorgfalt behandelte, verzweifelte zeitweise am *Jahrmarkt von Soročincy*, denn Gogol's russischer Text enthält zahlreiche ukrainische Ausdrücke und Redewendungen.²⁵ In einem Brief an die Sängerin Ljubov' Karmalina (1834–1903) heißt es:

²⁵ Zu Musorgskijs beiden Gogol'-Opern gibt es eine kleine Studie von Anastasija Samosonenko: „M.P. Musorgskij. N.V. Gogol'. Malorossija“ (Kleinrussland), in: *Iskusstvo glazami molodyh: Ma-*

Auf die kleinrussische Oper habe ich verzichtet. Der Grund dieser Absage – die Unmöglichkeit für einen Großrussen, sich als Kleinrusse auszugeben, und daher ist es unmöglich, das kleinrussische Rezitativ zu beherrschen, das heißt, alle Schattierungen und Besonderheiten der musikalischen Kontur der kleinrussischen Sprache. Ich zog es vor, weniger zu lügen und mehr die Wahrheit zu sagen. In einer Brauchtumsoper muss man mit dem Rezitativ noch viel strenger umgehen als in einer historischen, denn in ersterer gib es kein großes historisches Ereignis, das wie ein Schirm irgendwelche Versäumnisse oder Schlampereien verdeckt. Daher meiden Meister, die das Rezitativ nicht genügend beherrschen, Brauchtumsszenen in historischen Opern. Den Großrussen kenne ich ein wenig, und seine schläfrige Schelmerei unter dunstiger Gutmütigkeit ist mir nicht fremd, ebenso wenig fremd ist mir sein Kummer, der ihn wirklich niederdrückt.²⁶

Der aus der Ukraine stammende Josip Petrov (1806–1878), Bass-Solist am Mariinskij-Theater, beriet Musorgskij bei der Sprachbehandlung. Gleichermäßen wichtig waren ihm Volkslieder, die er sowohl in Petersburg sammelte als auch während einer Konzertreise durch die Ukraine, die er im Sommer 1879 mit der Altistin Dar'ja Leonova (1829–1896) unternahm. Vor allem diese Reise beflügelte die Arbeit an dem Projekt. Aus einem überschwänglichen Reisebericht, den Musorgskij seinem Mentor Vladimir Stasov (1824–1906) aus Jalta schickte, geht hervor, dass ein beträchtlicher Teil der Oper zumindest im Klavierauszug bereits fertig war:

Die *Soročinskaja* rief dort [in Poltawa] und überall in der Ukraine die größte Sympathie hervor; Ukrainer und Ukrainerinnen erkannten den Charakter der Musik der *Soročinskaja* als vollkommen volkstümlich, und ich selbst überzeugte mich davon, in dem ich mich in den ukrainischen Provinzen überprüfte.²⁷

In den *Jahrmarkt von Soročincy* ging auch das Orchesterstück *Nacht auf dem Kahlen Berge* ein, hier als Traumbild des Bauernburschen Gricko. Die Oper blieb unvollendet, hat sich aber im Repertoire etabliert dank verschiedener Rekonstruktionen, von denen sich die von Vissarion Šebalin (1902–1963) und Pavel Lamm (1882–1951) durchgesetzt hat.²⁸ Die Handlung ist schlicht und lebt von Situationskomik, die sich vor allem aus der Legende von der ‚Roten Jacke‘ ergibt. Einst hatte ein Teufel nach einer durchzechten Nacht seine Jacke verpfänden müssen, doch als er sie auslösen wollte, war sie verkauft. Nun kommt er alle Jahre wieder, seine Jacke zu suchen, daher sei der Marktplatz verhext. Die Gruselgeschichte vom Teufel und die Affäre von Čereviks Frau Chivrja mit dem Popensohn Afanasij Ivanovič sind komisch gegeneinandergesetzt, indem der Popensohn vom

terialy X. Meždunarodnoj naučnoj konferencii 12-13 aprilja 2018 (Die Kunst aus der Sicht der Jugend: Materialien der Internationalen wissenschaftlichen Konferenz 12.-13.4.2018), Krasnojarsk 2018, S. 195198.

²⁶ Brief vom 20.4.1875. Modest Musorgskij: *Literaturnoe naseldie. Pis'ma, biografičeskie materialy i dokumenty* (Literarischer Nachlass. Briefe, biographische Materialien und Dokumente), hrsg. v. Aleksandra Orlova und Michail Pekelis, Moskau 1971, S. 189.

²⁷ Ebd., S. 254.

²⁸ Vollendet und instrumentiert von Anatolij Ljadov u.a. (Moskau 1913), Cezar' Kjuj (Petrograd 1917), Nikolaj Čerepnin (Monte Carlo 1923), Vissarion Šebalin (Leningrad 1931), Pavel Lamm und Šebalin (Moskau 1932).

Heuboden fällt, als alle das Erscheinen des das Schweinsgesicht des Teufels erwarten. Zum streitenden Ehepaar kommt die Männerfreundschaft zwischen Čerevik und seinem Gevatter, außerdem die Liebesgeschichte zwischen Parasja, Čereviks Tochter aus erster Ehe, und dem Bauernburschen Gricko, sowie ein ‚Zigeuner‘, der im Hintergrund seine Fäden spinn.

In die Oper sind nachweislich zwölf Lieder eingearbeitet,²⁹ die die Partitur wie ein Gewebe durchziehen, sie sind omnipräsent und prägen auch Passagen, die nicht als Zitate nachweisbar sind. Es handelt sich um folgende Lieder:

- (1) 1. Akt, Ziffer 20, Kosaken und Bauernburschen erscheinen auf dem Markt: „*Gaju, gaju molodcy*“ (Heda, heda, junges Volk. Musorgskij 24,³⁰ Bačinskaja 197)³¹, Zitat von Text und Melodie.
- (2) 1. Akt, nach Ziffer 37f., Dialog zwischen Čerevik und Gricko: „*Razve možno s moej dočkoj takto obraščat'sja?*“ (Kann man etwa so mit meiner Tochter reden? Rubec 147, Musorgskij 13, Bačinskaja 217), Melodiezitat. Der Incipit des überaus populären Volksliedes lautet „*Jak pyšov ja do divčyny*“ (Als ich zu dem Mädchen ging, machte ich das Fenster auf und rief sie heraus), das Liedzitat benennt also das Thema des Dialogs, das von den beiden aber nicht direkt ausgesprochen wird.
- (3) 1. Akt, Ziffer 54, Čereviks Gevatter: „*Vdol' po stepjam, po pribol'nym edet kazak v Poltavu*“ (Durch die Steppen, die freien, reitet der Kosake nach Poltawa. Rubec 153, Bačinskaja 215), Melodiezitat. Zugrunde liegt ein offenbar sehr altes Lied, in dem eine junge, von ihrem Liebsten verlassene Frau klagt („*Ta bodaj taja stepovaja mogila, de ja včora j večir uterjala.*“ Zumindest das Steppengrab brennt, wo ich gestern Weizen gestochen habe, habe ich ihn letzte Nacht verloren).
- (4) 1. Akt, Ziffer 55; Ziffer 80; 2. Akt Ziffer 42-45, Čerevik: „*Oj, čumak, ty dočumakovalja, čerti poputal i očkur porvalsja*“ (Ach, Gefährte, hast zu viel gefahren, der Teufel hats verdorben, der Gürtel ist gerissen. Musorgskij 22, Bačinskaja 200, mit ukrainischem Text).
- (5) 1. Akt, Ziffer 57f.; Ziffer 80; 2. Akt, Ziffer 124-128, Čerevik und Gevatter: „*Oj, rududu, rududu, urodylas' na bedu*“ (Oh, rududu ..., ich wurde in Not geboren. Rubec 129, Musorgskij 3, Bačinskaja 202, mit ukrainischem Text).
- (6) 2. Akt, Ziffer 23, Chivrvja, ihren Mann beschimpfend: „*Tak ty menja ne sluat'sja, peredo mnoju važničat'!*“ (So willst du nicht auf mich hören und

²⁹ Grundlage der Besprechung ist der Klavierauszug: *M. Mussorgksy. Sorochinsty Fair – M. Musorgskij: Soročinskaja Jarmarka*, hrsg. v. Pavel Lamm, Moskau 1982. Eine deutschsprachige Ausgabe hat der Sikorski-Verlag herausgebracht: *Modest Mussorgski. Der Jahrmarkt von Sorotschinzi*, deutsche Textfassung von Manfred Schandert, Hamburg o.J. Ed. Nr. 2205.

³⁰ Nummer bei Musorgskij in: Volksliedsammlung: *Polnoe sobranie sočinenij, t. 10. Zapisi narodnych pesen* (Gesamtausgabe, Bd.10, Aufzeichnungen von Volksliedern), hrsg. v. Pavel Lamm, Moskau-Leningrad 1939.

³¹ Bačinskaja s. Anm. 17. Im Folgenden sind die Nummern der Lieder in den jeweiligen Verzeichnissen angegeben.

- spielt dich vor mir auf! Musorgskij 4, Bačinskaja 205, mit ukrainischem Text).
- (7) 2. Akt, Ziffer 24, Čereviks Replik: „*Polno, Chivrja, ne besisja, tol'ko krov' isportiš'*“ (Genug, Chivrja, werd' nicht wütend, du verschwendest nur dein Blut. Musorgskij 7, Bačinskaja 206 ohne Text, Titel „*Ja za Ganku rublja dam*“ – Für die Veranda gebe ich einen Rubel).
 - (8) 2. Akt, Ziffer 25, Čerevik zu Chivrja: „*A komu izgotovljaeš' dobren'ki galuški: už ty ne mene l' chočeš' ugotiti*“ (Und für wen bereitest du gute Knödel vor: du willst doch nicht mich verköstigen? Musorgskij 6, Bačinskaja 196, ohne Text).
 - (9) 2. Akt, Ziffer 41, Chivrja macht sich für den Besuch des Popensohns hübsch: „*Oj, ty, divčanka, gorda da pyšna*“ (Ah, du Mädchen, stolz und herrlich, Musorgskij 9, Bačinskaja 213, mit ukrainischem Text), im Hintergrund hört man Čerevik mit seinem Fuhrmannslied.
 - (10) 2. Akt, [D1]Ziffer 51, Chivrja sitzt wartend am Fenster: „*Utoptala stežen'ku čerez jar*“ (Ich trampelte einen Pfad durch die Schlucht, Musorgskij 5, Bačinskaja 216), Melodie und Text.
 - (11) 2. Akt, Ziffer 54-60, Chivrja vertreibt sich die Zeit mit einem flotten Lied: „*Otkoli ž ja Brudeusa vstretila*“ (Seit ich Brudeus getroffen, Musorgskij 1, Bačinskaja 203, mit ukrainischem Text und der Variante „Seit ich Brudeus liebte“).
 - (12) 3. Akt, 2. Bild, Ziffer 32, Schlusschor: „*Na berežku ystabka, na doščečci u mlyvka*“ (Am Ufer des Teichs, auf dem Brett bei der Mühle, Musorgskij 10, Bačinskaja 199), Melodie und Text.

Die zwölf Lieder haben unterschiedliche Funktionen. Lied Nr. 1 kennzeichnet die eröffnende Marktszene. Lied Nr. 2 sorgt, wenn man den Text mitdenkt, für Situationskomik. Die Lieder Nr. 3, Nr. 4 und Nr. 5 sowie die Lieder Nr. 6, Nr. 7 und Nr. 8 bilden gleichsam thematische Netze für größere szenische Zusammenhänge. Die Lieder Nr. 9, Nr. 10, Nr. 11 charakterisieren die zänkische und kokette Chivrja; der Schlusschor Nr. 12,³² *Allegretto scherzando* überschieben und im Zweivierteltakt gesetzt, ist ein Gopak, mit dem der volkstümliche Charakter unterstrichen wird.

Die Interaktion der Lieder, also die Umsetzung des ‚kleinrussischen Rezitativs‘, sei an der Čerevik-Figur gezeigt. Sein Dialog mit seinem Gevatter gezeigt (Lieder Nr.3-5) ist *Andante lamentabile* überschrieben, die Regieanweisung lautet:

Gevatter und Čerevik kommen spätabends aus der Schenke, stapfen durch die Dämmerung, wobei sie oft über verschiedene Gegenstände stolpern.

³² Die Chorstimmen wurden von Vissarion Šebalin gesetzt, der Text aus Musorgskijs Autograf entnommen (vgl. Klavierauszug, S. 205).

Torkelnd sinnen sie darüber nach, dass Chivrija nichts bemerken darf und fallen dabei in vertraute Lieder, mit denen sie sich wie in einem Dialog abwechseln, bis sie schließlich – *Poco giocoso* – in den Rundgesang „*Rududu*“ fallen (1. Akt, Ziffer 54-58). Das Fuhrmannslied (Nr. 4) ist in Musorgskijs Sammlung mit dem Zusatz *Čerevik* versehen, offenbar hat er es im Hinblick auf diese Figur aufgezichnet. Es ist sonst, soweit bekannt, nicht überliefert.

Notenbeispiel 3 (drei Lieder und Klavierauszug, S. 33f. und S. 36)

Не скоро

Та бо - дай та - я сте - по - ва -

я мо - ги - ла за - па - ла,

що я ко - ло ве - і жи - то жа - ла,

вчо - ра ве - чір у - те - ря - ла.

Рубец, 153

Bačinskaja, Nr. 215, *Nicht schnell*

Zumindest das Steppengrab brennt, wo ich gestern Weizen gestochen habe, habe ich ihn letzte Nacht verloren.

Allegretto

Ой, вже ж чу-мак до-чу-ма-ку-вав-ся,
 чорт-ма гро-шей і оч-кур пор-вав-ся.

Meno mosso

Гей, ти, чу-ма-че не-бо-же,
 чом ти не ро-биш, як го-же.
 Сер-це чу-ма-че, го-луб-че,
 чом ти не ро-биш, як луч-че.

Мусоргский, 22

Bačinskaja, Nr. 200

Ach, Gefährte, hast zu viel gefahren, der Teufel hats verdorben, der Gürtel ist gerissen. He, he, Gefährte, Gott bewahre, warum tust du nicht, was du willst. Gefährtenherz, Täubchen, warum machst du nicht, was besser wäre.

Скоро

Ой, ру-ду-ду, ру-ду-ду, ру-ду-ду,
ро-ди-ла-ся на бѣ-ду, на бѣ-ду.
Со-ло-мо-ю то-пи-ти, то-пи-ти,
горш-ком во-ду но-си-ти, но-си-ти.

Рубец, 129
[Мусоргский. 3

Bačinskaja, Nr. 202, *Schnell*

Oh, rududu, rududu, rududu, ich wurde in Not geboren, in Not. Im Stroh ertrinken, ertrinken, einen Tropfen Wasser auftragen.

Der Jahrmarkt von Soročincy, 1. Akt, Gevatter und Čerevik

54 Кум

Воль по-сте-ним, по-при-воль-ным, е-дет ка-

55

К. - зав в Пол - ти . . . ю.

Червик

Ой, чу-май, ты до - чу - ма - ко - вад - ся,

К.

Ч. черт по-пу-тал и оч-кур по - раад - ся. Что за на - па - сти, о бо - же!

Durch die Steppen, die freien, reitet der Kosake nach Poltawa. / Ach, Gefährte, hast zu viel gefahren, der Teufel hats verdorben, der Gürtel ist gerissen. He, he, Gefährte, Gott bewahre!

Oh, rududu, rududu, rududu, ich wurde in Not geboren, in Not. Im Stroh ertrinken ...

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of music. Each system has three staves: a vocal line (K.), a bass line (Ч.), and a piano accompaniment (piano). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system of music has the following lyrics: "Ой, ау - ау, ру - ау - ау, ру - ау - ау! Ой, ру - ау - ау, ру - ау - ау!" The second system of music has the following lyrics: "У - ро - дя - лась на бе - ду. Со - ло - мо - ю то - вни, со - ло - мо - ю. Из бе - ду. Со - ло - мо - ю." The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a similar pattern in the left hand, with a dynamic marking of *p* (piano).

Das Fuhrmannlied bleibt bei Čerevik. Als klar wird, dass seine Frau die Hochzeit der Tochter mit dem Bauernburschen vereitelt hat, intoniert er es als Ausdruck seiner Hilflosigkeit und fällt wieder in den Rundgesang (1. Akt, Ziffer 80). Im Dämmer Schlaf greift er es träumend noch einmal auf, während seine Frau ihn beschimpft (2. Akt, Ziffer 11.14). In seinem Bericht, wie er auf dem Markt versucht habe die Stute „namens Chivrja“ zu verkaufen, so wie im folgenden Streit verfällt er in einen Singsang-Ton (2. Akt, Ziffer 15-22), der seine späteren konkreten Liedzitate vorwegnimmt (Lieder Nr. 7 und Nr. 8, 2. Akt, Ziffer 24-28). Auch das Lied Nr. 7 ist in Musorgskijs Sammlung mit dem Zusatz *Čerevik* versehen und, soweit bekannt, sonst an keiner Stelle überliefert.

Notenbeispiel 4 (zwei Lieder und Klavierauszug, S. 68)

206. Я ЗА ГАНКУ РУБЛЯ ДАМ



Мусоргский, 7

Bačinskaja, Nr. 206, Für die Veranda gebe ich einen Rubel; bei Musorgskij ohne Text überliefert

196. А КТО Ж МЕНЕ ЛУЧШЕ

Allegro



Мусоргский, 6

Bačinskaja, Nr. 196, Aber wer ist besser als ich? bei Musorgskij ohne Text überliefert

24 *Tranquillo*
 Червик

Пол-но, Хив-ря, не бе-си-ся, толь-ко кровь ис-пор-тишь; Че-ре-вик-то

25

сво-ю Хив-рю луч-ше Хив-ря чу-ет. А ко-му из-го-тов-ли-ешь

доб-рень-ки га-луш-ки: уж ты не ме-не ль хо-чешь и-мя у-го-сти-ти?

Čerevik: Genug, Chivrja, werd' nicht wütend, du verschwendest nur dein Blut. Čerevik kennt seine Chivrja besser als sie sich selbst. Und für wen bereitest du gute Knödel vor: du willst doch nicht mich verköstigen?

Čereviks Reden und Repliken sind durchdrungen von einem spezifischen Tonfall, der sich an einzelnen Stellen in konkrete Zitate überführen lässt. Die Ausbreitung dieses Tonfalls insgesamt auf seine musikalische ‚Redeweise‘ kann man als ‚ukrainisches Idiom‘ bezeichnen.

Die Lieder erklingen noch einmal in der Szene, in der die Leute zusammensitzen und sich in ihre Angst vor dem „roten Kittel“ derart hineinsteigern, dass sie einen Schweinrüssel zu sehen glauben. Čerevik geht voran und intoniert das „*Ru-dudu*“, dann fallen alle nach und nach ein mit anderen Liedern und Liedzeilen. Das gemeinsame Singen vertrauter Lieder verscheucht die Angst.

Fazit: Fast alle ukrainischen Erzählungen Gogol's wurden vertont, die musikalische Rezeption begann kurz nach seinem Tod und erstreckt sich bis in die Gegenwart. Die besonders häufig vertonten Werke sind der historisch-politisch aufgeladene *Taras Bul'ba* und die Stücke, die komische Szenen enthalten. Das Phantastische übt auf Musiker eine besondere Anziehung aus. Die Vertonungen beschränken sich nahezu ausschließlich auf russische und ukrainische Komponisten. Dieser Befund gilt insgesamt für Gogol's Werke. Die Frage nach dem ukrainischen Idiom wird generell über die Verwendung von Volksliedern gelöst, was in einer breiter angelegten Untersuchung leicht nachzuweisen wäre. Die beiden Stichproben aus dem 19. Jahrhundert haben gezeigt: Vom mythologischen Hintergrund, den Gogol' in fast alle Erzählungen einflieht, führt ein Weg in die slawischen Mythen, ein Aspekt, den Rimskij-Korsakov bewusst (nicht nur in der *Nacht vor Weihnachten*) herausarbeitet. Er geht damit über die schlichte Verwendung von Volksliedern hinaus. Sie sind ein Vordergrund, hinter dem ein historisch und räumlich viel breiterer Horizont aufscheint. Für Musorgskij stellt sich die Frage nach dem ukrainischen Idiom über Sprachintonationen. Dieser Ansatz, den Leoš Janáček später weiterentwickelt, führt im *Jahrmarkt von Soročincy* dazu, dass die zugrundeliegenden Volkslieder in ein grundsätzliches musikalisches Vokabular erweitert werden, das die Musik dieser Oper insgesamt charakterisiert. Die Musik ist gleichsam von ukrainischen Intonationen durchtränkt. Auf diese Weise verfährt Musorgskij seit dem Opernfragment *Die Heirat*. Auf der Basis solcher Phänomene entwickelte Boris Asaf'ev später seine Intonationstheorie.³³ Die beiden Beispiele machen deutlich, dass sich die Frage nach einem nationalen musikalischen Idiom nicht auf Volksliedzitate beschränken darf, sondern sehr viel breiter gestellt werden muss.

³³ Dargelegt in: *Muzykal'naja forma kak process*, Moskau und Leningrad 1930, ²1968, deutsch als *Die musikalische Form als Prozess*, Berlin 1976.