

Edition Eulenburg
No. 841

MUSSORGSKY

NIGHT ON THE BARE MOUNTAIN
EINE NACHT AUF DEM KAHLEN BERGE
UNE NUIT SUR LE MONT CHAUVE



Eulenburg

MODEST PETROVICH MUSSORGSKY

NIGHT ON THE
BARE MOUNTAIN
EINE NACHT AUF DEM
KAHLEN BERGE
UNE NUIT SUR LE
MONT CHAUVE

Orchestrated by/Orchestriert von
Nikolay Andreyevich Rimsky-Korsakov



Ernst Eulenburg Ltd

London • Mainz • Madrid • New York • Paris • Prague • Tokyo • Toronto • Zürich

CONTENTS

Preface	III
Vorwort	V
Night on the Bare Mountain	1

© 2013 Ernst Eulenburg & Co GmbH, Mainz
for Europe excluding the British Isles
Ernst Eulenburg Ltd, London
for all other countries

All rights reserved.

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system,
or transmitted in any form or by any means,
electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise,
without the prior written permission of the publisher:

Ernst Eulenburg Ltd
48 Great Marlborough Street
London W1F 7BB

PREFACE

The orchestral piece generally known as *Night on the Bare Mountain* has a long and slightly confused history, which can be most easily elucidated by indicating its various stages:

(a) On 26 September (8 October) 1860 Mussorgsky wrote to Balakirev that he had been commissioned to write

a very interesting work which has to be ready for next year. This work is: a whole act on the Bare Mountain (from Mengden's drama *The Witch*), a witches' sabbath, separate episodes of wizards, triumphal march of all this scum, finale – glorification of the sabbath which Mengden has personified in the ruler of the whole festivity on the Bare Mountain. The libretto is very good. I've already got some materials and the thing may turn out very well.

It is possible that these 'materials' had originated a year or two before in connection with a projected opera on Gogol's story *St. John's Eve*, but nothing is known of them or of Mengden's play.

(b) In November 1864 Mussorgsky completed a scene from his opera *Salambo*, a score which draws on materials from earlier compositions, in which occurs a passage that is an early form of that beginning at letter U of the present score.

(c) The 'war song of the Libyans' from the same opera, written in April 1866, shows a marked affinity with the *Bare Mountain* music as we know it. In a letter to Balakirev (20 April / 2 May 1866), after speaking of this 'war song', he goes on: 'I've begun to sketch out the witches – got stuck – Satan's train doesn't satisfy me yet.' Again in August: 'I long to talk to you about the witches.'

In his autobiography, Rimsky-Korsakov twice tells us that the *Bare Mountain* music was 'begun under the influence of Liszt's *Danse macabre*, which Mussorgsky had heard in the March of that year'. Perhaps by a slip of the pen or of memory, he describes Mussorgsky's composition (instead of Liszt's) as 'for piano with orchestra'; it is, of course, possible that Mussorgsky originally intended to write a piece

for piano and orchestra on the 'witches' material; but when he actually came to score it the following year, there was no question of a piano.

(d) The inscription on the completed score of 1867 says definitely

Planned in 1866. Began to write for orchestra 12 June 1867, finished the work on the eve of St. John's Day, 23 June 1867, in the Luga District on Minkino Farm.

Mussorgsky described this orchestral piece at considerable length in letters to Rimsky-Korsakov (5/17 July) and V.V. Nikolsky (12/24 July); the former contains a good deal of technical description which does not apply to the work in its more familiar form, but the latter must be quoted from at some length:

The Witches – a vulgar title, so to speak a nickname for my composition – is really *St. John's Night on the Bare Mountain*. [...] So far as my memory doesn't deceive me, the witches used to gather on this mountain, gossip, play tricks and await their chief – Satan. On his arrival they, i.e. the witches, formed a circle round the throne on which he sat, in the form of a kid, and sang his praise. When Satan was worked up into sufficient passion by the witches' praises, he gave the command for the Sabbath in which he chose for himself the witches who caught his fancy. – So this is what I've done. At the head of my score I've put its content: 1. Assembly of the witches, their talk and gossip; 2. Satan's train; 3. Obscene glorification of Satan, and 4. Sabbath. – If my composition is performed, I should like its content to be put in the programme to make things clear to the audience. The form and character of my work are Russian and original. Its general tone is hot blooded and disordered. – Actually the Sabbath begins with the appearance of the devils, i.e. the obscene glorification according to the stories really forms part of the Sabbath, but I have given the episodes different headings (in the contents) in order to give a clearer impression of the musical form – as it is new. [...] I wrote out *St. John's Night* very quickly, straight away clean in score, wrote it in about 12 days.

However, Balakirev criticized *St. John's Night on the Bare Mountain* so crushingly that Mussorgsky made no attempt to have it performed; it re-

mained unheard until long after his death. It was played in London under Nikolay Malko on 3 February 1932, and then neglected.

(e) In the spring of 1872 Mussorgsky, with his friends Rimsky-Korsakov, Borodin and Cui, received a commission to compose for the Imperial Theatres an opera-ballet entitled *Mlada*; Acts II and III were shared by Mussorgsky and Rimsky-Korsakov. The latter part of Act III takes place on Mount Triglav at night, when Chernobog, the 'black god' of Slavonic mythology, appears with the other infernal deities to celebrate their obscene rites, and Mussorgsky easily adapted for this scene his unlucky *Bare Mountain* music, though he complained bitterly (letter to Stassov, 31 March/12 April 1872) at having to set such nonsense as 'Sagana, chukh!' (i.e. 'demon language' like that of Berlioz's *Faust*) for the choral parts that had now to be added. But this collective *Mlada* came to nothing.

(f) In the scenario of the opera *Sorochintsy Fair* (drawn up on 19/31 May 1877) Mussorgsky ends Act I with the note: 'N.B. – ? Intermezzo' and a letter to Golenishchev-Kutuzov (15/27 August) clarifies this: 'This Act (2nd), as you remember, follows immediately after the Intermezzo (Sabbath on the Bare Mountain; it will be called "The Young Peasant's Dream").' The autograph of this 'symphonic intermezzo with chorus and ballet' (in a score for two pianos and chorus) is dated 10/22 May 1880. In this form the piece ends with the sound of the village-church bell announcing dawn and the dispersal of the creatures of evil; the musical substance of this additional passage is the beautiful dumka in which the young peasant has expressed his

unhappiness in love just before the end of the Act. But Mussorgsky died with *Sorochintsy Fair* unfinished.

(g) When Rimsky-Korsakov took upon himself the labours of musical executor to Mussorgsky, he considered none of the existing forms of the *Bare Mountain* music suitable for publication and performance, though he preferred the *Sorochintsy Fair* version. He tells us in his autobiography (end of Chapter XVIII):

I decided to compose from Mussorgsky's materials an instrumental piece, preserving in it all that was best and connected of his own and adding as little of mine as possible. I had to create a form in which to embody as well as possible Mussorgsky's ideas. The problem was difficult and for two years I could find no satisfactory solution. [...] I could hit on neither the form, the key scheme, nor the scoring.

At last in 1886 he satisfied himself (beginning of Chapter XX) and conducted his version of *Night on the Bare Mountain* at one of the Russian Symphony Concerts promoted by the publisher Belayev at St Petersburg on 15/27 October:

It could not have had a greater success, and was encored. I only had to change the bell for a gong. I had chosen the bell at a bell-foundry, but in the hall it went out of tune on account of the change of temperature.

On 29 June 1889 Rimsky-Korsakov introduced the piece to Western Europe at one of the Paris Exhibition concerts of Russian music, and gave it again in Brussels early the following year. Since then it has remained one of the most popular Russian works in the orchestral repertoire.

Gerald Abraham

VORWORT

Das unter dem Namen *Eine Nacht auf dem kahlen Berge* bekannte Orchesterwerk hat eine lange und etwas verworrene Geschichte, die am besten aufgeklärt werden kann durch Aufzählung ihrer verschiedenen Stadien.

(a) Am 26. September (8. Oktober) 1860 schrieb Mussorgsky an Balakirew, er sei beauftragt,

ein sehr interessantes Werk zu schreiben, das im nächsten Jahre fertig sein muss. Dieses Werk ist: ein ganzer Akt über den Kahlen Berg (aus Mengdens Schauspiel *Die Hexe*), ein Hexensabbath, einzelne Episoden von Hexenmeistern, ein Triumphmarsch all dieses Abschaums, Finale – Verherrlichung des Sabbaths, den Mengden in dem Beherrscher der ganzen Festlichkeit auf dem Kahlen Berge personifiziert hat. Das Libretto ist sehr gut. – Ich habe schon einiges Material, und die Sache kann gut herauskommen.

Dieses Material ist vielleicht ein oder zwei Jahre früher entstanden in Verbindung mit einer projektierten Oper über Gogols Erzählung *Johannisnacht*; aber weder darüber noch über Mengdens Schauspiel ist irgendetwas bekannt.

(b) Im November 1864 beendete Mussorgsky eine Szene aus seiner Oper *Salambo*, eine Partitur, die aus früheren Kompositionen schöpft, darunter eine Stelle, die eine frühere Form derjenigen darstellt, die bei Buchstabe U der jetzigen Partitur beginnt.

(c) Der „Kriegsgesang der Libyer“ aus derselben Oper, geschrieben im April 1866, zeigt auffallende Ähnlichkeit mit der Musik zum *Kahlen Berge*, wie wir sie kennen. In einem Brief an Balakirew vom 20. April/2. Mai 1866 spricht er erst von diesem „Kriegsgesang“ und fährt fort: „Ich habe angefangen, die Hexen zu skizzieren, blieb aber stecken – Satans Zug befriedigt mich noch nicht.“ Wieder im August: „Ich wünsche mir, mit Ihnen über die Hexen zu sprechen.“ Rimsky-Korsakow erzählt in seiner Selbstbiographie, die Musik zum *Kahlen Berge* wurde „unter dem Einfluss von Liszts *Totentanz* begonnen, den Mussorgsky im März des-

selben Jahres gehört hatte“. Vielleicht infolge eines Schreib- oder Gedächtnisfehlers beschreibt er Mussorgskys Komposition (statt Liszts) als für Klavier und Orchester. Es ist wohl möglich, dass Mussorgsky ursprünglich ein Stück für Klavier und Orchester über das Hexenmaterial beabsichtigte; aber tatsächlich war, als er es im folgenden Jahr in Partitur setzte, keine Rede von einem Klavier.

(d) Die Überschrift zur vollständigen Partitur von 1867 sagt deutlich:

Geplant 1866; begonnen, für Orchester zu schreiben 12. Juni 1867; beendet am Vorabend des Johannistages, 23. Juni im Luga-Distrikt auf der Farm Minkino.

Er beschreibt dieses Orchesterwerk ausführlich in Briefen an Rimsky-Korsakow (5./17. Juli) und V. V. Nikolsky (12./24. Juli); der Erstere enthält viele technische Einzelheiten, die für das Werk in der endgültigen Form nicht in Betracht kommen; aber der Letztere verdient, ausführlich zitiert zu werden:

Die Hexen – ein vulgärer Titel, sozusagen ein Spitzname für meine Komposition, ist in Wirklichkeit *Die Johannisnacht auf dem kahlen Berge*. [...] Wenn mein Gedächtnis mich nicht täuscht, pflegten die Hexen auf diesem Berge zusammenzukommen, trieben ihren Schabernack und erwarteten ihren Herrn – Satan. Bei seiner Ankunft bildeten sie einen Kreis um den Thron, auf dem er in Form eines Ziegenbocks saß, und sangen sein Lob. Als Satan durch ihren Preisgesang genügend in Leidenschaft versetzt worden war, gab er den Befehl für den Sabbath, wobei er für sich selbst die Hexen auswählte, die seinen Sinn fesselten. – Das ist also, was ich getan habe. An die Spitze der Partitur habe ich den Inhalt gesetzt: (1) Versammlung der Hexen und ihr Geschwätz; (2) Satans Zug; (3) Widerliche Verherrlichung Satans und (4) Sabbath. – Wenn meine Komposition aufgeführt wird, hätte ich gern den Inhalt auf dem Programm, um ihn dem Hörer klar zu machen. Form und Charakter meines Werkes sind russisch und originell. Die allgemeine Stimmung ist heißblütig und ausschweifend. – Der Sabbath beginnt tatsächlich mit dem Erscheinen der Teufel, d. h. die widerliche Verherrlichung gemäß

VI

den Erzählungen bildet einen Teil des Sabbaths; aber ich habe den einzelnen Episoden verschiedene Überschriften (im Inhalt) gegeben, um ein klareres Bild der musikalischen Form zu erzielen, da sie neu ist. [...] Ich schrieb *Johannisnacht* sehr schnell hin, in sauberer Partitur in ca. 12 Tagen.

Jedoch wurde *Johannisnacht auf dem Kahlen Berge* von Balakirew so vernichtend beurteilt, dass Mussorgsky keinen Versuch machte, eine Aufführung herbeizuführen. Es blieb unaufgeführt bis lange nach seinem Tode. Es wurde am 3. Februar 1932 durch Nikolai Malko in London aufgeführt und blieb dann liegen.

(e) Im Frühling 1872 bekam Mussorgsky mit seinen Freunden Rimsky-Korsakow, Borodin und Cui den Auftrag, für die kaiserlichen Theater ein Opernballett *Mlada* zu schreiben; Akt II und III wurden von Mussorgsky und Rimsky-Korsakow übernommen. Der letzte Teil von Akt III spielt auf dem Berg Triglav bei Nacht, wobei Tschernobog, der „schwarze Gott“ der slawischen Mythologie, mit anderen Unterweltgottheiten erscheint, um ihre abstoßenden Riten zu feiern; und Mussorgsky konnte leicht seine unglückliche Musik zum *kahlen Berge* benutzen, obgleich er (Brief an Stassow vom 31. März/12. April 1872) darüber klagt, solchen Unsinn wie „Sagana tschuch“ (= Dämonensprache, wie in Berlioz' *Faust*) für die Chorstimmen, die nun hinzugefügt werden mussten, setzen zu müssen. Aber diese „kollektive“ *Mlada* kam nicht zustande.

(f) Im Szenarium der Oper *Der Jahrmarkt von Sorotschintsi* (entworfen am 19./31. Mai 1877) schließt Mussorgsky den 1. Akt mit der Bemerkung: „N.B. – ? Intermezzo“, und ein Brief an Golenischtschew-Kutusow (15./27. August) klärt dies auf: „Dieser Akt (der 2.) folgt, wie Sie wissen, unmittelbar auf das Intermezzo (Sabbath auf dem kahlen Berge; es wird genannt: ‚Der Traum des jungen Landmanns‘)“. Im Auszug für Chor und 2 Klaviere ist das Autograph dieses „symphonischen Intermezzo mit Chor und Balett“ datiert auf den 10./22. Mai 1880. In dieser Form endet das

Stück mit dem Klang der Dorfkirchenglocke, die den Morgen und die Zerstreung der bösen Geister ankündigt. Der musikalische Gehalt dieser hinzugefügten Partie ist die schöne Dumka, in der der junge Landmann sein Unglück in der Liebe ausdrückt, kurz vor dem Ende des Aktes. Aber Mussorgsky starb, ohne die Oper vollendet zu haben.

(g) Als Rimsky-Korsakow die Ausarbeitung von Mussorgskys Nachlass übernahm, hielt er keine der vorhandenen Fassungen des *Kahlen Berges* für geeignet zur Aufführung oder Herausgabe, obgleich er immerhin diejenige im *Jahrmarkt von Sorotschintsi* vorzog. Er sagt darüber in seiner Selbstbiographie (Ende von Kap. XVIII):

Ich beschloss, aus Mussorgskys Material ein Instrumentalstück zu schreiben, dabei alles, was gut schien und von ihm stammte, zu bewahren, und so wenig als möglich von mir aus hinzuzufügen. Ich musste eine Form schaffen, bei der so gut als möglich Mussorgskys Ideen ausgeführt wurden. Die Aufgabe war schwer, und 2 Jahre lang fand ich keine befriedigende Lösung. [...] Ich traf weder die Form, noch den Modulationsplan, noch die Orchestration.

Endlich 1886 glaubte er, das Richtige getroffen zu haben (Anfang von Kap. XX) und dirigierte seine Fassung von *Eine Nacht auf dem kahlen Berge* in einem der russischen Symphoniekonzerte, die von dem Verleger Belajew veranstaltet wurden, am 15./27. Oktober:

Es hätte keinen größeren Erfolg haben können, und ich musste das Werk da capo spielen. Ich musste nur die Glocke durch ein Tamtam ersetzen. Ich hatte die Glocke in einer Gießerei ausgesucht; aber im Saale verzog sich die Stimmung infolge der veränderten Temperatur.

Am 29. Juni 1889 führte Rimsky-Korsakow das Werk in West-Europa ein bei einem der Konzerte mit russischer Musik im Rahmen der Pariser Weltausstellung und Anfang des folgenden Jahres in Brüssel. Seitdem ist es eines der populärsten Werke der russischen Orchesterliteratur geblieben.

Gerald Abraham

First system of musical notation (measures 1-3). The score includes parts for Piccolo (Picco.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Cor. (F)), Timpani (Timp.), Violin I (V.I.), Violin II (V.II.), Viola (Vle.), and Cello/Double Bass (Vcll. e Cb.). The Piccolo, Flute, Oboe, and Clarinet parts feature rapid sixteenth-note passages starting in measure 2, marked with a dynamic of *p*. The Bassoon part has a triplet of eighth notes in measure 2. The Horn and Timpani parts have rests in measure 2. The Violin I and II parts play a steady eighth-note accompaniment, marked *mf*. The Viola and Cello/Double Bass parts play a similar accompaniment, marked *p*. A double bar line is present at the end of measure 3.

Second system of musical notation (measures 4-6). The Piccolo, Flute, Oboe, and Clarinet parts continue with their rapid sixteenth-note passages, marked *p*. The Bassoon part has a triplet of eighth notes in measure 5. The Horn and Timpani parts have rests in measure 5. The Violin I and II parts continue with their eighth-note accompaniment, marked *pp cresc.*. The Viola and Cello/Double Bass parts continue with their accompaniment, marked *pp cresc.*. A double bar line is present at the end of measure 6.

Picc.
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
(F)
Timp.
Cassa.

V.I.
V.II.
Vle.
Vcll.
e Cb.

10

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
I II
Trmb
III
e Tub.
Cassa.

V.I.
V.II.
Vle.
Vcll.
e Cb.

15