

Kieler Schriften zur Musikwissenschaft
Band XLVI

Rezeption als Innovation

Untersuchungen zu einem Grundmodell der
europäischen Kompositionsgeschichte

Festschrift für Friedhelm Krummacher zum 65. Geburtstag

Herausgegeben von
Bernd Sponheuer, Siegfried Oechsle und Helmut Well
unter Mitarbeit von Signe Rotter



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Ein Titeldatensatz für diese Publikation ist bei
Der Deutschen Bibliothek erhältlich

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.baerenreiter.de>

© 2001 Bernd Sponheuer, Siegfried Oechsle und Helmut Well
Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel 2001
Satz: Signe Rotter
Druck und Bindung: Weihert-Druck GmbH, Darmstadt
ISBN 3-7618-1470-4

Inhalt

Vorwort	VII
JUST, Martin: <i>Lassos vier- bis sechsstimmige geistliche Kompositionen mit deutschem Text</i>	1
WOLLNY, Peter: <i>Johann Rosenmüllers Dialog »Christus ist mein Leben« als musikalisches Vorbild</i>	17
HELLER, Karl: <i>»Nach Italiänischen Gusto«. Annotationen zur kompositorischen Rezeption des instrumentalen Concerto durch Johann Sebastian Bach</i>	37
STRUCK, Michael: <i>Diversitas als Bindeglied. Johann Abraham Peter Schulz als Klavierkomponist</i>	53
JASCHINSKI, Andreas: <i>Die Passionsoratorien von Johann Abraham Peter Schulz</i>	81
KÜSTER, Konrad: <i>Bizarre Originalität. Bemerkungen zu Carl Philipp Emanuel Bach, Beethoven und Chopin</i>	105
BERGER, Christian: <i>Die Lust an der Form oder: Warum ist Haydns Streichquartett op. 33,5 »klassisch«?</i>	121
FINSCHER, Ludwig: <i>Haydn, Mozart, Beethoven und die »Erfindung« des Klaviertrios</i>	135
KONRAD, Ulrich: <i>Rezeption, Innovation, Individuation. »Intertextualität« zwischen der Symphonie Nr. 75 von Joseph Haydn und dem Klavierkonzert KV 450 von Wolfgang Amadeus Mozart</i>	149
FORCHERT, Arno: <i>Beethovens »Pathétique«. Vorgänger und Nachfolger</i>	169
OECHSLE, Siegfried: <i>Cantabile und Figuration im Spätwerk Beethovens. Beobachtungen am Kopfsatz der Klaviersonate As-Dur op. 110</i>	181
BREIG, Werner: <i>Die cis-Moll-Fuge op. 131/1 als Dokument von Beethovens später Bach-Rezeption</i>	205
SPONHEUER, Bernd: <i>Zur Kategorie des »Gotischen« (nicht nur) in der Bach-Rezeption des 18. und 19. Jahrhunderts</i>	217
GECK, Martin: <i>Apropos Leiermann. Über Romantik und Realismus in der Musik</i>	247
RUHNKE, Martin: <i>Carl von Winterfelds Interpretation von Telemanns Passionsoratorium »Seliges Erwägen«</i>	263
EDLER, Arnfried: <i>»Den alten nachgeahmt und doch überaus eigenwillig.« Zur Barkarole bei Chopin und Fauré</i>	275

WERBECK, Walter: <i>»Ganz anders« als Beethoven? Das Finale der Ersten Symphonie von Johannes Brahms</i>	305
KLASSEN, Janina: <i>Parzengesang</i>	323
PASCALL, Robert: <i>Brahms underway to the Adagio of his Clarinet Quintet: A story of stylistic assimilations and enrichment</i>	337
STEINBECK, Wolfram: <i>Russische Rezeption deutscher Symphonik. Zu Čajkovskijs Zweiter Symphonie</i>	357
GRÖNKE, Kadja: <i>Nikolaj Rimskij-Korsakov und seine Oper »Mocart i Sal'eri«. Eine kompositorisch ausgetragene Selbstfindung</i>	367
SCHMIDT, Christian Martin: <i>Analytische Rezeption als Stachel und Ansporn. Zur Form des ersten Satzes von Mahlers Zweiter Symphonie</i>	387
SCHMIERER, Elisabeth: <i>Wagner-Rezeption in der französischen Oper: Ernest Chaussons »Roi Arthur«</i>	397
KUBE, Michael: <i>»Nicht nur die technischen Zwecke« – Max Regers »111 Kanons durch alle Dur- und Molltonarten« und ihre historischen Voraussetzungen</i>	415
POPP, Susanne: <i>Bindung und Freiheit. Max Regers »Introduktion, Passacaglia und Fuge« für zwei Klaviere op. 96 im Kontext</i>	429
KADEN, Christian: <i>Aufbruch als Abgesang. Die »Wiedergeburt« der musikalischen Folklore aus dem Geist der Avantgarde</i>	449
WELL, Helmut: <i>»Weiße Leinwand zwischen Farbflecken«. Atonalität und Abstraktion</i>	469
SCHWAB, Heinrich W.: <i>Innovation durch Rezeption von Jazz. Zu Darius Milhauds »La Création du monde« (1923)</i>	487
DANUSER, Hermann: <i>Selbstfindung aus Anderem. Pierre Boulez und der Surrealismus</i>	503
Schriftenverzeichnis Friedhelm KRUMMACHER	521

Kadja Grönke

**Nikolaj Rimskij-Korsakov und seine Oper *Mocart i Sal'eri*¹
Eine kompositorisch ausgetragene Selbstfindung**

Zu Beginn des Jahres 1898 malt Valentin Serov² den russischen Komponisten Nikolaj Rimskij-Korsakov: einen älteren Herrn mit üppigem, graumeliertem Bart, schlichtem, dunklem Anzug, steifen Manschetten, weißem Stehkragen und schwarzem Binder an seinem Arbeitstisch. Die Korrektheit der Garderobe wird durch Ehe- und Siegelring komplettiert. Serovs Gemälde ist kein Künstlerporträt im üblichen Sinne, mit dem ein bedeutender Mensch verehrt und verewigt werden soll. Statt einen Mythos zu bedienen, sieht der Maler eher vom Persönlichen ab und lenkt den Blick auf eine ganz bestimmte Tätigkeit und deren spezifische Deutung.

Die hohe, vom einfallenden Licht hell beleuchtete Stirn, die ernsten, prüfenden Augen hinter der dunkelrandigen, runden Brille und schließlich das auffällig große linke Ohr illustrieren den wachen Geist, den geschärften Blick und das besondere Gehör des Komponisten als die wichtigen und entscheidenden Konditionen seiner Arbeit. Alle Sinneskräfte vereinen sich zu ganzheitlicher, angespannter Aufmerksamkeit und gelten einem gewichtigen Folianten, der durch angedeutete Akkoladen als Partitur erkennbar ist. Der feste und ausschließliche Bezug zu den Noten wird durch den zielgerichteten Blick und durch die trotz der übereinandergeschlagenen Beine vorgebeugte, dem Werk zugeneigte Körperhaltung hergestellt. Alle

-
- ¹ In den Originaltiteln der benutzten russischen Literatur und in Zitaten werden russische Begriffe und Namen nach den Richtlinien der wissenschaftlichen Transliteration wiedergegeben. Das gilt auch für Mozart und Salieri, sofern die Gestalten Puškins bzw. Rimskij-Korsakovs (*Mocart, Sal'eri*) gemeint sind. – Datumsangaben folgen dem in Rußland bis 1918 gültigen Julianischen Kalender und werden nach einem Schrägstrich durch das entsprechende Datum des Gregorianischen Kalenders ergänzt. Sämtliche russischen Textzitate aus der Partitur der Oper und aus der Puškin-Gesamtausgabe sind von der Verfasserin ins Deutsche übersetzt. Die entsprechenden Quellen werden bei ihrer jeweils ersten Nennung vollständig und danach als Sigle angegeben.
 - ² Valentin Serov (1865–1911) zählt zu den bedeutendsten russischen Porträtmalern der Jahrhundertwende und ist in den Vereinigungen der ›Wandermaler‹ und der ›Welt der Kunst‹ sowie in den Künstlerkreisen um Savva Mamontov und Sergej Djagilev auch als Theatermaler erfolgreich. Er ist der Sohn des Komponisten Aleksandr Serov, der sich durch sein streitbares Wagnerianertum ästhetisch in Opposition zu seinen komponierenden Zeitgenossen stellt, dessen Opern aber trotzdem gerade für die Komponisten des Balakirev-Kreises eine entscheidende Inspirationsquelle bedeuten. Vgl. Richard Taruskin, *Opera and Drama as Preached and Practised in the 1860's*, Ann Arbor 1981.

Details des Gemäldes betonen den Eindruck höchster Konzentration und unterstützen die Wiedergabe angestrenzter geistiger Arbeit.

Auf den ersten Blick scheint der porträtierte Künstler höchst kreativ zu sein und ganz eins mit dem Gegenstand seines Schaffens. Doch bei genauerem Hinschauen verraten die Finger der linken Hand etwas anderes. Wie Lese- und Merkzeichen greifen sie fest in die Seiten der Partitur hinein und zeugen nicht vom Überschwang kompositorischer Eingebung, sondern vom abwägenden und vergleichenden Vor- und Zurückblättern eines kritischen Korrekturlesers. Und der wohlgespitzte Bleistift in der Rechten wird auf eine Art gehalten, die nicht dem spontanen Niederschreiben innerer Klänge dient, sondern dem akribischen Aufspüren und Anmerken von Fehlern.



Abbildung 1: Valentin Serov: *Porträt des Komponisten Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov*, 1898. Öl auf Leinwand, 94 × 111 cm. Moskau, Tret'jakov-Galerie, Inv.-Nr. 1526

Mit einer solchen Wiedergabe des damals 54jährigen Komponisten Nikolaj Rimskij-Korsakov (1844–1908) kennzeichnet Serov eine für das ausgehende 19. Jahrhundert eher untypische Auffassung vom Künstler und seiner Kunst. Indem er nicht den Augenblick der Inspiration auf die Leinwand bannt, sich auch gegen die Darstellung des eigentlichen Schaffensprozesses entscheidet und statt dessen die Phase der Überprüfung, der Revision hervorhebt,³ wendet sich der Maler vom Mythos des gottbegnadeten, intuitiv aus dem Augenblick heraus schaffenden freien Künstlers ab und entwirft das Bild eines streng sachbezogenen, fleißigen und strebsamen Arbeiters und Gelehrten, der Intellekt und Eingebung wissend in Einklang bringt. Auch wenn Serovs Gemälde nur eine Facette des Komponisten, Dirigenten, Pädagogen und Herausgebers Rimskij-Korsakov trifft,⁴ spiegelt es doch dezidiert die ur-eigene künstlerische Einstellung des Porträtierten wider.

Diese Einstellung entwickelt und verfestigt sich bei dessen Arbeit an der Oper *Mocart i Sal'eri* (*Mozart und Salieri*, komponiert 1897, Uraufführung 25. 11./7. 12. 1898, Russische Privatoper Moskau), bei der Rimskij-Korsakov sich mit den Grundfragen musikalischen Schaffens auseinandersetzt. Kraß prallen in dem Einakter die Gegensätze aufeinander: die Inkarnation des leicht und unbewußt schaffenden, genialen Götterliebings und die Figur des ewig strebend sich bemühenen Handwerkers und Dieners der Kunst. Im Widerstreit solcher Extreme geht Rimskij-Korsakov auf die Suche nach der eigenen künstlerischen Identität. Und komponierend gelingt ihm die Selbstfindung, die das reichhaltige Schaffen seiner letzten Lebensjahre überhaupt erst möglich macht.

Die Oper *Mocart i Sal'eri* entsteht in einer biographischen und künstlerischen Umbruchzeit. Der Beginn der 1890er Jahre ist für Rimskij-Korsakov überschattet von einer gesund-

3 Während beim ersten Entwurf eines künstlerischen Werks die Frage nach Fehlern und Mängeln gewöhnlich hinter die Fixierung der Idee zurücktritt, erfordert der letzte kritische Durchgang durch das ausgearbeitete Resultat die höchste Aufmerksamkeit gerade für die (schreib-)technischen Details, damit die endgültige Werkgestalt im Druck nicht entstellt wird. Besonders auffällig an Serovs Rimskij-Korsakov-Porträt ist, daß der Komponist nicht einzelne Korrekturfahnen überarbeitet, sondern eindeutig in einer bereits gebundenen Partitur – also sogar in einem abgeschlossenen (eigenen oder fremden) Werk – nach Verbesserungsmöglichkeiten sucht.

4 Neben seiner fruchtbaren Kompositionstätigkeit ist Nikolaj Rimskij-Korsakov unter anderem Professor für Komposition und Instrumentation, Lehrer und Förderer zahlloser namhafter Komponisten, ein geachteter Dirigent eigener und fremder Werke im In- und Ausland und Zivilinspektor aller russischen Marinekapellen. Lange Jahre leitet er die Russischen Sinfoniekonzerte sowie die Musikalische Freischule (»Bezplatnaja Muzykal'naja Škola«) und ist auch an der Hof­sängerkapelle tätig. Er bereitet den Nachlaß Modest Musorgskijs und Aleksandr Borodins zur Veröffentlichung vor, instrumentiert und überarbeitet zahlreiche ihrer Werke (*Boris Godunov* gleich zweimal, und zwar sowohl als Klavierauszug wie auch als Partitur), wird von Aleksandr Dargomyžskij zum Orchestrator seiner Oper *Kamennyj gost'* (*Der steinerne Gast*) bestimmt (auch diese Arbeit führt er zweimal durch), bereitet eine Glinka-Edition mit vor, für die er u. a. die Bühnenmusiken instrumentiert, überarbeitet bis zur Mitte der 1890er Jahre außerdem fast alle seiner eigenen großen Kompositionen (z. T. mehrfach) und arrangiert außerdem Musik aller Epochen zu aufführungspraktischen Zwecken. Darüber hinaus verfaßt Rimskij-Korsakov eine Harmonie- und eine Instrumentationslehre sowie eine Autobiographie und entwirft ästhetische Schriften (u. a. bezeichnenderweise über Mozart); letztere vernichtet er in seiner bekannten selbstkritischen Haltung jedoch wieder.

heitlichen, nervlichen und beruflichen Krise. Auch Krankheit und Tod seiner Tochter Marija belasten ihn schwer. Das ungeheure Arbeitspensum, das er sich immer wieder auferlegt, führt schließlich zu einem Zusammenbruch, der ihm für einige Zeit das Komponieren unmöglich macht. Den Weg zurück zur Musik findet er bezeichnenderweise nicht nur über neue eigene Opernpläne, sondern auch über die konstruktive Beschäftigung mit den Werken anderer – allen voran Modest Musorgskijs, dessen Oper *Boris Godunov* er von Grund auf überarbeitet und Ende November 1896 tatkräftig selbst zur Aufführung bringt. Damit scheint die Krise als solche überwunden, und Rimskij-Korsakov tritt in eine neue Lebens- und Schaffensphase ein. Parallel zur Einstudierung des *Boris Godunov* instrumentiert er seine Byline-Oper (»opera bylina«) *Sadko*, die er als »Abschluß der mittleren Periode meiner Tätigkeit als Opernkomponist«⁵ besonders hoch einschätzt. Allerdings kommt es über die Partitur zum Bruch mit den Kaiserlichen Theatern, und von nun an werden fast alle weiteren Bühnenwerke Rimskij-Korsakovs von privaten Truppen uraufgeführt (zumeist durch die Russische Privatoper von Savva Mamontov). Rasch entwickelt sich eine fruchtbare Wechselwirkung, bei der die nichtstaatlichen Unternehmen künstlerisch wie finanziell profitieren und Rimskij-Korsakov durch musikalisch und darstellerisch überragende Sängerpersönlichkeiten, Bühnen- und Kostümbildnerische Innovationen und ein mit den Kaiserlichen Bühnen nicht vergleichbares Arbeitsethos wieder neue Impulse erhält. Dadurch entstehen in den letzten zehn Jahren seines Lebens neun seiner insgesamt fünfzehn Opern.

Dieser äußere Wechsel geht einher mit einem Stilwandel, der sich schon bei der Komposition von *Sadko* ankündigt und 1896 und 1897 in etwa 50 Liedern offenbar wird. Im Rahmen dieser intimen Gattung, die Rimskij-Korsakov lange vernachlässigt hat, erarbeitet er sich eine für ihn ganz neue Methode, für die menschliche Stimme zu schreiben: »Die Melodie der Lieder nahm, indem sie den Windungen des Textes folgte, rein vokale Formen an, d. h. sie entstand von vornherein als Gesangsmelodie, in Verbindung mit flüchtigen Andeutungen ihrer harmonischen und modulatorischen Grundlagen. Die Begleitung fügte sich erst zusammen, nachdem die Melodie komponiert war; früher war es mit wenigen Ausnahmen anders gewesen: die Melodie entstand unabhängig vom Text, gewissermaßen als instrumentaler Gedanke und harmonisierte nur im allgemeinen mit dem Inhalte des Gedichtes, oder wurde durch die harmonischen Grundlagen, die oft das Primäre waren, bedingt.«⁶

Diesen veränderten Vokalstil macht Rimskij-Korsakov für seine Opern fruchtbar und findet dabei endlich zu der langgesuchten bewußten Beherrschung einer rezitativen Kompositionsweise, welche seinen selbstkritischen Ansprüchen genügt. Im Rahmen dieser Neuorientierung entsteht noch im Sommer 1897 der Einakter *Mocart i Sal'eri*, von dem er befriedigt

feststellt: »Ich hatte die Empfindung, daß ich in eine neue Periode meines Schaffens eintrat und die volle Herrschaft über einen Stil gewann, der in meinen Werken bis jetzt nur zufällig oder ausnahmsweise vorgekommen war.«⁷

Diese Entwicklung, durch die der Komponist die Krise der frühen 1890er Jahre endgültig überwindet, geht einher mit einer persönlichen Konsolidierung. Beides hängt offenbar eng damit zusammen, daß Rimskij-Korsakov zwischen all den widerstreitenden, oft unausgegorenen und vor allem dogmatischen Positionen, mit denen er bislang in Berührung gekommen ist, im Verlauf des Jahres 1897 endlich seine eigene ästhetische Mitte entdeckt. Infolgedessen nehmen in seiner Autobiographie seit diesem Zeitpunkt die kompositorisch fundierten positiven Äußerungen über die eigenen Werke auffällig zu. Die strenge Selbstkritik, die in den früheren Kapiteln vorherrscht, schwindet fast ganz.

Das Bewußtsein seines künstlerischen, ästhetischen und ethischen Standorts entwickelt der Praktiker Rimskij-Korsakov nicht theoretisch-kognitiv, sondern aktiv-komponierend.⁸ In seiner Oper *Mocart i Sal'eri* wägt er zwei diametral entgegengesetzte Auffassungen von Künstlertum und musikalischer Kunst empirisch gegeneinander ab und gewichtet die beiden Positionen für sein weiteres Leben und Schaffen auf eine sehr persönliche Weise – und zwar unabhängig vom dramatischen Ausgang der Handlung gemäß der literarischen Vorlage.

Für *Mocart i Sal'eri* übernimmt Rimskij-Korsakov nahezu ungekürzt den 1830 entstandenen Text der gleichnamigen *Kleinen Tragödie* von Aleksandr Puškin.⁹ Die Partitur ist »dem

7 Rimski-Korsakow, *Chronik* (wie Anm. 5), S. 257 (S. 271).

8 Diese Bedeutung des stets und grundsätzlich praxisbezogenen Ansatzes Rimskij-Korsakovs (auch in bezug auf seine Harmonie- und Instrumentationslehre) erkennt Dorothee Eberlein, wenn sie bedauert: »[...] um 1890, gerät er in eine Krise, die er hat auffangen, aber nicht hat rationalisieren können. Denn dann würden wir wohl heute neben einer Harmonielehre und einer Instrumentationslehre über ein Lehrbuch der Ästhetik von Rimskij-Korsakov verfügen.« (Dorothee Eberlein, *Russische Musikanschauung um 1900 von 9 russischen Komponisten*, Regensburg 1978, S. 26.) – Zwar hat Rimskij-Korsakov die theoretische Frage nach einer ästhetischen und philosophischen Legitimation des Komponierens stets intensiv beschäftigt, so daß er sich Anfang der 1890er Jahre ausführlich mit den Vorarbeiten zu einem Buch über russische Musik befaßt. Als Praktiker motiviert er dies allerdings konkret damit, daß »der Gedanke, eine Kritik meiner selbst zu schreiben, mich unablässig« verfolgt (Rimski-Korsakow, *Chronik*, wie Anm. 5, S. 222 [S. 236]). Dieser Aspekt gewinnt letztlich die Überhand: Trotz intensiver Lektüre (u. a. Hanslick, Ambros, La Mara [Lipsius], Spencer, Spinoza) vernichtet er die umfangreichen Entwürfe sowohl zu einer musikhistorischen als auch zu einer musikästhetischen Schrift und verfaßt statt dessen seine Autobiographie, in der die eigene ästhetische Anschauung konstant an einen pragmatischen, nämlich selbstkritischen Ansatz gebunden bleibt.

9 Die Übersetzungen (vgl. Anm. 1) beziehen sich auf folgende Puškin-Gesamtausgabe: Akademija nauk SSSR (Hrsg.), *Aleksandr S. Puškin, Polnoe sobranie sočinenij v 16+1 tomah*, o. O. 1937–1949, spravočnyj tom 1959, Nauka Reprint Tokyo 1977–1978, Band 7 (1948), S. 123–134, S. 306, S. 378. – Eine deutsche Übersetzung des gesamten Dramas geben Fritz Mierau in: *Puschkin, Ein Lesebuch für unsere Zeit*, Berlin und Weimar 1988, S. 330–338, S. 416 f., und Rolf-Dietrich Keil in: Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart (Hrsg.), *All das Lob, das du verdienst. Eine deutsche Puschkin-Ehrung zur 150. Wiederkehr seines Todestages* (= Zeitschrift für Kulturaustausch 37. Jg., H. 1), Stuttgart 1987, S. 97–103.

5 Rimski-Korsakow, *Chronik*, S. 256 (S. 270). Hier wie im folgenden wird zitiert nach der deutschen Ausgabe: N[ikolaj] A. Rimski-Korsakov, *Chronik meines musikalischen Lebens, 1844–1906*, dt. von Oskar von Riesemann, Berlin/Leipzig 1928. In Klammern folgt die entsprechende Seitenzahl der russischen Ausgabe: Nikolaj Rimskij-Korsakov, *Letopis' moej muzykal'noj žizni*, 4. Aufl. Moskau 1932.

6 Rimski-Korsakow, *Chronik* (wie Anm. 5), S. 256 f. (S. 270).

Andenken Aleksandr Dargomyžskijs¹⁰ gewidmet, der mit *Kamennyj gost'* (*Der steinerne Gast*) zwischen 1863 und 1869 bereits eine andere von Puškins vier *Kleinen Tragödien* unverändert in Musik setzt und niemand Geringeren als Rimskij-Korsakov damit beauftragt, das Werk nach seinem Tod zu orchestrieren.¹¹ Rimskij-Korsakov setzt seine neue Oper also explizit in Beziehung zu der Vaterfigur des Mächtigen Häufleins (jenes Freundeskreises, der Rimskij-Korsakov zum Komponisten gemacht hat) und damit auch zu Modest Musorgskij, dessen unvollendete Vertonung von Nikolaj Gogol's Bühnendrama *Ženit'ba* (*Die Heirat*) von 1868 als konsequente Fortführung und Radikalisierung des *Kamennyj gost'* gelten kann.¹² Der Verweis auf eine Tradition und deren Autoritäten ist eindeutig. Ebenso klar geht es aber auch darum, diese Tradition nicht nur zu bewahren, sondern künstlerisch weiterzuentwickeln. Rimskij-Korsakov bedient sich dazu eines Dramenstoffs, der noch weniger den Bedingungen der Gattung Oper zu entsprechen scheint, als es in den Werken seiner Vorbilder der Fall ist.

Dargomyžskijs Dreiakter *Kamennyj gost'* ist die erste Literaturoper im engeren Sinne, d. h. ein musikalisches Bühnenwerk, dessen Libretto unverändert einen Dialogtext des Sprechtheaters übernimmt und damit als musikalisches Drama literarischen Gesetzen folgt.¹³ Die Dialogtexte aus Puškins *Kleinen Tragödien* entfalten ihre sprachliche Wirkung ursprünglich allerdings weniger als Bühnenstücke denn als Lesedramen, da sie sich nicht auf äußere Situationen und Konstellationen konzentrieren, sondern auf die innere Motivierung einer »spezifischen Hybris, die mit einer Leidenschaft [...] verknüpft ist und den leidenschaftlich Besessenen ad absurdum, in die Selbstentfremdung führt.«¹⁴

Noch schärfer als auf *Kamennyj gost'* trifft diese psychologische Konzentration auf *Mocart i Sal'eri* zu:¹⁵ Nicht einmal ansatzweise finden sich Elemente einer Liebesgeschichte¹⁶ oder

Züge des Empfindsamen, Gefühlvollen, Tragischen, Pathetischen, Heroischen, Komischen, Abenteuerlichen, Phantastischen oder Erschreckenden. Und obwohl diese *Kleine Tragödie* die Planung und die Durchführung eines Mords beinhaltet, gibt es weder einen Toten noch eine wundersame Rettung. Puškin konzentriert sich ganz auf eine geistige Triebkraft, deren Problematik rein sprachlich, nämlich in Monologen und Dialogen ausgebreitet wird, und Rimskij-Korsakov folgt ihm hierin so unbeirrt, als sei die dreihundertjährige Geschichte der Gattung Oper für sein Werk irrelevant.

Das in zwei Szenen untergliederte, 156 plus 75 Blankverse (fünffüßige Jamben) umfassende Drama verarbeitet mit dichterischer Freiheit jenes 1825 auch in der russischen Presse verbreitete Gerücht, daß der Komponist Antonio Salieri seinen Konkurrenten Mozart durch Gift gemordet habe.¹⁷ Diese Legende besitzt für Puškin eine höhere als die historische Wahrheit, denn unter Bezugnahme auf das Ondit, daß Salieri bei der Uraufführung des *Don Giovanni* das Werk aus Neid ausgepiffen haben soll, postuliert er: »Ein Neider, der den *Don Giovanni* auspfeifen konnte, konnte [auch] dessen Schöpfer vergiften.«¹⁸ Die Tragik Mozarts, die in vielem auch die Tragik Puškins ist, besteht für den Dichter darin, daß ein Genie nur unter der Bedingung der geistigen und persönlichen Freiheit schaffen kann und daß der freie, nur seiner Kunst verpflichtete Künstler zugrunde geht, wenn seinem Werk Respekt und Verständnis versagt bleiben.

Mit dem bipolaren Titel *Mocart i Sal'eri* suggeriert Puškin eine gleichgewichtete Gegenüberstellung der beiden Dramengestalten. Der ursprüngliche Titel dieser *Kleinen Tragödie* lautet allerdings *Zavist': Neid*.¹⁹ Er belegt, daß es Puškin nicht um die Aufarbeitung eines geschichtlichen Ereignisses geht. »Das historische Gewand, die bekannten Namen Mozart und Salieri, sind gestalterische Mittel, unbewußt alltäglich geübte Verhaltensweisen als bemerkenswerte alternative Lebensprinzipien darzustellen.«²⁰ Das Genie (und nur diese Kennzeichnung meint Puškin mit dem Namen Mocart²¹) dient lediglich als Wertmaßstab, der die Ab-

10 I. F. Belza (Band-Hrsg.), *Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov, Mocart i Sal'eri, Dramatičeskie sceny A. S. Puškina*, Partitura (= Rimskij-Korsakov, Nikolaj Andreevič: *Polnoe Sobranie Sočinenij*, Bd. 7), Moskau/Leningrad 1950, S. XV.

11 Diese Instrumentation entsteht 1869/70 und wird von Rimskij-Korsakov zwischen 1898 und 1902 (also unmittelbar im Anschluß an *Mocart i Sal'eri*) noch einmal von Grund auf revidiert.

12 Vgl. Rimski-Korsakov, *Chronik* (wie Anm. 5), S. 78 und S. 294 f. (S. 88 und S. 306). Musorgskijs Opernfragment, das bei seiner Entstehung das lebhafteste Interesse Dargomyžskijs findet, wird bis 1906 von Vladimir Stasov unter Verschluss gehalten, bevor Rimskij-Korsakov es durchsehen und edieren kann. Eine geplante Instrumentierung durch Rimskij-Korsakov bleibt unvollendet.

13 »Das ästhetische Gelingen einer Literaturoper, das mit deren Theatererfolg nicht zusammenzufallen braucht, ist demnach von dem Grad abhängig, in dem sich eine Literaturoper als Dialogoper legitimiert, und die musikalischen Bedingungen einer Dialogoper sind wiederum in dem Ausmaß erfüllt, in dem es glückt, musikalische Strukturen als Entwicklungsformen verständlich und durchschaubar zu machen.« Carl Dahlhaus, *Zur Dramaturgie der Literaturoper*, in: ders., *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, überarbeitete Neuausgabe, Mainz 1989, S. 303.

14 Ulrich Busch, *Puschkin. Leben und Werk*, München 1989, S. 72.

15 »There is much philosophical discourse, but little exposition of emotion, which, after all, had been the original raison d'être of dialogue opera as Dargomyžsky envisioned it« (Taruskin, wie Anm. 2, S. 326). Diese Konzentration der literarischen Vorlage spiegelt sich in Rimskij-Korsakovs kompositorischer Konzentration auf die einaktige Form (statt auf die Dreiaktigkeit bei Dargomyžskij), in der reduzierten Orchesterbesetzung (zu der Pauken, Posaunen und ein unsichtbarer Chor lediglich ad libitum hinzutreten) und in dem vollständi-

gen Verzicht auf jedes geschlossene (ariose oder romanzenhafte) Vokalsolo, so daß *Mocart i Sal'eri* auch musikalisch noch strenger gefaßt ist als Dargomyžskijs *Kamennyj gost'*.

16 Es gibt nicht einmal eine Frauenrolle – um so ungewöhnlicher und signifikanter ist die Wahl dieses Texts für Rimskij-Korsakov, der in seinen anderen Opern gerade auf die Ausarbeitung seiner weiblichen Charaktere besonderes Gewicht legt.

17 »[...] die Legende, er sei eines unnatürlichen Todes gestorben, [...] war schon in Joseph Hoffbauers »dramatischem Gedicht« *Mozart* (1823) und in Adolf von Schadens »Original-Trauerspiel« *Mozarts Tod* (1825) thematisiert worden. [...] Zu spektakulärer Popularität gelangte der Stoff mit Peter Shaffers Drama *Amadeus* (1979, verfilmt 1983 von Miloš Forman)«. Gabriele Brandstätter, *Mozart i Sal'eri*, in: Carl Dahlhaus/Sieghart Döhring (Hrsg.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper – Operette – Musical – Ballett*, 8 Bände, München/Zürich 1986 ff., Bd. 5 (1994), S. 269 f.

18 Aleksandr S. Puškin, *O Sal'eri*, in: Puškin, *Gesamtausgabe* (wie Anm. 9), Band 11 (1949), S. 218. Die entsprechende Notiz entsteht 1832, also zwei Jahre nach Niederschrift der *Kleinen Tragödie*.

19 Puškin, *Gesamtausgabe* (wie Anm. 9), Bd. 7, S. 306.

20 Sigrid Neef, *Handbuch der russischen und sowjetischen Oper*, 2. Aufl. Kassel/Basel 1988, S. 436.

21 Um zu kennzeichnen, daß es sich im folgenden ausdrücklich um die fiktiven Gestalten Puškins und Rimskij-Korsakovs handelt, werden diese Namen bewußt in wissenschaftlicher Transliteration des Kyrillischen wie-

weichung von diesem Leitbild um so klarer und abstoßender hervortreten läßt. Daher ist die eigentliche Hauptfigur des Dramas – und damit auch der Oper – Sal'eri, der psychologisch zerriebene, seinem Zwiespalt unterworfen und planmäßig negativ handelnde Charakter. Mocart dagegen fungiert als Indikator für Sal'eris Konflikt: Er fordert unwissentlich Sal'eris Tun heraus, und erst an ihm werden Sal'eris Verblendung, seine Besessenheit und seine aktiv vorangetriebene Selbstentfremdung in voller Konsequenz deutlich. Der Neid bringt sozusagen die thematisierten Gegensätze an den Tag.

Diese Gegensätze werden jedoch nicht moralisch bewertet und nicht einmal in ungebrochener Ausschließlichkeit dargestellt. Puškin geht »über die bisher in der russischen Literatur üblichen einseitigen Darstellungen von Gut und Böse hinaus.«²² Bei ihm wird Sal'eri von Mocart sogar als Freund und gleichrangiges Genie angesehen, und Mocarts Begabung wird von Sal'eri geschätzt und voll und ganz anerkannt. In dieser Konstellation der gegenseitigen äußeren Achtung gewinnt der innere Konflikt, der ausschließlich ein Konflikt Sal'eris ist, seinen Facettenreichtum. Denn während Mocart sein Leben und seine Musik unbewußt, intuitiv und spielerisch angeht, muß Sal'eri alles fast zwanghaft durchgrübeln, kategorisieren, werten und einordnen. Dadurch kann er Mocarts Genie vollkommen erkennen, sieht zugleich aber deutlich die eigene künstlerische Unterlegenheit. In seinem Anfangsmonolog bekennt er sich zu seinem Neid, den er zwar als boshafte, zerstörerische Triebkraft begreift, sich dieser aber dennoch bereitwillig unterwirft. Anstatt das auf eigene Art und mit eigenen Mitteln Erreichte als persönlichen Wert anzuerkennen, macht er sich selbstquälerisch immer wieder seine fehlende Genialität bewußt.

Die *Kleine Tragödie* endet mit der indirekten Bestätigung dieses Bewußtseins: Wenn Mocart in naiver Verkennung der Situation das Besondere aller Genies postuliert, fällt er unwissentlich das Urteil über seinen Mörder: »Beaumarchais [...] ist doch ein Genie so wie du, wie ich. Und Genie und Verbrechen sind zwei unvereinbare Dinge.«²³ Durch den Giftmord an Mocart schließt Sal'eri sich selbst aus dem Kreis der Götterliebende aus. Obgleich er sehr wohl um die Schlechtigkeit seiner Tat weiß, bleibt sein Versuch, Mocarts These sophistisch zu widerlegen, fragwürdige Rhetorik: »[...] ich bin kein Genie? Genie und Verbrechen sind zwei unvereinbare Dinge [?] Das ist nicht wahr: Und Buonarroti? [...] – der Schöpfer des Vatikans, er war kein Mörder?«²⁴ Die vermeintliche Identität mit Michelangelo Buonarroti ist Selbstbetrug.

dergegeben: Es handelt sich um Bühnengestalten, um Träger künstlerischer Ideen, nicht um die historischen Komponisten Wolfgang Amadeus Mozart und Antonio Salieri.

22 Gudrun Ziegler, *Alexander S. Puschkin*, Reinbek 1987, S. 108.

23 Puškin, *Gesamtausgabe* (wie Anm. 9), Bd. 7, S. 132: 2. Szene, Vers 43–45.

24 Ebd., S. 133 f.: 2. Szene, Vers 70–75. – »Anspielung Puschkins auf ein Gerücht, wonach Michelangelo einen lebenden Menschen kreuzigen ließ, um die Leiden Christi genauer darstellen zu können.« (*Puschkin. Lesebuch*, wie Anm. 9, S. 417.) – Ein solches Gerücht ist nur verständlich vor dem Hintergrund der Überlegung, daß auch das Genie Michelangelo »eine zu selbstverständliche und unwiderstehlich überwältigende Tatsache und darum ein Ärgernis, eine Störung [war], die ein Unbehagen, ein Erschrecken in den Kreisen der Künst-

Sal'eri »vertritt den Typ des Künstlers, der sich in einer Tradition stehend sieht, sich einer Theorie von Kunst verpflichtet weiß und ihre historische Wirkung durch eine Schule zu garantieren trachtet.«²⁵ Seine Überzeugung von der Lehr- und Lernbarkeit der Kunst fußt naiv positivistisch auf den Grundsätzen von Handwerk²⁶ und Autorität.²⁷ In dieser Tradition steht ihm, dem umfassend ausgebildeten Kompositionsfachmann, ein zuverlässiges Instrumentarium zur Verfügung, das die technische Beurteilung eines Musikstücks und seine ästhetische Einordnung zweifelsfrei leistet. Dieses Instrumentarium hat er sich von Kindheit an durch Mühe, Fleiß und Ausdauer erworben. Und gemäß der Überzeugung, daß man nur stolz sein kann auf etwas, das man sich selbst erarbeitet hat, kultiviert Sal'eri das Bewußtsein, sich im Sinne einer Entsprechung von Aufwand und Ertrag ein Anrecht auf die Kunst und auf den damit verbundenen Ruhm erworben zu haben: »Durch beständige, konzentrierte Anstrengung erreichte ich in der grenzenlosen Kunst endlich einen hohen Grad. Der Ruhm lächelte mir.«²⁸

Mocart »ist der lebendige Widerspruch zu Salieris Lebensweg, seiner Philosophie und Moral, er zerstört die Gesetze mit genialer Unbekümmertheit.«²⁹ Für das Genie sind alle Äußerungen des Lebens unmittelbar zur Schöpfung³⁰ und jenseits aller erkennbaren Regeln gleichermaßen Zeugnisse einer objektiven, höheren Wirkkraft. Puškin zeigt diese Lust am Lebendigen, wenn er Mocart mit kindlicher, geradezu infantiler Freude einem blinden Geiger lauschen läßt, der auf seinem Instrument mehr schlecht als recht eine Arie aus *Don Giovanni* herunterfiedelt.³¹ Sal'eri fehlt diese Unbefangenheit. Er zwingt jede Leistung in das enge Korsett seiner Kunst-Regeln: »Nein. Für mich ist es nicht zum Lachen, wenn ein gemeiner Schmierfink mir Raffaels Madonna besudelt, für mich ist es nicht zum Lachen, wenn ein verachtenswürdiger Possenreißer durch seine Parodie Dante schändet.«³² Aus den erlernten Richtlinien, die für Sal'eri zu unumstößlichen Gesetzen erstarrt sind, leitet er das Recht ab, nicht nur zu urteilen, sondern auch zu verurteilen.

Mocart dagegen kommt gar nicht auf den Gedanken, die ars musica vor Entweihung schützen zu müssen. In seiner Offenheit noch für das scheinbar Geringste liegt jenes Innovati-

ler auslöste« (Robert Dvorak, *Die Leiden des Michelangelo*, Hamburg 1947, S. 42). Der Neid des Talents auf das Genie (vgl. Goethes allgemein bekannten Dualismus dieser beiden Begriffe) wird durch Sal'eris Verweis auf die Diffamierung Michelangelos nur noch eindeutiger.

25 Brandstätter (wie Anm. 17), S. 270.

26 »Ich machte einen Handwerker aus mir [...]. In der Wissenschaft erfahren, wagte ich dann, mich der Wonne des Schöpfertraums hinzugeben.« Puškin, *Gesamtausgabe* (wie Anm. 9), Bd. 7, S. 123: 1. Szene, Vers 17 und 21–23.

27 »Der große Gluck« (Puškin, *Gesamtausgabe*, wie Anm. 9, Bd. 7, S. 124: 1. Szene, Vers 32), »Piccini« (1. Szene, Vers 50), »Haydn« (1. Szene, Vers 153). Die Erwähnungen Glucks und Piccinis sind im Opernlibretto gestrichen.

28 Puškin, *Gesamtausgabe* (wie Anm. 9), Bd. 7, S. 124: 1. Szene, Vers 40–43.

29 Ziegler (wie Anm. 22), S. 109.

30 Der Historiker Leopold von Ranke hat dafür den Begriff der »Unmittelbarkeit zu Gott« geprägt. Vgl. Stichwort *Ranke* in *Meyers Lexikon*, Mannheim 1995.

31 In der Oper konkretisiert als Arie der Zerlina: »Batti, batti, o bel Masetto« (1. Akt, Nr. 12).

32 Puškin, *Gesamtausgabe* (wie Anm. 9), Bd. 7, S. 126: 1. Szene, Vers 80–84.

onspontial, das es ihm ermöglicht, in seiner Kunst mit den Regeln zu spielen und sie nötigenfalls zu brechen, wenn die Eingebung es verlangt: »Der Künstleridee des 19. Jahrhunderts entsprechend, ist Mozart charakterisiert durch Spontanität und Mühelosigkeit, durch Originalität, die über alle technischen Mittel spielerisch verfügt und die Normen sprengt, um Neues zu schaffen.«³³ Eine solche Kunst jenseits festgelegter Konventionen ist nicht mehr lernbar. Ihr fehlt die rationale Absicherung. So sehr Sal'eri sich an Mocarts Musik berauscht, so sehr sieht er in ihr auch eine Gefährdung: »Was ist der Nutzen, wenn Mocart leben wird und zu neuer Höhe ansteigt? Wird er die Kunst dadurch voranbringen? Nein; wenn er entschwindet, wird sie wieder fallen: Er läßt uns keinen Erben. Welcher Nutzen liegt in ihm?«³⁴

Dieses vordergründige, merkantile Kosten-Nutzen-Denken korrespondiert mit der Frage nach der Gerechtigkeit³⁵ der Begabung und der Würde³⁶ des Künstlers. Sal'eri glaubt sich durch die Mühe, die er um der Kunst willen auf sich genommen hat, geläutert und durch seinen Fleiß geädelt, und er meint, als Gegengabe ein Anrecht auf Ruhm und Unsterblichkeit erworben zu haben. Für einen unernsten Taugenichts wie Mocart dagegen, der weder die Gesetze musikalischer Qualität respektiert noch die Qual des Handwerks auf sich nimmt, ist in Sal'eris Wertesystem kein Raum. Gegenüber dem »Kindskopf, der zugleich begnadeter Künstler ist, [...] macht sich Salieri zum Anwalt der Kunst«³⁷ und gibt ihm schließlich im Namen seiner engen, nutzenorientierten Grundhaltung Gift in den Wein. In der Ideologie, die er sich zur Rechtfertigung seiner Mordtat zurechtgelegt hat, wird auch das Töten zum »ernsten Handwerk«,³⁸ die Vernichtung des Genies zur »Bestimmung [eines] Auserwählten«³⁹ und Mocarts Kunst zur nutzlosen Beunruhigung der »flügellosen Seele«,⁴⁰ die dem Menschen letztendlich nur schade.

In seinem Neid ignoriert Sal'eri die dunklen Seiten des Genie-Daseins, in die Mocart ihm offenherzig Einblick gewährt: Todesahnungen quälen ihn, seit er den Auftrag für ein Requiem erhalten hat. Diese Totenmesse, deren Beginn er Sal'eri am Klavier vorspielt, nachdem er das Gift getrunken hat, wird zum eigenen Grabgesang.⁴¹ Erschüttert von den Klängen, fühlt

33 Brandstätter (wie Anm. 17), S. 270.

34 Puškin, *Gesamtausgabe* (wie Anm. 9), Bd. 7, S. 128: 1. Szene, Vers 121–125.

35 »Wo ist Recht, wenn die geweihte Gabe, wenn unsterbliches Genie nicht die Belohnung für brennende Liebe, Selbstaufopferung ist.« Puškin, *Gesamtausgabe* (wie Anm. 9), Bd. 7, S. 124: 1. Szene, Vers 61–63.

36 »Du, Mocart, bist deiner selbst nicht würdig.« Puškin, *Gesamtausgabe* (wie Anm. 9), Bd. 7, S. 127: 1. Szene, Vers 105.

37 Busch (wie Anm. 14), S. 73.

38 Puškin, *Gesamtausgabe* (wie Anm. 9), Bd. 7, S. 132: 2. Szene, Vers 42–43.

39 Ebd., S. 128: 1. Szene, Vers 117–118.

40 Ebd., S. 128: 1. Szene, Vers 128.

41 Sal'eris im Drama motivierte Giftgabe und das Vorwissen des Publikums um den unvollendeten Zustand des *Requiem*s reichen aus, um Mocarts baldiges Ende im Rahmen des Stücks als gegeben hinzustellen. Da der Tod dem Thema »Neid« jedoch keine weiteren Facetten hinzufügt, nimmt Puškin ihn nicht in sein Drama auf. Dieser Verzicht kann durchaus als ein Hinweis auf die Unsterblichkeit gelesen werden, die der historische Mozart durch sein Werk gewonnen hat.

Sal'eri sich gleichzeitig in seiner Tat bestätigt: »Mir ist elend und wohl, als hätte ich eine lastende Pflicht erfüllt, [...] Freund Mocart.«⁴²

Der grundlegende Lebens- und Schaffenskonflikt, den Puškin an seinen Bühnenhelden Mocart und Sal'eri festmacht, erfährt durch die Vertonung Rimskij-Korsakovs eine zusätzliche Tiefendimension: »Die Zeichnung der gegensätzlichen Charaktere und die musikalische Darstellung der dramatischen Situation durch Motive und diffizil balancierte Instrumentalfarben erschließt unterstützend und modellierend das innere Drama; durch das Orchester entsteht geradezu ein Gegendialog zum Dialog der Protagonisten, in dem Unausgesprochenes zur Darstellung drängt.«⁴³ Dieser Gegendialog lebt aus der Konfrontation von zwei völlig konträren Kompositionsansätzen, die in ihrer jeweiligen Eindeutigkeit eine zweifelsfreie Zuordnung der Antipoden möglich machen.

Was Mocart betrifft, greift Rimskij-Korsakov den relativ hohen Anteil an Musikhinweisen in Puškins *Kleiner Tragödie* auf, und so nehmen Zerlinas Arie aus *Don Giovanni* als Violinsolo, die Anfangstakte des *Requiem*s in bewußt fragmentarischer Instrumentation,⁴⁴ eine von Mocart geträllerte Melodie aus Salieris Oper *Tarare* und außerdem eine fiktive Klavierimprovisation Mocarts einen gewichtigen Teil der Aufführungsdauer ein. Neben diesen im Drama vorgegebenen Mozartstücken gestaltet Rimskij-Korsakov auch alle weiteren Passagen seines Werks, die sich auf Mocart beziehen, im Stil des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Dementsprechend erklingt dessen »Rede [...] wie eine nur zeitweise führende Stimme in einer bereits vorhandenen musikalischen Bewegung, die ohne ihn schon begonnen hat und mit ihm nicht endet. Die Beziehungen von Orchesterpart und Gesangsstimmen wechseln zwischen Anpassen, Bestimmen, Führen, Ausformen und Ineinanderaufgehen. Das Mozart [scil. Mocart] zugehörige vokale Klanggebilde wird orchestral-instrumental objektiviert und existiert auch ohne seinen Schöpfer.«⁴⁵ Durch geschlossene Periodenbildungen, traditionsbezogene Harmonik und zusammenhängende, sangliche und wiederholbare Melodien mit Déjà-vu- bzw. Déjà-écouté-Effekt imitiert Nikolaj Rimskij-Korsakov unverkennbar den Stil Wolfgang Amadeus Mozarts und gibt für die klingende Illustration des Genialen jedes eigene Profil auf.

Für Sal'eri hingegen werden »Geradtaktigkeit, Schwerpunktakzente und sich aggressiv mühende Intervallsprünge«⁴⁶ erschaffen. Einzelne, kurze und durch Pausen voneinander ab-

42 Puškin, *Gesamtausgabe* (wie Anm. 9), Bd. 7, S. 133: 2. Szene, Vers 53–56.

43 Brandstätter (wie Anm. 17), S. 270.

44 Rimskij-Korsakov paßt die Anfangstakte des *Requiem aeternam* seiner kammermusikalischen Orchesterbesetzung an, indem er die Blechbläser durch Fagotte und Hörner ersetzt und die Holzbläserstimmen mit den verbleibenden Instrumenten Flöte, Englischhorn und Klarinette besetzt. Der Chor (wie Posaunen und Pauken ad libitum) wird von den Mittelstimmen der Streicher mit übernommen, die Orgel entfällt. Diese Instrumentation ergänzt den von Mocart auf der Bühne gespielten Klavierauszug des Werks, wobei Rimskij-Korsakovs Vertauschung der hohen Lautstärken durch ein ausdrückliches Pianissimo dramaturgische Bedeutung erhält. Ebenso wie beim Violinsolo des blinden Geigers ist Mozarts Musik also nicht unantastbar, sondern wird der szenischen Situation angepaßt.

45 Neef, *Handbuch* (wie Anm. 20), S. 437.

46 Neef, *Handbuch* (wie Anm. 20), S. 437.

gegrenzte Melodiewendungen erzeugen ein in steter Entwicklung befindliches, rezitativisch-arioses Tongebilde, das sich ganz an den Besonderheiten der russischen Sprachintonation orientiert.⁴⁷ Auf diese Weise paßt sich die Musik dem wechselnden Sinn jeder Phrase an,⁴⁸ und fast alle Merkmale des sogenannten Melodischen Rezitativs, wie sie der amerikanische Musikwissenschaftler Richard Taruskin bei Dargomyžskij herausarbeitet, kommen zur Geltung: »The absence of symmetry«,⁴⁹ »practically no repetition, hence practically no ›form«,⁵⁰ »the absolute avoidance of melisma«,⁵¹ »natural speech tempo«, »prosody [...] by an accurate imitation of their [scil. the language's] spoken rise and fall«, »upbeats of infinitely variable length«. ⁵² Für die Partie des Sal'eri beruft sich Rimskij-Korsakov also nachdrücklich auf die kompositorischen Grundsätze des Mächtigen Häufleins, die er durch die Widmung an Dargomyžskij und den assoziativen Bezug auf Musorgskijs »Opéra dialogué«⁵³ *Ženit'ba* zugleich als Hauptmerkmal seiner eigenen Vertonung wahrgenommen wissen will.

Bei diesem eingeschlagenen Weg zurück zu den eigenen kompositorischen Wurzeln bleibt Rimskij-Korsakov jedoch nicht stehen. Vielmehr erweitert er das Melodische Rezitativ um jene betont gesangliche Komponente, die er unmittelbar vor der Entstehung von *Mocart i Sal'eri* in seinen Liedern erprobt hat: Die Melodiekurven sind deutlich weniger schroff als bei seinen Vorgängern, extreme Intervalle werden durchgehend vermieden, die Rhythmik ist weniger stark ausdifferenziert, so daß stets ein belcanto-artiger Zugang möglich und nötig ist. Rimskij-Korsakovs Rückgriff auf das eigene Schaffen bei seiner Arbeit an *Mocart i Sal'eri* kennzeichnet einen deutlichen Such- und Findungsprozeß. Die bewußte Wiederaufnahme von bereits Geschaffenem wird zur Innovation für Gegenwartiges; rezipierendes Komponieren wird für Rimskij-Korsakov zum Impuls nach vorn.

Durch seine Entscheidung, der Genierolle Mocart die Musiksprache Wolfgang Amadeus Mozarts zuzuordnen,⁵⁴ für den Gegenpart Sal'eri aber den Kompositionsstil der 1860er Jahre

47 Eine Ausnahme ist der gravitativ-schwerfällige Beginn der orchestralen Einleitungstakte, welcher im Verlauf der ersten Szene mehrfach wiederkehrt und durch seinen strengen Satz, seine periodische Gliederung und seine (melodisch an die britische Nationalhymne erinnernde) Gewichtigkeit Sal'eris Traditionsverbundenheit signalisiert. Diese Ausnahme ist allerdings kein Bruch mit kompositorischen Prinzipien, da diese Takte rein instrumental bleiben und dementsprechend nicht den Verfahren des Melodischen Rezitativs unterworfen sind.

48 »[...] the real difficulty [...] lay in devising new melodic ideas for each individual phrase.« Taruskin (wie Anm. 2), S. 274.

49 Taruskin (wie Anm. 2), S. 267.

50 Ebd., S. 274.

51 Ebd., S. 270.

52 Ebd., alles S. 270.

53 So bezeichnet Musorgskij seine Entwürfe zu *Ženit'ba*.

54 Da die Bühnenfigur Mocart von Puškin auf den historischen Mozart projiziert wird, kann sie gemäß Rimskij-Korsakovs Ästhetik nicht durch Musik des 19. Jahrhunderts wiedergegeben werden. Die Imitation des Mozart-Stils ist daher als Zeichen des Respekts vor der angestammten Musik des Meisters zu werten und keineswegs als überheblicher Versuch, sich die Musiksprache eines Genies anzumaßen. – Sabine Henze-Döhning ist also nicht zuzustimmen, daß das, »was Rimskij-Korsakov als Komponist an diesem Stoff offensichtlich interessierte, [...] die als Herausforderung und künstlerische Perspektive angesehene Möglichkeit

und damit den innovativen Ansatz der Jungrossen zu wählen und diesen kreativ zu erweitern, bringt Rimskij-Korsakov klar und unmißverständlich sich selbst in die ästhetische Auseinandersetzung ein.⁵⁵ Während die Partie Mocarts durchgehend als Stilimitation behandelt wird, bei welcher der Komponist vor allem seine versierte technische Könnerschaft im Nachahmen fremder Komponierweisen demonstriert, äußert er sich in der Rolle Sal'eris als originärer Künstler und macht das Ergebnis zum Zentrum seiner ureigenen Komponierweise.

Die Identifizierung mit Mocarts Rivalen führt dazu, daß Rimskij-Korsakov im Gegensatz zur literarischen Vorlage die ästhetischen Prinzipien Sal'eris gar nicht anders als positiv akzentuieren kann und muß. Dadurch gibt er den Versen eine innermusikalische Deutung, die konträr zum Text steht, ohne in die äußere Handlung einzugreifen oder die Aura des Genies antasten zu müssen. Es gelingt ihm, der spielerisch-intuitiven Genialität Mocarts eine mögliche und gleichberechtigte Alternative zur Seite zu stellen. Aus Puškins selbstentfremdetem, hybridem, negativem Giftmischer Sal'eri mit »seinem einseitigen Verständnis der Kunst«⁵⁶ wird ein Musiker, der – gerade weil er die bestmögliche Ausbildung durchlaufen und die erlernten Gesetze vollständig adaptiert und für richtig befunden hat – in einen Konflikt gerät, der grundsätzlich nachvollziehbar ist. Es ist einsichtig, daß Sal'eri durch Mocart die Unverbrüchlichkeit der erlernten Regeln und damit die Legitimation seiner Existenz in Frage gestellt sieht. Er zieht daraus allerdings eine fatale Konsequenz, die Mocart das Leben kostet.⁵⁷

einer am 18. Jahrhundert, insbesondere an Mozart orientierten Schreibweise« sei und »die Adaption des Mozartschen Satzes [...] das ästhetische wie kompositorische Idiom der gesamten Partitur« bilde. (Siegfried Döhning/Sabine Henze-Döhning, *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert* [= Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 13], Laaber 1997, S. 325 f.) Vielmehr erschöpfen sich die auf Mocart bezogenen Passagen im Stil des 18. Jahrhunderts »nicht in der Bedeutung des Zeitalteris, sondern erhalten in der Spannung zur Musiksprache Rimski-Korsakows eine besondere dramaturgische Funktion« (Brandstätter, wie Anm. 17, S. 270).

55 Taruskin (wie Anm. 2), S. 326, ist nicht zuzustimmen, wenn er das Werk als »in fact [...] a professional's polemic against the inherent dilettantism of Dargomyžsky's resolutely empirical and empathic method« abtut und schlußfolgert: »Rimsky's contribution to a genre frankly futuristic in its origins thus became a paradoxical glance into the past.« Vielmehr blickt der Akademiker Rimskij-Korsakov in der Figur des Handwerkers Sal'eri noch einmal auf seine eigenen Wurzeln zurück: »Realism [hier die Gattung der Dialogoper], with its rejection of ›form, was supremely the doctrine of the autodidact« (Taruskin, wie Anm. 2, S. 302). So verbindet Rimskij-Korsakov die Gestalt Sal'eris mit der innovativ-ingeniösen Musik des Balakirev-Kreises und gibt dem Nicht-Genie damit dennoch den Anschein wenn nicht von Ingenium, so doch von Ursprünglichkeit und Originalität.

56 Ziegler (wie Anm. 22), S. 109.

57 Rimskij-Korsakov vorzuwerfen, seine Deutung Sal'eris bleibe an der Oberfläche von Puškins Text und nehme Sal'eris Argumentation für bare Münze, statt den subtilen psychologischen Selbstbetrug zu erkennen, dem der Mörder unterliegt, hieße, das Libretto aus der Sicht des Literaturwissenschaftlers zu deuten. Die Oper will aber aus ihren eigenen, musikalischen Gesetzmäßigkeiten heraus verstanden werden. Der Versuch, das Werk und seinen Komponisten ästhetisch zusammenzuführen, erbringt in diesem Fall überzeugendere Resultate als eine reine Librettountersuchung oder die pauschalierende Etikettierung dieser Oper als »frühes Zeugnis einer historisierenden, an Mozart orientierten Rezeption der Musik des 18. Jahrhunderts auf der Opernbühne« (Henze-Döhning, wie Anm. 54, S. 327) oder als Wiederaufleben der »Opéra dialogué« (wogegen sich Henze-Döhning, wie Anm. 54, S. 325 und 327, und Taruskin, wie Anm. 2, S. 326, zu Recht ernstlich wehren).

Aber der Tod besiegelt keineswegs das Ende des Genies, sondern führt in Rimskij-Korsakovs Einakter zu einer musikalisch wunderbar doppelbödigen Wendung: Ergriffen von den Klängen des *Requiems*, übernimmt der Mörder die Musiksprache seines Gegners. Zum erstenmal enthält Sal'eri's Gesang Wiederholungen, Sequenzierungen und periodische Strukturen, wie sie zuvor alleiniger Bestandteil von Mocarts Part gewesen sind.⁵⁸ Der Täter versucht, dort anzusetzen, wo das Opfer aufhört. Der Handwerker Sal'eri wird zum gelehrigen Schüler des Genies. Und indem er auf diese Weise Mocart und sich selbst in die ununterbrochene Kette musikalischer Tradition einreihet, straft er seine eigene Behauptung von der Erbenlosigkeit des Genies Lügen. Zugleich bestätigt er seinen Lebensgrundsatz vom fortwährenden Lehren und Lernen. – Aber die Absicht macht noch keine Tat, der Wille noch kein Werk. Am Ende der Oper bleibt der Handwerker schließlich dem Genie unterlegen: In Sal'eri's Schlußworten herrscht wieder das ihn kennzeichnende Melodische Rezitativ. Die kompromißlose Selbstbestätigung und die egozentrische Selbstbehauptung behalten die Oberhand über jeden Versuch einer dialogischen Toleranz, und stärker als je zuvor tritt an die Stelle zweier gleichberechtigter, alternativer Kunstauffassungen deren wertende Trennung.

Wie sein Sal'eri auf der Bühne entscheidet Rimskij-Korsakov sich im Leben gegen eine intuitive Kreativität und gegen eine Inspiration durch Gefühl, hingegen ganz bewußt für Ratio und Form⁵⁹ – für jene durch Tradition legitimierte Kompositionskunst also, deren Qualität sich nach kognitiven Regeln messen und werten läßt. Unabhängig von dem Ausgang des Dramas gerät der ringende, strebende, kopfbetonte Sal'eri dem Akademiker Rimskij-Korsakov zum Spiegel- und Leitbild der eigenen Künstlernatur. In Sal'eri's ästhetischen Grundsätzen findet er eine Bestätigung seines eigenen, lebenslangen Ringens um die Musik, die auch er als ein lern- und lehrbares Handwerk auffaßt, das zur bewußten Rezeption, zur steten Verbesserung und zur verantwortungsbewußten Weitergabe verpflichtet.⁶⁰ An die Stelle eines irrationalen, sprunghaften und inspirationsabhängigen Schaffens hat die Fähigkeit zu treten, das eigene Tun rational zu durchdringen, Maßstäbe und Gesetze zu erkennen und auf deren Basis ästhetische und technische Qualitäten nachvollziehbar zu begründen. Fleiß, Übung, Gelehrsamkeit, Selbstdisziplin, stetige Arbeit und Aufgeschlossenheit gegenüber allem Besseren werden als Alternative zum landläufigen Geniebegriff postuliert.

Eine so umrissene Kunstästhetik ergibt sich deutlich und ohne Umwege aus Rimskij-Korsakovs Arbeitsethos. Nach seiner Ernennung zum Professor für Komposition und Instrumentation spürt der handwerklich unausgebildete Dilettant, daß er nur unterrichten und weitergeben kann, was er selbst weiß und beherrscht. Die Anforderungen der Lehre lassen ihn die von seinem Mentor Milij Balakirev so verachtete technische Sicherheit als etwas Konstruktives

begreifen und fortan mit besonderer Vehemenz vertreten.⁶¹ Autodidaktisch eignet er sich jenes Rüstzeug an, das er seinen Studenten vermittelt. Dabei eröffnen sich auch ihm selbst neue Horizonte, und auf der Basis der erworbenen fachlichen Souveränität kann er sich schließlich vom Einfluß Balakirevs lösen.

Für die letzten zehn Lebensjahre wird die Beschäftigung mit der Kompositionsgeschichte und ihren Gesetzen zur Basis der Weiterentwicklung seines arbeitsreichen Schaffens. Bewußt und ganz in seinem eigenen Interesse erprobt er unterschiedliche Musiksprachen, eignet sie sich imitierend an und setzt die Schreibweisen anderer wie eine Maske auf. Dadurch erwirbt er eine geradezu unfehlbare Beherrschung des Handwerks, die sich am stärksten in seinen Editionen und Bearbeitungen niederschlägt. Dabei führen der Verzicht auf kompositorische Individualität und das Prokrustesbett formaler Perfektion zuweilen zu verständlichen Spannungen, besonders dann, wenn der gelehrige Schüler Rimskij-Korsakov die erkannten Strukturen mit allzu strikter Konsequenz auf die Vorlagen anwendet. Komponisten, deren Schreibweise er erforscht und sich angeeignet hat, unterzieht er – gemäß ihren eigenen Strukturgesetzen – einer strengen Maßregelung, was aber durchaus auch seine guten Seiten haben kann. Musorgskij beispielsweise, zu dessen heterogener (gewissermaßen genialischer) Schaffensweise Rimskij-Korsakov ein sehr zwiespältiges Verhältnis besitzt, wird durch angepaßte Bearbeitung und Instrumentierung von »dem Vorwurf des Dilettantismus«⁶² befreit. Damit hat der Handwerker Rimskij-Korsakov das Genie Musorgskij überlebensfähig gemacht, nicht mehr, aber auch nicht weniger – und das in einem Sal'eri sehr gemäßigen Sinne.⁶³

An der Bearbeitung des *Boris Godunov* und der Vertonung des Sal'eri-Stoffs läßt sich ablesen, daß Rimskij-Korsakov Mitte der 1890er Jahre für sich offenbar zu einer klaren ästhetischen Einstellung findet. Trotz seiner kompositorischen Wurzeln im Balakirev-Kreis ent-

58 Vgl. Rimskij-Korsakov, *Mocart i Sal'eri* (wie Anm. 10), S. 156–160.

59 Taruskin (wie Anm. 2), S. 260, zitiert Nikolaj Černyševskij: »Emotion and form are opposites«.

60 Der historische Salieri war übrigens genau wie Nikolaj Rimskij-Korsakov eine hochgeschätzte Lehrerpersönlichkeit.

61 In seinen Erinnerungen kritisiert Rimskij-Korsakov harsch, daß Balakirev ihn zwar zum Komponieren angehalten, ihm jedoch keinerlei handwerkliche Grundlagen vermittelt hat: »Was brauchte ich? Technik [...]. Balakirew hätte mich [...] ordentlich üben lassen müssen. [...] Dann hätte er mir einige Harmonie- und Kontrapunktstunden geben, mich einige Fugen schreiben lassen und mir die Syntax der musikalischen Form erklären müssen. [...] Indem er mich vom ersten Augenblicke unserer Bekanntschaft an veranlaßte, eine Sinfonie zu schreiben, schnitt er mir den Rückzug zu den Vorarbeiten und zu technischer Durchbildung ab.« Rimski-Korsakov, *Chronik* (wie Anm. 5), S. 27 f. (S. 39).

62 Sigrid Neef, *Die Russischen Fünf. Balakirew, Borodin, Cui, Mussorgski, Rimski-Korsakov*, Berlin 1992, S. 165 (unter der beziehungsreichen Überschrift »Mussorgski und Rimski-Korsakov als Variante von Mozart und Salieri?«).

63 Sal'eri, dessen Kunstverstand hoch genug ist, um zu erkennen, daß die Kunst, die den Zeitgenossen genügt, noch lange nicht den Maßstäben des Genies entspricht, fragt nach dem Nutzen des Genies – und aus demselben Nutzen-Denken bringt Rimskij-Korsakovs *Boris*-Bearbeitung in umgekehrter Richtung die Musik des Genies auf ein für die Gegenwart rezipierbares Maß, um dem Werk als solchem zu nützen und ihm das Überdauern zu gewährleisten. Auch wenn Rimskij-Korsakov betont, daß seine Bearbeitung »die alten Fresken nicht für immer übermalte« habe und die Originalpartitur jederzeit wiederzubeleben sei (Rimski-Korsakov, *Chronik*, wie Anm. 5, S. 285 [S. 297]), liegt die Frage nahe, ob nicht in der Kunstästhetik Rimskij-Korsakovs eine an Regeln meßbare Qualität, wie er sie in seiner Bearbeitung vorgibt, höher einzuschätzen sei als das spontane Produkt unreflektierter Begabung, da jene auf eigener Anstrengung beruht und durch Fleiß geädelt ist.

scheidet er sich gegen jeden Anschein des Genialen, Intuitiven und für die unbedingte Gültigkeit einer soliden handwerklichen Grundlage. Daß er imstande ist, das selbstgesetzte Qualitätskriterium zu erfüllen, beweist er sich 1896 bei der Bearbeitung von Musorgskijs *Boris Godunov*, und daß für ihn ein geradezu mittelalterliches Zunft-Ethos eine erreichbare und realistische Alternative zum Genie-Kult seiner Zeit bedeutet, wird ihm 1897 bei der Vertonung des Sal'eri-Stoffs bewußt.⁶⁴

In demselben Kontext der Eigenerprobung steht auch der Versuch, sich mit dem anerkanntermaßen größten russischen Komponisten seiner Generation zu messen. Denn Mitte der 1890er Jahre wendet Rimskij-Korsakov sich Sujets und Texten zu, die vor ihm bereits Pëtr Čajkovskij vertont hat.⁶⁵ Anders als in vielen Fällen zuvor zieht er sich diesmal nicht auf die dienende Funktion eines Bearbeiters zurück. Selbstbewußt tritt er seinem berühmten Kollegen und Antipoden als gleichwertiger Konkurrent entgegen, wenn er das Gogol'-Sujet zu Čajkovskijs Oper *Kuznec Vakula* (*Schmied Vakula*, 1874, zweite Fassung 1885 als *Čerevički, Die Pantöffelchen*) 1894/95 unter dem Namen *Noč pered roždestvom* (*Die Nacht vor Weihnachten*) neu vertont⁶⁶ und mehrere Lieder auf Texte schreibt, die in Čajkovskijs Œuvre bereits zu den bekanntesten Romanzen zählen. In allen Fällen wählt Rimskij-Korsakov bewußt einen alternativen Zugang: Bei der Oper baut er das selbstverfaßte »Libretto, das sich einerseits

64 Daß *Mocart i Sal'eri* für Rimskij-Korsakov ein notwendiges Übergangsstadium markiert, belegt zum einen die Erinnerung seines Sohns an eine Bemerkung seines Vaters aus dem Jahre 1898: »Enough of *The Stone Guest!* [...] Music, too, is needed!« (Zit. bei Taruskin, wie Anm. 2, S. 325, nach Andrej Rimskij-Korsakov, *N. A. Rimskij-Korsakov. Žizn' i tvorčestvo*, Bd. 4, Moskau 1937, S. 127.) Zum anderen ist Rimskij-Korsakovs Brief an Vladimir Belskij aufschlußreich, wo es über *Mocart i Sal'eri* heißt: »This type of music (or opera) is an exclusive sort, and in most way not a desirable one; I have little sympathy with it. I wrote this thing out of a desire to learn [!] (don't laugh, that's very necessary) – that is, on the one hand, to find out how difficult it is, and on the other, and more importantly, because some sort of egoism had been provoked in me ... Can it be that recitative-arioso à la *The Stone Guest* is more desirable than real, free music?« (Zit. bei Taruskin, wie Anm. 2, S. 326, nach Andrej Rimskij-Korsakov, wie oben, Bd. 4, Moskau 1937, S. 118).

65 Die Russen begreifen Čajkovskij als den russischsten ihrer Komponisten; und obwohl Rimskij-Korsakov unter dem Einfluß des Mächtigen Häufleins ganz andere ästhetische Grundsätze ausbildet, klingt in seiner Autobiographie immer wieder auch Respekt vor dem Moskauer Kollegen und Konkurrenten durch. Seine Achtung vor der soliden Ausbildung des vier Jahre Älteren zeigt sich unter anderem darin, daß er nach seiner Ernennung zum Professor zunächst Hilfe bei dem erfahreneren Čajkovskij sucht und sich auf seine Lehrveranstaltungen mit Hilfe von dessen Harmonielehre vorbereitet. Lange Zeit verwendet er diese auch im Unterricht. Nach Čajkovskijs überraschendem Tod dirigiert Rimskij-Korsakov zwei Gedenkkonzerte. – Der distanzierte Respekt ist allerdings gegenseitig. Mihail Ippolitov-Ivanov erinnert sich an Čajkovskijs Bemerkung: »Wenn ich sterbe, wird mit mir auch jede Spur von mir vergehen, Rimsky-Korsakov jedoch hinterläßt eine ganze Schar von Schülern, die wieder ihrerseits eine Schule bilden, die sich dann zu Recht Korsakov-Schule nennen darf.« Michail Ippolitov-Iwanow, *Meine Erinnerungen an 50 Jahre russischer Musik*, Berlin 1993, S. 211.

66 »Mit dem Tode Tschaikowskis war der Stoff der Gogolschen Novelle *Die Nacht vor Weihnachten* sozusagen frei geworden. Die Oper Tschaikowskis hielt ich, ungeachtet vieler musikalischer wertvoller Seiten, für schwach, und das Buch Polonskis – für völlig mißglückt. Bei Lebzeiten des Komponisten hätte ich den Stoff nicht vornehmen können, ohne Tschaikowski zu betrüben. Jetzt fühlte ich mich in dieser Beziehung frei; das moralische Recht, den Stoff zu bearbeiten, hatte ich immer gehabt. [...] *Die Nacht vor Weihnachten* eröffnete meine nunmehr ununterbrochen verlaufende Tätigkeit als Opernkompunist.« Rimski-Korsakov, *Chronik* (wie Anm. 5), S. 240 f. (S. 256 f.).

streng an Gogol, sogar an seine Sprache und Ausdrücke hielt, [...] nach der phantastischen Seite weit aus«⁶⁷ und nimmt seine »Vorliebe für die slawische Götter- und Teufelswelt und für den Sonnenmythos«⁶⁸ nach eigener Einschätzung zum Anlaß, »viele interessante Musik zu schreiben.«⁶⁹ Und die Romanzen stehen – wie bereits erwähnt – im Kontext seines 1896/97 gefundenen lyrisch-gesanglichen, von der Kantabilität der Melodie ausgehenden Ansatzes.

Trotz aller Gegensätzlichkeit ist bei einigen Liedern eine gewisse Berührung mit Čajkovskij nicht zu überhören. In *To bylo raneju vesnoj* (*Es war im frühen Frühling*)⁷⁰ auf einen Text von Aleksej Tolstoj assoziiert die Grundbewegung von Rimskij-Korsakovs Klavierbegleitung das wiederkehrende Kopfmotiv von Čajkovskijs Gesangsstimme,⁷¹ und die emphatischen Ausrufe »O Leben! O Wald! O Sonnenlicht! O Jugend! O Hoffnung!« in der vierten Textstrophe sind bei beiden Komponisten auf ganz ähnliche Weise aus dem Fluß des Lieds herausgehoben.⁷² Diese punktuellen Assoziationen treten jedoch zurück hinter den grundsätzlich andersartigen formalen Zugang. Čajkovskij unterwirft die Verse einem übergeordneten, rein musikalisch motivierten Strukturkonzept, bei dem immer zwei der insgesamt sechs Strophen zu einer musikalischen Doppelstrophe mit jeweils gleichem Kopfmotiv und wechselnder zweiter Strophenhälfte zusammengefaßt werden (AB, AC, AD). Dieser Liedkorpus wird durch ein rahmendes Klaviervor- und -nachspiel eingefaßt, das in der Mitte der vierten Textstrophe kurz wieder eingeblendet wird. Durch wiederkehrende melodische Anhaltspunkte ist die klare Gliederung der Großform schon beim ersten Hören nachvollziehbar, obwohl Gesang und Klavier ein komplex durchgearbeitetes Ganzes ausbilden.

Bei Rimskij-Korsakov dagegen geht die Gestaltung der kompositorischen Form ganz vom Wort aus: Gleicher Text wird gleich vertont,⁷³ und teilweise wirkt die Musik fast illustrativ

67 Ebd., S. 241 (S. 256).

68 Ebd.

69 Ebd.

70 Bei Rimskij-Korsakov findet sich diese Vertonung als letzte der vier Romanzen *Vesnoj* (*Im Frühling*) op. 43 (datiert mit dem 15. 7./27. 8. 1897), bei Čajkovskij als zweite der sechs Romanzen op. 38 (komponiert 1878). Zugrunde gelegt wurden die Notentexte der Lieder- und Romanzen-Bände der Rimskij-Korsakov- und der Čajkovskij-Gesamtausgaben: Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov, *Polnoe Sobranie Sočinenij*, Bd. 45, Moskau/Leningrad 1946, und Pëtr Il'ič Čajkovskij: *Polnoe Sobranie Sočinenij*, Bd. 44 und 45, Moskau/Leningrad 1940.

71 In beiden Fällen bilden ein größeres (bei Rimskij-Korsakov großes) Intervall aufwärts und ein Ganztonschritt abwärts eine zusammenhängende, auftaktig rhythmisierte Figur aus, die sowohl im Gesang als auch im Klavier vorkommt. Bei Čajkovskij wird diese Figur allerdings durch einen Quintsprung abwärts zu Ende geführt und hat eine strukturierende Aufgabe für die Großform der Romanze, während es sich bei Rimskij-Korsakov primär um eine instrumentale Begleitformel handelt.

72 Bewegungsrichtung und Rhythmisierung sind nahezu analog, wobei Rimskij-Korsakov allerdings das Hauptgewicht nicht auf das Wort »Hoffnung« legt wie Čajkovskij, sondern auf die dazugehörige Exklamation »O!«

73 Damit das Lied aufgrund der Länge des Gedichts nicht ausufert, verzichtet Rimskij-Korsakov auf die Vertonung der zweiten Gedichtstrophe, während Čajkovskij seine Musik durch das Verfahren der musikalischen Doppelstrophen strafft.

(»Ich weinte«). Die Aufgaben sind hierarchisch verteilt: Die durchkomponierte Gesangsmelodie ist eindeutig führend, während die kontinuierliche Drei-Achtel-Begleitbewegung des Klaviers die Einheit der Stimmung gewährleistet.⁷⁴ Diese bleibt auch dann noch zentral, wenn im Verlauf des Lieds eine hinzutretende Sechzehntel-Figuration eine dem Text entsprechende Intensitätssteigerung bewirkt.

Derselbe grundsätzliche Unterschied zwischen musikalischer und textgezeugter Form läßt sich auch bei den Aleksej-Tolstoj-Vertonungen *O, esli b ty mogla (O, könntest du)*⁷⁵ und *Ne ver' mne, drug (Glaub mir nicht, mein Freund)*⁷⁶ beobachten. In beiden Fällen läßt Čajkovskij die erste Textstrophe der jeweils zweistrophigen Lieder am Ende wiederkehren und gewinnt so die Grundlage für eine musikalische A-B-A-Form, welche zusätzlich durch ein Klaviervor- und -nachspiel umrahmt wird. Rimskij-Korsakov dagegen führt seine Musik linear an den Worten entlang. Auch wenn er in *Ne ver'* ebenfalls den Text erweitert (die zweite Hälfte jeder Strophe wird wiederholt), tastet er die klare Zweistrophigkeit der Vertonung nicht an: Das Gedicht gibt die Form vor, und die Ausdehnung der Verse bietet die einzige Möglichkeit, die Lieddauer zu verlängern. Dem Klavier wird wiederum die Aufgabe zugewiesen, begleitend die stimmungsmäßige Einheit der Vertonung zu garantieren.⁷⁷

Während Čajkovskijs Lieder aufgrund ihrer kompositorischen Gestalt primär für den Konzertvortrag geeignet sind, entspricht Rimskij-Korsakovs (ausführungstechnisch nicht zwangsläufig leichtere)⁷⁸ Umsetzung derselben Verse eher der ursprünglichen Praxis der Russischen Romanze, die im anspruchsvollen privaten Musizieren besteht.⁷⁹ Die bewußt an-

dersartige Vertonung ist als wertneutrale, aber durchaus ebenbürtige Alternative gemeint. In ihr steckt die intentionale Botschaft von der Gleichberechtigung unterschiedlicher Möglichkeiten musikalischen Schaffens. In der kompositorischen Konkurrenz zu Čajkovskij setzt Rimskij-Korsakov praktisch um, was er in seiner Darstellung der Mocart-Sal'eri-Opposition dann modellhaft vollendet. In den Liedern zeigt sich deutlich, wie grundsätzlich und wie bedeutungsvoll seine Arbeit an der Oper *Mocart i Sal'eri* ist und daß die dabei kompositorisch ausgetragene Suche und Selbstfindung polyvalente Wirkung hat. Künstlerisch-ästhetische und persönlich-biographische Aspekte kumulieren und durchziehen fruchtbringend die Partituren der späten 1890er Jahre.

Daß Rimskij-Korsakov die schwierige Phase seiner Neuorientierung und Konsolidierung konstruktiv-handelnd, also komponierend, austrägt, hängt nicht zuletzt mit seinem Willen zur »Reflexion« zusammen – einer Reflexion, die ganz in der Bedeutung von »Nach-denken«, »Noch-einmal-denken« verstanden werden muß. Dieses rückwärtige Nachdenken bzw. Nachgestalten von etwas bereits einmal Dagewesenem vereint Ergebnisse und Prozesse fremder und eigener Provenienz. Eine solche Reflexion stellt sich ganz als innovierende Rezeption dar, und dieses Gestaltungsprinzip, verbunden mit der Forderung nach solider Handwerklichkeit und bewußtem Schaffen, verfolgt Rimskij-Korsakov nachdrücklich auch als Lehrer. »Rimsky-Korsakov [...] stellte es ihnen [scil. den Studierenden] frei, jeden beliebigen Komponisten nachzuahmen, wenn dabei nur nichts Abgeschmacktes, sondern etwas Ordentliches mit anspruchsvoller Harmonik und Melodik herauskam [...]. Man sollte sich nicht daran stoßen, wenn sich dabei irgendwelche Ähnlichkeiten zu anderen bekannten Werken ergeben: »Dem Herrgott sei Dank, wenn diese Idee Ähnlichkeit mit etwas Ordentlichem hat; viel schlimmer, wenn sie überhaupt kein Gesicht hat!«⁸⁰

Die hier vollzogene kognitiv-pragmatische Rezeptionsmethode ist jedoch nur dann von entscheidendem Wert, wenn sie dem Komponisten mehr einbringt als ein weiteres Einzelwerk. Viel wichtiger ist die durch das reflektierende Verfahren erworbene ästhetische Haltung, die homogene Einstellung zur Kunst. Allein aus ihr kann eine wesentliche Erneuerung und Sicherung des persönlichen Stils erwachsen.⁸¹

liche Komponisten das bevorzugte Mittel der künstlerischen Selbstfindung. Vgl. Dorothea Redepenning, *Die vokale Romanze in Rußland*, in: Art. Romanze, in: *MGG*², Sachteil, Bd. 8 (1998), Sp. 531 f.

80 Ippolitow-Iwanow (wie Anm. 65), S. 211 f.

81 Daß seine Zeitgenossen diesen innovativen Ansatz weit stärker wahrnehmen als die heutige Musikwissenschaft, bezeugt die Einschätzung Mihail Ippolitov-Ivanovs: »Für uns junge Musiker galt Rimsky-Korsakov seit der Uraufführung der *Pskovitjanka* stets als Neuerer, so daß wir uns kaum Gedanken darüber machten, in welchem Maße Rimsky-Korsakov auch »Akademiker« gewesen ist. Wir waren einfach überwältigt von dem neuen Wort, den neuen Techniken und jener Märchenwelt, die er als erster vor uns eröffnete.« Ippolitow-Iwanow (wie Anm. 65), S. 211. – Wie Rimskij-Korsakovs Schreibweise nach 1897 das Verfahren der aktiven Rezeption ganz in seine eigene Opernsprache integriert, so daß sein Spätwerk bei aller Märchenhaftigkeit der Sujets gedanklich ausgesprochen kritisch und aktuell ist, thematisieren die Begleittexte der Verfasserin zu den 1999 bei Philips erschienenen CD-Gesamteinspielungen der Opern *The Legend of the Invisi-*

74 Die Kontinuität der Klavierbegleitung erinnert an die durchkomponierten lyrischen Romanzen von Dargomyžskij, deren Stil deutlich auch in die melodischen Rezitative von Dargomyžskijs *Kamennyj gost'* Eingang gefunden hat. Er ist geprägt durch »the regular harmonic rhythm of the accompaniment« und »a continuous figuration that is alien to recitative, but very much in the manner of the romance«. Taruskin (wie Anm. 2), S. 267.

75 Bei Rimskij-Korsakov handelt es sich um die erste der vier Romanzen op. 39 (24. 3./5. 4. 1897), bei Čajkovskij um die vierte der sechs Romanzen op. 38 (1878).

76 Bei Rimskij-Korsakov handelt es sich um die vierte der fünf Romanzen *U morja (Am Meer)* op. 46 (6./18. 7. 1897), bei Čajkovskij (der den Titel in *Ne ver', moj drug* verändert) um die erste der sechs Romanzen op. 6 (1869).

77 In *Ne ver'* zieht sich im Klavier eine ununterbrochene, aus dem Gesang abgeleitete Melodielinie durch das gesamte Lied; sie wird imitiert, kontrapunktiert und umspielt. Ähnlich wie in *To bylo raneju vesnoj* ist zusätzlich eine etappenweise Anreicherung des Klavierparts feststellbar: Zunächst kommt es zu einer Oktavierung der Klavierlinie, dann tritt eine Sechzehntel-Trillerbewegung hinzu, und schließlich wird beides kombiniert, wobei die Klavierlinie in nachklappende Oktaven zerlegt wird. In einem kurzen Abspann (der anders als bei Čajkovskij kein eigenständiges Nachspiel ist) wird diese Bewegungsenergie schrittweise wieder in den Stillstand zurückgeführt.

78 Interessant ist, daß Rimskij-Korsakovs Liedmelodien sowohl hinsichtlich des Umfangs als auch hinsichtlich der geforderten Intervallsprünge nicht erkennbar gesangsfreundlicher komponiert sind als die Čajkovskijs (vgl. Rimski-Korsakov, *Chronik*, wie Anm. 5, S. 256 f. [S. 270]). Čajkovskijs Bevorzugung von Skalen und von gleichmäßigen Rhythmen kommt der Gesangsstimme rein technisch sogar stärker entgegen.

79 Die Russische Romanze entsteht in enger Verbindung mit einer bestimmten Art von Lyrik, die durch sprachliche und inhaltliche Besonderheiten geprägt ist. Dementsprechend wurzelt diese musikalische Gattung zunächst im freundschaftlichen, halböffentlichen Musizieren der gebildeten Dilettanten bzw. ist für et-

Mocart i Sal'eri ist Rimskij-Korsakovs persönlichstes Opus geworden, in dem er seine Stellung als Künstler und Komponist bekenntnishaft problematisiert, nachsucht, schließlich auch findet und akzeptiert. Sein reflektierender Zugang zu Puškins Drama und die damit verbundenen Folgen für Leben und Werk erweisen sich als eine sehr individuelle Bestätigung der These Friedhelm Krummachers, daß »Rezeptionsgeschichte [...] dazu dienen könne, Voraussetzungen des eigenen Verhaltens zu erkennen.«⁸² Bei Nikolaj Rimskij-Korsakov erbringt die Rezeption ohne Zweifel auch ein Rezept – schließlich sogar ein Konzept, eine Konzeption: seine Konzeption.

ble City of Kitezh (Skazanie o nevidimom grade Kiteže i deve Fevronii) und *The Tsar's Bride (Carskaja nevesta)* – beide Aufnahmen mit dem Ensemble des Petersburger Marientheaters unter Valery Gergiev.

82 Friedhelm Krummacher, *Wissenschaftsgeschichte und Werkrezeption. Die »alten Niederländer« im 19. Jahrhundert*, in: Hermann Danuser/Friedhelm Krummacher (Hrsg.), *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft* (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover, Bd. 3), Laaber 1991, S. 205.