

Василий Васильевич Ястребцев  
Wassili Wassiljewitsch Jastrebzew

**Николай Андреевич Римский-Корсаков**  
**ВОСПОМИНАНИЯ**

Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow  
ERINNERUNGEN

Aus dem Russischen:  
THEO SANDER

# РИМСКИЙ-КОРСАКОВ

---

ВОСПОМИНАНИЯ  
*В. В. Ястребцева*

---

1

РИМСКИЙ-КОРСАКОВ

ERINNERUNGEN

W. W. Jastrebzew

1

STAATLICHER  
MUSIKVERLAG

Nikolai Andrejewitsch  
Rimski-Korsakow

ERINNERUNGEN  
W. W. Jastrebzew

1886•1908

UNTER DER REDAKTION  
Korrespondierendes Mitglied der Akademie der Wissenschaften der UdSSR  
A. W. OSSOWSKI

STAATLICHES WISSENSCHAFTLICHES FORSCHUNGSINSTITUT  
FÜR THEATER, MUSIK  
UND FILMKUNST

Nikolai Andrejewitsch  
Rimski-Korsakow

ERINNERUNGEN  
W. W. Jastrebzew

BAND EINS

1886•1897

STAATLICHER  
MUSIKVERLAG

LENINGRAD • 1959



Н. А. Римский-Корсаков

N. A. Rimski-Korsakow

**Снегурочка** Snegurotschka (Schneejungfrau, Schneemädchen, Schneeflöckchen, Schneewittchen)

**колядка (колядки)** Koljada (Weihnachtslieder, Lied / Tanz zur Adventszeit, Kurrendesingen, Heischelied, Heischetanz)

**Весна** Wesna (Frühling)

**Псковитянка** Pskowitjanka (Einwohnerin von Pskow, Das Mädchen von Pskow, Die Jungfrau von Pskow)

## W. W. JASTREBZEW UND SEINE ERINNERUNGEN

1917 wurden zwei Ausgaben der Erinnerungen an Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow von Wassili Wassiljewitsch Jastrebzew veröffentlicht. Diese beiden Ausgaben enthielten Aufzeichnungen von Begegnungen und Gesprächen mit dem russischen Komponisten zwischen 1890 und März 1895. Der Autor hatte die Absicht, weitere Ausgaben seiner Erinnerungen zu veröffentlichen, aber aus revolutionsbedingten Gründen war er dazu nicht in der Lage und kehrte aus irgendeinem Grund nicht zu der Idee zurück, sie vollständig zu veröffentlichen. Das Manuskript der Tagebucheinträge, die auf separaten Zetteln festgehalten wurden, befand sich im Besitz des Autors, später A. N. Rimski-Korsakow, und befindet sich heute im Archiv von N. A. und A. N. Rimski-Korsakow im Staatlichen Forschungsinstitut für Theater, Musik und Filmkunst in Leningrad.

Die ursprünglich veröffentlichten Tagebucheinträge gingen in der Druckerei verloren, und die uns vorliegenden originalen Erinnerungen enthalten Einträge vom 28. März 1895. Die Quelle für dieses zweibändige Buch\* sind also die beiden bereits veröffentlichten Ausgaben der Erinnerungen und das Originalmanuskript, das enthält, was Jastrebzew zu Lebzeiten nicht veröffentlicht hat.

\* Band II (1898-1908) wird derzeit zur Veröffentlichung vorbereitet.

Vierzig Jahre sind vergangen, seit die ersten beiden Ausgaben von Jastrebzews Erinnerungen erschienen sind. Im Laufe der Jahre haben Jastrebzews Tagebucheinträge auf vielfältige Weise Eingang in die sowjetische Musikwissenschaft gefunden. Es gibt kaum ein Werk über Rimski-Korsakows Leben und Werk, das nicht direkt oder indirekt Passagen aus Jastrebzews Erinnerungen wiedergibt oder darauf verweist. Jastrebzews Tagebücher sind ein unschätzbare Material für alle, die sich mit den Werken des Komponisten in *Snegurotschka* (*Schneeflöckchen, Schneewittchen*), *Sadko*, *Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch* oder allgemeiner mit der Geschichte der russischen Musik am Ende des letzten und zu Beginn des jetzigen Jahrhunderts beschäftigen. Darüber hinaus sind Jastrebzews Erinnerungen von großem Wert für einen breiten Leserkreis, der an den lebendigen Seiten der Vergangenheit der russischen Musikkultur interessiert ist.

Eines der Hauptmerkmale dieser Erinnerungen ist ihre sachliche Genauigkeit. Der Autor zeichnet, meist ohne Umschweife, den Inhalt von Gesprächen mit dem

großen Komponisten auf und schildert detailliert seine Eindrücke von musikalischen Abenden im Haus des Komponisten, von Konzerten und Aufführungen, die auf die eine oder andere Weise mit Rimski-Korsakow und ihm nahestehenden Zeitgenossen verbunden sind. Er nimmt sogar an den regelmäßigen Proben von Konzerten und Aufführungen teil, kommuniziert dort mit seinem Lieblingskomponisten und gibt Gespräche wieder, bei denen er anwesend war, und macht sich Notizen nicht nur von Rimski-Korsakow, sondern auch von anderen Persönlichkeiten der russischen Musikkunst. Dabei interessiert sich Jastrebzew weit weniger für die Gedanken von Rimski-Korsakows Gesprächspartnern; sein Hauptaugenmerk richtet sich auf den Hausherrn selbst.

Als jemand, der großes Vertrauen genießt, erhält Jastrebzew die Möglichkeit, in das Laboratorium von Rimski-Korsakows Werk einzudringen. Er wird in das Sommerhaus des Komponisten eingeladen, in dem dieser mit seiner Familie lebt (in den Sommermonaten entstanden fast alle Werke Rimski-Korsakows), und hier hört er als erster Außenstehender, was dieser schreibt, und hört Auszüge aus neuen Opern, die vom Komponisten selbst aufgeführt werden. Er erhielt Zugang zu den Manuskripten des Komponisten, zu seinen Rohentwürfen und Skizzen vieler seiner Werke, auch derjenigen, die vor langer Zeit entstanden sind. Dadurch wird Jastrebzew, der Rimski-Korsakow unendlich zugetan und in sein Werk unendlich verliebt ist, zu einer Art Historiograph des Komponisten und zeichnet die Entstehungsgeschichte einiger der wichtigsten Werke Rimski-Korsakows peinlich genau auf, er zeichnet insbesondere die Reihenfolge der Entstehung bestimmter Szenen und Episoden seiner Opern auf und sammelt gezielt Daten über die Quellen bestimmter musikalischer Themen, indem er die Verbindung zwischen Rimski-Korsakows musikalischer Thematik und Volksliedern untersucht.

All dies zusammengenommen hat den Ehrenplatz vorbestimmt, den Jastrebzews Erinnerungen in der musikwissenschaftlichen Literatur eingenommen haben, zumindest in dem Teil, der bereits zu Lebzeiten des Autors veröffentlicht worden war. Aber auch seine unveröffentlichten Aufnahmen (vom 28. März 1895 bis 1908) sind in gewissem Umfang in den Besitz von Wissenschaftlern gelangt. In den letzten Jahren wurden in vielen Werken Auszüge aus unveröffentlichten Teilen der Erinnerungen zitiert und so dem Leser in ausgewählten Auszügen zugänglich gemacht. Dennoch war die Veröffentlichung dieser Memoiren in ihrer Gesamtheit eine dringende Angelegenheit.

Um eine klare Vorstellung der Charakteristika von W. W. Jastrebzews Erinnerungen an Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow zu bekommen, muss man sich zunächst mit der Persönlichkeit des Autors vertraut machen.

Wassili Wassiljewitsch Jastrebzew ist an sich eine unscheinbare und unauffällige Person, kein Teil der Geschichte der russischen Musikkultur (abgesehen von seinen Erinnerungen und der Nähe zu Rimski-Korsakow), aber auch eine eigentümliche Figur, die nur unter den Bedingungen der früheren russischen Realität denkbar ist.

Man könnte von ihm sagen, dass es sein Lebensziel war, mit dem größten aller modernen Komponisten, wie er überzeugt war, dem russischen Komponisten Rimski-Korsakow, zusammen zu sein, um sein Vertrauter, Bewunderer, selbstloser Freund und sein eigener Assistent und Historiograph zu sein. Jastrebzew suchte nicht nach etwas für sich selbst. Er suchte keinen eigenständigen Platz im Leben und schon gar nicht in der Kunst. Offensichtlich war er sich bewusst, dass er nicht in der Lage sein würde, ein eigenständiger Künstler zu werden: dafür hatte er

nicht genügend Daten. Ohne Illusionen in Bezug auf sich selbst hatte er von Jugend an seine Bestimmung definiert mit russischer Musik zu leben, insbesondere mit Rimski-Korsakow. Dabei war er ganz ehrlich, selbstlos und hat diese Rolle nach bestem Wissen und Gewissen selbstlos gespielt.

Die Biografie W. W. Jastrebezows ist einfach und unkompliziert.

Er wurde 1866 in Mogiljow geboren. Anschließend lebte er in Nowgorod, wo er eine Realschule absolvierte. Nach seinem Abschluss besuchte er das Petersburger Institut für Technologie, wurde aber nicht Ingenieur, sondern brach sein Studium vorzeitig ab.

Zu dieser Zeit war er bereits völlig von der Musik eingenommen. 1890 trat er in das Petersburger Konservatorium ein, wo er bei Professor Ioganson Harmonielehre studierte. Einer der Prüfer Jastrebezows bei seinem Eintritt in das Konservatorium war Nikolai Rimski-Korsakow, der von der Fülle an Kenntnissen auf dem Gebiet der Musikkultur des neu angekommenen Studenten überrascht war. Aber auch Jastrebezow hat seine musikalische Ausbildung nicht abgeschlossen. Auf Anraten von Rimski-Korsakow verlässt er bald das Konservatorium und tritt in den Dienst der Adligen Landbank. Dieser Dienst (er hatte bis 1918 in den Banken gedient) nahm ihn nicht viel Zeit in Anspruch und beschäftigte seine Phantasie nicht im Geringsten. Offenbar hat er dank seiner Beziehungen (offenbar durch seine Mutter Alina Andrejewna) das Glück, in einer Bank arbeiten zu können, ohne sich zu überanstrengen oder viel Mühe für seine offiziellen Aufgaben zu geben. Wenn sich die Gelegenheit bietet, legt Jastrebezow seine Bankbücher beiseite und genießt die Musik lieber während der Arbeitszeit bei den Proben für Konzerte oder Opernproduktionen. An Wochentagen war er oft nicht an seinem Büroschreibtisch, sondern am Schreibtisch Rimski-Korsakows anzutreffen. Die Banktätigkeit stellt also nichts Bemerkenswertes in Jastrebezows Biografie dar und kann zu Recht vernachlässigt werden.

Das Wichtigste in seinem Leben ist die Musik. Jastrebezow verwendet viel Zeit und Liebe darauf. Er versucht auch, sich zu beruhigen. Er hat viele Romanzen geschrieben: er ist ein produktiver Komponist, aber nicht begabt und macht sich keine Illusionen über das Ausmaß seines Talents.

Man muss davon ausgehen, dass das eigene Komponieren nicht Jastrebezows Hauptaufgabe im Leben war. Er fühlte sich mehr zur Musikwissenschaft hingezogen. Sein Interesse an musiktheoretischen Fragen ist unbestreitbar. Es ist auch unbestreitbar, dass er in diesem Bereich viel wusste und verstand. In jenen Jahren, als Rimski-Korsakow selbst hoffte, dass Jastrebezow Forscher werden würde, ermutigte er ihn, Werke zu schreiben, die sich mit Fragen der Harmonie befassten. Der Komponist, der Jastrebezows besondere Interessen kannte, riet ihm, sich mit dem Problem der künstlerischen Bedeutung von Harmoniefolgen zu befassen.

So schlug er Jastrebezow beispielsweise folgendes Thema vor: Anwendung des verminderten Septakkords in der Musik (unabhängig und auf Orgelstimmen), weitere große und kleine Nonakkorde, vergrößerte Dreiklänge, Septakkorde der zweiten Stufe (Dur und Moll), Septakkorde oder sogar große Septakkorde (Stufen I und IV von Dur) aufzuspüren (Aufzeichnung vom 28. März 1894). In der Tat widmete Jastrebezow viele Jahre der Zusammenstellung spezieller Tafeln, auf denen die Verwendung verschiedener harmonischer Abfolgen durch diesen oder jenen Komponisten nachgezeichnet werden konnte, und er war besonders daran

interessiert, die Priorität einer ihm aufgefallenen harmonischen Technik auf dem Gebiet festzustellen. So begann er, einen Artikel Über zwei Arten falscher Sukzessionen, die in der modernen Musik noch Liszt in seiner Nachtprozession skizziert hat zu entwerfen. Er verfügte auf diesem Gebiet über ein erstaunliches Gedächtnis und eine ungewöhnliche Beobachtungsgabe, die selbst Rimski-Korsakow in Erstaunen versetzte, aber dennoch keine Früchte trug.

Gleichzeitig konnte Rimski-Korsakow nicht übersehen, dass Jastrebzews Liebe zur Musik zu einseitig ist und sich sogar zu einer notorischen Exzentrik entwickelt. Jastrebzews eigene Bilanz ist bezeichnend: Nikolai Andrejewitsch begann, soweit ich es bemerken konnte, mich ein wenig über meine etwas unnatürliche Begeisterung für alle möglichen instrumentellen Fiktionen zu necken und versicherte mir gleichzeitig ernsthaft, dass es für mich an der Zeit sei, zu durchwaten und damit zu beginnen, ganz nüchtern und richtig (ohne Übertreibung) die Aufgaben, Mittel und Ziele der Kunst und auch die tatsächlichen Verdienste dieser oder jener Künstlerfigur zu sehen (Aufzeichnung vom 2. September 1894).

Infolgedessen widmete Jastrebzew sein Leben einer Sache, die er weder verstehen noch zusammenfassen konnte; ebenso versäumte er es, ein substantielles Werk über das Werk des von ihm so geliebten Komponisten Rimski-Korsakow zu schreiben.

Schon zu Beginn seiner Bekanntschaft mit Jastrebzew spürte Rimski-Korsakow dies und schrieb einmal an seine Frau: Abends kommt oft Jastrebzew herein, der über meine Kompositionen schreiben wird. Ich fürchte, er wird sich nicht als reiner Schwätzer entpuppen, und wird er von Nutzen sein? Aber er ist immer noch ein Mann, der sich der Musik verschrieben hat, und in dieser Hinsicht ist er leidenschaftlich und daher sympathisch (Brief an N. N. Rimski-Korsakowa vom 21. April 1893). Als Jastrebzew 1895 seinen ersten kritischen Artikel über Rimski-Korsakows Pskowitjanka in der Russischen Musikzeitung \* veröffentlichte, konnte man sich davon überzeugen, dass der Blick des Autors dieses Artikels äußerst begrenzt war, obwohl die für Jastrebzew typischen Merkmale der Akribie in seinem ersten kritischen Debüt deutlich zu erkennen sind.

\* W. Jastrebzew, Einige Worte über die 2. und 3. Auflage von Pskowitjanka und über die volkstümlichen Kostbarkeiten, die Rimski-Korsakow in dieser Oper verarbeitet hat Russische Musikzeitung , 1895. № 5-6.

Jastrebzews unbestreitbare Liebe zur Musik war extrem einseitig. Trotz enthusiastischer Beurteilungen einzelner Musikstücke oder ihrer Details lässt sich fast immer feststellen, dass Jastrebzew am meisten von der harmonischen Seite seiner Kompositionen oder ihrer Instrumentierung angezogen ist. Seine Aufmerksamkeit ist auf Kleinigkeiten gerichtet, und wenn sich diese Kleinigkeiten als Zufall irgendwelcher Akkorde oder Abfolgen in Werken verschiedener Komponisten herausstellen, verdeckt dies vieles, was für die Wahrnehmung von Musik wichtig ist. Das ist ein eigenartiger, sehr enger Sinn des Hörens , aber innerhalb der Grenzen seiner spezifischen musikalischen Interessen war Jastrebzew sicherlich kein Dilettant, sondern ein Kenner. Das einzige Problem war, dass sein Wissenskreis begrenzt war und er nicht in der Lage war, dieses Wissen in irgendeiner sinnvollen Weise zu nutzen.



W. W. Jastrebzew, der weder Geld noch Karriere anstrebte, gab sich fast ungehindert seiner enthusiastischen Liebe zur Musik hin, verschlang sie gierig und hielt sich für vollkommen zufrieden mit dem Leben. Nicht nur Konzert- und Opernaufführungen am Mariinski- und Michailowski-Theater waren für Jastrebzew eine Quelle musikalischer Eindrücke. Er hörte Musik im Haus von Rimski-Korsakow, bei dem berühmten Literaturkritiker A. N. Pypin, den er oft besuchte, und spielte Musik von M. A. Balakirew. Dank der Ermutigung Rimski-Korsakows kann er den musikalischen Salon von A. N. Purgold-Molas besuchen, einem bemerkenswerten Sänger, Freund der Balakirews und glühenden Verehrer von Mussorgskis Werk. Schließlich beteiligte er sich an einer Reihe von musikalischen Unternehmungen junger Liebhaber russischer Musik, die sich um Rimski-Korsakow und die so genannte Gesellschaft für musikalische Begegnungen gruppierten. Man kann ohne Übertreibung sagen, dass nur unüberwindliche Umstände ihn dazu gezwungen haben können, seine Präsenz dort aufzugeben, wo heute Musik gespielt wird.

Seit seiner Jugend liebte er Berlioz über alles und hielt ihn für den ersten Komponisten der Welt. Diese Liebe, wenn auch etwas abgeschwächt, hat er sich für immer bewahrt. Später war er von Wagners innovativen Techniken stark beeindruckt. Jastrebzew geriet dann unter den stärksten Einfluss von Tschaikowsky, eine Leidenschaft, die sich als vorübergehend erwies. Er sollte nur die Musik von Rimski-Korsakows Snegurotschka hören, und seine neuen Ansichten über die Herausforderungen des Musikmachens veränderten sein ganzes Leben.

Von seiner Jugend erzählend, schreibt Jastrebzew: Damals kannte ich die brillante Snegurotschka nicht: ich traf sie erst am 16. Januar 1889 zum ersten Mal, und dieser Tag hat in meinem Leben eine neue Ära geschaffen. Ich spürte sofort, fast instinktiv, ihre Überlegenheit gegenüber dem Onegin, den ich damals von ganzem Herzen verehrte und der mir von diesem Moment an plötzlich, ganz unerwartet, in die Augen fiel... Ich war geradezu ästhetisch wiedergeboren (geschrieben am 10. Dezember 1889).

Ein neuer Abschnitt in Jastrebzews Leben beginnt. Er begann, russische Musik zu studieren, insbesondere die Werke von Rimski-Korsakow. In dieser Zeit trat er in ein Konservatorium ein und versuchte, russische Komponisten persönlich kennen zu lernen. 1891 lernte er Balakirew kennen, im selben Jahr kam er zum ersten Mal in das Haus von Rimski-Korsakow, und von diesem Tag an leistete er ihm den Treueeid. Siebzehn Jahre lang, bis zum Tag von Rimski-Korsakows Tod, blieb Jastrebzew seiner hingebungsvollen Liebe zum Komponisten und seinem Werk treu.

Über den Zeitraum 1891-1892 schrieb Rimski-Korsakow in der Chronik : Meine Bekanntschaft mit Wladimir W. Jastrebzew, einem großen Bewunderer von mir, bezieht sich ungefähr auf diese Zeit. Nachdem er mich beim Konzert kennengelernt hatte, besuchte er mich nach und nach immer öfter und machte sich, wie sich später herausstellte, Notizen über Gespräche mit mir, über von mir geäußerte Gedanken usw., und zwar in Form von Erinnerungen. Da er alle meine Kompositionen in Partituren in seiner Bibliothek hatte und meine Autogramme sammelte, kannte er fast jede Note davon oder zumindest jede interessante Harmonie. Die Anfangs- und Endzeit jeder meiner Kompositionen wurde akribisch festgehalten. Im Kreise seiner regelmäßigen und flüchtigen Bekannten war er ein

glühender Verfechter meiner Kompositionen und mein Verteidiger gegen alle Arten von kritischen Angriffen. In den ersten Jahren unserer Annäherung war er auch ein leidenschaftlicher Berlioz-Anhänger. In der Folgezeit ließ diese Vorliebe bei ihm deutlich nach und wich einer Verehrung für Wagner. \*

\* N. A. Rimski-Korsakow, Sämtliche Werke, Bd. I, 1955, S. 176-177.

W. W. Jastrebzews Schicksal verlief wie folgt. Nach der Revolution war er eine Zeit lang Leiter des Glinka- und Rubinstein-Museums am Petrograder Konservatorium und wurde dann Lehrer an der Wassiljewski-Musikschule. Kurz vor seinem Tod zog er sich aus dem Schuldienst zurück. W.W. Jastrebzew starb 1934 in Leningrad.

Jastrebzews Auftritt im Hause Rimski-Korsakow und seine Annäherung an ihn fallen in die Zeit, als sich mehrere junge Bewunderer der russischen Musik um den Komponisten scharten. Jastrebzew gehört zu dieser Gruppe junger Bewunderer des Werks von Rimski-Korsakow, und um zu verstehen, welchen Platz er in dieser Gruppe einnimmt, müssen wir ihre Mitglieder kurz charakterisieren. Dazu muss man in eine frühere Zeit zurückgehen.

Seit Mitte der 80er Jahre gruppieren sich einige ehemalige Mitglieder des Mächtigen Häufleins unter der Leitung von Rimski-Korsakow um die Unternehmungen von M. P. Beljajew, einem Mäzen und einer Figur der russischen Musikkultur. Neben dem Autor der Snegurotschka gehörten auch A. K. Glasunow, A. K. Ljadow und in gewissem Maße auch A. P. Borodin zu Beljajews Kreis. Zu dem Kreis gehörte auch W. W. Stassow.

Dies ist nicht der Ort, um auf die Besonderheiten des Beljajew-Kreises einzugehen. Es sei nur darauf hingewiesen, dass die schöpferische Zusammensetzung des Kreises äußerst heterogen war: neben herausragenden Komponisten der älteren und zweiten Generation, Künstlern mit glänzenden Persönlichkeiten, gehörten dazu auch junge Menschen, junge Komponisten, Menschen mit wenig Talent, denen es an kompositorischer Unabhängigkeit fehlte (wie A. Winkler, F. Akimenko, N. Lawrow, N. Sokolow, V. Kalafati, usw.). Die mit dem Namen Beljajew verbundene Vereinigung unterscheidet sich in ihrer ideologischen und kreativen Ausrichtung erheblich von dem zielstrebigem Kreis, der sich in den 60er Jahren um Balakirew gebildet hatte, und stellt keine einheitliche künstlerische Gruppierung dar: für die Mitglieder des Beljajew-Kreises sind ein Zustand bekannter, ständig zunehmender Zwietracht und das Vorhandensein unzweifelhafter zentrifugaler Tendenzen bezeichnend. Besonders erwähnenswert ist die Hinwendung einiger Komponisten zu Tschaikowsky und Tanejew sowie der unbestreitbare Einfluss der Moskauer Schule auf die zweite Generation der Kutschkisten - Glasunow und Ljadow.

Wie aus einer Reihe von Quellen, beginnend mit der Chronik, bekannt ist, war sich Rimski-Korsakow, obwohl er das Oberhaupt des Beljajew-Kreises war, der dem Kreis innewohnenden Widersprüche und des besonderen gönnerhaften Charakters der Abende im Hause von M. P. Beljajew sehr bewusst. Zu Beginn der 90er Jahre heißt es in der Chronik: Von diesem Zeitpunkt an gab es eine deutliche Abkühlung im Beljajew-Kreis und sogar eine leicht feindselige Haltung gegenüber der Erinnerung an das Mächtige Häuflein von Balakirew. Die Verehrung für Tschaikowsky und die Neigung zum Eklektizismus nehmen dagegen zu... \*\*

\*\* Ebenda, S. 175.

Die Jahre 1891 bis 1893 waren für Rimski-Korsakow eine äußerst schwierige Zeit, eine Zeit der tiefen ideologischen und kreativen Krise. Zu den Ursachen dieser Krise, die kurz nach der Fertigstellung der Oper *Mlada* einsetzte, gehörten das belastende Gefühl, dass das ehemalige Mächtige Häuflein sich aufgelöst hatte, der Einfluss neuer künstlerischer Faktoren, insbesondere der schöpferische Charme Tschaikowskys und die ästhetischen Ansichten des Musikkritikers G. A. Laroche. Getrennt von allen anderen, vieles in seinem Denken und in seinen künstlerischen Ansichten überdenkend und nach Wegen suchend, aus der Krise, in der er sich befand, herauszukommen, distanzierte sich Rimski-Korsakow damals zusehends von den Abenden im Haus von M. P. Beljajew und suchte nach einer Umgebung, die ganz nach seinem Geschmack war.

Allerdings waren solche Empfindungen damals nicht nur bei ihm zu finden. Auch W. W. Stassow war von Beljajews Salon nicht sehr angetan. In seinem Haus versammelte er Musiker und Künstler, die ihm nahestanden. Unter den Beljajewiten war Stassow Gastgeber von Glasunow, Ljadow, F. Blumenfeld und seltener von Rimski-Korsakow. Von den ehemaligen Balakirewern war Stassow nicht sehr angetan. In seinem Haus versammelte er Musiker und Künstler, die ihm nahestanden. Unter den Beljajewiten war Stassow Gastgeber von Glasunow, Ljadow, F. Blumenfeld und seltener von Rimski-Korsakow. Von den ehemaligen Balakirewern, die nicht zum Beljajew-Salon gehörten, war César Kjuj manchmal bei Stassow zu finden. Gleichzeitig wurden die musikalischen Abende mit A. N. Purgold-Molas wieder aufgenommen, der den Balakirew-Veteranen in der Blütezeit dieser Vereinigung die Treue hielt und die Werke von Dargomyschski und Mussorgsky förderte. Abseits von allen, umgeben von der Jugend und seinen ehemaligen Schülern aus der Hofkapelle, lebte Balakirew sein Leben, ohne jedoch sein Interesse an der Musik aufzugeben. Seine musikalischen Anfänge, zu denen auch Konzerte und Hausmusikabende gehörten, fanden in einem Umfeld statt, das sich in seiner Zusammensetzung von den Konzerten Beljajews und anderen Kreisen des Petersburger Musikpublikums der 90er Jahre unterschied.

Bekanntlich kam es zu dieser Zeit in Petersburg zu einer spürbaren Zersplitterung der einzelnen Musikergruppen, die sich einst zu einer einzigen kreativen Vereinigung zusammengeschlossen hatten.

In einer ähnlichen Atmosphäre der bekannten Zerstreuung in verschiedene Richtungen der Anhänger einer neuen Schule der Musik entsteht ein Kreis von jungen Menschen, gruppiert um N. A. Rimski-Korsakow.

Dieser Kreis bestand zunächst unabhängig von Rimski-Korsakow und hatte einen sehr geschlossenen Charakter: mehrere junge Männer, die in Freundschaft verbunden waren, die Musik liebten und sich durch eine herausragende allgemeine Entwicklung auszeichneten, die sie eindeutig von der intellektuellen Jugend der Zeit unterschied, schlossen sich um einen begabten und vielseitigen Mann zusammen, den Mathematikstudenten Nikolai Martynowitsch Schtrup, den Stiefsohn eines bekannten Slawisten, des Akademiemitglieds Wladimir Iwanowitsch Lamanski. Neben Schtrup gehörten zu diesem Kreis der Philosophiestudent Iwan Iwanowitsch Lapschin, der Jurastudent und spätere Naturwissenschaftsstudent Wladimir Iwanowitsch Belskij und der Technologiestudent Wassili Wassiljewitsch Jastrebzew. Später gesellte sich ein Jurastudent, Alexandr Wjatscheslawowitsch Ossowski, zu ihnen. An ihren Abenden wurden sie mit Werken russischer Komponisten bekannt gemacht -

Dargomyschski, Kjuj, Mussorgsky, Borodin und Rimski-Korsakow. Sie liebten die russische Musik über alles und träumten davon, ihr zu dienen. Für die meisten von ihnen war die Aufführung von Rimski-Korsakows Oper *Snegurotschka* das eindrucksvollste Erlebnis. Wenn Jastrebzew von der herausragenden Bedeutung dieser Oper für die Ausbildung seines ästhetischen Empfindens schrieb, sprachen andere aus Schtrups Umfeld von dem enormen Eindruck, den sie auf sie gemacht hatte, und von dem dank *Snegurotschka* erwachten leidenschaftlichen Interesse an ihrem Komponisten.

Anfang der 90er Jahre kam es zu einer Annäherung zwischen einigen Mitgliedern dieses jugendlichen Kreises und dem Haus Rimski-Korsakow. Wir wissen bereits, wie Jastrebzew in diesem Haus auftauchte. Ungefähr zur gleichen Zeit fand sich auch Schtrup hier ein, zunächst als eingeladener Hauslehrer der Kinder, dann für einige Jahre als Freund des Komponisten, der eng in seine kreativen Ideen eingeweiht war. Später erscheint W. I. Belskij, der Autor der Libretti der Opern *Sadko*, *Das Märchen vom Zaren Saltan*, *Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch*, *Der goldene Hahn* hier als Librettist und Berater Rimski-Korsakows. Zu den neuen Bekanntschaften des Komponisten gehörte Iwan Lapschin, ein Mann, der sich mit Ästhetik auskannte. Zu den jungen Freunden des Komponisten gesellte sich bald auch Ossowski, der Schüler Rimski-Korsakows gewesen war und später ein bekannter Musikkritiker und Musikhistoriker wurde.

Die neue junge Umgebung des Komponisten ist nicht auf diese Namen beschränkt. Aus einem anderen Jugendkreis, der sich um Jastrebzew und seine Mutter gruppiert, gehen mehrere Personen hervor, die auf die eine oder andere Weise bald zum Kreis der Bewunderer von Rimski-Korsakow gehören werden. Zu ihnen gehören der Musikkritiker N. F. Findeisen, der Gründer und Herausgeber der *Russischen Musikzeitung*, die von 1894 bis 1918 in Petersburg erschien, der spätere Musikkritiker G. N. Timofejew und der Philologe und spätere Privatdozent der St. Petersburger Universität, S. K. Bulitsch.

Einige von ihnen standen Rimski-Korsakow näher als andere, aber sie alle einte die unendliche Liebe und der Respekt für den letzten großen Vertreter der Neuen russischen Musikschule.

Ein genauerer Blick auf die junge Vereinigung um Rimski-Korsakow zeigt, dass es sich bei ihren Mitgliedern um hochbegabte Persönlichkeiten handelte, die in der Folgezeit eine herausragende Stellung in der russischen Kunstkultur und Wissenschaft eingenommen hatten bzw. diese beanspruchen konnten. Man sollte meinen, dass nur Krankheit und ein früher Tod in jungen Jahren N. M. Schtrup, einen Mann von großer Kultur und zweifellos vielseitigem Talent, daran gehindert haben, im Leben viel zu erreichen. Aber es ist klar, dass die Jahre, die er in unmittelbarer Nähe zu Rimski-Korsakow verbrachte, nicht spurlos an ihm vorbeigegangen sind. Schtrup war zu Beginn der 90er Jahre der literarische Sekretär des Komponisten, gewissermaßen sein Assistent bei der Entstehung der ersten Fassungen von *Sadko*, ein Mann, der vielfältige Themen für seine freundschaftlichen Diskussionen über wissenschaftliche und ästhetische Fragen mitbrachte. Obwohl seine Lebensumstände ihn dazu zwangen, in Institutionen zu arbeiten, die weit von seinen eigentlichen Interessen entfernt waren, erwies sich W. I. Belskij als Schriftsteller mit einem feinen Sinn für Stil, als Experte für russische Volkskunst und Sprache und war so in der Lage, ausgezeichnete Opernlibretti für die Hauptwerke Rimski-Korsakows in der letzten Phase seines

Lebens zu schreiben. I. I. Lapschin, ein Philosoph, vertrat zwar rein idealistische Positionen, konnte aber dennoch ein sinnvoller Gesprächspartner für den Komponisten sein, der sich tief und ständig für die Probleme der Philosophie und Ästhetik interessierte. A. W. Ossowski, der bald ein bedeutender Musikkritiker wurde, brachte das brennende Thema der musikalischen Modernität mit. Kurz gesagt, die Gruppe von Bewunderern, deren Namen oft auf den Seiten von Jastrebezews Erinnerungen erscheinen, versammelte sich um Rimski-Korsakow und warf in seinem Haus viele wichtige und tief berührende Probleme auf, die den Komponisten nährten und Anlass zu ernsthaften ideologischen und kreativen Überlegungen gaben.

Die Einstellung dieser jungen Leute zu den Mitstreitern Rimski-Korsakows war heterogen. Neben jenen, die das Erbe der Kutschkisten leidenschaftlich und hingebungsvoll betrachteten, gab es auch jene, für die vom Balakirew-Kreis nur Rimski-Korsakow ein tadelloser klassischer Vertreter war, der vieles im Werk und in der Methode seiner Mitarbeiter, insbesondere Mussorgskys, in Frage stellte und herausforderte. Darauf machte Rimski-Korsakow beispielsweise in seinen Briefen an seinen Moskauer Freund S. N. Kruglikow aufmerksam, der den Geboten der Kutschkisten treu blieb. Sie unterschieden sich auch in ihrer Vorliebe für ausländische Musik. Unter ihnen befanden sich Anhänger von Berlioz, begeisterte Wagneristen und Anhänger der neuen europäischen Musikschulen. Aber alle hatten eines gemeinsam - eine leidenschaftliche Liebe zu den Werken von Rimski-Korsakow. Unter diesen jungen Freunden des Komponisten war die bescheidenste Figur W. W. Jastrebezew, dessen Ausmaß und Horizonte uns bereits bekannt sind.

Jastrebezew spielte jedoch eine besondere Rolle in dieser jungen Vereinigung: er war der aktivste unter ihnen, derjenige, der sich buchstäblich ganz der Liebe zu Rimski-Korsakows Werken und seiner Persönlichkeit hingab. Dank dieser Eigenschaft nahm Rimski-Korsakow, der für jeden, der mit ihm in Berührung kam, ein gutes Gefühl hatte, Jastrebezew in seinen Kreis auf. Er sah in ihm nicht nur einen begeisterten Bewunderer, sondern, wie er es ausdrückte, einen Mann, der unermüdlich nach Musik dürstete .

Zur gleichen Zeit, als die junge Vereinigung entstand, bildete sich ein weiterer Kreis, in dem Rimski-Korsakow das Hauptzentrum bildete und Jastrebezew ein aktiver Teilnehmer war. Ich beziehe mich auf die so genannte Petersburger Gesellschaft für musikalische Versammlungen .Die von Rimski-Korsakow-Schülern, den Brüdern I. A. und A. A. Davidoff, gegründete Gesellschaft, der sich bald auch Strupp, Jastrebezew, die Brüder Belski und andere russische Musikliebhaber aus dem Rimski-Korsakow-Kreis anschlossen, brachte unter schwierigen Bedingungen, bei extremem Geldmangel und im Vertrauen auf freiwillige Spenden von Einzelpersonen, die dritte Ausgabe der Pskowitjanka , Schumanns Genoveva und Boris Godunow in einer Rimski-Korsakow-Ausgabe heraus.

Die Geschichte dieser Inszenierungen wird in Jastrebezews Erinnerungen ausführlich beschrieben und zeigt, dass der Dawidow-Kreis in der Atmosphäre der Ablehnung der Werke Rimski-Korsakows durch die offizielle Bühne (nach seiner Inszenierung von Eine Nacht vor Weihnachten ) eine sehr wichtige Rolle bei der Förderung seiner Opern spielte. Es sei auch darauf hingewiesen, dass die beiden Kreise gleichzeitig die Werke der russischen Operschule verkörperten. Während

sich die Gesellschaft der Musikalischen Versammlungen auf die Werke von Rimski-Korsakow konzentrierte (eine Inszenierung von Boris Godunow in der Korsakow-Fassung ist als programmatische Tatsache zu betrachten), verkörperte der häusliche Kreis von A. N. Purgold-Molas, entsprechend den ideologischen und ästhetischen Ansichten seines Leiters, im Konzert Dargomyschskis Der steinerne Gast und Kjus William Ratcliffe .

Diese Ereignisse mit zirkulärem Charakter schattieren scharf die Merkmale der musikalischen Bewegung in Petersburg in den 90er Jahren. Einerseits gibt es eine spürbare Trennung zwischen den einzelnen Gruppen von Musikern, die in der jüngeren Vergangenheit mit dem Mächtigen Häuflein verbunden waren, und andererseits erweitert sich der Umfang ihrer unterschiedlichen Interessen.

Diese Zeit weist die folgenden Merkmale auf. Beljajew und sein Verein zeigen generell wenig Interesse an der Oper. Bei den Abenden in Beljajews Haus, in den Plänen und Praktiken des von ihm gegründeten Verlags sowie in den Programmen seiner Russischen Symphoniekonzerte stehen die Opernwerke irgendwo am Rande.

Die Russische Musikgesellschaft befasste sich aufgrund der Aufgabenstellung ihrer Konzerte nicht mit der Förderung der russischen Oper und räumte im Allgemeinen der russischen Musik in ihren Programmen keineswegs einen vorrangigen Platz ein. In diesen Jahren zeichnete sich Rimski-Korsakow jedoch durch eine zunehmende Hinwendung zum Genre der Oper aus. Natürlich war der Komponist, der von der Schaffung neuer Opern fasziniert war, sehr an den neuen Werken interessiert, die er schuf.

In der Zwischenzeit wurde Anfang der 90er Jahre eine neue Kampagne gegen Opernwerke der kutschkistischen Richtung von Seiten der Hofkreise eingeleitet. Die Inszenierung von Die Nacht vor Weihnachten im Mariinski-Theater im Jahr 1894 sorgte für Empörung bei Hofe und für Anklagen in der Regenbogenpresse. Rimski-Korsakow wurde der Blasphemie und der unerlaubten Vorführung der Zarin des Hauses Romanow, Katharina II, beschuldigt. Daraufhin strich der Zar selbst Sadko aus dem Repertoire des Mariinski-Theaters. Unter diesen Umständen besteht keine Hoffnung, dass die öffentliche Bühne Pskowitjanka in der Fassung des dritten Autors und erst recht nicht Boris Godunow von Rimski-Korsakow aufführen wird.

Diese Aufgaben übernahm der Kreis junger Leute, der sich um den Komponisten scharte und mit eigenen Kräften und Mitteln der Gesellschaft für musikalische Versammlungen die Opern Pskowitjanka und Boris Godunow vorbereitete und dem Petersburger Publikum vorführte. Obwohl die Aufführungen nicht von großem künstlerischen Wert waren, die Gesellschaft nur über sehr bescheidene, durch Subskriptionen gesammelte Mittel verfügte und jede der von der Gesellschaft veranstalteten Aufführungen nur eine begrenzte Anzahl von Aufführungen umfasste, war diese Art von Opernaktivität nicht nur für Rimski-Korsakow, sondern für die Entwicklung der russischen Oper im Allgemeinen von wesentlicher Bedeutung.

Indem sie eine neue Version von Pskowitjanka und eine neue Version von Boris Godunow in das russische Theater einführten, legalisierten die Mitglieder der Gesellschaft der Musikalischen Versammlungen in gewisser Weise Werke,

die auf der kaiserlichen Bühne für lange Zeit keinen Platz mehr finden würden. Dies ist für Rimski-Korsakows *Boris Godunow* von besonderer Bedeutung, denn sein Erscheinen gab Anlass zu einer langen und angespannten Diskussion, die Rimski-Korsakows Beziehungen zu einigen seiner ehemaligen Kollegen im Balakirew-Kreis erheblich erschwerte. Die moralische Unterstützung, die der Komponist von seinen jungen Freunden erhielt, die die neue Partitur von *Boris Godunow* nachdrücklich befürworteten, konnte Rimski-Korsakow ihnen nur näher bringen. Es ist auch erwähnenswert, dass diese Werke bald nach der neuen Inszenierung von Pskowitjanka und *Boris Godunow* von der privaten russischen Operngesellschaft S. I. Mamontow übernommen wurden, die sie zusammen mit dem brillanten russischen Opernstar F. I. Schaljapin zunächst für das Moskauer und später für das Petersburger Publikum aufführte. Im Lichte dieser Ereignisse wird die Bedeutung der Jugendvereinigung der frühen 90er Jahre, die sich um Rimski-Korsakow gruppierte, deutlich. Bekanntlich spielte Jastrebzew bei diesem Vorhaben eine herausragende Rolle.

Um die Charakteristika der damaligen musikalischen Bewegung zu verstehen, muss man sich speziell mit dem Charakter der musikalischen Matineen im Haus von A. N. Purgold-Molas befassen, über die Jastrebzew in seinen Erinnerungen häufig berichtet.

Wie bereits erwähnt, inszenierte A. N. Purgold-Molas *Der steinerne Gast* und *William Ratcliffe*, Werke, die mit der Jugend des Balakirew-Kreises in Verbindung gebracht wurden und in kutschkistischen Kreisen einst neben *Boris Godunow* als höchste Errungenschaften der neuen russischen Opernschule galten. Doch weder *Der steinerne Gast* noch *William Ratcliffe* haben sich im Laufe der Zeit bewährt, und aufgrund der ihnen innewohnenden Fehler sind sie nicht zu einem weit verbreiteten Repertoirewerk geworden. Aber natürlich ist die Inkarnation dieser Opern im Purgold-Molas-Kreis nicht die Erfahrung einer musealen Restaurierung, sondern die Frucht einer tiefen Überzeugung, dass beide Opern, die in den 60er Jahren geboren wurden, ein neues Bühnenleben bekommen können und sollen. Vier Opern russischer Komponisten, die seinerzeit keinen Platz im Repertoire der Hauptstadtbühne fanden, werden durch die Bemühungen zweier Künstlerkreise verkörpert. Es liegt nahe, die Repertoirepositionen der Gesellschaft für Musikalische Versammlung und des Purgold-Molas-Kreises zu vergleichen. Es ist leicht zu erkennen, dass es im Wesentlichen um eine äußerlich nicht erkennbare Rivalität zwischen den beiden Richtungen geht, um ihren verborgenen Kampf.

Angesichts dieses natürlich suggestiven Kontrasts werden Rimski-Korsakows Befürchtungen bezüglich seiner Version von *Boris Godunow*, die oft auf den Seiten der Erinnerungen auftauchen, besonders verständlich. Allein die Tatsache, dass Rimski-Korsakow eine neue Version von Mussorgskys Werk schuf, die sich deutlich von der Vorlage des Autors unterscheidet und das Ergebnis einer grundlegenden Überarbeitung nicht nur der Orchestrierung, sondern auch bestimmter ästhetischer Auffassungen des Opernkomponisten war, konnte nicht umhin, bei einigen der ehemaligen Kutschkisten und ihnen nahestehenden Musikern explizit oder implizit Protest hervorzurufen.

W. W. Stassow, der großen Respekt vor Rimski-Korsakow hatte und Rimski-Korsakows Uneigennützigkeit und persönliches Engagement bei der Übernahme einer so komplexen und beispiellosen Aufgabe wie der Neubearbeitung eines fremden Werks verstand, glaubte damals dennoch, dass *Boris Godunow* für alle

Zeiten nur in der von Mussorgsky konzipierten Form existieren dürfe. Kjuj vertrat eine ähnliche Auffassung. Auch A. N. Purgold-Molas missbilligte die Neufassung der Oper, und selbst Rimski-Korsakows Frau Nadeschda Nikolajewna (die Schwester A. N. Purgold-Molas') war der Meinung, dass Mussorgskys Werk nicht angetastet werden sollte.

In einer derartigen Atmosphäre lautstarker Missbilligung muss das Werk Rimski-Korsakows, das keineswegs die Möglichkeit ausschloss, dass Boris Godunow auch eine direkte Autorenfassung erhielt, in jeder Hinsicht als ein ungewöhnliches Ereignis betrachtet werden. Die Geschichte hat gezeigt, dass es für die Opernhäuser in den folgenden Jahrzehnten, nämlich während der Sowjetära, legitim war, beide Versionen der Oper zu verwenden, und in diesem Sinne wurde Rimski-Korsakows Werk von den nachfolgenden Generationen gerechtfertigt. Bei der Lektüre von Jastrebzews Erinnerungen werden wir Zeuge des komplexen inneren Kampfes, den Rimski-Korsakow mit sich selbst um das Recht auf eine neue Lesart des bemerkenswerten Werks seines großen Freundes führte. Die moralische Unterstützung der jungen Leute im Umfeld des Komponisten trug nicht unwesentlich dazu bei, dass Rimski-Korsakow seinen überarbeiteten Boris Godunow mutig und mit Überzeugung in Petersburg zur öffentlichen Aufführung brachte.

Wir streifen hier nur einige wenige Punkte, die uns helfen, das besondere Umfeld zu verstehen, in dem sich die Ereignisse im Leben Rimski-Korsakows ab den frühen 90er Jahren entwickeln. Und sie sind voller vielfältiger und wirklich tiefgründiger Inhalte.

Rimski-Korsakow beklagte sich in diesen Jahren sehr oft darüber, dass ihm das Komponieren schwer falle, dass es an der Zeit sei, die künstlerischen Ergebnisse zusammenzufassen, mit dem Schreiben aufzuhören usw. Seine Befürchtungen, er könnte sich verausgaben, sind jedoch unbegründet. In den letzten achtzehn Jahren seines Lebens (dem Zeitraum, den Jastrebzews Erinnerungen abdecken) komponierte er elf der fünfzehn Opern, die er zu Lebzeiten schrieb. Es handelt sich um Die Nacht vor Weihnachten, Sadko, Mozart und Salieri, Wera Scheloga, Die Zarenbraut, Das Märchen vom Zaren Saltan, Servilia, Kaschei der Unsterbliche, Pan Wojewode, Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch und Der goldene Hahn. Darunter befinden sich, wie wir sehen können, wahre Meisterwerke, Höhepunkte der russischen Opernklassiker. Im selben Zeitraum komponierte er 47 Romanzen, die Serenade für Cello und Orchester, die Kantaten Switesjanka und Das Lied des prophetischen Oleg, die Präludien-Kantate Aus Homer und eine Reihe anderer Vokal- und Instrumentalwerke sowie eine Reihe von Suiten und Bearbeitungen von Opern. Im gleichen Zeitraum wurde auch eine neue Version von Boris Godunow komponiert.

Diese intensive Zeit harter Arbeit beschränkte sich jedoch nicht auf reine Kreativität. Auch Rimski-Korsakows öffentliches Wirken war außergewöhnlich groß. In diesen Jahren nahm er aktiv an den musikalischen Unternehmungen von Michail Beljajew teil, und nach dessen Tod Ende 1903 wurde er einer der Testamentsvollstrecker des Mäzens, der mit der Leitung seiner künstlerischen und verlegerischen Unternehmungen betraut wurde. Rimski-Korsakow trat als Dirigent auf (er reiste auch außerhalb von Petersburg); er unterrichtete am Konservatorium und bildete junge Musiker aus; er beteiligte sich aktiv an der "Gesellschaft für musikalische Versammlungen" und bereitete einige ihrer Aufführungen vor und assistierte A. N. Purgold-Molas bei ihren heimischen Opernproduktionen.



Gleichzeitig schreibt er die Chronik meines musikalischen Lebens und verfasst ein Lehrbuch der Instrumentation. Wir sehen ihn bei den meisten großen Konzerten der damaligen Zeit, bei unzähligen Opern- und Ballettaufführungen in der Hauptstadt. Fast nichts aus dem Bereich des Musiklebens geht an ihm vorbei.

Zugleich verbindet Rimski-Korsakow das Schicksal einiger seiner Opern nicht nur mit dem privaten russischen Operntheater von Sawwa Mamontow in Moskau. Die Beziehung zwischen Rimski-Korsakow und dem Mamontow-Theater ist ein unendlich wichtiger Moment in der künstlerischen Biografie des Komponisten. Die Beziehung zu dieser Operntruppe, so mangelhaft sie auch sein mag, ist vor allem deshalb wertvoll, weil Rimski-Korsakow dank der Moskauer ständig den anregenden Einfluss des innovativen Theaters voller fortschrittlicher und patriotischer Ideen spürte, der ihm bei seiner Arbeit half. Die Nähe zu solchen Persönlichkeiten des Mamontow-Theaters wie F. I. Schaljapin, M. A. Wrubel, N. I. Sabela-Wrubel, S. N. Kruglikow trug dazu bei, dass Rimski-Korsakow mit enormer Begeisterung eine Oper nach der anderen schuf, und das in einer Situation der halben Ablehnung seitens der offiziellen Bühne. Vielleicht entfaltete sich gerade zu dieser Zeit zum ersten Mal die Rolle des Sängers und die Bedeutung der menschlichen Stimme sowie die künstlerische Persönlichkeit der Verkörperung der Intentionen des Komponisten so vollständig vor ihm. So kam es, dass die herausragende Schauspielerin des Mamontow-Theaters, N. I. Sabela-Wrubel für Rimski-Korsakow zum idealen Typus der Opernsängerin wurde, für die der Komponist eine Reihe von Opernfiguren schuf: Marfa in Die Zarenbraut, Wera in Wera Scheloga, die Schwanenprinzessin in Das Märchen vom Zaren Saltan, Servilia und die unsichtbare Prinzessin in Kaschei der Unsterbliche. Jastrebzews Beziehung zum Mamontow-Theater nimmt einen wichtigen Platz in seinen Erinnerungen ein, die es ihm ermöglichen, viele Details über diese Beziehung zu erzählen.

Einen besonderen Platz in der Biographie des Komponisten der letzten Jahre seines Lebens nehmen die Ereignisse der ersten russischen Revolution ein. In den stürmischen Tagen der Revolution von 1905 erwies sich Rimski-Korsakow als die leuchtendste aller Persönlichkeiten unserer Musikkultur. Ein ehemaliger Mann der sechziger Jahre, der weitgehend mit den Ideen der revolutionären Demokraten aufgewachsen ist, vor allem Tschernyschewski erwies sich Rimski-Korsakow als treuer Anhänger der Fahne, die zu seiner Zeit von den Kutschkisten gehisst wurde, und verhielt sich 1905 als stolzer und unbeugsamer Mann, der nicht zögerte, seinen Platz im Lager derer zu wählen, die für eine bessere Zukunft ihres Landes kämpften, als Bürger, der keine Minute zögerte, seine gesellschaftliche Position zu einer Zeit zu wählen, als die Mehrheit der russischen Intellektuellen eine passive Position der Kontemplation einnahm oder sich sogar im Lager der Reaktionäre wiederfand.

Die Geschichte, wie Rimski-Korsakow die Streikbewegung am Petersburger Konservatorium anführte und so zu einer der ersten Künstlerpersönlichkeiten wurde, die sich der Befreiungsbewegung anschloss, ist in unserer Literatur weithin bekannt. Nichtsdestotrotz sind die Erinnerungen Jastrebzews, der täglich mit dem Komponisten verkehrte, auch in diesem Teil sehr interessant, obwohl Jastrebzew selbst politisch weit von den Ansichten Rimski-Korsakows entfernt war. Jastrebzew war 1905 ein aktiver Kadett, Mitglied des Wassilostrowski-Ausschusses der Partei der Volksfreiheit, und sympathisierte zweifellos in vielerlei Hinsicht nicht mit dem Komponisten. Aber als gewissenhafter Beobachter hat er in seinen Notizen viele

wichtige Details über die schwierigen und anstrengenden Tage wiedergegeben, die Rimski-Korsakow nach seinem mutigen Eintreten für revolutionär gesinnte Studenten zu ertragen hatte. Gemeinsam mit ihm traten A. K. Glasunow und A. K. Ljadow auf und solidarisierten sich in einer Reihe von Aktionen mit ihm. Jastrebzew hat in seinen Erinnerungen auch Fakten über diese beiden treuen Freunde Rimski-Korsakows festgehalten.

Natürlich kann der Inhalt des Lebens des Komponisten in seinen späteren Jahren weder durch die oben beschriebenen Fakten noch durch viele andere, die hier nicht berührt wurden, erschöpft werden. Natürlich passt das Leben eines Künstlers, der unermüdlich arbeitet und alles hinterfragt, was um ihn herum lebt und sich entwickelt, nicht in ein gewöhnliches Schema von Fakten. Vieles von dem, was die innere Welt eines solchen Künstlers ausmacht, lässt sich nicht in den engen Rahmen irgendeines Schemas pressen, ist selbst für Menschen, die ständig mit ihm in Berührung kommen, nicht leicht zu begreifen. Nur ein sehr scharfer und sensibler Beobachter kann die Tiefe und Einzigartigkeit des Geistes eines großen Künstlers erkennen und ihm einen Sinn geben. Jastrebzew gehörte nicht zu den Beobachtern dieser Art. Vieles ist an seinem Blick und seiner Aufmerksamkeit vorbeigegangen, vieles davon konnte er nicht verstehen und richtig einschätzen. Seine Erinnerungen zeichnen sich daher durch einen eingeschränkten Blickwinkel aus und sind auch dann mit kritischer Vorsicht zu betrachten, wenn die äußere Seite des einzelnen berichteten Sachverhalts (wie meist) nicht an sich fragwürdig ist.

In den Jahren, in denen Jastrebzew regelmäßig im Haus des Komponisten zu Gast ist und sich viele Ereignisse vor seinen Augen abspielen, ist er nicht in der Lage, die innere Natur von Rimski-Korsakows Beziehungen zu anderen ihm nahestehenden Personen zu erfassen und seine schöpferische Beziehung zu ihnen zu verstehen.

Zunächst ist anzumerken, dass Jastrebzew die Beziehung zwischen Rimski-Korsakow mit Glasunow und Ljadow, die äußerst eng und schöpferisch vertrauensvoll ist, generell übergeht. Jastrebzew sieht in der Tat immer nur Rimski-Korsakow. Andere musikalische Persönlichkeiten (außer M. A. Balakirew, dem er eine eigene, noch unveröffentlichte Denkschrift widmet) haben wenig Interesse an ihm. Er beklagt sich sogar darüber, dass Fremde zwischen ihm und dem Komponisten, den er liebte, stehen, zu denen er glaubhaft zwei von Rimski-Korsakows engsten Freunden, Glasunow und Ljadow, zählt. Jastrebzew versucht sogar auf naive Weise, den Komponisten davon zu überzeugen, dass es nur wenige echte Kenner seines Werks gibt - nur ihn, Jastrebzew und ein paar andere. Er schreibt: Über die Verehrer Rimski-Korsakows habe ich gesagt, dass, so traurig es auch ist, man muss der Sache gerecht werden, dass eigentlich nur ich und W. I. Belskij seine Musik ganz aufrichtig und bewusst verehren, über den Rest kann man leider mit den Worten Ostrowskis aus Snegurotschka sagen Duster und kalt ist der Frühling des düsteren Landes (Aufzeichnung vom 26. Januar 1897).

Jastrebzews naive Arroganz zeigt sich nicht nur in dieser Episode. Er ist der festen Überzeugung, dass die einzigen Gespräche von allgemeinem Interesse die zwischen ihm, Jastrebzew und dem Komponisten sind. Gespräche über Musik mit Dritten findet er allenfalls interessant, aber da Jastrebzews Musikgeschmack sehr speziell ist, bekommt er nicht alles mit, sondern nur das, was ihm persönlich wichtig oder verständlich ist. Das Ergebnis ist, dass die Erinnerungen, obwohl sie

die Fakten genau dokumentieren, manchmal unser Verständnis dessen, was der Komponist zu bestimmten musikalischen Themen zu sagen hatte, verschieben, da seine Gedanken einseitig dargestellt werden.

Wenn am Tisch Rimski-Korsakows außermusikalischen Themen gewidmet ist, werden sie von Jastrebowz größtenteils entweder gar nicht aufgezeichnet oder er beschränkt sich darauf, die betreffenden Themen zu benennen, ohne genau zu sagen, wie sie interpretiert wurden. Er schreibt am 22. Mai 1895: ... beim Tee gab es eine sehr lebhaft, wenn auch nicht besonders interessante Unterhaltung über 'Verschiedenes': Stassow, Balakirew und seine Sympathien... Leo Tolstoi... . Bei dieser Teegesellschaft saßen neben dem Gastgeber auch Glasunow und Liadow am Tisch. Obwohl das Gespräch für Jastrebowz unbedeutend schien, muss man davon ausgehen, dass es für die drei Gesprächsteilnehmer von Interesse war. Wir erfahren jedoch nie, was über Stassow, Balakirew oder Leo Tolstoi gesagt wurde. Bei einer anderen Gelegenheit bemerkt Jastrebowz: Bis zur Mittagszeit drehte sich das Gespräch um politische Themen (Aufzeichnung vom 14. April 1897). Natürlich ist es äußerst interessant, die Ansichten des Komponisten zu aktuellen politischen Themen zu hören, aber Jastrebowz geht ihnen völlig aus dem Weg.

Manchmal schreibt er: Wir sprachen , wir unterhielten uns , und wenn er den Inhalt des Gesprächs wiedergibt, zitiert er einzelne Aussagen, ohne zu erklären, wem sie gehörten: Rimski-Korsakow oder sein Historiograph . Oft kann man nur aus dem Inhalt der Aussagen entnehmen, dass der Autor dieser oder jener Idee, die beiden Gesprächspartnern zugeschrieben wird, nicht der Komponist, sondern Jastrebowz selbst ist.

Jastrebowz sieht seine Aufgabe als Chronist im Allgemeinen sehr eng gefasst. Er ist der Meinung, dass er mit dem Komponisten nur über Musik sprechen sollte (und, wie dies an mehreren Stellen in den Erinnerungen deutlich wird, drängt er Rimski-Korsakow sogar dazu, in eine musikalische Richtung zu sprechen, die ihn interessiert), und wenn ein Gespräch über solche Themen aus irgendeinem Grund nicht zustande kommt, betrachtet er den Abend als misslungen . So schreibt er:

Diesmal hatten sie Gäste... So gab es einen Teil des Abends und besonders beim Tee überhaupt keine Gelegenheit, über Musik zu sprechen (Aufzeichnung vom 7. September 1895).

Er freut sich, wenn er N. M. Schtrup in einem Zimmer zurücklassen und mit Rimski-Korsakow in einem anderen allein sein kann. Er bedauert, dass er durch die Anwesenheit von beispielsweise W. I. Belski nicht die Gelegenheit hatte, die Gesellschaft des Komponisten in vollem Umfang zu genießen. In all dem erscheint Jastrebowz als ein Mann, der Rimski-Korsakow aufrichtig und hingebungsvoll liebt, aber auch als eifersüchtiger Verehrer, der die ganze Aufmerksamkeit nur für sich allein haben will. Aus diesem Grund sind die Seiten in Jastrebowzs Erinnerungen , die von Abenden mit anderen Gästen oder besonderen Gästen (z. B. musikalische Abende im Haus des Komponisten) berichten, die ausdruckslosesten.

Wenn man diese Korrektur des Charakters von Jastrebowzs Erinnerungen vornimmt, muss man sich gleichzeitig mit anderen Merkmalen dieser Gedächtniseinträge befassen.

Jastrebowz informierte zunächst Rimski-Korsakows Familienangehörige und dann sich selbst darüber, dass er Tagebücher führte, in denen er alle Gespräche und Eindrücke von Treffen wiedergab. Er überprüfte die Richtigkeit , indem er

Teile seiner Tagebücher der Frau und den Kindern des Komponisten vorlas, und begann dann, einige Einträge selbst zu lesen. So zeigte er am 22. Mai 1894 Rimski-Korsakow seine Notizen und hörte von da an auf, seine literarische Arbeit zu verbergen. Dieser Umstand sollte alle späteren Beziehungen zwischen Rimski-Korsakow und Jastrebow, seinem Mitverschwörer, prägen. Der Komponist weiß, dass sich alles, was er sagt, in Jastrebows Aufnahmen wiederfinden wird. Daher spricht er auch mit einer gewissen Vorsicht über seinen Gesprächspartner. Vieles sagt er laut vor sich hin, manches versucht er zu verschweigen. Trotz der offensichtlichen Nähe zwischen den beiden Männern weiß Jastrebow von einer Reihe von Dingen nichts oder erfährt sie viel später als andere.

Es gibt viele Beispiele, die diese Behauptung untermauern.

In den Jahren, die er mit Jastrebow verbrachte, widmete Rimski-Korsakow fast seine gesamte schöpferische Energie dem Genre der Oper. Seine engsten Mitarbeiter waren N. M. Schtrup, W. I. Belskij, I. F. Tjumenew und E. M. Petrowski. Seine Beziehung zu ihnen, die mit der Schaffung neuer Opernwerke verbunden war, entwickelte sich auf unterschiedliche Weise und hatte sehr unterschiedliche Bedeutungen. Wie wir aus der Korrespondenz von Rimski-Korsakow mit ihnen wissen, waren diese Beziehungen zuweilen sehr komplex. Der Komponist stand W. I. Belskij besonders nahe. Zweifellos wichtig für Rimski-Korsakow war seine kurzlebige, aber enge Beziehung zu E. M. Petrowski (zur Zeit der Komposition von *Kaschei der Unsterbliche*). Für Jastrebow bleiben diese Beziehungen im Allgemeinen ungeklärt, er ist weit davon entfernt, die künstlerischen Interessen des Komponisten zu verstehen, und er ist nicht in die tiefgreifenden kreativen Prozesse eingeweiht, die mit der Entstehung von Opern wie *Sadko*, *Das Märchen vom Zaren Saltan* und *Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch* verbunden sind. Getreu seiner Regel, sich in seinen Erinnerungen nur mit seinem bevorzugten singulären Protagonisten zu befassen, ist Jastrebow nicht in der Lage, auf den ideologischen und schöpferischen Prozess der Opern von Rimski-Korsakow einzugehen. In seinen Notizen geht er ganz nach oben, und nicht alles, was oben ist, ist ihm bekannt.

Das ist ganz natürlich, wenn man Jastrebows Persönlichkeit betrachtet, wird aber noch natürlicher, wenn man bedenkt, dass Rimski-Korsakow um die literarischen Aktivitäten seines freiwilligen Historiographen weiß. Verständlicherweise ist er gezwungen, viel zu verbergen. So erfahren wir Einzelheiten über das Datum der Fertigstellung dieser oder jener Opernfolge, den Beginn der Instrumentierung, den Ursprung dieses oder jenes musikalischen Themas usw. - Dies ist ein sehr wertvoller Teil der Erinnerungen, aber er trägt wenig zum kreativen Schaffen des Opernkomponisten bei. Jastrebow kümmert sich nicht um Rimski-Korsakows schwierige Suche nach dieser oder jener dramaturgischen Lösung für *Sadko*, weiß nichts von den schmerzhaften Gedanken und Zweifeln, die ihn bei der Umsetzung von *Kitesch* plagten, usw.

Wenn Rimski-Korsakow nur wusste, dass Jastrebow den Inhalt aller Treffen und Gespräche mit ihm aufzeichnete, würde dies allein schon für eine gewisse Vorsicht bei Aussagen über geplante oder in Arbeit befindliche Werke ausreichen. Aber Rimski-Korsakow weiß es besser - dass Jastrebow als leidenschaftlicher und begeisterter Bewunderer nicht taktvoll und wortkarg genug sein kann. Jastrebow liebt es, Fremden in seinem Freundeskreis Passagen aus seinen Kompositionen vorzuspielen (Rimski-Korsakow versteckte seine unvollendeten Kompositionen oft sogar vor seiner Familie) oder ihnen zu erzählen, woran er

gerade arbeitet. Das Geheimnis, das noch nicht aus der engen Sphäre des unvollendeten kreativen Prozesses herausgekommen war, landete oft auf der Straße. Der Schuldige für diese Indiskretion war immer Jastrebzew. Und Rimski-Korsakow, der diesen treuen Mann sehr schätzte, ließ sich von seiner Taktlosigkeit nicht ein einziges Mal bis zum Äußersten reizen. Der Autor der Erinnerungen selbst hat dies oft bestätigt.

Am 22. September 1894 schreibt Jastrebzew mit der für ihn charakteristischen Gewissenhaftigkeit, dass er eine Warnung von Rimski-Korsakow erhalten habe, der anfangs mich zu beschimpfen, weil ich seine Oper ohne seine Erlaubnis gespielt hatte, und dass er nie wieder etwas Neues für mich aufführen würde. Ein Jahr später, und wieder sehen wir die Aufzeichnung: ...er rügte mich, warum ich 'Außenseiter'-Passagen spielte (aufgenommen am 14. September 1895). Am 2. April 1896 äußerte der Komponist seine Empörung darüber, dass der unruhige Historiograph zu vielen Leuten Auszüge aus Sadko zeigte. Manchmal ist Rimski-Korsakow sehr zurückhaltend, wenn es darum geht, seinen treuen Bewunderer zu treffen. Später wird der Grund für die Kälte deutlich: Wieder einmal hat Jastrebzew Außenstehenden zugänglich gemacht, was der Komponist vorerst geheim halten möchte.

Rimski-Korsakow vermeidet es, Jastrebzew einzuladen, wenn er mit Glasunow oder Ljadow zusammentreffen will, und die Folgen dieser Taktlosigkeit werden bald deutlich. Manchmal zeigt er seine neuen Werke seinen Komponistenfreunden, aber Jastrebzew erfährt davon erst post factum. Es gibt Gelegenheiten, bei denen Rimski-Korsakow Jastrebzew mitteilt, dass er an einem solchen Abend nicht zu Hause sein wird und dass er an diesem Abend Musiker bei sich hat. Es ist möglich, dass seine Freunde gezielt dafür gesorgt hatten, dass Jastrebzew nicht an ihrem Treffen teilnahm. Dies erscheint durchaus plausibel, da wir Jastrebzew nicht an den Abenden von Beljajew, Glasunow oder Stassow sehen. Er ist außerhalb ihres Kreises und kann dies nicht übersehen.

Der folgende Eintrag ist daher typisch: Mein heutiger Besuch bei Rimski-Korsakow war ziemlich erfolglos: Nikolai Andrejewitschs Aufmerksamkeit war völlig abgelenkt und von Teil I Glasunows neuer (Fünfter) Symphonie eingenommen, der noch vor mir erschienen war - offensichtlich mit dem Ziel, über die beabsichtigte Instrumentierung des Allegros zu sprechen. Es war schade, dass ich Rimski-Korsakow so unzeitig besuchen konnte - ich sage unzeitig, weil es nicht die geringste Möglichkeit gab, mit Nikolai Andrejewitsch zu sprechen - und das war der Hauptgrund für meinen Besuch (Notiz vom 18. Oktober 1895).

Wenig später notiert er Rimski-Korsakows Worte über den ... völlig niedergeschlagenen Glasunow... (6. Januar 1896), und man gewinnt den Eindruck, dass Glasunow in dieser Zeit Rimski-Korsakow in ideologischer und kreativer Hinsicht fremd ist. Doch es vergeht einige Zeit, und am 15. Januar 1897 notiert Jastrebzew: Rimski-Korsakow sagte mir: Ich bin unsagbar erfreut, dass Ihnen Glasunows Fünfte Symphonie so gut gefallen hat, glauben Sie mir, seine Sechste wird Ihnen nicht weniger gefallen als die Fünfte, denn beide sind außerordentlich begabt und tiefgründig. Nach einiger Zeit lesen wir das Folgende: Zu meiner Bemerkung, dass es für einen Großteil der neuen russischen Musik bereits eine Periode bewusster und nüchterner Kritik gibt, sagte Rimski-Korsakow: Und das liegt daran, dass der Zyklus abgeschlossen ist: alles ist gesagt. Was Glasunows jüngste Fünfte und Sechste Sinfonie und die Werke Skrjabins betrifft,

so hat durch sie bereits etwas Neues auf diesem Gebiet begonnen, und es ist noch eine Frage, wozu sie kommen werden (Notiz vom 10. April 1897).

Es ist schwer zu sagen, welcher Gedankengang Rimski-Korsakow zu dieser Aussage geführt hat. Offensichtlich ging es um die Vollendung des Kutschkismus und das Aufkommen neuer Merkmale in der russischen Musik am Ende des letzten Jahrhunderts. Auf jeden Fall ist dies die Frucht der Gedanken, die Rimski-Korsakow damals über das Schicksal der russischen Musikkultur im Allgemeinen bewegten und ihn immer wieder dazu veranlassten, von neuen Zeiten - neuen Liedern zu sprechen. Wäre Jastrebzew ein feinfühligere Mensch gewesen, hätte er einen größeren künstlerischen Horizont gehabt, hätte er Rimski-Korsakow vielleicht ermutigen können, sich zu diesem für den alten Kutschkisten wichtigen und schmerzlichen Thema zu äußern. Aber der Autor der Erinnerungen ist nur ein Chronist, und wenn ihn ein Problem nicht persönlich interessiert, ist er nicht in der Lage, das interessante Gespräch fortzusetzen und zu entwickeln, weil er es nicht für wichtig hält.

Wir haben nur ein Beispiel angeführt, das Rimski-Korsakows Einschätzungen von Glasunows schöpferischen Positionen und seinem geistigen Image betrifft, wie sie in seinen Erinnerungen wiedergegeben sind. Solche Einschätzungen sind mit einer gewissen Vorsicht zu genießen, denn Jastrebzew registriert verstreute Äußerungen, ohne zu versuchen, ihre Widersprüche oder Zusammenhänge zu verstehen, und so wirken die wahllos hingeworfenen und ebenso wahllos aufgegriffenen Gedanken völlig widersprüchlich.

Dies gilt auch für viele andere Persönlichkeiten der russischen und ausländischen Kunstkultur. Bezeichnend dafür sind die an vielen Stellen verstreuten Fragmente von Rimski-Korsakows Stellungnahmen zu Stassow. Auf den Seiten der Erinnerungen äußert sich Rimski-Korsakow einmal ausführlich über Stassow und gibt eine wahrhaft kluge Definition seines Platzes im russischen Kunstleben. Hier ist ein Mann, den ich zutiefst respektiere und inbrünstig liebe, für seine rein ritterliche Haltung gegenüber denen, die er schätzt; er wird sie niemals beleidigen. Ich respektiere seine zivile Zurückhaltung: Wladimir Wassiljewitsch kann zum Beispiel buchstäblich die eine oder andere Person nicht ausstehen, aber wenn dieser Mann, auch wenn es sein Feind ist, sich an ihn um Rat oder Hilfe wenden, ist er bereit, alles für ihn zu tun, und dieser Charakterzug ist selten! Auf jeden Fall ist Stassow eine wunderbare Persönlichkeit! Als Publizist scharfsinnig, unbeherrscht und kämpferisch, war er in seinem Privatleben stets sanftmütig und äußerst zart. Jedenfalls hege ich persönlich außerordentliche Sympathie für seine Richtung, wenn ich seine Tätigkeit als Ganzes betrachte (Aufzeichnung vom 29. März 1893).

Diese allgemeine Einschätzung entspricht der wahren Einstellung Rimski-Korsakows gegenüber dem großen russischen Kritiker. Aber die verstreuten Einzelaussagen des Komponisten über Stassow, die auf anderen Seiten der Erinnerungen erscheinen, weisen auf seine Unzufriedenheit mit Stassow bei bestimmten Gelegenheiten hin und scheinen das Gesamtbild ihrer Beziehung zu verdunkeln. Jastrebzew fehlt die Fähigkeit, das Wesentliche vom Trivialen zu trennen, und er scheint nicht in der Lage zu sein, die wahre Haltung Rimski-Korsakows gegenüber Stassow zu erkennen. Durch seine privaten Äußerungen gegenüber dem Kritiker kann ein Missverständnis ihrer Beziehung entstehen und das Wichtigste übersehen werden: Rimski-Korsakow und Stassow waren

jahrzehntelang Verbündete, Menschen, die auf der gleichen richtungsweisenden Position standen.

Dies lässt sich auch auf die verstreuten und widersprüchlichen Aussagen über einzelne russische und ausländische Komponisten in den Erinnerungen übertragen.

Rimski-Korsakow legte großen Wert auf eine wahrheitsgetreue Schilderung des Lebens- und Schaffensweges, den er mit den Mitgliedern des Balakirew-Kreises und anderen musikalischen Zeitgenossen zurücklegte. Unbeirrt und rigoros ließ er sein Leben in der Kunst Revue passieren, und obwohl das von ihm verfasste Dokument *Die Chronik meines musikalischen Lebens* weitgehend subjektiv ist, ist es wichtig, weil der Komponist in diesem Buch von sich und den Menschen seiner Zeit erzählte, wie er sich die Zeit, die er lebte, aus der Sicht eines Mannes vorstellte der 90er und 1900er Jahre (d.h. die Zeit, als neun Zehntel der Chronik geschrieben wurden).

Die Notizen von Jastrebzew stammen aus der gleichen Zeit, als die Chronik geschrieben wurde. Es ist leicht zu erkennen, dass Rimski-Korsakow in seinen autobiografischen Aufzeichnungen als ein unermesslich vielschichtiger Charakter erscheint, ein Mann, der tief und subtil denkt und jeden Schritt in seiner Kunst akribisch überdenkt. Jastrebzews Erinnerungen erheben nicht den Anspruch, eine ähnlich tiefe und weitreichende Darstellung der Persönlichkeit des Komponisten zu sein. Es handelt sich einfach um eine wahrheitsgetreue und präzise Reportage, die keinen Anspruch auf Verallgemeinerung erhebt, aber eine Fülle von unbestreitbaren Fakten enthält. Sowohl für den allgemeinen Leser als auch für den Forscher, der das facettenreiche Bild des großen russischen Komponisten wieder aufleben lassen möchte, sind Jastrebzews Aufzeichnungen von großem Interesse, vor allem, wenn der Leser etwas von der Originalität dieser Erinnerungen begreifen und ihre Grenzen verstehen kann. Sie sowie Rimski-Korsakows Korrespondenz mit S. N. Kruglikow, W. I. Belski, E. M. Petrowski und N. I. Sabela-Wrubel erfüllen einen wichtigen Zweck: zusammen bereichern sie uns mit umfassenden Informationen über Leben und Werk, Gedanken und Träume des großen Schöpfers von *Snegurotschka*, *Sadko* und *Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch*.

M. JANKOWSKI

\* \* \*

Die Erinnerungen von W. W. Jastrebzew wurden von K. A. Wertkow und E. E. Jassowizkaja für den Druck vorbereitet. Die Kommentare wurden teilweise von M. P. Blinowa und P. W. Gratschow zusammengestellt.

Die vorliegende Ausgabe enthält kleine Kürzungen, die sich auf unbedeutende Tatsachen beziehen, hauptsächlich häuslicher Art, die den Autor der Erinnerungen betreffen; einige Reden von W. W. Jastrebzew über musikalische Angelegenheiten, die nicht von allgemeinem Interesse sind; längere Zitate aus Zeitschriften (in diesen Fällen wird auf die gedruckten Quellen verwiesen, denen sie entnommen wurden); eine große Anzahl von Briefen N. A. Rimski-Korsakows und W. W. Jastrebzews, die als vollständige Korrespondenz veröffentlicht werden

sollen, sowie Musikbeispiele aus bekannten Werken. Der Entwurfscharakter des Manuskripts erforderte in einigen Fällen eine literarische und stilistische Überarbeitung.





В. В. Ястребцев

W. W. Jastrebzew

Wie ich mich jetzt erinnere, sah ich Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow zum ersten Mal in meinem Leben am 15. Februar 1886, dem Tag des letzten, des VII. Historischen Konzerts von Anton Rubinstein.<sup>1</sup> An der Kasse gab es keine Karten, nicht einmal Fünf-Rubel-Karten, und so ging ich, ohne viel nachzudenken, ins Europäische Hotel, Nr. 66, wo Anton Grigorjewitsch wohnte. Nachdem ich von einem Dienstmädchen vor Ort erfahren hatte, dass Rubinstein am Tag des Konzerts niemanden empfängt, wartete ich dennoch auf seine Abreise. Etwa zehn Minuten später erschien Rubinstein an der hinteren Tür. Ich machte ein paar Schritte nach vorne, und als wir nebeneinander standen, bat ich ihn, so freundlich zu sein, mir zu erlauben, heute bei seinem Konzert dabei zu sein. Er schaute mir aufmerksam in die Augen und sagte, als ob er an etwas denken würde (Wahrscheinlich erkannte Anton Grigorjewitsch in mir den sehr jungen Mann, der mit solcher Aufmerksamkeit und Begeisterung seinem Spiel in his lauschte, während er bei den vorangegangenen Historischen Konzerten nicht weit von ihm in der Windung des Flügels stand): Also gut, gehen wir zusammen: Ich werde versuchen, Sie irgendwie in die Halle zu bringen. Wir machen uns auf den Weg zur Adelsversammlung. Als wir die Straße überquerten, wurden wir von den Taxifahrern, die die Straße überfluteten, fast erdrückt, und einer von ihnen, der Rubinstein anrampelte, rief wütend: Na, du da, du Mistkerl, was machst du denn, siehst du nicht - die Herren kommen! Doch schon bald waren wir auf der Treppe; ein ganzer Chor begeisterter und eifriger Menschen kam uns an der Tür entgegen. Anton Grigorjewitsch war unerbittlich, und auf alle tränenreichen Bitten der Damen antwortete er ein und dasselbe, knapp, ohne jemanden anzusehen: Das geht nicht, das geht nicht, ich kann nicht! Als er den Saal betrat, sagte er zu den Wachen: Lasst sie durch, und mit diesen Worten verbeugte sich der mit einem Pelzmantel bekleidete Mann leicht vor mir und verschwand in der Menge.

Und so fand ich mich auf der Tribüne wieder, inmitten eines ausgewählten Publikums. Der Abend war ausschließlich russischen Komponisten gewidmet, das Programm begann mit Werken von Chopin: 11 Etüden (aus op. 10 und 25) Tarantella (a-moll), Barcarole und Erinnerungen an eine Mazurka von Glinka; Scherzo (h-moll), Mazurka und Islamei (Orientalische Fantasie) von Balakirew; Scherzo (B-dur) und Polonaise (C-dur) von C. Kjuj; Etüde, Novelette und Walzer von Rimski-Korsakow; Etüde (As-dur) und Intermezzo von Ljadow; Lied ohne Worte, Walzer, Romanze und Scherzo a la Russe von Tschaikowsky; Dritte Sonate F-dur (op. 41), Thema und Variationen aus der Sonate c-moll (op.20) und das Scherzo aus der Sonate a-moll (op. 100) von A. Rubinstein sowie das Albumblatt und der Walzer (As-dur) seines Bruders Nikolai Rubinstein; darüber hinaus spielte Anton Grigorjewitsch vier weitere Stücke in his: Erste Melodie und Ein Abend in Petersburg aus seiner eigenen Komposition, dann ein Marsch aus Beethovens Ruinen von Athen mit dem berühmten Rubinstein-crescendo und -diminuendo und schließlich Schumanns brillanter Der prophetische Vogel.

Nach dem Rimski-Korsakow-Walzer erhoben sich zwei der auf der Tribüne sitzenden Personen, eine Dame mittleren Alters in einem schwarzen Kleid und ein Herr von kräftiger Statur und sehr würdiger Erscheinung, der eine große runde blaue Brille trug, leise und stiegen langsam hinunter. Als sie in meiner Nähe waren, stand ich auf der Treppe, die zum Bahnsteig führte, und mein Freund, der Musiker Sapolski, der neben mir saß, sagte mit leiser Stimme: Wissen Sie, wer das ist? Es handelt sich um unseren bekannten Komponisten und Professor am Petersburger Konservatorium, Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow, und seine Frau Purgold,

die ebenfalls eine bekannte Musikerin ist. Ich muss jedoch gestehen, dass ich diesen Worten nur abgelenkt zugehört habe; damals kannte ich die Werke von Rimski-Korsakow nicht, so dass ich, nachdem ich die Rimski-Korsakows verabschiedet hatte, weiterhin in der genialen und kraftvollen Schönheit von Rubinsteins inspiriertem Spiel schwelgte.

*24. Oktober 1887*

Ich ging wie üblich zum Haus der Lischins statt zum Technologischen Institut, blieb den ganzen Tag bei ihnen und wollte gerade abreisen, als plötzlich Grigori Andrejewitsch vorschlug, ich solle mit ihm zum Ersten Russischen Sinfoniekonzert gehen, das von Rimski-Korsakow dirigiert wurde<sup>2</sup> und ganz den Werken des verstorbenen A. P. Borodin gewidmet war. Es wird wirklich interessant werden, fügte er hinzu.

Gegen acht Uhr erreichten wir das Maly-Theater. Während wir unsere Karten besorgten, hatte das Konzert bereits begonnen. Unsere Plätze waren anscheinend versehentlich besetzt, so dass wir in der freien 2. Reihe saßen, fast neben Tschaikowsky, den ich an diesem Abend kennen gelernt hatte. Die Zweite Symphonie fand großen Beifall, und nach dem von Rimski-Korsakow instruierten und zum ersten Mal aufgeführten Polowetzer-Marsch wurde ihm vom Publikum (oder vielmehr von W. W. Stassow) ein großer Lorbeerkranz mit der Aufschrift Für Borodin überreicht.

*25. November 1889*

Heute haben meine Mutter und ich das Russische Sinfoniekonzert unter der Leitung von Rimski-Korsakow besucht.<sup>3</sup> Aufgeführt wurden unter anderem Rimski-Korsakows Antara<sup>4</sup> und das Klavierkonzert cis-moll, Borodins Untergang des Tempels Radegast aus dem unvollendeten Opernballett Mlada (Akt IV),<sup>5</sup> sowie Ludows Mazurka (Szene in der Taverne),<sup>6</sup> Balakirews Islamei<sup>7</sup> und Glasunows Zweite Ouvertüre über griechische Themen.<sup>8</sup> Das Publikum war sehr spärlich, obwohl das Programm von großem Interesse war. Ich saß im Chor, direkt über der Tribüne, und so konnte ich Nikolai Andrejewitsch gut sehen.

Es war auch das erste Mal, dass ich A. K. Ljadow sah, als er auf die Bühne kam, um sich zu verbeugen.

*10. Dezember 1889*

Ich war wieder bei der Russischen Symphonie.<sup>9</sup> Rimski-Korsakow dirigierte seinen wunderbaren Sadko,<sup>10</sup> und er war brilliant! Besonders beeindruckt hat mich der Moment, in dem die Harfe erklingt und verstummt, und inmitten dieser verzauberten Farbe gespenstische Bilder eines fantastischen Reichs aufsteigen - eines Unterwasserreichs (Seite 36 der Partitur), oder wenn, für den Hörer völlig unerwartet, die farbige Hauptstreichergestalt hereinbricht: die Posaunen erklingen, und plötzlich - plötzlich rauscht ein Heer von bedrohlichen Visionen an uns vorbei (Seiten 50-51). Die Posaunen kontrapunktieren das Hauptthema des Tanzes - fast dasselbe Thema, nur in doppelt so langen Noten dargestellt. Der Eindruck ist überwältigend. Ich war geradezu überwältigt, erschlagen von der Genialität, der

Kraft und der unendlichen Schönheit dieser höchst originellen Orchesterfantasie! Ich war allerdings nicht der Einzige. Das ganze Publikum wurde von demselben Gefühl ergriffen.

An diesem Tag und im selben Konzert dirigierte P. I. Tschaikowsky seinen Hamlet und seine Klavierfantasie.<sup>11</sup>

Ich weiß nicht mehr genau, wann, aber es war mitten in den Auer-Sinfoniekonzerten in der Russischen Musikgesellschaft.<sup>12</sup> Die Generalprobe war gerade zu Ende und das Publikum ging, da kam Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow, der an diesem Tag bei der Probe war, heraus. Ich nutzte einen Moment, als niemand in der Nähe war, um ihn mit der stereotypen Bitte um ein Autogramm als Andenken anzusprechen.

Rimski-Korsakow, der für derartige Sympathiebekundungen unter Fremden wenig übrig zu haben schien, erwiderte in einer eher zurückhaltenden, um nicht zu sagen trockenen Art, dass er vielleicht, wenn es mir so viel Freude bereite, bereit sei, meiner Bitte nachzukommen. Diese Behandlung war mir etwas peinlich und sogar beleidigend, so dass ich mich beeilte, in der Menge zu verschwinden.

Damals kannte ich das Genie von Snegurotschka noch nicht: erst am 16. Januar 1889 lernte ich es kennen, und dieser Tag schuf eine neue Ära in meinem Leben. Sofort, fast instinktiv, spürte ich ihre Überlegenheit gegenüber Onegin,<sup>14</sup> den ich damals von ganzem Herzen verehrte, der aber von diesem Augenblick an plötzlich und völlig unerwartet in meiner Gunst stand. Und je mehr ich dieses vollkommen poetische Frühlingsmärchen hörte, desto deutlicher wurde mir der unermesslich große künstlerische Wert bewusst, den diese einzigartige Oper in den Annalen der russischen Kunst zu Recht hatte. Ich war ästhetisch wie neugeboren.

*11. September 1890*

Durch ein äußerst ungewöhnliches und unerwartetes Zusammentreffen von Umständen, ohne jegliche Förderung und sogar trotz der offensichtlichen Missgunst des Musikbeamten, Inspektor Samus, ohne irgendeine formale Forderung zu erfüllen, ohne irgendeine Frist oder ein Stellenangebot, wurde ich am St. Petersburger Konservatorium als freier Schüler in der Klasse für Harmonie bei Professor Ioganson aufgenommen. (Rimski-Korsakow las in jenem Jahr nicht mehr Harmonielehre, Kontrapunkt und Fuge).

So ist das alles passiert. Die Zulassung zum Examen und die Aufnahme in das Staatskonto verdanke ich einerseits A. G. Rubinstein und Rimski-Korsakow, die mir völlig unbekannt waren, und andererseits meiner außergewöhnlichen allgemeinen künstlerischen Entwicklung im Bereich der Musikkultur. Es gab zwei Personen, die mich untersuchten: J. W. Ioganson und N. A. Rimski-Korsakow. Am Konservatorium glaubte man, er sei ein Mann mit eisernem Willen und äußerster Strenge, und wenn er etwas erreichen wollte, würde er immer darauf bestehen und es erreichen. Sie setzten mich ans Klavier und ließen mich drei meiner eigenen Romanzen spielen, und Rimski-Korsakow schien sie mehr oder weniger zu mögen. Die Instrumentierung meines *Vesperina* \* (Silbern durch die Töne des Sternenlichts) verwirrte Nikolai Andrejewitsch sogar etwas - es stellte sich als kapriziös und seltsam bizarr heraus: Flageolett-Akkorde, 4 Trompeten *pp*, Bassklarinette, 2 Piccolo *ppp*, Glockenspiel und Posaunen auf einem halben Takt. Wissen Sie, nicht einmal R. Wagner selbst hat in seinen *Nibelungen* eine solche Finesse erreicht.<sup>15</sup>

\* Vesperina - von lat. vesper, Abendstern; hier Abendmusik .

Wie ich schon sagte, habe ich drei meiner Stücke aufgeführt (und dank der Aufregung auch ausgezeichnet). Während der Aufführung straffte Rimski-Korsakow selbst mehr als einmal seine Stimme und machte immer wieder, wie zu sich selbst, anerkennende Bemerkungen, und beim letzten Stück, als ich plötzlich von  $\frac{6}{8}$  auf  $\frac{3}{4}$  wechselte, sagte er direkt, zu Julia Iwanowitsch gewandt: Worüber man nachdenken kann, daran besteht kein Zweifel: die Musikalität ist zu offensichtlich. Als er mich fragte, ob ich die Elementartheorie kenne, antwortete ich vage, weder ja noch nein. Dann stellte er mir eine Frage: Sagen Sie, in welcher Tonleiter treffen sich es und fis zur gleichen Zeit? Wie ich jetzt weiß, war es eine völlig unschuldige Frage, aber ich wagte nicht, sie zu beantworten, und erklärte demütig wie ein echter Philosoph (John Stuart Mill): ich weiß es nicht .

Nikolai Andrejewitsch lachte. Sie sind aber ein neugieriger Mensch, - sagte er. - Auf so einen Unsinn können Sie nicht antworten, und doch scheinen Sie mehr über Musikkultur zu wissen als unser gesamtes Konservatorium. Nein, wirklich, nur in Russland sind solche Leute denkbar , - fügte er hinzu.

Als sie aufstanden und zu Rubinstein gingen, um ihm ihre Meinung über mich mitzuteilen, konnte ich schon von weitem sehen, wie Rimski-Korsakow wild mit den Händen fuchtelte. Daraufhin wurde ich, der fast alles von Wagner und Berlioz im Detail kannte, die phrygischen und dorischen Kadenzten, die erweiterten Dreiklänge und Tonleitern in Volltönen, aber das einfache g-moll-System noch nicht mit ausreichender Klarheit begriffen hatte, als freier Schüler aufgenommen.

## AM KONSERVATORIUM

*30. September, 3., 7., 13., 14. und 20. Oktober, 19., 20. und 22. Dezember 1890 -  
16. Februar, 16. März und 6. April 1891*

Mein Aufenthalt am Konservatorium hatte in der Tat einen recht merkwürdigen Charakter, denn ich verbrachte die meiste Zeit entweder in der Kaffeestube, wo ich bei einer Tasse Tee oder Kaffee hitzige Diskussionen über neue Musik zwischen den Schülern zu führen pflegte, oder ich saß in der Bibliothek und studierte die interessantesten Dinge, die es dort gab, wie Partituren von Berlioz, Wagners<sup>16</sup> Nibelungen , Tristan und Lohengrin , Rimski-Korsakows Snegurotschka , etc. Ich habe sogar die letzte Arbeit kopiert und so die Arbeit fortgesetzt, die mit der Unterstützung von W. W. Stassow im Herbst in der Öffentlichen Bibliothek begonnen wurde. Alles ging seinen gewohnten Gang, als plötzlich mehrere Umstände auf einmal mein Leben erneuerten und mich für lange Zeit von logansons endlosen Tafeln löste. Ich meine: 1.) die Inszenierung von Borodins Fürst Igor ; 2.) das Jubiläum von Rimski-Korsakow; 3.) die Aufführung des III. Aktes von Mlada ; 4.) eine Opernaufführung des Konservatoriums, bestehend aus einem Akt von Kjuis Gefangener des Kaukasus , einem Akt von Rimski-Korsakows Snegurotschka und zwei Akten von Solowjows Schmied Wakula ,<sup>17</sup> und 5.) eine Aufführung von Beethovens Neunter Symphonie im Adelssaal unter der Leitung von A. G. Rubinstein, der bereits im Saal sprach, ganz zu schweigen von 6.) einer für mich völlig unerwarteten Bekanntschaft (durch N. A. Friede) mit M. A. Balakirew (16.

Januar 1891), der auch viel Neues und Interessantes zu meinem geistigen Leben beitrug. Ich werde hier jedoch nicht über Letzteres sprechen, sondern meine eigenen Erinnerungen diesem bemerkenswerten Mann widmen, dessen Jugendjahre so untrennbar und eng mit dem Schicksal der damals gerade entstehenden Neuen russischen Schule verbunden waren; dem Mann, der der nationalen Kunst schließlich ein anderes Leben und ein fernes Ufer zeigte. Ohne speziell auf Balakirew einzugehen, möchte ich gleich zu Fürst Igor am Mariinski-Theater übergehen.

Die Aufführung von Borodins Oper war ein wahres Ereignis für alle, die seine Kunst leidenschaftlich lieben und sich der großen Bedeutung dieses höchst bemerkenswerten Werks bewusst sind. Mir persönlich jedenfalls erschien Fürst Igor immer wie ein zweiter Ruslan,<sup>18</sup> und ich bin manchmal sogar noch weiter gegangen und habe behauptet, dass einige Teile dieser epischen, heroischen Oper dem neuen polowetzerischen Osten, Glinkas Riesen, an Kraft, Originalität und Schönheit oft sogar überlegen waren. Die Orchesterproben von Igor, die ich einerseits dank der Künstlerin des Mariinski-Theaters N. A. Friede, die die Rolle der Kontschakowna spielte, und andererseits dank der freundlichen Haltung von G. G. Kondratjew, Regisseur der Operngruppe, selbst durchdringen konnte, begann am 30. September 1890 (als ich übrigens die Witwe des verstorbenen Komponisten A. Serow kennenlernte) und dauerte vom 3., 7., 13., 14. und 20. Oktober. Am 23. Oktober fand die Uraufführung dieser Oper statt.

Nikolai Andrejewitsch war darauf bedacht, zu Beginn jeder Probe zu erscheinen und das Tempo vorzugeben, und es heißt sogar, dass er während einer der Proben gezwungen war, der Ballettgruppe zu zeigen, wie sie tanzen und sich auf der Bühne gruppieren sollten.

In der Pause einer der letzten Proben nutzte ich die Gelegenheit, die Partitur in Abwesenheit ihrer eigentlichen Besitzer zu studieren, und war von dieser Tätigkeit und insbesondere von dem ungewöhnlichen Kontrapunkt der Bassklarinete in den letzten Takten der berühmten Arie des Prinzen Igor (Kein Schlaf, keine Ruhe für die gequälte Seele) so mitgerissen, dass ich den Anblick der strengen, hochgewachsenen Gestalt Rimski-Korsakows, die hinter mir heranwuchs, völlig übersah. Ich fühlte mich furchtbar schüchtern und wollte schon verschwinden, als ich plötzlich die Stimme Nikolai Andrejewitschs hörte, dem meine extreme Schüchternheit wohl bekannt war. Wohin gehen Sie? - sagte er. - Bleiben Sie und sehen Sie sich das Ergebnis an, wenn Sie daran interessiert sind. Sie belästigen mich überhaupt nicht. Ich war übergücklich, dass ich bleiben durfte, und natürlich entfernte ich mich bis zum Schluss keinen Schritt von dem geschätzten Notenpult, obwohl Kasatschenko, Glasunow und sogar Naprawnik selbst sich bald Rimski-Korsakow näherten.

Doch dann kam eine andere Zeit, die Zeit der Jubiläen. Obwohl Tschaikowsky nicht die Absicht hatte, seinen Jahrestag zu feiern,<sup>19</sup> durften wir, die Schüler des Konservatoriums, ihm unsere Ansprache halten; inzwischen gab es zwei Abstimmungen über Rimski-Korsakow, und tagelang wussten wir nicht, ob wir die Ansprache halten sollten oder nicht. Wer weiß, vielleicht ist es uns nur dank der hartnäckigen Bemühungen des inzwischen verstorbenen Theoretikerschülers Nikolai Grigorewitsch Grashof gelungen, endlich die gnädige Erlaubnis einer höheren Instanz in dieser Sache zu erhalten. So wurde am Tag des Konzerts, das Beljajew anlässlich des 25. Geburtstags von Rimski-Korsakow gab, von uns, den Schülern des St. Petersburger Konservatoriums, die Ansprache verlesen. Wir haben gefeiert.

Was mich persönlich betrifft, so bin ich, ohne die endgültige Klärung der Angelegenheit abzuwarten, in die Öffentliche Bibliothek Stassows gegangen und habe mich in das goldene Blatt eingetragen, das Nikolai Andrejewitsch zu seinem Jubiläum von seinen Freunden und Bewunderern überreicht wurde (eine Idee von W. W. Stassow).<sup>20</sup> Obwohl es eigentlich schon zu spät war, um mich auf die Liste zu setzen, da die Tafel gerade graviert wurde, versprach Wladimir Wassiljewitsch, mich in das goldene Blatt aufzunehmen, was er auch tat, obwohl er, der alte Mann, extra meinetwegen noch am selben Tag zum Graveur gehen musste.

Der Tag meines lang ersehnten Jubiläums war endlich gekommen - der 19. Dezember 1890. \*

\* Die erste Rimski-Korsakow-Sinfonie wurde am 19. Dezember 1865 um 2 Uhr nachmittags in einem Konzert der Freien Musikschule unter der Leitung von M. A. Balakirew uraufgeführt.

Ich hatte am Tag zuvor einen anonymen Brief geschrieben (als Student des Konservatoriums wagte ich es nicht, ihn in meinem eigenen Namen zu verschicken), der jedoch am Tag des Jubiläums morgens per Boten an Rimski-Korsakow, Bolschaja Konjuschennaja-Straße 11, Wohnung 66, geschickt wurde. Hier ist sein Inhalt:

...Heute, da die Kunst und mit ihr die gesamte wahre künstlerische Welt den großen Tag Ihres Jubiläums feiert, kann ich es mir nicht versagen, Ihnen persönlich meine tiefe, grenzenlose Dankbarkeit für all das wahrhaft Hohe und Schöne auszudrücken, das Sie meiner Seele mit Ihren wunderbar poetischen, zauberhaft magischen Schöpfungen einzuhauchen vermochten. Ich grüße Sie nun als seltenen, unermüdlichen Verfechter der künstlerischen Wahrheit, als genialen Schöpfer von Snegurotschka , Pskower Wetsche ,<sup>21</sup> Sadko , Antar und Mlada ; als großen, selbstlosen Verfechter des Ruhmes von Dargomyschskis, Mussorgsky und Borodin; schließlich als einzigartiges Instrumentalgenie und Mensch!  
19. Dezember 1890 Petersburg W .

Gegen ein Uhr versammelten wir uns alle - Bewunderer und Freunde unseres hochgeborenen Jubilars - bei Dominika,<sup>22</sup> und gingen in Form einer privaten Deputation zu seiner Wohnung. Rimski-Korsakow war sehr freundlich. Ein berühmter Komponist und zugleich Professor mehrerer Akademien C. A. Kjuj <sup>23</sup> hielt eine Rede im Namen aller Anwesenden; nach ihm sprach W. W. Stassow ein Wort, in dem er es nicht versäumte, seinen Vorredner zu berühren, indem er feststellte, dass nur Nikolai Andrejewitsch sein ganzes Leben lang stolz die Fahne der russischen Kunst trug und sich nie vor dem ehrlichen Dienst an ihm scheute . Wir haben Bravorufe geschmettert; Rimski-Korsakow hat sich bedankt; kurzum, alles war so, wie es sein sollte. Nikolai Andrejewitsch erhielt eine silberne Dokumentenmappe von L. I. Schestakowa und M. P. Beljajew überreichte ihm die soeben aus Leipzig eingetroffenen Orchesterproben des III. Aktes seiner Mlada .

Am nächsten Tag (dem 20.), am Ende der Probe für das Jubiläumskonzert, erhielt ich von Rimski-Korsakow das erste musikalische Autogramm aus Scheherazade ,<sup>24</sup> mit dem Datum 19. Dezember.

Am 22. Dezember 1890 fand schließlich das eigentliche Jubiläumskonzert statt, das ausschließlich aus Werken von Rimski-Korsakow bestand.

Hier das Programm:

1. Abschnitt (Leitung: G. Djutsch). - 1.) Erste Symphonie (e-moll). 2.) Romanzen: a) Auf den Hügeln Georgiens , b) Das Geheimnis , c) Die Nacht . 3) Sadko .  
2. Abschnitt (unter der Leitung von A. Glasunow). - 4.) Antar , eine sinfonische Dichtung (die zweite Sinfonie). 5.) Romanzen: a) Die südliche Nacht , b) Was bedeutet mein Name für dich , c) Leise brennt der Abend nieder , d) Fichte und Palme (in Begleitung des Orchesters),\* 6.) Sonntags-Ouvertüre .

\* Leider wurden die Romanzen wegen der plötzlichen Erkrankung von Friede nicht aufgeführt, und so spielte N. Lawrow stattdessen das Klavierkonzert cis-moll von Nikolai Andrejewitsch.

Am Ende der Ersten Symphonie wurde Rimski-Korsakow zu den Klängen der eigens für diesen Tag von Ljadow und Glasunow komponierten festlichen Fanfaren<sup>25</sup> von den Anwesenden mit großem Beifall bedacht, obwohl der Saal auch diesmal nicht voll besetzt war. Die Kränze und Ehrungen gingen in die Dutzende, und es scheint, dass nur die Matrosen allein keine Antwort, kein Wort, keinen Gruß gaben.<sup>26</sup>

Auf dem Rückweg zu seiner Loge, die mit tropischen Pflanzen gesäumt war, streckte Nikolai Andrejewitsch im Vorbeigehen die Hand über die Köpfe meiner Nachbarn aus und schüttelte die meine freundlich. Eine solche Aufmerksamkeit, und vor allem in einem für ihn so feierlichen Moment, hat mich tief berührt. Beim Verlassen des Konzerts nahm ich einen kleinen Lorbeerkranz vom Tisch in der Garderobe, einen von denen, die ihm auf seinem Weg zur Bühne zugeworfen wurden. Rimski-Korsakow war offenbar irgendwie besonders still und glücklich. Zum Abschied hielt ich eine Art Rede an Nikolai Andrejewitsch, in der ich unter anderem auf die enorme Bedeutung hinwies, die er für uns, die Jugendlichen, hatte, denn Rimski-Korsakow war immer ein heller Stern auf unserem Weg, und dafür liebten wir, die Jugendlichen, ihn sehr, nicht nur als begnadeten Künstler, sondern auch als außergewöhnlich humane Persönlichkeit und Mensch.

Ich stelle übrigens fest: Nikolai Andrejewitsch erhielt unter verschiedenen Arten von Geschenken neben dem unglaublich schönen goldenen Blatt , einem goldenen Chronometer von Kollegen des Konservatoriums und einem silbernen Kranz vom Orchester der Kaiserlich Russischen Oper, von seinen ehemaligen Schülern ein prächtiges, luxuriöses Plüschalbum mit goldemallierten slawischen Bannern, auf dem die Anfangstakte des Liedes der Gusli-Spieler aus dem zweiten Akt seiner Snegurotschka verzeichnet waren: Die prophetischen klangvollen Saiten rauschen klangvolle Herrlichkeit.

*16. Februar 1891*

Der dritte Höhepunkt meiner Zeit am St. Petersburger Konservatorium war das VI. Russische Sinfoniekonzert, bei dem auch der dritte Akt von *Mlada* aufgeführt wurde.<sup>27</sup>

Ich werde nicht alle Proben beschreiben, die am 12., 14. und 15. Februar stattfanden und dank derer ich die Stücke mit großem Vergnügen gespielt habe: Glasunows *Kreml* mit einer wunderbar konzipierten Instrumentalglocke in der Szene *Beim Kloster*,<sup>28</sup> dann die inspirierte Musik von *Einleitung und Polka* aus Mussorgskys Oper *Boris Godunow* (mit Instrumentierung von Rimski-Korsakow)



und vor allem eine hochinteressante Neuheit: der gesamte dritte Akt von Rimski-Korsakows *Mlada*. Das letzte Stück hat mich zutiefst erschüttert, zumal ich diese verblüffend originelle Musik bei den Proben zu einer Orchesterpartitur von P. Trifonow hören konnte, mit der ich, wie auch mit F. Blumenfeld, dank ihr bekannt geworden bin.

Während der Proben und am Tag des Konzerts war ich wie betäubt: so etwas hatte ich schon lange nicht mehr gehört, und als der Abend zu Ende war, war ich so aufgeregt, dass ich nichts mehr sehen oder verstehen konnte, dass ich mich auf den Heimweg machte und bis zum Morgen kein Auge zugemacht habe.

Die letzten Ereignisse, die mir in Erinnerung geblieben sind, waren die Opernaufführung im Konservatorium (17. März 1891),<sup>29</sup> oder besser gesagt die Generalprobe am Tag zuvor, und die Aufführung von Beethovens Neunter Symphonie in der Adelsversammlung unter der Leitung von A. G. Rubinstein, bei der ich übrigens im Chor mitwirkte (6. April 1891). Über letztere habe ich nichts zu schreiben, aber die gemeinsame Aufführung der Schüler der Professoren Tabel, Zwanziger und Irezkaja, die von promovierten Theoretikern geleitet wurde, war von besonderem Interesse.

Der Konservatoriumssaal war, wie immer bei solchen Anlässen, voll von Menschen, die Luft war unerträglich. C. Kjuj saß zu Rubinsteins rechter Hand, während Rimski-Korsakow und seine Frau in den hintersten Reihen, mitten unter uns Schülern, Platz nahmen. Der Gefangene des Kaukasus von C. Kjuj kam gut an, und der Autor erhielt freundlichen Beifall. *Snegurotschka* unter der Leitung von Grashof, der an diesem Tag sehr nervös war, war ebenfalls recht zufriedenstellend, vor allem was die Rolle der Kupawa (gesungen von der Schülerin Sawrijewa) betrifft, und am Ende gab es einen nicht enden wollenden Beifallssturm, so dass sich der Autor ein paar Mal verbeugen musste. Doch Solowjews *Wakula der Schmied* erhielt trotz des vergleichsweise geschickten Dirigats von Dlussky, einem in St. Petersburg bekannten Schauspieler, am Ende keinen einzigen Beifall. Diese Tatsache hat mich ziemlich verblüfft.

Ich besuchte alle Proben des Konservatoriums zu *Snegurotschka*, einige davon auch mit Rubinstein. Ich erinnere mich an einen Satz, den er über die Oper sagte: Was immer man sagt, - murmelte er und schüttelte seine Löwenmähne, - es ist zweifellos viel Gutes in dieser Oper, - und schlug die Tür zum Treppenhaus zu.

In jenem Jahr machten wir uns dank Professor Palechek mit einigen anderen auf den Weg zum Mariinski-Theater zur Generalprobe von *Snegurotschka*, das leider ohne Dekoration und Kostüme aufgeführt wurde. Diese Oper sollte bald in das Abonnement aufgenommen werden, und so gab sich die Direktion nicht allzu viel Mühe...

*10. September 1891*

Der Abend zog sich hin, als mir wieder etwas völlig Unerwartetes passierte, wie F. M. Dostojewski sagen würde. Am Morgen hatte ich mich entschlossen, mein Studium am Konservatorium fortzusetzen. Aber jetzt, in dieser Minute, wollte ich es aufgeben und Privatunterricht nehmen. So geschah es: ich wagte nicht, mich am Konservatorium einzuschreiben, bis ich Rimski-Korsakow konsultierte, dem ich in

dieser Angelegenheit allein vertraute, und mit diesem Ziel verließ ich Findeisen und ging in die Kapelle. Es stellte sich heraus, dass Nikolai Andrejewitsch immer noch dort war und im Moment in der so genannten Regenten-Klasse saß.<sup>30</sup> Ich wurde gemeldet und direkt zu ihm in den 2. Stock gebracht.

Rimski-Korsakow war so nett wie immer. Ich erzählte ihm alles, was mir durch den Kopf ging, erzählte ihm, worauf ich mich in der Zukunft vorbereitete, beklagte mich über die Unrichtigkeit und Unlogik des Vortragssystems der Harmonielehre, das wir praktizierten; sprach darüber, was und wie Loganson mir geraten hatte, nämlich mich bei den Schülern von A. K. Ljadow einzuschreiben<sup>31</sup> und mich so gründlich auf eine spezielle Harmonielehre vorzubereiten usw. Rimski-Korsakow warf nur die Hände in den Schoß und bestand schließlich darauf, dass ich das Konservatorium verlassen und all diese Weisheiten privat studieren sollte; er empfahl mir zu diesem Zweck sogar N. A. Sokolow.

Ljadow ist auch ein hervorragender Professor, - sagte Nikolai Andrejewitsch, - aber nicht nur Sokolow kennt die Grundlagen, sondern jeder theoretisch ausgebildete Schüler kennt sie wahrscheinlich besser als Beethoven oder Glinka. Zugleich fügte er hinzu: Ich habe letztes Jahr bei den Vorlesungen der Oberstufe mehr als einmal von Ihnen gesprochen; ich fand das Konservatorium für Sie unbrauchbar, da es mehr System als Wissen in seinem Unterricht gibt. Und Sie werden streng genommen nie die Theorie kennenlernen; Sie haben Ihren künstlerischen Geschmack zu früh entwickelt, um die verschiedenen Quinten und Oktaven mit Liebe zu umarmen; Sie haben, wie man sagt, den Anfang übersehen und sofort mit dem Wesentlichsten und Interessantesten begonnen. Und schließlich, wenn Sie ein voll intelligenter und gebildeter Musiker sein wollen, ein aufgeklärter Kritiker oder Dirigent, dann gibt es dafür, glauben Sie meiner Erfahrung (ich sage es Ihnen mit gutem Gewissen), nicht viel zu wissen: vieles von dem, was wir lehren, ist Unsinn, ein wenig von der Schule erzwungen; wir selbst umgeben vieles notwendigerweise mit einer Art unangreifbarem Heiligenschein. All dies, ich wiederhole es, ist in der Tat viel einfacher, als es scheint. Und wenn Sie Privatunterricht nehmen, lernen Sie Harmonie und Kontrapunkt und Fuge besser und schneller, und wenn Sie dann wirklich bei mir studieren wollen, sind Sie willkommen, obwohl ich Sie vorwarne, Sie werden nicht viel von mir erfahren, vielleicht entgegen Ihren Erwartungen, sogar die Instrumentierung, denn ich gebe sie am Konservatorium in einem sehr begrenzten und bescheidenen Umfang, sonst würde niemand etwas lernen, wie ich einmal überzeugt war.

Was das Talent im Allgemeinen betrifft, so fuhr Rimski-Korsakow fort, ist es normalerweise sehr schwierig, es a priori zu beurteilen \* - es ist so verwirrend: es gab Zeiten, in denen es so aussah, als ob es Talent gäbe, und dann sieht man plötzlich hin und es ist nicht einmal mehr ein Schatten davon übrig, und dann wieder zurück.

\* Ursprünglich (lateinisch): eine Aussage, die nicht auf Tatsachen, sondern nur auf abstrakten Überlegungen beruht.

Ich will eines sagen: Fruchtbarkeit in der kreativen Arbeit ist ein sicheres Zeichen für Talent. Sie hingegen scheinen eine Menge Daten für die Musik selbst zu haben, wie etwa ein ausgezeichnetes Gehör und ein bemerkenswertes Gedächtnis. Ich wiederhole aber noch einmal: Sie werden nie ein richtiger Theoretiker werden, daher ist es meiner Meinung nach kaum nötig, dass Sie sich auf dieses eigens gestaltete Studium der Grundlagen der Kunst einlassen. Aber ich denke, es ist sehr nützlich,

die Anfänge und Gesetze der Musik im Allgemeinen zu studieren. Was kann ich Ihnen über die Instrumentation sagen, die Sie so sehr zu interessieren scheint? Auch hier werde ich Ihnen wenig helfen können; aber was kann ich Ihnen sagen, das auf diesem Gebiet der Kunst so speziell ist, wenn Sie die Partituren von Berlioz, Liszt, Wagner und uns Russen studiert haben, wenn Sie sogar, wie ich gehört habe, mein Snegurotschka abgeschrieben haben? Mehr gibt es dazu nicht zu sagen, und weder ich noch sonst jemand wird etwas anderes sagen, denn das ist die Hauptsache. Ich wiederhole: man muss nicht an einem Konservatorium studiert haben, um Musiker im eigentlichen Sinne des Wortes zu werden! Ich wollte Sie im vergangenen Jahr mehrmals persönlich ansprechen und sagen: warum sitzen Sie da und verschwenden Ihre Zeit sinnlos mit allerlei Unsinn, aber irgendwie habe ich es nie geschafft, das in die Tat umzusetzen.

Das Gespräch wandte sich dann dem Thema des absoluten Gehörs zu, und Nikolai Andrejewitsch vertrat die Meinung, dass diese Eigenschaft des Gehörs immer entwickelt werden kann und umgekehrt, dass sie im Allgemeinen eine sehr angenehme Fähigkeit ist und dass wir immer versuchen sollten, sie zu entwickeln. Als ich ihm sagte, dass ich an das Konservatorium gewöhnt sei und dass ich, wenn ich nicht dort sei, die Bibliothek für immer verlieren würde, antwortete Rimski-Korsakow: Das ist natürlich traurig, denn da ist etwas dran, aber ich tröstete mich, indem ich sagte, dass dort nichts Neues ankommen würde: sie haben seit mehreren Jahren keine Ausgaben mehr gehabt; was dort ist, ist Ihnen wohl bekannt. Ich war etwa eine Dreiviertelstunde bei ihm und habe über dies und das gesprochen.

Nikolai Andrejewitsch war, wie ich bereits erwähnt habe, sehr freundlich, und als ich endlich aufstand, um zu gehen, und mich bei ihm für die Unannehmlichkeiten entschuldigte, die ich ihm durch meinen ungebetenen Besuch bereitet hatte, sagte er, dass er es sehr genossen habe, mir mit seinem Rat zu helfen, schüttelte mir freundlich die Hand, die er lange behielt, und zum Schluss ging er sogar hinaus, um mich zu verabschieden, kurzum, er übertraf alle Regeln der Höflichkeit.

Ich hatte ihn noch nie so gut aussehend, sanftmütig, einfach und zärtlich gesehen!

Am 13. holte ich meine Papiere aus dem Büro des Konservatoriums zurück.

*7. Oktober 1891*

Was sein wird, wird sein! Heute habe ich Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow einen Brief über seine Erzählung <sup>32</sup> geschickt, geschrieben am 4. Oktober, aber nicht gleichzeitig abgeschickt. Ich habe irgendwie gezögert. Hier ist er::



M. I. Glinka



Titelseite des Programms für das Konzert zu Ehren von N. A. Rimski-Korsakow zum 25-jährigen Jubiläum

Hochverehrter und hochgeschätzter Nikolai Andrejewitsch, verzeihen Sie mir bitte, dass ich Sie erneut störe; diesmal geht es um Ihre Erzählung . \*

\* Siehe Erinnerungen, 23. Januar 1892 und 18. März 1893.

Ich weiß nicht mehr, was Sie damit ausdrücken wollten. Wollten Sie einen Text von Puschkin illustrieren ( Eine grüne Eiche an der Meeresbucht ), aber was bedeutet dann die große Schrift am Ende? Wollten Sie ein Pendant \*\* zu Ruslan schreiben, oder hatten Sie einfach die Absicht, eine Art fantastische Orchestererzählung zu komponieren, die eine Reihe bizarrer musikalischer Bilder enthält?

\*\* Entsprechend, paarig (fr.). (*Gegenstück*)

Aber welche Bedeutung hat dann die Epigraphik (Puschkins Gedichte)! Da ich dieses Stück unbedingt kennen und verstehen wollte, habe ich mich an viele Menschen gewandt, die mir die Bedeutung des Stücks erklären wollten, aber weder Kritiker noch Künstler, nicht einmal Musikliebhaber - niemand konnte mir eine vernünftige Antwort geben, und ich wurde im Dunkeln gelassen: einige sagten, dass Sie darin die Hauptpunkte von Ruslan darstellen wollten und sogar die Szene von Ljudmilas Entführung, die Szene ihrer Qualen in Tschernomors Schloss usw. in der Partitur vermerkt haben; andere sagten, dass Sie anscheinend etwas anderes ausgedrückt haben (...). usw.; die behaupteten, Sie hätten nicht ausgedrückt, was Sie wollten (?!!), und dass Ihr Programm nicht ganz funktioniert habe. \*\*\*

\*\*\* Meinung M. A. Balakirews.

Ich habe es nicht ganz verstanden. Aber ich persönlich denke, dass Sie sich entgegen der landläufigen Meinung doch an den Puschkin-Text gehalten haben: Es gibt eine grüne Eiche in der Meeresbucht, eine goldene Kette (S. 4-5, 31, 64) \*\*\*\* auf dieser Eiche, eine schlaue Katze geht um die Kette herum, Tag und Nacht (eine Fluchtbewegung - S. 6-7); wenn sie nach rechts geht, beginnt sie ein Lied (S. 8), nach links erzählt sie eine Geschichte (S. 11-14). Es gibt Wunder (Seite 16), der Leschy geht umher (Seite 17), eine Meerjungfrau sitzt auf den Ästen (Seite 31-32); eine kleine Hütte auf Hühnerbeinen (Seite 49)... Der Wald und die Täler sind voller Visionen... Dort in den Wolken, vor den Menschen, durch die Wälder, durch die Meere, trägt der Zauberer den Ritter (S. 63-64). In einem Kerker sitzt eine Prinzessin, und der braune Wolf (S. 64) dient ihr treu .

\*\*\*\* Die Seiten sind entsprechend der Orchesterpartitur in Beljajews Ausgabe gekennzeichnet.

- Ich habe nicht nur alles gehört, sondern auch jeden der oben genannten poetischen Momente deutlich gesehen. Der Grundgedanke des gesamten Werks lässt sich meiner Meinung nach mit den Worten beschreiben: Dort Wunder, dort Wald und der Visionen voll . Allerdings wiederhole ich, dass auch der träge Gesang der Nixen und der braune Wolf und die Hütte auf Hühnerbeinen und vielleicht die schnurrende Katze , die an Ketten auf und ab geht, von der Musik so

phantasievoll angezogen wird, dass ich mich mit einem anderen Programm nicht abfinden konnte. Daher meine Bitte: Erklären Sie mir Ihre Erzählung . Können Sie mir außerdem sagen, wo ich eine genaue Erläuterung der inhaltlichen Details in der Scheherazade finden kann und welche Themen der Snegurotschka definitiv volkstümlich sind (außer z.B. das Reigenlied Ach, da steht eine kleine Linde auf dem Feld , die beiden Hirse und der Refrain der Hochzeitsfeier)? Meine Adresse lautet - Sagorodny 15, Wohnung Nr. 12.

Ich fühle mich sehr geehrt und stehe Ihnen jederzeit zur Verfügung

W. Jastrebzew .

P. S. Ich sende Ihnen zwei Volkslieder aus der Provinz Witebsk, die ich in diesem Sommer aufgenommen habe (eines der beliebtesten im Bezirk Newelsk):

1) Im Garten, im Garten, im grünen Garten und 2) Sie ging den Pfahlpfad entlang .

9. Oktober 1891

Ich schlief noch, als man mir den Brief von Rimski-Korsakow überreichte, den ich gerade erhalten hatte. Wie ich mich jetzt erinnere, verspürte ich in diesem Moment einen so starken Herzschmerz, dass ich fast geweint hätte. Ich erinnere mich auch daran, wie ich den Umschlag drehte, auf dem stand: An Seine Hochwohlgeboren Herrn Jastrebzew, Sagorodny-Prospekt, Nr. 15, Wohnung 12. Ich hatte ein quälendes Gefühl in der Brust und war furchtbar aufgeregt; es schien mir, dass, wenn ich den Brief öffnen würde, alle meine Träume für immer sterben würden! Aber es gab nichts zu tun: der Umschlag wurde geöffnet, und die folgenden Zeilen erschienen vor meinen Augen:

Sehr geehrter Herr und geschätzter russischer Musikfanatiker, ich schreibe nicht gerne Briefe, aber wenn Sie mich über verschiedene Dinge befragen wollen, müssen Sie mich persönlich aufsuchen. An Wochentagen bin ich ab 8.30 Uhr erreichbar, an Sonntagen, außer in Notfällen, am Nachmittag und am Morgen. Ich würde mich freuen, Sie zu sehen und mit Ihnen zu sprechen. Ihr Rimski-Korsakow.  
8. Oktober 1891.

P. S. Sie haben mir Ihren Namen und Vatersnamen nicht gesagt .

Ich war im siebten Himmel und beschloss sofort, gleich am nächsten Sonntag (13. Oktober) zu ihm zu gehen.

13. Oktober 1891

Endlich war der lang ersehnte Tag gekommen. Natürlich hatte ich in der Nacht zuvor kaum ein Auge zugetan, so aufgeregt war ich. Das, wonach ich jahrelang vergeblich gesucht hatte, sollte nun eintreten. Es war noch nicht einmal viertel nach elf, als ich bei Nr. 66 klingelte.<sup>33</sup> Ich werde das Glücksgefühl, das ich an diesem denkwürdigen Morgen erlebte, nicht beschreiben, sondern nur sagen, dass ich selten in meinem Leben glücklicher gewesen war; meine sehnlichsten Träume waren in Erfüllung gegangen. Unwillkürlich erinnerte ich mich an die Worte von Berlioz:

Oh, wenn inspirierte Menschen die große Leidenschaft erahnen könnten, die ihre Schöpfungen hervorrufen! Wenn sie sich des Entzückens von hunderttausend Seelen, konzentriert in einer Seele, bewußt sein könnten, wie glücklich wären sie, sich mit solchen Menschen zu umgeben, sie in ihren Häusern willkommen zu heißen und sich dadurch gegen die neidische Verachtung der einen, die ideologische Leichtfertigkeit der anderen und die allgemeine Gleichgültigkeit aller im allgemeinen zu trösten!

Ich wage zu glauben, dass auch Nikolai Andrejewitsch diesen Tag nie bereuen wird! Ich blieb bei Rimski-Korsakow bis dreiviertel zwölf. Nikolai Andrejewitsch war so freundlich, es mir nicht zu verwehren, mich auf die russischen Volksthemen hinzuweisen, die er in seine unendlich schöne und poetische Snegurotschka aufgenommen hatte, deren Musik nach W. S. Serowa nicht gehört, sondern inhaliert wird. Rimski-Korsakow hat die gesamte Oper von Anfang bis Ende überarbeitet. Das sind die Themen, die sich als Volksthemen herausgestellt haben:

Im Prolog. Im Chor der Vögel (Seite 18-19 des Klavierauszugs) (Notenbeispiel 1).



Dann in der Verabschiedungsszene der Butterwoche (S. 61), das Chorelement (Notenbeispiel 2) (siehe Rimski-Korsakows 100 Volkslieder , Teil II, Nr. 46 Und wir warten auf die Fastnacht ),34 oder eine Variation (S. 65) (Notenbeispiel 3) und in der Szene mit dem Strohbild (auf Pauken, S. 72) (Notenbeispiel 4).





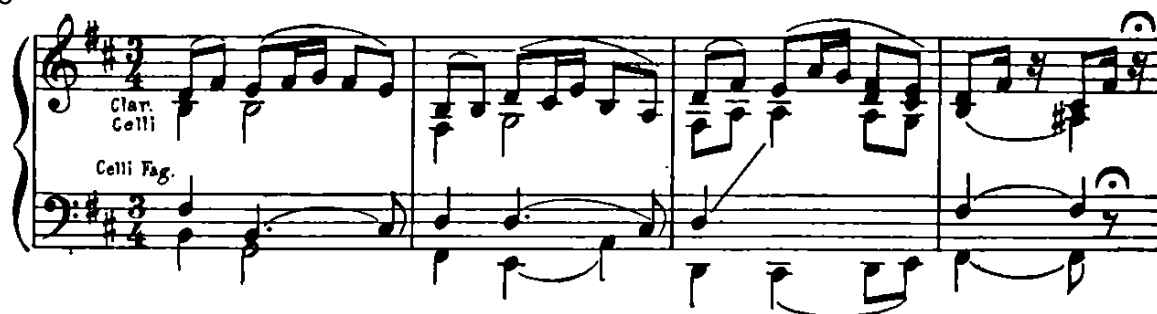
Im I. Akt. Thema, das Rimski-Korsakow als Kind in Tichwin hörte (S. 82) (siehe Beispiel 5). Dann gibt es das Thema der Hochzeitsfeier (S. 106) (Notenbeispiel 6) (siehe die Sammlung 100 Volkslieder von Rimski-Korsakow, Teil II, Nr. 100 Lobpreisung für einen Junggesellen: Wie ein Fluss, wie ein schneller Fluss , ebenfalls aus der Sammlung Stachowitschs, Bd. III, 1854), fortgesetzt durch ein anderes Volkslied (Notenbeispiel 7) aus derselben Rimski-Korsakow-Sammlung, Nr. 78 - ein rituelles Hochzeitslied Wie man nicht pfauenleicht durch den Hof ging , Gouvernement Orel, Kreis Maloarchangelskoje, Dorf Troizki (1810 - 1820), berichtet von S. W. Rimskaja-Korsakowa.\*

\* Für dieselbe Melodie siehe Pratschs Sammlung von 1815.<sup>36</sup>

5



6



7



Weiter geht es mit der Melodie Ach, da steht eine kleine Linde auf dem Feld (S. 113-114) (siehe Beispiel 8). (Siehe Rimski-Korsakows Sammlung, Teil II, Nr. 54; auch in Pratsch).

8



Im III. Akt ist eine Variante der Kamarinskaja bzw. Kamarizkaja (S. 197) zu sehen (Notenbeispiel 9).



In der zweiten Szene der gleichen Handlung ist Misgirjas Satz Ja, ich bin schrecklich, du hast die Wahrheit gesagt (Seite 237) wieder auf ein russisches Thema zurückzuführen.

Die letzten volkstümlichen Themen im Finale sind zwei eigenständige Melodien des Hirse chors: 1) eine Moll-Melodie (S. 20), aus dem Gouvernement und dem Bezirk Pskow, aus der Balakirew-Sammlung Nr. 9<sup>37</sup> (siehe Beispiel 10) und 2) eine Dur-Melodie (S. 18), aus dem Bezirk Semjonowskij, Provinz Nischni Nowgorod, Nr. 8 aus derselben Sammlung ( Und wir haben das Land genommen ). \*



\* Es gibt noch eine weitere Melodie, Hirse , in Rimski-Korsakows Sammlung, Teil II, Nr. 48. II, Nr. 48 - aus den Frühlingsreigenliedern des Gouvernements Saratow, Kreis Kuznez, Dorf Jewlaschewo ( Und wir putzten uns ). Diese Version diente als Refrain in Maiennacht .

Weder die Lieder von Lelja, noch der Chor der blinden Gusli-Spieler, noch Butterwoche , noch der Schlusschor Licht und Kraft - nichts davon schien dem Volk zu gehören, es sei denn, man zählt den Satz (Notenbeispiel 11), den Nikolai Andrejewitsch aus dem Volk übernommen und ihm von Ljadow mitgeteilt hatte.



Auf dem Weg zu Rimski-Korsakow nahm ich einen Fragenkatalog mit, konnte aber diesmal nicht über alles sprechen. Ich fand nur heraus, dass meine Interpretation seiner Erzählung ungefähr richtig war (wenn auch nicht ganz), dass es in der Scheherazade kein streng festgelegtes Programm gab; dass er Grieg und Bach liebte; dass im ersten Takt von Mussorgskys Intermezzo<sup>38</sup> in der Klarinettenstimme (in A) ein Druckfehler war: statt sol sollte la stehen, denn die

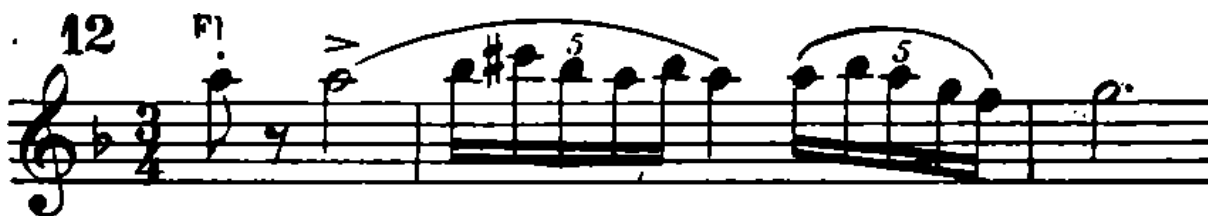
Trompeten, Streicher, Flöten und Oboen nehmen fis. Außerdem, dass Borodin seine eigenen östlichen Themen hat, keine volkstümlichen, und dass er nicht einmal streng genommen über fremde Themen schreiben konnte (zum Beispiel seine unglückliche Fantasie über ein Thema He, uchnem );<sup>39</sup> dass Hörner selten mit Tonartbezeichnungen gespielt werden, nur weil sie den Interpreten abschrecken würden, da ihr Part meistens kein musikalisches Gesicht hat, aber dass sie in Tonart bezeichnet werden sollten, um das Lesen zu erleichtern (siehe III. und IV. Teil des Antar ); außerdem erfuhr ich, dass Rimski-Korsakow keine Abhandlung über die Instrumentation geschrieben hat,<sup>40</sup> aber dass er mich, sollte er jemals die Absicht haben, dies zu tun, sicher als Mitarbeiter akzeptieren wird. Als Nikolai Andrejewitsch die von mir mitgebrachten Beispiele betrachtete, die ich als Material für eine Instrumentalmonographie des Englischhorns gesammelt hatte, konnte er nur über meine Geduld staunen.

In Borodins Romanze Die falsche Note schließlich wird der Akkord in der Begleitung bei den Worten Eine falsche Note erklang (S. 3, 2. Takt, 5. Achtel) vom Stecher durch einen zusätzlichen Strich endgültig verfälscht, da dieser Akkord in seiner gedruckten Form völlig lächerlich ist und sich durch keinerlei Realismus erklären lässt.

Schließlich bat ich Nikolai Andrejewitsch um ein Autogramm, das er dieses Mal auch gab. Unsere Wahl fiel auf die wandernden Lichter (Glühwürmchen) aus Snegurotschka . Nikolai Andrejewitsch nahm ein Blatt Notenpapier und schrieb diesen Auszug.

Außerdem wandte sich Rimski-Korsakow vor meiner Abreise plötzlich und völlig unerwartet an mich und sagte: Ich habe längst beschlossen, Ihnen die Orchesterkorrektur des dritten Aktes von 'Mlada' zu geben, sobald ich sie von der Theaterleitung erhalten habe. Bei diesen Worten wäre ich trotz meiner 25 Jahre fast vor Freude aufgesprungen.

Ich habe vergessen zu erwähnen, dass ich Nikolai Andrejewitsch in einem Gespräch über Antar auf einen merkwürdigen Umstand aufmerksam gemacht habe, nämlich dass das Thema von Peri Paul-Nasar (Notenbeispiel 12) fast identisch ist mit dem Theme de la gazelle , das Fetis in seiner Enzyklopädie der Musik im Abschnitt über arabische Volkslieder aufgenommen hat.<sup>41</sup> Nikolai Andrejewitsch muss über diese Analogie sehr überrascht gewesen sein.



Wissen Sie was, - sagte er, nachdem er es sich überlegt hatte. - Vielleicht habe ich dieses Thema in meiner Jugend einmal gesehen, aber ich erinnere mich nicht mehr daran, denn es ist kaum mit einem Zufall zu erklären: es gibt so viele Gemeinsamkeiten.

Es war Zeit zu gehen, aber währenddessen saß ich und saß: Ich fühlte mich schrecklich gut. In der Tat passieren solche unendlich glücklichen Momente im Leben gewöhnlicher Sterblicher!

Um dreiviertel zwölf Uhr stand ich jedoch auf; Rimski-Korsakow begleitete mich zur Haustür, half mir sogar beim Anziehen und verabschiedete sich von mir mit den Worten: Sie sind herzlich willkommen, und ich werde mich immer freuen, Sie zu sehen und mich mit Ihnen zu unterhalten.

An diesem Abend hörte ich Balakirew bei den Pupins Chopin spielen.

26. November 1891

Nach einer Vorlesung bei Pupins, wo uns diesmal N. A. Kotljarski über das Schisma vorlas, ging ich zu Rimski-Korsakow. Es war noch nicht 9 Uhr und ich stand bereits auf dem Bahnsteig gegenüber der Nummer 66. Nikolai Andrejewitsch empfing mich am Eingang, und wir gingen direkt in sein Büro. Wie ich mich jetzt erinnere, hatte ich an diesem Abend Zeit, über fast alles Russische und Westliche zu sprechen: Gluck, Weber, Mozart, Beethoven, Bach, Serow, Mussorgsky, Wagner; und gleichzeitig erfuhr ich, dass Nikolai Andrejewitsch im Gegensatz zu Balakirews Meinung das Genie Wagners und Bachs verehrte und letzteren nicht nur für nicht trocken hielt, sondern sogar zuweilen die tiefste Poesie in ihm sah; nicht ohne Grund sagte Beethoven über Bach Er ist kein Bach, er ist ein Ozean . \*

\* Er ist kein Bach (Bach - auf Deutsch Bach), er ist ein Ozean.

Ich erfuhr, dass Nikolaj Andrejewitsch die Einleitung zu den Meistersingern liebt,<sup>42</sup> die anmutige und poetische Musik von Swensen Soragaida bewundert;<sup>43</sup> Ich erfuhr auch, dass in Borodins unvollendeter Dritter Sinfonie die Scherzo-Reprise sowie das Trio von Glasunow mit der Musik der Kaufmannssage (aus Fürst Igor ) ergänzt wurden, was Borodin zwar vorhatte, aber zu Lebzeiten von Alexander Porfirjewitsch nicht mehr zustande kam.

In dem Wunsch, Rimski-Korsakows Meinung über Berlioz' Harold<sup>44</sup> zu erfahren, über den ich vor kurzem die vollständigsten Daten aus allen möglichen Quellen zusammengetragen und sogar die Interpretationen von Balakirew, einem der größten Koryphäen unserer Musik, herangezogen hatte, brachte ich diese Partitur zu Rimski-Korsakow, aber wie groß war mein Erstaunen, als er, nachdem er die Noten geöffnet und gesagt hatte, dass in Harold , wie in allen Werken dieses Genies im Allgemeinen, er fügte hinzu, für mich völlig unerwartet, dass er persönlich die Musik von Berlioz nicht mag, abgesehen von der tadellosen Einleitung der Fuite en Egypte \*, dem herrlichen Tanz der Nubier , der Ouvertüre Römischer Karneval , die erstaunlich reich an Rhythmus ist, oder dem unvorstellbar feinen und poetischen Walzer der Sylphen - wahrlich ein Genie in jeder Hinsicht; dass er den berühmten Concours à l'abim \*\* (im Faust )<sup>45</sup> nicht für richtige Musik, sondern für eine äußerst auffällige Vertonung hält; dass er sich immer noch nicht an Berlioz gewöhnen kann und sogar davon überzeugt ist, dass Berlioz selbst sich wahrscheinlich nicht an seine Kompositionen erinnern könnte.

\* Flucht nach Ägypten (fr.).

\*\* Flucht in den Abgrund (fr.).

In diesem Moment kam der Diener herein und servierte uns Tee. Im Gespräch mit Nikolai Andrejewitsch und durch Fragen an ihn erfuhr ich, dass die Ouvertüre zu Igor , die nach Themen von Borodin und in etwa so, wie der Autor sie skizziert hatte, geschrieben wurde, kein streng ausgearbeitetes Programm enthielt, sondern eine Art prächtiges Medley war, wenn auch in strenger Sonatenform; dass die Akkorde von Finsternis <sup>46</sup> nicht als Orgelpunkt, sondern als eine Reihe von Secundum-Akkorden mit einem anhaltenden g-Ton zu verstehen sind; ferner, dass die fünffache Lesgier-Episode (in Ruslan ) vivace assai ( $\frac{3}{4}$ )<sup>\*\*\*</sup> auf offenen Streichern zweifellos durch den Knabentanz aus Fürst Igor inspiriert wurde. Als ich abreiste, bat ich darum, mir für ein paar Tage einen Klavierauszug aus der (noch nicht gedruckten) Mlada ausleihen zu dürfen, was Rimski-Korsakow gerne akzeptierte und mir sogar noch zwei Orchesterauszüge ( Schwarzer Dienst und Höllen-Kolo ) aus derselben Mlada überließ. Ich hingegen habe Zwei Symphonische Sätze Haan'a<sup>\*\*\*\*</sup> mit der äußerst düsteren Coda Nr. 1 Fahrt zum Hades bei ihm zur Durchsicht hinterlassen. <sup>\*\*\*\*\*</sup> Als ich an der Duma vorbeikam, schlug es bereits Mitternacht.

\*\*\* Das Stück wurde übrigens aus irgendeinem Grund auf der Mariinski-Bühne produziert.

\*\*\*\* Zwei symphonische Stücke Haan (deutsch).

\*\*\*\*\* Abstieg in die Hölle (deutsch).

28. November 1891

Ich sah Rimski-Korsakow kurz bei der Generalprobe des Ersten Russischen Sinfoniekonzerts<sup>47</sup> und gab ihm die versprochene Broschüre über die Monothematik des Parsifal , ich erzählte ihm auch von der Existenz einer merkwürdigen Kopie von Glinkas Fürst Cholmski -Partitur<sup>48</sup> , die mein Freund, der Sohn des Akademikers Ugrjumow, von einem Antiquariat erworben hatte, mit Umstellungen der Posaunenstimmen und mit einer Initiale auf dem Buchrücken: N.R.K. . Er glaubte, die Noten von Nikolai Andrejewitsch versehentlich gestohlen zu haben, und wollte sie ihm zurückgeben, wenn er sich dazu entschließen könnte, oder besser gesagt, wenn es ihm gelänge, seine angeborene übermäßige Schüchternheit zu überwinden.

Ich habe ganz vergessen zu erwähnen, dass ich früher bei einer Probe, nämlich beim Studium der Nr. 3 Catacombes \* aus Mussorgskys Bilder einer Ausstellung ,<sup>49</sup> unter Anleitung von M. M. Tuschmalow, Nikolai Andrejewitsch plötzlich rief, genau in dem Moment, als die Totenköpfe zu glühen begannen und die Celli sich immer höher erhoben, mit verhaltenem Humor dem ganzen Auditorium zu: Meine Herren Cellisten, spielen Sie leiser, sonst wird es wirklich kein Vergnügen geben!

\* Katakomben (fr.).

Und in der Tat war der von den Celli gespielte Kontrapunkt streng genommen rein serowianisch, da der Komponist in der Tat unvereinbare Themen mit ungewöhnlicher Beharrlichkeit kombinierte.

1. Dezember 1891

Am Ende des I. Privatkonzerts, das von I. A. Dawidow dirigiert wurde, ging ich zu Rimski-Korsakows Haus, um einen Klavierauszug (in der Korrekturlesung) von *Mlada* und anderen Werken abzugeben, aber leider war Rimski-Korsakow nicht zu Hause.

13. Dezember 1891

Ich traf S. K. Posnanska bei der Generalprobe des Sinfoniekonzerts<sup>50</sup>. Sie war an diesem Morgen besonders interessant: sie spielte viele bis und inspirierte mit seiner zutiefst poetischen Darbietung sogar einen meiner Freunde, Brilliant (einen begabten Übersetzer von Andersens Märchen des Monats), der unter dem bezaubernden Charme des Spiels seine charmante poetische Skizze im Stil der bereits erwähnten dänischen Gedichte in Prosa mit dem Titel *Quasi una fantasia* schrieb.\*\* In der Pause sprach ich ausführlich mit Rimski-Korsakow und Glasunow über das letzte Russische Quartett des Vorabends,<sup>51</sup> Sokolows Zweites Quartett und Glasunows markant klingendes G-dur- Slawisches Quartett (op. 26), mit seiner wunderbar poetischen *poco piu animato*-Coda in *Alla mazurka*,\*\*\* wie aus den zauberhaftesten Klängen von Streichinstrumenten gewoben: Triller, Flageolets und pizz. Celli und Bratschen in hoher Lage.

\*\* Eine Art Fantasie (it.)

\*\*\* Im Tempo einer Mazurka. (it.)

15. Dezember 1891

Um 11 Uhr morgens war ich bereits bei Nikolai Andrejewitsch, und wir sprachen viel über S. Posnanska. Rimski-Korsakow bewunderte sie als Chopin-Spielerin; seiner Meinung nach war sie die beste Interpretin dieses genialen Komponisten zur Zeit, natürlich nach A. Rubinstein. Wissen Sie, - fügte Nikolai Andrejewitsch hinzu, - Rubinstein hat mehr als einmal sein Erstaunen über die extreme Sensibilität, Wahrnehmungsfähigkeit und Aufnahmebereitschaft dieser jungen Pianistin zum Ausdruck gebracht: Sobald ich ihr etwas vorspielte oder ihr irgendeine Anweisung gab, sagte Anton Grigorjewitsch, war sie sofort in der Lage, alles genau zu reproduzieren, und zwar genau so, wie ich es wollte; sie hatte eine positive Gabe, beim Spielen meine innersten Absichten und Gedanken zu erahnen. Erinnern Sie sich, - sagte Rimski-Korsakow zu mir, - wie wunderbar, ganz im Stil Rubinsteins, sie gestern Chopins *Berceuse* \* in his gespielt hat? Schade ist nur, dass die *Cis*-Coda ein wenig untertrieben war - aber das ist nicht so wichtig.

\* Wiegenlied (fr.)

Auf meine Bemerkung, dass sie sich wahrscheinlich zu einer würdigen Nachfolgerin von Anton Grigorewitsch entwickeln würde, sagte Nikolai Andrejewitsch: Natürlich wird sie ihn in vielerlei Hinsicht ersetzen können, zumindest bei Chopin, und in dieser Hinsicht ist sie eine seltene Erscheinung, um nicht zu sagen die einzige, und doch ist Posnanskaja, trotz ihres erstaunlichen Talents, noch nicht Rubinstein: er

schafft, während sie ihn noch nur nachahmt; ihr fehlt Rubinsteins schöpferische Kraft und Umfassendheit im Spiel.

*23. Dezember 1891*

Es war, glaube ich, noch nicht 10 Uhr vormittags, als ich die Rimski-Korsakows aufsuchte. Ich hoffte, Nikolai Andrejewitsch zu Hause anzutreffen, aber leider hatte ich mich verrechnet: er war schon weg. Und so verschwand ich, nachdem ich dem Sohn das Foto des Impressums von Borodin und Mussorgsky (eine Arbeit von M. Tschernyschewski ) überreicht hatte, das er Rimski-Korsakow gebracht hatte.

*26. Dezember 1891*

Ich habe die Feiertage genutzt, um eine Stunde lang die Rimski-Korsakows zu besuchen. Diesmal war Nikolai Andrejewitsch zu Hause. Zunächst begann er, mich für seine Unterschrift auf dem Impressum zu schelten und mir zu versichern, dass ich ihn täusche, dass ich es einfach übertreibe, dass das Wort Genie - ein großes Wort, und dass ich mich eines Tages sogar für diese jugendlichen Hobbys schämen werde. Darauf antwortete ich ruhig: erstens könne mir so etwas nie passieren; zweitens sei mir die Bedeutung in der Kunst klar, und drittens sei meine Begeisterung, wie er sagte, für seine Musik ganz bewusst und daher legal, da sie nicht aus persönlichen Sympathien oder anderen Erwägungen entspringe, sondern das Ergebnis eines detaillierten und gründlichen Studiums der Musikkultur des XVIII. und XIX. Jahrhunderts sei.

An diesem Morgen sprachen wir viel über die Quinten in Dargomyschki Der steinerne Gast .<sup>52</sup> Ich bewunderte ihre Verwendung in den Worten: Und in der hellen Dämmerung - die Dunkelheit hat sich nicht gewendet und in der wunderbaren Begleitung von Don Giovannis Worten: Ich habe keine... ..kühne Hoffnungen. Was die schöne Quinteepisode Andantino Wie still ist der Himmel - anbelangt, so sah ich so etwas wie einen Missbrauch der natürlichen Harmonisierung, dem übrigens auch Rimski-Korsakow zustimmte und sogar darauf hinwies, dass, wenn die zweite Quinte (in cis, e, g) durch einen Quartsextakkord (h, e, gis) ersetzt würde, wäre das musikalisch völlig unbedenklich, nur die Harmonie wäre nicht so raffiniert, obwohl natürlich eine Folge von vier schön klingenden Quinten für einen Komponisten verlockend ist.

Wir sprachen auch über die Formlosigkeit des Steinernen Gastes , über die neue Orchestrierung von Boris ,<sup>53</sup> und über die schlechte Ausgabe der Partitur von Snegurotschka , gegen die Nikolai Andrejewitsch einwendete: Ich bin aber froh, dass es wenigstens eine solche lithographierte Ausgabe gibt; wenigstens hat diese Oper jetzt nichts mehr zu befürchten und wird nicht vom Feuer zerstört werden. Ich wies Nikolai Andrejewitsch auf die Unstimmigkeit der Szene mit der Musik zu Beginn des ersten Jaromirs Traum in Mlada hin, wo man zuerst Mladas Thema und dann erst Jaromirs Melodie hört, und in Wirklichkeit ist erst Jaromir dran und dann Mlada. Natürlich ist das falsch, - sagte Rimski-Korsakow, - ich habe eine Entschuldigung - es ist vom rein musikalischen Standpunkt aus gesehen besser. Aber wenn Mlada auftritt, hat das Orchester ihr Thema . Abschließend teilte ich Nikolai Andrejewitsch meine Beobachtung über die ursprüngliche Gegenüberstellung von Dur- und Moll-

Linien in der Szene Erscheinung der Schatten im vierten Akt von Mlada mit, in der die Todesakkorde (*Notenbeispiel 13*) auf konstantem e - gis wechseln:

13



Schema für diese Sequenzen.

a) die ersten drei Aspekte:

C-Dur }  
 gis (as)-moll }  
 a-moll }  
 Des-dur }  
 e-moll }  
 A-dur }

b) das vierte ist ein allgemeiner

Aspekt :

A-dur }  
 f-moll }

Es stellte sich heraus, dass mit diesen vier Fällen alle möglichen Kombinationen der oben erwähnten Moll-Dur-Folge ausgeschöpft waren, die zuerst zur Darstellung von etwas Geheimnisvollem, vielleicht sogar Übernatürlichem, in Rimski-Korsakows Sadko , dann in seiner Erzählung (bei der Harmonisierung des Basses, der sich nach dem Gesetz Halbton - Ton - Halbton - Ton), und schließlich bereits vollständig ausgedrückt in den Todesakkorden , die der gesamten Szene des phantastischen Kolos im III. Akt von Mlada zugrunde liegen.

Bei meiner Abreise erhielt ich als Geschenk die seit langem versprochenen Orchesterabzüge des dritten Aktes dieser Oper und auch des ersten Aktes, damit ich keine Träume abschreiben würde .<sup>54</sup> Die Inschrift auf der Partitur lautete: zum I. Akt: W. W. Jastrebzew, einen begeisterten Fanatiker der neuen Musik, als Andenken an den Autor, der ihn respektiert. N. R.- K. 26. Dez. 91 , und zu Akt III An den geschätzten Was. Was. Jastrebzew, so dass er sich nicht die Mühe mit einer Korrespondenz machen muss, vom Autor. N. Rimsk.-Kors. 26. Dez. 91

Ich war äußerst zufrieden. Als ich mich verabschiedete, bat mich Nikolai Andrejewitsch, ihn nicht zu vergessen, und teilte mir mit, dass es am besten wäre, wenn ich ihn am Morgen des 1. Januar besuchen würde, da er dann sicher zu Hause sei.



1. Januar

Ich nutzte die Tatsache, dass heute alle zu Besuch waren und Rimski-Korsakow zu Hause saß, und kam gegen halb zwölf Uhr morgens vorbei und blieb bis ein Uhr nachts. Zunächst sprachen wir über Wagner und seine gleichzeitige Genialität und vielleicht in gewissem Sinne seine thematische Mittelmäßigkeit.\* Dann sprachen wir über die Manuskripte von Nikolai Andrejewitsch, und ich erfuhr, dass das Original von Snegurotschka der Bibliothek der kaiserlichen Theater geschenkt wurde. Schließlich drehte sich das Gespräch um Berlioz' Scene d'amour \*\* (aus Symphonie dramatique , \*\*\* op. 17).<sup>2</sup>

\* Ich kann mir vorstellen, - sagte Nikolai Andrejewitsch, - wie glücklich Wagner an diesem Tag war, als er das Thema für den Marsch aus Tannhäuser , das Seemannslied im I. Akt von Tristan und Isolde oder die Melodie des Liebesduetts aus Walküre <sup>1</sup> komponierte, denn er hat nicht viele solcher wirklich langen Themen.

\*\* Liebesszene (fr.).

\*\*\* Dramatische Symphonie (fr.).

12. Januar

Um halb zwölf bei Rimski-Korsakow aufgetaucht. Wir sprachen und stritten viel über das Musikdrama ( Tristan , Nibelungen , Ruslan , Snegurotschka , Fürst Igor , Boris , Pskowitjanka und Der steinerne Gast ) und über die tatsächliche Eignung dieser oder anderer Stoffe für eine künstlerische musikalische Umsetzung. Rimski-Korsakow zufolge ist Onegin noch zu nah an uns dran und daher als Opernsujet unbefriedigend; Boris Godunow oder Ostrowskis charmanter Text Snegurotschka sind eine andere Sache; auch Der steinerne Gast leidet unter einer gewissen Einseitigkeit. Ich schlug die Handlung von Gogols Schreckliche Rache vor und hörte, dass Nikolai Andrejewitsch mehrmals darüber nachgedacht hatte, aber zu dem Schluss kam, dass sie zu düster für eine Oper sei. Sollen wir es, - sagte er, - als Thema für eine symphonische Dichtung verwenden - und sei es nur für eine Szene in den Karpaten?

- Sie haben gehört, - wandte sich Rimski-Korsakow plötzlich an mich, - dass ich den Steinernen Gast neu orchestrieren werde. Überrascht Sie das? Ich kann Ihnen sagen, dass an meiner Absicht absolut nichts Seltsames ist. Als ich den Gast schuf, war ich streng genommen nicht sehr gut in der Orchestrierung und deshalb kam vieles sehr falsch heraus. Und verständlicherweise hatte ich zu diesem Zeitpunkt noch nicht einmal meinen eigenen Sadko <sup>3</sup> verfasst.

- Sagen Sie, - fragte ich, - eines ist mir immer aufgefallen: wie erklärt sich der gewaltige Unterschied im Stil, in der Musik und sogar in der Orchestrierung selbst, der so augenfällig wird, wenn man Ihre Erste Symphonie (abgesehen vom Andante) zumindest mit Sadko vergleicht? Man könnte meinen, dass diese Werke von zwei verschiedenen Personen stammen.

- Und so geht es, - antwortete Nikolai Andrejewitsch. - Als ich diese Sinfonie schrieb, kannten wir \* nur Beethoven, Schumann und teilweise Glinka, aber als ich mit Sadko und Antar anfang, war ich bereits tief von der Schönheit von Liszts Mephisto-Walzer durchdrungen.

\* Das ist der Balakirew-Kreis.

Über den Moskauer Komponisten Klenowski und seine Neugier, jederzeit magische Musik schreiben zu können, ist schon viel gesagt worden. Rimski-Korsakow fragte sich, wie er in eine so kunstfeindliche Karikatur verfallen konnte, die einen Fleck in Tönen darstellt, der noch dazu von einem Archivar gemacht wurde.<sup>4</sup> Was für ein Unsinn! Dies gilt umso mehr, als Klenowskis Musik im Grunde genommen nicht mittelmäßig ist.

Nikolai Andrejewitsch versprach, mir irgendwann einmal seine alten Skizzen zur Orchestrierung vorzulegen, und fügte hinzu, dass er in Zukunft vielleicht eine Abhandlung über die Instrumentation schreiben würde, die mir wahrscheinlich nicht gefallen würde, da sie hauptsächlich aus technischen Anweisungen bestehen würde. Ich möchte nicht, - sagte Nikolai Andrejewitsch, - die Geheimnisse der poetischen Kombinationen, der poetischen Instrumentation enthüllen - und heutzutage fangen alle an, zu poetisch zu orchestrieren, was schade ist. Ich entgegnete, dass man heute, dank der Masse an brillanten Partituren, ein besonderes negatives Talent haben muss, um selbst mit so reichhaltigen Daten schlecht zu inszenieren. Nikolai Andrejewitsch riet mir, mit der Zusammenstellung einer instrumentalen Sammlung der besten Beispiele russischer Musik zu beginnen und vielleicht auch einige Beispiele aus seinen Partituren zu nehmen. Mögen sie es für gesäuerten Patriotismus halten, mögen sie uns dafür schelten, aber es wäre dennoch höchst wünschenswert, eine solche Sammlung zu haben.

Während unseres Gesprächs kamen wir in aller Ruhe auf das Thema der Verwendung von Blechbläsern im Orchester zu sprechen, und dabei teilte ich Rimski-Korsakow meine Beobachtung mit. Jeder weiß, - sagte ich, - dass Waldhörner und Trompeten zwar die gleiche Lautstärke haben, aber trotzdem in einer Oktave klingen. Die einzige Ausnahme von dieser Regel sind vier Arten von ihnen, nämlich die Trompeten und Waldhörner C, H, B und A, kurz gesagt, nur diejenigen, die, wenn sie anders kombiniert werden, das Wort Bach bilden, damit man sie sich leichter merken kann. So, - schloss ich, - hat der Name dieses musikalischen Kolosses kurioserweise auch hier der Kunst einen Dienst erwiesen: die Gruppe B... A... C... H, und das allein für beide Trompeten und Hörner - klingt immer unisono.

Rimski-Korsakow war über meine Bemerkung sehr erfreut; ihm gefiel diese Idee so gut, dass er sogar beschloss, sie in seinen Instrumentationskurs aufzunehmen:

Sehen Sie, ich lese seit 20 Jahren Orchestrierung, und trotzdem bin ich nie auf diese geistreiche (wie er sagte) Idee gekommen.

Ich erfuhr, dass Nikolai Andrejewitsch im Allgemeinen weder Gluck noch irgendeine Art von historischer Musik mag; außerdem konnte er sich den verstorbenen Sike nicht als musikalischen Illustrator von Byrons Himmel und Erde vorstellen.<sup>5</sup>

Sagen Sie, - fragte mich Rimski-Korsakow plötzlich, - möchten Sie Der steinerne Gast oder Ratcliffe hören? <sup>6</sup> Es scheint, dass sie von einigen unserer Angehörigen vorgetragen werden sollen. Wenn ja, werde ich Sie ihnen vorstellen,

und sie werden sich sicher freuen, Sie bei sich zu haben. Es würde Ihnen gut tun, die Werke genauer zu studieren.

Ich habe Nikolai Andrejewitsch für sein freundliches Angebot gedankt. Beim Abschied versprach mir Rimski-Korsakow, mir schriftlich mitzuteilen, wann und wo die Aufführung von *Der steinerne Gast* stattfinden würde.

*23. Januar*

Als ich Rimski-Korsakow in der Pause der Probe des Russischen Sinfoniekonzerts traf, beeilte ich mich, ihm zu sagen, dass ich heute ganz zufällig von meinem Freund W. W. Wenzel Alexandra Nikolajewna Molas vorgestellt wurde und dass ich sofort zur Aufführung von *Ratcliffe* eingeladen wurde. Gott sei Dank, - sagte Nikolai Andrejewitsch. - Die Hauptsache ist also erledigt. Nun bleibt mir nur noch, meine Frau zu bitten, Ihnen ihre dritte Schwester, Sofja Nikolajewna Achscharumowa, vorzustellen, denn am Sonntag (26. Januar) gibt einer unserer Verwandten, Wladimir Fjodorowitsch Purgold (der Onkel meiner Frau), eine Aufführung von *Der steinerne Gast*, und daher sollte man sich die Gelegenheit nicht entgehen lassen, diese Oper zu hören: Sie wird bald wieder aufgeführt werden.

Am Ende der Probe traf ich Rimski-Korsakow wieder und sprach mit ihm über seine Erzählung, aber auch dieses Mal vermied es Rimski-Korsakow geschickt, das Programm des Stücks im Detail zu erläutern, indem er sagte: Ich bin überzeugt, dass diese Ouvertüre genau das ist, was alle in ihr sehen. \*

\* Siehe *Erinnerungen*, 7. Oktober 1891 und 18. März 1893.

*25. Januar*

In der Pause des Russischen Symphoniekonzerts<sup>7</sup> ging ich nach unten und sah Wenzel, Annenkow, Blumenfeld, Sokolow, Glasunow, Arzybuschew, Molas, M. N. Rimski-Korsakow und N. N. Rimski-Korsakow; sie muss mich erwartet haben, denn bevor ich Zeit hatte, sie zu begrüßen, drehte sie sich schnell zu mir um und sagte: Kommen Sie schnell - ich werde Sie meiner Schwester S. N. Achscharumowa vorstellen. Gesagt - getan! In weniger als einer halben Minute bedankte ich mich freundlicherweise bereits für die Einladung, morgen um 2 Uhr nachmittags bei der Aufführung von *Der steinerne Gast* dabei zu sein. Wir wohnen in der Snamenskaja, Haus 30, in der Wohnung von W. F. Purgold, - fügte sie hinzu.

Das Orchester hatte bereits begonnen, sich zu versammeln, und so eilte ich, nachdem ich mich von Nadeschda Nikolajewna verabschiedet hatte, zur Galerie.

*26. Januar*

Es war fünf Minuten vor zwei, als ich zu dem Haus fuhr, in dem W. F. Purgold wohnte. Als ich eintrat, befanden sich bereits viele Menschen im Saal, darunter auch viele von Purgolds eigenen Angehörigen. Hier eine kurze Auflistung der Anwesenden: die Rimski-Korsakows, die Stassows, Kjuj, Dianin, Menschutkin, Katenin, Molas und seine schöne Tochter, Trifonow, Blumenfeld, Glasunow,

Antokolski, Wenzel, Annenkow, Melikenzew, ein gewisser italienischer Kapellmeister, usw. Sie tranken Schokolade, aßen Obst und genossen die Musik. Stassow wünschte, er hätte Findeisen in den Steinernen Gast einladen können.

Ich sprach viel mit M. N. Rimski-Korsakow über Snegurotschka und Stelewo,<sup>8</sup> wo es geschrieben wurde; mit Nadeschda Nikolajewna Rimski-Korsakowa, die mir mitteilte, dass sie von ihrem Mann schon viel über meine große Musikalität gehört hatte, und schließlich mit Rimski-Korsakow selbst.

A. N. Molas bat mich, zum Abendessen oder am Abend direkt zu ihrem Haus zu kommen. Als er sich von mir verabschiedete, drückte Rimski-Korsakow meine Hand fest und sagte, zu Alexandra Nikolajewna gewandt: Ich empfehle Ihnen hier einen unermüdlichen Durst nach Musik, und deshalb ist es Ihre Pflicht, Ihr Bestes zu tun, um dieses Verlangen zu stillen.

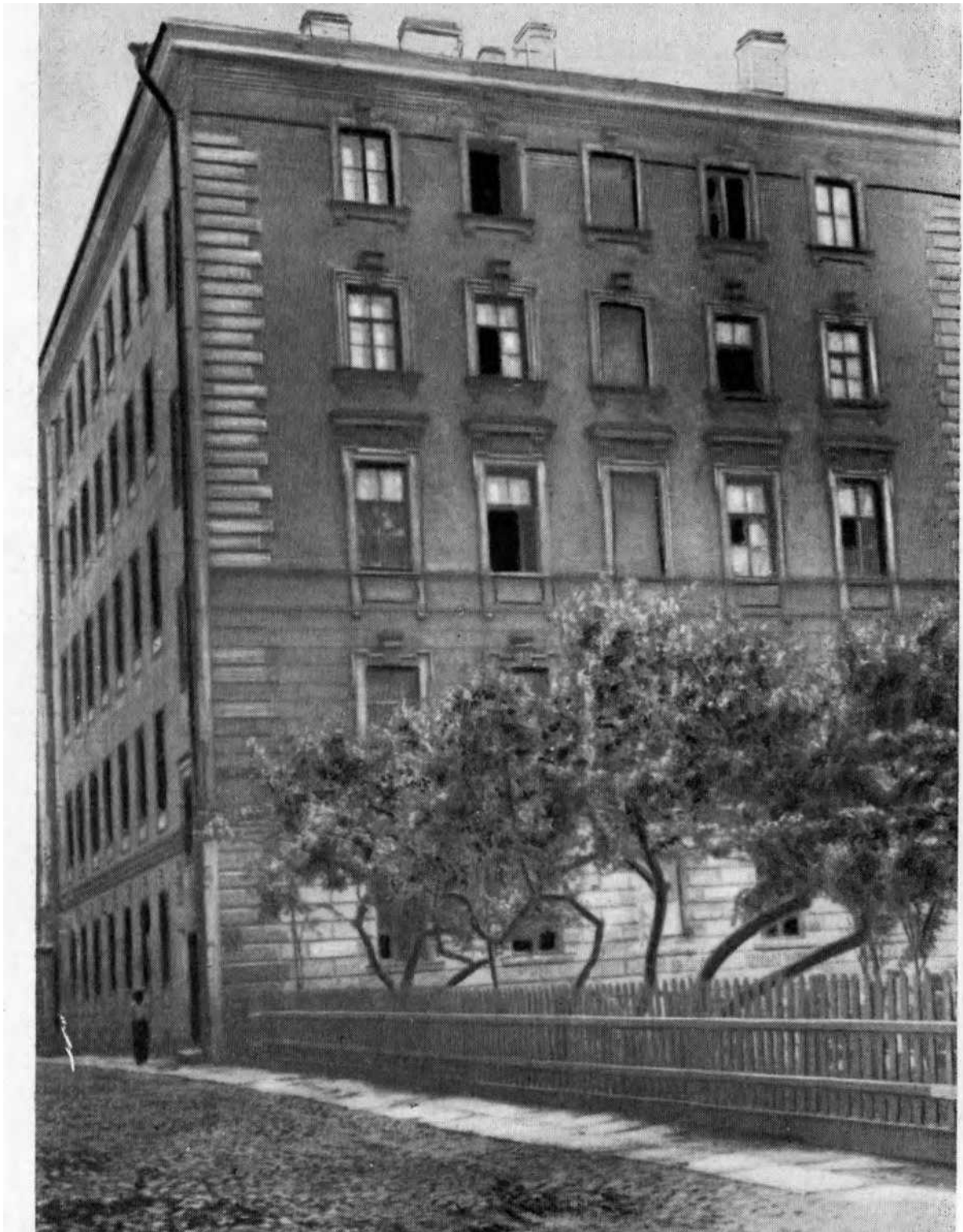
*4. Februar*

Ich besuchte die Probe des Zarenkonzerts der Choristen, wo unter anderem Chopins A-dur-Polonaise aufgeführt wurde, die Rimski-Korsakow (auf Wunsch des Zaren) nur für Bläser in Auftrag gegeben hatte.<sup>10</sup> Als ich die Kapelle verließ, ging ich zu Rimski-Korsakow hinauf und sagte ihm, dass ich ihn gestern wegen

Snegurotschka aufsuchen wollte, ihn aber nicht zu Hause antraf, und bat ihn, so freundlich zu sein, mir Tag und Stunde zu nennen, an dem ich ihn sehen könne. Nikolai Andrejewitsch hat mich für Sonntag, den 9. Februar, bestellt.



N. A. Rimski-Korsakow in seinem Arbeitszimmer



Haus am Sagorodny-Prospekt, in dem N. A. Rimski-Korsakow lebte

9. Februar

Ich war von dreiviertel elf bis halb eins bei Rimski-Korsakow. Wir haben viel über die Einseitigkeit der Handlung und der Musik in *Der steinerne Gast* diskutiert, die weder Ensembles noch Chöre zulässt; über das Fehlen von crescendo in Borodins *Mittelasien*, wodurch der Übergang ff zu unvorbereitet und daher abrupt ist; über die seltsame Handlung von Heines *Ratcliff* und die so genannten wohlmeinenden Schurken; über die neue, angeblich anderthalbfache Orchestrierung\* von Boris Godunow und über die neueste Instrumentierung im Allgemeinen. Nikolai Andrejewitsch ist der Meinung, dass es übermäßig luxuriös, schwer, oder besser gesagt fettig und damit teilweise eintönig ist.

\* So habe ich das Wagner-Orchester genannt, in dem es statt zwei und vier nur drei und sechs gibt.

Fürst Igor und *Snegurotschka*, - sagte Rimski-Korsakow, - ist ein einfaches Orchester, fast wie bei Mozart oder Beethoven, mit zwei Waldhörnern, Harfe und Englischem Horn, und doch klingen diese Opern nicht schlecht und sogar irgendwie subtiler. Außerdem, - so Rimski-Korsakow weiter, - hatte ich nur die Absicht, einige der feierlicheren Seiten von Boris aufzuhellen, ohne die intimeren Aspekte dieses Werks anzutasten, aber dann befürchtete ich, dass der Glanz der Ballmusik den Rest übertönen würde und in vielen Fällen das Beste nur dank des relativ niedrigen Orchesterklangs unbemerkt bliebe, was natürlich unerwünscht ist. Wissen Sie, - fügte Nikolai Andrejewitsch hinzu, - ich erinnere jetzt vielleicht an einen guten Gutsbesitzer aus alten Zeiten, der von Kindheit an an die Leibeigenschaft gewöhnt ist, der, obwohl er alle Vorteile und die Gerechtigkeit der neuen, humanen Reform kennt, dennoch hin und wieder - natürlich für sich selbst - denkt, dass es zu seiner Zeit, unter der alten Ordnung, auch gut und sogar besser war. Stellen Sie sich vor, - sagte Rimski-Korsakow zu mir, - ich bräuchte vier Flöten für irgendetwas, zumindest um Ihren *Kaschei* darzustellen, \*\* aber die Episode dauert nur etwa sieben Takte und danach braucht man sie überhaupt nicht mehr, also sind diese vier Flöten-Ostinati reine Redundanz, nivellierender Ballast. Und anstatt zwei oder drei von ihnen vorzuschlagen, nach Hause zu gehen und den Rest mit normalen Farben zu malen, ist der Autor gegen seinen Willen, durch die Kraft der bestehenden Umstände, gezwungen, ihnen auch weiterhin Arbeit zu geben und so alles auf diese unglücklichen drei oder vier Flöten zu bringen, die ihm zur Verfügung stehen und die in Wirklichkeit die bereits verstärkte Instrumentierung nur schwächen, aber kein Jota verbessern. Für mich persönlich, - so schloss er, - war es früher, als die Mittel des Orchesters noch begrenzt waren, viel interessanter zu instrumentieren, im Gegensatz zu heute, wo es in der Tat mehr Farben gibt, als nötig sind.

\*\* So nannte Rimski-Korsakow scherzhaft die Musik von *Kaschei* aus dem III. Akt von *Ilada*, die ich unendlich bewundert habe.

Als ich abreiste, nahm ich die Orchesterpartitur von *Snegurotschka* mit, und Nikolai Andrejewitsch bat mich, ihm einen großen Gefallen zu tun - beim Kopieren alle Fehler in der Partitur zu markieren und zu korrigieren, die mir am Rande auffallen würden.

14. Februar

Anlässlich des dreiundzwanzigsten Jahrestages der Uraufführung von C. Kjuis *William Ratcliff* auf der kaiserlichen Bühne,\* bei Molas wurde diese charmante Oper in konzertanter Form aufgeführt. Bei dieser Aufführung waren anwesend: Kjuis mit seiner Frau und seiner Tochter, alle Stassows, Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow mit seinem Sohn Michail Nikolajewitsch und seiner Tochter, Glasunow, Trifonow, der alte W. F. Purgold, Sokolow, Wenzel, Lapschin, Strup, Professor Menschutkin, Welitschko, Ginzburg, der junge Schtscherbatschow und andere, nicht mitgezählt die Teilnehmer selbst: Maria - A. N. Molas, Margareta - Frau Wurzel, Ratcliff - M. N. Korsakow, Douglas - Annenkowa, Mak-Gregor - Fjodorowa, Lesley - Melikenzewa und F. M. Blumenfeld in Begleitung.

\* 14. Februar 1869

Musikalisch denke ich, dass *William Ratcliff* stärker ist als Dargomyschskis *Der steinerne Gast*, abgesehen von einigen Seiten aus dem I. Akt und dem 1. Satz von Akt II, die gelinde gesagt eher mittelmäßig sind. Der Rest der Geschichte jedoch, und insbesondere der III. Akt mit seinem wunderbaren Liebesduett sowie die Rollen der poetischen Maria, der rätselhaften Margareta und Ratcliffe selbst, sind geradezu brilliant! *Ratcliff* ist der zweite Karl Moor,<sup>11</sup> und die verrückte Margaret (wahrscheinlich heimlich in Edward, Williams Vater, verliebt) ist zeitlos, und das ist die Tragödie dieses perfekten Musiktyps.

Als Charakteristikum findet Margareta nicht nur in unserer, sondern auch in der westlichen Opernliteratur kaum Konkurrenz, und nur Mime und Loge, die vom unsterblichen Schöpfer des *Ring des Nibelungen* geschaffen wurden, können es mit ihr in der meisterhaften Entwicklung des Hauptthemas (Leitmotiv) aufnehmen.

Und das ist es, was seinerzeit über diese Oper geschrieben wurde; welchen Spott und Hohn hat der Autor dieses talentierten Werkes, dieser Art russischen *Tristan und Isolde* nicht ertragen!

4. März

Am Abend war ich im Mariinski-Theater bei einem Konzert. Da war Naprawniks *Don Giovanni*,<sup>12</sup> der mich schließlich mit seinen *sons bouches* nervte; \* ein Auszug aus Mendelssohns *Lorelei*<sup>13</sup> und der III. Akt von Rimski-Korsakows *Mlada*. *Mlada* wurde schlecht aufgeführt: der Tenor (Jaromir) war schlecht; die Aufführung war im Allgemeinen kalt, langatmig und ziemlich matschig (der Anfang - H-dur, Ägypten, Vögel)<sup>14</sup>, obwohl einzelne Momente durch die schillernde Brillanz des Korsakow-Orchesters glänzten. Das Publikum scheint dieses Werk nicht besonders zu mögen, obwohl Rimski-Korsakow dreimal vorgeladen wurde.

\* Die gestopften Töne eines Waldhorns (fr.).

6. März

Ich war bei der Generalprobe des russischen Sinfoniekonzerts. In der Pause haben wir Rimski-Korsakow gesehen. Die Aufführung von *Mlada* war sehr unbefriedigend, was zum Teil darauf zurückzuführen war, dass es erst um 12 Uhr

nachts aufgeführt wurde, als alle Musiker von den vorangegangenen Stücken schon ziemlich müde waren.

- Wissen Sie, - sagte ich zu Nikolai Andrejewitsch, - es scheint mir, dass der Anfang (H-dur) des III. Aktes von *Mlada*, der offensichtlich der Es-dur-Einleitung von *Das Rheingold* nachempfunden ist,<sup>15</sup> nur in umgekehrter Reihenfolge der Tonanhäufung, in sich eine technische Auslassung enthält, und zwar: es ist etwas eintönig, weil das H-Dur-System, das ziemlich lang klingt, rein äußerlich entwickelt wird und nicht das enthält, was in der oben erwähnten wagnerschen Einleitung vorhanden ist, nämlich eine Art dynamisches Gleichgewicht, d. h. eine innere Bewegung der Stimmen, ohne eine wesentliche Veränderung der Harmonie.

Rimski-Korsakow selbst schloss sich dieser Meinung teilweise an und erklärte, er habe diesen Umstand beim Schreiben von *Mlada* tatsächlich völlig übersehen.

Anlässlich der Ausschnitte aus Tschaikowskys *Nussknacker*, die er gerade gehört hatte,<sup>16</sup> bemerkte Nikolai Andrejewitsch schließlich nicht ohne Traurigkeit in der Stimme: Ich bin zu Recht beleidigt über diese Art von Musik; ich muss sie unwillkürlich zurückstufen.

8. März

Morgens war ich bei Rimski-Korsakow. Nikolai Andrejewitsch begrüßte mich mit den Worten: Das ist jemand, den ich schon lange nicht mehr gesehen habe! Warum haben Sie mich völlig vergessen? Das ist nicht gut! Wir gingen in das Arbeitszimmer. Wir sprachen wieder über das Mariinski-Theater und die entsetzliche Aufführung von *Mlada*; ich bekam ein Autogramm von Rimski-Korsakow für Findeisen (das Thema des Auftritts der Pferde aus dem II. Akt von *Mlada*), Und was den von Nikolai Fjodorowitsch geforderten Satz *Volkslieder* aus *Snegurotschka* betrifft, begann Rimski-Korsakow zu protestieren und sagte: Nun, was ist das? Also sagen Sie Findeisen, ich messe diesem Thema keine Bedeutung bei.

Nikolai Andrejewitsch teilte mir daraufhin die Entscheidung der Quartett-Jury (Tschaikowsky, Laroche, Naprawnik und Rimski-Korsakow) mit:<sup>17</sup> der erste Preis ging an einen gewissen Miroslaw Weber, der zweite Preis, dotiert mit 150 Rubel, an N. A. Sokolow für sein Zweites Quartett.

In Bezug auf den Artikel über Werstowski äußerte Nikolai Andrejewitsch die Meinung, dass das *Askold-Grab* höchstwahrscheinlich nicht von Werstowski, sondern von Warlamow verfasst wurde, der es beim Kartenspiel verlor:<sup>18</sup> Der Rest von Werstowskis Werk ist zu schlecht!

Über seine Kritik sagte Rimski-Korsakow, dass er sich diese bis heute nicht verzeihen könne: Kju hat mich damals einfach im Stich gelassen, und ich war froh: ich habe über Nischni Nowgorod geschimpft und keine Fehler bei Ratcliff gefunden, woraufhin ich für immer zum Schweigen gebracht wurde.<sup>19</sup>

Nikolai Andrejewitsch bat mich, ihm seine Partitur von *Snegurotschka* noch vor dem Sommer zu bringen, da ich sie im Sommer nicht brauchen würde, er sie aber im Hinblick auf die bevorstehende Aufführung in Moskau brauchen könnte. Übrigens habe ich herausgefunden, dass Rimski-Korsakow gerade seine *Pskowitjanka*





- Wissen Sie was, - sagte ich zu Rimski-Korsakow, als ich in der Haustür stand und meinen Mantel anzog. Vor kurzem hörte ich aus dem Publikum den Vorwurf, dass die Musik im III. Akt von *Mlada* keine Melodie oder Harmonie habe.

- Sagen Sie, - wandte Nikolai Andrejewitsch mit komischer Traurigkeit ein. Was, war das eine Pause oder so?

14. März

Ausnahmsweise waren die Generalprobe und das X. Symphoniekonzert der Russischen Musikgesellschaft auf denselben Tag angesetzt. Nachdem ich Nikolai Andrejewitsch und Glasunow getroffen hatte, unterhielt ich mich mit ihnen über die Bayreuther Inszenierung der aufgeführten Szene aus Wagners *Parsifal*.<sup>24</sup> Auf meine Frage, ob Rimski-Korsakow den neuen Artikel über die Monothematik von Beethovens Neunter Symphonie gelesen habe,<sup>25</sup> antwortete er ernsthaft, er sei ein völliger Ignorant in Sachen Literatur, denn er habe nichts gelesen, außer ein paar Romanen von Gogol und Dramen von Ostrowski, und, - fügte er hinzu, - ich habe eigentlich nur *Maiennacht* und vielleicht *Snegurotschka* gelesen.

6. April

Am Morgen, vor der Probe von *Boris* bei Molas, besuchte ich Rimski-Korsakow. Diesmal sprach er mit mir über Mussorgsky und seinen *Boris Godunow*.

In den 60er Jahren, - so Rimski-Korsakow, - in der Zeit der Wiedergeburt der russischen Musik, als junge russische Komponisten, die ihre Kraft spürten und sich vieler Unvollkommenheiten in der Musik der klassischen Periode bewusst waren, die Unterdrückung durch die Routine abschütteln und einen neuen Weg für die Kunst beschreiten wollten, zu neuen Ufern<sup>26</sup> da waren wir noch sehr jung und weitgehend musikalische Analphabeten; außerdem herrschten in unserem damaligen engen musikalischen Kreis, dem sich Dargomyschski angeschlossen hatte und der sich später zu dem entwickeln sollte, was heute als Neue Russische Schule bekannt ist<sup>27</sup>, einige merkwürdige Vorurteile, die wir damals blind geglaubt haben, als ob nur natürliche Waldhornklänge gut und für die Orchestrierung geeignet wären, als ob Streicher im Vergleich zu Holzbläsern zu farblos und ausdruckslos wären, als ob Kontrabässe zu grob wären und deshalb vermieden werden sollten, usw. usw. In diesen Tagen des Kampfes und des Zweifels an der Unveränderlichkeit des Alten trat Mussorgsky mit seinem äußerst brillanten und begabten *Boris Godunow* auf. Wissen Sie, - fuhr Nikolai Andrejewitsch fort, - ich persönlich bewundere und hasse dieses Werk gleichzeitig. Ich tue es für seine Originalität, seine Kraft, seinen Mut, seine Eigenart und seine Schönheit, und ich hasse es für seine Unvollständigkeit, seine harmonische Grobheit und an einigen Stellen für seine totale musikalische Absurdität. Unsere musikalischen Altgläubigen, die Stil mit Gemeinheit verwechseln und den Urheber von *Boris* Analphabetismus oft als Ausweis fast höchster Individualität zu sehen vermögen, können diesen Umstand jedoch in keiner Weise nachvollziehen.

Dann sprachen wir über Kritiker, und ich sagte Rimski-Korsakow, dass ich ernsthaft in Erwägung ziehe, einer zu werden, und fasste sogar meine grundsätzlichen Ansichten zu diesem Thema zusammen. Warum! rief Nikolai Andrejewitsch mit seinem üblichen Humor aus. Denn dann müsste ich Sie

ablehnen, und das möchte ich nicht! Aber Spaß beiseite, - fuhr er fort. Trotz meiner generellen Abneigung gegen alle Arten von Kritikern befürworte ich Ihre Absichten und Pläne und habe Verständnis für Sie.

Über Sadko erfuhr ich, dass Rimski-Korsakow das Werk neu instrumentiert und das Manuskript bereits an Jurgenson in Moskau geschickt hatte<sup>28</sup>.

Abschließend erzählte ich Nikolai Andrejewitsch eine Kuriosität, die ich kürzlich von einer Dame gehört hatte, sie war buchstäblich erschöpft von der schiereren Kakophonie von Wagners Einleitung zu Rheingold, die bekanntlich ausschließlich auf dem Es-Dur-Dreiklang und ohne auch nur einen Hauch von Dissonanz aufgebaut ist. Man muss eines bedenken, - bemerkte Rimski-Korsakow, - dass das Publikum im Grunde nichts hört, wenn es die Musik hört. Wir lachten.

*22. April*

Ich traf Nikolai Alexandrowitsch bei Molas zur achten Probe von Boris Godunow. Rimski-Korsakow gab dem Orchester und den Sängern Hinweise auf Nuancen und Tempi. Es waren viele Leute da bis zu 30 Personen\*, darunter 14 Künstler.

\* Die Rimski-Korsakows, Stassow, Blumenfeld, L. I. Schestakowa und andere.

Heute wurde ich zum ersten Mal L. I. Schestakowa (Glinkas Schwester) vorgestellt, mit der ich ein recht langes Gespräch führte. Als Rimski-Korsakow die Musik hörte, die der Szene der Vagabunden vorausging, die Chruschtschow majestätisch beleidigten, konnte er es nicht mehr ertragen und sagte: Das ist doch nicht zu fassen, das ist doch nur Unsinn, eine Art husch pfusch. W. W. Stassow war während der Aufführung des Refrains Die Macht brach zusammen, die Kraft wurde wild selbst so gespalten, dass er uns allen versicherte, dass dieses Finale in der Tat Unsinn sei; dass alle Mittelteile (d.h. Entwicklungen) Mussorgskys, wie die von Franz Schubert, immer scheitern und daher musikalisch Unsinn seien.

*10. Mai*

Heute wurde Boris Godunow bei den Molas aufgeführt; es war ein tolles Publikum: vier Rimski-Korsakows, Glasunow, Beljajew, Olga und Tatjana Ferdinandowna Molas, Dr. Wolf, T. I. Philippow, zwei Stassows,<sup>29</sup> zwei Kjuis,<sup>30</sup> Dianin, Karmalin, Ginzburg, zwei Repins, Polonskys und andere; nur W. W. Stassow und C. A. Kjuj fehlten.

*21. Mai*

Um 14 Uhr war ich im Haus von Rimski-Korsakow. Zuerst kamen wir ins Gespräch und es schien nichts zu geben, worüber wir reden konnten, aber dann erzählte mir Nikolai Andrejewitsch von einem gewissen Erpresser, dem Komponisten N. Zunächst schrieb er an Rimski-Korsakow mit der Bitte, ihm seine Biographie zu schicken, dann, nachdem er von Nikolai Andrejewitsch keine Antwort erhalten hatte, wandte er sich erneut schriftlich an ihn, aber schon mit der Bitte wenn es nicht auf einen Vergleich hinausläufe ihm wenigstens 10 Rubel zu schicken; schließlich ließ er, wohl erschöpft von dessen beharrlichem Schweigen,

eine Flut von Drohungen in einem verderbten deutschen Dialekt los und verlangte sogar die Rückgabe seiner Dokumente und des Geldes für die Briefmarken.

Diesmal, - so Rimski-Korsakow, - habe ich ihm einen tadelnden Brief geschrieben und ihn gebeten, mich in Ruhe zu lassen. Stellen Sie sich vor, - fügte Nikolai Andrejewitsch hinzu, - ich erzählte meinen Bekannten im Orchester davon es stellte sich heraus, dass derselbe N dieselben Forderungen und Drohungen an Naprawnik, und an Tschaikowsky, und an Balakirew, kurz, an alle, die er in Petersburg kannte, gerichtet hatte, und dass es einfach ein dummer Mann war.

Das Gespräch drehte sich dann um das Thema der heutigen Dirigenten. Jetzt dirigiert jeder, - sagte Rimski-Korsakow, - und die Galkins und die Kruschewskis und wer sonst noch will, und so sind unsere Sinfoniekonzerte natürlich heruntergekommen und entfärbt! Nicht mehr so wie früher. Es gab Zeiten, in denen man in ein Konzert ging und wusste, wer das Orchester dirigieren würde: Balakirew, Berlioz, Bülow, Naprawnik, Rubinstein all diese Namen, und auch wenn jeder von ihnen unter diesem oder jenem Makel litt, so kannte man doch diese Dirigenten, sie machten sich bekannt, sie hatten ihre eigene Geschichte in den Annalen der Kunst, während heute derjenige, der den Taktstock in die Hand nahm, predigt; daher ist die unpersönliche Predigt blass.

Bei meiner Verabschiedung erhielt ich die beiden anderen Akte der Mlada - Partitur von Rimski-Korsakow als Geschenk. In Akt II hieß es: An den geschätzten Was. Was. Jastrebzew um ihn daran zu hindern, diese Partitur abzuschreiben, und zu Akt IV: Dem geschätzten und unersättlichen Musikliebhaber W. W. Jastrebzew zum gleichen Zweck wie der 2. Akt (siehe dort) vom Autor, N. R. Korsakow, 21. Mai 1892. Ich war überglücklich: ich habe also eine vollständige Orchesterkorrektur dieser wunderbaren Oper.

*27. Mai*

Um 10 Uhr morgens war ich im Konservatorium zu einer Voraufführung von Kantaten<sup>31</sup>. Bald darauf kam Rimski-Korsakow herein und setzte sich neben mich, als er mich sah. Die Halle war immer noch fast leer. Nachdem ich erfahren hatte, dass ich den gedruckten Text von König Saul nicht hatte,<sup>32</sup> fuhr Nikolai Andrejewitsch nach Abramytshew und brachte ein detailliertes Programm der Kantaten mit. Im Allgemeinen war er heute sehr einfach und nett. Ich unterhalte mich mit ihm über meinen Besuch bei C Kjuj (17. Mai), ich erzählte ihm, dass ich das Angebot von Kjuj, für ihn in Der Künstler<sup>33</sup> zu schreiben, abgelehnt hatte, weil ich befürchtete, dass es für mich noch zu früh sei, eine solche Rolle zu übernehmen, worauf Rimski-Korsakow antwortete: Ich freue mich über Ihre Entscheidung, ich sehe, wie ernst Sie die Kritik nehmen; die Zeit wird nicht ablaufen, und Feuilletons sind es nicht wert, geschrieben zu werden, und wenn Sie diese anspruchsvolle Aufgabe übernehmen, sollten Sie etwas Großes, Wichtiges und Interessantes schreiben. Wissen Sie, - wandte sich Nikolai Andrejewitsch plötzlich an mich, - ich ärgere mich im positiven Sinne über die nachlässige Haltung unserer musikalischen Autoritäten, loganson und Solowjow: es sind ihre Schüler, die auftreten. Das war unter Rubinstein nicht der Fall. Anton Grigorjewitsch war immer der Erste, der kam, und der Letzte, der ging. Auf meine Frage, ob die neue Mlada etwas Altes enthalte,<sup>34</sup> antwortete Rimski-Korsakow, dass dies nicht der Fall sei, abgesehen von dem Traum -Thema in C-Dur (der Hochzeitsritus), das fast noch aus dem Jahr 1872 stamme. Als ich von den neuen Regelungen am Konservatorium sprach, teilte mir Nikolai Andrejewitsch mit, dass Gabel zum Leiter der Opernklasse und Galkin

zum Leiter des Orchesters ernannt würden. Das wird eine goldene Zeit sein! und er lachte.

*28. Mai*

Ich war wieder im Konservatorium, aber dann ging ich auf Bitten von N. M. Strup und Sacharow zu den Molas, um zu sehen, ob ich vor dem Sommer noch etwas singen konnte. Stellen Sie sich meine Überraschung und Freude vor, als ich, nachdem ich das Esszimmer betreten hatte, in dem das Frühstück stattfand, Nikolai Andrejewitsch sah: er reiste heute nach Luga und war gekommen, um sich zu verabschieden.<sup>35</sup> Nach dem Kaffee begann Rimski-Korsakow zu gehen, und ich folgte seinem Beispiel. Als ich mit ihm im Taxi fuhr, fing ich an, darüber zu sprechen, dass sich fast alle Handlungen seiner Opern um den Tag des Iwan Kupala drehen und dass er damit dieses poetische Sommervolksfest, dessen Ursprünge in der heidnischen Antike liegen, in der Musik verewigt hat.

Und das ist kein Zufall, - sagte Nikolai Andrejewitsch lächelnd, - und warum, diese Frage werden Sie eines Tages selbst beantworten. An der Ecke der Moschkowo-Gasse verabschiedeten wir uns. Rimski-Korsakow musste aus irgendeinem Grund in eine Apotheke gehen. Es war ein schöner, sonniger Tag, und ich fühlte mich ein wenig leichter in meiner Seele. Und so trennten wir uns bis zum Herbst!

*25. September*

Ich besuchte Rimski-Korsakow am Morgen; er war nicht zu Hause. Von ihm ging ich zu Schtange, dann zu den Schenschins, und dann ging ich zurück zu Nikolai Andrejewitsch. Obwohl ich ihn dieses Mal erwischte, fing ich nicht an, über irgendetwas zu reden, und ich erzählte ihm nicht einmal von dem Sommer und den Materialien, die ich gesammelt hatte, da ich ihn irgendwie beunruhigt und seltsam fand.

*7. Oktober*

Ich schickte einen Brief an Rimski-Korsakow mit der Bitte, 4 Logen für uns aufzunehmen (Jastrebzews, Michalowskis, Findeisens und Schenschins) für die erste Aufführung von *Mlada*<sup>36</sup>. Es stellte sich heraus, dass ich mich etwas verspätet hatte, so dass Nikolai Andrejewitsch fast absichtlich an Wsewoloschski schreiben musste.

*9. Oktober*

Ich besuchte das Konservatorium, wo ich Rimski-Korsakow sah. Nikolai Andrejewitsch war sehr nett und erklärte sich freundlicherweise bereit, die gewünschten Logen zu besorgen (d. h. auf unseren Namen zu schreiben), und sagte mir, ich solle am Sonntag zu ihm kommen, um eine Gegenkarte für die Generalprobe von *Mlada* zu bekommen, die am Mittwoch, dem 15. Oktober, stattfinden sollte.

11. Oktober

Ich war bei Nikolai Andrejewitsch. Diesmal fand ich ihn in bester Laune vor. Ich erzählte ihm viel über die Provinz Orjol, über lokale Bräuche, Traditionen, Glauben und Gewohnheiten. Der heidnische Ritus des Dorfpflügens<sup>37</sup> interessierte ihn offensichtlich sehr. Ich erzählte ihm von Turgenjews und Tolstois Helden und Heldinnen, von Beschins Wiese und anderen Dingen. Ich zeigte ihm Gesänge, die ich aufgeschrieben hatte: das schöne Dreifaltigkeitslied, Lazarus in drei Stimmen (in dorischer Harmonie) und andere. Beim Abschied erhielt ich die versprochene Gegenzeichnung für die Generalprobe und nahm außerdem die Partitur von Snegurotschka für den Winter zum Umschreiben mit.

14. Oktober

Ob zufällig oder auf Wunsch von Rimski-Korsakow selbst, ich war der einzige, der neben Balakirew eine Karte für die Generalprobe von Mlada bekam. So verbrachte ich den größten Teil der ersten drei Akte damit, mit Balakirew zu sprechen und seine Meinung zu dem Werk zu hören. Er hält die Musik von Mlada, auch wenn sie einige Schwächen hat, für sehr edel. Sie werden darin nichts Triviales finden, - sagte Balakirew, - es ist nicht wie Tschaikowsky. Was Ägypten betrifft,<sup>38</sup> so war Mili Alexejewitsch davon begeistert. Hier werden Sie, - sagte er, - die wirkliche Musik à la Tamara hören<sup>\*39</sup> Und im Allgemeinen hält er den III. Akt für den kapitalsten der Oper, obwohl er den phantastischen Kolo,<sup>40</sup> der seiner Meinung nach keine Musik enthält, nicht mag, Für Kaschei<sup>41</sup> scheint er völlig gleichgültig zu sein. Im I. Akt lobt er die außerordentlich poetischen Träume, betrachtet dann Liszts Ungarische,<sup>42</sup> die Szene von Jaromirs Erscheinen und Chopins (Rondo a la Mazur)<sup>\*\* Redowa</sup>.<sup>43</sup> Im II. Akt lobt er die gesamte Szene der Pferde-Weissagung, lobt den Litauischen Tanz und missbilligt den Schlusskolo. Aber wie ich sehen konnte, ist hier nicht einmal die Musik schuld, sondern die Handlung selbst; es geht darum, dass der Kult der Kupala-Nächte mit ihrer rituellen heidnischen Poesie ihm (Balakirew) extrem zuwider ist. Ist es wirklich so faszinierend, - rief er aus, - es fast zum Ideal zu erheben? Denken Sie an Maiennacht und Snegurotschka! Mlada, - fügte er hinzu, - ist also bereits die dritte Oper, die in diese Richtung geht. Der Moment, in dem Mlada zum dritten Mal den Kreis spielt, brachte Mili Alexejewitsch zu seiner großen Freude. Es ist wunderbar, - konnte er nicht anders als ausrufen, - berauschend gut! Auch wenn es Liszt ist.

\* Im Geiste von Tamara (fr.).

\*\* Rondo im masurischen Volksstil (fr.).

Außerdem war er der Meinung, dass, so wie der II. Akt mit jenen reizvollen Liszt'schen Scheinsequenzen hätte enden müssen und nicht den Reigen hätte fortsetzen dürfen, der III. Akt unmittelbar nach dem Krähen des Hahns hätte abgebrochen werden müssen, sonst wäre das Ergebnis eine Art Entspannungsszene mit Vogelgezwitscher wie in Wagners Siegfried gewesen.<sup>44</sup> Und warum sollte es? Es verdirbt nur die wunderbare, einfach brillante Musik Ägyptens.

Während der Aufführung des IV. Aktes saß Balakirew nicht mehr neben mir, so dass ich seine Meinung nicht erfahren konnte. Als die Probe vorbei war, war ich persönlich so weit von der Realität entfernt, dass ich vergaß, dass es überhaupt jemanden auf der Welt gibt, und so ging ich, ohne mich von jemandem zu verabschieden.

Am Tag der Aufführung, bei der Uraufführung von *Mlada*, habe ich Balakirew wiedergesehen. In seiner Loge saßen mehrere der Kapellen-Jungen<sup>45</sup> sowie S. M. Ljapunow und N. I. Kusanli. Trotz der eher dürftigen Aufführung war Mili Alexejewitsch offenbar gut gelaunt; er lobte Pilz, riet Frau Sonki (Wojslawa), alles in einem höheren Ton zu singen, was wohl auch richtig wäre; er schwärmte noch von Ägypten und beklagte die unkünstlerische und unsittliche Kusszene.

*20. Oktober*

Die erste Aufführung von Rimski-Korsakows *Mlada* fand schließlich statt. Das Theater war voll. Die Oper war ein durchschlagender Erfolg. Der Autor wurde während und nach der Aufführung 15 Mal vorgeladen. Fünf Kränze wurden ihm überreicht; einer davon war geradezu gigantisch (von Stassow, Beljajew, Glasunow, Ljadow und anderen), dann zwei - einer mit einem russischen Tuch, bestickt von L. I. Schestakowa, eine weitere mit einem roten Band - von Moskauern (Blaramberg und Kruglikow) und schließlich zwei - von Jugendlichen (Findeisens, Wenzel, E. Lebedewa, Petrowski, Timofejew, Schtrup, Lapschin, Jastrebzew und Schenschin). Was unsere Presse betrifft, so stand sie - mit wenigen Ausnahmen - diesem neuen Werk eines großen Talents äußerst feindselig gegenüber und verhöhnte mit einer charakteristischen Schamlosigkeit die schönsten Seiten der *Mlada*. Nicht so Tschaikowsky. Nachdem er diese Oper gehört hatte, war Pjotr Iljitsch so hingerissen davon, dass er, als ihn eine Dame aus dem Abonnement fragte, was er von der *Mlada* halte, mit ungewohnter Unverblümtheit antwortete: Natürlich ist das Publikum dumm und künstlerisch unterentwickelt, und deshalb hat es mit diesem Werk nichts zu tun, während wir Musiker viel zu hören und zu lernen haben!

Es ist jedoch seit langem allen bekannt, dass ein Unwissender immer viel mehr Hass auf alles Neue und Große empfindet als ein intelligenter Mensch Verachtung für einen Dummkopf, und deshalb sollte man sich nicht lange mit den Meinungen von Kritikern aufhalten...

*19. November*

Am Abend trafen wir Nikolai Andrejewitsch im Chor. Wir haben über Opern gesprochen. Ich weiß nicht mehr genau, was ich gesagt habe, aber ich erinnere mich an den hervorragenden Einwand von Rimski-Korsakow zu meiner Bemerkung. Ja, nein, - sagte er, - wie nennt man das, Sie wissen schon... Nicht *Mlada*, nein - das andere: und auch nicht *Maiennacht*. - Und er erinnerte sich geistesabwesend an den Namen seiner *Snegurotschka*. Niemand würde es glauben, und doch war es eine Tatsache: Rimski-Korsakow hatte in diesem Moment den Titel seines Frühlingsmärchens völlig vergessen.

22. November

Molas' geplanter musikalischer Vormittag fand statt, und wir hörten nach 10 Proben wieder Boris . E. K. Glasunowa war krank, und so wurde die Kortschmicha von Alexandra Woinowna Rimski-Korsakowa gesungen. Es waren sehr viele Menschen da, wenn auch nicht 115, wie Molas erwartet hatte. Ich möchte vier Rimski-Korsakow, drei Stassow, drei Kjuj, zwei Repin, Glasunow, Menschutkin, Katenin, Frau Schukowskaja, Dianin und andere nennen. Wie immer bei solchen Anlässen gab es aber auch eine große Anzahl überflüssiger Leute im Publikum.

In den Pausen unterhielt ich mich lange mit Glasunow und Stassow über die Musik von Boris Godunow , und Wladimir Wassiljewitsch versprach, mir seine Broschüre über Glinka<sup>46</sup> zu schicken, und teilte mir mit, dass ich mich der Deputation anschließen solle, die am Jahrestag von Ruslan (27. November 1892) einen Kranz für Schestakowa niederlegte. Kjuj, Nikolai Andrejewitsch und Glasunow sind diesmal vor dem Ende gegangen. Die Oper endete gegen halb sieben, und die zweite Hälfte von Boris wurde gegen den unaufgeforderten Orgelpunkt der Nachbarglocke (mit 51 Glockenschlägen) aufgeführt. An diesem Tag war S. N. Rimski-Korsakowa irgendwie lebhaft; bei Schokolade sprachen sie, Nadeschda Nikolajewna und ich viel über Moskau und unsere gemeinsame Absicht, am Tag der Uraufführung von Snegurotschka dorthin zu fahren.

Ich hatte ganz vergessen, eine merkwürdige Bemerkung zu erwähnen, die Rimski-Korsakow während einer Szene mit Pimen machte. Bei den Worten Pimens: Der Schreckliche saß nachdenklich und still vor uns , nickte Nikolai Andrejewitsch bei dem Wort Schrecklich unwillkürlich meinem fragenden Blick entgegen, der direkt auf ihn gerichtet war, und als ob er meinen Gedanken erraten hätte, nickte er bejahend und fügte mit kaum hörbarer Stimme hinzu: Das ist meins!

Vergleicht man nämlich die Harmonie, die das Wort Schrecklicher begleitet, das sehr typisch ist, so stellt man fest, dass es sich um nichts anderes handelt als um eine wörtliche Wiederholung von Korsakows Charakterisierung Iwans des Schrecklichen aus seiner Pskowitjanka mit den Worten des Fürsten Juri Tokmakow: Und wir kennen unseren Vater nicht , - nur wurde das scharfe System durch das entsprechende enharmonische flache System ersetzt und so verwandelte Mussorgsky die Akkorde: cis, g, e und h in einen Akkord: des, as, fes und ces.

23. November

Ich war bei Fürst Igor . Vor dem Theater bin ich zu den Rimski-Korsakows gegangen, um ihnen einen oder zwei Plätze in unserer Loge im 3. Rang anzubieten, da sie nichts nach Vereinbarung bekommen hatten. Nadeschda Nikolajewna war von unserem Vorschlag begeistert, zögerte aber, ins Theater zu gehen: sie war gerade dabei, das Thema von Finns Ballade in Gold auf einen schönen Stern zu sticken, der für L. I. Schestakowas Zum Gedenken an Ruslans 50. Jahrestag bestimmt war.<sup>47</sup> Aber der Wunsch, Igor zu hören, überwog, und sie beschloss, in die Oper zu gehen, allerdings unter der Bedingung, dass sie nachts sitzen und sticken müsse, da der Stern sonst nicht rechtzeitig fertig würde.



24. November

Ich hielt wieder bei Rimski-Korsakow an, um auf Wunsch von Nikolai Andrejewitsch über den Inhalt des slowakischen Gedichts Lilla Veneda<sup>48</sup> und der Epos-Oper Sadko (nach Findeisens Plan) zu berichten,<sup>49</sup> aber da Glasunow dort war, verschob ich es auf eine günstigere Gelegenheit. Bei einem Tee sprachen wir darüber, ob es mit den heutigen musikalischen Mitteln möglich ist, wenigstens einen Spritzer einer Welle aufzunehmen. Alexandr Konstantinowitsch beteuerte, dass es tatsächlich möglich sei und dass er es sogar einmal versucht habe, aber die Harmonie sei zu schwierig und unklar gewesen.

Es war die Rede von P. L. Petersen und wie er beim letzten Konzert der Russischen Musikgesellschaft<sup>50</sup>, als er Rimski-Korsakows Romanze in his Leise brennt der Abend nieder, gesungen von N. A. Friede, hörte und nicht wusste, um wessen Romanze es sich handelte, anfang, ein großes Lob auszusprechen, aber als er den Namen des Autors hörte und seinen Faux pas kannte,\*

\* Ein Fehlgriff (fr.).

änderte er plötzlich die Worte charmante und superbe \*

\* Charmant. Prächtig.

ersetzt die Worte jolie \*\*

\*\* Schön (fr.).

und verließ, sich ängstlich umschauend, das Zimmer des Künstlers.

Wir trennten uns etwa um 12 Uhr nachts. Als ich mit Glasunow die Konjuschennaja-Straße hinunterging und weiter über Mlada sprach, erfuhr ich unter anderem, dass Alexandr Konstantinowitsch diese Partitur sehr schätzt und sie für ein neues Wort in der Geschichte der modernen Instrumentation hält, und dass die Mlada und ihre Schönheit vom Publikum niemals geschätzt werden würde, da zu viel Idealismus in dieser Musik stecke.

27. November

Heute, am 27. November, ist ein großer Tag für die russische Kunst: der 50. Jahrestag von Ruslan ! In der ersten Pause wurde Glinkas Schwester, L. I. Schestakowa, von engen Freunden und Bewunderern des Andenkens an Glinka ein prächtiger Stern überreicht. Sie wurde von Wl. Stassow, N. A. Rimski-Korsakow und seiner Frau, A. A. Katenin, N. P. Sergejewa, Molas, mir selbst, Findeisen und Petrowski getragen. In der Schestakowa-Loge saß Balakirew. Solowjow bemerkte zu dem Kranz, dass es sich in der Tat um den prächtigen Stern der Liebe handelte.<sup>51</sup> Während der folgenden Unterbrechungen hatte ich eine ziemlich heftige Debatte mit A. N. Molas und ich hatten eine ziemlich heftige Debatte über Rimski-Korsakow, sein Snegurotschka und den so genannten falschen Zauber der Nach-Glinka-Zeit; Schließlich, dass ich weit davon entfernt sei, ein Fanatiker zu sein, dass ich die Schönheit von Boris nicht aushöhle, und dass dies nur daran liege, dass ich den Steinernen Gast in keiner Weise über die Nibelungen oder Rimski-

Korsakow unter Mussorgsky oder Kjuj stellen könne, und, was noch wichtiger ist, dass ich ein Symphoniker sei und daher kein Fan von Rezitativen .

Nach Ruslan versammelte sich eine kleine Gruppe von uns bei Findeisen und hielt Gedenken an Glinkas Tod.

1. Dezember

Am Morgen, auf dem Weg zur Dworjanskij-Bank <sup>52</sup> , bemerkte ich zufällig Nikolai Andrejewitsch in der Ferne; er ging um die Öffentliche Bibliothek herum und wollte gerade den Newski überqueren, als ich ihn einholte. Rimski-Korsakow war anscheinend angenehm überrascht. Das Gespräch wurde sofort sehr lebhaft und interessant und drehte sich um das Opern-Epos Sadko und die Tragödie Lilla Veneda von J. Slowakski, das slowakische Lilla Veneda mit seinem höchst phantastischen Szenario aus der Zeit der Druiden, voller Kontraste und Merkwürdigkeiten: Die 12 Harpyienältesten mit dem stolzen, edlen König Dervid an der Spitze, die den Helden Ruhmeslieder singen; die vollkommen zarte und liebende Lilla Veneda, die sich und ihre Liebe opfert, um ihren Vater zu retten; die hochmütige Gwinona; die Eremitenzelle in Form eines gigantischen Riesenschädels, in der einst die Götter von Walhalla lebten und wo nun jungfräuliche Reinheit herrscht; der Goplo-See, der vom Blut der Veniden glänzt; die Nacht auf dem Schlachtfeld, wo die geheimnisvolle Schönheit, die Halbwalküre Rosa Veneda, deren Wohnsitz wie eine Flussschwalbe auf dem Kahlen Berg thront, die Knochen der Ritter verbrennt und düstere Beschwörungsformeln singt; dann die Hexenhöhle, die von einem furchterregenden Purpurglanz erhellt wird.

Ein geheimnisvoller Ruf an die untergehende Sonne ertönt: Rosa Veneda prophezeit, dass in drei Tagen eine furchtbare Schlacht stattfinden wird, in der tausend Blitze zu sehen sein werden; dass sich die Toten auf ihren Befehl hin aus ihren Särgen erheben und sich unter die Lebenden mischen werden, und niemand wird sie von den Lebenden unterscheiden können, nur von weitem wird man die Feuerspur unter den Hufen ihrer Pferde sehen, nur in ihrer Nähe wird es nach dem Grab riechen. Schließlich die vorhergesagte Nacht der Spatzen ( Nacht der Blitze ): das Venusfeld ist von einem Millionenheer bedeckt; auf dem Gipfel stehen 12 Harpyienälteste, und an ihrer Spitze blitzt eine geheimnisvolle Schönheit auf. Die heilige Eiche und das Druiden-Denkmal; die Fackeln und Urnen mit der Asche der alten Könige; das vom Blitz erleuchtete Feuer, auf dem Lel und Polel, die letzten der Veniden, aneinander gekettet sterben, usw. usw.

Leider dauerte unser Gespräch nicht lange, denn wir kamen bald an der Polizeibrücke vorbei: ich ging zum Gottesdienst, während Nikolai sich nach rechts zur Kapelle wandte. Als wir uns verabschiedeten, lud er mich ein, am Abend zu ihm zu kommen, um in aller Ruhe ein ausführliches Gespräch über die geplanten Opernhandlungen zu führen.

Am Abend holte ich Schtrup ab, und wir gingen gemeinsam zur Bolschaja Konjuschennaja, Nr. 11, um, wie ich bereits sagte, einige der Sujets zu umreißen. Ich kann nicht sagen, dass ich mich über die übernommene Aufgabe besonders gefreut habe, denn mein Bericht fand nicht nur nicht von Angesicht zu Angesicht statt (Nadeschda Nikolajewna war anwesend), sondern wurde auch von einer etwas feierlichen Umgebung begleitet, denn es brannten nicht weniger als sechs Kerzen. Kurzum, ich war ziemlich aufgeregt.

An diesem Abend konnte ich den Inhalt von Sadko , einer Epos-Oper in 4 Akten mit einem Prolog (von Findeisen),<sup>53</sup> dann das Rjasaner Märchen von Jewpati

Kolowrat ,<sup>54</sup> mit einem spektakulären Wiegenlied der Prinzessin Jewpraksia im Morgengrauen beim Klang der fernen Morgenglocken (von Semelow), und schließlich die biblische Geschichte von König Saul und David vorstellen.<sup>55</sup> Nach Rimski-Korsakow ist die letzte die beste, und er hat sogar einmal daran gedacht, sie zu spielen, aber ein Nachteil, der für alle drei Geschichten gleichermaßen charakteristisch ist, ist der offensichtliche Mangel an weiblichen Charakteren, was für die Bühne äußerst unbefriedigend ist, denn es wurde schon oft festgestellt, dass die Oper trocken und uninteressant wird, wenn die weiblichen Rollen nicht mehr als die Hälfte der Handlung ausmachen, und die Musik hilft überhaupt nicht.

Es war schon spät, und so verschob ich die Lektüre der übrigen Werke, wie Die Bergwerke zu Falun , Nal und Damajanti , Die schöne Melusine (eine provenzalische Legende) und Die Hussiten<sup>56</sup> auf die Zukunft. Aus dem gleichen Grund habe ich auch Lilla Veneda nicht gelesen, das hätte zu viel Zeit gekostet.

In der Zwischenzeit haben wir eine Fülle von Material zusammengetragen! Für symphonische Dichtungen: Der fliegende Holländer , Ahasfer-Der ewige Jude , Die schreckliche Rache (Szene in den Karpaten), Die Erzählung von den Hyperboreern , Amor und Psyche , Das Märchen von der Stadt Kitesch ( Wohlklang der Glocke ), Prophetischer Oleg , die Legende vom Todesengel , Mila und Nolli ( Das Märchen von der Katzenmurmur ),<sup>57</sup> und für Opern oder Mysterien: Rustam und Zohrab von Schukowski, die Nordischen Heldenepen von Ibsen, Himmel und Erde<sup>58</sup> und Kain von Byron. Es gelang mir jedoch, auf dem Weg nach draußen ein kleines Gespräch über Kain zu führen, und ich erfuhr, dass Rimski-Korsakow dieses geniale Werk verehrt. Seiner Meinung nach ist Byrons Kain die ganze Welt , oder vielmehr das ganze Weltgeheimnis , das über den Mitteln der Musik steht, wie es bereits über das ptolemäische System hinausgeht: es ist der neue Himmel von Kopernikus und Giordano Bruno - grenzenlos, unendlich. Was Himmel und Erde betrifft, so könnte Nikolai Andrejewitsch dieses Thema eines Tages aufgreifen: das ist sehr verlockend .

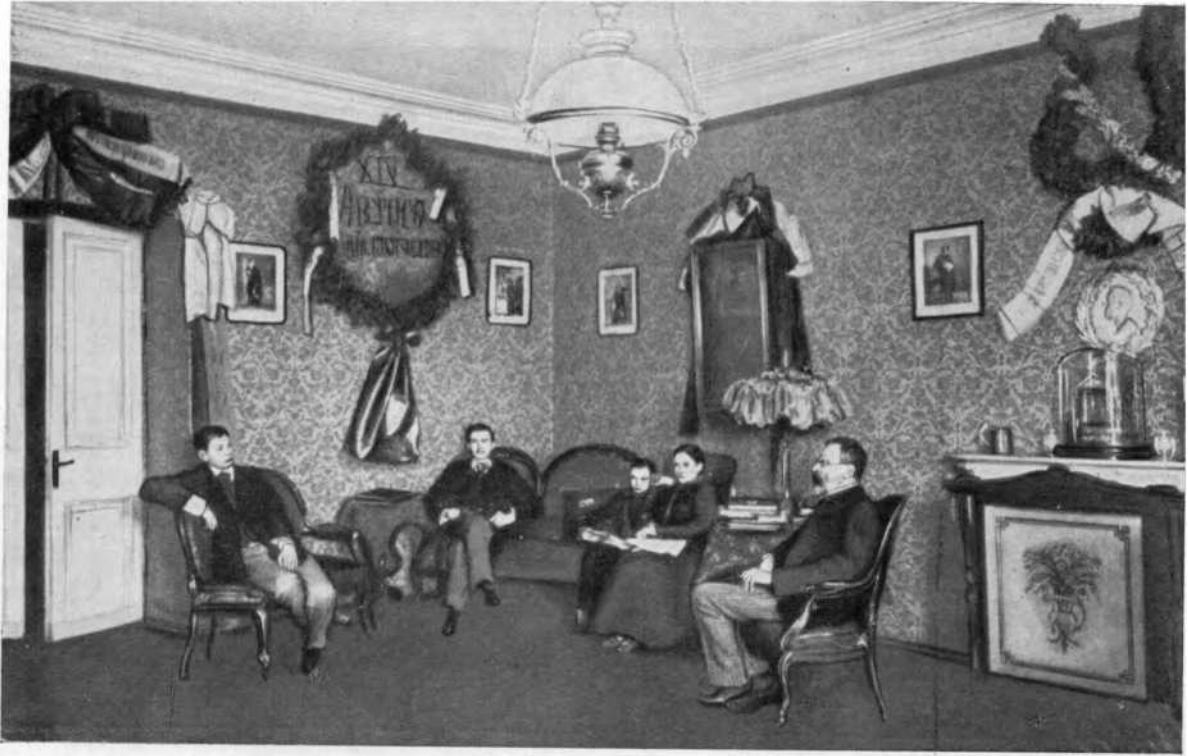
Schon früher, während des Tees, hatten wir über Mysterien im Allgemeinen und biblische Themen gesprochen, und ich erzählte Nikolai Andrejewitsch die reizvolle Legende vom Heiligen Andreas und den verborgenen Wundern aus den Apokryphen Evangelien des II. Jahrhunderts.

Die Seereise des Apostels Andreas in das Land der Kannibalen (Skythien); der Sturm; die Geschichte eines der drei jungen Engel über das wundersame Zeugnis der Patriarchen und die wiederauferstehenden Sphinxen des heidnischen Tempels.\*

\* Diese Legende wurde mir von N. A. Kotljarewski erzählt.

Kurz vor dem Abschied gingen wir zurück ins Arbeitszimmer. Aber, - wandte sich Rimski-Korsakow plötzlich an mich, - sagen Sie mir doch guten Gewissens, wenn Sie mich im letzten Jahr morgens immer an derselben Stelle sitzen sahen und eine blaue Brille trugen, haben Sie da nicht oft gedacht: Was ist das für ein trockener Mann! Was? Falsch? - Und er hat gelacht.

Es war die erste Stunde der Nacht, als ich ging.



N. A. Rimski-Korsakow im Kreise seiner Familie



Ecke des Wohnzimmers und der Wohnung N. A. Rimski-Korsakows

26. Dezember

War morgens zwischen viertel nach elf und halb eins bei Rimski-Korsakow. Es wurde viel darüber gesprochen, dass es zwei Arten von Inspirationen gibt: akute und chronische. Überlegen Sie selbst, - sagte Nikolai Andrejewitsch, - wie brillant ein Kunstwerk auch sein mag, sei es eine Symphonie, ein Drama, ein Gemälde oder eine Statue, es kann nicht in einem Augenblick geschaffen werden; um es zu vollenden, braucht es Zeit, und oft eine ziemlich lange Zeit. Was wäre, wenn der Künstler keine dauerhafte Inspiration gehabt hätte? Zwei oder drei lebhafte Striche, zwei oder drei tiefe Gedanken, und nichts würde mehr von seinem Rausch der schöpferischen Phantasie übrig bleiben! Nur im Märchen - so Rimski-Korsakow weiter - geschieht alles von selbst; nur äußerst naive Menschen glauben bis heute, dass Newton sein Gesetz der universellen Gravitation plötzlich unter einem Apfelbaum sitzend und fast im Augenblick des Fallens des Apfels entdeckt hat.

In dem Gespräch hieß es weiter, Musik sei eine gute Sache, aber nur in Maßen. Ich erfuhr auch viel über Igor, über Kjuj, über Boris und Salammbô;<sup>59</sup> dass es vorher weder Boris noch Salammbô gab, sondern nur Skizzen und einzelne Szenen aus beiden; wie Salammbô verschwand und durch eine große Oper, Boris Godunow, ersetzt wurde. Besonders bemerkenswert ist, dass die besten der musikalischen Seiten von Boris, wie Bojarenduma, Boris' Monolog (Ich habe die höchste Macht erreicht), seine Verkündigung in der Todesszene usw., alle adaptiert, wenn nicht sogar direkt aus Salammbô entlehnt wurden.

Wir gingen gemeinsam hinaus. Nikolai Andrejewitsch schlug mir vor, den Klavierauszug zu nehmen, den er mir gerade besorgt hatte, um die Brennerszene mit dem Frauenchor, Olgas neues Arioso und die Szene des Treffens mit Grosny aus Pskowitjanka durchzugehen und eventuelle Fehler zu korrigieren.

Ich habe vergessen zu sagen: als ich heute über Ge's neues Gemälde Auferstehung<sup>60</sup> sprach, wandte sich Rimski-Korsakow direkt gegen einen groben Naturalismus, der vielleicht sogar wahr ist, aber, wie er sagte, unnötig und immer unkünstlerisch.

30. Dezember

War bei Rimski-Korsakow. Wir sprachen über das Genie in der Kunst und darüber, zu welchem Zeitpunkt im Leben ein Künstler die bemerkenswertesten Dinge schafft. Nikolai Andrejewitsch ist der Meinung, dass es jenseits des 56. Lebensjahres<sup>61</sup> in der Regel keine Kreativität mehr gibt - außer bei besonders brillanten Künstlern. Er äußerte auch seine Gedanken zu C. Kjuj, über die Gründe für sein Scheitern im Allgemeinen und über den Zusammenbruch von Flibustier.<sup>62</sup>

Im Zusammenhang mit der bevorstehenden Inszenierung der Snegurotschka in Moskau<sup>63</sup> erzählte mir Nikolai Andrejewitsch, dass er kürzlich einen Brief von dort erhalten habe, in dem er gefragt wurde, wen er sich für die erste Aufführung der Oper wünsche und wen für die weiteren. Darauf antwortete Rimski-Korsakow: Ich habe Chochlow geantwortet, dass ich die erste Aufführung nicht positiv von der zweiten und dritten unterscheide und dass alle Aufführungen der Snegurotschka für mich gleich wichtig sind.

Ich erzählte Nikolai Andrejewitsch kurz den Inhalt des Stücks, das ich kürzlich gesehen hatte, Ein Tag in Petersburg von M. Tschaikowsky<sup>64</sup>, und bei dieser Gelegenheit die vier widerwärtigsten Typen von Musikliebhabern, denen ich im

Leben begegnet war: Beethovenianer, Schumanisten, Wagneristen und Italiener, von denen nur die Italiener - diese begeisterten Verehrer des Kultes der sinnlichen und klanglichen Schönheit - wirklich aufrichtig sind. Ich habe einmal eine Wagnerianerin sagen hören, dass sie Wagners Genie schätzt und verehrt, weil seine Musik großartig, kraftvoll und inspirierend ist und in dieser Hinsicht sehr an Verdi erinnert.

Puh, wie unangenehm, - bemerkte Rimski-Korsakow. -Gibt es am Ende des XIX. Jahrhunderts noch solche Verrückten?

Nach dem Tee gingen wir zurück in das Arbeitszimmer. Als ich erfuhr, dass Rimski-Korsakow viele verschiedene Manuskripte besaß, bat ich ihn, mir wenigstens etwas zu zeigen, das von der Hand Borodins oder Mussorgskys stammt. - Bei diesen Worten öffnete er eine der Mappen, die auf seinem Tisch lagen. Meine Augen waren so weit geöffnet, dass ich nicht wusste, wohin ich schauen sollte! Unter anderem interessierte mich besonders die Passage aus dem IV. Akt von Borodins ehemaliger *Mlada*.<sup>65</sup> Diese Borodin-Urschrift (mit dem Vermerk 27. November 1872 und in Klammern dauert 8 Minuten) wies eine ganze Reihe einzelner Bleistiftmarkierungen auf. Wie sich herausstellte, ging Jaromirs Thema in Jaroslawnas Traum ein.<sup>66</sup> Wenn Jaromir davon erzählt, dass seine Seele von einer unbekanntem Macht entrissen wird, taucht eine Melodie aus seinem Arioso auf, dieselbe, die nun im Schlusssduett von Jaroslawna mit Igor erklingt. Das Thema des stimmungsgewaltigen Priesters wird in Form einer Einleitung zum Prolog vollständig in Igor übernommen, und die Szene, in der sich die Priester treffen, ist musikalisch identisch mit der entsprechenden Szene aus Igor, wenn sich die Regimenter versammeln und man eine Art Trompetenschall hört. Die Musik, die unmittelbar auf die Worte des Priesters bleibt hier und wartet auf die nächtlichen Visionen folgt, wurde vollständig in eine ähnliche Finsternisszene übertragen. Dieselben chromatischen Bässe und abwechselnden tertianischen Molls; dieselben Blechbläsersekunden und riesigen Sekundakkorde auf dem unveränderlichen g. In Borodins Szene der Zerstörung des Radegast-Tempels wurde dem As-dur-Chor von Lada ein H-dur-Chor vorangestellt, der die Prozession der Götter begleitete, was kaum gelang, da die Musik nicht zur Situation passte. Wir kennen diesen Refrain nun als solchen aus dem Finale von Fürst Igor (Wie an einem heiteren Feiertag, der Mädchenchor), wo er ganz am Platz ist.<sup>67</sup>

Bevor ich aufbrach, gab ich Rimski-Korsakow die Auszüge, die ich vom Klavierauszug seiner neuen *Pskowitjanka*<sup>68</sup> genommen hatte. Was meine drei Korrekturen betrifft, so akzeptierte Rimski-Korsakow sie und korrigierte die Fehler sofort in meiner Gegenwart. Auf meine Bemerkung, dass Olgas Arioso anders und unvergleichlich besser sei, antwortete Nikolai Andrejewitsch, dass er seine frühere Fassung nicht wiedererkannt habe.

Wir sprachen auch über verschiedene Arten der Modulation, darunter eine besonders leichte und daher von einigen Komponisten häufig praktizierte Modulation mit Hilfe von Zimbeln. Ich vergaß zu erwähnen, dass ein Neffe von Rimski-Korsakow, ein gewisser Erichsen, uns beim Tee ein seiner Meinung nach reizvolles Sujet für Wolfs Oper *Lorelei* erzählte, dass es damals eine Art Kussfest gab, bei dem jeder für 60 Mark jede schöne Frau küssen konnte. Daraufhin rief ich aus: Ich werde auf jeden Fall hingehen, zumal mein Gehalt gerade für einen Kuss reicht! Ein lautes Lachen übertönte meine Worte.

Ich bin nach zwölf gegangen. Nikolai Andrejewitsch versprach, mich in Zukunft durch offene Briefe zu informieren, wenn er etwas Interessantes über Snegurotschka erfährt.

**1893**

*16. Januar*

Am Tag des II. Russischen Sinfoniekonzerts unter der Leitung von Glasunow, anlässlich der Uraufführung der Fantasie. Sadko in seiner neuen Fassung,<sup>1</sup> überreichten wir, die Jugendlichen, Nikolai Andrejewitsch einen Kranz. Auf den Bändern steht:

Der geniale Schöpfer von  
Sadko  
XXV Jahre.

Von jungen Bewunderern  
16. Januar 1893.

Viele Leute sollten hingehen, aber sie hatten Angst, also musste ich mit S. K. Bulitsch zum Podium gehen und die Lorbeeren an Rimski-Korsakow übergeben. Am Ende des Konzerts machte ich mich auf den Weg zur Garderobe. Nikolai Andrejewitsch war irgendwie besonders abgelenkt; ich dachte sogar, er sei mit irgendetwas unzufrieden, also verabschiedeten wir uns schweigend von ihm.

Neben Sadko spielten die Symphoniker auch eine großartige Glockengeläuteszene aus Boris Godunow, die von Rimski-Korsakow neu orchestriert wurde, und die große, kraftvolle Ouvertüre zu Pskowitjanka im Stil Coriolans.

*17. Januar*

Am nächsten Tag besuchte ich die Rimski-Korsakows, um meine Vermutungen zu klären. Nikolai Andrejewitsch war wie immer sehr nett; er bedankte sich bei mir und, in meiner Person, bei allen anderen Jugendlichen für die übermäßige, unverdiente Aufmerksamkeit und Sympathie. Er tadelte mich wegen des Wortes Genie, das offensichtlich von mir erfunden wurde, und schloss mit den Worten, dass er mich regelrecht verwirrt habe: Warum sind Sie gestern nach dem Konzert nicht in meine Garderobe gekommen? Ich wollte Sie sehen. Als ich ihm erzählte, dass ich dort gewesen war und sogar mit ihm gesprochen hatte, glaubte mir Nikolai Andrejewitsch zunächst nicht und sagte: Wie kann das sein, ich habe Sie nicht gesehen.

Im Laufe des Abends wurde viel über Mussorgsky, seine extreme Identität, seine religiösen Überzeugungen und seine musikalischen Vorbilder diskutiert. Dann über die Musik als eine Art Sprache, deren Schlüssel nach Aristoteles zwar an die Götter verloren gegangen ist, aber dennoch jedes Mal gefunden wird, wenn ein wirklich genialer Komponist wiedergeboren wird.

Zum Schluss las ich Rimski-Korsakows Rezension von Nikolai Andrejewitschs Sadko im Journal de St. Petersburg, 1869, Nr. 279 - Chronique musicale. \*

\* Sankt-Petersburg-Magazin . Musikalische Chronik. Diese Rezension ist auch in der Sammlung Kritische Artikel von A. N. Serow, Bd. IV, SPb (*Sankt Petersburg*), 1895, Blatt 1841 abgedruckt.

Obwohl Rimski-Korsakow diese Rezension schon oft von mir gehört hatte und ich ihm bei unserer ersten Begegnung sogar Auszüge daraus vorgelesen hatte, war er doch überrascht über die enthusiastische Meinung seines Feindes Serow, der die ganze entstehende Neue Russische Schule mit Balakirew an der Spitze als eine Gesellschaft von intriganten Selbstbeweihräucherern bezeichnet hatte. Nach reiflicher Überlegung sagte Nikolai Andrejewitsch jedoch: Ich bin der Überzeugung, dass diese Überprüfung zur Hälfte unaufrichtig ist. Serow mag uns bei weitem nicht so sehr, als dass er einen von uns so überschwänglich loben würde, und ich glaube, dass er sich hier nicht nur von Bewunderung, sondern auch von einem anderen Gefühl leiten ließ, nämlich von dem Wunsch, den ihm verhassten Balakirew um jeden Preis so weit wie möglich zu demütigen, und das alles nur, weil Milli Alexejewitsch sich nicht vor seiner Judith verneigte und nur das Finale des ersten Aktes, den Chor der Odaliske und Holofernes lobte und alles andere eher mittelmäßig fand.

Ich bin nach zwölf gegangen.

*28. Januar*

Obwohl zunächst alles darauf hinzudeuten schien, dass ich zur Uraufführung von Snegurotschka nach Moskau fahren würde, scheiterte dieses Projekt doch am 25. Ich war völlig verzweifelt. Ich musste mich auf ein Glückwunschtelegramm beschränken.

Am 28. Januar um 9.10 Uhr traf ich die Rimski-Korsakows am Nikolajewski-Bahnhof. Wie immer war der Postzug verspätet. Aber die Rimski-Korsakows erschienen in den Türen des Wagens. Nikolai Andrejewitsch begrüßte mich und bedankte sich für meine Glückwünsche und schimpfte, dass ich nicht nach Moskau gefahren sei, da die Oper im Allgemeinen ganz gut gelaufen sei.

Ich sah die Rimski-Korsakows an diesem Tag nach dem Gottesdienst wieder: ich wollte mehr über Snegurotschka erfahren. Zunächst traf ich nur Nadeschda Nikolajewna; bald tauchte jedoch Glasunow auf und dann Nikolai Andrejewitsch selbst. Dies ist der Bericht der Rimski-Korsakows: Snegurotschka war ein großer Erfolg und gefiel den Moskauern offenbar sehr gut; Rimski-Korsakow wurde mehrmals vorgeladen, und fast alle Nummern der Oper mussten wiederholt werden, was die Aufführung offensichtlich verzögerte, so dass sie erst um halb zwölf Uhr zu Ende war. Es gab kaum Statisten, und die Regieanweisungen waren dem Werk sehr wohlwollend angepasst. Hier ist eine Kostprobe, - sagte Nikolai Andrejewitsch, - am Bahnhof, als ich ging, begannen Altani und ich darüber zu sprechen, was wir kürzen sollten, da die Oper zu lang war; ich schlug vor, das Trio von Kupawa, Lelja und Snegurotschka nicht zu machen; er protestierte, dass er nicht mit mir einverstanden sei und dass er, bevor er irgendetwas von der wunderbaren Musik des Trios kürzen würde, versuchen würde, in der Pause einen Schnitt zu machen. Wie Sie sehen, ist unsere Direktion in Petersburg zu dieser Art von Höflichkeit nicht einmal in Worten fähig.



29. Januar

Der Zufall wollte es, dass wir für die sechste Aufführung von *Mlada* eine Loge im 1. Rang (Nr. 12) bekamen\*, und so befanden wir uns fast neben den Rimski-Korsakows (deren Loge hatte die Nummer 14).

\* Diese Aufführung war die letzte, da die Oper danach eingestellt wurde.

Unter anderem waren dabei: Mademoiselle Kischkina, Olja Schtange und ein äußerst sympathischer Enthusiast - Klijentow, der zum ersten Mal nach Petersburg kam und keine Eintrittskarte für die Oper bekommen hatten. Ich werde mir jedoch erlauben, ein paar Worte über ihn zu sagen. Dieser junge Mann, der bereits dreißig Jahre alt war und in Kostroma am dortigen Bezirksgericht diente, hatte sich offenbar eine rein kindliche, enthusiastische Seele bewahrt, und obwohl er im Grunde kein Musiker war, konnte er dennoch jede leuchtende Erscheinung auf diesem Gebiet bewundern: die höheren Schönheiten der Musik waren ihm ebenso zugänglich wie die Schönheiten der anderen Künste. Sie hätten seine echte, aufrichtige Ehrfurcht und vielleicht sogar Bestürzung sehen sollen, als ich ihn fragte: Ist Rimski-Korsakow irgendwo im Theater? , sagte er: Sehen Sie, der Autor sitzt Ihnen gegenüber mit seiner ganzen Familie in der Loge . Mein Gott! - rief er aus:

Könnte ich jemals davon träumen, einen so brillanten Mann so nah zu sehen! Das macht mir sogar Angst. So etwas hatte ich schon lange nicht mehr gesehen, und deshalb hat mich der Anblick eines Mannes, der ehrlich und ohne Vorurteile ein neues, leuchtendes Phänomen in der Musik betrachtete, tief bewegt. Ich erinnere mich noch gut an die Worte, die er an der Kasse des Mariinski-Theaters sagte, als wir uns beide buchstäblich nach Karten sehnten, die es aber leider nicht gab, denn die Zuschauer der ersten Spielzeit bewiesen eine beispiellose Standhaftigkeit und wollten ihre Karten um keinen Preis hergeben, obwohl sie aus den Zeitungen wussten, dass sie sich heute zutiefst langweilen und vielleicht sogar für die Kunst leiden würden. Als ich hörte, - so Klijentow, - dass in Petersburg eine neue Oper von Rimski-Korsakow aufgeführt wird, beschloss ich, sie unbedingt zu sehen, denn obwohl ich sie nicht kannte und alle Zeitungen dem Werk äußerst feindlich gegenüberstanden, sagte ich mir: der Mann, der *Snegurotschka* komponiert hat, kann nichts wirklich Schlechtes schreiben; er ist als Künstler zu unerreichbar und groß . Ja, es liegt unseren Petersburgern fern, sich diesem Provinzler anzuschließen.

Trotz des offensichtlichen Mangels an Erfolg von *Mlada* während der Abonnementtage, war es auch heute noch eine Quelle großer Anerkennung. Die Kritiker begannen jedoch zu widersprechen und behaupteten, der Erfolg sei eine Täuschung, er sei von Freunden geschaffen worden, usw. Ich für meinen Teil sage:

Gott sei Dank gibt es eine solche Masse an glühenden Anhängern und Bewunderern einer Person, die fast niemand kennt. Rimski-Korsakow zu verübeln, dass er von seinen Anhängern mit Kränzen bedacht wird, ist, gelinde gesagt, seltsam, denn ich denke, dass seine Feinde sich nie über die Werke ihrer Gegner gefreut und ihnen Beifall gespendet haben, und ich denke, dass unsere respektablen, aber leider, wie immer in allem, verwirrten Kritiker am besten aus eigener Erfahrung urteilen können.

7. Februar

Ich saß den ganzen Abend im Haus der Rimski-Korsakows. Sie sprachen viel über das wirklich Schöne und das Schlechte in der Musik. Rimski-Korsakow war der Meinung, dass schön und schlecht streng genommen relativ und sogar weitgehend konventionell sind und dass wir in der Kunst immer nur das für gut halten, was uns gefällt. Wir sprachen auch über Kjuj und sein Ratcliff, und ich erfuhr, dass der Schluss der Einleitung (S. 10 Klavierauszug, *piu mosso*) von Balakirew gespielt worden war, um das frühere, musikalisch völlig absurde Posaunensolo zu ersetzen, das nichts anderes war als die Einführung eines monströs verzerrten Grund- Todesthemas in der Tonleiter im Vollton. Ich gebe einen authentischen Auszug aus der handschriftlichen Partitur von William wieder. Das finden wir auf S. 15 dieser Oper (Notenbeispiel 15).



Ich habe auch erfahren, dass eine gewisse musikalische Abnormität im Mittelteil von Mak-Gregors Geschichte dadurch erklärt wird, dass Cesar Antonowitsch, ohne die geringste Verlegenheit, die gesamte Erzählung (für den Mittelteil) in seine eigene *Es-dur-Allegro*-Musik übertragen hat. Außerdem ist Kjujs eigene Empfehlung, die Oper bei einer konzertanten Aufführung mit Ratcliffes Todesszene zu beenden (S. 220 statt 231), äußerst merkwürdig. Ich erfuhr auch, dass die Marii-Romanze nicht von Kjuj, sondern von Balakirew arrangiert wurde, der auch einige Änderungen im Duett vornahm. Was den ersten Chor betrifft, so wurde er einst von Rimski-Korsakow arrangiert, und zwar, wie er selbst zugibt, ziemlich erfolglos.<sup>3</sup>

14. Februar

Ich war wieder bei den Rimski-Korsakows, Nikolai Andrejewitsch ging zu einem Konzert, wohin er und seine Frau für ein paar Stunden gingen, während ich bei Sofia Nikolajewna und Michail Nikolajewitsch blieb, um auf ihre Rückkehr zu warten. Es gab die *Molas*. Es wurde viel aus *Fürst Igor* und *Pskowitjanka* gespielt, so dass die Zeit unbemerkt verging. Nach Nikolais Rückkehr hatten wir ein langes Gespräch mit ihm über die Romantik im Allgemeinen und die Romantik in der Musik im Besonderen, über die heutige Situation der Oper und ihre Aufgaben, über Wagner, Schumann, Berlioz und die Neue Russische Schule. Rimski-Korsakow ist der Meinung, dass die Romantik ein germanisches (mittelalterliches, ritterliches) Produkt ist, teilweise aber auch ein englisches (Byron und andere), dass sie eine Art Liebe zum Ideal ist.\*

\* Definition von N. A. Kotljarewski.

Er meint auch, dass Wagner romantischer ist als Schumann (ersterer ist in seiner Musik ritterlicher). Was seine endlos in die Länge gezogene Musik betrifft (*Nibelungen*, *Tristan*, *Lohengrin*), so fasziniert sie doch durch ihre extreme

Originalität und extreme Bildhaftigkeit, und das ist ihr Hauptvorzug. Sie sprachen erneut über den Steinernen Gast von Dargomyschski und kamen zu dem Schluss, dass dieses Werk trotz seiner vielen ernsthaften Verdienste in erster Linie ein bemerkenswertes und interessantes, aber keineswegs geniales Werk ist. Er sagte weiter, dass in Zukunft eine eigene Abteilung für Musikkritik eingerichtet werden sollte. Auf diese Weise, - sagte Rimski-Korsakow, - würde unsere Kritik dank Ihnen und anderen, die mit dieser Sache sympathisieren, endlich in wirklich gute Hände gelangen, und dann allein könnten wir auf eine Erneuerung und Belebung des öffentlichen Geschmacks und sogar auf eine 'Berendei-Periode' in der Kunst hoffen.<sup>4</sup> Obwohl dies noch in weiter Ferne liegt, ist natürlich nichts plötzlich geschehen.

Vor allem Nikolai Andrejewitsch und Nadeschda Nikolajewna können nicht verstehen, wie ich Berlioz' König von Thule mögen konnte.<sup>5</sup> Ich hatte auch den Eindruck, dass Nadeschda Nikolajewna Dargomyschski für begabter als Wagner hielt, obwohl sie eine besondere Abneigung gegen Das Rheingold und seinen (Rimski-Korsakow) Tristan und Isolde hegte, denn Nikolai Andrejewitsch findet es in diesem Werk besonders geschmacklos, dass es keinen Gesang enthält und die Musik den Zuhörer dadurch von den ersten Takten an irgendwie erdrückt. Übrigens, - fuhr Nikolai fort, - weiß ich jetzt aus zuverlässigen Quellen, dass unsere Musik bei Hofe unbeliebt ist, und selbst von Tschaikowsky kennt man hauptsächlich nur Eugen Onegin und vielleicht Dornröschen, obwohl Tschaikowsky selbst dort nicht zu den Russen gezählt wird.

Ich hatte heute noch keine Gelegenheit, über Sadko zu sprechen.

Beim Abschied erzählte ich Rimski-Korsakow, dass ich erst vor kurzem auf seine Switjesanka<sup>6</sup> gestoßen war und dass sie mir sehr gut gefiel, zumal ich feststellen konnte, dass sie dem Sadko sehr ähnlich ist: die Abfolge zweier Nicht-Akkorde, erstaunlich originell in Farbe und Harmonie, mit der gleichzeitigen Absenkung zweier Oberstimmen (Nonen und Quinten), die eine verführerische, wässrige Kühle ausstrahlt. Es ist eine Art zweiter Goldfisch.<sup>7</sup> Ich mag dieses Stück nicht, - widersprach Nikolai Andrejewitsch, - gerade wegen seiner Verwandtschaft.

Wir trennten uns, aber nicht für lange. Nikolai Andrejewitsch bat mich, ihn am Abend zu besuchen, und so beschloss ich, am folgenden Donnerstag zu ihm zu gehen. Es war nach Mitternacht, als ich hinausging. Beim Abschied versprach ich Nikolai Andrejewitsch, ihm einen sehr interessanten Brief von S. mitzubringen,<sup>8</sup> in dem dieser tapfere russische Scudo Rimski-Korsakow und die anderen Vertreter der von ihm gehassten Kutschkisten verspottet.

Ich habe ganz vergessen, es zu sagen. Im Laufe des Abends fand eine Diskussion über die Musik von W. S. Serowa statt. Ich habe die Meinung geäußert, dass sie als Komponistin nicht unbegabt ist, obwohl ihrer Musik zweifellos etwas fehlt: es gibt immer eine gewisse Ungleichmäßigkeit, Lustlosigkeit und manchmal sogar einen völligen Mangel an Harmonie, oder das, was Balakirew einmal als Indigestion harmonique bezeichnet hat. \*

\* Harmonische Verdauungsstörungen (fr.).

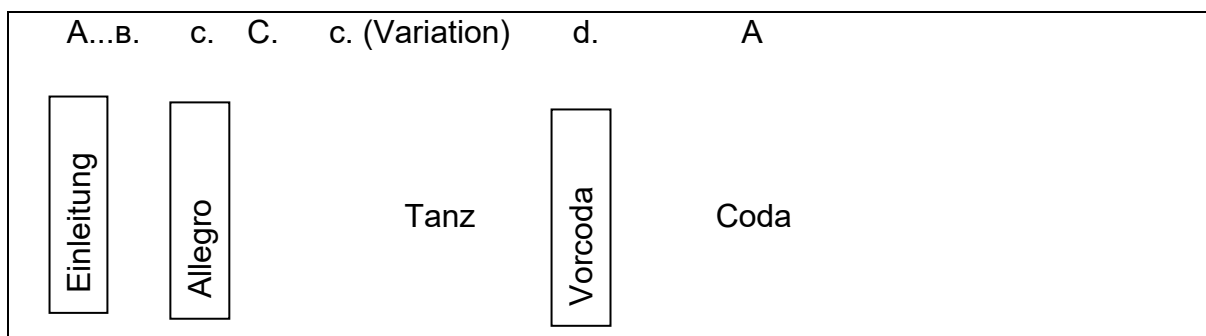
- Und meiner Meinung nach, - wandte Nikolai Andrejewitsch ein, - ist ihre Musik einfach nicht schön, das ist alles!

Ich war bei den Rimski-Korsakows. Diesmal sprachen sie viel über das Buch von Hanslick und seine zweifellos schädliche Bedeutung für die Kunst dank eines gewissen Talents seines Autors, der jedoch in vielerlei Hinsicht und vor allem in Sachen Kunst blind ist.<sup>9</sup> Sie sprachen auch über den Vortrag von S.<sup>10</sup> mit absurden Beispielen vermeintlicher Programmmusik, oder besser gesagt, einfacher Klangimitationen des XVIII. Jahrhunderts. Es wäre besser, wenn ein Mensch, - sagte Rimski-Korsakow, - dem Publikum nicht das vorstellen würde, was er selbst bestenfalls nicht versteht; denn sonst macht er in Wirklichkeit eine absichtlich sinnlose Verhöhnung des wahrhaft Karikaturistischen, und der Zuhörer glaubt, dass der Vortragende sich über den Gegenstand seines Vortrags lustig macht. Wissen Sie, - fuhr Nikolai Andrejewitsch fort, - gestern traf ich S. im Konservatorium, im Versammlungsraum, und als er fragte, wie mir seine Lesung gefallen habe, habe ich ihm offen zugegeben, dass ich damit eigentlich sehr unzufrieden war ihm. Sehen Sie, - sagte ich zu ihm, - wie hätte mir der Vortrag gefallen können, der alles daran setzte, die Politik zu verspotten, die ich mein Leben lang verfolgt hatte; denn Ihre Predigt war sozusagen ein Schmelztiegel für meine ganze künstlerische Tätigkeit, und nicht für mich, sondern vielleicht für das ganze XIX. Jahrhundert. Stellen Sie sich vor, - sagte Nikolai Andrejewitsch, - meine Worte schienen S. verwirrt zu haben, und er war sogar ein wenig verblüfft, verwirrt.

Beim Tee war von einem anderen S.<sup>11</sup> die Rede, der zwar den Harmonielehrekurs von Rimski-Korsakow während seiner Vorlesungen am Konservatorium verfolgt hatte und ihn offenbar für recht gut hielt, was ihn aber nicht daran hinderte, sich abfällig und fast verächtlich über Rimski-Korsakow selbst als Musiker zu äußern. Hier ist zum Beispiel, was S[olowjow] am 28. Mai 1887 an G. A. Janschin schrieb:

Die Psalmen der Absolventen von Korsakows Klasse erwiesen sich als so *schändlich* (Kursivdruck im Original), dass Rubinstein keine Diplome verleihen wollte (Medaillen kamen nicht in Frage), und nur meine Noten und logansons retteten diese unschuldigen Opfer von Korsakows Dilettantismus.

Nach dem Tee wandte sich das Gespräch dem Thema der Fantasie Sadko von Rimski-Korsakow zu, die wir von allen Seiten und in alle Richtungen betrachteten. Dabei stellte ich fest, dass sich die eigentliche Form dieses Werkes leicht schematisch wie folgt darstellen lässt:



Darüber hinaus wurde die Tonleiter Halbton - Ton von Nikolai Andrejewitsch selbst erfunden und findet sich neben Sadko auch im Märchen (S. 5-78) und in



Wir trennten uns gegen 2 Uhr morgens.

3. März

Ich war abends bei Rimski-Korsakow und bat ihn, für mich ein großes Porträt von ihm bei dem Fotografen Schapiro in Auftrag zu geben. Ich schäme mich, - sagte Nikolai Andrejewitsch, - dass Sie für so etwas Geld ausgeben; gut, wenn es meine Partitur wäre - das ist eine andere Sache, aber mein Bild! Nun, - fuhr er fort, - bestellen Sie es nicht; ich gebe Ihnen stattdessen mein Porträt von mir selbst; es ist ganz dasselbe. Aber ich bestand darauf, und obwohl ich das Klarinettensolo aus Snegurotschka zusammen mit der Partitur in der Tasche hatte (wie er es ausdrückte), gab Rimski-Korsakow, als ich ging, meinen Argumenten nach und versprach, den Fotografen morgen zu sehen.

Was die Unterschiede betrifft, so habe ich unter anderem herausgefunden, dass es eine Diskrepanz zwischen der vierhändigen Bearbeitung von Borodins zweiter Sinfonie und ihrer Partitur gibt, nämlich dass der erste Satz der Sinfonie in der Partitur länger ist als in der Klavierfassung. Der Grund dafür ist folgender: auf dem Klavier dauert die h-moll-Hauptpassage nur 12 Takte, während sie in der Partitur auf Drängen von Rimski-Korsakow und mit Zustimmung des Komponisten viel länger ist, und zwar dank der Wiederholung des gesamten ersten Satzes, der vorübergehend von C-Dur nach D-Dur abweicht. Auf diese Weise kann sich der Hörer die Hauptstruktur der Symphonie besser aneignen und sein Ohr innerhalb von 36 (statt bisher 12) Strophen daran gewöhnen.

Ich erfuhr, dass Rimski-Korsakow seine Handschrift absolut nicht mag, weil er sie für äußerst hässlich hält.

6. März

Am Morgen, auf dem Weg zum Gottesdienst, traf ich Nikolai Andrejewitsch, der heute genau sieben im Quadrat (49) war. Ich gratulierte ihm, und er lud mich sofort ein, ihn am Abend zu besuchen, es sei denn, es wäre mir peinlich und ich hätte vorher etwas Interessanteres vor. Wir werden, - fügte Rimski-Korsakow hinzu, - einige meiner engsten Freunde einladen.

Am Abend bekamen die Rimski-Korsakows neben Ljadow, Sokolow, Beljajew und Glasunow einen Überraschungsbesuch von dem Bildhauer Antokolski.

Vor dem Tee diskutierten sie lange und angeregt über das Duellieren im Allgemeinen und das Duell von Puschkin im Besonderen. Nikolai Andrejewitsch ist prinzipiell gegen das Duell. Seiner Meinung nach kann man mit einem Duell niemandem etwas beweisen und man setzt sich absichtlich mit einem Schurken auf eine Stufe.

Dann war die Rede von der Antokolski-Statuenausstellung, von der absurden Polemik zwischen Burenin und Stassow, die wieder aufgeflammt war, und schließlich von Glinka. Über Glinka meinte Rimski-Korsakow, dass Glinka, selbst wenn er länger gelebt hätte, aller Wahrscheinlichkeit nach nichts geschaffen hätte, was Ruslan übertreffen, geschweige denn in den Schatten stellen könnte, auch wenn Nacht in Madrid, Jota und Kamarinskaja den Kompositionen aus Glinkas bester Zeit qualitativ nicht nachstehen. Beurteilen Sie selbst, - sagte Nikolai

Andrejewitsch, - welch ungewöhnlicher Aufstieg und welche Masse an schöpferischer Energie in einer vergleichsweise unbedeutenden Zeitspanne aufgewendet wurde, als *Leben für den Zaren* und *Ruslan* komponiert wurden (5 Jahre), und wie wenig im Wesentlichen seitdem in der doppelten Zeitspanne geschrieben worden ist.

Aber es läutete und Antokolski trat ein. Das Gespräch drehte sich um die Aufgaben und Mittel der Kunst, das Mittelalter, die Kritik und das Publikum usw. Antokolski geriet regelrecht ins Schwärmen: wir müssen wohl zufällig seine schwächste Saite berührt haben, denn er brach sofort in einen flammenden Monolog aus, in dem er das Fehlen einer echten objektiven Kritik nicht nur in Russland, sondern sogar in Frankreich angriff, was uns jedoch nicht trösten sollte, - sagte Antokolski, - da also statt eines Buckels zwei Buckel auf der Menschheit lasten.

Wissen Sie, - fuhr Antokolski fort, - ich bin davon überzeugt, dass der wahre Kritiker - das Objekt \* - furchtbar selten ist, und es ist in der Tat schwierig, zwischen zwei steilen Ufern zu gehen, und deshalb ist der Kritiker in unserem Land, wie anderswo im Allgemeinen, immer entweder in der Rolle eines Anwalts oder eines Staatsanwalts .

\* Das heißt, objektiver Kritiker ... Es ist anzumerken, dass Antokolski die russische Sprache eher schlecht beherrschte, obwohl seine Rede durch ihre Kraft und Bildhaftigkeit auffiel, weshalb ich seinen Jargon an einigen Stellen beibehalten habe; außerdem benutzte er im Gespräch sehr gerne das Wort *Kitsch*, das er auf amüsante Weise pervertierte, indem er *Kitschitsja* statt *Kitsch* sagte!

Das Gespräch drehte sich, wie bereits erwähnt, um das Mittelalter und seine vergleichsweise technische Armut, da dem Maler nur sieben statt der heutigen hundertfünfzig Farben zur Verfügung standen - die aber in den meisten Fällen niemand brauchte. Und trotzdem sind wir, - wandte Antokolski ein, - Maler und vor allem Bildhauer (ich spreche nicht von der Musik: ich bin kein Profi darin!), wir, bewaffnet mit allen Mitteln der modernen technischen Exzesse, im Vergleich zu Michelangelo, Leonardo da Vinci, Benvenuto Cellini oder Raffael. Höhere Ideen sind einfach (relativ einfach), aber natürlich schwierig zu verwirklichen. Nicht umsonst sagte Voltaire einmal in seinem Brief an die Herrscherin Katharina II.: Verzeihen Sie mir, Majestät, dass ich Ihnen nicht kurz schreibe, aber ich habe keine Zeit.

Antokolski ärgert sich darüber, dass es dank der relativen Leichtigkeit, mit der Akademien Titel, Rechte und Patente vergeben, immer mehr schlechte Maler gibt. Im Westen ist die Kunst eher in die Breite als in die Höhe gewachsen, bei uns ist auch das nicht unabhängig: wir sind auch hier ein Echo.

Es war Zeit zu gehen; es war die dritte Stunde der Nacht.

11. März

Ich war bei Rimski-Korsakow. Das Porträt ist fertig. Als ich hereinkam, sah Nikolai Andrejewitsch gerade die Korrekturabzüge der *Maiennacht* durch, und zwar die Orchestrierung des Duettinos von *Pannotschka* und *Lewko*. Sie sprachen ausführlich über die Mittel der Kunst, ihre Gemeinsamkeiten und Unterschiede. Die Malerei zum Beispiel gibt direkt ein Bild und einen Gedanken vor, und man muss in seiner Vorstellung eine Stimmung erzeugen. Die Poesie der Worte gibt einen Gedanken, und mit ihm ist es notwendig, ein Bild und eine Stimmung zu schaffen,

und die Musik gibt direkt eine Stimmung, und mit ihr ist es notwendig, einen Gedanken und ein Bild zu schaffen, und manchmal sogar direkt ein Bild. Es ist anzumerken, dass die Musik selbst die Stimmung so präzise und eindeutig wiedergibt, dass es manchmal, und sogar sehr oft, keine Worte gibt, um diese Stimmung zu beschreiben und auszudrücken. Nicht umsonst hat Serow gesagt:

Wenn alles, was wir fühlen, in Worte gefasst werden könnte, gäbe es keine Musik!

Sie sprachen von der Entmaterialisierung oder vielmehr Verfeinerung der Musik, und auch davon, dass das XIX. Jahrhundert ein Zeitalter des Kampfes für die Musik war, dass Märtyrer für die eine oder andere künstlerische Überzeugung nun denkbar waren.

Ich vergaß zu sagen: sobald Rimski-Korsakow sein Buch *Über poetische Darstellungen in der Musik* geschrieben hatte,\* schien Nikolai Andrejewitsch endlich entschlossen, eine spezifisch kritische Musikzeitschrift zu verfassen.

\* Leider war dieses Buch nicht dazu bestimmt, das Licht der Welt zu erblicken: es wurde verbrannt. <sup>14</sup>

Laut Nikolai Andrejewitsch wurden Poesie, Musik und Sprache sowie der Gesang in der Kirche, die Gesänge des Diakons und des Priesters, um die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, die Rufe der Handwerker, die griechische Deklamation, die Rhapsoden usw. gleichzeitig geschaffen und dann in entsprechenden Formen kristallisiert, während Skulptur, Malerei und Architektur getrennt voneinander entstanden. So war zum Beispiel die Gotik das Sprachrohr des Mittelalters usw.<sup>15</sup> Außerdem wurden Musikvorträge diskutiert - mit einem Orchester. Außerdem wurde gesagt, dass Secund-Akkorde eine Art Spezialität von Rimski-Korsakow sind.

Schon früher, als er über die Mittel der Musik sprach, meinte Nikolai Andrejewitsch, dass die Menschen im Allgemeinen nicht den richtigen Platz finden und alles durcheinander bringen. Aber es ist noch einfacher: Musik reicht vom Spiel mit Klängen (wie Linien in der Architektur, und eine Arabeske ist oft nicht frei von Stimmung) bis hin zu einem Klanggedicht.

Ich nahm das Porträt mit, um es meiner Mutter zu zeigen, aber ich beschloss, es ein anderes Mal zu signieren.

*13. März*

Am Morgen, auf dem Weg zum Gottesdienst, brachte ich Rimski-Korsakow sein Porträt. Ich sah nur Andrjuscha und Wolodja, er selbst war nicht mehr zu Hause. Nach Rimski-Korsakow ging ich zu M. A. Balakirew, um wenigstens einen Teil des Missverständnisses über den seltsamen Brief der alten Dame Djutsch aufzuklären.<sup>6</sup> Vor Balakirew lag ein Brief auf dem Tisch, der von Nikolai Andrejewitschs Hand geschrieben war und mit den Worten begann: Mili Alexejewitsch... . Bekanntlich sprechen Rimski-Korsakow und Balakirew seit diesem Jahr nicht mehr miteinander, sondern korrespondieren nur noch in dienstlichen Angelegenheiten.

*17. März*

Da ich nicht damit rechnete, wie vereinbart morgen dort zu sein, ging ich am Vortag hinein: ich war sehr gespannt darauf, ein Porträt meines Glinka in meinem



Zimmer wiederzusehen. Nikolai Andrejewitsch war noch nicht vom Konservatorium zurückgekehrt, und ich musste noch ein wenig warten. Aber die Glocke läutete und Rimski-Korsakow kam. Man unterhielt sich darüber, ob alles in der Musik kritisierbar sei und ob es nicht auch sehr kleine Elemente gebe, die überhaupt nicht analysiert werden könnten. Rimski-Korsakow bestand darauf, dass es sich bei einem solchen unteilbaren musikalischen Atom um eine Melodie (ein Motiv) handelt, die in den meisten Fällen nur subjektiv beurteilt werden kann: sie gefällt oder sie gefällt nicht, das ist alles! Ich wandte jedoch ein, dass, wenn solche Elemente in Wirklichkeit existierten, die Kritik als solche nicht existieren könne, da sie die Summe oder vielmehr das Integral des Unkritischen sei; weiter meinte ich, dass, wenn das (physikalische) Atom in Wirklichkeit nicht existiere, auch das Universum nicht existiere, da es eine Ansammlung toter Teilchen sei, und dass, wenn wir etwas nicht wissen, uns dies nicht das Recht gebe zu sagen, dass auch das andere nicht existiere. Wir kamen dann ganz unmerklich auf das Thema der nutzlosen Bearbeitungen aller Arten von Musik für Flöte, Geige oder Oboe und sogar für Trompete solo zu sprechen, und ich argumentierte leidenschaftlich für die Sinnlosigkeit und Geschmacklosigkeit solcher musikalischen Verstümmelungen und verglich diese künstlerisch unerhörten Amputationen mit einigen falsch kolorierten Stichen.

Ich erzählte Nikolai Andrejewitsch die Essenz einer meiner Auseinandersetzungen mit Professor A. N. Weselowski, der entgegen der Meinung von Schumann, Berlioz und Beethoven argumentierte, dass man nur in Italien die Musik kenne, liebe und schätze, und dies damit begründete, dass dort während einer Oper das ganze Theater mitsinge. Hier, ich wiederhole es, sah er den Höhepunkt der musikalischen Entwicklung der Gesellschaft, und ich sah nur die unkultivierte Haltung der Menge gegenüber den Werken ihrer großen Meister. Kann ein Mann, der mit einem Schuster oder einem Schneider vertraut ist und ihre unkomplizierte Lebensgeschichte Wort für Wort nacherzählen kann, behaupten, die ganze Menschheit zu kennen, zu lieben und zu verstehen, wandte ich ein! In der Zwischenzeit ist Italien in Bezug auf Musik genau in dieser Position. Aber das werden die Herren Literaturwissenschaftler nie verstehen. Außerdem braucht man nicht ins Land der Zitronen zu fahren, man muss nur einige Vergnügungsstätten wie Renaissance oder Variété besuchen, um ebenso günstige Bedingungen für die Musik vorzufinden, denn hier singt, pfeift und spricht das gesamte Publikum während der Aufführung lautstark. Diese Art von Einstellung zur Kunst könnte man vielleicht mit der Situation vergleichen, in der das Publikum beim Besuch einer Kunstaussstellung, zumindest von Aiwasowski sGemälden, zum Beweis seiner Bewunderung anfängt, die Stellen mit Farbe zu beschmieren, die ihm irgendwie am besten gefallen haben. Es gibt definitiv keinen Unterschied; nicht umsonst hat Flaubert das Publikum als *Le public - eternel imbecile* bezeichnet. \*

\* Das Publikum ist ein ewiger Narr (fr.).

Dann sprachen sie über die relative Massivität der neuesten Orchestrierung, über ihre Absurdität und Wildheit: man muss ein ganzes Regiment aufstellen, nur um die neueste Oper oder Sinfonie aufzuführen. Du schaust zu und wirst wütend, wenn du siehst, wie die ganze Armee der Bogenschützen umsonst kämpft. Hören Sie zu und genießen (!) Sie die nie dagewesene Kraft und Schönheit des Klangs! Auch ich, - so Rimski-Korsakow, - war einst empört über das verstärkte Wagner-Orchester, und doch erlag ich schließlich dem berausenden Einfluss der neuesten Instrumentation, des neuesten Wagner-Orchesters mit drei Flöten, Oboen,

Klarinetten und Fagotten, drei Trompeten, vier Posaunen und einer Tuba, was dazu führte, dass ich die *Mlada* und die dritte Ausgabe der *Pskowitjanka* hatte.

Es war die Rede von der Unmöglichkeit des Kopierens in der Musik, die nach Rimski-Korsakow den grundlegenden Unterschied zwischen der musikalischen Kunst und den anderen schönen Künsten darstellt, sowie von der Existenz der Musik in der Zeit (Melodie) und im Raum (Harmonie und Kontrapunkt).

Über das letzte russische Sinfoniekonzert, in dem das Glockengeläut aus Mussorgskys *Boris Godunow* in einer neuen Orchestrierung von Nikolai Andrejewitsch aufgeführt wurde, berichtete Rimski-Korsakow schließlich ein geistreiches Wortspiel, so C. A. Kjuj bei dieser Gelegenheit, als ob diese instrumentale Transkription des Glockengeläuts dem Original ähnlicher sei als das Original selbst .

Ich vergaß zu sagen: während des Tees war die Rede von der ersten Nummer von Schumanns *Kinderszenen* ,<sup>17</sup> die mich persönlich, ich weiß nicht warum, an Oblomows Traum erinnerte, und an jenen Moment, als das alte Kindermädchen bereits eingeschlafen war und der kleine Ilja Iljitsch plötzlich allein auf der Welt war.

Das ist es, - bemerkte Rimski-Korsakow, als ob er seinen Gedanken fortsetzte, - wenn wir uns nur immer an alles erinnern könnten.

Das Porträt wurde signiert. Für das musikalische Autograph haben wir die Partitur des Beginns der Prozession des Berendei (das Finale des IV. Aktes von Rimski-Korsakows *Snegurotschka* ) ausgewählt, diese ideal-poetische Hymne an die Sonne.



N. N. Rimski - Korsakowa - Ehefrau des Komponisten



Panajewski -Theater in Petrograd



Szene aus der Oper Maiennacht von N. A. Rimski-Korsakow (1894)

Am nächsten Tag war ich wieder bei den Rimski-Korsakows, wo ich bis halb zwei Uhr morgens gegessen habe. N. M. Schtrup berichtete über Rimski-Korsakows Märchen mit den Meinungen der Semenows, der Gebrüder Belski, meiner, I. I. Lapschins und seiner eigenen; eine Fülle von ästhetischen Fragen aller Art wurde gestreift; schließlich legte Nikolai Andrejewitsch selbst seine Ansicht über das Werk dar. \*

\* Rimski-Korsakow hatte das Märchen ein Jahr vor Snegurotschka in Ligow (1879) begonnen, es aber aus irgendeinem Grund in diesem Jahr nicht vollendet, und erst ein Jahr später, als Snegurotschka (in Stelewo) bereits fertig war, nahm Nikolai Andrejewitsch das Märchen wieder auf, beendete es und versah es mit einer Instrumentierung.

Nach Rimski-Korsakow ist das Märchen in erster Linie ein symphonisches Werk, das eine bestimmte Form und somit eine Wiederholung von Teilen usw. erfordert. Aber wenn man genau hinschaut, kann man eine Reihe von Stimmungen und poetischen Bildern erkennen. Hier sind einige Höhepunkte:

1.) Das Bild des tiefen Waldes - geheimnisvolle Pfade, die sich hier und dort schlängeln (S. 4-14 der Partitur). Die Abbildung der Geigen auf S. S. 11-13 zeichnet die Figur der Geigen eine Art verweilenden, bedrohlichen Traum (Alptraum), der jedoch nicht abgerufen werden kann: man wird von einer vagen Vorahnung von etwas Ungelöstem gequält. 2.) Das Klarinetten Thema (S. 8) - der Refrain der Meerjungfrau: sie scheint zu prophezeien. 3.) Das Posaunensolo auf S. 14-15 das Posaunensolo zeichnet die Hexe: das ist Baba-Yaga, die sagt: Fuh, fuh, fuh!., hier riecht es nach russischem Geist! 4.) Von S. 17, - der Flug (Sprung) von Baba-Yaga in einem Mörser, die Hexe fuchtelt mit einem Stößel in der Luft. 5.) Auf S. 30-31 die Hütte auf Hühnerbeinen. Weiter, 6.) Auf S. 31-32 - Meerjungfrauen (Flöte solo). Auf S. 32 man hört das Pfeifen eines Märchenvogels oder das eisige, furchterregende Lachen der Meerjungfrauen oder einen traurigen, geheimnisvollen Nixenschrei oder eine phantastisch unheimliche Verführungsszene. 7.) Auf S. 33 - ein Klarinetten solo, als wolle es sagen, dass das, was die Meerjungfrau besungen hat, wahr geworden ist. In dieser Folge ist die Melodie eindeutig eine dreistimmige Melodie in einer zweistimmigen Partitur. 8.) Auf S. 36 und 55 ist die Flucht der Hexe sicher gezeichnet. 9.) Auf S. 44-47 wieder in den Wald. 10.) Von S. 48 und weiter, die Lichtung und die Brandung der Wellen eines Sees oder Meeres. 11.) Auf S. 7, 45-46-49 - Waldstimmen. 12.) Auf S. 59-60 gibt es ein Bild von einem Rudel bissiger Hexen. Die Hütte stand auf Hühnerbeinen (S. 63), stand und drehte sich dann auf den Kopf (S. 64). Die bekannte Geschichte wird in einer weiterentwickelten Form wiederholt und so weiter bis S. 74, wo 13.) die Coda beginnt, oder vielmehr die Musik des Anfangs erklingt. 14.) Auf der letzten S. (79) erklingt im Hintergrund der Geige und des Harfenklangs zum letzten Mal der kaum hörbare Refrain der Meerjungfrau, als wolle sie bestätigen, dass alles, was sie besungen hat, wahr geworden ist.

Wie man sieht, gibt es kein ganzheitliches, organisch entwickeltes Programm, aber es gibt eine Reihe von musikalischen Bildern aus dem russischen Märchenepos. Die Epigraphik dieses Werks kann offensichtlich aus Puschkins Vorwort zu Ruslan und Ljudmila entnommen werden: Es gibt Wunder... Dort sind der Wald und das Tal voller Visionen. \*

\* Siehe " Erinnerungen ", 7. Oktober 1891.

Was das Vorwort betrifft: Eine grüne Eiche an der Meeresbucht , dann könnte man es mit Fug und Recht durch ein anderes aus Graf Alexei Tolstois Potok-Bogatyr ersetzen: Jetzt dringt der Mond mit Waldhörnern hinter dem Wald hervor, und der Nebel dringt durch die Schluchten, Baba Yaga reitet in einem Mörser, und Nixen plätschern im Dnjepr, ein Löwengebrüll ertönt im Dnjeprgebiet, der Hausmann wird in den Stall geschickt, und die Hexe schwenkt ihren Schleier mit Trompetenklang . Auch hier gibt es keine exakte Wiedergabe von Puschkins Prolog in der Musik vom Märchen .

Anschließend unterhielten wir uns über Nikolai Andrejewitschs Scheherazade . Rimski-Korsakow behauptete, 1) dass es darin keine Leitmotive gäbe, abgesehen von dem Thema der Scheherazade selbst; 2) dass das Märchen vom Kalender \*\* einen erzählerischen Charakter habe und außerdem äußerst kapriziös und launisch sei;

\*\* Der Kalender ist der Erzähler von allem, was besonders außergewöhnlich und phantastisch ist; zumindest ist er das in Scheherazades magischen Erzählungen.

3) dass auf den S. 51-54 der Partitur kann man vielleicht eine Schlacht erkennen (Trompetenecho); und 4) dass auf S. 59-62 sogar eine Art musikalische Skizze von Sindbads Vogel Roch (2 Piccoloflöten); 5) dass im 4. Satz der symphonischen Suite das Meer (E-dur) mit dem Weißen auf einem Wellenkamm (siehe S. 15 der Partitur und weiter) deutlich dargestellt ist. Apropos, im Zusammenhang mit diesem ersten Satz der Scheherazade erfuhr ich einen äußerst interessanten Umstand, nämlich dass diese oder andere Tonalitäten, abgesehen von ihrem rein klanglichen Unterschied, von Rimski-Korsakow immer als in der einen oder anderen Farbe gefärbt wahrgenommen werden, oder vielmehr als eine Schattierung der einen oder anderen Farbe. So stellt er sich beispielsweise vor, dass E-dur in einer dunkelblauen, saphirfarbenen Farbe gemalt ist (Teil I von Scheherazade -Das Meer; die Meerjungfrauen-Szene aus Akt III von Maiennacht ); H-dur hat einen noch düsteren Charakter; es ist wie eine dunkelblaue Farbe mit einem stählernen oder sogar bleigrauen Farbton (der Beginn von Akt III von Die Dame . Wenn sich die Wolken verziehen und die Nacht aufhellt, wird die E-dur im Orchester gespielt.) A-dur hingegen hat eine helle, frühlingshafte, rosige Farbe (der Chor der Blumen und die 1. Cavatina von Zar Berendei aus Snegurotschka , der Chor der Mädchen aus Pskowitjanka Auf Himbeeren, auf Johannisbeeren , Kleine Vögel aus dem III. Akt von Mlada ). D-dur ist bereits Tag (Sonnenaufgang aus Mlada , Morgen aus Nacht auf dem kahlen Berg (Mussorgsky - Rimski-Korsakow). E-dur (teilweise b-moll und fis-moll) ist die Farbe grün (Teil I der Pastoralsymphonie von Beethoven), während cis-moll einen scharlachroten Ton hat, etwas düster und tragisch (die Szene einer Schattenerscheinung aus Mlada ), Schattierungen von scharlachrot bis bläulich - cis-moll, B-dur usw.).

Außerdem hatten wir einige Gespräche mit Nikolai Andrejewitsch über Balakirews Tonarten: Des-dur und h-moll. Wissen Sie, - sagte Rimski-Korsakow, - im Grunde liebt und erkennt Mili Alexejewitsch nur diese beiden Melodien, die anderen sind ihm völlig gleichgültig, ja, er mag sie einfach nicht. Als er zum Beispiel erfuhr, dass meine Einleitung zu Snegurotschka in a-moll beginnt, bat mich Balakirew überzeugend, sie von a-moll nach h-moll zu übertragen.

Es ist gesagt worden, dass im Orchester und in den Stimmen die untemperierten Dure und Molls noch nicht ausgerottet und abgeschafft sind, und dass daher die aufeinanderfolgende Modulation von C-dur zu C-dur durch die As- und E-dur-Linien, für einen einzelnen Chor ohne Klavier- oder Orchesterbegleitung ist in der Praxis fast völlig undenkbar, denn schon E-dur wird nicht streng genommen E-dur, sondern eher Fes-dur sein, C-dur wird sich nämlich als viel tiefer als das wahre C-dur erweisen und weitgehend dem H-dur (= Des - Es-dur) nahe kommen.

Rimski-Korsakow sagte weiter, dass sein absolutes Gehör durch den unterschiedlichen Aufbau von Orchestern im Konservatorium und im Chor weitgehend ruiniert wurde. Übrigens, wissen Sie, - fuhr er fort, - die Stimmung von Blasinstrumenten nimmt immer zu, und zwar nicht nur, wenn die Temperatur steigt, sondern auch je nachdem, wie lange sie benutzt werden: je länger sie benutzt werden, desto höher sind sie.

In einem Gespräch über die Mittel und Aufgaben der Musik ließ Rimski-Korsakow unter anderem verlauten, dass er persönlich in der Musik wie in allen Künsten die Kürze und Klarheit des Ausdrucks schätze, so dass ihm das musikalische Wunder des Waldwebens \* (aus Wagners Siegfried ) unter diesem Gesichtspunkt durch seine völlige Formlosigkeit gewissermaßen unerträglich sei.

\* Das Rauschen des Waldes (dt.).

Abschließend möchte ich noch auf einen kuriosen Umstand hinweisen: Das Klavier, das den Rimski-Korsakows in Stelewo zur Verfügung stand, war auf einen tieferen Ton eingestellt, d.h. es erklang im Gleichklang mit der Klarinette in B, so wurde Rimski-Korsakow mehr als einmal, als er einzelne Skizzen seiner damals geschriebenen Snegurochka improvisierte und spielte, verwirrt und nahm nach seinen eigenen Worten der Teufel weiß welche Akkorde - in jenen Momenten, in denen er, vielleicht von der Aufführung mitgerissen und die Struktur des Klaviers vergessend, die Noten spielte, die er eigentlich geschrieben hatte.

23. März

Diesmal hatte Rimski-Korsakow außer mir noch Trifonow dabei. Die Unterhaltung war sehr lebhaft. Porfirij Alexejewitsch erzählte mir von M. I.,<sup>18</sup> mit dem er einst befreundet war und mit dem er sogar eine Zeit lang zusammenlebte; I. komponierte damals sein Requiem . \* und spielte den ganzen Tag lang damit.

Nun, - sagte Rimski-Korsakow, - es ist im Allgemeinen sehr rührend und, wissen Sie, ich mag es sogar.

\* Requiem (lat.).

Dann gab es eine Diskussion über W. W. Stassow und C. A. Kjuj als Kritiker und Nikolai Andrejewitsch äußerte den Gedanken, dass sie zwar etwas erreicht hätten, andererseits aber den Zeitpunkt hinausgezögert hätten, an dem das Publikum das, wofür sie standen, bewundern könne, da ihr Spott und ihre Verhöhnung die Gesellschaft gegen die russische Musik stark reduziert hätten. Und überhaupt ist Rimski-Korsakow im Prinzip bedingungslos gegen kämpferische Kritik , so wie er auch den Krieg nicht anerkennt; sein Motto ist

Gerechtigkeit über alles . Erinnern wir uns daran, dass Schiller die Negation von Gewalt und Aufrichtigkeit in der Kunst predigte.

Darüber hinaus haben wir über die Subjektivität jeder Kritik gesprochen, selbst der wohlmeinendsten. In der Tat ist es ganz natürlich, dass ein Kritiker subjektiv und sogar parteiisch gegenüber dem Werk ist, das er begutachtet. Schließlich, so Ambros, habe er es nicht mit einer Leiche zu tun, sondern mit einem Organismus voller Leben.

Im Folgenden wird erörtert, wo und wann die Historie beginnt und wann die Moderne tatsächlich endet.

Ich habe erfahren, dass die Rimski-Korsakows alle für den Sommer auf die Krim fahren (in Webers Datscha in Jalta).

Außerdem habe ich noch etwas sehr Interessantes gelernt, nämlich dass in Rimski-Korsakows subjektivem Empfinden die scharfen Töne farbig zu sein scheinen, während die Kreuz -Töne eher Stimmungen ausdrücken. So zum Beispiel:

B-dur - stark;

fis-moll - grünlich (wie F-dur, nur schwächer).

Anlässlich unserer Interpretationen der Wahrheit und ihres vermeintlich absoluten Wesens zitierte Nikolai Andrejewitsch Hegels Worte, dass die Wahrheit vielfältig ist und der Künstler sie verkörpert.

Nach dem Tee sprach man über Programmmusik. Hanslick ist der Meinung, dass Musik eine klingende Form ist, eine klingende Arabeske ohne inneren geistigen und ideologischen Inhalt, und zur Untermauerung seines Gedankens führt er Beethovens berühmte Programmsonate *Les Adieux* <sup>19</sup> an, die dem Erzherzog gewidmet ist, nicht der Erinnerung an die Begegnung und Trennung der Liebenden. Meiner Meinung nach, - sagte Nikolai Andrejewitsch, - ist dieser Einwand nicht einmal klug! Aber was ist die Schuld des berühmten Hanslick, wenn man sogar auf ihn in vielen Fällen die Worte von Serow anwenden kann *M-r, vous-vous etes trompe de porte* \*

\* Monsieur, Sie sind an der falschen Tür.

Abschließend erzählte uns Rimski-Korsakow eine sehr bedeutsame Kuriosität, die er kürzlich von Repin (während einer seiner morgendlichen Sitzungen) gehört hatte \*\*, dass die Venus von Milo niemals Venus war und dass es sich, der gefundenen antiken Medaille nach zu urteilen, um eine Statue der Siegesgöttin mit einem Schild in den Händen handelte.

\*\* I. E. Repin malte zu dieser Zeit ein Porträt von N. A. Rimski-Korsakow.

Damit war endlich der Hinweis auf den zunächst völlig unverständlichen Umstand gefunden, warum die Position der Hände auf der Statue wie falsch war. «Danach soll es niemand mehr wagen zu behaupten, - fügte Nikolai Andrejewitsch hinzu - dass die Musik machtlos und nur die Malerei oder die Bildhauerei gegenständlich ist. Ganz und gar nicht! Wenn der Mensch nicht von vornherein wüsste, was das «Letzte Abendmahl» ist, wenn er es nicht von Kindesbeinen an gelernt hätte, wäre sein berühmtes Gemälde von Leonardo da Vinci für ihn genauso unverständlich (wenn nicht sogar noch unverständlicher) wie eine der Sinfonien von Beethoven. Hätte der Mann die längst vergessene Medaille nicht gefunden, wäre die



Siegesstatue mit ihren abgehackten Armen für immer zur Venus geworden und die Menschen hätten es geglaubt. Errare humanum est.» \*\*\*

\*\*\* Sich irren liegt in der Natur des Menschen (lat.)

29. März

Um halb elf Uhr abends war ich bei Rimski-Korsakow, wo ich P. A. Trifonow wiedertraf. Die wichtigsten Gesprächsthemen waren heute W. Stassow, Ljadow, Kjuj, Glinka, Berlioz, Wagner und Leoncavallo.

Rimski-Korsakow sagte über Stassow: Hier ist ein Mann, den ich zutiefst respektiere und inbrünstig liebe, liebe für seine rein ritterliche Haltung gegenüber denen, die er schätzt: er wird sie niemals beleidigen lassen. Ich respektiere ihn für seine zivile Zurückhaltung: Wladimir Wassiljewitsch kann zwar den einen oder anderen Menschen buchstäblich nicht ertragen, aber wenn dieser Mensch, selbst wenn es sein Feind ist, sich an ihn wendet, um einen Rat oder eine Information zu erhalten, würde er alles für ihn tun, und das ist eine seltene Eigenschaft! Auf jeden Fall, - fuhr Nikolai Andrejewitsch fort - Stassow - eine außergewöhnliche Natur! Als Publizist war er scharfsinnig, unbeherrscht und kämpferisch, während er zu Hause stets sanftmütig und äußerst zart war. Auf jeden Fall ist mir persönlich seine Richtung sehr sympathisch, wenn man sein Werk als Ganzes betrachtet. Im Detail war Wladimir Wassiljewitsch jedoch oft entschieden unmöglich. Nach einigen seiner Rezensionen zu urteilen, schien es zum Beispiel, dass die Ouvertüre zu Ruslan Unsinn sei, dass Glinkas Ruhm -Chor für jeden gut sei, aber dass er kleine Dreiklänge enthalte, dass die Musik ohne Wertung sein müsse, dass musikalische Werke, die mit Quinten oder Quarten beginnen, brillant seien, dass Beethovens Hauptfehler darin bestehe, dass er in Sinfonieform schreibe, usw. usw. .

Über Ljadow und seine Feindseligkeit gegenüber Schumann und Berlioz sagte Rimski-Korsakow: Was Berlioz betrifft, so hat Ljadow seine Musik nie wirklich gemocht, während Schumann ihn einst regelrecht verehrt hat. Aber es gibt eine Besonderheit in der geistigen Organisation von Anatoli Konstantinowitsch: er kam mit der gleichzeitigen Verehrung mehrerer Personen überhaupt nicht zurecht. Er könnte zum Beispiel nie einen neuen Menschen lieben, ohne sein altes Ideal zu verlieren, ohne es zu verraten.

Die einzigen Ausnahmen waren Puschkin und Chopin. Es gab eine Zeit, in der Ljadow nicht über Lermontow stand, aber er verliebte sich in Leo Tolstoi und Lermontow wurde in den Hintergrund gedrängt. Jetzt ist Ljadow geradezu verliebt in Turgenjew und in der Musik in Wagner, und der Rest ist ihm egal.

Was Wagners angebliche Trockenheit (laut Trifonow) betrifft, so wandte Rimski-Korsakow ein, dass er ihn nie für trocken gehalten habe und es auch nie gewesen sei. Gewiss, Wagner ist immer unbestreitbar lang, - sagte Nikolai Andrejewitsch, - ich kenne kein kürzeres Werk von ihm, aber was für eine brillante und edle Musik ist das, was für eine unendlich reiche Harmonie, und wie unglaublich malerisch seine Orchestrierung und wie charakteristisch und originell, wenn auch kurz, seine Leitmotive sind! Sicherlich ist Ruslan gefühlvoller, aber die Nibelungen sind weiser und tiefgründiger. Inzwischen ist die Kunst der Musik so vielfältig, dass jedes Genre, jedes neue Wort sowohl wünschenswert ist als auch ein Recht auf Staatsbürgerschaft hat. Und obwohl Wagners Stil bereits in Lohengrin definiert

wurde, blieb er nicht stehen: Wagner schuf alles Neue und Neuartige, man denke nur an seine bezaubernden, instrumental gefärbten (ich spreche nicht von der Form) Waldweben, sein wunderbares Gewitter am Anfang der Walküre und vieles mehr. Wagners schwächster Punkt ist der Rhythmus, der nach Rimski-Korsakow etwas konstruiert ist, im Gegensatz zu Berlioz, der einen solchen Reichtum an Rhythmus hat, dass er seine Musik sogar auf dem Klavier unausführbar macht, obwohl die Bearbeitungen der Werke von Berlioz in Wahrheit in den meisten Fällen nicht besonders gründlich und vollständig sind. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Wagner ungewöhnlich reich an Harmonie und arm an Rhythmus ist; Berlioz hingegen ist rhythmisch stark und harmonisch arm. Übrigens, ist es nicht so, - fuhr Nikolai Andrejewitsch fort, - dass die Melodie schon nicht mehr das primäre, nicht mehr das grundlegende Element ist. Es ist eine Kombination von Tönen dieser oder jener Tonhöhe und des Rhythmus.

Im Anschluss an den Tee fand eine Diskussion über das C. Kjus Quartett statt. Rimski-Korsakow erklärte, dass er dieses Werk nicht mochte und dass seine französische Art darin deutlicher als anderswo zum Vorschein kam, d.h. der höchst unerwünschte Kjus.

Bei dieser Gelegenheit wandte sich das Gespräch in aller Stille den von Rimski-Korsakow so wenig geliebten Franzosen zu: Diese ewigen Zweivierteil- und Quadrillenmotive, - sagte Nikolai Andrejewitsch, - dieser immer versteckte musikalische Cancan unter der Maske eleganter Harmonie und ausgezeichneter, wenn auch rein äußerlicher Instrumentation. Die Ausnahme ist natürlich Berlioz, dessen Instrumentation ganz aus poetischen Klangvorstellungen gewoben ist.

Auf die Frage Trifonows, was er von Leoncavallos Bajazzo halte,<sup>20</sup> schilderte Rimski-Korsakow seinen Eindruck von seiner ersten Aufführung: In Bezug auf die Handlung und die Kenntnis der Bühne ist dieses Werk recht erfolgreich, aber was die Musik selbst betrifft, so ist sie eine reine Täuschung - eine Mischung aus schlechtem Bizet und mittelmäßigem Boito, gemischt mit einigen klugen Akkorden wie dem Undezimakkord, die a la Wagner eingesetzt werden, \* wogegen man hin und wieder eine Art musikalischen Cancan erahnen kann.

\* Im Geiste Wagners (fr.).

Aber eine Stelle, - sagte Rimski-Korsakow, - gefällt mir sogar, trotz der äußerst billigen musikalischen Textur: es ist ein Frauenchor auf den ständigen Quartetten der Männerstimmen, so etwas wie eine Nachahmung des Glockengeläuts; aber ich denke, dass das eigentliche Thema dieses Chores wahrscheinlich volkstümlich ist, etwas Kalabrisches, er ist sehr originell und scharf von allem anderen getrennt.

Was die Instrumentierung vom Bajazzo angeht, so ist sie recht lebendig, aber eindeutig auf eine raue Wirkung ausgelegt. Zum Beispiel rasselt das Orchester förmlich, alle Pauken und Becken kommen zum Einsatz, und plötzlich, ganz unvermittelt, geißeln die Geigen, gefolgt von erneutem Paukenschlag. Außerdem erscheint im Prolog während der Ouvertüre der Bajazzo und rezitiert den Inhalt der Oper, woraufhin die Ouvertüre fortgesetzt wird. Es ist so etwas wie das berühmte rasende Geschrei vor dem Hintergrund des Orchesters in Cavalleria rusticana,<sup>21</sup>

das vom Publikum als hochdramatisch wahrgenommen wird und meiner Meinung nach nur von der kreativen Ohnmacht des Komponisten zeugt.

Auf dem Heimweg mit Trifonow erfuhr ich unter anderem, dass Rimski-Korsakow Porfirij Alexejewitsch einst energisch davon abgeraten hatte, einen Jubiläumsartikel über ihn zu schreiben. \*\*

\*\* Gedruckt im Bulletin Europas , 1891, Mai-Juni.

Sie lieben mich zu sehr, - sagte Nikolai Andrejewitsch, - um mich und meine Werke angemessen zu behandeln. Als Rimski-Korsakow erfuhr, dass auch Stassow beschlossen hatte, über ihn zu schreiben, kam er selbst zu Trifonow und bat ihn, den Artikel zu übernehmen.<sup>22</sup> Sonst habe ich Angst um Stassow , - sagte Nikolai Andrejewitsch. Trifonow sagte auch, dass Rimski-Korsakow, als er von Borodins Tod erfuhr, so erschüttert war, dass er die ganze Nacht nicht schlafen konnte: er erinnerte sich immer wieder an die letzten Wünsche, Absichten und Worte des verstorbenen Komponisten in Bezug auf seine Musik und kritzelte Notizen auf, an die er sich erinnerte, die aber nicht von Borodin selbst niedergeschrieben worden waren. Und als am nächsten Tag, als er mit Rimski-Korsakow bei einer Trauerfeier zusammentraf, drei oder vier der Anwesenden dieselben Worte an Nikolai Andrejewitsch richteten, ohne miteinander zu sprechen: Nun, jetzt wird Igor beendet , nahm Rimski-Korsakow diese Worte an, als könne es nicht anders sein. In der Tat hatte er bald alles in Ordnung, fertig und erledigt.<sup>23</sup>

1. April

Gegen 6 Uhr ging ich zum Haus der Rimski-Korsakows, um zu sehen, ob Nikolai Andrejewitsch am Abend nach Hause kommen würde. Es stellte sich heraus, dass er es sein würde, woraufhin ich zu Molas' Haus ging. Die Probe lief nicht gut: es gab keinen Begleiter.

Um halb elf war ich wieder in der Konjuschennaja. Während Schtrupp Andrej eine Lektion erteilte, sprach ich erneut mit Rimski-Korsakow über die Notwendigkeit einer unabhängigen Musikzeitung unter seiner Leitung, um die moderne Gesellschaft zu bekämpfen. Weder Stassow, noch Kjuj, nicht einmal Balakirew, - sagte ich, - sind geeignet, eine solche Zeitschrift zu leiten: Stassow, weil er nicht in erster Linie ein Musiker ist; Kjuj, weil er nichts ertragen kann, was über ihm steht; Balakirew schließlich, weil er in seinen musikalischen Sympathien äußerst intolerant und inkonsequent ist; so verabscheut er zum Beispiel Wagners Musik (mit einer vernachlässigbaren Ausnahme), verachtet Grieg für irgendetwas, hasst Anton Rubinstein und kann Juden im Allgemeinen nicht ausstehen, was ihn jedoch nicht daran gehindert hat, Nikolai Rubinstein zu verehren und sogar sein Porträt in seinem Saal über dem Klavier zwischen den Porträts von Berlioz und Glinka aufzuhängen. Ich glaube, - sagte Rimski-Korsakow, - dass Mili Alexejewitschs Liebe zu Liszt insgeheim darauf beruht, dass er doch ein Abt war. Wir haben gelacht.

Wir sprachen über das von Nikolai Andrejewitsch entworfene Schema, das die wechselseitige Verwandtschaft zwischen den Künsten und den Wissenschaften anschaulich darstellt. Leidenschaftlich wurde über das Objektive und das Subjektive, das Epische und das Lyrische, das Lyrisch-Epische und das Lyrisch-

Dramatische in der zeitgenössischen Kunst gestritten; schließlich über die individuelle Subjektivität, die man vielleicht mit dem Bild in einem Zerspiegel vergleichen könnte; und in der Tat, je verzerrter das Bild, desto unverwechselbarer (typischer) ist es. Sie haben wahrscheinlich bemerkt, - sagte Rimski-Korsakow, - dass es Momente gibt, in denen die Musik gegenüber dem Wort scheinbar machtlos ist; aber das ist eine scheinbare Erscheinung; in all diesen Fällen übersteigt das Wort selbst seine Kompetenz und fällt in eine unverkennbare Karikatur. Hier ist ein Beispielsatz: Sie betrat... in ihrem Blick spiegelt sich die ganze Welt. Ist das nicht wunderschön und poetisch, aber nicht sehr sinnvoll.

Es ist gesagt worden, dass die Farbe, nicht als Folge der Farben, sondern als etwas ganz Eigenständiges, nach Rimski-Korsakow und Repin, ein Produkt des XIX. Jahrhunderts ist, obwohl es natürlich schon frühere Künstler gab, die diese Besonderheit von Farben und Klängen zu schätzen wussten (Tizian, Gluck, Haydn); man braucht nur daran zu erinnern, dass ein Kunstwunder wie Raffaels Madonna (Sixtinische) streng genommen nicht farbig ist.\*

\* Meinung des Künstlers Repin.

Schließlich hieß es, die moderne Kunst habe alles gesagt oder wir könnten uns auf diesem Gebiet nichts wesentlich Neues vorstellen: die Sphäre des Mikroskops und des Fernrohrs unterliege nicht der Kunst, deren Grenze der sichtbare Himmel (ptolemäisches System) mit den Fixsternen, dem auf einem strahlenden Thron sitzenden Gott und dem in die Hölle geworfenen Teufel sei. Alles, was außerhalb dieser Weltanschauung liegt, liegt auch außerhalb des Mediums Kunst.

Sehen Sie, - sagte Nikolai Andrejewitsch, - wohin können wir sonst gehen? Die Malerei begann mit einer Silhouette, einem einfachen Umriss; dann entdeckte man die Perspektive, dann Licht und Schatten und schließlich Farben und Farbtöne. Madonnen, Christus, das letzte Abendmahl, dann Bacchanalien und alle möglichen Momente aus der griechischen Mythologie (Renaissance); schließlich Landschaft und Genre. Die Bildhauerei (ein griechisches Phänomen): zunächst ein reiner Körperkult, dann Gattungs- und sogar historische Motive (früher Apollo und Venus - heute der Schreckliche und Jermaks). Die Literatur ist bis zum Roman vorgedrungen, in dem alle einzelnen Arten der Poesie des Wortes verschmolzen sind. Und schließlich die Musik, die mit Liedern begann und nun zu Opern und Sinfonien übergegangen ist. Sie wurde zunächst von einer einzigen Melodie, dann von Harmonie und Rhythmus und in diesem Jahrhundert von der Farbe dominiert. Nach Rimski-Korsakow war das russische Volkslied bereits erschöpft; sowohl in der Malerei als auch in der Musik traten die idealen Aufgaben in den Hintergrund und wichen der Technik und Routine.

Im Zusammenhang mit Semjonows Reise \*\* durch Japan und China wurde über die ursprünglichen japanischen Arabesken gesprochen.

\*\* P. P. Semjonow-Tjan-Schanskij, Vizepräsident der kaiserlichen Geographischen Gesellschaft.

Vielleicht, - so Nikolai Andrejewitsch, - liegt in dieser Harmonie des Asymmetrischen der Beginn einer neuen Ära für die Kunst, vielleicht ist es aber auch nur der Beginn des Niedergangs. Wer weiß? Sicher ist, dass zum Beispiel in China die Porträtmalerei endgültig verkommt.

Rimski-Korsakow ist völlig ratlos, wie es weitergehen soll. Es mag sein, dass die gegenwärtigen Formen der Kunst (die eigentliche Kunst, die Wissenschaft und die Philosophie) aussterben, verschwinden und in den Bereich der Legenden und Denkmäler verbannt werden, so wie die Kunst der Griechen, Ägypter, Chinesen und anderer zu ihrer Zeit ausstarb. Und so wie von ihnen die wunderbaren antiken Statuen, Pyramiden, Labyrinth und chinesischen Mauern übrig blieben, so bleiben von uns die Theorien von Hegel, Kant, Schopenhauer und Spinoza, die Lehren von Newton und Kopernikus, die Schöpfungen von Michelangelo, Raffael, Tizian, Rubens, Canova, Antokolski, Aiwassowski und Repin, die großen musikalischen Werke von Bach, Beethoven, Berlioz, Wagner, Chopin, Schumann und Glinka, die Werke von Shakespeare, Goethe, Heine, Byron, Puschkin, Turgenjew und Gogol.

Aber wir Russen, - sagte Nikolai Andrejewitsch, - haben die Kultur des Westens irgendwie zu schnell assimiliert; wir haben zu schnell überigärt, - als ob das Übermaß an Hefe nicht zu einem umgekehrten Verlauf, zum völligen Verfall führen würde. In der Malerei zum Beispiel haben wir den Westen zwar überflügelt, aber dennoch nichts wesentlich Neues geschaffen. Die Landschaft und das Genre - alles war schon im Westen vorhanden, als wir damit anfangen. Wir haben, - so Rimski-Korsakow weiter, - einen Teil Russlands gemalt; uns fehlen z.B. Ansichten von Sibirien, dem Ural, einer Provinz von Wjatka, aber selbst das ist mit moderner Technik nicht schwierig. Und was dann?

6. April

Ich bin zu Rimski-Korsakow gegangen. Als ich ankam, war Nikolai Andrejewitsch noch nicht zu Hause: er war im Konservatorium. Also nutzten Wolodja und ich eine freie Minute, um den Stapel Noten, der auf dem Schrank lag, durchzugehen: die handgeschriebene Klaviatur *Mlada*, das Original der Akte I und II von William Ratcliff (Kjui) und schließlich die Orchesterpartitur (im Manuskript) von Pskowitjanka, die er 1868-1871 geschrieben hat. Ich habe herausgefunden, dass die Ouvertüre auf 1872 datiert ist, und *Das Märchen* (über Prinzessin Lada) mit der nächsten Szene - 12. Oktober 1870.

Um halb elf traf Trifonow ein. Nach zehn Glasunow, und erst gegen halb zwölf, rechtzeitig zum Tee, Rimski-Korsakow. Während wir auf ihn warteten, brachten Sofia Nikolajewna, Andruscha und ich Glasunow dazu, *Chowanschtschina* zu spielen (die Begegnung mit Fürst Chowanski, die Szene der Verbannung von Fürst Wassili Golizyn u. a.).

Beim Tee bot mir Rimski-Korsakow an, mir bei der Umgestaltung von *Boris Godunow* zu helfen, wofür ich die Partitur des Prologs mitnahm, als ich ging. Sie sprachen über die drei Quartettpreise und über Ewald, den Architekten und Musiker-Komponisten.<sup>24</sup> Ich erfuhr, dass Glasunow plante, *Russische Maslenaja* in Anlehnung an Berlioz' *Römischen Karneval* zu schreiben und sogar den Anfang der Ouvertüre zu Rimski-Korsakow vor der Ausarbeitung spielte.<sup>25</sup> Nikolai Andrejewitsch billigte diesen Anfang im Allgemeinen, nur die erste F-Dur-Schleife wurde verlängert, sonst kam seiner Meinung nach zu früh das Des-Dur hinein. Bei Berlioz, - so Rimski-Korsakow, - ist der Anfang zwar kurz, aber er hat im Grunde den Charakter eines Signals, eines Aufrufs, und nur das, und deshalb ist das, was dort, hier, unter anderen Bedingungen gut gewesen sein mag, nicht ausreichend motiviert.

8. April

War wieder bei Rimski-Korsakow. Dieses Mal waren wir allein. Vor dem Tee erzählte Nikolai Andrejewitsch viel von seiner Weltreise (1862-1865)<sup>26</sup> und den Naturwundern in den Tropen, der wunderbaren Flora und den erstaunlichen südlichen Nächten, in denen die Sterne wie Diamanten brennen und die Milchstraße sich im Meer spiegelt; außerdem die unvorstellbar schönen Mondnächte, in denen alles um uns herum im Licht erstrahlt; die Schönheit der südlichen Wintergewitter (Temperaturen von +14° bis +40°); die Tornados; schließlich die unendliche Schönheit des Meeres unterhalb des Äquators, wo der Atlantik dunkelblau ist, ohne die geringste Beimischung von Grün.

Schon auf dem Rückweg und durch einen Streifen des nördlichen Wendekreises (es sei angemerkt, dass gerade zu dieser Zeit ein ziemlich starker frischer Passatwind wehte), segelten wir drei Tage lang, - so Rimski-Korsakow, - zwischen glühenden Wellen. Dieser Phosphorglanz war so stark, dass er sich sogar in den Segeln unseres Schiffes spiegelte. Nein, stellen Sie sich nur die Leuchtkraft des Meeres von Rand zu Rand vor! Ich wiederhole, es ist etwas, das nicht nur Worte, sondern sogar die Vorstellungskraft übersteigt. Vielleicht kann nur die Schönheit des Niagara, dieses einmalige Naturschauspiel, damit verglichen werden.

Später unterhielten wir uns über Glasunows Musik und darüber, dass, obwohl ich persönlich seine Werke mag und ihn für einen äußerst talentierten Komponisten halte, ich seine Individualität nicht erkennen kann, da die Schwerfälligkeit seiner perfekten Instrumentierung eher eine Eigenschaft als eine Qualität ist; und zu sagen, dass er zu jung ist und dass nur deshalb sein musikalisches Gesicht nicht gut definiert ist, ist ziemlich gewagt, da man bei einem Menschen, der von Natur aus sehr kreativ und individualistisch ist, kaum von einer musikalischen Persönlichkeit sprechen kann. \*

\* Es sei an Berlioz' Symphonie fantastique und Lelio, an Mendelssohns Overtüre zum Sommernachtstraum, an Borodins Kavatina Konchakovna und Jaroslawnas Klage, an Korsakows Sadko, Antar und Pskowitjanka erinnert (letztere ist jedoch laut Rimski-Korsakow weniger individuell, da sie von Mussorgskys Ideen beeinflusst ist), schließlich Tschaikowskys Romeo-und-Julia - Overtüre (und seine Erste Symphonie) oder die inspirierten Werke des jungen Balakirew mit seinem neuen Orientalismus (Georgisches Lied, Komm zu mir u. a.).

Die Ausnahme von dieser Regel sind jene genialen Männer, die sich wie Beethoven und Wagner allmählich entwickelten und festigten, aber diesem Typus scheint es mir noch weniger Grund zu geben, Alexander Konstantinowitsch, jenem, wie ihn der späte Borodin nannte, Wunderkind, zuzurechnen \* wie seine jugendlichen Werke Stenka Rasin und Der Wald sind zweifellos heller, begabter, frischer und interessanter als seine gegenwärtigen Werke (die Dritte Symphonie, Der Kreml, etc. \*\*), in denen man die Wiederholung und den bekannten Rückgang der Kreativität im Allgemeinen spüren kann. \*\*\*

\* Wunderkind (dt.).

\*\* Und anderes (Abk. lat.).

\*\*\* Zu dieser Zeit hatte Glasunow weder seine großartige Vierte, Fünfte und Sechste Sinfonie komponiert, noch hatte er Raimonda geschrieben, so dass man natürlich zu der oben genannten Schlussfolgerung kommen kann.

Glasunow, - sagte Rimski-Korsakow, - hat uns, wenn ich so sagen darf, in sich 'aufgesogen', insbesondere Borodin, mich vielleicht, und in letzter Zeit sogar Wagner; sein Meer zum Beispiel erinnert stark an Wagner aus der Zeit der Meistersinger von Nürnberg, sein Amerikanischer Marsch ähnelt stark dem Huldigungsmarsch, \*\*\*\* und das Andante der Dritten Symphonie <sup>27</sup> erinnert deutlich an Tristan und Isolde.

\*\*\*\* Treuemarsch, 1864; gewidmet Ludwig, König von Bayern, zu seinem Geburtstag.

Wir tranken einen Schluck Tee und gingen in das Arbeitszimmer. Hier teilte ich Nikolai Andrejewitsch meine Absicht mit, mich mit einer Analyse seiner Werke zu befassen, über die ich eine ganze Reihe von Artikeln schreiben wollte (ich hatte wenig Sympathie für Feuilletons), wobei ich den Rest der westlichen und neurussischen Schule mit Glinka an der Spitze zum vergleichenden Studium und zur Klärung seiner Individualität heranziehen wollte. Und so bat ich, kunstbegeistert und möglichst keinen Irrtümern erliegend, das Publikum mit neuer Musik bekannt zu machen, um seine Hilfe und Anleitung in Bezug auf russische Komponisten und insbesondere auf seine eigenen Werke. Rimski-Korsakow war sehr freundlich zu meiner Aufgabe, fügte aber hinzu: Überschätzen Sie mich nicht, Wassili Wassiljewitsch? Studieren Sie Liszt und Balakirew genauer, \*\*\*\*\* und Sie werden sehen, dass vieles an mir nicht von mir ist.

\*\*\*\*\* Siehe Erinnerungen, 10. April 1897

Wenn es aber im Grunde Ihr Wunsch ist, diese äußerst schwierige und ernste Arbeit zu unternehmen, so ist meine ganze Sympathie auf Ihrer Seite, denn es ist notwendig, auf diesem Gebiet etwas wirklich Ernstes und Vernünftiges zu schaffen, es ist notwendig, die Düsternis, die das Neue in der Kunst umgibt, irgendwann zu vertreiben, es ist notwendig, den Menschen endlich zu erklären, was sie bestenfalls sogar bewundern, was sie aber natürlich nicht verstehen. Und es gibt viele solcher Dinge! Welche Wunder haben zum Beispiel Berlioz und Wagner geschaffen und wie blind ist das Publikum! Ich bin natürlich gerne bereit, Sie in jeder Hinsicht zu unterstützen, aber warum haben Sie meine Musik als Ausgangspunkt genommen? Ich wiederhole (keineswegs aus Bescheidenheit), Sie überschätzen mich.

Ich zeigte Rimski-Korsakow meine Aufstellung mit den einzelnen Merkmalen seiner Orchestrierung; er stimmte zwar einigen meiner Erklärungen zu, lehnte aber andere ab, indem er behauptete, dass diese Kombinationen zwar für sein Orchester charakteristisch seien, dass sie aber in keiner Weise zählen könnten, wenn man anfangs, seine instrumentalen Neuerungen aufzuzählen oder allgemein zu spezifizieren.

Der Tremolo-Flageolett-Effekt zum Beispiel wurde von Borodin erfunden (siehe Jaroslawnas Klage in Igor - ihre Ansprache an die Sonne), und ich verdanke es im Allgemeinen Borodin, dass ich Streicher in meine Partituren einführe, denn vor ihm, mit Stassows leichter Hand, habe ich sie wenn möglich vermieden und den Blasinstrumenten die Verantwortung überlassen, was natürlich ein Fehler war, denn nichts ist an Flexibilität und idealer Übertragung mit den Streichinstrumenten

zu vergleichen. Ein anderer Fall ist die Identifizierung der Flageolets der Violine mit den Spitzen des Pianissimo (siehe die Rezitative der Wesna in Snegurochka), die instrumentalen Höhepunkte (siehe das Arioso der Jaroslawna in Igor von Borodin-Rimski-Korsakow), die Verwendung der Pan-Flöte im Orchester, die Klänge des Kontrafagotts (mit Fagotten) in den tiefsten Tönen (siehe das Rezitativ der Morena aus III. Akt der Mlada mit Mein schwacher Zauber), Piccolo pianissimo und generell eine komplette Flötengruppe (mit Piccolo flauto und flauto contralto). Das gehört bereits mir. Übrigens, - sagte Nikolai Andrejewitsch, - wenn Sie sich so sehr für meine angeblichen Neuerungen interessieren, werde ich Ihnen eine davon verraten: Ich habe die orchestrale Wiedergabe des Glockenspiels erfunden, wie in der Auferstehungs-Ouvertüre, in Pskowitjanka und in Igor (in den Szenen des Glockenspiels und der Gudokspieler), und sogar in Chowanschtschina, Boris Godunow und Nacht auf dem Kahlen Berg habe ich das Glockenspiel instrumentalisiert. Außerdem habe ich wahrscheinlich eine Halbtonleiter eingeführt oder vielmehr angewendet - einen Ton, wenn es nicht gerade Liszt war - ich weiß es nicht mehr. Wenn man mir eine ganz bestimmte Instrumentierung nachsagt, wissen Sie, das kränkt mich manchmal; es kommt mir so vor, als ob man, wenn man sie lobt, meine Musik verurteilt: Sie ist zwar sehr schön gemalt, aber die Zeichnung selbst ist schlecht! Und wie kommt es, dass die Menschen nicht begreifen wollen, dass die Instrumentierung für die Musik geschaffen wurde, oder vielmehr die Musik selbst (von ihrem Wesen her) und nicht andersherum? Glauben Sie wirklich, - fuhr Rimski-Korsakow fort, - dass ich alles auf die gleiche Weise inszenieren kann? Ich sage Ihnen das Gegenteil: Geben Sie mir ein Schubert-Andante, und ich werde nichts damit anfangen können; es wird anständig klingen, mehr nicht, aber so hätten Laube und Naprawnik es angewiesen. Im Bereich der Instrumentierung, so Rimski-Korsakow, - sehe ich immer drei verschiedene Fälle: der eine Fall war, dass die Musik komponiert wurde, ohne an das Orchester zu denken, und man sie dann aus irgendeinem Grund auf Instrumente setzen wollte; der andere, wenn der Komponist einen ungewöhnlichen Klangeffekt im Orchester verwenden wollte, wie z.B. ein Tremolo auf den Flöten, und er sich hinsetzte und die passende Musik für dieses Tremolo erfand; und der dritte, der normalste, war, wenn die Instrumentierung gleichzeitig mit dem Komponieren des Werkes selbst entstand. Natürlich, - so schloss er, - sind alle drei Fälle bei jedem Orchesterkomponisten zu finden, auch bei mir, aber nur der letzte ist wirklich künstlerisch und wünschenswert.

Im weiteren Gespräch über die Wunder der Wagnerschen Instrumentation bemerkte Nikolai Andrejewitsch, dass neben den unzähligen Neuerungen, wie Wagners Klangakzenten (decrescendo - schwächer), eine seiner bemerkenswertesten Erfindungen ist, der fast unmerkliche Übergang von den Streichern zu den Bläsern in der Einleitung zu Lohengrin, wo im Moment des D-Dur die Posaunen im Orchester spielen, während die Streicher, die die ganze Zeit fortissimo spielen, bei dem dissonanten Akkord (a, cis, fis, g) plötzlich verstummen.

\*

\* Siehe Partitur Vorspiel, S. 11

Die gesamte Klangmasse wird von den Bläsern getragen, und das Außergewöhnliche ist, dass der Hörer nicht sofort erkennt, worum es geht, er glaubt immer noch, den Streichern zuzuhören. Und solche Wunder, ich wiederhole es, gibt es bei Wagner im Überfluss. Und sein Einsatz von Pianissimo-Posaunen, gegen die man die Streicher forte hört? Ich habe diese Technik zum ersten Mal im ersten Satz meiner Scheherazade ausprobiert, und das Ergebnis war ein



großartiger Klang! Übrigens hat Wagner die Wirkung von Posaunen mit Dämpfern in der Musik (in der Götterdämmerung )<sup>28</sup> erstmals eingeführt. Und er und Berlioz haben in ihren Partituren noch viel mehr zu bieten! Und um das zu sagen, - fuhr Nikolai Andrejewitsch fort, - abgesehen von ihrem Genie, waren sie beide zu einer Zeit, als es auf diesem Gebiet nichts anderes gab als ein gutes Haydn-Beethoven-Orchester, und sie bekamen ein weites Betätigungsfeld. Und nach Berlioz, Weber, Mendelssohn, Liszt und Wagner - was kann man da noch sagen, was im Hinblick auf die Orchestrierung wesentlich neu ist? Es kann sein, dass es einem nicht einmal an der Fähigkeit mangelt, Entdeckungen auf diesem Gebiet zu machen, aber wenn man alles entdeckt hat, kann man nicht mehr Kolumbus werden! Man kann vielleicht annehmen, dass sich aus den Naturtönen neue Arten von Themen (nach 16) entwickeln, oder allgemein eine neue Art von melodischen Verzierungen, aber anzunehmen, dass die Harmonie durch diese Terzen und Quartan bereichert wird, wäre zumindest zu leichtfertig. Ich frage mich, ob sich die Idee von mehreren Orchestern wie Berlioz' Tuba mirum<sup>29</sup> oder wie die dreistufigen Chöre in Wagners Parsifal entwickeln könnte?<sup>30</sup> Ja, auch das ist fraglich. Sie haben vielleicht bemerkt, - sagte Rimski-Korsakow, - dass ich in Mlada während einer Aufführung von Lada versucht habe, den Chor der hellen Geister auf dem Schnürboden zu platzieren, und dank der entsetzlichen Akustik des Mariinski-Theaters hat es nicht funktioniert, außer dass im Orchester drei Flöten wegfallen mussten (von den vier, sonst wären die Stimmen gar nicht zu hören, die vier Flöten und das Waldhorn übertönen den Chor. Aber dieses Nebeneinander von Musik im Raum, so gut es auch ist, ist eine rein äußerliche Technik und daher von geringer Bedeutung. Bei Gelegenheit muss ich mich mit Ilja Efimowitsch (Repin) darüber unterhalten, was er sich für die Zukunft erhofft, vielleicht kann er mich etwas trösten - er ist ein sehr hoffnungsvoller Mensch!

Wir sprachen auch über die zeitgenössische Aufgabe der Oper, und ich schlug vor, dass das Ideal eine Kombination aus der russischen Schule, namentlich dem Steinernen Gast, und der Wagnerschen Schule sein könnte. Meiner Meinung nach, - wandte Nikolai Andrejewitsch ein, - zielen alle unsere Bemühungen darauf ab, Wagner und Glinka, oder besser gesagt, Wagner und Bellini zu versöhnen.

Im weiteren Verlauf des Abends wurde erneut über Tonalitäten gesprochen, und Rimski-Korsakow bekräftigte, dass die Kreuz - Tonarten bei ihm persönlich Darstellungen von Farben hervorrufen, und dass die weiblichen ihn in Stimmungen oder einen mehr oder weniger hohen Grad an Wärme ziehen; dass der Wechsel von cis-moll und Des-dur in der Szene Ägypten aus Mlada für ihn keineswegs zufällig war, sondern bewusst eingeführt wurde, um ein Gefühl von Wärme zu vermitteln,\* da die Farbe Rot in uns immer Bilder von warmen Gefühlen hervorruft, während Blau und Violett eher ein Eindruck von Kälte und Dunkelheit sind.

\* Ich weiß nicht, ob es an diesen Überlegungen liegt oder an etwas anderem, aber es ist einfach die Tatsache, dass die Musik in Ägypten für einige Hörer einen Eindruck von etwas Warmem und Scharfem hatte, unabhängig von der Szene selbst.

Das mag der Grund sein, - sagte Rimski-Korsakow, - dass die brillante Einleitung zu Wagners Rheingold dank ihrer seltsamen, in diesem Fall (Es-dur) die Tonalität einen etwas düsteren Eindruck auf mich macht. Ich würde zum Beispiel diesen Vorderteil unbedingt nach E-dur transponieren. \*\*

\*\* Beide Einleitungen zu Sadko (1. und 5. Szene) sind in Es-dur, und nur die Einführung in das Unterwasserreich (6. Szene) ist in E-dur.

Abschließend wurde gesagt, dass Nikolai Andrejewitsch vergleichsweise wenig Talent für reine symphonische Musik, nicht für Programmmusik, besaß (dies war seine extreme Überzeugung), da sowohl seine Erste Symphonie (abgesehen vom Andante) als auch seine Dritte (abgesehen vom Scherzo) streng genommen zu seinen schwächeren Werken gehören. Für mich, - so Rimski-Korsakow, - ist selbst das Volksthema eine Art Programm.

Es war Zeit zu gehen. Ich stand auf und verabschiedete mich; meine letzten Worte waren: Wissen Sie, Nikolai Andrejewitsch, ich bin der Meinung, dass auch die genialsten Menschen in Wirklichkeit nicht viel Eigenes geschaffen haben, und deshalb halte ich mich an folgende Regel: wenn man einen Menschen trifft, der im Leben auch nur ein einziges neues Wort von sich gibt, dann hat er es schon verdient, dass man einen ganzen Band über ihn schreibt. Sie haben mehrere solcher Worte gesagt.

*11. April*

Gegen dreiviertel acht Uhr gingen meine Mutter und ich zum Haus der Molas. Außer uns waren heute dabei: M-me Karmalina, Olga und Tatiana Ferdinandovna Molas, Wenzel, Schtrup, Lamanskij, die Brüder Semjonow, T. Filippow, der Maler Repin, die Familie Kjuj, N. A. Rimski-Korsakow, Wladimir Stassow, Trifonow, der Bildhauer Ginzburg, die Frau und Tochter des Dichters Polonski, Gräfin Komarowska und andere.

Ratcliff war im Großen und Ganzen erträglich, an einigen Stellen sogar sehr gut, und die Duett-Szene wurde wiederholt. Die Einleitung zu Akt I und das Zwischenspiel zu Akt III wurden jeweils zweimal gespielt (von Felix Blumenfeld und César Kjuj à 4 mains). \*

\* Vierhändig (fr.).

In der Pause wurde darüber gesprochen, wann der erste Chor von Ratcliff geschrieben wurde. Aber wenn ich ihn heute höre, - sagte Rimski-Korsakow, - dann entdecke ich darin zwei Harmonien, die ich in meine Erste Symphonie übernommen habe, und da diese Symphonie von mir während der Reise und sogar davor geschrieben wurde, folgt daraus, dass dieser Chor bereits 1872 existierte.

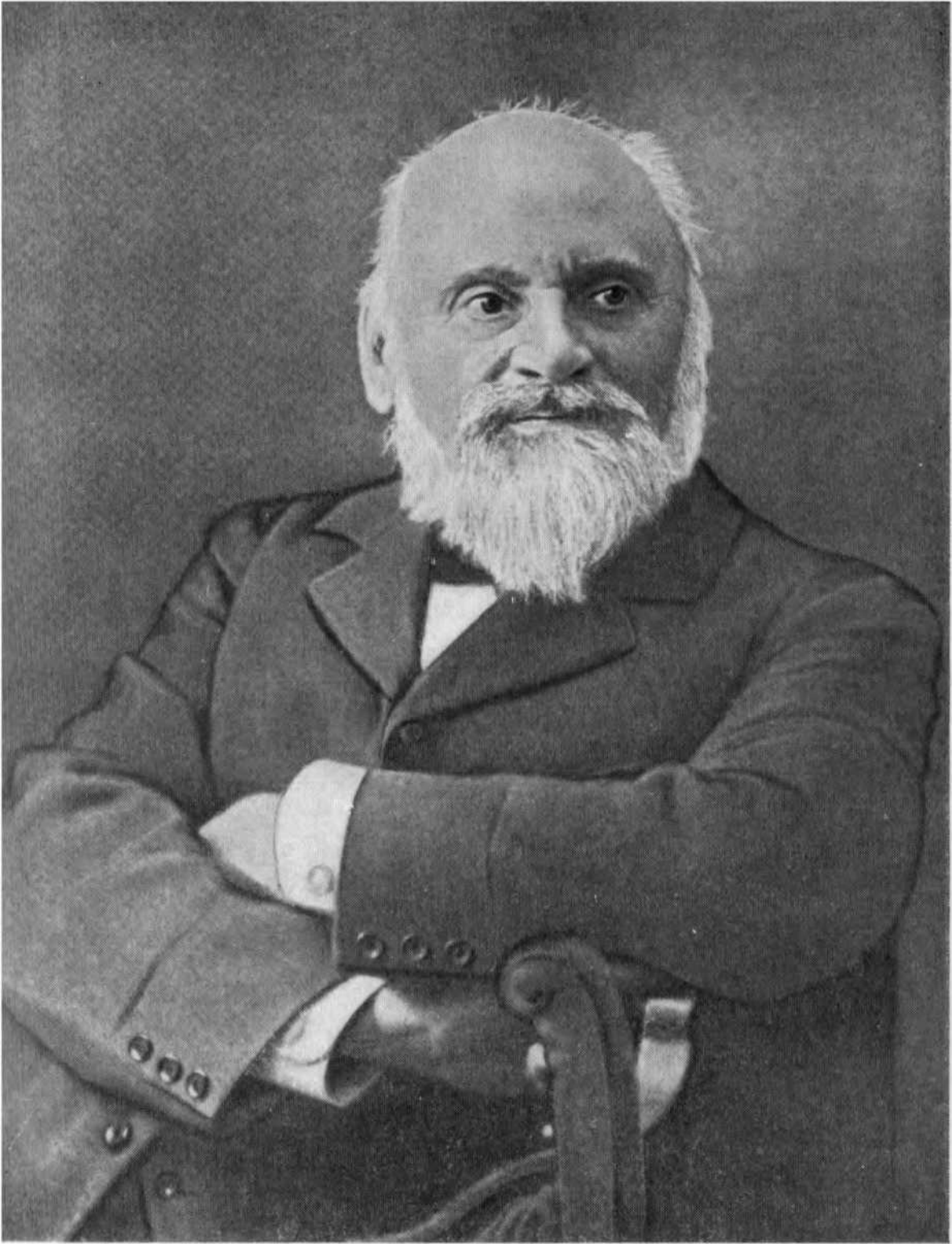
Übrigens hat Nikolai Andrejewitsch, der meine Mutter nicht kannte, ihr heute mehrmals einen Stuhl zurechtgerückt, einfach aus einem ihm angeborenen und für ihn so charakteristischen Gefühl der Zärtlichkeit heraus.

*15. April*

Um 21 Uhr war ich im Haus der Rimski-Korsakows. Nikolaj Andrejewitsch war im Konservatorium und kam erst um zehn Uhr nach Hause. Sie sprachen über die Kandidaturen von Galkin und Solowjow für den Posten des Konservatoriumsdirektors und auch darüber, dass Naprawnik vielleicht bereit wäre,

den Posten anzunehmen, aber nur, wenn das Konservatorium zu einer Art Musikakademie würde. Das wird höchstwahrscheinlich geschehen, - sagte Rimski-Korsakow, - da diese Institution in ihrer gegenwärtigen materiellen Situation sicherlich aus Mangel an Mitteln pleite gehen wird.

Ich erfuhr, dass diese Krise ihren Ursprung in K. J. Dawydow , dann in Anton Rubinstein und vor allem in der Schenkung des Zaren hatte, d. h. in der Notwendigkeit, das gesamte Bolschoi-Theater zu erneuern, dessen elektrische Beleuchtung allein mindestens 12.000 Rubel pro Jahr kosten würde, aber es gibt kein Geld, niemanden, von dem man schöpfen könnte, und niemanden, der etwas geben könnte.<sup>31</sup>



M. A. Balakirew



M. A. Balakirew inmitten der Mitglieder seines Musikkreises

Im Gespräch erfuhr ich, dass Rimski-Korsakow sein Buch *Über poetische Darstellungen in der Musik* nicht mehr schreiben werde, da ihm diese Arbeit nicht zustehe; dass er es auch aufgegeben habe, einen Kursus über Instrumentation zu schreiben, über den eigentlich mehrere Dutzend Bände oder fast gar nichts geschrieben werden müssten, zumal man das Orchestrieren nicht aus einem Buch lernen könne, so gründlich es auch sein möge, und nur das Lesen der Partituren ernsthafte Ergebnisse bringe. In diesem Sinne, - so Rimski-Korsakow, - sind die Partituren von Glinka, Borodin und mir vielleicht am nützlichsten; was Wagners Partituren angeht, so sind sie für Studenten zu kompliziert und zu umfangreich. Aber, - fuhr Nikolai Andrejewitsch fort, - jetzt warte ich auf die versprochene kritische Monographie von Ihnen. Ich wiederhole, - fügte Rimski-Korsakow hinzu, - ich wollte, wie Araktschejew, alles unter eine Linie bringen, aber es ist mir nicht gelungen. Offensichtlich ist es für einen Mann, der bald 50 wird, schwer, etwas aufzunehmen, was er nie getan hat. Dieses Jahr zum Beispiel hatte ich viel Zeit (da ich im Chor ziemlich nachlässig war) und die Absichten waren sehr gut, aber im Ergebnis habe ich das ganze Jahr nur geredet, wenn auch über die höchsten und interessantesten Themen, und so habe ich im Grunde nichts Sinnvolles getan.

Nikolai Andrejewitsch weigert sich ebenfalls, zu redigieren, weil er nach eigener Aussage nicht weiß, wie man das macht. Rimski-Korsakow riet mir, meine Feder energischer in die Hand zu nehmen und bei der Analyse seiner Werke zu versuchen, sie in gewisser Weise neu zu gruppieren, um ihre Darstellung zu

erleichtern, indem ich Sadko , Das Märchen und Auferstehungs-Ouvertüre in ein Kapitel und Antar und Scheherazade in ein anderes einordnete, denn die beiden letztgenannten Stücke weisen einige Gemeinsamkeiten auf: erstens sind sie beide Suiten, und zwar orientalische Suiten. Nun, für den Anfang, - sagte er, - wenn Sie die Analyse von Sadko schreiben, schauen Sie sich das Liszt-Stück *Ce qu'on entend sur la montagne* <sup>32</sup> an - die Technik, B-Dur nach Des-Dur oder, was dasselbe ist, C-Dur nach E-Dur zu setzen, ist offensichtlich Liszt's-Art; außerdem finden sich die typischen Harmonien auf S. 14, 20, 27-28 und 41-42 von Sadko sind ebenfalls Liszt's-Art, aus seinem brillanten Mephisto-Walzer . \*

\* Mephisto-Walzer (dt.).

Man sprach über meine kürzliche Auseinandersetzung mit A. N. Molas über musikalische Technik und ihre schädlichen Auswirkungen im Sinne einer Verstopfung der Inspiration . Es ist geradezu unerhört, - sagte Rimski-Korsakow, - wie alle über alles reden, wenn es um Musik geht; was, frage ich mich, verstehen Stassow oder Alexandra Nikolajewna von Theorie - und doch, wie autoritär sie ihre Aussagen machen, die auf nichts beruhen! Weder Mussorgsky noch Kjuj (beide waren vergleichsweise arme Wissenschaftler) konnten dies beurteilen; und was mich persönlich betrifft, - sagte Rimski-Korsakow, - bin ich dafür, die Theorie zu studieren, aber nicht wahllos, wie sie es an unserem Konservatorium tun, wo die Wissenschaft nach Meinung einiger das Talent erstickt (was sie nie hatte), sondern differenziert. Ansonsten stellt sich heraus, dass Mussorgsky, obwohl er von Natur aus ein großes kreatives Talent war, ein relativ schlecht entwickeltes Gehör hatte. Überrascht Sie das? - fuhr Nikolai Andrejewitsch fort. - Kommen Sie an den Flügel, und ich beweise Ihnen die Richtigkeit meiner Worte mit einer beliebigen Seite aus Boris Godunow , in der es in jedem Takt eine Falschheit gibt, eine Diskrepanz zwischen dem, was in der rechten und dem, was in der linken Hand ist. Rimski-Korsakow spielte etwa fünf Seiten, und in der Tat war die Harmonisierung in den meisten Fällen nicht nur unlogisch, sondern schlicht unleserlich. \*

\* Siehe Erinnerungen , 15. August 1895 und 11. Februar 1896.

Ich würde gerne wissen, - fuhr Nikolai Andrejewitsch fort, - was mit der Chowanschtschina geschehen wäre, wenn ich sie nicht gesäubert hätte, wie hätten sie sie instrumentiert? Nur weil etwas auf dem Klavier gut klingt, heißt das nicht, dass es auch in den Stimmen oder im Orchester gut klingt. Ganz und gar nicht! Und das habe ich Stassow einmal mit dem Chor der Raskolniki in Chowanschtschina bewiesen. Und so werde ich, auch wenn ich überzeugt bin, dass man mich als Anathema denunzieren wird, den Boris dennoch korrigieren - ansonsten ist diese Oper sowohl harmonisch als auch teilweise sogar melodisch völlig absurd. Das Traurige daran ist, dass weder Stassow noch seine Mitarbeiter dies jemals verstehen werden.

Im Laufe des Abends gab es einige Diskussionen über die Individualität des einen oder anderen Komponisten. Beethoven und Glinka, - sagte Rimski-Korsakow, - sind wirklich unerschöpflich im Sinne des Reichtums der technischen Mittel, während Borodin, trotz aller erstaunlich hellen Begabung seiner Musik, an einer gewissen Monotonie der Technik leidet: diese ewigen Dauertöne für den Anfang, Orgelpunkte und Synkopen. Erinnern wir uns an die Anfänge aller einzelnen Teile von Igor und eines Großteils seiner übrigen Musik alle auf die gleiche Weise: der Prolog und Polowzerin und Jaroslawnas Klage und Jaroslawnas Arioso und die

Szene mit den Mädchen und Kontschak , und Owlur und Igor selbst und so weiter. Außerdem ist in seinen Figuren meist ein deutliches Vorherrschen von Viertel- und Halbtönen zu beobachten; so zeigt Borodin auch hier im Gegensatz zu Beethoven und Glinka eine gewisse Monotonie, einen Mangel an Lebendigkeit.

Als ich ging, bat ich Rimski-Korsakow, eine vierhändige Bearbeitung seiner Fantasie Sadko zu signieren, die ich meiner Mutter zum Geburtstag (21. April) schenken wollte.

20. April

Diesmal traf ich ihn auf dem Weg zum Haus von Rimski-Korsakow an der Türschwelle. Nikolai Andrejewitsch war sichtlich müde, was uns aber keineswegs daran hinderte, unsere Lieblingsgespräche zu führen. Bald jedoch läutete die Glocke, und Pjotr Woinowitsch Rimski-Korsakow, ein Marineoffizier und Neffe von Nikolai Andrejewitsch, trat ein. Unsere speziell musikalische Unterhaltung wurde natürlich durch eine allgemeine Unterhaltung über die bevorstehende Reise, über fremde Länder, über Amerika und die Amerikaner ersetzt. Rimski-Korsakow erinnerte sich erneut an seinen Besuch in der Neuen Welt vor 30 Jahren. \*

\* Siehe Erinnerungen , 8. April 1893.

Stellen Sie sich vor, - sagte er, - was jetzt da draußen ist. Diese Nation hat die Technik bis zum Punkt der Inspiration gebracht! Welche Energie, welche erstaunlicher praktischer Einfallsreichtum! Was auch immer Sie sagen, in diesen Menschen liegt das Geheimnis der künftigen Gesellschaftsordnung, das Geheimnis des Lebens der künftigen Generationen. Aber auf dem Gebiet der Kunst werden sie uns wohl nie erreichen, und nun, da sie auf dem Gebiet der Musik nichts geschaffen haben, haben sie sich auch noch spontan in Wagner verliebt, natürlich ohne ihn zu verstehen, denn offenbar sind Yankee Doodle <sup>33</sup> und die Musik von Der Ring des Nibelungen oder Parsifal zwei verschiedene Dinge, wie Kosma Prutkow sagen würde. Ja, die lassen sich durch nichts entmutigen!

Wie ich bereits erwähnte, hatten wir vor der Ankunft meines Neffen ein kleines Gespräch über Musik, und ich erfuhr, dass die Scheherazade weit davon entfernt ist, ein Programmstück zu sein, eine Art Erinnerung oder ein allgemeiner Eindruck, der von den endlosen Erzählungen der Scheherazade beeinflusst ist, aber keine detaillierte musikalische Nacherzählung derselben. \*\*

\*\* Ebd., 7. Oktober 1891.

In Teil III zum Beispiel werden der Zarewitsch und die Fürstin musikalisch dargestellt, soweit man sich das vorstellen kann, obwohl der Anfang natürlich eher den Zarewitsch und die Mitte die Zarewna darstellt. Vielleicht stellt sogar das crescendo in diesem Satz (S. 106-107 bis 119 der Partitur), zumindest für mich, - so Rimski-Korsakow, - eine Art Prozession dar, wobei die Zarewna auf einer Sänfte getragen wird. Ein anderer Fall ist der Teil I E-dur: das ist, wie ich schon einmal erwähnt habe, \*\*\*das Meer mit den Weißen auf dem Wellenkamm (siehe Seite 15 der Partitur und darüber hinaus); dann wird ein schwimmendes Schiff gezeichnet (Seiten 11, 26, 39-40 der Partitur).

\*\*\* Ebd., 18. März 1893.

Was das Thema (*Notenbeispiel 17*) betrifft, so ist es nach Rimski-Korsakow streng genommen überhaupt kein Leitmotiv, und wenn es den Bronzenen Reiter im IV. Teil dieser symphonischen Suite charakterisiert, so ist es weit davon entfernt, dasselbe im II. Teil zum Ausdruck zu bringen; hier ist dieses Thema eine Art Ruf - und nur das.



Was Liszts andere Kompositionen anbelangt, so hielt er sie für zu lang und mochte *Mazeppa*, *Tasso* und *Faust* (die Symphonien) nicht;<sup>34</sup> was seine anderen Werke anbelangt, so hielt er am meisten von ihnen den *Mephisto-Walzer* und *Der nächtliche Zug*,<sup>35</sup> abgesehen von einer äußerst schmerzhaften Episode in der Mitte des Zuges; schätzt auch Teil II des *Offertoriums*,<sup>36</sup> und das *Paradies* (*Magnificat*) der *Göttlichen Komödie*; seine *Heilige Elisabeth*,<sup>37</sup> (abgesehen vom *Kreuzfahrermarsch* und einigen anderen Kleinigkeiten), und von seinen Gedichten, *Hunnenschlacht*,<sup>38</sup> *Präludien*,<sup>39</sup> *Ce qu'on entend sur la montagne* (obwohl letzteres sehr lang ist); *Hungaria* (auch sehr lang) und *Orpheus*.<sup>40</sup> In *Ideale*<sup>41</sup>, so Rimski-Korsakow, sei Liszt mit dem Programmatischen zu weit gegangen. Hat er ernsthaft geglaubt, dass er jede Strophe des Gedichts, das er in die Mitte der Partitur gesetzt hat, tatsächlich in Klängen verkörpert?

Anlässlich der beiden neuen Briefe von Serow (1845), die von Findeisen herausgegeben wurden,<sup>42</sup> sprach Rimski-Korsakow unwissentlich über den Autor von *Judith*. Seltsam, - sagte er, - wie spät das Bedürfnis nach Komposition in diesem Mann auftauchte. Obwohl er laut Nikolai Andrejewitsch keine große schöpferische Begabung besaß, konnte man in Serows Werken immer einen lebendigen Menschen sehen - komponierend, nicht produzierend. Was die Musik der *Fastnachtsszene* (aus *Die Macht des Feindes*) betrifft, so ist sie nach Rimski-Korsakow positiv begabt, auch wenn sie eine Menge rein musikalischer und technischer Mängel aufweist.

Als ich über die ersten beiden Ausgaben der Partitur von *Pskowitjanka* sprach, die ich bereits erhalten hatte, sagte ich Rimski-Korsakow, dass ich seine *Ouvertüre* zu dieser Oper sehr schätze und sie für einen russischen *Coriolan* halte. Übrigens, als ich mit Nikolai Andrejewitsch über *Orel*, die *Figuren* und *Orte* sprach, die Iwan Sergejewitsch in seinen Romanen und Erzählungen beschreibt, bemerkte Rimski-Korsakow: Sie alle, sowohl die Literaten als auch die Maler, schreiben also von der Natur ab und fügen sie ein. Ist es sonst wirklich unmöglich? Repin, so weiß ich zum Beispiel (er hat es mir erzählt), hatte eine riesige Garderobe, die er brauchte, als er seine *Kosaken* malte. *Gustave Doré* allein scheint die Natur am wenigsten genutzt zu haben.

Abschließend wurde über die einst angeblichen \* Überarbeitungen von *Boris Godunow* gesprochen, wobei Nikolai Andrejewitsch offen erklärte, dass er schließlich daran denke, die harmonische Reinigung dieses Werks aufzugeben.



\* Siehe Erinnerungen , 15. April 1893.

Urteilen Sie selbst, - sagte er, - warum sollte ich das tun? Und schließlich, welches Recht habe ich, etwas zu ändern, was der Öffentlichkeit schon einmal präsentiert worden ist? Andererseits war ich dort, wo es notwendig war, das Werk zu vollenden, der Autor dieser Arbeit. Und hier? Der Komponist hat es so gut wie möglich vollendet. Das war wohl oder übel seine eigene Angelegenheit. Was hatte es für einen Sinn, dass ich, ein Außenstehender, meinen Kopf dort hineinsteckte, wo ich nicht gefragt wurde? Ich habe ein paar Szenen für eine Konzertaufführung gemacht, sonst bin ich verflucht! \*\*

\*\* Siehe Erinnerungen , 15. August 1895, 11. Februar 1896, 17. März 1899.

Als ich ging, nahm ich für einige Referenzen und Auszüge einen Band mit Werken von W. W. Stassow, der unter anderem seinen Jubiläumsartikel über Nikolai Andrejewitsch und den Artikel *Unsere Musik in den letzten 25 Jahren* enthält.<sup>43</sup>

*3. Mai*

Als ich bei den Rimski-Korsakows ankam, war Nikolai Andrejewitsch noch nicht zu Hause, und ich wurde von Andruscha und Wolodja empfangen. Doch keine fünf Minuten später tauchte Rimski-Korsakow auf. Diesmal war Nikolai Andrejewitsch in bester Laune. Ich erzählte ihm von meinem Orgelpunkt, das er sich ansehen wollte; ich reichte ihm das Heft, und er untersuchte es eingehend. Dabei teilte Rimski-Korsakow alle möglichen Fälle und Kombinationen mit anhaltenden Tönen in drei Haupt- und Grundtypen ein.

Zum ersten zählte er all jene Fälle, in denen sich die Harmonie nicht veränderte und nur der Akkord absichtlich länger oder kürzer gedehnt wurde, wie z. B. in der Einleitung zu Wagners *Rheingold* (Es-dur-Dreiklang) oder in dem Moment, in dem Jaromir in einen tiefen Schlaf versinkt (siehe Akt I von *Mlada* : die Undezimakord-Dehnungen usw.). Die zweite umfasst Kombinationen mit einem oder mehreren ausgehaltenen Generaltönen in zwei aufeinanderfolgenden Akkorden, wie z. B. in der Ouvertüre zu *Pskowitjanka* (ein Generalton), in der Szene des *Pskower Wetsche* (im Hintergrund cis - ais) oder im zweiten Satz der *Scheherazade* (siehe S. 53 der Partitur - zwei Generaltöne). Man sollte jedoch, - so Nikolai Andrejewitsch, - die harmonische Figuration in Lewkos Erzählung (*Maiennacht*) nicht als eine Art Orgelpunkt auf der Note sol auffassen - sie ist nichts anderes als ein Nonachord der ersten Stufe in c-Moll mit einem häufig wiederholten sol, und nur das.

Schließlich klassifizierte Rimski-Korsakow als dritten Typus eines echten Orgelpunkts all jene Kombinationen, bei denen ein ausgehaltener Ton, zumindest in einem der abwechselnden oder nachfolgenden Akkorde, ganz fremd war, nicht Teil der Harmonie (Kanon aus *Ruslan* ).<sup>44</sup>

Der Tee war fertig, und wir gingen in das Esszimmer. Nikolai Andrejewitsch wies auf eine hochinteressante Tatsache hin, die bei Phonographen beobachtet werden konnte, nämlich dass mit zunehmender Rotationsgeschwindigkeit einzelne Töne und ganze Akkorde allmählich ansteigen, so dass die genaueste Wiedergabe aufgezeichneter Töne genaueste Angaben über die Rotationsgeschwindigkeit, d. h.

die Anzahl der Umdrehungen pro Zeiteinheit oder die absolute Tonhöhe des Tons erfordert, da sonst künftige Generationen völlig in die Irre geführt werden könnten.

Ich vergaß zu sagen, dass ich auf dem Weg zum Tee, als ich am Flügel vorbeikam, Nikolai Andrejewitsch eine wunderbare harmonische Passage aus Massenets *Esclarmonde*<sup>45</sup> vorgespielt habe, in der die Oberstimme durch die Stufen der Ganztonleiter, die Mittelstimmen durch parallele große Terzen und die Unterstimme schnell durch die Viertel aufstieg. Rimski-Korsakow liebte diese Episode, auch wenn er diese Oper im Allgemeinen nicht mochte.

*4. Mai*

Obwohl ich es nicht hätte tun sollen, ging ich gleich am nächsten Tag noch einmal zu Rimski-Korsakow. Es schien, als hätte er jemanden geschäftlich zu sprechen, also gingen Andrej und ich direkt in den Saal, wo ich ihn zu einem Mendelssohn-Stück begleitete. Aber Nikolai Andrejewitsch erschien an der Tür, und wir hatten nach der Begrüßung gerade ein Gespräch begonnen, als es erneut klingelte; diesmal trat Glasunow ein. Offenbar hatte auch er mit Rimski-Korsakow zu tun, und so gingen er und Nikolai Andrejewitsch ins Arbeitszimmer, während Andruscha und ich am Flügel saßen und begannen, *Chowantschina* und *Pskowitjanka* durchzusehen, und wir waren so in unsere Beschäftigung vertieft, dass wir gar nicht bemerkten, wie Rimski-Korsakow eintrat. Ich habe den Schlusschor der *Pskowitjanka* gespielt. Jetzt ist es streng verboten, das Stück in seiner ursprünglichen Fassung aufzuführen, - scherzt Nikolai Andrejewitsch, - denn die neue Fassung ist für mich viel erfolgreicher, erstens ist sie größer und besser entwickelt, und vor allem endet sie - und zwar erfolgreich - mit Olgas Akkorden, die nicht nur dieser Nummer, sondern der ganzen Oper mehr Integrität verleihen. Wir wurden zum Tee gerufen.

Es gab ein Interview mit A. Rubinstein,<sup>46</sup> in dem er die Idee äußerte, dass es keine Musik mehr gäbe, dass nur Deutschland noch auf ein zukünftiges musikalisches Genie hoffen könne, weil man dort noch Musik hören könne, also ein Bedürfnis danach bestehe, während sich in anderen Ländern, vor allem in Russland, niemand mehr für Kunst interessiere.

Dann sprachen wir über die kritische finanzielle Situation unseres Konservatoriums und darüber, dass es unter den gegenwärtigen Bedingungen unweigerlich aufhören müsse zu existieren, und dass die Professoren selbst dann eine private Musikschule eröffnen würden, aber auf einer viel bescheideneren Basis. Glasunow informierte uns (wiederum nach den Worten von N. A. Sokolow), als ob W. Bessel im Begriff sei, das Konservatorium von der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft zu mieten. Ach, wenn er doch nur die *Pskowitjanka* veröffentlichen würde! - sagte Rimski-Korsakow lachend. - Und dann soll er tun, was er will: *Apres moi le deluge!* \*

\* Nach mir die Sintflut! (fr.).

Wissen Sie übrigens, warum von Derwies den Musikverein verlassen hat? Und zwar folgendermaßen: Anton Grigorjewitsch hat ihm kürzlich, ohne lange zu überlegen, angeboten, dem Konservatorium nicht mehr und nicht weniger als eine Million zu spenden!

Es wurde auch über die bevorstehende Wintersaison der Symphoniekonzerte gesprochen. Es stellte sich heraus, dass es weniger als zehn sein würden, und es war immer noch nicht bekannt, wer sie tatsächlich leiten würde. Selbst Tschaikowsky, den Rimski-Korsakow vorgeschlagen hatte, war noch nicht gefragt worden! Was Auer betrifft, so hätte er zwar nichts dagegen gehabt, zu dirigieren, aber C.,<sup>47</sup> wie man sagt, hat ihn im Stich gelassen, indem er sagte: Die Russen weigern sich alle, diese Pflicht zu erfüllen, und deshalb wagen wir, Lew Semjonowitsch, dich nicht zu fragen! Damit war die Angelegenheit erledigt. Wissen Sie, - sagte Nikolai Andrejewitsch, - was Auer in dieser Saison aufführen will? Erstens Beethovens Messe in D-Dur und das gesamte Konzert den Werken des Komponisten zu widmen, zweitens Haydns Oratorium Die Schöpfung und drittens einen Abend den Werken von Brahms und Schumann zu widmen. Als ich ihm riet, einige Werke von Liszt aufzuführen, protestierte Auer, dass sowohl der Tasso als auch der Mazzepa schon gespielt worden seien und dass dies seine besten Stücke seien; und was die Hunnenschlacht und Hungaria und besonders das erstere betreffe, so möge er davon entlassen werden!

Wir sprachen dann über Kruschewski, dieses Ideal eines Assistenzdirigenten, aber nur das, und über die vergangene Saison. Es stellte sich heraus, dass sie lange gezögert hatten, die Aufführung von Scheherazade zuzulassen, mit dem Hinweis, dass dieses Werk den Geschmack der musikalischen Jugend verderben könnte. Doch dann stellte sich Ioganson ganz unerwartet auf die Seite von Rimski-Korsakow und wandte ein: Warum sollte dieses Werk nicht aufgeführt werden? Nikolai Andrejewitsch lehrt streng, aber er selbst schreibt frei! Damit war das Schicksal der Scheherazade besiegelt: sie wurde in das Programm aufgenommen. Doch dann geschah ein neues Unglück: nach dem Statut der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft musste das Direktorium dem Komponisten 100 Rubel für ein symphonisches Werk zahlen; genau das war der Grund für das neue Missverständnis. Nach Ansicht der Konservatoriumsdirektoren war Rimski-Korsakows symphonische Suite zu leicht und spielerisch, um dafür satzungsgemäß bezahlt zu werden, und es wurde beschlossen, das Honorar wegen der Oberflächlichkeit dieses Werks auf 50 Rubel zu reduzieren. Aber in der Welt von Spezialisten wie Tur, Petersen und anderen, wo sich zum Beispiel Tschaikowskys Fünfte Symphonie als orientalisch entpuppte, konnte man viel Schlimmeres hören!

Es wurde Tee getrunken. Glasunow schlug Nikolai Andrejewitsch vor, sich Tanejews Erste Symphonie (C-dur) anzuhören; wir standen vom Tisch auf und gingen ins Klavierzimmer. Alexander Konstantinowitsch nahm die handgeschriebene Partitur und begann ein *livre ouvert* zu spielen; \*

\* Vom Blatt (fr.).

wenn es mir unmöglich war, ein kompliziertes Stück allein zu bewältigen, spielte Rimski-Korsakow mit und sang dazu; sogar ich half ihm von Zeit zu Zeit, indem ich das Tremolo an den Orgelpunkten übernahm. Alles in allem war diese Sinfonie vergleichsweise gut, mit zweifellos Borodin-artigen Obertönen. Anstelle des ersten Satzes gab es nur ein einleitendes Largo, gefolgt von einem unbedeutenden - wenn auch stellenweise recht anständigen - Scherzo; dann folgte ein etwas konstruiertes, ziemlich schweres (im Stil von Bajan aus Borodins Zweiter Symphonie) Andante und schließlich ein sehr langes - wenn auch zugegebenermaßen recht gutes - Finale, das auf einem russischen Thema aufgebaut ist, \*\* stellenweise an Finns Ballade <sup>48</sup> erinnert und in einer zu tschaikowskyschen Weise ausgearbeitet ist, wie das Finale seiner Dritten Suite, oder borodinartig, aber auch hier natürlich rein äußerlich.

\*\* Siehe M. A. Balakirews Sammlung russischer Volkslieder, Nr. 39, Am Tor, am Tor (Gouvernement Kasan, Kreis Swijaschski).

Es war Zeit zu gehen. Zum Abschied bat Nikolai Andrejewitsch uns, ihn nicht zu vergessen. Wir gingen mit Glasunow hinaus und hatten ein langes Gespräch über Tschaikowsky. Im Nachlass Alexandr Konstantinowitschs sind Tschaikowskys Ansätze zu den Themen geradezu inspiriert, was bei den Themen selbst bei weitem nicht immer der Fall ist. Pjotr Iljitsch ist meiner Meinung nach bemerkenswert für seinen Mangel an Selbstkritik, - sagte Glasunow, - aber seine Technik grenzt oft an Inspiration! In Der Nussknacker und Dornröschen, ganz zu schweigen von seinen anderen Werken, findet man einige einfach brillante Seiten, aber auch massenhaft mittelmäßige, sinnlose und sogar vulgäre. Außerdem teilte mir Alexandr Konstantinowitsch mit, dass das für den 9. Mai vorgesehene Album zur Erinnerung an die Aufführung *Mlada* nicht zustande kommen würde, da es schlichtweg unmöglich sei, irgendetwas zu arrangieren. Wie schade!

Ich werde unwillkürlich an die Worte erinnert, die Glasunow einmal anlässlich eines Gesprächs über *Mlada* sagte: Hier ist ein Werk, das das Publikum nie verstehen wird, weil dieses Opernballett in seinem musikalischen Inhalt zu perfekt ist.

9. Mai

Um 11 Uhr war ich bei Rimski-Korsakow und brachte ihm *Snegurotschka* und ein Buch mit Artikeln von W. Stassow. Sie sprachen über *Das armenische Lied* <sup>49</sup>, das Balakirew auf Wunsch von S. N. Lalajewa aufgenommen hatte. Bei dieser Gelegenheit spielte Rimski-Korsakow mehrere östliche Melodien, die Balakirew aus dem Kaukasus mitgebracht hatte, die aber leider weder von ihm noch von jemand anderem in Noten gesetzt worden waren. Ich habe einen Verdacht, - sagte Nikolai Andrejewitsch - Balakirews Lieder sind allzu kunstvoll, - und mit diesen Worten spielte er das folgende persische Lied <sup>50</sup> voll bezaubernder Schönheit (*Notenbeispiel 18*).

18

The image shows a musical score for a piano accompaniment of a Persian song. It is divided into two systems. The first system contains five measures, and the second system contains four measures. The music is written in a key with three flats (E-flat major or C minor) and a 3/4 time signature. The notation includes treble and bass staves with various notes, rests, and dynamic markings such as 'p.' and 'bb'. There are also accents and a repeat sign with first and second endings in the second system.

Nachdem Rimski-Korsakow im Voraus erfahren hatte, dass ich die Partituren von Die Niederlage Sanheribs (Mussorgsky - Rimski-Korsakow)<sup>51</sup> und das Finale von Mlada (Borodin - Rimski-Korsakow) nicht besaß, gab er sie mir und schenkte mir auch die vollständige Partitur (in der Korrekturlesung) von Maiennacht. Das Frühstück wurde serviert. Michail Nikolajewitsch war noch nicht zu Hause: er war am Morgen zu einer Ausstellung gefahren. Bei dieser Gelegenheit sprachen wir mit Nikolai Andrejewitsch über Ausstellungen im Allgemeinen und die Tatsache, dass er sich wenig für spezielle (technische, nicht künstlerische) Ausstellungen interessierte, sondern sich damit begnügte, Geschichten darüber zu erzählen, weil sie in dieser Form für ihn mehr Sinn ergaben. Auf meine Frage, warum in Mlada an einigen Stellen (in den Chorpartien), wo eigentlich die Tenor-Schlüssel hätte sein müssen, Noten im Alt-Schlüssel notiert wurden, erklärte Rimski-Korsakow kategorisch, dass es seiner Meinung nach praktisch und sinnvoll sei, nur drei Tonarten zu verwenden: Violine, Basso und Alt, die genau in der Mitte zwischen der ersten und der zweiten liegen; der Tenor-Schlüssel sei nutzlos und für die Niederschrift der Partitur nicht nützlich.

Ich wollte gerade gehen, als mir zwei Kisten mit Manuskripten von Borodin, Mussorgsky, Balakirew und anderen ins Auge fielen, und ich verbrachte weitere drei Stunden damit, sie durchzusehen. Ich war, wie man so schön sagt, im siebten Himmel. Einige der Autogramme nahm ich für mich selbst mit - natürlich mit Nikolai Andrejewitschs Erlaubnis -, andere behielt ich eine Weile, um sie zu studieren. Hier ist eine kurze Liste dessen, was ich gesehen habe: das Manuskript von Jaroslawnas Arioso aus dem I. Akt von Fürst Igor, Kontschaks Arie mit Rezitativen, der Chor a cappella\* (in a-moll), Skizzen eines Frauenchors (Mädchenbeschwerden an Jaroslawna), eine Szene aus Wladimir Igorewitsch mit Konchakovna, dann Korsakows Instrumentierung des Glockenspiels aus dem Finale des I. Akts von Igor, Wera Schelogas Wiegenlied in einer der ersten Kompositionen, eine Skizze in E-Dur von Konchakovnas Kavatine und die vollständige Partitur dieser brillanten Kavatine, wie sie Borodin hinterlassen hat, in Ges-Dur, jedoch ohne den Chor der polowetzer Mädchen, den Rimski-Korsakow nach seinem Tod so ideal einführte.\*\*

\* Ohne Begleitung (it.)

\*\* Dieses Manuskript, das mir zusammen mit einem Chor aus Mussorgskys Salammbô gehörte, wurde von mir an die öffentliche Bibliothek verkauft.

Und schließlich Balakirews Partitur der Ouvertüre zu König Lear, die W. W. Stassow gewidmet ist - allerdings nicht ganz fertiggestellt und auf jeden Fall bis heute nicht veröffentlicht, obwohl auf dem Umschlag zu lesen ist, dass die Ouvertüre am 19. Dezember 1858 komponiert und am 13. bis 18. September 1859 - 6 $\frac{1}{2}$  nachmittags instrumentiert wurde. Nach Rimski-Korsakow lässt sich diese Untätigkeit nur dadurch erklären, dass Balakirew an einer Art zweifelhafter Faulheit leidet,<sup>52</sup> ansonsten ist es einfach unklar, warum z.B. die bereits oben besprochenen Östlichen Lieder nicht niedergeschrieben wurden; dies wäre eine bloße Lappalie, die Arbeit von ein paar Stunden, mehr nicht. Übrigens, - so Rimski-Korsakow, - sind die beiden östlichen Themen in Ägypten (aus Mlada) nicht von mir. Das erste Thema (*Notenbeispiel 19*) stammt von Balakirew, und ich habe es so aufgeschrieben, wie ich es in Erinnerung hatte, obwohl ich es nur (in Septolen) durch die Einführung eines nicht vorhandenen b-moll auf do verkompliziert habe, was laut Balakirew die Melodie verdarb. Die zweite Aufnahme entstand während eines Sommeraufenthalts in Ligowo, wo eines Tages ein reisender Perser mit einem Affen kam und zu singen begann. Die Melodie gefiel mir sehr gut und ich nahm sie auch gleich auf.



enormen Begabung Verdis verneigten und Rimski-Korsakow Donizetti und insbesondere seine Lucia lobte!<sup>56</sup> Nach Nikolai Andrejewitsch war Donizetti nicht nur ungemein begabt, sondern unterschied sich von seinen Komponistenkollegen auch durch seine besondere Integrität und sogar Eleganz der Textur. Und Ljadow bewunderte Bellini für seinen außergewöhnlichen Wohlklang, obwohl er ihn gleichzeitig für die schiere Armut der harmonischen Begleitung kritisierte, denn selbst in Ensembles, und da bei Bellini, überwiegt immer die Schönheit der einzelnen Stimme gegenüber dem Gesamtklangbild.

Man sprach über Anton Grigorjewitsch Rubinstein, seinen jüngsten Aufenthalt in Petersburg<sup>57</sup> und seine Geschichten über Verdi.

Ich habe vergessen zu erwähnen, dass Ljadow und Glasunow sich mit Tschaikowsky mit Vornamen anreden. Um ehrlich zu sein, fand ich es seltsam, Sätze wie Du, Pjotr Iljitsch, Du, Sascha oder Du, mein lieber Tolja zu hören. Bei Nikolai Andrejewitsch hingegen kennen sich alle mit dem Vornamen, was mir sehr gut gefällt. Nur Tschaikowsky erlaubte sich in seinen Ansprachen an ihn einen etwas vertrauten Ton, ausgedrückt in äußerst sanften und liebevollen Umschreibungen:

Liebling, Schatz und so weiter, was aber nur liebenswert war, und sie waren auch Gleichaltrige.

*11. Mai*

Ich ging zu Beginn der achten Stunde zum Haus der Rimski-Korsakows; um zehn Uhr war Schtrup angekommen. Da Nikolai Andrejewitsch noch nicht zu Hause war, fingen wir an, Igor und Pskowitjanka zu spielen, wobei wir letztere den Rimski-Korsakow-Kindern vorstellten, die sie überhaupt nicht zu kennen schienen; aber gegen halb eins kam Nikolai Andrejewitsch vom Konservatorium zurück. Nachdem wir Tee getrunken hatten, wollten wir aufbrechen, da es schon spät wurde, aber Rimski-Korsakow hielt uns bis ein Uhr morgens auf Trab. Dies sollte unser letzter Besuch vor dem Sommer sein, und so gab ich das Manuskript der Partitur des Prologs von Boris Godunow (Mussorgsky - Rimski-Korsakow), das ich gerade begonnen hatte, neu zu arrangieren, bei Rimski-Korsakow ab.

*13. Mai*

Am Morgen, vor dem Gottesdienst, kam ich bei Rimski-Korsakow vorbei; Nikolai Andrejewitsch war am Packen und trug deshalb seinen Morgenmantel.<sup>58</sup> Ich sagte ihm, dass ich heiraten würde. Er gab mir einen dicken Kuss, fragte mich nach meiner Verlobten und ob sie Musik liebe, und bat mich schließlich, ihr seine Glückwünsche und besten Wünsche zu übermitteln.

Ich wollte gerade auf die Treppe hinausgehen, als ich plötzlich wieder zurückkam und ihn bat, wenn unsere Hochzeit nicht im Juli, sondern im August oder später stattfinden, mein Hochzeitsvater zu sein, wozu er sich bereitwillig erklärte. Ich hatte sogar den Eindruck, dass er mir einen Heiratsantrag machen wollte, aber er war wie immer schüchtern und traute sich nicht, es so direkt zu sagen, wie es seine übliche Delikatesse war. Seine letzten Worte waren, dass ich meine Musik nicht aufgeben soll.

Nach der Abreise Rimski-Korsakows sah ich mir Sagorodny noch zweimal an (am 18. und 24. Mai).

*14. August*

Nach dem Sommer bin ich heute zum ersten Mal zu den Rimski-Korsakows gegangen. Ich erfuhr, dass Michail Nikolajewitsch und Sofja Nikolajewna vor ein paar Tagen auf die Krim vorgeladen worden waren. Ein Brief von Andruscha teilte ihm mit, dass Mascha schwer erkrankt war und dass sein ältester Bruder und seine älteste Schwester ihren Vater vertreten sollten, der am 20. des Monats zurückkehren würde.

*31. August*

Ich ging ein zweites Mal hinein, um zu sehen, ob Rimski-Korsakow angekommen war. Der Hauswart erzählte, dass die ganze Familie am Vortag von der Krim zurückgekehrt und direkt nach Taizy gefahren war, wo sie wahrscheinlich einige Wochen bleiben würde.

*5. September*

Ich war im Haus der Rimski-Korsakows. Als ich Nikolai Andrejewitsch nicht sah, hinterließ ich ihm einen Zettel mit der Bitte, mir mitzuteilen, wann ich ihn sehen könnte, wenn das nicht zu viel Mühe wäre. Beim Verlassen des Hauses erfuhr ich, dass die Tochter (Mascha) am 22. August gestorben war und Nikolai Andrejewitsch, der bereits auf dem Rückweg nach Petersburg war, ein Telegramm aus Charkow erhalten hatte. Die Rimski-Korsakows wohnen jetzt in Taizy und sind dabei, die Wohnung zu wechseln.

Soweit ich sehen konnte, war die Wohnung nach dem Sommer noch völlig unaufgeräumt. Auf Rimski-Korsakows Schreibtisch lag eine Fülle von Büchern und Notizen aller Art, darunter auch einige philosophische Werke und eine handschriftliche Partitur des III. Aktes von Pskowitjanka .

*6. September*

Auf dem Weg zur Bank sah ich Rimski-Korsakow von weitem, auch auf dem Weg zum Konservatorium. Er sah sehr beschäftigt aus, seine Augen blickten irgendwo ins Leere. Im Allgemeinen, nach dem ersten Eindruck zu urteilen, schien er in dieser Zeit etwas ausgezehrt zu sein.

*8. September*

Am frühen Morgen erhielt ich einen offenen Brief von Rimski-Korsakow mit folgendem Wortlaut:

Am Donnerstag\* Abend werde ich zu Hause sein.

7. September. Ihr N. R.-Korsakow.

\* 9. September.



Als ich ankam, war Nikolai Andrejewitsch noch nicht zu Hause, so dass Nadeschda Nikolajewna sich um mich kümmern musste. Man sprach über Zolas neuen Roman *Doktor Pascal* und das geplante russische Opernrepertoire mit *Rusticana* und *Bajazzo* an der Spitze.<sup>59</sup> Bald jedoch kehrte Nikolai Andrejewitsch von M. Beljajew zurück, der mit ihm über die bevorstehenden russischen Symphoniekonzerte in dieser Saison sprach. Vier von Glasunows Neuerungen waren vorgeschlagen worden: die *Karnevals -Ouvertüre*, die *Vierte Symphonie*, die *Chopiniana (Les Sylphides)* und die *Walzerfantasie* für Orchester; später folgten Borodins *Erste Symphonie*, Balakirews *Ouvertüre über russische Themen*, die noch nie in den Beljajew-Konzerten aufgeführt worden war, Mussorgskys *Nacht auf dem kahlen Berge*, Ljapunows *Klavierkonzert*, Rimski-Korsakows *Antar* oder *Märchen* und Nikolai Andrejewitschs *Ruhm -Chor* und sein *Gedicht über Alexej, den Mann Gottes*.<sup>60</sup>

Von den Konzerten hatte sich das Gespräch irgendwie unmerklich auf Ljadow verlagert. Ich schlug vor, dass die Musik von Anatoli Konstantinowitsch im Allgemeinen eher schön als stark sei, worauf Rimski-Korsakow einwendete: Ich bin der Meinung, dass Ljadow absolut alles komponieren kann, er ist entschieden zu allem fähig.

An diesem Abend sprachen Nikolai Andrejewitsch und ich viel über Balakirew und einige seiner Eigenheiten, wobei Rimski-Korsakow Jahr für Jahr nachzeichnete, wie, wann und warum sich bestimmte Züge seines Charakters in Milja Alexejewitsch entwickelt haben könnten. Hier sind einige Details, die viel erklären.

In der Saison 1867/68 dirigierte Balakirew die Konzerte der Russischen Musikgesellschaft mit Berlioz.<sup>61</sup> In der Saison 1868/69 stand er erneut am Pult derselben Konzerte. Die Saison verlief jedoch nicht ohne Intrigen; Berlioz erhielt einen Brief aus Petersburg, in dem er aufgefordert wurde, Balakirew als Musiker und Dirigent zu tadeln und stattdessen einen gewissen Seifritz (aus Berlin) zu empfehlen, von dem Mili Alexejewitsch zufällig am 21. August 1868 an Stassow schrieb.<sup>62</sup> Aber dies war noch lange nicht das Ende seines Unglücks. In der Saison 1869/70 konnte Balakirew nur vier der fünf Konzerte der Freien Schule geben. Im Sommer reist er in seine Heimatstadt Nischni-Nowgorod, in der Hoffnung, dort ein Konzert zu geben und so die endgültig verfahrenere finanzielle Situation zumindest teilweise zu verbessern. Doch dann erwartet ihn ein neuer, vielleicht der grausamste, moralische Schlag: der Saal war fast leer. Der Tag war, wie er selbst sagt, sein Sedan.<sup>63</sup> Er war kurz davor, den Verstand zu verlieren. Doch er war wieder in Petersburg, diesmal endgültig ohne jede Existenzgrundlage.

Dies ist auch die Zeit seines ideologischen Wandels : von einem extremen Liberalen und Atheisten, der Gott und die Religion verspottet, wird Balakirew zu einem glühenden Kleriker und Fanatiker; er besucht eine Wahrsagerin, die sich am Ende in ihn verliebt haben soll, und das nicht im negativen Sinne. Er wird zum Mystiker und sogar zum Prüden; mit Hilfe eines seiner Freunde (Ledentu) beginnt er in der Gepäckaufbewahrung des Warschauer Bahnhofs zu arbeiten, wo er drei Jahre lang bleibt, d. h. bis 1874, als er sich nach und nach wieder der Kunst zuzuwenden beginnt; er beteiligt sich an der Herausgabe der Partitur von *Ruslan* usw.<sup>64</sup> Ja, - schließt Nikolai Andrejewitsch, - es war wirklich eine schreckliche Zeit für Balakirew! Niemand hat ihn in jenen Jahren gesehen; er verschwand völlig von der Bildfläche, als hätte er sich in Luft aufgelöst.<sup>65</sup>

Schließlich erzählte ich Rimski-Korsakow, dass ich in diesem Sommer in Peterhof gewesen war, um Balakirew<sup>66</sup> zu sehen, und dass ich eine sehr sauber geschriebene Partitur des ersten Satzes (vor der Durchführung) seiner Ersten Symphonie (C-dur) nicht nur gehört, sondern auch gesehen hatte.<sup>67</sup> Nicht nur das, sondern nachdem er sie gespielt hatte, setzte er mich an den Flügel, um die Orgelpunkt in des zu spielen, und er selbst begann, ein schönes östliches Andante aus seiner Zweiten Symphonie zu spielen, das leider nie aufgenommen worden war. Als ich Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow das erste Thema der Ersten Symphonie vorspielte, rief er aus: So ist es. Dies ist genau die Sinfonie, deren Entwürfe Balakirew uns vor 30 Jahren vorspielte. Übrigens, wissen Sie, - fügte Rimski-Korsakow hinzu, - Ludmilla Iwanowna Schestakowa erhielt kürzlich einen Brief von Mili Alexejewitsch, in dem er ihr mitteilte, dass der erste Satz seiner Symphonie bereits fertiggestellt und instrumentiert sei. Sie glauben nicht, - fuhr Rimski-Korsakow fort, - Welch enormen und wichtigen erzieherischen Wert der energische junge Balakirew für uns alle hatte, der gerade aus dem Kaukasus zurückgekehrt war und uns östliche Lieder vorspielte, die er dort gehört hatte! Wenn Sie sie heute noch mögen, können Sie sich vorstellen, was sie für uns damals bedeuteten, die wir so etwas noch nie gehört hatten. Diese neuen Klänge waren damals eine Art Offenbarung für uns; wir alle wurden buchstäblich wiedergeboren. Und was mich persönlich betrifft, so habe ich Balakirew sicherlich viel zu verdanken - von uns allen scheint er den größten Einfluss auf mich gehabt zu haben, und seine Persönlichkeit hat sich unauslöschlich in meiner Musik niedergeschlagen. Wissen Sie was, - sagte er plötzlich, - ich werde meine Autobiographie schreiben, oder besser gesagt meine Erinnerungen über die Zeit der frühen 60er Jahre, über den jungen Balakirew und diese Zeit im Allgemeinen. Es gibt eine Menge interessanter Dinge.<sup>68</sup>

Bei dieser Gelegenheit teilte ich Rimski-Korsakow mit, dass ich auch meine Erinnerungen über ihn und Balakirew schreiben würde.<sup>69</sup>

Beim Verlassen des Theaters erfuhr er, dass die Direktion der kaiserlichen Theater die *Maiennacht* erst dann aufführen wollte, wenn Nikolai Andrejewitsch den III. Akt geändert hatte, da sie sonst der Meinung war, dass er misslungen sei und die ganze Oper zu Fall bringen könnte.

Es gab auch einen Einblick in Zugins Buch ( *Phonismus und Photismus* ) und in die griechischen Harmonien in der Musik von Rimski-Korsakow sowie in die Tatsache, dass das Glockenspiel in seiner *Oster-Ouvertüre*<sup>70</sup> nicht zufällig war, sondern das Glockenspiel im Kloster der Jungfrau Maria in Tichwin.

*15. September*

Auf dem Weg zur Bank traf ich meinen musikalischen Freund Wladimir Wassiljewitsch Wenzel. Ich ging mit ihm zum Konservatorium, aber dann sah ich Nikolai Andrejewitsch aus der Tür unserer Alma Mater kommen\*, also schloss ich mich ihm an und begleitete ihn zu seiner neuen Wohnung. \*\*

\* Wörtlich: Ammenmutter (lat.). Ein alter Studentename für die Universität.

\*\* Sagorodny-Prospekt, Haus 28 (Lawrowa).

Haben Sie Naprawniks Interview gelesen? - fragte mich Rimski-Korsakow. - Nein? Ach ja, es ist schon seltsam, wozu ein Mann manchmal fähig ist. Hören Sie,

ich lese es Ihnen vor. Und als er die Tschernyschow-Gasse hinunterging, begann er sofort, laut über russische Musik zu lesen. Dies ist der Wortlaut: \*\*\*

\*\*\* Siehe Petersburger Zeitung vom 12. September 1893 <sup>71</sup>

Der Mangel an musikalischer Bildung betrifft nicht nur unsere Künstler, sondern auch die Komponisten, und zwar fast alle von ihnen. Nehmen Sie den talentiertesten von allen, den verstorbenen Mussorgsky. In dieser Hinsicht war er ein völliger Ignorant. Es stimmt, dass Rimski-Korsakow, ein ehemaliger Marineoffizier, erst vor kurzem mit dem Musizieren begonnen hatte. Kjui ist ein unbestrittenes Talent, und Glasunow ist ebenfalls ein Talent, aber auch unausgebildet, weshalb alle seine Werke eher schwach erscheinen. Das Schlimmste bei diesen Komponisten ist jedoch ihre neue Richtung: sie kommen bald an den Punkt, an dem sie die Notwendigkeit einer Melodie in der Musik leugnen. Worin besteht das Vergnügen, einem körperlosen, kopfschüttelnden Musikstück zuzuhören? Ich kann das nicht verstehen.



M. P. Mussorgsky



J. K. Mrawina

Ich verstehe nicht, - sagte Rimski-Korsakow, - wie Naprawnik sich nicht schämen kann, sich mit den Herren Baskin und Solowjow gleichzusetzen. Wissen Sie, - fuhr Nikolai Andrejewitsch fort, - im letzten Jahr habe ich mich vor allen Arten von Interviews gedrückt, und jetzt, wer weiß, wenn jemand zu mir käme mit der Bitte, etwas über Musik im Allgemeinen und Naprawniks Musik im Besonderen zu sagen, diese Autorität für so viele, könnte ich meine Abneigung gegen alle Arten von offiziellen Berichten ändern und zur Verteidigung der russischen Kunst sprechen. Ich bin versucht, endlich eine richtige Meinung über Naprawnik abzugeben, dessen Musik oft wirklich unecht und gezwungen ist (wenn auch nur in seinem Don Giovanni),<sup>72</sup> die Textur ist oft elementar und grob, und sogar die Orchestrierung durch einen Militärkapellmeister - das ist alles. Und er wagt es, über die Schule zu urteilen und sie zu verurteilen, nach der er selbst sein ganzes Leben lang gestrebt und natürlich nichts erreicht hat.

Ich hatte Rimski-Korsakow noch nie so aufgeregt gesehen wie heute. Um das Thema zu wechseln, stellte ich ihm eine Frage: Sagen Sie, Nikolai Andrejewitsch, wie verstehen Sie, dass Tschaikowsky, der sich am 9. Mai so hartnäckig geweigert hatte zu dirigieren, jetzt aufgegeben hat und drei oder sogar vier Konzerte dirigieren wird? Auf keinen Fall, - wandte Rimski-Korsakow ein, - im Frühjahr, als Pjotr Iljitsch sich weigerte, schien es ihm nur, als wolle er nicht dirigieren, das ist alles. Wir verabschiedeten uns.

*16. September*

Ich war bei Rimski-Korsakow. Zunächst drehte sich das Gespräch um die bevorstehende Spielzeit, die geplante Inszenierung von Kjuis "Ratcliff" anlässlich des 25-jährigen Bestehens der Oper. \*

\* Ratcliff wurde am 14. Februar 1869 im Mariinski-Theater uraufgeführt.

Solange Wsewoloschski lebt, - sagte Rimski-Korsakow, - wird diese Oper nie aufgeführt werden, und das liegt zum Teil an der Gräfin de Mercy-Argento, die einmal einen ziemlich unverschämten Brief an Wsewoloschski geschrieben hatte, mit dem Recht einer Dame, in dem sie ihn fast einen völligen Ignoranten und Obskurantisten nannte. Sie müssen mir zustimmen, - fügte Rimski-Korsakow hinzu, - dass ein Mensch aus reiner Sturheit nicht das tut, wofür er einmal gescholten wurde. Ludmilla Iwanowna flehte, aber vergeblich; aber das darf man verständlicherweise nicht.

Übrigens, haben Sie es schon gehört? - sagte Nikolai Andrejewitsch. - Eine Zeit lang hielten sich hartnäckig Gerüchte, dass Glasunow eine Oper Die Schlucht komponieren würde. Tatsächlich stellte sich heraus, dass Glasunow nichts damit zu tun hatte, denn obwohl Die Schlucht tatsächlich geschrieben wird, stammt sie nicht von Alexandr Konstantinowitsch, sondern von Scheffer.

Ich erfuhr, dass Schestakowa vor kurzem einen Brief von Balakirew erhalten hatte, in dem er ihr mitteilte, dass die ersten beiden Sätze seiner neuen (oder vielmehr alten) Ersten Symphonie fertiggestellt und in Auftrag gegeben worden waren.

Auf diese Weise kamen wir eher zufällig auf das Thema der ursprünglich geplanten Überarbeitung des musikalischen Bildes Nacht auf dem kahlen Berge mit einem komischen und unnatürlichen Solo zu sprechen, das mit dem Wort Schwein begann und mit einem Refrain der Worte zopo, zopo, kopozam usw.

weitergeführt wurde. Ich kann mir das homerische Gelächter der so genannten ernsthaften Zuhörer von Sinfoniekonzerten vorstellen, - protestierte Rimski-Korsakow, - außerdem war die Musik dieses Orgelpunkts, gespielt von Stassow, schlecht, mehr noch, geradezu widerlich.

Über Mussorgskys Sorotschinsker Jahrmarkt, für die diese Nacht auf dem kahlen Berge einst als Traum des Parubok gedacht war, und auch über seine Ehe ist viel gesagt worden. Und doch wiederhole ich, - sagte Rimski-Korsakow, - Talent durch Talent und Wissen durch Wissen, nicht dass es herauskommt, dass zum Beispiel die Fastnacht aus Serows Die Macht des Feindes talentiert ist, aber im Detail, wenn man besser zuhört, hört diese Szene förmlich auf, das frühere Vergnügen zu bereiten; und das alles, weil es in ihr insgesamt inkongruente Themen gibt.

Ich schließe mit einer Zusammenfassung unseres Gesprächs über die drei Überarbeitungen von Pskowitjanka, oder, wie Rimski-Korsakow sie selbst scherzhaft nannte, die drei Überarbeitungen dieses Werks. Nikolai Andrejewitsch zufolge befindet sich Pskowitjanka derzeit in der Lage eines Quartsextakkordes.

Die erste Ausgabe ist die Pskowitjanka, die einst auf der kaiserlichen Bühne aufgeführt wurde<sup>73</sup> und die wir alle aus den Klavierauszügen in Bessels Ausgabe kennen - das war ihre Grundform.

Die zweite Fassung von Pskowitjanka, die der Autor in der zweiten Hälfte der 70er Jahre (1875-1877) überarbeitete,<sup>74</sup> besteht aus der Einleitung (einer Art kleiner Overtüre) zum neu komponierten Prolog, dem Prolog selbst (nach Mej) mit einem schönen poetischen Wiegenlied Weras,\*

\* Dieses Wiegenlied wurde am 28. März 1866 komponiert und am 28. Juli 1877 instrumentalisiert. (Es-dur).

einem verlängerten Fangspiel (siehe die dritte Ausgabe), Steschas Duett mit Tschetwertka,\*\*

\*\* Tschetwertka Terpigorew ist ein Freund von Michail Tutscha, der einen episodischen Auftritt in dem Drama hat.

eine neue sol-dur-Arietta (anstelle von Olgas früherem Arioso) und eine Szene mit ihr und Wladjajewna, die Szene der Jungen ( Babkas Spiel ), die das mürrische Kindermädchen necken, das sie selbst niederschlagen, das Chorensemble während Olgas Lied Zar, Majestät, ich küsse dich, dann Stescha Matutas Zeilen im Magnificat von Grosny; eine kleine Pause in den tiefen Wäldern, gefolgt von einem Schurkenchor zum Thema der Strophe über Alexej, den Mann Gottes; die Szene der Begegnung des Zaren Iwan mit dem schweigsamen Nikolai Salos, gefolgt vom Donnersturm, Steschas zweitem Duett mit Tschetwertka, der Arie des Schrecklichen, nun in der dritten Fassung, und seinem Duettino mit Olga; schließlich der im Vergleich zur ersten Fassung völlig neue Schlusschor und vieles mehr.

Wie man sieht, wurde alles durch die Masse der Nebenschauplätze so in die Länge gezogen, dass die Pskowitjanka in ihrer neuen Form kaum noch zur Aufführung taugte, und deshalb musste der Autor selbst bald den Gedanken aufgeben, diese Oper jemals auf der Bühne der kaiserlichen Theater zu sehen. Um

wenigstens einen Teil der Musik aus seiner zweiten Fassung zu retten, isolierte Rimski-Korsakow eine ganze Reihe von Nummern daraus - so entstanden die Ouvertüre und die Zwischenspiele, die als Musik zum Mej-Drama bekannt sind. In der zweiten Fassung wurde die Oper radikal umgestaltet, wenn auch mit normalem Orchester, und wie in der Maiennacht wurden auch hier Naturhörner und Trompeten in der Orchestrierung verwendet.

**Die Musik zu Mejs Drama** ( Pskowitjanka ) enthielt folgende Nummern: 1.) eine kleine Ouvertüre zum Prolog (aus der zweiten Auflage); 2.) ein Zwischenspiel vor der Szene der Pskower Wetsche;  
3.) die Musik der Babka (natürlich ohne Gesang) und schließlich,  
4.) eine Einleitung, die sich um das Thema des Verses über Alexej, den Mann Gottes, dreht, entnommen aus einer Sammlung von T. I. Filippow, aufgenommen und harmonisiert von Rimski-Korsakow. \*\*\*

\*\*\* Heutzutage hat diese Musik als etwas Eigenständiges ziemlich an Bedeutung verloren. Die Ouvertüre und die Babka-Musik sollten als separate Nummern veröffentlicht werden. Die Musik für die Wetsche wurde der 2. Szene des I. Aktes vorangestellt (siehe die dritte Fassung). Darüber hinaus komponierte N. A. Rimski-Korsakow 1877 einen Chor mit Orchester (op. 20) unter dem Titel: Gedicht über Alexej, den Mann Gottes , und damit verlor die vorangegangene kleine Orchestereinleitung zum gleichen Thema endgültig jedes eigenständige Interesse, zumal auch ihre Coda als Abschluss direkt dem Chor zugeschrieben wurde.

Die dritte Auflage von Pskowitjanka ist in vielerlei Hinsicht gekürzt im Vergleich zur zweiten Auflage und ist deutlich näher an der ursprünglichen Form. Vieles wird neu arrangiert, z.B. die Ouvertüre von h-moll nach c-moll, Sie haben in Sastenje zugeschlagen (II. Akt) von C-dur nach Es-dur, das pentatonische Duett des dritten Aktes von H-dur nach C-dur, usw.; und dabei ist die Orchestrierung wieder neu, sozusagen anderthalb, also eine dreifache Komposition (ich meine Holzbläser) statt einer doppelten, der Prolog entfällt; Akt II wird zur Szene 2 von Akt I, und beide Szenen sind durch eine musikalische Pause (Intermezzo) miteinander verbunden, die die allgemeine Angst und Verwirrung Pskows darstellt; Schließlich gibt es vor Akt III ein symphonisches Bild, das einen Wald, ein Gewitter und eine königliche Jagd darstellt. Der musikalische Abschluss der Oper ist der Erstausgabe sehr nahe und hat mit der zweiten absolut nichts gemein.

*22. September*

Es war kaum halb elf Uhr morgens, als es läutete und eine Männerstimme sagte: Ist Wassili Wassiljewitsch zu Hause? Ich war bereits angezogen und eilte auf ihn zu. Wie groß war jedoch meine Freude und Überraschung, als ich plötzlich Rimski-Korsakow vor mir sah!

Verzeihen Sie, - begann er, - dass ich so früh und zu einer so unpassenden Stunde vorbeikomme, aber ich habe einen Brief in Ihrem Namen im Konservatorium erhalten und daher die Gelegenheit genutzt, Sie auf diesem Weg zu besuchen.

Als er den Saal betrat und unser altes Grotrian- und Lang-Klavier sah, ging Nikolai Andrejewitsch als erstes darauf zu und spielte trotz meiner Ermahnungen, es nicht zu berühren und damit sein Gehör zu verletzen (das Instrument war extrem verstimmt), ein paar Akkorde nacheinander und bemerkte halb im Scherz: Das ist



wirklich etwas ganz Neues! Nach diesem Klavier zu urteilen, ist sogar eine Oktave dissonant! Kaum hatte sich Rimski-Korsakow auf das Sofa gesetzt und mir mitgeteilt, dass sie noch nicht in ihre neue Wohnung eingezogen seien und dass ihr bisheriger Plan, am Freitag und Samstag von der Kapelle und am Sonntag von Taiz umzuziehen, wegen des vorübergehend schlechten Wetters wohl noch ein paar Tage auf sich warten lasse, sprach ich schon über seine neue und endgültige Fassung von Pskowitjanka .

Die Pskowitjanka in ihrer endgültigen Form besteht aus 3 Akten und 6 Szenen (2 in jedem Akt). Es beginnt mit der großen c-moll-Ouvertüre von 1892, die neu geschrieben und instrumentiert wurde. Zwischen der 1. und 2. Szene des I. Aktes wird dann das symphonische Intermezzo in einer etwas breiteren Durchführung als im zweiten Satz aufgeführt, der auf den Themen der Wetsche und Iwan des Schrecklichen basiert.

Akt II beginnt mit einer h-moll-Einleitung, gefolgt von Olgas Arietta und ihrer Szene mit Wlassjewna, die für den zweiten Satz neu geschrieben wurden. Akt II enthält das ehemalige Zwischenspiel zu Akt IV, das ganz auf Olgas Themen und Persönlichkeiten zwischen Akt II Szene 1 und Szene 2 basiert.

Akt III beginnt, wie bereits erwähnt, mit einem großen symphonischen Stück in der Art der Trojaner von Berlioz (Entracte Syphonique. Chasse Royale. Une foret vierge aux environs de Carthage),\*

\* Symphonisches Zwischenspiel. Eine königliche Jagd. Der Wald am Rande von Karthago. (fr.).

die mit einem tiefen Wald, dann der Jagd nach dem Schrecklichen und schließlich einem Sturm beginnt.\*\*

\*\* Die Ähnlichkeiten zwischen den Programmen sind offensichtlich. Man sollte jedoch nicht denken, dass ihre Musik etwas miteinander zu tun hat; die beiden Nummern haben genau genommen nichts miteinander zu tun. Doch als sich der Sturm legt und die Natur wieder zur Ruhe kommt, sind aus der Ferne Frauenstimmen zu hören: ein einstimmiger Chor von Mädchen, die zum Kloster Petschersk gehen, um zu beten.

Was den Schlusschor betrifft, so wurde seine zweite (neue) Fassung durch eine der ursprünglichen Fassung ähnliche Musik ersetzt, obwohl sich dieses mächtige Requiemi lied für Pskow und Olga in seinen Einzelheiten durch eine größere Entwicklung der Teile und des Ganzen von seiner Grundform unterscheidet. So werden beispielsweise in der auffallend tiefen und originell konzipierten Coda dieses Chors Akkorde in den Stimmen und im Orchester eingesetzt, um Olga zu charakterisieren.

Doch dann kam meine Mutter herein: Nikolai Andrejewitsch schien ein wenig verlegen zu sein, doch das Gespräch nahm bald wieder seinen gewohnten Lauf. Wir sprachen über dies und das, unter anderem über die neue Wohnung der Rimski-Korsakows und mein zukünftiges unabhängiges Leben. Es war zu spät, um zu Beljajews Haus zu gehen, und Nikolai Andrejewitsch musste, nachdem er sich von uns verabschiedet hatte, sofort zu einer Vorlesung am Konservatorium eilen.

1. Oktober

Nach acht Uhr war ich in der neuen Wohnung der Rimski-Korsakows (Sagorodny, 28, Wohnung 24), in die sie erst am Vortag eingezogen waren, und so war die Wohnung noch völlig unordentlich.

Zunächst sprach Schtrup über das eigentliche Schöpferische und das Unbewusste in den Künsten, doch dann (nach dem Tee) griff Rimski-Korsakow die in Zogens Buch erwähnte Frage nach Phonismus und Photismus auf und stellte erneut die Möglichkeit der Existenz von Licht, Farbe und damit des Programms und der figurativen Wahrnehmung von Klang fest. Es ist genauso sinnlos, mit Hanslick und seinesgleichen zu streiten, - sagte Nikolaj Andrejewitsch, - wie zum Beispiel einem Blinden ein Bild zu zeigen. Wir sind in dieser Hinsicht in einer glücklicheren Lage: wir können sie noch verstehen, während sie uns auf keinen Fall verstehen werden. Das Merkwürdige ist, - fügte Rimski-Korsakow hinzu, - dass ich persönlich ein besonders leichtes und dauerhaftes Gedächtnis für Töne und Farben habe. Mehr als einmal habe ich ein Musikstück, das ich gehört habe, völlig vergessen, obwohl ich mich genau daran erinnerte, dass es z. B. in F-Dur geschrieben war.

Was die Tatsache betrifft, dass E-dur für mich blau gemalt ist, so könnte das auch daran liegen, dass z.B. der Chor aus Ruslans Die Dunkelheit liegt auf dem Felde sowie Mendelssohns Ouvertüre zu Ein Sommernachtstraum und Notturmo \* in dieser Tonart geschrieben wurden.

\* Notturmo (it.).

Anlässlich der bevorstehenden Russischen Sinfoniekonzerte wies Nikolai Andrejewitsch auf eine Besonderheit hin, die von der extremen Unmusikalität der Petersburger Intelligenz zeugt: die Zahl der Besucher bleibt von Jahr zu Jahr konstant, auch wenn sich die Zusammensetzung des Publikums leicht ändert. Heutzutage sind Moskau und insbesondere Kiew und Odessa aufgeschlossener. Sie sind in der Lage, sich frisch zu fühlen, sie sind noch nicht von Parteien tendenzen in der Musik berührt. Sie können eine Beethoven-Sinfonie oder Eine Nacht auf dem kahlen Berg im selben Konzert hören, oft zum ersten Mal, und sich an dem starken und enthusiastischen Gefühl erfreuen, das von wirklich begabten, kraftvollen und originellen Künstlern ausgelöst werden kann und soll. Sie wenden sich nicht ab oder verschließen die Augen, wie die Kardinäle zur Zeit Galileis, wenn sie das Neue hören müssen; sie sprechen schließlich keine Wahrheiten aus wie: das kann nicht sein, wenn es überhaupt ist! Übrigens, haben Sie gehört, - sagte Rimski-Korsakow, - dass die Beljajew-Konzerte den III. Akt von C. Kjuis Ratcliff aufführen werden anlässlich des bevorstehenden, leider theoretischen Jubiläums dieser Oper? Bei dieser Gelegenheit wird manches aus dem ursprünglichen Programm gestrichen werden müssen, wie z.B. Ljapunows cis-moll Ouvertüre-Ballade.<sup>75</sup> Während wir uns so unterhielten, gingen wir fast unmerklich zu Glasunows neuer Sinfonie über, zu der Rimski-Korsakow bemerkte: In Glasunows Werk kann man, wenn man seine letzten Werke betrachtet, eine neue, sympathischere Phase erkennen, nämlich das fast vollständige Verschwinden des Einflusses Wagners. Wie Sie wissen, - sagte Nikolai Andrejewitsch, - zeichnete sich Glasunow nie durch eine übermäßig ausgeprägte Individualität aus und war, obwohl er ein großes Talent besaß, immer individuell, da jeder Mensch nicht wie der andere ist.

Während des Tees sprach Rimski-Korsakow viel über Wagner und seinen Lohengrin, den er diesmal nicht zu lang und ermüdend fand. Seiner Meinung nach ist Lohengrin, auch wenn die Einleitung, die Szene mit dem Schwan, die

Prozession und die Kirche, die Trompeten vor der Schlusszene und die erstaunlichen Fanfaren vor dem III. Akt genial sind, in der Gesamtheit der Musik immer noch zu kurz. Eine Masse von einzelnen, hier und da verstreuten, inspirierten Zeichen, das ist alles. Außerdem sind die Leitmotive völlig unentwickelt, nicht wie in Der Ring des Nibelungen .

Und wie ist das zu vereinbaren, - fuhr Nikolai Andrejewitsch fort, - dass die Musik Wagners, wo er nicht Wagner ist, geradezu schwach ist, sie ist einfach eine Art Küken,<sup>76</sup> nichts weiter; Wagner hat keinen Mittelweg! Erinnern Sie sich zum Beispiel an das Ensemble aus dem ersten Akt von Lohengrin , an die Musik, die der mächtigen Fanfare zur Einleitung des dritten Aktes vorausgeht, oder an den Wettstreit (oder vielmehr die Prüfung) der Sänger in Tannhäuser ? Aber wenn man seine Musik im Allgemeinen betrachtet, dann ist Wagner überwältigend original und originell! Erinnern Sie sich an seine Venusgrotte mit ihren Anklängen an einen Chor von Pilgern auf dem Weg zum Gebet, an seine umwerfend originelle und brillante Ouvertüre zu Tannhäuser , an seine Nibelungen und andere. Man kann nicht umhin, sich zu fragen, was besser ist: ewig schön und unoriginell zu sein, oder ein unmöglich unbeholfenes double idee fixe'a\* Thema der phantastischen Symphonie zu komponieren und gleichzeitig Berlioz oder Wagner zu sein? Ich denke, letzteres ist eher beneidenswert.

\* Doppelte fixe Idee (fr.).

Wir trennten uns nach zwölf Uhr.

8. Oktober

Rimski-Korsakow war auf dem Weg zu Beljajew. Nach einem kurzen Tee mit ihnen erfuhr ich, dass in diesem Winter vier Personen die Sinfoniekonzerte<sup>77</sup> dirigieren würden: Tschaikowsky würde vier dirigieren, wobei das erste Konzert seine neu komponierte Sechste Sinfonie<sup>78</sup> mit dem ursprünglichen Adagio anstelle des Finales sein würde; \*\* Kruschewski drei, Ljadow eines und Naprawnik zwei. Als ich ihn zum Haus von Mitrofan Petrowitsch zurückbegleitete,<sup>79</sup> sprachen wir über die Notwendigkeit, zwei Handbücher zu verfassen: 1.) für Kontrapunkt und 2.) für Formen. Ich werde auf keinen Fall die Instrumentation schreiben, - sagte Nikolai Andrejewitsch, - obwohl es von mir erwartet wird. Die Einleitung, die ich Helmholtz und Tyndale entnommen habe, ist im Grunde für ein praktisches Handbuch kaum notwendig, und außerdem wird man wegen ihr wahrscheinlich nie zum Kern der Sache vordringen - man wird in Abstraktionen stecken bleiben; und die poetische Seite der Frage kann durch ein kurzes Handbuch nicht erschöpft werden. Beim gegenwärtigen Stand der Technik müssten mindestens Dutzende von Bänden geschrieben oder durch einen entsprechend langen Kodex ersetzt werden, was Sie am besten selbst tun können, - sagte er mir, - und obwohl ich über die technische Seite schreiben sollte, weiß ich nicht, ob ich es jemals tun werde.

Es war die Rede von der wichtigen, einzigartigen Bedeutung der russischen Musik mit ihrer ganz eigenen, idealisierten Orchestrierung. Wir müssen, - so schloss Rimski-Korsakow, - eines Tages das ungestüme Europa zum Nachdenken über diese Frage bringen; wir müssen endlich die Augen der ausländischen Musiker öffnen!

Aber wir näherten uns jetzt dem Haus Nr. 52, in dem Beljajew wohnte. Als wir uns verabschiedeten, erfuhr ich, dass Rimski-Korsakow am 13. zu Hause sein würde, und so hatte ich mit Nikolai Andrejewitsch vereinbart, an diesem Abend bei ihm zu sein.

13. Oktober

Heute sind es genau zwei Jahre seit meinem ersten Besuch bei Rimsky-Korsakow. Als ich ankam, war Schtrup schon da. Zunächst unterhielten wir uns über die musikalischen Kuriositäten, die Schtrup gerade mitgebracht hatte (es gab keinen anderen Namen dafür), nämlich eine Sammlung musikalischer Werke eines gewissen Nepljujew und auch eine C. A. Kjuj gewidmete Suite von Koptjajew. Um diese Werke zu genießen, gingen wir in den Saal, wo in diesem Moment Nadeschda Nikolajewna Nikolai Andrejewitschs Paraphrasen<sup>80</sup> über ein Thema spielte, das einst (in der Kindheit) von seinem älteren Sohn Michail Nikolajewitsch komponiert wurde. Die Harmonisierung war bemerkenswert in ihrer Eleganz und Schönheit. In einer der Variationen gab es eine sehr freche und lebhaft Mikrokontrapunktur . \*

\* Unwillkürlich denke ich an die Worte von Iwan Iwanowitsch Lapschin, als wir am nächsten Tag von meinem improvisierten musikalischen Junggesellenabschied in der Wohnung von W. I. Lamanski zurückkehrten, wo ich Rimski-Korsakows Antar (gespielt von Elatschitsch und Wenzel), Glasunows Zweite Symphonie und Tschaikowskis Francesca da Rimini aufgeführt hatte. Als ich diese Paraphrasen berichtete, rief Iwan Iwanowitsch aus: Nein, Rimski-Korsakow ist eine Art Zauberer! Er verwandelt alles in Gold, was er anfasst. An jenem denkwürdigen Abend - dem 14. Oktober - traf ich übrigens Wladimir Iwanowitsch Belski.

Nachdem die Paraphrasen gespielt worden waren, baten wir Nadeschda Nikolajewna, die Werke von Nepljujew<sup>81</sup> und Koptjajew zu spielen. Nachdem wir einige Nummern aus dem Werk von Nepljujew gehört hatten, sagte Nikolai Andrejewitsch plötzlich und für uns alle völlig unerwartet mit dem ihm eigenen komischen Ernst: Wisst ihr, ich beginne stolz darauf zu sein, dass ich vielleicht mit diesem besonderen Komponisten verwandt bin: meine Urgroßmutter, Rimskaja-Korsakowa, wurde als Nepljujewa geboren. Wir haben alle gemeinsam gelacht. Bald wurden wir zum Tee ins Wohnzimmer gerufen; Koptjajew blieb unvollendet.

Beim Tee wurde über astronomische Ideen gesprochen, über die Existenz einer Art von zwei Unendlichkeiten - Giordano Brunos Welt und die in winzigen Mikromikrometern gemessene.

Es war die Rede von einem bevorstehenden See -Konzert, an dem laut Zeitungsberichten auch Rimski-Korsakow teilnehmen sollte.<sup>82</sup> Das stellte sich als Unsinn heraus, und die Zeitungen lagen wie immer auch diesmal falsch.

Im Gespräch über alle möglichen neuen Bücher sagte Nikolai Andrejewitsch, dass er seit einem Monat nichts mehr gelesen habe und sich nur noch Korrekturbögen anschau. Und wissen Sie, - fügte er hinzu, - es ist viel nützlicher und besser! Ach, übrigens, - wandte sich Rimski-Korsakow plötzlich an mich. - Stellen Sie sich vor, ich habe einen langen Briefwechsel mit S. M. Ljapunow über seine cis-moll-"Balladen-Ouvertüre" geführt, die ich diesen Winter in einem von Beljajews Konzerten aufführen wollte. Und wie fanden Sie das? Egal, wie oft wir uns geschrieben haben, egal, wie oft wir darüber diskutiert haben, wir waren uns nie

wirklich einig, also weiß ich nicht genau, ob er dieses Werk instrumentiert oder nicht.

Nach dem Tee begann Rimski-Korsakow über meine bevorstehende Hochzeit zu sprechen und darüber, was seine rituellen Pflichten als Hochzeitsvater eigentlich beinhalten würden; er entschuldigte sich im Voraus bei mir, dass er zwar um halb sechs oder fünf zum Des-dur\* (mit dem Bild) bei mir sein würde, und dass ich ihm nicht böse sein solle, wenn er aus Feigheit seine Orden nicht tragen würde, obwohl er im Frack käme.

\* Dank an Mak-Gregor (aus Kjuis Ratcliff ), geschrieben in Des-dur.

Wissen Sie, - sagte er, - aber aus irgendeinem Grund fühle ich mich immer besonders unwohl, unbehaglich, wenn ich vor ihnen stehe.

Als ich mit dieser Frage fertig war, fragte ich Nikolai Andrejewitsch, ob er zufällig unter seinen Papieren und Notizen die handschriftliche Partitur seines Gewitters aus Pskowitjanka gefunden habe, die er mir versprochen hatte. Es stellte sich heraus, dass er es nicht gesehen hatte, obwohl er es vor kurzem irgendwo anders gesehen hatte, aber wo das war, konnte er sich jetzt nicht mehr erinnern.

Ich vergaß zu erwähnen. Bei einem früheren Gespräch über das zerstörte Buch von Nikolai Andrejewitsch, das er im Jahr zuvor skizziert hatte und das seiner Meinung nach nutzlos war,<sup>83</sup> kamen wir stillschweigend auf das angebliche musikalische Tagebuch von Findeisen und meine Mitarbeit daran zu sprechen.<sup>84</sup> Auf meine Frage, ob er ein Autograph von Dargomyschski besitze, bejahte Rimski-Korsakow und teilte mir mit, dass er unter anderem das Original von Dargomyschskis eigener Harmonisierung eines orientalischen Themas aus der Christianowitsch-Sammlung\*\*<sup>85</sup> besitze und dass dies der Text des Themas sei, das am Anfang von Teil IV von Antar sei.

\*\* Der Autor von Chopin, Schumann und Schubert , ein Buch, das heute fast eine bibliographische Rarität ist.

Als Nikolai Andrejewitsch sah, dass ich die neuen Ausgaben von Pskowitjanka durchblätterte, machte er mich auf die von ihm erfundene (übrigens äußerst geniale) Methode aufmerksam, drei Stimmen der Divlsi-Violen in zwei Stimmen zu übersetzen (siehe S. 65 der Orchesterpartitur). Es ist jedoch zu beachten, dass die oben genannte Methode das Vorhandensein von 12 separaten Notenständern, d.h. 24 Geigen, erfordert.

Auf meine Frage, warum in den letzten Ausgaben von Beljajews Opern ( Fürst Igor , Mlada usw.) keine Partiturnoten zu finden sind, was oft sehr unangenehm ist, zumal wir alle an solche verkürzten Instrumentalnotationen in den Klavierauszügen gewöhnt sind, antwortete Nikolai Andrejewitsch, dass dies absichtlich so gemacht wurde, um den Kritikern die Möglichkeit zu nehmen, zu Hause sitzend über die Instrumentierung von Opern zu spekulieren, die sie nicht gehört haben, und dass es eine Art Strafe sei. Nun, - sagte er, - wenn sie aus irgendeinem Grund auf die Idee kommen, etwas über die Orchestrierung dieser oder jener Oper zu schreiben, kommen sie ins Theater oder blättern in der Partitur, sonst laufen sie Gefahr, jede Minute zu vermasseln. Was die jungen Leute betrifft, - fuhr er fort, - die sich wirklich und aufrichtig für alles Neue in der Kunst interessieren, glauben Sie mir, sie werden immer eine Gelegenheit finden, zumindest vorübergehend die seltensten Partituren zu erhalten, man muss es nur versuchen.

Zum Schluss noch einige neue Hinweise auf Korsakows subjektiven Sinn für Klang und Farbe. Es stellte sich heraus, dass Korsakows C-dur weiß erscheint; Es-dur wirkt dunkel und düster; G-dur wirkt hell, fröhlich und offen; As-dur, wie das dominierende Des-dur, hat einen violetten oder eher grau-violetten Farbton; a-moll erscheint ihm (durch die Assoziation mit A-dur) etwas rosig; es ist eine Art Spiegelung der Abenddämmerung in einer kalten, verschneiten Winterlandschaft, während A-dur die Morgenröte (des Frühlings oder Sommers) selbst ist, hell und brennend, voller Leben, Jugend und Schönheit. h-moll ist etwas rau und streng (von H-dur) mit einem grünlichen Farbton, und F-dur ist klargrün, die Farben der Frühlingsbirken. Für die Sekundakkorde D und A-dur habe ich folgendes gelernt: in Nikolai Andrejewitschs subjektivem Empfinden hat der Sekundakkord D-dur einen leuchtenden, frühlingshaften Charakter mit einem rosafarbenen Farbton, der in gelbgolden und sonnig übergeht, da D-dur bereits Tag ist (man erinnere sich an die Berendei-Prozessionsszene aus Akt IV von Snegurochka), und der zweite Akkord A-Dur, der einerseits an den blauen E-Dur angrenzt und gleichzeitig zum rosa A-Dur tendiert (obwohl hier das blaue E-Dur dominiert), hat einen Hauch von violett.

Zum Abschied beschriftete Rimski-Korsakow einen Korrekturabzug der Partitur der *Maiennacht*, die er mir im Frühjahr geschenkt hatte. Ich war so gerührt von seiner freundlichen Aufschrift\*, dass ich sofort zu ihm rannte und ihn innig küsste. Wir trennten uns sehr spät am Abend.

\* An den geliebten Wassili Wassiljewitsch Jastrebzew in Erinnerung an den Komponisten N. Rimski-Korsakow. 9.-10. Mai 1893, St. Petersburg.

17. Oktober

Um Punkt fünf Uhr kamen Nikolai Andrejewitsch und Michail Nikolajewitsch Rimski-Korsakow zu uns. Ich hatte heute Morgen den ganzen Tag Klavier gespielt, alle meine Lieblingsstücke, darunter zehnmal die unvergleichliche Kavatine aus Igor. Gegen halb sieben kamen meine besten Männer, N. M. Schtrup und W. W. Wenzel, und Schtrup brachte mir als Hochzeitsgeschenk eine exquisit gebundene Partitur von Liszts *Divina Commedia*. \*

\* Die Göttliche Komödie (it.).

Tee wurde geschlürft. Nikolai Martynowitsch ging, um die Braut zu holen. Ich wurde gesegnet (Rimski-Korsakow war der Hochzeitsvater) und wir machten uns auf den Weg zur Kirche. Die Handelslehranstalt, in der ich heiraten sollte, war nur einen Katzensprung von der Wohnung meiner Mutter entfernt; dennoch gelang es mir schon im Wagen sitzend, mit Nikolai Andrejewitsch über viele Dinge zu sprechen, unter anderem über den Namen des Autors, der Rimski-Korsakow zu seinem Jubiläum einen anonymen Brief geschickt hatte. \*\*

\*\* Siehe *Erinnerungen*, 19. Dezember 1890

Als Student des Konservatoriums hatte ich kein Recht, mein Glückwunschs schreiben zu unterschreiben, sonst hätte ich riskiert, vom Konservatorium verwiesen zu werden. Als wir die Kirche betraten, wurden wir von Balakirew empfangen, der direkt aus Gatschina angereist war. Meine Bürgen waren Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow und mein ehemaliger Lehrer und jetziger Freund Alexander

Stepanowitsch Fjodorow, der mit seiner Frau und seiner älteren Tochter Marusja extra aus Nowgorod gekommen war. Nach der Zeremonie gingen wir alle zu den Schenschins (an der Ecke der 3. Linie und des Bolschoi-Prospekts), wohin meine Mutter und Nikolai Andrejewitsch auf Anraten von Mili Aleksejewitsch zuvor gegangen waren.

Nach den üblichen Glückwünschen und Begrüßungen nahm die Gesellschaft Platz, wobei eine der lebhaftesten Gruppen die Jugend war (Findeisen, Chessin, Wenzel, Lebedew, Lapschin, Olga Stange, Wsewolod Schenschin, Schtrup, ich und meine Mutter), mit Rimski-Korsakow an der Spitze. Ljadow war unpässlich und nahm daher nicht an der Hochzeit teil, obwohl er die Absicht hatte, daran teilzunehmen, und selbst bei dieser Gelegenheit, als ich zufällig von seinen Absichten erfuhr, schickte ich ihm ein besonderes Einladungsschreiben. Wir sprachen und stritten über die schönen Dinge in der Musik, über Findeisens angebliche neue Musikzeitung, über unsere zeitgenössische Kritik und sogar über Baskin. Glauben Sie nicht, - sagte Nikolai Andrejewitsch, - dass dieser Mann für die Kunst überhaupt nicht schädlich ist; natürlich ist Baskin kein Voltaire, aber er ist dennoch giftig, so wie zum Beispiel fauliges, abgestandenes Sumpfwasser giftig ist.

Dann haben wir über Programmmusik und die Hanslickianer gesprochen, über das farbige Ohr, über die Musik von Liszt, Wagner und Glinka, usw., usw. Alle fühlten sich wohl, so dass sogar eine unserer Freundinnen (E. N. Lebedewa), von Natur aus eine glühende Enthusiastin, beim Abschied von Rimski-Korsakow kategorisch erklärte, dass heute Abend wohl der glücklichste Abend ihres Lebens war .

Nikolai Andrejewitsch ging gegen elf Uhr.

*22. Oktober*

Wir waren mit meiner Frau gegen ein Uhr im Haus der Rimski-Korsakows. Wir wurden, wie zu erwarten, sehr herzlich empfangen. Sie sprachen über Wagners Tannhäuser , den sie erst am Vortag gehört hatten. Rimski-Korsakow blieb dabei, dass die Szene des Sängerwettstreits sehr unglücklich war und dass, obwohl jeder von ihnen behauptete, ein neues Lied zu singen, sie in Wirklichkeit alle das Gleiche sangen. Wie Sie wollen, - sagte er, - aber die Ouvertüre, die sehr lebendig ist und das Beste enthält, tötet die Oper und macht den Rest uninteressant und langatmig. Auch Venusgrotte wird teilweise durch ein eher formales Liebesduett (Venus mit Tannhäuser) verdorben; außerdem ist der lästige Unisono-Hirte musikalisch schwach und eher farblos, nicht wie das berühmte Englischhorn-Solo aus Tristan und Isolde , das unter Kritikern einst als verrücktes Oboisten-Solo bekannt war. <sup>86</sup>

Wenn ich so über Wagner und Partituren spreche, erzähle ich Nikolai Andrejewitsch, der in mir zuerst die Liebe zu guter Instrumentierung und vor allem zu Partituren geweckt hat, die sich nun zu einer Leidenschaft entwickelt hat.

- Sie werden es nicht glauben, - sagte ich, - aber dieser Mann war der verstorbene Grigorij Andrejewitsch Lischin, den die russische Schule natürlich zutiefst hasste und vielleicht sogar verachtete wegen seiner scheinbar rückschrittlichen Art, der aber (auch das weiß ich mit Sicherheit) insgeheim sowohl Kjuis Ratcliff als auch Ruslan und Lohengrin sehr bewunderte, und Beethovens Neunte Sinfonie und Berlioz' Faustus Tod und sogar die Musik von Mussorgsky, Borodin und Rimski-Korsakow - aber in seinen Zeitungskritiken schimpfte er am häufigsten über sie, dank der extremen Blindheit des kleinlichen, egoistischen und eifersüchtigen Solowjow und seines eigenen, unglaublich impotenten Charakters. Er

erzählte mir oft von Ihnen und wie Sie ihn mit Ihrem äußerst reinen und tadellosen Stil völlig verdorben hatten, indem Sie ihn an der Unveränderlichkeit seiner jugendlichen Begeisterung für die italienische Musik zweifeln ließen und ihm nicht praktisch beibrachten, wie man anders schreibt, was natürlich seine eigene Schuld war, da er nur zwei Unterrichtsstunden bei Ihnen nahm. Wissen Sie was, ich bin fest davon überzeugt, dass Lichin weitaus talentierter war als Mascagni, Leoncavallo oder sogar Solowjow selbst, wenn man nur seine Improvisationen mit deren Musik vergleicht. Seine veröffentlichten Werke sind schwächer.

- Natürlich, - sagte Rimski-Korsakow - war Lichin begabt, aber nur sein musikalischer und künstlerischer Geschmack war äußerst unterentwickelt. Was sein Neugriechisches Lied angeht (zu Mikows Worten Ich würde dich küssen ) hat mir immer gefallen.

- Ich wiederhole, - ich unterbrach ihn, - der Einfluss von N. F. Solowjow, der ihn einerseits zu einer Waffe seines persönlichen Schutzes machte, und die extrem engstirnige und antikünstlerische Umgebung seiner Schulkameraden, seiner Freunde, die ihm von Kindheit an schmeichelten, andererseits - das ist es, was ihn als Komponisten ruinierte. Und schliesslich der Triumph der Operette und der Couplets, die jugendliche Verliebtheit in Monachow und Judic - konnte das allein nicht einen schlechten Einfluss auf eine so flexible, beeinflussbare und musikalisch unerfahrene Natur haben, die Lichin besaß?

Doch dann läutete die Glocke und der Neffe und die Nichte Rimski-Korsakows betraten den Saal. Unser Gespräch wurde unterbrochen. Bald sind wir gegangen. Bevor wir gingen, zeigte uns Andruscha ein altes Foto von Nikolai Andrejewitsch, das er als Kadett an der Marineschule aufgenommen hatte und auf dem er laut Rimski-Korsakow wie eine verschlafene Schwiegermutter aussah.

23. Oktober

An diesem Abend besuchte ich zufällig das erste Quartetttreffen, bei dem unter anderem L. S. Auer <sup>87</sup> anlässlich seines Jubiläums geehrt wurde. In der zweiten Pause traf ich Rimski-Korsakow, der mir auf die Frage, ob es stimme, dass Tschaikowsky so gefährlich krank sei, mitteilte, dass er heute bei Pjotr Iljitsch vorbeigeschaut habe (Tschaikowsky wohnte mit seinem Bruder Modest Iljitsch an der Ecke Malaja Morskaja und Gorochowaja)<sup>88</sup> und sich vergewissert habe, dass die Gerüchte tatsächlich stimmten; letzten Mittwoch (20. Oktober) war Tschaikowsky in der Kammergesellschaft und besuchte danach den Leiner,<sup>89</sup> wo er nach dem Essen von Nudeln ein Glas kühles Wasser trank, und dass er in der gleichen Nacht alle Symptome der asiatischen Cholera bekommen habe, mit Anfällen und Krämpfen, und dass es im Moment eine Krise gebe, aber dass die Ärzte (Bertenson und andere) befürchteten, dass die Cholera seine Nieren angreifen könnte, und dass alles vorbei sei. Es besteht jedoch, so die Ärzte, eine kleine Hoffnung, dass sich Typhus bildet, und dann wird er, so Gott will, überleben, obwohl - wer weiß? - Schließlich könnte diese schwächende Krankheit seiner geistigen Organisation schaden. Wissen Sie, - fuhr Rimski-Korsakow fort, - zwei Jahre vor seinem Tod hatte auch Borodin diese schreckliche Krankheit, die Cholera, und man erkannte ihn nach seiner Genesung kaum wieder: er hatte seine schöpferische Gabe fast völlig verloren. Wird etwas passieren?

Doch dann erklangen die wunderbaren, inspirierten, tief nachdenklichen Klänge von Beethovens Adagio (Quartett op. 59 Nr. 1), und meine Gedanken schweiften weit, weit über das Irdische hinaus.



24. Oktober

Ich erhielt durch einen Boten eine Notiz und einen Kuchen von den Rimski-Korsakows sowie zwei Partituren: *Antar*, mit der Aufschrift auf dem Titelblatt: 24. Oktober 1893 - An den lieben Wassili Wassiljewitsch Jastrebzew von N. Rimski-Korsakow Salz (vgl. Erste Symphonie Borodins) und die Erste Symphonie (Es-dur) Borodins, mit der Aufschrift: 24. Oktober 1893 - An den lieben Wassili Wassiljewitsch Jastrebzew von N. Rimski-Korsakow Brot (siehe *Antar* Rimski-Korsakow). Auf der Visitenkarte, die an der Torte befestigt war, stand: Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow und Nadeschda Nikolajewna Rimski-Korsakowa wollten das junge Paar heute besuchen, aber einige Umstände verhinderten dies. Hiermit wird Brot und Salz in Form und Geist gesandt. 24. Oktober 1893.

Ich fühlte mich sehr geschmeichelt und freute mich über diese Aufmerksamkeit der Rimski-Korsakows, außerdem steckten viel künstlerisches Fingerspitzengefühl, süßer Witz und aufrichtige Freundlichkeit in den Aufschriften selbst!...! \*

\* Wie ich später erfuhr, ging Nikolai Andrejewitsch in der Absicht, mir dieses Geschenk zu machen, mehrmals zu meiner Mutter, um herauszufinden, was genau mir fehlte - welche Partituren - und entschied sich schließlich für die oben erwähnte.

25. Oktober  
(Todestag Tschaikowskys)

Auf dem Rückweg von Jablonskis Druckerei schaute ich kurz bei den Rimski-Korsakows vorbei, um etwas über den unerwarteten und schicksalhaften Tod Tschaikowskys zu erfahren, aber weder Nikolai Andrejewitsch noch Nadeschda Nikolajewna waren zu Hause: sie nahmen an einer Trauerfeier teil, und so verschwand ich, nachdem ich Andrej gebeten hatte, Nikolai Andrejewitsch meinen aufrichtigen und herzlichen Dank für seine Aufmerksamkeit und die Partitur zu übermitteln

Nach dem I. Symphoniekonzert der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft (16. Oktober 1893), bei dem er seine neue, Zweite Symphonie dirigierte,<sup>90</sup> die mit den tragischen Harmonien des letzten Adagios so unerwartet und geheimnisvoll endete, sollten wir Tschaikowsky nicht mehr wiedersehen. Natürlich dachte niemand, der diesen düsteren und ernsten Schlussakkorden der Posaunen lauschte, dass diese Minuten die letzten Momente im öffentlichen Dienst seiner Kunst sein würden, dass wir dem genialen Komponisten von *Romeo*, *Der Sturm*, *Francesca* und *Manfred* (ich meine die ersten beiden Sätze) mit unserem Applaus Lebewohl sagen würden. Lauft, ihr unerbittlichen Walküren, in die gewaltigen Gemächer von Walhalla, einer der würdigsten und begabtesten Sprecher seiner Zeit, unser unsterblicher Sänger der Liebe, unser großer, unvergesslicher elegischer Dichter! Meiner Meinung nach liegt das Geheimnis der enormen Popularität seiner Werke in seiner Modernität.

Seltsamer Zufall: vor sechs Jahren (24. Oktober 1887) traf ich Tschaikowsky zum ersten Mal bei einem russischen Sinfoniekonzert zu Ehren Borodins. Am 25. (einem Sonntag) besuchte ich ihn frühmorgens und ließ mir ein Porträt von ihm aus *Die Zauberin* signieren, das er seinerzeit in den Kaiserlichen Theatern aufgeführt hatte. Genau sechs Jahre später, in der Nacht vom 24. auf den 25. Oktober, war er von uns gegangen.

27. Oktober

Auf dem Weg zur Uraufführung von *Chowantschina* im Kononow-Saal<sup>91</sup> traf ich die Familie Rimski-Korsakow auf der Treppe. Das Gespräch drehte sich natürlich um Tschaikowskys bevorstehende Beerdigung, und ich erhielt eine Teilnahmekarte für die Trauerfeier in der Kasaner Kathedrale und die Beerdigung auf dem Alexander-Newski-Friedhof.

Die Aufführung von *Chowantschina* war dieses Mal sehr, sehr konventionell. \*

\* Nachfolgende Aufführungen liefen besser.

Viele Mängel im Orchester; unbekanntes *ge* und *la* auf der Harfe im Schlussgebet der *Raskolniki* (I. Akt), wo die Glocke erklingt und wo man stattdessen eigentlich ein Bimmeln hörte; die Harfe verfehlte den Bassschlüssel und spielte im Violinschlüssel; oder auch das gleichzeitige *fis* und *f* der Fagotte im fulminanten Tanz der Perser, etc.

An dieser Aufführung nahmen unter anderem teil: vier Rimsky-Korsakows, zwei Molas, Balakirew, T. I. Filippow, zwei Stassows, der Bruder von Dianin, die Semenows, Belskis, Schtrup, Lapschin, zwei Jastrebzews (ich und meine Mutter), Bulitsch, Faminzin und sogar Baskin (allerdings nicht lange).

31. Oktober

Genau eine Woche nach dem Versand von *Brot und Salz* besuchten Nikolai Andrejewitsch und Nadeschda Nikolajewna unser neues Nest. Natürlich war ich von ihrer Aufmerksamkeit tief berührt und wurde unwillkürlich an die Worte meines musikalischen Freundes (Lapschin) erinnert, dass ich der glücklichste aller Sterblichen sei, da ich mit der Freundschaft des größten und genialsten Menschen geehrt werde. Kaum hatte sich Rimski-Korsakow aufgewärmt, nahm ich ihn mit zu meinen Partituren und zeigte ihm unter anderem mein Exemplar von *Snegurochka*, dann führte ich ihn in mein Arbeitszimmer, wo sich vor seinen Augen eine Reihe von Relikten verschiedener Art befanden: ein Kranz von seinem Jubiläum, Erde von Wagners Grab, eine Kastanie aus Chopins Garten, der Taktstock, mit dem Tschaikowsky das Philharmonische Konzert vom 5. März 1887 dirigierte, in dem u. a. *Francesca*<sup>92</sup> zum ersten Mal aufgeführt wurde und in dem ich Tschaikowsky zum ersten Mal sah, usw. Bei Tschaikowsky drehte sich das Gespräch unwillkürlich um das Thema seiner Ehe, wobei Rimski-Korsakow die eher unwahrscheinliche Geschichte von *Malosjomowa* erzählte, dass Tschaikowskys Frau zunächst Näherin war, dass sie, *Malosjomowa*, hart an ihr arbeiten musste, um sie wenigstens teilweise gesellschaftsfähig zu machen, dass sie sie auch für die Hochzeit anziehen musste. Das erinnert mich aber an eine klassische Aussage vieler begeisterter Damen, an deren Armen Berlioz, Goethe, Wagner und andere immer wieder starben. Was Nadeschda Nikolajewna betrifft, so stellte sie die Geschichte von Tschaikowskys Heirat in einem ganz anderen Licht dar, nämlich dass Tschaikowsky kurz vor seiner Hochzeit wiederholt gesagt habe, dass er gerne geheiratet hätte. Und bald, wie sich herausstellte, erfüllte er seine Absicht und heiratete gegen den Willen seiner Familie und Freunde Chwostowas Schwester, eine gewisse Mademoiselle Miljukowa, ein hübsches, aber eitles junges Gesellschaftsmädchen,

das seiner tief beeindruckten, poetischen Natur natürlich nicht entsprechen konnte. Sie trennten sich jedoch bald wieder.

Wissen Sie, - wandte sich Rimski-Korsakow plötzlich an mich, - Sie sind sich sicher, dass dieses Mal bei der Russischen Symphonie, die dem Andenken Tschaikowskys gewidmet ist,<sup>93</sup> eine Menge Leute anwesend sein werden. Aber ich kann Ihnen garantieren, dass Sie sich, wie in den vergangenen Jahren, irren; trotz des angeblich großen Interesses des Publikums an der Musik Tschaikowskys wird der Saal wie immer fast leer sein. Wissen Sie, als Tschaikowsky selbst vor einigen Jahren seinen Sturm<sup>94</sup> in einer russischen Sinfonie dirigierte, und er dirigierte sie wie nie zuvor, war der Saal um drei Personen kleiner als sonst. Wie ist das zu erklären?

Im Folgenden haben wir über die zweite Aufführung von Chowantschina gesprochen. Die Oper lief unvergleichlich besser als beim ersten Mal, aber das Publikum war extrem klein, und von den Kutschkisten waren nur Dianin und Belskij anwesend.

Es wurde über den kommenden Wagner gesprochen:<sup>95</sup> Nikolai Andrejewitsch würde gerne viermal so viel, den gesamten Zyklus, abonnieren; wehe, er ist schmerzhaft teuer; aber interessant!

Anlässlich von Dianins Bericht über den seiner Meinung nach reizvollen, aber leider nicht aufgenommenen III. Satz von Borodins Dritter Sinfonie, den er am Tag seines Todes mit Leidenschaft spielte,<sup>96</sup> erzählte mir Nadeschda Nikolajewna die folgenden zwei Kuriositäten. Borodin machte sehr gerne Musik, wenn er bei ihnen zu Gast war; er sagte mehr als einmal, dass er sich bei ihnen besonders wohl fühlte.

Ich erinnere mich, - sagte Nadeschda Nikolajewna, - einen Tag vor seiner Aufführung der Polowezer Tänze<sup>97</sup> wurde unsere ganze Wohnung mit vertrockneten Teilen behängt; Schnüre wurden in den Zimmern aufgespannt, und auf ihnen flatterten die gerade gemalten Stimmen.



A. P. Borodin



C. A. Kjuj

Es war eine gute Zeit! Mit Mussorgsky, - fuhr sie fort, - gab es eine noch lustigere Episode. Der Tanz der Perser<sup>98</sup> stand bereits auf dem Programm, aber die Partitur war nirgends zu finden! Was ist zu tun? Mussorgsky wusste nicht, was er sonst tun sollte. Dann setzte sich Nikolai Andrejewitsch, ohne lange zu überlegen, hin und führte dieses Stück instrumental auf... Das Stück war ein großer Erfolg im Konzert und Mussorgsky wurde oft gerufen, er war überglücklich und wiederholte, als er von der Bühne zurückkehrte, mehrmals mit kindlicher Naivität, dass er sehr glücklich sei, dass es so gekommen sei und dass er selbst es so spielen wollte, wie es Rimski-Korsakow getan hatte; er war positiv überrascht, dass Rimski-Korsakow alle seine Absichten so subtil vorausgesehen hatte und dass Mussorgsky die harmonischen Änderungen, die Nikolai Andrejewitsch an der Orchestrierung vornahm, überhaupt nicht bemerkte.

Das Gleiche geschah in Paris mit Berlioz wortwörtlich. Webers Freischütz wurde inszeniert.<sup>99</sup> Die Pariser Theaterleitung musste die Dialoge durch Rezitative ersetzen und darüber hinaus die Invitation a la valse<sup>100</sup> als Ballettnummer einführen... Wer sollte es tun? Und so wurde Berlioz mit allem betraut. Der

Freischütz war ein durchschlagender Erfolg und der Walzer wurde beklatscht, anscheinend sogar wiederholt, und es kam niemandem in den Sinn, dass er nicht von Weber selbst orchestriert worden war.

## *8. November*

Ich war bei Rimski-Korsakow. Aus dem Gespräch mit ihm erfuhr ich, dass Nikolai Andrejewitsch vor kurzem zum ersten Mal Gounods Romeo und Julia<sup>101</sup> besucht hatte und dass ihm diese Oper in Bezug auf die Instrumentierung sehr gut gefiel, da sie so zart und exquisit war. Wir gingen unmerklich von Gounods Romeo zu Tschaikowskys Romeo über, und Nadeschda Nikolajewna erzählte uns, wie sie die Ouvertüre auf Anraten von Balakirew transponiert und mit einem pianissimo beendet hatte. Das war natürlich völlig falsch, - sagte sie, - und so musste das gleiche Stück bald in einer zweiten, neuen Ausgabe erscheinen - allerdings ohne das pianissimo von Balakirew.

Kennen Sie die Nachricht? - Rimski-Korsakow wandte sich mir zu. - Ich ziehe mich aus dem Chor zurück, dem ich seit mehr als zehneinhalb Jahren angehöre, und Ljapunow wird zu meinem Nachfolger ernannt.<sup>102</sup> Letzteres ist zwar noch ein Geheimnis, aber der ganze Chor weiß es. Aus irgendeinem Grund verheimlichte Balakirew dies lange Zeit, obwohl er Ljapunow zu seiner zukünftigen Wohnung mitnahm.

Rimski-Korsakow war offenbar sehr zufrieden mit seiner neuen Position; zumindest würde er mehr Zeit haben, um ein Lehrbuch des Kontrapunkts zu verfassen.

Wissen Sie, - fügte Nikolai Andrejewitsch hinzu, - ich war in meiner typisch russischen Art selbst zerstreut und wollte sogar eine ganze Reihe von theoretischen Überlegungen zur Harmonisierung von Kirchenharmonien in dieses Handbuch aufnehmen, habe mich dann aber zurückgehalten und dies auf mein nächstes selbständiges Werk zu diesem Thema verschoben, zusätzlich zu meinen beiden früheren Lehrbüchern über Harmonie und Kontrapunkt.<sup>103</sup>

Die seinem lieben Freund gewidmete Sinfonie von Tschaikowsky<sup>104</sup> und seine brillante Francesca wurden nur am Rande erwähnt. Laut Rimski-Korsakow finden wir in diesem symphonischen Werk zunächst ein Bild der Höllentore und aus

irgendeinem Grund sogar mehrere; dann einen Wirbelwind, der Seelen trägt, und schließlich die Geschichte von Francescas Liebe. Da der Schluss aus einer wortwörtlichen Wiederholung der einzelnen Episoden des ersten Satzes mit einer hinzugefügten Coda besteht, ist davon auszugehen, dass Tschaikowsky einfach zu faul war, ihn zu komponieren. Den letzten neun Takten im  $\frac{2}{4}$  - Takt hat Tschaikowsky keinerlei Bedeutung beigemessen, da er sie für eine Laune des Komponisten hielt, ja sogar für eine bloße Laune, denn streng genommen kann angesichts der Pausen niemand hören, welchen Rhythmus diese Pausen haben, seien sie nun zwei- oder dreisilbig.

Es war auch die Rede von dem neuen, unerhörten Artikel von Laroche (oder, wie Mussorgsky ihn nannte, Laroehija ) über die private Inszenierung von Chowanschtschina ;<sup>105</sup> von Terti Iwanowitsch Filippow und seiner beispiellosen Konsequenz in Bezug auf Chowanschtschina ; von der Russischen Musikalischen Zeitung , Findeisen und meinem geplanten Artikel über Francesca .<sup>106</sup>

*19. November*

Bei der Generalprobe war ich, wie immer, der erste im Publikum. Ich habe Rimski-Korsakow nur kurz gesehen, wir haben uns begrüßt, aber ich saß die ganze Zeit bei seiner Familie. Bei der Probe waren außer mir noch meine Mutter Emma Karlowna Stange\* und ihre Enkelin Olga Stange, Schtrup, Trifonow, Stassow und die Belskis.

\* Die Mutter von Doktor, jetzt Professor, W. A. Stange.

Es wurden ausschließlich Werke von Tschaikowsky aufgeführt - das erste Beljajew-Konzert war seinem Andenken gewidmet.

*20. November*

Am Tag des Konzerts habe ich Nikolai Andrejewitsch ausnahmsweise gar nicht gesehen und war in der Pause nicht einmal in der Garderobe.

Der I. Satz von Tschaikowskys Vierter Sinfonie war etwas ereignislos, obwohl das Scherzo (pizzicato), der zweite Satz und das Finale hervorragend waren. Tschaikowskys brillante Francesca wurde hervorragend und leidenschaftlich vorgetragen; schade, dass es nicht genügend Harfen im Orchester gab, so dass das bezaubernde, betörende L'istesso tempo (das Englischhornsolo, S. 64-65 der Orchesterpartitur) für mich nicht zauberhaft genug klang. Nun, das hatte nichts mit Rimski-Korsakow zu tun.

Als ich schon weg war, habe ich erfahren, dass Nikolai Andrejewitsch morgen zu Hause sein wird; ich dachte, ich schaue mal bei ihm vorbei.

*21. November*

Trotz der frühen Stunde mietete ich eine Kutsche, und um sieben Uhr war ich in Sagorodny, vor dem Haus Nr. 28. Nikolai Andrejewitsch ruhte noch, und so gingen Nadeschda Nikolajewna und ich leise ins Esszimmer. Wir sprachen über Chowanschtschina , und ich erfuhr, dass Nikolai Andrejewitsch dieses Werk,

ebenso wie Snegurotschka , erst bei ihrem zweiten Besuch in Stelewo (1882) fertiggestellt und instrumentiert hatte; dass er, um Nadeschda Nikolajewna zu zitieren, selbst so sehr von diesem Werk hingerissen war, dass er mehrmals sagte: Manchmal habe ich wirklich das Gefühl, nicht Korsakow, sondern Mussorgsky zu sein.

Übrigens, wissen Sie, - sagte Nadeschda Nikolajewna, - als Nikolai Andrejewitsch, der bereits Professor am Konservatorium war, sich aufmachte, Theorie zu studieren, waren Kjuj, Stassow und sogar Balakirew sehr unfreundlich zu ihm; Kjuj sagte zum Beispiel direkt zu Nikolai Andrejewitsch: Jetzt bedeutet es, dass Sie und ich getrennte Wege gehen , während W. Stassow, nachdem er die Maien-Nacht gehört hatte, erklärte, dass die Oper, obwohl sie ihm nicht gefiel, besser geworden ist als alles, was er von Rimski-Korsakow erwartet hatte . Und Nikolai Andrejewitsch musste Snegurotschka schreiben, um seinen guten Ruf als Musiker wiederzuerlangen.

Es wurde über Laroche und seinen empörenden Artikel über Chowanschtschina gesprochen, ein Gespräch, das auch nach der Ankunft Nikolai Andrejewitschs weiterging.

- Natürlich hat Laroche, - sagte ich, - der die Musik Mussorgskys hasst, zuweilen absurderweise behauptet, Mussorgsky sei zum Beispiel völlig unmusikalisch und unfähig, etwas Anständiges zu komponieren. Es gab jedoch eine Bemerkung in seinem Artikel, die ich persönlich sehr sympathisch fand: Laroche erklärte im Gegensatz zur Mehrheit scharf, dass alles, was Rimski-Korsakow anfasste, nicht nur verbessert, sondern sogar beispielhaft gemacht wurde, zum Beispiel das Lied von Marfa ( Das kleine Mädchen ging aus ).

- Wissen Sie, - sagte Rimski-Korsakow, - ich habe wirklich Angst, dass dieser Artikel die Aasfresser gegen mich aufbringt - was soll ich dann mit ihnen machen? Und was soll ich ihnen sagen, wenn sie mich fragen, ob ich in dieser Oper etwas verändert habe? Oder, noch schlimmer, habe ich Mussorgskys Musik irgendwelche zusätzlichen Noten hinzugefügt? Ich muss zugeben, dass ich beides getan habe, und dass ich es nicht nur ergänzt, sondern an einigen Stellen sogar umgeschrieben habe. Ich kann mir nicht vorstellen, was sie dann mit mir machen werden! Sie werden mich verprügeln, nicht wahr? - Und er lachte.

- Heute morgen, - fuhr Nikolai Andrejewitsch fort, - sah ich Laroche im 1. Galizischen Konzert <sup>107</sup> und sagte ihm, er solle sich auf einen neuen Artikel vorbereiten, da ich, entgegen seiner Missbilligung Mussorgskys, erneut eine Überarbeitung von Boris Godunow in Angriff genommen habe.

- Stimmt es, dass Sie die relative Klangposition der Glocke im Schlusschor des ersten Aktes von Chowanschtschina verändert haben? - fragte ich.

- Ja, das ist richtig, - antwortete Nikolai Andrejewitsch. - Soweit ich mich erinnere, hatte Mussorgsky c - fis anstelle von h - f, was nicht gut war. Außerdem habe ich den Refrain Vater, Vater von es-moll nach d-moll transponiert, weil Mussorgsky über vier Teile hinweg durchgehend es-moll nach d-moll hatte, was extrem langweilig war, und auch die Szene der Zerstörung der Schreiberhütte mit extrem schlechter Musik habe ich entfernt. Was die volkstümlichen Themen betrifft, so gibt es in der Chowanschtschina außer Das kleine Mädchen ging aus , Liebste, Liebste , dem Lied von Andrej Chowanskij (aus dem V. Akt) und vielleicht dem Schlusschor-Thema (Molokanskaja) keine, abgesehen von dem äußerst unbeholfenen, ganz und gar nicht einheimischen, von Mussorgsky melodisch



verfremdeten: Halt, mein süßer Reigen (aus Balakirews erster Sammlung, Nr. 26) im schismatischen Chor des III. Aktes ( Prerekoh, Prerekoh und Prepreh-Häresie ), oder das erste Lied des Strelitzen-Jungen Kuska Ich komme, ich komme... zur Iwan-Stadt , das ein wenig an das Volkslied Entlang des Flusses erinnert.

Anlässlich der Szene der Zerstörung der Hütte des Schreibers, die Rimski-Korsakow für absolut unnötig und äußerst schwach hielt, führten Nikolai Andrejewitsch und ich das folgende recht bemerkenswerte Gespräch über Mussorgsky im Allgemeinen und seinen Stil.

Je mehr ich über dieses Thema nachdenke, - sagte Rimski-Korsakow, - desto klarer wird mir, dass Mussorgsky kaum für jenen extremen Naturalismus geschaffen war, dessen er sich immer rühmte. Schaut man sich seine frühen Werke an, so erkennt man den Wunsch nach Schönheit und sogar eine offensichtliche Vorliebe für die Form ( Szene am Brunnen , Alla Marcia , etc.) und eine gewisse Reinheit der Stimme (zum Beispiel sein Aus den Bergen uneinnehmbarer Höhe aus Boris Godunow ), aber dann schrieb er Swetik Sawischna, liebe Iwanowna (über zwei Väter), dann Kinderzimmer und andere, wo die Musik das böse Kindermädchen , die Schlingen , die Fäden und das Springen am Stock darstellen musste; und so machte er sich auf die Suche nach den richtigen Klängen, die dazu passen. Von diesem Moment an, - so Nikolai Andrejewitsch, - kommt es meiner Meinung nach zu einer Krise in Mussorgskys Musikstil. Ermutigt durch seine Freunde (W. Stassow, Molas und andere) beginnt er endgültig an sich selbst zu glauben und daran, dass er berufen ist, in der Kunst alles zu erneuern. Er wurde zu einem glühenden Fanatiker seiner Bewegung und schrieb überall mit übertriebenen, stark verdichteten Tönen und Farben, in dem Glauben, dass jedes Wort seiner Musik heilig, jede, oft zufällige, Klangkombination künstlerisch und rechtmäßig sei. Er geht noch weiter - er verfällt sogar in eine Art Selbstbetrug und versichert allen, dass sein erstes h-moll-Intermezzo-Thema (In modo classico),<sup>108</sup> das zweifellos von einer Fuge von S. Bach inspiriert ist, heimlich russisch ist, und zieht eine ganze Schar von Muschiks an, die über Felder laufen und durch Schneewehen stapfen. \*

\* W. Stassow. M. P. Mussorgsky. Bulletin of Europe , 1881.

Derselbe extreme Eigendünkel veranlasste ihn, den originellen, unpassenden d-moll Raskolniki Chor mit ständigen parallelen Vierteln in den Stimmen zu komponieren. Zum Glück hat Mussorgsky ihn später selbst vernichtet und durch einen neuen ersetzt, was übrigens W. Stassow sehr geärgert hat, der mir die angebliche Verzerrung dieses Refrains sogar mehrmals vorwarf. Was mich betrifft, so habe ich es nur bei den Stimmen ein wenig handhabbarer gemacht.

Dasselbe Prinzip der Unfehlbarkeit gab ihm das Recht, ein und dieselbe Musik, oft wahllos, mit vollem Schwung an neue Positionen anzupassen. So überträgt Mussorgsky beispielsweise aus dem Liedchen, in dem die Frau ihrem Mann Trunkenheit vorwirft,<sup>109</sup> die melodische Phrase in ihrer Gesamtheit in die Todesszene von Boris ( Glaubt nicht an das Märchen vom Verrat der Bojaren ). Sie wird fast vollständig in Boris Godunow eingeführt. Apropos, hier ist anzumerken, dass zu Lebzeiten Mussorgskys nur das Lied von Marfa ( Das kleine Mädchen ging aus ), mit einer leicht veränderten Harmonisierung und Tremolo-Instrumentierung, sowie der Chor der Strelitzen und die Arie von Schaklowity vom Komponisten selbst in Chowantschina bearbeitet wurden. Allerdings war die Partitur des letzten Stücks verschwunden, und so musste es zusammen mit den anderen Stücken der

Oper neu instrumentiert werden. Und so wurden weder die Wahrsageszene noch die Einleitung oder der Tanz der Perser jemals von Mussorgsky selbst orchestriert.

Heute, als ich mich auf den Weg machte, erhielt ich endlich das lange versprochene Manuskript von Rimski-Korsakows *Der Sturm und die Jagd des Zaren* aus der dritten Ausgabe von *Pskowitjanka*, das 28 Seiten einer handschriftlichen Partitur enthält und mit dem Datum 30. Dezember 1891 versehen ist. Auf der ersten Seite schrieb Nikolai Andrejewitsch Folgendes: Dieses Manuskript gehört W. W. Jastrebzew, nicht mir. N. R.-Korsakow.

*1. Dezember*

Es war noch nicht acht Uhr, als wir im Haus der Rimski-Korsakows ankamen. Nachdem wir erfahren hatten, dass die Herren zu Hause waren, gingen wir direkt in den Saal, wo Schtrup bereits mit Michail Nikolajewitsch und den Kindern saß. Bald darauf erschien Nadeschda Nikolajewna, gefolgt von Nikolaj Andrejewitsch, der meine Stimme überhaupt nicht erkannte und sich deshalb nicht beeilte, seine musikalische Arbeit zu beenden, weil er dachte, dass einige Gäste gekommen waren, um seine Frau zu sehen.

Das Gespräch drehte sich zunächst um die sonntägliche Aufführung von *Boris* bei den Molas und die Frage, warum Rimski-Korsakow nicht anwesend war und es vorzog, sich ein Quartett mit Werken von Tschaikowsky anzuhören.<sup>110</sup>

Sie glauben, Sie machen mich verwundbar, - begann Rimski-Korsakow mit komödiantischer Ernsthaftigkeit - Ganz und gar nicht! Warum, frage ich Sie, waren Sie dort, wo Sie doch jede Note dieser Oper auswendig kennen und die Aufführung von Jahr zu Jahr schlechter wird? Wissen Sie, - fügte Rimski-Korsakow hinzu, - in diesen Tagen möchte ich *Boris* nicht einmal mehr in der alten Fassung hören. Ich habe wieder begonnen, dieses Werk zu bereinigen, und ich habe eine so klare Vorstellung von seinem neuen Aussehen, dass ich die alte Fassung nicht mehr attraktiv finde. So Gott will, werde ich, wenn ich mit *Boris* fertig bin, mit der Arbeit an *Kinderzimmer* beginnen, und dann werde ich den ganzen Mussorgsky fertigstellen, bearbeiten und verändern. Das wird das musikalische *Chowanschtschina* verärgern!

Ich teilte ihm mit, dass Molas nun der nächste in der Reihe für seine *Maiennacht* sei. Nun, - sagte Nikolai Andrejewitsch, - ich bin zwar nicht besonders erfreut, denn die Aufführung wird alles andere als subtil sein, aber ich denke, es ist besser und nützlicher für sie selbst, etwas Neues zu lernen, als ein Leben lang *Boris Godunow* oder *Der steinerne Gast* zu ertragen.

Es ist viel über S. Tanejews Oper *Oresteja*<sup>111</sup> gesagt worden, die in freier, recht rationaler Form in Szenen und nicht in einzelnen Arien geschrieben ist, obwohl sie Duette, Trios und andere Nummern hat, aber ohne Abrundung. Nikolai Andrejewitsch findet viel Gutes an dieser Oper: Alles ist sehr klug, kunstvoll, edel, an seinem Platz, mit einem Wort, alles ist da. Es fehlt nur etwas, aber was genau, ist schwer zu sagen, etwas Ungreifbares - das Leben, die Inspiration oder was?

Anlässlich der Suite für das Orchester *Aus dem Leben der Kinder* und den Kinderchor *Konjus*<sup>112</sup> entbrannte beim Tee ein heftiger Streit zwischen Nikolai Andrejewitsch, Schtrup, Nadeschda Nikolajewna und mir über die Frage, ob ein Künstler etwas Gutes und Wahres schreiben kann, ohne das, was er schildert, selbst erlebt zu haben. Die Meinungen waren geteilt. Schtrup, mit seiner

charakteristischen Stassow-Art , hörte sich keine Argumente an; Nikolai Andrejewitsch, Trifonow und ich argumentierten gegenteilig.

Ohne ins Detail zu gehen, werde ich alle Aussagen zusammenfassen. Schtrup argumentierte, dass nur das, was der Autor erlebt, wirklich und wahr ist; dass es für alle Arten von Gefühlen so genannte Schwellenwerte gibt, über die hinaus man nicht stärker fühlt. Rimski-Korsakow hingegen behauptete, dass der Künstler das, was er wirklich stark und direkt empfindet, niemals aus der Hand geben würde und dass sich der Schöpfer von einem gewöhnlichen Sterblichen nur durch seine enorme Empfänglichkeit für schwache Gefühle unterscheidet. Wie zum Beweis seiner Aussage zitierte er sich selbst. Zum Beispiel, - sagte Rimski-Korsakow - gibt es wahrscheinlich niemanden auf der Welt, der nicht an alles Übernatürliche, Fantastische, Geisterhafte oder Jenseitige glaubt, und das ist es, was ich als Künstler am meisten liebe. Und Rituale? Was könnte widerwärtiger sein als Rituale? Ich empfinde es als besonders peinlich, als würde ich eine unnötige Komödie aufführen, wenn ich bei einer Zeremonie, sogar bei einer Beerdigung, anwesend bin. Und doch, habe ich selbst so liebevoll wenig Rituelles in der Musik dargestellt? Nein, ich bin der festen Überzeugung, dass die Kunst in der Tat die charmanteste und berauschendste Lüge ist!

Dann erklärte Rimski-Korsakow Schtrup in einem Gespräch über Programmmusik den Inhalt und die ganze lächerliche Künstlichkeit und Zufälligkeit von Berlioz' Lelio -Text.<sup>113</sup> Das Gespräch wandte sich dann wieder unseren Finanzkomponisten und Sängern zu - Katenin, Faminzin und Nikolai Petrowitschs Bruder Alexander Petrowitsch Arsenjew, dem Korsakow eine Romanze, Leise brennt der Abend nieder (nach Texten von Fet), gewidmet hat und der in verschiedenen Opern mitwirkte, darunter Ruslan , wo er das Falsett Naina singen sollte. <sup>114</sup> Damals wurde er aus irgendeinem Grund Mustafa genannt, ein Spitzname, den er bis zu seinem Tod beibehielt.

Übrigens,- wandte sich Nikolai Andrejewitsch plötzlich an uns, - kennt ihr diesen komischen Brief \*, den Borodin an Mischa geschrieben hat, als er erst zwei Monate alt war?

\* Vom 12. November 1873

- Aus irgendeinem Grund wurde er nicht in seiner Gesamtheit in die allgemeine Briefsammlung aufgenommen: der P. S. wurde herausgegeben, und das ist schade, denn er enthielt viel Humor. Borodin schrieb: Ich habe gehört, dass Sie kürzlich eine Oper mit dem Titel Jermak geschrieben haben,\*\* nun - für Ihr Alter ist sie sehr gut!

\*\* Jermak - eine Oper von Santis. <sup>115</sup>

Das Gespräch drehte sich unter anderem um Rimski-Korsakows neue Werke für Violine und Cello. <sup>116</sup> Trifonow fuhr fort, dass Stassow im Moment zu zögern schien, Tolstoi aufzusuchen. Nachdem er ihn für Krieg und Frieden und Anna Karenina verehrt hat, missfällt ihm sein jüngstes Werk, und er hat Angst um sich selbst. Kürzlich erhielt er einen zweiten Brief von Leo Tolstoi, der von Rimski-Korsakow gesehen wurde, dem eine Merkwürdigkeit auffiel: Tolstoi setzt kein Komma vor das ; den ersten Brief erhielt Stassow als Antwort auf die Beschreibung des Jubiläums von Grigorowitsch, die er an Leo Tolstoi geschickt hatte. <sup>117</sup> Es wird erzählt, dass Stassow bei seiner letzten Reise nach Jasnaja Poljana <sup>118</sup> mit Tolstoi

eine Art Kuriosität hatte. Sie gingen bereits zu Bett, die Kerzen waren angezündet; W. W. und L. N. begannen sich zu verabschieden, aber sofort, auf der Schwelle, in der Tür, waren sie so in das Gespräch vertieft, dass sie nicht bemerkten, wie sie die ganze Nacht bis zum Morgen mit den Kerzen in den Händen dastanden.

Als ich ging, sagte ich zu Rimski-Korsakow, dass ich es bedauere, dass wir heute nicht die Gelegenheit hatten, seine Aufzeichnungen über Ästhetik zu lesen. Aber seien Sie nicht traurig, - wandte Nikolai Andrejewitsch ein, - es gibt genau nichts Interessantes an ihnen, und außerdem sind sie so wenige, dass es sich nicht einmal lohnt, über sie zu sprechen.

*8. Dezember*

Vor und während der Pausen des Russischen Quartettabends <sup>119</sup> traf ich die Familie Rimski-Korsakow, Ljadow, Kjuj und andere. Aus meinem Gespräch mit Nadeschda Nikolajewna erfuhr ich unter anderem, dass das F-Dur-Quartett von Nikolai Andrejewitsch 1874 geschrieben wurde und dass das Andante-Thema des Quartetts, das später in Jaromirs zweitem Traum (in *Mlada*) aufgegriffen wurde, schon vor dem Quartett, nämlich 1872, existierte und die gleiche Rolle spielte wie jetzt, d. h. es war im I. Akt des Vier-Autoren-Werks *Mlada* enthalten, wo es übrigens auch das Thema der Priester war. Wo der Rest der Geschichte aus dem I. Akt geblieben ist, weiß ich nicht; ich weiß nur, dass die Lichter aus *Snegurochka* ursprünglich für die Zauberszene desselben *Mlada* komponiert wurden und daher bereits 1872 existierten, wenn auch natürlich in einer etwas anderen Fassung.

*17. Februar*

Ich wohnte der Generalprobe des Russischen Sinfoniekonzerts bei.<sup>120</sup> Neben drei Stücken von Glasunow - der Karnevals-Ouvertüre, dem Walzer und der Chopiniana - wurden *Antar* von Rimski-Korsakow, die Kavatine von Zar Berendei aus *Snegurotschka* (Voller wunderbarer Natur) und die Serenade von Lewko aus der *Maiennacht* aufgeführt. Ich bin Nikolai Andrejewitsch nur kurz begegnet und hatte ein recht langes Gespräch mit Nadeschda Nikolajewna über das Thema, das schon im Quartett begonnen hatte - was aus Rimski-Korsakows ehemaliger *Mlada* geworden war.

Erinnern Sie sich, - sagte Nadeschda Nikolajewna, - ich habe Ihnen gesagt, dass ich nicht weiß, wo Nikolai Andrejewitschs Skizzen für Gedeons Original *Mlada* geblieben sind. Nun, ich sprach mit meinem Mann darüber, und er erinnerte mich daran, dass diese Musik fast vollständig in seiner *Maiennacht* im Nixenreigen des III. Aktes (O du, der goldene Monat) verwendet wurde. Dieser Refrain in der ehemaligen *Mlada* stellte ebenfalls einen Reigen dar, allerdings nicht die Nixen, sondern die Mädchen (den Kupala-Reigen). Apropos, noch heute tanzen die Mädchen dort zu einer ähnlichen Melodie im Kreis, und wissen Sie, Nikolai Andrejewitsch wünscht sich, er hätte sie für seine *Mlada* behalten. Zu dem, was ich Ihnen letztes Mal über die Lichter aus *Snegurotschka* gesagt habe, als ob sie denselben *Mlada*-Skizzen entlehnt wären, muss ich einen Vorbehalt anbringen, obwohl ich immer noch dazu stehe: Nikolai Andrejewitsch erkennt die Richtigkeit einer solchen Bemerkung nicht an, da er behauptet, dass das, was damals geschrieben wurde und aus dem die späteren Lichter zum Teil hervorgingen,

seiner Meinung nach so ungeschrieben war, dass er diese Episode völlig ablehnte, da er sie für eine Reihe unnötiger, äußerst dissonanter Kombinationen hielt. \*

\* Siehe Erinnerungen , 5. Januar 1895

Ich kann Ihnen auch etwas über Snegurotschka erzählen: die Begleitung zu Misgirjas Satz aus dem III. Akt wurde einst für die Rolle von Mlada selbst komponiert. Abschließend lud Nadeschda Nikolajewna meine Frau und mich ein, sie morgen nach dem Konzert zu besuchen.

Am Ende der Probe unterhielt sich Rimski-Korsakow lange mit dem Tenor Wassiljew über alle möglichen Theaterneuigkeiten, und ich erfuhr, dass Igor mehr als einmal aufgeführt werden sollte und dass Mlada bereits für die Proben vorgesehen war. Rimski-Korsakow sagte mir zum Abschied: Schade nur, dass wir uns jetzt relativ selten sehen, und es gibt viele Dinge, über die ich gerne mit Ihnen sprechen würde.

Ich vergaß zu sagen: Rimski-Korsakow scheint seinen Antar im Detail neu interpretieren zu wollen; allerdings werden auch heute noch auf seinen Wunsch hin zwei Sätze dieser Sinfonie vom Orchester etwas anders als in der Partitur aufgeführt. So wurde zum Beispiel in Die Süße der Rache (S. 62-63 der Partitur) statt der Holzbläser allein mit Piccolo an der Spitze auf Wunsch von Rimski-Korsakow der gellende Doppelschlag dis, e, fis, gis von den Violinen gespielt, was unvergleichlich schöner und vollständiger war. Auch in Teil IV ( Die Süße der Liebe ) wurde die Phrase der Violinen auf S.166 geändert, die wieder entschlossener und ungestümer klang. Nein, es scheint, dass Rimski-Korsakows Selbstvervollkommnung, die Laroche als Manie bezeichnet, das Ergebnis einer ständig fortschreitenden künstlerischen Entwicklung ist.

*18. Dezember*

Ich werde nicht im Detail auf das gesamte Konzert eingehen, sondern nur sagen, dass Antar nicht ganz so gut lief (z. B. Teil I); die Neuerungen waren jedoch erfolgreich; Ausschnitte aus Snegurotschka und Maiennacht wurden wiederholt.

Nach dem Konzert gingen meine Frau und ich zum Haus der Rimski-Korsakows. Als wir ankamen, waren sie noch nicht zu Hause. Doch bald waren alle da. Wir saßen bis zum Abendessen im Wohnzimmer. Nikolai Andrejewitsch war irgendwie besonders liebenswürdig und kam immer wieder zu uns herüber. Als ich über die vorgeschlagene Neufassung von Antar sprach, nahm er sogar einen Bleistift zur Hand und schrieb drei Änderungen in die Partitur, die er geschrieben hatte - die übrigens heute im Konzert bereits aufgeführt wurden. Zunächst in Teil II: die gesamte Streicherperiode wurde akzentuiert; im weiteren Verlauf (S. 62-63) kamen Geigen hinzu; Rimski-Korsakow erklärte, er wolle in Zukunft den gesamten Holzbläserakkord auch mit Streichern duplizieren. Drittens wurde die melodische Phrase aufgrund der etwas vagen Harmonie durch eine neue melodische Phrase ersetzt, und zwar dank der Gegenüberstellung der Rhythmen  $\frac{6}{8}$  und  $\frac{3}{4}$  mit dem Zweiteiler, der im Grunde genommen rhythmisch noch komplizierter, aber für den vorliegenden Fall unvergleichlich besser geeignet ist. Diese neue rhythmische Variante berührte jedoch nur die Seiten 165 und 166. Die vorangegangene ähnliche Episode in A-Dur wurde nicht berührt, da es (S. 149) keine Notwendigkeit für solche

Kunstgriffe zu geben schien, da der Rhythmus des begleitenden Orchesters sehr einfach war, anders als zum Beispiel auf S. 166.

Während des Abendessens sprachen sie über Kjuis Flibustière , die extreme Unbeliebtheit Richepins in Paris und den nicht inszenierten Charakter dieser Oper: das Fehlen dessen, was die Franzosen als Spektakel bezeichnen, ohne das ein Erfolg für die Pariser nicht denkbar ist. Anlässlich des Pariser Banketts, zu dem Tatischschew und Korwin-Krukowski eingeladen hatten und zu dem Rimski-Korsakow irgendwie völlig vergessen hatte, Richepin einzuladen, sagte Rimski-Korsakow, dass Tatischschew der Grund dafür war, dass Borodin sein Zentralasien für patriotische Nebelgemälde anlässlich des 25-jährigen Regierungsjubiläums von Zar Alexander II. schrieb, Mussorgsky seinen As-dur-Marsch und Rimski-Korsakow seinen Ruhm .<sup>121</sup>

Und hier, - erzählte Rimski-Korsakow, - hat mir der Graf S. D. Scheremetew kürzlich erzählt, dass er beim Durchsehen der Alben seiner Mutter (geborene Fürstin Wjasemskaja) ein Notenautograph von Chopins eigener Handschrift gefunden hat. Da er selbst kein Musiker war, zeigte er es Balakirew, der ihm mitteilte, dass diese Musik noch nie im Druck erschienen sei, dass es sich um ein ganzes kleines Stück handle und dass es in Kürze in einer separaten Ausgabe erscheinen würde.<sup>122</sup> Richtig, neugierig!

Anlässlich der von Kotljarewski übersetzten apokryphen Evangelien sprachen wir erneut über Manuskripte und darüber, wie riskant es war, sie zu verleihen.

Und ich verstehe dieses Gefühl der Angst wirklich nicht, - wandte Nikolai Andrejewitsch ein, - wahrscheinlich, weil ich mein ganzes Leben lang mit einzelnen Kopien zu tun hatte, meinen eigenen und denen anderer.

Kurz vor seinem Abschied erzählte Rimski-Korsakow einen kuriosen Umstand über Solowjow. Es wird erzählt, dass Solowjow eines Tages in einem freundschaftlichen Gespräch mit Tschaikowsky diesen mit folgenden Worten ansprach: Wissen Sie was, nehmen Sie Moskau und lassen Sie mir Petersburg! Darauf soll Tschaikowsky nichts erwidert haben. Und von diesem Moment an mochte Solowjow Tschaikowsky nicht mehr.

Ich habe vergessen, einen weiteren Umstand zu erwähnen. Als ich von Lewkos Serenade sprach, die von Wassiljew 3-mal gesungen wurde, sagte ich zu Nikolai Andrejewitsch: Wie schade, dass dieses Lied getrennt von dem vorangehenden Rezitativ gesungen wurde; wie gut wäre es gewesen, es in Verbindung mit der vorangehenden Szene zu hören, die so duftig ist; wie hätte es dem künstlerischen Gesamteindruck durch eine größere Ganzheit und Vollständigkeit des Bildes gut getan!

Was haben Sie vorher gedacht und warum haben Sie mir das nicht gesagt? - widersprach Rimski-Korsakow. - Natürlich wäre das unvergleichlich besser gewesen, und wie hätte ich nicht darauf kommen sollen? Das ist es, was es bedeutet, dass wir so weit von einander entfernt leben.

Nach dem Abendessen brachen wir auf. Die beiden Rimski-Korsakows begleiteten uns bis zur Eingangstür. Doch damit gab sich Nikolai Andrejewitsch nicht zufrieden, sondern zündete eine Kerze an und begleitete uns persönlich die Treppe zur unteren Eingangstür hinaus. Wie wundervoll einfach er war!

21. Dezember

Ich war im Igor . In der Pause zwischen den Polowzer Aufzügen ging ich in die Parkettlogen, um die Rimski-Korsakows zu sehen, aber leider sah ich Nikolai Andrejewitsch selbst nicht, da er im Raucherraum war. Die Oper war weder gut noch schlecht, die Kürzungen scheinen ihr hinzugefügt worden zu sein; Kontschakow<sup>123</sup> war fast nicht zu hören; Korjakin sang wunderschön, Olga ließ aus irgendeinem Grund ihre brillante Wehklage (Jaroslawna) los; Owlur - Iwanow spielte seine Rolle sehr gut, aber Jakowlew war dieses Mal unter der Kritik: er sang falsch und war auch extrem affektiert.

23. Dezember

Ich ging gegen acht Uhr zum Haus der Rimski-Korsakows. Nadeschda Nikolajewna war einkaufen gegangen, und Nikolai Andrejewitsch war bei L. I. Schestakowa wegen des bevorstehenden Jubiläums von W. Stassow,<sup>124</sup> also ging ich zuerst in das Speisezimmer, wo ich mich in die allgemeine Gesellschaft einreihete und Nüsse vergoldete, dann aber, da ich auf diesem Gebiet völlig untauglich war, setzte ich mich an den Flügel und begann, in Erwartung von Rimski-Korsakow, etwas zu spielen. Gegen zehn Uhr kam Nikolai Andrejewitsch zurück; ich gab ihm erstens mein Porträt mit einer Inschrift, oder, wie Nikolai Andrejewitsch es nannte, eine ganze Adresse , und zweitens ein Efeublatt aus Beethovens Garten (in Bonn). Rimski-Korsakow war irgendwie besonders liebevoll und nett. Man sprach über Fürst Igor und darüber, was Rimski-Korsakow und Glasunow nach Borodins Tod tatsächlich vollendet haben. Es stellte sich heraus, dass der Prolog fast vollständig intakt war, abgesehen von dieser oder jener Instrumentierung; außerdem war der Chor Ruhm ursprünglich nicht für den Prolog, sondern für den Epilog dieser Oper vorgesehen; erst als sich die Pläne änderten und Mlada nicht realisiert wurde, wurde der Epilog in einen Prolog umgewandelt, wobei folgende Einschübe gemacht wurden: die Finsternis-Szene aus seiner Mlada (ehemalige Szene von Erscheinung der Schatten ) und eine neue Szene der Zunftmeister usw. Was das Rezitativ von Jaroslawna betrifft, das die Szenen von Jaroslawna mit Wladimir Galizki und mit den Bojaren verbindet (I. Akt - Allegro animato, Poco meno mosso): Ich zittere, ich kann mich kaum beherrschen... Ach, wenn der Prinz doch nur bald zurückkäme, dann könnte meine Seele wieder ruhen. Ich bin müde, der Kampf ist mir zu viel , sowie das Rezitativ von Kontschakow (II. Akt): Freundinnen, gebt den Gefangenen ein kühles Getränk und eine zärtliche Rede, um die Armen zu trösten , komponiert von Rimski-Korsakow, und der folgende D-Dur-Chor Gott gebe Gesundheit, schöne Jungfrauen \* wurde von Glasunow aus dem Gedächtnis aufgezeichnet.

\* Der Text dieses Chors wurde von Rimski-Korsakow verfasst, ebenso wie das Manuskript für den gesamten III. Akt von Fürst Igor .

Er vervollständigte fast den gesamten dritten Akt von Fürst Igor , beginnend mit dem Rezitativ Fürst Igor ist fortgeeilt, Owlur hat ihm Pferde besorgt; haltet den Fürsten fest , ganz zu schweigen von der Ouvertüre Die galoppierende Garde mit dem zweistimmigen Kanon, der aus den Polowetzer Tänzen mit Chor stammt und von Glasunow auf Anraten von Nikolai Andrejewitsch in diese Szene eingeführt

wurde. Über die Kürzungen ist viel gesagt worden; über die geradezu sinnlosen Kürzungen und Streichungen im III. Akt und bei der Gudokspieler-Feier im I. Akt.

- Aufgrund der Notizen ist es überhaupt nicht klar, - sagte Nikolai Andrejewitsch, - warum zum Beispiel Igor sich bereit erklärt, heimlich in seine Heimat zu fliehen? Oder was bedeuten die Schläge auf Pauken und Becken bei den betrunkenen Wächtern? Die Bühne ist leer, und inzwischen spielt das Orchester etwas. Es ist auch eine Schande, - so Rimski-Korsakow weiter, - warum die Direktion beschlossen hat, einen Chor zu produzieren, der in seinem Denken, seinem Humor und seiner Musik hervorragend ist: Ja, das ist der, der in Putiwl herrschen würde. Igor wird abgesetzt, Wladimir wird an die Macht kommen, was haben wir zu befürchten? , wo die Gudoschniki wieder einmal rebellieren und das Volk auffordern, einen Abend zu veranstalten, um ihren rechtmäßigen Fürsten zu stürzen - dieselben Gudoschniki, die dann als erste die Freude des Volkes über die Rückkehr von Igor Swjatoslawitsch verkünden. Und solche Menschen gab es in der Rus während der Feudalzeit viele, - schloss Rimski-Korsakow, - und so fein und schön hat Borodin diese Seite des russischen Lebens eingefangen und ans Licht gebracht! Ich staune einfach, wenn ich an Borodin als Künstler denke: wie geistreich, feinsinnig, wahrheitsgetreu und treffsicher er immer ist!

- Wenn ich zu den Noten zurückkehre, - sagte ich, - muss ich unwillkürlich an die treffenden Worte von Anton Rubinstein in seinem Buch über Musik denken: <sup>125</sup> Sie (d.h. die Kapellmeister, Interpreten und Theaterdirektoren) verbrennen wie Inquisitoren oft den Körper, um die Seele zu retten.

- Übrigens, - bemerkte Nikolai Andrejewitsch, - sagte Borodin mehr als einmal scherzhaft, dass es richtiger gewesen wäre, seine Oper nicht Fürst Igor , sondern Gudoschniki zu nennen. Was die Kürzungen anbelangt, so fuhr er fort, - wenn man auf sie nicht verzichten kann, so würde ich sie nur an folgenden Stellen empfehlen: 1.) in Jaroslawnas Arioso ( I. Akt) nach den Worten: Ich werde Angst und Sehnsucht empfinden - vor den Worten: Wird mein Geliebter bald zu mir zurückkehren ; 2.) etwas in den Polowetzer Tänzen (Nr. 17) und vielleicht 3.) die ganze Mitte und Wiederholung des Liebesduetts von Igor und Jaroslawna (aus dem IV. Akt).

Rimski-Korsakow und ich kamen wieder ins Gespräch über Gedeons Mlada . Es stellte sich heraus, dass Rimski-Korsakow und Mussorgsky die Akte II und III gemeinsam schrieben, wobei Nikolai Andrejewitsch für den II. Akt den Kupala-Kolo (dessen Musik jetzt in die Meerjungfrau aus der Maiennacht eingegangen ist) und die Szene Pferdeorakel komponieren musste\*, und Mussorgsky die Marktszene und die Szene Fürstenzug (den As-dur-Marsch ).

\* Ursprünglich war das C-dur-Thema von Jaromirs zweitem Traum, wie ich bereits erwähnt habe, als Charakterisierung der Priester gedacht (siehe Erinnerungen , 8. Dezember 1893).

Für den III. Akt schrieb Rimski-Korsakow die Szene Fantastischer Kolo (die nun in die Musik von Pannotschka aus der Maiennacht , Akkorde und Arpeggien übergeht), während Mussorgsky die Musik für Tschernobog , Der schwarze Dienst und Das Zelt auf dem Berg Triglaw komponieren sollte. Daraufhin erfuhr ich, dass fast die gesamte Musik aus Borodins Mlada -Akt IV, mit Ausnahme der Szene der Zerstörung von Radegasts Tempel, die separat veröffentlicht wurde, von Borodin für Fürst Igor verwendet worden war, und dass nur die Musik von Kjuj für den ersten Akt fast unbekannt blieb, obwohl ein Teil davon in das Schlusstrio aus Der



Gefangene des Kaukasus aufgenommen wurde. Schade, - sagte Nikolai Andrejewitsch, - seine Morena war sehr gut und originell. \*\*

\*\* Derzeit wird die Musik des I. Aktes von Mlada von C. Kjuj von der Firma M. P. Beljajew veröffentlicht.

Gegen halb eins erschien Trifonow mit einer neuen Fassung von W. Stassow.

Es gab viele Spekulationen über den Tag des Jubiläums und über das Konzert A. Rubinsteins.<sup>126</sup>

Heute zeigte mir Andruscha das alte Album seiner Großmutter, in dem sich auch Zeichnungen von Nikolai Andrejewitsch befanden, mit einem Vermerk unter einer davon: Gemalt von Nika R. K. 1852 ; er war damals erst 8 Jahre alt.

Heute hat mir Nikolai Andrejewitsch scherzhaft alle drei Orden vermacht , falls ich sie jemals brauchen sollte und wenn ich sie nur aufspüren könnte , - fügte er nachdenklich hinzu. Wir haben alle gemeinsam gelacht.

*25. Dezember*

Ich habe heute Morgen einen offenen Brief erhalten:

...Das Geld für die auf Ihren Namen eingetragenen Eintrittskarten sollte spätestens am Sonntag (zwischen 11 und 2 Uhr) bei Herrn Fribus im Konservatorium bezahlt werden. A.G.\*\*\* spielt nur seine eigenen Kompositionen.

Ihr N. R.-Korsakow.  
24. Dezember

\*\*\* Anton Grigorjewitsch Rubinstein.

**1894**

*2. Januar*

Gegen halb zwölf Uhr morgens war ich in der Stadtbibliothek bei einer Feier von W. Stassow, ich kam zu spät zum Beginn, weil sowohl Bytschkow als auch Rimski-Korsakow (stellvertretend für die Musiker) und Jelatschitsch (stellvertretend für B. Nikolski) ihre Ansprachen bereits verlesen hatten, und nachdem ich die anderen Reden gehört und den Jubilar dreimal geküsst hatte, ging ich nach Hause, wo Findeisen und ich Tee tranken und auf das Konzert von A. Rubinstein um halb zwei warteten.<sup>1</sup>

Diesmal antwortete W. Stassow auf alle Adressen und Grüße auf höchst einfallsreiche, erfolgreiche, herzliche und intelligente Weise. Beim Anblick des siebzigjährigen, grauhaarigen Greises mit der kämpferischen, ewig jugendlichen Seele empfand ich unwillkürlich besonders tief die Worte Antokolskis (aus seinem Grußschreiben an Stassow), der Wladimir Wassiljewitsch mit einer Eiche vergleicht, die lieber bricht als sich biegt .

An diesem Vormittag war neben Deljanow, Stojanowski, T. I. Filippow, L. I. Schestakowa (Glinkas Schwester), Bytschkow, der Familie Rimski-Korsakow,

Molas, Ljadow, Glasunow, M. P. Beljajew, W. Lamanski, dem Bildhauer Ginzburg, Trifonow und anderen auch ein kürzlich verstorbener Jubilar anwesend - Dmitri Grigorowitsch, einer der letzten russischen Literatur-Mohikaner.

*6. Januar*

Ich war gegen sieben Uhr bei den Rimski-Korsakows. Es stellte sich heraus, dass alle auf dem Weg zum Bajazzo und Djamila <sup>2</sup> waren, und so verschwand ich, nachdem ich einen kurzen Blick auf Nikolai Andrejewitsch erhascht hatte.

Was mir jedoch seltsam vorkam, war, dass Rimski-Korsakow heute, nachdem er gerade aufgewacht war, nachdenklich und schweigsam war. Trotzdem erfuhr ich, dass das III. Russische Sinfoniekonzert Borodins Dritte (unvollendete) Sinfonie, drei Chöre aus Dargomyschskis zauberhafter Oper Rogdana <sup>3</sup> und zwei Rimski-Korsakow-Chöre enthalten würde, und dass es keinen Ratcliff geben würde.

*10. Januar*

Ich hielt am Haus der Rimski-Korsakows an, aber Nikolai Andrejewitsch war nicht zu Hause, da er zu den Molas gegangen war. Heute sollten sie zum ersten Mal die Maiennacht proben, und Rimski-Korsakow sollte die Tempi vorgeben.

*15. Januar*

Im IV. Symphoniekonzert der Russischen Musikgesellschaft unter der Leitung von A. K. Ljadow wurde Sadko (neue Fassung) <sup>4</sup> aufgeführt. Rimski-Korsakow musste sich auf der Bühne dreimal verbeugen. Heute ist diese orchestrale Fantasie ein großer Erfolg, größer noch als der der Sängerin Mira Geller und ihr Repertoire aus Übersee.

*21. Januar*

Ich war wie immer der erste, der die Probe des III. russischen Sinfoniekonzerts <sup>5</sup> besuchte, und so nutzte ich die freie Zeit, um in den Partituren zu blättern, die auf der Staffelei des Dirigenten lagen. Mir fiel auf, dass in der Einleitung zu Ratcliff ein Notenblatt von Rimski-Korsakows Hand zu finden war, auf dem 5 Takte der Einleitung eilig skizziert und offensichtlich neu orchestriert worden waren; hier und da wurde der Bass verstärkt, einzelne Waldhörner wurden durch Streicherpizzicati verdoppelt, usw.

Als Rimski-Korsakow hereinkam, waren seine ersten Worte an mich: Es ist wahr, was das russische Sprichwort sagt: Wenn man heiratet, verändert man sich. Und wo sind Sie hingegangen? Gestern dachten wir, Sie würden kommen, und wir haben sogar auf Sie gewartet, aber Sie waren weg! Wie Sie wissen, fahre ich am 27. mit meiner Frau für zwei Konzerte nach Odessa, von wo wir am 16. Februar zurückkehren werden. <sup>6</sup>

Während einer Aufführung von Glasunows Vierter Symphonie setzte sich Nikolai Andrejewitsch zu mir und begann, auf bestimmte Merkmale des Werks hinzuweisen. Über den I. Satz sagte er, dass der Mittelteil - trotz seiner vielen Vorzüge, seiner

Brillanz und Schönheit, wie z. B. dem ungewöhnlich gelungenen Pizzicato-Bass, der das Thema begleitet - etwas formal ist und an einer Stelle ein ganzer Takt aus Tristan und Isolde direkt übernommen wurde. Im Scherzo fand er einen orchestralen Effekt, der wie ein riesiger Flügel wirkt; in Satz III schließlich notierte er eine großartige Einleitung mit Trillern und wies auf einen Akkord hin, der vor dem Hintergrund unerwartet schneller Tremolo-Streicher in die Blechbläser krachte. Es ist einfach so verdammt gut! - sagte er.

In der Pause teilte mir Nadeschda Nikolajewna mit, dass Nikolai Andrejewitsch heute den Chor verlässt und dass Rimski-Korsakow um 2 Uhr nachmittags eingeladen wurde, da man sich von ihm verabschieden möchte. Zufällig traf ich Findeisen und erfuhr, dass Nikolai Fjodorowitsch am nächsten Tag Rimski-Korsakow einen Kranz überreichen würde. Bevor ich mich von den Rimski-Korsakows verabschiedete, versprach ich, sie am Abend zu besuchen.

Als ich am Abend ankam, war Nikolai Andrejewitsch noch nicht zu Hause; er nahm an einer Trauerfeier für die plötzlich verstorbene Frau Purgold teil, und während ich auf ihn wartete, sah ich mir die wertvollen Kartons mit Manuskripten an, als plötzlich Nadeschda Nikolajewna hereinkam. Sie erzählte kurz, dass Nikolai Andrejewitsch heute im Chor Brot und Salz auf einem schönen vergoldeten Teller erhält, auf dem geschrieben steht: X. Staatliche Akademische Kapelle. Von Kollegen und Untergebenen an Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow. 23. Februar 1883 - 21. Januar 1894, mit einer Ansprache am Rande, in der es unter anderem heißt, dass er sich während seiner Zeit im Chor durch seinen eifrigen Dienst an der Sache und seine Menschlichkeit unauslöschlich in ihr Gedächtnis eingepägt hat, ganz zu schweigen von der Tatsache, dass er Regenten- und Orchesterklassen eingerichtet hat, die es vor ihm nicht gegeben hatte.

Aber jetzt ist Nikolai Andrejewitsch zurück. Zunächst war die Rede von Glasunows Es-dur-Sinfonie und ihrer etwas schwerfälligen Instrumentierung, wobei der III. Satz in dieser Hinsicht besonders zu bemängeln ist. Das Orchester Alexandr Konstantinowitschs muss heller und transparenter werden und sich in diesem Sinne dem von Glinka annähern.<sup>7</sup> Man sprach über die Serenade von Schtscherbatschow,<sup>8</sup> die durch die Orchestrierung nichts gewann, da die Instrumentierung die Untiefe der Form dieses Klavierstücks noch mehr hervorhob.

Das Gespräch drehte sich dann um das Thema der Symbolik in der Musik: 1.) natürlich, direkt aus dem Leben abgeleitet, oder durch Assoziationen vermittelt, wie z. B.: a) das Läuten einer Glocke oder die Chromatik in der Darstellung des pfeifenden Sturms und b) Luthers Choral, das mittelalterliche Dies irae, und 2.) künstliche, von denen es bei Wagner viele gibt, wie das Thema des Goldes; und wenn das musikalische Merkmal ein Kennzeichen ist, das in der Stimmung richtig vermittelt, worauf es abgestimmt ist, wie das Schicksalsmotiv (aus den Nibelungen), aber solche künstliche Symbolik wird im Wesentlichen wie natürlich.

- Wissen Sie was? - fügte Rimski-Korsakow hinzu. - Ich befürchte, dass sich in der Zukunft, vielleicht auch schon in der Gegenwart, eine Art gestelzter Symbolismus entwickelt und Rezepte an die Stelle echter Inspiration treten. Was wird dann geschehen?

- Und dann würde die Kunst sterben! - Ich widersprach.  
- Genau das ist es, - fuhr Rimski-Korsakow fort, - und ich bin der Meinung, dass es dann der Tod der Musik sein wird. Und obwohl dieser schicksalhafte Moment für

die Kunst nicht früh genug kommen kann, glaube ich, dass wir bereits am Anfang des Endes stehen.



A. K. Glasunow



S. I. Tanejew

Wir wurden zum Tee gerufen. Beim Tee und danach sprachen sie viel über die Musikalität der Sprache und die merkwürdige Tatsache, dass wir, sobald wir anfangen, Sprache zu verstehen, die akustische Seite nicht mehr wahrnehmen.

Es wurde über Rimski-Korsakows Originalpartitur von Ratcliff gesprochen, mit Balakirews äußerst harschen, wenn auch vernünftigen Bemerkungen wie Was für eine Elster springt da? oder Was für eine asiatische Vokalisation ist das? und so weiter.

- Übrigens, - bemerkte Nikolai Andrejewitsch, - wissen Sie, bevor ich etwas instrumentiere, studiere ich immer die Harmonisierung und die Vokalisierung im Detail, denn eine der wichtigsten Voraussetzungen für eine gute Orchestrierung ist die richtige und klare Vokalisierung. Ich wollte die Ratcliff -Passagen unbedingt neu instrumentieren, bevor sie gespielt wurden, aber ich hatte Angst, unseren César zu beleidigen, und das Klügste, was Kjuj im Moment tun könnte, wäre, mich Ratcliff komplett neu orchestrieren zu lassen. Ich wette, es wäre gut gelaufen! Die Oper ist wegen ihrer unglaublichen, lächerlichen Instrumentierung einfach nicht aufführbar. Für mich persönlich wäre es eine Abwechslung zu Boris Godunow , es ist ein bisschen anstrengend, immer das Gleiche zu sehen.<sup>9</sup>

Im Laufe des Abends sprachen sie über Findeisens Musikzeitung .<sup>10</sup> Es stellte sich heraus, dass Rimski-Korsakow es sehr wohlwollend betrachtete und sogar fragte, wo man es abonnieren könne. Natürlich gibt es Versäumnisse und Fehler, - sagte er. - Nun, man kann nicht darauf verzichten, denn die Aufgabe eines solchen Magazins ist äußerst schwierig zu bewältigen.

Als ich mit Nikolai Andrejewitsch über den Orientalismus in der Musik sprach und darüber, dass Rimski-Korsakow laut Belski nur den arabischen und vielleicht den persischen Osten verkörpert, meinte ich, dass wir meiner Meinung nach dank der Masse an orientalischer Musik, die von Russen geschrieben wurde, eine Art musikalisches Idiom, oder besser gesagt, einen echten musikalischen Jargon entwickelt haben; so musste ich mehr als einmal an den weisen Ausspruch von Kosma Prutkow denken - als ob sein Held und sein Freund einst auf einer Reise durch ein östliches Land in ein Land stolperten, in dem vorne der Osten war und hinten der Osten, und sogar auf allen Seiten der Osten! Und in der Tat, - sagte ich, - haben wir immer wieder Algerien im Osten statt im Südwesten gehabt, und in der Tat ist der ganze Süden nach Osten gedreht worden. Es gibt noch ein anderes Übel in Russland, - bemerkte Nikolai Andrejewitsch, - unsere musikalischen Vorurteile sind so fest verwurzelt, dass es, um sie zu besiegen, nutzlos ist, einen allgemeinen Kampf zu führen, sondern es ist notwendig, in jedes einzelne Haus zu gehen und ihn durch Überzeugungskraft und Zuneigung dazu zu bringen, die Richtigkeit Ihrer Worte zu glauben und das zu lieben, was Sie lieben und was sie, ohne es zu wissen, beharrlich hassen.

Ich erzählte Nikolai Andrejewitsch eine merkwürdige Beobachtung, dass in der gesamten russischen Musik keine einzige wirklich große Musik vorkommt, die nicht in der Coda oder überhaupt am Ende eine absteigende Tonleiter im Bass hat.

Wissen Sie, das ist eine sehr richtige Bemerkung, - sagte Nikolai Andrejewitsch, - aber haben Sie bemerkt, dass andererseits aufsteigende Tonleitern äußerst selten sind, und es gibt nur sehr wenige Tonleitern im strengen Sinne des Wortes: Ganzton, chromatisch, diatonisch, und vielleicht meine: Halbton - Ton. Hier muss ich eine Einschränkung machen: die Skala in vollen Tönen ist nur dann gut und schön, wenn sie, wie bei "Ruslan", in Form von Sequenzen, drei Töne in einer Gruppe, angewendet wird, sonst ist die Skala unerträglich.

Schließlich signierte Nikolai Andrejewitsch die beiden Exemplare von Sadko und den Mlada -Klavierauszug, die ich mitgebracht hatte. Als ich ging, sagte ich

Rimski-Korsakow, dass ich mich nach seiner Rückkehr aus Odessa darum kümmern würde, seine Skizzen, Entwürfe und andere Dinge zu sortieren - Manuskripte von Borodin, Mussorgsky, Balakirew, Kjuj und seinen, die Nummern und Jahre zu notieren, wann was geschrieben wurde, was auch nützlich sein würde, wenn er seine Erinnerungen an die 60er Jahre zu schreiben begann; außerdem war ich sehr interessiert an dieser Sache.

22. Januar

Obwohl ich kurz nach acht Uhr in der Adelsversammlung eintraf, kam ich zu meinem großen Glück nicht zu spät, denn das Konzert begann um Viertel nach neun. Ich traf Nikolai Andrejewitsch in dem Moment, als er zum Bahnsteig ging, und nachdem ich die Treppe zu den Rängen erreicht hatte, ging ich zu meinem Platz hinunter. Das Publikum, das Rimski-Korsakow schon von weitem sah, begann laut und freundlich zu applaudieren.

Der Abend wurde mit einer reizvollen Einleitung zu William Ratcliff eröffnet, die dieses Mal aufgrund einiger Orchesteränderungen <sup>11</sup> geradezu prächtig klang.

Die letzten Nummern des Programms waren zwei Chöre von Rimski-Korsakow: 1.) Verse über Alexej, den Mann Gottes, geschrieben im Stil eines wandernden Mannes, und 2.) Ruhm, mit herrlichen, kraftvollen zweiten Akkorden im Orchester und aufregend brillanten und enthusiastischen Schlussrufen des Chores. Noch bevor die Klänge von Ruhm verklungen waren, erschütterte ein ohrenbetäubender Jubel den ganzen Saal, und eine zahlreiche Deputation erhob sich auf das Podium und überreichte Nikolai Andrejewitsch einen großen Lorbeerkranz, der mit einem breiten Satinband und goldenen Kordeln reich verflochten war. Auf dem Band stand: Dem großen russischen Musiker, unserer Hoffnung, N. A. Rimski-Korsakow, Ruhm! Dabei sprachen W. W. Stassow, L. I. Schestakowa und T. I. Filippow herzliche Grußworte, während derer wir stolz den Kranz über unsere Köpfe hielten. Ich werde nicht alles beschreiben, was in diesen glorreichen Momenten geschah und gesagt wurde, ich kann nur sagen, dass es lange Zeit nichts Vergleichbares in Petersburg gab, lange Zeit schlugen unsere Herzen so stark, leidenschaftlich und freudig. Einer der Chronisten (Ladow) des Petersburger Blatts berichtete am 23. Januar 1849 ausführlich über eine Feier zu Ehren Rimski-Korsakows. <sup>12</sup>

In der Pause, als ich mit Nadeschda Nikolajewna sprach, erfuhr ich nebenbei, dass Nikolai Andrejewitsch heute Nachmittag Balakirew besucht hatte, der von ihm begeistert war und mit dem sie sich sogar küssten. Bei dieser Gelegenheit war Mili Alexejewitsch nicht wiederzuerkennen, und er lud ihn zum Tee ein, spielte etwas aus seinem neuen Scherzo (Erste Sinfonie) und versprach sogar, in Zukunft die ganze Sinfonie zu spielen.

Würden sie sich wieder versöhnen?

24. Januar

Bevor die Rimski-Korsakows abreisten, schaute ich noch einmal bei ihnen vorbei. Als ich anrief, saßen alle noch am Tisch und warteten auf den dritten Gang. Nadjuscha und Wolodja stürzten auf mich zu; der Lärm war unvorstellbar, und nur der Kuss brachte Ruhe.

Zunächst war da der alberne Spott des Petersburger Blatts anlässlich der Ehrung von Nikolai Andrejewitsch; <sup>13</sup> dann erfuhr ich, dass die Rimski-Korsakows

nicht wie erwartet am 27., sondern am 28. (einem Freitag) nach Odessa fahren würden und dass beide Konzerte ausschließlich Werken von Tschaikowsky und Rimski-Korsakow selbst ( Sadko , Antar , Spanisches Capriccio ) gewidmet sein würden, wie von den dortigen Organisatoren gewünscht. <sup>14</sup> Sehen Sie mal, - sagte ich zu Nikolai Andrejewitsch, - wenn Sie nichts dagegen haben, werde ich während Ihrer Abwesenheit alle Manuskripte, die Sie in Ihrem Arbeitszimmer haben, durchsehen, und wenn Sie zurückkommen, werde ich mit den Entwürfen zu Snegurotschka beginnen. Mit dem gleichen Ziel möchte ich Pskowitjanka , Mlada , Boris und Ratcliff rezensieren, mit einem Wort, wenn möglich, die gesamte zeitgenössische russische Opernliteratur.

Das Mittagessen war vorbei. Was den wunderbaren Akkord aus dem III. Satz von Glasunows Vierter Symphonie betrifft, so nahm mich Rimski-Korsakow in sein Arbeitszimmer mit, um zu sehen, wie er in der Partitur notiert war. Zu diesem Zweck fand er Glasunows Original, auf dem die Worte Anton Rubinstein gewidmet und darunter Fertiggestellt am 4. Dezember 1893 standen, und begann, die gesamte Sinfonie durchzublättern, die mit einem zutiefst poetischen Englischhornsolo beginnt. Schließlich wurde der Akkord gefunden.

Obwohl Nikolai Andrejewitsch behauptete, dass diese Verwendung des verminderten Quint-Sextakkordes neu sei, kam es mir beim Zuhören so vor, als hätte ich ihn schon einmal gehört. Als Rimski-Korsakow zu Ende gespielt hatte, ging ich meinerseits zum Flügel und nahm ihn nach dem Gehör auf, und alles wurde mir klar; ich erinnerte mich an eine ähnliche Verwendung dieses Akkords in Maiennacht in der Szene der Meerjungfrau (III. Akt, S. 244). An Glasunows Partitur ist mir aufgefallen, dass sie trotz der extremen Komplexität der Orchestrierung klar, sorgfältig und fast ohne Flecken geschrieben wurde, obwohl sie sofort und ohne Entwürfe geschrieben wurde. Ich glaube, dass nur wenige Menschen im Alter über eine so erstaunliche Technik verfügen, geschweige denn in Glasunows Alter. Ich ging ein zweites Mal in die Halle und begann, unseren letzten Kranz zu betrachten, und fragte Nikolai Andrejewitsch, ob er sich erinnern könne, wofür er die Lorbeeren zum ersten Mal erhalten hatte.

Wie man sich nicht erinnert! - unterbrach er mich. - Hier ist sie, oder vielmehr ihre sieben Bänder. Der Kranz ist silberfarben und vergoldet und wird unter Glas aufbewahrt. - Es gab eine Girlande aus Bändern, die kunstvoll mit verschiedenen Inschriften verziert waren, eine davon trug sogar ein vergoldetes Thema aus einer Romanze von Rimski-Korsakow, An mein Lied ( Flieg, o mein Lied, nach meinen Visionen ). - Der erste Kranz, den ich je erhalten habe, war bei der ersten Aufführung von Snegurotschka . Rimski-Korsakow unterlief ein Fehler: er erhielt den ersten Kranz bereits am 9. April 1879 (das Band lautete: Dem Schöpfer von Sadko , Antar und Pskowitjanka ).

Es wurde viel über Kjuis bevorstehendes Jubiläum gesprochen: am 14. Februar 1869 wurde sein William Ratcliff zum ersten Mal aufgeführt.

Es scheint jedoch, dass wir alle sehr alt geworden sind, - sagte Rimski-Korsakow. - Jubiläen werden fast jeden Tag gefeiert. Und es gab eine Zeit, in der wir nicht einmal an sie dachten: einige waren drei Jahre lang aktiv, andere anderthalb Jahre, und einige hatten noch nicht einmal angefangen. Und nun ich, Kjuj, Tschaikowsky - mehr als 25 Jahre Arbeit, Grigorowitsch und Rubinstein - über 50, während Stassow vor kurzem seinen 70sten Geburtstag feierte.

In einem Gespräch mit Nikolai Andrejewitsch über den bevorstehenden Tod der Musik in der Zukunft teilte ich ihm meine Bemerkung mit, dass die Verfeinerung der Harmonisierung der Schumann-, Liszt-, Wagner- und russischen Schule die



klanglichen Ressourcen der Kunst der Zukunft stark geschwächt hat, indem sie unsere Ohren an eine zartere, reichere und lebendigere Harmonisierung mit Tritonen, unendlich verschiedenen chromatischen Modulationen, unerwarteten irrigen Sequenzen usw. gewöhnt hat.

Sequenzen sind noch weniger beruhigend, - wandte Rimski-Korsakow ein. - Kürzlich habe ich versucht, eine Reihe von fünfstimmigen Sequenzen in einzelnen Nonakkorden zu arrangieren, und was halten Sie davon? Ich konnte kaum noch unterscheiden, zu wem dieser oder jener Nonakkord gehörte: die aufeinanderfolgenden Klänge nivellierten ihre charakteristischen Merkmale, was mich schließlich verzweifeln ließ.

Bevor ich ging, bemerkte Nikolai Andrejewitsch bei der Gelegenheit, dass ich mich wahrscheinlich auch für meine musikalischen und statistischen Tabellen auf Kjuj beziehen müsste: Es ist seltsam, an Kjuj zu denken, wenn er glaubt, dass nur eine wunderbare Musik für den vollständigen und verdienten Erfolg einer Oper notwendig ist. Ist das falsch? Ich bin überzeugt, dass er, wenn er seinen Ratcliff jetzt am Mariinski-Theater in der Form aufführen würde, in der er erhalten ist, wieder scheitern würde, und das Publikum hätte sogar teilweise Recht: man kann eine solche Oper nicht instrumentalisieren. Die Kontrabässe sollten in den Partituren nicht als Instrumente vermeintlicher Grobheit vermieden und durch Waldhörner ersetzt werden. Dargomyschski hatte Recht, als er sagte, dass es in Kjujs Orchesterarrangements keinen Bass gibt.

Es war jedoch längst überfällig, dass ich mich verabschiedete, denn ich hatte mindestens anderthalb Stunden mit ihnen zusammengesessen, statt einer halben Stunde. Rimski-Korsakow bat mich, meiner Mutter und meiner Frau Grüße auszurichten und zu bedauern, dass sie beim letzten Russischen Symphonieabend nicht dabei waren und dankte mir, dass ich ihn noch einmal besucht habe, bevor ich abreiste. Es war lange her, dass ich Nikolai Andrejewitsch so fröhlich, freundlich und liebevoll erlebt hatte wie heute.

*6. Februar*

In Nikolai Andrejewitschs Abwesenheit besuchte ich die Rimski-Korsakows, um die Manuskripte zu sortieren, und nahm die interessantesten - Borodin, Mussorgsky und Rimski-Korsakow - mit in mein Haus. Im Gespräch mit Michail Nikolajewitsch erfuhr ich ganz zufällig vom Tod Hans von Bülows, der sich in Algier ereignete. Ich erfuhr, dass sich unter den Bändern, die Nikolai Andrejewitschs Arbeitszimmer schmückten, eines befand, das ihm von Tschaikowsky zum Gedenken an die Uraufführung seines Spanischen Capriccios geschenkt worden war und auf dem stand: Dem großen Meister der Instrumentation, von seinem aufrichtigen Bewunderer . Pjotr Ilitsch bewunderte dieses Werk von Rimski-Korsakow in höchstem Maße und versäumte keine einzige Probe; er soll sogar einmal selbst die Kastagnetten gespielt haben, bei einer Aufführung vom Capriccio in Moskau unter Rimski-Korsakow. Kurz vor meiner Abreise erhielt ich ein Telegramm aus Odessa, in dem stand, dass das Konzert gestern gut verlaufen sei und dass die Rimski-Korsakows bei guter Gesundheit seien.

7. Februar

Ich habe wieder bei den Rimski-Korsakows vorbeigeschaut, um einige der Originalwerke und auch die Paraphrasen auf das Thema von Michail Nikolajewitsch mit der Aufschrift 5. Dezember (? Jahr) zurückzubringen; dabei habe ich erfahren, dass in Odessa, dem Brief nach zu urteilen, den ich gestern von Nadeschda Nikolajewna erhalten habe, die Proben recht gut laufen, obwohl es bis zu jedem Konzert fast fünf davon braucht. Ich habe auch erfahren, dass Nikolai Andrejewitsch derzeit das Vor- und Zwischenspiel zu C. Kjuis William Ratcliff komponiert.

20. Februar

Gegen ein Uhr stattete ich C. A. Kjuj einen Gegenbesuch ab, der mich am Vortag besucht hatte, mich aber nicht zu Hause gesehen hatte, weil ich noch im Dienst war. Kjuj war sehr freundlich. Er zeigte mir einen Brief, den er kürzlich von der Pariser Akademie erhalten hatte, in dem er eingeladen wurde, den durch den Tod Tschaikowskys vakanten Sitz eines korrespondierenden Mitglieds der Akademie der Schönen Künste einzunehmen, und schenkte mir abschließend sein Autogramm aus der Szene Am schwarzen Stein ( Zügelt euer höllisches Gelächter, ihr Hexen ).

Nachdem ich erfahren hatte, dass Rimski-Korsakow bereits aus Odessa zurückgekehrt war, ging ich direkt von Kjuj zum Haus der Rimski-Korsakows, wo ich alle zu Hause antraf. Nadeschda Nikolajewna spielte Gudokspieler.<sup>15</sup> Nikolaj Andrejewitsch erzählte mir ausführlich von seiner Reise und, was noch wichtiger war, von den Konzerten. Es waren zwei, oder besser gesagt drei, von ihnen. Es waren nicht viele Leute da, aber sie wurden herzlich empfangen. Im zweiten Konzert wurden zum Beispiel Sadko, Lejlas Lied und sogar das gesamte Spanische Capriccio wiederholt.

Am Ende des zweiten Konzerts wurde Rimski-Korsakow ein silberner Taktstock überreicht.

Antar wurde nicht aufgeführt, da es unmöglich war, einen geeigneten Harfenisten zu finden, da der, den wir hatten, extrem schwach war, so dass wir gezwungen waren, die Erste Symphonie statt der Zweiten ( Antar ) aufzuführen. Was das Orchester anbelangt, so war es streng genommen daran gewöhnt, alles so unordentlich zu spielen, dass es trotz sehr guten Blattspiels (in Odessa wurden Opern aus einer einzigen Probe zusammengestellt) fast fünf Proben brauchte - und es lief immer noch nicht so sauber.

Während des Aufenthalts der Rimski-Korsakows in Odessa gab die örtliche Abteilung der Russischen Musikgesellschaft ein Konzert zu Ehren von Nikolai Andrejewitsch, bei dem unter anderem zwei Frauenchöre von Rimski-Korsakow selbst sangen.

Außerdem bat man ihn, sich fotografieren zu lassen, um sein Porträt im großen Konzertsaal neben dem von Tschaikowsky aufhängen zu können.

Ich habe vergessen zu erwähnen, dass im dritten Konzert, das zugunsten des Orchesters gegeben wurde und in dem neben einigen Nummern des Nussknackers auch wieder das Spanische Capriccio aufgeführt wurde und Nikolai Andrejewitsch vom Orchester ein Silberkranz überreicht wurde.

Auf dem Rückweg hielten die Rimski-Korsakows einen Tag lang in Moskau, um mit Pogoschew und Ptschelnikow in Moskau<sup>16</sup> über eine Inszenierung von Pskowitjanka zu sprechen. Ptschelnikow gab seine volle Zustimmung und sagte,

dass der Großfürst <sup>17</sup> seine Absicht, die Walküre im nächsten Jahr zu inszenieren, nicht verwirklichen könne, da auch der Text noch nicht übersetzt und die Oper kompliziert sei, so dass ein Platz frei würde, es sei denn, Wsewoloschski hätte Einwände dagegen.

Die Arbeit war also schon halb erledigt. Und so kehrte ich nach Petersburg zurück, - sagte Rimski-Korsakow, - und machte am 19. einen sozusagen diplomatischen Besuch bei Iwan Alexandrowitsch Wsewoloschski . Ich wollte einmal in meinem Leben mit ihm über den Grund sprechen, warum keine meiner Opern auf der kaiserlichen Bühne gegeben wurde. Wsewoloschski erklärte mir sehr freundlich, dass es angesichts der außerordentlichen Ausgaben für die Produktion von S. Tanejew's Oresteja , Naprawniks Dubrowski <sup>18</sup> und Blarambergs Tuschinzy <sup>19</sup> im nächsten Winter unmöglich sei, meine Snegurotschka zu erneuern; er sei äußerst unzufrieden, dass es ihm nie gelungen sei, meine Mlada während der gesamten Spielzeit aufzuführen.

Zu Rimski-Korsakows Aussage, dass er noch zwei weitere Opern habe, nämlich Maiennacht und Pskowitjanka , und dass er die Worte von Kondratjew und Naprawnik über den III. Akt der Maiennacht äußerst merkwürdig finde, als ob wegen ihm die ganze Oper nicht aufgeführt werden könnte und mit Sicherheit scheitern würde, weil das Requiem ( wohlgemerkt, - sagte Rimski-Korsakow zu mir, - dieses imaginäre Requiem dauert nur 16 Takte und ist von der Konzeption her sehr poetisch ) alles verderben würde. Natürlich, - fuhr er fort, - sind diese Worte historisch . Was Kondratjew und seine Ratschläge darüber angeht, was in meinen Opern geändert oder verbessert werden muss, - sagte Rimski-Korsakow, - erlaube ich mir, ihm zu widersprechen und zu sagen, dass ich nicht glaube, dass er der Richter in dieser Angelegenheit ist, und dass ich besser als er weiß, was in meinen Werken geändert werden muss, zumal ich verstehe, dass der erfolgreichste Akt der gesamten Maiennacht der abgelehnte Akt III ist, der übrigens auf der Bühne immer erfolgreich war, so dass die Befürchtungen der Direktion unbegründet sind. Wsewoloschski bedankte sich bei Rimski-Korsakow für all diese Informationen und dafür, dass er ihn an seine Opern erinnert hatte, und schloss das Gespräch mit der Bemerkung, dass er die Opern von Nikolai Andrejewitsch bei der Zusammenstellung seines Repertoires auf jeden Fall im Auge behalten werde.

Ich erfuhr, dass Kjuj gestern Nikolai Andrejewitsch die Erlaubnis gegeben hatte, seinen Ratcliff , deren Zwischenspiel und Einleitung fertig sind, neu zu instrumentieren, wenn er Lust dazu hätte; Kjuj äußerte sogar den Wunsch, sie nächstes Jahr in einem der russischen Konzerte zu hören.

Beim Abschied gab mir Rimski-Korsakow sein Manuskript des Zwischenspiels mit dem Vermerk 1. Februar, Odessa , und Nadeschda Nikolajewna erzählte mir, dass sie dort den Künstler Kusnezow kennengelernt hatten, einen äußerst interessanten Mann, wunderbar gutaussehend und stark - ein echter Lewko.

*21. Februar*

Nach dem Mittagessen ging ich wie üblich zu Rimski-Korsakow, diesmal um die Manuskriptfragmente seiner Pskowitjanka (zweite Auflage) vorzutragen; dabei saß ich wie üblich statt einer Viertelstunde mehr als zwei Stunden lang. Rimski-Korsakow gab mir zwei Rubel und bat mich, die Russische Musikzeitung zu abonnieren. Man sprach über die Petersburger Revue und eine alberne,

beleidigende Karikatur von W. Stassow.<sup>20</sup> Nikolai Andrejewitsch lehnte generell alle Arten von Parodien und Karikaturen ab, vor allem, wenn sie einen unziemlichen Beigeschmack hatten.

Ich wollte gerade gehen, aber Nikolai Andrejewitsch unterbrach mich mit den Worten: Nun, wenn Sie gehen, warten Sie noch ein wenig, denn ich muss nur noch 4 Takte der Partitur für die Einleitung zu *William Ratcliff* fertigstellen, und dann gebe ich Ihnen mein Original.

Während Rimski-Korsakow schrieb, zeigte ich Nadeschda Nikolajewna meine Erinnerungen an ihn von weitem. Und haben Sie in ihnen bemerkt, - sagte Nadeschda Nikolajewna, - dass *Maiennacht* von mir vorgeschlagen und sogar Nikolai Andrejewitsch aufgezwungen wurde?

Doch dann trat Nikolai Andrejewitsch ein. Nadeschda Nikolajewna dachte, er würde sich bereits ausruhen und war daher sehr überrascht, als er die Partitur in der Hand hielt, die er mir mit dem Datum 8. Februar überreichte. Als wir uns verabschiedeten, lud mich Rimski-Korsakow ein, morgen zu ihm zu kommen:

Schtrup wird die von Djutsch aufgenommene Sammlung von Volksliedern mitbringen<sup>21</sup>, sagte Nikolai Andrejewitsch, - und wir werden sie gemeinsam durchsehen. Also, kommen Sie.

*22. Februar*

Um halb zehn trafen er und seine Frau im Haus der Rimski-Korsakows ein. Nikolai Andrejewitsch schien mit etwas beschäftigt zu sein. Zunächst sahen wir uns am Flügel die gesamte Sammlung von Volksliedern der Provinzen Archangelsk und Olonez an, die der verstorbene Komponist Djutsch zusammengestellt hatte, und es war nichts wirklich Bemerkenswertes dabei, abgesehen von ein paar rituellen Liedern, die wirklich gut waren.

Sie sprachen über die neuen Zeitungsauseinandersetzungen von Stassow mit B...,<sup>22</sup> der nach den Worten von Repin ein abscheulicher und verachtenswerter Lügner ist, und über den unverschämt dummen Artikel von Neiswestny, in dem die Feierlichkeiten zum 25-jährigen Jubiläum von C. Kjuj bei Molas mit dem Titel: *Falscher Alarm* beschrieben werden. So steht es in den Spalten der Petersburger Zeitung vom 21. Februar 1894:

In der Nacht vom 13. auf den 14. Februar wurden die Bewohner des 3. Bezirks von Spasskaja durch ein ungewöhnliches Geräusch und Geschrei erschreckt, das aus dem Haus Nr. 666 kam. Nachdem sie in ihrer Unterwäsche dorthin geeilt waren, wurden sie jedoch beruhigt und 2 Feuerwehren aus 2 Stadtteilen, die anlässlich des Alarms eingetroffen waren, wurden zurückgeschickt. Der Alarm erwies sich als falsch. Es stellte sich heraus, dass die Bewunderer des Talents des berühmten Komponisten Artaxerxes Tprju sich einfach im Haus Nummer 666 versammelt hatten, um das 25-jährige Jubiläum seiner Oper *Topfgabel mit Feuerhaken* zu feiern. Diese Oper wurde nur ein einziges Mal im großen Theater aufgeführt und konnte wegen des Einsturzes der Decke bei der allerersten Aufführung nicht wieder aufgeführt werden. Die Feier zeichnete sich durch ihre intime Atmosphäre aus. Das Jubiläum wurde mit dem Klopfen von Stollen auf Kupferbecken und enthusiastischen Rufen von gekonnt und solide begrüßt. Dann spielten die Zuhörer auf Töpfen, Kupferschüsseln, Schiebern, Eimern, Schöpfkellen und anderen Hausmusikinstrumenten die berühmte Oper des verehrten Komponisten. Der Darsteller der Rolle der *Topfgabel* sang die ganze Zeit, wie es in der Partitur vorgeschrieben ist, mit dem Rücken zu einem leeren Fass, was einen sehr starken

Eindruck machte, so dass viele Damen es nicht aushielten und in Ohnmacht fielen. Und die Darstellerin des Feuerhakens sang mit einer zweijährigen Katze in den Händen. Bei hohen Tönen zwirbelte sie leicht den Schwanz der Katze, was ebenfalls eine beachtliche Wirkung erzielte und den ehrwürdigen Kritiker Wolodimir Skif in eine solche Ekstase versetzte, dass dieser, ohne sich an sich selbst zu erinnern, aufschrie: Sag nicht Jubilar - ein böses Wort - rufe Letoschnik , und dann nahm er den Jubilar in seine Arme und rief: Letoschnik, mein Kind , mit wilder Stimme rief er ins Mariinski-Theater:

An einem regnerischen Herbstabend  
 Eine Jungfrau ging an verlassenem Orten umher,  
 Und die geheime Frucht ihrer unglücklichen Liebe  
 Hielt sie in ihren zitternden Händen...

Die Oper wurde von 20.00 Uhr bis 8.00 Uhr am nächsten Morgen aufgeführt. Die Mauern des Hauses Nr. 666 haben zwar Risse bekommen, aber die Menschen waren nicht unglücklich darüber .

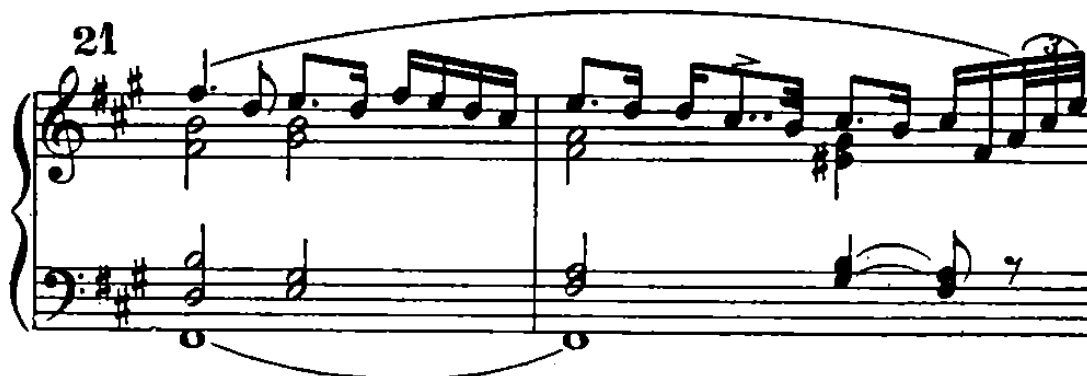
Ich bringe es als Erbauung für die Nachwelt, damit sie weiß, wie die moderne Presse mit dem Schicksal der besten Schöpfungen ihrer Zeit umgegangen ist. Ich habe mich jedoch von einem anderen Motiv leiten lassen, nämlich von dem Wunsch, den Autor allein durch die Tatsache der zweiten Veröffentlichung dieser Notiz zu rächen, denn es gibt Menschen, die, wie Heine zu Recht sagte, zu Lebzeiten geschlagen werden sollten, da sie nach dem Tod ihren Namen nicht hinterlassen .

Nach dem Tee sprach Rimski-Korsakow viel über den Komponisten Rebikow aus Odessa, der eine Oper *Im Gewitter* nach Korolenkos Erzählung *Der Wald rauscht* komponiert hatte. In den Rezensionen der lokalen Presse heißt es, dieses Werk sei voller unglaublicher Schönheiten, während die Musik äußerlich tatsächlich an *Cavalleria rusticana* erinnert, es gibt sogar ein Intermezzo mit einer leeren Bühne. Kurzum, alles ist so, wie es sein sollte.

Wir haben über die harmonische Diskrepanz im Tanz der Perser gesprochen, die ich beim Vergleich der Rohskizzen und der veröffentlichten Partitur festgestellt habe. Vergleicht man die Ausführungen Mussorgskys mit der Instrumentation von Rimski-Korsakow (*Notenbeispiele 20a und 20b*),\* so wird der Unterschied zwischen Mussorgskys Kunstfertigkeit und der von Rimski-Korsakow deutlich, und man erkennt, wie elegant und poetisch letztere ist.

\* Variante desselben Auszugs aus dem Tanz der Perser nach dem Manuskript der Gräfin O. A. Golenischtschewa-Kutusowa (1876) (*Notenbeispiel 21*) (Berichtet von W. G. Karatygin).

20a



Und in der gesamten Chowantschina gibt es viele solcher Details und solcher feinen Striche des genialen Künstlers, denn alles, was in diesem Werk am bemerkenswertesten ist, wurde von Nikolai Andrejewitsch ergänzt und überarbeitet. Nehmen Sie z.B. die Einleitung, die Wahrsageszene und Marfas Lied (Tremolo), die Liebesszene mit chromatischer Harmonisierung in der Szene mit Susanna (S. 107, auch pp. 114-115 des Klavierauszugs), der Refrain Liebste, Liebste oder, verblüffend in seiner Schönheit, das chromatisch flackernde Tremolo der Geigen zur Begleitung der Worte Marthas: Es war heiß, wie du mir nachts von deiner Liebe flüsterst (S. 199), wobei Rimski-Korsakow bei den Worten Halleluja das klösterliche Begräbnisgeläut der Glocken hinzufügt, oder schließlich den inspirierten Schlusschor (zu einem von Mussorgsky hinterlassenen Molokanen-Thema),<sup>23</sup> bei dem die Abweichler in den Flammen umkommen.<sup>24</sup>

5. März

Ich habe soeben (gegen 20.00 Uhr) eine sehr freundliche Einladung von Nikolai Andrejewitsch erhalten, in der er mich auf humorvolle Weise bittet, morgen Abend zu ihnen zu kommen. Hier ist sie:

N. A. R.-Korsakow wurde am 6. März 1844 in Tichwin (Gouvernement Nowgorod) geboren, usw., woran ich Sie zur Information und ordnungsgemäßen Ausführung erinnere, d. h. Ankunft am Abend des genannten Datums in Sagorodny, Haus 28, Wohnung 24. N. R.-Korsakow, 5. März.

6. März

Es war genau dreiviertel eins, als ich die Rimski-Korsakows aufsuchte. Es wurde noch gefrühstückt, und so wurde ich direkt in das Esszimmer geführt. Man bot mir einen Kakao an, bei dem mich Nikolai Andrejewitsch über die jüngste Entscheidung der Quartett-Jury (Naprawnik, Laroche und Rimski-Korsakow) informierte; es stellte

sich heraus, dass Kopylow den ersten Preis gewonnen hatte, während N. Sokolow und A. Gretschaninow zwei dritte Preise erhielten (einen zweiten Preis gab es nicht).<sup>25</sup> Nikolai hatte gerade begonnen, seine Eindrücke von der Musik zu schildern, die er aus Gounods *Mors et vita* gehört hatte,<sup>26</sup> die zwar nicht schlecht war, ganz im Stil von *Romeo und Julia*,<sup>27</sup> aber wie immer etwas süßlich, als es wieder klingelte. Beljajew und Trifonow traten als Abgeordnete des Orchesters der Hilfsgesellschaft der Kaufleute (in Moskau) auf und verlasen die von allen Mitgliedern dieser Gesellschaft unterzeichnete und vom Senior-Musiker Juri Arnold bestätigte Ansprache.<sup>28</sup>

Als die Lesung zu Ende war, gingen wir zurück in die Kantine. Anlässlich des kürzlich erschienenen Artikels von Laroche über Suworin<sup>29</sup> hatten wir eine hitzige Diskussion über die Skrupellosigkeit jeder Kampfkritik und die Unmöglichkeit ihrer Unparteilichkeit und Fairness (Serow, Kjuj, Laroche).

Sie sprachen über Kopylow und Balakirew und ihre ständige Feindschaft, wobei Rimski-Korsakow sogar teilweise zur Verteidigung des ersteren sprach, indem er sagte, dass Kopylow in der Tat ein ausgezeichnete Lehrer des Chorgesangs war und dass sein Verlust für das Orchester äußerst traurig wäre und sein Ende bedeuten könnte.

Wir erhoben uns vom Tisch und gingen in den Salon, wo Nikolai Andrejewitsch uns ein inzwischen veröffentlichtes Autograf von Chopin zeigte, das der Graf Scheremetew im alten Album seiner Mutter gefunden und von Balakirew beglaubigen lassen hatte. Es ist wie die erste Schleife eines Nocturnes in E-Dur und ist, abgesehen von Chopins Namen, von gewissem musikalischem Interesse.

Übrigens, - sagte Rimski-Korsakow, - nach der Mitteilung desselben Grafen ist mir meine Miete von 1.000 Rubel auf Lebenszeit überlassen worden, so dass ich jährlich etwa 3.000 Rubel erhalten werde. Wissen Sie, ich hatte Angst, dass man es mir wegnehmen könnte; das wäre sehr unangenehm für mich!<sup>30</sup>

Als Beljajew und Trifonow abreisten, nahm mich Nikolai Andrejewitsch in sein Arbeitszimmer mit und zeigte mir den soeben fertig gestellten und orchestrierten Auszug der Szene am Brunnen aus Mussorgskys *Boris Godunow* (insgesamt 48 Seiten), in den er eine große Notiz eintrug.

Sie sollen nicht denken, - fügte er hinzu, - dass ich bei der Inszenierung von *Boris* nur eine instrumentelle Rolle spielen werde; ganz und gar nicht, ich habe die Absicht, viel zu verändern und aufzuräumen! Sollen sie ruhig über mich schimpfen, aber ich bin überzeugt, dass, wenn es fertig ist, niemand mehr daran denken wird, es auf die alte Weise zu machen.

Schließlich fragte mich Nikolai Andrejewitsch, indem er sich auf Findeisens Aufsatz bezog und Petrowskis äußerst frechen und kecken Artikel *Über das Pflichtvergnügen im Mariinski-Theater*<sup>31</sup> lobte: Werden Sie sich nicht an dieser Zeitschrift beteiligen? Ich wandte ein, dass ich im Moment nichts Konkretes sagen könne, da ich vorhabe, etwas anderes zu tun, nämlich zu erforschen, wie Mussorgsky als Komponist tatsächlich war und was er persönlich auf dem Gebiet der Musik getan hat.<sup>32</sup>

Es wird wahrscheinlich interessant sein, - sagte Rimski-Korsakow, - man muss etwas Bedeutendes auf diesem Gebiet schaffen, denn man kann es tun. Wir verabschiedeten uns bis zum Abend.

Am Abend desselben Tages

Als wir eintraten, saß L. I. Schestakowa bereits im Wohnzimmer; bald darauf kamen zwei junge Damen, Scherebzow, Beljajew, Sokolow, Ljadow und andere. Im

Allgemeinen war der Raum mit 25 Personen gut gefüllt, so dass es nichts Ernstes zu besprechen gab, zumal die Musik von selbst organisiert wurde.

Zuerst sang A. G. Scherebzowa, und das war es, was sie sang:

Weras Wiegenlied (aus Pskowitjanka ), Rimski-Korsakows Orientalische Romanze. Wiegenlied (aus dem Kinderalbum) von Tschaikowsky. Glinkas Lerche (his)) (mit einem merkwürdigen fis anstelle von d).

In den hohen Himmeln flog die Seele lautlos . Du und Du (his) von Rimsky-Korsakow.

Rubinsteins Elegie (his), W. Stassow war hocheifreut.

Kjuis Dämmerung (his).

Jüdisches Lied , Rimski-Korsakows Auf den Hügeln Georgiens .  
Lels 1. und 3. Lied aus Rimski-Korsakows Snegurotschka .

Nadeschda Nikolajewna begleitete, und sie begleitete poetisch, zärtlich und anmutig, obwohl sie viele Jahre lang aus Zeitmangel kaum noch spielte. Als ich dies Nikolai Andrejewitsch erzählte, wandte er mit komischer Ernsthaftigkeit ein, dass ich ihm nichts Neues erzählte und dass er es besser wüsste als ich, und dass er es schon wusste, als er sich zum ersten Mal damit vertraut machte. Sie werden es nicht glauben, - sagte Rimski-Korsakow, - aber einmal trug Nadeschda Nikolajewna Boris , Ratcliff und Pskowitjanka auf ihren Schultern, und wie wunderbar sie das spielte! <sup>33</sup>

Nach dem Gesang setzten sich Ljadow und Glasunow an den Flügel und spielten, wie sie sagten, zu ihrem eigenen Vergnügen den I. Satz der Ersten Symphonie von Nikolai Andrejewitsch. Nadeschda Nikolajewna ersetzte daraufhin Glasunow, und sie und Ljadow traten auf: Andante aus derselben Sinfonie (über ein Thema einer tatarischen Kriegsbeute) und die Serbische Fantasie <sup>34</sup>, woraufhin Ljadow zum Anfang wechselte und das Thema zu spielen begann (*Notenbeispiel 22*), wobei er sagte, dass er als Pianist gelobt werde, da er dieses Thema ungewöhnlich gut auswendig spielen könne, selbst wenn er zwei Noten zu dritt spielen müsse - und doch lobt ihn niemand dafür! Nadeschda Nikolajewna spielte mit ihm aus den Paraphrasen Kjuis Ersten Walzer, Rimski-Korsakows Wiegenlied, Ljadows Galopp (bis), Kjuis Zweitem Walzer und Ljadows Prozession . <sup>35</sup> Ich erfuhr, dass Ljadow seine Paraphrasen zur gleichen Zeit wie Die Braut von Messina <sup>36</sup> komponierte, in dem Jahr, in dem er seine Studien am Konservatorium beendete; dass die Paraphrasen durch einen Zufall zusammenkamen und dass Balakirew über diese Frivolitäten, die eines ernsthaften Musikers unwürdig waren, wütend war.





Ljadow, Glasunow, Sokolow, F. W. Rimski-Korsakow (Neffe), Mademoiselle Erichsen, Schtrup, A. Scherebzowa und ihre Schwester und wir zwei. Ich vergaß zu sagen: bei der Durchsicht der Manuskripte auf dem Schreibtisch Nikolai Andrejewitschs stieß ich zufällig auf drei Partituren, von denen ich schon lange gehört, aber noch nie gesehen hatte; es handelte sich um unveröffentlichte Manuskripte dreier orchestrierter Romanzen von Rimski-Korsakow: Die Nachtigall verstummt im finsternen Hain , Nacht (Bild) und Leise brennt der Abend nieder", gekennzeichnet mit Luzern.

Wir gingen nach drei.

10. März

Um acht Uhr abends waren meine Frau und ich bereits in Duma. Bald wurde die Sitzung der Geographischen Gesellschaft selbst eröffnet. Zunächst hielt P. P. Semenov-Tjan-Schansky seine Eröffnungsrede. P. P. Semjonow-Tjan-Schanski hielt eine einleitende Rede, dann erläuterte Istomin in wunderbarer und gründlicher Weise das Ziel und den Plan der zweiten Expedition, die, nach seinen Worten zu urteilen, nicht nur für die Wissenschaft und für sie selbst, sondern auch für die Menschen, mit denen sie zu tun hatten, von großem Nutzen war, da es ihnen gemäß ihrer hohen Aufgabe gelang, überall das Licht der Wahrheit und der Aufklärung zu pflanzen. Abschließend verlas S. Ljapunow einen kurzen Bericht über die Expedition von der musikalischen Seite her, und ein Chor von Kontrollbeamten sang mehrere Lieder aus den nun von Ljapunow und zuvor von T. I. Filippow gesammelten Liedern.<sup>37</sup>

Nach dem Bericht wandte ich mich an Rimski-Korsakow, der in den hinteren Reihen saß. Nikolai Andrejewitsch war offensichtlich sehr beunruhigt und sogar gereizt, und als ich ihm von meinem Angebot erzählte, korrespondierendes Mitglied der Musikabteilung der neu gegründeten Zeitschrift *Leben und Kunst* zu werden, die in Kiew von einem gewissen Krainski<sup>38</sup> herausgegeben wird, und ihn kurz nach den Proben für die *Maiennacht* bei den Molas fragte, verschwand ich.

Aus diesem kurzen Gespräch erfuhr ich jedoch, dass Korjakin dachte, er würde Pan Golow aufführen und dass Rimski-Korsakow nicht immer bei Molas' Proben anwesend sein würde. Sehen Sie, - wandte Nikolai Andrejewitsch ein, - ich kann nicht jedem der Chorsänger seine Rolle weißeln, wenn einige nicht einmal ein Ohr haben. Das ist nur harte Arbeit!

11. März

Ich ging zu Molas' Probe der *Maiennacht* mit Korjakin und Nikolai Andrejewitsch. Rimski-Korsakow begleitete sich fast immer selbst und sang, wenn nötig, den Part seiner Schwägerin mit.

Beim Tee diskutierten sie viel über den angeblich kürzlich gefundenen neuen Weg zur Lösung der Quadratur des Kreises. Wissen Sie, - bemerkte Rimski-Korsakow, - in der Musik gibt es etwas Ähnliches, nämlich den wirklich unbegreiflichen Wunsch der Menschen, um jeden Preis ein neues Notationssystem zu erfinden. Und so wie die Suche nach dem Perpetuum mobile\* die Menschen nur in ein Irrenhaus führt, so haben diese verbesserten Notationssysteme die Dinge nur noch schwieriger gemacht.

\* Ewige Bewegung (lat.).

Im Gespräch mit Korjakin über *Eine Maiennacht* und die geplante Wiederaufnahme dieser Oper am Mariinski-Theater im nächsten Winter sagte Nikolai Andrejewitsch an ihn gewandt: Stellen Sie sich vor, Michail Michailowitsch, dass die Direktion Angst hat, diese Oper zu inszenieren, weil sie sich vor meiner angeblichen Trauerfeier im III. Akt fürchtet, und auch vor der Tatsache (in den Worten von O. E. N.),<sup>39</sup> dass es bei diesem Akt so ist, als ob nicht nur die Trauerfeier stattfindet, sondern die Pannotschka lebendig begraben wird. Sie hat offensichtlich die Trauerfeier mit dem Krähenspiel verwechselt.

Ich bin heute vor Ende der Probe gegangen, aber die Rimski-Korsakows sollten kurz nach mir verschwinden.

Auf dem Heimweg mit Korsuchin hörte ich von ihm, dass Nikolai Andrejewitsch Musik schrieb (Stassow hatte es ihm erzählt, und er wollte das Gerücht überprüfen). Ich wusste nichts, und so stellte ich die Richtigkeit der Worte von Wladimir Wassiljewitsch in Frage. Wissen Sie, - sagte ich, - verwechselt er nicht die Instrumentierung von *Ratcliff* mit einem neuen Werk von Rimsky-Korsakow?

18. März

Zweitens war ich bei der Probe von *Maiennacht*. Doch bei Molas erwartete mich ein ziemlich unangenehmer Zwischenfall. Kaum hatte ich das Wohnzimmer betreten, wandte sich Alexandra Nikolajewna mit den Worten an mich: Ach, wissen Sie, ich war so unangenehm, es war so peinlich. Bei der Probe am vergangenen Dienstag entdeckte Nikolai Andrejewitsch Ihr Exemplar von *Eine Maiennacht* mit Notizen am Rande, und er war so perplex, dass er den größten Teil des Abends nicht dirigierte, außer um Ihnen neben Ihren Notizen am Rande zu schreiben. Ich war sehr aufgeregt und schwieg den ganzen Abend, obwohl Nadeschda Nikolajewna immer wieder mit mir über dieses oder jenes Thema sprach und mir sogar erzählte, was Balakirew über Lewkos erstes Lied gesagt hatte, das, wie Sie wissen, von Rimski-Korsakow auf eine echte kleinrussische Volksmelodie geschrieben worden war, die Mili Alexejewitsch besonders hasste, obwohl sie keine Musik war, sondern ein mit Marzipan überzogener Misthaufen. Von Nadeschda Nikolajewna erfuhr ich auch, dass das Lachen in der Szene von Pan Golow, Pan Pizar und Winokur nach der *Fugetta* Lasst sie wissen, was Macht bedeutet mit der urkomischen Instrumentalbegleitung *Tamburin piccolo (con sordino)* und *Piccolo flauto* (die Balakirew auch einmal als Vorwand diente, um zu sagen, Nikolai Andrejewitsch findet immer einen Vorwand, um sich über die Obrigkeit lustig zu machen) und Winokurs komischer Satz Ihn an der Spitze einer Eiche statt an einem Kerzenständer aufzuhängen, dass dieses Lachen direkt der Natur entnommen ist: es war die Art, wie einer ihrer Bekannten, ein gewisser Wassiljew, lachte.

Beim Tee erzählte uns Korjakin viel über Figner, mit dem sie zusammen in Italien gelebt und studiert hatten; über den gefeierten Tenor Nikolski und seine verschiedenen Eskapaden gegenüber der verhassten Menschikowa; über Melnikows erstes erfolgloses Debüt, das wiederum Nikolskis unmöglichem Spiel geschuldet war. N. P. Molas wiederum erzählte uns, dass Rimski-Korsakow in seiner Jugend einmal ertrunken war und dass es Nikolai Andrejewitsch wohl nur dank dieses Umstandes gelungen war, das Unterwasserreich in seinem *Sadko* so wunderbar zu beschreiben.

Nach dem Tee sprachen wir über die angebliche Schwierigkeit, die anti-künstlerischen Rezitative von Mozart und Rossini (Barbier)<sup>40</sup> zu komponieren, mit

ihren ewig sinnlosen, unerträglich lästigen Quinten und Terzen in Begleitung von Celli und Kontrabässen.

Gegen halb eins war die Probe zu Ende, und ich verabschiedete mich von meinen Gastgebern und verschwand.

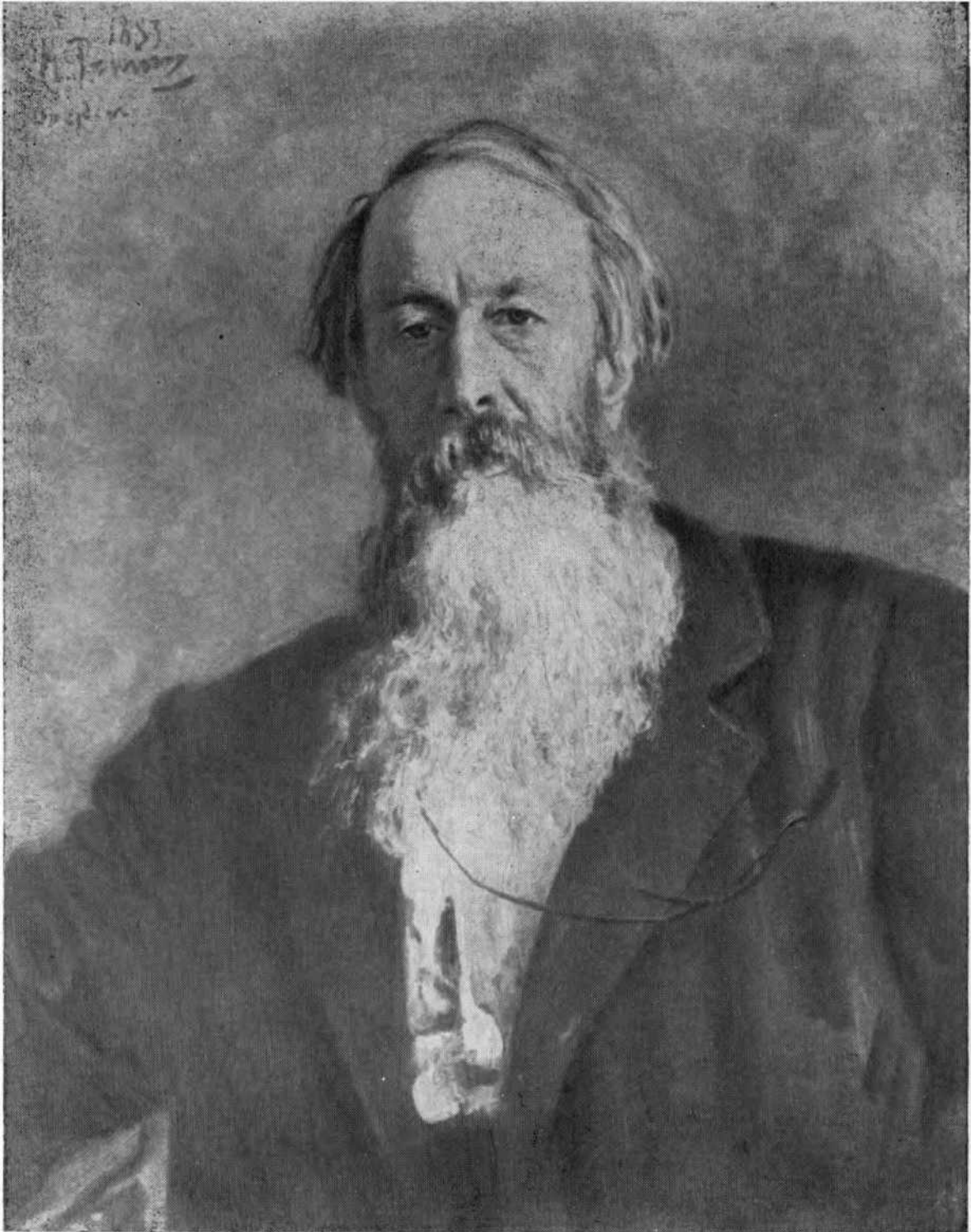
21. März

Nach dem Mittagessen ging ich zu Rimski-Korsakow, um das Missverständnis aufzuklären, das sofort angesprochen wurde. Es stellte sich heraus, dass alle meine Befürchtungen unbegründet waren und dass Rimski-Korsakow sich nicht über meine Markierungen in seinen Werken beklagte; er war nur sauer auf mich wegen meiner Leidenschaft, in allem immer nach Ähnlichkeiten zu suchen. Ich wandte ein, dass es für mich unmöglich sei, sie nicht zu hören, dass diese Exzentrizität meiner Organisation unabhängig von meinem Willen sei, wie die Wahrnehmung von fremdgefärbten Tonalitäten, und fügte sogleich hinzu, dass ich persönlich, trotz meiner Abneigung gegen Rimski-Korsakow, diese musikalischen Sossilien von Cuvier<sup>41</sup> für sehr ernst halte, auch weil sie mich oft zu den unerwartetsten Schlüssen kommen lassen, von denen ich mich wiederholt überzeugt habe. Wir werden sehen, - sagte Rimski-Korsakow, - und doch bin ich gegen sie.

Beim Mittagessen erfuhr ich, dass die Brunnenszene bereits fertig war (101 Seiten) und dass die Notiz (die Geschichte der Könige) in Pimens Part unwiderruflich aufgelöst worden war.<sup>42</sup>

Beim Gespräch über seine nächste Aufführung von *Fausts Tod*<sup>43</sup> sprach Nikolai Andrejewitsch plötzlich zu mir:

- Übrigens, bitte sagen Sie, sind Sie immer noch unendlich fasziniert von Berlioz?  
- Nein, - entgegnete ich, - und um die Wahrheit zu sagen, Sie haben nicht wenig dazu beigetragen, obwohl, ich wiederhole es, Berlioz für mich besonders wertvoll war und immer sein wird, nicht nur als Musiker, sondern als ein erstaunlich origineller und unendlich kontrastreicher Künstler, der in der unglaublichen, fast fabelhaften Weite und Breite seiner poetischen Idee seinesgleichen sucht.



W. W. Stassow

Nach einem Gemälde des Malers I. E. Repin



Umschlag der Erstausgabe von Rimski-Korsakows Oper Sadko

- Nun, das ist eine andere Sache, - sagte Rimski-Korsakow, - darüber will ich nicht streiten.

Als ich über die wunderbaren Nordlichter sprach, die ich kürzlich gesehen hatte, und über die Schönheit jeglicher Art von kosmischen Phänomenen im Allgemeinen, erzählte Nikolai Andrejewitsch, dass er während seines Aufenthalts im Dorf Nikolskoje (1887)<sup>44</sup>, wo er den Fürst Igor instrumentalisierte, eine Sonnenfinsternis gesehen und sie sogar am Rande einer handschriftlichen Partitur des Oblur-Parts vermerkt hatte. Er sagte auch, dass es ihm in seiner Zeit in Nikolajew, wo er und seine Frau zwei Sommer verbrachten, gelungen sei, die grandiosen Kometen bei beiden Gelegenheiten zu bewundern.

Anlässlich meiner Bemerkung über Baskins vernichtenden Artikel über Tschaikowsky, der in der Niwa<sup>45</sup> veröffentlicht wurde, und über Serows angebliche Dramatik, bemerkte Rimski-Korsakow: Es wäre wirklich an der Zeit, dass unsere Kritiker aufhören, diese haltlosen Behauptungen zu wiederholen.

Als wir uns verabschiedeten, sprachen wir wieder über die Maiennacht und die Molas, und diesmal entschuldigte sich Nikolai Andrejewitsch bei mir, wie um zu beweisen, dass ich ihn verstanden hatte und nicht mehr wütend war. Er bat mich, den Klavierauszug am nächsten Freitag zu Molas zurückzubringen und auf niemanden zu hören, und wenn es irgendetwas gäbe, das unsere gegenseitigen Beziehungen in Zukunft belasten würde, solle ich ihn direkt ansprechen.

25. März

Ich war wieder bei Molas' Probe. Als ich eintrat, war Korjakin da und unterhielt sich angeregt. Bald erschien Nadeschda Nikolajewna und dann Nikolai Andrejewitsch selbst.

Der Gesang war freundschaftlicher. M. M. Korjakin sang unermüdlich, aus voller Kehle und fast auswendig. Und so gelang es mir, trotz der Tatsache, dass wir fast ohne Unterbrechungen probten, im Laufe des Abends viel Zeit zu finden, um mit Rimski-Korsakow zu sprechen - zunächst über Lohengrin mit Van Dyke, dann über Berlioz' Fausts Tod. Rimski-Korsakow fragte mich, ob ich mir Die Verdammnis ansehen würde.<sup>46</sup> Ich bejahte und fügte sofort hinzu: Es wird das 31. Mal sein!

Nun, - sagte Rimski-Korsakow, - ich gehe nicht zum vierten Mal! Es war die Rede von Kruglikows kürzlich erschienenem Artikel in Der Künstler<sup>47</sup> über Kjuis

Ratcliff, in dem der Kritiker ihn mit Schumann verglich und eine gewisse Identität in der Musik feststellte, und in dem er, übrigens völlig fälschlicherweise, Schumanns Fähigkeit zu lebendiger rhythmischer Erfindungskraft zuschrieb.

Das ist ganz falsch, - wandte Nikolai Andrejewitsch ein, - Schumann war keineswegs reich an Rhythmus, im Gegenteil, er war übermäßig symmetrisch. Auf jeden Fall ist Berlioz in der gesamten Musik ein Genie in Sachen Rhythmus, man denke nur an sein Anfangsthema aus der Ouvertüre zum Karneval von Rom: hier gibt es in wenigen Takten mehr Rhythmus als in jedem anderen Werk. Doch dann kam Lapschin zur Sprache und das Gespräch drehte sich um die Pskowitjanka. Es begann mit dem Fangspiel. Rimski-Korsakow sagte unter anderem, dass er neben dem neuen melodischen Thema, das Lapschin in dieser Szene angedeutet hatte, nun auch die kecke Stescha Matuta in der Szene mit Olga eingeführt habe, so dass wir dadurch ganz wie Meja geworden seien. Auf meine Frage, ob Nikolai seine Bearbeitungen von Pskowitjanka fertiggestellt habe, antwortete er, dass er fast alles fertiggestellt habe und damit beschäftigt sei, die Ouvertüre zu dieser Oper für mich zu zwei Händen zu transkribieren. Ich sage für Sie, weil es in dieser Form für

niemanden von großem Nutzen sein wird, außer für Ihr eigenes Vergnügen, denn weder ich, noch Sie, noch irgendjemand sonst auf der Welt wird es spielen können.

Bei der Erörterung der drei Grundelemente der Musik - Melodie, Harmonie und Rhythmus und deren Zusammenspiel - vertrat Nikolai Andrejewitsch die Auffassung, dass der Rhythmus als das universellste und grenzenloseste Mittel den Charakter einer Melodie am stärksten prägt, im Gegensatz zur Harmonie, die dennoch ihre eigenen Grenzen hat.

Kurz bevor wir gingen sprachen wir mit der Witwe N. F. Christianowitschs, dem Autor von Chopin, Schumann und Schubert . Sie war heute im Haus von Rimski-Korsakow mit der Bitte, die musikalischen Kompositionen ihres Mannes fertigzustellen und zu veröffentlichen. Ich habe diese Arbeit kategorisch abgelehnt , - fügte Nikolai Andrejewitsch hinzu.

Das Gespräch drehte sich dann um das Thema seiner Ästhetik . Nikolai Andrejewitsch erklärte, dass es sich nicht lohne, es positiv zu lesen, da es in der Tat schrecklicher Unsinn sei: eine Menge tiefgründiger Gedanken über Belanglosigkeiten und nichts über Dinge von primärer Bedeutung. Ich kann es nicht ertragen, es zu lesen, sonst hätte ich es schon längst verbrannt. Wenn Sie aber so an dem Manuskript interessiert sind, nehmen Sie es von Schtrup, ich habe es ihm wieder gegeben.

Es war jedoch an der Zeit zu verschwinden, und so gingen wir (Nikolai Andrejewitsch, Chessin und ich), nachdem wir uns von unseren Gastgebern verabschiedet hatten, gemeinsam hinaus (Nadeschda Nikolajewna war schon früher gegangen). Als wir an der Fontanka spazieren gingen, kamen wir auf die Dissonanzen und Obertöne in Beethovens Dritter und Neunter Symphonie zu sprechen und auch auf die für mich persönlich unangenehme instrumentale Rauheit der Beethoven-Orchestrierung, oder besser gesagt, der Instrumentierung der Klassik, wo es mangels chromatischer Blechbläser nicht nur Lücken, sondern sogar einfache Löcher gibt (zum Beispiel im berühmten Allegretto der Achten Symphonie).

Ich vergaß zu erwähnen, dass ich im Gespräch mit Nadeschda Nikolajewna und vor allem mit Sofja Nikolajewna zufällig herausfand, wo und wann das Spanische Capriccio , die Auferstehungsouvertüre , die Scheherazade und die Mlada komponiert wurden, sowie die Fertigstellung von Borodins Igor . Es stellte sich heraus, dass die Rimski-Korsakows im Sommer 1887 in Nikolskoje (fünf Werst von Luga entfernt) lebten. Hier instrumentierte Nikolai Andrejewitsch Fürst Igor und schrieb sein brillantes Spanisches Capriccio ; die Sommer 1888, 1889 und 1890 verbrachten sie in Neschgowiz, dem Landgut von Glinka-Mawrin, das 15 Werst von Luga entfernt am schönen Tscheremenezer-See liegt. 1888 beendete er Igor und komponierte die Auferstehungs-Ouvertüre und Scheherazade , 1889 komponierte er Mlada , die noch im selben Jahr von Nikolai Andrejewitsch orchestriert wurde. In Neschgowiz gab es einen großen schönen Park, in dem Nikolai Andrejewitsch oft komponierte.

28. März

Heute, wie immer, verbrachte ich nach dem üblichen fixe' Mittagessen <sup>48</sup> meiner Mutter anderthalb Stunden (von sechs bis halb neun) bei den Rimski-Korsakows; dabei erfuhr ich, dass die Proben für Eine Maiennacht diesmal am Donnerstag (31. März) und Freitag (1. April) statt am Dienstag und Freitag stattfinden würden, dass die Rimski-Korsakows morgen zu Rejes Sigurd <sup>49</sup> gehen würden und dass

Glasunow am selben Abend um elf Uhr die vierhändige Bearbeitung seiner letzten, der Vierten Symphonie, fertigstellen würde. Außerdem, - sagte Rimski-Korsakow, - freuen Sie sich, Ihre zweihändige Bearbeitung der Ouvertüre zur Pskowitjanka ist fertig, und ich habe auch die Pimen -Szene begonnen.

Das Mittagessen war vorbei. Wir gingen in den Saal, und da wandte sich Nikolai Andrejewitsch, für mich völlig unerwartet, plötzlich an mich: Wann kommen Sie endlich dazu, all die Materialien, die Sie gesammelt haben, zu ordnen? Es gibt so viele davon, und doch behalten Sie sie alle, ohne sie zu erkennen, ohne sie zu verallgemeinern und ohne zu neuen Schlussfolgerungen zu gelangen. Aber es wäre interessant, etwas in dieser Richtung zu tun, was noch niemand erforscht hat. Ich empfehle Ihnen, meinen Rat anzunehmen und einige Monographien zu verfassen, zumindest zum ersten Mal, in Form von langen Tafeln, die mit Musikbeispielen, hauptsächlich aus Werken russischer Komponisten, gefärbt sind, mit einer Interpretation der künstlerischen Bedeutung dieser oder jener Kombination, eines Akkords oder sogar der gesamten harmonischen Folge. Nehmen Sie zu diesem Zweck als Ausgangspunkt das Typischste und Wichtigste, z. B. verwenden Sie in der Musik den verminderten Septakkord (unabhängig und auf Orgelstimmen), dann den großen und kleinen Nonakkord, den erweiterten Dreiklang, den Septakkord der siebten Stufe (Dur und Moll) oder sogar einen großen Septakkord (I- und IV-Stufe von Dur). Ansonsten sollte man sich auf die äußerst interessante Frage nach der ästhetischen Bedeutung der so genannten Scheinfolgen konzentrieren und versuchen, deren künstlerischen Sinn zu ergründen. Wissen Sie, - fügte Rimski-Korsakow hinzu, - ich habe folgende Regel: während die Gedanken im Kopf oder in Form von Skizzen gespeichert sind, und die Musik in Form von Skizzen, denke ich, dass es noch nichts gibt, und erst wenn ich eine vollständig fertige Orchesterpartitur vor mir sehe, bin ich glücklich und mein Gewissen ist beruhigt; sogar der Klavierauszug und das, in der Tat, befriedigt mich sehr wenig. Seine letzten Worte waren: Also, ich wiederhole, ich erwarte bis Freitag das Schema der falschen Nachfolge und dann die Monographien selbst. Wundern Sie sich nicht, dass ich Sie hetze, aber ich selbst bin so ungeduldig, dass ich, wenn ich einmal etwas angefangen habe, mich quäle, wenn ich mein Vorhaben nicht sofort zu Ende bringe.

29. März

Im Maly-Theater ging er in der Pause zwischen dem III. und IV. Akt von Sigurd die Treppe hinunter, wo er Nikolai Andrejewitsch und Ljadow traf. Rimski-Korsakow empörte sich über Rejes und bezeichnete seine Oper als unbestreitbar schlecht, banal von Anfang bis Ende und ekelhaft instrumentiert: Man sieht jetzt den Dilettanten, - sagte Rimski-Korsakow. - Er ist nicht nur weit von Wagners Meisterwerk entfernt, sondern auch weit von Saint-Saëns.

1. April

War bei Molas. Dieses Mal war die Probe sehr lebhaft. Es waren 28 Personen anwesend, darunter fünf der Rimski-Korsakows. Ich hatte den Eindruck, dass Nikolai Andrejewitsch kaum den Saal betreten hatte, um alle zu begrüßen, als ich anfang, ihm alle möglichen Fragen zu stellen, auch ob es etwas Neues gäbe. Darauf antwortete er sehr freundlich und sanft, dass es so sei, denn er habe ein



philosophisches Problem über den weißen Stier gelöst und drei Tage lang den Schlusschor von Pskowitjanka überarbeitet. Aber, - fügte er hinzu, - das Ergebnis scheint nicht schlecht geworden zu sein und sogar nach Ihrem Geschmack - sehr schlau!

Der Abend verging schnell, und ehe wir uns versahen, hatte der Zeiger der Uhr Mitternacht überschritten. Es war Zeit zu gehen, was die meisten auch taten, nur einige wenige, mich eingeschlossen, blieben zurück. Rimski-Korsakow setzte sich auf meine Bitte hin an den Flügel und begann, einen neuen harmonischen Zug seines Schlusschores mit Olgas Akkorden zu spielen. Nikolai Andrejewitsch hatte sich in der Tat nicht geirrt: diese Akkorde begeisterten mich durch die Kraft und Originalität der Idee, und ich wies Rimski-Korsakow auf eine Besonderheit dieser harmonischen Passage hin: zu meiner großen Freude stiegen die Stimmen im Verlauf dieses Chors auf den Stufen der Korsakow-Tonleiter in Ton und Halbton auf, von deren Existenz Nikolai Andrejewitsch keine Ahnung hatte.

Ich habe vergessen, eine Kuriosität zu erwähnen, die mir bei den Proben für die gemischten Chöre des III. Aktes von *Eine Maiennacht* passiert ist. Da die korrekte, rhythmisch richtige Ausführung einen Vorsänger erforderte und Nikolai Andrejewitsch selbst nur schwer mit allen gleichzeitig mithalten konnte, schlug jemand vor, dass er mir diese Aufgabe anvertraut. Ich wollte mich weigern, aber Rimski-Korsakow kam mir zu Hilfe und sagte mir, dass ich in dieser Angelegenheit wahrscheinlich unzuverlässig sei, denn wenn ich, Gott bewahre, plötzlich irgendeinen interessanten Nonachord, geschweige denn einen parallelen, hören würde, dann würde ich natürlich den Chor und die Einleitung vergessen, und dann würde alles untergehen. Wissen Sie, - fügte er hinzu, - R. Schumann konnte aus demselben Grund nie ein richtiger Dirigent werden.

Als ich mich von Alexandra Nikolajewna Molas verabschiedete, bat ich sie um die Erlaubnis, am nächsten Freitag mit meiner Mutter zur Generalprobe kommen zu dürfen, wozu sie ihre Zustimmung gab.

*4. April*

Ich besuchte die Rimski-Korsakows, um Nikolai Andrejewitsch meine Skizzen für falsche Nachfolgetafeln zu zeigen. Nikolai Andrejewitsch schien, soweit ich sehen konnte, im Allgemeinen mit ihnen zufrieden zu sein und fügte nur hinzu, dass es für mich eine gute Idee wäre, die Frage der Kirchenharmonien in Zukunft zu studieren.

Erinnern Sie sich, - sagte er, - wie viel die zeitgenössische russische Musik auf diesem Gebiet geleistet hat und wie sehr wir der holländischen Schule oder der altitalienischen Schule mit Palestrina an der Spitze, der auf der dorischen Skala nur ein cis erblicken konnte, überlegen sind. In unserer Musik ist das nicht der Fall, und es mangelt uns nicht an Beispielen: nehmen Sie zum Beispiel das erste Lelja-Lied mit seiner reinen dorischen Kadenz, an die man im Westen nicht einmal gedacht hat, um meine Worte zu beweisen. Oder der mixolydische Hirse -Chor aus dem I. Akt und der Doppelchor aus dem III. Akt von *Eine Maiennacht* oder schließlich das streng phrygische Lumira -Lied aus dem II. Akt von *Mlada*. In der russischen Musik gibt es viele solcher Beispiele.

Bald jedoch wandte sich unser Gespräch von den griechischen Harmonien dem Thema der parallelen Sekundakkorden in der Sekunde, Quinte und Terz zu, und ich erfuhr, dass die parallelen Sekunden in der Pannotschka-Szene ein bewusster

Schachzug von Rimski-Korsakow waren, um das verzauberte Aroma von Lewkos Traum besser auszudrücken.

Als Beispiele für parallele Sekundakkorde in der Sekunde habe ich darauf hingewiesen: 1.) Lewkos Rezitativ: Wie süß ist der Duft der Pappeln usw.; 2.) Lewkos Szene mit Pannotschka; 3.) die Szene, in der die Nixen lachend die Stiefmutter ins Wasser ziehen; 4.) das Finale der Maiennacht mit den Worten:

Ruhm, Ruhm der schönen Maid, oder ein anderes exemplarisches Beispiel aus dem Ende des Liebesduetts von Misgirja und Snegurotschka mit den Worten: Seht, der Osten brennt heller und furchterregender! Drück mich, drück mich in deine Arme, Freund! Hier wechseln sich fünf parallele Sextakkorde ab - Ges, As, B, C, D-dur. Die Besonderheit dieser bemerkenswert klingenden Sekundakkorde, dass sie im Schlusschor der Snegurotschka (im Sand der Yarilo-Sonne) in der gleichen Reihenfolge vorkommen, wird so genutzt, dass fast kein einziger Moll-Dreiklang in der Musik dieser Episode vorkommt - ein Umstand, der dem ohnehin schon mächtigen B-dur-Refrain in  $\frac{11}{4}$  noch mehr Kraft und Brillanz verleiht. In dieser Hinsicht, d. h. in Bezug auf das Fehlen von Moll-Harmonien, übertraf diese Hymne an die Sonne sogar Glinkas brillantes Ave (aus Leben für den Zaren), das Stassow sehr betrübte. Stassow war zutiefst betrübt über die Tatsache, dass es Moll-Tonarten enthält, oder, genauer gesagt, die Stufen I, III und VI eines normalen Dur. Als Beispiele für parallele Sekunden in der Quint-Beziehung habe ich den unverblümt perplexen Satz von Pan Golow aus Eine Maiennacht angeführt: Ja, ich sehe, dass du es bist. Als Beispiel für parallele Sequenzen in tertiärer Beziehung habe ich schließlich auf die Finsternis-Szene aus Fürst Igor hingewiesen.

Es wurde dann diskutiert, dass in der russischen Musik das Wagnersche Leitmotiv etwas umgewandelt wurde und im neuen Mutterland eine neue Färbung erhielt, indem es zu einer einfachen Leit-Harmonie wurde, was sicherlich richtiger und zweckmäßiger war.

Schließlich sagte Nikolai Andrejewitsch über die Frauenchöre in Eine Maiennacht und die so genannte Theorie der Unterchöre, die damals viel Aufsehen erregte <sup>50</sup>: Wissen Sie, was mich in dieser ganzen Angelegenheit am meisten beleidigt? Es ist der Umstand, dass keiner von denen, die für und gegen Melgunow gewettert haben, sich die Mühe gemacht hat, die Partitur von Eine Maiennacht anzuschauen, wo ich im Dreifaltigkeitslied (I. Akt) schon vor der Veröffentlichung von Melgunows Sammlung die von ihm angeblich entdeckten Anklänge verwendet habe - und zwar sehr künstlerisch; aber, ich wiederhole, niemand hat sie bemerkt, kein Wort über ihre Existenz, nicht ein einziges Mal, als ob es sie nicht gäbe. Nebenbei bemerkt, wurde dieser Chor von Rimski-Korsakow in einer streng phrygischen Harmonie komponiert.

8. April

Die Generalprobe der Maiennacht (die zehnte in Folge) verlief zu meiner völligen Überraschung nicht reibungslos, obwohl sie äußerlich halb durchgeführt wurde, da sogar Gäste anwesend waren; außerdem beunruhigte ein Brand, der während des Tees im selben Haus entstand, die ganze Gesellschaft und insbesondere die Damen sehr. Glücklicherweise war die Gefahr jedoch bald vorüber, und das Publikum erholte sich so sehr von dem Schreck, dass es sogar zum Tee und dann zum dritten Akt zurückkehrte; damit war die Oper zu Ende. Meine Mutter und ich gehörten zu den letzten, die gingen (gegen halb zwei), und es

waren noch einige der Ausführenden da: Rimski-Korsakow, Chessin, der Chorleiter, Gabrilowitsch, der die ganze Zeit begleitete, und Wenzel.

*10. April*

Die für heute angesetzte Aufführung fand statt, und die Oper wurde recht gut gesungen; sogar der Chor der Meerjungfrauen war so erfolgreich, dass er wiederholt wurde, ebenso wie das Lied Lewkos. Hier finden Sie eine Liste der Künstler:

Hanna - A. N. Molas, Lewko - Melikenzew, Pan Golow - Korjakin, Schwägerin - Wurzel, Winokur - Balachonow, Kalenik und Pan Pizar - Popow, Panonotschka - Mademoiselle Lawrowa, Stiefmutter (Hexe) - M. P. Molas, 1. und 2. Meerjungfrau - Tatjana und Olga Ferdinandowna Molas.

Chor: S. N. Rimskaja-Korsakowa, m-Ile Lavrova, S.N. Brovkovitch, Mademoiselle Mergans, M. P., O. F. und T. F. Molas, Melikenzew, Warsar, Balachonow, Popow und Kowenew.

Begleitet von Gabrilowitsch und teilweise von Chessin.

Hier ist eine kurze Liste der Teilnehmer an diesem musikalischen Vormittag, der von viertel vor zwei bis viertel vor fünf dauerte:

Alle Rimski-Korsakows (sieben), drei Kjuis, L. I. Schestakowa, A. K. Ljadow, A. K. Glasunow, F. M. Blumenfeld und seine Frau, N. A. Sokolow, alle Stassows (sieben Personen), Katenin, Trifonow, Beljajew, Gerke, Wenzel, G. N. Timofejew, Prejwo, Madame und Mademoiselle Polonskaja, die Witwe Admiral Istomins, Gräfin Komarowskij, Belski (2), Semjonows (2), W. I. Lamanskij, Schtrup, Korsuchin, Mademoiselle Melikenzewa, A. N. Purgold, Fedorow, Mademoiselle Sokolowa, M. B. Chessin, ich und andere.

C. A. Kjuj kommt zu dem Schluss: Eine Maiennacht, - sagte er, - ist eine positive Schönheit: ein Bonbon, keine Oper - vom Anfang bis zum Ende; und wenn man etwas davon kürzen würde, denn es gibt einige kleine Längen darin, würde es sehr profitieren und noch reizvoller werden.

Nicht das, was vor 10-12 Jahren gesagt und geschrieben wurde. Aber, bekanntlich ändern sich die Zeiten, und alles ändert sich mit ihnen.

*11. April*

Heute habe ich wie immer meinen Aufenthalt in der Troizkaja-Straße <sup>51</sup> genutzt, um zwei Stunden (von 6 bis 8 Uhr) mit den Rimski-Korsakows zu verbringen. Zunächst las ich ihm meine Skizzen über die beiden Typen von falschen Sequenzen in der modernen Musik vor, die Liszt in seiner Nachtprozession (nach Lenau; Takte 21-22) skizziert hatte,<sup>52</sup> und dann wandte sich das Gespräch der unbefriedigenden Natur solcher Monographien zu, so detailliert sie auch sein mögen. Ich persönlich habe die Beobachtung gemacht, dass wir uns umso mehr an eine bestimmte harmonische Kombination gewöhnen, je häufiger und vielfältiger sie angewandt wird, wie eigenartig sie auch sein mag, und dass wir daher ihre Originalität umso schneller vergessen; man denke zum Beispiel an den erweiterten Dreiklang, der zuerst von Liszt unabhängig im I. Satz der Faust -Sinfonie verwendet wurde, dann in Der steinerne Gast oder in der brillanten Angstszene von Mime in Wagners Siegfried und schließlich an seine poetische Verwendung und völlig neue künstlerische Interpretation in den späteren Werken der russischen Schule, wo derselbe übermäßige Akkord (dieses Lachen der grinsenden Schädel, wie Laroche

sagt) oft die zartesten Bilder und Gefühle in Tönen ausdrückt (siehe z. B. Tschaikowskys Romeo und Julia -Ouvertüre, eine Streicherepisode, die aus einem ausgedehnten Dreiklang in Kombination mit einem Nonakkord besteht, in dem jedoch trotz des übermäßigen Dreiklangs nichts Beängstigendes oder Erschreckendes zu spüren ist). Dasselbe gilt für die Harmonie, die Grosny in Pskowitjanka ( II. Hauptstufe) charakterisiert und gleichzeitig die unzugängliche Zärtlichkeit und die tief tragische Traurigkeit von Pannotschka in ihrem Abschiedsduettino mit Lewko aus Maiennacht verkörpert. Unwillkürlich kommt man zu einer rein Kosma-Prutkowschen Schlussfolgerung, - bemerkte Rimski-Korsakow, - dass jeder erfolgreich eingesetzte und an seinem Platz stehende Akkord immer den richtigen Eindruck macht, und das ist in Wahrheit sehr traurig, denn das allein kann unsere ganze Ästhetik zerstören! Ich werde den Rest unseres Gesprächs, das sich von einer Frage zur nächsten hangelte, nicht wiederholen, sondern Sie nur auf ein interessantes Detail hinweisen: im Dreifaltigkeitslied des ersten Aktes der Maiennacht zeichnet die Waldhornphrase, die auch in der Einleitung des III. Aktes und in der Musik der Meerjungfrauen im Allgemeinen vorkommt (wo sie immer wieder in die Harmonien der Nacht eingeflochten wird), als ginge der Mond auf.

Wissen Sie, - sagte Rimski-Korsakow zu mir, - zu der Zeit, als ich meine Maiennacht komponierte, und bis zum Ende von Snegurotschka war ich geradezu verliebt in den sonnigen Kupala-Kult mit seinem rituellen Gesang, nicht nur darin, sondern auch in allen vorhergehenden Perioden, in allen Arten von Troizk- und Rusalka-Liedern und Wesnyankyas, und deshalb darf man sich nicht wundern, wenn diese meine Oper, vielleicht im Gegensatz zur vorherrschenden Meinung von Herren der Kleinrussen selbst, die nur an ihre romantischen Lieder wie Der Wind weht, (*der Wind wütet*) und dergleichen, und die leider den einheimischen rituellen Alltagsgesang nicht kennen, ist das Ganze von einem streng volkstümlichen Element erfüllt. Man denke nur an das erste Lied von Lewko, das Dreifaltigkeitslied, den Beginn des Trios von Akt II ( Ob bald, denkst du ) und weiter, die Themen im Schwägerin-Teil, das melodische Muster im komischen Marsch in der Szene von Pan Pizar mit Pan Golow und auch die Wassernixen-Chöre ( Immergrün und Osterwoche ) von Akt III - all das, ich wiederhole es, sind echte Volkslieder, und man findet sie in der Sammlung von A. Rubez,<sup>53</sup> der noch viel mehr für die Musik von Kleinrussland getan hat, als man gemeinhin annimmt, und auf jeden Fall mehr als der berühmte Lyssjonok.<sup>54</sup>

Beim Abschied bedankte sich Nikolai Andrejewitsch für meine Aufmerksamkeit und meine Besuche bei ihm und bat mich, ihn nicht zu vergessen und ihn, wenn möglich, in dieser Woche wieder zu besuchen, außer am Mittwoch (13. April), wenn er nicht zu Hause sein wird, weil er mit Dmitri Stassow eine Verabredung für die Aufführung von Angelo<sup>55</sup> am Abend hat, bei der alle Rollen vom Komponisten selbst gesungen werden.

13. April

Wladimir Wassiljewitsch Stassow bat mich über Findeisen (Stassow kannte meine Adresse nicht), am Mittwochabend um 20 Uhr im Haus seines Bruders Dimitri Wassiljewitsch zu sein, in der Furschtadtskaja-Straße, Haus 20, Wohnung 7, wo Kjuj persönlich seinen Angelo in der Begleitung von F. Blumenfeld singen sollte. Das Publikum war relativ klein: Wladimir Stassow, Kjuj, zwei Rimski-Korsakows, zwei

Molas, Gerke, Blumenfeld und seine Frau, Glasunow, Ljadow, Schtrup, Findeisen, einige Damen, die ich nicht kannte, ein gewisser Schukowski und ich - insgesamt 25 Personen. Vor Beginn der Musik zeigte mir Dmitri eine Kopie eines Originalporträts von Chopin, das George Sand selbst während ihres Aufenthalts auf Mallorca angefertigt hatte, sowie eine Fotografie desselben Porträts, die nicht vom Original, sondern von einer Kopie von Chopins Neffen Brzozowski stammt, obwohl das ursprüngliche Aussehen beibehalten wurde, wurde das Porträt sozusagen idealisiert, so dass die Umrisse des Kopfes konvexer und nicht so flach waren und insbesondere der Ausdruck des Gesichts und des Mundes nicht so unangenehm war wie bei dem Porträt von George Sand. Auf dem Weg zum Saal fiel mir jedoch die schöne Karte von Clara Schumann ins Auge. Die Vorstellung dauerte von viertel vor bis viertel nach eins, allerdings mit einer einstündigen Pause, in der wir Tee tranken. Mein Eindruck von Angelo war im Allgemeinen sehr stark, wenn auch eigenartig, da ich neben der recht leisen Hauptstimme des Sängers die großartige, klangvolle Begleitung hören musste. Trotzdem war es an manchen Stellen möglich, nicht nur den Gesamtcharakter des Werkes einzufangen, sondern sogar viele Seiten dieser etwas seltsamen, aber dennoch schönen Oper zu genießen, etwa den hochdramatischen IV. Akt oder den grandiosen II. Akt, voller südländisch brennender Leidenschaft und Poesie, endend mit den inspirierten, alles versöhnenden Akkorden von Katarinas Gebet, das einst N. F. Solowjow inspirierte, was diesmal zu einem wirklich lieblichen Frauenchor aus seinem Schmied Wakula wurde.

18. April

Ich war bei den Rimski-Korsakows, wie immer, in der Stunde der Not, in der üblichen Reihenfolge<sup>56</sup>, wo ich diesmal die Familie Dianin antraf, die jedoch bald wieder ging. Wir saßen im Arbeitszimmer, als er sich aus heiterem Himmel zu mir umdrehte und sagte, er habe sich entschlossen, seine ganze Ästhetik zum Teufel zu schicken und eine neue Oper zu schreiben.<sup>57</sup> Glauben Sie aber nicht, dass es König Saul sein wird,<sup>58</sup> - sagte Rimski-Korsakow. - Ich warne Sie, dass dies falsch ist, und welches Thema - ich werde es niemandem sagen, bis ich alles komponiert habe, und selbst wenn Sie es erraten haben, werde ich es nie zugeben. Es wird sowohl Akkorde als auch eine Instrumentierung enthalten, die wahrscheinlich in Ihrem Notizbuch landen wird. Ich habe bereits einige Dinge in meinem Kopf skizziert. Es braucht ein bisschen Abwechslung. Als ich meine Pskowitjanka schrieb, kannte sie jeder, und ich spielte sogar nach und nach Auszüge daraus, während ich komponierte; auch die Maiennacht kannten sie, vor allem Ljadow, dem ich den III. Akt mehrmals vorspielte; den III. Akt kannten aber außer Ljadow noch einige andere; Snegurotschka hingegen, die größte meiner Opern (dieser Umstand macht mich sehr glücklich, um die Wahrheit zu sagen, da ihr großer Umfang auf keinen Fall ein Zeichen von Geiz ist), wurde plötzlich in einem Sommer komponiert und kam für alle, selbst für meine engsten Freunde, völlig überraschend. Mlada wurde sozusagen vor aller Augen neu komponiert, nur hatte niemand einen einzigen Ton gehört, bevor es fertig war, und in diesem Sinne war es auch ein Geheimnis. Zur Zeit verspüre ich einen großen Drang, ein neues Werk zu schreiben, und ich habe Ihnen und einigen anderen Leuten davon erzählt, darunter Stassow, Ljadow, Glasunow, Schtrup und Sokolow; aber weder Sie, noch sie, noch irgendjemand in der Welt wird wissen, worum es geht, und glauben Sie mir, es amüsiert mich ein wenig. Aber glauben Sie nicht, dass Saul seinem Schicksal entgehen wird - ganz und gar nicht. Ich werde einfach zuerst diese Oper

komponieren, dann mit der Arbeit an Sorjuscha beginnen, die leider nicht von Ljadow geschrieben wurde, und dann wird schließlich König Saul folgen. Ja, - fügte er hinzu und neckte mich freundlich, - ich werde Ihnen ihren Namen nicht sagen. Fragen Sie lieber nicht danach und zerbrechen Sie sich nicht den Kopf, um es herauszufinden. In der Zwischenzeit werde ich den Text selbst schreiben, nach dem Beispiel von Maiennacht und Mlada . Und er lachte. Aber dann kam Nadeschda Nikolajewna herein und wir gingen zum Mittagessen in das Esszimmer. Nachdem wir unser traditionelles Glas Wasser und Wein getrunken und einen Kuchen gegessen hatten, gingen wir zurück ins Arbeitszimmer.

Das Gespräch kam auf das Thema Snegurotschka , in das Rimski-Korsakow einst so verliebt war, dass sogar seine Frau fast eifersüchtig auf ihn war, denn Nikolai Andrejewitsch verbrachte ganze Tage damit, dieses Frühlingsmärchen zu schreiben, das er in der Partitur\* begonnen hatte, dann aber wegen der unvermeidlich langsamen Arbeit an der Partitur selbst aufgeben musste.

\* Siehe Erinnerungen , 7. November 1894

Nikolai Andrejewitsch erzählte mir, dass er, der seit seiner Jugend immer zum Pantheismus neigte, dank der wunderbaren Handlung von Snegurotschka , die allem Zeremoniellen viel Raum gab, damals begann, zur Natur zu beten: ein alter, krummer, verdrehter Baumstumpf, ein Brombeerstrauch oder eine uralte Eiche, ein Waldbach, ein See, sogar ein großer Kohlkopf, ein schwarzer Widder oder der Schrei eines Hahns, der den Bann der Nacht brechen soll. Ich sah in all dem etwas Besonderes und Übernatürliches, - sagte Rimski-Korsakow, - manchmal hatte ich den Eindruck, dass es sich um Tiere, Vögel oder auch nur um Bäume und Blumen handelte, solange es sich um etwas Magisches, Fantastisches handelte, das mehr wusste als die Menschen selbst, dass sie eine viel verständlichere Sprache der Natur sind. All dies war stark übertrieben und unlogisch, aber es schien mir wahr zu sein. Ich glaubte alles, wie ein Kind, wie ein Träumer, der in seinen Träumen versunken war, und doch erschien mir die Welt dadurch auf seltsame Weise vertrauter und klarer, als würde ich mit ihr verschmelzen. Selbst jetzt, wo das Sonnenepos des Kupalas seine frühere Faszination für mich teilweise verloren hat, kann ich mich immer noch nicht ganz von pantheistischen Ideen lossagen, und da ich kein Kleriker bin, da meine religiösen Ansichten recht konventionell sind, bewundere ich aufrichtig die rituelle, sozusagen heidnische Seite der Religion: ich zum Beispiel liebe es zutiefst bei anderen und sehe das Schöne im Fasten, in Prozessionen und in Leichenzügen mit Pfannkuchen, obwohl ich selbst weder an den Prozessionen teilnehme noch Leichenpfannkuchen essen werde. Als ich ging, bekam ich zwei Partituren von Rimski-Korsakow geschenkt, die noch nicht im Handel erhältlich waren Vers über Alexej, den Mann Gottes und Der Ruhm .

*21. April*

Als ich das Esszimmer betrat, schien Nikolai Andrejewitsch, der gerade sein Mittagessen beendet hatte, sehr erfreut über meinen unerwarteten Besuch zu sein, zumal Nadeschda Nikolajewna und Andruscha abwesend waren: sie waren nach Pargolowo gefahren, um eine Datscha zu suchen. Das Gespräch drehte sich natürlich zunächst um den gestrigen Vormittag bei Molas, an dem ich nicht teilnehmen konnte und wo übrigens Gabrilowitsch und Wenzel die Erste Symphonie

von Rimski-Korsakow aufführten. Als Nächstes kam er auf seine neue Oper zu sprechen, und Nikolai Andrejewitsch erzählte mir zusätzlich zu dem, was ich bereits wusste, dass sie aus vier Akten und neun Szenen bestehen würde, dass die Handlung außerhalb des russischen Reiches angesiedelt sei, dass er das Libretto dafür während der Osterwoche geschrieben habe und dass sogar ein Teil der Musik bereits geschrieben worden sei. Dabei holte er ein kleines Notizbuch aus seiner Seitentasche, in dem er flüchtig blätterte: es war tatsächlich voll. Wissen Sie, - sagte Rimski-Korsakow, - Ljadow war der Meinung, wenn es nicht König Saul ist und wenn es kein ausländisches Subjekt ist, muss es der Sorotschinsker Jahrmarkt sein. Wie Sie wissen, - fügte Nikolai Andrejewitsch hinzu, - streite ich mich mit niemandem über diese Angelegenheit und überlasse es jedem, zu denken und zu vermuten, was er will.

Als ich anschließend über seine subjektiven Farb-Klang-Eindrücke sprach, wies mich Rimski-Korsakow auf eine weitere Besonderheit hin, nämlich dass ihm nicht nur diese oder jene Tonleiter farbig oder stimmungsvoll erscheint, sondern dass sogar einzelne Akkorde wie gefärbt gezeichnet sind und somit diesen oder jenen Farbton haben, je nach der Kombination der Töne, aus denen sie bestehen. Zum Beispiel gibt es drei verschiedene verminderte Septakkorde: 1.) cis, e, g, b - scharlach-blau-gold (etwas dunkel); 2.) d, f, as, h - gelblich-grünlich-violett, mit gräulichem Schimmer (die buntesten), und 3.) es, fis, a, c - bläulich-grünlich-rosa (ziemlich hell wegen c und a, obwohl es dunkler ist).

Und vier Arten von erweiterten Dreiklängen: 1.) (c, e, gis (as)-bläulich-violett (sanft); 2.) des, f, a- violett-grünlich-rosa; 3.) d, fis, ais (hes)-gelblich-grünlich (eher dunkel), und 4.) es, g, h - graublau-grünlich, wobei c, wo immer es vorkam, die Harmonie aufhellte, hes sie verdunkelte und a dem Akkord eine klare, frühlingshafte, rosa Farbe gab.

Die anderen Noten beeinflussen die Gesamtfärbung des Akkords insofern, als sie selbst dessen Färbung enthalten.

Was die chromatische Sequenzierung des Orchesters betrifft, die um das Intervall der verminderten Quinte im Bass im III. Akt des Opernballetts Mlada herum aufgebaut ist, wenn Schatten auf die Klippen und Bäume geworfen werden und die Morgendämmerung des aufgehenden Mondes sich am Himmel golden färbt, so vermittelt diese Episode den Eindruck, dass Rimski-Korsakow das reflektierte Farbspektrum in den Nachtwolken spielt und schimmert.

Ich vergaß zu erwähnen, dass Nikolai Andrejewitsch schon früher, als er von Es-dur - dem dunklen, düsteren, grauen Blau (der Tonalität von Städten und Festungen) - sprach, Folgendes sagte: Erinnern Sie sich daran, dass der Chor der Bojaren in Borodins Fürst Igor (Wir, Fürstin, nicht zum ersten Mal unter den Mauern der Stadt) in Es-Dur steht, und an die Geografiestunde aus Boris Godunow (Wie aus den Wolken kann man mit einem Auge das ganze Reich überblicken - die Grenzen, Flüsse, Städte), in dieser Szene hatte Mussorgsky Städte (mit der gleichen Musik und der gleichen Harmonisierung) vor Flüsse, und das ärgerte mich sehr, weil der Es-dur-Akkord nicht dort war, wo er meiner Meinung nach sein sollte, also bat ich Mussorgsky, die Worte im Text zu ändern, was zu genau dem führte, was ich jetzt habe - dieses Es-dur befriedigt mich enorm.

Als ich anmerkte, dass die Brunnenszene (aus Boris) auch in Es-Dur steht und Rimski-Korsakow vielleicht nicht sonderlich erfreut darüber wäre, wandte er ein, dass Es-Dur zwar besser gewesen wäre, aber in diesem Fall auch E-Dur der Farbe nicht abträglich wäre. Wenn diese Szene in F-Dur geschrieben worden wäre, - sagte Rimski-Korsakow, - dann wäre sie nicht gut gewesen, und ich spreche von

Farbe. Das glaube ich aber nicht - Mussorgsky war auch von Natur aus ein Kolorist und hätte wahrscheinlich nie einen solchen Fehler gemacht.

Dann sprachen wir über harmonische Kuriositäten in Rimski-Korsakows zukünftiger Oper und über die neue Verwendung des Intervalls der verminderten Quinte, über so genannte stassowsche Elemente der Neuen Russischen Schule: 1.) über Tritonen; 2.) über das Nebeneinanderstellen von Tonalitäten, getrennt durch eine ausgedehnte Quarte (oder verminderte Quinte), auf die Berlioz im Vorwort zu seiner Abhandlung über die Instrumentation einmal mehr ironisch hinwies. Berlioz beschrieb die Epoche der Entwicklung der Modulation mit folgenden Worten: Man konnte Leute treffen, die sich geradezu entehrt fühlten, wenn sie z.B. in der Dominante modulieren mussten, und die auch im kleinsten Rondo bereitwillig vom C-Dur-Ton zum Fis-Dur sprangen; 3.) parallele Quinten, großzügig verstreut auch an Stellen, an denen sie gar nicht erwünscht sind und folglich keine künstlerische Rolle spielen, wie z.B. in Kjuis Ratcliff, in der Szene, in der Margareta langsam aufsteht und durch die Menge geht, oder wenn Mak-Gregor sagt: Feind meiner Ruhe, wo diese Quinten bequem hätten gestrichen werden können und die Musik hätte nicht im Geringsten gelitten; 4.) Borodins epische Parallelssekunden und 5.) Balakirews h-moll- und Des-dur-Tonleitern, die in den frühen Werken der russischen Schule verwendet wurden und die sicherlich eine tiefe Spur in der späteren russischen Musikkultur hinterlassen haben, teils als eine Art Gewohnheit, teils weil Des-dur im Orchester sehr edel, schön und weich klingt. Zum Beispiel die Kusszene aus Snegurotschka, Ägypten aus Mlada, der letzte Kuss von Peri Gul-Nasar aus dem IV. Satz (Die Süße der Liebe) von Rimski-Korsakows Antar, Marias erste Romanze, die Segenszene, das Liebesduett und der Schlusschor aus Kjuis Ratcliff, das Liebesthema aus Tschaikowskys Romeo und Julia -Ouvertüre, das Ende von Balakirews Tamara und der III. Satz (Bayan) von Borodins h-moll-Sinfonie usw.

Abschließend sollte ich erwähnen, dass in Nikolai Andrejewitschs subjektivem Empfinden c-moll weiß (wie C-dur), aber etwas nebliger als C-dur, mit einem leichten Hauch von gelblich; Des-dur - dunkel, warm; D-dur - Tageslicht, sonnig, gelblich-golden, königlich, herrsch. \*

\* Diese Tonalität, die in der Nachtszene der Meerjungfrauen im III. Akt von Eine Maiennacht auftaucht, ist der goldene Schein des Mondes auf der Wasseroberfläche.

As-dur - als Dominante von des-moll und Des-dur - hat einen etwas strengen, wenn auch träumerischen Charakter; die Farbe dieser Tonalität ist grau-violett, da bereits das As einen violetten Farbton mit leichtem Graustich hat; as (-gis)-moll erinnert von weitem an As-dur, aber nur blasser und dunkler, wie überhaupt jedes Moll im Verhältnis zum gleichnamigen Dur; dasselbe kann man von d-moll und es-moll sagen; e-moll ist bläulich, als Reflex von E-dur; f-moll ist grünlich, als Reflex des hellgrünen, pastoralen F-dur; Fis (-ges) dur ist graugrün; fis-moll ist blass graugrün; G-dur hat nach Rimski-Korsakow einen bräunlich-goldenen Farbton; g-moll ist ohne bestimmte Färbung; es hat einen elegisch-idyllischen Charakter \*\*

\*\* Die Klage der Snegurotschka, Wojslawas Traurigkeit (aus Mlada), Das Lied vom sterbenden Schwan (aus Pan Woiwode) usw.

B-dur - etwas dunkel und stark; b-moll ist nach Nikolai Andrejewitsch einer der düstersten Töne; H-dur - düster, dunkelblau, mit einem stählernen, vielleicht sogar



gräulichen Blei, h-moll - stahlgrau, mit einem grünlichen Farbton (etwas rau und hart); schließlich E-dur - blau, saphirblau, leuchtend, nacht- und dunkelblau. Und dort, wo diese Farbe keine Rolle spielen konnte, wie z. B. in der Polonaise, wurde der gesamte Glanz, der diesem Stil innewohnt, in den Charakter der Musik selbst verwandelt, was ihr dann, so Rimski-Korsakow, einen besonders hellen und feierlichen Farbton verlieh.

Als ich ging, nahm ich Dals Sorjuscha<sup>59</sup> und die Korrekturlesung der Pskowitjanka (bis Seite 200) mit, um sie Bessel zu geben.

25. April

Als ich hereinkam, reichte mir Nikolai Andrejewitsch, der in aller Eile etwas geschrieben hatte, sofort das Manuskript mit dem Vermerk 25. April und fügte lachend hinzu: Hier, sehen Sie, die Einleitung zu meiner neuen Oper ist schon fertig und sogar orchestriert. Können Sie mir immer noch nicht sagen, um welche Oper es sich handelt?

Die Musik stand in E-Dur, wobei in den ersten Takten ein f im Bass zu hören war. Nachdem ich einen Blick in die Partitur geworfen und nur festgestellt hatte, dass es etwas Nächtliches, Ruhiges und Kaltes war, lenkte ich das Gespräch bald auf das Thema von Dals Sorjuscha, das ich mitgebracht hatte, oder, wie es sonst hieß, Nacht am Scheideweg, oder anders: Morgen ist weiser als Abend (Alte Geschichte in Person) mit einer fast ausschließlich mythologischen Besetzung von Charakteren, wie die Menschen selbst (Wyscheslaw - der Appanage-Fürst von Russland; Sorja - seine Tochter; Udatscha - der Fürst von Karpaten; Brakowit - der bulgarische Fürst; Chochatur - der armenische Fürst; Rudigar - die Königin von Murmansk (Freier); Der Frühling - der Verwandte und Schmarotzer des Fürsten, der Okolnitschy, der Kaufmann, der Blinde, der gute Rat, das Volk, die Knechte, die Kriegerleute und die Heumädchen) schlafen die ganze Zeit, außer ganz am Anfang (beim Festmahl), bei den Szenen im Turm, beim Gelage und vielleicht am Ende, und nur das Phantastische ist wach (Der Geist, Leschy, der Wassergeist, die Meerjungfrau, der Werwolf, die kleine Meerjungfrau, die ihr Haar mit einem Schilfkamm kämmt, durch den Wasser strömt und den ganzen Raum überflutet, und schließlich Tumak, der den Spitznamen Mescheumok trägt, eine Art Kaliban - der Sohn der Magd und ein Laie, der vorbeikommt). Diese Fantasiegeschichte schien Rimski-Korsakow sehr zu gefallen, obwohl der Text rau und vielleicht sogar stellenweise nicht wörtlich zu nehmen ist. Vor allem die Szene am Weißen Stein mit den geheimnisvollen Meerjungfrauen, die zur Melodie des Geistes tanzen, der vor kurzem mit seinem Wiegenlied an der Kreuzung alle Menschen eingeschläfert hat, bezaubert ihn: Bräutigame, Vater und Höflinge.

Beim Mittagessen im Esszimmer erzählte mir Nikolai Andrejewitsch viel über die erstaunlichen musikalischen Fähigkeiten von Nadeschda Nikolajewna. Wissen Sie, - sagte er, - als Kind war sie ein echtes Wunderkind: mit fünf Jahren sang sie Dargomyschskis "Die Verrückte" perfekt,<sup>60</sup> und mit zwölf Jahren, als sie bei Adolf Karlowitsch Stange lernte, nahm sie zweimal an den Konzerten teil, die er für Wohltätigkeitszwecke im Saal der Handelsschule organisierte, und beide Male spielte sie Beethovens D-dur-Sonate mit Pikkol. Damals war sie neben Beethoven auch von Schumann und Wagner begeistert, die damals noch weit davon entfernt waren, anerkannt zu werden. Eines Tages hatte sie die Gelegenheit, Anton Rubinstein bei Stange zu hören. Und wie fanden Sie das? - aus irgendeinem Grund weigerten sich Nadeschdas Eltern, sie hineinzulassen, und verwiesen darauf, dass

es noch zu früh für sie sei, das Haus zu verlassen (sie war damals 12 Jahre alt), doch dieser Abend könnte endgültig und für immer über ihr künstlerisches Schicksal als Pianistin entscheiden.

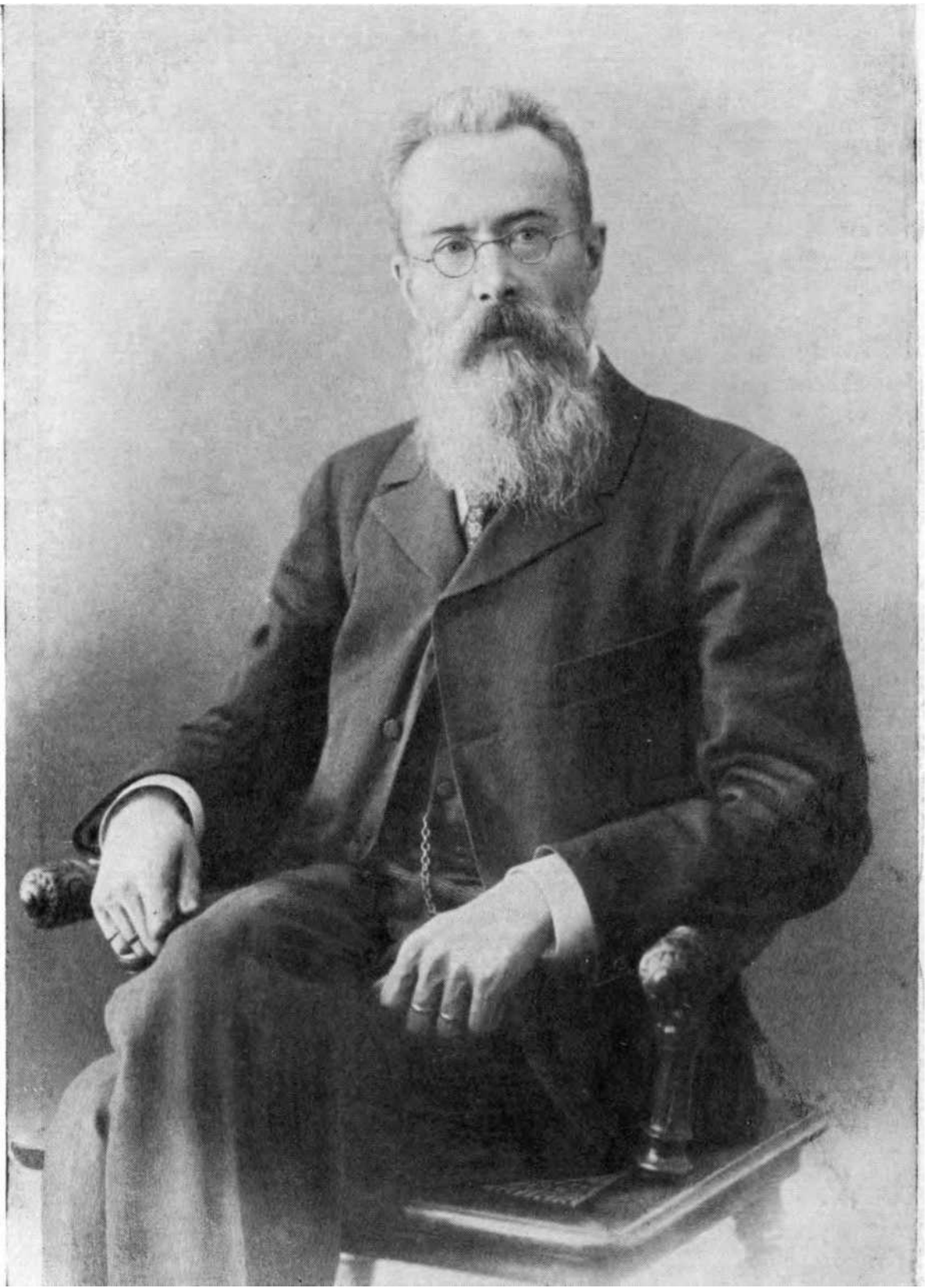
Am Ende des Mittagessens sprachen wir über das wunderbare dreibändige Buch von Rimski-Korsakow und Afanasjew,<sup>61</sup> die bemerkenswerteste moderne pantheistische Bibel der slawischen Völker und ihrer heidnischen (rituellen) Poesie. Nikolai Andrejewitsch ist der Ansicht, dass Sacharows Buch<sup>62</sup> hinter Afanasjews vielschichtiger Studie zurückbleibt.

Wir sprachen auch über die Farbe der Harmoniebegleitung des Rezitativs von Zar Berendei (aus Snegurotschka) In der rosigen Morgendämmerung, in einem Kranz von Grün, inmitten seiner fröhlichen Kinder, wird der glückliche Zar der Sonne entgegengegangen, in der nicht nur A und F-Dur genau dort vorkommen, wo sie hingehören, sondern auch der anschließende Wechsel der Tonarten (E, D, C, B, A) steht ganz im Einklang mit dem allgemeinen Sinn und der Natur der Situation. Rimski-Korsakow sprach von Klangfülle: Alle Tonalitäten, Strukturen und Akkorde kommen, zumindest für mich persönlich, ausschließlich in der Natur selbst vor, in der Farbe der Wolken oder im erstaunlich schönen Flackern der Farbsäulen und dem Schimmern der Lichtstrahlen im Nordlicht. Da gibt es Cis tatsächlich, und h, und As, und was Sie sonst noch wollen.

*2. Mai*

Ich war im Haus der Rimski-Korsakows, denen ich einen zweiten Stapel Manuskripte brachte, darunter das Lied des Fürsten Galizki und Borodins Kavatine Kontschakowna in Bleistiftpartitur (2. Nummer in E-dur statt Des), die Ouvertüre zu Balakirews König Lear, die Orchesterpartitur zu Mussorgskys Gopak und vieles mehr.

Als ich hereinkam, sah Rimski-Korsakow völlig verstört aus, als ob ihn ein großer Kummer befallen hätte; ich hatte ihn noch nie so leblos und reizbar gesehen. Im Nachhinein stellte sich heraus, dass diese Veränderung ausschließlich darauf zurückzuführen war, dass er seit zwei Tagen nicht mehr geraucht hatte, und dass dies, da es unwichtig erschien, einen großen Nervenzusammenbruch verursacht hatte. Während unseres Gesprächs erfuhr ich übrigens, dass Nikolai Andrejewitsch gestern losgezogen ist und für 300 Rubel eine Villa mit einem wunderschönen Park, einem See und einem Obstgarten gemietet hat, 11 bis 12 Werst hinter dem Bahnhof von Pljussa, auf dem Landgut Ogarewa, das den Namen Wetschascha<sup>63</sup> trägt und in das ich im Sommer eingeladen wurde, um dort zu wohnen. Ich erfuhr auch, dass Rimski-Korsakow die Arbeit an seiner Oper vielleicht endgültig aufgibt, nachdem er uns, einigen von uns, das fast fertige erste Bild gezeigt hatte. Wissen Sie, - sagte er eines Tages, indem er sich plötzlich zu mir umdrehte, als würde er seine Gedanken laut fortsetzen, - die lyrische Musik allein ist gut, alles andere ist vergeblich; ich kann nichts anderes tun, es hat keinen Sinn, eine neue Oper zu schreiben, denn ich habe keinerlei Lyrik, und ich bin, allgemein gesprochen, völlig nutzlos geworden, und die Kreativität, wenn ich sie je in mir hatte, hat mich jetzt verlassen, und zwar für immer. Und die Handlung ist so schön, und ich wollte bis vor kurzem unbedingt schreiben. Ich muss mich vielleicht damit trösten, dass es, wie man sagt, eine andere Zeit gab (schließlich haben Sie und ich sie zu sehr verstanden, erlebt und gefühlt), und deshalb muss die moderne und kreative Leere noch stärker drücken.



N. A. Rimski-Korsakow



A. N. Molas

Als ich gehen wollte, schlug Rimski-Korsakow vor, gemeinsam zu Fuß zu gehen, er würde mich nach Troizki bringen.<sup>64</sup> Tatsächlich geschah das Gegenteil: wir unterhielten uns und gingen bis zum Newski, kehrten dann um, kamen an der Nr. 24 vorbei und verabschiedeten uns erst, als wir uns auf der Sagorodny wiederfanden, gegenüber seinem Haus. Offenbar hatte sich Nikolai Andrejewitsch am Ende etwas beruhigt, sein Glanz hatte sich teilweise verflüchtigt, und er, der anfangs die Notwendigkeit und den Sinn einer neuen Oper absolut verneint hatte, erklärte sogar, er wisse noch nicht, ob er seine Oper in diesem Sommer allein schreiben oder doch seine eigene Oper übernehmen werde. Was ist so schlimm daran, - sagte er, - wenn ich mich hier und da wiederhole, werden neue Dinge zur Rettung kommen schließlich ist jeder auf seine Weise schon sehr originell. Aber wer weiß, - fügte er hinzu, - vielleicht wird die Musik der Zukunft allein durch Details definiert?

Schließlich erfuhr ich, dass Kjuj eine Oper oder vielmehr ein Bild von Ein Fest während der Pest (nach Puschkins Text) schrieb.<sup>65</sup> Wir verabschiedeten uns bis Mittwoch, den 4. Mai, an dem die Rimski-Korsakows, Schtrup, Trifonow und ich zu Besuch kommen sollten.

#### *4. Mai*

Trotz des starken Regens war ich genau um dreiviertel nach neun bei den Rimski-Korsakows. Nikolai Andrejewitsch war nicht wiederzuerkennen; er war so fröhlich, lebhaft und gesprächig, mit einem Wort, nicht ein Schatten seines früheren Trübsinns. Bald kamen andere hinzu Schtrup und Trifonow. Zuerst sprachen sie über Mussorgskys Die Hochzeit, seinen einst verbotenen Der Seminarist.<sup>66</sup> Dann war die Rede von N. M. Schtrups Artikel über Programmmusik,<sup>67</sup> in dem er sich für diese Gattung der modernen Kunst einsetzte. Es wurde Tee getrunken, und Rimski-Korsakow kündigte an, dass er uns heute zusammengerufen habe, um uns die Einleitung zu seiner neuen Oper vorzustellen, aber er wolle, dass wir ihm sagen, was wir denken, was sie ausdrückt. Ich warne Sie, - sagte Rimski-Korsakow, - diese Musik charakterisiert keineswegs die ganze Oper, wie zum Beispiel die Ouvertüre zur Pskowitjanka; im Gegenteil, sie zeichnet, wie die Einleitung zu Mlada, nur einen einzigen Moment. Die Einleitung wurde auf unseren Wunsch hin dreimal (vierhändig) mit Nadeschda Nikolajewna gespielt. Wir begannen zu streiten und zu diskutieren, waren uns aber einig, dass die Musik sicherlich eine klare, aber kalte, sternenklare Nacht und eine heitere Stille darstellte, zumal die Instrumentierung dieses Stückes, in dem die Streicher fast fehlten und der gesamte melodische Teil von Waldhörnern, drei Klarinetten im Unisono (also auch ohne jede Gesangsfarbe), Glockenspiel usw. übernommen wurde, völlig ohne jede Klangfarbenwärme war.<sup>68</sup>

Abschließend gab Nikolai Andrejewitsch, der mit unserer Interpretation seines neuen Werks im Allgemeinen zufrieden war, zu, welche Handlung er für die Oper im Sinn hatte, und las sogar sein Libretto. Rimski-Korsakow ist jedoch verzweifelt darüber, dass bisher vergleichsweise wenig getan wurde: nur der Text, die (bereits orchestrierte) Einleitung und die ersten paar Szenen. Jetzt ist Ihnen hoffentlich klar geworden, - sagte Nikolai Andrejewitsch, - welche Schulden ich mir selbst schulde, von denen ich einmal sprach, als ich von Komplotten sprach: ich wollte schon lange den letzten Rest des Sonnenkultes, nämlich Kolyada und

Ovsen , in Tönen dichten, was ich nun, wie Sie sehen, auch tun werde; und ich wollte schon immer eine Oper über dieses wunderbare Thema schreiben, aber irgendwie habe ich gezögert; und was das Publikum betrifft, so wird es zweifellos denken, ich hätte diese Oper nur zu Wettbewerbszwecken geschrieben; aber um ehrlich zu sein, muss ich zugeben, dass Tschaikowskys<sup>69</sup> Oper trotz einiger wirklich hervorragender und gelungener Seiten viel (abgesehen von dem erbärmlichen Libretto) schlechte Musik enthält, und ich wollte die Geschichte in einem völlig neuen Licht darstellen – so wie ich sie verstehe. Ich nehme an, dass an dem, was ich getan habe, nichts besonders Verwerfliches ist: schließlich sind vor und nach Goethe viele Dramen und Opern über die Legende des berühmten Dr. Faust geschrieben worden, und niemand scheint, weder die Dramatiker noch die Komponisten, für die Wahl ihrer Themen verflucht zu haben. Wir trennten uns um etwa viertel nach zwei.

9. Mai

Am Morgen besuchten meine Frau und ich die Rimski-Korsakows.<sup>70</sup> Nikolai Andrejewitsch war leider nicht zu Hause (er war am Morgen ins Konservatorium gegangen, um die Prüfungsunterlagen durchzusehen und dann mit dem Chorensemble aufzubrechen), und so verschwanden wir, nachdem wir eine Weile gegessen und Nikolai Andrejewitsch ein goldenes Andenken für meine Mutter gegeben hatten. Außer uns waren auch Schtrup und Trifonow anwesend, aber sie waren so mit Gesprächen beschäftigt, dass sie nicht in den Saal gingen und im Esszimmer sitzen blieben.

Nach dem Mittagessen ging ich wieder zu den Rimski-Korsakows, allerdings allein. Nikolai Andrejewitsch schlief bereits, doch er wurde bald geweckt. Er kam in die Halle und sagte, nachdem er mir gezeigt hatte, dass der Schlüsselring, den meine Mutter ihm geschenkt hatte, bereits an der Uhr befestigt war, dass er Troitzki sicher eines Tages persönlich besuchen würde. Vor und nach dem Mittagessen hatten wir ein langes Gespräch über die Materialien und Kommentare, die ich für Sadko gesammelt hatte, bei dem ich ihm sagte, dass ich in Bezug auf dieses, sein erstes Werk in einer neuen Programmrichtung, ausführlich über die von ihm erfundene Halbton-Tonleiter und über die Lisztsche Lösung des verminderten Septakkordes in Quart-Sextakkord-Moll, der hier im siebzehnten Gang im Orgelteil vorkommt, sprechen wollte; und Undezimakkorde, Nonakkorde mit verminderten IX- und V-Stufen (gleichzeitig), dann die Todesakkorde ( Unheil ) von Mlada , Hinweise auf die Charakterisierung von Morena und den erweiterten Dreiklang in seiner neuen künstlerischen Anwendung, und vielleicht sogar die Sekundakkorde, die in der Tat in der harmonischen Analyse von Snegurotschka und besonders in Eine Maiennacht erwähnt werden sollten. Sehen Sie, - sagte ich, - ausgehend von Sadko möchte ich nicht nur die Literatur, die ihm vorausgeht, sondern auch alle anderen Antar , Pskowitjanka , Snegurotschka , Mlada usw. ansprechen, ohne über die subjektive Klanglichkeit zu sprechen, die zumindest in Mlada so anschaulich verwendet wurde. Wenn Sie mein erstes Werk mit einer solchen Sezierung vorstellen wollen, - sagte Nikolaj Andrejewitsch, - dann weigern Sie sich nicht, dasselbe über das letzte Werk zu schreiben, das dessen würdig ist, wenn ich tot bin, und so eine Art coup d oeil retrospectif auf meine Musik zu werfen; \* vielleicht finden Sie darin auch etwas Neues.

\* Ein Rückblick, ein Blick in die Vergangenheit (fr.).

Sagen Sie mir nur, warum Sie in Ihren ästhetischen Studien nur der Harmonie und der Orchestrierung besondere Aufmerksamkeit schenken und nichts über den Rhythmus sagen, der in Wahrheit in seiner Vielfalt das reichste Element der Musik ist?

Deshalb, - wandte ich ein, - weiß ich mehr oder weniger über Harmonie und Instrumentierung Bescheid, aber ich kann nichts Positives über Rhythmus sagen, geschweige denn etwas Neues. Übrigens, - schloss Rimski-Korsakow, - haben Sie die Harmonie auf Ihre Weise perfekt beherrscht; was den Rhythmus betrifft, so weiß ich selbst nicht genau, was ich darüber schreiben soll. Ich weiß nur, dass seine Bedeutung in der Kunst enorm ist.

Auf meine Bemerkung, dass ich Buslers Buch noch nicht beherrsche,<sup>71</sup> wandte Rimski-Korsakow ein: Nun, wir beide werden das schon irgendwie hinkriegen, und wenn Sie mich lassen, werde ich Ihnen in Zukunft sicher eine ganze Ballade über die Form vorlesen! \*\*

\*\* Leider habe ich diese Ballade nie gehört: Nikolai Andrejewitsch hatte sein Versprechen offenbar vergessen, und es war mir zu peinlich, ihn daran zu erinnern.

14. Mai

Es war noch nicht 8 Uhr, als ich die Rimski-Korsakows aufsuchte. Nikolai Andrejewitsch muss sehr erfreut über meine Absicht gewesen sein, den ganzen Abend mit ihm zu verbringen. Michail Nikolajewitsch musste irgendwohin verschwinden, und so waren wir auf uns allein gestellt. Zunächst einmal war von Kolonna die Rede. Wissen Sie, - sagte Rimski-Korsakow, - in wem ich einen Feind gefunden habe? Was meinen Sie dazu? In Kolonna! Und wissen Sie, warum? Dass ich ihn nicht sofort nach seiner Ankunft besucht habe. Diese Beleidigung begründete er mit meiner extremen Undankbarkeit, denn er war in Paris, um Antar aufzuführen. Auch bei dieser Gelegenheit war er unglücklich mit uns. Naprawnik stattete ihm auch keinen Besuch ab und antwortete auf die von Kolonna gesendete Visitenkarte auf die gleiche Weise. Wie dumm und arrogant diese Europäer manchmal sind, und das zu Recht!

Nikolai Andrejewitsch erzählte mir, dass er mit Solowjow während der Prüfungen wie immer freundschaftlich verbunden war. Jedes Mal, wenn er ihn traf, versuchte er, ihm etwas Angenehmes zu erzählen, wie die Tatsache, dass er kürzlich mit einem seiner Freunde einen Streit über die Auferstehungs-Ouvertüre hatte, und versuchte, ihn davon zu überzeugen, dass es sich dabei nicht um eine Fantasie handelte, sondern um eine streng beobachtete Ouvertüre. Oder noch einmal: als Solowjow Rimski-Korsakow erzählte, dass er gerade eine neue Oper schreibe, begann dieser, sich über die Zivilcourage Nikolai Solowjows zu wundern, indem er sagte: Nein, ich werde nie etwas schreiben können, da die Theaterleitung mir gegenüber so unfreundlich ist. Habt Erbarmen, - fuhr er fort.

Kordelia wurde ohne ersichtlichen Grund zurückgezogen, obwohl sie sogar die volle Gage einbrachte, und als ich vorschlug, Schmied Wakula am Mariinski-Theater zu inszenieren,<sup>72</sup> lehnte Wsewoloschski dies rundheraus ab und sagte sogar zum Trost, dass nicht nur diese meine Oper, sondern auch Tschaikowskys Pantöffelchen nie aufgeführt werden würde. Wie war es für mich, diese Reden zu hören, - sagte Rimski-Korsakow, - als ich selbst meinen dritten Wakula

vorbereitete. Wissen Sie, - fügte Solowjow hinzu, - es war Wsewoloschski, der sich an mir dafür rächte, dass ich einmal zu seinem Vorschlag, die Pique Dame zu schreiben, deren Drehbuch von Iwan Alexandrowitsch selbst verfasst wurde, bemerkte, dass dieser Opernentwurf meiner Meinung nach nicht musikalisch sei. Ich kann Ihnen versichern, dass er mir das immer noch nicht verzeihen kann.

Doch dann läutete die Glocke und F. A. Canillé, Nikolai Andrejewitschs ehemaliger Lehrer und Freund, dem er seine erste Sinfonie gewidmet hatte, trat ein. Das Gespräch nahm eine ganz andere Richtung. Sie fingen an, über neue Musik zu plaudern, über den kleinen, laut Canillé mit Liszt verglichenen, talentierten Wagner, Glinka, Canillés Lehrer Genselt, Ljapunow und Glasunow, und in allen Meinungen über Wagner, Liszt, Ljapunow und Glasunow, die von einem angesehenen Lehrer geäußert wurden, war Balakirew zu hören, denn Canillé selbst kannten sie offenbar nicht. Dann war viel von Balakirew die Rede. Rimski-Korsakow war der Meinung, dass Balakirew von Natur aus ein kolossales Talent besaß, das jedoch durch die unglücklichen Umstände seines Lebens und vor allem durch seine geradezu krankhafte Faulheit und sein unmöglich langsames System des Komponierens weitgehend erstickt wurde. Das Gespräch ging von Mili Alexejewitsch zu Anton Rubinstein über einem Künstler reinen Wassers nach Rimski-Korsakows Definition, für den Musik alles ist, der manchmal am Klavier saß und Fugen analysierte und der sich so sehr in sich selbst zurückzog, dass es schien, als würde er sich, wenn ihm jemand sagte, dass eine Katastrophe bevorstünde, wahrscheinlich nicht rühren und nur abwesend einwenden: Ich weiß, gut, jetzt lass mich ausreden! Dann sprachen sie über die Tatsache, dass es heutzutage keine Sänger, Pianisten, Dirigenten oder Komponisten mehr gibt, obwohl jeder spielt und singt, jeder Musik komponiert und sogar jeder einen Chor oder ein Orchester leitet.

Das ist verständlich, - bemerkte Nikolai Andrejewitsch. Früher, zu Glinkas Zeiten und davor, war die Kunst eine Art Heimindustrie, man brauchte echtes Talent, um zu Ruhm zu gelangen; jetzt ist sie zu einer Art Fabrikproduktion geworden. Übrigens, was Glinka betrifft - erinnerst du dich, Fjodor Andrejewitsch, sagte er zu Canillé (mit dem er sich mit dem Vornamen anredete), - wie erfreut ich war, als ich zum ersten Mal von dir hörte, was ich selbst damals schon dachte, nämlich dass Ruslan ein Genie ist, und nicht nur ein Genie. Ich bin sehr stolz darauf, dass ich im Alter von 14 oder 15 Jahren zufällig über einen Auszug aus dieser Oper von einem Bekannten von mir gestolpert bin, und ich dachte sofort, dass der Autor von Ruslan ein Außenseiter war, was sein Talent angeht. Seitdem sind mehr als 35 Jahre vergangen, wir beide sind alt geworden, und doch hat Ruslan für mich nicht nur nichts von seinem früheren Charme verloren, sondern ist mir sogar noch ans Herz gewachsen.

Man sprach viel über die kommende Opernsaison mit Tanejews Oresteja , Naprawniks Dubrowski , der Maiennacht und dem zweiten Akt der Snegurotschka in einer Aufführungsgala <sup>73</sup> , aber auch über die Symphoniekonzerte.

Das Gespräch drehte sich wieder um Ljapunow und Glasunow, und als Rimski-Korsakow Canillé fragte, wer von ihnen der Begabteste sei, sagte er geradeheraus, dass er zwar Ljapunow für sehr begabt halte, dass er aber Glasunow für besser halte als ihn, einfach weil Glasunow im Vergleich zu Ljapunow ein positiver musikalischer Schneider sei. Übrigens, wenn Sie meine Meinung über ihn wissen wollen, - sagte Rimski-Korsakow, - werde ich Ihnen sagen, dass ich vielleicht im Gegensatz zu vielen anderen der Meinung bin, dass Glasunow der erste Komponist unserer Zeit ist, und zwar nicht nur bei uns,



sondern auch in ganz Europa: ich spreche von der jungen Künstlergeneration. Ich weiß fuhr er fort aber diesmal sprach er zu mir wenn ich sterbe, werdet ihr noch Glasunow haben, und wenn ihr alt seid merkt euch meine Worte: ihr werdet nicht nur Glasunow haben, sondern auch nur einen sehr begabten Komponisten die Kunst dieser Zeit wird wahrscheinlich auf nichts reduziert sein.

Wir trennten uns um zehn nach zwei. Also, bis morgen! Nikolai Andrejewitsch meldete sich freiwillig, um mich zu besuchen, bevor ich ging.

Ich vergaß zu erwähnen, dass Nikolai Andrejewitsch während eines Gesprächs mit Rimski-Korsakow (noch vor Canillés Ankunft) über seine neue Oper mir seine dreistufige Imitation des Hauptthemas vorspielte, das das helle, aber kalte Leuchten der Nacht beschreibt und das er für das Ende des I. Aktes komponiert hatte; sie sagten auch, dass Themen wie Pskowitjanka, trotz all ihrer großen Verdienste, ihn jetzt kaum für eine neue Oper inspirieren würden: Es scheint mir sogar, - sagte Rimski-Korsakow, - dass ich mich weigern würde, wenn mir jemand vorschlagen würde, Pskowitjanka in der jetzigen Zeit zu schreiben. Außerdem erfuhr ich, dass Nikolai Andrejewitsch in der Zauberszene der neuen Oper einen völlig neuen Orchestereffekt einführen will, nämlich ein Flajolet-Glissando auf den leeren Saiten der Celli, das einen unendlich phantastischen Klang erzeugt, mit einem mehr oder weniger konstanten, gleichsam anhaltenden Nonakkord im Hintergrund.

*15. Mai*

Um genau dreiviertel neun waren Nikolai Andrejewitsch und sein Sohn Michail Nikolajewitsch bereits bei uns zu Hause. Zuerst sprachen wir über den geplanten Kauf eines kleinen Anwesens durch Rimski-Korsakow in den Provinzen Pskow, Petersburg oder Nowgorod; dann kamen wir irgendwie unmerklich auf das Thema der Konservatoriumsprüfungen zu sprechen; auf Canillé, der aus dem Jenseits zu kommen schien, so naiv in seinem Urteil über neue Musik, obwohl er eine glühende Liebe für die Kunst der Vergangenheit zu haben schien. Wissen Sie, - sagte Rimski-Korsakow, - dieser Mann ist trotz seiner ungeheuren Musikalität in keinem Konzert, außer in denen, in denen A. Rubinstein spielt; für alles andere ist er lebendig begraben. Aber hier wurden wir zum Tee gebeten, und wir gingen in das Esszimmer. Zu diesem Zeitpunkt war auch Schtrup aufgetaucht. Es entbrannte ein heftiger Streit über die Konventionalität des Geldes, über neue Diamantenfunde und schließlich über Gold als Werteinheit. Rimski-Korsakow sprach viel über Halluzinationen von Klang (Schumann und Antipow) und Licht: Borodin zum Beispiel konnte jeden Augenblick alle möglichen orientalischen Typen sehen, oft sogar ganze Prozessionen, solange er die Augen schloss oder sich in einem dunklen Raum befand; Rimski-Korsakow selbst litt einmal unter leichten Sehalluzinationen, und er brauchte nur die Augen zusammenzukneifen, um eine Reihe unbekannter winkender Masken vor sich zu sehen, und diese unangenehmen, leidenden und lachenden Gesichter wechselten blitzschnell ihr Aussehen, es war eine Art optischer Sprung.

Schließlich wandte sich das Gespräch dem Thema der neuen Oper von Nikolai Andrejewitsch zu. Er erzählte uns, dass die I. Szene bereits fertig sei und dass der achte Teil der Oper bereits geschrieben sei, abgesehen von der Masse an Skizzen, die er für den Rest hatte; dass er im III. Akt, nämlich in der Phantasieszene, Sternschnuppen, tanzende Sternbilder (Kassiopeia, Großer

Wagen, Orion) und sogar den Morgen einführen würde. Kolyada und Ovsen erscheinen am Ende in Form eines jungen Mädchens und eines hübschen jungen Mannes, den letzten Gefährten des Kupala -Kults, mit dem nach slawischem Glauben die Sonne wiedergeboren wurde.

In Zukunft will Nikolai Andrejewitsch mehrere weitere Opern schreiben:

Sadko (mit Elementen seiner Orchesterfantasie), Sorjuscha , König Saul und vielleicht sogar Byrons wunderbares Himmel und Erde .<sup>74</sup>

Noch vor dem Tee führten Nikolai Andrejewitsch und ich Experimente mit dem Radiometer von Kruks durch,<sup>75</sup> was ihn sehr interessierte, und er bot sogar an, seine eigene Körpergröße zu nutzen und das Gerät mit seinen eigenen Händen an die Decke zu hängen.

Nach dem Tee verließen die Rimski-Korsakows und mit ihnen Schtrup das Haus. Der Abend verging leider unglaublich schnell. In meinem Herzen herrschte eine besondere Ruhe und Stille.

*19. Mai*

Heute haben die Rimski-Korsakows außer mir noch Trifonow und Schtrup. Bevor sie kamen, gab es viel zu reden über meine Mutter und ihren angeblichen Herzfehler. Nikolai Andrejewitsch erzählte mir, dass seine Mutter trotz einer schweren Herzerkrankung (mit Ohnmachtsanfällen und anderen Begleiterscheinungen der Krankheit) ein hohes Alter erreichte (bis zu 84 Jahren) und dass es daher nichts von dieser Krankheit zu befürchten gab. Dann sprachen sie über die grobe Profanität der biblischen Bücher Levi, Richter und das I. Buch der Könige. Anlässlich seines gestrigen Auftritts bei Bernschtam, der mit der Tochter der Pupins verheiratet ist, wurde über Balakirew gesprochen.<sup>76</sup>

Trifonow kam herein, und das Gespräch begann über Ljadow und seine Sommerprojekte, seine Orchesterfantasie Baba-Yaga zu komponieren<sup>77</sup> Ich sage Ihnen aus Erfahrung, - sagte Rimski-Korsakow, - Ljadow wird auch in diesem Jahr nichts tun; sicher wird ihm irgendjemand oder irgendetwas in die Quere kommen, und wenn Sie ihn im Herbst nach Baba-Yaga fragen, wird er sagen, dass er noch nicht einmal angefangen hat: es lohne sich nicht, und er habe zu viel gelesen. Es ist schade, - sagte Nikolai Andrejewitsch -, ich mochte Fragmente davon sehr, als ich es einmal hörte; aber Sie werden sehen, dass er zu faul ist, etwas zu tun. Das sagte ich ihm neulich, als ich seine Entwürfe hörte: wie froh bin ich, Sie für ein paar Minuten als aktiven Kutschkisten zu sehen, und danke dafür.

Wir haben viel über Glasunow und seine Versöhnung mit Laroche gesprochen. Nach dem Tee spielte Nikolai Andrejewitsch auf unsere Bitte hin zweimal hintereinander die gesamte I. Szene seiner neuen Oper, die den 16. Mai markiert, wobei ich mitspielte und sogar ab und zu mitsang. Nach der Aufführung hatten wir ein langes Gespräch über die Musik. Hier und da skizzierte Rimski-Korsakow die von ihm bereits vorgeschlagene Instrumentation, aus der übrigens nicht nur die Bassklarinette verbannt werden sollte, sondern auch das Englischhorn, dessen Klangfarbe Rimski-Korsakow in den letzten Jahren geradezu langweilig geworden war. Als ich ging, nahm ich die Partitur von Snegurotschka mit in den Sommer. Nikolai Andrejewitschs letzte Worte über seine neue Musik lauteten: Und doch, ich wiederhole, die Hauptsache in der Musik ist nicht die Melodie oder gar die Harmonie, sondern der Rhythmus, und nur der.

Ich ging kurz bei Rimski-Korsakow vorbei, wo ich statt einer Minute mehr als anderthalb Stunden saß. Ich zeigte ihm, was ich von dem, was ich beim letzten Mal (am 19.) gehört hatte, aufgeschrieben hatte. Es stellte sich heraus, dass die Genauigkeit gewissermaßen fotografisch war. Wir sprachen dann über die Aufführung seines Sadko und der Borodin-Suite in Pawlowsk (20. Mai) sowie über die Aufführung der Mendelssohn-Sinfonie.<sup>78</sup> Zu letzterer sagte Nikolai Andrejewitsch: Wie auch immer, Mendelssohn war sicherlich ein erstklassiger Komponist, abgesehen von seiner hervorragenden Instrumentierung: seine Musik zum Sommernachtstraum ist brillant, seine Sinfonien, Oktette und Ouvertüren ( Hebriden , Athalia , Meeresstille \* und Ruy Blas \*\*) sind wunderbar, besonders die erste ( Fingals Höhle ) mit einem entzückenden Mittelteil, und sogar seine Lieder ohne Worte \*\*\* sind reizend.<sup>79</sup> Und wenn sie sauer-süß genannt werden, ist dieses Wort selbst, und nur das, schlecht.

\* Meeresstille ist eine Abkürzung für Mendelssohns Konzertouvertüre Meeresstille und die glückliche Fahrt (dt).

\*\* Ruy Blas .

\*\*\* Lieder ohne Worte (dt.).

Es wurde viel über das allgemeine Talent aller zeitgenössischen musikalischen Jugendlichen gesprochen. Schließlich sind Nekrassow und L. Steinberg allesamt begabt, und selbst Scheffer, der nie eine einzige Konservatoriumsprüfung richtig bestehen konnte, ist, davon bin ich überzeugt, begabt, - sagte Nikolai Andrejewitsch. Ihnen fehlt nur eines, nämlich Individualität, und darin steckt das ganze Salz . Übrigens, - fuhr Rimski-Korsakow fort, - war Scheffers Vater ein hervorragender Trompetenvirtuose, und so zog er in Eine Maiennacht alle Aufmerksamkeit auf sich, als er das äußerst schwierige Solo spielte, das er mit Bravour meisterte.

Während wir darüber sprachen, zeigte mir Rimski-Korsakow zwei neue Partituren, die er gestern von Glasunow geschenkt bekommen hatte Chopiniana und Walzer .<sup>80</sup> Stellen Sie sich vor, - fuhr Rimski-Korsakow fort, - was für ein seltsamer Fall. Ich ging im Zimmer umher und dachte an die Musik, die Oksana mir gerade vorgespielt hatte, und plötzlich hörte ich in der Wohnung über mir jemanden, der sie im gleichen Ton und mit ungefähr der gleichen Genauigkeit spielte; hier haben Sie in Petersburg heimlich vor allen geschrieben und er lachte. Als wir schließlich über den Tag meiner Ankunft (um Iwan Kupala herum) in Wetschascha sprachen, wo es laut Nikolai Andrejewitsch wunderschön war und wo es sogar einen wunderschönen See gab, wie in Snegurotschka , und wo wir in der Nacht von Iwan Kupala mit ihm hingehen würden, um die Farnblume zu suchen, kamen wir irgendwie unmerklich auf das Thema des alten Adels zu sprechen, und hier fand ich ein äußerst interessantes Detail heraus: Rimski-Korsakows Großmutter männlicherseits war die Tochter des Priesters, von dem sein Großvater sie entführt hatte, und ihre Großmutter weiblicherseits war eine einfache Bäuerin aus der Leibeigenschaft von Skarjatin, dem Grundherrn des Kreises Maloarchangelskoje, Provinz Orjol. Ohne diese Renovierungen , - sagte Rimski-Korsakow, - wären wir wahrscheinlich degeneriert, und jetzt gibt es zumindest eine legitime Rechtfertigung für meine Leidenschaft für alles Religiöse und Zeremonielle, für alle Arten von Soutanen und Klerus im Allgemeinen, diese modernen christlichen Priester; schließlich für Reigen, Troizker und russische

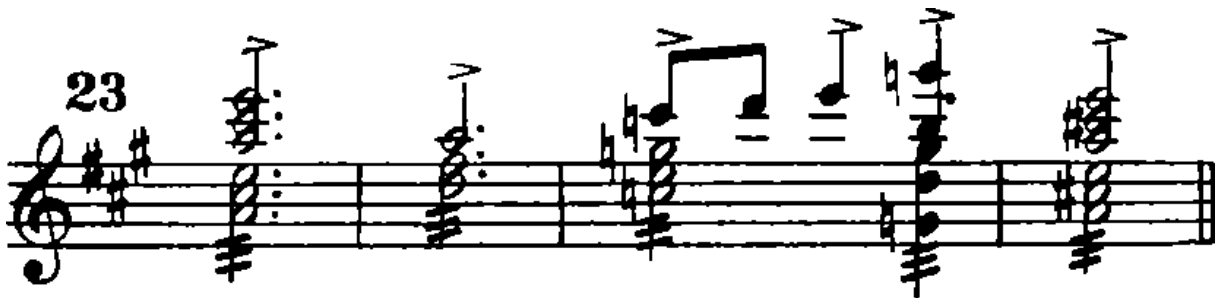
Lieder. Daher, - so Rimski-Korsakow, - habe ich meine Ideen (Atavismus) und meine selbstlose Liebe zu allem wirklich Alltäglichen, Volkstümlichen geerbt; das mag das Geheimnis und der Grund sein, warum meine Auferstehungs-Ouvertüre und mein Kupala-Reigen entstanden sind.

Als ich ging, bat ich um die Erlaubnis, Nikolai Andrejewitsch noch einmal besuchen zu dürfen, bevor er abreiste, und wir einigten uns auf Dienstag.

24. Mai

Es war noch nicht halb zehn, als ich im dritten Stock nach den Rimski-Korsakows läuten wollte, aber zum Glück hielt ich noch rechtzeitig an; aus der Wohnung Nr. 24 kamen wunderbare, entzückende Klänge, die offenbar für die schöne Heldin charakteristisch waren. Ich war von dieser hellen, starken, brillanten und gleichzeitig aufrichtigen und originellen Musik positiv beeindruckt. Doch dann verstummten die Geräusche; Nikolai Andrejewitsch hatte offenbar zu Ende gespielt, und ich rief. Zunächst bereute ich, dass ich seine Oksana absichtlich belauscht hatte, von der ich sehr angetan war, und vor allem von den kühnen und erfolgreichen Terzen. Es stellte sich heraus, dass diese Musik von ihm noch nicht aufgezeichnet worden war, obwohl sie natürlich in Form von einzelnen Skizzen existierte. Wissen Sie, - sagte Rimski-Korsakow, - auf Anraten von Porfiri Alexejewitsch<sup>81</sup> denke ich, dass ich die Oksana eleganter machen sollte - die Götter der Musik, die raue Musik, gefällt mir nicht. Ich habe Nikolai Andrejewitsch gebeten, sein Porträt für einen meiner Freunde zu signieren. Rimski-Korsakow fand die Feder, und die unsterblichen Takte aus *Mlada*, voll unendlich poetischer Traurigkeit, wurden unter das Porträt gedruckt.

Als wir in den Saal gingen und weiter über die neue Oper sprachen, fragte mich Rimski-Korsakow plötzlich, ob ich die folgende Harmonie für zu hart halte (*Notenbeispiel 23*).



Ich verneinte, fügte dann aber scherzhaft hinzu, dass unser guter Julius Iwanowitsch Loganson, wenn er dieses Tremolo hörte und seinen klassischen Satz ausrief: Was wollen die denn damit?, wahrscheinlich vor Schreck ein Nervenfieber bekommen würde. Wir haben gelacht. Übrigens, - sagte Rimski-Korsakow, - wenn Sie das Konservatorium besuchen wollen, hier sind zwei oder sogar drei Karten, von denen Sie eine Alina Andrejewna [meiner Mutter] oder E. N. Lebedewa geben können.

Abschließend habe ich fast alle meine Romanzen Rimski-Korsakow vorgespielt. Nikolai Andrejewitsch war der Meinung, dass es in ihnen trotz einer sehr getreuen Farbgebung und Stimmung und sogar einer unbestrittenen Fähigkeit zur Harmonisierung wenig, um nicht zu sagen fast keine Melodie gab. Am besten

gefielen ihm: Und ich hatte eine Heimat (obwohl ihm der letzte Akkord nicht gefiel), Die Nacht kam herab , Du bist schön wie eine Lilie . Am allerwenigsten meine Romantik zu den Worten: Vom Schein des Mondes erhellt . Apropos, Rimski-Korsakow hat mir einige nützliche Ratschläge gegeben, wie man genau eine gewisse Melodiösität erreichen kann, die in der Musik auf jeden Fall notwendig ist. Seien Sie versichert, - sagte er, - diese Fähigkeit wird sicherlich entwickelt, und ein Mann, der auf interessante Weise harmonisieren kann, ist auch in der Lage, eine Melodie zu komponieren, er weiß nur oft nicht, wie er sie übernehmen soll.

Doch da kam Trifonow. Der Tee war bereits getrunken, und Nikolai Andrejewitsch wollte gerade auf unsere Bitte hin seine Nacht (das erste Bild) vorführen, als plötzlich, gegen elf Uhr, die Glocke erneut läutete und Ljadow, der gerade von seinem Spaziergang auf den Inseln zurückgekehrt war, das Esszimmer betrat. Offensichtlich wurden die Pläne über den Haufen geworfen und der Abend nahm eine neue Wendung. Die Gerüchte über die morgige Wahl von S. A. Malosjomowa als Professorin am Konservatorium begannen zu kursieren. Sie diskutierten darüber, wer das Klavier<sup>82</sup> bekommen sollte: der hervorragende Pianist Drucker (Schüler von Malosjomowa), der keine besondere Zukunft hatte, oder der weniger schillernde, aber zweifellos sehr talentierte und technisch versierte Pianist Gabrilowitsch, ein Schüler von Professor W. P. Tolstow, der offensichtlich eine glänzende Zukunft vor sich hat. Trotz meiner großen Freundschaft zu Sophia Alexandrowna, - sagte Ljadow, - werde ich immer dazu stehen, dass Malosjomowa wirklich eine ausgezeichnete Lehrerin ist, aber nur für die jüngeren Schüler, bei denen sie regelrecht Wunder bewirkt, und eine äußerst schlechte Führerin für die Absolventen, da sie ihnen die Manier und manchmal sogar einfach unangenehme Exaltiertheit des Spiels von Alexander Rubinstein einimpft. Rubinsteins Exaltiertheit (z.B. das Ausschlagen des Themas mit einem Finger usw.), das Ausnutzen des Zufalls als Gesetz; dieser Umstand macht auch schon ihre ganze Schule ziemlich ungeeignet.

Die Kantaten am Ende des Kompositionsunterrichts wurden besprochen. Bei einem von ihnen, - so Rimski-Korsakow, - hört man zum Beispiel kriegerische Schreie; es ist, als ob im Orchester eine Schlacht ausbricht, während der Solist singt: An den Toren Edens stand der sanfte Engel mit gesenktem Kopf , während die Musik des anderen so nichtssagend und schwach ist, trotz des eklatanten Fehlens von Tremolo, dass sie einfach wie eine Art Karikatur von mir wirkt. Und nun wird einem Mann, der eine schlechte Kantate schreiben könnte und nicht einmal eine einfache Stimme in der unbedeutenden Ouvertüre zum Barbier<sup>83</sup> spielen kann, ein Diplom und der Titel eines freien Künstlers verliehen, dank der äußerst anormalen Situation. Was gibt es zu tun? - Das sind die Trends unserer Zeit.

Beim Tee sprachen wir über Findeisen und seinen Wunsch, Ljadows Biografie in einer der nächsten Ausgaben seiner Zeitung zu veröffentlichen; über den blinden Rubez, diesen sympathischen Sammler von 216 kleinrussischen Volksliedern; schließlich über J. I. Ioganson mit seinen endlosen Tabletten und seinem Hass auf Motten, die er immer so hartnäckig verfolgt, dass er manchmal sogar während der Vorlesungen in der Klasse hinter ihnen herläuft und -springt; wir sprachen auch über den arroganten, aber dennoch klugen Cesi und schließlich über Kona, einen äußerst talentierten und originellen Pianisten und Studenten des Konservatoriums, wegen dessen Spiel Ljadow seine Unkenntnis der Harmonielehre und seine völlige Schlampigkeit im Kontrapunkt verzieh.

Es war zwölf Uhr, als wir den Saal betraten. Anatoli Konstantinowitsch setzte sich an den Flügel und begann, Glasunows Karneval zu spielen, aber dann ließ er sich

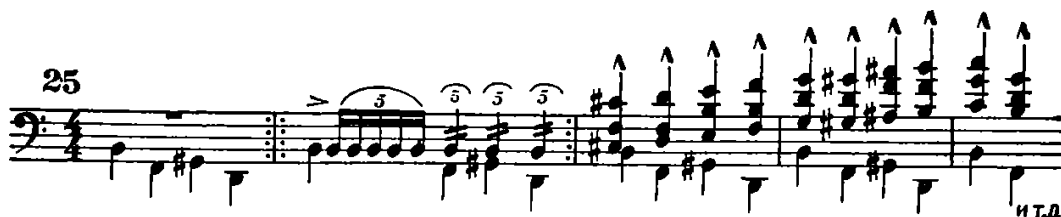
hinreißen und begann, seine Werke aufzurufen, die leider nirgendwo aufgenommen wurden und von denen einige bereits vergessen sind. Welche Schönheit, welche wunderbare Anmut, welche Poesie, welcher kristalline Klang! Zusammen mit Trifonow und Nikolai Andrejewitsch begannen wir ihn eindringlich zu überreden, diesen Sommer nirgendwo hinzufahren, sondern sich hinzusetzen und zu schreiben, und schlugen ihm sogar Themen vor: Die Sorjuscha , die er aufgegeben hatte,<sup>84</sup>

Das Fest bei König Alkinoos (aus der Odyssee ) usw. Ljadow argumentierte, dass, selbst wenn er eine Oper in Angriff genommen hätte, nichts dabei herausgekommen wäre, da es sich nicht lohne, Musik nur zu märchenhaften Themen wie Sorjuscha zu schreiben, und es nirgendwo eine wirklich gute dramatische Handlung zu finden sei. Nein, meine Herren, - wandte Rimski-Korsakow gutmütig ein und schaute Ljadow liebevoll an, - ich kenne das Geheimnis, warum Anatoli Konstantinowitsch nichts schreibt, er mag es nur, dass wir ihn alle so bemitleiden , - und Rimski-Korsakow lachte.

Ich werde einige der Mazurken und Walzer, die Ljadow spielte, und die Variationen über ein Thema von Glinka, die heute Schestakowa gewidmet sind, nicht gesondert erwähnen, sondern nur die bemerkenswertesten, an die ich mich in Auszügen erinnern konnte, wie die geheimnisvollen Fanfaren der Zwerge, die den Kristallpalast bewachen; die überraschend transparente Charakterisierung des Schlosses selbst (der Wechsel von zwei großen Triolen im Verhältnis zu einer vergrößerten Sekunde des Typs (*Notenbeispiel 24*) aus der Orchestersuite über das Thema von Ljadows eigenem improvisierten Märchen;



die Musik der Meerjungfrauen; eine volkstümliche Szene voller Leben, Glanz und musikalischem Interesse, ganz im russischen, sozusagen kutschkistischen Stil; eine kuriose, düstere Prozession des Leschy aus Sorjuscha (*Notenbeispiel 25*); dann eine Charakterisierung des Zaubersees <sup>85</sup> (*Notenbeispiel 26*);



melancholisches Lied (*Notenbeispiel 27*), und ein höchst eigenartiges



und rührendes Hirtenliedchen, das er oft im Dorf hörte, wo er dieses pastorale Solo stundenlang auf seinem Horn zu spielen pflegte, um seinen trägen, endlosen Gesang zu begleiten (*Notenbeispiele 28, 29*).

28

29

3 раза

3 раза

3 раза

3 раза

Cl. Fag.

Two musical examples, 28 and 29, in treble clef, key signature of one sharp (F#), and 2/4 time signature. Example 28 is a single staff with a melody and accompaniment. Example 29 is a two-staff piece with a melody in the upper staff and accompaniment in the lower staff. Both examples feature triplets of eighth notes, indicated by '3 раза' (3 times) above the notes. Example 28 also includes 'Cl.' and 'Fag.' markings below the staff.

Schließlich eine wunderbar mystische Bewegung der Moll-Töne (in Bezug auf die zweite und verminderte Quinte) in der Art von Wagner, oder besser gesagt Liszt ( *Die heilige Elisabeth* ) (*Notenbeispiel 30*).

30

pp

mp

Beim Hören dieser Klänge wurde ich unwillkürlich an die Worte von Rimski-Korsakow erinnert, der einmal über Ljadow sagte: Dieser Mann ist so begabt, dass er absolut alles komponieren kann; er ist absolut zu allem fähig!

Schon jetzt war es bemerkenswert, wie sensibel und liebevoll Nikolai Andrejewitsch jede neue Passage, die gespielt wurde, jede originelle Wendung des musikalischen Gedankens beobachtete. Bei den Meerjungfrauen konnte er es gar nicht aushalten, und mit unglaublicher Zärtlichkeit streichelte er dem Spieler über den Kopf.

Es war an der Zeit zu gehen: wir standen hinter dem Flügel auf. Rimski-Korsakow schlug vor, ins Esszimmer zu gehen und einen kleinen Imbiss zu sich zu nehmen, mit dem, was Gott geschickt hat. Nachdem wir uns gestärkt hatten, verabschiedeten wir uns freundlich voneinander und von der genialen Schöpferin der Zukunft, Oksana, in den Sommer. Nikolai Andrejewitsch fuhr am 26. Mai um 10.30 Uhr morgens nach Wetschascha.

## MEINE ERSTE REISE NACH WETSCHASCHA

4. Juni

Ich verließ Petersburg mit dem Morgenzug, und um halb vier war ich bereits auf dem Bahnhof Pljusea, wo ich die erste Kutsche nach Wetschascha mietete; es war eine ziemlich holprige Fahrt, und so verbrachten wir mehr als zwei Stunden damit, so dass wir erst gegen drei Viertel fünf am Ort ankamen. Kaum hatte ich meinen Fahrpreis bezahlt, gab es ein solches Geschrei und Gekreische der Kinder im Haus, dass dies allein schon für meine Müdigkeit entschädigt hätte. Wolodja und Nadja



stürzten sich auf mich, Andruscha auch, sogar Nadeschda Nikolajewna, und sie war so aufgeregt, als ob ihnen allen wirklich etwas sehr Interessantes passiert wäre. Ich wurde buchstäblich umgerannt.

Wie sich später herausstellte, schlief Nikolai Andrejewitsch noch, als ich am Haus ankam; aber der Lärm weckte auch ihn, und er sprang mir strahlend und freudig mit den Armen winkend entgegen, und wir küssten uns sofort. Ich habe den Rimski-Korsakows zur Begrüßung gesagt, dass ich drei Tage lang bei ihnen bleiben und mich erst am Dienstagmorgen von ihnen trennen würde. Ich hatte kaum Zeit, mich umzuziehen und mich in einen angemessenen Zustand zu versetzen, denn ich wurde aus dem Arbeitszimmer Nikolai Andrejewitschs, wo ich eigentlich die ganze Zeit über bleiben sollte, erst zum See, dann zu den Zeisigen und Gimpeln und schließlich zu dem Hasen geschleppt, den man kürzlich für die kleine Nadja gekauft hatte, woraufhin man mich buchstäblich mit allen möglichen Speisen mit eigens für mich hergestelltem Kakao fütterte. Ich hatte Hunger, und so verschwanden all der Borschtsch, die Stückchen, die Tüll-Babka und die kandierten Früchte irgendwie besonders schnell: der Tisch begann der Sham-Wüste zu ähneln, und ich - ein gesättigter Antar! <sup>86</sup> Nach dem Mittagessen machten Nikolai Andrejewitsch, Nadeschda Nikolajewna, Wolodja, Nadja, Andrej und ich einen Spaziergang in den nahe gelegenen, an das angrenzende Anwesen angrenzenden Lubenski-Wald. Hier begann Nadeschda Nikolajewna, Wildblumen zu pflücken und gab ihnen flüchtig lateinische Namen, die Kinder rissen Vergissmeinnicht und fingen Kaulquappen, und Rimski-Korsakow, der ein klebriges Döschen gefunden hatte, reichte es mir komisch feierlich mit den Worten: Das ist aus Snegurotschka !

Als wir nach Hause kamen, haben wir wieder gegessen und schließlich Tee getrunken. Alle waren bester Laune, und sogar S. N. <sup>87</sup> tauchte am Horizont auf. Vor und nach dem Tee schlenderten wir viel durch den Garten mit seinen wunderbaren Lindenalleen, und mehr als einmal näherten wir uns dem See, um das wunderbare Schimmern des Mondlichts im Schilf und auf dem ruhigen Spiegel des Sees zu bewundern. Es war ein atemberaubendes Bild! Dieses D-dur nach H-dur\* inspirierte Rimski-Korsakow unwissentlich zu seiner neuen Oper Sadko , die er unbedingt schreiben wollte, und ich habe eine ähnliche Szene aus dem III. Akt der Maiennacht entnommen, mit dem poetischen Meerjungfrauenreigen und dem geheimnisvollen Rascheln des Schilfs. Übrigens erfuhr ich von Nikolai Andrejewitsch, dass er gerade heute, kurz vor meiner Ankunft, die letzten Takte der 2. Szene von Die Nacht vor Weihnachten fertiggestellt hat und somit der gesamte erste Akt seiner neuen Oper fertig ist. Morgen werde ich wahrscheinlich das wunderbare Mädchen hören, wie Nikolai Andrejewitsch es uns vorführen will.

\* Siehe Erinnerungen , 21. April 1894

Bei einem Spaziergang über die Gartenwege hatten wir ein langes und ausführliches Gespräch mit Rimski-Korsakow über die Revue Wagnerienne <sup>88</sup> und die Artikel von Chamberlain darin; über misslungene Übersetzungen (ins Französische) der Walküre - und Tristan -Texte durch einen gewissen Wilder, die Monothematisches Parsifal beruht nach C. und R. Bonnier auf dem symbolischen Motiv des Galsgottesdienstes, das er mit rein bonnierscher Akribie als eine Reihe von fünf Hauptmotiven betrachtet, aus denen er sich zusammensetzt;

\*\*

\*\* (1) Die Bereitschaft zu opfern. (2) Die Bedeutung des Opfers; (3) Die offenbar gewordene Notwendigkeit der Selbstaufopferung; (4) Das Streben nach Erlösung durch das Opfer; (5), Die Besänftigung in Opfer und Sühne (fr.)).

die Monotonie von Serows Simferopoler-Briefen an seine Schwester Dutourd, <sup>89</sup> jetzt gedruckt in der Russischen Musikzeitung ; über Schumanns Gedanken zur Musik, die viel von ihrem ursprünglichen Interesse verloren haben <sup>90</sup> und schließlich über das Sadko -Drehbuch, das ich von Findeisen mitgebracht habe, in das Rimski-Korsakow die Geschichte von Wassilisa der Weisen, der Tochter des Meereszars, einzubauen gedenkt, die aus Dankbarkeit für die Flügel (Kleider), die sie einst zurückgab, Sadko vor der Verfolgung durch den Meereszar rettet, der ihn liebt und sich in einen Fluss verwandelt. Rimski-Korsakow hält es auch für notwendig, die Szene des irrwitzigen Tanzes des Unterwasserreichs enger mit dem Traum zu verknüpfen und so den zwar unmotivierten, aber durchaus notwendigen Nebenauftritt des heiligen Nikolai Moschajski in diesem Szenario zu vermeiden. Außerdem, - fügte Rimski-Korsakow hinzu, - wird diese Vereinfachung die Szene selbst interessanter und die Handlung klarer machen.

Wir haben viel über Schreckliche Rache und Abend vor dem Kupala als Themen für neue Opern gesprochen. Bevor wir zu Bett gingen, sahen wir uns die geografische Karte des Kreises Luga genau an, und Nikolai Andrejewitsch zeigte auf Stelewo 91 : "Und hier war er - und der "Berg Yarilina" (Berg Kopytetskaja), so nannte zumindest ich diesen wilden, spitzen Hügel. Wissen Sie, - fuhr er fort, - vor zwanzig Jahren wollten Nadeschda Nikolajewna und ich uns hier für den Sommer niederlassen. Wir hatten keine Kinder, außer Mischa, also wollten wir hier ein kleines Sommerhaus für 50 Rubel suchen, aber es gibt keinen Platz dafür! Wenn ich mich recht erinnere, bin ich fast um die Siedlung Tyrone, Lubenskoje, Andromeru und, wie ich glaube, auch um Wetschascha <sup>92</sup> herumgefahren, aber ich konnte nichts finden. Ich muss sagen, dass uns das Schicksal 20 Jahre später erneut in dieses Land verschlagen hat."

Es war jedoch an der Zeit, sich in unsere Zimmer zurückzuziehen; ich überreichte Rimski-Korsakow die Nr. 6 von Findeisens Musikzeitung , die ich aus der Stadt mitgebracht hatte, und wir verabschiedeten uns. Es war ein Uhr nachts, als ich die Kerze auslöschte. Nikolai Andrejewitsch spielte noch etwas, anscheinend eine Improvisation, leise auf dem Klavier, aber er hörte auf, und ich schlief ein.

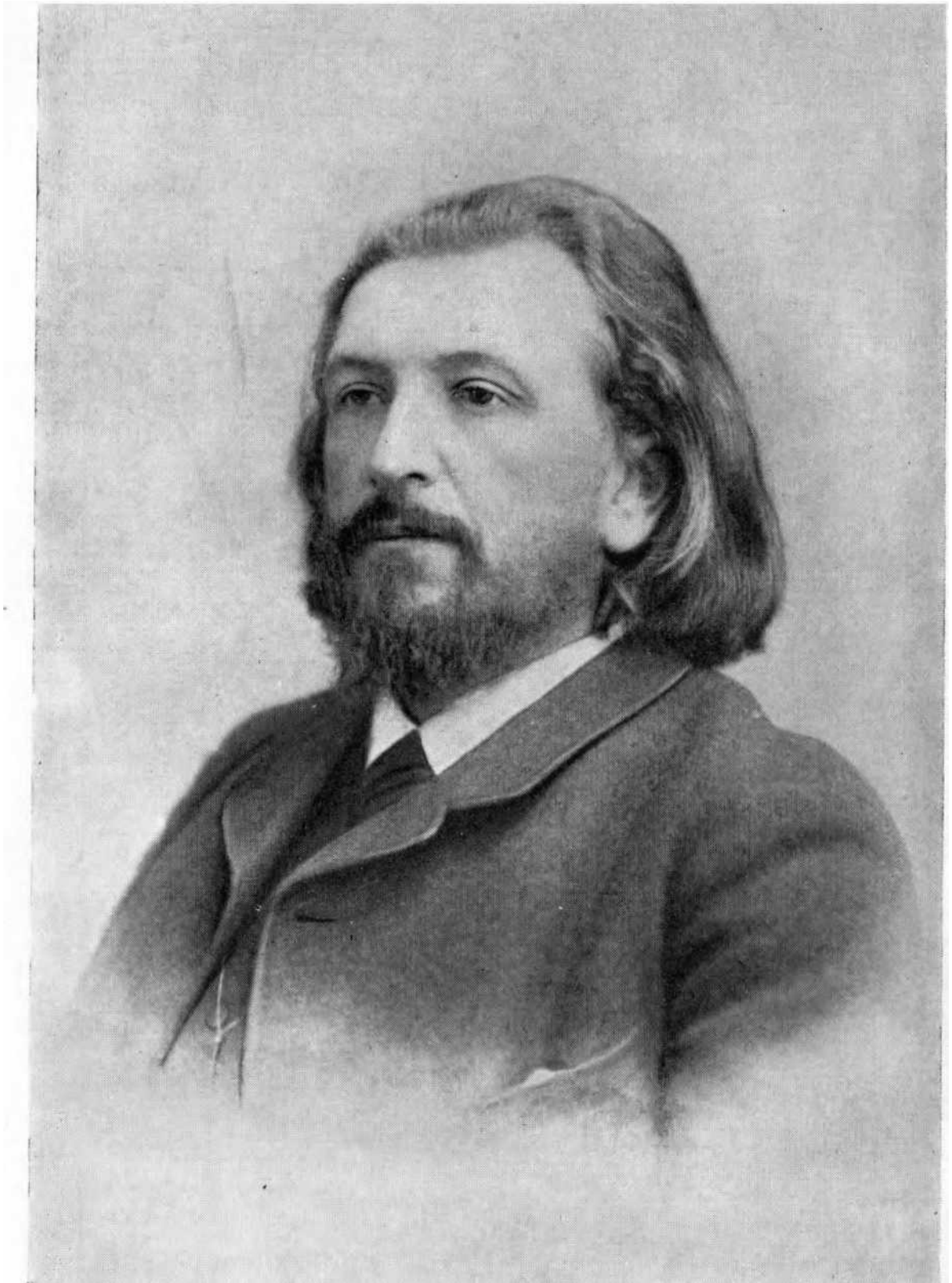
*5. Juni*

Am nächsten Tag stand ich gegen halb neun auf. Nach dem Morgentee war Nikolai Andrejewitsch mit der Fertigstellung des Librettos für das 2. Bild beschäftigt, und ich nutzte die Gelegenheit, Andrej etwas aus meinen Erinnerungen vorzulesen; dann gingen wir alle schwimmen. Wie sich herausstellte, war Rimski-Korsakow ein ausgezeichneter Schwimmer. Unmittelbar vor dem Mittagessen führte Nikolai Andrejewitsch mir und Nadeschda Nikolajewna sein neues Werk vor, das sie jedoch nicht ganz zu befriedigen schien; was mich betrifft, so fand ich, nach dem ersten Mal zu urteilen, viel ausgezeichnete Musik darin. Rimski-Korsakow war offenbar melancholisch. Nach dem Mittagessen legte er sich für eine Stunde hin, um sich auszuruhen, während ich einige Notenblätter nahm und mich auf den Balkon setzte, um mir etwas aus der ersten und zweiten Szene der neuen Oper zu merken. Aber dann kam Rimski-Korsakow, und wir machten einen langen Spaziergang vor und

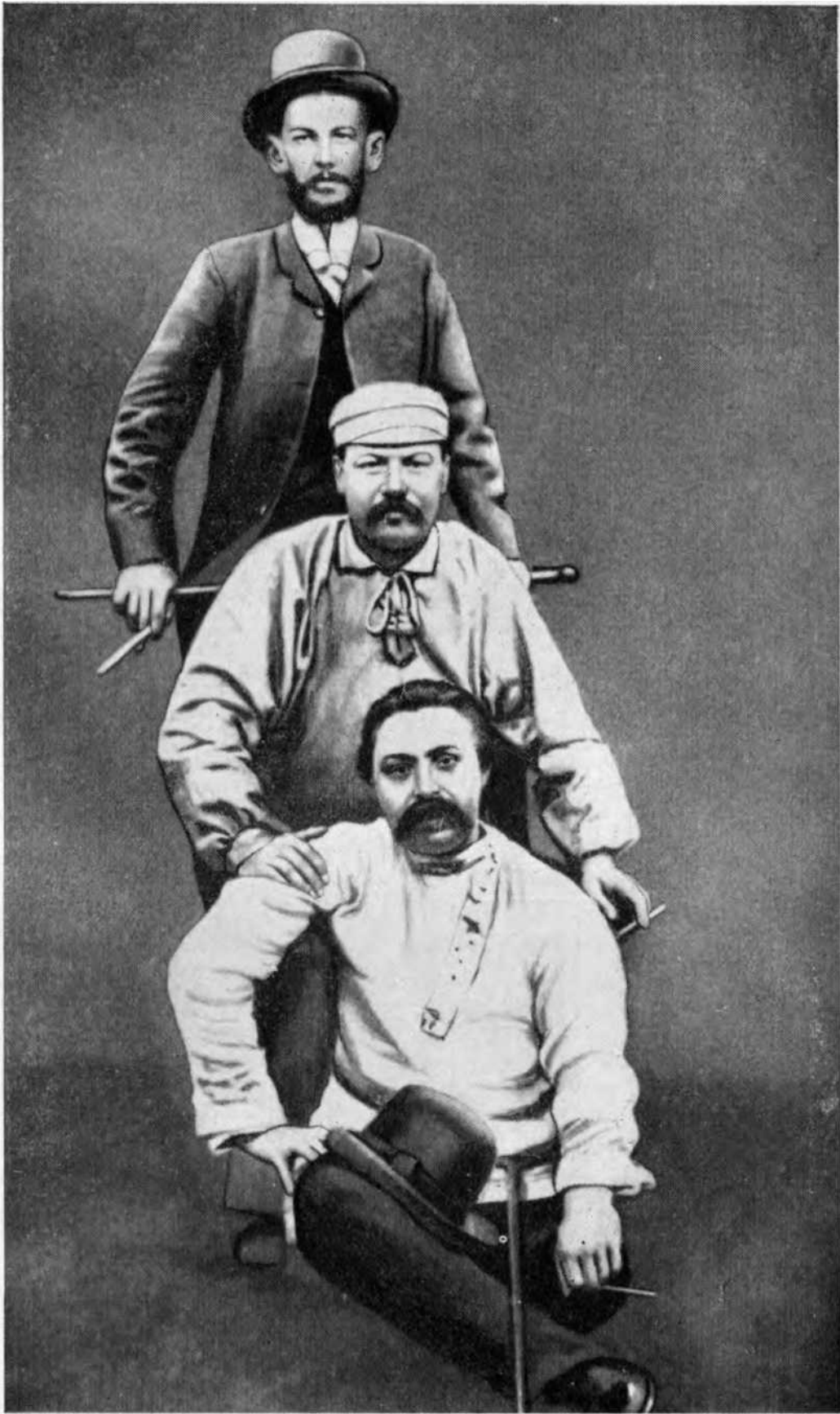
nach dem Tee und dem Abendessen, obwohl es leicht regnete. Nadeschda Nikolajewna schloss sich uns bald an. Und über was haben wir heute alles gesprochen, angefangen von seinem Die Nacht vor Weihnachten und Wagners genialen Waldweben <sup>93</sup> bis hin zu Mussorgsky und seinem manchmal karikaturhaften Realismus, wie das Ringen der linken Hand beim Singen über eine Kuh <sup>94</sup> (was W. Stassow sehr erfreute), und so weiter; der grenzenlosen Faulheit Ljadows, die ein französischer Romancier mit den Worten beschrieben hat: Improductivite slave ; \*

\* Slawische Unproduktivität (fr.).

Findeisens Artikel über die Themen der Snegurotschka <sup>95</sup>, in dem er mir mitteilte, dass er die Einteilung aller Themen des Werkes in drei verschiedene Gruppen für völlig richtig hielt; dass er außerdem seine Snegurotschka als definitiv über Mlada und in der Tat über alles andere, was er jemals geschrieben hatte, stehend betrachtete; dass Rimski-Korsakow beabsichtigte, den Kontrapunkt vor König Saul wieder aufzunehmen.



M. P. Beljajew



G. O. Djutsch, A. K. Ljadow und N. S. Lawrow

Wissen Sie, - sagte Rimski-Korsakow, - man könnte mich mit Recht einen fortschrittlichen Vertreter der konservativen Richtung nennen, der hin und wieder das verwirrte Mächtige Häuflein aufgreift. Urteilen Sie selbst, die Oper, diese im Grunde genommen falsche Kunstgattung, die doch so verlockend ist, was den Raum und die unendliche Vielfalt der Formen angeht, ist wirklich an die äußersten Grenzen des Möglichen gelangt. Und welche Übertreibungen hat es auf seinem Weg - vom Konzert mit sinnlosen Rouladen - dieser Ecole de petit schiens , \*\*

\*\* Welpenschule (fr.).

wie Berlioz es nannte, bis fast zu einem Drama mit Orchester und Polyphonie, wie Wagner - nicht ertragen. Und sogar, - unterbrach ich, - ohne Orchester, - mit einer dramatischen Wahrheit, wie in Der steinerne Gast, Die Hochzeit, teilweise Die Flibustière, die in letzterem Fall sozusagen zur angewandten Musik wird.

Indessen, - fuhr Rimski-Korsakow fort, - ist die Musik vor allem eine vollkommene Sprache, und, richtig, Gott sei mit ihnen, mit diesen grenzenlosen und meist farblosen Rezitativen, dass sie wenigstens mit mir sind: ich bin nicht Mussorgsky; er hätte noch etwas mit ihnen anfangen können. Und welcher wundervoller Reichtum an Klangfarben verbirgt sich in jeder guten menschlichen Stimme! Wissen Sie, - fuhr Nikolai Andrejewitsch fort, - in unserem Kodex der Anforderungen an wirklich gute Musik stand an erster Stelle und fast im Vordergrund die Abwesenheit von Koloratur; nur in Werken östlichen Charakters (Kavatine Kontschakownas, Georgisches Lied, Jüdisches Lied usw.) war diese Art von Virtuosität erlaubt, aber hier bekam sie einen fantastischen und wunderlichen Touch. Was mich betrifft, so mag ich diese Virtuosität positiv, solange es sich nicht um eine bedeutungslose Aneinanderreihung von Tönen handelt, sondern um eine schnelle Melodie mit einem schönen, originellen Muster, wie zum Beispiel bei Chopin. Manchmal bin ich sogar bereit, die Technik dieses oder jenes Solisten zu bewundern, wenn sie wirklich hervorragend ist (Joachim, Auer, Thomson, Rubinstein und andere). Und nun werde ich in meiner neuen Oper auch meiner Koloratur einen beachtlichen Platz in der Rolle der Oksana einräumen; mögen sie mich dafür schelten, wie sie wollen, - ich werde nicht nachgeben.

Sie sprachen über die völlige Untauglichkeit der Kulissen aus der Tierwelt für die Bühne. Sie sprachen über Balakirew und seine enthusiastische, wenn auch merkwürdig harsche Rezension von Mlada \*

\* Siehe Erinnerungen, 14. Oktober 1892

und die Tatsache, dass Balakirew 1891 das Werk offenbar nicht einmal kennenlernen wollte, da er es für ein Produkt des Wagnerismus hielt, den er verabscheute. Offensichtlich hatte Glasunow recht, - sagte ich, - als ich ihn fragte, was in Mili Alexejewitsch eine so unvergleichliche Feindseligkeit gegenüber dem genialen Komponisten der Nibelungen erklären könnte, antwortete er: Ich glaube, dass Balakirew in der Musik immer nur das erkannt und geliebt hat, was er selbst entdeckt hat. Und vielleicht, - sagte Rimski-Korsakow, - zumal Balakirew von frühester Jugend an immer krankhaft egoistisch und zuweilen sogar seltsam war; außerdem änderten sich der Charakter und die Ansichten dieses Mannes oft so sehr, dass ich oft bereit war zu behaupten, dass es sich nicht um eine Person handelte, dass es nie einen Balakirew gab, sondern mehrere, die nichts miteinander gemein hatten. Wissen Sie, - fuhr Nikolai fort, - ich bin fest davon überzeugt, dass

dieser grenzenlose Hass auf Rubinstein in Balakirew zum Teil durch dessen Eigensinn entstanden ist, zum Teil aber auch dadurch, dass Anton Grigorjewitsch, der selbst ein klarer individueller moralischer Wert war, sich ihm nie unterworfen oder gebeugt hat; Balakirew hatte indessen nie irgendeinen Widerspruch ertragen. Mit einem Wort, er fand einen Knochen in einem Stein!

Dann sprachen sie über die wunderbare Sammlung von 216 kleinrussischen Volksliedern von A. Rubez, aus der Rimski-Korsakow nun etwas für seine Oper nehmen wird; zumindest über das Lied Heiligabend (Nr. 34) mit dem beigefügten weißrussischen Text, der entsprechend umgearbeitet wurde (aus der Sammlung Sheins);<sup>96</sup> schließlich über Senkewitsch und Byrons Kain, nämlich die Szene in der Totenwelt, die von der Zensurbehörde aus irgendeinem Grund in einer russischen Übersetzung freigegeben wurde.

Bevor wir zu Bett gingen, warfen Nikolai Andrejewitsch, Nadeschda Nikolajewna und ich einen langen Blick auf die Blitze, die über dem Mauerwerk einsetzten, das zu den Bädern führte, und auf den prächtigen karmesinroten Mond und seinen unheilvollen feurigen Widerschein in Form eines Pfahls im See. Irgendwo in der Ferne gab es Nebel, die Luft war warm und ruhig. Die Natur schien den Atem anzuhalten... Um halb eins war ich schon im Bett.

Ich habe vergessen zu sagen, dass heute die ganze Truppe, Rimski-Korsakow selbst nicht ausgenommen, nach dem Abendtee auf Bäume geklettert ist und Fangreifen gespielt hat.

*6. Juni*

Als ich aufstand (gegen dreiviertel acht), war Nikolai Andrejewitsch, wie man mir sagte, bereits zum Schwimmen, also ging ich zum See, wo ich ihn traf. Rimski-Korsakow war bereits auf dem Heimweg und, wie ich bemerkte, etwas melancholisch, so wie er gestern gewesen war. Nachdem wir die Hauptstraße entlanggegangen waren, gingen wir auf den Balkon. Wir hatten Milch und Kaffee getrunken, und Nikolai Andrejewitsch schlug vor, noch einmal durch den Garten zu gehen. Es war ein seltener Morgen: die Luft war geradezu berauschend, Möwen flogen über dem Pesno-See, und in der Ferne wirkte der schöne Hain des Andromera-Anwesens irgendwie besonders verlockend. Diesmal sprach Rimski-Korsakow von der Möglichkeit, dass er seine Oper nicht zu Ende bringen würde – es lohnt sich nicht. Ich kann deutlich sehen, – sagte er, – dass diese Musik nicht annähernd das Niveau von Snegurotschka erreicht, dass mein Talent nachlässt und es inzwischen schwer ist, nichts zu schreiben: die Untätigkeit (Unkreativität) erdrückt offensichtlich den Künstler, dessen Natur zwischen dem kreativen Leben, der kreativen Fantasie und dem realen Leben, zwischen Kunst und Familie gespalten ist, und das eine kann das andere in keiner Weise ersetzen, geschweige denn mit ihm verschmelzen. Übrigens, – fuhr er fort, – denken Sie, dass Freundschaft und Freunde eine Selbstverständlichkeit sind, aber ich bin vom Gegenteil überzeugt; ich bin davon überzeugt, dass sie notwendigerweise entweder auf einem persönlichen Interesse oder auf der Hoffnung auf etwas beruhen, und plötzlich vergehen Jahre und es passiert gar nichts; glauben Sie, dass sich Freunde nicht abwenden werden? Wahrscheinlich werden sie erkalten und wegziehen! Ich habe es viele Male mit meinen alten Freunden gesehen, die mich schon kannten, als ich Maiennacht und Snegurotschka schrieb, und auch schon davor. Ich hörte oft Sätze wie: Natürlich, Nikolai Andrejewitsch, wir haben großen Respekt vor Ihnen; der Rest entging mir irgendwie. Ich bin der Meinung, dass die persönliche

Bekanntheit mit einem Künstler, auch wenn sie sicherlich ihre guten Seiten hat, in den meisten Fällen eine korrekte Bewertung seines Werks verhindert, da seine Werke oft mit anderen, oft voreingenommenen Augen betrachtet werden. Erinnern Sie sich wenigstens an ein bissiges Wortspiel, das Beethoven zu Goethe sagte, nachdem er ihn besser kennengelernt hatte und teilweise von ihm als Mann enttäuscht war: Vorher dachte ich, - sagte Beethoven, - dass dies der König der Dichter ist, jetzt sehe ich, dass dies - ein Dichter der Könige ist. - Wissen Sie, - fuhr Rimski-Korsakow fort, - Tschaikowsky war furchtbar abgeneigt, seine Musik zu spielen, solange sie von ihm noch nicht ganz fertiggestellt war, und er begründete dies auf recht witzige Weise: Wenn ich wohl überzeugt wäre, - sagte er, - dass mein neues Stück alle Zuhörer in einen rasenden Rausch versetzen würde, würde ich es aufführen, aber wenn ich zweifle, wenn ich denke, dass dieser Rausch unvollständig sein wird, werde ich keine einzige Note aufführen, da eine solche Haltung der Zuhörer mir gegenüber meine Kreativität und im Allgemeinen jeden Wunsch, weiter zu komponieren, lähmen würde. - Glauben Sie mir, - schloss Nikolai Andrejewitsch, - ich habe tiefes Mitgefühl mit ihm; er hatte unendlich viel Recht dazu. Wenn die Menschen sich grenzenlos in alle möglichen metaphysischen Untersuchungen stürzen würden, würden sie verrückt werden, melancholisch werden, sich vor jedem Kreis fürchten, der für sie nicht nur ein Kreis ist, sondern ein Symbol der Unendlichkeit jedes Atoms, dieser Grenze des Materiellen usw. Dabei würden sie natürlich nie etwas schreiben, wie wir zum Beispiel bei Balakirew sehen, der durch seine kranke Selbstkritik, die Mili Alexejewitsch zwang, seine Tamara 12 Jahre lang zu schreiben und zu überarbeiten, buchstäblich ruiniert wurde.

Wir spazierten die Lindenallee auf und ab und unterhielten uns lange über Kjuj, seine Romanzen, seine Kurzsichtigkeit und bis zu einem gewissen Grad auch über seinen vorgetäuschten Liberalismus, als er für die Petersburger Zeitung arbeitete, kurz, über die glorreiche Zeit des musikalischen Feldzugs der Argonauten.<sup>97</sup> Nicht umsonst nannte ihn der verstorbene Kritiker Seros einmal einen Lyrik-Symphoniker der kleingeistigen Sorte .

Schließlich war die Rede vom extremen Schaffensdrang Beethovens und Wagners, von den antipathetischen Charakteren Chopins und Berlioz', von der Melancholie Schumanns, von der unverzeihlichen ideologischen Verblendung Glasunows (er kann arbeiten) und von der körperlichen Untätigkeit Ljadows (dieser Mann hingegen kann nur denken und lesen).

Gegen halb zwölf Uhr vormittags verabschiedete sich Nikolai Andrejewitsch für eine Weile von uns und ging in sein Arbeitszimmer, um eine Weile an seiner Oper zu arbeiten, während ich, nachdem ich diese Zeilen skizziert hatte, in den Garten ging, um mich am Gesang der Feldlerchen zu erfreuen, den ich schon lange nicht mehr gehört hatte, als ich noch in der Stadt lebte. Das Wetter war wunderschön. Gegen drei Uhr kam Rimski-Korsakow auf unseren Balkon, und wir gingen wie üblich vor dem Abendessen durch den Garten. Dann war er bereit, uns mit Nadeschda Nikolajewna seine neue Version des Endes des 2. Bilds zu zeigen (nebenbei bemerkt: Rimski-Korsakow hasste es, etwas daran zu ändern, wenn er ein neues Stück komponierte) und setzte sich sogar an den Flügel, gab aber bald auf, weil er das Stück nicht zu Ende brachte.

Nein, - rief er mit einer Stimme voller Traurigkeit und sogar Verzweiflung, - ich kann nicht weiterspielen - nichts funktioniert. In der Zwischenzeit bin ich durchaus in der Lage, das alles zu tun; ich muss es lernen. Er begann, nervös durch den Raum zu gehen, ohne jemanden anzusehen. Die Melancholie und die Selbstzweifel des gestrigen Tages lasteten auf ihm, er war wohl innerlich nervös.



Nach dem Mittagessen legte sich Rimski-Korsakow für eine Stunde zur Ruhe, und in der Zwischenzeit gingen wir auf Vorschlag von Nadeschda Nikolajewna auf das Feld, um für Nadja einen Strauß Kornblumen im Roggen zu pflücken. Als wir zurückkehrten, spielte Nikolai Andrejewitsch, sich selbst und seine Nerven überwindend, seine neue Version zu Ende. Nadeschda Nikolajewna schwieg. Dann stand Rimski-Korsakow auf, legte seine Notizen nieder und bemerkte nicht ohne Humor: Nun, wenn mein zukünftiger Biograph jemals den heutigen Abend beschreiben will, wird er gezwungen sein, feierlich auszurufen: Das 2. Bild unseres berühmten Komponisten wurde vom Autor selbst vor dem Publikum in ohrenbetäubendem Schweigen aufgeführt!

Dieser Scherz schien ihm zu gefallen, und er wurde sogar munterer. Wissen Sie, - fuhr Nikolai Andrejewitsch fort, - was der verstorbene Borodin zu tun pflegte, wenn ihm ein Stück, das er spielte, aus irgendeinem Grund nicht gefiel? Ach, - rief er aus und starrte plötzlich wie aus dem Nichts auf eine Pause oder blickte abwesend auf einen einleitenden Dreiklang, - und wie Sie sie (d.h. die Pause) passend zwischen den Takten haben, was für ein wunderbares D-dur, - und Rimski-Korsakow lachte gutmütig. Sein Trübsinn hat sich offenbar aufgelöst. - Gut, dann gehen wir jetzt in den Garten, - sagte er.

Beim Abendessen, als es um den mitgebrachten Hüttenkäse ging, den Rimski-Korsakow nicht aß und den seine Frau genoss, sagte Nikolai Andrejewitsch mit einem gutmütigen Lächeln, als ob er sich an mich wenden wollte: Wissen Sie, Wassili Wassiljewitsch, Nadeschda Nikolajewna und ich haben oft unterschiedliche Geschmäcker, und zwar nicht nur bei Hüttenkäse, Sauermilch oder saurer Sahne, sondern manchmal sogar bei Musik: es gab Zeiten, und zwar mehr als einmal, in denen mir etwas gefiel, während es Nadeschda Nikolajewna völlig gleichgültig blieb.

Am Ende des Abends führte Rimski-Korsakow auf unseren Wunsch hin den gesamten ersten Akt auf, der zusammen mit der Einleitung nur 38 Minuten dauerte.

Ich vergaß zu sagen, dass Nikolai Andrejewitsch, bevor Nadeschda Nikolajewna kam (ohne sie hatte Rimski-Korsakow nie ein neues Stück gespielt), scherzhaft im Stile Wagners improvisierte, indem er behauptete, dass es absolut nichts Leichteres gäbe, als mit einer gewissen Fähigkeit zu harmonisieren, Rezitative in der Art Wagners zu schreiben und dabei den unbedingt edlen Charakter zu bewahren, der der Musik dieses Giganten so eigen ist.

Der Abend war vergleichsweise frisch, aber als die Musik zu Ende war, verließen wir den Saal, um vor dem Schlafengehen noch etwas frische Luft zu schnappen. Der Mond war kaum zu sehen, und nur ein orangefarbener Stern flimmerte durch die Wolken. Es war Zeit zu gehen, aber die Luft war erstaunlich gut, das abendliche Konzert der Zikaden und Frösche war vom See aus zu hören, und irgendwo da oben, über unseren Köpfen, summte aufdringlich ein Millionenheer von geflügelten Mücken und Moskitos aller Art und kündigte mit seinem vielstimmigen fis wunderbares Wetter für morgen an. Eine leichte Brise wehte schwach durch die Bäume. Es war etwa halb zwei, als ich endlich einschlief. Da ich sehr müde war, las ich die ganze Nacht nichts und legte mich hin, ohne eine Kerze anzuzünden.

7. Juni

Ich bin um etwa 7 Uhr morgens aufgestanden. Nachdem ich aufgeschrieben hatte, was ich gestern getan hatte, und so gut wie möglich die Gesamtansicht des Teils des Hauses skizziert hatte, in dem sich das Arbeitszimmer von Nikolai Andrejewitsch befand, räumte ich meine Sachen weg und ging auf den Balkon, um mir das 2. Bild noch einmal, wenn auch kurzfristig, anzusehen. Bald darauf trat Rimski-Korsakow ein, der heute sogar ein wenig verschlafen hatte, da er seit gestern Abend schon lange nicht mehr schlafen konnte. Die traditionelle Milch und der Kaffee waren getrunken, und ich nutzte die letzten zwei Stunden, die mir zur Verfügung standen, um mit ihm einen letzten Spaziergang durch die untere Lindenallee zu machen.

Rimski-Korsakow begann zu sagen, dass er regelrecht Angst vor der Schlusszene seiner Oper habe, die, wie die Schlusszene von *Eine Maiennacht*, streng genommen von geringer Wirkung sei: alle Erwartungen haben sich erfüllt, und deshalb ist der Rest in gewissem Sinne nicht mehr interessant, und da hilft die Musik, so gut sie auch sein mag (wie das Finale von *Eine Maiennacht*), überhaupt nicht. Sie unterhielten sich über Findeisens neuesten Artikel (Thematischen Studien zu *Snegurotschka*), Rimski-Korsakow war zufrieden damit, denn trotz eines scheinbaren Missverständnisses nahm der Komponist die Aufgabe, die er übernommen hatte, ernst und gewissenhaft. Dann sprachen sie über die Oper *Sadko*, die Rimski-Korsakow in naher Zukunft in Angriff zu nehmen gedenkt und für die er so bald wie möglich ein Libretto entwerfen möchte. Eine Verzögerung: ich habe die Volkssammlungen von Rybnikow, Kirscha Danilow und Kirejewski nicht zur Hand.<sup>98</sup> Sie werden sehen, - fügte er hinzu, - wenn ich diese Oper komponiere (die Einleitung dazu ist bereits fertig), werden Sie sofort erkennen, wie weit und in welcher Weise ich mich von meiner eigenen Musik der frühen Periode entfernt habe, in der zwar schon vieles geplant ist, aber natürlich nicht alles, wie manche Leute denken.

Wir haben heute auch über Serow gesprochen: seine witzige Interpretation der Herkunft des Wortes *Meerjungfrau* aus dem Wort *Flussbett* und seine Witzlosigkeit. Schließlich bat mich Rimski-Korsakow im Hinblick auf die Auslandsreise meiner Mutter, nicht zu vergessen, ihr den Rat zu geben, unbedingt den *Sonnenberg* zu besuchen<sup>99</sup> und fertigte sogar eine Bleistiftzeichnung mit einer halb ernsten, halb komischen Aufschrift auf der Rückseite an: *Gütsch (Bergweg)* und von dort zum *Sonnenberg (Heiligkreuzberg)*. Ich habe dort gelebt und Honig getrunken usw. (Wunderbare Aussicht!).

Darüber hinaus bat mich Nikolai Andrejewitsch eindringlich, zu versuchen, von oder über Findeisen einen Artikel von Laroche über Glinka<sup>100</sup> zu erhalten und ihn an Trifonow weiterzuleiten: Stellen Sie sich vor, wie peinlich das ist, - sagte Rimski-Korsakow, - vor zwei Jahren habe ich mir diesen Artikel von Porfirij Aleksejewitsch ausgeliehen und jemand hat ihn mir vorgelesen; jetzt will Trifonow etwas über die russische Oper in den letzten 25-30 Jahren schreiben und er braucht den oben genannten Laroche-Artikel, aber er ist nicht da.

Die Pferde wurden angespannt. Alle kamen heraus, um mich auf der Veranda zu verabschieden. Nikolai Andrejewitsch bat mich, sie in Zukunft nicht zu vergessen und wenigstens für einen Tag zu ihnen zurückzukehren, wenn sich die Gelegenheit bietet.

Ich hatte ganz vergessen zu erwähnen, dass Rimski-Korsakow und ich kurz bevor ich ging über die Krim und die geplante Reise dorthin in diesem Sommer gesprochen hatten, wenn sich ihre ganze Familie in Pargolow bei ihren Verwandten,

den Sokolows, niederlassen würde: Dann wäre es möglich gewesen, - sagte Rimski-Korsakow, - dass Nadeschda Nikolajewna und ich die Familie vorübergehend in der Obhut unserer Tante ließen und selbst nach Jalta zum Grab unserer Tochter fahren: Jetzt ist das undenkbar. Wissen Sie, - fuhr er fort, - ich wäre gerne in Tichwin, wo ich geboren wurde, und auch im Dorf Troizki, Kreis Maloarchangelskoje, Gouvernement Orjol, wo meine Großmutter geboren wurde und neben ihr auch meine Geschwister geboren wurden.

Wir verabschiedeten uns. Die Pferde trabten davon. Ein Glockenschlag ertönte, und bald waren das Gehöft und seine Bewohner hinter dem Hügel verschwunden. Und nur eine halbe Stunde später, als wir das Dorf Kotorska bereits hinter uns gelassen hatten und uns wieder im Freien (auf dem Loseva Gora) befanden, funkelte in der Ferne zum letzten Mal der vertraute Pesno-See; der schöne Umriss des Gehöfts Wetschascha verschmolz bereits mit anderen Hainen, anderen Feldern und Seen. Vor uns war das Dorf Petrilowa zu sehen, und weiter am Horizont, in Richtung Plussa, leuchtete blau ein neuer Hain, ein neues Adelsnest, mit seinen schlanken, in den Himmel ragenden Zinnen. \*

\* Das Anwesen General Tirans.

*2. September*

In der Annahme, dass Rimski-Korsakow bereits aus der Datscha zurückgekehrt war, und weil ich ihn so schnell wie möglich sehen wollte, ging ich direkt zum Konservatorium, ohne zu erwarten, ihn zu Hause anzutreffen. Und tatsächlich, Rimski-Korsakow war da und sprach mit Loganson über irgendetwas, so dass ich eine gute Dreiviertelstunde warten musste, bis er endlich aus dem Büro des Direktors kam. Nach einer verhältnismäßig langen Trennung waren wir beide sehr zufrieden miteinander und küssten uns sogar, zum Entsetzen aller anwesenden Wächter und einiger Schüler, zweimal lautstark. Dann gingen wir gemeinsam zu Bessel, wo wir unter anderem erfuhren, dass die letzte Ausgabe von Pskowitjanka im Oktober erscheinen würde und dass der Klavierauszug höchstwahrscheinlich ebenfalls Ende September fertig sein würde. Dann besuchten wir den Schneider Orlow, das chemische Labor für Tinte und erreichten schließlich Sagorodny. Auf diesem Weg sprachen wir viel über die Krankheit meiner Frau, und Nikolai Andrejewitsch teilte mir mit, dass er selbst beabsichtige, uns zu besuchen und sich über den Gesundheitszustand von Nadeschda Parmenowna zu erkundigen, wenn ich nicht vor Sonntag zu ihm käme. Es wurde auch über die Reise seines Sohnes Michail Nikolajewitsch sowie über die bevorstehende Musik- und Opernsaison und die geplanten Konzerte gesprochen: eine zum Gedenken an Tschaikowsky, eine zu Ehren Wagners, eine zu Ehren Beethovens und eine, die ausschließlich aus drei Sinfonien (Haydn, Mozart und Beethoven) besteht; außerdem die zweifelsfreie Aufführung der Maiennacht; die Teilnahme von Nina Alexandrowna Fride an der Russischen Sinfonie, bei der wahrscheinlich auch Auszüge aus einer neuen Oper von Rimski-Korsakow aufgeführt werden; Ljadow und Glasunow und ihre Neuerscheinungen: Variationen über ein Thema von Glinka und Barcarole von Ljadow<sup>101</sup> sowie die Ballettsuite des Autors Das Meer und Der Wald;<sup>102</sup> über Lombroso (Genie und Wahnsinn);<sup>103</sup> die Paradoxien von Max Nordau (Auf der Suche nach der Wahrheit)<sup>104</sup> und schließlich über W. W. Stassow und sein in vielerlei Hinsicht vernünftiges, aber kurioses Drehbuch Sadko, in dem Stassow

unter anderem eine verblüffend eigenartige, seiner Meinung nach jedenfalls einzigartige Szene einführte, in der Sadko bespuckt wird.<sup>105</sup>

Bevor ich alle begrüßen konnte, nahm mich Nikolai Andrejewitsch mit in sein Arbeitszimmer, um mir das Manuskript von *Die Nacht vor Weihnachten* zu zeigen, das, wie sich herausstellte, am 15. August fertig war. Auf seinem Schreibtisch lag auch die Partitur des 1. Satzes - offensichtlich in Wetschascha geschrieben - bereits fertig, denn auf der letzten Seite stand der 29. August. Sie werden es nicht glauben, - sagte Rimski-Korsakow, - aber ich liebe es mehr, meine eigenen Werke zu orchestrieren, als sie zu komponieren, und das liegt daran, dass ich genau weiß, dass ich, indem ich nur instrumentiere, genau das schreibe, was unangetastet bleiben soll; dass jede Note, die ich schreibe, genau das ist, was sie eigentlich sein sollte, und dass es daher nichts Zufälliges oder Konventionelles an all dem gibt.

Nikolai Andrejewitsch fuhr fort, über verschiedene Unterschiede zu sprechen, einschließlich des Kontrabasses, der zweifellos den zartesten Ton aller Bassinstrumente erzeugte, eine Eigenschaft, die von den Koryphäen der russischen Schule anfangs so eifersüchtig bestritten wurde, wie ich bemerkte, Nikolai Andrejewitsch begann, mich ein wenig über meine angeblich abnorme Begeisterung für alle möglichen instrumentalen Exkursionen zu necken, und versicherte mir gleichzeitig ernsthaft, dass es für mich an der Zeit sei, zu gären und damit zu beginnen, nüchtern und richtig (ohne Übertreibung) die Ziele, Mittel und Zwecke der Kunst und auch die tatsächlichen Verdienste dieses oder jenes Künstlers zu betrachten! Und äußerte sofort seine Meinung zur Inszenierung der Klassiker:

Wissen Sie, - sagte er, - der Grund für die verhältnismäßig kleine und zuweilen sogar schlecht und dumpf klingende Besetzung liegt keineswegs in der Sparsamkeit der Mittel (Saint-Saens hat z.B. die ganze Sinfonie in a-moll für kleines Orchester mit einer Flöte, einer Oboe und Klarinette und zwei Waldhörnern, und wie wunderbar es doch klingt), sondern vor allem an der völligen Unfähigkeit, Akkorde zu orchestrieren und die Instrumentalstimmen darin einigermaßen erfolgreich zu verteilen, sowie an der mangelnden Vertrautheit mit den zur Verfügung stehenden Orchestermitteln.

Als ich aufstand, um zu gehen, da es bereits nach vier Uhr war, bedankte sich Rimski-Korsakow dafür, dass ich nicht vergessen hatte, ihn zu besuchen, und war wie immer ungewöhnlich freundlich und herzlich zu mir.

*7. September*

Trotz der furchtbaren Kälte setzte Nikolai Andrejewitsch seine Absicht um und besuchte uns, um meiner Frau persönlich zu dem neugeborenen Kind zu gratulieren und sich nach ihrer Gesundheit zu erkundigen. Als ich von der Bank zurückkam, saß Rimski-Korsakow bereits seit anderthalb Stunden: er wollte mich offenbar auch sehen. Natürlich entwickelte sich ein sehr lebhaftes Gespräch, zunächst über meinen Brief zum Schicksalsmotiv \*

\* Schicksalsmotiv (dt.).

und dann über kuriose musikalische Analogien wie zum Beispiel die auffällige Ähnlichkeit zwischen Glucks *Musetta* aus *Armida* und dem Thema von Mozarts C-Dur-Sinfonie; die *Oberon-Melodie* aus Mendelssohns *Sommernachtstraum* und

das Wiegenlied des Oberon von Weber (das sich allerdings so natürlich durch seine musikalische Existenz als Prototyp im I. Satz der Pastorale von Beethoven erklären lässt); oder schließlich die nicht minder merkwürdige Identität zwischen der Musik der Einleitung zu Eugen Onegin von Tschaikowsky und der Einleitung zu Das afrikanische Mädchen von Meyerbeer und Morgengebet (Choeur d'enfants) von Berlioz usw.

Ich hatte dann ein langes Gespräch mit Rimski-Korsakow über die leider notwendige Gärungsperiode im künstlerischen und ideologischen Leben eines jeden Enthusiasten, in der die Faszination des Ausbrütens wichtiger ist als die wahre, tiefe Inspiration. Außerdem sprachen wir über das Schneesturm-Motiv, das Findeisen in seiner Analyse der Snegurotschka erfunden hatte, und Nikolai Andrejewitsch schlug vor, dass die chromatische Tonleiter als solche (ohne in irgendeiner Weise besonders rhythmisch zu sein) auf keinen Fall ein Motiv sein kann, und dass dies daher ein unzweifelhafter Kritikerfehler ist, und dass, selbst wenn Wolzogen und seine Anhänger in ihren Kommentaren zu Wagner auf solche Leitmotive zurückgreifen, dies überhaupt nichts beweist. Abschließend habe ich erfahren, wo Rimski-Korsakow den Sommer ab 1865 verbracht hat, was so ziemlich den gesamten Umfang seiner künstlerischen Laufbahn darstellt. Der Übersichtlichkeit halber füge ich die folgende Tabelle bei:

1865. Als Seemann lebte Nikolai Andrejewitsch in Petersburg und reiste nur gelegentlich nach Finnland, um seinen Bruder in Terwaioki zu besuchen, das nicht weit von Wyborg (und Tronsund) entfernt liegt, nur etwa 20 Werst die Helsinki-Chaussee hinunter.

1867-1872. Im Jahr 1867 komponierte er im Frühjahr die Serbische Fantasie und im Sommer desselben Jahres (in Petersburg) Sadko. Im Jahr 1868 komponierte er Antar (zwei Teile im Winter und die beiden anderen im Frühling und Sommer. Wie Sie sehen, - fügte Rimski-Korsakow hinzu, - habe ich damals länger komponiert als heute). In den Jahren 1868 und 1870 begann er mit dem Werk Pskowitjanka, das im Sommer 1871 instrumentiert und 1872 vollendet wurde.

1873. Das Jahr ihrer Heirat. Die Trauung fand am Nachmittag des 30. Juni in der Kirche im Schuwalowo Park statt. Sie reisten ins Ausland. Die Ouvertüre zur Pskowitjanka und mit ihr die gesamte Oper wurde fertiggestellt.

1873. 1. Pargolowo.

1874. G. Nikolajew.

1875. Ostrowki (das ehemalige Landgut von Fürst Potjomkin, flussaufwärts der Newa, jenseits der Stromschnellen der Newa, 55 Werst von Petersburg entfernt).

1876. Kabalowka (nicht weit von Pargolow).

1877. Rote Datscha (im Schuwalowo-Park). Zweite Auflage von Pskowitjanka.

1878-1879. Ligowo. Die Maiennacht, die im Frühjahr 1878 begonnen wurde, als der III. Akt geschrieben wurde, wurde im darauffolgenden Winter und sogar im Sommer 1879 fortgesetzt, 1879 wurde sie in Ordnung gebracht und sogar instrumentiert. Hier wurde auch die erste Skizze für das Märchen entworfen.

1880. Landgut Stelewo (30 Werst von Luga). Erstellt Snegurotschka. Beendet Das Märchen.

1881. Taizy. Fertigstellung der Instrumentierung von Snegurotschka. Sie fuhren zu Herrn Nikolajew, zu dem sie auch die Partitur von Snegurotschka mitnahmen, die zu dieser Zeit gerade geschrieben wurde.

1882. Stelewo. Mussorgskys Chowantschchina wurde fertiggestellt und orchestriert; ein Klavierkonzert (cis-moll) wurde komponiert.

1884-1885. Taizy. Im Jahr 1884 wurde die Dritte Symphonie überarbeitet. Im Jahr 1885 entstanden die Symphonietta und die Fantasie für Violine.

1887. Landgut Nikolskoje (5 Werst von Luga, am Nelaj-See). Fertigstellung und Instrumentalisierung von Borodins Fürst Igor ; Komposition des Spanischen Capriccios .

1888-1890. Neschgowizi, das Landgut Glinka-Mawrin, 15 Werst von Luga entfernt, am schönen Tscheremenez-See. Im Jahr 1888 schrieb er die Auferstehungs-Ouvertüre und die Scheherazade . Im Jahr 1889 komponierte er Mlada , das 1890 orchestriert wurde.

1891. Lebte im Ausland (in Luzern). Instrumentalisierte Romanzen.

1892. Neschgowizi wieder. Dritte Ausgabe der Ouvertüre zu Pskowitjanka . Hier las Rimski-Korsakow auch viele philosophische Bücher, von denen er nach eigener Aussage fast verrückt wurde.

1893. Jalta (Webers Datscha). Tod seiner Tochter Maria. Er schrieb Ästhetik (leider inzwischen verbrannt) und seine Erinnerungen.<sup>106</sup> Er gab die Pskowitjanka neu heraus.

1894. Landgut Wetschascha (Landgut der Ogarews, 15 Werst vom Bahnhof Pljussa der Warschauer Eisenbahn entfernt). Rimski-Korsakows fünfte Oper, oder, wie der Autor sie selbst nannte, die Koljada-Geschichte Die Nacht vor Weihnachten , wird komponiert.

Nikolai Andrejewitsch verließ uns um Viertel vor sechs. Am nächsten Tag sollte ich am Abend bei Rimski-Korsakow sein, um seine neue Oper zu hören, die er mir versprochen hatte.

Also - bis morgen!

## 8. September

Um Punkt halb neun war ich im Haus der Rimski-Korsakows. Als ich eintrat, ruhte Nikolai Andrejewitsch noch, und Nadeschda Nikolajewna spielte Chopin für Andrej. Bald darauf erschien Rimski-Korsakow selbst, was die Musik nicht im Geringsten störte; auf unsere nachdrückliche Bitte hin spielte Nadeschda Nikolajewna, oder wie sie sich scherzhaft nannte die Pianistin am Hofe von Andrej Rimski-Korsakow , vor dem Tee eine ganze Reihe von Chopin-Stücken: die 1. Etüde, von ihm Äolsharfe genannt, zwei Polonaisen (es-moll und cis-moll), ein flotter As-dur-Walzer (mit Mussorgsky in der Mitte), eine poetische Nocturne (g-moll), eine cis-moll und eine fis-moll-Mazurka (posthum) mit einem auffallend kunstvollen und unerwarteten Blick auf A-dur, schließlich drei posthume Etüden (f-moll, As-dur und Des-dur) und die reizvolle Etüde in E-dur, deren Melodie laut Rimski-Korsakow die beste, idealste und vollkommenste ist, die es je in der Musik gab: es ist der Klang des Himmelreichs .

Auf unser Drängen hin wurden einige Stücke von Nadeschda Nikolajewna mehrmals wiederholt (z. B. die Etüden in f-moll, As-dur und Des-dur und die Polonaise in cis-moll). Wissen Sie, - sagte Nikolai Andrejewitsch, - es ist wirklich unergründlich, wie Chopin zwei Genies in einer Person vereinte: die Gabe des größten Melodikers und des genialsten und originellsten Harmonisten. Sie werden es nicht glauben, - fuhr Rimski-Korsakow fort, - aber in seiner As-dur-Etüde, wo es so ist, als ob die Harmonie selbst singt, gibt es solche Akkordfolgen, die selbst die zeitgenössische Kunst mit Wagner an der Spitze noch nicht erreicht hat, und es wird

sicher noch viele, viele Jahre dauern, bis man sie zu schätzen lernt. Aber nach den unendlich poetischen Klängen von Chopin wirkt jede andere Musik rau und schwerfällig, ganz abgesehen von den Werken solcher Giganten wie Beethoven und Schumann; über Liszt sage ich nichts, und Wagner mit seiner komplizierten Musik hasst man sogar. Außerdem scheint mir, dass diese Art von Chopins Klavierimprovisation die eigentliche Musik ist, und dass das ganze Orchestergewirr weit darunter liegt, allein schon dadurch, dass man ein Heer von Posaunen, Geigen und Pauken braucht, um sie zu reproduzieren.

Vor dem Tee haben wir viel über musikalische Anleihen und ihre Bedeutung für die Individualität dieses oder jenes Künstlers diskutiert. Außerdem sprachen wir mit Nikolai Andrejewitsch über Liszts und Wagners falsche Sukzessionen, die die Grundlage für die neuesten Werke der russischen Schule bilden, über die harmonischen Elemente, die den schwarzen Dienst in *Mlada* (Septakord in Moll) charakterisieren, und auch über die Akkorde von Grosny, die nichts anderes als Septakord in Moll sind. Was die scheinbar identische Harmonie zu Beginn des Duettino von Pannotschka und Lewko (aus dem dritten Akt von *Eine Maiennacht*) betrifft, so handelt es sich nicht mehr um einen cis-moll-Septakkord, sondern um einen Septakkord der zweiten Stufe, da e in Wirklichkeit keine eigenständige Akkordnote ist, sondern eine unvorbereitete Verzögerung eines cis-moll-Akkords der zweiten Stufe mit Quintseptime.

Schließlich wandte sich das Gespräch irgendwie völlig unbemerkt dem genialen Wissenschaftler Jung und seinem Lieblingspruch zu, dass jeder Mensch immer das tun kann, was ein anderer Mensch getan hat. Nun, das ist nicht immer möglich, - wandte Rimsky-Korsakow ein, - es gibt also Dinge, die nicht zweimal entdeckt werden können, wie Newtons universelles Gravitationsgesetz oder das zweite Amerika.

Beim Tee erzählte Nikolai Andrejewitsch von den unglücklichen Pistonkornetts, die Berlioz aus irgendeinem Grund ablehnte und die er übrigens ständig in seinen Orchesterpartituren verwendete, sozusagen die übliche Geschichte der Gärung des ästhetischen Geschmacks eines jeden Enthusiasten; so verwies er auf die erste Phase seines Hobbys ein wütendes und positiv auf nichts basierendes Schlaginstrument mit einer Triangel am Kopf. Dann folgt nach Rimski-Korsakow eine Periode, in der man nur Harfe und Flageolettgeigen oder Geigen mit Dämpfer und nur mit Dämpfer wahrnimmt. Auf das dritte Entwicklungsmoment führt er seine Vorliebe für das Englischhorn gegenüber anderen Instrumenten zurück und kommt zu dem Schluss, dass nur derjenige Musiker endgültig ausgegoren und gefestigt ist, der die Streicher über alles schätzt, und zwar ohne die Dämpfer. Der Tee wurde getrunken. Wir gingen in den Saal und Rimski-Korsakow spielte uns (Schtrup und mir) gegen seine Proteste den gesamten 4. Akt (d. h. Szene 9 von *Die Nacht vor Weihnachten*) sowie den größten Teil der Phantasieszene des III. Aktes, d.h. Szene 6, 8 und teilweise sogar Szene 7. Die Szene 5 (die Szene mit Pazjuk) sowie die Episode von Wakulas Ritt auf dem Teufel wurden von Nikolai Andrejewitsch aus Zeitgründen auf die Zukunft verschoben.

10. September \*

Da ich mein überwältigendes Verlangen, die bezaubernde Morgendämmerung und das schöne Weihnachtssingen um jeden Preis aus der Nähe zu sehen, nicht überwinden konnte, ging ich statt zur Bank zum Konservatorium, wo ich um 12 Uhr ankam und zu meinem Glück sofort Nikolai Andrejewitsch traf, der gerade selbst hierher gekommen war, um ein Glas Tee zu trinken und dann zum Chorsingen seiner Maiennacht überzugehen. Meine Anfrage bezüglich Die Nacht vor Weihnachten wurde bejaht; ich konnte den III. und IV. Akt bis Montag mit nach Hause nehmen und durfte sogar abschreiben, was ich brauchte: Sie können, Sie können alle, - sagte Rimski-Korsakow, als er sich von mir verabschiedete. Ich ging sofort nach Sagorodny, um Noten zu holen, und erfuhr von Michail Nikolajewitsch, dass Nikolai Andrejewitsch nach Glasunows Besuch die Arbeit am 1. Bild wieder aufgenommen hatte und es neu instrumentierte, und dass Rimski-Korsakow bereits mit der Instrumentierung seiner Oksana begonnen hatte; dann machte ich mich auf den Heimweg, mit dem stolzen Wissen, dass ich ein sehr interessantes und einzigartiges Manuskript bei mir hatte.

Muss ich nach all dem noch mehr dazu sagen, dass ich den Rest des Tages und einen Teil der Nacht und den ganzen nächsten Tag, beginnend um 7 Uhr morgens, damit verbrachte, all die Dinge zu studieren und abzuschreiben, die mir am meisten auffielen?

Ich werde hier einige numerische Daten nennen, die angeben, wann verfasst wurde.

Die Oper, oder wie Rimski-Korsakow sie selbst nannte, die Koljada-Geschichte Die Nacht vor Weihnachten, wurde von ihm zum ersten Mal am 10. April 1894 (Palmsonntag), dem Tag der Aufführung der Maiennacht bei Molas, ernsthaft erdacht, wobei das Libretto bereits in der Passionszeit skizziert und die Einleitung (in der Partitur) für den 25. April vorbereitet worden war. \*\*

\* Siehe Erinnerungen, 24. Januar 1895

\*\* Ebenda, 25. April 1894

I. Akt: 1. Bild beendet am 16. Mai.

	2. »	»	am 4. Juni
II. »	3. »	»	am 17. »
	4. »	»	am 28. Juli
	5. »	»	am 8. »
	6. »	»	am 11. »
III. »	7. »	»	am 17. »
	8. »	»	am 14. »
IV. »	9. »	»	am 15. August

So wurde die Oper am 25. April begonnen und am 15. August 1894 beendet. Was insbesondere die Akte III und IV anbelangt, so kann ich mich jetzt ausführlicher dazu äußern, indem ich mich auf die handschriftlichen Notizen des Autors selbst beziehe:



III. Akt. Begonnen am 5. Juli, beendet am 17. Juli.

Bild 5 ( Bei Patoka ) ist mit dem 5. Juli, die Szene mit den Worten Ich bin's! Schwindet dahin, zerstreut euch! gekennzeichnet.

Der Rest wird bis zum 8. Juli erledigt.

Bild 6 ( Luftraum ): Einleitung (E-dur) und Blinde Kuh wurden am 8. Juli komponiert; Kometenprozession , Sternkarussell und das ganze Teufel-Koljada am 10. Juli; Wakulas Ritt und Annäherung an die Hauptstadt am 11. Juli.

Bild 7 ( Saal im Palast der Zarin ): die Polonaise wurde am 12. und 13. Juli geschrieben, eine Fassung des Chors Einfachheit schmückt am 15. August und die Szene mit den Kosaken und Wakula am 17. Juli.

Bild 8 ( Luftraum ): Einleitung und Wakulas Rückflug wurden am 13. Juli komponiert; Morgen , Owsens und Koljadas Zug und Morgendämmerung am 14. Juli.

Die Szene Morgendämmerung oder vielmehr Annäherung an Dikanka in ihrer neuen, weiterentwickelten Form wird jedoch am 31. Juli markiert.

Der gesamte Aufzug dauert 39 Minuten.

IV. Akt. Er beginnt am 29. Juli und endet am 15. August.

Bild 9 ( Die Hütte Tschubs ): Einleitung , geschrieben am 3. August; Szene der Babas , - 11. August; Rezitative und Oksanas Arie, geschrieben am 29. und 30. Juli; Szene Wakulas mit Tschub und Oksana (Duetto), geschrieben am 1. August; Schlussszene , geschrieben am 3. August und schließlich der A-Dur-Chor Gogols Ruhm , geschrieben am 15. August, obwohl dieser Chor in Rimski-Korsakows Brief an mich vom 28. Juli erwähnt wird.

Dieses Stück ist nur 15 Minuten lang.

Auf der letzten Seite des Manuskripts findet sich die folgende Notiz von Nikolai Andrejewitsch: Ende der Oper. Die Skizze wurde am 15. August 1894 fertiggestellt. Wetschascha. N. R.-Korsakow.

*17. September*

Ich war gegen halb zwei im Haus der Rimski-Korsakows, um seinen drei Geburtstagskindern zu gratulieren. Nikolai Andrejewitsch war nicht zu Hause, also empfing mich Nadeschda Nikolajewna. Sie sprachen über die bevorstehende Inszenierung von Eine Maiennacht am 28. September, aber nicht am Mariinski-Theater, wie Wsewoloschski versprochen hatte, und nicht mit Figner als Lewko, sondern am Michailowski-Theater - mit Tschuprynnikow (Lewko) und Mayboroda (als Pan Pizar) anstelle von Strawinsky. Außerdem erzählte mir Nadeschda Nikolajewna von dem gestrigen Galadinner bei L. I. Schestakowa, an dem nur sie und die Stassows teilnahmen und das sie zur Feier der Fertigstellung von Nikolai Andrejewitschs "Die Nacht vor Weihnachten" gab. Wir sprachen auch über die neuen Änderungen und Bearbeitungen, die Rimski-Korsakow in dieser Zeit an dieser Oper vorgenommen hat, z. B. singt Wakula im I. Bild nur zweimal statt dreimal; in derselben Szene wurde etwas Neues in den Orchesterteil eingeführt sowie der Rückflug Solochas mit dem Teufel gestrichen, außerdem wurde Oksanas Arie leicht verändert; Nadeschda Nikolajewna ist der Meinung, dass die konventionelle und unnötige Symbolik in der musikalischen Darstellung des gleichen Themas von Oksanas glitzernden Sternen und Augen so weit wie möglich beseitigt werden sollte. Zu diesem Zweck wurde das bezaubernde Duett von Wakula und Oksana aus dem IV. Akt gestrichen und durch das entsprechende Terzett von

Wakula, Oksana und Tschub usw. ersetzt. Wie sich herausstellte, kannten Ljadow und Stassow die neue Oper noch gar nicht. Was Glasunow betrifft, der zu dieser Zeit offensichtlich unter dem direkten und sehr starken Einfluss von Laroschew (Tanejew?), nachdem er die Oper bei zwei Empfängen gehört hatte, bemerkte er, dass erstens in der Nacht vor Weihnachten wenig Kontrapunkt zu finden sei und dass dieses Werk mit besonderer Deutlichkeit die üblichen Mängel aufweise, die der Musik von Rimski-Korsakow innewohnen und die sich auch in allen anderen Werken des Komponisten mehr oder weniger deutlich finden, nämlich: die vergleichsweise Kürze der melodischen Wendungen und in den meisten Fällen die rein äußerliche, sozusagen lisztsche Schreibweise, die auf der endlosen Wiederholung ein und desselben Themas in verschiedenen Tönen beruht. Für Glasunow war der schönste Moment der gesamten Oper die Episode der Leere - gleich zu Beginn des 8. Bildes - und der geheimnisvolle Flug der Besen, Stollen, Heugabeln und anderer elementarer Gefährten von Owsen und Koljada.

22. September

Ich war von viertel nach neun bis halb zwölf bei den Rimski-Korsakows.

Als ich hereinkam, saßen Alexandra Nikolajewna und Nikolai Pawlowitsch Molas dort - aber sie gingen bald wieder. Nikolai Andrejewitsch schimpfte mich erst einmal aus, weil ich alle seine Opern ohne seine Erlaubnis gespielt hatte, und dass er nie wieder etwas Neues für mich aufführen würde. Ich hasste es, diese Art von Vorwurf zu hören, zumal ich genau verstand, was damit gemeint war.<sup>107</sup> Doch dann nahm das Gespräch eine andere Richtung. Wir kamen ins Gespräch über die Inszenierung von *Eine Maiennacht* im Michailowski-Theater, über die Karten, die Rimski-Korsakow auf meinen Namen geschrieben hatte; schließlich erzählte mir Rimski-Korsakow von dem kuriosen Besuch eines jungen Mannes namens Djugilew, der sich wohl für einen großen Komponisten hielt und bei Nikolai Andrejewitsch Theorieunterricht nehmen wollte. Sein Werk entpuppte sich als mehr als ein Haufen Unsinn; Rimski-Korsakow teilte ihm seine Ansichten direkt mit; letzterer nahm offensichtlich Anstoß daran und sagte, nicht ohne Arroganz, dass er immer noch an sich und seine Kräfte glaube, dass er diesen Tag niemals vergessen werde und dass eines Tages die Meinung von Rimski-Korsakow einen beschämenden Platz in seiner zukünftigen Biographie einnehmen und ihn nicht nur einmal dazu bringen würde, diese einst unbedachten Worte zu bereuen, sondern dass es bereits zu spät sei... In diesem Zusammenhang habe ich die Meinung von Lombroso über die Existenz eines besonderen Typs von Geisteskranken dargelegt, die er als *Matoide* bezeichnet, die zweifellos auch begabt sind, deren Werke aber nie über die Grenzen des Seltsamen, Gedankenlosen und sogar schlichtweg Lächerlichen hinausgehen. Nikolai Andrejewitsch schlug mir vor, zur Veranschaulichung einige merkwürdige Werke des Komponisten d'Indy (Autor der Musik zur symphonischen Trilogie *Wallenstein*) anzuhören, die heute im Westen bekannt sind und von Leuten wie dem jungen belgischen Komponisten Gilson befürwortet werden, der ein begeisterter Anhänger Wagners und der russischen (!) Schule sein soll. Ich bin geneigt zu glauben, - sagte Rimski-Korsakow, - dass er entweder kein Ohr für Musik hat oder sich über uns Musiker lustig machen will. Nehmen wir seine 35-seitige *Petite sonate*,<sup>108</sup> mit ihrer unsinnigen Anfangsmelodie. In Anlehnung an die berühmte Werbung über die Samen für die Fischzucht an Land veröffentlichte er

eine Reihe von Beispielen für die Musik von Kosma-Prutkow . Und wir sind ganz Ohr.

Merken Sie sich eins, - sagte ich, - dass alles Lächerliche und Hässliche zweifellos nur auf Wahnsinn hindeutet und weder Wagner noch die russische Schule etwas damit zu tun haben: Tant vaut l'ame, tant vaut la doctrine .\*

\* Wie die Seele, so die Lehre (fr.).

Vor dem Tee spielte Nadeschda Nikolajewna also d Indy. Um elf Uhr gelang es uns, Rimski-Korsakow zu überreden, zumindest einen Teil des II. Aktes seiner Oper aufzuführen. Das I. Bild wurde gespielt und dauerte 25 Minuten. Soweit ich das nach der ersten Aufführung beurteilen konnte, war auch diese sehr gut, vor allem die Rollen von Tschort, Dyak und dem Lobgesang selbst. Obwohl Nikolai Andrejewitsch offensichtlich schlecht gelaunt war, ging ich das Risiko ein, ihn zu bitten, das g-Moll Koljada (aus Akt I, Bild 2) zu spielen, was er auch tat.

Zu Beginn des Abends stellte mir Nikolai Andrejewitsch über Die Nacht vor Weihnachten eine ziemlich pikante Frage, die lautete: Habe ich irgendwelche Anleihen in seiner neuen Oper bemerkt? Ich wollte diese Frage nicht im Detail beantworten und habe mich daher auf die Bemerkung beschränkt, dass man in dieser Oper den Autor von Eine Maiennacht und Mlada spüren kann. Stellen Sie sich meine Überraschung vor, als er, anstatt zu streiten, was Rimski-Korsakow gewöhnlich tat, wenn wir uns über musikalische Identitäten unterhielten, sofort und bedingungslos meiner Meinung zustimmte und sogar aufzumuntern schien.

*26. September*

Ich nutzte meinen Aufenthalt bei meiner Mutter in der Tschernyschow-Gasse, um kurz bei den Rimski-Korsakows vorbeizuschauen, um mich zu vergewissern, ob am Mittwoch (28. September) die Maiennacht aufgeführt wird oder ob sie durch Gounods Romeo und Julia ersetzt wird. Es stellte sich heraus, dass die Gerüchte falsch waren, denn die Proben liefen gut; die Darsteller kannten ihre Rollen sehr gut, und der Chor übertraf offenbar sogar alle Erwartungen. Nikolai Andrejewitsch war bester Laune, und obwohl ich ihn von der Orchestrierung seiner neuen Oper ablenkte, begrüßte er mich ungewöhnlich herzlich und erkundigte sich nach dem Befinden der Frau, des Kindchens und seiner Mutter. Bald jedoch drehte sich das Gespräch um die Notwendigkeit, eine künstlerische Instrumentalmonographie zusammenzustellen, woraufhin Rimski-Korsakow vorschlug, ich solle mich, wenn ich von nun an Partituren benötigte, immer direkt an ihn wenden und sie aus seiner reichen Orchesterbibliothek ausleihen; wir kamen auf die Frage der musikalischen Anleihen zu sprechen, und Rimski-Korsakow behauptete scherzhaft, dass die Melodie des Liedes über Golow (aus der Maiennacht) mit dem Thema des Indianertanzes aus Mlada usw. völlig identisch sei. Er machte mich auch darauf aufmerksam, dass er in seiner Maiennacht noch eine Neigung zum Vergleich von Tonalitäten - in Bezug auf tiefe Terzen - hatte, wo in der Szene der Erklärung des Kopfes mit Hanna diese Idee in Form einer sukzessiven Modulation von f-moll zu as-moll und h-moll zu sehen ist, die auf diese Weise ganze getrennte musikalische Perioden in Bezug auf tiefe Terzen trennen. Außerdem wurde über die Frage diskutiert, ob der Autor selbst seine neuen Kompositionen der Öffentlichkeit

vorstellen sollte oder nicht, wenn auch nur einigen wenigen, oder ob es besser sei, sie vorerst in seiner Aktentasche zu behalten. Diesmal schloss ich mich sogar der Meinung von Nikolai Andrejewitsch an, der die Notwendigkeit und Logik einer solchen Methode der Popularisierung mit Sicherheit verneinte und sogar behauptete, dass außer Leiden für ihn selbst und Langeweile für das Publikum nichts zu gewinnen sei.

Als ich ging, erfuhr ich, dass Glasunow die Oper nicht ohne Interesse gehört hatte, dass Rimski-Korsakow mir das 4. Bild aus seiner *Nacht vor Weihnachten* vorspielen würde, das er noch nicht gespielt hatte, und dass er nach dieser Oper für lange Zeit schweigen würde. Laut Nikolai Andrejewitsch ist Runge als Pannotschka charmant, Ugrinowitsch als Winokur und Klimow als Pisar sind großartig. Schließlich sagte Rimski-Korsakow, er sei am Donnerstag (dem 30.) zu Figner eingeladen worden, aber nicht zu einem *Warenucha*, sondern anlässlich eines Wettbewerbs, den er für eine Oper ausgeschrieben hatte: <sup>109</sup> Wirklich, was kann bei diesem intelligenten Tenor nicht herauskommen!



A. W. Ossowski



N. A. Rimski-Korsakow mit einer Gruppe von Darstellern der Oper Boris Godunow von Mussorgsky im Jahr 1896

Ich vergaß zu erwähnen, dass Rimski-Korsakow, als er über die in seiner Koljada-Geschichte enthaltenen volkstümlichen Themen sprach, die folgenden Nummern aus der Rubez-Sammlung nannte: Nr. 34, 39, 41, 42, 61, 113, 147, teilweise sogar 11. So werden die Nr. 34, 39 und 41 in Koljada (2. und 4. Szene), Nr. 42 in Panas' komisches Lied (4. Bild), Nr. 61 und 11 (im langsamen Tempo) in Oksanas Trauer (aus dem 9. Bild), Nr. 113 in Tschubs Lied mit Solocha (aus dem 3. Bild), Nr. 147 in Der Charakter des Golow (aus dem 3. Bild) aufgenommen; der diakonische Lobgesang schließlich ist alten Kirchenliedern entnommen und daher in gewisser Weise auch volkstümlich. Außerdem sagte Rimski-Korsakow, dass ihm die zufällige und doch unbedingte Ähnlichkeit zwischen den letzten Takten des Liedes Nr. 156, das ich in meinem Brief vom 29. Juli 1894 geschrieben habe und in dem, wenn auch mit einem anderen Rhythmus, das Thema des Götzen opfernden Priesterchors aus Mlada Note für Note zu hören ist, auffiel. In Bezug auf die vorgeschlagene musikalische Textsammlung sagte Nikolai Andrejewitsch, dass es sich lohnen würde, es mit einer Reihe von kurzen, aber treffenden Anleitungen zu versehen, die die Bedeutung dieses oder jenes Instruments oder einer ganz eigenen, unabhängigen Gruppe umreißen, Er wies auch darauf hin, dass zum Beispiel die Flöte in tiefer Lage in geheimnisvollen und magischen Szenen aufgrund ihres außergewöhnlichen Timbres die Trompete perfekt ersetzen kann, wenn man zum Beispiel eine geheimnisvolle oder fantastische Fanfare kreieren möchte.

28. September

Am 28. September 1894 fand im Michailowski-Theater nach zwölfjähriger Pause endlich die erste (21.) Aufführung von *Eine Maiennacht* statt, die trotz vieler offensichtlicher Mängel und Unvollkommenheiten (z.B. Lewko und Tschuprynnikow fast unhörbar waren, während Slawinas Stimme für die poetische und zarte Rolle der Hanna brutal wirkte, außerdem klangen die Waldhörner wegen der schlechten Akustik des Michailowski-Theaters dumpf, und selbst das Trompetensolo im Finale des II. Aktes war kaum zu hören), wurde der Autor vom Publikum herzlich empfangen: nach jedem Akt wurde er mehrmals aufgerufen, und nach dem zweiten Satz des zweiten Aktes wurde ihm ein riesiger und wirkungsvoller Lorbeerkranz überreicht, der sehr originell von W. Stassow und Schestakowa entworfen, mit frischen Blumen geschmückt und von vier vergoldeten Silberringen zusammengehalten wurde, auf denen das Datum der ersten Aufführung der Oper (9. Januar 1880) eingraviert war und der 28. September 1894. Der gesamte Kranz war mit dreifarbigem Bändern bestickt, und am unteren Ende verlief ein breites Band aus goldenem Brokat unter einem Strauß weißer Rosen und Lilien, das mit einem reichen goldenen Saum abschloss. In der Mitte des Kranzes aus karmesinroten Strohlumen wurde die folgende Inschrift angebracht: XIV - dem Autor *Maiennacht*. Das Theater war heute voll besetzt. Ich habe mir die Oper mit der Partitur in der Hand angehört.

Die Aufführung dauerte nur drei Stunden (von 8 bis 11 Uhr). Es gab nur wenige Kürzungen (zwei kleine im Meerjungfrauenreigen, eine in der Erklärungsszene und eine in der Schlussszene, wobei man die letzte nur bedauern kann, da sie einer der schönsten Momente des Schlusschors war) - und das mit Zustimmung von Rimski-Korsakow. Was die Darsteller betrifft, so war Runge als Pannotschka perfekt; dasselbe gilt für den Chor. Ugrinowitsch - Winokur mit seinem Kerzenleuchter, Korjakin - Pan Golow und Dolina als Schwägerin meisterten ihre Rollen perfekt und zeigten viel Leben und Humor. Von den anderen waren Gontscharow (Kalenik), Klimow 1 (Schreiber) und sogar Slawina, trotz der bereits erwähnten Diskrepanz zwischen dem Timbre ihrer Stimme und dem charmanten Aussehen der jungen Schönheit Ganna, nicht schlecht; jedoch zeigte sie hier viel Geschick und künstlerisches Fingerspitzengefühl. Ich möchte auch darauf hinweisen, dass von der gesamten Oper nur Lewkos Serenade (III. Akt) wiederholt wurde, die von Tschuprynnikow sehr gut gesungen wurde.

Nach dem Ende der Oper war ich einer der wenigen, die ins Haus der Rimski-Korsakows eingeladen wurden, wo wir bis ein Uhr morgens blieben. Wir sprachen über alles Mögliche, über Kondratjew und Figner und ihre angebliche Liebe zur russischen Musik, über Ljadow, der leider krank war und nicht an der *Maiennacht* teilnehmen konnte, über Laroche und sein gönnerhaftes Klatschen, über Repin und sogar über Professor Lenz,<sup>110</sup> aber das alles ging nicht über den Rahmen der Alltagsgespräche hinaus, so dass ich diese Gespräche nicht zitieren werde. Ich möchte nur anmerken, dass heute außer mir bei den Rimski-Korsakows waren: L. I. Schestakowa, die beiden Molas, die Dianins, W. Stassow, Schtrup und Trifonow. Insgesamt (einschließlich der Familie Rimski-Korsakow) waren es 16 Personen. Ich vergaß zu sagen: Nikolai Andrejewitsch fragte mich nach der Adresse meiner Mutter und fügte, als er sie hörte, sofort, wie zu sich selbst, hinzu: Ich werde vorbeikommen müssen.

3. Oktober

Zwischen acht und halb zehn war ich bei den Rimski-Korsakows, um mir die Partitur von *Ein Leben für den Zaren* abzuholen. Ich fand sie beim Studium von Naprawniks neuer Oper *Dubrowski*. Nachdem ich von dem Erfolg der *Maiennacht* bei der gestrigen zweiten Aufführung gehört hatte (wie es heißt, saß Laroche bei dieser Aufführung mit Glasunow, Sokolow, Blumenfeld und anderen in der Loge und hörte sich die Oper aus der Partitur an, die er gerade gekauft hatte). Ich nahm das Notenblatt und ging. Die Aufführung des 4., mir bisher unbekanntes Stückes *Die Nacht vor Weihnachten* haben wir von Dienstag auf Samstag, den 8. Oktober, verlegt.

8. Oktober

Ich verbrachte den Abend von halb zehn bis viertel vor zwölf bei Rimski-Korsakow und brachte ihm außer der Partitur von *Ein Leben für den Zaren* noch einige Dinge aus Italien mit, die meine Mutter mitgebracht hatte, nämlich ein Schreibgerät und ein Lavasiegel, ein Fotoalbum mit Ansichten von Rom, ein in Florenz gekaufter kleiner Aschenbecher und außerdem eine Ansicht der Walhalla, die auf dem Gipfel eines hohen, sehr malerischen Hügels liegt, an deren Fuß die Donau majestätisch fließt, die hier, in der Nähe von Regensburg, von besonderer Schönheit ist. Nikolai Andrejewitsch war sichtlich gerührt von der Aufmerksamkeit und kündigte daher sofort an, dass er morgen sicher in der Tschernyschow-Gasse vorbeikommen werde, um meiner Mutter persönlich für ein ganzes Museum voller Geschenke zu danken.

Sie sprachen über das bevorstehende (16. Oktober) 25-jährige Jubiläum der Firma Bessel,<sup>111</sup> bei dem er, Rimski-Korsakow, zweifelsohne anwesend sein muss. Außerdem spielte mir Rimski-Korsakow, wie versprochen, vor dem Tee das 4. Stück seiner neuen Oper mit bezaubernden Kurrendeliedern vor, in denen man übrigens parallele Dreiklänge, parallele Quinten und sogar eine unerlaubte Führung der Dominantseptime nach oben findet, sowie eine sehr interessante Harmonisierung von Wakulas Themen. Beim Tee sprachen sie über Laroche und seinen immer größeren Einfluss auf die musikalische Jugend, die dank ihm bereits begonnen hat, sich von ihren früheren künstlerischen Auffassungen abzuwenden, mit einem Wort, von allem, wozu sie ideologisch erzogen wurde und wozu sie völlig verpflichtet war. Dann war die Rede von Brahms, dem schwerfälligen, aber auf jeden Fall tugendhaften Komponisten des Westens, von Hanslick und seiner skandalösen Episode mit Schütt, einst Schüler von Rimski-Korsakow. Laut Jesipowa verfolgte Hanslick die Werke des jungen Komponisten auf jede erdenkliche Weise, bis er von jemandem dazu gebracht wurde, ihn zu bestechen. Und? Der große Hanslick ließ sich nicht lumpen und hat seither seine Taktik gegenüber dem jungen, überlisteten Maestro ziemlich geändert. Worum geht es? schloss Rimski-Korsakow seine Erzählung. - Nicht umsonst habe ich ihn als Person und sein von vielen, auch von Laroche, gepriesenes, schädliches Buch über *Das wahrhaft Schöne in der Musik* immer so sehr gehasst.

Schließlich, nach dem Tee, spielte Nikolai sein neues Terzett aus dem IV. Akt, das ursprünglich von ihm geschriebene Duett ( *Ich holte die Pantöffelchen* ) durch Instrumentalvokalisationen ersetzte, was Rimski-Korsakow nicht ganz gelungen fand, woraufhin er die Noten schloss und sagte: Nun, bis zur Aufführung der Oper wird niemand mehr Musik hören - weder Stassow noch Ljadow - und wenn



ich nur die alte Schestakowa nicht kränken will, werde ich ihr etwas vorspielen: es wäre eine Sünde, ihr etwas zu verweigern; und zu diesem Zweck werde ich sogar einen besonderen Besuch in ihrem Haus machen. Was ich einmal über meine Absicht gesagt habe, - so erklärte Rimski-Korsakow, - in der russischen Symphonie einige Nummern aus *Die Nacht vor Weihnachten* aufzuführen, so nehme ich alles zurück: sie brauchen sich nicht unnötig dem Feuer auszusetzen. Denken Sie darüber nach, und ich bin überzeugt, Sie werden mir nicht nur zustimmen, sondern mich sogar gutheißen.

Kurz bevor ich ging, sprachen wir noch einmal über Brahms, Hanslick und dann über Mozart, der, obwohl zweifellos ein Genie ersten Ranges, mit seinem *Don Giovanni* dennoch nicht das letzte Wort in der Geschichte der Entwicklung des Opernstils gesprochen hat. Ich bestreite nicht, - sagte Rimski-Korsakow, - dass Mozart kein Glück<sup>112</sup> ist, und sein *Don Giovanni* ist auch kein Menuett, aber er ist noch weit entfernt von jener außergewöhnlichen Bedeutung, die, wie ich glaube, einst einigen vorbehalten war und immer noch ist. Ich leugne nicht, dass in seinem *Don Giovanni* bereits eine neue Tendenz auftaucht (musikalische Merkmale und sogar eine gewisse rezitativische Formlosigkeit), und dennoch ist diese Oper der erste Schritt, die erste Stufe des späteren Musikdramas, das trotz vieler Berührungspunkte mit ihm seinem Vorbild unendlich weit voraus war und in der Person von Wagner und Glinka für Mozart unerreichbare Höhen erreichte.

*15. Oktober*

Die Winterkonzertsaison der Russischen Musikgesellschaft wurde mit einer Aufführung von Rimski-Korsakows *Märchen* und Schumanns *Oratorien-Kantate Das Paradies und Peri* eröffnet.<sup>113</sup> Trotz des eher zweifelhaften Dirigats von Kruschewski und seiner offensichtlichen Untertreibung der hohen Töne (W.<sup>114</sup> hatte schon immer diese böse Angewohnheit: man erinnere sich nur an die Aufführung von *Mlada*), das Publikum hat den Autor von *Das Märchen* zweimal herausgerufen. Was die wunderbare Musik von *Das Paradies und Peri* betrifft, so war vom gesamten Oratorium nur der tief empfundene Chor der Bußtränen einer Wiederholung würdig. Anton Grigorjewitsch Rubinstein war einer der Besucher dieses Konzerts.

*16. Oktober*

Ganz zufällig bekam meine Mutter dank G. N. Timofejew eine Loge (4. Rang) für die *Maiennacht*, und so gingen wir mit allen Gästen ins Michailowski-Theater. Die Oper verlief recht gut, wobei der Schlusschor des I. Aktes und die Serenade (III. Akt) auf Drängen des Publikums sogar wiederholt wurden. Strawinsky in der Rolle des Golows war gut, wenn auch nicht ganz so gut, was erstens an seiner fehlenden Stimme und zweitens an seinem übertriebenen Spiel und sogar an der Art des Singens lag (man denke nur an seine karikaturhafte Einleitung des Fugetto: Sie sollen wissen, was Macht bedeutet), Tschuprynnikow (Lewko) war fast vollständig zu hören und sang mit großem Geschmack, Kamenskaja (Schwägerin) stand Dolina als Darstellerin nicht nach, ganz zu schweigen von Baulina (Pannotschka), die mit ihrem anmutigen, durchdachten und subtilen dramatischen Spiel und Gesang das Publikum bezauberte und sofort die allgemeine Sympathie gewann. Ihre Stimme klang heute besonders poetisch und traurig.

Am Ende der Oper musste der Autor herauskommen und sich fünfmal verbeugen. Auch dieses Mal war das Theater voll besetzt.

18. Oktober

Als ich ankam (und ich kam diesmal recht früh), ruhte Nikolai Andrejewitsch noch, und so wurde ich direkt in den Saal geführt, wo wir uns am Kaminfeuer mit Michail Nikolajewitsch unterhielten, bis Rimski-Korsakow erschien. Doch als Nikolai Andrejewitsch eintrat, war er gut gelaunt und offensichtlich erfreut über meinen Besuch. Bald darauf erschien Nadeschda Nikolajewna, und wir gingen in das Esszimmer, um Erdbeermarmelade zu essen. Die Marmelade wurde serviert, und Nikolai Andrejewitsch begann sie mit offensichtlichem Vergnügen zu essen (das tat er jeden Tag nach dem Mittagessen). Bald waren wir wieder im Saal, und dieses Mal sprachen wir viel über alle möglichen Übel des Tages, aber nicht über etwas besonders Interessantes oder Bedeutendes.

Es war die Rede von Bessels Jubiläum (16. Oktober) und den enttäuschten Hoffnungen auf den Wladimir -Orden, der ihm nicht verliehen wurde; dann von den Änderungen in Morgendämmerung (der Anfang in Des statt E: es war bequemer zu instrumentieren; der Rest, wie zuvor, in A-dur), und auch im letzten Terzett, wo Ges und Fis durch As-dur ersetzt wurden. Außerdem stellte sich heraus, dass die ersten beiden Akte bald fertig sein würden, und dass der gesamte Chor zuerst instrumentiert werden sollte, und erst dann, wenn sein Klavierauszug arrangiert sein würde, würde Rimski-Korsakow mit der Orchestrierung der Solonummern und dem ganzen Zauber beginnen. Wir besprachen auch das Programm der russischen Sinfonien, und es stellte sich heraus, dass neben Stücken von Sokolow auch Glasunow, Grechaninow, Rachmaninow und andere aufgeführt werden: die Orchestersuite aus Snegurotschka , gefolgt von einer h-moll-Einleitung und einer volkstümlichen Szene ( Der grimmige Zar geht nach Groß-Pskow ) aus dem II. Akt Wald, Gewitter und Zarenjagd , gefolgt von einem Frauenchor und schließlich einem neuen Schlusschor aus Pskowitjanka ; außerdem Balakirews Ouvertüre über russische Themen, die Einleitung zu Sorotschinsker Jahrmart , den Chor aus Ödipus und Mussorgskys Nacht auf dem kahlen Berge , die Dritte (unvollendete) Sinfonie und das Finale von Borodins Opernballett Mlada , ohne einige Solonummern.

Wir haben auch über Tschaikowskys Instrumentation gesprochen, die zwar im Allgemeinen ausgezeichnet ist, aber dennoch unter folgenden Mängeln leidet: sie ist wenig abwechslungsreich, es gibt nur wenige orchestrale Kontraste; sie ist in gewissem Maße monoton, dank der fast ständigen tutti \* und der häufigen Verdoppelung der Stimmen;

\* Alle (ital.), bezeichnet die Beteiligung aller Instrumente.

außerdem ist das Holz fast immer langweilig , worüber sich Rimski Korsakow wiederholt geäußert hat, dem er jedoch selbst voll zustimmte. Anlässlich dieses Gesprächs erinnerte ich mich an die Worte des verstorbenen Tschaikowsky, die er 1887 über unser Gespräch über die Musik von Berlioz bei meinem morgendlichen Besuch bei ihm (25. Oktober) gesagt hatte: Berlioz und ich, - sagte Tschaikowsky, - haben sehr komplexe Strukturen, mit dem Unterschied jedoch, dass seine Werke, obwohl sie im Allgemeinen enorme Schwierigkeiten aufweisen, für jedes Instrument

recht einfach sind; meine Musik ist kompliziert und nicht nur für das gesamte Orchester, sondern auch für jeden einzelnen Künstler nicht allzu befriedigend und verlangt von ihm positive Virtuosität. Ich will damit nicht sagen, - fuhr Pjotr Iljitsch fort, - dass ich nicht spielbar wäre, - überhaupt nicht; ich will nur sagen, dass die Art, wie ich schreibe, technisch mein Hauptmangel ist, von dem ich mich trotz aller meiner Bemühungen nicht befreien konnte, und der daher ein großer und wesentlicher Mangel meines Stils ist.

Ich hoffe, das Orchester wagt nicht, das über mich zu sagen, - sagte Rimski-Korsakow, - denn meine Partituren sind viel leichter und technisch einfacher als die von Tschaikowsky, abgesehen von Ägypten in Mlada und einigen anderen wirklich schwierigen Partituren. Armer Nikolai Andrejewitsch, er ahnte offenbar nicht, dass die hochentwickelten Kunsthandwerker, die nicht wussten, worauf sie herumhacken sollten und wo sie ihrem Ärger und ihrem heimlichen Neid Luft machen konnten, dem Publikum zu versichern begannen, dass Rimski-Korsakow für jedes Instrument unglaublich schwierig schreibe, und dass sie sogar für die poetischste Oper der Welt Snegurotschka ein Spottlied komponierten, das auf eine enthusiastische Sonnenhymne (in  $\frac{4}{11}$ ) abgestimmt ist und so beginnt Rimski-Korsakow schießt auf uns!

Nach dem Tee sprachen wir im Arbeitszimmer darüber, warum weder Solowjows Schmied Wakula noch Tschaikowskys Pantöffelchen von der Direktion des Mariinski-Theaters inszeniert worden waren. Es stellte sich heraus, dass die Kulissen dieser Opern seinerzeit zerstört worden waren und in neuer, überarbeiteter Form direkt in Eine Maiennacht eingingen - so wurde der Winter in eine Frühlingslandschaft umgemalt, und das Wort Tschub zierte noch immer die Hütte des Golows! Nikolaj Andrejewitsch ist mit der neuen Besetzung der Maiennacht mehr oder weniger zufrieden, obwohl Strawinsky seiner Meinung nach stimmlich Korjakin unterlegen ist; außerdem übertreibt er oft, wie man sagt, und verfällt in Karikatur. Außerdem erfuhr ich, dass Naprawnik den III. Akt generell nicht mag und deshalb viele der Schlusschöre gekürzt hat, was man nur bedauern kann.

Schließlich diskutierten wir über Rjabinins Wiedergabe des geistlichen Verses Himmelfahrt und darüber, ob und inwieweit slawische und kleinrussische Texte in ein russisches Libretto aufgenommen werden sollten und ob dies nicht ein übertriebener Pseudorealismus zum Nachteil der künstlerischen Wahrheit ist. Es wurde auch über die Veröffentlichung meiner Rezension von Sadko gesprochen. Rimski-Korsakow riet mir, die Musikbeispiele immer in den Text selbst aufzunehmen und nicht, wie ich bereits beschlossen hatte, einen separaten Anhang daraus zu machen.

Zu seiner Aufführung Das Märchen bemerkte Rimski-Korsakow, dass sie im Allgemeinen recht zufriedenstellend war, trotz Walters etwas zweifelhafter hoher Noten und übermäßiger Straffung in den langsamen Tempi. Und wissen Sie was? - Nikolai Andrejewitsch wandte sich plötzlich an mich - Altani war kürzlich hier und bat Bessel, ihm die Chorstimmen der Pskowitjanka in der gedruckten Fassung zu schicken, da er diese Oper in der nächsten Saison in Moskau aufführen wolle. Eines verstehe ich nicht, - fügte Rimski-Korsakow hinzu, - warum ist dieser Bessel so langsam und bringt nicht nur die Orchesterpartitur nicht fertig heraus, sondern gibt nicht einmal einen fertigen Klavierauszug heraus, der kein Titelblatt und keinen Einband hat, aber das ist eine Sache von einem Tag.

Dann sprachen wir über Balakirews Ouvertüre zu König Lear mit ihrer strengen, quasi klassischen Instrumentierung (nicht wie seine Spanische oder Russische Ouvertüre oder Tamara); wir sprachen auch über den Mangel an Schönheit in falschen Sequenzen und allgemein in den harmonischen Erfindungen der neuen

italienischen Schule mit Verdis Othello , der Cavalleria Rusticana <sup>115</sup> verschiedenerlei von Mascagni und alle Arten von Musik der Herren Boito, Sgambati und andere. Offenbar liegt die harmonische Raffinesse, - so Rimski-Korsakow, - nicht in ihrem Wesen - sie sind keine Wagnerianer.

Kommen wir schließlich zum Thema Glinkas zweifellos enormer Vorliebe für orchestrale Virtuosität, erinnern wir uns zumindest an seine beiden Bajan-Lieder (mit Flügel und Harfe); seinen mystischen Kanon mit luftigen Flötenkoloratur; <sup>116</sup> seinen orchestrierten persischen Chor Nachtdunkelheit liegt auf dem Feld im wahrsten Sinne des Wortes; dann ist da noch sein Tschernomor-Marsch mit dem fantastischen Glockenspiel-Solo im Trio, oder der ganze lyrische Chor der Blumen ( aus Ruslan ), wie aus magischen Licht- und Farbschattierungen gewoben, äußerst transparent und raffiniert in der instrumentalen Farbe usw. , wo die neuesten Orchesterkombinationen zu hören sind. Dies nicht zu sehen, - sagte Rimski-Korsakow, - kann nur von denen gesehen werden, die aus irgendeinem Grund nicht davon profitieren, es zu sehen.

Ich habe vergessen zu sagen: beim Tee schlug Nikolai Andrejewitsch vor, dass die Handlung von Askolds Grab <sup>117</sup> so gut sei, dass ein moderner Komponist sie umsetzen könnte, und wer weiß, - schloss er, - ob ich sie jemals selbst umsetzen werde!

Es war halb eins, als ich mich auf den Weg machte. Nadeschda Nikolajewna entschuldigte sich erneut dafür, dass sie uns nicht besucht hatte, und fügte hinzu, dass sie unbedingt mit der 5. Linie kommen wolle, um die kleine Oksana zu sehen und der Frau zu gratulieren.

23. Oktober

Tatsächlich setzte Nadeschda Nikolajewna keine fünf Tage später ihre freundliche Absicht in die Tat um und besuchte unser liebes Küchlein ; sie rief gerade zu dem Zeitpunkt an, als ich, ohne auf Bulitsch zu warten, begonnen hatte, eine Szene im Schloss des Fürsten Tokmakow zu spielen, um mich zu trösten. Das Gespräch wurde sofort sehr lebhaft und drehte sich unter anderem um Schtrups neues Projekt, einen Musikalischen Kreis zu gründen und zu organisieren, dessen Hauptziel es ist, das Publikum mit den herausragendsten Werken der Neuen Russischen Schule bekannt zu machen.<sup>118</sup> Man sprach über die kürzlich von Nikolai Andrejewitsch gefundene Romanze Antschar , die er vor etwa zehn Jahren komponiert hatte, die aber leider nicht fertiggestellt worden war, obwohl sie laut Nadeschda Nikolajewna zu den sehr guten Stücken gehörte. <sup>119</sup> Während wir so sprachen, merkten wir kaum, wie zwei Stunden vergingen und Nadeschda Nikolajewna schon gehen musste, um nicht zu spät zum Abendessen zu kommen.

Am Abend desselben Tages, um acht Uhr, sah ich die Rimski-Korsakows wieder (und zwar bei zwei Empfängen), und ich blieb bis ein Uhr morgens bei ihnen.

Als ich von der Absicht der Rimski-Korsakows sprach, Snegurotschka in dieser Saison mit Scherebzowa , Fride, Korjakin, Wassiljew, Mrawina und anderen aufzuführen, erinnerte ich Rimski-Korsakow an sein Versprechen und bat ihn, seine Pflicht zu erfüllen, nämlich das Original Stelewoer zu finden.<sup>120</sup> Und so machten wir uns auf die Suche und fanden sie nach einer guten halben Stunde des Suchens in Schränken. Das Manuskript war durcheinander, und so verbrachten wir den Rest des Abends damit, es zu suchen, und bekamen es so richtig hin; es fehlten nur die

Einleitung zum IV. Akt, das Rezitativ von Wesna, die Szene ihres Verschwindens (S. 277-279 im Klavierauszug) und das große Liebesduett Snegurotschkas mit Misgirja und ein Teil des Finales bis zur Seite 290.

Wie sich herausstellte, wurde diese Oper am 12. August 1880 fertiggestellt, und die Einschmelzszene wurde mit dem 11. desselben Monats markiert. Molas hat sich geirrt, als sie einmal behauptete, die Musik sei deshalb so gut, weil sie von Rimski-Korsakow viel früher geschrieben wurde als alles andere. Diesmal war Nikolai Andrejewitsch offenbar selbst erfreut, den Klavierauszug seiner geliebten Stelewoer Oper ans Tageslicht gebracht zu haben, den er selbst aus dem Einband gerissen hatte (als er den Umschlag brauchte) und selbst herausgerissen hatte, was, wie er einmal sagte, nur deshalb geschah, weil er ihn niemandem gewidmet hatte, da er ihn heimlich sich selbst gewidmet hatte.

Zuvor, vor dem Tee, hatten wir ein Gespräch über Semenkowskis merkwürdige Artikel, die im Historischen Boten unter dem vollmundigen Titel Kunstideale veröffentlicht worden waren,<sup>121</sup> zu denen er nichts sagte und in denen es hieß, dass weder Antokolski noch Repin Genies seien und dass alles in ihrer Arbeit unmotiviert und zufällig sei. Ach, - wandte Rimski-Korsakow ein, - es scheint, dass diese Herren die einfache Wahrheit nicht verstanden haben, dass niemand in der Welt bisher in der Lage war, die wirklichen Aufgaben, Ziele und Mittel der Kunst zu definieren, und dass die Künstler selbst, die sogar die großen Dinge schaffen, nie mit völliger Klarheit erkannt haben, was sie tun und warum es überhaupt Kunst gibt. Was das in diesen Artikeln erwähnte Gemälde Iwan der Schreckliche<sup>122</sup> betrifft, so gefällt es Nikolai Andrejewitsch trotz seiner erstaunlichen Farben und seines erstaunlichen Realismus (oder besser gesagt Naturalismus) nicht, da er es wegen des Übermaßes an Blut sogar abstoßend findet und es auf jeden Fall jenseits der Grenzen der reinen Kunst und des unmittelbaren Bereichs rein künstlerischer Eindrücke liegt.

Außerdem stießen wir nach dem Tee bei der Durchsicht aller Musikmanuskripte zufällig auf ein authentisches Orchestermanuskript des ersten Teils von Antar, das am 16. Januar 1868 notiert und am 1. April 1875 neu arrangiert wurde, neben den ersten Skizzen zu Mussorgskys Ouvertüre über russische Themen, Auszügen aus dem Sorotschinsker Jahrmarkt und schließlich der Originalpartiturskizze zu Die Süße der Rache<sup>123</sup> (gekennzeichnet mit 11. - 12. März 1868.), laut Nikolai Andrejewitsch war diese Etüde kein Erfolg, und bald (im Mai desselben Jahres) komponierte er eine weitere, wesentlich verbesserte Version der Musik für den II. Teil der Suitensymphonie. Übrigens wurde der gesamte Antar von Rimski-Korsakow in zwei Abschnitten geschrieben: I. und IV. (16. und 31. Januar 1868) im Winter und II. (Mai) und III. (August) im Sommer.

Wissen Sie, - sagte Rimski-Korsakow nach einem kurzen Schweigen, in dem er über etwas nachzudenken schien, - im Augenblick fühle ich mich besonders munter; mein ästhetischer Wahn, an den ich fast drei Jahre verschwendet hatte, ist längst vergessen; ich bin gewissermaßen geistig erniedrigt: ich spreche nicht mehr von den erhabenen und unnötigen Wahrheiten der Kunst, aber ich komponiere und habe meine Chöre heute, am 23. Oktober, fertiggestellt, anstatt Mitte November, wie ich vorher berechnet hatte, und ich wiederhole, dass ich zutiefst glücklich bin. Wenn ich mit der ganzen Oper fertig bin, was wahrscheinlich im Februar nächsten Jahres der Fall sein wird, werde ich am selben Tag, um keine Minute zu vergeuden, eine neue Oper, Sadko, beginnen, die ich im Ruslan-Stil mit einem lauten, glitzernden

Tumult beginnen werde, was ich noch nie getan habe. Und es wird wunderschön werden. In Wirklichkeit, - so schloss er, - ist es nicht unsere Aufgabe, Artikel zu schreiben oder Analysen anzustellen, denn in späteren Jahren werden wir uns oft für unsere Unwissenheit auf diesem Gebiet und unsere übertriebenen und extremen Urteile schämen. Man muss nicht weit gehen, um ein Beispiel zu nennen: man denke nur an die Feuilletons von Kjuj über Wagner, insbesondere an seinen Artikel *Lohengrin* oder die *bestrafte Neugier* <sup>124</sup> oder auch an die traurigen Artikel und Kritiken von Serow und Anton Rubinstein über Glinkas *Ruslan*.<sup>125</sup> Und das alles nur, weil wir in Ermangelung eines eigenen Urteils vom Hörensagen geschrieben haben.

28. Oktober

Diesmal war bei den Rimski-Korsakows außer mir auch Schtrup zugegen, der mich persönlich jedoch überhaupt nicht störte, da Nikolai Andrejewitsch und ich die meiste Zeit im Arbeitszimmer verbrachten: er arbeitete, und ich schaute mir die Orchestrierung des *Koljada-Zuges* an, mit Klarinetten- und Harfenklängen und Geigenflageoletts, und studierte die harmonischen Fanfaren dreier Flöten (in der Szene *Flug des Wakula*), die bei Rimski-Korsakow erschien, offenbar als Ergebnis unserer Gespräche über dieses Thema\*,

\* Siehe *Erinnerungen*, 26. September 1894

währenddessen verbrachte Schtrup den größten Teil des Abends damit, im Saal am Flügel zu sitzen und sich auf die Proben für die von ihm begonnene Aufführung von *Pskowitjanka* vorzubereiten.<sup>126</sup> Rimski-Korsakow war in bester Laune, und so hatten wir ein besonders gutes Gespräch. Über seine einstige Absicht, Mussorgskys Einleitung zu *Sorotschinsker Jahrmarkt* in der Russischen Sinfonie aufzuführen, sagte mir Rimski-Korsakow, dass dieses Werk in seiner Instrumentierung irgendwie besonders ausdrucksarm sei; so gibt es zum Beispiel mehrmals Akkorde auf Trompeten und Posaunen und Divisi-Violinen gleichzeitig (und in der gleichen Anordnung der Einzelstimmen), und es gibt auch einige reine Quinten von Kontrabässen, Bratschen und Violinen ohne Verdoppelung für Celli, und es gibt viele solcher orchestralen Entgleisungen. Beim Abschied erhielt ich sozusagen ein Exemplar (ausgedruckt auf einem Hektographen) der offiziellen Biographie von Nikolai Andrejewitsch, die er einst selbst verfasst hatte, und nahm auch das Manuskript von *Snegurotschka*, das in Stelewo geschrieben worden war, mit, um es auf unbestimmte Zeit einzusehen, und Rimski-Korsakow bot mir an, mir in Zukunft ein echtes Manuskript der Orchesterpartitur der *Maiennacht* von Glasunow zu beschaffen, wenn mich nur dieses Manuskript interessiere. Gegen halb zwölf gingen wir gemeinsam hinaus, und ich brachte Rimski-Korsakow zu Beljajew. Auf dem Weg dorthin sprachen wir über meine mehrbändigen *Erinnerungen*, in Nikolai Andrejewitschs Worten, *Erinnerungen*, die offensichtlich einen großen Teil meiner Zeit in Anspruch nehmen. Wird es für die Nachwelt interessant sein, - sagte Rimski-Korsakow, - so viel über mich allein zu lesen? Und dann wandte er sich wieder an mich mit der Bitte, ihn wenigstens ein bisschen vorzustellen.

Ich erfuhr, dass Nikolai Andrejewitsch auf jeden Fall auf einer der nächsten Empfangstagen bei seiner Mutter sein würde. Schließlich sind Sie immer da, - fügte er hinzu und wandte sich mir zu.

Noch beim Tee, als wir über seine Opern sprachen, erzählte mir Rimski-Korsakow scherzhaft, dass alle seine ersten Opern überwiegend in B-Tonarten endeten (z. B. Pskowitjanka in Es-dur; Snegurotschka in B-Dur), während die folgenden in Kreuz-Tonarten stehen ( Mlada in E-Dur und Die Nacht vor Weihnachten in A-Dur) und dass alle diese Werke, obwohl sie fast ausschließlich im Frühjahr und Sommer geschrieben wurden, zum ersten Mal erdacht und manchmal sogar fast im Winter (im Februar, März und April) skizziert wurden, d. h. mitten in den Studienzeiten.

### 3. November

Als ich ankam, hatte Rimski-Korsakow die Übertragung des 1., 2. und 3. Bildes des III. Aktes für Klavier mit Chorgesang beendet und, wie immer in Bezug auf harmonische und rhythmische Nuancen, im genialen Koljada-Zug etwas verändert, indem er den Schlusschor hinter der Szene doppelt so langsam singen ließ (in  $\frac{3}{4}$  statt wie früher in  $\frac{3}{8}$ ), was diese Szene noch vorteilhafter machte; darüber hinaus verkomplizierte er die Musik von Wakulas Ritt technisch, indem er Doppeltriller und ein fantastisches Glissando von flageoletartigen Tönen auf den offenen Cellosaiten einführte.

Wir sprachen über viele italienische Opern, die nun für immer begraben sind, und über diejenigen, die noch lebendig sind ( Lucia , Die Hugenotten , Aida , Der Prophet , Die Puritaner )<sup>127</sup> und über den Sturm von Rossini, der einst so viel Lärm gemacht hatte, war aber eigentlich nichts besonders Bemerkenswertes, geschweige denn Originelles, denn etwas Ähnliches gab es schon vor dem Barbier von Sevilla , und zwar in viel vollkommenerer Form, bei Beethoven in seiner Leonore .

Als er über den gestrigen Besuch von W. A. Krilow sprach, teilte mir Rimski-Korsakow mit, dass Borodin, wie sich herausstellte, neben Fürst Igor noch etwas hatte, das von ihm für Krilow zusammengestellt wurde, basierend auf seinem Text, stellenweise ziemlich witzige Operette (!) Helden ,<sup>128</sup> von der Nikolai Andrejewitsch erst gestern erfahren hat, da Borodin sie während der gesamten Zeit ihrer Bekanntschaft nie erwähnt hat. Ich habe auch herausgefunden, dass Solowjow in seiner Jugend, wahrscheinlich aus persönlichem Hass, einmal eine Quadrille über die Themen von Pskowitjanka , gemischt mit Melodien aus Operetten, komponiert und sogar veröffentlicht hat und sie aus irgendeinem Grund Keil für Keil nannte.<sup>129</sup> Beim Stöbern in meinem Schrank auf der Suche nach etwas, das in

Snegurotschka fehlt, stieß ich übrigens auf einen kuriosen handschriftlichen Auszug aus der Partitur von Rimski-Korsakows h-moll-Sinfonie, die er am 10. Oktober 1867 begonnen hatte. Abgesehen von einer interessanten Episode (S. 7-8), die auf einen sehr merkwürdigen und formalen Anfang folgte, gab es einen weiteren äußerst schönen und eleganten Moment, in dem das Hauptthema in der Art von Antar , das sich dann zum Thema des Misgir entwickelt, durch ein Netz von wogenden Harmonien geführt wurde, in dem man hin und wieder bezaubernde Akkorde aus dem Zauberschloss von Peri Gul-Nasar sieht.

In diesem Schrank fand ich, wie bereits erwähnt, viele Manuskripte von Mussorgsky (seine Chöre und zwei erste Gemälde des Sorotschinsker Jahrmarktes ), eine von Klenowski orchestrierte Romanze Saul , Skizzen zu Paraphrasen , darunter neben dem Walzer und den Variationen Ljadows im

Original der Trauermarsch und Borodins Requiem, ganz zu schweigen von jenen Stellen (I. Teil der Sonatine, Rezitative usw.), die gar nicht zum Druck kamen,<sup>130</sup> sowie die Orchesterstimmen einer von Nadeschda Nikolajewnas Kompositionen, nämlich Der verhexte Platz.<sup>131</sup> Hier fand ich auch Teil II des Antar in seiner ursprünglichen Form und sogar ein einzigartiges Autograph von Dargomyschski, in dem er eine arabische Melodie vorstellte, die er für die Christianowitsch-Sammlung harmonisiert hatte und die, wie bereits gesagt, \* in Teil IV des Antar enthalten war.

\* Siehe Erinnerungen , 13. Oktober 1893

Außerdem erfuhr ich von Rimski-Korsakow, dass die drei Sätze seiner Ersten Sinfonie vor der Reise geschrieben worden waren und dass nur der III. Satz, das Andante (über ein Tataren-Gefangenschaft -Thema), in England komponiert worden war; dass Rimski-Korsakow nach seiner Rückkehr von der Reise diese Sinfonie nur umgeschrieben hatte, nachdem er zuvor einige Korrekturen auf Anweisung von Balakirew vorgenommen hatte, und dass sie in dieser Form 1865 uraufgeführt wurde. In den 80er Jahren änderte er diese Sinfonie von es-moll in e-moll; außerdem wurde das Scherzo (Es-dur) der Dritten Sinfonie (C-dur), bzw. deren Trio, von ihm in Lugano (Schweiz) während ihrer Hochzeitsreise 1872 geschrieben. Die gesamte Sinfonie wurde in den Jahren 1872-1873 geschrieben, wobei das Scherzo (das einmal dirigiert werden sollte) am 18. November 1872 in Petersburg fertiggestellt und instrumentiert wurde, während die anderen Sätze des Werks vom Komponisten markiert wurden: Teil I am 9. November 1873, Teil III am 27. Oktober 1873 und Teil IV am 24. Oktober 1873. Außerdem erzählte mir Rimski-Korsakow ein sehr interessantes Detail über seinen Chor und Tanz der Vögel in

Snegurotschka , nämlich dass die einleitende Oboenfigur nichts anderes ist als der Schrei eines jungen Falken oder Kuckucks, und dass neben der Stimme des Kuckucks, in dieser Nummer gibt es noch eine winzige farbenfrohe und rhythmische Phrase für Englischhorn, die ebenfalls direkt der Natur entnommen ist - so hat, zumindest laut Nikolai Andrejewitsch, ein unbekannter Vogel in Stelewo gesungen. Dasselbe Thema, das in der Bearbeitung von Ostrowski mit einem Helden-Text versehen ist ( Die Adlerweide, der Wachtelrichter ), wurde einst von Rjabinin (dem Vater) mit demselben volkstümlichen Text gesungen, wie es jetzt gesungen wird. \*

\* Siehe Erinnerungen , 13. Oktober 1891

Die Oboenphrasen (auch in Englischhorn) in der Einleitung zu Snegurotschka , unter die der Autor in einer der groben Skizzen (datiert auf den 10. Juni 1880) selbst als Kuriosität kukureku schrieb, stellen den Gesang eines Hahns dar, und zwar nicht eines erfundenen, sondern, wie in Mlada , eines echten. Nadeschda Nikolajewna zufolge hat einer aus Stelews Hähnen tatsächlich auf diese Weise gesungen.

In das Rezitativ der Wesna (sowohl aus dem Prolog als auch aus dem IV. Akt), bei dem das Orchester feinste Geigenklänge mit gelegentlich aufblitzenden, magisch funkelnden Flageolets und Piccolo *pp* -Klängen hört, hat Rimski-Korsakow in diese bezaubernde und phantastische Musik wieder das Pfeifen ihres Liebblingsschneevogels aus der Natur eingeführt, der diese melodische Figur übrigens immer im gleichen Modus, aber in einer höheren Tonlage singt.

Ich bin um zwölf Uhr nachts gegangen und habe diesmal eine Menge Manuskripte aller Art mitgenommen.



7. November

Um 2 Uhr morgens starb in Peterhof Anton Grigorjewitsch Rubinstein, ein brillanter Pianist und begabter Komponist. Ewige Ruhe für seine Asche!

Nach einem zweiten Mittagessen bei meiner Mutter (ich hatte zum ersten Mal zu Hause zu Mittag gegessen, und so war es nicht verwunderlich, dass ich mit der zweiten Mahlzeit beginnen konnte, denn, so Borodin, mein Magen war schon daran gewöhnt), fuhr ich um halb sieben nach Sagorodny, um einige Manuskripte abzuliefern, die ich von Rimski-Korsakow mitgenommen hatte und die ich bereits ausführlich und gründlich studiert hatte. Unter anderem gab ich Nikolai Andrejewitsch fast alle seine groben Skizzen zurück, abgesehen von einigen der interessantesten, sowie die originalen Partiturskizzen der ersten fünf Nummern von Snegurotschka (insgesamt 48 Seiten), d. h. bis zur Szene von Wesna mit Väterchen Frost, mit der offensichtlich die Klavier- (und nicht die Orchester-) Aufnahmen dieses Werks bereits begonnen hatten, \*

\* Siehe Erinnerungen, 18. April 1894

diese Annahme wird zweifellos durch die Tatsache bestätigt, dass nach der Einleitung des Prologs in der Handschrift aus Stelewo auf der dritten Seite, die die Eröffnungsszene des Frühlings mit den vom Schneesturm aufgeschreckten Vögeln und Väterchen Frost darstellt, die Zahl 3 durch 49 ersetzt wird und die übrigen Seiten nicht nummeriert sind. Als ich eintrat, saßen die Rimski-Korsakows bereits am Tisch und aßen zu Abend. Ich nahm meinen traditionellen Platz an der Ecke zwischen Nadeschda Nikolajewna und Nikolai Andrejewitsch ein und trank wie immer ein Glas Wasser und Wein und aß ein Stück Kuchen. Über einen kürzlich erschienenen Artikel von Kjuj (in *Der Künstler*)<sup>132</sup> wurde viel gesagt, es sei höchste Zeit, dass er seine kritische Ungeschicklichkeit aufgibt und die Dinge nüchtern und klar betrachtet. Andernfalls würden solche voreingenommene Oberflächlichkeit und ewiges Halbdenken der Sache nur schaden und zu offensichtlichen Kuriositäten und allen möglichen Missverständnissen führen. So ist Rimski-Korsakow laut Kjuj zum Beispiel ein Landschaftsmaler. So soll es sein. Wie kommt es, dass das Beste in *Eine Maiennacht* die gesamte erste Szene des II. Aktes ist, die ein eindeutiges Genre ohne jeden Hinweis auf eine Landschaft ist, und zwar ein Genre im Stil von Mussorgsky?

Oder noch einmal: laut Kjuj schreibt Rimski-Korsakow ausschließlich kurze Phrasen und Themen, so dass er in den dreißig Jahren seines Schaffens keine einzige echte Phrase oder kein einziges Thema komponiert haben dürfte. Kjuj hingegen schreibt, dass das beste und gelungenste Beispiel der ganzen Oper wider Erwarten das Liebesduett aus dem I. Akt war, also genau das, was Rimski-Korsakow am wenigsten gelungen ist, wie César Antonowitsch feststellt. Es bleibt nur noch, mit Mephistopheles (aus *Fausts Tod*) Berlioz auszurufen: Ha!

Derweil schuf der Landschaftsmaler genau das, ohne melodische und deklamatorische Fähigkeiten (ganz zu schweigen von Genre oder Humor): 1.) auf der melodischen Seite seine unsterblichen Lieder Lels, der Chor der Gusliaren, die Kavatine des Zaren Berendei, die gesamte Partie der Snegurotschka, der Chor der Blumen und die Schlusshymne an die Sonne, die Serenade von Lewko, das Liebesduett von Ganna und Lewko im I. Akt der *Maiennacht*, die Chöre und Reigen der Meerjungfrauen sowie das von Kjuj abgelehnte (in Bezug auf die Melodie) Thema der Pannotschka, das jedoch die bekannte Beschreibung des weiblichen

Geistes in Kjus Ratcliff um mindestens das Drei- oder Vierfache übertrifft! 2.) In Bezug auf die Deklamation komponierte Rimski-Korsakow eine Szene der Pskower Wetsche, die von Kjuj selbst gelobt wurde; 3.) in Bezug auf das Genre - Stassows berühmte Fastnachtsszene aus Snegurotschka , ganz zu schweigen vom Zug von Koljada und Owsen , den Weihnachtsliedern in Eine Nacht vor Weihnachten , der Szene Die Wahrsagung der Pferde , dem zweiten Traum von Jaromir, Tschernobog, Kaschtschei, Morin und der ganzen ägyptischen Szene (in Mlada ); das Rabenspiel in der Maiennacht , die Hirsehöre in Snegurotschka , die Begegnungsszene von Grosny in Pskowitjanka usw. usw. 4.) Was den Humor betrifft, so sei an den gesamten II. Akt der Maiennacht erinnert, an den Gopak von Kalenik und die Verlesung des Dekrets des Komissarow, Tschub und Dyak in Die Nacht vor Weihnachten , an Bobyl in Snegurotschka und auch an Matuta in Pskowitjanka , die einst von demselben Kjuj bekannt wurde. Es ist eine Schande, - sagte Rimski-Korsakow, - dass man, wenn man genau darüber nachdenkt, zu dem unerwarteten Schluss kommt, wenn man den Kritikern glaubt, dass nach Glinka nur Dargomyschski ein Opernkomponist war, und nicht Rusalka (diese Rusalka !) und Der steinerne Gast ; Tschaikowsky, der fast 10 Opern geschrieben hat, und ich, der 5 komponiert hat, zählen nicht mit, da Pjotr Iljitsch Lyriker und Symphoniker war, während ich nur Symphoniker bin, obwohl ich streng genommen keine einzige erfolgreiche Symphonie außerhalb des Programms geschrieben habe!

Er erinnerte sich und erzählte mir eine sehr kuriose Begebenheit aus seinem Musikerleben: Es gab ein Vorsprechen für die Oper Snegurotschka . Naprawnik gefiel es offenbar nicht besonders, und er hörte es sich anscheinend nur deshalb an, weil er überall nach Kürzungen aller Art suchte und darauf hinwies, dass dieses Werk furchtbar lang ist. Als ich ihm widersprach, sagte Rimski-Korsakow, - dass sie auch lange Opern schreiben und verwies auf Die Hugenotten als Beispiel, Naprawnik hatte keine Geduld und sagte mir scharf und kategorisch, dass mein Argument nichts beweist, da Die Hugenotten ein lebendes Werk ist und meine Snegurotschka tot ist.

Am Abend desselben Tages war Nikolai Andrejewitsch im Haus seiner Mutter zu Gast. Außer Rimski-Korsakow und mir war auch G. N. Timofejew dabei, den ich sofort benachrichtigte, als ich von Rimski-Korsakows Absicht erfuhr, die Tschernyschow-Gasse zu besuchen. Wir vier sprachen an diesem Abend über viele Dinge, von Borodins originellem und liebenswertem Witz (wie z.B. seine Regel, dass man heute nie das tun soll, was man morgen tun kann, oder das Wortspiel, das er einmal über einen Weinvorschlag machte: Ich trinke nicht, also lehne ich nicht ab und trinke ), Glinka, Balakirew, Kjuj und andere, an Mussorgsky, seine Briefe, seine Vorliebe für ausschweifende und vage Ausdrücke, seine offensichtliche Neigung zur Gestelztheit, obwohl dieser Mann selbst äußerst begabt war und sich durch eine außergewöhnliche Liebenswürdigkeit und einen großen, ungewöhnlichen Intellekt auszeichnete.

Wir sprachen auch über den niederträchtigen, wenn auch geistreichen Trick des Dieners Tschaikowsky, dem dieser nach seinem Willen alle seine Möbel verweigerte. Das war der Punkt, an dem die Neugierde aufkam. Als Modest Iljitsch (der Bruder des verstorbenen Komponisten) das Arbeitszimmer Tschaikowskys unangetastet lassen wollte, verlangte der Diener nicht mehr und nicht weniger als 5000 Rubel für das Recht, diese Möbel zu kaufen; als er bezahlt wurde, kaufte er das gesamte Haus, in dem der verstorbene Komponist lebte, und brachte so den Besitzer des Arbeitszimmers in eine äußerst verzweifelte Lage, indem er ihn aufforderte, aus der Wohnung auszuziehen. Was die Erzählungen meiner Mutter über ihr Leben im Ausland betrifft, so erzählte Nikolai Andrejewitsch von einem Tal

namens Wetterhorn, das an der Straße nach Gründenwald in der Schweiz lag und dessen Akustik äußerst bemerkenswert war: man brauchte nur einen Akkord wie do, sol, do, mi auf der Pflöfe zu spielen, und diese Töne hallten in der Luft wider, ständig reflektiert von den steilen felsigen Bergen, ohne ihre Intensität oder Kraft zu verlieren. Ich glaube, - schlussfolgerte Rimski-Korsakow, - dass dieser natürliche akustische Effekt zweifellos Wagner (der bekanntlich lange Zeit in der Schweiz lebte) in den Sinn kam, als er seine wunderbar farbige Einleitung zu Rheingold konzipierte, in der diese sich ständig bewegenden vier Waldhörner <sup>133</sup> nicht über den Es-dur-Dreiklang hinausgehen und ein positiver Nachhall dieses Echos sind. Es war 12 Uhr nachts, als wir aufstanden und begannen, uns zu verabschieden. Ich war erleichtert, d.h. ohne das Manuskript der Maiennacht, das ich bei meinem nächsten Besuch abholen wollte, und so machte ich mich, nachdem ich die beiden (Nikolai Andrejewitsch und Timofejew) nach Hause gebracht hatte, selbst auf den Weg zur Wassiljewski-Insel.



F. M. Blumenfeld



W. N. Rimski-Korsakow - Sohn des Komponisten, heute wissenschaftlicher Leiter des Rimski-Korsakow-Archivs am Institut für Theater, Musik und Kinematographie

12. November

Um halb zehn war ich bei den Rimski-Korsakows, wo ich bis viertel nach eins blieb. Heute habe ich das Manuskript des II. Teils von *Antar* mitgenommen, das in Petrograd mit dem Vermerk 11.-12. März 1868 versehen und durch eine völlig andere Musik *Die Süße der Rache* ersetzt wurde, da der Autor selbst dieses Orchesterstück als schwach und erfolglos empfand. Dabei gab es durchaus schöne, kraftvolle und interessante Episoden in dieser Musik, zum Beispiel den Moment, den wir auf Seite 10 erleben, wo auf dem Hintergrund des Orgelpunkts von Celli und Kontrabässen das unheilvolle beherrschende Thema des enttäuschten *Antar* auf Posaunen erklingt, begleitet von düsterer Konsonanz der Streicher und hektischer Figuration der Holzbläser mit Piccolo in der Oktave und Blechbläsern in den Mittelstimmen, und der einen charakteristischen Mussorgsky trägt, ja sogar Mussorgsky aus der Zeit der *Nacht auf dem kahlen Berg*. Auch der Beginn des *f-moll Prestos* ist nicht frei von Impulsen. Aber ich schweife ab.

Als ich eintrat, drehte sich das Gespräch fast sofort um den genialen Musiker Anton Rubinstein, der am 7. November um 2 Uhr morgens in Peterhof starb. Es stellte sich heraus, dass er einen unvollendeten *Kain* hinterlassen hatte, sowie eine Suite, die der Russischen Musikgesellschaft gewidmet war, und eine Ouvertüre für die Eröffnung des neuen Konservatoriumsgebäudes.<sup>134</sup>

Aber die Glocke läutete, und Ljadow und A. N. Skrjabin, ein junger Mann von 22 Jahren, der drei Jahre zuvor sein Klavierstudium am Moskauer Konservatorium (bei Safonow) abgeschlossen hatte, erschienen. Trotz seiner offensichtlichen Abneigung gegen strengen Kontrapunkt und Fuge entpuppte sich dieser junge und offensichtlich ziemlich nervöse Mann als ein hervorragender und vielversprechender Komponist - kurzum, ein wahres kreatives Talent. Und selbst jetzt sprachen die *f-moll-Sonate*, das *es-moll Allegro*, eine Reihe von Mazurken und *Impromptu* \* durch ihre Schönheit, Vitalität, Kraft, Energie und Schwere der Textur lebhaft für ihren Autor und erinnerten den einen an Chopin, den anderen an Beethoven, und darüber hinaus mit einer Beimischung von etwas Eigenem.

\* freie Improvisation (fr.).

Beim Tee wurde viel über Liszt und seinen unbestreitbaren Manierismus diskutiert, der den Gesamteindruck stört und den Zuhörer in einen Rausch versetzt; Bach, der ungemein produktive Komponist, der fast eine Messe pro Woche schrieb, dann Wagner und Berlioz und ihre unversöhnliche Feindschaft, die ich mit den unerhörten Worten Wagners illustriere, dass Berlioz nicht wirklich die Kraft der Kreativität und Originalität des Denkens und der Erfindungsgabe besaß, sowie Mendelssohns Meinung (aus seiner Korrespondenz mit Mendelssohn), nämlich dass Berlioz' Orchestrierung ein so schreckliches Durcheinander, ein so unvorstellbarer Unsinn ist, dass man sich die Hände waschen sollte, nachdem man seine Partituren gesehen hat. Ljadow verstand auch nicht, wie ein so guter Musiker wie Schumann die Musik von Berlioz mögen konnte; er hatte wohl vergessen, dass dieselben Klänge einst nicht nur Schumann, diesen tiefsinnigen Romantiker, sondern sogar unseren unsterblichen Glinka begeisterten.

Der Grund dafür liegt auf der Hand: wenn wir Berlioz nur an Quinten und Oktaven messen, ist er natürlich nicht gut, aber wenn wir die Weite seines künstlerischen Konzepts, die unendliche Vielfalt der Kontraste, die für sein Genie so charakteristisch sind, in einem größeren Rahmen, sozusagen aus der Höhe,

betrachten wollen, können wir kaum einen zweiten Gleichen finden, abgesehen von Wagner und Rimski-Korsakow. Nicht umsonst hat Heine einmal gesagt, dass in der Musik von Berlioz man den Flügelschlag eines Adlers hört. Es hat etwas Ursprüngliches, ich würde sogar sagen, Vorsintflutliches an sich; es erinnert an die verlorenen Tierarten, an märchenhafte Königreiche und Sünden, an die Lügenmärchen von Babylon und die Hängenden Gärten der Semiramis. Und diese einfache, elementare Wahrheit wird von unseren begnadeten Musiker-Juwelieren vergessen, die wahrscheinlich insgeheim denken, dass sie allein die Kunst hervorbringen und vorantreiben, während sie sie in Wirklichkeit nur fortführen.

Im Laufe des Abends sprachen wir auch über Beethovens Instrumentierung, zum Beispiel über das gelegentlich unverständliche Klarinetten solo zu Beginn seiner Fünften Sinfonie, und über solche Merkwürdigkeiten und Kuriositäten, die es in seinem Lieblingsorchesterwerk gibt. Es war auch die Rede von Arenskis neuer Oper *Raphael*,<sup>135</sup> über *Blumenfeld*<sup>136</sup> und seiner unheimlichen Fähigkeit, die schwierigsten und kompliziertesten Werke direkt vom Blatt zu lesen, und das in einem echten Tempo. Schließlich war die Rede von der wirklich schwachen Harmonisierung von Serowas *Lied der triumphierenden Liebe*,<sup>137</sup> die Rimski-Korsakow einst auf ihre Bitte hin korrigieren musste. Nicht ohne Grund, - sagte Ljadow, - erschienen ihr die falschen Harmonien mit den Oktaven von Blarambergs *Tuschschinzew* als ein Ideal der Schönheit; nach Uriel Acosta<sup>138</sup> wird jeder harmonische Schlamm rein erscheinen.

Als ich ging, nahm ich die handgeschriebene Partitur von *Eine Maiennacht* mit, um herauszufinden, was in *Eine Maiennacht* enthalten ist und wann es komponiert und instrumentalisiert wurde. Ich bin zu folgendem Ergebnis gekommen: nach den Eintragungen in der handgeschriebenen Partitur von *Eine Maiennacht*, einem Geschenk von Rimski-Korsakow an Glasunow, zu urteilen, begann er die Oper am 26. Februar 1878 und beendete sie am 6. November desselben Jahres, mit folgender Aussage:

#### I. Akt:

Die Ouvertüre wurde vom 13. bis 20. Juni geschrieben.

Der *Hirse*-Chor wird am 30. Oktober skizziert, als auch die Einleitung zu Lewkos erstem Lied komponiert wurde.

Lewkos erstes Lied wurde am 22. und 23. Juli komponiert (Nr. 187) \* (Am 25. Juli 1878 wurde offenbar eine weitere Nummer als eine Art Fortsetzung der Duettzene komponiert, die mit den Worten *Ich gestehe, dass ich mich mit Fremden mehr amüsiert habe* beginnt und in ein *Andantino* (A-dur) übergeht, das nun auf Drängen von Nadeschda Nikolajewna nicht in die Komposition der Oper aufgenommen wurde).

\* Die Zahlen in Klammern beziehen sich auf die Nummern der kleinrussischen Volkslieder und Melodien, die Rimski-Korsakow aus der Sammlung von A. Rubez zusammengetragen hat.

Lewkos Duett mit Hanna - 29. Juli.

Hannas Rezitativ *Nein, warte* : dasselbe - über die Sterne, die Rieseneiche und den Teich - 1. Juli.

Der Rest, beginnend mit *erzähl mir, mein Schatz* (vor der Erzählung) - 2. Juli.

Lewkos Erzählung - 15.-17. Juli (als Ljadow offenbar bei ihnen wohnte). Das Rezitativ Hier ist meine Galja wird am 24. August aufgeführt.

Das Lied der Dreifaltigkeit wurde dagegen schon früher geschrieben, nämlich am 22. April 1878.

Gopak wird zwischen dem 25. und 30. April in Petersburg komponiert.

Die Szene des Golows mit Hanna ist am 23. Juni entstanden. Duett mit Hanna - 25.-26. Juni (in Ligow); Lebe wohl, Hanna usw. (bis zum Ende dieser Szene) - 27. Juni.

Lewkos Rezitativ He, Burschen - 7. Juli in Ligow. Das Lied über Golow wurde im Sommer in Ligow geschrieben, aber nicht vollendet, wie eine handschriftliche Notiz von Rimski-Korsakow beweist.

## II. Akt:

Einleitung und Trio (Nr. 78 und Nr. 137) - 15. Oktober.

Vom Auftritt des betrunkenen Kalenik bis zur Erzählung von Winokur - 16. Oktober.

Die Erzählung von Winokur (bis zu den Worten und eine Galuschka in den Zähnen ) - 6. November 1878.

Der Chor der Burschen hinter der Bühne - 18. Oktober. Der Rest (vor dem Eingang von Pan Pisar) - 19. Oktober

Szene mit Schreiber (vor dem Wort Feuer ) -21. Oktober.

Szene mit Schwägerin und den anderen (vor den Worten Ich bin ein Bruder von ihnen, ein einfacher Kosake ) - 23. Oktober.

Das Ende des 1. Bildes des ersten Aktes war am 24. Oktober 1878; die Skizze wurde in Petersburg fertiggestellt und am 28. April 1879 vollendet.

Beginn der 2. Szene von Akt II - 1. November. Satan, Satan - 3. und 4. November (vorher molto Allegro in  $\frac{3}{4}$ ). Szene mit Schwägerin (am Ende des Bildes) - 6. November in Petersburg, als, wie wir bereits gesehen haben, die Erzählung von Winokur geschrieben wurde.

## III. Akt:

Der Anfang, der eine ruhige ukrainische Nacht zeigt, ist am 26. Februar, die folgende Szene und Lewkos Wiegenlied Schlaf, meine Schöne am 27. Februar zu sehen. Lewkos Lied Oh du, der Mond (vor den Worten von Pannotschka Sing, sing noch einmal, Kosak ) ist am 1. März fertig. Der Rest bis zu den Worten im Traum, bin ich? - 1. März in Petersburg.

Lewkos Rezitativ Ich sehe, eine nach der anderen und der Beginn des Refrains der Meerjungfrauen (bis zu den Worten und wieder auf dem Treibsand ) sind am 6. März markiert.

Der Rest (bis zum Chor der Meerjungfrauen) wurde vom 8. März (und hier die Anmerkung des Autors: Am 8. März schlug der ganze Morgen ) bis zum 12. März in Petersburg geschrieben.

Der Reigen ( O versammelt euch, ihr Mägde ) begann am 10. April, während der Reigen der Meerjungfrauen selbst ( O, in der Mitternachtszeit ) und vor Lewkos Rezitativ auf den 2. April datiert ist.

Lewkos Rezitativ Nein, es ist kein Traum , die Szene mit Pannotschka (mit parallelen Sekundakkorden), Lewkos Lied an die Meerjungfrauen, der Chor der Meerjungfrauen (vor dem Hintergrund ineinander verschlungener Harfen und



Klaviere und einem Wirbel von Geigen) und darüber hinaus (vor den Spielen der Meerjungfrauen) - alles vor dem 9. April komponiert und instrumentiert.

Tänze, Meerjungfrauen spielen und Gesang Pannotschkas (vor dem "Raben-Spiel") - 13. April. Das erste "Raben-Spiel" - 14. April.

Pannotschkas Szene mit Lewko am 16. April.

Das zweite Rabenspiel und das Lachen der Meerjungfrauen, die die Hexe entführen und mit ihr ertrinken - 17. April.

Die ersten Strahlen der Morgendämmerung und das Duettino von Pannotschka und Lewko - 19. April.

Sonnenaufgang und Lewkos Rezitativ Nein, nein, ich war wach - 11. August.

Das Finale Habt keine Angst, packt es an, dann Lewkos Rezitativ Warte, Väterchen, sowie die Verlesung des Befehls des Komissarow und der Beginn der Rusal-Lieder (vor dem Auftritt des Männerchors) wurden am 9. August komponiert.

Die Osterwoche (Nr. 5) und der Doppelchor sowie Lewkos Rezitativ Galja, Freude werden am 10. August angeführt.

Was den Schlusschor Lewko, Lewko, mein Lieber und die Einführung des Golow betrifft, so wurde er offenbar am 30. oder 31. Juli komponiert. Die Erzählung des Golow (Dieser Fall erinnert mich) und der weitere Verlauf bis hin zur Totenmesse wurden am 1. und 4. August geschrieben.

Die Wiederholung des Refrains Lewko, mein Lieber in einer helleren polyphonen Entwicklung, die Erhöhung Ruhm der roten Sonne, das Duettino Gott gebe dir das Himmelreich, süße Pannotschka, wieder der Refrain und die Erhöhung des Bräutigams und nicht der Vesta, zum Ende der Oper - all dies ist mit 5. August 1878 (Ligow) gekennzeichnet.

Wir können also feststellen, dass die Oper Maiennacht in der folgenden chronologischen Reihenfolge geschrieben wurde: sie begann mit dem III. Akt, also:

Im Februar (26., 27. und bis 1. März) werden eine poetische Einführung, die ein Bild der ukrainischen Nacht malt, sowie eine Serenade (Wiegenlied) von Lewko und sein Lied Oh du, Mond, klarer Mond geschaffen

Im März (1, 6, 8-12), alles vor dem Reigen der Meerjungfrauen.

Im April (2, 9, 10, 13, 14, 16, 17, 19, 22, 25-30): der Rest des phantastischen Teils von Akt III, der mit dem Abschiedsduett von Pannotschka und Lewko endet, sowie das Dreifaltigkeitslied und die gesamte Gopak-Szene aus dem I. Akt.

Im Mai hat er nichts geschrieben.

Im Juni (13-20, 23, 25-26, 27) wurde die Ouvertüre geschrieben, die Szene des Golow mit Hanna, sein Geständnis, den komischen Abschied der Burschen mit Golow (Lebe wohl, Hanna) und zum Ende dieser Szene.

Im Juli (1, 2, 7, 15-17, 29, 30-31) sind die gesamte Szene von Hanna mit Lewko, Lewkos Rezitativ zu den Burschen (He, Burschen), Lewkos Erzählung (Es ist lange her), das Liebesduett und sogar der Anfang des Schlusschors vom II. Akt (vor den Zeilen von Golows Dieser Fall erinnert mich) komponiert.

Im August (1-4-5, 9, 10, 11)-die Schlusszene des III. Aktes (beginnend mit dem oben erwähnten Satz des Leiters Dieser Fall usw. bis zum Ende) und außerdem die gesamte zweite Hälfte des III. Aktes, beginnend mit dem Rezitativ des Golow Fürchte dich nicht, ergreife ihn und endend mit Lewkos Worten an Ganna: Galja, Freude einschließlich Sonnenaufgang und Lewkos Rezitativ Nein. Nein,

ich war wach (Der Rest dieses Aktes wurde, wie wir gesehen haben, bereits am 30. und 31. Juli sowie am 1. und 4. und 5. August geschrieben).

Im September wurde nichts Neues komponiert (oder besser gesagt, vom 11. August bis zum 15. Oktober wurde nichts fertiggestellt, keine Noten).

Im Oktober (15., 16., 18-19., 21., 24., 30.) ist die gesamte erste Szene des II. Aktes geplant, mit Ausnahme der Geschichte von Winokur; außerdem wurde der Hirse -Chor (für den I. Akt) komponiert. Im November (1, 3-4, 6) wurde die Oper schließlich fertiggestellt: die gesamte 2. Szene des II. Aktes wurde geschrieben (mit Satan und Schwägerin), ebenso die fehlende Erzählung von Pan Winokur im 1. Bild des II. Aktes.

*14. November*

Ich kam für eine halbe Stunde bei Rimski-Korsakow vorbei, um ein 30 Pfund schweres Manuskript von Eine Maiennacht abzuliefern, wo ich erfuhr, dass Ljadow gestern wieder bei Rimski-Korsakow war und den ganzen Abend seine reizenden neuen Kompositionen gespielt hat; außerdem, dass Balakirew zurückgetreten ist.<sup>139</sup> Zu Iwanows lobendem Artikel über Rubinstein,<sup>140</sup> dem, so der Kritiker, vor lauter Brillanz (!) nur die Gabe der Instrumentation fehlte, wie sie Rimski-Korsakow hatte. Nikolai Andrejewitsch bemerkte mit komischer Traurigkeit in seiner Stimme: Nun, dann fehlt mir wiederum nur die Genialität von Rubinsteins Werk. Diesmal definierte Solowjow als einziger der Kritiker die Bedeutung von Anton Grigorjewitsch als Musiker richtig, indem er sagte, Rubinstein sei ein brillanter Pianist und ein bedeutender Komponist.

Nach dem Mittagessen musste Rimski-Korsakow zum Konservatorium gehen, und so kehrte ich, nachdem ich ihn zur Theaterstraße begleitet hatte, zum Haus meiner Mutter zurück.

*21. November*

Wie immer schaute ich bei den Rimski-Korsakows vorbei und nutzte meinen Aufenthalt in der Tschernyschow-Gasse. Dieses Mal wurde ich ihr Triumphator: es stellte sich heraus, dass Nikolai Andrejewitsch am Samstag (dem 19.) Ljadow und Blumenfeld seine gesamte neue Oper vorgespielt hatte, wovon sie begeistert waren, und Ljadow war besonders beeindruckt von Koljadas und Owsens Zug, dieser einzigartigen Morgendämmerung (laut Ljadow hatte es noch nie eine solche Morgendämmerung gegeben) sowie von der Einführung in die Oper und Oksanas Musik; außerdem gefiel ihm das Korsakow-Libretto außerordentlich. Wissen Sie, - sagte Nadeschda Nikolajewna, - ich wollte Ihnen und Ihrer Frau gerade eine Einladung für den kommenden Samstag (26. November) schreiben, an dem Nikolai Andrejewitsch seine ganze Nacht vor Weihnachten für alle aufführen wird, die sie noch nicht kennen, und ich wollte Ihnen mitteilen, was Ljadow von Koljada hält.

Kurz bevor ich ging, bekam ich für E. N. Lebedeva ein Autogramm von Rimski-Korsakow, der unter dem Porträt (auf meine Bitte) die Eröffnungssphäre der Einleitung von Mlada unterzeichnete, die Prinzessin Mlada charakterisiert, und diese musikalische Passage mit dem 22. Januar 1894 markierte, (der Tag des Ruhms),\*

\* Siehe Erinnerungen , 22. Januar 1894

und fand ebenfalls heraus, dass Nikolai Andrejewitsch, abgesehen von uns Stassows, Molas und andere, meine Mutter, die er am nächsten Tag persönlich besuchen wird, ebenfalls zu seiner Musik einladen wird. Und doch war ich der erste, - sagte ich zum Abschied, - der Ihren strahlenden Blick sofort zu schätzen wusste, und ich bin stolz darauf. Nikolai Andrejewitsch sagte nichts dazu, sondern sah mich nur aufmerksam an und schüttelte mir fest die Hand.

Heute hat Rimski-Korsakow eine neue Oper einer gewissen Borissowa gehört,<sup>141</sup> und morgen wird er sich Naprawniks Dubrowski anhören.

*26. November*

Trotz Nikolai Andrejewitschs eigener leichter Bronchitis fand seine Aufführung von Die Nacht vor Weihnachten dennoch statt. F. Blumenfeld, Nadeschda Nikolajewna und sogar Nikolai Andrejewitsch wechselten sich bei der Begleitung ab, wobei letzterer so weit wie möglich mitsang, abgesehen von dem technisch schwierigen ersten Lied von Oksana (aus dem 2. Bild), das er auf dem Flügel spielte, und dem Schreibergesang, der von Nikolai Sokolow aus dem Stegreif vom Blatt gesungen wurde.

An diesem Abend waren außer meiner Mutter und mir noch W. W. Stassow, Ljadow, Glasunow, Beljajew, Arzybuschew, Schtrup, Sokolow, F. Blumenfeld, Trifonow und zwei Molas anwesend. Aus irgendeinem Grund vergaß Sokolow, Witolju Bescheid zu geben, so dass er abwesend war. Die Musik begann gegen neun und endete um ein Uhr morgens, mit nur einer nennenswerten Pause zwischen dem 3. und 4. Bild, die mehr als eine Stunde dauerte, während der man Tee trank.

Soweit ich sehen konnte, war der Gesamteindruck zugunsten der Oper (ich spreche nicht für mich, denn meine Meinung ist schon lange bekannt). Die Koljada, die volkstümlichen Szenen und der Gesang des Dyak fanden großen Anklang, ganz zu schweigen vom III. Akt und insbesondere von der Morgendämmerung und dem Zug von Koljada und Owsen , die alle Zuhörer nicht nur durch ihre bezaubernde, inspirierte Musik, sondern auch durch die ungewöhnliche Schönheit und Originalität der poetischen Idee selbst verblüfften.

Außerdem lobten Stassow und Ljadow das Libretto, und nur Glasunow allein sagte nichts und saß die ganze Zeit schweigend auf dem Sofa neben Trifonow und hörte sich die Partitur einer neuen Oper an - seiner Meinung nach ein unglücklicher Erfolg .

*28. November*

Ich war wieder bei Rimski-Korsakow, diesmal um das Stelewoer Manuskript von Snegurotschka abzugeben, das ich im Laufe des Monats bis ins kleinste Detail studiert hatte, und um die Rohentwürfe zurückzugeben, die ich zurückgelassen hatte und von denen ich Kopien angefertigt hatte, weil sie für die Entstehungsgeschichte dieser brillanten Oper von großem Interesse sind, auf die wir aber am Ende dieser Erinnerungen noch näher eingehen werden. Als ich eintrat, befand sich Nikolai Andrejewitsch im Saal und saß, wie sich herausstellte, am Flügel

und las (in Vorbereitung auf eine Probe) A. Rubinsteins Dritte Symphonie. Diese Arbeit war nicht nach seinem Geschmack und erschöpfte ihn offenbar auch sehr. Kaum war ich eingetreten, stand Rimski-Korsakow auf, nutzte die Gelegenheit, seine Arbeit vorübergehend zu unterbrechen, und schlug, sich reckend und gähnend, die Partitur vor sich nieder. «Wissen Sie, - sagte er, - ich verstehe wirklich nicht, warum ich die Russischen Konzerte dirigieren muss, wo es doch Glasunow gibt, der mich auf diesem leider langweiligen Gebiet erfolgreich ersetzen könnte. Und wer braucht mich als Dirigenten, wen wärmt die Tatsache, dass ich es bin, der jedes Jahr für diese Aufgabe eingespannt wird? Die musikalischen Traditionen der Werke von uns alten Männern (Borodin, Mussorgsky, Balakirew, Kjuji) sind von mir seit langem festgelegt worden, und daher ist meine weitere Einmischung in diese Angelegenheit unnötig, zumal zum jetzigen Zeitpunkt, die Neue Russische Schule als solche ist völlig zerbrochen, und selbst das Wort «Kutschkist», einst ein Schimpfwort im Munde unserer Feinde, ist in den Augen derer, die diese Schule gefördert und genährt haben soll, wie Ljadow und Glasunow, fast tabu geworden. Um die Wahrheit zu sagen, . fuhr Rimski-Korsakow fort, . diese meine Haltung (ich spreche nicht von meinen Feinden) kränkt mich insgeheim zutiefst; unwillkürlich erinnere ich mich an die berühmte Fabel von Krylow,<sup>142</sup> - und wer kennt sie nicht? Aber denken Sie daran, - sagte Rimski-Korsakow, - was ich Ihnen über das Genre gesagt habe, muss vorerst unter uns bleiben: ich möchte auf keinen Fall um irgendwelche Abschieds-Ovationen bitten. Ich bin nämlich nicht daran interessiert: ich bin zu aufgewühlt und traurig, und ich möchte in aller Ruhe, friedlich, ohne viel Aufhebens davon wegkommen und, wenn möglich, mit niemandem streiten, und vor allem keine Aufmerksamkeit erregen und die Gründe nicht betonen. Selbst jetzt muss ich A. Rubinsteins Werke dirigieren, die ich eigentlich nicht mag, bis auf wenige Ausnahmen, denn dieser totale Monochromatismus, dieses ständige und obligatorische Fehlen des absolut Schlechten zum Nachteil des Guten, ganz zu schweigen von etwas wirklich Hellem oder Originellem, befriedigt mich nicht positiv. Wissen Sie, - fügte Rimski-Korsakow hinzu, - ich bin zu dem traurigen Schluss gekommen, dass die symphonische Musik von Anton Grigorjewitsch folgendermaßen charakterisiert werden kann: wenn man zum Beispiel beim Hören einer unbekanntenen Komposition den Eindruck hat, dass es sich um einen schlechten (hässlichen) Beethoven oder einen fragwürdig klingenden (im Orchester) Mendelssohn handelt, und wenn man bei all dem nicht von irgendeiner Fadheit oder Hässlichkeit der Musik selbst überrascht wird, aber auch kein einziger mutiger Kunstgriff, im Gegenteil, alles darin wirkt anständig, wenn auch hoffnungslos eintönig - man hört eines von vielen Werken A. Rubinsteins dieser Art. Aus dieser Kategorie schließe ich natürlich einige - wenn auch nicht viele - Auszüge aus seiner vokalen und orientalischen Musik aus (Chöre aus dem Turmbau zu Babel, Tänze aus Demona und Feramors, etwas aus Makkabäer, Asra, Persische Lieder und andere),<sup>143</sup> und nur sein Don Quijote allein scheint eine mehr oder weniger angenehme Ausnahme von seiner symphonischen Musik gewesen zu sein, der Don Quijote, von dem Rubinstein einmal bemerkte, er habe ihn als Parodie auf Liszt komponiert. Es ist notwendig, sagte Rimski-Korsakow, dass Gott ihn auch hier bestraft, da diese (nach Meinung des Autors selbst) Parodie, wie zufällig, das Beste war, was er tun konnte.

Sie sprachen auch viel über Balakirew und seinen Ruhestand. Für Sie und mich, - sagte Rimski-Korsakow, - ist Balakirew ein genialer Mann, der Autor von Tamara, Islamei und Der goldene Fisch, und wir schätzen und bewundern seine Werke; im Chor hingegen ist er nur der Chef, und zuweilen äußerst uneinheitlich und sogar wählerisch. Kein Wunder also, dass die meisten Menschen ihn dort nicht mögen. Im

weiteren Verlauf seines Gesprächs mit Nikolai Andrejewitsch über die zeitgenössische, so genannte Laroschewskij- oder vielmehr Laroschew-Tanejewskij-Tendenz unter den Petersburger Musikern <sup>144</sup> bemerkte Rimski-Korsakow, nicht ohne Bitterkeit: Wenn ich in meiner Zeit an der Neuen Russischen Schule etwas kritisiert habe, habe ich immer versucht, diese Mängel soweit wie möglich selbst zu korrigieren, wovon der beste Beweis meine Haltung gegenüber Mussorgsky ist, den ich fast alles reharmonisiert und neu instrumentiert habe; sie wissen nur, wie man Schuld trägt, und sobald es darauf ankommt, werden sie sich als zahlungsunfähig herausstellen. Ich schließe Glasunow aus ihrer Zahl aus: Er hat wirklich viel für Borodin getan.

Wie ich bereits erwähnte, nahm ich heute endlich Rimski-Korsakows Stelewoer-Frühlingsmärchen mit und erhielt von Nikolai Andrejewitsch als Geschenk 1.) das Manuskript der Einführung zu Snegurotschka (in der Partitur), mit einer etwas anderen Instrumentierung, und 2.) eine Bleistiftskizze der gesamten Schmelzszenen der Snegurotschka. Das Studium aller Skizzen und des Originals hat mich davon überzeugt, dass nicht nur die Zauberszenen, Misgirs Worte oder die Schneesturm-Szene, sondern auch die Musik von Kupawas Klage und sogar ein Teil der Rolle der Snegurotschka selbst beträchtliche Änderungen erfahren haben, bevor sie ihre endgültige Form erhielten; besonders interessant ist die Tatsache, dass es z. B. bis zu drei Versionen des ersten Ariosos von Snegurotschka gab; drei recht unabhängige Skizzen des Endes von Snegurotschkas Duettino mit Lel und vier sorgfältig entwickelte Skizzen von Meteli aus der Frühlingszene mit Väterchen Frost. Ich werde mich nun dem Manuskript zuwenden und Schritt für Schritt aufzeichnen, was und wann in dieser Oper von Rimski-Korsakow geschrieben (und sogar erdacht) wurde, und auch aufzeigen, aus welchen ersten Skizzen diese perfektteste aller Opern der späten zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts entstanden ist:

1880

Prolog. Eintrag - 30. Mai.

Rezitativ ( Zur festgesetzten Stunde in der üblichen Reihenfolge ) - 30. Mai und 1. Juni.

Arie des Frühlings - 1.-2. Juni.

Rezitativ ( Kameraden der weißseitigen Elster ) - 2.-3. Juni (12 Uhr).

Gesang und Tanz der Vögel (sieben Perioden) - 3.-4. Juni.

Meteli 22. Juni (?!).

Lied des Väterchen Frosts 13. Juni (Ende überarbeitet am 13. August).

Frühlingszene mit Frost - 22.-23. Juni.

NB Anmerkung des Autors: Die Skizze Snegurotschkas ist an Agrafena Kupalnitsa (23. Juni) abgeschlossen.

Rezitativ und Arie der Snegurotschka -16. Juni.

Das Rezitativ (in d-moll) und die Arietta der Snegurotschka ( Ich habe die Lerchen singen gehört ); der Beginn der Szene mit Snegurotschka, Wesna und Väterchen Frost vor dem Rezitativ von Wesna ( Snegurotschka, wenn du traurig bist ) - 17. Juni (die Arietta ist mit 17. Juni Am Morgen bezeichnet).

Der Rest bis zur Abreise von Väterchen Frost - 18. Juni.

Chor und Verabschiedung der Butterwoche (S. 56-70) - 19. Juni.

Das Ende dieser Szene und Die Butterwoche und die Strohvogelscheuche - 20. Juni.

Die abschließende Szene - 21. Juni.

## Erster Akt:

Einleitung - 26. Juni (Anmerkung: geschrieben für die Gottesmutter von Tichwin ).

Rezitativ und Duettino von Snegurotschka und Lel (andere Fassung) - 27. Juni.

Das erste Lied von Lel ( Erdbeerbeere ) (mit melodischer Periode in 5 Takten) und Einleitung zum zweiten Lied - 25. Juni.

Das zweite Lied von Lel (in A-Dur, mit dem Vermerk: Auf jeden Fall in B-Dur und weiter: Komponiert am Tag Iwans, an dem der erste Akt begonnen wurde ) - 24. Juni.

Mädchenchor ( Unser Lel, Lel! ) und Klarinettensolo von Lel dem Hirten - 26. Juni.

g-moll- Arietta von Snegurotschka; Szene und Arietta von Kupawa, sowie die ersten Takte der Hochzeitszeremonie - 4. Juli.

Die Hochzeitszeremonie (begonnen und beendet) - 28. Juni.

Die Szene von Misgir mit Kupawa ist mit dem 7. August markiert (als also streng genommen der 1. Akt beendet war).

Das Finale und die Beschwörung von Kupawa (bevor sie dem Fluss sich zuwendet ) - 16. Juli.

Der Rest - 17. Juli.

## Zweiter Akt:

Einleitung (Marsch mit Fünf-Takt-Perioden; orchestriert am 12. September 1880) - 2. Juli.

Lied der blinden Guslspieler (Chor) - 21. Juli.

Szene von Zar Berendei mit Bermjata, die ganze Szene des Königs mit der Dame des Sees, die mit einem Rezitativ endet, markiert am 5. August (wenn in Wirklichkeit der gesamte II. Akt endet).

Der Ruf der Herolde - 3. Juli.

Der Zug des Zaren Berendei (in e-moll anstelle von d-moll) und die Hymne Berendeis (in C-dur anstelle von B-dur und in 44 Takten anstelle der bisherigen 27) - 2. Juli. (Es ist anzumerken, dass sich unter den Handschriften eine Fassung dieses Chors in B-Dur befand, die ebenfalls am 2. Juli geschrieben wurde).

Die Gerichtsszene (der Anfang war einen Ton höher; danach ist sie in der gleichen Tonart wie jetzt) - 22. Juli.

Auftritt Snegurotschkas, Bobyl und Bobylich; die Kavatine des Zaren Berendei ( Voller wunderbarer Natur ) und die Szene des Königs mit Snegurotschka (bis zu den Worten Wem sagst du das, Mädchen? ) - 23. Juli. (Dem Rohmanuskript der Kavatine zufolge gibt es Grund zu der Annahme, dass diese unvergleichliche Nummer von Rimski-Korsakow nicht am 23., sondern am 22. Juli komponiert wurde).

Der Rest, bis zum Chor der Bojarin - 25. Juli.

Der Chor selbst und die Szene mit Lel - 22. Juli. (Die letzten 8 Takte von Am rosigen Morgenrot (S. 193) waren in einer anderen Version verfügbar).

Letzte Hymne po piu mosso (S. 196) - (?).

## Dritter Akt:

Volksfestszene (Reigentanz) und Biberlied (bis Seite 207) - 7. Juli.

Der Rest (bis Seite 209) - 2. Juli.

Szene mit Chor (S. 210-211) (der Anfang war einen Ton tiefer; im weiteren Verlauf, nach den Worten der Bolycha tanzen, tanzen (S. 211) - einen Ton höher und nur drei Takte vor Maestoso e risoluto den gleichen Ton), die zweite Kavatine von Zar Berendei ( Ein fröhlicher Tag geht ) und das folgende Rezitativ (vor dem Tanz) - 8. Juli.

Der Gaukler-Tanz (Beginn in C-Dur: erste 12 Takte) - 6. Juli.

Lels drittes Lied (mit einer konstanten dreistufigen Ergänzung der Melodie) - 8. Juli.

Rezitativ ( Danke, Lel ), Kussszene und der Rest dieses Stücks (bis S. 230), sowie der Beginn des 2. Bildes und Arioso der Snegurotschka (bis zu den Worten Blumen, Kornblumen ) - 11. Juli.

Das Lied der Snegurotschka (Seite 233) und ihre Szene mit Misgir, die mit Im warmen blauen Meer und dem folgenden Allegro animato (Seite 239) endet - 30. Juli.

Die folgenden (S. 240-241), obwohl auch 30 Juli markiert, aber dann festgelegt, dass diese Takte am 29. Oktober überarbeitet wurden.

Nach dem Erscheinen des Leschy ist die gesamte Zauberszene am 2. August komponiert, mit Ausnahme des furioso ( Schwur auf den König , S. 246) und des eigentlichen Schlusses mit dem Rezitativ (S. 248), der mit 3. August bezeichnet ist.

Das Trio Kupawa, Lel und Snegurotschka - 10. Juli. (Es begann in a-moll statt in cis-moll, was bis zu Lels Worten Wusste ich nicht (S. 250) anhielt, wo wie jetzt A-dur eintrat.)

#### Vierter Akt:

Einleitung - (?).

Szene des Auftauchens des Frühlings aus dem See und Arioso des Frühlings ( Snegurotschka! was, Kind, deine Bitten? ), Andante mistico ( Siehe, Kind ) und Rezitativ ( Sieh, Kind, welche Verbindung ) - 9. August.

Chor der Blumen und Rezitativ ( Ach, Mutter, was ist nun mit mir? ) - 12. Juli.

Rezitativ des Frühlings ( Die Schönheit der Wiesen ) und die Szene ihres Verschwindens (S. 277- 279) - (?).

Liebesduett (Snegurotschka mit Misgir) - (?) (das Manuskript ist verloren).

Finale (ab Seite 290) - 15. Juli und 31. Dezember 1880.

Zug des Berendei, der Hirse -Chor und das Rezitativ des Königs ( Möge er gesegnet sein ) - 10. August.

Rezitativ von Misgir (Seite 299); Arioso und Chor Snegurotschkas (Schmelzszenen) - 11. August.

Schließlich die Szene von Misgir mit Chor ( Wie der Schnee im Frühling schmolz sie ), Rezitativ von Zar Berendei ( Das traurige Ende Snegurotschkas ) und Schlusschor Lied an Yarila die Sonne ( Licht und Kraft ) - 12. August.

So wurde diese kolossale und erstaunlich talentierte Oper, die bis zu 60 Musikstücke umfasst, zwischen dem 30. Mai und dem 12. (15.) August 1880 (74 Tage) geschrieben, die ersten Skizzen nicht mitgerechnet. Nebenbei bemerkt, dauert die gesamte Oper ohne Zwischenspiele nur 2 Stunden und 53 Minuten.

Nämlich: Prolog - 39 Minuten, I. Akt - 34 Minuten, II. Akt - 35 Minuten, III. und IV. Akt - 30-32 Minuten, und mit Pausen von je 20 Minuten (insgesamt 1 Std. 20 Min.) dauert Snegurotschka 4 Stunden 13 Minuten; wenn es also um 19 1/2 Uhr beginnt, endet es ohne Kürzungen um 23 3/4 Uhr, was durchaus denkbar ist.

Es gibt noch eine weitere interessante Tatsache zu beachten. Als Rimski-Korsakow schließlich beschloss, Snegurotschka zu schreiben, war er von der Idee so angetan, dass er oft im Schlaf von seiner Oper träumte und sich generell schrecklich aufregte bei dem Gedanken, dass vielleicht jemand anderes genau in diesem Moment bereits Musik zu diesem wunderbaren Märchen komponiert hatte, so dass er es sehr eilig hatte.

Der besseren Übersichtlichkeit halber gebe ich eine detaillierte Tabelle aller numerischen Daten an, die ich während des Studiums des Manuskripts in Stelewo erhalten habe, und zwar in streng chronologischer Reihenfolge; hier ist sie:

### **Die ersten Skizzen zu Snegurotschka**

#### Februar

27 - Skizze eines Blumenchors (in Des-dur).

28 - Thema des Schlusschores ( Licht und Kraft ) und die ersten Versuche, diese Hymne an die Sonne zu harmonisieren.

29 - Skizze des Mittelsatzes der ersten Arie des Frühlings (aus dem Prolog).

#### März

3 - Erste Skizzen der Strohvogelscheuche. Eine Variante des Zugs des Berendeis , Charakterisierung des Leschy und schließlich der Chor und der Tanz der Vögel (3.-4. März).

15 - Skizzen zur Hymne des Berendeis und der Schlusschor des II. Aktes.

16-17 - Markiert: die Grundmelodie des dritten Liedes von Lel, die ersten Entwürfe von Meteli und Skizzen zum Lied von Väterchen Frost (siehe 4. und 9. Juni).

#### April

(?) Erste Skizze von Lels zweitem Lied.

10 - Die ersten Skizzen für die Arie der Snegurotschka ( Mit meinen Freunden auf den scharlachroten Himbeeren ) werden angefertigt,

13 - Skizze einer Arietta der Snegurotschka ( Ich habe gehört ) und auch Skizzen eines Abschieds der Snegurotschka von ihrem Vater, ihrer Mutter und dem Wald sowie die beiden Themen des Bobyl (aus dem Prolog).

#### Mai

(?) Ein Duett von Zar Berendei und Kupawa ist geplant.

8 - Zwei Episoden der Arie der Snegurotschka werden skizziert (eine Episode mit einer chinesischen Tonleiter und eine Melodie in der Dämmerung ).

11 - Erste Skizze (in zwei Überarbeitungen) des Chors der Guslspieler wird entworfen.

Am 18. Mai (1880) ziehen die Rimski-Korsakows in ihre Datscha in Stelewo, wo das gesamte Werk Snegurotschka entsteht.



## Die Oper Snegurotschka \*

\* Die ersten Nummern von Snegurotschka bis zum Lied von Väterchen Frost wurden von Rimski-Korsakow direkt in Form einer Orchesterpartitur geschrieben. Siehe Erinnerungen , 7. November 1894.

### Mai

30-31 - Einleitung zum Prolog.

### Juni

1-2 - Rezitativ und Arie des Frühlings.

3 - Rezitativ.

4 - Gesang und Tanz der Vögel. Die ersten Skizzen zu Meteli .

5 - Lieder des Väterchen Frosts. \*\*

\*\* Rimski-Korsakow war die ganze Zeit vom 5. bis 15. Juni leicht unwohl, und deshalb schrieb er in diesen Tagen relativ wenig.

9 - Partiturskizzen von Väterchen Frosts Lieder (im Hintergrund von Meteli ).

10 - Skizzen zur Einführung und zu Meteli .

13 - Lied von Väterchen Frost (siehe 13. August).

16 - Rezitativ und Arie der Snegurotschka.

17 - Rezitativ (in d-moll statt cis-moll) und Arietta der Snegurotschka ( Ich habe gehört ) und der Beginn der folgenden Szene (vor dem Rezitativ von Wesna).

18 - Fortsetzung dieser Szene (bevor Väterchen Frost geht).

19 - Chor und Verabschiedung der Butterwoche (bis Seite 70).

20 - Ende dieser Szene und der Strohvogelscheuche (54 Takte).

21 - Die weitere, d.h. letzte Szene.

22 Meteli - Szene von Frost und Frühling (instrumentiert am 30. September).

23 - Beendeter Prolog.

24 ( Iwans Tag) - Beginn des I. Aktes. Das zweite Lied von Lel.

25 - Erstes Lied von Lel und Einleitung zum zweiten Lied.

26 - Einleitung zum I. Akt; Mädchenchor Unser Lel, Lel! und Klarinettensolo von Lel.

27 - Rezitativ und Duettino von Lel und Snegurotschka (in der Originalausgabe, instrumentiert am 22. September 1880).

28 - Hochzeitsritus (begonnen und beendet).

### Juli

2 - Einleitung zum II. Akt (orchestriert am 12. September 1880). Der Zug des Zaren Berendei (in e-moll statt d-moll) und Hymne des Berendei (44 Takte in C), ebenfalls eine Episode nach dem Biberlied (S. 207 bis 209) aus dem III. Akt.

3 - Der Ruf des Herolds.

4 - g-moll Arietta der Snegurotschka, Szene und Arietta von Kupawa, sowie die Anfangstakte der Hochzeitszeremonie aus dem ersten Akt.

6 - Der Tanz der Gaukler.

7 - Reigentanz und Lied über den Biber (bis Seite 207).

8 - Zweite Kavatine von Zar Berendei ( Ein fröhlicher Tag geht ) und das darauf folgende Rezitativ; außerdem das dritte Lied von Lel.

- 10 - Trio von Lel, Kupawa und Snegurotschka aus dem III. Akt.
- 11 - Rezitativ des Zaren Berendei; Kussszene und der Rest des Stücks (bis Seite 230), außerdem der Beginn des II. Akts und das Arioso Snegurotschkas (bis zu den Worten Kleine Blume, kleine Kornblumen ).
- 12 - Chor der Blumen und Rezitativ Ach! Mutter, was ist jetzt mit mir? aus dem IV. Akt.
- 13 - 14 - Ein Liebesduett Snegurotschkas mit Misgir (S. 280 - 289).
- 16 - Finale des I. Aktes und die Beschwörung von Kupawa (bevor sie sich dem Fluss zuwendet).
- 17 - Der Rest bis zum Ende des I. Aktes.
- 21 - Lieder der Guslspieler aus dem II. Akt.
- 22 - Hofszene, der Chor der Bojarenmädchen und die Szene des Königs mit Lel; außerdem die erste Kavatine des Zaren Berendei ( Voller Wunder, die mächtige Natur ).
- 23 - Erscheinen Snegurotschkas, Bobyl und Bobylichka und Szene des Königs mit Snegurotschka (bis Seite 186).
- 25 - Ende der Szene von Zar Berendei und Snegurotschka (ab Seite 186 und bis zum Refrain der Bojarenmädchen).
- 30 - Das Lied Snegurotschkas ( Ach, kleine Blumen, Kornblumen , Seite 233) und ihre Szene mit Misgir, die auf Seite 239 endet ( aus dem II. Akt). Der nächste Teil ist zwar mit 30. Juli gekennzeichnet, wurde aber bereits am 29. Oktober desselben Jahres weitgehend überarbeitet, weshalb wir diese Seiten 240 und 241 nicht in den Abschnitt vom 30. Juli aufnehmen.

#### August

- 2 - Die gesamte magische Szene mit dem Erscheinen von Leschy (S. 241 bis 246).
- 3 - Furioso ("Ich schwor einen Eid vor dem König" - Seite 246) und der Schluss dieser Szene (Seite 248) in der ursprünglichen, leicht veränderten Fassung sowie das Rezitativ vor dem Trio (siehe 10. Juli). Der gesamte III. Akt ist abgeschlossen.
- 5 - Die Szene des Zaren mit Berendei und seine Szene mit Kupawa (Rezitativ, Duett und Rezitativ).
- 6 - Der gesamte II. Akt ist fertig.
- 7 - Szene von Misgir mit Kupawa (aus dem I. Akt). Der I. Akt ist abgeschlossen.
- 9 - Szene und Arioso von Wesna Andante mistico; Rezitativ "Sieh, Kind, welche Verbindung" (aus Akt IV).
- 10 - Prozession der Berendei, "Hirse"-Chor und Rezitativ "Zar Berendei" ("Möge er gesegnet sein"), beauftragt am 3. Januar.
- 11 - Misgirs Rezitativ (Seite 239) und die Schmelzszenen aus Snegurotschka (Arioso und Chor).
- 12 - Szene, Rezitativ von Zar Berendei und Schlusschor - Lied an Yarila die Sonne (beendeter IV. Akt).
- 13 - Das Lied vom Väterchen Frost ist beendet (siehe 13. Juni).

#### *3. Dezember*

Heute Abend fand der I. Russische Sinfonieabend unter der Leitung von Rimski-Korsakow statt, der von einer Privatperson ( Beljajew) zum Gedenken an A. G.

Rubinstein veranstaltet wurde. Und was war es? Weder der Name des verehrten Künstlers noch das relativ interessante Programm\*

\* Dritte Symphonie (As-dur), op. 56; Arie des Jehova aus dem 1. Satz der geistlichen Oper Moses ; Don Quijote , op. 87; Viertes Klavierkonzert (N. Lawrow); Romanzen ( Fürst Rostislaw ) und Persische Lieder (M. Dolina); orientalische und italienische Tänze aus dem Ballett Die Rebe .

- nichts konnte das Konzert retten, und der Saal war fast völlig leer. So viel zur berühmten Liebe des Publikums zu Rubinstein!

*5. Dezember*

War bei den Rimski-Korsakows; erfuhr von Nikolai Andrejewitsch, dass 1.) er am nächsten Tag der Ankündigung seiner Oper sie, wenn auch nicht vollständig, von L. I. Schestakowa in Anwesenheit von W. . Stassow spielte, der dieses Mal mehr mit dem Dyak zufrieden war; 2.) morgen gehen die meisten Klavierauszüge nach Leipzig, um gedruckt zu werden; 3.) die Aufführungen der Pskowitjanka sind offenbar auf dem Weg der Besserung; Olga wird von dem ehemaligen russischen Opernstar Belinskaja gesungen und eine nicht schlechte Wlassjewna ist auch gefunden; 4.) Rimski-Korsakow erwartete in zwei Wochen die Aufführung von Snegurotschka mit Dolina, Runge, Wassiljew, den Korjakins und Mrawina, weshalb Nikolai Andrejewitsch zahlreiche Besuche machen würde; und 5.) Am Abend des 1. Dezember fand im Foyer des Mariinski-Theaters eine offizielle Probe für Eine Nacht vor Weihnachten statt, an dem Naprawnik, Laroche, Modest Tschaikowsky, Pogoschew und fast alle russischen Opernkünstler außer Figner teilnahmen. Es war ein voller Erfolg, obwohl sie natürlich die Feinheiten nicht verstanden haben ( Zug des Koljada und Morgendämmerung ). Blumenfeld spielte brillant, und sogar Rimski-Korsakow selbst war Feuer und Flamme. Am nächsten Tag erhielt Nikolai Andrejewitsch ein Glückwunschtelegramm von Dolina, die an diesem Tag nicht bei der Probe anwesend sein konnte. Naprawnik lobte das Libretto(!). Korjakin sagte bei einer Probe mit Molas am nächsten Tag, dass diese Oper alle Erwartungen übertroffen hat ; Mrawina war von Oksanas brillanter erster Arie so hingerissen, dass sie dem Autor den folgenden Brief schrieb:

Hochverehrter Nikolai Andrejewitsch!

Erlauben Sie mir, eine große Bitte an Sie zu richten. Ich bin so begeistert von Oksanas großer Arie, dass ich einen Schritt wage, der vielleicht unangemessen und unpassend ist. Lassen Sie mich die Arie in einem würdigen Konzert singen, bevor die Oper aufgeführt wird.

Es mag unverschämt von mir sein, und es ist nicht üblich, einen Autor darum zu bitten, aber ich bin ein geradliniger Mensch, und deshalb wage ich zu schreiben, was ich fühle. Es wäre mir eine große Freude, Ihre Arie im Konzert zu singen, und ich habe jetzt Zeit, sie zu lernen.

Ich entschuldige mich auch für meine Unbescheidenheit und Unannehmlichkeiten.

Mit freundlichen Grüßen und bereit, Ihnen zu dienen

E. Mrawina.

3. Dezember 1894.

Ich vergaß zu erwähnen, dass Rimski-Korsakow bei der Durchsicht meiner Tafeln und Notizen zu Snegurotschka scherzhaft hinzufügte, dass er auf musikalische Beispiele für drei Versionen von Meteli stieß, die niemandem bekannt waren: Was meinen Sie - diese Schneesturm-Skizzen sind in der Tat nicht schlecht, und ich werde eines Tages, wenn ich sie brauche, dieselben Muster meiner längst vergessenen Ausschnitte von Ihnen abschreiben und so die Welt um eine neue Sache bereichern!

12. Dezember

Als ich bei den Rimski-Korsakows ankam, war Nikolai Andrejewitsch nicht zu Hause. Sofja Nikolajewna sang und der Saal war voll, also gingen Andrej und ich direkt in das Arbeitszimmer, wo wir eine halbe Stunde lang redeten und auf Nikolai Andrejewitsch warteten. Andrej beklagte sich, dass die kürzlich anberaumte Probe des Laienorchesters für Pskowitjanka nicht gut verlaufen sei, außerdem seien nur 18 von 70 Sängern anwesend, und so wie die Dinge liefen, würde natürlich nichts dabei herauskommen.

Doch dann läutete die Glocke und Rimski-Korsakow kam herein. Diesmal hatten wir ein recht langes Gespräch über seine Konservatoriumsvorlesungen über Instrumentation, deren Verlauf nicht mehr existiert, aus dem einfachen Grund, dass Rimski-Korsakow sie jedes Jahr anders liest; Nikolai erzählte mir jedoch, dass er für sich selbst etwas zu diesem Thema skizziert hat, obwohl, natürlich, - fügte er hinzu, - was ich habe, ist kein Kurs, sondern nur kleine Notizen. Auf der Suche nach diesen Skizzen zur Instrumentation sah ich in einer der Seitenschubladen in einer Kiste gleich zwei Hefte mit theoretischen Studien zur Kirchenharmonik, aber ich rührte sie nicht an und überließ das Studium dieses interessanten Werks einer freieren Zeit und nahm nur Skizzen zur Orchestrierung mit, beginnend mit der merkwürdigen Grundaussage, dass es im Orchester keine schlechten Töne gibt und dass die Orchestrierung ein Aspekt der Seele des Werks selbst ist .

Ich habe erfahren, dass Boris Godunow am 18. Dezember bei Molas gespielt wird und dass Snegurotschka am 26. Dezember bei den Rimski-Korsakows aufgeführt wird und dass sie N. A. Fride für die Rolle der Wesna einladen wollen. Ich erfuhr auch, dass Nikolai Andrejewitsch vor kurzem seine Ästhetik verbrannt hatte, weil er meinte, niemand brauche sie. Das ist schade, denn nach dem Wenigen zu urteilen, das ich in diesem Manuskript, das übrigens äußerst unleserlich geschrieben ist, erkennen konnte, war diese Notiz alles andere als uninteressant, zumal die Aufgabe dieses Aufsatzes selbst äußerst interessant ist.

Ich zitiere hier den Originaltext aus der Einleitung zur Ästhetik der musikalischen Kunst, den ich zufällig aus einem Manuskript von Korsakow kopiert habe, das ich einmal besaß: Das Ziel dieses Werkes war keineswegs, die absoluten Gesetze der musikalischen Ästhetik aufzustellen, - schrieb Rimski-Korsakow.- Ich möchte dem Leser nur meine eigenen ästhetischen Ansichten über Musik mitteilen, in der Hoffnung, dass diese Ansichten nicht nur meine eigenen sind; für diejenigen, deren Ansichten unbedingt oder relativ gegen die meinen gerichtet sind, möchte ich beweisen, dass es eine künstlerische Vision gibt, die sich von ihrer eigenen unterscheidet, eine Vision, die ihre eigenen Gründe und ihre eigene Existenzberechtigung hat und deren Verunglimpfung nur die Rücksichtslosigkeit und Gefühllosigkeit der Gegner beweist. Wenn sie bereit sind, dieses Weltbild in

Betracht zu ziehen, werden sie es respektieren und manche werden vielleicht sogar ihr eigenes Weltbild ändern.

R.-Korsakow. Jalta, 6. Juni 1893.

Hier noch einige Auszüge aus diesem leider verschollenen Werk, die ich aufbewahrt habe: Die Musik als grundlegende schöpferische Kunst ist die Kunst des poetischen Gedankens, der sich in der Schönheit der musikalischen tonlich-rhythmischen Gefüge ausdrückt (27. Dezember 1891); dann im Kapitel über Die Existenz von zwei Arten von Talent: poetisch und technisch : In Wirklichkeit muss jeder begabte Künstler sowohl Techniker als auch Dichter sein, und seine persönlichen Eigenschaften hängen nur von der Vorherrschaft des einen oder des anderen ab. Es ist klar, dass man mit Technik allein keine Stimmungen erzeugen kann, aber man kann auch keine Werke mit poetischer Intuition schaffen; im ersten Fall gibt es Positives ohne Negatives, im zweiten Fall gibt es nur Negatives, und es gibt kein Positives.

Abschließend sprachen ich mit Rimski-Korsakow über Naprawniks Dubrowski , den Nikolai Andrejewitsch bereits bei einer der Proben im Mariinski-Theater gehört hatte und der, obwohl im Grunde nicht sehr gut, unser heimisches Publikum sicherlich fesseln würde, zum einen durch seine reißerische Handlung und vor allem durch seinen französischen Akt mit einer Musikstunde mit Medea und Figner an der Spitze: nun, kurz gesagt, es wird eine Sensation sein! Als ich ging, erfuhr ich, dass die Rimski-Korsakows am Abend Paletschek zu Gast hatten, um Rimski-Korsakows neue Oper Die Nacht vor Weihnachten Minute für Minute vorzutragen.

Heute habe ich Nadeschda Nikolajewna endlich die lange versprochene La Musique en Russie von Kjuj geliefert <sup>145</sup> und auch Nikolai Andrejewitsch das Manuskript seiner Einführung in die Instrumentation zurückgegeben.

Ich füge hier das allgemeine Schema dieses Werks von Rimski-Korsakow bei. <sup>146</sup>

Die Einführung in die Instrumentierung umfasst 40 halbe Blätter, wobei die gesamte Abhandlung in neun Kapitel und 44 einzelne Absätze unterteilt ist.

## Kapitel I

1. Musikalischer Klang.
2. Schallwellen.
3. Die Macht des Klangs.
4. Die Tonhöhe des Klangs. (Tabelle aller einfachen Konsonanzen. Tiefe Töne).
5. Geschwindigkeit des Schalls.
6. Länge der Schallwelle.
7. Der Ursprung des Klangs in verschiedenen Musikinstrumenten.

## Kapitel II

8. Schwingungen der Saiten.
9. Harmonische Töne.



Gruppe von Lehrern und Schülern der Oberstufe der Choristen. In der Mitte -  
N. A. Rimski-Korsakow und A. K. Ljadow



### Kapitel III

10. Schwingungen von Luftsäulen in offenen und geschlossenen Röhren und ihre harmonischen Töne ( nach Tyndall).
11. Geschlossene Rohre von einem Ende (Gesetz).
12. Offene Röhren (Gesetz).
13. Harmonische Töne einer geschlossenen Röhre (Gesetz der ungeraden Zahlen).
14. Offene Rohre (Gesetz).
15. Harmonische Töne einer offenen Röhre. (Abnehmende harmonische Töne. Konische Rohre. Künstliche Töne - angehoben oder abgesenkt)!
  
16. Einfluss des Rohrdurchmessers auf die Obertöne.
17. Die verschiedenen Möglichkeiten, die Luft in Blasinstrumenten zum Schwingen zu bringen. Menschliche Stimmen.

### Kapitel IV

18. Schwingungen und natürliche nichtharmonische Töne von Stimmgabeln, elastischen Platten, Glocken und gespanntem Leder (Gesetz der Quadrate der ungeraden Zahlen).
19. Eine Stimmgabel (Beispiel für Naturtöne einer Helmholtz-Stimmgabel). Falschharmonische Töne von elastischen Platten, Glocken und ledernen Perkussionsinstrumenten.

### Kapitel V

20. Resonatoren oder Resonanzkörper.

### Kapitel VI

#### Die Klangfarbe oder der Klang des Tons

21. Die Bedeutung des Wortes Timbre.
22. Äußere Ursachen, die die Klangfarbe beeinflussen. Erläuterung der harmonischen Töne.
23. Der Grund für die Unterschiede in den Klangfarben (alle nach Helmholtz). Die Gesetze.
24. Grund für das Vorhandensein einer unterschiedlichen Anzahl von Obertönen.
25. Welche Wirkung hat die Anzahl der Obertöne bekannter Stärke, die in einem komplexen Ton (sechs Typen) enthalten sind?
26. Vokalbuchstaben (Resonanz des Mundes, Anpassung), Beobachtungen von Helmholtz.

### Kapitel VII

#### Toninterferenzen

27. Toninterferenzen.
28. Vibrieren (Gesetze).



## Kapitel VIII

- 29. Die Kombinationstöne wurden 1740 von Sarg entdeckt und später von Tartini beobachtet.
- 30. Die Summationstöne wurden von Helmholtz entdeckt.
- 31. Kombinatorische Töne mit einem Prinzipal können neue kombinatorische Töne bilden.
- 32. Konsonanzen und Dissonanzen.

## Kapitel IX

Verschiedene Arten der Konstruktion von Skalen. Tempo und Enharmonik (von Helmholtz).

- 33. Die Pythagoras-Skala.
- 34. Diatonische Naturtonleiter.
- 35. Vergleich der pythagoreischen und der natürlichen diatonischen Skala.
- 36. Analyse der Intervalle der natürlichen diatonischen Skala; die drei Terzgattungen; die drei Quint- und Quartgattungen; die drei Septimgattungen (Tritonus). Moll-Tonleitern.
- 37. Die Tonhöhe ist ein relativer Begriff ( Enharmonik).
- 38. Temperierung, oder die Gleichung der Halbtöne.
- 39. Menschliche Stimmen und Hintergrundposaunen werden richtig intoniert (auch Streicher).

$$\text{Wert des Halbtons} = \sqrt[12]{2} = 1,05946.$$

- 40. Temperierte Skalenintervalle: Die temperierte Oktave ist korrekt.  
Die temperierte Quinte ist kleiner.  
Die temperierte Quart ist größer.
- 41. Vergleich der drei Skalen: natürlich, pythagoräisch und temperiert.
- 42. Folgen des Temperierens.
- 43. Enharmonik.
- 44. Kompositionsplan: drei Hauptgruppen: Blechbläser, Streicher und Schlagzeug.  
Abteilung I: Blasinstrumente (3 Gruppen): Blechblasinstrumente, Holzblasinstrumente und Ventilblasinstrumente.  
  
Abteilung II. Saiteninstrumente (3 Gruppen): Hand-, Streich- und Hammerinstrumente.  
Abteilung III. Perkussionsinstrumente (2 Gruppen): Erteilung spezifischer Musiktöne und rhythmische Perkussionsinstrumente.  
Abteilung IV: Die menschliche Stimme ist in der Art der Klangerzeugung den Blasinstrumenten am nächsten.

17. Dezember

In der Pause des II. Russischen Sinfoniekonzerts, in dem neben Glasunows neuer Suite ( Szenes de ballet ) \*

\* Ballettszenen (frz.).

mit der wunderschön konzipierten Musik von Preambule, die wunderbar orchestrierten Marionetten , ein feines poetisches Cherezino (das kleine Pendant zu Berlioz' Fee und Mab ) aufgeführt wurden der prächtige Schumann-Wagnersche Pas d'action und der reizvolle Danse orientale,<sup>147</sup> eine Suite aus Rimski-Korsakows Snegurotschka , bestehend aus der Einleitung zum Prolog, dem Tanz der Vögel , den Zug des Zaren Berendei und dem Tanz der Gaukler . Ich sah Nikolai Andrejewitsch und teilte ihm mit, dass ich von den Pupins über den großen Erfolg von Balakirews Tamara in Paris, die dort am 5. Dezember in einem von Lamoureux dirigierten Konzert aufgeführt wurde, sowie über den begeisterten Brief von Bourgault-Ducoudray und andere Glückwunschschriften und Telegramme, die Mili Alexejewitsch aus Paris erhalten hatte, gehört hatte. Nikolai Andrejewitsch freute sich sehr für ihn und teilte mir seinerseits mit, dass er die ihm vom Hofminister angebotene Stelle als Leiter der Choristen (anstelle des zurückgetretenen Balakirew) abgelehnt hatte. Rimski-Korsakow sagte: Das Gute an all dem ist jedoch, dass ich aus meinem Besuch beim Grafen Woronzow-Daschkow einen gewissen Nutzen gezogen habe, denn ich sprach mit ihm über meine neue Oper und die Szene mit Katharina, die die Zensur nicht erlaubte, und der Graf hat mir versprochen, dies alles dem Zaren mitzuteilen, so dass ich nur noch das Wesentliche meines Anliegens schriftlich in Form eines Memorandums darlegen und das Libretto sowie die Stellungnahme des Zensors beifügen muss. Wer weiß, - schloss Rimski-Korsakow, - vielleicht klappt es ja doch noch, und das wäre schön.

19. Februar

Heute Nachmittag, am 29. Jahrestag der musikalischen und kompositorischen Tätigkeit von Nikolai Andrejewitsch, war ich für eine Stunde bei den Rimski-Korsakows und habe den Umschlag mit den Jubiläumsplakaten <sup>148</sup> mitgebracht und Nikolai Andrejewitsch die Sammlung von 216 kleinrussischen Liedern von A. Rubez geschenkt, was ihm große Freude bereitet haben muss. Meine Frau und G. N. Timofejew sind für den 26. Dezember eingeladen (es werden wohl 80 Personen bei Rimski-Korsakow sein, um Snegurotschka aufzuführen). Sie besprachen zwei interessante neue Artikel von W. Stassow über Chopin, Berlioz, Wagner, Schumann und Liszt; <sup>149</sup> über die Suite aus Snegurotschka und darüber, dass die Einleitung des Prologs und der Vogelgesang , die separat (im Konzert) aufgeführt werden, ohne die Bühne verloren sind. Auf dem Weg nach draußen nahm ich die Skizzen und den Klavierauszug von Mlada zur Durchsicht mit.

Am Abend des 24. Dezember 1894 erhielt meine Mutter den folgenden Brief von Nikolai Andrejewitsch:

Hochverehrte und liebenswürdige Alina Andrejewna, wir erwarten Sie am Montag, den 26. Dezember, abends zu Snegurotschka . Sie beginnt um Punkt 8 Uhr. Es war weder mir noch Nadeschda Nikolajewna möglich, Sie in dieser Woche

persönlich zu besuchen, also seien Sie nicht böse, dass wir Sie schriftlich einladen. Ihnen treu ergeben N. R.-Korsakow.

24. Dezember.

26. Dezember

Ich war mit meiner Mutter bei den Rimski-Korsakows und brachte Nikolai Andrejewitsch einen Kuchen mit der Aufschrift Für Snegurotschka von Oksana . Uns folgten Mrawina und ihr Mann, L. I. Schestakowa und andere Gäste. Die letzten, die ankamen, waren Kamenskaja, Jakowlew und Tschuprynnikow und seine Frau. Gegen halb zehn begann die Vorstellung, die bis dreiviertel eins dauerte. Die Begleitpersonen waren Felix Blumenfeld und Rimski-Korsakow. Nebenbei bemerkt, erhielten alle Darsteller vor Beginn der Veranstaltung einen herrlichen Strauß frischer Blumen von ihrem Gastgeber. Die Einleitung, der Chor und der Tanz der Vögel, der Chor der Guslspieler, der Gaukler-Tanz und die Erscheinung des Frühlings aus dem See wurden vierhändig gespielt, und zwar möglichst so, wie diese Nummern im Orchester erklangen. Leider gab es einige ziemlich große Kürzungen: die Einleitung zum II. Akt, der Herold, die Einleitung zum IV. Akt und die 2. Kavatine von Zar Berendei. Einige Nummern wurden jedoch wiederholt: das Duett von Kupawa mit dem König (Runge und Wassiljew), die Kavatine von Zar Berendei (Wassiljew); das dritte Lied von Lel (Dolina); der Beginn von Akt III, Szene 2 - das Ario-Snegurotschkas und schließlich der Chor der Blumen (Kamenskaja und der Chor). Wjerschbilowitsch begann mit dem Duett, spielte das Cello, wo immer er konnte, und spielte nicht nur das Duett von Kupawa mit dem König, sondern auch die Kavatine von Zar Berendei und das dritte Lied von Lel. Es waren viele Leute da; hier ist eine kurze Liste der Künstler:

Snegurotschka - Mrawina.

Lel - Dolina.

Kupawa - Runge.

Frühling - Kamenskaja.

Zar Berendei - Wassiljew.

Väterchen Frost und Bermjata - Korjakin.

Misgir - Jakowlew.

Bobyl - Tschuprynnikow .

Es gab keine Bobylich.

Der Chor bestand aus acht Personen. Die Gäste waren L. I. Schestakowa, W. W. Stassow, D. W. Stassow mit Frau, Sohn, Tochter und Verwandten, T. I. Filippow mit Sohn und Schwiegertochter, die ganze Familie Molas, Wjerschbilowitsch, Antokolski, Ljadow, Glasunow, Beljajew, Trifonow, Korsuchin, Findeisen, Wenzel, Timofejew, die Brüder Belski, Schtrup, der junge Lamanski, Lapschin, W. P. Semenow, Dawydow, Dianin und seine Frau, M-me Blumenfeld und ihre Schwester, Frau Tschuprynnikowa, Gorlenko, Semenow (Ehemann von Runge), Koribut-Daschkewitsch (Ehemann von Mrawina), junge Damen Erichsen, W. W. Bessel, N. A. Sokolow, Arzybuschew, M-Ile Sokolowa (die Nichte von Rimski-Korsakow), A. N. Purgold, die Achscharumows, <sup>150</sup> ich und meine Mutter und viele andere, die ich nicht kannte. In den Pausen tranken wir Tee und aßen Süßigkeiten und Obst. Ich habe persönlich mit Terti Iwanowitschs Sohn <sup>151</sup> über neue Musik gesprochen und herausgefunden, dass er ein begeisterter Sammler ist, außerdem ist es mir

gelingen, mit Antokolski, Stassow, Ljadow und Rimski-Korsakow zu sprechen. Antokolski ist von Snegurotschka absolut begeistert und hält die Musik im Allgemeinen, wie Goethe und Schopenhauer, für die höchste der Künste, die zu ihrer Verkörperung keine Materie benötigt. Ich würde gerne, - so Antokolsky, - all meine 10 Finger, meinen Kopf, meinen Verstand und mein Herz geben, nur um Musiker zu werden. Ich erfuhr, dass er nicht mehr die Absicht hatte, seine Statuen in Petersburg auszustellen, denn das Recht, sagte er, - das Publikum geht gar nicht hin, um sie zu sehen, sondern um zu sehen, wer Recht hatte - Stassow oder Burenin. Ljadow erzählte mir, dass seine neuen Variationen Fortschritte machten, seine Baba-Yaga aber immer noch im Mörser sitze, und Rimski-Korsakow erzählte mir von einer Kuriosität, die seiner Mlada bei einer der Proben zu dieser Oper im Mariinski-Theater widerfahren war: Ich höre es, - sagte er, - wie der Chor der Teufel ihr schwarzbrauiges (чернобровка: eine Frau oder schwarzbrauige Schönheit) Schwein singt. Plötzlich dachte ich, dass im Chor etwas nicht stimmte, also hörte ich zu und die Chorsänger sagten das Wort Unsinn anstelle von Schwein! Was soll ich denn jetzt tun? Ich fordere sie lachend auf, richtig zu singen. Ich weiß selbst, - sagte ich, - es ist Unsinn, aber tun Sie mir einen besonderen Gefallen und ändern Sie den Text nicht. Diese Bemerkung von mir muss sie in Verlegenheit gebracht haben, und seitdem haben sie, zumindest in meiner Gegenwart, nicht mehr die Worte verdreht.

Die allgemeine Stimmung des heutigen Publikums war sehr gut, alle hörten aufmerksam zu und applaudierten sogar. Am Ende sagte mir Dolina, dass Snegurotschka eine Oper sei, die man ohne Ende singen möchte, und nur Koribut-Daschkewitsch behauptete ernsthaft, dass der Schlusschor (im  $\frac{11}{4}$ -Takt) die Oper verdirbt, da er den Eindruck, den der Zuhörer durch den Gesang seiner Frau über die Szene des Schmelzens der Snegurotschka erhält, völlig zerstört.

Ich habe vergessen zu erwähnen, dass Antokolski von Runges Stimme völlig fasziniert ist und darum gebeten hat, ihr vorgestellt zu werden, und ihr sofort viele Komplimente gemacht hat.

27. Dezember

Am nächsten Tag kam Rimski-Korsakow, um sich bei meiner Frau und Oksana für den gestrigen Kuchen zu bedanken. Ich war nicht zu Hause. Glücklicherweise kam meine Frau jedoch auf die Idee, mich zu den Schenschins zu schicken. Ich war von der Aufmerksamkeit Rimski-Korsakows sehr gerührt und nutzte sofort eine freie Minute, um Nikolai Andrejewitsch in Erinnerung an die gestrige Aufführung der Snegurotschka um ein Autogramm zu bitten, das mir, wie alle meine anderen Bitten, sofort erfüllt wurde. Es wurde viel über meine Kopien von Entwürfen für das Snegurotschka gesprochen, die alle sehr sorgfältig von Nikolai Andrejewitsch geprüft wurden, der mir erzählte, dass ihm die Musik Nr. 8 in jenem Sommer in den Sinn gekommen war, als er begonnen hatte, etwas für seine neue Oper Sadko zu entwerfen. Nur eines, - so Rimski-Korsakow, - kam mir damals seltsam vor: warum war mir dieses Thema vertraut? Aber wo und wann genau ich es gehört habe, konnte ich mir nicht genau erklären. Zum Schluss sprachen man darüber, dass sich gestern Abend bei den Rimski-Korsakows alle Damen, die dort waren, in Wjerschbilowitsch verliebt hatten und sich gegenseitig darum baten, ihn ihnen vorzustellen. Bevor wir gingen, hatten wir ein langes Gespräch mit Nikolai Andrejewitsch über seine Einführung in die Instrumentation (mit Verweisen auf Helmholtz) und eine kürzliche Aufführung von Tamara von Balakirew und

Ljapunow (vierhändig) bei den Pupins, und wir berührten auch ein äußerst interessantes Thema, nämlich den Stammbaum von N. A. Rimski-Korsakow, und ich erfuhr Folgendes.

Rimski-Korsakows Ururgroßvater Jakow Nikititsch Rimski-Korsakow, Landrichter der Provinz Ingermanland und Vizegouverneur von St. Petersburg, wurde 1715 verbannt. Er war verheiratet mit Praskowja Aggejewna (Nachname unbekannt). Ihre Kinder: Wladimir Jakowlewitsch (ein Geck, dem Peter I. einmal auf dem Newski-Prospekt in einer Kutsche begegnete und ihn dazu brachte, die Kutsche zu verlassen und den ganzen Weg entlang des Newski-Prospekts zu Fuß zu gehen - entlang des Sumpfes) und Woin Jakowlewitsch - Urgroßvater von Nikolai Andrejewitsch (Admiral, Patensohn von Peter I. und Liebling von Jelisaweta Petrowna). Woin Jakowlewitsch war mit Maria Iwanowna Neplyujewa verheiratet, der Tochter des aktiven Geheimen Rates Iwan Iwanowitsch Neplyujewa. Sie hatten einen Sohn, Pjotr Woinowitsch (den Großvater von Nikolai Andrejewitsch), den Adelsführer der Provinz Nowgorod. Mit seiner unehelichen Frau Awdotja Jakowlewna (Nachname unbekannt), Tochter eines Priesters aus Pskow, hatten sie vier Söhne: Pjotr Petrowitsch,+\*

\* Das Zeichen + oben hinter dem Namen bedeutet, dass diese Person von Natur aus musikalisch war.

Nikolai Petrowitsch, Pawel Petrowitsch+ und Andrej Petrowitsch+ - der Vater des Komponisten (1784- 1862), Zivilgouverneur des Gouvernements Wolhynien, verheiratet mit Sofia Wassiljewna+ (1802-1890), der Tochter von Wassili Fjodorowitsch Skarjatin \*\*

\*\* Was. Fjod. Skarjatin hatte neben seiner Tochter Sofia Wassiljewna (der Mutter von Rimski-Korsakow) zwei weitere Söhne: Alexander und Wassili Wassiljewitsch.

(Bruder des berühmten reichen Jakow Fjodorowitsch Skarjatin, dem fast der gesamte Maloarchangelsker Bezirk im Gouvernement Orlow gehörte.) und ein Leibeigenes Mädchen (Vor- und Nachname unbekannt) aus dem Dorf Troitskoje, Kreis Maloarchangelsk. Sie hatten zwei Söhne: Woin Andrejewitsch+ (1822-1871), ehemaliger Direktor des Marinekorps seit 1861, und Nikolai Andrejewitsch (geboren am 6. März 1844).

Wie man sieht, war die Mutter des Komponisten die uneheliche Tochter von Wassili Fjodorowitsch Skarjatin und einem Bauernmädchen aus dem Dorf Troizkoje (Gouvernement Orlow), und auch sein Vater war in Wirklichkeit der uneheliche Sohn von Pjotr Woinowitsch Rimski-Korsakow und einer Pfarrerstochter, die er ihrem Vater entführt hatte; ihre Kinder wurden jedoch später adoptiert und somit als rechtmäßig anerkannt.

Obwohl Rimski-Korsakow in großer Eile war, blieb er mehr als eine Stunde bei uns, was er sehr freundlich damit begründete, dass seine Last zwar sehr gering sei, aber sein Herz nicht aus Stein sei.

Abschließend halte ich es nicht für überflüssig, die Beschreibung des Wappens der Gattung Rimski-Korsakow, die den Anfang seit 1390 führt, zu ergeben. Der Schild ist in vier Teile geteilt, in deren Mitte: im oberen Teil ist ein goldener Streitkolben dargestellt, der schräg auf eine silberne Platte gelegt ist; im unteren Teil eine Farbe, die durch Silber gekennzeichnet ist, und dazwischen ein kleiner Schild,

der auf einem silbernen Feld drei Streifen von blauer Farbe hat, und auf der Oberfläche dieses Schildes ist eine edle goldene Krone sichtbar. Im ersten Teil ist in einem silbernen Feld ein schwarzer Bär zu sehen, der nach links läuft; im zweiten und dritten Teil sind in einem roten Feld zwei silberne Anker miteinander verbunden. Der Schild wird von einem gewöhnlichen Adelshelm mit einer Adelskrone überragt, auf dem ein blauer Ballon mit einem einköpfigen schwarzen Adler sitzt, der einen roten Pfeil im Maul hält. Das Schild ist blau und rot und mit Silber unterlegt.

Die Familie Rimski-Korsakow stammt von Wenzeslaw Dschigmuntowitsch Korsak ab, der 6898/1390 aus Litauen zum Großfürst Wassili Dmitrijewitsch von Litauen ausgewandert war. In der Genealogie, die im Rangarchiv ist, dargestellt von den Nachkommen Wenzeslaw Dschigmuntowitsch - Grigori, Fjodor und Woin Semenow, den Kindern Korsakows wird gezeigt, dass ein Teil ihrer Art der Anfang aus den Grenzen Rimskis entstanden ist. Diese Gattung Wjatscheslaw und Frederik Korsak, die Städte und Boden verlassen haben, sind von den rimskischen Grenzen nach Polen umgezogen, von wo Wenzeslaw Dschigmuntowitsch Korsak nach Russland gegangen ist. Im Jahr 7185/1677 befahlen sie per Dekret des gesegneten und ewig ehrwürdigen Zaren und Großfürsten Fjodor Alexejewitsch den Nachkommen von Wenzel Korsak - Grigori, die Nachkommen der Wenzeslaw - Korsakows, Fjodor und Woin Korsakow, sowie ihre Brüder und Nachkommen wurden auf ihren Wunsch hin Rimski-Korsakow genannt. Ihre Nachkommen, die Rimski-Korsakows, dienten auf dem russischen Thron als Truchsess, Kapitäne und in anderen hohen Rängen und wurden vom Herrscher mit Ländereien ausgestattet. All dies wird durch die Bescheinigung des Standesarchivs und die Genealogie der Rimski-Korsakows belegt (siehe Allgemeines Wappen der Adelsfamilien des Allrussischen Reiches , 2 Teile, 1. Abteilung, Seite 52).



1. Januar

Meine Frau und ich haben die Rimski-Korsakows besucht. Wir trafen Nikolai Andrejewitsch auf dem Weg zum Haus von Polowzew, also ging Nadja nach oben, während ich mit Rimski-Korsakow zum Anitschkin-Palast ging. Polowzew war nicht zu Hause, und so wandte sich Nikolai Andrejewitsch zur gleichen Zeit an Wsewoloschski. Auf dem Heimweg erfuhr ich, dass Rimski-Korsakow gestern um Punkt 12 Uhr von Polowzew (dem Leiter der Verwaltungsabteilung im Kabinett Seiner Majestät) die offizielle Mitteilung erhalten hatte, dass der Zar zur Aufhebung des von der Hauptverwaltung für die Presse verhängten Verbots der Aufführung des 7. Bildes der Oper *Die Nacht vor Weihnachten*, in der Katharina II. zu den Helden gehört, die Aufführung der gesamten Oper auf der kaiserlichen Bühne ohne Änderungen des Librettos auf Bericht des Hofministers gestattet hatte. Sie werden es nicht glauben, - sagte Rimski-Korsakow, - wie froh ich bin, dass alles so gut geklappt hat.

Im Gespräch über Mendelssohns Musik bemerkte Rimski-Korsakow, dass zeitgenössische Komponisten, darunter auch er selbst, sich mehr als einmal der Methoden bedienen, die Mendelssohn in seiner unvergleichlichen Ouvertüre zu einem *Sommernachtstraum* mit den äußerst originellen Akkorden für die Bläser am Anfang großzügig eingestreut hatte, es wäre keine Schande, sich vor ihm zu verneigen, und das mehr als einmal, denn was sie an Schönerm haben, wie die Einleitung zu *Die Nacht vor Weihnachten* oder den Anfang der *Schéhérazade*, ist für Mendelssohn neu.

Es war die Rede von der entschieden übertriebenen Verehrung unserer musikalischen Jugend für Dargomyschski und seinen *Steinernen Gast*; von ihrer ebenso übertriebenen Liebe zu Mussorgsky, die durch Artikel von Stassow und anderen stark aufgebläht wurde. Außerdem erfuhr ich, dass Nikolai Andrejewitsch heute zu Hause die Szene mit den Säcken (aus dem 4. Bild von *Die Nacht*) fertiggestellt hat und dass Rimski-Korsakow im III. Russischen Sinfoniekonzert daran denkt, die Einleitung, die erste Arie von Oksana (mit Mrawina) und Polski mit dem Chor anstelle von Auszügen aus *Pskowitjanka* aufzuführen. Was mich betrifft, so habe ich Nikolai Andrejewitsch persönlich geraten, die brillante Szene *Koljada* und Owsens Zug anstelle von Polski zu inszenieren und zu lernen. Schließlich verabschiedeten wir uns in dem Haus, in dem Wsewoloschski wohnte. Ich fuhr nach Sagorodny, um meine Frau abzuholen, und traf das Ensemble von Rimski-Korsakow an: Wenzel, Korsuchin, Lapschin und Raphael Belski.

2. Januar

Ich war wieder bei Rimski-Korsakow, und zur gleichen Zeit erhielt ich einen Anruf von Arenski<sup>1</sup>, mit dem Nikolai Andrejewitsch im Arbeitszimmer sprach, bis er ging. Rimski-Korsakow war sehr lebhaft und sprach über Wsewoloschski und seine außergewöhnliche Höflichkeit. Außerdem erfuhr ich, dass heute im Mariinski-Theater statt *Der Barbier von Sevilla* die *Maiennacht* gespielt wurde, für die Schtrup und Rimski-Korsakow die Loge im 1. Rang erhalten haben. Nadeschda Nikolajewna zeigte mir einige Zeichnungen von Nikolai Andrejewitsch aus dem Jahr

1857, als er noch Kadett im Marinekorps\* war, und auch seinen Brief vom 15. Dezember 1853.

\* Rimski-Korsakow trat 1856 in das Marinekorps ein, als die Subbotniki noch regierten.<sup>2</sup>

Beim Abendessen lasen wir viele Gedichte von Rimski-Korsakow, die er (wie er selbst sagte) unter dem Eindruck seines ersten Besuchs in Stelewo(1880) skizziert und in Taizy geschrieben hatte, darunter eine Beschreibung eines Papageis; dann folgte ein poetischer Bericht über seine Reise nach Nischni usw. Es wurde viel gelacht. Als alle den Raum verließen, holte Nikolai Andrejewitsch ein gefaltetes Notizbuch aus seiner Seitentasche, auf dem die Worte Sadko (Libretto) geschrieben standen. 31. Dezember 1894. 1. Januar 1895. Wie wir sehen können, verschwendete Rimski-Korsakow keine Zeit.

*4. Januar*

Durch reinen Zufall bekam ich zwei Karten für eine Vorstellung von Eine Maiennacht, und meine Frau und ich gingen ins Theater. Die Oper verlief ungleichmäßig und mehr schlecht als recht. Das erfahrene Publikum war wie immer kalt, und nur Lewkos Ständchen war für eine Zugabe vorgesehen. Hin und wieder verfielen die Schauspieler in eine Karikatur und zielten an manchen Stellen offensichtlich auf einen groben Effekt ab. Zwischendurch trafen wir die Familie Nikolai Andrejewitschs, die in der überfüllten Loge von General Wannowski saß. Die 2. Szene des II. Aktes verging ohne Applaus, und erst am Ende der Oper begannen einige Leute zu applaudieren, aber auch das hielt nicht lange an, da das Publikum nach der Rusalka allmählich zu gehen begann und beim letzten mächtigen siebten Akkord zum Ausgang strömte, so dass nicht nur Lewkos Erzählung (I. Akt), sondern auch die geniale Vergebung durch Panonka an niemandem vorbeiging.

Am vergangenen Montag (2. Januar) wurde Rimski-Korsakow am Ende der Aufführung vor einem fast leeren Saal ein Lorbeerkranz überreicht. Das ist ein echter Bären dienst für das Publikum.

*5. Januar*

Um halb zehn war ich bei den Rimski-Korsakows. Als ich eintrat, orchestrierte Nikolai Andrejewitsch Die Nacht vor Weihnachten und Nadeschda Nikolajewna saß an der Bearbeitung derselben Oper. Außer mir war an diesem Abend niemand da, und darüber war ich insgeheim sehr froh. Offensichtlich war Rimski-Korsakow traurig, dass seine gestrige Maiennacht (während der Subskription) kein Erfolg war, wozu natürlich unsere stimmlosen Sänger sehr beigetragen haben. Wir sprachen über Kjuj und den Schaden, den er Rimski-Korsakow zugefügt hat, denn César Antonowitsch war der erste, der die Meinung vertrat, dass Rimski-Korsakow in erster Linie ein Symphoniker und daher kein Opernkomponist sei; dass es ihm an Breite und melodischem Einfallsreichtum fehle, dass seine Musik fast ausschließlich äußerlich sei (mit anderen Worten: schlecht geschrieben); und schließlich, dass Nikolai Andrejewitsch als Komponist völlig frei von Leidenschaft und Humor sei (W.



Stassow war der gleichen Meinung). Wir sprachen über seine zukünftige Oper Sadko . Rimski-Korsakow kann es kaum erwarten, mit der Komposition zu beginnen; es wird übrigens das Meer und die Besucher des Außenhandels geben, und die Morgendämmerung am Ufer des Ilmen-Sees, und Sadko mit der Tochter des Zaren des Meeres, der Fluss Wolchow fließt, und so weiter. Ich habe gehört, dass Stassow Rimski-Korsakow anfleht, in der nächsten Oper nach Sadko ein heidnisches Begräbnis darzustellen, und dass meine Interpretation von Teufelslied als eine Art Pflügen richtig ist. Außerdem widersprechen der Hirse - Chor und das Rabenspiel , die in der Maiennacht vorkommen, nicht der kleinrussischen Handlung, da es sich um panslawische Spiele handelt, die nichts anderes als eine Art Frühlingslieder sind. Hinzu kommt, dass die Anforderungen an die Oper heute ganz anders sind als früher, viel ernster. Aus dem anschließenden Gespräch ging hervor, dass Glasunow eine neue Suite und Ouvertüre mit dem Titel Von der Dunkelheit zum Licht <sup>3</sup> geschrieben hatte und dass Fride auf der Bühne angenommen worden war, worüber Nikolai Andrejewitsch froh war, weil sie dann wenigstens einen echten Mezzosopran anstelle der lange verlorenen Stimme der Slawina haben würde; außerdem sollte in Kiew eine Aufführung von Snegurotschka <sup>4</sup> stattfinden, so dass die Partitur dieser Oper jetzt gebraucht werden könnte. Wirklich, - sagte Rimski-Korsakow, - ich weiß nicht, ob ich dorthin gehen soll; Altani versichert mir, dass von den Leuten in Kiew nichts zu gewinnen ist und dass sie vor nicht allzu langer Zeit die Oper Aleko eines jungen aufstrebenden Komponisten (Rachmaninow) ruiniert haben, indem sie sie mit einer (unkorrigierten) Probe aufführten.<sup>5</sup> Ich habe vorsichtshalber einen Brief an Sigismund Blumenfeld geschrieben, auf den er antworten wird. In der Zwischenzeit besteht Bessel darauf, dass ich nach Kiew fahre, und zwar aus dem einfachen Grund, dass die Anwesenheit des Autors bei der Uraufführung immer zur Feierlichkeit der Aufführung selbst beiträgt.

Beim Tee sprachen wir über die Tantiemen, und ich erfuhr, dass Korsakow seine Snegurotschka für 1.500 Rubel in vollem Umfang an Bessel verkauft hatte, was für Bessel damals eine sehr respektable Summe war. Heutzutage zahlt Beljajew trotz seines offensichtlichen Mangels an Geschmack für Programmmusik im Allgemeinen und Opernmusik im Besonderen (er selbst liebt nur Quartettmusik) 3000 Rubel für eine Oper. Abschließend sprachen wir mit Nikolai Andrejewitsch über die zweifellos sinkenden Anforderungen, die moderne Komponisten an die von ihnen gewählten Sujets (Orgeln, Marionetten, Puppen und anderer talentierter Unsinn) stellen. Rimski-Korsakow erklärte dies einerseits als natürliche Reaktion auf die strengen künstlerischen Anforderungen von Balakirew und Stassow, die glaubten, dass nur das Große in der Kunst gemacht werden sollte (eine Reaktion, die offenbar vom späten Tschaikowsky in seinen späten Werken begonnen wurde), und andererseits durch die hohen Tantiemen, die von Beljajew gezahlt wurden. Seltsame Sache, - wandte sich Rimski-Korsakow plötzlich an mich, - ist Ihnen schon einmal aufgefallen, dass unsere billigen Hanslickianer (Iwanow und Solowjow) ein ziemlich trauriges Schicksal erlitten haben: als sie noch mit uns im Gespräch waren, haben sie manchmal etwas komponiert; jetzt ist ihre Kreativität völlig verfliegen, und je mehr sie uns beneiden, desto erfolgloser und schlechter komponieren sie selbst.

Als ich ging, nahm ich ein weiteres Notizbuch mit Rimski-Korsakows Instrumentationsskizzen mit, und Nikolai Andrejewitsch versprach, seine Original-Skizzen zu Gedeons Mlada zu finden, und in der Zwischenzeit spielte er, wie ich mich erinnerte, Lichter . \*<sup>6</sup>

\* Siehe Erinnerungen , 17. Dezember 1893

9. Januar

Zur Mittagszeit war ich wieder bei den Korsakows und habe diesmal Nikolai Andrejewitschs Partitur von Snegurotschka abgegeben. Außerdem habe ich meine Beschreibung des heidnischen Ritus des Pflügens bei Rimski-Korsakow gelassen, aber da Nikolai Andrejewitsch heute, als ich hereinkam, furchtbar hungrig war und als ich ging, furchtbar müde, hatten wir natürlich keine Zeit, uns gegenseitig etwas besonders Nützliches zu sagen, und ich erfuhr nur, dass Kjuj gratulierte und sich freute über den ständig wachsenden Erfolg der Musik von Rimski-Korsakow, und auch, dass Nikolai Andrejewitsch seit letztem Freitag (6. Januar), also in den letzten zwei oder drei Tagen, die Einleitung (in der 5. Orchesterfassung) und die Arie von Oksana (insgesamt über 50 Seiten der Partitur) geschrieben und umgeschrieben hatte. Was für ein Tempo!

Gestern Abend hörte Rimski-Korsakow in der Salzstadt <sup>7</sup> eine gewisse Erzählerin und Trauernde, eine alte Frau namens Fedossowa, die sich an mehr als 19.000 Verse erinnert und aus der Gouvernment Olonez stammt, singen (übrigens sehr rhythmisch). Nikolai Andrejewitsch hat sogar fünf dieser Gesänge aufgezeichnet.

11. Januar

Wie üblich ging ich, nachdem ich in der Tschernyschow-Gasse gewesen war und bei meiner Mutter zu Mittag gegessen hatte, zu den Rimski-Korsakows, wo ich von halb sieben bis sieben und ein Viertel blieb. Als ich hereinkam, spielte Nikolai Andrejewitsch unbekümmert seine Polonaise mit dem Chor aus Die Nacht vor Weihnachten für das letzte russische Sinfoniekonzert, und da ich ihn nicht stören wollte, setzte ich mich an den Tisch und begann, nachdem ich die kürzlich erhaltenen Druckfahnen des ersten Satzes dieser Oper gefunden hatte, sie eifrig zu prüfen, wobei ich gelegentlich ein oder zwei Worte mit Rimski-Korsakow wechselte. Als ich in diesem Gespräch erfuhr, dass in der Polonaise neben anderen Instrumenten auch eine Piccolo-Klarinette zu hören sein würde, machte ich mich über Nikolai Andrejewitsch lustig, indem ich sagte, dass eine solch raffinierte Instrumentierung ein Beweis für den Niedergang wahrhaft künstlerischer Ideale sei und dass die herrlichste und prächtigste Polonaise nur dann zustande käme, wenn sie ausschließlich von Streichern und natürlich ohne Dämpfer gespielt würde.

Kichern Sie nicht auf meine Kosten, - bemerkte Rimski-Korsakow lachend, - was wahr ist, ist wahr; nimmt man die Streicher aus dem prächtigsten Orchester heraus, so erhält man den ausgesprochen flachen, bourgeoisen Klang eines Regimentsorchesters. Als ich mit Nikolai Andrejewitsch über verschiedene Dinge sprach, erfuhr ich von ihm, dass er kürzlich einen merkwürdigen Brief aus Amerika in russischer Sprache erhalten hatte, mit einer bezahlten Antwort und sogar einer gedruckten Adresse auf dem Antwortumschlag, beginnend mit den Worten:

Hochverehrter Herr, und in dem der unbekannte Korrespondent Rimski-Korsakow unter anderem höflich bat, ihn nicht abzulehnen und seine Unterschrift auf die dem Brief beigefügte Karte (aus Bristolpapier) zu setzen.

Heute, - sagte Rimski-Korsakow, - werden wir wohl Antokolski zu Gast haben, wollen Sie nicht auch kommen? Beim Mittagessen sprachen sie über die Aufführung von Gretschaninows Sinfonie (h-moll) am Samstag, den 14. Januar.<sup>8</sup>

Wissen Sie was, - sagte Nikolai Andrejewitsch, - es wäre nicht gut, wenn jemand, der eine natürliche Neigung zum Komponieren im Stile Rubinsteins hat und in diesem Genre vergleichsweise gut schreibt, sich plötzlich in Borodin verliebt und in seinem Sinne zu komponieren beginnt; das würde nicht gut gehen. Ich habe erfahren, dass Rimski-Korsakow heute endlich eine Antwort von Sig aus Kiew erhalten hat. Er riet Nikolai Andrejewitsch, sich vor der Aufführung seiner

Snegurotschka dorthin zu begeben, da es seiner Meinung nach tatsächlich sehr gut laufen könnte. Man sprach über das Manuskript von Mlada, über die Skizzen und Entwürfe, die nicht darin enthalten waren, und auch über die Tatsache, dass Rimski-Korsakow im Juni 1889 nichts komponiert hatte, weil er zu dieser Zeit mit seiner Frau nach Paris gereist war und zwei russische Konzerte im Trocadero-Saal<sup>9</sup> dirigierte. Es wurde auch gesagt, dass Rimski-Korsakow von Natur aus ein tiefer Optimist sei und dass dies zum Teil erkläre, warum es in seiner gesamten Musik keinen einzigen Trauermarsch gebe; dass nach Rimski-Korsakows Meinung ein besonders großes Orchester für die Aufführung der Maiennacht überhaupt nicht notwendig sei und dass die Anzahl der Orchester, die wir im Michailowski-Theater hatten, mehr als ausreichend sei; und schließlich, dass er im Begriff war, ins Heidentum zurückzufallen, als er mit der Arbeit an Sadko begann.

Ich vergaß zu erwähnen, dass Rimski-Korsakow versprochen hatte, mir sein hässliches amerikanisches Foto für meine Sammlung zu schenken, wenn er es nur finden könnte. Als ich zu meiner Mutter zurückkehrte, ging ich mit ihr nach neun Uhr zur Probe von Pskowitjanka, die im Saal der Petersburger Musikschule stattfand,<sup>10</sup> und wir hörten den Schlusschor, die Wetsche und die Szene der Begegnung mit Grosny. Ich möchte übrigens darauf hinweisen, dass meine Mutter mich heute als Mitglied/Besucher des Musikzirkels angemeldet hat, der sich leider Gesellschaft für musikalische Versammlungen nennt.

*13. Januar*

Am Morgen ging ich zur Generalprobe des III. Russischen Symphoniekonzerts, wo ich Fride sah. Am Ende der Probe, als ich gerade gehen wollte, rief mich Rimski-Korsakow an, und wir drei (Nikolai Andrejewitsch, Fride und ich) unterhielten uns noch eine Viertelstunde lang. Nina Alexandrowna war sehr besorgt wegen ihres morgigen Auftritts, denn Blumenfelds Arm war krank, so dass sie von Lawrow begleitet werden musste, der erst eine halbe Stunde zuvor eingetroffen war und mit dem sie tatsächlich noch nie gesungen hatte. Sie fühlte sich sehr berufen und sang daher auch das dritte Lied von Lel (mit Orchester), und im zweiten Teil brauchte sie neben den beiden vorgesehenen Romanzen eine Zugabe von mehreren Bildern von Rimski-Korsakow, wie Nacht, Leise brennt der Abend nieder und Die Nachtigall verstummt im finsternen Hain. Als ich mich verabschiedete, sprach ich mit Nikolai Andrejewitsch darüber, mir eine seiner fünf Orchesterbearbeitungen der Einleitung zu Die Nacht vor Weihnachten zu geben, wenn es nur möglich wäre.

Am Abend desselben Tages traf ich ihn beim Abend der Dawydow-Bruderschaft wieder.<sup>11</sup> 1.) Rubinsteins Sonate lief gut; sie wurde von Hildebrand und Borowka vorgetragen; 2.) die Chöre aus der Pskowitjanka wurden mit großem Elan

vorgetragen, und so wurden alle drei: Der schreckliche Zar kommt , Sie haben in Sastenje zugeschlagen und Das Finale wiederholt, und nach dem letzteren musste sogar der Autor selbst herauskommen und sich verbeugen. In der Pause lobte Kjuj Rimski-Korsakow und versicherte ihm, dass er so etwas schon lange nicht mehr gehört habe und von dieser großartigen, breiten und kraftvollen Musik geradezu überwältigt sei.

In der Zwischenzeit unterhielt ich mich mit Nadeschda Nikolajewna über den empörenden Artikel von Laroche im Jahrbuch <sup>12</sup> und über Balakirew. Aber hier erschien eine bekannte Erzählerin ihrer Art, Arina Andrejewna Fedosowa (ursprünglich aus dem Dorf Kusaranda, Kreis Petrosawodsk, Gouvernement Olonez), die, wie man sagt, 18 915 Gedichte auswendig konnte und uns eine ganze Reihe von Totenklagen , Klageliedern , Heldengedichten usw. vorgesungen hat. Meine Mutter und ich setzten uns in die erste Reihe, und ich bedauerte sehr, dass ich keinen Stift und kein Notenblatt bei mir hatte, so dass ich keine Chance hatte, ihren Gesang auswendig zu lernen, während Rimski-Korsakow und Blumenfeld sich, wann immer es möglich war, Notizen machten und Nikolai Andrejewitsch auf diese Weise neue Lieder zu den 5 vorherigen hinzufügte. Um 11 Uhr war alles vorbei. Ljadow war aus irgendeinem Grund abwesend.

*14. Januar*

Waren mit meiner Frau beim III. Russischen Symphoniekonzert. Das Programm sah wie folgt aus:

#### I. Teil

Sinfonie von Gretschaninow (im Stil von Mendelssohn-Borodin-Korsakow).  
Rezitativ und Arie der Wesna (aus Snegurotschka ), gesungen von N. A. Fride.

Mussorgskys Nacht auf dem Kahlen Berge in der Instrumentierung von Rimski-Korsakow.

#### II. Teil

Serenade für Streichorchester (nach einem Kinderlied) von Sokolow.  
Glasunows Feierliche Prozession.

Romanzen: Suleikas Lied , Das Geheimnis von R.-Korsakow, gesungen von N. A. Fride.

Zwei Tänze aus Der Gefangene des Kaukasus von Kjuj.  
Als Zugabe sang Fride, und zwar hervorragend: das dritte Lied von Lel mit Orchester (im I. Teil) und zu Lawrows Begleitung drei Romanzen: Leise brennt der Abend nieder , Nacht und Was bedeutet mein Name für dich (im II. Teil).

Obwohl ich in der Pause Rimski-Korsakow gesehen habe, habe ich über nichts Interessantes gesprochen, und so habe ich es beendet.

*16. Januar*

Ich war im Haus der Rimski-Korsakows. Als ich das Arbeitszimmer betrat, fand ich dort W. I. Safonow, der mit Rimski-Korsakow seine Scheherazade durchging, die Wassili Iljitsch am nächsten Samstag aufführen wollte, zusammen mit Beethovens Leonoren -Ouvertüre Nr. 3, Tänzen aus Mozarts Idomeneo , Arioso

aus Tschaikowskys *Die Zauberin*, usw. Safonow ging jedoch bald wieder, und wir gingen in das Esszimmer, wo wir über die neue Ausgabe von Findeisens Zeitung mit Porträts russischer Komponisten und einem Artikel über Balakirew sprachen,<sup>13</sup> aber auch über die Veröffentlichung des 2. Bildes von *Nacht* und über die Tatsache, dass heute (am 16. Januar) die Instrumentierung von *Feld* mit Chor abgeschlossen wurde; Ferner (zu Andrejs großem Erstaunen), dass ich *Sadko* und *Antar* viel mehr schätzte als *Scheherazade*, und dass in der letzten *Beljajew-Sinfonie* neben den angeblichen drei Nummern aus *Die Nacht vor Weihnachten* das erste (g-moll) Weihnachtslied enthalten sein würde. Ich erfuhr, dass Nikolai Andrejewitsch es hasste, Briefe mit einer obligatorischen Antwort (durch einen Boten) zu erhalten:

Das ist in der Tat hundertmal schlimmer als der unausstehlichste, ungebetene Besuch, den man als letztes Mittel vermeiden kann - zumindest mit dem Hinweis, dass man nicht zu Hause ist. Als Nikolai Andrejewitsch schließlich mit mir über die Arie des Frühlings (aus dem Prolog der *Snegurotschka*) sprach, erklärte er, dass die Orchesterbegleitung seiner Meinung nach kein gutes Instrument sei, wie es die Figur in den Bässen sein sollte, im Wesentlichen sollte die Bassstimme den Celli allein überlassen werden, ohne die Kontrabässe, da die Begleitung unnötig hart und laut sei, und dass er dies sicherlich korrigieren würde, wenn es ihm gelänge, Bessel dazu zu bringen, die Partitur der *Snegurotschka* neu zu drucken. Als ich abreiste, bekam ich das Manuskript der Einleitung zu *Die Nacht vor Weihnachten* bereits am 13. Januar (bei der Probe) und sogar in zwei Orchesterausgaben versprochen: die dritte (datiert vom 16. August 1894, *Wetschascha*) und die vierte (19. September desselben Jahres, St. Petersburg).

*23. Januar \**

\* Der Tag der Aufführung von Rimski-Korsakows *Snegurotschka* in Kiew.

Mittags war ich bei Rimski-Korsakow, wo ich erfuhr, dass Nikolai Andrejewitsch am Mittwochabend, dem 18. Januar, und Nadeschda Nikolajewna erst am Freitag, dem 20. Januar, nach Kiew abreisten. Andrej war von Safonows Dirigat absolut begeistert, so sehr, dass er mich sogar angriff, weil ich nur den Schluss, d. h. die klangliche Schönheit der Aufführung, lobte. Wir sprachen über den vergleichsweise großen Erfolg von *Eine Maiennacht* im Michailowski-Theater am Sonntag, den 22. Januar, und über *Scheherazade*, die am 21. Januar im III. Konzert der Russischen Musikgesellschaft aufgeführt wurde.

*24. Januar*

Ich war wieder bei den Rimski-Korsakows, und obwohl ich nichts über Kiew erfuhr, nutzte ich meinen Aufenthalt in Sagorodny, um die ersten beiden Akte von *Die Nacht vor Weihnachten* zu besprechen. Dies ist das Ergebnis des Studiums dieses Manuskripts.

Die erste Aufzeichnung von *Die Nacht vor Weihnachten* geht auf den 12. April 1894 zurück.

## Erster Akt

Das erste Bild ist nur 20 Minuten lang, zusammen mit der Einführung. Die Einleitung wurde am 26. April geschrieben (obwohl in der Partitur 25. April vermerkt ist).

Im Allgemeinen ist dieses Bild nicht mit Nummern versehen und nur am Ende steht geschrieben, dass es am 16. Mai fertiggestellt wurde, obwohl es einen Hinweis auf Solochas Duettino Du wirst den Mond vom Himmel stehlen, ich werde die Sterne oft verstecken gibt - dass es am 3. Juli komponiert (überarbeitet) wurde.

Das zweite Bild dauert 18 Minuten.

Oksanas Arie beginnt am 29. Mai und endet am 30. Mai; die nächste Szene von Wakula und Oksana, bevor Wakulas Worte Ich bitte dich (d. h. den Zaren) nicht um eine goldene Schmiede wurde am 31. Mai komponiert, der Rest dieser Szene bis einschließlich der Koljada in g-Moll am 2. Juni, die Szene mit dem Refrain bis zu den Worten Wakulas Lachen am 3. Juni, der Rest ab dem Refrain Geh in die Hauptstadt, Schmied Wakula und bis zum Ende der Handlung am 4. Juni.

Anmerkung: Die Variante des 2. Bildes des I. Aktes, die noch während meines Aufenthaltes in Wetschascha, d.h. am 6. Juni, begonnen wurde, wurde von Rimski-Korsakow erst am 26. Juni beendet (ich meine den Schluss dieser Szene).

## Zweiter Akt

Das dritte Bild begann am 7. Juni, die Szene mit dem Teufel hat Nikolai Andrejewitschs Markierung: bis 9. Juni; die Szene mit Golow ist am 4. Juni markiert; die Szene mit Dyak (bis zur dritten Strophe) am 12. Juni; der Rest, und die ganze Szene mit Tschub bis zum Lied He, Alter, Alter wurde am 15. Juni geschrieben; das Lied selbst (Duettino) und alles andere, bis zum Lied von Wakula Wo bist du, meine Mutige? - wird am 16. Juni begangen. Das Lied von Wakula dem Schmied und zum Ende des Bildes - am 17. Juni.

Das vierte Bild mit der Großen Koljadaszene wurde am 22. Juni komponiert; die Szene mit Panas ( Ziege ) vor dem Erscheinen von Wakula ist für den 23. Juni markiert; der Rest, beginnend mit den Worten von Oksana Wie viel hast du gemacht, Schmied? und endend mit der Szene des Abschieds von Wakula, begleitet von den inspirierten Klängen einer entzückenden Sequenz voller Schmerz und Trauer Du wirst mich in dieser Welt nicht wiedersehen , - wurde zwischen dem 25. und 29. Juni komponiert. Musik für Klatschbasen (Omi); sie wird am 13. August aufgeführt, während die Szene des Aufbindens der Säcke und das große Finale mit dem prächtigen abschließenden majestätischen Lied Heiliger Abend am 28. Juni 1894 fertiggestellt wurden. \*

\* Siehe Erinnerungen , 10. September 1894

*27. Januar*

Zur Mittagszeit schaute ich bei den Rimski-Korsakows vorbei, die noch nicht zurück zu sein schienen, da sie offenbar in Moskau aufgehalten worden waren, wahrscheinlich um sich Blarambergs Tuschino anzuhören. Heute habe ich das Manuskript des ersten Akts von Die Nacht vor Weihnachten abgegeben, das ich mir zur Rezension ausgeliehen hatte.

29. Januar

Ich war bei den Rimski-Korsakows. Als ich ankam, war Nikolai Andrejewitsch noch nicht von Mrawina zurückgekehrt, so dass ich auf ihn warten musste. In einem Gespräch mit Nadeschda Nikolajewna erfuhr ich, dass sie mit der Aufführung von *Snegurotschka* in Kiew nicht sehr zufrieden war, da sie für den Geschmack des Publikums zu viel Possenspiel enthielt, wie z. B. die exzessiven Tänze der Choristen und Chormädchen in der Pfannkuchenszene, während Lels drittem Lied (Klarinettensolo) und in der Blumenchorszene oder die exzessiven Tänze des Bobyl. Nikolai Andrejewitsch hingegen ist mit seiner Reise mehr oder weniger zufrieden, denn die Kiewer Bevölkerung hat im Allgemeinen eine warme, wohlwollende Haltung gegenüber der neuen Oper eingenommen; außerdem haben sich die Künstler selbst viel Mühe gegeben. Bei der Uraufführung erhielt Rimski-Korsakow einen silbernen Kranz mit der Aufschrift auf einem silbernen, gemusterten Band: Dem großen russischen Künstler N. A. Rimski-Korsakow - Ruhm! Zum Gedenken an die Uraufführung der *Snegurotschka* in Kiew am 23. Januar 1895 durch die Kiewer Opernbühne. \*

\* *Snegurotschka* wurde im Rahmen einer Benefizveranstaltung für Kapellmeister Paganini aufgeführt. Die Rollen waren wie folgt verteilt: *Snegurotschka* - Karatajewa; Lel - Koretskaja; Wesna - Aserkaja, Misgir - Winogradow, Berendei - Morskoj (und Borisenko); Kupawa - Setowa; Bermjata - Gorjainow; Frost- Ostrowidow, Bobyl - Artsimowitsch; Birjutschi - Gajenko und Spewak.

Darüber hinaus wurde ihm zu Ehren ein musikalischer Abend veranstaltet.

Neben Kiew sprachen wir auch über die Krönungskantate, die Glasunow gegen Rimski-Korsakows Ablehnung in Auftrag gegeben wurde,<sup>14</sup> über die kürzlich erhaltene Korrekturlesung des Fantasieteils des III. Aktes von *Nacht* und darüber, wie schön es wäre, - sagte Rimski-Korsakow, - wenn die Direktion plötzlich eine Idee hätte und mir den Auftrag gäbe, etwas nach meiner eigenen (d.h. Rimski-Korsakows) Wahl zu komponieren. Ich würde es nicht ablehnen, wirklich!

Heute Nachmittag besuchten meine Mutter und ich die Bühnenaufführung (mit Paletschek) von *Pskowitjanka* im Maly-Theater. Diesmal wurden die 1. und 2. Szene des I. Aktes gesungen.

1. Februar

Ich war von halb sieben bis sieben bei den Rimski-Korsakows. Wir sprachen über Naprawniks *Dubrowski*, der zwar an sich nicht durch seine große Unabhängigkeit von musikalischen Ideen auffällt, aber dennoch Naprawniks beste Oper ist. Diesmal waren Nikolai Andrejewitsch und ich uns in unserer Meinung über die Musik von *Dubrowski* ziemlich einig, und zwar hielten er und ich folgende Teile für die gelungensten: quasi - Wladimirs Wiegenlied, das Ende des Liebesduetts und das Klaviervorspiel in Wladimirs Szene mit Mascha, und auch etwas aus dem Zwischenspiel, das die stickige Luft und den herannahenden Sturm zeichnet; am schlimmsten waren der Franzose, das endlose Hallo, Vater, der Contretanz und die Stunde. Es scheint also, - sagte Rimski-Korsakow, - dass die Kunst 75 Jahre zurückliegt!

Ich habe erfahren, dass Figner den Wakula singen wird und dass er überhaupt keine Noten lesen kann (was ihm sein italienischer Begleiter, der übrigens Mlada spielt, sehr gut beibringt); ferner, dass Medea 15 darum gebeten hat, die Rolle der Jekaterina zu bekommen, zumindest wird sie einmalige Auftritte bekommen; dass das Programm für die Russische Sinfonie geringfügig geändert würde, da anstelle von Borodins Dritter Sinfonie seine Erste Sinfonie aufgeführt würde; und schließlich, dass Nikolai Andrejewitschs Sohn Michail Nikolajewitsch eine Goldmedaille für seine Arbeit an der Universität erhalten habe.

### *3. Februar*

Morgens mit O. Stange wohnte der Generalprobe der letzten russischen Sinfonie bei, die zwei Chöre von Mussorgsky, Die Niederlage Sanheribs und Ödipus, Borodins Erste Sinfonie, Glasunows neue Fantasie Von der Dunkelheit zum Licht und vier Stücke aus Rimski-Korsakows Die Nacht vor Weihnachten umfasste: 1.) Die Einleitung (mit Ausnahme des Glockenspiels)\*

\* Glockenspiel (deutsch) - ein Schlaginstrument aus Metall mit einer bestimmten Intonation (ein Satz Glocken).

klang äußerst subtil und elegant und malte den stillen, sanften Glanz einer frostigen Sternennacht und das geheimnisvolle Funkeln der Sterne; 2.) Oksanas Arie wurde zweimal von Mrawina gesungen, und beide Male auf wunderbare Weise; 3.) das gemoll Kurrendesingen der Mädchen klang wie ein legendäres Wiegenlied; 4.) Polski mit Chor verblüffte geradezu durch die Brillanz seiner Musik.

Ich denke, es ist interessant, hier zu erwähnen, dass diese Nummern angewiesen wurden: 1.) die Einleitung - 7. Januar 1895; \*\*

\*\* Die Einleitung zu Die Nacht vor Weihnachten wurde insgesamt fünf Mal neu instrumentiert: das erste Mal (als sie komponiert wurde) am 25. April 1894; das zweite Mal am 16. August 1894; das dritte Mal (?); das vierte Mal am 19. September 1894; das fünfte Mal am 7. Januar 1895.

2.) die Arie von Oksana - 8. Januar; 3.) Kurrendesingen und 4.) Polski - 16. Januar 1895.

Am Abend desselben Tages waren wir in der Petersburger Musikschule zur Chorprobe der Pskowitjanka, aber da diese Probe schrecklich schlecht lief, ging ich, ohne das Ende abzuwarten.

### *4. Februar*

Am Samstag, dem 4. Februar, fand das Konzert endlich statt. Auf dem Programm standen: Borodins Erste Symphonie (Es-dur), Mussorgskys Die Niederlage des Sanheribs und Ödipus (nach einem Drama von Sophokles)\*,

\* Dieser Mussorgsky-Chor wurde als Ersatz für die Nocturne (Barcarole) aus unsauberen Kjuis Angelo gegeben, die sich aufgrund ihrer extrem schlechten, und



unregelmäßigen Vokalisierung als sehr ungeeignet für eine konzertante Aufführung erwies.

Ljadows Scherzo (D-dur), Glasunows Fantasie Von der Finsternis zum Licht (zum ersten Mal) und vier Auszüge aus Rimski-Korsakows neuer Oper Die Nacht vor Weihnachten (aus dem ersten Manuskript). Und alle Nummern aus Die Nacht vor Weihnachten sorgten für lauten Beifall und die ersten drei Ausschnitte wurden sogar wiederholt. Mrawina sang ihre Arie äußerst elegant. In der Pause verlas W. Stassow eine Ansprache an M. P. Beljajew über seine zehnjährige Tätigkeit als Organisator russischer Sinfoniekonzerte <sup>16</sup> (er hatte insgesamt 47 Konzerte gegeben); und nach der Einleitung zu Die Nacht überreichten Korsuchin, W. Belskij und ich ihm im Namen der Bewunderer des Talents von Rimski-Korsakow einen Lorbeerkranz mit einer bemerkenswerten Inschrift auf einem blauen Band (die übrigens ohne mein Wissen angefertigt wurde): Dem beliebtesten russischen Komponisten. 4. Februar 1895. Bei diesem Konzert waren außer uns jungen Leuten auch die Stassows, Dianin und seine Frau, die Molases, die Menschutkin, Kjuj, Geschus, Ginzburg, Antokolski und andere anwesend, im Allgemeinen - viele Leute. Selbst Iwanow und Baskin beehrten die letzte russische Sinfonie mit ihrer Anwesenheit.

6. Februar

Ich war von halb sieben bis sieben bei den Rimski-Korsakows. Wir haben über das Beljajew-Konzert gesprochen. Ich habe Nikolai Andrejewitsch in seiner erstaunlich eleganten und poetischen Einleitung zu Die Nacht vor Weihnachten geraten, das Glockenspiel, das in seinen verschiedenen Registern ungleichmäßig und im Allgemeinen eher unangenehm und unschön ist, durch Berlioz' silberne Timbales-Antiqua \*\* oder, in deren Abwesenheit, durch eine Celesta zu ersetzen, was Rimski-Korsakow aller Wahrscheinlichkeit nach tun wird.

\*\* Antike Zimbeln (fr.) - ein musikalisches Schlaginstrument.

Ich erfuhr auch, dass Kjuj nur die Einleitung und den Refrain von Heiliger Abend gebilligt hatte; Oksanas Arie hatte er abgelehnt, weil sie dem Stil von Snegurotschka und der Polonaise ähnelte.

Heute erhielt Nikolai Andrejewitsch den ersten Nachdruck des Librettos von Die Nacht in zwei Exemplaren und schickte auch den ersten Korrekturabzug des Klavierauszugs nach Leipzig. Rimski-Korsakow war bester Laune und erzählte eine Kuriosität, die er bei einem früheren Konzert gehört hatte. Die Sache ist die. Nach dem Scherzo von Ljadow begann das Publikum nach dem Autor zu fragen, aber der Autor kam nicht heraus; inzwischen wandte sich W. Stassow, der an der Spitze der Deputation stand und einen Kranz trug, an Beljajew, sagte ein paar Worte zu ihm und übergab ihm die Adresse. Über diesen Umstand entspann sich das folgende anekdotische Gespräch zwischen den beiden Damen, die im Parterre saßen:

Sagen Sie, - sagte eine von ihnen, - warum Ljadow einberufen wurde und der Kranz an Beljajew ging? Was gibt es da nicht zu verstehen? - wandte die andere ein. - Ljadow ist tot und Beljajew ist jetzt sein einziger Redakteur. Ist das nicht idiotisch, - schlussfolgerte Rimski-Korsakow, - dass die 'Crème de la Crème' der Gesellschaft Konzerte besucht und über die Schönheit dieses oder jenes Musikstücks urteilt! Kein Wunder also, dass selbst Baskin einen ganzen Kreis von begeisterten Bewunderern hat. Schließlich erfuhr ich, dass Rimski-Korsakow in der

Kiewer Zeitung *Leben und Kunst* einen ganzen Brief über die Inszenierung von *Snegurotschka* schreiben musste, als Antwort auf einen Artikel, den er aus Kiew erhalten hatte.<sup>17</sup> Mit einem Wort: Sie haben ein Chaos angerichtet!

Ich habe vergessen zu sagen: beim Abendessen habe ich Nikolai Andrejewitsch Ossowskis Artikel über *Baskin* in der *Russischen Musikzeitung* vorgelesen,<sup>18</sup> der sehr bissig mit den Worten von Shakespeares *Portia* beginnt: Wie Gott ihn als Mann ausgibt, so werden wir ihn für einen halten.

13. Februar

Wir haben eine Krankheit, - waren die ersten Worte von Nikolai Andrejewitsch, als ich hereinkam und ihn begrüßte. Tatsächlich waren *Nadeschda Nikolajewna* und *Andrei* schwer erkrankt, was nicht ohne Auswirkung auf die allgemeine Stimmung von *Rimski-Korsakow* blieb, der heute wie immer sehr beschäftigt war.

Wir gingen in das Esszimmer. *Rimski-Korsakow* ergriff als erster das Wort: Wissen Sie, - sagte er, - man hat mir kürzlich ernsthaft versichert, dass das *Grab des Askold* im *Panajewsk-Theater* in einer neuen, von mir überarbeiteten Fassung aufgeführt wird! Wie wunderbar! Außerdem, - fuhr *Nikolaj Andrejewitsch* fort, - behauptete dieses Subjekt, dass ich nichts zu bescheiden habe, denn man kann eine Katze nicht im Sack verstecken, und meine erstaunliche Inszenierung ist nicht zu verbergen: sie wird sich zeigen. Was für ein Kompliment, wirklich! Man sprach über das wunderbare *Tschechische Quartett*<sup>19</sup>, dessen Spiel *Rimski-Korsakow* kürzlich bewundert hatte, und über die geplante Aufführung von *Mlada* am Donnerstag nach Ostern oder sogar am Mittwoch (außerhalb des Abonnements).

Dann war die Rede von *Angelo*, dessen geplante Aufführung in *Molas' Haus* nie stattfand. Doch dann wurde *Rimski-Korsakow* zum Patienten gerufen, und unser Gespräch wurde auf halbem Weg unterbrochen.

Ich nutzte diese Zeit und ging in das Büro von Nikolai Andrejewitsch, wo ich die Korrekturfahnen und Manuskripte durchging. Dabei gelang es mir, die gesamte Szene mit *Pazjuk* (instrumentiert vom 8. bis 12. Februar) und auch die Szene von *Wakulas Sprung* mit überraschend witzigen Kontrasten in der instrumentalen Darstellung des Teufels, des Vertreters der Finsternis (4 gestopfte Waldhörner, Fagotte, Klarinetten und Flöten), und *Wakulas* durchzusehen; erfuhr, dass der Schlusschor zum Gedenken an *Gogol* am 23. Februar 1894 orchestriert worden war, und sah die Druckfahnen von 12 Romanzen (Op. 3, 4 und 7), die *Rimski-Korsakow* bereits aus Leipzig erhalten hatte, an denen Nikolai Andrejewitsch einige Änderungen gegenüber ihrer ursprünglichen Form vorgenommen hat.

Aber Nikolai Andrejewitsch kam zurück, und wir diskutierten ausführlich über einen neuen, äußerst merkwürdigen Artikel von *Laroche*, der im ersten Band des *Jahrbuchs der kaiserlichen Theater* für 1893-1894 erschien und den Titel trug: *P. I. Tschaikowsky als dramatischer Komponist*. Ich sage seltsam, weil dieser Artikel trotz all seiner 101 Seiten Text für den Leser zu keinem Ergebnis führt und man sogar anfängt zu zweifeln, ob der Autor selbst seinen widersprüchlichen Hinweis wirklich verstanden hat.

Hier sind einige von *Laroches* Meinungen, die sich direkt oder indirekt auf die Musik von *Rimski-Korsakow* oder auf seine allgemeine künstlerische Disposition als Komponist beziehen. Erstens, auf S. 101 finden wir eine eher unerwartete Idee,

dass Rimski-Korsakows Maiennacht bisher das Meisterwerk einer ganzen dreißigjährigen Karriere ist; außerdem scheint ihm die außergewöhnliche Liebe zu russischen Themen selbst bei Rimski-Korsakow unerklärlich zu sein. Warum präsentiert uns der Autor von Scheherazade , Antar , Spanisches Capriccio nicht eine spanische Oper, eine arabische, aus der Welt der Fantasie? Und Laroche scheint gleich seine eigene, meiner Meinung nach müßige Frage zu beantworten: man kann nicht im voraus sagen, sagt Laroche, dass er ( d.h. Rimski-Korsakow) nicht in der Lage sein wird, ein fremdes Kostüm zu tragen, man kann nur sagen, dass er ein russisches sehr gut tragen wird. Oder, wenn Laroche über den Mädchenchor aus Onegin ( Die Mädchen, die Schönen ) spricht, bemerkt er auf S. 139 nicht ohne Spott: Wenn diese Aufgabe (d.h. die Notwendigkeit, diesen Chor zu komponieren) einem Komponisten der jungen russischen Schule zufallen sollte, würde er sich sehr bemühen (eher mehr als Tschaikowsky): er würde eine Sammlung ausgraben oder selbst ein Volkslied irgendwo an der Schekсна schreiben, eine Aufzählung in Coupletform komponieren und das Sopran-Ostinato \* nach allen Regeln der Glinka-Schule variieren.

\* Soprano ostinato (it.) ist eine anhaltende Oberstimme.

Es wäre sowohl russisch als auch würzig gewesen... Ich finde, - so Laroche weiter, - dass es zu gut wäre (S. 146).

Es gibt eine sehr interessante Bemerkung in dem Artikel, den wir betrachten, aber sie stammt nicht von Laroche, obwohl sie von ihm aufgenommen wurde, sondern von dem späten Tschaikowsky: Nikolai Andrejewitsch (Rimski-Korsakow) hat ein erstaunlich gutes Orchester (sagte Tschaikowsky gegenüber Laroche 1889-1890); die Trompeten, Posaunen, Schlaginstrumente - alles im richtigen Verhältnis, alles da, wo es gebraucht wird, alles richtig. Aber ich habe Blechblasinstrumente, die überall auf den Seiten vor sich hin blasen, ohne dass es nötig ist, ohne dass es etwas nützt. Nicht umsonst verglich Laroche die Instrumentierung der Klassiker mit der von Tschaikowskys Orchester: Sein Orchester ist nicht der kristallklare Strom des goldenen Zeitalters, sondern ein trüber und wütender Strom. - Ein großes Lob!

Es war ungefähr sieben, als ich ging.

20. Februar

Ich war von halb sieben bis halb neun bei den Rimski-Korsakows und habe das Manuskript von Mlada mitgenommen. Als ich eintrat, instrumentierte Nikolai Andrejewitsch gerade den II. Akt von Die Nacht vor Weihnachten , dessen Fertigstellung sich wegen der Russischen Symphonie und der Reise nach Kiew stark verzögert hatte. Als Rimski-Korsakow mit dem Schreiben fertig war - was allerdings sehr bald geschah, da er offensichtlich sehr müde war -, zeigte ich ihm die harmonisierte Volksmelodie von Lazarus , von mir in der Provinz Orjol von der Stimme eines dort bekannten Blinden, eines gewissen Iwan aus dem Dorf Nagaja (Kreis Kozelsk, Gouvernement Kaluga, Amtsbezirk Betowo), 24 Werst von der Stadt Wolchow (Kreisstadt der Provinz Orjol) entfernt, auf dem Landgut der Kasjanowo (Schenschins) am 27. August 1892 aufgenommen. Wir sprachen auch über Laroches Artikel in Form eines Briefes an N. N. Figner \*,

\* Siehe Nachrichten , 17. und 19. Februar 1895.

in dem sich der paradoxe Kritiker unter anderem über das übermäßige und unverdiente Glück der russischen Komponisten beklagt, die seiner Meinung nach die wahren Hätschelkinder des Glücks sind. Wissen Sie, - sagte Rimski-Korsakow, - ich bin fest davon überzeugt, dass wir Russen jetzt dank dieses seltsam originellen Artikels<sup>20</sup> noch mehr Druck bekommen werden, so dass wir noch seltener auf den Plakaten der Konzerte der Russischen Musikgesellschaft erscheinen werden, die uns ohnehin nicht allzu oft verwöhnt.

Während des Abendessens erzählte mir Nikolai Andrejewitsch eine kuriose Neuigkeit, nämlich, dass die Jury - bestehend aus Naprawnik, Arenski und ihm - beim letzten Quartett-Wettbewerb den dritten Preis (ein erster und ein zweiter kamen nicht in Frage) an Glasunow vergeben hatte.<sup>21</sup> Ich nehme an, - sagte Rimski-Korsakow, - dass dies dem etwas eingebildeten (verzeihen Sie den Ausdruck) Alexandr Konstantinowitsch als gute Lehre dienen wird.

Ich vergaß zu erwähnen, dass Rimski-Korsakow am Tisch über Findeisens Beitrag einen der Mitarbeiter der Zeitschrift, Ossowski, lobte und wissen wollte, ob er ein Pseudonym für, nun ja, Petrowski sei, und sofort hinzufügte: Richtig, es scheint ein vernünftiger und kluger Kerl zu sein, der etwas von Musik versteht.<sup>22</sup> Außerdem fragten mich Nikolai Andrejewitsch und Nadeschda Nikolajewna viel über unsere kleine Oksana und über meine Frau aus.

Abschließend möchte ich noch ein paar Worte über das Manuskript von *Mlada* sagen, das ich zurückgegeben habe, und über die Ergebnisse, zu denen ich beim Studium aller Skizzen des Werks gekommen bin. Ich beginne mit den volkstümlichen Themen, von denen es eigentlich nicht viele gibt: 1.) das Thema des indischen Tanzes (S. 112 des Klavierauszugs) und hier eine Anmerkung von Rimski-Korsakow: Dasselbe wurde von Wereschtschagin gesungen.<sup>23</sup> 2. und 3. (beides östliche) Themen aus der "Ägypten"-Szene, das erste wurde aus den Balakirew-Themen (S. 191 des Klavierauszugs) entnommen, von ihm aus dem Kaukasus exportiert, aber nicht von Mili Alexejewitsch aufgezeichnet, außerdem führte Rimski-Korsakow Septolen in dieses Thema ein anstelle der Quintolen, die Balakirew hatte, was nach dessen Meinung das eigentliche Thema etwas verdorben war. Die zweite Melodie (aus Persien), begleitet von einer kleinen Trommel, hörte Rimski-Korsakow 1878 oder 1879 während seines Sommeraufenthalts in Ligow, wo einmal ein reisender Perser mit einem Affen hereinkam und zu singen begann (S. 192 des Klavierauszugs).\*

\* Siehe Erinnerungen , 9. Mai 1893

4.) Eine maurische Melodie aus dem Kalifat (eine volkstümliche orientalische Version - S. 65 und 69 des Klavierauszugs) (*Notenbeispiel 31*). 5.) Litauische Tanzmelodie (S. 108 des Klavierauszugs), für die das Thema eines weißrussischen Rundtanzliedes übernommen wurde ( Tshi dann geh, führe. Wir danken der Frau mit der Verbeugung, der Frau mit dem Marder, dem jungen Mädchen ) und zusätzlich vielleicht noch 6.) Thema des Orchesterspiels (Scherzando) auf S. 117 und 118 des Klavierauszugs und in der Szene *Kupala -Kolo* , die zweifellos von einem Hochzeitslied aus dem Kreis Knjagininskij des Gouvernements Nischni Nowgorod inspiriert ist (siehe Sammlung der Volkslieder von Balakirew, Nr. 1, bei den Worten *Plötzlich kam ein Verlangen* ).



Ich denke, es ist erwähnenswert, dass die Komposition von *Mlada* mit einer Skizze des Themas der Priester und des götzendienerischen Chors (aus der Szene der Wahrsagung der Pferde ) begann und dass die Einleitung der Oper fast im Anschluss an das Ganze geschrieben wurde; dann gab es eine ganze Reihe sehr interessanter Rohentwürfe, die nicht in diese Oper aufgenommen wurden, wie eine andere musikalische Charakterisierung des Fürsten Mściwój, ein völlig anderes erstes Lied von Wojslawa, der so genannte Tschernobog-Gang , das Ziegengetrampel , der ursprüngliche Entwurf für den Gesang von Kaschei und einige kuriose Akkorde und kuriose harmonische Passagen sowie dreizehn Skizzen des *Mlada* -Themas, die mit 17., 22. und 26. März markiert sind.

Ich werde Ihnen jetzt sagen, was und wann genau Rimski-Korsakow in *Mlada* komponiert hat. Ich stelle fest, dass das Thema des Kupala -Rundtanzes zu den frühen Skizzen von Nikolai Andrejewitsch gehört; es ist mit dem Wort Winter gekennzeichnet, was in diesem Fall nach der eigenen Erklärung des Autors etwa Februar bedeutet. Auf der Titelseite des Manuskripts von *Mlada* findet sich ein Vermerk des Autors, dass diese Oper am 15. Februar 1889 begonnen wurde. Weitere Einzelheiten zur zeitlichen Einordnung von *Mlada* finden die Leser in den beiden nachstehenden Tabellen, von denen die eine nach Nummern und die andere chronologisch geordnet ist:

## MLADA (Ballettoper)

### Tabelle I

Einleitung - 14. August.

#### I. Akt

Frauenchor und Wojslawas Lied - 6. August.

Wojslawas Szene mit Mściwój (vor dem *agitato*) - 10. Juli.

Weiter (vor dem Erscheinen von Swjatochna) - 21. Mai.

Szene mit Morena und der Annäherung von Jaromir \* - 28. Juli.

Rezitativ und Terzett \*\* - 29. Juli.

Rezitativ ( Bring Honig ) bis Redowa - 11. Juli.

Melonenlied (erste melodische Skizzen) - 6. Juli.

Melonenlied (in endgültiger Form) - 3. August.

Bis Jaromirs Woher kommen diese Klänge? - 3. August.

Chor der Lichtgeister und die beiden Träume von Jaromir - 4. August.

Jaromirs Erwachen und Schlusszene mit dem Chor \*\*\* - 5. August.

\* Die ursprüngliche Skizze von Jaromirs Ansatz ist mit 9. Mai gekennzeichnet.

\*\* Es gibt Skizzen zu dieser Szene, die auf den 2. und den 11. Juli datiert sind (wobei am 6. Juli nur die Melodie des Terzetts skizziert wurde).

\*\*\* Die Skizze dieses Chors ist mit 19. April gekennzeichnet.

#### II. Akt

Die Handlung war am 1. März fertig.

Tiun ( Was seid ihr für Menschen? ) und ein tschechisches Chorrezitativ - 26. Juli.

Das Lied von Lumira - 14. März.

Chor Von Herz zu Herz singt er - 26. Juli.

Zug der Fürsten - 14. Juli.

Szene der Wahrsagung der Pferde - 25. Juli.

Rezitativ „Mściwój“ ( Nun sollen uns die Gäste aus den fernen Ländern unterhalten ), Litauer (in einer etwas anderen, gekürzten Fassung) und der Indische Tanz - 15. August.

Rezitativ und Chor vor dem Kolo - 26. Juli.

Kupala -Kolo (vor dem Ende des Akts) - 24. Juli.

(Es gibt jedoch Grund zu der Annahme, dass das Hauptthema dieses Tanzes bereits im Winter, d. h. im Februar, konzipiert wurde).

### III. Akt

Einleitung begann im Februar - (?)

Fantastischer Schatten-Kolo (bis einschließlich Monatsanfang) bis zum 3. April abgeschlossen

Die gesamte 2. Szene ( O wunderbarer Geist usw.) - 15. Juli.

Szene 3 ( Tschernobog , Flug der Nachtvögel , Höllen-Kolo , Szene mit Morena und beide Kaschei ) \* abgeschlossen bis 18. Juli.

Der Rest, der mit dem Beginn von Ägypten endet, ist der 19. Juli.

Ägypten \*\* und die ganze Verführungsszene - 27. Juli.

Morgen ( Vögel ) \*\*\* - 8. August.

\* Die Originalentwürfe für all dies (mit Ausnahme von Kaschei ) sind mit 22. März und 1. April gekennzeichnet.

\*\* Es gab eine weitere, offenbar erste Skizze von Ägypten in D-Dur.

\*\*\* Die Skizze für Vögel (in G-dur) ist mit 7. April gekennzeichnet.

### IV. Akt

Der Götzendienst-Chor \*\*\*\* beginnt am 9. August, wann genau er beendet wird, ist unbekannt, aber offenbar spätestens am 11. und 12. August.

Jaromirs Szene mit dem Priester, Jaromirs Erzählung und die ganze Szene mit der Erscheinung der Schatten - 12. August.

Szene von Jaromir mit Wojslaw, der Beschwörung und der Zerstörung des Tempels von Radegast - 13. August.

Sturm, Flut, Regenbogen und der abschließende Chor und die Prozession der Götter - 14. August.

\*\*\*\* Die ursprüngliche Skizze zu einem der Themen dieses Chors ist mit dem 16. Februar gekennzeichnet, d.h. sie gehört zu den frühesten Skizzen von Mlada

## II. Chronologische Tabelle

Im F e b r u a r wurde eine erste Skizze des Götzendienst-Chores, der Wahrsageszene und der Panflöten-Formation (16.) angefertigt, und der Anfang der Einleitung zum III. Akt wurde geschrieben. Auch das Thema des Kupala-Reigens wurde wohl zum ersten Mal skizziert.

Im M ä r z : Marktszene (1.), Rezitativ und Lied von Lumir (14.), erste Skizzen einer Musik, die den Schatten der Mlada charakterisiert (17., 22., 26.). Skizzen zu Mściwój (24.), Gang des Tschernobog, Flug der Nachtvögel, usw. (22. März und 1. April).

Im A p r i l wurden die Einleitung zum III. Akt, der Fantastische Kolo , der mit der Sonnenaufgangsszene endet (3.), und die erste G-dur-Fassung von Die Vögel (7.) fertiggestellt.

Im M a i wird zunächst die Musik skizziert, die Jaromirs Annäherung zeichnet (9.), dann die zweite Hälfte von Wojslawas Szene mit Mściwój (beginnend mit agitato), bevor Swjatochna erscheint (21.).

Im J u n i - einfach nichts. Dies ist jedoch verständlich, denn im Juni reiste Rimski-Korsakow nach Paris und dirigierte die beiden Russischen Symphoniekonzerte im Trocadero am 10./22. und 17./29. Juni.

Im J u l i : erste Skizzen zu Redowa (6.) und dem Terzett. Beginn der Szene von Wojslawas mit Mściwój aus dem I. Akt (vor agitato) (10.), dann das Rezitativ nach dem Terzett ("Bring Honig"), vor Redowa , einer Skizze des Rezitativs und dem Terzett selbst (11.). Die Prozession der Fürsten (14). Die gesamte 2. Szene des III. Aktes. O wunderbarer Geist usw. (15). Erste Skizze für Ägypten (in D-Dur) (16). Die gesamte 3. Szene des III. Aktes ( Tschernobog , Der Flug der Nachtvögel , Der Höllen-Kolo , eine Szene mit Morena und beide Überarbeitungen von Kaschei ) (18). Weiter zum Anfang von Ägypten (19). Die gesamte Szene des Kupala -Kolo und der Chor der Priester (bis zum Ende des II. Akts) (21.-24). Szene der Wahrsagung von Pferden (25). Tiun ( Was seid ihr für Menschen ), Chor-Rezitativ ( Von Herz zu Herz singt er ), Chor-Rezitativ ( Zeit! Alter Brauch bewahrt ) und Chor vor Kolo (26). Ägypten und ganz allgemein die ganze Szene der Verführung (27). Wojslawas Szene mit Morena und die Annäherung von Jaromir (28). Jaromirs Rezitativ ( Zusammen mit reinen Grüßen, Schönheit ) und das Terzett des I. Aktes (29). \*\*\*\*\*

\*\*\*\*\* Skizzen dieser Szene sind außer am 29. auch am 6. und 11. Juli markiert.

Im A u g u s t : Rote Melone und weiter zu Jaromirs Worten: Woher kommen diese Töne? (3.). Chor der Lichtgeister (Lada-Chor) und die beiden Träume von Jaromir (4.). Das Erwachen von Jaromir und die Schlusszene mit dem Chor (5.). Der 1. Chor der Mädchen \*

\* Dieser Chor von Heumädchen befindet sich in einer Skizze, die einer viel früheren Periode der Entstehung von Mlada angehört, nur gibt es kein Datum dafür.

und Wojslawas Lied (g-moll) aus dem 1. Akt (6.). Morgen ( Vögel ) (8.). Der Götzendienst-Chor begann am 9. und wurde am 11. und 12. August beendet. Szene von Jaromir mit dem Priester, Jaromirs Erzählung und Szene der Schattenerscheinungen (12.). Jaromirs Szene mit Wojslaw, Wojslawas Beschwörung, Morena, und die Szene der Zerstörung von Radegasts Tempel (13.). Der Sturm, die Flut, der Regenbogen, der Schlusschor, der Zug der Götter und die Einleitung der

Oper (14.). Schließlich werden am 15. August das Rezitativ von Mściwój ( Nun lasst die Gäste aus fernen Ländern ), der Litauische und dann der Indische Tanz geschrieben.

Ich schließe mit einigen Notizen von Rimski-Korsakows eigener Hand am Rande des Neschgowizer-Manuskripts und kommentiere sie:

1.) Zur Einleitung der Oper, die übrigens ohne Oboen instrumentiert ist: Und wunderbar, überhaupt keine Verbindung . (Hier wird offensichtlich gesagt, dass es keine musikalische Verbindung zwischen der in F-Dur geschriebenen Einleitung und dem Beginn des G-Dur-Chores der Heumädchen gibt, und dass somit dank der Pausen und der Fremdheit der Tonarten, in denen diese Nummern geschrieben sind, das Gespenstische so weit entfernt und isoliert von allem Irdischen ist, wie es wirklich existiert.)

2.) Zum Kupala-Reigen ( II. Akt): a) Beim dritten, ungewöhnlich luftig klingenden Auftritt von Mlada, instrumentalisiert am 11. und 12. März 1890, lesen wir folgendes: In den Wahnsinn geprügelt ; b) nach den letzten Rufen der Priester Ruhm dem hellen Gott Kupala, Ruhm , Anmerkung des Autors: Ruhm G-dur .

3.) In der dritten Szene des III. Aktes, mit den satanisch spöttischen Trillern der Klarinetten, gibt es eine interessante Notiz von Nikolai Andrejewitsch (er scheint zu zweifeln): Es gibt einen großen Sopran in den Oktaven.\*\* Die Celli und Fagotte sind voll und die Bratschen steigen auf. Ich schreibe in 3 Oktaven (beängstigend).

\*\* Rimski-Korsakow hatte einmal scherzhaft die Absicht, allen Instrumenten russische Namen zu geben, aber es blieb bei dieser Absicht, und nur das Fagott heißt Flöte, die Klarinette - Pfeife (Flöte, Schalmei) und das Kontrafagott - Große Flöte.

4.) Zu Vögel : Violinen solistisch in mehreren Teilen, Oboe und Piccolo spielen melodische Phrasen, wellenförmiges Tremolo hauptsächlich auf den Flöten staccato und legato, manchmal tremolo auf den Bratschen (Windhauch). (Offensichtlich das Orchestrierungsprojekt dieser zutiefst poetischen und anmutigen musikalischen Landschaft).

5) Bei der Zerstörung des Tempels von Radegast - eine Kuriositätennotiz des Autors, der offenbar über seinen eigenen Einfallsreichtum staunt:

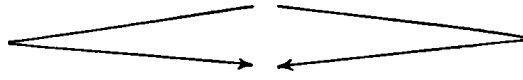
Quartsextakkorde, verdammt, und scheint richtig: es klingt gut! .

6) Am Ende der Flut wird das endgültige Ausklingen des Tons durch ein Pianissimo mit zehn Buchstaben markiert.

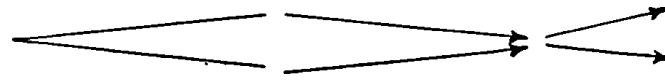
7.) Bei Regenbogen gibt es eine kuriose Notiz von Rimski-Korsakow: Eine starke Masse von Tönen und Spritzern zu machen , und weiter: Es wäre gut, zu dieser Zeit Regenbänder unter dem Regenbogen zu machen und hier ein grafisches Schema von Glissandi für drei und sogar vier Harfen pro Akkord : h, Cis, des, E, fis, ges, A, h



I αρφα: (I. Harfe)  
II αρφα: (II. Harfe)



III αρφα: (III. Harfe)  
IV αρφα: (IV. Harfe)



8.) Dann am Rande des Schlusschores eine Notiz: Slawischer Olymp und der Chor der Götter ohne Bass.

Auf der Skizze der ineinandergreifenden Themen von Mlada und Jaromir schließlich der Hinweis: Das Mlada-Motiv steigt zusammen mit dem Jaromir-Motiv in den Himmel auf.

*21. Februar*

Trotz der späten Stunde (3 Uhr nachmittags) besuchte ich noch einmal die Rimski-Korsakows. Nikolai Andrejewitsch war, wie nicht anders zu erwarten, nicht zu Hause: er war am Konservatorium, so dass ich ihn nicht bitten konnte, seine Entwürfe nicht zu zerreißen, was der Hauptzweck meines Besuchs war. Ich hatte Angst, dass Rimski-Korsakow die Rohskizzen zerstören würde, die ich aus bestimmten Gründen brauchte. Ich ging zusammen mit Andrej aus.

Ich vergaß zu erwähnen, dass ich heute Morgen auf dem Weg zu meiner Mutter bei Bessel nach neuen Ausgaben der Pskowitjanka suchte, und obwohl ich keine bekam, erfuhr ich, dass die Zahl der Abonnenten der Opernpartitur zurückgegangen sei (einige waren in Verzug geraten; z.B. Kasanli und andere), so dass es im Moment nur noch neun gibt (der Autor ist 10): sieben in Petersburg: M. M. Iwanow, die Chorensemble, Ljapunow, Petrow, Dawidow, Glasunow und Jastrebzew und zwei in Moskau: Koreschenko und Blaramberg.

*27. Februar*

Wie immer war ich bei Nikolai Andrejewitsch, der dieses Mal erst um sechs Uhr nach Hause kam. Während des Abendessens sprachen und diskutierten wir viel über die *Symphonie fantastique* von Berlioz, und ich äußerte mich zu diesem Werk, das in vielerlei Hinsicht kurios ist und eine Art historisches Dokument darstellt, da es der Beginn der Leitmotive Wagners und der symphonischen Dichtungen von Liszt war; auf Nadeschda Nikolajewnas Einwand, das Thema der idee fixe sei abstoßend\*

\* Fixe Idee (fr.).

und nur mir gefalle die Sinfonie, erinnerte ich sie daran, dass außer mir auch Ambros, Schumann, Glinka, Balakirew und sogar Liszt, der eine ganze Fantasie über dieses von Nadeschda Nikolajewna gehasste Thema der idee fixe schrieb, sie bewundert hätten.

Wir sprachen auch über die Aufführung des *Angelo* von Molas, die ich nicht besucht hatte und die wegen der Krankheit des Tenors nur in Auszügen und zudem

in schlecht unterrichteter Form aufgeführt wurde. Außerdem hörte ich, dass Rimski-Korsakow gestern Abend bei Balakirew gewesen war, um den I. Satz seiner neuen Sinfonie zu hören.<sup>24</sup> Und wissen Sie, ich muss Ihnen sagen, - sagte Nikolai Andrejewitsch zu mir, - in dieser Sinfonie ist nur ein Viertel neu, der Rest ist alles alt, mir seit Ewigkeiten bekannt; außerdem ist die Form selbst ziemlich seltsam, so dass mir das erste Allegro mäßig gefiel. Am selben Abend hatte Balakirew außer Rimski-Korsakow auch Choristen-Genies bei sich,<sup>25</sup> und Balakirew ließ Nikolai Andrejewitsch eine Mazurka hören, die einer von ihnen komponiert hatte. Als es gespielt wurde, fragte Mili Alexejewitsch Rimski-Korsakow, wie ihm dieses Stück gefalle. Er bejahte die Frage mehr oder weniger und fügte lediglich hinzu, dass er die Harmonisierung der Mazurka für zu üppig und exquisit halte. Es scheint also, - sagte Rimski-Korsakow, - dass Sie eine Art Mephisto-Walzer von Liszt hören, worauf Balakirew einwarf: Jetzt sehen Sie, dass Ihnen das Konservatorium auf die Nerven geht.

Letzten Freitag (17. Februar) hielt Nikolai Andrejewitsch beim Abendessen mit Beljajew eine Rede gegen Laroche und zur Verteidigung der russischen Kunst, die er Herman Awgustowitsch demnächst mitzuteilen gedachte; dann gab es die Aufführung von drei Sonaten Balakirews bei den Pupins und einen Vortrag von Kjuj über die russische Romantik.<sup>26</sup> Cesar Antonowitsch zufolge gibt es in der modernen Vokalliteratur trotz der Fülle des Geschriebenen nur wenige wirklich gute Romanzen, obwohl es (wie z. B. bei Tschaikowsky) viele Romanzen mit guter Musik gibt. Einen Umstand hat der ehrwürdige Dozent völlig übersehen: es gibt (kann) noch eine andere besondere Kategorie von Romanzen, nämlich die so genannten guten Romanzen mit relativ schlechter Musik, und viele von Dargomyschskis Romanzen, wie die Ballade Der alte Korporal, Der Titularrat, Mir ist das egal (von Kjuj besonders gelobt) und andere sollten zu solchen Werken gezählt werden.

Auf dem Weg nach Hause erhielt ich das Manuskript der zweiten Hälfte des 2. Bildes von Die Nacht vor Weihnachten (die Szene bei Oksana), das mir in der Musikschule (bei einem Vortrag von Kjuj) versprochen worden war; Rimski-Korsakow hatte zu Ehren Montags eine komische Inschrift auf Kurrendesingen der Mädchen geschrieben: An den lieben Was. Was. Jastrebzew - zum Andenken und zur Erwägung - gebe ich Ihnen dieses Manuskript. H. R.-Korsakow 27. Februar 95. 7 Uhr abends (es gab keinen Kessel, sondern Schokolade)",\* und auf die mitgebrachte Einleitung zu Snegurotschka hat Rimski-Korsakow anlässlich des 15. Jahrestages des ersten Entwurfs dieses Werkes \*\* folgende Inschrift gekritzelt (nicht geschrieben), die eine Paraphrase des Wesna-Rezitativs aus dem Prolog darstellt:

Fünfzehn Jahre ist es her, dass ich die Oper Snegurotschka zum Spaß und zur Belustigung meiner launischen, wankelmütigen und skurrilen Veranlagung begonnen habe. - 27. Februar 1895.

N. R.-Korsakow.  
W. W. Jastrebzew als Andenken.

\* Durch einen seltsamen Zufall war es so, dass montags, wenn ich zu Besuch war, meistens Kessel zum Mittagessen serviert wurde. An diesen Umstand dachte N. A., als er eine Notiz über den Kessel und die Schokolade machte.

\*\* Siehe Erinnerungen, 28. November 1894

Die Rimski-Korsakows erwarten morgen Skrjabin, und so lud mich Nikolai Andrejewitsch um halb zehn in sein Haus ein.

28. Februar

Als ich heute bei den Rimski-Korsakows ankam, war bereits jemand da, darunter W. W. Stassow, mit dem Rimski-Korsakow ein lebhaftes Gespräch über seinen jüngsten Besuch bei Balakirew führte. Und was ist mit der Sinfonie? - unterbrach ihn Stassow. Nikolai Andrejewitsch legte seine Meinung zu diesem Werk dar. Ich wusste es, - sagte er, - nicht umsonst habe ich Balakirew so oft versichert, dass das Nichtschreiben das Talent völlig ruinieren kann und dass ein Künstler durch eine solche Untätigkeit einrosten kann. Sehen Sie, - fuhr er fort, - meine Worte haben bereits begonnen, sich zu rechtfertigen: dieses Allegro ist, wie Sie selbst sagen, ein wenig trocken! Haben Sie, - sagte W.W. gutmütig, - den berühmten Satz von Balakirew aus den 60er Jahren vergessen, einen wunderbaren Satz: Ich, - sagte er, - wenn ich komponiere, muss jeder einzelne Nagel an seinen Platz genagelt sein. Außerdem, - so Stassow weiter, - erinnere er sich daran, wie er allen empfahl, kollektiv zu komponieren, da nur diese Art von gefilterter Musik wirklich gut sein könne. Was für eine Idee! A? Und er brach in lautes Gelächter aus. Doch dann kam Skrjabin, begleitet von Ljadow. Wir setzten uns, wo immer wir konnten, und die Musik begann. Vor dem Tee spielte Skrjabin unter anderem seine dis-moll-Etüde und Gis (As)-dur-Etüde. Beides sind sehr lebendige und schöne Werke, wobei das erste durch seine Ungestümheit (Stassow war begeistert) und das zweite durch seinen donnernden Bass auffällt. Nach dem Tee führte Arenski auf Wunsch von Nikolai Andrejewitsch einige Nummern aus seiner Oper *Nal und Damayanti* auf: die Erzählung und den Chor der Mädchen, die *Damayanti* umgeben, sowie seine Griechischen Rhythmen und das berühmte Basso ostinato.<sup>27</sup> Die Musik endete und das Gespräch begann.

Wissen Sie, - sagte Rimski-Korsakow und wandte sich an uns (Stassow, Sokolow, Ljadow und mich), - ich mag mich irren, aber ich bin der Meinung, dass Skrjabin zwar mehr Talent hat, Arenskis Musik aber einfühlsamer und vielfältiger ist; ich glaube sogar, dass Alexander Nikolajewitsch (Skrjabin) dank seiner ausschließlichen Bindung an das Klavier und seiner allgemeinen Gleichgültigkeit gegenüber den Werken anderer kaum weiter kommen kann, obwohl er zweifellos talentiert ist, und so wird er den verzauberten Kreis der Etüde und der Klaviermusik nie verlassen.

In einer anderen Ecke sprach Stassow über den Erfolg von Findeisens Zeitschrift und Glasunows angeblich neuem Artikel über Igor (was, wer hat ihn geschrieben?),<sup>28</sup> und dass die erste Ausgabe der Zeitung mit Porträts russischer Komponisten eine zweite Auflage verlangte, die schnell ausverkauft war. Am Ende des Abends drängten wir alle Ljadow, seine Variationen zu spielen, aber wo war der? Ljadow zögerte und spielte natürlich nicht; auch die Silbermedaille, die ihm Beljajew scherzhaft versprochen hatte, um ihn davon abzubringen, half nicht. Beim Verlassen des Raumes und bereits im Vorzimmer stehend, sagte Anatoli Konstantinowitsch Ljadow über das Gespräch über Balakirew und seine Schützlinge, die Chorknaben, plötzlich mit komischer Ernsthaftigkeit Folgendes: Balakirew gebar Ljapunow, Ljapunow gebar Petrow, Petrow gebar Kasanli, Kasanli gebar Solotarew, Solotarew gebar Akimenko, Akimenko gebar Barmotin. Und

wer hat Juda geboren?" - Sokolow unterbrach ihn mit komischer Grandezza. Und Juda wurde von Braschnikow geboren! <sup>29</sup> war die Stimme von Nikolai Andrejewitsch zu hören. Diese unerwartete Farce sorgte für die lustigsten Lacher überhaupt. Wir gingen nach ein Uhr auseinander.

Heute habe ich Stassow und Ljadow das Vorhandensein meiner Erinnerungen an Rimski-Korsakow mitgeteilt; Ljadow ist hochofrenet; auch Stassow scheint interessiert zu sein und hat mich sogar sofort in seiner üblichen Eile gebeten, sie ihm vorzulesen.

Ich habe vergessen zu sagen, dass bei Rimski-Korsakows heute waren: Wladimir und Dmitri Stassow, Arenski, Skrjabin, Ljadow, F. Blumenfeld, Trifonow, M. Beljajew N. Sokolow, Schtrup und ich.

6. März

Ich besuchte das Haus der Rimski-Korsakows, um sie zu sehen und Nikolai Andrejewitsch zum Geburtstag zu gratulieren. Rimski-Korsakow kehrte gegen sechs Uhr zurück. Wir sprachen über die Krankheit meiner Mutter und über den inzwischen verstorbenen alten Mann Wladimir Fjodorowitsch Purgold, seine vollkommene Freundlichkeit und seinen auffallend klaren Verstand, den er sich trotz seines hohen Alters bewahrt hatte. Wir haben auch über Laroche gesprochen, der schon längst hätte abgesetzt werden müssen, sonst wäre dieser musikalische Apis <sup>30</sup> zu eingebildet geworden. Rimski-Korsakow erzählte mir eine merkwürdige Tatsache, nämlich dass Tschaikowsky Hermann Awgustowitsch überhaupt nicht mochte und ihn keineswegs bewunderte; im Gegenteil, er spottete oft über ihn und nannte ihn Money, <sup>31</sup> und wenn er sich ärgerte, fragte er ihn oft: Na, Money, wie viel Geld hast du von dem Kaufmann genommen, der deine Karmosina bestellt hat? \* Worauf der Händler nur aufplusterte und keineswegs antwortete.

\* Laroche verpflichtete sich tatsächlich, eine Oper zu schreiben und nahm dafür einen Vorschuss, aber es ist bekannt, dass die Oper gar nicht geschrieben wurde und nur die Ouvertüre dazu, und zwar in einer fremden Instrumentierung (von Tschaikowsky), einmal in Petersburg aufgeführt wurde, aber kein Erfolg war. <sup>32</sup>

Heute erhielt ich eine weitere Reihe von Auszügen aus der neuen Oper sowie einen neuen Klavierauszug von Pskowitjanka mit der Aufschrift: Dem unermüdlichen Streiter für die Musik, dem lieben Wassili Wassiljewitsch Jastrebzew zum Gedenken an seinen geliebten N.R.-Korsakow (51 Jahre). 6. März 1895.

Beim Mittagessen sprachen sie über Naprawniks sinnlose, verlängernde Kürzungen in Schuberts C-Dur-Sinfonie <sup>33</sup>, einem der besten Werke des lyrischen Riesen. Ich sage verlängern, - sagte Nikolai Andrejewitsch, - denn indem man zum Beispiel Modulationen oder Ausarbeitungen einführt, zwingt man den Hörer, länger in ein und demselben System zu verweilen, was sich sehr ungünstig auf das Werk auswirkt, da die Musik ohne harmonische Erfrischung allmählich zu ermüden beginnt. Und daran ist nur die Kürzung schuld!

Nach dem Mittagessen sprachen wir über meine Erinnerungen und das Szenario für Sadko, und es stellte sich heraus, dass Nikolai Andrejewitsch mit seinen Notizen beginnen würde, da vieles von dem, was bereits geschrieben, aber nicht

aufgezeichnet worden war, in Vergessenheit geraten könnte, was keineswegs wünschenswert war. Rimski-Korsakow sagte mir sofort, dass er vorhabe, dieser Oper etwas von dem hinzuzufügen, was bereits gedruckt wurde, und dass er auch etwas aus seinem Sextett nehmen würde, aber dass er noch nicht sagen würde, was das sei. Ich erfuhr auch, dass das 9. Bild von *Die Nacht vor Weihnachten* fast fertig war; dass Rimski-Korsakow meiner Mutter eine Kopie von *Pskowitjanka* schenken wollte, die auf meinen Rat hin für 2 Hände arrangiert worden war; und dass Nikolai Andrejewitsch vor kurzem mit Mrosowskaja aufgenommen hatte, und dass die Probestücke ausgezeichnet waren.

Neulich erhielt Rimski-Korsakow einen freundlichen Brief aus Gödaborg in Schweden vom örtlichen Dirigenten Walentin, in dem er Nikolai Andrejewitsch über die Aufführung russischer Musik in ihrem Konzert informierte, neben anderen Nummern des Programms des Lada-Chores und des Ersten Frauenchores der Heumädchen (*Die Sonne schmolz den Schnee in unseren Bergen*) aus *Mlada* von Rimsk-Korsakow.

9. März

Ich besuchte die Rimski-Korsakows, die erfuhren, dass meine Mutter heute nach schwerer Krankheit aufgestanden war und dass ich endlich die gesamte *Pskowitjanka* erhalten hatte. Ich erfuhr, dass *Mlada* zwar auf den Herbst verschoben wurde, *Die Nacht* aber auf jeden Fall inszeniert wird: die Kulissen werden vorbereitet und der Chor unterrichtet; außerdem teilte Nikolai Andrejewitsch mit, dass er sich am Abend die Oper von Kapri anhören wird. Wir sprachen über Stassows Antwort auf Laroche<sup>34</sup> und über die gestern zurückgesandten Korrekturabzüge von *Die Nacht vor Weihnachten*, in denen ich keine neuen Fehler fand (ungeachtet dessen, was bereits korrigiert worden war). Es ging auch um die bevorstehende Sinfonie von Kasatschenka *Armenische Suite*, die sozusagen in ethnographischer Hinsicht interessant ist, da sie streng genommen keine Kreativität enthält, sondern nur eine mehr oder weniger gelungene, wenn auch etwas eintönige Harmonisierung volkstümlicher Themen und vielleicht eine nicht schlechte Orchestrierung. Schließlich erfuhr ich, dass die Aufnahmen von *Sadko* (im großen Buch) noch nicht begonnen haben und dass Fride einen Vertrag mit der Kaiserlichen Theaterdirektion unterzeichnet hat.

13. März

Ich habe die Rimski-Korsakows besucht. Nadeschda Nikolajewna ist wieder krank, und diesmal sehr ernst: sie hat eine Angina. Andrej, Wolodja und Nadja wurden weggeschickt, zurück blieben Nikolai Andrejewitsch, Michail Nikolajewitsch, Sofja Nikolajewna, Olga Petrowna und die Amme. Sie sprachen über *Kasanli* und seine Meinung über die Ouvertüre zu *Pskowitjanka*, die in jeder Hinsicht gut gewesen wäre, nur dass die deutsche Tonart c-Moll sie völlig verdirbt (die Original-Ouvertüre war bei Balakirew in h-Moll geschrieben). So ist es, - sagte Rimski-Korsakow lachend, - wissen Sie inzwischen, dass *Kasanli* die Saiten nicht spürt? Aber das Amüsanteste ist hier, dass nicht nur die Einleitung zum IV. Akt von *Leben für den Zaren*, \*

\* Diese Einleitung inspirierte zweifellos Rimski-Korsakow zu seinem ersten c-Moll-Thema in seiner schönen Lewko-Erzählung aus der Maiennacht .

sondern auch Liszts Hunnenschlacht ,<sup>35</sup> die Balakirew am Herzen liegt, in c-moll geschrieben ist. Sie werden es nicht glauben, - fuhr Rimski-Korsakow fort, - aber Kasanli ist wirklich der hoffnungsloseste meiner Schüler, und es wird noch schlimmer. Außerdem glaube ich, dass dieser junge Mann jetzt völlig verloren ist zwischen Balakirew, der Wagner nicht mag, und mir, was ihm verbietet, zumindest in meiner Gegenwart, über Wagner zu schimpfen oder Mozart unhöflich zu behandeln.

Der nächste Beitrag handelte von der Oper Lenora von Kapri. Das Komitee war eine Schande, denn die Jury bestand fast ausschließlich aus Herren, nicht aus Musikern. Belosselski-Beloserski, Baron Frederiks und andere adlige Damen und Generäle, die dem Autor nach jeder Nummer applaudierten und sich am Ende nicht schämten, ihre Zustimmung lautstark zum Ausdruck zu bringen, obwohl sie nicht dazu aufgefordert worden waren und es streng genommen nicht wagten, der Aufführung beizuwohnen, die sie nur wegen des schwachen Charakters von Wsewoloschski besuchen konnten. Nach Ansicht der Musiker war diese Oper mit ihrem schieren melodischen Gehalt von billigster Qualität und wenig eigenständig, weil sie nach einem äußerst untauglichen Libretto geschrieben wurde, übrigens war Lenora in diesem Libretto nicht die Heldin von Bürgers berühmter Ballade,<sup>36</sup> sondern einfach seine Frau, und der Chor spielte in den intimsten Momenten der Oper eine sehr lebhafte und aktive Rolle.

Am Donnerstag, - sagte Rimski-Korsakow, - werden wir eine andere neue Oper hören: Der letzte Tag von Pompeji von Juri Arnold;<sup>37</sup> ich glaube aber, dass sie noch viel vernünftiger sein wird als dieser Dilettantismus.

Er erfuhr, dass Rimski-Korsakow mit einer Klavierbearbeitung seiner Oper beschäftigt war. Wissen Sie, - sagte er, - solange Sie gesund sind, sollten Sie so viel wie möglich tun, sonst könnte eines Tages plötzlich alles auf halbem Wege unterbrochen werden. Zum Abschied bat Nikolai Andrejewitsch darum, ihn nicht zu vergessen und sich öfter bei ihnen zu melden. Ich habe vergessen zu erwähnen, dass wir heute über die Armenische Suite von Kasatschenko und ihre extreme Monotonie gesprochen haben. Hier haben Sie perfekt aufgenommene und sogar orchestrierte volkstümliche Themen, - sagte Rimski-Korsakow, - und doch ist das alles so uninteressant. Im Gegensatz zu dieser Suite berührten wir die Musik zweier Werke von Svendsen, die poetische Soragaide und die farbenprächtigen Isländischen Melodien .<sup>38</sup> Wie reizvoll ist die Eröffnung der Coda der magischen symphonischen Dichtung Soragaide , wo das Hauptthema so wunderbar und elegant im Hintergrund des chromatisch abfallenden Basses und des Tremolos, das dieser Episode folgt, erklingt - es ist so ätherisch und reizvoll! Ganz zu schweigen vom Bild des Brunnens, diesem Wunder der instrumentalen und dekorativen Musik. Was für eine raffinierte, subtil-künstlerische Klangimitation! Was die Isländischen Melodien betrifft, so handelt es sich auch hier um eine Art Chef'd'oeuvre: Musik von düsterer Farbe, die oft das Niveau der Grausamkeit erreicht! Das wolkenverhangene Island mit seinen endlosen Moosen, dem Nebel, den erloschenen Vulkanen und der steilen, felsigen Küste durchdringt alles.

20. März

War bei den Rimski-Korsakows. Nadeschda Nikolajewna war bereits aufgestanden, obwohl sie noch sehr schwach war. Sie sprachen über die Ogarews, die vorschlugen, dass die Rimski-Korsakows diesen Sommer wieder ihre Datscha nehmen sollten;<sup>39</sup> über W. W. Stassow, der wieder an seinen Nervenkrämpfen erkrankt war; und schließlich über Auers Eskapaden, der das Orchester zu Beginn von *Feuerzauber* plötzlich stoppte.<sup>40</sup> Wissen Sie, - sagte Nikolai Andrejewitsch, - das rührt mich nicht, denn eine solche Zurschaustellung von gekünstelter, gelehrter Empörung ist vor allem unaufrichtig (gerade weil sie übertrieben ist), auf Effekt berechnet und nur das Ergebnis des Erfolgs seiner Auslandsreise.

Heute sprachen wir ausführlich über Wagners Musik und insbesondere über die wunderbare Einleitung zu *Parsifal*, dieses Wunderwerk der Wagnerschen Instrumentation der letzten Periode; über die außergewöhnliche Schwere und doch lebendige Schönheit des Orchesters in *Nibelungen*; die völlige Formlosigkeit der *Siegfried-Idylle* (nach Themen aus *Siegfried* und einem traditionellen Wiegenlied), aufgrund derer dieses Werk trotz gelegentlicher glanzvoller Episoden im Allgemeinen ohne besonderes Interesse gehört wird; weiter geht es mit den *Meistersingern*, deren Instrumentation wesentlich transparenter ist als die des *Rings*, und schließlich mit dem *Trauermarsch* aus *Götterdämmerung*, die Rimski-Korsakow nicht besonders mag, sowie mit der *Ouvertüre zu Tannhäuser*. Ich kann mir vorstellen, - so Rimski-Korsakow, - wie originell diese umwerfend lebendige und wahrhaft brillante *Ouvertüre* gewesen sein muss, deren Klänge uns auch heute noch ungewöhnlich neu erscheinen, wie die ungestüm brennende Musik der *Venusgrotte*.<sup>41</sup>

Ich erfuhr, dass die Rimski-Korsakows in aufeinanderfolgenden Jahren umzogen: im Jahr ihrer Heirat wohnten sie im Haus von Morosow in der Schpalernaja, dann zehn Jahre lang im Haus von Kononow, Nr. 25, Wohnung 9; danach sechs Jahre lang im Haus von Wladimirskaja (gegenüber der Kirche); vier Jahre lang (ab 1889) in der Großen Konjuschenskaja (dem Kapellenhaus) und ab 1893 im Haus von Lawrowa in Sagorodny.

25. März

Um halb zwei war ich bei einer Probe von *Pskowitjanka* des Maly-Theaters. Bald kamen Rimski-Korsakow und mit ihm Ljadow, Beljajew und Glasunow. Nikolai Andrejewitsch schlug mir vor, seine Partitur zu benutzen, und so hörte ich mir die Oper nach Noten an, während ich in der ersten Reihe saß. Rimski-Korsakow kam nur gelegentlich heran und sah sie durch. In einem Gespräch mit Nikolai Andrejewitsch erzählte ich ihm, dass ich meine unglückliche Analyse von *Sadko* (ungefähr) fertiggestellt hatte, worauf er mir antwortete: Und ich habe die Sterne zu Ende gebracht.

Diesmal wurde das Orchester von I.A. Dawidow dirigiert; bei den beiden vorangegangenen Proben wurde das Orchester von Rimski-Korsakow geleitet, da Dawidow krank war. Das Orchester, das sich aus zwei italienischen Opernorchestern zusammensetzt, klang gut - nur die Harfe und die Bassklarinette fehlten. Zum mächtig schnarrenden Klang der Tuba in der Szene der Begegnung mit Grosny ( sie haben in Sastenje zugeschlagen ) bemerkte Rimski-Korsakow: Die Tuba kann zuweilen so monströs klingen, dass die Stimme der Posaune dagegen engelsgleich sanft erscheinen würde.

26. März

Am frühen Morgen erhielt ich einen offenen Brief von Nikolai Andrejewitsch mit folgendem Wortlaut:

Lieber Wassili Wassiljewitsch, morgen (Sonntag) findet um halb zwei Uhr nachmittags im Maly-Theater eine Probe der Pskowitjanka mit Orchester und Gesang statt. Ich rate Ihnen zuzuhören. Wir alle wandeln unter Gott. Ihr N. R.-K.

27. März

Trotz Nadjas Unwohlsein schien Rimski-Korsakow bester Laune zu sein und hatte, wie er selbst sagte, bereits begonnen, auf mich zu warten, denn ich war heute etwas spät dran und kam, entgegen der Gewohnheit, etwa zehn Minuten zu spät bei Rimski-Korsakow an. Das Mittagessen war noch nicht serviert, also setzten wir uns auf das Sofa im Arbeitszimmer und begannen zu sprechen, zuerst über Baskins miserables Büchlein (über Mussorgsky),<sup>42</sup> das ich zur Rezension mitgebracht hatte, und dann über Laroche's neuen Streit mit Iwanow,<sup>43</sup> und diesmal antwortete Iwanow vernünftig und wies das arrogante Idol brutal zurecht.

In einem weiteren Gespräch erzählte mir Nikolai Andrejewitsch, dass er nun in seiner Instrumentation nach den klarsten (Klangfarben) Orchesterkombinationen strebe, nach einer solchen allgemeinen Erleuchtung des Tons (vor allem in der meist langweiligen Mittellage), als ob alles von Tageslicht durchflutet wäre. Und wissen Sie, - fügte er hinzu, - unter diesem Gesichtspunkt wird die Instrumentierung von Die Nacht vor Weihnachten die perfektste und die von Pskowitjanka die schwächste sein.

Rimski-Korsakow ist derzeit damit beschäftigt, die Tonarten für seine neue Oper Sadko festzulegen, die im Allgemeinen in D-Dur F-Dur sein wird. Übrigens, - sagte Rimski-Korsakow, - wissen Sie, was ich mir ausgedacht habe? Meiner Meinung nach sind die dunkelsten Strukturen diejenigen, die durch eine abnehmende Quinte voneinander getrennt sind, und zwar dann, wenn eine von ihnen Dur und die andere Moll ist, zum Beispiel E-Dur und b-Moll oder A-Dur und es-Moll.

Wir sprachen über Glasunow, der in dieser Zeit eine Sinfonie und eine orientalische Suite komponierte.<sup>44</sup>

Nach dem Mittagessen gingen Nikolai Andrejewitsch und ich zurück in das Arbeitszimmer. Er fing an, mich über meine Analyse von Sadko auszufragen, die ich versprochen hatte zu lesen, wenn ich eine Reinschrift davon gemacht hatte, und darüber, ob ich meinen Baedeker für Mlada<sup>45</sup> schrieb und riet mir, ihn in Findeisens Zeitung zu veröffentlichen, wenn ich die Arbeit nicht aufgab (ohne sie zu beenden). Wissen Sie, - sagte Rimski-Korsakow, - obwohl ich manchmal über diese Zeitschrift schimpfe, liegt sie mir doch sehr am Herzen, und ich wünsche ihr von ganzem Herzen eine glückliche Zukunft. Abschließend erzählte mir Nikolai Andrejewitsch seine Auffassung von Musik, kurz gesagt, was er in letzter Zeit erarbeitet hatte und was er beim letzten Musikabend mit Skrjabin schon einmal angedeutet hatte. Hier ist, was er sagte: Die Musik ist, wie jede der Künste im Allgemeinen, für jeden anders, und die ästhetischen Ansichten und Ansprüche des einen sind für den anderen keineswegs verbindlich, obwohl diese unabhängigen Ansichten und Ansprüche natürlich weit weniger sind als die des Einzelnen. Die Definition der Aufgaben und Ziele der Kunst ist, gelinde gesagt, ein müßiger Unsinn, ebenso wie die Suche nach dem Anfang aller Anfänge. Insbesondere die Musik ist ein Traum (zumindest verstehe ich sie so), und obwohl im Leben manchmal



einzelne Funken und Blitze dieses Traums, der nicht wirklich existiert, nur in Klängen vollständig verkörpert sind.

Beim Mittagessen habe ich mit Nikolai Andrejewitsch viel über Naprawniks Dubrowski und die besten Stellen dieser Oper gesprochen, die direkt von Tschaikowsky oder Borodin stammen. Die Einleitung zum I. Akt, Szene 2 (auch zu Beginn der Ouvertüre) besteht vollständig aus drei Werken Tschaikowskys: 1.) aus der Ouvertüre zu Romeo und Julia (Pere Lorenzo \*)

\* Lorenzos Vater (fr.).

2.) Kein Wort, mein Freund und 3.) Olgas Arie aus Eugen Onegin (Und übermütig). So ist es nicht verwunderlich, dass der Beginn dieser Einleitung in der Tat schön und musikalisch reichhaltig ist. Ich wiederhole nur, dass es nicht Naprawnik ist, der hier schön ist, sondern Tschaikowsky. Oder auch Wladimirs Romanze, begleitet von der Wiegenlied-Begleitung der Streicher, wurde offensichtlich von einer anderen Romanze, einem anderen Wladimir - aus Borodins Fürst Igor - inspiriert und ist von der Melodie her eine offensichtliche Kopie von Kasbirjuks Romanze Für die Gestade eines fernen Vaterlandes. Und es gibt viele solcher Beispiele. Wie wir sehen können, ist die Identität von Naprawniks Musik eher konventionell.

Es wurde auch über die ungewöhnliche Poesie der Märchen im Allgemeinen gesprochen und über die unbestreitbare Ähnlichkeit des allgemeinen Stils der Melodie des Verses Über Alexej, den Mann Gottes mit dem Volkslied Auf Iwanuschkas Kaftan (Nr. 17 aus der Balakirew-Sammlung), nur dass das erste von ihnen ein Dreitakter hat, während das zweite einen Viertakter hat.

28. März

Um acht Uhr war ich im Maly-Theater. Dieses Mal verlief die Probe nicht gut. Das Orchester (immer noch ohne Harfe) spielte unsauber. Olga (Frau Sokolowskaja) war bis auf ein paar hohe Töne fast unhörbar. Manchmal spielte die Bassklarinette, manchmal nicht, und manchmal war im Orchester plötzlich ein Englischhorn oder eine Oboe zu hören, wo eigentlich die Bassklarinette hätte sein sollen, oder die Flöte spielte, was für die Altflöte geschrieben war (also ein Viertel höher). Und all dies schien der Dirigent nicht zu bemerken (!). Einmal, in der Wetsche-Szene, wandte sich Nikolai Andrejewitsch während eines donnernden Akkords der Waldhörner lächelnd an mich mit den Worten: Hören Sie den Ruf eines Kutschers? Die Noten, aus denen sich dieser Akkord zusammensetzt, bilden nämlich das Wort beregis (b, d, gis). \*\* Wir haben gelacht...

\*\* Dies ist die komische Bezeichnung für den erweiterten Sextakkord (*Notenbeispiel 32*), die angeblich von Prof. Bernhard stammt.



Die Vorstellung endete gegen elf Uhr. Wir haben den größten Teil der Oper durchgespielt, abgesehen von der 1. Szene des I. Aktes und der Ouvertüre. Ich habe Korsakows Partitur immer verfolgt, aber dieses Mal, muss ich gestehen, war ich nicht besonders interessiert. Bei der Probe war unter anderem auch Glasunow anwesend.

Die nächste Vorstellung ist für morgen, den 29. März, um acht Uhr im Panajewski-Theater geplant.<sup>46</sup>

*29. März*

Ich war wieder bei den Proben von *Pskowitjanka* im Panajewski-Theater. Alles ging weiter wie bisher; die Harfe fehlte und die erste Flöte war auch krank. Wesentliche Verbesserungen waren nicht in Sicht. Außerdem hatte das Orchester genau genommen keinen Platz mehr: die beiden Waldhörner hatten Plätze in der ersten Reihe eingenommen, und so riet ich Rimski-Korsakow lachend, sich an *Mlada* zu erinnern und nach dem Vorbild von *Ägypten* die Harfe, die Piccoloflöte und die Klarinetten auf die Bühne zu stellen.

Nikolai Andrejewitsch scheint sich endgültig mit dem Schicksal seiner bösen Stiefmutter abgefunden zu haben, und die äußerst konventionelle Aufführung der *Pskowitjanka* kümmert ihn nun wenig.

Bei der Probe waren außer Rimski-Korsakow und Glasunow meine Mutter und Dmitri Wassiljewitsch Stassow mit seinem Sohn anwesend, von dem ich erfuhr, dass es dem armen Wladimir Wassiljewitsch wieder schlechter ging und dass er wieder Ohnmachtsanfälle hatte, was schon lange nicht mehr vorgekommen war. Zum Abschied bat mich Nikolai Andrejewitsch, es nicht zu vergessen und am 31. März zu ihm zu kommen, um seine Erinnerungen zu lesen. Ich habe es versprochen:

Heute wurde Michaila Tutscha von Wassiljew und Grosny von Korjakin gesungen, und sie sangen sehr gut.

*31. März*

Das erste Mal, dass Rimski-Korsakow die *Erinnerungen* las.

Ich besuchte die Rimski-Korsakows, um Nikolai Andrejewitsch mit meinen *Erinnerungen* bekannt zu machen, und so saßen wir allein (wie ich es gewünscht hatte) im Arbeitszimmer von Nikolai Andrejewitsch und lasen sie von halb zehn bis fünfundzwanzig Minuten nach ein Uhr morgens. Der Eindruck, den sie machten, war offenbar der zufriedenstellendste: Rimski-Korsakow dankte mir für das Vergnügen, das ich ihm bereitet hatte; er versicherte mir, dass ich gewiss ein gewisses literarisches Talent besäße, wie meine Wesensbeschreibungen usw. bewiesen; er war sogar mit der Form des Vortrags äußerst zufrieden, und zum Schluss, beim Abschied, küsste er mich dreimal (nach russischer Sitte) und bat mich, von nun an mit der Lektüre fortzufahren. Wie nicht anders zu erwarten, war ich natürlich furchtbar glücklich.

Bevor Nikolai Andrejewitsch herauskam (als ich ihn anrief, ruhte er noch in seinem Arbeitszimmer), spielte ich für Nadeschda Nikolajewna, Wolodja und Andrej, abgesehen von *Simbirskaja* (Nr. 10 aus der Sammlung von M. Balakirew) und *Persiskaja*, einem Balakirew-Lied (leider von mir geschrieben, nicht von ihm), das ihnen allen sehr gut gefiel.

Während des Tees sprachen sie über Wagner und die Exklusivität seines Stils, über das Thema aus der Alferaki-Romanze ( Der Frühling kommt ), das Glasunow in seinen Frühling übernommen hatte,<sup>47</sup> dann über die Tatsache, dass Nikolai Andrejewitsch seine Nacht vor Weihnachten vor dem 10. April fertigstellen wollte, so dass sich die Arbeit an dieser Oper auf keinen Fall über ein Jahr hinaus erstrecken würde. Wissen Sie was, - Rimski-Korsakow wandte sich plötzlich an mich, - was für eine wunderbare Harmonisierung habe ich mir heute für Sadko ausgedacht - eine Schönheit, die auch Ihnen gefallen wird. \* Das Thema ist Ihnen bekannt. Und wie um mich zu ärgern, blätterte er schnell in seinem Notizbuch und fügte hinzu: Was Sie hier sehen, ist nicht alles.

\* Wie sich später herausstellte, spielte Nikolai auf die Harmonisierung eines Satzes aus der Fürstin Wolchowa (aus der 2. Szene der Epos-Oper Sadko (mit den Worten Und ich werde mit einem jungen Mann verheiratet sein, gekrönt mit einem Strauch aus Steinkraut ) (Notenbeispiel 33) an.

33 *dolce e legato*

The musical score consists of three systems of piano music. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The first system is in D major (one sharp) and features a melody of eighth notes in the right hand and a bass line of quarter notes in the left hand. The second system is in B minor (two sharps) and continues the eighth-note melody in the right hand with a more active bass line. The third system is also in B minor and concludes the piece with a final cadence. The tempo and mood are indicated as 'dolce e legato'.

2. April

Ich habe die Rimski-Korsakows besucht und Nikolai Andrejewitsch bei der Instrumentierung, oder besser gesagt bei der Umschreibung des Koljada-Zuges angetroffen, der sicherlich heute fertig wird; damit bleiben ihm noch zwei Abende Arbeit, und dann wird die ganze Oper fertig sein. Rimski-Korsakow hat mich überredet, mit ihnen zu frühstücken. Gegen Ende des Frühstücks waren Iwan Awgustowitsch Dawidow und Trifonow anwesend. Dawidow war offenbar sehr besorgt und arrangierte sogar noch eine zusätzliche Orchesterprobe von Pskowitjanka .

3. April

Am Nachmittag besuchten meine Frau und ich die Rimski-Korsakows, aber Nadeschda Nikolajewna war die Einzige, die dort war, da Nikolai Andrejewitsch am Morgen zu Schestakowa, Wladimir Wassiljewitsch Stassow und anderen gegangen war.

Mittags habe ich erneut die Rimski-Korsakows besucht. Nikolai Andrejewitsch schien etwas beunruhigt zu sein: er war, wie wir alle, sehr besorgt über das Schicksal von Pskowitjanka , für dessen Produktion bereits so viel Arbeit und Geld (bis zu 5.000 Rubel) aufgewendet worden war, und wer weiß, ob es in der Zwischenzeit Honorare einbringen würde. Der III. Akt der Nacht ist bereits fertig, sogar das Taktmaß und die Ein- und Ausgänge sind markiert; man muss also nur noch, trotz Berlioz \*, die Piccolo-Klarinette im Schlusschor einfügen, und dann ist alles fertig.

\* Berlioz behauptete in seinem Buch über die Instrumentation ( Traite de l'instrumentation ) unter anderem, dass die Klarinette jeder Melodie einen Hauch von Vulgarität verleiht, und in diesem Sinne setzte er sie in Teil V seiner Fantastique ein. Diese Meinung von Berlioz ist jedoch völlig falsch, denn das idee fixe Thema klingt nicht nur auf der Piccolo-Klarinette, sondern auch auf einer einfachen Klarinette ebenso vulgär, und der Fehler liegt hier nicht in der Klangfarbe, sondern in der Melodie selbst.

Als ich ging, erhielt ich einen ganzen Stapel von Manuskripten, darunter die Einleitung zu den Sternen (für das 6. Bild), Csardas und der Sternschnuppenregen; Teufelslied mit der Aufschrift Dem lieben Wassili Wassiljewitsch Jastrebzew schenke ich dieses Rohmanuskript als mein ewiges Erbe. N. R.-Korsakow. 3. April 1895 ; dann die ganze Szene mit Jekaterina und schließlich Der Zug von Koljada und Owsen mit der neu überarbeiteten Coda und dem Chor, ohne die wenigen separaten Skizzen zu Die Flucht von Wakula (aus der Szene beim Pazjuk und vor dem 8. Bild).

4. April

Die Generalprobe von Pskowitjanka , die am Dienstag, dem 4. April 1895, stattfand, verlief reibungslos und ohne Pannen; die besten Aufführungen waren der II. und der III. Akt, die schlechtesten das Ende der Pskower-Wetschen-Szene und

auch das ziemlich misslungene fünfsätzliche Duett von Olga mit Tutscha. Der Autor war abwesend; er hatte offensichtlich Angst um die Aufführung seiner Oper.

*6. April*

Schließlich kam der Tag der ersten Aufführung. Trotz der stark überhöhten Preise war das Publikum zahlreich: ein volles Theater. Aus irgendeinem Grund abwesend waren W. Stassow und Ljadow.

Trotz vieler Fehler und falscher Einsätze der Stimmen und des Orchesters, aufgrund derer z.B. ein Teil der Szene des Grosny mit Olga (aus dem 2. Bild des III. Aktes) sogar neu begonnen werden musste, wurde der Autor mehrfach und mit guter Laune aufgerufen. Außerdem wurde die Ouvertüre wiederholt. Der schönen Stescha (Iljina)<sup>48</sup> wurde ein schöner Blumenkorb überreicht.

Das fünfsätzliche Duett (aus dem III. Akt) wurde auf Drängen von Nikolai Andrejewitsch veröffentlicht.

Unter den anwesenden Kritikern waren Iwanow (mit der Partitur), Laroche, Weimarn und Trifonow; unter den Musikern: Arenski und Kjuj.

Es heißt, dass C. Kjuj mit der Oper nicht sehr zufrieden war und sich bei Ljudmila Iwanowna Schestakowa über die Langeweile beschwerte, die er nach dem I. Akt von Pskowitjanka empfand. Sie begann scherzhaft, Cesar Antonowitsch zu ermahnen, nicht leichtsinnig zu sein. Sie war sich sehr wohl bewusst, dass Kjuj nicht das ausdrückte, was er dachte, sondern, wie man sagt, die Lorbeeren des Miltiades ihn wach hielten.<sup>49</sup>

*7. April*

Bei der zweiten Aufführung von Pskowitjanka war Frau Sokolowska als Olga anwesend. Der Chor war immer noch abgesenkt (Ende des II. Aktes, Szene 1), aber im Allgemeinen war die Oper dieses Mal reibungsloser.

Die Ouvertüre wurde wiederholt, obwohl sie gesungen wurde auf Naprawniksche Weise, d. h. zu schnell. Das Publikum war klein (die Logen waren leer), was sich zum Teil dadurch erklären lässt, dass am selben Tag im Mariinski Lohengrin aufgeführt wurde.

Und doch war die Aufnahme der Oper recht hitzig: nach jedem Akt wurde nach dem Autor gerufen, der jedoch erst nach dem II. Akt (zweimal) herauskam. Am Ende von Pskowitjanka, so sehr sie den Autor auch riefen, kam Rimski-Korsakow nicht heraus. Er ging nach Hause, da sich Nadeschda Nikolajewna wieder unwohl fühlte.

Unter den Zuhörern befanden sich N. F. Solowjow (der nicht mehr für Nachrichten schreibt), Glasunow und Dm. Stassow mit den Kindern sowie Mischa, Andrej und Wolodja Rimskij-Korsakow.

Abwesend: Wladimir Wassiljewitsch Stassow (krank), Kjuj und Ljadow(!)

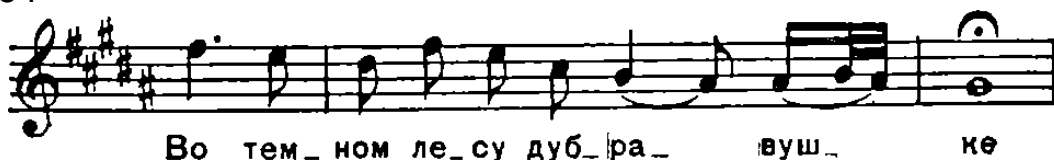
Die dritte Aufführung von Pskowitjanka fand nicht statt, obwohl sie gut besucht war: Olga erschien nicht. Das Publikum wartete mehr als eine halbe Stunde, und schließlich, als Herr Solowow die Absage der Vorstellung verkündete, ertönte im Paradies ein wütender Pfiff, und als ob ein ganzer Trupp Kursker Nachtigallen plötzlich mit ihrem Gesang den Gipfel von Panajewsk ankündigte, erklärte sogar jemand vor dem ganzen Theater, dass er, wie man sagt, nie wieder kommen wird. Kurz gesagt, es war ein Skandal. Fast wollte ich nach Hause gehen, aber dann habe ich es mir anders überlegt und bin zu Rimski-Korsakow gegangen. Nadeschda Nikolajewna war offensichtlich sehr erschüttert, während Nikolai Andrejewitsch in der Tat wenig trauerte und dank seiner, wie er sagte, krankhaft optimistischen Denkweise sogar Schtrup tröstete, mit dem er übrigens ein langes Gespräch über das Libretto von Sadko führte.

An diesem Abend erfuhr ich unter anderem, dass die Helden-Oper Sadko einen magischen Charakter haben würde; dass die ersten beiden Akte des Librettos bereits von Nikolai Andrejewitsch geschrieben worden waren und dass er den III. und IV. Akt in den nächsten zwei Tagen fertigstellen würde; dass er mit der Oper begonnen hatte, da bereits etwas in das große Notizbuch geschrieben worden war, und dass es nur drei volkstümliche Motive in Pskowitjanka gab: 1.) die Melodie des Orchesters während des Gesprächs der Kindermädchen, 2.) das Thema des Liebesduetts aus dem I. Akt und 3.) die Melodie des Abschiedslieds von Michail Tutscha in Pskow, während alle anderen Themen von ihm stammen. Was die Musik anbelangt, die die Ankunft und den Abgang der Mädchen in der Szene von Grosny mit Olga in Tokmakows Turm begleitet, so wurde dieses Thema zwar in etwas vereinfachter Form von Mussorgsky \* gesungen,

\* Siehe Mussorgskys Kalistrat .

der es im Gouvernement Pskow gehört hat, doch kann es nicht als volkstümliches Thema eingestuft werden, wie es in Pskowitjanka erscheint, da es hier größtenteils von Rimski-Korsakow selbst komponiert wurde. Das Gleiche gilt für die Schlussphrase (*Notenbeispiel 34*), die jede Strophe eines zutiefst folkloristischen Liedes von Michail Tutscha mit dem Titel Kopf hoch, kleiner Kuckuck abschließt, das zwar an das Gouvernement Rjasan erinnert: Puste, puste, schlechtes Wetter (vgl. Balakirews Sammlung, Nr. 21), *Notenbeispiel 35*, und doch ist die Ähnlichkeit dieser melodischen Wendung rein äußerlich, sozusagen elementar; danach ist das Thema aus Leben für den Zaren: Was soll man sich über die Hochzeit wundern auch ein volkstümliches, umso mehr, als es seinem Vorbild noch näher steht.

34



35



Beim Tee, über den schimpfenden französischen Artikel von Waksel<sup>50</sup>, der mit der ganzen Strenge einer unwissenden Kritik die Pskowitjanka für ihre Mittelmäßigkeit und den schieren Missbrauch von Volksthemen verurteilte (die Oper sei sogar noch trockener und künstlicher als Fürst Igor und Chowanschtschina), bemerkte Rimski-Korsakow lachend: Mein ganzes Leben lang habe ich zu viel für diese Volksthemen gelitten! Ich wurde dafür nicht nur gescholten, wenn ich sie tatsächlich aus Sammlungen entliehen hatte, sondern auch, wenn meine eigenen Melodien das Pech hatten, den Kritikern als Volkslieder zu erscheinen (das war das Lied von Lel und die Refrains aus Snegurotschka, die Frauenchöre aus Pskowitjanka usw.). \* Und das alles mit der leichten Hand von C. Kjuj. Nicht nur in Bachs Kantaten und Inventionen oder denen der Niederländer (von denen ich gar nicht spreche, denn diese Herren konnten gar nicht anders komponieren als zu einem festen cantus firmus)\*\*, sondern selbst in Glinkas Ruslan finden sich viele volkstümliche Themen, und niemand käme auf die Idee, das Glinka vorzuwerfen. Das waren nicht die Zeiten.

\* Siehe Nacht, 1885, Bd. II, Nr. 8, S. 670, Musikalische Chronik. Der Artikel ist zwar nicht unterzeichnet, stammt aber zweifellos von Iwanow.

\*\* Cantus firmus (lat.) unveränderliche Melodie, die durch Hinzufügen kontrapunktischer Stimmen entwickelt wird.

Nikolai Andrejewitsch scheint die Absicht zu haben, in Zukunft eine Reihe von Artikeln zu schreiben, wenn er nur die Zeit hat, völlig frei vom Komponieren: 1.) über die Instrumentierung, 2.) über das Übertreiben der Künstler auf der Bühne, 3.) über Naprawnik und seine missverstandenen Tempi in Ruslan, 4.) über die Oper (was ist Oper) und schließlich 5.) über volkstümliche Themen und ihre Verwendung in der Musik. Ich habe nur Angst, - fügte Rimski-Korsakow hinzu, - dass diese meine Projekte für immer nur gute Absichten bleiben werden.

Ich vergaß zu erwähnen, dass Nikolai Andrejewitsch, während er noch beim Tee saß und über volkstümliche Themen bei Glinka sprach, plötzlich lachte und zu seiner Frau gewandt sagte: Erinnerst du dich, Nadja, als wir noch nicht zu Braut und Bräutigam erklärt wurden, obwohl sich schon alles darauf zubewegte, gingen wir eines Tages nach Hause, nachdem wir bei dir viel Musik gemacht hatten, die ganze Gesellschaft ging zusammen weg; du, Nadja Nikolajewna und Alexandra Nikolajewna, verabschiedeten uns in der Furschtdatskaja-Straße; wie ich mich jetzt erinnere, gingst du mit Balakirew und Ladyschenski. Plötzlich, wie aus heiterem Himmel, kam ein betrunkenener Mann auf uns zu, blieb vor uns stehen, sah uns mit besorgten, ausdruckslosen Augen an und sang: Was gibt es bei einer Hochzeit schon zu erraten? Wir haben alle gelacht.

Ich bin heute um ein Uhr gegangen.

10. April

Nachdem ich bei meiner Mutter zu Mittag gegessen hatte, ging ich wie üblich zu Rimski-Korsakow. Nikolai Andrejewitsch war in bester Stimmung. Er erzählte mir, dass sein Libretto für Sadko Fortschritte mache, da der III. Akt (in 2 Bildern) fast fertig sei, und dass die ganze Oper wahrscheinlich in F-Dur enden werde; ferner, dass sie heute Nachmittag Stescha, d. h. Lidija Dmitriewna Iljina, empfangen und die Rolle der Olga ausprobierten, die sie mit einigen leichten Änderungen

wahrscheinlich singen könne. Ich habe auch die traurige Nachricht gehört, dass Mrawina die Bühne für immer verlässt; es ist beschlossene Sache, denn sie hat den Jahresvertrag nicht unterschrieben, und so verliert unsere Oper die perfekte Oksana, Snegurotschka, Elsa, Ljudmila und so weiter.

Nikolai Andrejewitsch dankte mir für die Übersetzungen von Shelley<sup>51</sup> und Balmonts eigenen Gedichten, die ich gestern im Auftrag von E. N. Lebedewa mitgebracht hatte.

Zu dieser Zeit war Rimski-Korsakows Schreibtisch, wie man sagt, überschwemmt mit allen möglichen Büchern, wie Afanasjews Werk *Poetische Ansichten der Slawen über die Natur* und so weiter, aus denen er historisches und legendäres Material für sein Libretto schöpfte.

*13. April*

Entgegen allen Erwartungen fand heute die dritte Aufführung von Pskowitjanka statt, dank der freundlichen Mitwirkung von Iljina, die die Rolle der Olga unter der Leitung von Rimski-Korsakow in zweieinhalb Tagen einstudierte und ohne Orchesterprobe auftrat. Danach war es kein Wunder, dass sie in manchen Dingen keinen Erfolg hatte oder sich manchmal schüchtern fühlte. Aber insgesamt führte sie ihre Rolle bewundernswert, und so war sie zweifellos ein verdienter Erfolg, obwohl ihr Alt-Timbre nicht ganz dem Charakter von Olgas Rolle entsprach. Bei ihrem ersten Auftritt (im I. Akt) wurde ihr ein Blumenkorb überreicht, das erste Duett wurde zu einer Zugabe gezwungen und nach dem Arioso (II. Akt)\*, das ebenfalls wiederholt wurde, erhielt sie einen Lorbeerkranz.

\* Übrigens nicht in G, sondern in E-Dur aufgeführt.

Doch damit war der Beifall für sie noch nicht zu Ende, denn am Ende der Aufführung wurde sie vom gesamten Chor lautstark empfangen. Obwohl das Theater bei weitem nicht voll war, wurde die Oper sehr gut aufgenommen: die Ouvertüre wurde wie immer wiederholt, ebenso das erste Duett (Olga und Tutscha) und Olgas Arioso. Außerdem wurde der Komponist trotz des verspäteten Vorhangs in der Wetsche-Szene (ein Umstand, der den Chor in große Verlegenheit brachte) nach jedem Akt gerufen; trotzdem kam Rimski-Korsakow nur nach dem II. (zweimal) und nach dem III. (viermal).

Für das erste Bild des III. Aktes gab es keinen einzigen Beifall. Zu den Zuhörern gehörten Mrawina und ihr Mann, Sokolowskaja, Trifonow, Katenin, Gesechus, Blumenfeld und andere.

*14. April*

Am nächsten Tag besuchte ich auf Findeisens Bitte hin Nikolai Andrejewitsch um zwei Uhr nachmittags. Da er nicht zu Hause war, habe ich ihm eine lustige Notiz hinterlassen, in welchem ich inständig darum bat, Findeisens Antrag nicht abzulehnen und mir ein kleines Autogramm (oder, wie ich es nannte, ein Mikromanuskript) zu schicken, für das die ersten 3-4 Takte der Ouvertüre zur Pskowitjanka am besten geeignet wären.<sup>52</sup> Während meines Gesprächs mit Nadeschda Nikolajewna erfuhr ich unter anderem, dass der verstorbene Zar die Musik von Nikolai Andrejewitsch nicht liebte und nicht kannte, abgesehen vielleicht



von einer seiner Cherubikons und generell kein Interesse an neuer russischer Musik hatte und ihm sogar einmal, nachdem er die Auferstehungs-Ouvertüre gespielt hatte, verbot, sie in seiner Gegenwart zu spielen. Außerdem erfuhr ich, dass Bessel bereits über die Ausgaben für die Geschenke jammerte, die er gemacht hatte.

Abschließend erzählte mir Nadeschda Nikolajewna von einem kuriosen Umstand, nämlich dem offensichtlichen Einfluss von Laroche's Artikel über russische Komponisten (ein Brief an Figner) auf Rimski-Korsakow's Auftragsvergabe für die Oper Sadko . Stellen Sie sich vor, - sagte sie, - vor diesem Brief war Wsewoloschski äußerst aufmerksam und freundlich gewesen und hatte Nikolai Andrejewitsch sogar angeboten, sich zu verpflichten, eine Oper zu schreiben, zumindest Sadko , damit sie diese Oper sofort auf die Beine stellen würden, aber dann erschien Laroche's Artikel und die Chancen änderten sich; es war, als ob die Direktion etwas verheimlichte, und als Nikolai Andrejewitsch, der endlich begriff, was vor sich ging, zu Wsewoloschski ging und den Auftrag offiziell ablehnte, erklärte Iwan Alexandrowitsch scheinbar überglücklich und sofort, dass es ihm besser gehen würde, wenn er Sadko verlängern würde, ohne warten zu müssen, da ihm die Hände gebunden seien. .. A. Rubinsteins Feramors wieder aufzunehmen .<sup>54</sup>

*16. April*

Heute war schließlich die vierte und letzte Aufführung der Pskowitjanka . Das Publikum war nicht sehr zahlreich, und alles in allem kostete dieses edle Unterfangen der Davidbruderschaft zwei- bis dreitausend Defizit.

Die Ouvertüre wurde wiederholt, ebenso wie Olgas Arioso, und auch dieses Mal wurde Iljina vom Publikum ein prächtiger Blumenkorb überreicht. Der Autor wurde nach jedem Akt aufgerufen, und so kam er zweimal nach dem I. Akt, einmal nach dem II. und viermal nach dem III.

Unter den Zuhörern waren Glasunow, Trifonow, Wassili Bessel, Nadeschda Nikolajewna (bei der wir neben ihr saßen), Michail Nikolajewitsch und Andrej Rimski-Korsakow, Arzybuschew, Bloch (der Kritiker), Gaideburow, A. Chessin und seine Schwester und sogar Baskin. Nur Ljadow war abwesend (er blies Trübsal), Wenzel und Kjuj.

Im Gespräch mit Nadeschda Nikolajewna und Andrej erzählte ich ihnen übrigens, dass ich einen Artikel über Pskowitjanka geschrieben hatte.<sup>55</sup>

In den Pausen ging ich hinter die Bühne, wo ich Korjakin, Glasunow und Nikolai Andrejewitsch sah. Rimski-Korsakow erzählte mir, dass er heute nicht nur Die Nacht vor Weihnachten fertiggestellt habe, sondern auch den Chor aus Pskowitjanka ( Dubrawuschka ), dem er die für eine konzertante Aufführung von Gewitter und diesen Chor notwendige Coda hinzugefügt habe.

*17. April*

Ich besuchte Rimski-Korsakow, dem ich meinen Artikel mit dem Titel Einige Worte über die Ausgaben II und III von Pskowitjanka und die volkstümlichen Themen, die Rimski-Korsakow in dieser Oper aufgegriffen hat vorlas.

Nikolai Andrejewitsch hat sich sehr darüber gefreut und mir sozusagen nur zusätzlich zu dem, was schon da war, etwas über die zweite Auflage erzählt.

Deshalb werde ich die Notiz, nachdem ich sie umgeschrieben habe, am Morgen des 19. April nach Findeisen bringen. Beim Mittagessen sprachen sie über die Instrumentationsprüfung für E. N. Lebedewa (an der Musikschule), wo sie gebeten wurde, einen Auszug aus Berlioz' Fausts Tod Nacht. Berge und Wildnis zu spielen und wie Bernhard Angst hatte, die Namen von Borodin, Rimski-Korsakow, Berlioz und anderen zu hören. In solchen Fällen unterbrach er den Schüler normalerweise mit dem Einwand: Tjaa, sie haben sicher alles, aber Sie sollten mir lieber sagen, wie zum Beispiel Webers Klarinette eingesetzt wurde.

Während wir uns so unterhielten, kamen wir unmerklich auf das letzte Sinfoniekonzert der Russischen Musikgesellschaft zu sprechen, bei dem sich ein kleiner Zwischenfall ereignete, nämlich während einer Aufführung von Glasunows Ballettsuite,<sup>56</sup> als das Publikum unter anderem eine Wiederholung vom Scherzino verlangte, gab es einen plötzlichen Pfiff im Refrain. Der Protest war zwar relativ klein (nicht mehr als fünf Personen piffen), aber so lebhaft, dass Glasunow, der kreidebleich wurde, sich beeilte, sein bezauberndes Stück zu dirigieren; aber in diesem Moment erfüllte sich der ganze Saal mit lautem Beifall, und es ertönte ein unerschütterliches Bravo, so dass die Unzufriedenen gezwungen waren, zu schweigen. Wie sich herausstellte, waren es junge Leute, die zu den Bewunderern von Glasunows Musik gehörten, die aber die neue Richtung im Werk von Alexander Konstantinowitsch missbilligten.<sup>57</sup> Wissen Sie, - sagte Rimski-Korsakow, - ich war so überwältigt, als ich diese völlig unpassenden Pfiffe hörte, dass ich, unfähig, mich vor Aufregung zu erinnern, dem ganzen Publikum zurief: Was für Idioten!

Als ich vorhin mit Rimski-Korsakow über die letzte Aufführung von Pskowitjanka sprach, erfuhr ich, dass gestern nach der Aufführung alle Solisten und Rimski-Korsakow bei Dawidow zu Gast waren, wo sie zu Abend aßen, Champagner tranken und allgemein die Aufführung der Oper feierten.

Nach dem Mittagessen zeigte mir Nikolai Andrejewitsch aus der Ferne seine Skizzen zu Sadko aus dem großen Buch, dessen Libretto er mir vorzulesen versprach, sobald es fertig sei, da das Libretto im Moment noch nicht fertig sei. Heute hat Rimski-Korsakow für seinen Sadko einige interessante Quartsextakkorde sowie eine extrem leichte (in Dur) und dunkle (in Moll) Sequenz erfunden. Heute Morgen wird sein Manuskript Die Nacht vor Weihnachten zum Druck ins Ausland geschickt.

*18. April*

Heute, um 25 Minuten nach vier, war Nikolai Andrejewitsch ganz unerwartet bei uns, um noch einmal über die zweite Ausgabe der Pskowitjanka zu sprechen. (Ksenija schlief im Nebenzimmer, deshalb sprachen wir fast im Flüsterton.)

Ich wusste, dass Rimski-Korsakow nicht lange sitzen konnte, und ich wusste auch, dass wir ihm absolut nichts zu bieten hatten, also fühlte ich mich vorbelastet und wollte förmlich heulen! Und Nikolai Andrejewitsch selbst war ein wenig beunruhigt; das Gespräch verlief nicht gut. Ich erfuhr unter anderem, dass Rimski-Korsakow heute spezielle Sekundakkorde erfunden hat: Man kann nicht ohne sie auskommen, - schloss er.

Um viertel nach sechs ging er, ohne Ksenetschka zu sehen, die, wie es der Zufall wollte, die ganze Zeit über geschlafen hatte. Als ich mich verabschiedete, erinnerte

ich Nikolai Andrejewitsch daran, dass ich am 21. zu ihm kommen würde, um sein Porträt für die Mutter abzuholen.

*21. April*

Ich war bei Rimski-Korsakow. Als ich hereinkam, schrieb Nikolai Andrejewitsch offenbar etwas für seinen *Sadko*, freute sich aber dennoch über meinen Besuch, packte mich an den Schultern, begann sich zu rühren und sagte: Wir fahren nach Wetschascha; wir haben gestern die Kaution bezahlt; kommen Sie zu uns, und wir werden mit Ihnen zusammen nach Stelewo fahren, als *partie de plaisir*. Wissen Sie, - fuhr er fort, - ich war heute im Theaterbüro und habe mein Partiturmanuskript von *Snegurotschka* durchgesehen, um herauszufinden, wie und in welchem Format ich den Schlusschor produziert habe und wann das fehlende Duett von "*Snegurotschka* mit *Misgir* komponiert wurde. Wie sich herausstellte, wurde dieses Duett laut der doppelten Inschrift im Manuskript am 15. Juli 1880 komponiert und am 31. Dezember instrumentalisiert, während der Blumenchor am 13. Juli komponiert wurde (ein offensichtlicher Druckfehler, denn im Stelewoer Manuskript ist diese Nummer mit dem 12. Juli angegeben). Was das Gespräch über das Duett betrifft, so haben Nikolai Andrejewitsch und ich erneut den Schrank durchsucht und wieder nichts gefunden, kurz gesagt, dieses Duett ist spurlos verschwunden. Wir fanden jedoch die Erstausgabe von Rimski-Korsakows *Ouvertüre* über drei russische Themen, die am 10. Juli 1866 datiert ist, sowie ein äußerst interessantes Manuskript der Erstausgabe der *Orchesterfantasie Sadko*, das sehr sorgfältig geschrieben ist und den Vermerk enthält, dass das Werk am 14. Juli 1867 begonnen und am 30. September desselben Jahres beendet wurde.

Heute werden alle Rimski-Korsakows zu *Lohengrin* fahren. Beim Abschied erhielt ich für meine Mutter das lang versprochene Porträt von Nikolai Andrejewitsch mit folgender Aufschrift:

Mit Glückwünschen an das netteste Geburtstagskind Alina Andrejewna schicke ich anstelle von mir eine Kopie. N. Rimski-Korsakow. 21.04.1895.

*24. April*

Ich war von halb sieben bis sieben bei Rimski-Korsakow und fand Nikolai Andrejewitsch diesmal in bester Laune vor: seine Oper schritt voran; einige der Tonalitäten machten ihn ein wenig unruhig. Die Tonleiter: Halbton - Ton wurde zum Leitmotiv des *Meereszars* gemacht. Glinkas Notizen zur Instrumentation<sup>58</sup> wurden mit neugierigen, wenn auch etwas veralteten Ansichten besprochen, was jedoch durchaus verständlich ist. Es lohnt sich, daran zu denken, wann sie geschrieben wurden. Aber es gibt Dinge in diesen Notizen, die immer richtig sein werden, wie z.B. die äußerst scharfsinnige Feststellung: 1.) Die Stärke des Tons eines Instruments steht in umgekehrtem Verhältnis zur Anzahl der Töne, die dem Instrument zur Verfügung stehen. Deshalb, - fügt Glinka hinzu, - ist das zweitönige Instrument das klangstärkste, während die Streicher das schwächste sind; 2.) die Oboe stellt den Übergang zu den Streichinstrumenten dar; 3.) die Bratschen bilden den Übergang von den Streichinstrumenten zu den Fagotten; oder aber 4.) die Instrumentierung steht in direkter Abhängigkeit zum musikalischen Schaffen selbst,

da die Schönheit des musikalischen Gedankens die Schönheit des Orchesters bedingt usw.

Wir sprachen über die gestrige (23. April) Aufführung von *Maiennacht* im Michailowski-Theater (mit Prschebylezka als Hannah), bei der wir mit Olga Stange in der Freiloge bei meiner Mutter waren. Wie immer wurden der Refrain der Couplets über Golow und das Ständchen *Schlaf, meine Schöne* wiederholt. Korjakin war gut; Kamenskaja und Tschuprynnikow waren ebenfalls, wie man sagt, gut bei Stimme, und so war die Oper trotz der (zeitweisen) Abtrennung der Sänger vom Orchester relativ erträglich, nicht schlechter als sonst. Das Theater war fast leer.

### *3. Mai*

Ich besuchte meine Mutter am Mittwoch (3. Mai) statt am Montag (1. Mai), und so ging ich am Mittwoch statt wie üblich am Montag zu Rimski-Korsakow, was Nikolai Andrejewitsch so beunruhigt haben soll, dass er am Montag auf dem Weg zum Konservatorium, um sich Kantaten anzusehen, bei meiner Mutter vorbeischaute, von der er den Grund für meine Abwesenheit erfuhr (ich war an diesem Tag in eine neue Wohnung gezogen).

Als ich heute zu den Rimski-Korsakows kam, saß Nikolai Andrejewitsch am dritten Tag der zugesandten Orchesterkorrektur des 1. Bildes *Die Nacht vor Weihnachten*. Rimski-Korsakow war übergelukkig, mich zu sehen, aber sein Gesicht zeigte, soweit ich sehen konnte, Anzeichen von Unruhe, und er wirkte im Allgemeinen unwohl und verstört.

Meine Vermutung bestätigte sich bald; das Gespräch drehte sich um seine langwierige Krankheit der Sklerose oder, mit anderen Worten, die chronische Degeneration der Arterien, in denen sich von Zeit zu Zeit Kalk ablagerte, was nicht nur alle Arten von abnormalem Herzschlag, sondern auch eine Vergrößerung des Herzens und unwillkürliches Zittern verursachte. Diese unangenehme Krankheit, - sagte Rimski-Korsakow -, an der auch der verstorbene Borodin litt und an der er im letzten Sommer starb, hat in mir eine Abscheu vor dem Tod geweckt, die mir ganz und gar nicht natürlich war. Sie werden es nicht glauben, - fuhr er fort, - aber manchmal hatte ich solche Angst, zu sterben, bevor ich meine neue Oper beendet hatte, dass ich völlig verloren war. Beim Mittagessen sprachen wir über den gestrigen Besuch von Glasunow und Kanille. Nikolai Andrejewitsch lobte Glasunows neue Sinfonie<sup>59</sup> mit einem reizvollen Scherzo (im Geiste Mendelssohns) und einem Finale, das (nach Meinung von Nadeschda Nikolajewna) ein wenig an Borodin erinnert, und seine schönen neuen Variationen des Quartetts, die zum zehnjährigen Jubiläum von Beljajews Verlagstätigkeit geschrieben wurden.<sup>60</sup>

Wir sprachen über den Artikel von Iwanow, der Trifonow wegen seiner Farblosigkeit verletzte.<sup>61</sup> In dem Artikel wurde unter anderem beklagt, dass sich unter den Opern, die - diesmal völlig unverdient - entfernt wurden, zwei Opern befanden, die ein besseres Schicksal verdient hätten, wie Rimski-Korsakows *Snegurotschka* und Solowjows *Cordelia*. Es ging um Nachhilfelehrer für den Sommer, um Unterricht mit Kindern und um die überfällige Ausgabe meines Artikels in der *Findeisen-Zeitung*, auf die er sich nach seinen Worten zu urteilen freute. Bei der Verabschiedung schlug Rimski-Korsakow mir vor, einen Tag festzulegen, an

dem er mir sein Libretto von Sadko vorlesen könnte. Zu diesem Zweck haben wir Freitag, den 5. Mai, zwischen acht und elf Uhr abends gewählt.

Über Sadko erfuhr ich, dass Nikolai Andrejewitsch bereits Skizzen zu den ersten beiden Bildern hat, dass aber nur eines der Bilder noch nicht fertiggestellt ist, und dass dies durch die Tonalität stark behindert wird. Im 1. Bild wird die Musik im  $\frac{11}{4}$ -Takt zu hören sein, die jedoch nichts mit dem Schlusschor aus Snegurotschka gemeinsam hat, was durchaus verständlich ist, da die rhythmische Gruppierung in beiden Fällen völlig unterschiedlich ist:\*

in Snegurotschka 

das heißt  $\frac{5}{4} + \frac{3}{2}$ ,

und bei Sadko 

das heißt  $\frac{3}{2} + \frac{5}{4}$ .

\* In Snegurotschka wird ein Fünfteiler mit einem Dreiteiler kombiniert (=  $\frac{5}{4} + \frac{3}{2}$ ), und in Sadko, im Gegenteil, ein Dreiteiler - mit einem Fünfteiler  $\frac{3}{2} + \frac{5}{4}$

*5. Mai*

Ich ging zu Rimski-Korsakow, wo ich Schtrup traf. Sie sprachen über Pique Dame, deren Notenblatt auf dem Notenpult des Flügels aufgeklappt war. Nikolai Andrejewitsch schätzt natürlich die gesamte musikalische Darstellung der Pique Dame und lobt auch die Genreszene in Lisas Boudoir mit dem exquisiten Duett von Lisa und Polina. Dann kommen wir, ohne es zu wissen, auf die äußerst unsympathische Musik von Serows Des Feindes Macht zu sprechen, obwohl es darin, inmitten des allgemeinen ekelhaften musikalischen Gewandes, zweifellos etwas Neues und Gutes gibt. In Bezug auf Ratcliff und seine erstaunlich ungeschickte Deklamation erzählte uns Nikolai Andrejewitsch, dass der verstorbene Borodin den triumphalen Chor (aus dem I. Akt), der auf dem schottischen Thema aufbaut, immer als Chor der hungrigen Gäste bezeichnete, da die Gäste auf der Bühne immer von einer Ecke in die andere liefen und sangen, ohne die Möglichkeit zu haben, etwas zu essen.

Wir gingen hinüber zum Arbeitszimmer. Hier las mir Nikolai Andrejewitsch, wie versprochen, sein Libretto zu Sadko vor. Die Helden-Oper besteht aus 4 Akten und 6 Bildern, wobei der I. Akt aus zwei Bildern besteht: 1.) ein Bankett mit allen Attributen des alten Russlands - Guslspieler und Gaukler (auf einem Ofen mit glasierten Kacheln.) und Sadkos Prahlerei, und 2.) Sadkos Kummer am Ilmen-See und seine große Liebesszene mit dem Schwanenmädchen, der jüngeren Lieblingstochter des Meereszars.

Der II. Akt (in einem Bild) zeigt die Szene der Verpfändung, den Fang des goldenen Federfisches und die Verherrlichung Sadkos.

Der III. Akt besteht wiederum aus zwei Bildern: das erste zeigt das Meer, die Auslosung und das Panorama, wie Sadko auf den Meeresgrund getragen wird; das zweite zeigt das Unterwasserreich, Nikolai Moschajski und so weiter.

Der IV. Akt beginnt mit dem magischen Wiegenlied der Meeresprinzessin, die beim ersten Morgengrauen verschwindet, und an ihrer Stelle sprudelt der Fluss Wolchow (so lautet der Volksglaube über den Ursprung des Flusses). Sadko wacht auf und staunt über das, was er sieht. Das Volk und Sadkos Gefolge versammeln sich. Abschließend wird allgemeiner Jubel geäußert.

Außerdem habe ich im Gespräch mit Nikolai Andrejewitsch erfahren, dass er bereits viele Skizzen zu dieser Oper hat, abgesehen von denen, über die wir im I. Akt gesprochen haben. Heute ist also ein gutes Drittel des ersten Refrains (in As-dur) instrumentiert, und damit ist die Oper in Gang gekommen. Darüber hinaus wurden nicht nur Skizzen für die geheimnisvollen Fanfaren und die Musik der Prozession des Unterwasserreichs geschrieben, sondern auch die gesamten Skizzen für die meisten Lieder, die Musik für das Finale, die Gaukler, die Guslspieler usw. Und sogar ein zauberhaftes Wiegenlied der Meeresprinzessin wurde komponiert (in gemischtem fis- und dis-Moll, oder besser gesagt, einfach in dorischem fis-Moll, und damit eine weitere neue Dämmerung geschaffen, als Pendant zum Duettino von Pannotschka und Lewko aus *Maiennacht*, der wundervoll poetischen Szene der Schmelze der *Snegurotschka* und dem unendlich klaren und strahlenden Zug von Koljada und Owsen aus *Die Nacht vor der Weihnachten*. Die Zusammensetzung des Orchesters in *Sadko* wird fast normal sein, mit nur dem Zusatz von Piccoloflöte, Piccolo-Klarinette; selten eine Bassklarinette und ein Englischhorn (und das in der Rolle der II. Oboe).

Wir sprachen über *Eine Maiennacht* und es stellte sich heraus, dass der Autor selbst in dieser Oper nur den I. Akt und die magische erste Hälfte des III. Aktes bevorzugt, die er sich immer anhört, während er die restliche Zeit entweder im Raucherzimmer verbringt oder gleich nach dem Duett und Sonnenaufgang nach Hause geht. Und mit Recht, - sagte Rimski-Korsakow, - es ist eine Schande, diesen Narren zuzuhören - dem Oberhaupt, dem Schreiber und dem Rest nach den früheren Meerjungfrauen und Pannotschka, die ich persönlich ebenso liebe und lieben werde wie *Snegurotschka*, *Mlada* und *Meereszar*.

Um Punkt elf Uhr stand ich auf, um zu gehen (ich wusste, dass Rimski-Korsakow heute bei Beljajew sein würde, um die neuen Variationen von Glasunow zu hören, diesmal als Quartett).<sup>62</sup> Nikolai Andrejewitsch begleitete mich, wie es seine Gewohnheit war, und gerade dann kamen wir im Vorzimmer auf Mussorgskys Romanze *Durch die Pilze* zu sprechen, die nach Kjuis Meinung eine originelle Harmonisierung des ausgehaltenen G-Tons enthält (ich meine den geschickten Wechsel von B-dur und h-moll). Es stellt sich heraus, dass dieses Mittel gar nicht von Mussorgsky stammt, sondern von Liszt, obwohl es auch in einer Romanze von Schumann zu finden ist. Und Nikolai Andrejewitsch trat zur Bestätigung seiner Worte an den Flügel und begann, eine Passage (in Oktaven) aus Liszts Sechster Rhapsodie zu spielen. Nicht nur die gleiche Struktur, sondern auch der weiche Grundton (G) und sogar die synkopische Struktur selbst - all dies weist anschaulich darauf hin, dass hier, in diesem Werk von Liszt, zum ersten Mal das Original auftaucht, das später Mussorgsky erreichen und mit Cesar Antonowitschs leichter Hand sogar würdig sein sollte, als sein (d.h. Mussorgskys) Harmoniewerk betrachtet zu werden.

Noch vor dem Tee, als ich ihn nach der Kindheit von Nikolai Andrejewitsch fragte, über die selbst ich vergleichsweise wenig wusste, und selbst diese Information war etwas skizzenhaft, antwortete Rimski-Korsakow, dass er diesen Lebensabschnitt in

der Tat sehr ausführlich und detailliert in seinen Erinnerungen aus den 60er Jahren beschrieben habe, von denen er mir schon mehr als einmal erzählt hatte und die er nun ungefähr auf den Zeitpunkt der Rückkehr von seiner Weltreise und der Aufführung seiner Ersten Symphonie gebracht hatte.

8. Mai

Wieder besuchte ich die Rimski-Korsakows, wo außer Michail Nikolajewitsch, der sich auf seine Prüfungen vorbereitete, niemand zu Hause war. Bald jedoch kehrte Nadeschda Nikolajewna zurück, gefolgt von Nikolai Andrejewitsch, der von Glasunow und Blumenfeld festgehalten wurde, die ihm seinen *Antar* in einer vierhändigen Bearbeitung für zwei Klaviere vorspielten, die zwei oder drei Jahre zuvor von Katuar geschaffen worden war, der einst Schüler von Nikolai Andrejewitsch gewesen war.

Wissen Sie, - wandte sich Rimski-Korsakow plötzlich an mich, - aber ich mag diese Art von Transkriptionen (Bearbeitungen) für zwei Klaviere nicht wirklich; es scheint, als ob das gespielte Stück eigentlich für mindestens zwei oder sogar drei Orchester komponiert wurde.

Rimski-Korsakow war heute bei Wsewoloschski, mit dem er über die Aufführung seiner *Pskowitjanka* in Moskau sprach. Ptschelnikow, der in der Direktion anwesend war, teilte Rimski-Korsakow mit, dass man nicht beabsichtige, die Entscheidung, die Oper zu inszenieren, rückgängig zu machen, dass es aber unwahrscheinlich sei, dies während der laufenden Wintersaison zu tun, da man befürchte, dass Großfürst Sergej Alexandrowitsch\*

\* Moskauer Generalgouverneur.

statt *Pskowitjanka* Die Nacht vor Weihnachten bestellen könnte, was die Inszenierung verzögern würde. Verzeihung, - fuhr Ptschelnikow freundlich fort, - Sie sind der Einzige, auf den wir uns verlassen und den wir ausnutzen können und müssen, aber im Moment wissen wir nicht, ob wir *Pskowitjanka* oder *Die Nacht vor Weihnachten* wählen sollen.

Bei der Komposition seiner neuen Oper wollte Nikolai Andrejewitsch den Klavierentwurf nicht brach liegen lassen und das bereits komponierte sofort orchestrieren, wie er es bei *Eine Maiennacht* getan hatte.

Nikolai Andrejewitsch erzählte mir, dass er Mili Alexejewitsch Balakirew heute im Schatzamt gesehen habe, nachdem er bereits von der Krim zurückgekehrt war, dass die Musik von Balakirews Sinfonie ein Stück weiter fortgeschritten sei, obwohl die Andante-Skizzen noch von ihm in Petersburg überarbeitet würden. Rimski-Korsakow riet mir, die öffentliche Bibliothek von Stassow zu besuchen, um ein wunderbares Album (Schaukasten) mit byzantinischen Emailen zu sehen, das von Swenigorodski zusammengestellt wurde.<sup>63</sup> Schließlich sprachen wir darüber, dass Nikolai Andrejewitsch am Freitag zum zweiten Mal die Quartettvariationen von Glasunow gehört hatte und entgegen seinen Erwartungen nicht sehr zufrieden damit war: sie klangen für Streichinstrumente zu dumpf und uninteressant.

Am Ende des Essens verabschiedete ich mich sofort und ging. Ich wusste, dass Rimski-Korsakow am Abend das Vergnügen haben würde, an einer Prüfung in Musikgeschichte teilzunehmen, und dass er vorher etwas Schlaf brauchte, und die Uhrzeit war ohnehin schon spät.





Ambros ( Die Grenzen von Musik und Poesie ), wobei Sokolow und Glasun uns mit ihren Erzählungen unterhielten.<sup>65</sup> Ich verschwand zuerst. Zum Abschied verabschiedete mich Nikolai Andrejewitsch im Vorzimmer und erzählte mir von meiner ersten gedruckten Notiz über Musik, die nun veröffentlicht wurde: Ich bedaure, dass ich kein Glas Champagner in der Hand halte, um Sie gebührend zu begrüßen; aber ich wünsche Ihnen von Herzen, dass Ihr erster Artikel der Beginn einer reichen und fruchtbaren Tätigkeit auf dem Gebiet des glorreichen Dienstes an unserer heimischen Kunst sein möge. Ich bin der Meinung, - fuhr Rimski-Korsakow fort, - dass jeder Mensch, wenn er es nur kann, - nach besten Kräften arbeiten und so seine Fähigkeiten zum Vorteil der anderen einsetzen muss. Sie, - wiederhole ich, - sind dazu besser in der Lage als jeder andere. Ich bin weder wortgewandt noch ein guter Redner, - schloss Rimski-Korsakow, - aber ich denke, Sie verstehen, worauf ich hinaus will, - und er drückte meine Hand fest.

Heute brachte Beljajew Nikolai Andrejewitsch die Orchesterproben des 2. Bildes (bei Oksana) von Die Nacht vor Weihnachten und teilte ihm außerdem mit, dass Ljadow eine neue Sarabande komponiert habe.<sup>66</sup>

14. Mai

Ich war gerade dabei, Leo Tolstois Bekenntnisse zu Ende zu lesen, als es plötzlich und völlig unerwartet klingelte und Nikolai Andrejewitsch hereinkam.

Wundern Sie sich nicht, - sagte er, - dass ich Sie bei so schlechtem Wetter aufsuche, aber ich habe mir ausgerechnet, und wie Sie sehen, habe ich mich nicht geirrt, dass Sie an einem so kalten und regnerischen Tag wahrscheinlich nicht ausgehen werden, und deshalb werde ich Sie ohne Vorwarnung antreffen. Anlässlich der Einweihung brachte uns Rimski-Korsakow eine Torte und außerdem drei kürzlich veröffentlichte Hefte seiner Romanzen (herausgegeben von Beljajew), insgesamt 12 Stück.

Hier sind sie:

I. Heft Op. 3 (1866). 1) Die Fichte und die Palme, 2) Die südliche Nacht, 3) Die goldene Wolke verbrachte die Nacht, 4) Auf den Hügeln von Georgien.

II. Heft Op. 4 (1866). 5) Was bedeutet mein Name für dich, 6) Ein Bote, 7) Die Nachtigall schweigt im dunklen Hain, 8) Leise brennt der Abend nieder.

III. Heft. Op. 7 (1867). 9) Meine Stimme ist zart und sanft für dich, 10) ein jüdisches Lied, 11) Ein süßes Lied, und 12) Wie der Himmel leuchten deine Augen.

Und er beschriftete jedes Heft einzeln: auf dem ersten steht: An den lieben W. W. Jastrebzew vom Komponisten und Umgestalter - 14. Mai 1895, auf dem zweiten: Vom Komponisten und Umgestalter (eigener) Kompositionen von N. R.-Korsakow - 14. Mai 1895, und schließlich auf dem dritten: Vom Komponisten und Umgestalter (eigener und anderer) Kompositionen von N. R.-Korsakow. 14. Mai 1895.

Es war die Rede von Findeisens Artikel über die Pskowitjanka,<sup>67</sup> über den Rimski-Korsakow wenig erfreut war, erstens, weil vieles darin verdreht und ungenau ist, trotz seines eindeutig sympathischen Tons. Außerdem kann Nikolai Andrejewitsch überhaupt nicht verstehen, warum Findeisen den Schluss der ersten Szene des III. Aktes für zu konventionell hält und in vielen zufriedenstellenden Werken des Opernrepertoires zu finden ist. Nun, das ist völliger Unsinn, - sagte Rimski-Korsakow, - denn hier ist das Finale musikalisch übertrieben, und darin liegt sein Hauptfehler. Es ist eine Art erweiterter Dreiklang, alles auf einmal. Außerdem halte Findeisen die Flöten- und Harfenphrase (*Notenbeispiel 37*) irgendwie für ein

Blitzthema, was wiederum völlig falsch sei, da sie eher ein Geräusch von Regen mache und überhaupt nicht den Charakter von Feuer (oder Wagners Schlucht) habe, wie er behaupte. Auch die Annahme, dass die Fanfaren von Putiwl von meiner Pskowitjanka inspiriert wurden, ist falsch, da diese Fanfaren zuerst von Borodin für Gedeons Mlada komponiert wurden und somit höchstwahrscheinlich vor meiner entstanden sind. Ich selbst kann es zwar nicht mit Sicherheit sagen, aber ich kann mich nicht daran erinnern. Übrigens wissen Sie, - sagte Rimski-Korsakow, - wie mich Mussorgsky manchmal nannte, wenn er seine besondere Gunst und Freude ausdrücken wollte. Was meinen Sie dazu? Ja, ich glaube schon: Mein Abschaum, meine Gemeinheit. Sein Lob war nie höher als das.



Seine Frau kam herein und wir wurden zum Tee gerufen. Auf dem Weg zum Esszimmer zeigte ich Nikolai Andrejewitsch Granvilles Karikaturen und außerdem einige meiner Aufnahmen von Volksliedern, und am besten gefiel ihm die anmutige (orlowsche) Melodie des berühmten Liedes Entlang des Meeres (*Notenbeispiel 38*).



Noch vor dem Tee hatte ich Rimski-Korsakow Auszüge aus meiner Rezension von Sadko vorgelesen. Im weiteren Gespräch stellte sich heraus, dass Nikolai Andrejewitsch gestern endlich beschlossen hatte, zu uns zu kommen, aber er begann zu komponieren, was ihn aufhielt. Wissen Sie, - sagte er, - ich habe den ersten Refrain schon komplett fertig und sogar das Taktmaß ist eingestellt. Ich werde mit dem Rest weitermachen. Und nächstes Jahr, wenn ich die Oper beendet habe, werde ich meine Romanzen Switesjanka und andere inszenieren.

Während wir uns so unterhielten, bemerkten wir die Zeit zwischen zwei und fünf nicht. Rimski-Korsakow versprach, uns am Abend vor seiner Abreise nach Wetschascha noch einmal zu besuchen, und so verabschiedete er sich von keinem von uns - bis zum Herbst. Im Allgemeinen war Nikolai Andrejewitsch heute sehr fröhlich und nett. Er nahm unsere liebe Ksenia in den Arm, küsste ihre Hände und war offensichtlich sehr zufrieden mit ihr.

Ich habe vergessen zu erwähnen, dass Nadeschda Nikolajewna, die kleine Nadjuscha und Andrej am Freitag (dem 12.) morgens, also einen Tag später als erwartet, zur Datscha gefahren sind.

15. Mai

Als ich bei Rimski-Korsakow ankam, war Nikolai Andrejewitsch selbst noch nicht zu Hause, also betrat ich das Arbeitszimmer, begrüßte Michail Nikolajewitsch und begann sofort, die separat gedruckten Teile der Sängers durchzusehen, die mir heute von Beljajew geschickt wurden: Oksana, Tschub und andere aus der Nacht, denen jeweils ein kleines Vorwort vorangestellt wurde, in dem die Bedeutung und der Sinn von Koljada, Owsen und Volksliedern im Allgemeinen (laut Afanasjew) erläutert werden. Bald kam Rimski-Korsakow zurück, und wir gingen zum Mittagessen, oder besser gesagt, er ging zum Mittagessen, und ich trank Wasser und Wein und aß Kessel. Bei Tisch sprachen wir über die äußerst schmerzhafteste Krankheit, an der Rubez leidet (Entzündung der Iris), und über die Musiktheoretiker, die kürzlich zu dem Schluss kamen, dass es in der Musik eigentlich nur drei unabhängige Dreiklangsharmonien gibt (in Tonika, Dominante und Subdominante) und dass daher der Dreiklang der dritten Stufe gar kein Dreiklang ist, sondern ein Septakkord mit einer fehlenden Septime. Das ist doch gut, oder? - sagte Rimski-Korsakow und lachte. - Wirklich, was für eine Absurdität, zu der diese kasuistischen Theoretiker manchmal kommen, und mit deren Worten unser Klassiker Bernhard.

Wir sprachen auch über den Kontrabassisten Schdanow und seine Kontrabassvariationen mit verblüffenden Fiorituren am Anfang der Arie aus Leben für den Zaren Du wirst kommen, meine Morgenröte und über den (nach Iwanows Meinung) begabten Komponisten Hunke und die Suche nach alten slawischen Namen für Sadko usw. Zum Schluss erzählte ich Nikolai Andrejewitsch von einer quasi-tragischen, oder besser gesagt, einer närrischen Szene, die mir einer meiner musikalischen Freunde, A. B. Chessin, berichtet hatte, der in diesem Jahr in Bayreuth war und mit eigenen Augen gesehen hatte, wie Leoncavallo, wie man sagt, jeden Tag an Wagners Grab weinte. Was für eine Abscheulichkeit und was für eine moderne, selbstverliebte Werbekampagne ist das denn? Beim Abschied erhielt ich als Geschenk die beiden Bände der von Rimski-Korsakow zusammengestellten Sammlung russischer Volkslieder mit der Aufschrift: Dem lieben W. W. Jastrebzew. N.R.-Korsakow. 15. Mai 1895. Nikolai Andrejewitsch ahnte nicht, dass ich diese 100 Lieder vielleicht nicht besitze, und als ich ihn bat, mir die Sammlung zu leihen, sagte er: Nein, ich möchte, dass Sie diese Sammlung bekommen, und nahm trotz meiner Proteste (es war mir sehr peinlich, diese Notizen von ihm anzunehmen: sie waren ziemlich teuer) sofort seinen Stift und beschriftete sie auf meinen Namen.

Ich habe vergessen zu sagen: während des Mittagessens wurde über den russischen Stil und die Kirchenharmonien gesprochen, und dann sagte Rimski-Korsakow unter Bezugnahme auf Laroche's frühere Angriffe auf die seiner Meinung nach vermeintlich russische Musik etwas Verärgertes: Wissen Sie, wie sehr ich mich immer geärgert habe, wenn ein Halbdeutscher, Halbfranzose, der nie im Lande war, es wagte, sich über die seiner Meinung nach absurde Volksmusik lustig zu machen und mit einer für die Ignoranz typischen Zügellosigkeit frech zu behaupten, dass es einen solchen Stil in der Kunst nicht geben könne, dass es sich um die Utopie der Müßiggänger handle, und so weiter. Und wir haben eine ganze Reihe solcher Herren in Russland... .

20. Mai

Gegen 2 Uhr nachmittags war ich im Konservatorium, wo ich Rimski-Korsakow traf, mit dem ich viel über die verschiedenen Übel des Tages sprach und sogar in einer der Pausen Tee trank. Außerdem gab mir Nikolai Andrejewitsch seine Visitenkarte mit einer Aufschrift für das Recht, die Bibliothek des Theaters zu betreten.

Wissen Sie was, - sagte Rimski-Korsakow, - ich dachte eine Zeit lang daran, niemandem etwas von Sadko vorzuspielen, nicht einmal Ihnen, bis zum Tag der Konzertaufführung; ich wollte sehen, welchen Eindruck es machen würde. Aber vielleicht tue ich das nicht, und ich werde Ihnen und einigen anderen Leuten diese Musik vorspielen, allerdings unter der Bedingung, dass Sie mir Ihr Wort geben, niemandem außer mir Ihre Meinung über Sadko mitzuteilen, so als ob Sie es nie gehört hätten, entweder weil Sie die Musik darin noch nicht verstanden haben, oder indem Sie darauf hinweisen, dass Sie, wie ich Ihnen versprochen habe, nichts sagen würden.

Doch dann kamen Lawrow, Blumenfeld, Ljadow, Wenzel und andere auf uns zu, und das Gespräch brach ab. Es wurde über einen kürzlich erschienenen Artikel über den Chor gesprochen, in dem Balakirew und Nikolai Andrejewitsch leicht angegriffen wurden, und es wurde behauptet, dass, wenn es leichte Schwächen im Chorgesang des Ensembles gegeben habe, dies auf die verantwortlichen Leiter zurückzuführen sei, die zwar ausgezeichnete Musiker, aber keine Komponisten von Kirchenmusik seien und daher nicht ganz den Geist des Ensembles treffen könnten. Glauben Sie mir, - sagte Rimski-Korsakow, - wenn ich nur geistliche Musik komponieren wollte, könnte ich das sofort tun und die beste Musik in diesem Stil komponieren. Es ist mehr als einfach. Und zu Recht würde jeder anfangen, seine Stirn darauf zu taufen, mit Erfolg. Wir wechselten von der Kirchenmusik zu Nikolai Andrejewitschs cis-moll-Konzert, das der Komponist selbst nicht leiden konnte. Es gibt wirklich keine einzige eigene Note in diesem Stück, - sagte Nikolai Andrejewitsch, - also gibt es wirklich keine einzige eigene Note; alles ist entweder volkstümlich oder von Liszt, oder schließlich eine Klavierweise, und das ist alles. Übrigens, - fügte er hinzu und wandte sich mir zu, - Sie glauben es nicht: manchmal mag ich das Klavier nicht nur nicht, sondern ich hasse es sogar, und zwar dann, wenn der Bass zu wummern beginnt, was ich weder hören noch verstehen kann und deshalb nicht ausstehen kann. Meiner Meinung nach, - so schloss er, - wird Chopins Wiegenlied für immer das Ideal des Klavierstils sein.

Aber jetzt war die Prüfung vorbei.

Wenzel bekam eine 4. Malosjomowa war rot wie eh und je und ärgerte sich über alles und jeden, aber niemand schenkte ihr Beachtung: daran hatten sich alle längst gewöhnt. Ein Komitee, bestehend aus Laroche, Solowjew, Ljadow und Rimski-Korsakow, sah tatenlos zu, wie nur eine Schülerin, Rumjewskaja, eine Eins erhielt, so dass ein Klavierwettbewerb nicht in Frage kam. Es war jedoch an der Zeit, nach Hause zu gehen. Nikolai Andrejewitsch und Ljadow machten sich auf den Weg nach Sagorodny, und ich begleitete sie. Auf dem Weg dorthin unterhielt ich mich mit Rimski-Korsakow und erfuhr, dass Ljadow am Montagabend bei Nikolai Andrejewitsch sein würde, wo ich höchstwahrscheinlich auch sein werde.

Rimski-Korsakow hat mir mitgeteilt, dass er vor seiner Abreise nach Wetschascha höchstwahrscheinlich keine einzige Note mehr schreiben wird: er hat

keine Zeit, zumal er in diesen Tagen damit beschäftigt sein wird, das 3. Bild der Nacht vor Weihnachten zu korrigieren.

22. Mai

Nach dem Mittagessen besuchte ich die Rimski-Korsakows. Ich habe herausgefunden, dass es für Nikolai Andrejewitsch günstiger wäre, wenn ich heute Abend zu ihnen käme (Ljadow würde dort sein). Nikolai Andrejewitsch zeigte mir die Darstellergruppen der Pskowitjanka, die im Großen und Ganzen recht gut abschnitten.

Als ich an diesem Abend eintraf, waren Ljadow und Glasunow bereits da. Bald wurden wir in das Esszimmer gebeten, wo beim Tee eine höchst angeregte, wenn auch nicht besonders interessante Unterhaltung über alle möglichen Dinge stattfand: über Stassow, Balakirew und seine Sympathien; über die Prüfung an der Petersburger Musikschule und den seltsamen (ostentativen) Instrumentalunterricht von A. A. Petrow; Leo Tolstoi, Dostojewski, Polonski und seine Lesung von Versen im Gesang; Ludwig von Bayern und seine Besessenheit von Schönheit (ein entarteter Typ); schließlich Kaschperowa und ihre musikalisch recht schwache Kantate;<sup>69</sup> über die Griechen, die von Ljadow überidealisiert wurden, Ägypten, Kolumbus, Archimedes, Kopernikus, Raffael, Michelangelo, Sokrates, Platon, Aristoteles und das erste Weltgenie der Ideenkraft, Newton.

Nach dem Tee spielte Glasunow Nikolai Andrejewitschs 1. (D-Dur) Chor und Orchester aus der Krönungskantate mit einer Chopin-ähnlichen Melodie, die auf Russisch harmonisiert war, und verschwand dann.

Rimski-Korsakow verabschiedete sich und bat darum, ihn am Vorabend seiner Abreise wiederzusehen, allerdings zu einem späteren Zeitpunkt.

24. Mai

Um 9 Uhr abends war ich im Haus der Rimski-Korsakows. Als ich eintrat, saß Schtrup bereits dort und unterhielt sich angeregt mit Nikolai Andrejewitsch über das Libretto von Sadko.

Mein Auftritt in der zweiten Szene des II. Aktes, nach der Szene des zu Gold werdenden Fisches, für die Rimski-Korsakow spezielle Triller aus Quartsextakkorden (in D-Dur) für die Bläser komponierte, sollte in den Chor einfließen, oder zumindest die Bemerkungen der Nowgoroder Prioren, die über Sadkos Verschwendungssucht nicht erfreut waren, und auch über das folgende Thema, das in der zweiten Szene des I. Aktes die unmotiviert Zwölfjahresfrist gestrichen und durch eine bloße Vorahnung des bevorstehenden Todes des Zaren der Unterwasserwelt ersetzt wird, von dem die Meeresprinzessin einst aus den freien Quellen hörte, und schließlich, dass sie, die jüngste und schönste Tochter des Meereszaren, dazu bestimmt sei, sich nicht wie ihre Schwestern, die Flüsse, in das blaue Meer zu verlieben, sondern sich in einen hübschen jungen Mann zu verlieben und ihn zu heiraten. Dies scheint geklärt zu sein. Nikolai Andrejewitsch blieb jedoch ein wenig niedergeschlagen. Ich habe Angst, - sagte er, - dass mir einmal das passiert, was dem verstorbenen Borodin passiert ist, als er seinen Igor schrieb. Sie werden es nicht glauben, aber mehr als einmal kam Borodin mit Nadeschda

Nikolajewna zu uns, um herauszufinden, in welchem Satz seine Kotschakowna - Kavatine aufgeführt werden würde - im II. oder III.

Laut Borodin glich der II. Akt bereits eher einem Konzert, d. h. einer Reihe einzelner Arien, als einer Oper. Wir haben gelacht, und Nikolai Andrejewitsch selbst hat auch gelacht. Der Tee war fertig, und Nikolai Martynowitsch und Sofja Nikolajewna gingen in den Saal und begannen, Wagners Fliegenden Holländer auszusortieren, während Nikolai Andrejewitsch und ich in das Arbeitszimmer gingen, und hier begannen sie, über die Musik in Sadko zu sprechen und darüber, dass Nikolai Andrejewitsch immer noch dachte, er würde sie in Episoden komponieren, in einzelnen Nummern, die er sofort orchestrieren würde. Mit dieser Kompositionsmethode, - sagte er, - wird die Musik dank ihrer größeren künstlerischen Vollständigkeit sehr viel gewinnen. Es gab Zeiten (beim Komponieren von Mlada oder Die Nacht vor Weihnachten), in denen ich in der Eile, wenn ich dieses oder jenes Bild so schnell wie möglich fertigstellen wollte, vorübergehend eine eher konventionelle (in Bezug auf die Qualität) Musik skizzierte, mit der Absicht, sie nach der Instrumentierung durch eine neue, echte zu ersetzen. Und was ist passiert? Die Zeit würde kommen und ich würde müde werden, und anstatt wieder an diesen Seiten zu arbeiten, würde ich sie nehmen und... Ich orchestrierte und tröstete mich mit der Tatsache, dass ich gute Musik hatte, also was soll's mit ihnen, diesen Mängeln.

Nikolaj Andrejewitsch erzählte mir, dass das Korrekturlesen des 3. Bildes der Nacht bereits nach Leipzig geschickt worden war und dass er seine Augen teilweise so sehr strapaziert hatte, dass er beschloss, nach seiner Ankunft in Wetschascha drei Tage lang nichts zu tun, um sie nicht noch mehr zu schädigen. Er riet mir, den Sommer fröhlich und vernünftig zu verbringen und seine Briefe nicht zu vergessen; er wiederholte sogar seine Bitte, sie wenigstens im August zu besuchen. Schließlich überreichte mir Rimski-Korsakow die korrigierten Orchesterabzüge des 1. Bildes mit dem Versprechen, mir den Rest zu geben, wenn es herauskommt. Ich wiederum sagte, ich würde ihm meine Erinnerungen widmen. Zum Abschied haben wir uns nach russischer Tradition dreimal geküsst. Ich begann, Nikolai Andrejewitsch für seine Freundlichkeit mir gegenüber und für seine ständige Aufmerksamkeit und Gastfreundschaft zu danken, aber Rimski-Korsakow unterbrach mich und sagte, dass es in seinen Beziehungen zu mir absolut keine besondere Freundlichkeit gebe und dass er mich einfach aufrichtig möge.

Also haben wir uns bis zum Herbst verabschiedet! Am 25. Mai um 9 Uhr morgens fuhr der Zug der Warschauer Eisenbahn ab, und mit ihm verschwand meine Wintersonne für den Sommer.

Nachdem ich meine Erinnerungen (vom 12. Dezember bis 24. Mai) geordnet hatte, schrieb ich am 25. Juni einen Brief an Rimski-Korsakow, den ich erst am 30. Juni abschickte, weil ich vorher kein Paket in der Stadt hatte.<sup>70</sup>

*12. August*

Abgesehen von meinem Wunsch, Nikolai Andrejewitsch persönlich zu sehen, wurde ich diesmal von einem anderen Impuls angetrieben: ich wollte seine neue Oper so schnell wie möglich kennen lernen. Zu diesem Zweck unternahm ich meine zweite \* Reise zu meinem geliebten und denkwürdigen Wetschascha, wo ich gegen acht Uhr abends eintraf.

\* Siehe Erinnerungen , 4., 5., 6. und 7. Juni 1894.

Meine Familie hatte sich auf den Weg gemacht, um mich im nahegelegenen Wald zu treffen, etwa anderthalb Kilometer vom Anwesen entfernt. Nadeschda Nikolajewna und Nadjuscha fuhren mit dem Kutscher nach Hause, während Nikolai Andrejewitsch, Wolodja und Andruscha und ich zu Fuß gingen. Es entwickelte sich ein sehr lebhaftes Gespräch über verschiedene Themen, und ich erfuhr, dass Rimski-Korsakow nicht mehr an Sadko schrieb und nur noch instrumentalisieren wollte. Tatsache ist, dass die Oper bereits im August fertig gestellt war. Alle waren in bester Laune, wozu auch das herrliche Wetter beitrug. Als ich nach Hause zurückkehrte, überreichte ich Nikolai Andrejewitsch ein separates, leicht korrigiertes Exemplar meines Artikels über die zweite und dritte Auflage von Pskowitjanka mit der Aufschrift: Dem hochgeschätzten und lieben Autor (Urheber) dieses Artikels zum freundlichen Gedenken an seinen Verfasser - W. Jastrebzew. 9. Mai 1895 , sowie ein Porträt von Ksenetschka, auf dem ich Folgendes geschrieben habe: Dem Vater der großen Oksana vom gleichen Vater, aber nur der kleinen Oksana , usw.

Nach dem Tee gingen wir an den See, um die Sterne zu betrachten, und gleichzeitig wurde darüber diskutiert, dass Nikolai Andrejewitsch keine Opern mehr zu russischen Themen schreiben würde, da es sonst ungewollt zu einer Wiederholung des bereits Bekannten kommen würde. Ferner, dass es in der dramatischen Musik, die von unseren Kritikern so gefeiert und verherrlicht wird, in Wirklichkeit so wenig reine Musik gibt, wie es echtes, aufrichtiges Gefühl und Herzlichkeit im Menschen gibt.

Wie Sie wissen, - sagte Rimski-Korsakow, - bin ich kein Freund von reißenden Klängen, solche Musik kann man schreiben, so viel man will und wann man will: sie erfordert weder tiefe Inspiration noch tiefgreifende Kreativität. Ist das nicht der Grund, - fügte Nikolai Andrejewitsch lachend hinzu, - warum in der von unseren Kritikern verherrlichten dramatischen Musik die Kunst, so seltsam es auf den ersten Blick erscheinen mag, immer für die freie , uneheliche Liebe war und ist, da diese Liebe am häufigsten aufrichtig und stark und damit schön ist.

Schließlich sprachen wir über Gott und darüber, wie wir in der menschlichen Natur eine Erklärung für das Konzept der heiligen Dreifaltigkeit finden, die untrennbar und unteilbar ist; wir sehen die Vorstellung von Gott, dem Vater, in unserer Vorstellung von einem lebenden Organismus (Materie, Vitalität, Vernunft und Instinkt); von Gott, dem Sohn, in unserer Vorstellung von Gewissen (und Moral); und von Gott, dem Heiligen Geist, in unserer Vorstellung von Genie (Inspiration), usw.

Gegen zwölf Uhr kehrten wir aus dem Garten zurück und verteilten uns auf unsere Zimmer. Für morgen wurde eine Aufführung von Sadko angekündigt.

*13. August*

Tatsächlich spielte Nikolai Andrejewitsch im Laufe des Tages die gesamte Oper aus dem Entwurfsmanuskript, und er war offenbar sehr müde, obwohl er das Ende dessen erreicht hatte, was er versprochen hatte. Auch ich konnte meine Eindrücke kaum verarbeiten: vieles gefiel mir, vieles hingegen schien mir nicht klar genug.

Nach dem Morgentee, noch vor der Aufführung von «Sadko», gingen Nikolai Andrejewitsch und ich ins Arbeitszimmer, wo wir meine Tabellen für die instrumentale Chrestomathie durchgingen; Rimski-Korsakow gab mir einige sehr

wertvolle und vernünftige Ratschläge über eine bessere, klarere Gruppierung einiger Beispiele, sowie über die obligatorische Aufteilung der Blechbläser in zwei Abschnitte, nämlich ihre Verwendung 1.) im Forte und 2.) im Piano. Darüber hinaus habe ich Rimski-Korsakow meine Aufzeichnungen über meinen Besuch in Wetschascha im vergangenen Jahr zur Verfügung gestellt. Rimski-Korsakow war sehr zufrieden damit. In der Pause, die auf die Aufführung der ersten drei Bilder der Oper folgte, zog sich Nikolai Andrejewitsch in sein Arbeitszimmer zurück, während ich Nadeschda Nikolajewna auf Bitten von Nikolai Andrejewitsch meine Notiz über Wetschascha vorlas, die ich im vergangenen Jahr geschrieben hatte. Bald darauf, gegen Ende der Lektüre, erschien Rimski-Korsakow, und wir gingen im Garten spazieren und unterhielten uns über verschiedene Dinge; Nikolai Andrejewitsch bat mich, möglichst niemandem zu sagen, dass er mir die ganze Oper von Anfang bis Ende vorgespielt habe, um nicht gezwungen zu sein, sie anderen vorzuspielen.

Wir fügten hinzu, dass diese Oper einen Teil des Materials des Vorjahres enthielt (wie das Thema des ersten Epos Neschata, die Schlusszene mit den Gauklern und Neschata, die Beschwörung des Weltozeans und des Wolchow-Flusses), während Die Nacht vor Weihnachten von ihm plötzlich, ganz unerwartet und aus völlig neuem Material komponiert wurde. Aber jetzt, - fügte Rimski-Korsakow hinzu, - bin ich ganz frei von jeder musikalischen Auszeit. Übrigens, - sagte er, - wenn Sie hier und da volkstümliche Themen in Sadko bemerken (ich warne Sie im Voraus, es sind sehr wenige), geben Sie das nicht weiter, ich möchte unser Publikum und unsere Kritiker noch einmal testen und hören, wie sie mich für die volkstümlichen Melodien tadeln, die das Volk nie gesungen hat und die ganz und gar meine eigenen waren.

14. August

Am Vormittag sprachen ich mit Nikolai Andrejewitsch über das Buch von Afanasjew und allgemein über den Sonnen- (d.h. Sonnen-, Kupala-) Kult sowie über die Verkörperung dieses Kultes in der Musik von Rimski-Korsakow, und ich zeigte Nikolai Andrejewitsch mein Schema, das ich zu diesem Thema angefertigt hatte, als ich noch im Orjol-Gouvernement war. Hier ist der allgemeine Überblick:

### **Oper Maiennacht**

Frühlingslieder    Hirse -Chor (Chor), Rabenspiel (Frühlingsspiele).

Dreifaltigkeitslied    Die Kränze von Sawju (Refrain mit zweiter Stimme).  
Meerjungfrauenlieder    Pulver, Pulver , Heilige Woche (doppelter Refrain).

### **Oper Snegurotschka**

Feier in der Nacht des Jarilin-Tages (der etwas früher als Iwan Kupala gefeiert wird).

Die Begegnung des Volkes mit der Sonne (der erste Sommertag) - der Hirse - Chor, der Chor Ay, auf dem Feld eine Linde (Reigentänze).

Der Hochzeitsritus (der Austausch von Kränzen in der Morgendämmerung im geheimen Wald), während es im Prolog der Oper in der Morgendämmerung des ersten Frühlingsmorgens eine Szene des Abschieds von der Butterwoche und eine



seltsame Vorhersage der Vogelscheuche gibt, in der unter anderem Owsen und Koljada als Vorboten des Frühlings erwähnt werden).

## **Oper Mlada**

Ein Bild des Kupala-Festes (der Vorabend und der Tag selbst).

Kupal Kolo (Kreise), heilige Feuer (Freudenfeuer), Brautentführung\* und die Verehrung des Wassers (See) und des Waldes.

\* Sogar in Pskowitjanka, die nicht einmal einen Schatten des Kupal-Kults zu haben scheint, können wir seine Präsenz in der Eröffnungsszene des Fangspiels entdecken, das bekanntlich nichts anderes ist als eine symbolische Erinnerung an einen alten Brauch der Wjatitscher, Mädchenbräute zu entführen (d.h. zu entführen), mit denen sie jedoch im Voraus vereinbaren, wegzulaufen.

Schließlich gibt es die Majestät des leuchtenden Gottes Kupala und die Szene der Wahrsagung der Pferde (Jungfrauen der Sonne und des Mondes).

## **Geschichte des Koljada Die Nacht vor Weihnachten**

Der Wendepunkt des Winters. Koljada:

1.) zur Weihnachtszeit- Lobpreisung (Lied des Koljada), Schtschedrik (siehe Szene Großer Koljada aus dem IV. Akt), Tanzlied (Solocha mit dem Teufel);

2.) Dreikönigslieder - Über die Ziege (komisch);

Und dann gibt es noch fantastische Koljadas:

3.) Teufelskoljada - eine Art der Wjatkaer Pflügen ;

4.) Ein Zug von Koljada und Owsen, den ersten Begleitern von Kupala und der Sonne, da die Menschen glauben, dass die Sonne am Weihnachtsabend wiedergeboren wurde und sie seine Beschützer gegen die Winterelemente waren, die die Sonne retteten und die Winterstürme löschten.

Schließlich gibt es im **Opern-Epos Sadko** sozusagen eine bildliche Darstellung der Hochzeitszeremonie um den Weidenbusch (erinnern Sie sich an das Hochzeitslied : Der Fisch kam, schwamm aus Nowgorod), nur der Busch ist in diesem Fall keine Weide, sondern, wie es sich im Unterwasserreich gehört, Korallen.

Das Wetter war wunderschön. Wir gingen in den Garten, wo wir uns über den erweiterten Dreiklang und die Tatsache unterhielten, dass dieser Akkord dem Publikum sicherlich missfällt, so wie es Gogols poetische Abende auf einem Bauernhof bei Dikanka nicht genug schätzt und offensichtlich nicht versteht.

Wissen Sie was, - sagte Rimski-Korsakow plötzlich und wandte sich an mich, - Sie erwarten doch nicht, dass ich Ihnen sage: die moderne Musik ist etwas spät dran, und Sie und ich übertreiben ihre wirkliche Bedeutung, denn für die meisten Menschen ist sie gar nicht das, was wir denken.

Wir kehrten zum Haus zurück. Rimski-Korsakow ging in sein Arbeitszimmer und arbeitete zwei Stunden lang an Sadko, während ich, nachdem ich die Erlaubnis dazu erhalten hatte, im Saal am Flügel saß und bis zur Mittagszeit Teile der Oper spielte.

Am Abend spielte Nikolai Andrejewitsch auf meine Bitte hin den gesamten I. Akt ein zweites Mal, und aus dem ersten Epos Neschatas über Wolch Swjatoslawitsch, der zum Text geschrieben wurde: Du löst kunstvoll deine Finger auf, sowie die

erste Arie von Sadko, Meine Perlen-Schiffe fahren vorüber , ganz zu schweigen von der Szene am Ilmensee mit der wunderbaren Geschichte der Seeprinzessin, - ich geriet in einen unbeschreiblichen Rausch.

Wir gingen hinaus auf den Balkon. Die Luft war frisch, aber das störte uns nicht, und wir gingen die Terrassentreppe hinunter in den Garten. Die Sterne leuchteten ungewöhnlich hell, und die Luft schien besonders klar zu sein. Wir betrachteten die Sterne und den Himmel und unterhielten uns lange mit Rimski-Korsakow über alle möglichen Konstellationen, die Herausforderungen der zukünftigen Astronomie und die ewigen Gesetze der Himmelsmechanik.

15. August

Ich stand ziemlich früh am Morgen auf, trank Kaffee und las Nikolai Andrejewitsch eine Passage meiner Analyse von Mlada (bis zu den Träumen ) vor, mit der Rimski-Korsakow aus irgendeinem Grund nicht ganz zufrieden war, obwohl er mir riet, sie fortzusetzen, und sagte, dass er mir erst dann seine Meinung sagen könne, wenn zumindest der gesamte I. Akt analysiert worden sei. Als ich in den Garten ging und das Gespräch über Mlada fortsetzte, das ich in meinem Arbeitszimmer begonnen hatte, erfuhr ich, dass es einst ein ganzes musikalisches Fragment gab und auch heute noch gibt, das auf Wunsch von Nikolai Andrejewitsch Glasunow (übrigens sehr gut) über ein Thema aus Korsakow <sup>71</sup> komponiert wurde, und zwar speziell für den Moment, in dem sich die Wildnis am Fuße der Triglaw plötzlich in eine Szene aus Ägypten verwandelt. Die Bühnenarbeiter hatten keine Zeit, die Kulissen zu wechseln, während das Orchester die eigens für diesen Zweck komponierte Musik spielte. Inzwischen, - sagte Nikolai Andrejewitsch, - war ich entschlossen, selbst nichts an meiner Partitur zu ändern. Nikolai Andrejewitsch erzählte mir weiter, dass er ernsthaft vorhabe, in Zukunft auf jeden Fall eine strenge Kritik der Musik von Boris Godunow - Pro und Kontra - zu schreiben. Sonst, - sagte er, - lobt man, lobt man, schwärmt man von dieser Oper, aber wenn es um das Beispiel geht, weiß man nicht, was man zeigen soll, worauf man sich beziehen soll - alles ist ungebildet.

Tagsüber, vor dem Mittagessen, während Rimski-Korsakow in seinem Arbeitszimmer sitzend die Instrumentation des 2. Bildes skizzierte, prägte ich mir ein: 1.) etwas aus dem ersten, sehr breit und eigentümlich konzipierten Epos Neschata (mit Chor); 2.) die gesamte erste Arie des Sadko , arrangiert in G-Dur anstelle des früheren A-Dur (sie war zu hoch für die Stimme); 3.) das reizende, charmante, noch Indische Lied , geschrieben nach dem Text:

Nicht eine Anzahl von Diamanten in den Tiefen des Himalaya;  
Keine Perlen im mittäglichen Meer von Indiens heiligen Wundern.  
Leise plätschert das Meer mit warmen Wellen;  
Die Gänge der flinken Fische leuchten mit Lichtern;  
Oberhalb des Ganges werden die Palmenhaine dunkel,  
Darüber erheben sich die Tempel des Gottes Brahma,  
Wo der Brahmane das Buch der Veden (und so weiter) liest,\*

dessen Anfangsphase ausschließlich auf den Noten der chinesischen Tonleiter aufgebaut ist, und 4.) die ersten beiden Strophen des inspirierenden, ruhigen und durchsichtig magischen Wiegenliedes der Meeresprinzessin.

\* Streng genommen ist dieser Text bereits etwas überarbeitet und gekürzt worden. In seiner ursprünglichen Form, wie er sie in Wetschascha hörte, lautete sie wie folgt: Nicht eine Anzahl von Diamanten in den Tiefen der Berge von Tibet, nicht eine Anzahl von Perlen im großen Ozean, die heiligen Wunder von Indien. Unter dem heißen Himmel erheben sich die Höhen des Himalaya, die uralten Wächter der heiligen Inaja. Oberhalb des Flusses Ganges sind die Palmenhaine blau, darüber ragen die Tempel des Gottes Brahma empor, wo ein strenger Brahmane das Buch der Veden liest (1. Strophe).

Leise plätschern die meerwarmen Wellen gegen die hohe Küste des heiligen Indiens. Im Meer spiegelt sich das glühende Antlitz der Sonne. Nachts leuchtet das Meer, funkelt, die Gänge der schnellen Fische leuchten (2. Strophe).

Später erkannte man, dass diese beiden Texte nicht der epischen Struktur der gesamten Oper entsprachen und ersetzte sie auf Anraten von Wladimir Iwanowitsch Welskoj durch das Lied über den Phönix. Nicht eine Anzahl von Diamanten in den Steinhöhlen, nicht eine Anzahl von Perlen im Meer des Ozeans, im fernen Indien der Wunder (oder: nicht eine Anzahl von meinem Land der Wunder), usw.

Kurz bevor ich ging, als die Pferde angeschirrt wurden, machten wir noch einen letzten Spaziergang durch den Garten. Das Wetter war herrlich. Wissen Sie was? - sagte Rimski-Korsakow, als wir in die untere Lindenallee hinabstiegen. - Was auch immer Sie sagen, meine Opern sind, unabhängig von ihrer Musik, von Natur aus die religiösesten, denn ich bete seit jeher die Natur an, oder ich habe sie angebetet.

Pünktlich um fünf Uhr wurden die Pferde gebracht. Die Rimski-Korsakows kamen auf die Veranda, um mich zu verabschieden. Ich weiß nicht warum, aber dieses Mal war ich besonders traurig darüber, dass ich mich wahrscheinlich für immer von Wetschascha trennen musste, wo ich bei meinen beiden Besuchen so viel Gutes erlebt hatte. Es gab jedoch nichts zu tun; hier zu bleiben war keine Option mehr, und ich verließ ungern das schöne Ogarew-Anwesen.

Orel, 14. August 1895. 9.00 Uhr.

#### *4. September*

Ich nutzte meinen üblichen (montäglichen) Aufenthalt bei meiner Mutter und fuhr gegen fünf Uhr nach Sagorodny, um zu sehen, ob die Rimski-Korsakows aus ihrer Datscha zurückgekehrt waren. Es stellte sich heraus, dass sie bereits am 1. September (Freitag) aus Wetschascha gekommen waren und noch weit davon entfernt waren, ihre Wohnungen in Ordnung zu bringen, da sie ohne Bedienstete lebten. Nikolai Andrejewitsch schien über irgendetwas nachdenklich und müde zu sein. Er erzählte mir, dass er gerade Wladimir Wassiljewitsch Stassow gesehen habe, der ihn mit allen möglichen Neuigkeiten geradezu bombardiert habe: er und Balakirew sind wieder befreundet, und er (Stassow) scheint in der Gunst von Mili Alexejewitsch zu stehen; Balakirew hat vorübergehend seine Symphonie aufgegeben und begonnen, Romanzen zu schreiben, da er das Geld braucht; im Moment sind 4 oder 5 geschrieben worden, aber er beabsichtigt, die Zahl der Romanzen auf 10 oder 12 zu erhöhen; schließlich hat Wladimir Wassiljewitsch Balakirew kürzlich bei seinem Bruder Dimitri Stassow gesehen, der ihm die ersten beiden Romanzen vorgespielt hat, und sie haben ihm sehr gut gefallen, und so weiter.

Beim Mittagessen erzählte mir Rimski-Korsakow eine kuriose Begebenheit, wie der Kritiker Lenz, der ein ganzes Buch über Beethoven und seine drei Stile geschrieben hatte, bei einem der Musikabende des Großfürsten Konstantin

Nikolajewitsch, um ihm zu gefallen, einmal seine Aussage bestätigte, Beethoven habe nur drei Ouvertüren zu Fidelio geschrieben. Rimski-Korsakow, der zu den Eingeladenen gehörte, entgegnete gutmütig, dass Beethoven nicht drei, sondern vier solcher Ouvertüren habe - drei in C-Dur und eine in Es-Dur. Ich kann mir vorstellen, wie sich der höfliche Lenz in diesem Moment fühlte.

Nach dem Mittagessen gingen Nikolai Andrejewitsch, Mischa und ich in das Arbeitszimmer; Michail Nikolajewitsch begann, mir seine Sammlung von Meerestieren zu zeigen, und schenkte mir sogar ein paar davon (ein Seeigelskelett, einen Schwamm und einen Seestern) als Andenken. Es war die Rede davon, dass man unter den Neuerscheinungen der Saison Arenskis Raphael,<sup>72</sup> Cimarosas Geheime (oder vielmehr offene) Ehe,<sup>73</sup> Tanejews Orestie,<sup>74</sup> Rimski-Korsakows Die Nacht vor Weihnachten<sup>75</sup> (Ende November oder Anfang Dezember), für die es bereits drei Oksanas (Mrawina, Kusa und Michailowa) und zwei Wakulas (Jerschow und Morskoi) gibt, und schließlich Massenets Werther erwartet.<sup>76</sup> Es gab weitere Gespräche über die Schwierigkeit, Material für die Partitur auszuwählen, und die Tatsache, dass es in der Partitur von Die Nacht vor Weihnachten keine Bassklarinette gibt.

Am Ende wurde viel über die Symphonietta von Rimski-Korsakow gesagt<sup>77</sup> und darüber, dass sie vollständig über russische Volksthemen geschrieben ist (aus der Sammlung von N. A. Rimski-Korsakow Nr.12, 79, 75, 90, 68, 51, 70; aus der Sammlung von M. A. Balakirew Nr.31).

*7. September*

Drei Tage später war ich wieder bei den Rimski-Korsakows. Diesmal hatten sie Gäste, nämlich die jungen Sokolows (der Neffe und seine Frau), so dass es während eines Teils des Abends und vor allem beim Tee überhaupt keine Gelegenheit gab, über Musik zu sprechen.

Dennoch fand ich in Nikolai Andrejewitschs Arbeitszimmer zufällig Glasunows Partitur von Der Nussknacker (ein Geschenk von Tschaikowsky) und begann sie durchzusehen.

Nach dem Tee wurde mit Rimski-Korsakow viel über Afanasjew und Sacharow gesprochen und dass ersterer im Bereich seiner kühnen Verallgemeinerungen oft bis zum Äußersten geht; dasselbe kann über seine Wortspiele gesagt werden, aber dass seine sachliche Seite ungewöhnlich reich und wahr ist. Nicht so bei Sacharow, der eine Menge eigener Erfindungen hat, außerdem sind die Texte seiner Volkslieder zu literarisch und daher unzuverlässig. Außerdem glaubt er nicht an Yarilo, Lada, Lel und andere als eigenständige Götter, sondern betrachtet ihre Namen nur als Refrain und Scherz in Volksliedern, was wiederum kaum gerecht ist.

Anlässlich Serows begeisterter Meinung über Rimski-Korsakows \* Serbischer Fantasien<sup>78</sup> sprachen wir über den Kritiker Serow. Und doch, - sagte Nikolai Andrejewitsch, - mag ich ihn (Serow) noch mehr als Kritiker denn als Komponist. Aber, - so fügte Rimski-Korsakow hinzu, - vielleicht bin ich ihm gegenüber ein wenig ungerecht; nun ja, was soll ich sagen, es war eine taube Zeit.

\* Auszug aus der Zeitschrift Musik und Theater (Rubrik Chronik): Da ich noch keine Gelegenheit hatte, die Partitur dieses reizvollen Orchesterstücks kennenzulernen, werde ich mich nicht näher mit ihrer Analyse befassen. Ich möchte hier nur feststellen, dass diese Fantasie in der Frische und Helligkeit der Farben, in der meisterhaften Orchestrierung und Ausarbeitung serbischer Volksmelodien von



11. September

Ich war bei Rimski-Korsakows. Und auch diesmal waren wir auf der Suche nach dem Manuskript der Partitur von Pskowitjanka, das ich zur Durchsicht und zum Studium mitgenommen hatte. Wir sprachen darüber, dass Nikolai Andrejewitsch heute zum ersten Mal an einer Vorlesung am Konservatorium teilgenommen hatte und die Werke seiner Studenten durchgesehen hatte; es waren viele schöne Werke dabei, und doch langweilte ihn diese Musik.

Ich erfuhr, dass gestern im Michailowski-Theater die Maiennacht als Stegreifkonzert aufgeführt wurde, dass die 1867 komponierte Serbische Fantasie am 5. Januar 1889 von Rimski-Korsakow neu instrumentiert wurde, dass in diesem Jahr wahrscheinlich eine Sammlung von Ljadow-Volksliedern<sup>80</sup> erscheinen wird, die zum Teil aus Liedern besteht, die ihm S. N. Kruglikow mitgebracht hat, zum Teil von ihm selbst komponiert und wunderbar harmonisiert wurde.

Den Rimski-Korsakows wurde mitgeteilt, dass sie in diesem Jahr Korsakows Snegurotschka in Panajewsk 81 aufführen wollen. Die Oper soll auch in Charkow aufgeführt werden, aber Nikolai Andrejewitsch wird nicht dorthin fahren. Ich hörte auch, dass Felix Blumenfeld zum Begleiter am Mariinski-Theater ernannt wurde und dass das Klavierarrangement des 1. Bildes von Sadko am 3. September fertiggestellt wurde, wobei die erste Arie von Sadko von A-dur nach G-dur umgeschrieben wurde, wie es im Sommer vorgeschlagen worden war.

Schließlich sagte Nikolai Andrejewitsch lachend über seine Erinnerungen: Wir kommen noch früh genug zu Ihnen, - und bedankte sich gleichzeitig für die von ihm übermittelten Zahlenangaben zur Maiennacht, die er bereits verwertet und damit die Saison 1878/79 vervollständigt hatte.

Als ich ging, nahm ich Auszüge aus der zweiten Ausgabe der Pskowitjanka zur Durchsicht mit.

14. September

Ich nahm die Manuskriptpartitur von Pskowitjanka, dritte Auflage, und wir durchsuchten noch einmal alle Schränke, um das Fehlende zu finden. Es wurden zwar keine neuen Blätter von Pskowitjanka gefunden, dafür aber Manuskripte von Mussorgskys Gopak vom 2. Juli 1866 und Josua, der Sohn Nuns (sein eigenes) von 1877 sowie Korsakows achtstimmige Fuge über ein Thema von Ruhm vom 22. Februar 1876.

Das habe ich am Rande der Partitur der Pskowitjanka entdeckt.

Akt I: Bild 1 ist mit dem 22. April 1891 gekennzeichnet, Intermezzo mit dem 17. April, Bild 2 mit dem 11. April 1892 (wenn der gesamte I. Akt tatsächlich abgeschlossen ist).

Akt II: 1. Bild begonnen am 17. Oktober 1891, vollendet am 2. November desselben Jahres; 2. Bild vollendet am 26. Dezember 1891.

Akt III: das 1. Bild beginnt am 21. Dezember 1891. Einleitung, Das Gewitter, Die Jagd des Zaren und der Chor der Mädchen, die auf eine Pilgerreise gehen, werden am 30. Dezember 1891 fertiggestellt. \* Olgas Rezitativ (Allein im Walde) ist mit 5/17 Juli 1891 gekennzeichnet. (Luzern, Sonnenberg). Das Fünfstimmige Duett

(Olga mit Michail Tutscha) und die Szene des Anschlags auf Matuta werden am 6. Januar 1892 markiert.

\* Die letzte Nummer habe ich dem Manuskript von Das Gewitter und Der Chor entnommen, das ich aufbewahrt habe und das mir von Rimski-Korsakow übergeben wurde.

2. Bild: der Beginn der Szene vor der Ankunft Olgas (Iwan der Schreckliche allein), sein Monolog und die Erinnerung an Wera; das Erscheinen von Fürst Wjasemski und anderen, das Ende mit einer Szene von Zar Iwan Wassiljewitsch mit dem Spion Matuta (alles markiert mit 30. und 31. März 1892).

Weiter, bis zu Grosnys Worten Nur die Wahrheit - 1. April 1892.

Weiter geht es mit Apokalypse und Dämonen - 4. April 1892.

Der Rest, vor dem Erscheinen des Wüterichs :- 5. April 1892; endend mit den Worten des Fürsten Wjasemski) Alle sind besänftigt ,- 6. April 1892.

Die Musik zu der Szene, in der die tote Olga hereingebracht wird, und das darauf folgende Rezitativ von Grosny ( Verrückt, und ich habe dich nicht behalten, armes Ding usw. zu den Worten Rette sie, mein Täubchen ) sind mit 7. April 1892 gekennzeichnet.

Der Schlusschor: Es ist vollbracht, das große Pskow ist gefallen ist am 2. April 1894 geschrieben, obwohl es ein Manuskript gibt, das die folgende Inschrift trägt:

8. Juni 1892, Neschgowizi.

23. Januar 1894 St. Petersburg, was zeigt, dass Rimski-Korsakow diesen Chor im Juni 1892 und im Januar 1894, am Tag nach seinem kolossalen Erfolg und den Ruhm -Rufen, und schließlich im April (oder besser Ende März) desselben Jahres 1894 mehrmals überarbeitet hat.

Ein würdiges Beispiel für reinen Beethovenschen Fleiß! Erinnern Sie sich daran, wie lange der Autor von Coriolan , Eroica und der Pastoralsymphonie um das Thema für seine abschließende Hymne an die Freiheit in der Neunten Symphonie gerungen hat. Es ist kein Zufall, dass einige der Bewunderer der Musik von Rimski-Korsakow (Dm. Stassow) dieses mächtige Requiem für Pskow und Olga für das erstaunlichste und genialste von allem halten, was Nikolai Andrejewitsch je geschrieben hat.

Nun aber zu meinem heutigen Besuch, den man kaum als besonders angenehm bezeichnen kann, denn Rimski-Korsakow kam ziemlich spät nach Hause und war schlecht gelaunt; er gab zu, dass er einen kleinen Groll gegen mich hegte, weil ich gemeckert hatte, als Nikolai Andrejewitsch mir in Wetschascha sagte, dass seine erste Arie des Sadko nicht in A-, sondern in G-dur steht, dass es noch einen anderen Umstand gab, den er mir jetzt nicht sagen wollte, dass er aber auch ein wenig beleidigt war. Schließlich wies er mich zurecht, warum ich in einer neuen Oper Außenseiter -Rollen spielte. Kurz gesagt, ich habe eine Menge Kummer bekommen. Beim Tee erfuhr ich aus Trifonows Erzählung, dass Wladimir Stassow in diesem Sommer in Nauheim wegen seiner Probleme mit den Byzantinischen Emailen von Swenigorodski geehrt wurde. Außerdem teilte uns Rimski-Korsakow mit, dass Glasunow in seinem letzten Brief eine wenig schmeichelhafte Meinung über die belgischen Musiker geäußert hatte, von denen er für diese Auslandsreise sehr enttäuscht sein musste, da ihre Begeisterung für die russische Musik alles andere als aufrichtig - aufgeblasen - ist.<sup>82</sup> Borodin ist ebenso beliebt wie Kopylow,

Naprawnik bringt sie zum Schwärmen, d Indy auch, während sie über den wirklich begabten Tschaikowsky lachen.

Vor dem Tee spielte Nadeschda Nikolajewna auf Wunsch von Trifonow Sadko (Rimski-Korsakow führte nur die Arie des Sadko auf), und Nikolai Andrejewitsch erzählte, dass er gerade seine Erinnerungen von 1879-1880 schreibe.

Wir trennten uns zu Beginn des ersten.

*17. September*

Waren mit meiner Frau bei den Rimski-Korsakows, wo sie Schokolade tranken. Wir sprachen über vormozartischer Geheime Ehe<sup>83</sup> über die Tiefe oder vielmehr Höhe wirklich inspirierter Musik sowie über die breite, grobe Arbeitsweise von Serow, Verdi und anderen von der Kritik gefeierten Opernkomponisten. Dann war die Rede von den Wagner-Opern, die in dieser Saison (von einem deutschen Ensemble) inszeniert werden sollen,<sup>84</sup> von der bevorstehenden Lesung der Nacht am Donnerstag (dem 20.); von der Wiederaufnahme der Maiennacht und ihrer Aufführung am kommenden Sonntag; schließlich von der geplanten Inszenierung von Ostrowskis Frühlingmärchen ( Snegurotschka ) auf der Bühne von Alexandria mit Musik von Tschaikowsky.\* Außerdem erfuhr ich, dass Nikolai Andrejewitsch bereits die ersten 70 Seiten des 2. Bildes geschrieben hatte und dass er den I. Akt von Sadko bis Sonntag fertigstellen würde. Aber dann läutete es, jemand kam geschäftlich zu Rimski-Korsakow, und so gingen wir, ohne uns gemeinsam zu verabschieden.

\* Tschaikowskys Snegurotschka wurde 1901 im Alexandrinski-Theater zu Gunsten von Warlamow aufgeführt.

*18. September*

Besuchte erneut Rimski-Korsakow, dem ich die ausgewählten Korrekturfahnen der Orchesterpartitur von Pskowitjanka übergab (von dieser Oper wurden etwa anderthalb Exemplare veröffentlicht).

Bevor Nikolai Nikolajewitsch eintraf, erzählte Nadeschda Nikolajewna viel von ihrem dritten Besuch bei Ljudmila Iwanowna Schestakowa, wo sie sich unter anderem mit Balakirew trafen, den Nadeschda Nikolajewna seit dem Tag der Beerdigung des jungen Djutsch (1891) nicht mehr gesehen hatte<sup>85</sup> und der dieses Mal extrem nett war. Balakirew sprach ausführlich mit Rimski-Korsakow über seine Absicht, zwei Konzerte zu geben, um etwas Geld zu verdienen, um das Konservatorium für die beiden Chor-Jungen bezahlen zu können, und spielte zum Schluss auf Wunsch aller seine vierte in Folge, die G-dur-Romanze Das Meer schäumt nicht im besten Glinka-Stil, die von Mili Alexejewitsch Ljudmila Iwanowna gewidmet wurde. Die Romanze hat allen sehr gut gefallen.

Gestern Nachmittag hatten die Rimski-Korsakows W. Stassow zu Gast, mit dem Nadeschda Nikolajewna Das Epos über Wolch Swjatoslawitsch aus Sadko vortrug (gesungen von Sophia Nikolajewna). Es ist schwer zu sagen, ob Wladimir Wassiljewitsch das Stück mochte oder nicht, aber ich denke, dass es ihm nicht gefiel, denn er, der ein Werk gerne sofort beurteilt, änderte diesmal seine Gewohnheit und erklärte, dass man es nicht wagen kann, etwas nach dem ersten



Eindruck zu sagen . Aber er war von vornherein davon überzeugt, dass ihm der Rest des Werkes sehr gut gefallen würde, zumal er Nikolai Andrejewitsch und seine Fantasie Sadko so sehr liebte, dass er wollte, dass die Oper ihm besonders gut gefällt.

Zum Abschied nahm ich das Manuskript von Mussorgskys Sorotschinsker Jahrmarkt sowie die Korrektur des Klavierstücks von Die Nacht vor Weihnachten zur Durchsicht mit.

22. September

Meine Mutter war bereits bei den Rimski-Korsakows und alle tranken Tee, als ich schließlich gegen 10 Uhr ankam, kaum dass ich dem langweiligen Abendunterricht entkommen war.

Nikolai Andrejewitsch schien verstimmt zu sein, obwohl er versuchte, höflich zu sein. Er sagte, dass Glasunow heute aus dem Ausland zurückgekehrt sei und dass er, Rimski-Korsakow, heute Morgen mit Nikolai Feopemptowitsch Solowjow am Konservatorium darüber gesprochen habe, ob es stimme, dass er einmal eine Quadrille mit dem Titel Keil für Keil über Themen aus Pskowitjanka und Offenbach-Operetten geschrieben habe und dass sie, wie es in der Inschrift heißt, an Raik <sup>86</sup> angelehnt sei. Solowjow gab zu, dass er diese Quadrille tatsächlich komponiert hatte, und fügte sogleich hinzu, dass derzeit alle Exemplare dieses Werks bis auf eines aus dem Verkehr gezogen und verbrannt worden seien. Was wollen Sie tun? - fügte der junge Autor von Cordelia hinzu, als würde er sich entschuldigen. - So waren die Zeiten. Als Kuriosum möchte ich hier ein winziges Fragment aus der dritten Figur dieser Quadrille zitieren, für das Solowjow die bezaubernde fünfsätzliche Melodie des zweiten Liebesduetts von Olga und Michail Tutscha (aus dem 1. Bild des III. Aktes von Pskowitjanka ) entliehen hat, natürlich im Voraus entsprechend verzerrt. Hier eine Kostprobe von Solowjows Bosheit, Solowjows Karikatur, und zwar eine sehr gelungene Karikatur (*Notenbeispiel 41*).

41

Der Rest war viel schlimmer. Der Rest war schlimmer, und er war auch nicht großartig, obwohl Rimski-Korsakow die Parodie gutheißt und findet, dass sie nicht ganz frei von einem gewissen Witz sei.

Nach dem Tee sprachen wir über Erdmansdörfer und die Tatsache, dass, wenn er Leiter der Symphonischen Konzerte wird, dies ein sicheres Zeichen dafür ist, dass alles Russische verbannt oder ausgeschlossen wird, da er russische Musik im Grunde nicht liebt, kennt oder versteht. Er sprach dann über verschiedene Verlage und die Tatsache, dass Jurgenson außer Eugen Onegin und Der Nussknacker keine weiteren Opern von Tschaikowsky veröffentlicht hat (ich meine die Orchesterpartituren, nicht die Klavierpartituren, die gedruckt wurden). Und jeder lobt ihn, - sagte Rimski-Korsakow. - Und Beljajew wird immer noch gescholten, obwohl er kein Manuskript unveröffentlicht lässt, wenn er eines in die Hände bekommt. So viel zur Gerechtigkeit, - schloss Nikolai Andrejewitsch.

Bevor wir den Raum verließen, unterhielten wir uns mit Rimski-Korsakow über das Spielen von Bachs Fugen (mit Ausnahmen) auf dem Cembalo. Ich kann immer noch nicht verstehen, - sagte Nikolai Andrejewitsch, - welches Vergnügen, geschweige denn welche Freude die Menschen daran haben können, diese gewaltige Musik auf einem kraftlosen und schlechten Klavier vom Ende des letzten und Anfang des jetzigen Jahrhunderts zu hören. Und in der Zwischenzeit bewunderte die Öffentlichkeit diese Klänge. Sie haben wahrscheinlich bemerkt, - sagte Rimski-Korsakow, - dass man in Bachs Partituren eine Vorliebe für virtuose Instrumentation (ein Solo-Englischhorn oder eine Bratsche, eine ostinate Flöte oder schließlich ein Quartett aus Englischhörnern und Oboen) erkennen kann. So seltsam es klingen mag, diese Neigung zur ursprünglichen Farbgebung in Bachs Werken ist rein zufällig und durch nichts motiviert, denn dieselbe Musik, die er heute für Holzbläser orchestriert hat, wird morgen ohne den geringsten Hinweis auf die vorherige Besetzung den Streichern zugewiesen oder in eine Art Flötensolo verwandelt werden.

Wir sind gegen halb eins aufgebrochen. Nicht nur das gesamte erste Bild von Sadko, sondern auch Das Epos über Wolch Swjatoslawitsch konnte nicht aufgeführt werden. Nikolai Andrejewitsch, ich wiederhole, schien mit etwas beschäftigt zu sein, und Sofja Nikolajewna war irgendwohin verschwunden.

*25. September*

Als ich zu den Rimski-Korsakows kam, spielte Nadeschda Nikolajewna die Sonate von Liszt, die übrigens äußerst exquisit harmonisiert war, in der C-Dur ohne ersichtlichen Grund immer wieder durch G-Dur ersetzt wurde, und die laut Balakirew (als er Liszt noch unfreundlich gesinnt war - es gab so eine Zeit!) eine Art Ausruf des Dyaks hatte: Und was haben Sie da, herrlicher Solocha? Beim Mittagessen sprachen sie übrigens über die 29. Aufführung der Maiennacht, die gestern unerwartet stattgefunden hatte, und darüber, dass alle Rimski-Korsakows morgen den Tannhäuser sehen würden.

Sie sprachen über die so genannten Quartettisten, jenen hoffnungslosen Typus von Musikliebhabern, für den es keine andere Musik als die Kammerliteratur gibt. Dann war von Operetten die Rede, und Nikolai Andrejewitsch blieb sich diesmal treu, indem er sagte, dass er persönlich Offenbachs Schöne Helena, die er zufällig dreimal gesehen hatte, für ein hervorragendes Stück auf seine Art und Weise halte, jedenfalls für ein äußerst geistreiches Werk, dem es keineswegs an Musikalität fehle.

Abschließend erfuhr ich, dass Rimski-Korsakow am Samstag, den 23. seine Instrumentalfassung von Sadko (die Szene am Ilmensee) fertiggestellt hatte, von

der er bereits einen Teil für Klavier mit Gesang bearbeitet hatte. Nach dem Abendessen ging Nikolai Andrejewitsch wie üblich zur Ruhe, und ich sah mit Hilfe von Nadeschda Nikolajewna das Manuskript der ersten Hälfte des II. Aktes am Flügel durch, das mir zu diesem Zweck überlassen worden war, und verschwand dann.

*2. Oktober*

Ich war bei Rimski-Korsakows. Diesmal war Nikolai Andrejewitsch sehr spät dran, denn er kam erst um sechs Uhr vom Konservatorium zurück. Sie sprachen über den unerwarteten Tod von Nadeschda Wassiljewna Stassowa, über die angebliche Aufführung der ersten beiden Akte von *Sadko* am 4. (Mittwoch); der Klavierauszug war fertig und es gab bis zu 68 Seiten im II. Akt, über die Rimski-Korsakow die ganzen 8 Tage verbrachte.

Neulich hat Nikolai Andrejewitsch Glasunow, Sokolow und Ljadow den gesamten *Sadko* vorgespielt. Als Nadeschda Nikolajewna ihm erzählte, dass Stassow trotz des kürzlichen Verlusts seiner Schwester versprochen hatte, am Mittwoch bei ihnen zu sein, sagte Nikolai Andrejewitsch: Ich wusste es; nein, ich bin wohl nicht der Einzige, ich glaube, er gehört zu der Sorte von Menschen, die Kunst aus einer richtigen Perspektive betrachten und sie nicht als reine Unterhaltung ansehen.

Am Ende des Abends sprachen wir über Auszüge aus Mussorgskys Oper *Sorotschinsker Jahrmarkt* - über die bezaubernde (wenn auch musikalisch unvollendete) Traurigkeit eines Jungen, in der das schöne Dämmerungsthema (Pastorale) aus *Nacht auf dem kahlen Berge* zu hören ist; die äußerst angenehme Musik in Khivryas Partien, wenn sie von ihrem Popowitsch träumt, der witzige Anfang des Bildes, wenn Tscherewik schläft, dann die eigentümlich harmonisierten Phrasen von Khivrya, wenn sie von Pampus träumt und Popowitsch von Liebe spricht: der süße, wenn auch nicht russische Chor der Mädchen aus der Basarszene, und auch die recht konventionelle und jedenfalls musikalisch unausgegrenzte und nicht besonders schreckliche Charakterisierung des Roten Bauernhemds, die aus irgendeinem Grund jedes Mal im gleichen Ton und auch resolut ohne jede Veränderung auftritt.

*4. Oktober*

Um neun Uhr war ich bei den Rimski-Korsakows, wo ich die ganze Gruppe antraf.\*

\* Anwesend: R. Belskij, W. Belskij, W. Jastrebzew, A. Ljadow, W. Stassow, P. Molas, A. Jastrebzewa, N. Molas, A. Trifonow, A. Glasunow, N. Schtrup und die Familie Rimski-Korsakow.

Als ich eintrat, spielte Blumenfeld gerade Ljadows neue Variationen über ein Thema von Glinka. Bald jedoch (um Viertel nach zehn) begann die Aufführung von *Sadko*. Der I. Akt wurde vor dem Tee gespielt, mit dem Epos über Wolch Swjatoslawitsch, gesungen von Sophia Nikolajewna, begleitet von Nadeschda Nikolajewna.

Der zweite Akt wurde nach dem Tee aufgeführt.

Stassow schwärmte von den Chören des ersten Aktes (in  $\frac{11}{4}$  und  $\frac{4}{4}$ ) wegen ihrer kraftvollen, unruhigen Musik und lobte einen Großteil des II. Aktes, obwohl er von

der Fantasieszene irgendwie nichts besonders Gutes erwartet hatte.  
Ausgezeichnete, echte Musik , - schloss er.

Ich vergaß zu sagen: beim Tee sprach ich mit Ljadow über das rasche, sozusagen nachweisbare Aussterben der Volkslieder und über seine Sammlung, deren Text verloren gegangen ist. Und Rimski-Korsakow sprach mit Stassow über den unbestreitbaren Schaden, den ein gewisser Israilew<sup>87</sup> den Glockentönen zugefügt hat, indem er sie in Dreiergruppen einrichtete. Ich erfuhr auch, dass die Instrumentierung von Sadko , abgesehen vom ersten Chor, am 8. Juli 1895 begann und dass der II. Akt zwischen dem 5. und 26. September instrumentiert wurde, wobei der Klavierauszug dieses Aktes bereits am 1. Oktober 1895 vorbereitet war.

*8. Oktober*

Heute war Nikolai Andrejewitsch trotz oder gerade wegen des schlechten Wetters (es regnete) von halb zwei bis fünf bei uns. Wir tranken Tee und sprachen über Tanejews seltsame, hässliche Orchestrierung von Oresteja , über Dawidow und den Musikkreis, über die Aufführung von Sadko und die Meinung des Publikums. Stassow war anscheinend mit der Szene am Ilmen-See zufrieden, obwohl er die Musik, die den Zaren des Meeres erscheinen ließ, nicht bemerkte, und in der ersten Szene schwärmte er vom Chor in  $\frac{11}{4}$ , ich glaube, nur weil die Partitur ungewöhnlich wunderbar war. Die volkstümlichen Themen in Mussorgskys Sorotschinsker Jahrmarkt wurden besprochen (Nr. 129 und 147 aus der Sammlung von A. Ruben, auch diese sind verzogen). Ich erzählte Nikolai Andrejewitsch von dem ausgezeichneten Spiel Balakirews bei den Pupins (5. Oktober), wo er die folgenden Werke des genialen Chopin spielte: Ballade Nr. 4 (f-moll); Mazurka H-dur Nr. 33 (verwandt mit Korsakows Redowa aus Mlada ),\*

\* Meinung Balakirews.

Preludes Es-dur, Ges-dur, b-moll; Etüden in cis-moll Nr. 19, a-moll Nr. 23); dann: Sonate in b-moll (mit Trauermarsch) und das 3. cis-moll-Scherzo.

Sie sprachen auch über meine Chrestomathie und besprachen sogar die Instrumentalbeispiele, die dafür vorgesehen waren. Rimski-Korsakow riet mir, mich mit Glasunow über dieses Thema zu unterhalten, der mir in dieser Sache mehr als nützlich sein könnte, da er ein wirklich phänomenales Gedächtnis besitzt.

Schon vor dem Tee, als ich mit Rimski-Korsakow über verschiedene Dinge sprach, erfuhr ich, dass seine Erinnerungen auf den Frühsommer 1880 verschoben worden waren, als Snegurotschka komponiert wurde, und dass im Moment nur die ersten 16 Seiten des III. Aktes von Sadko orchestriert sind.

Als ich schon im Vorzimmer war und mich verabschiedete, kündigte Nikolai Andrejewitsch an, dass er vorhabe, eine zweiaktige Oper zu schreiben, Der Barbier von Bagdad (eine Geschichte aus 1001 Nacht ),<sup>88</sup> fügte aber gleich hinzu, dass mir diese Oper nicht gefallen würde, da sie keine außergewöhnlichen Akkorde oder Tremolo-Blasinstrumente enthalten würde.

9. Oktober

Am Tag nach Nikolai Andrejewitschs Besuch bei uns besuchte ich wie üblich die Rimski-Korsakows. Diesmal fand ich heraus, dass das Haus in der Stadt Tichwin steht. Tichwin (das dem Vater von Nikolai Andrejewitsch gehörte und später an Witmer verkauft wurde), wo Rimski-Korsakow geboren wurde und seine Kindheit verbrachte, liegt direkt am Ufer des Flusses Tichwinka, gegenüber dem berühmten Tichwinkloster, neben der ehemaligen Regimentskirche. Dieses Haus bestand aus einem alten Haus mit einem Zwischengeschoss und einem Nebengebäude, das mit verschiedenen Farben gestrichen war. So hatte das Haus zwei Farben: braun und grau. Zum Haus gehörte ein großer Garten. Außerdem sagte Nikolai Andrejewitsch, dass sein Großvater zwei Güter besaß, beide im Bezirk Tichwin: eines mit dem Namen Melegeschkoje und das andere im Dorf Nikolskoje, aber dann wurden diese Güter verkauft.

Als ich ging, nahm ich den I. Akt der Oper *Sadko* mit und versprach im Gegenzug, morgen oder übermorgen meine Orchester-Korrekturfahnen von *Die Nacht vor Weihnachten* zu schicken, die Naprawnik benötigte, da er das Werk erst selbst studieren musste und die Partitur der Oper noch nicht gedruckt war.

Am nächsten Tag, dem 10. Oktober, schickte ich Rimski-Korsakow die versprochene Partitur von *Die Nacht* und bat ihn, für die erste Aufführung (21. November) von *Die Nacht vor Weihnachten* vier Plätze für mich, meine Mutter und Lebedewa in der Loge vorzumerken.

16. Oktober

Ich war gegen sechs Uhr bei den Rimski-Korsakows. Traf Nikolai Andrejewitsch bei der Instrumentierung des dritten Akts von *Sadko* an. Ich erfuhr, dass die Rimski-Korsakows heute Abend zur Uraufführung von Leo Tolstois *Die Macht der Finsternis* gehen und dass morgen die ganze Familie zur Uraufführung von Tanejews *Orestie*<sup>89</sup> geht, die sie bereits bei der Generalprobe am Samstagmorgen gehört hatten. Laut Nikolai Andrejewitsch gibt es in dieser Oper viel gute Musik, wie z.B. das Liebesduett, den Beginn der 1. Szene des letzten Aktes usw., allerdings ist alles etwas überlang. Die Inszenierung (das Bühnenbild) ist großartig.

18. Oktober

Mein heutiger Besuch bei Rimski-Korsakow war recht unglücklich: Nikolai Andrejewitschs Aufmerksamkeit war völlig abgelenkt und absorbiert von Teil I der neuen (fünften) Sinfonie von Glasunow, der vor mir erschienen war - offensichtlich in der Absicht, über die vorgesehene Instrumentierung dieses Allegros zu sprechen.<sup>90</sup> Es war schade, dass es für mich ein so schlechter Zeitpunkt war, bei den Rimski-Korsakows zu sein; ich sage schlechter Zeitpunkt, weil es nicht die geringste Möglichkeit gab, mit Nikolai Andrejewitsch zu sprechen, und das war der Hauptgrund für meinen Besuch. Ich habe mir jedoch heute die am 5. Mai begonnene und bereits am 28. Juni 1895 fertiggestellte Orchestrierung des I. Aktes der Oper *Sadko* angesehen, mit einem großartigen und brillanten (im klanglichen Sinne) Trompetensolo in der ersten Arie von *Sadko* *Meine Perlen-Schiffe fahren vorüber* mit den Worten *Der Ruhm von Nowgorod würde dahinfliegen*. Dieses Solo spielt

später eine wichtige Rolle. Ich vergaß zu erwähnen, dass die Instrumentierung des III. Aktes voranschreitet, während Rimski-Korsakow bereits an Seite 56 schreibt.

23. Oktober

Ich war von sechs bis sieben bei Rimski-Korsakow. Ich nahm ihm das Manuskript des II. Aktes von Sadko mit, das ich in dieser Woche mindestens zehnmal abspielen konnte und so nicht nur die poetische Einleitung mit dem geheimnisvollen Rauschen des Schilfs genoss, in der neue Sekundakkorde in Terz-Beziehungen gegen die aufsteigende Ton-Halbtonskala erklingen, sondern auch die Musik der Schwäne und den anmutigen Sadko -Song: Spielt, meine Guselki, nach einer der Skizzen aus Snegurotschka, sowie die Szene des Liebesduetts von Sadko mit der Meeresprinzessin Wolchowa, die in jeder Hinsicht großartig ist.

Schon 1880, zur Zeit der ersten Skizzen zu Snegurotschka, befand sich unter den Skizzen für den Schlusschor eine besonders frische und harmonisch originelle Episode, die offensichtlich ein Auszug aus dem Schlusschor (eine Art Sonnengebete)\* war (Notenbeispiel 42).

\* Vor Snegurotschka begegneten wir dieser Sequenz in der Szene Wüterichs Abschied (aus Pskowitjanka), bei Tokmakows Worten: Matuta, du bist weder ein Diener von Pskow noch von Zar Iwan Wassiljewitsch.

Gewähre, Gott des Lichts, einen warmen Sommer.

42

„Даруй, бог света, теплое лето“

In dem bereits erwähnten Liebesduett Sadko und der Meeresprinzessin treffen wir wieder auf diese wunderbar schöne und eigentümliche Kombination aus erweitertem Dreiklang und Septakkord.

Nikolai Andrejewitsch war offenbar in bester Laune, versprach, mich zu einer der letzten Proben von Die Nacht mitzunehmen, die am 21. November uraufgeführt werden soll; er teilte mir mit, dass ich meine Korrektur der Partitur bald zurückerhalten werde, da die echte Partitur von Die Nacht vor Weihnachten bereits in Petersburg eingetroffen sei, obwohl sie auf Elba liege. \*\*

\*\* Dies war der Name des Dampfers, auf dem die Partitur gebracht wurde.

Außerdem habe ich erfahren, dass die Orchestrierung von Sadko voranschreitet, da Rimski-Korsakow bereits mein Lieblings-Indienlied instrumentiert.

Wir gingen zusammen aus: ich ging zur Bank zu meinen verdammten Abendkursen, und Nikolai Andrejewitsch ging zu den Molas, um seiner hübschen Nichte Tanetschka zu gratulieren, die heute sechzehn Jahre alt wurde.

Nach dem Mittagessen bei meiner Mutter ging ich zu den Rimski-Korsakows, die sehr gut gelaunt waren. Nikolai Andrejewitsch überreichte mir meine Korrekturfahnen von *Die Nacht vor Weihnachten* und sagte mir, dass er diese Oper morgen zum ersten Mal von einem Orchester aufgeführt hören würde. Heute verbrachte ich meine Zeit mit den Rimski-Korsakows auf eine ganz andere Art und Weise, denn anstatt mit den anderen in das Esszimmer zu gehen, saß ich während der Mittagspause im Arbeitszimmer von Nikolai Andrejewitsch und besprach die Orchestrierung des II. Akts (oder, in heutigen Worten, das 2. Bild des I. Akts) sowie einige Studien zum II. Akt: der Moment, in dem sich der Fisch in Gold verwandelt, mit glitzernden Quartsextakkorden im Triller; das Warägerlied (mit einem Blechbläser und Streichern) und das bezaubernde Indische Lied g-dur, komponiert am 5. August in Wetschascha und instrumentiert am 24. Oktober 1895.

Übrigens wurde die Szene am Ilmen-See (2. Szene des I. Aktes), die am 8. Juli in Wetschascha fertiggestellt wurde, zwischen dem 5. und dem 23. September 1895 instrumentiert; der II. Akt, der am 9. August komponiert wurde, wurde zwischen dem 5. und dem 29. Oktober 1895 instrumentiert.

Ich hatte ganz vergessen, das zu erwähnen, als ich mit Nikolai Andrejewitsch über die Orchestrierung der wässrigen Halbtonquartakkorde in der Geschichte der Meeresprinzessin sprach (*Notenbeispiel 43*),

43

hatte ich Rimski-Korsakow auf einen äußerst merkwürdigen Umstand aufmerksam gemacht, nämlich dass alle drei Stimmen zusammen und jede für sich, parallel ansteigend, eine durchgehende dreistimmige ton-halbton-Tonleiter bilden. Die Oberstimme des Quartsextakkordes gibt nämlich die Tonleiter vor:

$$\left\{ \begin{array}{l} \text{la, si, do, re, re\sharp, mi\sharp, fa\sharp, sol\sharp, la, si} \\ \text{— 1 ..... } \frac{1}{2} \text{ ..... 1 ..... } \frac{1}{2} \text{ ..... 1 ..... } \frac{1}{2} \text{ ..... 1 ..... } \frac{1}{2} \text{ ..... 1} \end{array} \right\} \text{HT.A.}$$

die Mittelstimme desselben Akkords gibt die Tonleiter an:

$$\left\{ \begin{array}{l} \text{fa, sol, la\flat, si\flat, si\sharp, do\sharp, re\sharp, mi\sharp, fa\sharp, sol\sharp} \\ \text{1 ..... } \frac{1}{2} \text{ ..... 1 ..... } \frac{1}{2} \text{ ..... 1 ..... } \frac{1}{2} \text{ ..... 1 ..... } \frac{1}{2} \text{ ..... 1} \end{array} \right\} \text{HT.A.}$$

Schließlich gibt die Unterstimme des Quartsextakkords die Tonleiter an:

{ do, re, mi<sup>b</sup>, fa, fa<sup>#</sup>, sol<sup>#</sup>, la<sup>1</sup>, si<sup>1</sup>, do<sup>1</sup>, re<sup>1</sup> } н.т.д.  
 { 1.....½.....1.....½.....1.....½.....1.....½.....1 }

Es stellte sich heraus, dass Rimski-Korsakow dies im Sinn hatte, als er die poetische Musik für diese wunderbare Meereslandschaft komponierte.

6. November

Zwischen sechs und sieben war ich bei den Rimski-Korsakows und fand Nikolai Andrejewitsch in einer ziemlich unsicheren Stimmung vor. Zu den Proben für Die Nacht äußerte er sich nur wenig und überließ die Stimme seiner Frau, die offenbar sehr beunruhigt über das Verfahren war. Rimski-Korsakow selbst sagte mir nur, dass seiner Meinung nach die Proben im Großen und Ganzen gar nicht so schlecht waren und dass er gerade die Seite 40 des III. Aktes von Sadko instrumentierte und dass bald das ganze 1. Bild fertig sein würde.

10. November

Von halb acht bis acht war ich bei Rimski-Korsakow und erfuhr, dass Nikolai Andrejewitsch heute Abend bei Beljajew sein will, um eine Sängerin zu hören, die in dieser Saison in der Russischen Symphonie auftreten möchte. Es war die Rede davon, dass das 1. Bild des III. Aktes von Sadko im Umfang von 50 Seiten bereits zwischen dem 1. und 7. November in Auftrag gegeben worden war und dass Rimski-Korsakow nun viel mit dem Libretto von Sadko zu tun hatte. Nun, was ist, wenn die Zensur, - sagte Rimski-Korsakow, - meinen Nikola den Älteren nicht zulässt? Schließlich können sie seine Durchlaucht nicht entlassen? <sup>91</sup>

In einem späteren Gespräch stellte sich heraus, dass Balakirew die neuen Variationen Ljadows über ein seiner Meinung nach äußerst schlechtes Thema aus Glinkas Nacht in Venedig überhaupt nicht mochte.<sup>92</sup> Das ist umso erstaunlicher, - sagte Nikolai Andrejewitsch, - als Mili Alexejewitsch selbst den Chor mit dieser Melodie bespielt hatte, die dort einst von Schülern gesungen wurde. Rimski-Korsakow beklagte sich sehr über die fast erzwungene Orchestrierung von Ruhm, die er über ein bekanntes volkstümliches Thema geschrieben hatte und die ihm von Rubez auferlegt wurde ( er hatte nicht den Mut, sich zu weigern ). Dabei ist diese Komposition nicht nur in musikalischer Hinsicht äußerst schwach, langatmig und mittelmäßig, sondern zeichnet sich auch durch einen wahrhaft ekelhaften Vokalismus aus. Übrigens, wissen Sie was? -sagte Rimski-Korsakow. - Von uns Russen konnte Mussorgsky am schlechtesten schreiben, wenn es mehr als eine Stimme gab, und Kjuj, wenn es 3, 4 oder mehr Stimmen sein mussten. Denn in diesen Fällen muss man die Theorie kennen, die aber keiner von ihnen vorweisen konnte.

Wir erinnerten uns dann an das entzückende Spiel des kleinen Pianisten Raoul Kochalsky, der mich und Nadeschda Nikolajewna in seinem ersten Konzert mit seinem wunderbar angenehmen, samtigen Anschlag und seiner wirklich erstklassigen und gleichmäßigen Technik (vor allem in den Passagen) bezaubert



hatte. Das Gespräch ging irgendwie, für uns unmerklich, von Kochalsky und dem von ihm gespielten Chopin zu russischen Komponisten und einer allgemeinen, fast allen innewohnenden Bescheidenheit über. Man denke nur an Michail Iwanowitsch Glinka, Dargomyschski (in seinen letzten Lebensjahren), Borodin, Tschaikowsky, Glasunow oder schließlich Rimski-Korsakow.

13. November

Als ich heute hereinkam, begrüßte mich Rimski-Korsakow mit den Worten: Und ich habe Freude, denn die Zensurbehörde hat mir mitgeteilt, dass mein Nikola in Sadko als Der unbekanntere Ältere zugelassen wird. Am Morgen der Probe suchte Nikolai Andrejewitsch Kronen für Katharina II. (Piltz) aus; sie wurden alle von ihm abgelehnt, so dass er eine neue bestellen musste. Von den beiden Königinnen (Piltz und Nosilowa) war Nosilowa nach Meinung von Nikolai Andrejewitsch die unvergleichlich bessere, obwohl sie aus irgendeinem Grund bei der ersten Aufführung nicht singen wollte. Als Nächstes sprachen wir über Erdmansdörfer; Nikolai Andrejewitsch ist im Allgemeinen nicht glücklich mit ihm, vor allem, wenn er sich Beethoven vornimmt, den er offensichtlich überhaupt nicht versteht, da er absurde Ritardandos einführt oder aus heiterem Himmel zu sentimentalisieren beginnt, und das beste Beispiel dafür ist sein Dirigat der vorgestrigen Heroischen Symphonie.

Es stellte sich heraus, dass die Großfürsten bei der Generalprobe von Die Nacht vor Weihnachten anwesend sein würden und dass nur Balakirew aus dem Publikum eingelassen werden würde. Was mich betrifft, so wird Rimski-Korsakow versuchen, mich am Samstag für die Generalprobe als seinen Sohn in seine Loge zu bekommen, und er wird mir rechtzeitig davon erzählen.

Am Abend desselben Tages trafen wir Nikolai Andrejewitsch beim ersten Treffen unserer Gruppe wieder, bei dem Sophia Nikolajewna zum ersten Mal als Solistin auftrat und neben den Programmnummern auch Kjuis Schwalbe und Rimski-Korsakows Im Reich der Rosen und des Weines sang.

Hier das Programm:

- 1.) Quartett (A-dur) von K. J. Dawydow. Ausgeführt von W. C. Kamensky, Fürst W. Z. Gedrojz, A. L. Wolpe und A. W. Kusnezow.
- 2.) Romanzen: Rubinsteins Das persische Lied , C. Kjuis Puschkin über Schukowski , R.-Korsakows Was bedeutet mein Name für dich? Ausgeführt von S. N. Rimski-Korsakow.
- 3.) Auszüge aus der Oper William Ratcliff von C. Kjuis: a) Einleitung zum III. Akt, b) Romanze von Maria, c) Geschichte von Margareta, d) Duett von Maria und Ratcliff. Gesungen von: Frau Kosakowskaja, Dore und Lunatscharski.
- 4.) Chöre: a) Die Niederlage Sanheribs (allgemeiner Chor), b) Salambo (Frauenchor) und c) Josua (allgemeiner Chor), Solo darin von S. Rimski-Korsakowa - Lunatscharski unter der Leitung von A. A. Dawidow. Er wurde von N. N. Tscherepnin begleitet.

Abgesehen von Rimski-Korsakowa (die als Zugabe sang) wurden die gesamte Liebesduett-Szene aus Ratcliff (und der Autor wurde hinzugezogen) und der letzte der drei Chöre von Mussorgsky, nämlich Josua , wiederholt.

17. November

Nach seiner Rückkehr vom Dienst erhielt ich die versprochene Antwort von Rimski-Korsakow. Dies schrieb er:

Ich möchte Wassili Wassiljewitsch bitten, am Samstag um 12 Uhr in die Beletage-Loge Nr. 15 zu kommen.

N. R.-K.

16. November 95.

Also, bis morgen.

18. November

War am nächsten Tag um viertel vor 12 Uhr im Mariinski-Theater. Die Probe begann erst nach halb eins und zog sich dank der schlecht laufenden Passagen bis 35 Minuten nach fünf hin.

In der Korsakow-Loge saßen neben Nikolai Andrejewitsch, Nadeschda und Sofia Nikolajewna auch Schtrup, Trifonow, Canille und ich. Die Naprawnikis und Dolina saßen nebeneinander in den Logen. Im Parterre befanden sich neben Wsewoloschski, Kondratjew und anderen Beamten der Theaterabteilung auch Beljajew, Glasunow und Laroche. Balakirew und Ljadow waren abwesend.

Die Probe lief einigermaßen gut, aber mehr auch nicht. Der Vorhang hob und senkte sich nicht ständig, der Zug von Koljada und Owsen war kaum zu sehen, und die Dikanka-Glocke klang wie immer falsch. Die Abschiedsszene zwischen Wakula und Oksana (aus dem 4. Bild) und die Szene mit Katharina waren überhaupt nicht gelungen: die erste wegen des ungleichmäßigen (unrhythmischen) Refrains und die zweite wegen des entsetzlichen Gesangs von Frau Piltz; die Szene bei Solocha war dagegen ausgezeichnet. Die Landschaft ist großartig. Mrawina (Oksana) sang wunderschön und spielte sehr gut und aussagekräftig.

In der Pause erzählte ich Nadeschda Nikolajewna, dass ich kürzlich, am Mittwoch, bei den Pupins Auszüge aus Die Nacht vor Weihnachten gespielt hatte, und ich glaube, dass ich das gewünschte Ergebnis erzielt hatte, sie für die Oper zu interessieren. Außerdem erzählte ich Nadeschda Nikolajewna als Kuriosität Slawinas amüsante Rezension von Die Nacht vor Weihnachten. Als Timofejew gefragt wurde, wie ihr die Oper gefalle, antwortete Maria Alexandrowna scherzhaft, dass sie sehr langweilig sei, und fügte sogleich hinzu, sie sei positiv überrascht, wie jemand ein solches Werk mögen könne. Als Grigorij Nikolajewitsch (Timofejew) sich gegen sie auflehnte, schämte sie sich keineswegs und nannte ihn einen Chinesen, also einen Asiaten, einen Mann ohne Geschmack und musikalischen Sinn. Und das sind Richter und Priesterinnen der Kunst! Schlechte Kunst!

20. November

Ich wartete auf die Rückkehr der Rimski-Korsakows aus dem Theater und saß dort von sechs bis halb zehn. Die Generalprobe soll recht reibungslos verlaufen sein, die Kulissen erschienen pünktlich und nur der Besen flog, wohl aus Respekt vor dem Publikum, nicht durch die Luft.

Als die Klingel ertönte, kam Nikolai Andrejewitsch und teilte mit, dass die Oper morgen nicht stattfinden könne, da die Großfürsten Wladimir Alexandrowitsch und Michail Nikolajewitsch sehr unzufrieden damit seien; außerdem seien sie zutiefst

empört über das Auftreten der Königin und des Teufels in derselben Szene und so weiter, dass der Großfürst Michail gegangen sei, ohne das Ende abzuwarten, und dass sie beabsichtigten, dies alles morgen dem Zaren zu melden.<sup>93</sup> Diese Nachricht traf uns, wie man sagt, wie ein Donnerschlag.

Rimski-Korsakow wird heute Nachmittag Wsewoloschski aufsuchen und ihn bitten, wenn es nur unbedingt nötig ist, die Szene mit Katharina freizugeben, um die Oper wenigstens auf diese Weise vor dem Untergang zu bewahren.

Um 22 Uhr war ich wieder bei den Rimski-Korsakows. Es stellte sich heraus, dass Nikolai Andrejewitsch Wsewoloschski nicht zu Hause war, also hinterließ er einen Brief. Sie sprachen über Naprawnik, dass er eigentlich ein recht anständiger Mann sei und auf jeden Fall nicht schmeichelhaft; über die künstlerische Ignoranz unserer hohen Gesellschaft. Nicht umsonst litt Turgenjew zu seiner Zeit darunter, dass er es wagte, Gogol offen zu verteidigen.<sup>94</sup>

Richtig, - sagte Rimski-Korsakow, - es wäre besser gewesen, wenn meine Oper gleichzeitig mit allen Werken Gogols verboten worden wäre; dann wäre man wenigstens nicht in Versuchung gekommen, über seine Themen zu schreiben.

Schließlich sprachen sie über den mörderischen Eindruck, den dieser fürstliche Beschluss auf die Darsteller im Theater machte, und auch über die Tatsache, dass, sollte die Aufführung aus irgendeinem Grund scheitern, nicht nur die 18.000 Rubel, die für die Inszenierung der *Nacht vor Weihnachten* ausgegeben wurden, scheitern würden, sondern auch die Benefizaufführung von Paletschekowsk mit den gesamten Kosten von 6.000 Rubel. Was für ein Desaster!

Armer Rimski-Korsakow!

*21. November*

War gegen drei Uhr wieder bei den Rimski-Korsakows. Die Oper wurde auf den nächsten Dienstag verschoben.<sup>95</sup> Gibt es etwas Neues? Er sah Kruglikow und Kaschkin, die am Tag der Uraufführung von *Die Nacht vor Weihnachten* extra aus Moskau anreisten. Heute Morgen war Rimski-Korsakow im Theater und bei Woronzowa-Daschkowa; letztere war zwar zu Hause, empfing ihn aber nicht.

Ja, wir fördern unsere begabten Menschen in Russland nicht besonders; nicht umsonst werden wir im Westen als Barbaren angesehen. Außerdem haben wir uns auf dem Gebiet des Selbstbewusstseins nicht weit von unseren skythischen Vorfahren entfernt.

*23. November*

Ich schaute bei den Rimski-Korsakows vorbei, wo ich außer Wolodja und den Bediensteten niemanden antraf. Nikolai Andrejewitsch war, wie sich herausstellte, zum Abendessen bei Beljajew geladen, und so verschwand ich, nachdem ich erfahren hatte, dass dem Zaren heute ein Bericht über *Die Nacht* vorgelegt werden sollte und dass *Petropawlowka* bereits vertuscht worden war.

*24. November*

Ich nutzte meinen Aufenthalt in der Tschernyschow-Gasse und war ungeduldig, das endgültige Schicksal der Oper zu erfahren, und besuchte die Rimski-Korsakows erneut. Diesmal fand ich Nikolai Andrejewitsch in einer äußerst traurigen Stimmung vor. Wie sich herausstellte, hatte gestern endlich der Bericht an den Zaren über *Die*

Nacht vor Weihnachten stattgefunden, und der Zar bedauerte sehr, dass er nicht bei der Probe dabei sein konnte, weil er keine Zeit hatte, und dass es daher notwendig war, die Szene bei der Zarin mit Änderungen zu geben.<sup>96</sup> Rimski-Korsakow war offenbar nicht einmal so sehr um das Schicksal von Die Nacht besorgt, sondern wahrscheinlich um die Unmöglichkeit, seinen Sadko in Zukunft zu inszenieren, und ließ sogar zu, dass sein Der unbekannte Ältere (Nikola) zensiert wurde.

Die Zensur wird passieren, - sagte Rimski-Korsakow, - Pobedonoszew wird es abnehmen. Und die Herrschaft wird nicht helfen. Auf jeden Fall, - fuhr er fort, - gibt es derzeit weder Eile noch Grund, diese Oper zu überstürzen, und ich werde daher Mussorgskys Sorotschinsker Jahrmarkt überarbeiten und beenden. Ich denke, dass es zumindest inszeniert wird. Außerdem ist die Handlung schön und auch viele der Kulissen sind bereits vorhanden.

Ich wollte mich gerade verabschieden, aber Nikolai Andrejewitsch hielt mich zurück. Wir gingen in das Esszimmer. Eine tiefe Traurigkeit wich nie aus seinem Gesicht, selbst wenn er lächelte. Wissen Sie was? - sagte Rimski-Korsakow, als ob er unser Gespräch vom dritten Tag fortsetzte. - Aber die Frage ist, wie steht sie im Verhältnis zu meinen Werken? Jetzt werden sie nicht verstanden (trösten wir uns mit dieser schmeichelhaften Annahme), und später wird sich niemand mehr für sie interessieren, denn die Kunst wird zum Monument der Vergangenheit, und künftige Generationen werden neugierig (und ob sie es noch tun werden) nur das Wichtigste studieren, nämlich das, was für eine bestimmte Epoche in der Geschichte der musikalischen Entwicklung dieses oder jenes Landes charakteristisch war. Sie hören (natürlich mit Kommentaren) Glucks Opern, Mozarts Don Giovanni, Webers Freischütz, Rossinis Barbier von Sevilla, Meyerbeers Hugenotten und zuletzt vielleicht Gounods Faust, Wagners Lohengrin und Nibelungen, während sie in Russland nicht einmal anderen Lappalien, Ruslan und Glinkas Leben für den Zaren Beachtung schenken. Und mal ehrlich, wer würde schon 18.000 Euro ausgeben, um sich aus Neugier auf die Antike so etwas wie Die Nacht vor Weihnachten oder Sadko anzuhören?

Es war jedoch Zeit für mich zu gehen; wir verabschiedeten uns. Die letzten Worte, die ich zu Rimski-Korsakow sagte, waren die folgenden: Und doch, Nikolai Andrejewitsch, war alles, was Sie heute gesagt haben, unwahr, denn Pskowitjanka, Snegurotschka und Sadko sind allem, was Sie aufgezählt haben, unendlich überlegen (außer natürlich den Nibelungen), und früher oder später werde ich doch triumphieren.

Sie glauben das, - sagte Rimski-Korsakow und lächelte bitter, - aber ich habe so wenig Hoffnung darauf. Und meine Musik wird danach genauso vergessen sein, wie sie zu meinen Lebzeiten abgelehnt und nicht anerkannt wurde; nur einige Fragmente werden überleben, und der Rest wird für immer in Vergessenheit geraten.

Als ich nach Hause zurückkehrte, erhielt ich eine Notiz von Nikolai Andrejewitsch, in der Rimski-Korsakow mich vor Mussorgskys Manuskript warnte, und hier ist sie:

Lieber Wassili Wassiljewitsch, ich habe heute vergeblich nach Mussorgskys Sorotschinsker Jahrmarkt gesucht. Ich erinnere mich, dass Sie sie genommen haben. Wenn Sie sie haben, schicken Sie sie mir zu: Ich brauche sie wirklich.

Die Nacht kommt am Dienstag mit dem Wechsel der Zarin zu Durchlaucht. Das vergisst man: wenn du dein Wort gibst, halte es, aber wenn du es nicht gibst, sei stark. Das ist sehr traurig.

Ihr N. R.-Korsakow.  
24. November 1895.

Erst als ich diesen Brief erhielt, verstand ich, warum Nikolai Andrejewitsch heute im Gespräch mit mir, als ob er lachte (obwohl er offensichtlich keine Zeit zum Lachen hatte), zu behaupten begann, dass es in der Tat eine gute Idee wäre, eine zweistimmige Fuge zu dem Text des beliebten Sprichworts *wenn du dein Wort gibst, halte es, aber wenn du es nicht gibst, sei stark zu komponieren*.

25. November

Ich ging kurz bei Rimski-Korsakow vorbei und brachte ihm das Manuskript, um das er gebeten hatte.

Am selben Abend, gegen 21 Uhr, sah ich Nikolai Andrejewitsch wieder: ich traf ihn auf der Straße, auf dem Weg zum Symphonischen, um Liszts Festklänge zu hören.<sup>97</sup> Wissen Sie, - sagte er mir, - ich habe mir gerade den "Jahrmarkt" durchgesehen, nicht sehr gut, außerdem ist der Text grob, sogar sehr grob.

27. Januar

Nikolai Andrejewitsch ist deutlich besser gelaunt: wie er selbst behauptet, hat er die Geschichte mit der Zarin komplett verdaut und ist zu dem Schluss gekommen, dass er in den Augen vieler, auch der Theaterdirektion, eine nicht ganz plausible Rolle gespielt hat, als hätte er ihr gedient. Ich versicherte ihm, dass das, was er getan hatte, in keiner Weise verwerflich oder zweideutig sei; schließlich sei er als Mensch und Instrumentalist sogar von seinen Feinden anerkannt worden, aber Rimski-Korsakow beharrte auf seinem Standpunkt. Abschließend erhielt ich für die Sammlung eine Fotokarte von Nikolai Andrejewitsch aus der Zeit der Komposition der *Snegurotschka* mit der scherzhaften Aufschrift *An den lieben Wassili Wassiljewitsch Jastrebzew als Andenken. N. R. Korsakow. Stelewo . 15. August 1880 , offenbar zur Erinnerung an die Fertigstellung von Snegurotschka . \**

Also, bis morgen.

\* Siehe *Erinnerungen* , 28. November 1894.

28. November

Die Oper war ein großer Erfolg. Das Theater war trotz der extrem hohen Preise bis auf den letzten Platz gefüllt. Nach dem I. Akt begann das Publikum laut nach dem Autor zu rufen, aber der Autor war nicht im Theater; anscheinend war er beleidigt über einige spätere Tricks des Managements, wie z.B. das Ersetzen von *Dyak (Diakon)* durch *Bursak (Zögling)* auf den Plakaten und so weiter. Nach dem dritten Akt erhielt O. O. Palechek großen Beifall und wurde mit zahlreichen Ansprachen und Geschenken bedacht.

Mrawina (Oksana) sang und spielte charmant; Jerschow (Wakula) war ebenfalls gut, vor allem in der Höhe; Tschuprynnikow (Teufel) und Ugrinowitsch (Dyak) spielten ausgezeichnet; dasselbe kann man von Korjakin (Tschub) sagen; Strawinsky (Panas), obwohl er seine kleine Rolle schuf, aber, wie immer, überspielte. Kamenskaja (Solocho) war hervorragend in ihrer Rolle und war besonders von der Szene in der Hütte begeistert.

Der dekorative Teil war fehlerhaft. Von der gesamten Oper wurden die erste Arie von Oksana ( Mrawina) und die Weihnachtsszene im Dorf wiederholt. Letzteres muss Naprawnik sehr geärgert haben, denn mit dieser Zahl hatte er überhaupt nicht gerechnet.

Am Ende der Aufführung brachte ich einen Lorbeerkranz unserer Gesellschaft in die Wohnung von Rimski-Korsakow - eine mit Rosen und Kamelien geschmückte Lyra und eine Girlande aus künstlichen Blumen mit den Anfangsbuchstaben ihrer Namen, die das Wort Ruhm bilden: Flieder, Maiglöckchen, Azalee, Kornblume, Akazie (weiß).

Auf das Band wurde eine Inschrift geprägt (blaues Moiré):

**Dem unsterblichen Sänger des sonnigen Kupala-Kultes, N. Rimski-Korsakow  
sei Dank!**

Nikolai Andrejewitsch, sichtlich gerührt und erfreut über unsere Sympathie und Aufmerksamkeit, küsste mich für alle und bat mich, seinen aufrichtigen und herzlichen Dank an die übrigen Teilnehmer an diesem Kranz weiterzugeben. Er erkundigte sich nach der Aufführung und war erfreut zu hören, dass die Großfürsten Konstantin Konstantinowich, Pawel und Jelisaweta Mawrikijewna anwesend waren. Er war auch erfreut, dass das Lied der Jungen und Mädchen dieses fast jährliche (in Bezug auf die Inszenierung) Werk von Palechek von der Öffentlichkeit angenommen und auf deren einhelligen Wunsch wiederholt wurde.

Nachdem ich Tee getrunken und erfahren hatte, dass die Rimski-Korsakows während der Aufführung auf der Promenade und um die Inseln herumgefahren waren, verabschiedete ich mich von Nikolai Andrejewitsch. Es war etwa 2 Uhr morgens, als ich mich endlich auf den Weg nach Hause machte.

*1. Dezember*

Da mir für die dritte Aufführung von *Die Nacht vor Weihnachten* \* keine Loge versprochen wurde, habe ich bei den Rimski-Korsakows nachgefragt, ob sie zufällig einen Logenplatz frei hätten.

\* Diese Oper wurde am 29. November, dem Tag nach der ersten Aufführung, als Ersatz für *Eugen Onegin*, der wegen der Krankheit von Frau Kusa abgesagt worden war, ein zweites Mal aufgeführt und war sicherlich kein Erfolg; außerdem wurde sie nicht von Mrawina und Jerschow, sondern von Michailowa und Morskoi gesungen.

Es stellte sich heraus, dass sie keine Loge hatten, sondern zwei Plätze in den ersten Reihen im Parkett. Aus unserem Gespräch erfuhr ich, dass Nikolai Andrejewitsch heute im Büro des Zensors war, wo der Chefzensor Adikajewski freundliche Bemerkungen über die Oper verbreitete und sich dafür entschuldigte, dass er gegen seinen Willen einen Dyak in einen Bursak verwandeln musste (ohne den Text von dessen Reden zu ändern). Was kann ich tun?, - schloss er. - Aber ich habe das Libretto zur zweiten Durchsicht erhalten. Von allen Opern war der Zensor am meisten von dem Chor zum Gedenken an Gogol begeistert. Leider, - so Rimski-Korsakow, - erwies sich diese Erinnerung als beschädigt.

3. Dezember

Zwischen ein und halb drei kam Rimskij-Korsakow zu uns, der sich, wie er selbst sagte, bei mir für die Aufmerksamkeit und dafür bedankte, dass ich ihm am Tag der Aufführung nach dem Theater einen Kranz vorbeigebracht hatte. Außer Nikolai Andrejewitsch waren noch Bulitsch und Pjotr Schenschin dabei. Sie sprachen über das Theater, über die geringe Bühnentiefe des Mariinski-Theaters, die es schwierig macht, Opern mit schnellen Bühnenbildwechseln zu inszenieren, über die Leitung der kaiserlichen Theater, über das gestrige Abendessen zu Ehren von Palechek und die Reaktion des Publikums auf *Die Nacht*, über den abscheulichen Artikel von Nikolai Solowjow, der den blasphemischen Charakter dieser Oper bewies.<sup>99</sup> Wir sprachen über Indys Musik, über die bevorstehende Russische Sinfonie, in der Rimski-Korsakow Auszüge aus *Mlada* geben wollte, über den Besuch von Nikolai Andrejewitsch bei meiner Mutter am 2. Dezember, über das Geburtshaus von Rimski-Korsakow und vieles mehr. Gegen halb vier Uhr begann Nikolai Andrejewitsch, sich zu verabschieden: er musste im Anitschkin-Palast anhalten, um Polowzew zu besuchen. Bulitsch war begeistert von der Oper, aber Lebedewa war aus irgendeinem Grund nicht gekommen. Rimski-Korsakow war auch heute noch sehr nett zu unserer Oksana, er nahm sie in den Arm, küsste ihre Hände und streichelte ihr beim Abschied zärtlich über den Kopf.

4. Dezember

Ich bekam zufällig eine Karte für *Die Nacht vor Weihnachten* und ging nach dem Mittagessen bei meiner Mutter zu den Rimski-Korsakows; es stellte sich heraus, dass Nikolai Andrejewitsch heute auch ins Theater ging, und so gingen wir gemeinsam gegen halb zehn dorthin.

Auf dem Rückweg sprachen sie wieder über Solowjows heimliche Artikel (oder vielmehr Denunziationen) in den Börsennachrichten und im *Licht* und seinen Wunsch, das Thema so unschicklich wie möglich zu machen, wobei er nicht zögerte, die Religion mit einzubeziehen, und das alles nur, weil er selbst eine schlechte Oper zu demselben Thema hatte, deren Aufführung die Direktion abgelehnt hatte.

Ja, - schloss Rimski-Korsakow, - es hat eine allgemeine Kampagne gegen meine *Nächte vor Weihnachten* begonnen. Ich frage mich, warum die Menschen jedem neuen Werk so ablehnend gegenüberstehen. Ich kann mir beim besten Willen nicht vorstellen, dass es in meiner ganzen Oper, so schwach sie auch sein mag, nicht eine einzige Passage oder Szene gibt, die den Zuhörern nicht gefallen könnte. Warum also sollte man die Geburt eines neuen Wesens auf dem Gebiet der Musik mit solchem Hohn und Spott begrüßen?

Ich erfuhr, dass der Klavierauszug zum III. Akt von *Sadko* aller Wahrscheinlichkeit nach morgen fertig sein wird, und auch vom Ergebnis des gestrigen Gesprächs zwischen Rimski-Korsakow und Polowzew, aber über letzteres werde ich nichts sagen, um nicht einige der berüchtigten Leute zu beleidigen.

Das Stück kam eher schlecht und schlampig rüber: Michailowa (Oksana) sang zwar gut, aber ihre Stimme entsprach nicht der Natur ihrer Rolle; außerdem war sie extrem schwach. Die Chöre bewegten sich immer wieder auseinander, das Orchester bewegte sich ebenfalls auseinander; die Kulissen kamen entweder zu spät oder zu früh, so dass die Illusion völlig verloren ging (übrigens tauchte der Palast während der Musik vor dem 8. Bild nicht einmal auf). Nach dem I. Akt rief das

Publikum die Darsteller herbei, und nach dem dritten wurde der Autor von ihnen herbeigerufen. Nach dem Schluss hörte man hier und da warmes Klatschen, aber es gab keine allgemeine Begeisterung: daher der Einfluss unserer Midas-Kritiker,<sup>100</sup> und Fürstenmeinungen, und der Mangel an Besetzung der Aufführung, und sogar allgemeine öffentliche Unsympathie gegenüber Gogols Handlung. Heute wurde nichts wiederholt, und die wunderbare Szene mit den großen Weihnachtsliedern blieb ohne Beifall; sie wurde, ebenso wie die Musik des Koljada-Zugs, völlig ignoriert.

Meine Nachbarin versicherte ihrer Freundin ernsthaft, dass sie noch nie etwas so Schlechtes wie diese Oper gehört habe, dass es eine Farce sei, dass es keine einzige Melodie aus Kleinrussland gäbe, dass es überhaupt keine Musik in der Oper gäbe und dass die Sänger irgendwelche italienischen Arien sängen.

Und als ich gerade gehen wollte, hörte ich ganz unerwartet die Meinung eines alten Mannes, der fast unter Tränen mit kaum verständlicher Stimme begeistert dem Autor zurief: welche Musik und welche Weite!

Vor dem Theater, als sie sich von mir verabschiedete, sagte Nadeschda Nikolajewna wie im Scherz, sie sei aufrichtig froh, dass es heute, trotz der 5. Spielzeit, eine sympathische Seele im Theater gäbe; sie habe sich geirrt: es waren zwei. Für eine größere Zahl kann ich mich nicht verbürgen.

*11. Dezember*

Ich besuchte Rimski-Korsakow, mit dem ich über den gestern in den Nachrichten (Nr. 340) veröffentlichten Artikel von Laroche sprach,<sup>101</sup> in dem der aufgeklärte Hanslickianer mit seiner üblichen Galanterie zunächst metaphysische Überlegungen darüber anstellte, was die Menschen des XX. und XXI. Jahrhunderts über die Musik von Rimski-Korsakow denken würden, und, wie immer, ohne auch nur einen einzigen eigenen Gedanken zu Die Nacht vor Weihnachten zu äußern, begann er sofort, den Erfolg des russischen Lisztianer in der zeitgenössischen Gesellschaft zu beneiden, obwohl Rimski-Korsakow, der auf einem so hohen Niveau stand, so wenig eigene Erfindungen hatte, da ihm Melodien im höchsten (wahrscheinlich Laroche'schen) Sinne entgehen.

Beim Mittagessen sprachen wir mit Nikolai Andrejewitsch über das Pfeifen in dem 2. Abonnement nach dem Koljada-Zug und teilweise sogar nach dem Ende der Oper Die Nacht vor Weihnachten, sowie über das anhaltende Schweigen der Freunde, das deutlich zeigt, dass ihnen dieses Werk überhaupt nicht gefiel. Wir sprachen auch über den Wunderpianisten Josef Hoffmann, der in Petersburg auftauchte, und über den kuriosen Zwischenfall in der Pferdebahn zwischen dem Herrn, der bei Die Nacht vor Weihnachten laut und unverschämt fluchte, und der seltsamen Dame, die für die Oper aufstand. Der Fremde entpuppte sich als der Kritiker Iwanow. Abschließend erzählte mir Rimski-Korsakow von der Meinung des Geigers Kasakow über die neue Oper: Wissen Sie was, Nikolai Andrejewitsch? - sagte Kasakow nach der Uraufführung von Die Nacht vor Weihnachten: Es gibt einige großartige Passagen in Ihrer Oper, und doch ist Ihre Oper ein Misserfolg. Was das vierhändige Spiel von Alexander Wassiljewitsch Jeschtschagin (dem Bruder des Künstlers) mit Liszt betrifft, das in seinen Memoiren Im Ausland und im Krieg beschrieben wird, so war diese Aufführung des Hundewaltzers, über dessen Thema Liszt und seine schöne Schülerin damals fantasierten, nichts anderes als ein



gemeinsames Spiel von Paraphrasen von Borodin, Kjuj, Ljadow und Rimski-Korsakow,<sup>102</sup> das damals das große Weimar<sup>103</sup> so begeisterte.

12. Dezember

Die sechste Aufführung von Die Nacht vor Weihnachten, die außerhalb des Abonnements stattfand, war ein großer Erfolg. Es wurde von Kruschewski dirigiert und war übrigens gar nicht so schlecht wie das von Naprawnik.

Die Darsteller gaben ihr Bestes. Morskoi (Wakula) war gar nicht so schlecht, obwohl er zweimal einen leichteren Ton nahm, nämlich h und a statt c und h, was natürlich den Gesamteindruck trübte; Michailowa (Oksana) war so gut, wie es ihre Stimme zuließ; Strawinsky (Panas) war eine Karikatur; wie immer übertrieb er und verfiel in eine Karikatur.

Sogar die dekorative Seite, die im Abonnement so lahm war, war sehr, sehr zufriedenstellend, da alles, wenn möglich, pünktlich war. Ich wiederhole, das Publikum hat die Oper heute ziemlich begeistert aufgenommen und hat die Darsteller und den Autor oft gerufen, so dass dieser gezwungen war, sich zweimal nach dem I. Akt, zwei- oder dreimal nach dem III. und sechsmal nach dem Ende der Aufführung zu verbeugen.

Nach dem I. Akt versuchten zwei der Gauner, wahrscheinlich von den bestochenen Schergen des Herrn Solowjow, zu pfeifen, wenn auch eher zaghaft, aber sie wurden vom Applaus völlig übertönt und sie selbst machten keinen weiteren Versuch zu protestieren, zumal sie eher auf Bestellung handelten als unter dem Einfluss echter Empörung.

14. Dezember

Ich ging bei Rimski-Korsakow vorbei, konnte ihn aber nicht finden: Er war bei einem Konzert der Tschechischen Quartettisten,<sup>104</sup> und als ich von Nadeschda Nikolajewna erfuhr, dass Rimski-Korsakow Mussorgskys Boris orchestrierte und Sadko somit vorübergehend aufgegeben wurde, verschwand ich.

18. Dezember

Ich besuchte Rimski-Korsakow und bekam die begehrten Unterschriften auf dem Klavierauszug von Die Nacht. Auf meinem Exemplar hat Nikolai Andrejewitsch einen Vermerk über der Matinee angebracht: 8. September 1894 von N. R. Korsakow und korrigierte alle Druckfehler in der Beljajew-Ausgabe. Auf dem Bulitschow-Exemplar vermerkte er den Tag der Aufführung dieser Oper - den 28. November 1895 - und schrieb das erste Thema der Einleitung (*Notenbeispiel 44*).



Als ich eintrat, instrumentierte Rimski-Korsakow gerade Boris Godunow (1. Bild des IV. Aktes) und die Geschichte des Fürsten Schuiski (Seite 191), woraufhin wir uns natürlich über Mussorgsky und insbesondere über seine unfassbar hässliche Harmonisierung von Boris und Schuiski unterhielten. Man fragt sich wirklich, - sagte Nikolai Andrejewitsch, - wie mir diese Musik gefallen konnte; und doch gab es eine solche Zeit. Es war die Rede von Arenskis Suite,<sup>105</sup> die nicht langweilig ist, weil sie lang ist, sondern im Gegenteil lang, weil sie langweilig ist, und von Michailowa, deren Koloraturen eindeutig besser waren als die von Mrawina. Und schließlich, dass ich morgen bei den Rimski-Korsakows zu speisen gedenke, da ich den dreißigsten Jahrestag der Musik von Rimski-Korsakow mit ihnen verbringen möchte.

Ich erfuhr, dass Nikolai Andrejewitsch sein Porträt seiner Mutter am Tisch präsentieren würde.

19. Dezember

Ich ging zu den Rimski-Korsakows zum Mittagessen, zu dem ich mich gestern selbst eingeladen hatte, weil ich den heutigen Tag in der Gesellschaft von Nikolai Andrejewitsch verbringen wollte, zumal ich im Voraus davon überzeugt war, dass der dreißigste Jahrestag von Rimski-Korsakows kompositorischer Tätigkeit<sup>106</sup> von niemandem (von unseren Humperdincks) bemerkt werden würde,<sup>107</sup> womit ich nicht falsch lag. Und in der Tat: war es wirklich wert, unseren größten Künstler zu ehren, wenn der Westen uns Hänsel und Gretel schenkt? Im Namen meiner Frau Ksenetschka und mir selbst habe ich Nikolai Andrejewitsch einen kleinen Bronzeabguss geschenkt, um diesen Tag in unserem Gedächtnis zu behalten, nicht das Teufelslied (ein höllischer Koloss um den Dikanka-Teufel Tschuprynnikowa, der die Zarin nie erreicht hat), sondern das Schicksal des bisher völlig Unverstandenen, selbst unter Bewunderern von Korsakows Musik und seinen fünf ewig neidischen und ewig verbitterten Hauptfeinden der Kritik: Baskin, Solowjow, Iwanow, Laroche und... ach - Kjuj. Soweit ich sehen konnte, gefiel Rimski-Korsakow dieses Stück sehr gut, er legte es sogar während des Abendessens gegen sein Instrument, lachte viel und war sichtlich gerührt von meiner Aufmerksamkeit und der Erinnerung an die Tage, an die er sich erinnerte.

Während des Mittagessens und danach sprachen sie viel über die Leichtigkeit von Tschaikowskys Werk und darüber, dass er, Rimski-Korsakow, derzeit in einem viel langsameren Tempo komponierte als früher, zumindest während der Arbeit an Snegurotschka. Ich habe Nikolai Andrejewitsch die Nachricht überbracht, dass heute Morgen in der Adelsversammlung tatsächlich ein Konzert von Balakirew stattgefunden hat, von dem ich bereits gesprochen hatte und das uns zunächst etwas mysteriös vorkam, denn nach den verbreiteten Gerüchten sollte dieses Konzert, obwohl keine Plakate oder Ankündigungen veröffentlicht worden waren, voll sein, obwohl keine Karten verkauft wurden. Die Erklärung war jedoch sehr einfach: Balakirew gab ein Konzert ausschließlich für Internatsschülerinnen.

Dann sprachen wir über eine Inszenierung von Boris Godunow im Mariinski-Theater. Wissen Sie, - sagte Rimski-Korsakow und wandte sich an mich, - wer wäre in der Theaterwelt nicht dagegen? Naprawnik. In der Tat liebt er diese Oper, nur ist er natürlich der Meinung, dass sie neu instrumentiert und harmonisch aufgeräumt werden muss. Nikolai Andrejewitsch beklagte sich bei mir, dass er wahrscheinlich nie lange genug leben würde, um die Möglichkeit zu haben, seinen Tag nach eigenem Ermessen und Geschmack einzuteilen, d.h. um eine vernünftige Ruhe zu

genießen. Ansonsten komponiere ich mein ganzes Leben lang entweder fremde oder meine eigenen Partituren oder mache sie neu, sagte Rimski-Korsakow, - und jedes Mal mache ich mir selbst eine Art Eile aus all dem, da mich jede begonnene und unvollendete Arbeit belastet. Und nun zu Boris : wenn ich es schaffe, ihn zu inszenieren, werde ich wieder unermüdlich arbeiten müssen, obwohl ich im Moment den Prolog des 1. Bildes des II. Aktes und das 2. Bild nur im Klavierauszug, den ganzen polnischen Akt (in zwei Bildern), die Szene mit Pimen und einen Teil der Bojaren-Duma fertig habe. Wissen Sie, - fuhr er fort, - ich bin der Meinung, dass diese Oper mit der Todesszene von Boris enden sollte und nicht mit dem Hochstapler und dem Gottesnarren, wie Mussorgsky es getan hatte, denn ein solcher Schluss ist unkünstlerisch und nur in der Theorie gut, und ob er dann wirklich gut ist.

Was die Kirchenmusik anbelangt, so vertrat Rimski-Korsakow die Ansicht, dass sie eher ein künstlerisches Ideal und Talent (Liszt, Berlioz, Wagner, Bach usw.) als den Glauben voraussetzt. Und wo, - so Rimski-Korsakow, - es kein solches künstlerisches Ideal gibt, wie zum Beispiel in Russland bei den Orthodoxen, und wo es auch keine richtige Nachfrage nach solcher Musik gibt, sollte sie nicht komponiert werden. Wissen Sie, was ich kürzlich herausgefunden habe? - sagte Nikolai Andrejewitsch und wandte sich völlig unerwartet der Inszenierung von Die Nacht vor Weihnachten zu. Wissen Sie, ich habe vor kurzem völlig unerwartet herausgefunden, dass der Chorsänger, der in der Szene mit der Zarin den Grafen Subow darstellt, zufällig der uneheliche Sohn von Mesenzew ist, der seinerseits der uneheliche Enkel von Subow ist, und dass er außerdem seinem berühmten Urenkel sehr ähnlich ist.

Es wurde viel über das moderne normale Orchester und seine Zusammensetzung spekuliert. Nach Rimski-Korsakow sollte das als normales Beethoven-Orchester gelten, aber nicht mit zwei, sondern mit drei Flöten, drei Klarinetten (durch nichts ersetzt) und drei Trompeten.

Schon vor diesem Gespräch hatte mir Nikolai Andrejewitsch ernsthaft versichert, dass das Ende von Pannotschkas Abschied von Lewko aus der Maiennacht zweifellos von der Coda des I. Satzes von Raffs Sinfonie Im Walde inspiriert sei.<sup>109</sup> Hier sind diese beiden Passagen (die Melodie der Pannotschka und das Ende des I. Satzes von Raffs dritter Sinfonie) (siehe Notenbeispiele 45, 46).

45 (Corno)

Kонец 1 части  
Третьей симфонии  
Раффа „Im Walde“

46

Прощай, счастлив будь

с Га-лей твоей. Прощай

(исчезает)

Zur Erinnerung an dieses bedeutende Datum habe ich Nikolai Andrejewitsch gebeten, sein Porträt (das ihn am Tisch sitzend zeigt) zu signieren, und für das Autogramm habe ich eine Passage aus der Ansprache der Zarin an Sadko gewählt: "Liebe mich, sei mir treu. Die Zeit wird kommen und wir werden uns wiedersehen" ( Sadko , I. Akt, 2. Bild). N. R.-Korsakow, 19. Dez. 95.

Ich bin gegen halb neun gegangen.

25. Dezember

Ich war bei den Rimski-Korsakows, wie immer montags, zur Mittagszeit, und diesmal fand ich sie mit Gästen vor, nämlich Sofja Nikolajewna Achscharumowa und ihrem Mann. Wir sprachen über den Artikel von Kaschkin,<sup>110</sup> in dem zwar fälschlicherweise behauptet wurde, der legendäre und phantastische Teil von Die Nacht sei nur zum Zwecke der äußeren Wirkung in die Oper eingefügt worden, aber Nikolai Andrejewitsch war eigentlich ganz zufrieden und hielt ihn bis zu einem gewissen Grad für wahr. Anschließend sprachen wir mit Rimski-Korsakow über die Kirchenmelodien in Die Nacht vor Weihnachten ; wir erfuhren, dass die leuchtende und maßgebende Phrase von Wakulas Beschwörung (*Musikbeispiel 47*), die der Musik von Wakulas Ritt auf dem Teufel zugrunde liegt, von ihm stammt, dass der Schlusschor des III. Aktes, Im Osten schien das Licht als Gottes Wahrheit , ein Troparion-Thema ist und schließlich, dass Rimski-Korsakow zum Lobpreis Solochas eine Melodie in der Art des Krjuki-Noten-Gesangs (nach Noten) einführt (*Notenbeispiel 48*).

47

По-ко-ри-ся крес-ту, ча-до тьмы



Ich erfuhr, dass meine Mutter gestern, am Heiligabend, zu den Gästen ihrer Weihnachtsfeier gehörte und dass der Großfürst Konstantin Nikolajewitsch trotz seiner scheinbar großen Musikalität, wie Laroche, Musik von Mussorgsky, Borodin und Kjuj nicht ertragen konnte, Balakirew gleichgültig gegenüberstand (er tolerierte ihn nur) und nur Tschaikowsky und teilweise ihn liebte.

*26. Dezember*

Die siebte Aufführung von *Die Nacht* verlief recht gut: das Theater war voll. Michailowa und Jerschow haben gesungen. Das Orchester wurde von Kruschewski dirigiert. Der Empfang der Oper war, wie allgemein an Nicht-Abo-Tagen, mit Begeisterung aufgenommen; die Darsteller und der Autor wurden aufgerufen; Rimski-Korsakow verabschiedete sich dreimal nach dem III. und viermal nach dem letzten Akt. Diesmal brachte ihn niemand zum Schweigen.

*31. Dezember*

Bei den Rimski-Korsakows vorbeigeschaut.

Es wurde viel über das Bleichmann-Konzert <sup>111</sup> von gestern Abend und über Liszts *Faust* gesprochen. Es stellte sich heraus, dass Rimski-Korsakow dieses Werk nie besonders gemocht hatte und nun die Eröffnungsmelodien einer rein harmonischen Struktur, die auf den Stufen des parallel absteigenden vergrößerten Dreiklangs aufgebaut ist, als hässlich und wenig musikalisch missbilligte. Er fand auch den gesamten Anfang des II. Teils mit der von Glasunow so geliebten *Margarita* unpassend, da laut Nikolai Andrejewitsch Flöten in tiefer Lage hier völlig unerwünscht waren. Für Nikolai Andrejewitsch war Teil III ( *Mephistopheles* ) der beste Abschnitt dieser überlangen und überdehnten Sinfonie: er ist schmerzhaft großartig und hell orchestriert bis zur Schärfe. Der abschließende *Mystische Chor*, der auf einen wunderbaren Text von Goethe geschrieben wurde und so unvorstellbar misslungen ist, obwohl er von Fet treffend übersetzt wurde, ist wiederum nicht nach seinem Geschmack. Es wurde behauptet, dass Paganini in Wirklichkeit ein äußerst verzweifelter (antimusikalischer) Komponist war und dass Cesar Kjuj seine Feder wieder in die Hand nahm und Pierre Laroche <sup>112</sup> in den Nachrichten ersetzte.

Ich war heute bis acht Uhr bei den Rimski-Korsakows.

5. Januar

Die Rimski-Korsakows sind gerade gegangen: Nikolai Andrejewitsch und Nadeschda Nikolajewna, die dieses Mal zu Besuch kamen blieben nicht mehr als 20 Minuten bei uns. Sie sind gekommen, um meine Frau und mich für Sonntag (den 7.) und alle folgenden Sonntage einzuladen - in einer Woche, denn an diesen Tagen wollen sie Leute versammeln und musikalische Empfangstage organisieren.

Ich teilte Nikolai Andrejewitsch mit, dass Balakirew mich, wie ich zufällig herausgefunden hatte, für einen bekannten Atheisten hielt, worüber sie sehr lachten.

Man spricht über Verschiedenes: von Rimski-Korsakow erfuhr ich, dass die gestrige Sitzung des Zirkels nicht besonders interessant war; ferner, dass die erste Ausgabe der Weltillustration (herausgegeben von Weinberg) eine ganze autographe Passage aus dem Schlusschor der Oper *Die Nacht vor Weihnachten* <sup>1</sup> abgedruckt hatte und dass dies nur geschehen war, weil Baskin nicht mehr an dieser Zeitschrift mitarbeitete.

6. Januar

Gegen zwei Uhr war ich mit meiner Frau bei den Rimski-Korsakows, die in bester Stimmung waren; auf meine Bitte hin spielte Nikolai Andrejewitsch ein Fragment aus *Szene in der Taverne* (vor Warlaams Lied) in einer neuen Fassung und den Anfang von *Marinas Liebesduett* mit dem Hochstapler in E-dur (statt Es-dur), ebenfalls in überarbeiteter und neu bearbeiteter Form. Beim Tee sprachen sie über die bevorstehenden Russischen Konzerte, sowie darüber, was in das Programm des IV. Abends aufgenommen werden sollte und über die Notwendigkeit, die Ouvertüre zusammen mit den Auszügen aus *Pskowitjanka* (*Der Zar geht mit der bösen Oprichina*, *Das Gewitter* und dem Schlusschor) einzubeziehen; Rimski-Korsakow war allerdings dagegen, da er der Meinung war, dass sie schon zu oft gespielt wird.

Ich erfuhr, dass Beljajew und Skrjabin ins Ausland (nach Paris) gegangen waren, um Konzerte zu geben,<sup>2</sup> aber dass sie immer noch schwiegen. Dann sprachen sie über Glasunow, der völlig den Faden verloren hatte, und dass er kürzlich mit Stassow über eine *nette* Idee gesprochen hatte, die dem armen alten Wladimir Wassiljewitsch die Hände schlaff machte, nämlich dass er, Glasunow, in der Musik vor allem die Technik schätze.

Es klingelte, und ein junger Sänger, ein Student des Konservatoriums und Stipendiat von Beljajew, ein gewisser Polujanow, erschien bei Rimski-Korsakow, mit dem Nikolai Andrejewitsch je zweimal die Arie des Fürsten Igor, die *Äolsharfe* und den *Meniskus* von Kjuj aufführte.<sup>3</sup> Dieser junge Mann wird, wie es scheint, in einer der russischen Sinfonien auftreten. Als ich ging, nahm ich für meine Sammlung einen Artikel von Kaschkin über *Die Nacht vor Weihnachten* mit.

Noch bevor Polujanow kam, sagte ich Rimski-Korsakow in einem Gespräch über *Die Nacht*, dass ich trotz meiner Abneigung gegen alle Arten von Änderungen, die Sänger an den von ihnen vorgetragenen Partien vornehmen, nicht umhin kann, ihm zuzustimmen, und ich habe sogar Jerschow im Geiste herzlich für das gedankt, das er in der Szene mit Tschub aus dem IV. Akt eingeführt hat, denn ich halte diese

Note für ganz legal und angemessen, zumal sie vom Autor im Orchester deutlich hervorgehoben wird.

Ich meine die Gesangsepisode (*Notenbeispiel 49*), die, ich wiederhole es, in Jerschows Vortrag eine besondere künstlerische Schönheit und Erleichterung dank des von ihm eingeführten *c* erlangte, was zu einem streng durchgehaltenen melodischen Muster in der Stimme dieses bereits musikalisch reizvollen und äußerst wirksamen Singens einer Phrase eines verliebten Couplet (*Musikbeispiel 50*) führte.

**49** КУЗНЕЦ ВАКУЛА

Дай мне Он\_са\_ну мо\_ю до\_ро\_гу\_ю о. дай мне

**50** КУЗНЕЦ ВАКУЛА

Дай мне Он\_са\_ну мо\_ю до\_ро\_гу\_ю, о, дай мне

*Cl. (solo)*

*Cello (solo)*

Detailed description: The image shows two musical examples, 49 and 50, from Rimski-Korsakov's opera 'The Snow Maiden'. Example 49 is a single-staff vocal line for the character Vakula, with lyrics 'Дай мне Он\_са\_ну мо\_ю до\_ро\_гу\_ю о. дай мне'. Example 50 is a three-staff score. The top staff is the vocal line with lyrics 'Дай мне Он\_са\_ну мо\_ю до\_ро\_гу\_ю, о, дай мне'. The middle staff is the piano accompaniment. The bottom staff is a cello solo, marked 'Cello (solo)'. Both examples are in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature.

Es stellte sich heraus, dass Rimski-Korsakow selbst genau das tun wollte, indem er diese Szene komponierte, aber dann hatte er Angst und gab der Sängerin keine hohe Note.

Am Abend jenes Tages, beim Bleichmann-Konzert, sah ich Rimski-Korsakow von weitem, als er nach der Aufführung seiner Symphonietta auf die Bühne trat, um sich

zu verbeugen. In demselben Konzert hörte ich zum ersten Mal das Spiel einer neuen jungen musikalischen Koryphäe, Josef Hoffmann.

7. Januar

Die Rimski-Korsakows waren nicht besonders gut besucht, so dass der Abend sehr lebhaft war.

Vor dem Tee sang Nina Alexandrowna Fride eine ganze Reihe von Romanzen, nämlich "Deuil d'avril" \* Lenepveul, Peutetre \*\* von Saint-Saëns, Die Nacht, Das Lied der Suleika, Das Geheimnis, Leise brennt der Abend nieder (Zugabe), Was bedeutet mein Name für dich von Rimski-Korsakow.

\* Apriltraurigkeit (fr.).

\*\* Vielleicht (fr.).

Wir sprachen über Poesie im Allgemeinen und darüber, dass von allen russischen Dichtern Lermontow und Bürger Alexei Tolstoi sich durch den perfektsten Stil und die Schönheit des Ausdrucks auszeichneten (man denke nur an Der Dämon - ein wahres Wunder der Poesie). Dann erzählte Nikolai Andrejewitsch von Beljajews Reise nach Paris mit Skrjabin, um dort ein Konzert zu geben. Wir gingen ins Arbeitszimmer, und dann drehte sich das Gespräch um die beiden Auszüge aus Kjuis William Ratcliff, die veröffentlicht werden, nämlich die Einleitung zur Oper und die Pause vor dem III. Akt, die Rimski-Korsakow 1894 geschrieben hat \*\*\* und die lächerlichen Änderungen an Korsakows Partitur, die der selbstverliebte Cesar Antonowitsch hier und da vorgenommen hat und mit denen er sich offensichtlich nicht abfinden konnte. \*\*\*\*

\*\*\* Siehe Erinnerungen, 7. Februar 1894.

\*\*\*\* Kju selbst stimmte später mit Rimski-Korsakow in dieser Frage überein, und die Partitur wurde in ihrer jetzigen Form veröffentlicht, ohne verletzliche Änderungen.

Nach dem Tee sang Sophia Nikolajewna Ratmirs Arie aus Ruslan (Und Glut und Hitze) und eines von Rubinsteins Persischen Liedern; dann spielte Glasunow vier Passagen aus seiner Krönungskantate: den ersten und den letzten Chor, ein Mezzosopransolo mit sehr interessanter und raffinierter Musik und ein ursprünglich konzipiertes Duett zwischen Mezzosopran und Sopran (West und Ost) - eine originelle, zu Herzen gehende Komposition.

Rimski-Korsakow weigerte sich kategorisch, etwas aus Sadko aufzuführen.

Der Abend endete gegen halb zwei Uhr. Bei ihrem nächsten Besuch versprach N. A. Fride, Du und Du und Ich glaube, ich liebe von Rimski-Korsakow, eine Arie (Solo) aus der Kantate von Glasunow und eine ihr gewidmete neue Romanze von Balakirew Ich habe ihn geliebt (Text von A. Kolzow) zu singen - schön in der Musik, aber nicht besonders angenehm im Gesang (Kratzer in der Gesangsstimme).

Der Gesamteindruck des Abends war also gut.

Ich möchte diejenigen hervorheben, die anwesend waren. Neben der Familie Rimski-Korsakow gab es noch drei Frides (Antonina Alexandrowna, Nina Alexandrowna und Wolodja). Zwei Blumenfelds (Felix Michailowitsch und seine Frau), zwei Belskis, meine Mutter und ich, Timofejew, Glasunow, Fräulein Erichsen, Fräulein Sokolowa und andere.



8. Januar

Ich besuchte die Rimski-Korsakows erneut und fand sie in bester Laune vor. Nikolai Andrejewitsch bat mich, meiner Mutter (im Austausch) sein Porträt mit einem Autogramm des Beginns der Kavatine *Voller Wunder* aus dem II. Akt von *Snegurotschka* und der Unterschrift *Meiner hochverehrten Alina Andrejewna Jastrebzewa - zum Andenken an Nikolai R.-Korsakow*, \* zu geben und auch daran zu denken (und wenn ich die Belskis sehe, sie zu bitten), den Autor bei der Aufführung von *Die Nacht vor Weihnachten* am Dienstag nicht herauszurufen. Ich würde gerne wissen, - schloss Rimski-Korsakow, - ob es im Publikum jemanden gibt, der dies tun möchte. Ich bin wirklich neugierig.

\* Das gleiche Porträt im gleichen Rahmen wurde auch von Rimski-Korsakow für L. I. Schestakowa in Auftrag gegeben.

Wir sprachen über *Boris Godunow* und die Tatsache, dass Nikolai Andrejewitsch heute Abend darüber nachdenkt, (in der Partitur) das Liebesduett von Marina und dem Hochstapler von Es nach E zu transponieren, weil Mussorgsky so viel von diesem Es-dur im Allgemeinen hat. Außerdem schlug mir Rimski-Korsakow vor, eine vierhändige Bearbeitung der Einleitung zu *Die Nacht vor Weihnachten* für eine separate Ausgabe zu schreiben.

9. Januar

Heute war schließlich die achte Aufführung von *Die Nacht vor Weihnachten*, mit Jerschow und Michailowa. Sie wurde von Naprawnik dirigiert - schlampig, schlimmer als Kruschewski. Das Theater war fast voll, obwohl das Publikum recht spät eintraf, was das Hören der Musik unsagbar erschwerte. Nur 8 oder 10 Logen in der Beletage waren leer - aber das war normal.

Den größten Erfolg hatten diesmal Jerschow, Michailowa und Ugrinowitsch (Dyak), wobei letzterer fast gezwungen war, die ganze Szene von *Solochas Lobgesang* zu wiederholen (eine langweilige Szene, wie die Kritiker meinen!). Tatsächlich musste nur das große Lied der Mädchen und Burschen (aus dem 4. Bild) für eine Zugabe wiederholt werden.

Der Autor wurde heute nicht aufgerufen.

Es scheint, dass S. Bulitsch Recht hatte, als er feststellte, dass *Die Nacht vor Weihnachten* eine Kammeroper ist, das heißt, sie ist so zart und raffiniert, dass sie in völliger Stille und in einem kleinen Theater, wenn auch mit großem Orchester, gehört werden sollte, denn sonst bleiben nicht nur der *Koljada-Zug*, die Einleitung oder die Szenen *Sterne* und *Der Flug Wakulas*, sondern auch das äußerst wirkungsvolle Ende des I. und IV. Bildes und die brillante Polonaise unbemerkt.

In der Pause sah ich Nadeschda Nikolajewna und erfuhr von ihr, dass sie heute Jerschow und seine Frau getroffen hat, die sich sehr für die Oper *Sadko* von Nikolai Andrejewitsch interessieren.

Dianin und der Sänger Lunatscharski (zum ersten Mal) waren bei der Aufführung dabei.

11. Januar

Ich nutzte meinen Aufenthalt in der Tschernyschow-Gasse, um die Rimski-Korsakows zu besuchen, und wie sich herausstellte, kam mir die Orchesterpartitur von Tannhäuser gerade recht, denn keine halbe Stunde nach meiner Ankunft meldete sich das Konservatorium wegen dieser Noten.

Aus dem Gespräch ging hervor, dass die Rimski-Korsakows fast zwei Wochen in Theatern und Konzerten verbringen würden (Hoffmann, Hänsel und Gretel, Proben von Chowantschina, Genoveva, Russische Sinfonie, Werther, Othello, ihre musikalischen Empfangstage usw.).<sup>4</sup> Glasunow wurde erwähnt und seine Meinung über die Orchesterchrestomathie. Er war bedingungslos gegen die Zusammenstellung einer solchen Chrestomathie, da er sie als schädlich für die Studenten ansah, genauso schädlich, wenn nicht sogar noch schädlicher als die Rimski-Korsakow-Partituren selbst. Und ich bin nach wie vor für dieses Werk, - sagte Nikolai Andrejewitsch, - zumindest wird dieses Lehrbuch wertvolles Material für den zukünftigen Ästhet sein, der die zeitgenössische Entwicklung der russischen Musik nachzeichnen möchte. Was Glasunows Befürchtung betrifft, dass die jungen Leute unter dem Einfluss dieses Lehrbuchs sofort anfangen werden, Musik für Celli zu schreiben, die nur aus Cellospitzen oder Glissando-Flageolettönen besteht, so ist auch hier der Schaden eher zweifelhaft; nun, wenn sie es schreiben und spielen, werden sie selbst sehen, wie unangebracht es ist, und sie werden es sicher nicht wieder tun.

Es ist bekannt geworden, dass Verdis Othello mit Tamagno und Battistini auf Wunsch des Zaren am 22. Januar im Mariinski-Theater zu ungewöhnlich hohen Preisen aufgeführt werden soll; aber auch solche Preise würden die Direktion nicht vor einem Defizit von 3000 Rubel bewahren, da die Aufführung und Inszenierung der Oper 9000 Rubel kosten würde, während die Einnahmen (bei einem offenbar vollen Theater) 6000 Rubel betragen.

Rimski-Korsakow informierte mich über die jüngsten Unverschämtheiten von Solowjow und Jaschka Rubinstein in Bezug auf die Artikel von Koptjajew, der von Kjuj für die von Fürst Uchtomski herausgegebene Zeitschrift empfohlen worden war, sich aber gezwungen sah, die Mitarbeit daran zu verweigern. Koptjajews Artikel wurden entweder gar nicht oder völlig entstellt gedruckt. Als er sich an die Redaktion wandte, um eine Erklärung zu erhalten, griffen Solowjow und Jakow Rubinstein ihn an und verkündeten arrogant, Koptjajews Artikel seien nutzlos, da er Die Nacht vor Weihnachten gelobt habe, während die Oper durchfallen müsse. Es wäre schade, - sagte Nadeschda Nikolajewna, - wenn Koptjajew nicht daran gedacht hätte, eine Notiz darüber in den Nachrichten zu veröffentlichen.

Abschließend erfuhr ich, dass unser Plan aufgegangen war, da die Ouvertüre zu Igor im I. statt im IV. Konzert aufgeführt werden würde und daher die Ouvertüre zur Pskowitjanka im IV. Konzert Platz finden würde.

Nikolai Andrejewitsch hatte nicht die Absicht, sich an diesem Nachmittag auszuruhen, also ging ich später, gegen halb neun.

Ich nahm meinen Kaffee, verabschiedete mich von meinen Gastgebern und verschwand. Rimski-Korsakow begann, sich umzuziehen, denn auch er sollte bald ins Konservatorium gehen, um Glasunows Novelletten<sup>5</sup> zu hören, und von dort zu den Molas zur Chorprobe von Chowantschina zu gehen.

15. Januar

Ich war bei den Rimski-Korsakows, aber Nikolai Andrejewitsch habe ich erst mittags gesehen, weil er in einer halben Stunde mindestens 5 oder 6 Besucher hatte.

Schließlich erschien Rimski-Korsakow mit der Partitur von Rheingold \* in seinen Händen. Sie sprachen über Petrowskis Artikel über Die Nacht vor Weihnachten ,<sup>6</sup> der Nikolai Andrejewitsch trotz einiger unnötiger Längen und pseudo-genetischer Wendungen gut gefiel. Was die Sternentänze betrifft, so hat Petrowski in seiner Notiz ganz richtig die Absicht Rimski-Korsakows erraten, eine Reihe von Tänzen zu geben, die für Wakulas Verständnis am zugänglichsten waren und die er irgendwo gehört haben könnte, da er einer slawischen Nation angehörte und polnische Pans und galizische Ungaren in seiner Umgebung hatte. Das erklärt, warum die Sterne in Die Nacht zum Beispiel den Reigen, die Mazurka und den Czardas tanzen, aber nicht den Walzer. Und überhaupt spricht Petrowskis grundsätzliche Sicht auf die Charaktere in Rimski-Korsakows Oper, in der die Natur und das Kurrendesingen im Vordergrund stehen, wiederum für den Artikel des jungen Kritikers.

Das Gespräch drehte sich dann um die giftige Kritik, die Kjuj über Bleichmans Sewastjan der Märtyrer <sup>7</sup> geschrieben hatte, um Borodin und sein allseitiges Talent: der verstorbene Alexandr Porfirjewitsch beherrschte neben der Chemie viele Wissenschaften, sprach ausgezeichnet Englisch, Italienisch, Deutsch, Französisch und andere Sprachen und schrieb mit Leichtigkeit Gedichte.

Schließlich war von Mussorgskys Der Seminarist die Rede, der laut Nikolai Andrejewitsch immer noch etwas Häusliches an sich hat und der mich persönlich trotz der Sympathie für Rimski-Korsakow nicht berührt.

Bevor er ging, erinnerte sich Nikolai Andrejewitsch irgendwie zufällig an Mussorgskys Briefe, die sofort hervorgeholt und zum Teil sogar gelesen wurden. Diesmal fanden wir jene Briefe, in denen von der damals in Arbeit befindlichen Orchesterfantasie Sadko die Rede war, deren ursprüngliche Idee Nikolai Andrejewitsch von Mussorgsky erhalten hatte, dann von den deutschen Ansätzen in der Musik im Allgemeinen und im IV. Teil des Antar im Besonderen, die nach Mussorgskys Meinung für die Kunst ruinös waren, und wo schließlich Modest Petrowitsch Rimski-Korsakow direkt als den Glinka der Ästhetik bezeichnete.

19. Januar

Um neun Uhr morgens war ich mit meiner Frau bei der Generalprobe des Ersten Russischen Sinfoniekonzerts, wo ich die drei Theoriestudenten der Klasse von Rimski-Korsakow traf - N. N. Tscherepnin, Tobias und Kalafati, mit denen ich Nikolai Andrejewitschs Dritte Symphonie und die Ouvertüre zu Fürst Igor von Borodin (Glasunow) zu meinen Partituren und Rachmaninows Der Fels <sup>8</sup> zu Rimski-Korsakows Noten hörte. In der Pause sprach ich mit Nikolai Andrejewitsch über Massenets Werther . Er war der Meinung, dass diese Oper, obwohl sie wunderbar und elegant instrumentiert ist, musikalisch noch recht unbedeutend ist, da ihre Hauptszene (die Liebesszene) durch eine sehr flüssige Musik gekennzeichnet sind. Dann sprachen wir über die Suite von Ippolitow-Iwanow mit den ersten beiden Teilen ( In der Schlucht und Im Aul ),<sup>9</sup> die jedoch während der Aufführung geändert werden musste.

Ich erfuhr, dass Rimski-Korsakow die Ouvertüre zu Fürst Igor sehr schätzt, denn wenn er sie hört, erinnert er sich nicht nur an die ganze Oper, sondern an sein ganzes Leben.

20. Januar

Ich war mit meiner Frau beim ersten Russischen Symphoniekonzert:

#### Teil I

Dritte Symphonie in C-Dur von Rimski-Korsakow (unter der Leitung des Autors).  
Romanzen von C. Kjuj: Viel Trauer , Dämmerung (Zugabe), Meine Tränen fließen (Zugabe), Wenn blaue Augen und als Zugabe: Du liebst mich nicht (gesungen von Scherebzowa, begleitet von Lawrow).  
Der Fels , Rachmaninows Fantasie für Orchester (op. 7).

#### Teil II

Kaukasische Skizzen , eine Suite von Ippolitow-Iwanow: In der Schlucht mit einem recht schönen durchgängigen Wind (ich meine die surrenden Streicherstriche); Im Aul (Englischhorn und Alt-Soli); In der Moschee (uninteressant); Sardars Prozession (nach einem Thema eines armenischen Marsches geschrieben).

Persische Lieder Nr. 4, 11 und 2 von A. Rubinstein und mehr (für eine Zugabe) (gesungen von Scherebzowa, begleitet von Lawrow).  
Ouvertüre zu Fürst Igor von Borodin (Glasunow).

Unter den Zuhörern, die wie immer nicht besonders zahlreich waren, befanden sich außer uns, den üblichen Besuchern von Beljajews Konzerten, noch andere: Ljudmila Iwanowna Schestakowa, die auf der roten Bank neben mir saß, Cesar Antonowitsch Kjuj mit Bloch, der musikalische Sündenbock Laroche, Naprawnik, zwei Quasi-Helden des zeitgenössischen musikalischen Nibelheims - Solowjow (Mime) und Stanislawski (Fafner),<sup>10</sup> Wladimir Baskin, der die Rimski-Korsakow-Symphonie beklatschen sollte, Sokolow, Ljadow, Wl. Stassow, Professor Belstein, Bulitsch, sowie die Damen von Skala, die in die Russische Sinfonie gekommen waren, um den Felsen zu hören, obwohl sie heute noch ein zweites Mal zum Ball mitgenommen werden sollten.

Nach der Aufführung der Sinfonie Rimski-Korsakows wurde Kjuj zweimal auf die Bühne gerufen, wo seine Romanzen donnernden Applaus und Autor -Rufe hervorriefen. Was Ludmila Iwanowna betrifft, so wandte sie sich vor Beginn der Ouvertüre zu Igor mit den Worten an mich: Jetzt wird es wieder echte, unsere Musik geben. In der Tat war die alte Schestakowa hocheifrig und hätte bei den gewaltigen Klängen der Ouvertüre fast geweint. Oh, - sagte sie am Ende des Konzerts, - jetzt spielen sie im Mariinski-Theater allen möglichen Unsinn ( Bajazzo , Cavalleria rusticana , Dubrowski und so weiter), anstatt so wunderbare Musik aufzuführen. Woraufhin ich ihr lachend widersprach: ich bin davon überzeugt, dass all dies auf ein übertriebenes gutes Herz in der Theaterleitung zurückzuführen ist, denn diese Art, das Beste zu bewahren, was uns die moderne Kunst bietet, beruht wahrscheinlich auf dem obersten Prinzip der Menschlichkeit, deshalb lassen sie zunächst das Mittelmaß weiterleben, und wenn es ausstirbt, wenden sie sich nur

noch an das wirklich originelle, kluge und begabte, das von der eifersüchtigen Leitung sorgfältig (oft 20, 30 Jahre lang) vor den indiskreten, ungebetenen Blicken der musikalischen Neugierigen geschützt wird. Damals wurden eine erneuerte Version der Pskowitjanka , eine poetische und geniale Snegurotschka , der mächtige Fürst Igor , der inspirierte William Ratcliff (der wahrscheinlich neu orchestriert und aus damals unbekanntem Gründen von der Bühne genommen wurde) und der Boris (lebendig begraben) von zukünftigen Generationen beurteilt. Bis dahin werden hoffentlich nicht nur das Publikum, sondern auch die Regisseure selbst die große Bedeutung dieser einst verbannten, verspotteten und vergessenen Opern wie Ruslan erkannt haben und, wie es sich gehört, als erste ihren Ruhm und ihre Unsterblichkeit von der Bühne aus verkünden; es könnte sogar das Foyer des Mariinski-Theaters mit einer Reihe von Marmorbüsten schmücken, jenes Theaters, das zu Lebzeiten russischer Komponisten weniger ein Taufbecken als vielmehr ein kalter, wenn auch glänzender Sarkophag für ihre Werke war.

Doch zurück zum Konzert: Rachmaninows Der Fels (op. 7), im vergangenen Jahr Nikolai Andrejewitsch gewidmet, ist in seiner Schönheit und dem Luxus der Orchestrierung geradezu bezaubernd; es ist eine Art Halb-Liszt , Halb-Glasunow mit einer Beimischung von instrumentalen Anklängen aus dem III. Akt von Rimski-Korsakows Mlada , die in gewisser Weise das Allerheiligste der modernen Instrumentation darstellt. Damit will ich jedoch nicht sagen, dass Rachmaninows Fantasie kein musikalisches Ich hat; im Gegenteil, die lebhaften, bisweilen abrupten und originellen Tonfolgen (*Notenbeispiel 51*) in diesem Werk (S. 6) sind ganz und gar von Rachmaninow. Und der poetisch-traurige Gesang des gestopften Waldhorns am Ende dieses Poems (S. 65-67) oder auch das reizvolle Forte des gesamten Orchesters aus vier Hörnern, drei Posaunen und Trompete (S. 46) sind allesamt meisterhafte Akzente, die von einer tiefen Kenntnis des Orchesters zeugen.

51

Der. духовые и струнные (con sord.)

Pos. e tuba

ppp

Was Rimski-Korsakows Dritte Symphonie op. 32 betrifft, die zwischen 1872 und 1873 komponiert und 1886 etwas uminterpretiert und überarbeitet wurde, so stimme ich mit Kjuis Meinung überein, die in den Nachrichten (22. Januar 1896, Nr. 22) abgedruckt wurde und die mit meinen Ansichten über dieses Werk übereinstimmt.<sup>11</sup>

Ich für meinen Teil werde nur sagen, dass es im brillanten Scherzo (Es-dur in  $\frac{5}{4}$ ), das die magischen Hängenden Gärten der Semiramis nachzeichnet, meiner Meinung nach ein unbedeutendes instrumentales Versehen gibt, nämlich beim

Übergang vom 10. in den 11. Akt ist das Timbre der Oboe nicht mit der Flöte verschmolzen, die das von der Oboe begonnene melodische Muster fortsetzt, was einen etwas unangenehmen Eindruck macht. Im Übrigen aber ist es eine unerreichbare Schönheit! Besonders die zweite Hälfte dieses wahrhaft fabelhaften Scherzos, beginnend mit dem fantastisch düsteren, schleichenden Trio (S. 77) und endend mit der unvergleichlichen Kombination der pentatonischen, luftigen Melodie mit den zwei- und dreistimmigen Rhythmen der kontrapunktischen Themen (S. 88-95).

Ich glaube nicht, dass es in der westlichen Literatur etwas gibt, das diesem wunderbaren Scherzo, diesem inspirierten Spiel der Rhythmen gleichkommt.

21. Januar

Der zweite musikalische Empfangstag im Haus von Rimski-Korsakow war nicht besonders lebhaft, und von allen Anwesenden sang nur A. G. Scherebzowa-Jerejanowa die Orientalische Romanze und Auf den Hügeln Georgiens von Rimski-Korsakow und zwei Persische Lieder von Rubinstein. Aber auch sie hatte keine Stimme und war sichtlich müde. Die Begleitung übernahm Lawrow.

Es waren viele Gäste da (22 Personen, außer den Gastgebern), darunter: Ljadow, Sokolow, Lawrow, A. N. Molas, Dianin, Tschuprynnikow und seine Frau, Scherebzowa-Jerejanowa und ihr Ehemann (ein Student) und Glasunow, der Nikolai Andrejewitsch seine Ballettsuite (op. 52) vorstellte, die wie Rimski-Korsakows Spanisches Capriccio dem Orchester der Kaiserlich Russischen Oper gewidmet ist. Die Partitur trägt die folgende Inschrift: Meinem lieben Lehrer Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow zum Andenken an seinen geliebten A. Glasunow. 21. Januar 1896.

Vor dem Tee sprachen wir mit Nadeschda Nikolajewna und Ljadow viel über Humperdincks Hänsel und Gretel mit seiner übermäßig schwerfälligen und schweren Engelsmusik im Orchester, der Musik, die Glasunow so sehr mochte und die Rimski-Korsakow überhaupt nicht gefiel. Tatsächlich sollte man dieses Opernmärchen eher als Operette aus der Welt der Kinder bezeichnen, naiv in der Handlung und den musikalischen Themen und tiefgründig in der fast vollständig polyphonen (im Sinne der Meistersinger) Textur. Der Meinung, dass diese Oper mit Diamanten funkelt, kann man nur bedingt zustimmen, außer in dem Sinne, dass der Diamant in Wirklichkeit schlecht glitzert, weil er nicht geschliffen ist.

Nach dem Tee erzählte uns Wladimir Iwanowitsch Belskij von einer merkwürdigen Äußerung des Sängers Michailow, die er im vergangenen Jahr über eine Aufführung der Oper Pskowitjanka im Zirkel gemacht hatte. Warum haben Sie, - sagte er, - gerade diese Oper ausgewählt? Es war nicht Wagner oder Rubinstein. Warum sollte es nicht aufgeführt werden, - protestierten wir, - zumal es seit Jahren nicht mehr im Mariinski-Theater aufgeführt worden ist. Wie auch immer, - fuhren wir fort, - was würden Sie anstelle dieser Oper für eine Inszenierung vorschlagen? Offensichtlich war ihm unsere Bemerkung ein wenig peinlich, aber er erholte sich bald und erklärte mit einem Ton voller Überzeugung: Nun, wenn Sie auf russische Musik bestehen, warum nehmen Sie dann nicht eine der Opern von Glinka, die nicht aufgeführt werden? Was für eine einfache Antwort!

Sie sprachen auch über die Tatsache, dass Rachmaninows Der Fels nicht auf ein Gedicht von Lermontow, sondern auf eine gleichnamige Erzählung (anscheinend von Tschechow) geschrieben wurde, die die Inschrift des Gedichtes trägt.

Die Gäste verabschiedeten sich gegen ein Uhr. Als sie gingen, bat ich sie, die Briefe am nächsten Tag weiterzulesen. Ich vergaß zu erwähnen, dass Nikolai Andrejewitsch heute eine Korrekturlesung der Eröffnungsszenen von Boris Godunow in einer neuen, korrigierten Fassung von Rimski-Korsakow auf seinem Schreibtisch hatte.

22. Januar

Ich war wieder bei den Rimski-Korsakows und habe letzte Woche die Orchesterpartitur von Das Rheingold abgegeben.

Sie sprachen über den Artikel von Cesar Kjui, in dem er das Ehepaar Figner auf grausame Weise verleumdete und Rimski-Korsakows Dritte Symphonie lobte.<sup>12</sup>

Das Schlimme ist, - sagte Nikolai Andrejewitsch, - dass dieses Lob zu spät ausgesprochen wurde. Es war die Rede von der unvergleichlichen Satire auf die Menschheit - Jonathan Swifts Gullivers Reisen - sowie von M. M. Iwanows Artikel über Serows Nachruf<sup>13</sup> und seine Opern, diese Ideale der Opernliteratur, so Iwanow, weil Serow es verstand, in seinen Werken zu einem Publikum zu sprechen.

Und ich denke schon, - wandte Rimski-Korsakow ein, - diese Auffassung von Kunst ist falsch und erfunden. Meiner Meinung nach sollte der Künstler sprechen und das Publikum zuhören.

Zwei weitere Briefe Mussorgskys aus den Jahren 67 und 70 wurden vor seiner Abreise verlesen.

Heute erhielt Rimski-Korsakow ein Telegramm von Safonow, in dem er Nikolai Andrejewitsch im Namen des Orchesters und von sich selbst zu dem großen Erfolg der Scheherazade gratulierte, die am nächsten Tag auf Drängen des Publikums wiederholt wurde. Hier ist der Originaltext des Telegramms:

Prag, 21. Januar 1896

Das Tschechische Quartett, das Orchester und ich gratulieren dem Maestro zu dem hervorragenden Erfolg der gestrigen Scheherazade, die morgen wiederholt werden soll.

Safonow.

29. Januar

Wie üblich besuchte ich die Rimski-Korsakows und sprach bei dieser Gelegenheit ausführlich mit Nikolai Andrejewitsch über seinen jüngsten Besuch bei Wsewoloschski und ihr Gespräch über die bevorstehende Spielzeit 1896/97 sowie die Inszenierung von Boris Godunow am Mariinski-Theater, es sei denn, der Zar, wie der verstorbene Alexander III., streicht diese Oper zur Genehmigung aus seinem Repertoire.

Wissen Sie, - sagte Rimskij-Korsakow, - Wsewoloschski, ja unsere gesamte Theaterleitung ist doch völlig vom Hof abhängig. Das ist die Art und Weise, wie die Dinge laufen. - Wir, - so Wsewoloschski, - müssen in erster Linie die Familie des Zaren zufriedenstellen, dann den Geschmack des Publikums und erst in dritter Linie die rein künstlerischen Anforderungen der Kunst. Und nun, bei der Fastnachtsfeier, gab es neben anderen Opern auch Die Nacht, aber sie wurde mit Schweigen übergangen, was gleichbedeutend war mit nicht zulassen; - sie hat es nicht einmal ins Repertoire geschafft. Dennoch, - so Wsewoloschski weiter, - wird diese Oper

sicherlich nach Ostern und im Herbst aufgeführt werden. Wie für die nächste Saison, in Übereinstimmung mit den Wünschen des Herrschers, wird dann gegeben werden:

Der Opritschnik von Tschaikowsky und Esclarmonde von Massenet, für die Sanderson ausgeschrieben wird, und seine wird warten. - Ich sehe sehr deutlich, - sagte Rimski-Korsakow, - dass meine Opern bei den Zaren nicht beliebt sind und dass sie Die Nacht vor Weihnachten gewiss nicht mögen, umso mehr, als der Zar laut Wsewoloschski nicht nur nie dabei war, sondern wahrscheinlich auch nie dabei sein wird. Es wäre schön, - sagte Iwan Alexandrowitsch, - wenn wir ihn irgendwie auf die "Mlada" locken könnten, um wenigstens die Landschaft zu sehen.

Bevor wir gingen, lasen wir den Rest der Briefe Mussorgskys, in denen unter anderem von Wagner, Berlioz und den Idealen der Kunst die Rede ist, und über die Romanze Das Fest, die Mussorgsky komponiert hatte und die er L. I. Schestakowa widmen wollte. Die Purgolds, d. h. Nadeschda und Alexandra Nikolajewna (heute Rimski-Korsakowa und Molas), und über Nikolai Andrejewitschs Ouvertüre zu russischen Themen (in ihrer ursprünglichen Form) witzelte Mussorgsky: Gott allein ist ohne Sünde, und über die Serbische Fantasie, dass Korsinka schnell und angenehm schreiben kann.

4. Februar

Der dritte musikalische Empfangstag bei den Rimski-Korsakows war ein großer Erfolg, obwohl das Publikum relativ spät eintraf und der Tee erst gegen elf Uhr serviert wurde. \*

\* Es waren anwesend: A. Ljadow, A. Glasunow, Suchanow, M. Korjakin, Suchanowa (geb. Purgold), Fräulein Sokolowa, S. Fortunatowa, W. Jastrebzew, N. Tscherepnin, M. Beljajew und die Familie Rimski-Korsakow.

Vor dem Tee gab es keine Musik, aber die Zeit verging unbemerkt, da die Gespräche keinen Moment lang unterbrochen wurden. Es wurde auch über den soeben veröffentlichten Artikel von Findeisen gesprochen. Sie sprachen über den Artikel von C. Kjuj über die russische Romantik,<sup>14</sup> der trotz vieler interessanter und witziger Bemerkungen viele Lücken und Auslassungen aufwies, z. B. fehlte die Erwähnung von Gr. Andr. Lischin (Autor von über 100 Romanen), P. A. Schtschurowski, Guriljow, Warlamow, Donaurow, Dmitrijew, Schaschina, Wsewoloschski, Graf Wielgorsky und andere. Man sprach auch über Meyerbeer, den nach Glasunows Meinung klügsten und talentiertesten Opernkomponisten des Abendlandes, über seinen Robert, den Propheten, die Hugenotten und die Afrikanerin. Dann wurde über die schöne Ausstellung von Aiwasowski<sup>15</sup> und die Tendenz der Gemälde von Wereschtschagin gesprochen, sowie über die kommende Saison. Es stellte sich heraus, dass die Mariinski-Bühne auf Wunsch des Zaren die Aufführung übernehmen würde: Mephistopheles von Boito, Esclarmonde und La Navarraise von Massenet oder Die Afrikanerin von Meyerbeer, Don Giovanni von Mozart, Der Opritschnik von Tschaikowsky, Samson et Dalila von Saint-Saens, Bajazzo von Leoncavallo und Mlada von Minkus, nicht nur Boris von Mussorgsky, sondern sogar Der Freischütz von Weber würde es nicht geben<sup>16</sup>. Korjakin sagte, dass Wsewoloschski immer noch hofft, Rimski-Korsakows Opernballett Mlada von Fuchs zur gleichen Zeit wie das Ballett wiederaufzunehmen. Wird er Erfolg haben? Es scheint, dass unsere letzten Tage tatsächlich gekommen sind. Tscherepnin hatte Recht, als er behauptete, dass



die kaiserlichen Theater der russischen Kunst derzeit nichts Gutes bringen könnten; stattdessen sollten sie ihr eigenes, privat finanziertes Theater haben, mit Beljajew (auch) als musikalischem Initiator und Dirigenten, der von Rimski-Korsakow geleitet wird. Es wurde auch ein Blick auf S. Tanejew geworfen, der Nikolai Andrejewitsch bereits im November ein Exemplar seiner Orestie geschickt hatte, mit einer schönen Widmung auf der Titelseite: An Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow. Als Zeichen des Respekts und der Hingabe. 19. November 1895.

Nach dem Tee intonierte M. M. Korjakin Kotschaks Arie aus Igor , Golows Arie aus dem I. Akt der Maiennacht und Väterchen Frosts Lied aus Snegurotschka , die sehr glückliche Snegurotschka , die laut Mrawina als einzige unter allen anderen Rimski-Korsakow-Opern und besonders der schrecklichen Pskowitjanka als bezaubernd bezeichnet werden kann, und die überdies ganz und gar gelungen für Gesang geschrieben wurde, sang. Außerdem spielten Glasunow und Tscherepnin vierhändig die Abschiedsszene der Butterwoche und die Vogelscheuche aus dem Prolog von Snegurotschka , bei deren letzten Klängen die Uhr 12 schlug.

Noch vor dem Tee hatte ich ein interessantes Gespräch mit Nikolai Andrejewitsch über die Szene, die er jetzt instrumentiert, aus dem II. Akt von Boris Godunow mit Xenias Weinen in h-moll anstelle des früheren b-moll; darin liegt, in Rimski-Korsakows eigenen Worten, etwas Interessantes und Merkwürdiges in Bezug auf die Orchestrierung. Ich habe herausgefunden, wann diese Oper von Mussorgsky komponiert und überarbeitet wurde, und auch, wann die Uraufführung von Boris in Petersburg und Moskau stattfand. Ich entnehme diese Daten einer Notiz, die W. W. Stassow an Rimski-Korsakow geschickt hat, der sie seinerseits dem Manuskript von Mussorgsky entnommen hat, das in der öffentlichen Bibliothek aufbewahrt wird. Hier sind sie:

Die Oper Boris Godunow wurde von Mussorgsky im September 1866 begonnen und am 14. November 1868 wurde der I. Akt beendet.

Im Oktober 1869 war die gesamte Oper fertig und Mussorgsky führte sie im Winter 1869/70 auf.

Am 13. Juni 1870 legte Modest Petrowitsch diese Oper dem Theaterdirektor vor, und im Herbst desselben Jahres 1870 weigerte sich die Theaterleitung, sie auf die Bühne zu bringen.

Der Ausschuss, der Boris zu einer undurchführbaren Oper erklärte, tagte beide Male unter dem Vorsitz von Ferrer.

In der Spielzeit 1871/72 überarbeitet Mussorgsky, der mit Rimski-Korsakow in einer Wohnung lebt, den Boris ,\* streicht das Anathema in der Rolle des Mitjucha, ändert die Szene mit dem Gottesnarren (vorher war sie näher an Puschkin), passt den gesamten polnischen Akt mit dem Liebesduett am Brunnen an, führt Xenia ein und schreibt auch eine große volkstümliche Szene beim Kreml mit Chruschtschows Lobpreisung usw. zum Abschluss der Oper, kurzum, er führt ein weibliches Element ein, das die Oper ungemein belebt.

\* Unter den Manuskripten, die Rimski-Korsakow zur Verfügung standen, befindet sich insbesondere eine Szene in Pimen in der originalen handschriftlichen Partitur des Autors, mit einem Vermerk von Mussorgskys Hand: 13. September 1871 .

In der ursprünglichen, sozusagen müßigen Fassung des *Boris* gab es außer Kortschmarka keine einzige Frauenfigur in der gesamten Oper - ein Umstand, der für die Bühne sehr nachteilig ist.

Am 27. Januar 1874 schließlich wurde in Petersburg anlässlich einer Benefizveranstaltung für Platonowa die Oper *Boris* uraufgeführt - eine Oper, die dem Großfürsten Konstantin Nikolajewitsch so verhasst war, dass er sich nicht schämte, sie als Schande für ganz Russland zu bezeichnen. Im Jahr 1889 wurde *Boris* in Moskau aufgeführt.

Beim Verlassen der Rimski-Korsakows erhielten Tscherepnin und ich jeweils eine Korrektur in der Pause vor dem III. Akt von Kjuis Ratcliff mit Rimski-Korsakows Instrumentation.

5. Februar

Ich war bei den Rimski-Korsakows, wie immer montags. Nadeschda Nikolajewna fühlte sich unwohl, sie hatte schreckliche Kopfschmerzen nach dem gestrigen Empfangstag. Rimski-Korsakow kehrte Anfang sieben Uhr zurück und sagte, dass er Wsewoloschski zwar nicht selbst gesehen habe, wie heute das Komitee, dass aber sein Assistent Gerschelman (der vorübergehend Pogoschew ersetzte, der in die Krönungskommission berufen worden war) die Worte Korjakins bestätigte und sagte, dass, als Iwan Alexandrowitsch dem Zaren von der Inszenierung von *Boris Godunow* in einer von Rimski-Korsakow neu überarbeiteten und umgestalteten Form berichtete, der Zar nur murrte und sagte: Nein, diese Oper ist noch nicht notwendig. Schließlich handelt es sich um Musik der Balakirew-Schule. Nikolai Andrejewitsch beschloss, zu versuchen, ein Abonnement abzuschließen und *Godunow* im nächsten Jahr selbst zu inszenieren, und zwar gleich zu Beginn der Saison. Dies wird mein letztes Debüt sein, - sagte Rimski-Korsakow, - als Dirigent, eine Rolle, die ich nie gemocht habe, aber dieses Mal muss eine Ausnahme gemacht werden, und das werde ich tun. Und in der Zwischenzeit, - fuhr er fort, - werde ich diese Oper inszenieren, um alle anderen zu ärgern, und sie besonders gut inszenieren. Das wird meine Rache sein. \*

\* Rimski-Korsakow instrumentierte damals den II. Akt von *Boris* .

Rimski-Korsakow beabsichtigt, nach der Fertigstellung von *Boris* seinen *Sadko* wieder aufzunehmen, fertigzustellen und der Direktion vorzulegen, um ein drittes Fiasko in Folge zu erleiden.

Wäre es nicht interessant, - sagte Nikolai Andrejewitsch, - nächstes Jahr zur Aufführung von Minkus' *Mlada* zu gehen? Zu hören, wie der echte Ballettkomponist die Szene der *Wahrsagung der Pferde* und den *Berg Triglaw* mit dem *Schattenkreis* darstellte. Schließlich muss alles dort sein, wo es hingehört.

Abschließend berichtete Nikolai Andrejewitsch nach den Worten von Cesar Antonowitsch über den unverschämten Streich von N. Solowjow mit Koptjajew, den ich schon einmal erwähnt habe. \*\*

\*\* Siehe *Erinnerungen* , 11. Januar 1896.

Die Sache ist die: Koptjajew schrieb als Rezensent für die *St. Petersburger Nachrichten* (Fürst Uchtomski) einen wohlwollenden Artikel über *Die Nacht vor*

Weihnachten , aber dieser Artikel erschien nicht zu gegebener Zeit. Koptjajew wandte sich an die Redaktion, um eine Erklärung zu erhalten, und traf dort auf Solowjow, der unverblümt erklärte, dass *solche* Artikel nicht veröffentlicht werden sollten, da sie einen *Misserfolg* verherrlichten. Wenn Sie ein Atheist sind, - schloss Solowjow seine Rede, - dann bin ich ein Gläubiger. Arme Religion, was haben die Menschen nicht alles in ihrem Namen getan!

Übrigens möchte ich noch einen weiteren charakteristischen Streich des Sohnes von Feopemtow erwähnen. Diesmal beziehen sich seine Worte nicht auf die Musik, sondern auf den Musikverlag W. Bessel. Wissen Sie, - sagte Solowjow einmal im Gespräch mit Bessel, - ich habe in den Nachrichten geschrieben, und wenn ich Sie also nicht besudelt habe (das ist der echte Ausdruck des Professors des St. Petersburger Konservatoriums), seien Sie mir dankbar. So ein Schuft! Wirklich, - sagte Rimski-Korsakow, - Sie sollten anfangen, ein Tagebuch zu schreiben, das ist sehr interessant. Und dann, nur für den Fall, dass Sie es vergessen oder falsch weitergeben.

Als ich ging, sprach ich noch einmal mit Rimski-Korsakow über seine Erlaubnis, Mussorgskys Briefe zu veröffentlichen, da sie trotz ihres zweifelhaften literarischen Charakters sehr charakteristisch und interessant sind. Dies scheint gelungen zu sein.

11. Februar

Hurra! Boris wird im September unter der persönlichen Leitung von Rimski-Korsakow aufgeführt. Es wurden bereits 2.100 Rubel gesammelt.

T. I. Filippow war der erste, der unterschrieb - 500 Rubel, Graf S. D. Scheremetew (ehemaliger Direktor des Chores) - 400 Rubel, M. Beljajew - 500 Rubel, Glasunow - 300 Rubel, Wladimir Wassiljewitsch Stassow - 100 Rubel, sein Bruder Dmitri Wassiljewitsch - 100 Rubel, Ludmila Iwanowna Schestakowa - 100 Rubel, meine Mutter - 100 Rubel. \*

\* Nikolai Andrejewitsch weiß immer noch nichts Genaues über den letzten Beitrag.

Und nicht nur das: Tertij Iwanowitsch versprach Rimski-Korsakow persönlich, sich an den reichen A. Scheremetew zu wenden, der ihn sicher nicht abweisen würde und wahrscheinlich nicht weniger als 500 Rubel aufnehmen würde. Bald, - so Filippow - wird es so weit sein, dass Gott schütze den Zaren nur noch in allen Tönen musikalisch gesungen werden kann.

Morgen, am 12. Februar, wird Rimski-Korsakow seine Instrumentation des gesamten Boris Godunow beenden, \*\* denn es bleibt nur noch eine Seite mit der Zeile (Klavierauszug) Hinweg, hinweg, nicht ich... übrig.

\*\* In der Tat. Nikolaj Andrejewitsch beendete diese Szene nicht am 12., sondern am selben Tag, d.h. am 11. Februar '96, und machte sie in ihrer Schönheit, Kraft und ihrem Ausdruck geradezu brillant.

Erinnern Sie sich, - sagte Rimski-Korsakow, - letztes Jahr, als Sie uns in Wetschascha besuchten, habe ich Ihnen gesagt, dass ich vorhabe, eines Tages einen strengen kritischen Artikel über Boris und seine Fehler und Tugenden zu schreiben. Ich denke, dass ein solcher Artikel im Moment nicht nötig ist, da der neue

revidierte Klavierauszug und die neue Orchesterpartitur den zukünftigen Generationen meine Meinung, nicht nur über das Werk als Ganzes, beredter als Worte vermitteln werden, aber auch individuell für jeden einzelnen Takt, zumal ich in die Transkription der Oper für Orchester nicht meine eigene Persönlichkeit einfließen ließ, sondern nur das, was Mussorgsky selbst zu tun hatte, wozu er aber schon wegen mangelnder Kompositionstechnik nicht in der Lage war. Wie Sie sehen, - fuhr Nikolai Andrejewitsch fort, - war meine Absicht, Mussorgskys große Oper neu zu instrumentieren und zu harmonisieren, absolut nicht verwerflich, geschweige denn kriminell; jedenfalls fühle ich diese Sünde nicht hinter mir. Und jetzt, - so schloss er, - werde ich nach Boris und Sadko auch noch einige andere Dinge in Angriff nehmen, nämlich die gesamte Partitur von Dargomyschskis Der steinerne Gast noch einmal überprüfen, und wenn sich irgendetwas instrumental als nicht stimmig erweist (und vielleicht gibt es ja einiges davon), werde ich es in Ordnung bringen lassen, damit mir hinterher niemand vorwerfen kann, ich hätte die Werke anderer Leute schlampig behandelt. Und dann kann ich mich zurückziehen, denn ich habe das gesamte Werk Mussorgskys überarbeitet und habe somit ein reines Gewissen, denn ich habe alles getan, was ich in Bezug auf seine Werke und sein Andenken tun konnte und musste.

Wir sprachen heute auch über die morgendliche Aufführung im Theater (ohne Chor, aber mit Solisten: Frida, Serebrjakow, Runge) der Krönungskantate von Glasunow, mit einer sehr hohen Sopranstimme, die auf Wunsch von I. K. Altani so geschrieben wurde, wie er in der Stimme von Fostrem glänzen sollte. (Die leichte Intrigue seitens der Künstler beginnt bereits.) Soweit ich sehen konnte, mag Nadeschda Nikolajewna diese Kantate nicht besonders; sie versichert mir, dass diese Musik viele Gemeinsamkeiten hat und es kaum Unterschiede zwischen West und Ost (im Duett) gibt.

Als ich ging, bekam ich eine ganze Reihe von Fotos von Nikolai Andrejewitsch, um sie zu kopieren, aber die Briefe von Mussorgsky habe ich noch nicht erhalten, da Rimski-Korsakow es offenbar nicht wagt, sie zu drucken, weil er sie zu intim findet. Aber vielleicht ändert Rimski-Korsakow ja seine Meinung. Also - bis Donnerstag.

*15. Februar*

Den heutigen Tag, den zehnten Jahrestag meiner Erinnerungen, wollte ich aber zu Hause verbringen, damit ich meine besten musikalischen Freunde zu Besuch haben konnte. Und so geschah es. Es waren Nikolai Andrejewitsch (allerdings etwas verspätet, da er direkt vom Resch-Konzert kam, mit dem er in der Tat wenig zufrieden war), W. W. Wenzel, S. K. Bulitsch und Timofejew (Findeisen und Lebedewa waren nicht erschienen).

Sie sprachen darüber, dass vor Berlioz, Wagner, Liszt und Bülow noch niemand über Dirigenten gesprochen hatte, aber mit ihrer leichten Hand wollte sich nun jeder auf diesem Gebiet einen Namen machen und entweder ein zweiter Bülow oder ein zweiter Berlioz werden. So gab es im Westen und bei uns plötzlich eine Fülle von Berühmtheiten: Padelou, Lamoureux, Colonne, Vizontini, Muck, Seifritz, Erdmansdörfer, Resch, Auer, Rubinstein, Naprawnik, Tschaikowsky, Balakirew, ganz zu schweigen von Leuten wie Galkin, Iwanow, Winogradski, Scheffer, Kruszewski und anderen.

Sie erinnerten sich an Gussakowski, der viele begabte Improvisationen spielte und sogar Musik komponierte, die programmatischen Charakter hatte, jedoch ohne

ein kohärent ausgearbeitetes Programm. Man empörte sich über die zeitgenössische Dekadenz in der Poesie, die eine ganze Schule hervorgebracht hat, die aber im Grunde nichts anderes ist als ein totaler Wahnsinn, der nicht ein oder zwei Individuen, sondern eine ganze riesige Familie von untalentierten Dichtern umfasst. Auf die Frage nach dem Schicksal von Boris sagte Rimski-Korsakow, dass 2600 Rubel für die Produktion gesammelt worden seien und dass Alexander Scheremetjew, der 500 Rubel gespendet habe, sein eigenes Orchester angeboten habe, das, wie man sagt, sehr gut sei und für dessen Unterhalt Scheremetjew jährlich 80 000 Rubel ausgibt.

Wir sprachen über Rubinstein und Mendelssohn, diese exzellenten, erstklassigen Musiker, aber schlechten Lehrer, und schließlich über N. F. Solowjow und seine vorgetäuschte Orthodoxie, denn im Moment wollte er unbedingt Leiter des Chores werden, dabei kannte er den Gesang nicht und war nicht einmal ein guter Professor.

Der Abend verging unbemerkt, und es war die erste Stunde der Nacht, als Nikolai Andrejewitsch aufstand und sich zu verabschieden begann. Ich wagte nicht ihn aufzuhalten, denn ich wusste, dass er morgen früh aufstehen musste, um zur Generalprobe des Zweiten Russischen Konzerts zu gehen, wo er seine Auferstehungs-Ouvertüre dirigieren sollte.

17. Februar

Die folgenden Werke wurden im Zweiten Russischen Sinfoniekonzert aufgeführt:

- 1.) Glasunows Fünfte (B-dur) Symphonie (zum ersten Mal).
- 2.) Tschairowskys übermäßig lange Sonate (G-dur) op. 37, gespielt von K. I. Igumnow.
- 3.) a) Einleitung und Zwischenspiel zum III. Akt von William Ratcliff und b) Einleitung und Zwischenspiel zum IV. Akt von Angelo von C. Kjuj (die letzte Nummer, Marsch, wurde von Kjuj selbst orchestriert).
- 4.) a) Variationen über ein Thema von Glinka (Op. 35) von Ljadow und b) Zwei Etüden (oder, wie Beljajew sagt, zwei Etüden) von Skrjabin (E-dur und dis-moll), gespielt von Igumnow, und schließlich,
- 5.) Auferstehungs-Ouvertüre von Rimski-Korsakow.

Ich saß im Chor und sah Rimski-Korsakow nur aus der Ferne. Was das Konzert betrifft, wurde aus dem gesamten Programm nur Folgendes wiederholt:

- 1.) Scherzo aus der Glasunow-Sinfonie, und bei der Wiederholung konnte das Orchester den Rhythmus des Scherzos nicht einfangen und stieg erst nach der dritten Reprise in das Stück ein (das einzige Mal, dass dies in all den Jahren, in denen ich Sinfonieabende besuche, passiert ist).
- 2.) Die Einleitung zum III. Akt von C. Kjuis Ratcliff, orchestriert von Nikolai Andrejewitsch, und sogar
- 3.) Nach Skrjamins gis-moll-Etüde spielte Igumnow als Zugabe eines von Arenskis Klavierstücken (komponiert nach Griechischen Rhythmen).

Ich denke, es ist erwähnenswert, dass die Einleitung zu Kjuis Angelo in Glasunows Instrumentation gewaltig klang und dass die Auferstehungs-Ouvertüre (Hoher Feiertag), die über Themen aus dem Obikhod (*Sammlung polyphoner russisch-orthodoxer liturgischer Gesänge*) \* geschrieben wurde, trotz einer gewissen Zersplitterung der einzelnen Momente den Hörer mit ihrer exotischen Instrumentation verblüfft.

\* Folgende Personen waren anwesend: Blumenfeld, I. Lapschin, Wl. Belskij, M. Tschuprynnikow , J. Tschuprynnikow, Madame Dianina, A. Jastrebzewa, Madame Erichsen, M. Korjakin, G. Timofejew (Timoscha), W. Jastrebzew, Al. Dawidow, P. Blaramberg und die Familie Rimski-Korsakow.

*18. Februar*

Der vierte Empfangstag bei den Rimski-Korsakows war wieder nicht allzu schwungvoll.\*

\* Folgende Personen waren anwesend: Blumenfeld, I. Lapschin, Wl. Belskij, M. Tschuprynnikow , J. Tschuprynnikow, Madame Dianina, A. Jastrebzewa, Madame Erichsen, M. Korjakin, G. Timofejew (Timoscha), W. Jastrebzew, Al. Dawidow, P. Blaramberg und die Familie Rimski-Korsakow.

Nikolai Andrejewitsch selbst ist nämlich plötzlich erkrankt: er hatte Blut im Hals, und diese Nachricht hat uns alle sehr beunruhigt, so dass es auch verhältnismäßig wenig Musik gab, nämlich: Tschuprynnikow sang eine Liszt-Romanze (nicht gut), Lewkos Serenade aus Rimski-Korsakows Maiennacht und Balakirews Ein klarer Mond stieg in den Himmel auf , und Korjakin auf Wunsch von Dianin eine Arie des Kotschak aus Borodins Fürst Igor .

Im Allgemeinen verlief der Abend ruhig. Nach dem Tee spielte Blumenfeld Solowjows Keil für Keil , eine karikaturistische Quadrille, während Nikolai zum Spaß einen alten Landsknecht spielte, der von Borodin in der Art eines Kirchengesangs arrangiert worden war. <sup>17</sup>

*19. Februar*

Ich war bei den Rimski-Korsakows. Nikolai Andrejewitsch geht es viel besser, obwohl er selbst natürlich alles andere als gut gelaunt ist.

Es war die Rede von den beiden bevorstehenden Russischen Sinfonien und der Absicht, neben Auszügen aus der Pskowitjanka auch Arenskis Erste Sinfonie, Witols Ouvertüre, Tschaikowskys Ouvertüre zu Ostrowskis Der Sturm , seine eigene erste Sinfonie Winterträume , Mussorgskys Intermezzo , Glasunows erste Ouvertüre zu griechischen Themen, Kotschakownas Arie aus Igor von Borodin usw. aufzuführen.

Nikolai Andrejewitsch, obwohl er 2600 Rubel gesammelt hat, scheint von seinem Vorhaben, Boris aufzuführen, abgeneigt zu sein, da er bereits alt ist.

*24. Februar*

Das Programm für die III. Russische Sinfonie sah wie folgt aus:

1.) Arenskis erste Symphonie, Nikolai Andrejewitsch gewidmet, die übrigens eine sehr skrofulöse Instrumentierung darstellt.

2.) Die Arie der Kotschakowna aus Igor , gesungen von N. A. Fride in Begleitung des Orchesters, und als Zugabe sang sie die Romanze Flieg zu uns, stiller Abend von Kjuj.

3.) Kjujs orchestrales Scherzo, instrumentiert von Glasunow.

4.) Ouwertüre zu A. N. Ostrowskis Drama Das Gewitter von Tschaikowsky (Op. 76, posthum).

5.) Fride sang wunderbar und subtil die Romanze Wenn ich in deine Augen sehe von Glasunow; Du und Du (zweimal) von Rimski-Korsakow und, über das Programm hinaus, Dämmerung von Kjuj und Was bedeutet mein Name für dich von Rimski-Korsakow.

6.) Die sechste und letzte Nummer des Konzerts war Glasunows erste Ouwertüre über Griechische Themen. Das Werk ist ungewöhnlich lebendig, brillant und gehaltvoll.

Ich sollte anmerken, dass Fride heute sehr gut bei Stimme war, und nach der Arie der Kotschakowna erhielt sie einen Korb mit Blumen. Begleitet wurden die Romanzen von dem etwas anmaßenden, aber gleichzeitig schüchternen Lawrow.

Neben den üblichen jungen Leuten waren an diesem Abend alle Rimski-Korsakows, die Stassows, Ljadow, Wenzel, Wladimir Fride, der lange Juferow, Repin, Findeisen, Petrowski, Bloch, Tscherepnin, Malosemowa, Gerke, Runge und ihr Mann, Slawina, Naprawnik und andere anwesend.

In der Pause erhaschte ich einen Blick auf Nikolai Andrejewitsch und Nadeschda Nikolajewna, die über Kritik und Kritiker im Allgemeinen sprachen.

26. Februar

War im Haus der Rimski-Korsakows. Diesmal gab es eine hitzige Debatte über den Faust von Berlioz. Nadeschda Nikolajewna bewies, dass die Musik in Fausts Tod nichts als Banalität und eine Abscheulichkeit sei, und dass sie sich wunderte, wie mir ein solcher Schund gefallen könne; was Balakirew anbelangt, so konnte ihre Liebe zu Berlioz durch nichts anderes als Eigensinn erklärt werden, und sie war bereit, ihn dafür zu verachten, weil man nach solchem Geschmack an seiner Musikalität zweifeln musste. \*

\* Nadeschda Nikolajewna soll auch die Musikalität von Glinka und Schumann in Frage stellen, denn auch sie bewunderten Berlioz.

Ich sah natürlich keine Notwendigkeit, gegen diesen Unsinn Einspruch zu erheben, und nur auf ihre Bemerkung hin, dass jede Seite des Chowantschina Berlioz' gesamten Faust töten würde, nannte ich sie lachend eine Kutschkistin .

Rimski-Korsakow mochte Faust auch nicht, aber er führte das auf seine persönlichen Erfahrungen mit der Musik zurück und fragte sich, wie ich den Tod so sehr bewundern konnte. Sie, - sagte Nikolai Andrejewitsch, - sind ein so großer Liebhaber der Harmonie, während die Harmonie von Berlioz einfach nicht abwechslungsreich und überhaupt nicht schön ist, sie ist nichts weiter als eine erstaunlich ungeschickte Kombination von Dur-, Moll- und vermindertem Septakkord, und das ist alles.

Ich meinerseits versicherte Rimski-Korsakow, dass seine Abneigung gegen die Musik von Berlioz in seiner Natur liege und aus der gegenseitigen Entfremdung ihrer

Organisationen und Temperamente herrühre. Unser Gespräch wurde jedoch durch das Mittagessen unterbrochen, und die Frage nach den künstlerischen Absichten des genialen Schöpfers der Trojaner <sup>18</sup>, über die wir gerade zu sprechen begonnen hatten, wurde auf die Zukunft verschoben.

Beim Mittagessen erzählte Rimski-Korsakow vom Scheremetew-Orchester und wie er das Orchester in der Nähe von Ligowo, im Herrenhaus des Grafen - Uljanowka - mit einem eigenen Zug und Fackeln und Kutschen, die vor Ort warteten, hören wollte. Das Orchester erwies sich als recht groß und gut, obwohl es natürlich nicht so einen weichen Klang hat wie beispielsweise unser herrschaftliches russisches Opernorchester. Sie spielten: Scherzo Königin Mab und Liebesszene aus Romeo und Julia von Berlioz, Spanisches Capriccio von Rimski-Korsakow, usw.

Wir sprachen mit Nikolai Andrejewitsch auch über N. A. Fride, die laut Rimski-Korsakow eine wunderbare Darstellerin von Romanzen war, obwohl sie eigentlich nur eine kleine Stimme hatte und ein hoher Mezzosopran war, aber ohne hohen Töne. Ich teilte Nikolai Andrejewitsch mit, dass ich vor kurzem eine Orchesterpartitur von Glasunows reizvoller Vierter Symphonie erworben habe und dass unser Pupin-Kreis morgen M. Balakirew anlässlich des vierzigsten Jahrestages (12. Februar 1896) seines kürzlichen Debüts als Pianist Brot und Salz schenken werde.

Als wir uns verabschiedeten, bat mich Nikolai, ihm bei einem späteren Besuch meine komplette Sammlung von Kjuis Liebesromanen mitzubringen, die er rezensieren müsse, und er versprach, im Gegenzug die Fortsetzung der Nibelungen zu bekommen.

Wir sind zusammen ausgegangen, ich zu meiner Mutter nach Tschernyschow, Rimski-Korsakow zur Opernprobe Wassilissa Melentjewa von einer gewissen Bartenewa. <sup>19</sup> Unterwegs gelang es mir, Rimski-Korsakow mitzuteilen, dass es kein Balakirew-Konzert geben würde, weil der Arzt ihm davon abgeraten hatte, da er sah, wie sehr sich Mili Alexejewitsch Sorgen machte. Wenn nur, - sagte Nikolai Andrejewitsch lachend, - irgendein Arzt mir verboten hätte, Boris aufzuführen, wie gut wäre das gewesen!

3. März

Die Korsakow-Treffen scheinen endgültig in Verfall geraten zu sein und den Charakter eines Empfangstages angenommen zu haben. Viel Aufwand und wenig Nutzen.

Heute erwies sich Nina Alexandrowna Fride als unpässlich, was ihr Bruder Wladimir Alexandrowitsch ankündigte, der einige Skizzen mitgebracht hatte, die er von Nikolai Andrejewitschs fotografischen Porträts angefertigt hatte, vom ersten bis zum letzten Jahr, im Allgemeinen recht erfolgreich.

Die Tschuprynnikows waren aus irgendeinem Grund ebenfalls abwesend, aber viele Verwandte versammelten sich, mit A. N. Molas an der Spitze, und die Musiker: Ljadow, Blumenfeld, Lawrow und Glasunow. Außer ihnen waren der Maler Kusnezow, Timofejew, Lapschin, ich selbst und meine Mutter, die ihre 100 Rubel für Boris gespendet hatte.

Was Blumenfelds Gespräch mit Nikolai Andrejewitsch über Wagners Siegfried - Partitur anbelangt, die er mit offensichtlichem Interesse studiert hatte, über die Felix Michailowitsch aber zuweilen recht ausschweifend und respektlos gesprochen hatte, so habe ich Rimski-Korsakow gegenüber geäußert, dass ich der Meinung sei, die



Kenntnis der Theorie und der musikalischen Grammatik trägt nicht dazu bei, dass man dieses oder jenes Werk besser wahrnehmen kann, im Gegenteil, es gibt Fälle (und es gibt viele), in denen kleine Leute dank dieser Kenntnisse schamlos über große Komponisten urteilen können. Ich habe eindeutig auf Blumenfeld und seine oberflächlichen Beurteilungen von Wagner und Berlioz angespielt. Doch Rimski-Korsakow verstand meine Anspielungen offenbar nicht und wandte ein, dass ich mich irrte, dass die Theorie zweifellos viel Licht auf das kritisierte Werk wirft. Kurzum, die Frage blieb offen.

Nach dem Tee sang Alexandra Nikolajewna Molas eine Reihe von Romanzen: Über das, was in der Stille der Nacht, Ich liebe, wenn es ruhig ist, Dämmerung, Müde von Kummer - von C. Kjuj, Fichte und Palme (natürlich in der alten Ausgabe), An mein Lied (obwohl diese Romanze für ihre Stimme zu leise ist), Im Reich der Rose und des Weines, Ich glaube, ich liebe - von Rimski-Korsakow; Mit dem Kindermädchen, In einer Ecke, Tjapa (Mit einer Puppe), Gebet (aus Kinderzimmer) - von Mussorgsky und schließlich Du und Du (zweimal) von Rimski-Korsakow.

Vor der letzten Nummer spielten Blumenfeld und Lawrow für Kusnezow, und zwar schlecht, die Einleitung zu Die Nacht vor Weihnachten.

Rimski-Korsakow hat versprochen, mir morgen die Partitur der Walküre aus dem Konservatorium zu bringen. Eines Tages wird Nikolai Andrejewitsch den Klavierauszug von Boris fertigstellen, der derzeit seine gesamte Freizeit in Anspruch nimmt.

Ich hatte ein interessantes Gespräch mit A. K. Glasunow. Im Gegensatz zur Tatsache, dass in Balakirews Orchestermusik eine gewisse Monotonie zu spüren ist (so ähnelt z. B. seine Rus in Bezug auf die Instrumentalfarbe der Tamara), sind seiner Meinung nach alle 20 Romanzen von Mili Alexejewitsch auffallend frisch und vielfältig im Charakter. Sein Traum und Georgienlied, Höre ich deine Stimme, Komm zu mir, Wiegenlied, Der goldene Fisch und so weiter - sie sind alle Meisterwerke und jedes ist für sich originell und großartig.<sup>20</sup> Was die Romanzen von Cesar Kjuj betrifft, sagte Glasunow, werden sie trotz ihrer außergewöhnlichen Verdienste, mit denen nur wenige Romanzen streiten könnten, niemals populär werden, da ihre Begleitungen für Dilettanten etwas Unangenehmes haben, aber außerdem sind diese Begleitungen ziemlich schwierig.

4. März

Ich habe die Rimski-Korsakows erneut besucht. Diesmal ging es um das Scheremetew-Orchester in der Nähe von Ligowo, auf dem Gut Uljanowka. Ab diesem Jahr wird es aufgestockt, so dass es 10 erste Geigen (vorher waren es 8), 8 zweite Geigen (vorher waren es 6), 6 Bratschen, 4 Celli und Kontrabässe geben wird.

Das Gespräch drehte sich erneut um Berlioz, der laut Rimski-Korsakow ein Genie des Rhythmus und der Farbe war, auf jeden Fall eine charmante Persönlichkeit, auch wenn er im gewöhnlichen Leben herb und im Allgemeinen unsympathisch gewesen sein mag; ein Mann von großer Überzeugung und Hingabe an seine Idee, seine Bewegung: schließlich ein romantischer Komponist, ein Romantiker bis zur Verherrlichung.

Es muss etwas in Berlioz gewesen sein, - sagte Nikolai Andrejewitsch, - das Glinka, Schumann und sogar Franz Liszt, diesen manchmal raffinierten, aber immer tadellosen Harmonikaspieler, überzeugen konnte. Die Abwesenheit von Zweifeln an der Richtigkeit seines Ideals - das allein genügt, um einen genialen Menschen zu kennzeichnen. Schließlich lässt mich Ihre Liebe zu Berlioz und anderen wie Ihnen, - schlussfolgerte Rimski-Korsakow - unwillkürlich fragen, - ob seine Musik wirklich fehlerhaft ist. Übrigens, in unserem Zeitalter der Elektrizität und der Skepsis wird nichts mehr überraschen - nicht die beiden Piccoloflöten Webers in Caspars Lied (aus dem Freischütz), nicht einmal die Posaune im Glissando.

5. März

Da ich nicht in der Lage war, Rimski-Korsakow am Morgen zu gratulieren, habe ich ihm eine Nachricht geschickt. \*

\* W. W. Jastrebzew gratulierte N. A. Rimski-Korsakow zu seinem zweiundfünfzigsten Geburtstag.

6. März

Nach dem Dienst ging ich direkt zu den Rimski-Korsakows, wo ich zu Mittag aß und einen Blick auf Glasunow warf. Ich erfuhr, dass der Klavierauszug von Boris fertig war und dass Nikolai Andrejewitsch von dieser Arbeit sehr müde war. Sie sprachen über die kommende Saison. Wenn Mlada nicht noch einmal aufgeführt wurde (und dazu hatte er allen Grund), dann würde Rimski-Korsakow in einem der Beljajew-Konzerte auf jeden Fall aufführen: die so genannte Suite aus Mlada, d. h. die Einleitung, die Rezitativmelodie, den indischen Tanz und den Fürstenzug; dann den kompletten III. Akt mit Ägypten und Vögelchen; und den Schlusschor des IV. Aktes ohne Kürzung.

Sie sprachen auch über die von W. Serowa initiierten volkstümlichen Aufführungen der Opern ihres Mannes und von Glinka (Leben für den Zaren), und Nikolai Andrejewitsch sagte, dass die örtlichen Behörden und Dorflehrer, nachdem sie von den Proben für Leben für den Zaren gehört hatten, sehr besorgt wurden und diese Aufführungen sogar einfach verboten und damit drohten, dass sie die Jungen in Lehm verwandeln würden, wenn sie es wagten, diesen Unterricht fortzusetzen. Nachdem er berichtet hatte, dass Glasunow seine Sechste Symphonie begonnen hatte, sprach Rimski-Korsakow über die symphonischen Werke von Richard Strauss,<sup>21</sup> sein wahnsinniges Till Eulenspiegel und sein unglaublich massives und komplexes Orchester mit eher schlechter Musik. Es scheint mir, - so Rimski-Korsakow, - dass auf die Werke des jungen Richard Strauss das Sprichwort Der Berg hat die Maus geboren sehr gut zutrifft. Ja, - fuhr er fort, - es ist nicht wie bei Glasunow, dessen Musik schon sehr aussagekräftig ist, man wird nie etwas Dekoratives oder Aufgeblasenes darin finden.

Aus dem Gespräch, das ich danach mit Nikolai Andrejewitsch führte, erfuhr ich, dass das zweite Thema aus Tschaikowskys Ouvertüre zu Der Sturm in ein schönes Adagio cantabile (II. Teil seiner Ersten Symphonie) mit der Inschrift Düsteres Land, nebliges Land eingearbeitet worden war, und dass die Oper von Bartenewa nach Wassilisa Melentjewa, die ich kürzlich von Rimski-Korsakow

gehört hatte, sich als kompetent, wenn auch musikalisch schlecht erwies. Und Nikolai Andrejewitsch erzählte mir, dass Barteneva ihm in Erwartung der endgültigen Entscheidung der Jury einen Besuch abgestattet und ihn, wie man sagt, mit allerlei Komplimenten überschüttet habe. Ich, - sagte Rimski-Korsakow, - glaube nicht, dass ich in meinem ganzen Leben jemals so viele Komplimente und Lobreden über mich und meine Musik gehört habe, wie an diesem Morgen, als ich von dieser weltlichen und hübschen jungen Dame besucht wurde. Es war wirklich ein Bad der Komplimente.

Im Zusammenhang mit der Barteneva-Oper sprach Rimski-Korsakow auch von anderen Opern, die dem Theaterkomitee vorgelegt wurden. Es stellte sich heraus, dass Simons Fischer<sup>22</sup> dem Gesamteindruck von Tschaikowsky ähnelte (die Ähnlichkeit war rein äußerlich - nachahmend) und nur gelegentlich eine gewisse Frische dank der wunderbaren bretonischen Melodien von Bourgault-Ducoudray vorhanden war, während Blarambergs *Die Welle* (teilweise auf Byrons *Don Giovanni* basierend)<sup>23</sup> sehr unregelmäßig geschrieben wurde. Der Anfang ist ungestüm, kraftvoll, in der Art von Wagner (auf einem Akkord), gefolgt von einem sehr schönen und hübschen Mädchenlied. Aber der ganze Rest war schwach, und außerdem ging die Begleitung durchweg in Zweiunddreißigstel, was ein bisschen nervig war. Was die Oper *Der Wald rauscht* des Kowno-Musikers Lippold betrifft, so handelt es sich in Wirklichkeit nicht um eine Oper, sondern eher um eine geschickt geschriebene Operette, und das auch noch mit extrem schlechter Musik.

7. März

Bei uns saß Iwan Iwanowitsch Lapschin, den ich natürlich vorstellte, soweit ich mich erinnerte, in die Musik der Oper *Sadko* einführte, als plötzlich die Klingel läutete und ich mitten in unserer Faszination für das unvergleichliche Indienlied ein Telegramm von Nikolai Andrejewitsch erhielt, in dem er mir die Zeit der morgigen Generalprobe des IV. Russischen Symphoniekonzerts mitteilte:

Die Probe morgen ist um zwölf einhalb Rimski-Korsakow.

Man findet keine Worte, um die Aufmerksamkeit und Freundlichkeit dieses erstaunlichen russischen Mannes zu beschreiben.

9. März

Schließlich fand der letzte (IV.) Russische Symphonieabend statt, der beste der Saison. Hier ist sein Programm:

#### I. Teil

- 1.) Erste Symphonie op. 13 (g-moll), *Winterträume* von Tschaikowsky.
- 2.) Glinkas *Tarantella* (mit Chor).

#### II. Teil

- 3.) *Dramatische Ouvertüre* von Witol (zum ersten Mal). \*

#### 4.) Ausschnitte aus Rimski-Korsakows Oper Pskowitjanka .

\* Der Autor wurde am Ende der Ouvertüre zweimal aufgerufen.

Die Ouvertüre zu Pskowitjanka wurde wiederholt. Der Chor Der Schreckliche Zar kommt nach Groß-Pskow wurde zu früh dirigiert, was der Reinheit der Aufführung teilweise schadete. Dann folgte das symphonische Tiefer Wald, Donner und Zarenjagd , gefolgt vom Chor der Mädchen, die zum Petschersker-Kloster gehen (in einer konzertanten Fassung, d.h. mit einer Coda), und dem Schlusschor Gottes Wille hat sich erfüllt, das große Pskow ist mit stolzem Willen gefallen . Die letzte Nummer wurde nur deshalb nicht wiederholt, weil sich das Orchester, gefolgt von den Chorsängern, zerstreute, sobald sie hörten, dass das Publikum eine Zugabe forderte.

Ich war so aufgeregt, dass ich am Ende des Konzerts nicht einmal in die Garderobe ging, um meine Begeisterung für die brillante Musik der Pskowitjanka nicht durch Geplauder mit meinen Bekannten zu zerstören.

11. März

Ich war bei den Rimski-Korsakows und erfuhr, dass gestern, am 10. März, mit der Instrumentierung der Schänke aus Boris begonnen worden war und dass ein Rohentwurf der Partitur von Warlaams Lied vorlag, der mit dem Vermerk 15. Februar versehen war; ferner, dass Tscherebinin abgelöst worden war, dass der reiche Jelissejew an seine Stelle getreten war und dass Cesar Kjui (Gott sei Dank) in den Rat der Russischen Musikgesellschaft gewählt worden war; schließlich soll bereits ein Projekt zur Verleihung von Ehrenlehrstühlen an Glasunow und Rimski-Korsakow vorgeschlagen worden sein.<sup>24</sup>

Dann war die Rede von Balakirew, von dem Rimski-Korsakow lachend sagte, dass es einmal ein Gerücht gab, dass Balakirew eine Katze hatte, die vor Heiligabend vor dem Stern nicht fraß, und dass er 1865, als Mili Aleksejewitsch noch Karten spielte, oft sagte: Wenn ich nur wüsste, welcher Gott diese Karte mit dem Trumpf-Ass verdeckt hat , wenn er irgendeinen Trick zeigte. Nicht wahr, sagte Rimski-Korsakow, - welch ein Gegensatz zum Balakirew von heute. Und all dies wurde und wird am besten von Ludmila Iwanowna bezeugt, in deren Wohnung diese Worte mehr als einmal gesprochen wurden.

Während des folgenden Gesprächs erwähnte Nikolai Andrejewitsch die Idee, ohne sie weiter auszuführen, dass es gut wäre, kurze Kantaten zu komponieren (für eine halbe oder eine Stunde Musik) und dass er die Schlussszene des 1. Bildes des III. Aktes von Pskowitjanka (S. 272-273 der Partitur) ändern und die extravagante Musik bei den Worten von Matuta ersetzen würde: Gut, weißer Schwan, des Fürsten Tochter genannt usw.

Am Abend desselben Tages war Rimski-Korsakow bei seiner Mutter in Tschernyschow. Sie sprachen über den Schlusschor aus der Pskowitjanka - dass dieser Chor ohne Frauenstimmen undenkbar war Das, - so Nikolai Andrejewitsch, - war eigentlich der Grund, warum die Mädchen zum Einsatz von Grosny erschienen. In dem locker fließenden Gespräch sagte Rimski-Korsakow, dass er Beethovens Sechste (Pastorale) Sinfonie liebe, dass er nicht verstehen könne, warum die Gesellschaft für Musikalische Versammlungen die Oper Genoveva

aufführe, eine Oper von vergleichsweise geringem musikalischem Interesse, und dass seine Krankheit (Degeneration der Arterien) durch Jod aufgehoben werde.

Kaum war Rimski-Korsakow angekommen, erhielt er eine Nachricht von Nadeschda Nikolajewna, die ihn aufforderte, nach Hause zu gehen, da Mina Karlowna Blaramberg geschäftlich aus Moskau angereist war.<sup>25</sup> Korsakow war es offenbar sehr unangenehm, dorthin zu gehen und ihre Weigerung, die Oper *Die Welle* ihres Mannes anzunehmen, durch die Theaterleitung zu verkünden, zumal Rimski-Korsakow Pawel Iwanowitsch Blaramberg sehr liebte und respektierte. Es war jedoch nichts zu machen, und Nikolai Andrejewitsch ging sofort nach dem Tee mit der Entschuldigung, dass er auf keinen Fall länger bleiben könne.

Wir brachen gegen halb zwölf auf, was schade war, denn heute war ein besonders lebhafter Tag. Dass Blaramberg auftauchen musste!

17. März

Diesmal gab es bei dem sechsten Empfangstag überhaupt keine Musik, abgesehen von zwei Persischen Liedern von Rubinstein und einem griechischen Thema aus der Sammlung *Trente Melodies populaires de grec et d'Orient* \* zusammengestellt und hervorragend harmonisiert von L. A. Bourgault Ducoudray (*Notenbeispiel 52*), gesungen von Sofia Nikolajewna.

\* (Dreißig Volksmelodien aus Griechenland und dem Orient von Bourgault-Ducoudray) (fr.).

Die letztgenannte Melodie ist bekanntlich von Glasunow in seiner ersten Ouvertüre über griechische Themen verwendet worden. Lawrow weigerte sich aus Verlegenheit, es zu spielen. Vor und nach dem Tee wurde über Richard Strauss und seine Musik gesprochen, die trotz ihrer extremen Exzentrik der orchestralen Mittel und ihrer beachtlichen Kompositionstechnik ein einziger, kantiger, ausschweifender Gemeinplatz ist und sonst nichts.

**52 Andante**  $\text{♩} = 48$

Belskij sprach mich daraufhin auf meine Mitgliedschaft und redaktionelle Tätigkeit bei der Gesellschaft für musikalische Versammlungen an, was ich ablehnte. Ich teilte Rimski-Korsakow mit, dass ich in Zukunft die Orchesterpartituren von *Die Walküre* und *Siegfried* erwerben wolle, wozu ich seine volle Zustimmung erhielt. Dann sprachen wir über N. W. Schtscherbatschow und sein vergleichsweise großes Schaffen: neben vielen Klavierstücken und Romanzen gab es das Oratorium *Heilige Cäcilia*, die *Indische Symphonie* und sogar die Oper *Maiennacht*, usw.

Wir sprachen mit Nikolai Andrejewitsch über seine Kirchenmusik, und ich erfuhr, dass *Dich, o Gott, loben wir*, das kürzlich vom Hofchor gesungen wurde, von Rimski-Korsakow dreistimmig komponiert wurde, also nach allen Regeln des strengen Kirchenstils, und für zwei Chöre.\*

\* Anwesend waren: A. N. Molas, Baron D. Tisenhausen, Lawrow, Sokolow, Tscherepnin, Ljadow, Wl. Belskij, Jastrebzow, Boris Molas, Packard, Mademoiselle Erichsen, Tanetschka Molas, Nikolai Andrejewitsch, Nadeschda Nikolajewna, Wladimir, Nadeschda, Andrej, Michail, Sofia Rimski-Korsakow.

18. März

Ich war wieder bei den Rimski-Korsakows und sah mir diesmal die handschriftliche Partitur von *Boris Godunow* II. Akt an, die am 10. März begonnen worden war. Es stellte sich heraus, dass *Warlaams Lied* am 15. März instrumentiert wurde, und der Rest zum klassischen Trio ( hier kommt er...) am 17. März. Die Rede war von C. Kjuis *Russischer Roman*, in dem der Autor Mussorgsky übrigens als antimusikalischen Komponisten bezeichnet - ein Umstand, der unter den glühenden Verehrern von Modest Petrowitschs Talent für Aufsehen sorgte. Wissen Sie, - sagte Rimski-Korsakow, - aber bei aller erstaunlichen Originalität von Mussorgskys Werken gibt es doch manchmal etwas so Seltsames, dass man Kjuis nur zustimmen kann. Darüber hinaus muss gesagt werden, dass die Unrichtigkeiten und Ungeschicklichkeiten, die in Mussorgskys Werken zu finden sind, von zweierlei Art sind: Fehler und orthographische Ungereimtheiten, die leicht korrigiert werden können (das ist noch gar nichts), und harmonische Wendungen, die fast völlig unveränderbar sind. Letztere erfordern eine echte Neukomposition, und Modest Petrowitsch hat eine Menge solcher Musik, wie z.B. die gesamte Szene des Fürsten Schuiski mit Boris (aus dem II. Akt), *Courante* usw.

Wir sprachen auch über Henselt und sein charmantes *Si oiseau j'etais*, *Petite valse*, *Berceuse* und so weiter. Außerdem riet ich Nikolai Andrejewitsch, die wichtigsten Kürzungen des *Boris*, wie die Geschichte der Zaren, *Popinka* und so weiter, als separaten Anhang zum Klavierauszug zu veröffentlichen: so würde er sich wenigstens vor unnötigen Vorwürfen seiner Verleumder oder eingebildeten Mussorgsky-Verehrer schützen.

In Bezug auf die Partitur von Wagners *Die Walküre* heißt es schließlich, dass unter der Feder eines wahren Koloristengenies auch außermusikalische Tatsachen wie das Lösen eines Seils (aus *Das Rheingold*), das Kauern von Schlangen oder das Ziehen des Schwertes (Nothung) aus dem Stamm einer heiligen Esche oft einen künstlerisch bedeutsamen Ausdruck finden. (Im letzteren Fall - irgendwie ist es nicht sehr wahrscheinlich - aber der plötzliche Klang der Trompeten auf den Stufen des verminderten Septakkords, gefolgt vom Quartsextakkord des ganzen Orchesters mit dem *Schwert*-Thema auf Trompete und Waldhörnern und den Figuren der Harfen und Streicher ruft beim Zuhörer unwillkürlich den Eindruck von klingendem rostigem Stahl hervor).

Als ich ging, sagte ich: Wissen Sie was, Nikolai Andrejewitsch, in diesem Jahr scheint die Natur Ihre Nacht beharrlich zu ehren, denn es ist lange her, dass wir so wunderbare, helle und glänzende kalte Winterabende und so helle Sterne und einen so hellen Mond hatten wie in diesem Jahr in Petersburg. Es ist nur schade, - erwiderte Rimski-Korsakow lachend, - dass nur Sie diesen Protest der Natur bemerkt haben.

24. März

Ich war zwischen drei und vier Uhr nachmittags im Haus der Rimski-Korsakows. Als ich eintrat, saß Schtrup dort, und die Korsakows wirkten alle sehr traurig.

Ich erfuhr, dass Rimski-Korsakow am Gründonnerstag, dem 21. März, die Szene in der Taverne, beginnend mit dem Trio, mit 23 Seiten der von ihm an einem Tag geschriebenen Partitur beendet hatte. Ein anderes Mal in meinem Leben, - sagte Nikolai Andrejewitsch, - als wir in Nikolskoje lebten, schrieb ich 24 Seiten an einem Tag während der Orchestrierung der ersten Polowetzer-Tänze von Borodins Igor. Ich habe nie mehr als das geschrieben.

Nun hat Rimski-Korsakow Sadko offenbar wieder aufgegriffen, um den Beginn des 2. Bildes neu zu orchestrieren und generell die ganze Szene transparenter zu gestalten - bis hin zum Erscheinen des Zaren des Meeres, wodurch diese Musik noch stärker in den Vordergrund rückt und nuanciert wird. Außerdem habe ich gehört, dass Nikolai Andrejewitsch darüber nachdenkt, das erste Sadko-Lied aus dem 2. Bild ( In der Nähe des Ilmen-Sees ) von As-dur - fis-moll-Tonart zu ändern, die allem anderen fremd ist, dass kleine Kürzungen im ersten Refrain aus dem 1. Bild und in der Volkha Vseslavevich bylina wird es kleine Einschnitte geben; schließlich wird heute die Einleitung zur Oper Sadko von Rimski-Korsakow von Des-dur in Es-dur \* umgewandelt,

\* Die ursprüngliche Fassung dieser Einleitung wurde am 21. Mai 1895 gekennzeichnet, die neue Fassung am 24. März 1896.

und die Orchestrierung wird durch die Entfernung der Trompeten und die Einführung von Bassklarinette und Kontrabass lauter und massiver. Außerdem ist diese Es-dur-Struktur nach Meinung von Rimski-Korsakow der Sache angemessener, ganz zu schweigen von der Tatsache, dass sie gleichzeitig ein vollständigeres Bild in Bezug auf die Übereinstimmung der Modi ergibt, also den Anfang in Es-dur, das Ende in g-dur. Während vorher der Anfang in Des-dur und das Ende in g-dur, also in zwei nicht zusammenhängenden Streichern, stand, sind auch dadurch Es-dur und die Anfangstakte des ersten Refrains rein klanglich viel wirkungsvoller.

25. März

Ich war zweimal im Haus der Rimski-Korsakows. Sie sprachen über Trifonows Krankheit (Krebs) und seine Leiden sowie über Leo Tolstoi, wobei Eugene Erichsen (Neffe) Nadeschda Nikolajewna neckte und ihr eine Geschichte nach der anderen erzählte, die er aus einem Buch einer gewissen Madame de Sorron aufgeschnappt hatte. Sie sprachen mit Rimski-Korsakow über Wladimir Iwanowitsch Belskij, und

Nikolai Andrejewitsch lobte seine vielseitige Ausbildung, seine große Bereitschaft und sein ausgezeichnetes Gedächtnis.

Am Abend desselben Tages, gegen zehn Uhr, besuchte ich erneut die Rimski-Korsakows, da ich wusste, dass ich dort Belskij antreffen würde. Wir lesen einige Korrekturen am Libretto von Sadko von Wladimir Iwanowitsch. Ich habe erfahren, dass W.W. Stassow den Grafen Tolstoi in Jasnaja Poljana besucht hat. Nach dem Tee spielte Nikolai Andrejewitsch auf unsere Bitte hin den gesamten II. Akt von Sadko ohne das Lied von Venedig, das er eigentlich wegwerfen wollte.<sup>26</sup> Rimski-Korsakow spielte dann aber dieses Lied und sogar die gesamte erste Szene des III. Aktes mit einer auffallend farbenfrohen Einleitung zum Unterwasserreich, die ganz auf einem erweiterten Dreiklang, dem Wellenthema und dem Pedal aufbaut.

Im Gespräch über Sadko erfuhr ich, dass im Indischen Lied die Bassklarinetten (in G) abgeschafft und durch das Fagott \* ersetzt werden soll, was nach Ansicht von Nikolai Andrejewitsch der Musik absolut nicht schaden würde.

\* Diese Absicht Rimski-Korsakows blieb eine Absicht, da die Bassklarinetten in der endgültigen Fassung des Indischen Liedes nicht durch das Fagott ersetzt wurde.

Im Allgemeinen wollte Rimski-Korsakow diese Oper in zwei unabhängige Klein-Opern mit jeweils drei Teilen aufteilen. Es ist jedoch unwahrscheinlich, dass dies geschieht, und warum sollte es auch?

31. März

Am Morgen war ich im Michailowski-Theater bei der Generalprobe von Schumanns Genoveva. Zu den Zuhörern gehörten die Rimski-Korsakows, Kjui, das gesamte Konservatorium, Solowjow, Baskin und andere.

Am Abend desselben Tages war ich im Haus der Rimski-Korsakows zu ihrem siebten und im übrigen auch letzten Empfangstag. Zu den Gästen gehörten N. A. Sokolow, Witol, Glasunow, die beiden Belskis, meine Mutter, ich selbst, Arzybuschew, Korjakin und Schtrup.

Vor dem Tee sprachen Nikolai Andrejewitsch und ich darüber, dass er im IV. Akt von Sadko nach dem Wiegenlied der Zarewna etwas anderes einführen und so die Szene verlängern will, aber er weiß noch nicht genau, was und wie das alles sein wird.

Nach dem Tee spielte Witol auf Wunsch von Rimski-Korsakow eine Reihe seiner Präludien. Dann spielte Nikolai Andrejewitsch die Einleitung und den ersten Refrain aus dem 1. Bild von Sadko, und ich erfuhr, dass die erste Arie von Sadko (Meine Perlenschiffe fahren vorüber) aus G-dur in Fis-dur geändert wird, um diese Arie vom Tanz und Gesang des Gauklers Duda, ebenfalls in G-dur, abzuheben. Nikolai Andrejewitsch führte auch fast das 2. Bild dieser Oper in einem etwas neuen Arrangement auf, d. h. mit geringfügigen Kürzungen und Änderungen, mit einer gekürzten Darstellung der Eröffnungsszene am Ilmen-See (obwohl die zweiten Akkorde beibehalten wurden), mit einem B-Dur (anstelle des alten H-Dur) Ende dieses Bildes, und mit einem äußerst gelungenen Tremolo der Violinen auf As- und F, das in das zweite As-Moll-Lied von Sadko eingeführt wurde, was noch nie zuvor geschehen ist.



Heute habe ich endlich das versprochene Autograph von Glasunow erhalten - nur nicht aus der IV. Sinfonie, wie ich es erbeten hatte, sondern aus der neuen VI. Sinfonie, die gerade in Arbeit ist. Glasunow entschuldigte sich vielfach dafür, dass er meine Bitte nicht erfüllen konnte - denn er war nicht in der Lage, das Eröffnungssolo des Englischhorns aus seiner Es-dur-Sinfonie auf dem Bristolpapier zu platzieren, das ich ihm gab.

Nikolai Andrejewitsch erhielt von Glasunow seine Busoni gewidmete Orchester-Fantasie (op. 53),<sup>27</sup> mit folgender Inschrift: Dem lieben Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow zum Andenken an seinen geliebten A. Glasunow - 31/III-96.

*2. April*

War bei den Rimski-Korsakows. Diesmal wurde viel über Schumanns *Genoveva* und ihre ausgezeichneten Stellen gesprochen:

1.) über die Ouvertüre, die sehr originell mit einem kleinen Non-Akkord beginnt, und in der Tschaikowsky aus *Eugen Onegin* und C. Kjuj aus *Ratcliff* zu hören sind und sogar Tschaikowsky aus der letzteren Periode aus *Pique Dame* ;

2.) über die herrlichen Akkorde, die etwas Geheimnisvolles haben und als Übergang vom ersten Choral zum Golo-Rezitativ Könnt ich mit Ihnen dienen. \*

\* Könnte ich bei Ihnen sein (dt.).

Die überraschend eigentümliche Kombination von Dur- und Molldreiklängen (in Bezug auf die große Terz) verdankt ihr Auftauchen in der Musikkultur der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts ausschließlich Schumann und nicht, wie man erwarten könnte, Liszt oder Wagner. In umgekehrter Reihenfolge (b-moll und D-dur) bilden diese Dreiklänge die harmonische Kombination, die uns die Akkorde des Todes oder das Unheil (aus *Mlada* ) bescherte. Es ist jedoch anzumerken, dass Rimski-Korsakow die *Genoveva* erst jetzt erkannte, während er zur Zeit der Komposition seiner *Märchen* , der *Fantasie Sadko* und der *Mlada* nicht den geringsten Gedanken an diese Schumann-Oper verschwendet hatte. \*

\* Im folgenden Rezitativ von *Golos Arie* hört man bereits die Klänge des Liebesduetts aus Wagners *Tristan und Isolde* , und in der Schlusszene des I. Aktes erklingt das zukünftige Schicksalsmotiv aus den *Nibelungen* .

3.) Dann sprachen wir über den Marschchor (Nr. 5 E-dur), in dem sowohl *Sanheribs Niederlage* als auch *Mussorgskys Ödipus* anklingen.

4.) Über die inspirierte, reine *Lohengrin* -Musik, die die Szene begleitet, wenn Golo *Genoveva* küsst und sie im Halbschlaf *Siegfrieds* Namen aufsagt.

5.) Über die berauschend traurige und zu Herzen gehende Musik zu Beginn des II. Aktes.

6.) Über das sehr schön und elegant geschriebene Duett (Nr. 9 e-moll) von *Genoveva* und *Golo*, das nach etwas Archaischem, Mittelalterlichem riecht.

7.) Über die geniale Fluch-Szene von *Golo* über *Genoveva*, die mit einem ungewöhnlich kühnen und neuartigen Schluss endet.

8.) Über den wunderbaren Schluss des Genovevas-Gebetes (Nr. 11 in B-Dur), wo man exquisite Harmonien rein schumannschen Charakters hört, an die unser elegantester Schumannianer, Cesar Kjui niemals gedacht hätte.

9.) Über das harmonisch äußerst unerwartete, kühne und spöttische fis-moll nach der Es-dur-Dominante und vor dem neuen Es-dur in der Erwidern der Zauberin Margareta (siehe die Schlusszene des II. Akts).

10.) Über die brillante Musik zu Beginn des III. Aktes, 2. Bild (in der Höhle der Hexe).

Man muss sich jedoch diese erstaunlich düstere Szene in ihrer Gesamtheit anhören, um die erstaunliche Kraft und Ausdrucksstärke zu beurteilen, zu der die zutiefst inspirierte Musik des Schöpfers von Manfred bisweilen gelangt war.

11.) Noch weiter hinten sprachen wir über die musikalisch recht interessante Beschwörung der Margareta und den ersten magischen Refrain (der zweite und dritte Refrain sind schlimmer), der entfernt an eine zukünftige Liebesszene aus Wagners Walküre erinnert.

12.) Über Margaretas düster-majestätische Szene mit dem Geist des ermordeten Golo, die auf einem bedrohlichen und geheimnisvollen Thema aufgebaut ist, das der Hauptmelodie von Chopins posthumer f-moll-Etüde sowie dem Thema des Tschernobog und des Schwarzen Dienstes aus Rimski-Korsakows Mlada sehr nahe kommt.

13.) Über die ungewöhnlich edle und nachdenkliche Einleitung zum IV. Akt, die stilistisch stark an Wagners Tristan erinnert, nur dass dieser Tristan-Stil von Schumann vor Wagner geschaffen wurde.

14.) Über die Musik, die Caspars und Baltasars Trauergesang vorausgeht und die die Sterne aus Rimski-Korsakows Maiennacht vorwegzunehmen scheint:

15.) Über den wundersamen Moment, in dem Genoveva, die bereits verzweifelt nach Erlösung sucht, plötzlich ein Kreuz sieht und Stimmen vom Himmel hört.

16.) Über die brillante Musik, die Golos Abgangsszene begleitet. \*

\* Siehe Erinnerungen , 9. April 1896.

Das Erstaunlichste, - so Rimski-Korsakow, - ist, dass trotz der vielen im wahrsten Sinne des Wortes ausgezeichneten Seiten dieser Oper und sogar trotz des beträchtlichen theatralischen Interesses dieses Werkes, diese musikalischen Schönheiten für viele und viele unbemerkt bleiben werden, dank der schrecklich langweiligen Instrumentation, in der überhaupt keine einzelnen Instrumente zu hören sind, sondern ein allgemeines Tutti vorherrscht. In der Zwischenzeit, - fuhr er fort, - gibt es hier eine Fülle von Musik, echte Musik, nicht leitmotiviert! (Übrigens erfuhr ich heute von Korechnow, dass das Michailowski-Theater unserem Kreis für die Inszenierung von Genoveva fast umsonst überlassen wurde (85 Rubel), und dass auch das Orchester von Scheremetjew geschenkt wurde, wobei das Honorar für die erste Aufführung nur 1400 Rubel betrug.<sup>28</sup>

Wissen Sie was, - sagte Nikolai Andrejewitsch, als wir das Gespräch über die Genoveva beendet hatten, - es ist gut, dass Sie gestern nicht bei uns waren, sonst hätte ich Ihnen unter dem Einfluss meiner allgemeinen Gereiztheit einige unangenehme Dinge gesagt, und kurz gesagt, - fügte er lachend hinzu, - ich hätte Ihnen eine Menge schlechter Nachrichten überbracht. Ich habe mich jetzt beruhigt

und werde Ihnen die Gründe für meinen Ärger nennen. Tatsache ist, dass keine meiner Opern je so viel Aufsehen erregt hat, - sagte Rimski-Korsakow, - wie mein armer Sadko, und ich wollte ihn bis zu seiner Fertigstellung aus dem allgemeinen Gebrauch herausnehmen. Aber wie soll das gehen? Nicht zu spielen. Das ist die Schwierigkeit. Sie wissen zu viel davon und haben zu vielen Leuten Auszüge daraus gezeigt, und so bin ich, da ich nicht weiß, wie ich es selbst in Ordnung bringen soll, wütend auf mich und auf Sie geworden.

Sie verstehen, mein lieber Wassilij Wassiljewitsch, - fuhr Rimski-Korsakow fort, - aber ich wollte mit meinem Sadko in meinem eigenen Haus leben und nicht in einer Kristallkiste, in der man ihn nicht sehen kann. Deshalb glaube ich nicht, dass ich Sie oder jemand anderen in Zukunft meine Manuskripte durchsehen lassen werde. Eine andere Sache ist nach dem Tod, dann stöbern Sie durch, wenn Sie wollen, und das wird in Ordnung sein.

Wir haben heute auch darüber gesprochen, dass Rimski-Korsakow die ganze Zeit mit Findeisen korrespondiert hat, aber worüber genau, hat Nikolai Andrejewitsch geistesabwesend nicht gesagt, und ich habe nicht gefragt. Es blieb für mich ein Rätsel.<sup>29</sup>

Übrigens, - sagte Rimski-Korsakow, - als ich den Schlussteil von Boris auf den Flöten in tiefer Lage instrumentierte, wollte ich in den Klängen die abscheuliche Persönlichkeit des Denunzianten Solowjow verkörpern, dessen Andenken ich meine instrumentale Skizze dieser Art in Gedanken gewidmet habe. Sie sprachen auch über die Rolle von Bobylichka und ihrem Darsteller Pilz. Wissen Sie, - sagte Rimski-Korsakow lachend, - obwohl sie in dieser Rolle gut ist, liegt ihre beste und ihr innewohnende Würde doch darin, dass sie Kondratjews eigene Nichte ist. Sie werden es nicht glauben, - fuhr er fort, - aber als sie Bobylichka spielte, fand ihr erster Interpret, O. E. Schröder (jetzt Naprawniks Frau), eine vermeintlich schwierige Stelle im Prolog, die sie einfach nicht bewältigen konnte. Naprawnik verlor die Beherrschung, sie weinte bitterlich, und schließlich, als ich sah, dass die Dinge niemals reibungslos verlaufen würden, änderte ich ein paar Noten in ihrer Rolle, und die Oper ging weiter.

Schon bevor wir über Genoveva sprachen, hatten wir begonnen, darüber zu diskutieren, ob es in Petersburg viele echte Kunstkenner gibt, die sich für eine neue Manifestation der Kunst interessieren. Nikolai Andrejewitsch versicherte mir, dass es wahrscheinlich nicht mehr als 300-400 von ihnen waren. Ich erwiderte: Ich bin beim Nachdenken über dieses Thema zu folgendem traurigen Schluss gekommen. Wenn man von 10 Besuchern von Symphonie- und Quartettabenden die Musik liebt, ist es gut, wenn man sie von 100 Musikliebhabern versteht - ist es noch besser, endlich, wenn man von 1000 Musikkennern - aufrichtig, ehrlich die Meinung äußern wird, - mehr kann man auch nicht wünschen.

Als ich mich verabschiedete und bereits am Eingang stand, informierte ich Rimski-Korsakow über meine kürzliche Beobachtung einer überraschend interessanten Charakterisierung des Rauchs aus Die Nacht vor Weihnachten. Es stellt sich heraus, dass nicht nur die untere Kontur dieser harmonischen Figur eine Halbton-Ton-Skala bildet, sondern auch jede dritte Note dieses Satzes dieselbe Skala bildet, mit anderen Worten, alle starken Zäsuren der Figur klingen nach dem oben genannten Ton-Halbton-Gesetz (*Notenbeispiel 53*).



Außerdem, vor dem Erscheinen von Fürst Tokmakow - 7. Juli 1871. (Petersburg).  
Der Rest, bis zu den Worten von Tokmakow Und Pskow das Große wird ewig leben  
in seiner Demut und der Gnade Gottes (einschließlich) - 13. Juli 1871.

Es folgt eine volkstümliche Szene: Die Rede von Michail Tutscha Wegtreten,  
Männer von Pskow (und die mächtigen Zeilen des Chors), bevor sich die Freien  
vom Fürsten verabschieden - 19. Juli 1871. Der Rest - die Szene von Michail  
Tutscha (Freie), der Chor Herrscher von Pskow und vor dem Ende des II. Aktes -  
21. Juli 1871. (Petersburg).

### III. Handlung (126 Seiten)

1. Bild. Chor Der Schreckliche Zar kommt nach Groß-Pskow - 19. August 1871  
r. (Petersburg). Szenen mit Olga und Wladjajewna und dem Chor Sie haben in  
Sastenje zugeschlagen - 10. August 1871. (Insgesamt 63 Seiten).

2. Bild. Von den Worten des Schrecklichen Hereinspaziert, oder nicht bis zu  
Gott schütze Pskow , das ist das gesamte 2. Bild, das bis zum 2. September 1871  
inszeniert wurde (insgesamt 63 Seiten).

### IV. Handlung (190 Seiten)

1. Bild. Einleitung nach den Themen von Olga, der Chor Dubrawuschka , Olgas  
Szene im Wald; das pentatonische Duett ( Klare Morgendämmerung ) - alles bis  
zum 9. September 1871 orchestriert. Die Szene mit Matuta - 3. September 1871.  
(insgesamt 81 Seiten).

2. Bild - Der Einsatz des Schrecklichen mit Matuta und mit Olga (vor dem Chor  
der Freien) - 18. September 1871. (Petersburg).

Chor der Pskower Freien (in h-moll) und weiter, vor Grosnys Worten Meine  
kleine Taube... Olga... Olja.... - 30. Oktober 1871. (Petersburg).

Schließlich der Schlusschor des Instrumentalstücks am 4. Oktober 1871.  
(insgesamt 109 Seiten).

So wurde die Oper Pskowitjanka vom 24. Februar bis zum 4. Oktober 1871  
instrumentalisiert, und nur die Szene mit Stescha, Das Märchen von der Prinzessin  
Lada und das darauf folgende Rezitativ wurden am 12. Oktober 1870 orchestriert,  
und die Ouvertüre wurde am 8. Januar 1872 geschrieben.

Außerdem stelle ich fest, dass in der gesamten Partitur alle Tempi in russischer  
Sprache geschrieben sind, was in späteren Manuskripten von Rimski-Korsakow  
nicht zu finden ist, und ich stelle auch fest, wie viel inspirierter und lebendiger die  
Instrumentierung in der dritten Fassung der Oper ist als in der ersten.

Ich fahre fort, das Manuskript von Snegurotschka zu prüfen.

## DIE OPER SNEGUROTSCHKA (1880-1881).

### Erster Band

Prolog (insgesamt 162 Seiten).

Einleitung komponiert am 1. Juli, \*\* orchestriert am 14. September. \*\*\*

Rezitativ Zur festgesetzten Stunde\*\*\*\* und Arie der Wesna \*\*\*\*\* - 2. Juni, 15.  
September.

Weiter, bis zu den Worten von Wesna Die Leute wärmten sich \*\*\*\*\* - 3. Juni.

Gesang und Tanz der Vögel \*\*\*\*\* - 18. September. \*\*\*\*\*.  
 Der Rest, bis zum Lied des Väterchen Frosts \*\*\*\*\* - 13. August, 28.  
 September.  
 Szene des Väterchen Frosts mit Wesna (vor den Worten Er hat keine Macht zu  
 schaden) \*\*\*\*\* - 29. September.  
 Es folgt die Szene der Snegurotschka mit Väterchen Frost und Wesna, bis hin zu  
 den Worten des Frosts Hat Lel herausgefunden, woher du kommst? - 2. Oktober.  
 Der Rest endet mit der Ariette Snegurotschkas Ich hörte, Mutter, die Lerchen  
 singen am 17. Juni und 4. Oktober.  
 Der Rest, vor der Butterwoche (die mit der Abreise des Frühlings und des  
 Väterchen Frosts endet) - 18. Juni, 7. September.  
 Die Szene der Butterwoche (Chor) - 20. Juni, 23. Oktober.  
 Vorhersage der Vogelscheuche ( Der heiße Sommer wird vorübergehen, die  
 Feuer des Kupala werden niederbrennen ). \*\*\*\*\* - 26. Oktober.  
 Der Rest, bis zu den Worten der Bohnenstange Und nun, warte - 20. Juni  
 (Juli?), 10. Oktober.  
 Der Rest, bis zum Refrain (hinter der Bühne) Lebewohl, Lebewohl - 12. Oktober.  
 Ende des Prologs - 21. Juni, 12. Oktober.

\* Der Prolog wurde also zwischen dem 7. September und dem 26. Oktober 1880 in  
 St. Petersburg instrumentalisiert.  
 \*\* Komponiert am 30. Mai 1880. (Skizzen - 3. März).  
 \*\*\* Da in den meisten Orchestermanuskripten doppelte Zahlenangaben zu finden  
 sind, von denen die erste für den Zeitpunkt der Komposition dieser oder jener Stelle  
 in der Oper und die zweite für den Zeitpunkt der Orchestrierung steht, wird die  
 zweite Zahl der besseren Lesbarkeit halber unterstrichen.  
 \*\*\*\* Das Rezitativ bestand am 30. Mai; siehe Anhang 2.  
 \*\*\*\*\* Auch am 29. Februar und 1. Juni gab es einen Entwurf.  
 \*\*\*\*\* Komponiert am 2. und 3. Juni.  
 \*\*\*\*\* Verfasst am 4. Juni.  
 \*\*\*\*\* Verfasst am 4. Juni.  
 \*\*\*\*\* Es gibt Notizen vom 14. Juni und 22. Juni. Das Lied von Väterchen Frost  
 wurde am 13. Juni komponiert und am 13. August umgeschrieben.  
 \*\*\*\*\* Gekennzeichnet 23. Juni.  
 \*\*\*\*\* Verfasst am 20. Juni.

## **Zweiter Band**

### Erster Akt (insgesamt 112 Seiten)

Einführung - 26. Juni, 21. September  
 Szene zwischen Snegurotschka und Lel (vor Lels Lied) - 27. Juni 1880, 10. April  
 (1881).  
 Das erste Lied Lels - 25. Juni, 22. September.  
 Das zweite Lied Lels - 25. Juni (Anfang), 25. September.  
 Frauenchor (und Lels Entgegnung), die mit Lels Abreise enden - 26. Juni, 26.  
 September.  
 g-moll- Ariette Snegurotschkas - 27. November (1880).  
 Szene und Ariette Kupawas - 31. Oktober.

Der Rest (vor der Trauung) - 4. Juli, 1. November.  
Die Hochzeitszeremonie (die Szene der Mädchen mit Misgir\*)-28. Juni, 12. November.

\* Die handschriftliche Partitur zu Beginn des Hochzeitsrituals enthält am unteren Rand des Blattes einen Vermerk: "15. November".

Der Rest, bis zum Finale - 7. August, 22. November. Finale - 17. Juli (18. Juli), 26. November (1880).  
So wurde der I. Akt vom 21. September bis zum 27. November 1880 inszeniert.

### Zweiter Akt (insgesamt 108 Seiten)

Einleitung (vom Schreiber transponiert, siehe Marsch des Berendei ).  
Guslspieler - (21. Juli 1880), 26. Januar (1881).  
Szene von Zar Berendei mit Bermjata (vor den Worten Yarila-Sonnenopfer ) - 29. Januar 1881.

Der Rest, sowie ein Duett Kupawa mit Zar Berendei - 9. Februar 1881

Der Rest, endend mit den Worten des Zaren Über das furchtbare Urteil des Zaren - 5. August (1880) 9. Februar (1881).

Der Schrei der Birke - 3. Juli (1880), 9. Februar (1881).

Prozession des Zaren Berendei (März) - 2. Juli, 12. September (Einzug), 11. Februar.

Hymne des Berendei ( Heil dir ) a cappella- 2. Juli.

Weiter, bis hin zu Misgirs Kein Wort zur Rechtfertigung, aber wenn Ihr, großer Herrscher, Snegurotschka gesehen hättet am 22. Juli, 11. Februar.

Noch weiter, vor der Kavatine - 23. Juli, 11. Februar.

Erste Kavatine von Zar Berendei ( Voller Wunder der mächtigen Natur ) - 22. Juli, 14. Februar.

Die letzte Hymne wurde am 15. Februar instrumentiert. Der II. Akt wurde vom 26. Januar 1881 bis zum 15. Februar desselben Jahres instrumentiert.

### Dritter Band

#### Dritter Akt (insgesamt 130 Seiten)

Einführung, Refrain und Lied über den Biber - 7. Juli (2. Juli), 30. November.  
Weiter, endend mit der zweiten Kavatine von Zar Berendei ( Ein fröhlicher Tag ist vergangen ) - 8. Juli, 3. Dezember.

Rezitativ und Tanz der Gaukler - 6. Juli (1880), 12. März (1881).

Das dritte Lied Lels - 8. Juli, 4. Dezember.

Kussszene (vor dem orchestralen Nachspiel H-dur) - 4. Juli, \*\* 7. Dezember.

\*\* Auch am 9. und 11. Juli 1880.

Nachspiel - 11. Juli, 7. Dezember.

Das Arioso Snegurotschkas (das mit den Worten Und treffe die Sonne, nimm eine Freundin endet - 11. Juli, oder besser gesagt, bis zu den Worten "Ach, Blumen, Kornblumen") - 7. Dezember.

Der Rest, wie die Szene Snegurotschkas mit Misgir, Am warmen, blauen Meer und die gesamte magische Szene (bis zum Trio) - 3. August, \*\*\* 17. Dezember.

\*\*\* Auch am 30. Juli und 2. August (auch am 29. Oktober).

Übrigens ist die gesamte Zauberszene in einer anderen Handschrift geschrieben als die von Rimski-Korsakow.

Szene Lels, Kupawas und Snegurotschkas (bis zum Ende des III. Akts) - 10. Juli, 20. Dezember (1880).

Der III. Akt orchestriert vom 30. November 1880 bis zum 12. März 1881.

#### Vierter Akt (insgesamt 94 Seiten)

Einleitung - 26. März 1881.

Szene ( Mein Liebster, in Tränen der Sehnsucht und des Kummers ) und Arioso des Frühlings - 9. August, 22. Dezember (es gibt eine Notiz des Autors 21. Dezember am Anfang der Nummer) Chor der Blumen ( Die Dämmerung des Frühlings ist duftend ) - 12. Juli, 24. Dezember.

Szene zwischen Snegurotschka und Wesna (und danach, als Wesna in den See fällt) - 13. Juli, 25. Dezember.

Ein Liebesduett zwischen Misgir und Snegurotschka - 15. Juli, 28. Dezember.

Finale. Prozession Berendeis - 9. August, 31. Dezember.

Der Hirse -Chor, das Rezitativ des Zaren Möge eure Vereinigung gesegnet sein und das Arioso Snegurotschkas Der große Zar (auch die Schmelzszenen Snegurotschkas mit dem Chor) - 11. August, 15. Januar.

Der Tod Misgirs - 16. Januar.

Und schließlich das Rezitativ von Zar Berendei und der Schlusschor ( Ein Lied an Yarila die Sonne in  $\frac{11}{4}$  - 12. August (1880), 24. Januar (1881).

IV. Akt Instrumentierung vom 22. Dezember 1880 bis zum 26. März 1881.

Wie man sieht, wurde die gesamte Oper Snegurotschka vom 7. September 1880 bis zum 26. Dezember 1881 instrumentalisiert (siehe Chronologische Tabelle , Anhang 1).

### Chronologische Tabelle

#### Anhang 1

#### September

7. - Szene zwischen Snegurotschka, Wesna und Väterchen Frost, unmittelbar nach der Arietta Snegurotschkas ( Ich hörte, Mutter, die Lerchen singen ), d. h. beginnend mit den Worten von Väterchen Frost Hörst du, schmelze und endet mit dem Aufbruch von Wesna und Väterchen Frost (Prolog).

11. - Einleitung \*.



\* Es gibt ein Manuskript der Einleitung zum Prolog von Snegurotschka , allerdings nicht ganz in der endgültigen Fassung und mit dem Datum 1. September versehen. (Diese Partitur gehört mir.)

12. - Einleitung zum II. Akt (Marsch Berendeis) (II).

14. - Einleitung zum Prolog (Prolog).

15. - Rezitativ ( Zur festgesetzten Stunde ) und Arie der Wesna (Prolog).

18. - Gesang und Tanz der Vögel (Prolog).

21. - Einleitung zum I. Akt der Oper.

22. - Erstes Lied Lels (dorisch) Erdbeerbeere .

25. - Zweites Lied Lels ( Als der Wald durch den Wald rauschte ).

27. - Refrain der Frauen ( Lel, unser Lel ), der mit dem Abgang von Lel endet.

28. - Szene des Frühlings mit Väterchen Frost (Schneesturm), vor dem Lied des Frosts (Prolog).

29. - Das Lied von Väterchen Frost und die ganze Szene, bis zu den Worten Er hat keine Macht zu schaden (Prolog).

#### Oktober

2. - Weitere Szene Snegurotschkas mit Väterchen Frost und Wesna, mit den Worten Und Lel hat herausgefunden, woher du kommst? (Prolog).

4. - Der Rest, der mit der Arietta Snegurotschkas (Prolog) endet ( Ich hörte, Mutter, die Lerchen singen ),

10. Die Schlusszene, die mit den Worten des Bobbylicha Geh nach Hause beginnt und mit den Worten Bobbylichas Und jetzt warte mal endet.

12. - Der Rest, der mit den Stimmen Im Wald , Lebe wohl, lebe wohl und dem Schluss des Prologs selbst endet (Prolog).

23. - Abschiedsszene der Butterwoche (Chor) (Prolog),

26. - Die Strohvogelscheuche (Prolog).

31. - Szene und Arietta von Kupawa (I).

#### November

1. - Später, vor der Hochzeitszeremonie.

12. - Die Hochzeitszeremonie (ebenfalls am 15. November)

22. - Der Rest, bis zum Finale des I. Aktes.

26. - Finale des I. Aktes.

27. - Die g-moll-Arietta Snegurotschkas.

30. - Einleitung, Refrain und Biberlied (III).

#### Dezember

3. - Weiter, endend mit der zweiten Kavatine von Zar Berendei ( Ein fröhlicher Tag ist vergangen ) (III).

4. - Das dritte Lied Lels ( Die Wolke und der Donner haben sich verschworen (III).

7. - Kusszene (Rezitativ des Zaren) alla marcia und Arioso Snegurotschkas zu den Worten Ach, Blumen, Kornblumen (III).

- 17. - Der Rest: Snegurotschkas Szene mit Misgir Auf dem warmen, blauen Meer und die gesamte Zauberszene (III).
- 20. - Trio (Szene mit Lel, Kupawa und Snegurotschka) bis zum Ende des Aktes (III).
- 22. - Szene Snegurotschkas mit Wesna ( Meine Liebe, in Tränen der Sehnsucht und des Kummers ), das Erscheinen von Wesna (aus dem See) und ihr Arioso. (Es gibt eine Notiz vom 21. Dezember) (IV).
- 24. - Chor der Blumen (IV).
- 25. - Der Rest, vor dem Duett (Wesna steigt in den See hinab) (IV).
- 28. - Liebesduett (Misgir mit Snegurotschka) (IV).
- 31. - Prozession Berendeis (Finale) (IV).

#### Januar 1881

- 15. - Der Hirse -Chor, das Rezitativ des Zaren Möge eure Vereinigung gesegnet sein und die gesamte Szene des Schmelzens Snegurotschkas (Arioso mit Chor). (IV).
- 16 - Tod Misgirs (IV).
- 24 - Rezitativ des Zaren ( Das traurige Ende Snegurotschkas ) und der Schlusschor Licht und Kraft (das Lied an Yarila die Sonne in  $\frac{11}{4}$ ) (IV).
- 26 - Die Zunftmeister (II).
- 29 - Szene des Zaren Berendei mit Bermjata vor den Worten An Yarila die Sonne als Opfer (II).

#### Februar

- 9. - Der Rest, sowie das Duett von Kupawa und dem Zaren ( Vater, der helle Zar ) und der Ruf des Herolds (II).
- 11. - Die Prozession des Zaren Berendei und der anderen, vor der Kavatine (II). Die Hymne Berendeis ist mit 2. Juli 1880 gekennzeichnet, da sie a cappella ist und daher nicht orchestriert wurde.
- 12. - Erste Kavatine des Zaren Berendei ( Voll von Wundern der mächtigen Natur ).
- 14. - Der Rest, endend mit den Worten des Zaren In einer rosigen Morgenröte, in einem Kranz von Grün (II).
- 15. - Schlusshymne (II).

#### März

- 12. - Rezitativ ( Eine andere Freude ) und Tanz der Gaukler (III).
- 26. - Einleitung zum IV. Akt.

#### April

- 10. - Szene zwischen Snegurotschka und Lel (aus dem Prolog) vor Lels Liedern. (Auftritt von Lel, Bobbylichas Replik und die Szene mit Snegurotschka) (Prolog).

Wie wir sehen, sollte der 12. August 1880 als der Tag betrachtet werden, an dem die Arbeit an Snegurotschka beendet wurde.

In der handschriftlichen Partitur, die in der Zentralbibliothek der kaiserlichen Theater aufbewahrt wird, finden sich im ersten Rezitativ von Wesna In der Zeit der Ernte zwischen den Worten Und die Sterne leuchten mit erhöhtem Glanz und Und alles ist nur Licht, nur ein kalter Schein zehn Takte, deren Fassung uns schon einmal begegnet war, als wir uns die Entwürfe zu Snegurotschka ansahen. Ich zeige sie in ihrer ursprünglichen Form (Notenbeispiel 54).

54

Fl(solo)

ВЕСНА

Зем\_ля по\_кры\_ та\_я пу\_ хо\_ во\_ю по\_рошей, в от\_

Violini I div.

\_вет на их при\_ вет хо\_лод\_ ный на\_ жет та\_

\_кой жѣ блеск, та\_ ки\_ е же ал\_ма\_ зы  
 с вершин де\_рев и гор, с по\_лей по\_ ло\_ гих

Zur Mittagszeit besuchte ich die Rimski-Korsakows. Ich erfuhr, dass die Kosten für die drei Aufführungen von *Genoveva* nur 3200 Rubel betragen (die erste Aufführung kostete 1400 Rubel, die zweite 1000 Rubel und die dritte 800 Rubel) und dass sich die Inszenierung von *Genoveva* daher trotz des freien Theaters, des freien Orchesters und des freien Chors gerade noch rentierte, und ob sie sich überhaupt schon rentierte. Wir sprachen viel über die Oper, dass Schumann ein kluger Mann war und Meyerbeer im Opernstil übertraf; über den Artikel von C. A. Kjuj<sup>30</sup>, der aber leider die Musik zu Beginn des IV. Aktes und die geradezu brillante Szene von Golos Abgang, nachdem er *Genoveva* nicht töten konnte, nicht

genügend zu würdigen wusste; und das lächerliche Zeitungsgeschwätz unserer blinden Kunstliebhaber - Iwanow und Solowjow <sup>31</sup>, diese ewig unzufriedenen, gottgefälligen Musiker-Pianisten. Anlässlich der Aufführung von Genoveva äußerte Iwanow die lächerliche Idee, dass diese Oper eine Totgeburt Schumanns sei und deshalb die letztjährige Wahl ( Pskowitjanka ) viel erfolgreicher gewesen sei. Solowjow schrieb, dass das Publikum froh sein solle, dass die Gesellschaft in dieser Saison Genoveva inszeniert habe, da es im letzten Jahr dazu verdammt gewesen sei, die Pskowitjanka zu hören. Und all das wurde über die größte Schöpfung der russischen Musik gesagt! In Bezug auf Iwanow sollten wir uns auch an Auer erinnern: er kam zur Aufführung, vor allem weil er am Morgen Iwanows Notiz gelesen hatte, die er sofort im gegenteiligen Sinne interpretierte, und er irrte sich nicht, denn sowohl die Oper als auch die Aufführung gefielen ihm.

Ich erfuhr, dass Nikolai Andrejewitsch gestern nach dem Ende der Oper zusammen mit anderen Gästen bei Donon zu Abend gegessen hat.<sup>32</sup>

Als wir das Gespräch über Schumann fortsetzten, erzählte mir Nikolai Andrejewitsch eine sehr originelle Idee: die Klassiker von Beethoven, Schumann und anderen verwendeten oft die Tonika und die Dominante als Schlaginstrumente, um mehr Helligkeit zu erzeugen, ohne zu bedenken, ob das Orchester dadurch schön wird oder ob es zum gegenteiligen Ergebnis, zu hässlichen Farben, führt. Als Beweis für seine Worte verwies Rimski-Korsakow auf die Genoveva -Ouvertüre, die Mitte der Coriolan -Ouvertüre und auch auf eine Episode aus dem ersten Satz von Beethovens Fünfter Symphonie (96-97 sowie die Takte 100 und 101), wo das helle c der Trompeten hässlich und fehl am Platz ist.

Als ich ging, erfuhr ich, dass die Rimski-Korsakows am Abend zu W. Belskij gehen würden, und so ging ich gegen elf Uhr, nach einem Abendessen mit meiner Mutter, zu ihnen zurück, wo ich bis dreiviertel eins blieb. Sie sprachen über die Feindschaft zwischen Kjuj und Tschaikowsky, eine Feindschaft, die so tief in ihren Seelen verwurzelt war, dass sogar das Glückwunschtelegramm von Kjuj, das Tschaikowsky im Mariinski-Theater zur hundertsten Aufführung von Eugen Onegin erhielt, von diesem als ein bössartiger Scherz eines Unbekannten aufgefasst wurde. Der Grund für diese unauslöschliche Feindseligkeit war, dass Tschaikowskys öffentliches Debüt als Komponist einen sehr unfreundlichen Tagebucheintrag von Kjuj provoziert hatte, den Pjotr Iljitsch bis zu seinem Tod nie verziehen hat.<sup>33</sup>

Von Kjuj kam das Gespräch auf Hanslick- diesen arroganten schelmischen Ästhetiker - und seine erstaunlich lächerliche Verspottung von Tschaikowskys wirklich brillanter Romeo und Julia -Ouvertüre.

Da Hanslick die Einleitung der Ouvertüre als Darstellung von Julias Beerdigung (!?) ansah, witzelte er, dass das darauf folgende Allegro h-moll einen Leichenschmaus mit Trinken und Faustkämpfen darstellen sollte. Der Kritiker wird sofort mit Peitschenhieben traktiert.

Die unvergleichliche Schönheit des zweiten Themas Allegro Des-dur hinterlässt beim Kritiker den Eindruck zweier dissonanter Akkorde, die sich abwechseln und ihn an das Knarren einer Messerschneide auf einem Teller erinnern (siehe Concerte, Componisten und Virtuosen , \* hrsg. 1886, S. 175-296).

\* Konzerte, Componisten und Virtuosen (dt.).

Wissen Sie, - sagte Rimski-Korsakow, - auch mein Sadko wurde einst von dem berüchtigten Doktor Hanslick schwer verprügelt. Seiner Meinung nach könnte man die Musik der Fantasie Sadko mit den Geräuschen eines schlecht gereinigten Einlaufs vergleichen ( D'une seringue mal graissée ), ist das nicht witzig? Schließlich wäre sogar unser Baskin damit einverstanden gewesen. Nach diesem Streich habe ich endgültig jeden Respekt vor Hanslick verloren und sogar aufgehört, an seine Gelehrsamkeit zu glauben.

Dann gab es einige Spekulationen darüber, was unsere Kritiker darunter verstanden, diesen oder jenen Komponisten als Nicht-Operianer zu bezeichnen.

Meiner Meinung nach, - sagte Nikolai Andrejewitsch, - ist jeder Mann, der gut Romanzen komponieren, Rezitative schreiben und schließlich mehr oder weniger symphonische und episch breite Musik schreiben kann, offensichtlich ein wahrer und wünschenswerter Komponist von Opernmusik, da die Oper aus diesen Elementen komponiert wird. Die imaginäre Unvollkommenheit solcher Komponisten bestand offensichtlich nur darin, dass sie in ihren Werken von dem vom Publikum (und auch von der Kritik) künstlich zum Ideal erhobenen Opernstil eines Meyerbeer oder Verdi abwichen.

15. April

War bei Rimski-Korsakow. Nadeschda Nikolajewna und Mischa gingen zur Beerdigung der Schwester von Nadeschda Nikolajewna, Erichsens Ehemann. Ich erfuhr, dass Glasunow seine Sechste Sinfonie bereits fertiggestellt hatte, obwohl sie noch nicht orchestriert worden war. Nikolai Andrejewitsch erzählte mir, dass die Chorproben zu Boris recht fleißig voranschreiten, obwohl ihn diese Proben zu zermürben begännen. Außerdem, - so sagte er, - muss ich einen Prolog zu der neu instrumentierten Partitur verfassen, und das ist gar nicht so einfach, vorausgesetzt, ich kann gleichzeitig die Gründe klären, die mich zu dieser Arbeit veranlasst haben, ohne das Andenken Mussorgskys zu verletzen oder seinem wirklich großen Talent und seinen zweifellos enormen Verdiensten in der Geschichte der Entwicklung des russischen Volksmusikdramas nicht genügend Respekt zu zollen.

Während des folgenden Gesprächs über Genoveva wurde deutlich, dass die Produktion dieser Oper trotz des kostenlosen Theaters (durch Wsewoloschski), der kostenlosen Kostüme, des kostenlosen Scheremetew-Orchesters, des kostenlosen Chors der Mitglieder der Gesellschaft, mit Bruttokosten von 3200 Rubel, immer noch ein Defizit von etwa 1200 Rubel hatte, da es notwendig war, Schreibkräfte, Dekorateure und sogar Kostümbildner einzukaufen. Man sprach auch über den ehemaligen Vorsitzenden der Russischen Musikgesellschaft, Tscheremisinow - ein Mann, der kaum je ruhig war. Rimski-Korsakow erzählte, wie Tscheremisinow einmal, vor einigen Jahren, ein ganzes Komitee in seiner Wohnung versammelte aus A. S. Tanejew, Ljadow, Glasunow und ihm, Rimski-Korsakow, ihre musikalischen und philosophischen Anfänge vorzustellen und zu erläutern, z. B. dass Akkorde die Erschaffung der Welt, die Arche Noah, die Sünde des Urvaters und ähnliches darstellen und beschreiben.

Wissen Sie, - fuhr Nikolai Andrejewitsch fort, - trotz aller Bemühungen unsererseits konnten wir und vor allem Tanejew nicht anders, als laut zu lachen, was jedoch den Hausherrn und Autor der abstrusen Theorien nicht beleidigte, und

er scherzte gutmütig und sagte, dass uns das alles nur deshalb seltsam vorkomme, weil wir nicht an diese einfachen Wahrheiten glaubten.

25. April

Heute haben meine Frau und ich die vierundzwanzigste Aufführung von Igor besucht. Obwohl es Frühling war, war das Theater voll, und wir bekamen gerade noch eine Karte in der dritten Reihe. So viel zum Thema Oper ohne Kompromisse .

Dank des zweifellos großen Erfolges und der vielen Zugaben dauerte die Aufführung bis nach Mitternacht. Wiederholt wurden die Ouvertüre (unter der Leitung von Kruschewski), das Lied des Fürsten Galizki (die letzte Strophe), bei dem Tschaljapin perfekt sang und spielte,<sup>34</sup> der Chor der Bauern a cappella und das Lied der Gudokspieler (Strawinsky und Dowerin-Krawtschenko). Vom Rest wurde eine Zugabe verlangt: das erste Arioso der Jaroslawna (E. I. Kusa); die Kavatine der Kontschakowna (M. I. Dolina), die Kavatine des Wladimir Igorewitsch (Tschuprynnikow) und die Arie des Kontschak (Korjakin), aber diese Nummern wurden nicht wiederholt.

Nur das Liebesduett zwischen Kontschakowna und Wladimir blieb ohne Beifall. Dolina war trotz ihrer perfekt klingenden tiefen Töne Fride und sogar Slawina weit unterlegen. Nosilowa (Polowtschanka) sang ihr Lied mit dem Chor recht gut und schaffte es sogar, eine orientalische Sekunde (eine vergrößerte Sekunde) recht ordentlich herauszubringen. Tschuprynnikow sang auch eine Kavatine recht gut und ausdrucksvoll. Korjakin und Strawinsky waren unverzichtbar. Unter den Zuhörern waren auch die Rimski-Korsakows, die ich allerdings nicht gesehen habe.

Ich denke, es ist hier angebracht, den Leser daran zu erinnern, was Rimski-Korsakow in Igor instrumentiert.

Bekanntlich hat Glasunow die 44-seitige Ouvertüre und den dritten Teil nach dem Polowetzer Marsch mit 113 Seiten instrumentiert, also insgesamt 157 Seiten (von 710).

Borodin selbst instrumentierte den Ruhm -Chor (Anfang und Ende des Prologs), das Rezitativ und das Lied von Galizki (I. Akt), das Rezitativ und den Chor der Mädchen (mit einem schnellen fünfsätzigen Schluss), die Kavatine von Kontschakowna ( II. Akt) ohne Chorbegleitung, die Kavatine von Wladimir Igorewitsch Arie des Kontschak , die großen Polowetzer Tänze (Nr. 17) mit Chor (obwohl vieles davon auch von Rimski-Korsakow und sogar von Ljadow den Jungen - mit Zustimmung des Autors angewiesen wird), Jaroslawnas Klage, der Chor der Bauern und ein Teil des Finales des IV. Aktes - insgesamt 185 Seiten.

Der Rest wurde 1887 von Rimski-Korsakow orchestriert, und zwar: Die Finsternis-Szene (S. 25-34) und die folgende, vor dem Schlusschor des Prologs (35-55).

Szene bei Fürst Galizki (68-78), vor dem Lied: Rezitativ ( Schwesterlein ), Mädchenchor und die darauf folgende Szene mit Galizki; Szene von Skula ( Steht auf, Jungs, hört zu ) mit Chor; Fürstenlied ( Skula, Broschka und das Volk ); Chor Ja, das ist der, der in Putiwl herrschen würde (93-138); Jaroslawnas Arioso (139-151); Jaroslawnas Szene mit Wladimir; das Finale (der Chor der Bojaren und Sturmläuten mit den Schreien der Mädchen) \* - aus dem I. Akt.

\* Die von Rimski-Korsakow in die Oper eingeführte Melodie war bei Borodin nicht vorhanden.

Lied der Polowetzerin (dessen Anfang von Glasunow komponiert wurde); Tänze der Polowetzer Mädchen (Nr. 8), mit eingefügten Quintolen (214-238); Rezitativ Die Freundin eines Mädchens usw. (dessen Anfang und Ende von Rimski-Korsakow und Glasunow komponiert wurden) (*Notenbeispiel 55*).

55

соч. Римского-Корсакова      соч. Глазунова

Von Glasunow aufgenommener Chor (zum Text von Nikolai Andrejewitsch: Gott segne euch, schöne Jungfrauen, für eure Freundlichkeit, für eure Grüße, ihr bringt uns Brot und Essen, ihr gebt uns kühlen Kumys an einem schwülen Tag. Wir kennen keine Beleidigungen, wir sehen Barmherzigkeit und Güte. Der scharlachroten Blume, der schönen Tochter des Khans, viele Sommer ); Die Polowetzer Wache Die Sonne hinter dem Berg geht zur Ruh (248-260); Rezitativ ( Bist du, mein Wladimir ) und Duett von Wladimir und Kontschakowna; das darauf folgende Rezitativ ( Nun, dein Vater ), Prinz Igors Arie ( Kein Schlaf, keine Ruhe für eine gequälte Seele ) mit der berühmten Kontrabassklarinette und dem düsteren Pizzicato der Celli und Kontrabässe am Ende; Igors Szene mit Owlur (268-323); Kontschaks Rezitativ He, bringt Gefangene her (344-350), aus dem II. Akt.

Polowetzer Marsch mit Chor (421-454) stammt aus dem III. Akt, dessen Skript von Rimski-Korsakow verfasst wurde.

Schließlich ein Rezitativ ( Wie trist ist alles ringsum ) und ein Duett von Jaroslawna mit Igor; das Lied der Gudokspieler; eine Szene und ein Chor (584-648); der Schlusschor: Es lebe der Fürst ... Sei begrüßt, o Vater, unser Willkommensfürst (649-667) \*\* aus dem IV. Akt.

\*\* Die letzten 19 Seiten wurden teilweise von Borodin bzw. mit seiner Zustimmung von Rimski-Korsakow in Auftrag gegeben.

Darüber hinaus wurden alle Manuskripte Borodins von Nikolai Andrejewitsch umgeschrieben und in dieser Form zum Druck gebracht.

So schrieb Glasunow 157 Seiten, Borodin 185 Seiten und Rimski-Korsakow 368 Seiten (insgesamt umfasst die Oper 710 Seiten).

Offenbar nicht ohne Grund überreichte Beljajew Rimski-Korsakow ein Exemplar der Partitur von Fürst Igor mit der folgenden Widmung: Dem verehrten Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow, dessen Talent, Liebe zu dem verstorbenen Autor und selbstlos tatkräftiger Arbeit die Welt das Erscheinen dieser Oper im Druck verdankt, vom Verleger.

Ich glaube, dass Künstler wie Rimski-Korsakow nicht nur in Russland, sondern auch im Westen nicht viele waren.



29. April

War zwischen sechs und siebeneinviertel bei Rimski-Korsakow und gab eine gigantische Partitur von Wagners Götterdämmerung (615 Seiten) ab.

Es war die Rede von der gestrigen Aufführung von Igor mit Bsul als Jaroslawna und Ugrinowitsch als Broschka (die anderen waren dieselben wie bei der letzten, 24. Aufführung dieser Oper). Es wurde auch gesagt, dass Kjuj es offensichtlich vermeidet, eine Aufführung von Fürst Igor zu besuchen, um der Verpflichtung zu entgehen, eine Zeitungskritik über die Oper zu schreiben, die er in der Tat sehr wenig schätzt, da er die Musik von sehr uneinheitlicher Qualität und das Libretto selbst als völlig langweilig und leblos empfindet. Darf man sich nach all dem über die naive Ignoranz des Publikums wundern, das ohne Plakat nicht zwischen

Tannhäuser und Rogneda (eine Tatsache) unterscheiden kann und Venus zur Heldin von Serows Oper zählt? Kann man sich über die Künstler (N. A. Irezkaja) entrüsten, die Borodins Gudoschniki nicht mögen, nur weil sie im Leben keine Trunkenbolde mögen: wer würde im Leben solche Typen bewundern? Aber das hindert sie nicht daran, von der Bühne oder vom Gemälde des Künstlers aus sehr interessant zu sein. Rimski-Korsakow berichtete sofort, dass Stassow von Igor wieder einmal hellauf begeistert war und ihm versicherte, dass beim Hören dieser inspirierten und kraftvollen Musik alle seine Räder in Bewegung waren, so dass er beschloss, bei der ersten Aufführung von Boris ein Wort darüber zu sagen, falls er sie noch erleben würde, und dass die Idee, dieses Wort zu sagen, Stassow gerade bei der Aufführung der Oper durch den genialen Bogatyr kam.

Das Gespräch drehte sich um Boris Godunow. Rimski-Korsakow ist noch dabei, es zu instrumentieren, aber die Einleitung dazu ist schon fertig; und Nikolai Andrejewitsch war so freundlich, sie uns vorzutragen: sie ist sehr knapp, klar und verständlich geschrieben.

Was schließlich die Figuren betrifft, die ich für die Instrumentierung von Snegurotschka und Pskowitjanka aufgenommen hatte, so sprachen wir über die ersten beiden Ausgaben von Pskowitjanka, und ich habe Folgendes zu berichten:

### **Pskowitjanka (erste Ausgabe) \***

\* Pskowitjanka wurde hauptsächlich 1871 inszeniert, also genau in dem Jahr, in dem Rimski-Korsakow mit Mussorgsky in derselben Wohnung, oder besser gesagt im selben Zimmer (Mansarde) in der Panteleimonowskaja-Straße lebte, den möblierten Zimmern von Saremba.

(Chronologische Tabelle)

#### Erster Akt

Die Szene mit Stescha und Das Märchen von der Zarewna Lada (vor dem Lied der Wolken) wurde am 12. Oktober 1870 in Auftrag gegeben. (d. h. vor allem anderen).

Nächste. - Im Februar 1871:

Am 24. werden die Szene mit dem Kindermädchen und der Mädchenchor ( Bei Himbeeren, bei Johannisbeeren ) inszeniert,

Am 25. - das Lied von Michail Tutscha ( Kopf hoch, kleiner Kuckuck ) (März, April, Mai - nichts).

Im Juni:

2. - Olgas Duett-Szene mit Michail Tutscha und der Rest bis zum Ende des 1. Akts.

Am 8. Brenner .

### Zweiter Akt

Im Juli:

3. - Wetsche Szene (vor dem Boten).

6. - Bote.

Am 7. - Weiter, bis zum Erscheinen von Fürst Tokmakov.

Am 13. - Rede von Tokmakow, die mit Und das Große Pskow wird verzeihen endet.

19. - Szene des Volkes (Michail Tutscha).

21. - Abschied von Tokmakow; der Chor Herrscher von Pskow zum Ende des II. Aktes (Wetsche).

### Dritter Akt

Im August:

Am 10. - Olgas Szene (Arioso) mit Wladjajewna und dem Chor Sie haben in Sastenje zugeschlagen .

Am 19. - Chor Der Schreckliche Zar kommt nach Groß Pskow .

### 1. Bild

Im September:

Am 2. - Das gesamte zweite Bild (im Schloss des Fürsten Tokmakow).

### Vierter Akt

3. - Olgas Szene mit Matuta.

9. - Einführung in Olgas Themen; Chor Dubrawuschka , Szene im Wald und das pentatonische Duett von Olga mit Tutscha (1. Bild).

18. - Monolog des Schrecklichen, Szene mit Fürst Wjasemski, Matuta und Olga (vor dem Chor).

Im Oktober:

3. - Chor der Freien, h-moll (hinter der Bühne), vor dem Schlusschor.

4. - Schlusschor ( Das Große Pskow ist gefallen ).

### 2. Bild

November und Dezember - nichts.

Bis zum 8. Januar 1872 war die gesamte Ouvertüre der Oper komponiert und orchestriert worden.

Es gibt eine weitere Partiturfassung der Ouvertüre (ebenfalls in h-moll), die vom Autor mit 11. Dezember 1874, St. Petersburg gekennzeichnet ist.

Was die erhaltenen Auszüge einiger Nummern aus der zweiten Ausgabe von Pskowitjanka betrifft, so sind alle diese Manuskripte auf das Jahr 1877 datiert: Weras Wiegenlied (arrangiert in Es-dur) wurde am 28. März 1866 komponiert und am 28. Juli 1877 instrumentiert. (Rote Datscha).<sup>35</sup>

Rezitativ und Duettino (Nr. 4) von Stescha mit Tschetwertka - 13. März 1877, geschrieben auf das Thema des russischen Volksliedes Halt, mein süßer Reigen .

Zur gleichen Zeit wurde Nr. 5 (Michails Lied und Szene mit Tschetwertka ) orchestriert.\*

\* In der zweiten Fassung wurde das Lied Kopf hoch, kleiner Kuckuck abwechselnd von Michail Tutscha und Tschetwertka Terpigorewa gesungen.

Nr. 17 - Die Einleitungen zum III. Akt, Pause, die Szene und der Jagdmarsch, die mit dem Abgang von Nikola Salos enden, gekennzeichnet mit 30. August 1877; die Szene mit Olga allein im Wald (eine andere Fassung) ist mit 4. Juli 1877 gekennzeichnet.

Das fünfstimmige Duett (komponiert am 9. September 1871) wurde am 18. Oktober 1877 instrumentiert und Nr. 19 - Matutas Szene mit Olga (mit Chor) - am 11. September 1877. (Rote Datscha).

Szene Einsatz des Schrecklichen, die mit den Worten Nieder mit den Augen endet - 3. April 1877.

Nr. 23: a) Szene von Iwan dem Schrecklichen mit Olga, die mit Nur die Wahrheit endet - 21. September 1877. (in St. Petersburg);

b) Duettino Die Tränen der Jungfrau und das Leid der Jungfrau - 18. September 1877;

c) Arioso Erzähl mir mehr - 19. September 1877. Das Finale und im Allgemeinen der Rest mit Adagio alla Marcia funebre \*\* nicht markiert.

\*\* Adagio im Charakter eines Trauermarsches (it.).

Es sei darauf hingewiesen, dass in der zweiten Fassung von Pskowitjanka die Szene und der Jagdmarsch (aus dem III. Akt) von Nachbildungen des Zaren Iwan des Schrecklichen und einem Chor von Jägern, Opritschniks und Wandersängern begleitet wurde. Hier ist der Text:

Chor der Wandersänger. Horch! Die Trompeten sind da! Das muss eine königliche Jagd sein! Da kommen sie... muss der Zar aus dem Kloster sein. Und wessen Zelle ist das, die des Volkes Gottes? Hier wohnt der Mönch von Petschersk, Nikola Salos, der den Zaren eingeladen und ihm versprochen haben soll... In der Tat, der Zar kommt!

Der Schreckliche. Haben Sie das Nest gefunden?

Chor der Jäger. Wir haben es gefunden, Zar-Herr.

Wandersänger. Der Zar selbst.

Der Schreckliche. Was machen Sie da? Warten Sie ab!

Chor der Jäger. Aber der Falke hat Schmerzen... und wir werden Eure Majestät mit der Bestie unterhalten.

Wandersänger. Der Zar selbst, und mit ihm die Jäger... und das Gefolge des Zaren kommt.

Der Schreckliche. Ist das ein Reh? Oder ein Auerochse?

Chor der Jäger. Ich habe Heu auf dem Feld gegessen, nicht weit von hier, in der Nähe von Mededni, in den Hinterhöfen des Dorfschreibers.

Der Schreckliche. In, na ja... nach... und dem Küster einen halben Rubel für die Inspektion geben.

Es folgte ein Treffen zwischen dem Schrecklichen und dem schweigsamen Nikola Salos, gefolgt von dem Chor Dubrawuschka .

An diesem Abend trafen wir Rimski-Korsakow wieder im Saal der Petersburger Musikschule zur Frauenprobe von Boris Godunow . Sie haben etwas aus dem polnischen und dem letzten Akt geprobt. Es ging recht langsam. Heute habe ich Frau Deiter-Larina, ehemals Genoveva und die zukünftige Fürstin Godunowa getroffen.

*6. Mai*

Mittags war ich bei Rimski-Korsakow und brachte ihm den Klavierauszug Tscherewitschki und drei Hefte mit musikalischem Unsinn von Vincenzo d Indys: 1.) Schumaniana (Trois chants sans paroles op. 30); 2.) Poème des montagnes (Suite op. 15), Sabrija gewidmet; und 3.) Tableaux de voyage (Traize pieces pour le piano op. 33). \*

\* Schumaniana (Drei Lieder ohne Worte). Poem der Berge (Suite). Bilder einer Reise (Dreizehn Stücke für Klavier) (fr.).

Nikolai Andrejewitsch scheint sehr besorgt darüber zu sein, dass sie erstens ihre Wohnung wechseln müssen (Lawrow selbst zieht in ihre Räumlichkeiten ein) und zweitens die Datscha auch noch nicht gefunden wurde. Das Korrekturlesen von Boris ist heute abgeschlossen; morgen wird Rimski-Korsakow aller Voraussicht nach endlich die Instrumentierung der Oper fertigstellen. Dank d'Alheims Buch <sup>36</sup>, in dem das Glockenspiel aus Boris Godunow so beschrieben wird, als hätten die Glocken bei der Krönung Alexanders III. in Moskau geläutet, haben die Franzosen eine Kopie bestellt, die am Tag der Krönung (14. Mai 1896) in Paris gespielt werden sollte.<sup>37</sup>

C. Kjuj lehnte viele der von Erdmansdörfer vorgelegten Programme für die nächste Saison der Symphonischen Konzerte der Russischen Musikgesellschaft <sup>38</sup> ab, da er lieber die selten gespielten Werke von Borodin, Rimski-Korsakow, Glinka oder Balakirew auf den Plakaten für die Konzerte sehen wollte, und was die Werke von Iwanow anbelangt, war er der Meinung, dass sie nicht neben den klassischen Werken oder denen der oben genannten russischen Komponisten erscheinen sollten, obwohl Herr Iwanow, der Kritiker, eine klare Meinung über ihre Vorzüge hatte. Iwanow ist ein Kritiker.

Als ich ging, bat ich Nadeschda Nikolajewna, Balakirews G-dur-Romanze Das Meer (Ludmila Iwanowna gewidmet) zu spielen, die auch aufgeführt wurde. Ein großartiges Stück.

Am Abend desselben Tages besuchte ich die letzte Generalprobe von Boris durch unsere neue, im Entstehen begriffene Hochschule für Musik und Theater, und alle schwierigen Chöre dieser Oper waren bereits einstudiert und kamen recht gut voran. Das ist es, was es bedeutet, einen Mann mit Erfahrung und einem großen musikalischen Namen aufzunehmen.<sup>39</sup> Bei dieser Probe war W. W. Stassow unter den Zuhörern, der Nadeschda Nikolajewna viel über Herzen erzählte, über seinen

letzten Besuch bei Leo Tolstoi, von dem er, Stassow, begeistert war, und über seine unabdingbare Absicht, wenn er nur noch am Leben wäre, im Sommer wieder nach Jasnaja Poljana zu fahren, und dieses Mal für einen längeren Zeitraum.

9. Mai

Da ich wusste, dass Rimski-Korsakow am Morgen im Konservatorium bei der Verleihung des Schroeder-Klavierpreises an die besten der acht Absolventen anwesend sein würde, besuchte ich am Abend die Rimski-Korsakows und gab die Partitur von Fürst Igor ab. Bald darauf erschien Glasunow, der gerade aus Moskau zurückgekehrt war, und erzählte mir von den Proben seiner Krönungskantate in der Facettenkammer, über die Aufführung von Wagners Siegfried, die im Bolschoi-Theater nach 200 Proben stattgefunden haben soll, von dem neuen Ballett von Konjus<sup>40</sup> und so weiter. Auch Nikolaj Alexandrowitsch Sokolow (ebenfalls ein Geburtstagskind) war gekommen.\*

\* Wl. Stassow und Beljajew waren am Morgen bei Rimski-Korsakow, vor dem Konservatorium.

Sie sprachen über verschiedene Dinge: und über den taktlosen Streich von Irezkaja, die bezüglich der Verleihung des Klavierpreises (mit einer Mehrheit von 4 Stimmen) an A. A. Rosanowa (Schülerin von Jesipowa) verkündete, dass sie die Entscheidung des Komitees für falsch halte, da sie Theoretiker (Rimski-Korsakow, Johannsen, Ljadow usw.) nicht für fähig halte, Pianisten richtig zu bewerten und zu verstehen. Kann eine Sängerin wie Irezkaja, die keine zwei Noten von einem Blatt Papier ablesen kann, eine Aufführung besser beurteilen als diese Theoretiker? Auch von Malosjomowa alljährlichem Wahnsinn war die Rede, denn auch dieses Mal erhielt keiner ihrer Schüler einen Flügel, während sie ausnahmslos alle mit Feuer spielen.

Antonow, - bemerkte Rimski-Korsakow lachend. Und in der Tat wurde von allen Schülern Sofia Alexandrownas erwartet, dass sie so spielten wie Antonow, mit dem einzigen Unterschied, dass sie den Stil des großen Pianisten nur oberflächlich imitierten, da sie kein wirkliches Talent hatten. In einem anschließenden Gespräch über das Leben im Konservatorium sagte Rimski-Korsakow, dass er sich nach Solowjows heimlichen Artikeln über Die Nacht vor Weihnachten im vergangenen Jahr nicht mehr vor dem Autor von Cordelia verbeugen oder ihm die Hand geben würde, obwohl er bei Sitzungen im Konservatorium mit ihm sprach. Das Gespräch dreht sich um Sadko. Nikolai Andrejewitsch denkt daran, einige Änderungen in dieser Oper vorzunehmen, und zwar die Einführung von Sadkos Frau, die in den Nebenlinien erwähnt wird,<sup>41</sup> wozu er eine neue Szene unmittelbar nach der Szene am Ilmen-See hinzufügen wird, d.h. den II. Akt mit einer Szene zu eröffnen, in der Sadkos Frau traurig über die häufige Trennung von ihrem Mann ist. Die Musik zu dieser Nummer wurde im letzten Sommer von Rimski-Korsakow komponiert. Die Handlung geht folgendermaßen weiter: Sadko tritt ein und verkündet seiner Frau, dass er vorhat, mit den Nowgorodern eine große Rechnung zu begleichen, dass er den Fisch mit der goldenen Feder fangen wird. Sie bittet Sadko inständig, zu Hause zu bleiben und sich nicht zu streiten, denn er könnte sich und sie ruinieren und seinen Kopf zur Schlachtbank führen. Aber Sadko hört nicht auf sie und geht beim ersten Glockenschlag, der die Mette ankündigt. Dann bittet sie Nikola, ihn zu schützen und seinen Tod zu verhindern.

Nikolai Andrejewitsch wird den Anfang der 2. Szene der gleichen Handlung entwickeln, nämlich: die Handelsszene (am Kai), die zunächst den Frauenchor und die Chorzeilen zwischen dem Gesang des Warjagers, des Inders und des Wedenezer-Gastes (*Gast aus Venedig*) einführt, dann einen Chor wandernder Bettler zum Thema des Verses aus dem Buch der Tauben über die Wahrheit und Falschheit hinzufügt, der dann in ein Spottlied des Narren übergeht, dass die Wahrheit in den Himmel geflogen und die Falschheit auf der Erde geblieben sei, und alles mit der flehenden Frau von Sadko beendet, die ihn davon überzeugt, nicht in fremde Länder zu reisen. Außerdem ist Rimski-Korsakow der Meinung, dass im Unterwasserreich der Tanz der Schwertwale aufgeführt werden sollte und im IV. Akt die Musik der Abschiedsszene der Meeresprinzessin mit Sadko (nach dem Wiegenlied) geändert werden sollte. Schließlich kommt Rimski-Korsakow auf die Idee, eine Musik für die Szene zu komponieren, in der Sadkos Frau Jaroslawna im Morgengrauen an den Ilmen-See kommt, und die Schlusszene mit Sadko und den Nowgorodern neu zu gestalten und die Oper statt mit einer langen und frustrierenden Geschichte mit einem majestätischen Lied (begleitet vom Chor) zu beenden.

Beim Tee erzählte Glasunow viel über die Stadt Klin, wo Tschaikowsky lebte, und erzählte uns gleichzeitig eine amüsante Unterhaltung mit dem Kutscher, der ihn durch die Stadt fuhr. Der Droschkenkutscher versicherte Glasunow, dass Tschaikowsky nicht nur ein freundlicher Herr sei, in dessen Namen er seinen Geburtstag ganz prächtig feiere, da er in den Nachbardörfern Lebensmittel aller Art für 50 Rubel oder mehr kaufe, sondern dass der Herr auch ein berühmter Mann sei - er komponiere die gesamte russische Musik, fügte der Droschkenkutscher nicht ohne Bedeutung hinzu.

Wir sprachen auch von einem jungen und, wie es scheint, recht talentierten Komponistenanfänger Spendiarow, dem Nikolai Andrejewitsch, wie er selbst bemerkt, mit größtem Vergnügen Unterricht erteilte, da man in den Kompositionen dieses jungen Mannes bereits seine wunderbar klare Stimme und schön definierte Modulationen und sogar ein sehr ausgeprägtes Gefühl für Tonalitäten erkennen kann.

Abschließend zeigte ich eine Karikatur von Figner im *Wecker* <sup>42</sup>, der ihn als Bajazzo verkleidet und mit einem Besen in der Hand zeigt, wie er die Bühne des Mariinski-Theaters säubert, während eine Gruppe von Bauern mit dem Rücken zum Publikum die beschrifteten Ausgangstüren hinter sich drängt: Glinka, Dargomyschski, Serow, Borodin, Rimski-Korsakow, und darunter die Aufschrift: Illustration zu den Worten des berühmten russischen Tenors N. N. Figner: 'Ich habe die russische Oper erhoben'.

Wir sind genau um 12 Uhr auseinander gegangen. Die armen Rimski-Korsakows haben noch keine Datscha oder eine Wohnung.

13. Mai

Ich war bei Rimski-Korsakow, dem ich das Orchestermanuskript der zweiten Auflage von *Pskowitjanka*, das ich vor langer Zeit mitgenommen hatte, sowie die Borodin-Entwürfe zu *Igor* brachte. Diesmal fand ich Nikolai Andrejewitsch relativ gut gelaunt vor, was mich sehr freute, da ich die ganze Zeit über leichte Anzeichen von Trübsal bei Rimski-Korsakow bemerkt hatte. Während wir uns über verschiedene Dinge unterhielten, erfuhr ich, dass Nadeschda Nikolajewna bereits ein Sommerhaus (mit einem kleinen See) an der Baltischen Eisenbahn gefunden

hatte, sechs Werst vom Bahnhof Wruda entfernt, und dass der beste Weg dorthin nicht über Wruda, sondern direkt vom Bahnsteig Tisengausen führen würde, von dem aus ihr Gut, Smerdowizy genannt, nur eine oder anderthalb Werst entfernt ist.

Nach Angaben von Nikolai Andrejewitsch will Balakirew in der nächsten Saison ein Konzert in der Freien Schule geben, bei dem unter anderem seine C-dur-Sinfonie, sein Ljapunow-Konzert (gespielt von N. S. Lawrow), ein Chor ( Der schreckliche Zar ) aus Pskowitjanka und zwei aus der Chowanschtschina aufgeführt werden sollen. Schließlich erhielt ich als Geschenk ein Exemplar des neuen Klavierauszugs von Boris Godunow mit folgender Aufschrift:

Dem lieben Wassili Wassiljewitsch Jastrebzew als Andenken an den Bearbeiter - zum richtigen Vergleich. N. R.-Korsakow. 13. Mai 1896.

Da ich wusste, dass Belskij am Abend bei den Rimski-Korsakows sein würde, versprach ich Nikolai Andrejewitsch, ihn heute noch einmal zu besuchen, und so fuhr ich, nachdem ich den Empfangstag bei meiner Mutter beendet hatte, gegen halb zwölf nach Sagorodny. Als ich eintrat, tranken Wladimir Iwanowitsch<sup>43</sup> und Nikolai Andrejewitsch den Tee, den er anlässlich der allgemeinen Unordnung in der Wohnung in seinem Arbeitszimmer serviert hatte, und unterhielten sich offensichtlich friedlich über Klagen und Wehklagen.

Ich übermittelte eine Empfehlung von Lebedewa, die neulich auf dem Weg nach Rom war, woraufhin sich das Gespräch in aller Ruhe dem Thema Philosophie im Allgemeinen und dem Gottesbegriff zuwandte. Rimski-Korsakow war der Meinung, dass kein Philosoph jemals zu etwas Endgültigem gekommen ist; gleichzeitig brachte er die Idee zum Ausdruck, dass er trotz seines scheinbaren Optimismus den Tod für ein unersetzliches Gut halte, weil das Leben nur so lange gut sei, wie der Mensch sich verbessere und allgemein vorwärts gehe. Sobald er aufhört, sobald die Erfahrung des Lebens die Illusionen auflöst, das Leben den Menschen bedrängt und sein Glück im Tod liegt, muss seine Existenz sterben, und zwar für immer. Aber ein Gedanke oder eine Schöpfung des menschlichen Geistes, sagte Rimski-Korsakow, ist unsterblich, auch wenn der Name des Autors danach vergessen wurde.

Um Punkt zwölf Uhr gingen wir nach oben und verabschiedeten uns. Nikolai Andrejewitsch hatte mich eingeladen, sie im Sommerhaus zu besuchen, was wir in die Tat umzusetzen versprachen, und ich wünschte Nikolai Andrejewitsch, dass er seinen Sadko wieder aufnehme und dass diese Oper mit allen hinzugefügten Szenen wenigstens als Klavierauszug zu meinem Besuch im Juli fertig sein würde.

So Gott will, - sagte Rimski-Korsakow, - werde ich nur so vorankommen, wie ich vorankommen möchte.

Übermorgen, also am 15. Mai, ziehen die Rimski-Korsakows in ihre Datscha. \*

\* Tatsächlich fuhren die Rimski-Korsakows nicht am 15., sondern am Donnerstag, dem 16. Mai, zur Datscha.

*22. August*

### Fahrt nach nach Smerdowizy

Ich verließ Petersburg mit dem Zug, der um 16.15 Uhr abfuhr, und erreichte den Ort gegen halb zehn Uhr abends, nachdem ich den Zug am Bahnsteig von Tisengausen angehalten hatte, und erreichte die Datscha zu Fuß. Nikolai Andrejewitsch war überglücklich über meine Ankunft, und wir gingen fast sofort nach

dem Tee in den Garten, obwohl der Abend recht frisch und völlig dunkel war. Natürlich drehte sich das Gespräch um Sadko und die Tatsache, dass die Oper höchstwahrscheinlich in drei Akte unterteilt sein würde, mit der folgenden Gruppierung von Bildern: I. Akt - 2 Bilder (ein Festmahl und eine Szene am Ilmen-See); II. Akt - 2 Bilder (in Sadkos Villa und die Verpfändungsszene); III. Akt - 3 Bilder (auf einem Schiff, in einem Unterwasserreich und wieder am Ufer des Ilmen-Sees) und dass Rimski-Korsakow in diesem Moment nicht mehr als 20 Seiten Tanz fertigstellen musste und dann alles fertig war.

Außerdem bedankte sich Nikolai Andrejewitsch über meinen letzten Brief an ihn, den er sehr geistreich, in jeder Hinsicht gelungen und äußerst ernsthaft fand.

Diesen Brief, - sagte er, - habe ich mehrmals gelesen und wieder gelesen. Rimski-Korsakow teilte mir daraufhin die traurige Nachricht vom Tod von Porfiri Alexejewitsch Trifonow mit, der am 22. Juli eintrat. Wir haben auch darüber gesprochen, dass streng genommen alle 5-, 7-, 11- und sogar 13-sätzigen Melodien bis zu einem gewissen Grad gleich sind und dass nur symmetrische Rhythmen wirklich reich an Farben sind.

Es war etwa 12 Uhr, als wir das Haus betraten und uns hinsetzten, um meine Analyse der Fantasie Sadko zu lesen, aber wir brachten sie nicht zu Ende, da es schon spät war, und so verabschiedeten wir uns um ein Uhr von Nikolai Andrejewitsch und gingen in unsere Zimmer. Auch dieses Mal musste ich in mein Arbeitszimmer gehen.

*23. August*

Am Morgen, nach dem Tee, lasen wir meinen Artikel zu Ende und gingen dann in den Garten, wo wir trotz eines kleinen Regens, der fast den ganzen Tag nieselte, eine schöne Eichenallee entlang spazierten. Als Nikolai Andrejewitsch mit mir über meine kritischen Notizen über Sadko sprach, gab er mir mehrere Ratschläge, insbesondere empfahl er mir, zunächst den technischen Teil gesondert zu erläutern, dann alle Beispiele aus Sadko zu streichen oder den Abschnitt zu erweitern und, wenn möglich, das Kapitel über die so genannten Balakirew-Tonalitäten abzuschwächen.

Im Laufe des Tages sprachen wir viel über die neue Fassung von Boris Godunow und die absolute Notwendigkeit, die Klavierfassung dieser Oper durch die Aufnahme der wichtigsten Noten zu vervollständigen. Das Thema Genie im Allgemeinen hat uns besonders angesprochen. Nach Rimski-Korsakow wird der Grad der Genialität dieses oder jenes Komponisten an der außergewöhnlichen Vorherrschaft des eigenen gegenüber dem eines anderen gemessen. Musorgsky war Glinka + Dargomyschski + Schumann und Liszt + sein eigenes; Borodin war wiederum Glinka + Beethoven + Schumann + sein eigenes, während Kjuji Chopin + Schumann + etwas Eigenes war, und das wurde hauptsächlich angewandt, so dass sie alle keine Genies waren, aber, in Belinskijs Worten, geniale Talente. Nicht Beethoven, Chopin, Wagner, Glinka oder gar Berlioz, deren Werke zwar arm an reiner Musik sind, aber dennoch durch ihre Abgründe des Genies auffallen. Was die jüngsten russischen Komponisten betrifft, so könnte man allein Balakirew als Genie bezeichnen, weil er in seiner Jugend sein musikalisches Talent so anschaulich unter Beweis gestellt hatte, dann aber plötzlich 30 Jahre lang die Augen verschloss. Trotz der unbestrittenen Eleganz seiner neuen Romanzen sind sie weit entfernt von



seinen früheren Romanzen ( Komm zu mir , Das Lied von Selim , Das Lied vom goldenen Fisch usw.).

Wissen Sie was, - sagte ich zu Nikolai Andrejewitsch, als wir zum See hinausgingen, - ich habe einmal die Meinung gehört, dass Balakirew alle Daten hatte, um sich zu Rimski-Korsakow zu entwickeln. Ich kann mir vorstellen, was mit Mili Alexejewitsch passiert wäre, wenn er diese Worte gehört hätte.

Wir sprachen über Ljadow: über seine Reise mit Beljajew an die Wolga,<sup>44</sup> über die Tatsache, dass Anatoli Konstantinowitsch streng genommen nie ernsthaft vorhatte, eine Oper auf der Grundlage von Modest Tschaikowskys Libretto

Francesca da Rimini zu komponieren. Das Gespräch drehte sich dann um die Aktivitäten von Beljajew, der in den ganzen zehn Jahren absolut nichts Modernes oder Stümperhaftes veröffentlicht hatte, und auch um die vorgeschlagenen Programme für die Russische Symphonie von Beljajew, in denen es sehr wünschenswert gewesen wäre, Tamara von Balakirew, Borodins Zweite Symphonie und Tschaikowskys Der Sturm aufzuführen.

Es ist so, - sagte Nikolai Andrejewitsch, als wir in die Hauptgasse zurückkehrten, - ich rate Ihnen, unbedingt Senkewitschs Quo vadis \*

\* Wohin gehst du (lat.) - Roman

und Mereschkowskis Les Miserables zu lesen. Wissen Sie, - fuhr er fort, - ich fange mehr und mehr an, alle Arten von Wissenschaft zu verabscheuen, und ich denke, ich werde in Zukunft anfangen, Trost in der Lektüre von Romanen aus der alten Welt zu suchen. Übrigens, wissen Sie, - fuhr er fort, - ich setze mir keine Ziele, wenn ein Mann zum Beispiel nicht stiehlt, nur weil er in seinem Kopf erkannt hat, dass es nicht gut ist. Ich schätze die Ehrlichkeit der Menschen nur dann, wenn sie einem rein ästhetischen menschlichen Bedürfnis entspringt, mit einem Wort, wenn ein Mensch nicht nur deshalb stiehlt, weil er es hässlich und seines inneren Ichs nicht würdig findet.

Als ich Rimski-Korsakow von meinem Sommeraufenthalt in der Provinz Orjol erzählte, sagte ich ihm, dass ich während meines Aufenthalts bei den Schenchins in diesem Jahr mehrere weitere Volkslieder aufgenommen hatte, darunter eines mit Begleitung, die Lobpreisung an den Bräutigam .

Dann, als ich mich mit Nikolai Andrejewitsch über seine Oper Sadko unterhielt, erfuhr ich übrigens, dass relativ wenige volkstümliche Themen darin vorkommen: eines wurde aus der Sammlung von T. I. Filippow (Nr. 4) entnommen und vom Chor der Wandersänger verwendet (das Lied über die Falschheit und die Wahrheit), während ein anderes aus dem Obikhod<sup>45</sup> entlehnt und in der Szene von Nikolas Erscheinen im Unterwasserreich sowie im Schlusschor zum Lob von Nikola aus dem letzten Akt verarbeitet wurde. Zweifellos steht jedoch das Thema des Chors der Schiffsbauer (Sadkos Gefolge) Höhe, Höhe im Himmel in seiner melodischen Struktur Kirscha Danilows Volkslied Oh Nachtigall Budimirowitsch nahe (vgl. Nr. 3 aus der Sammlung von Rimski-Korsakow), sowie die Melodie der Hochzeitszeremonie ( Der Fisch ging, segelte aus Nowgorod ) ähnelt in gewisser Weise der Reigentanzmelodie aus der Provinz Nischni Nowgorod, dem Bezirk Arsamas: Halt, mein lieber Reigen, halt, trenn dich nicht (siehe Sammlung von M. Balakirew, Nr. 26).

Auf dem Weg zum Frühstück wandte sich Rimski-Korsakow wie im Scherz an mich und sagte: Hier sind zwei Rätsel für Sie, - sagte er, - denken Sie in Ruhe nach:

1.) wenn ein vergrößerter Dreiklang den Eindruck eines grinsenden Totenkopfes erweckt, und 2.) was ist der größte (melodische) Nachteil bei der musikalischen Charakterisierung der Gesichter in Mlada ?

Zwischen Frühstück und Abendessen führte Nikolai Andrejewitsch auf meine Bitte hin das gesamte dritte (neue) Bild sowie einige der großen Volksszenen aus dem vierten Bild mit Wandersängern auf der Flucht, Nowgoroder Priestern, Weisen, Gauklern (Duda und Sopol), Neschata und anderen auf. Außerdem alle vier Lieder der Außerirdischen: eines der Warjager, eines der Inder, die den Phönix besingen, und zwei der Venezianer, die die Stadt Wedenez (Venedig) preisen, von denen das erste (neue) Lied in einem streng katholischen, ich würde sogar sagen präraffaelitischen Stil geschrieben wurde, mit einer ständigen, sehr originellen kanonischen Gegenposition der Begleitung.

Beim Mittagessen wurde viel über die Tatsache diskutiert, dass es in der Welt im Grunde kein Licht, keine Wärme und keinen Schall gibt, sondern dass all diese Dinge nur in unserem Kopf existieren. Dem widersprach Nikolai Andrejewitsch ernsthaft und versicherte uns, dass alles, was wir sagen, Ketzerei sei und dass, wenn wir etwas fühlen, dies bedeutet, dass es existiert.

Am Nachmittag spielte Rimski-Korsakow den gesamten IV. Akt (nach neuer Auffassung die 3. Szene des III. Aktes), der nach einer spektakulären Einleitung (mit Stimmen hinter den Kulissen) mit einem brillanten Wiegenlied der Meeresprinzessin beginnt und mit einer extrem breiten und stimmlich reichhaltig konzipierten Szene von Sadko endet. Sofia Nikolajewna sang in der Rolle der Ljubawa Buslajewna mit, wo immer sie konnte, und sang sogar ihr Arioso aus dem II. Akt. Der III. Akt wurde auf Petersburg verschoben, da er noch nicht ganz fertig war.

Ich hoffe, - sagte Rimski-Korsakow, als wir in den Garten hinausgingen, - dass Glasunow dieses Mal nicht sagen wird, es gäbe nicht genug Kontrapunkt in dieser Oper, aber ich persönlich beabsichtige, wie ich Ihnen schon einmal sagte, diese Wissenschaft noch einmal in meinem Leben zu studieren.

Vorhin, als ich mit Rimski-Korsakow im Arbeitszimmer auf und ab ging, sprachen wir über den ehemaligen Marineminister Nikolai Karlowitsch Krabbe (dessen Porträt an der Wand hing) - den Mann, dem Nikolai Andrejewitsch so viel in seinem Leben zu verdanken hatte und der wesentlich dazu beigetragen hatte, dass nicht nur die Zensur seine Pskowitjanka durchgehen ließ, sondern dass auch die Direktion diese Oper zu ihrer Zeit aufführen wollte.

Am Abend hatten die Rimski-Korsakows zwei Nichten (die Fräulein Sokolowa und Erichsen) bei sich, trotzdem konnte ich noch einiges aus dem I. Akt, 2. Bild, hören und sehen, nämlich den leicht veränderten Beginn der Szene, Sadkos Lied in einer neuen kontrapunktischen Bearbeitung der letzten beiden Strophen und schließlich den neuen C-Dur-Schluss der Szene (wenn die Schwäne zu den ruhigen Teichen, zum azurblauen Palast segeln).

Um Punkt 12 Uhr zogen wir uns in unsere Zimmer zurück, und ich wollte gerade die Kerze löschen, als Nikolai Andrejewitsch plötzlich hereinkam, sich auf das Sofa setzte und zu sagen begann, dass er in Zukunft keine Opern zu irgendwelchen Themen schreiben wolle und entweder mit der Arbeit an Kammermusik oder an einem Instrumentationsbuch beginnen werde, oder, wenn nicht, seine Gedanken über Musik und allgemein über musikalische Ästhetik ohne ein bestimmtes System skizzieren werde. Ich begann, ihn zu überreden, zunächst den mit einem schlechten Stern versehenen Antschar zu beenden und dann zu versuchen, mehrere kleine Kantaten oder ein- oder zweiaktige Opern zum Thema Das Fest beim König Alknos (aus Die Odyssee) oder zum Text von Byrons Erde und Himmel zu schreiben.

Als ich ging, sagte Rimski-Korsakow, er werde morgen früh aufstehen, um mich zu verabschieden. Es war etwa ein Uhr nachts, als ich das Licht löschte.

*24. August*

Und tatsächlich, obwohl ich sehr früh, gegen dreiviertel sechs, zum Bahnhof aufbrechen musste, hielt Nikolai Andrejewitsch sein Wort und ging hinaus, um mich zu verabschieden, und die Schwester gab mir Kaffee zu trinken. Als ich mich verabschiedete, bedankte sich Rimsky-Korsakov für meinen Besuch in ihrer Datscha. Die Pferde setzten sich in Bewegung, und bald umrundete ich die kleine Baumgruppe an der Straße und trabte in zügigem Tempo in Richtung des Dorfes Wruda (Wreda) und weiter zum gleichnamigen Bahnhof.

Ich vergaß, zu sagen: während ich meinen Kaffee trank, sprachen wir über die Oper Sadko, die stilistisch zwischen Snegurotschka und Mlada liegt, und da bemerkte Rimski-Korsakow ganz unerwartet für mich, als ob er seinen eigenen Gedanken fortsetzte: alles, was vom längst Vergessenen bleibt, ist gut. Wissen Sie, als ich das Thema für meinen Schlusschor schrieb ( Dass alte Zeiten ruhmreich sind, dass alte Zeiten eine Tat sind ), beschloss ich, dass ich nie wieder eine Oper über russische Themen schreiben würde, zumal die Themen meiner Opern selbst für die meisten unserer Zuschauer unverständlich und lächerlich sind. Dies ist sehr bedauerlich, wie die Ignoranz der Gesellschaft und das völlige Fehlen jeglichen Interesses an seiner Vergangenheit zeigen .

*8. September*

Rimski-Korsakow, der gerade von der Datscha zurückgekehrt war (6. September), kam gegen zwei Uhr herein und setzte sich bis halb vier. Diesmal sprachen wir wieder über die Umarbeitung von Boris, und Nikolai Andrejewitsch stimmte mit meinen Notizen zu diesem Thema am Rande des Klavierauszugs vollkommen überein.\*

\* Und auch, dass der Schluss des Chors der Wandersänger (aus dem Prolog) und die Überleitung zur großen Arie des Boris nicht hätten geändert werden dürfen, ebenso wenig wie die 60 Takte von Pimens Geschichte über die Zaren, die ganz auf Pimens eigenem Leitmotiv beruhen.

Danach zeigte ich Rimski-Korsakow ein prächtiges Exemplar von Die Reise des Erben nach dem Osten (Fürst Uchtomski), das wir bereits im Frühjahr von Gräfin W. P. Tolstaja erhalten hatten; Rimski-Korsakow gefielen vor allem die wilden Arabesken der eigenwilligen orientalischen Ornamentik. Als Rimski-Korsakow dann mit mir über die geplante Aufführung des gesamten Sadko am Dienstag, dem 10. Oktober (für Belskij und Schtrup) sprach, sagte er mir unter anderem, dass ich von ihm einen ganzen Stapel von Entwürfen der Oper erhalten würde, wenn ich sie natürlich nehmen wollte. Allerdings, so fügte Nikolai Andrejewitsch hinzu, würden diese Manuskripte auch ganze Nummern enthalten. Später, als ich über Liszt

sprach, sagte ich Rimski-Korsakow zwei Dinge, nämlich: 1.) Dass ich im ersten Satz der Divina Commedia (S. 2 und 6 - 7 und 9 - 10 der Partitur) eine Anderthalb-Ton-Skala hatte, die nur etwas anders gruppiert war als die von Rimski-Korsakow, nämlich Halbton und Halbton in aufsteigender Reihenfolge (*Notenbeispiel 56*). 2.) Dass Liszt Nikolai Andrejewitsch für einen zutiefst russischen Komponisten hielt. Über die Sammlung russischer, von Rimski-Korsakow harmonisierter Lieder, die ihm Bessel schickte, sagte Liszt: Die russische Volksmusik kann nicht tiefer empfunden und besser verstanden werden, als es Rimski-Korsakow getan hat, und weiter: Er nimmt Volkslieder mit seltenem Verständnis auf, und ich finde seine Harmonien und Begleitungen erstaunlich homogen und den Liedern angemessen.

56

Abschließend haben wir viel über die Tonarten im Allgemeinen in Rimski-Korsakows Werken gesprochen und insbesondere darüber, dass in seinem Sadko die Tonarten E-Dur, c-Moll und D-Dur vorherrschen.

Als er ging, nahm Nikolai Andrejewitsch seine groben Notizen und Instrumentationsskizzen mit.

10. September

Um acht Uhr war ich bei Rimski-Korsakow, wo die beiden Belskij's eingetroffen waren. Kurze Zeit später kam Schtrup herein. Vor dem Tee sprachen sie über die jüngste Inszenierung von Die Maiennacht in Prag (19./31. August) und den starken Eindruck, den die Oper bei Publikum und Kritikern hinterlassen hat. \*

\* Siehe tschechische Zeitungen: Narodni Listy (Nr. 242 und 248), Kritik von Borecki; Narodni Politika und einfach Politika (Nr. 242), ein Artikel von Emmanuel Chwal; Dalibor (7./19. September), eine Notiz von Professor Karl Knittle vom Prager Konservatorium; dann Svetozor (Nr. 45), ein Artikel von F. K. Reid und schließlich Hlas Naroda (Nr. 242), ein kritischer Artikel von W. Nowotny.

Wie sich herausstellte, gefielen dem Publikum der I. und III. Akt der Oper am besten, und die Kritiker vom II., sie waren vor allem von den ihrer Meinung nach auffallend lebendigen und farbenfrohen komischen Szenen sowie der wunderbaren Musik in den lyrischen Momenten der Oper begeistert, und nur die Meerjungfrauen blieben fast unbemerkt und missverstanden.

Einige der Kritiker sahen hier und da den Einfluss von Smetana, worüber sie sich sehr freuten, und erklärten diesen Einfluss durch die Bekanntschaft des großen russischen Künstlers (Ťmelca) mit den Werken ihres Landsmanns, \*\* aber gleichzeitig hielten die tschechischen Kritiker es wiederum für ihre Pflicht, auf den gegenteiligen Umstand hinzuweisen, und zwar gerade deshalb, weil die Musik von Rimski-Korsakow zweifellos den Stil ihres Komponisten Dvorak beeinflusst hat.

\*\* Tatsächlich kannte Rimski-Korsakow die Werke Smetanas fast überhaupt nicht und hatte auch nur wenig Interesse an ihnen.

Wir haben weiter erklärt, dass der melodische Stil in der Musik von der Allgemeinheit als derjenige Stil angesehen wird, bei dem die Melodie selbst zum Nachteil des harmonischen Inhalts ist, wie im Fall der Italiener, Zigeuner usw.

Wir haben bereits über die siebenmalige Aufführung von Snegurotschka auf der Ausstellung in Nischni Nowgorod berichtet, die trotz des reinen Spielzeugorchesters von 20 Personen dank der schönen Bühnenbilder (von Mamontowa) und der ausgezeichneten Snegurotschka selbst (E. J. Zwetkowa) ein großer Erfolg war und für eine volle Auslastung sorgte.

Nach dem Tee spielte Nikolai Andrejewitsch den II. und IV. Akt von Sadko in seiner Gesamtheit, was den III. Akt betrifft, so weigerte er sich trotz unserer Bitten, ihn aufzuführen, und behauptete, er habe ihn völlig vergessen. In der Tat spielte Rimski-Korsakow in beiden Akten, die er aufführte, ungleichmäßig, machte viele Fehler und wirkte im Allgemeinen entweder müde oder abgelenkt: er spielte durch bloße Kraft. Nach Abschluss des II. Aktes sagte Nikolai Andrejewitsch: Von nun an werde ich meinen Sadko immer schlechter spielen, denn ich habe ihn, wie man so schön sagt, umerzogen".

Über die Schlusszene der ganzen Oper (Sadkos Geschichte mit dem Chor), die in jeder Hinsicht hervorragend ist (den Kontrapunkt nicht ausgenommen), bemerkte Rimski-Korsakow halb scherzhaft, halb ernsthaft:

Für dieses Finale, davon bin ich überzeugt, werden mich fast alle heftig tadeln, denn es ist nicht der Schatten eines sogenannten Bühneninteresses darin. Es ist wie eine Hymne an die Antike und an Nowgorod und den Fluss Wolchow. Aber ich bin es nicht gewohnt, gescholten zu werden.

Wir trennten uns etwa um ein Uhr nachts.

18. September

Nachdem ich mich von meiner leichten Erkältung einigermaßen erholt hatte, ging ich am nächsten Tag in Glaube, Hoffnung und Liebe, zu den Rimski-Korsakows, um die Manuskriptentwürfe von Sadko abzuholen, die sich als recht umfangreich erwiesen.

Nikolai Andrejewitsch hat sich dafür entschuldigt, dass er seiner Frau gestern nicht zum Tag des Engels gratuliert hat.

Es hieß, dass die Klavierproben für Boris sehr intensiv waren (bis zu dreimal pro Woche) und dass Laroche's recht langes Vorwort zu Hanslicks Buch voller Paradoxien war, die sich nicht so leicht ausräumen ließen. Ich habe Rimski-Korsakow geraten, nach der Fertigstellung von Sadko eine ernsthafte Widerlegung der Theorie des berühmt-berüchtigten Doktors zu verfassen, was Rimski-Korsakow dann wahrscheinlich auch tun wird. Bei den anschließenden Gesprächen über verschiedene Dinge habe ich unter anderem erfahren: 1.) dass Nikolai Andrejewitsch jetzt die Bilder 5 und 6 des III. Aktes von Sadko für das Klavier fertiggestellt hat und 2.) dass er daran dachte, die Oper in sieben Bildern zu belassen, ohne sie notwendigerweise in Akte zu unterteilen, obwohl er natürlich auf die Möglichkeit hinwies, das ganze Werk in drei oder vier Akte zu gliedern (falls das notwendig sein sollte). Schließlich teilte mir Rimski-Korsakow mit, dass das Libretto von Sadko in Ordnung gebracht worden sei und er es bereits einem Kopisten gegeben habe, um die beiden notwendigen Reinschriften für die Zensoren anzufertigen, und dass sie alle heute zu Tanejew's Orestie gehen würden. Als ich ging, nahm ich die Entwürfe zu Sadko von Korsakow mit, und Nikolai Andrejewitsch bat mich, einen kleinen Teil der Manuskripte Wladimir Iwanowitsch Belskij zu überreichen, natürlich nur, wenn ich selbst es wünschte und für möglich hielt. Letzteres, - fügte Rimski-Korsakow hinzu, - liegt jedoch ganz in Ihrem persönlichen Ermessen, da diese Manuskripte ganz Ihnen gehören.

19. September

Ich besuchte eine allgemeine Aufführung von Boris Godunow an der Petersburger Musikschule. Der Eröffnungsschor, die Verherrlichung von Boris, die Polka und die Wandersänger liefen gut. Passagen aus der Bojaren-Duma und dem Lobgesang des Hochstaplers waren so unglamourös, dass Rimski-Korsakow sogar die Beherrschung verlor. In der Pause (während des Tees) sprachen wir mit Nikolai Andrejewitsch über die gestrige Aufführung der Orestie, bei der das Theater fast völlig leer war (die Rimski-Korsakows saßen umsonst in der dritten Reihe), und auch über die Tatsache, dass die mehrfach erhöhten und mehrfach erniedrigten Tonarten (6 erhöhte, 6 erniedrigte oder 5 erhöhte; die Ausnahme von 5 erniedrigten und 4 erniedrigten) klingen im Orchester im Allgemeinen eher hart und hässlich, und G-dur und Des-dur sind die klarsten und weichsten Tonarten.

23. September

Am Montag ging ich wie üblich zum Haus meiner Mutter nach Tschernyschow, dann zu den Rimski-Korsakows, und diesmal fand ich ihre Wohnung in einem völligen Durcheinander vor. Sofia Nikolajewna hatte den Flur und das Arbeitszimmer mit Bändern geschmückt. Sie sprachen vom Wedenezer Gast großartig konzipiertes und vorgetragenes äolisch-phrygisches Lied aus Sadko mit einer fünfstrophigen

Melodieperiode, das nun von Nikolai Andrejewitsch von h-moll auf äolisch auch in c-moll arrangiert wurde und das vorher, mit einem etwas anderen Text, eine Strophe länger war.\*

\* In der endgültigen Fassung dieses Liedes wird die Musik von Strophe 2 vollständig eliminiert, da sie der von Strophe 5 ähnelt (Begleitung im gleichen Stil).

Das Original-Orchestermanuskript dieses Stücks wurde von mir an Wladimir Iwanowitsch Belskij übergeben. Der Text in der neuen Ausgabe dieses Liedes ist etwas anders: Die steinerne Stadt, die Mutter aller Städte, das glorreiche Wedenez (*Venedig*) liegt in der Mitte des Meeres. Und einmal im Jahr erhebt sich dort die Markuskirche aus dem blauen Meer. Ruhmreiche Helden, starke Fürsten kommen zu ihr und staunen. Der mächtige Fürst selbst im goldenen Palast ist durch einen Ring mit dem blauen Meer verlobt.

Dann sprachen wir darüber, dass Rimski-Korsakows *Snegurotschka* jetzt überall aufgeführt wird (in Nischni Nowgorod, Moskau, Kiew, Charkow usw.) und dass *Scheherazade* in Deutschland in Mode gekommen ist. Ich erfuhr, dass Kjuj am Mittwochabend aus geschäftlichen Gründen bei den Rimski-Korsakows sein würde. Als ich ging, nahm ich die Orchesterpartitur des II. Aktes von *Sadko* als Geschenk mit und erhielt von Nikolai Andrejewitsch ein kuriose Manuskript: nämlich den I. Teil von Schuberts Trio Opus 100, den Balakirew (in seiner Jugend) sehr sorgfältig für Klavier, Cello und Violine ausgeschrieben hatte.

Am selben Abend traf ich Rimski-Korsakow zur zwölften Chorprobe von *Boris* wieder, die wie immer in der Musikschule stattfand. Die Probe verlief relativ gut, obwohl die Arbeit für Nikolai Andrejewitsch offensichtlich etwas langweilig geworden war. Und für wen hat er gearbeitet? Waren das nicht zahlreiche, meist zerstrittene und sich bekriegende Bewunderer der neuen russischen Musik, die es wert waren, dass ein Mann wie Rimski-Korsakow Dutzende von Abenden damit verbrachte, mit Amateuren die Chorpartien von *Boris* zu lernen?

25. September

Am Nachmittag besuchte ich Rimski-Korsakow, dem ich die handschriftliche Partitur des zweiten Aktes von *Sadko* brachte und alle anderen Angaben über die Kompositionszeit und die Instrumentierung dieser großen Oper kopierte.

Ich unterhielt mich mit Nikolai Andrejewitsch über verschiedene Dinge und erfuhr, dass er heute Abend bei Cesar Antonowitsch zu Gast sein würde und dass Balakirew ernsthaft plante, in diesem Jahr ein Konzert zu geben, das wohl zum Gedenken an Nadeschda Stassowa komponiert wurde und ausschließlich aus Trauerwerken besteht. So schlug Mili Alexejewitsch vor, Mozarts Requiem, Liszts *Divina Commedia*, Chopins Sonate mit Trauermarsch und so weiter aufzuführen. Und genau in diesem Moment bombardiert Balakirew Rimski-Korsakow mit allen möglichen Briefen, in denen er mal fragt, was das Orchester kostet, mal, wie die Kapellmeister bezahlt werden. Außerdem sprachen wir über das Manuskript der Kavatine Iwans des Schrecklichen (aus der zweiten Fassung von *Pskowitjanka*), das auf dem Schreibtisch von Nikolai Andrejewitsch lag und auf dem sie geschrieben wurde: *In modo phrigico* \* bedauerte Nikolai Andrejewitsch offenbar,

dass er diese Kavatine nicht in die dritte Fassung der Oper aufgenommen hatte. Aber, - sagte Rimski-Korsakow, - vielleicht hätte die Zensur das Stück nicht zugelassen, weil sie es vielleicht für unpassend hielt, dass ein Zar singt. \*\*

\* Im phrygischen Modus (lat.).

\*\* Diese Kavatine (ohne die anfängliche Einleitung) wurde von Schaljapin am 6. März 1896 zum ersten Mal aufgeführt. (siehe Erinnerungen , 6. März 1896).

Während ich die Manuskripte von Sadko durchging, hatte Rimski-Korsakow Zeit, das 2. Bild dieser Oper zu spielen, die harmonischen Probleme seiner Tochter zu korrigieren und sogar Spendiarow Unterricht zu geben.

Bei der Durchsicht der Entwürfe zu Sadko fand ich unter anderem heraus, dass das phantastische Tremolo, das jetzt in der Fischerszene Fisch mit goldener Feder und allgemein in der Szene Verpfändung enthalten ist, von Nikolai Andrejewitsch im März 1895 komponiert wurde. Außerdem erhielt die Chorbegleitung die Anmerkung: auch in Moll von Rimski-Korsakow am 15. April 1895 komponiert.

Außerdem stellt sich heraus, dass der ursprüngliche Entwurf des Tanzes der Flüsse und Bäche (Kreise) von Rimski-Korsakow in folgender Form geschrieben worden war: Fünf Achtel usw. (Nun, wie wir wissen, stehen fünf Noten gegen drei).

Schließlich wurde eine Episode aus dem Wiegenlied der Meeresprinzessin mit den Worten Du wächst, mein kleines Schilfrohr zuvor etwas anders wiedergegeben, nämlich ohne die melodische Flötenfiguration.

Selbst das Epos von Wolch Wseslawitsch war ursprünglich für einen Bariton gedacht:

Dieser Text gehört in den Juni 1894, d.h. er wurde zur Zeit von Die Nacht vor Weihnachten komponiert, ebenso wie die Variante der Tanzmelodie, die zunächst für die allgemeine Tanzszene (im Unterwasserreich) gedacht war und jetzt nur noch im c-moll - F-dur Finale von Sadko zu finden ist, am 7. Juni 1894 komponiert wurde; das Thema, das zunächst für den Frauenchor oder genauer gesagt für den Nixenreigen (aus dem II. Akt am Ilmensee) skizziert wurde und von dem bekannt ist, dass es in Sadkos eigenem Part enthalten war, wurde von Rimski-Korsakow am 27. März 1895 komponiert; die Skizze für Sadkos erstes Lied O du dunkler Eichenhain (skizziert auf einem Schein aus Wawelbergs Bankbüro und sogar in diesem Büro selbst) - 7. April 1895.

Das Orchestermanuskript dieser Oper umfasst 726 Seiten im Großformat, wobei der I. Akt (2 Bilder) 241 Seiten, der II. Akt (2 Bilder) 222 Seiten und der III. Akt (3 Bilder) 263 Seiten umfasst.

Zum Schluss bleibt mir eine detaillierte Tabelle, was und wann aus Sadko von Rimski-Korsakow in Petersburg, Wetschascha und Smerdowizy geschrieben wurde.

Die Helden-Oper Sadko (1895-1896) wurde am 5. Mai 1895 begonnen und am 28. Juli 1895 beendet (Wetschascha), obwohl die vorläufige Skizze zu dieser Oper Sadko, der Gast von Nowgorod lautet und am 4. April 1895 begonnen wurde. (in St.-Petersburg) und wurde am 10. August 1895 (in Wetschascha) beendet, und dann im April 1896 wieder fortgesetzt.



## Erster Akt

### 1. Bild \*

\* Das 1. Bild von Sadko wurde direkt in die Partitur geschrieben.

Die Einleitung zu Der Ozean ist das blaue Meer (Es-dur) wird am 24. März 1896 verfasst. (St. Petersburg). Es ist jedoch anzumerken, dass bereits 1895 zwei vollendete Orchesterskizzen dieser Einleitung (Des-dur) in 6/4 und in 6/8 vorliegen, die am 21. Mai und 17. Mai 1895 notiert wurden. \*\*

\*\* Die Manuskripte dieser Partiturskizzen wurden mir übergeben, aber die Einleitung (in  $\frac{6}{8}$ ) wurde von mir an W. I. Belskij abgegeben.

Der erste Chor ( Versammelt sind wir Handelsgäste ), den Rimski-Korsakow im April (5. und 26.) skizziert hatte, wurde am 5. Mai (in Petersburg) fertiggestellt und am 12. Mai 1895 orchestriert.

Die Erwiderung der Äbte ( He du, junger Gusli-Spieler ) und das Epos Neschatas über Wolch Wseslawjewitsch (dessen erste Skizzen auf den 21. April, dann auf den 8., 13. und 18. Mai 1895, ja sogar auf den Juni 1894 datiert sind) sind mit dem 19. Mai gekennzeichnet, die endgültige Form des Epos ist auf den 31. Mai 1895 datiert. Wetschascha.

Der Elfviertel-Chor ( Der Tag wird rot sein in der Hälfte des Tages ), gefolgt von Sadkos Rezitativ (ursprünglich am 27. März skizziert) und Sadkos Arie, die ursprünglich in G-Dur geschrieben war und dann, nach mehreren Änderungen der Melodie, \*\*\* in dieser Tonart und aufgegeben wurde, sind mit 24. Juni 1895 gekennzeichnet.

\*\*\* Die Arie Sadko ( Bei meinen Perlenschiffen ) wurde von Rimski-Korsakow mehrfach von Ton zu Ton verändert; sie lag am 4. März in D-Dur, am 4. Juni 1895 in G-Dur, am 15. Juni 1895 in A-Dur und am 24. Juni 1895 wieder in G-Dur vor; außerdem beabsichtigte Rimski-Korsakow, diese Arie einmal in Fis-Dur zu vertonen, was er auch tat. Diese Fassung, die mit dem Datum 29. März 1896 versehen ist, befindet sich jetzt in meiner Sammlung von Rimski-Korsakows Autographen. Auch das Rezitativ, das der Arie vorausgeht, wurde von Nikolai Andrejewitsch mehrfach überarbeitet. So haben wir seine Skizzen, die am 27. März sowie am 2. und 15. Juni 1895 (Wetschascha).

Der Rest, wie der Chor in 11/4 He du, Sad-Sadko , das Rezitativ von Sadko ( Nach alten Zeiten leben sie, einfache Gäste ) und Gaukler (Tänze und Lieder) \* auf den Chor Tragen sie grünen Wein - markiert am 26. Juni 1895. Der Rest, bis zum Ende des Bildes, am 28. Juni 1895.

\* Die ersten Skizzen des Tanzes der Gaukler wurden am 25. Dezember 1894, 2. und 4. April 1895 markiert.

(Es gibt jedoch eine Skizze für diese Musik, die mit 20. April 1895 gekennzeichnet ist).

## 2. Bild

Die Einleitung (in *mi* (*e*)) ist in der Partitur am 18., 19. und 28. Mai 1896 (Smerdowizy) gekennzeichnet, bevor diese Einleitung mit *fa-dies* (*fis*) begann und vom Autor am 3. und 5. September 1895 (St. Petersburg) gekennzeichnet wurde. Das Lied Sadkos ( O du dunkler Eichehain ), dessen ursprünglicher Entwurf vom 7. April 1895 stammt,\*\* sowie die Szene, in der sich die Schwäne in schöne Jungfrauen verwandeln (vor dem Chor), werden am 30. Juni komponiert und am 6. September 1895 orchestriert.

\*\* Anschließend wurde dieses Lied von Rimski-Korsakow in dieser Form etwas überarbeitet: Smerdowizy. 11. 19. Mai 1896.

Die Szene der Meerprinzessin mit den kleinen Meerjungfrauen und Sadkos Rezitativ ( Wunder aller Wunder ) vor dem Reigen wurden am 3. Juli komponiert und am 9. und 10. September 1895 orchestriert.

Sadkos Reigenlied ( Spielt, Guselkis ) (D-dur) wurde am 4. Juli komponiert und am 13. September 1895 orchestriert. Ein Liebesduett ( Deine Locken glänzen wie Honigtau ) mit Chor wurde am 16. Juni komponiert und am 17. September 1895 orchestriert. Das Märchen von der Meerprinzessin ( Ich bin Wolchowa , die schöne Prinzessin ) wurde vor der Abreise am 5. bis 7. Juli (auch am 18. Juli) komponiert und am 20. bis 22. September 1895 orchestriert.

Die Szene mit dem Seezaren (bis zum Ende des Bildes) wurde am 7./8. Juli 1895 in Wetschascha (in H-Dur) komponiert und dann leicht verändert (das Ende in C-Dur) und am 23. September 1895 in Petersburg orchestriert.

## Zweiter Akt

### 1. Bild

Das Rezitativ und das Arioso von Ljubawa Buslajewna (Sadkos Frau) sowie Sadkos Rezitativ ( Eine seelenvolle Nacht, ein rauschendes Rascheln ) vor den Worten worüber der Starke klagte - sind mit 8.-18 .Juni 1896 gekennzeichnet, Das Arioso der Ljubawa selbst existierte allerdings schon 1895; so haben wir einen Entwurf mit leicht verändertem Text, der mit dem 20. August 1895 gekennzeichnet ist, während die übrigen Teile, wie die Szene zwischen Sadko und Ljubawa und ihr Gebet, mit dem 21. Juni 1896 gekennzeichnet sind.

### 2. Bild

Die Handelsszene (die mit Das Buch der Tauben und Ruhm für Nowgorod endet) ist am 27. Juni 1896, der Rest (vor dem Erscheinen von Sadko) am 4. Juli 1896 vermerkt. Ich meine die endgültige Fassung dieser Szene, deren erste Entwürfe auf den 30. März und den 9. August (5. Oktober) 1895 datiert sind. Die Instrumentierung ist auf den 7. und 29. Oktober 1895 sowie den 25. Mai und 5. Juni 1896 datiert.

Sadkos Rezitativ ( Seid begrüßt, verehrte Gäste ), die Szene des Fangs des Fisches mit der goldenen Feder und Sadkos Drängen sowie sein Lied an das Gefolge sind alle am 5. Juli 1895 vermerkt, obwohl es Skizzen dieser Szene gibt, die

nicht nur am 21. Mai, sondern auch am 9. August und sogar am 7. Oktober 1895 vermerkt sind.

Neschatas Erzählung und Fabel, \*\*\* begleitet von Duda und Sopol (bis zum Lachen), wird am 20. Oktober 1895 und auch am 5. Juli 1896, als diese Szene leicht überarbeitet wurde, vermerkt.

\*\*\* Ursprünglich sollten die Elemente dieses Märchens Sadkos Geschichte über Nikola und das Stück selbst illustrieren - um die Glocken ( Nowgorods Glocken) darzustellen - siehe die grobe Skizze des 2. Epos', gekennzeichnet 1893.

Der Rest, vom Rezitativ des Sadko ( Der Abend bricht an ) bis zu den Liedern, wurde am 8. August komponiert und am 22. September 1895 instrumentiert.

Das Lied vom hanseatischen Gast (Warjascher) wurde am 4. August komponiert und am 23. September 1895 orchestriert.

Das indische Gastlied wurde am 5. August komponiert und am 24. Oktober 1895 orchestriert. Das erste Gastlied von Wedenez (in äolischem c-Moll) komponierte Rimski-Korsakow am 16. Juli 1896 direkt in der Partitur (in h-Moll), das zweite Wedenez-Gastlied (in E-Dur) wurde am 5. August komponiert und am 25. Oktober 1895 orchestriert. Die Chorzeilen zwischen den Liedern wurden am 24. Mai 1896 komponiert. Die letzte Chorzeile ( Und nach Wedenez nimmst du auch den glorreichen Weg ) wurde am 10. Juli 1896 komponiert. Sadkos Rezitativ ( Der Tag neigt sich dem Ende zu. ) vor dem Erscheinen von Ljubawa wurde am 11. Juli 1896 geschrieben, die Szene mit Ljubawa Buslajewna und Sadkos Abschied vor dem Chor am 12. Juli 1896, obwohl früher, als Ljubawa noch nicht in der Oper enthalten war, diese Szene auf den 8. August (komponiert) und den 26. Oktober 1895 datiert wurde (instrumental). Darüber hinaus gibt es grobe Skizzen des Finales des II. Aktes, die mit 7. bis 9. April und 25. Mai 1896 (Smerdowizy) gekennzeichnet sind. Der Schlusschor ( Hoch, hoch unter dem Himmel ), F-dur, markiert den 9. April 1895, zum Ende des Bildes - komponiert am 9. August (Wetschascha) und orchestriert am 29. Oktober 1895. (St. Petersburg).

### Dritter Akt

#### 1. Bild

Beginnt am 9. Juli 1895, die Einleitung wurde am 1. November 1896 instrumentiert, der Chor ( Wie das Meer, das blaue Meer ) vor der Arie wurde am 24. Juli komponiert und am 5. November 1895 instrumentiert, die phrygische g-moll-Arie des Sadko ( He, treues Gefolge ), der Chor ( Du verzeihst, lebe wohl, guter Junge ) und der Moment, in dem Sadko in die Unterwasserwelt hinabsteigt, wurden bis zum 22. Juli komponiert und vom 7. bis 22. November 1895 instrumentiert.

#### 2. Bild

Die auf einem erweiterten Dreiklang aufgebaute und von Stimmen begleitete Einleitung ( Die Tiefe ist tief ) wurde am 23. Juli 1895 komponiert und enthält folgende Notizen von Nikolai Andrejewitsch: Harfe: Tonleiter in vollen Tönen glissando , außerdem: wir sollten über die Anzahl der Takte und die Verteilung der Muster in der Orchestrierung nachdenken und eine weitere Notiz mit Bleistift: sehr müde .

Der Rest, wie die Erwidernngen des Meereszaren ( He, du Kaufmann, reicher Gast ) und das majestätische Lied von Sadko ( Das blaue Meer ist weit, bedrohlich ), wurde am 13. Juli (in Wetschascha) komponiert und am 10. Dezember 1895 orchestriert (in Petersburg).

Die Zeile des Meereszaren ( Nun, es gilt, Sadko, du singst, spielst ) vor der Prozession wurde am 14. Juli 1895 komponiert und vom 7. bis 10. August 1896 instrumentiert. Die Prozession des Meereswunders (As-dur Marsia a tempo della pollaca \*) wird am 19. August 1896 orchestriert. (Smerdowizy).

\* Marsch im Tempo einer Polonaise (it.).

In seiner ursprünglichen Form (Fis-dur) wurde diese Prozession bzw. dieses Auftauchen von Rimski-Korsakow am 15. Juli 1895 in Wetschascha komponiert. \*\*

\*\* Dazu die Anmerkungen des Autors: Im Allgemeinen mehr legato (Fischschwimmen) und staccato in den Fanfaren und mehr: Hörner mit Dämpfer und Flöten, Bedenken Sie ein doppeltes Echo.

Das Hochzeitslied (Chor), erstmals skizziert am 2. Mai 1895, wurde von Nikolai Andrejewitsch am 16. Juli 1895 komponiert und am 11. August 1896 instrumentalisiert. Der darauf folgende Fluss- und Bachtanz (ursprünglich als fünf Noten, 5 Achtel entgegen vier geschrieben), der raue, heute freigegebene Tanz der Schwertwale (as-moll) und der D-dur-Tanz der Goldflossen- und Mittelfische sowie das Stichwort des Meereszaren: Mit der Zarin will ich tanzen - wurden am 17., teilweise am 18. Juli 1895 komponiert und am 22. August 1896 orchestriert.

Der allgemeine Tanz und der Schluss (in E-Dur) wurden am 21. Juli 1895 komponiert und am 28. August 1896 vollendet, und hier hat der Komponist auch die folgenden Notizen hinzugefügt: 1.) Mit dem, was wir kamen, gingen wir; mit dem, was wir begannen, höre ich auf und auch 2.) Die Tiefe ist tief, das Ozean-Meer wurde zerstreut, wurde ausgespielt. Was das Erscheinen der Stärke des Unbekannten betrifft, so ist die erste Folge mit dem 19. Juli 1895 gekennzeichnet. Was das Erscheinen des Meereszaren (die Episode, die jetzt in Sadko fehlt) und der Meeresprinzessin betrifft, so wurden diese Szenen am selben Tag wie die Einleitung zu diesem Werk komponiert, d. h. am 23. Juli 1895 (in Wetschascha) und wurde am 14. August 1896 inszeniert. (in Smerdowizy).

Vierter Akt (oder 3. Bild des dritten Aktes) D-dur ohne Einleitung (mit den Stimmen der Seeprinzessin und Sadko hinter dem Vorhang), komponiert am 25. Juli 1895 und instrumentiert am 21. Juli 1896.

Das dorische Wiegenlied der Meeresprinzessin vor den Worten Und ich bin die Prinzessin Wolchowa, deine Freundin komponierte Rimski-Korsakow am 26. Juli 1895 in Wetschascha \* und überarbeitete es am 14. Juli 1896 in Smerdowizy, wo es am 22. Juli 1896 instrumentiert wurde.

\* Die erste Skizze dieses Wiegenlieds und des Überlaufs des Flusses wird am 22. April 1895 skizziert.

Der Rest wurde zum Leidwesen von Ljubawa am 14. Juni komponiert und am 23. Juli 1896 instrumentiert.

Ljubawas Klage, ihre Szene mit Sadko und das Duettino ( Jenseits der Welt ), das mit Sadkos Worten Der Fluss Wolchow ist tief endet - all dies wurde zwischen dem 25. und 27. Juni 1896 komponiert und in Auftrag gegeben; ich stelle jedoch fest, dass es in den Rohmanuskripten eine Bleistiftskizze dieses Duettinos gab, die mit dem 17. Juli 1895 gekennzeichnet war.

Den Rest, wie Sadkos Gefolge-Chor ( Und den breiten Fluss hinauf ) und die darauf folgende Szene bis zu den Worten Sadkos Ich, Sadko, habe nur Lieder, aber das glorreiche Nowgorod über mir , vollendete Rimski-Korsakow an Glasunows Geburtstag, der sich in seinem vierten Lebensjahrzehnt befand, d. h. am 29. Juli 1896.

Das ursprüngliche Finale der Oper ( Und ich lief mit dem Gefolge ) wurde von Nikolai Andrejewitsch am 30. und 31. Juli 1895\*\* in Wetschascha geschrieben und am 3. August 1896 in Smerdowizy aufgeführt.

\*\* Am 28. Juni und am 7. Juli 1895 werden separate Skizzen dieses Finales angefertigt. (Wetschascha).

Das neue (kontrapunktisch äußerst komplexe und ideenreiche) Finale dieser Oper wurde von Rimski-Korsakow am 26. Juni 1896 komponiert und am 3. September 1896 aufgeführt.

*30. September*

Heute habe ich Rimski-Korsakow zweimal gesehen: mittags und abends bei der letzten allgemeinen Chorprobe, von Boris Godunow , wo ich übrigens auch Glasunow traf, der mir versprach, mir über Rimski-Korsakow eine Sammlung spanischer Lieder von einem gewissen Don Alwar zu schenken. Was Nikolai Andrejewitsch betrifft, so sprachen wir mit ihm über Beljajews Bereitschaft, mir wie Petrow alle Erleichterungen beim Kauf (auf Kredit) seiner Opernpartituren zu gewähren, und über die Tatsache, dass der komplette I. Akt von Sadko (in Klavier- und Orchesterpartitur) bereits zum Druck ins Ausland geschickt worden war, dass in diesem Jahr ein sehr begabter Schüler von Nikolai Andrejewitsch Akimenko am Konservatorium aufgenommen worden war, und auch, dass Pierre d'Alheim (der Autor eines Buches über Mussorgsky) jetzt in Petersburg ist und dass er morgen im Haus der Molas' sein wird, wo auch die Rimski-Korsakows eingeladen sind, denn d'Alheim möchte unbedingt Nikolai Andrejewitsch kennenlernen, dessen Romanzen (und die von Borodin und Balakirew) er diesen Winter in Paris aufführen wird.

Ich erfuhr, dass die Rimski-Korsakows am 25. (Mittwoch) Besuch von Kjuj bekamen, um mit Nikolai Andrejewitsch das Programm für das bevorstehende Konzert zu besprechen, das ausschließlich aus Werken russischer Autoren bestehen sollte und das zur Eröffnung des neuen Konservatoriums 46 stattfinden sollte und das Rimski-Korsakow dirigieren sollte. Stellen Sie sich vor, - sagte Nikolai Andrejewitsch, - unser ehrwürdiger Kritiker (Kjuj) kennt die neuen Romanzen von Balakirew immer noch nicht, oder er hat zumindest gesagt, dass er sie nicht kennt. Laut Rimski-Korsakow erwies sich der neue Große Saal des Konservatoriums als akustisch unmöglich.

In einem anschließenden Gespräch mit Glasunow über Solowjows Oper Cordelia (in der neuen Fassung Rache) erfuhr ich, dass ihn diese Musik mit ihrer obsessiven, soliden Melodik von mittelmäßiger Qualität regelrecht langweilte. Es ist eine Art schlechter Verdi, - sagte Alexander Konstantinowitsch. Er teilte mir auch mit, dass in dem oben erwähnten Konzert der Musikgesellschaft Auszüge aus seinen Werken aus der Krönungskantate und von Rimski-Korsakow das Spanische Capriccio aufgeführt werden sollen.

7. Oktober

Zwischen Viertel vor sieben war ich bei den Rimski-Korsakows. Als ich ankam, hatten die Rimski-Korsakows bereits zu Abend gegessen, und so ging ich direkt in das Esszimmer, wo ich mit großer Freude begrüßt wurde, und alle sprangen von ihren Plätzen auf, umringten mich und begannen, mir in Abständen zur Geburt unserer zweiten Tochter Sonja zu gratulieren. Ich berichtete Nikolai Andrejewitsch von den Ergebnissen der gestrigen Generalversammlung unseres Musikkreises und davon, dass wir fast fünfmal für den Rat abgestimmt hatten und alle Wahlen erfolglos waren, und erst bei der sechsten Versammlung, so schien es, wurde Rafael Iwanowitsch Belskij wie durch ein Wunder mit einer zufälligen Mehrheit in den Rat gewählt. Die Abstimmung erfolgte an Ort und Stelle, und nur Alexei Awgustowitsch Dawidow wurde einstimmig zum Vorsitzenden gewählt. Offensichtlich hatte der verstorbene Alexei Tolstoi tatsächlich recht, als er in Potok-Bogatyr sagte, dass ihr, die Herrscher, noch weit von einer vernünftigen russischen Wetsche entfernt seid. Ich habe den ursprünglichen Brief von Graf Scheremetjew gelesen, in dem er dem Kreis seine Weigerung mitteilte, den Vorsitz zu übernehmen.

Wir sprachen von Balakirews jüngstem Auftritt bei den Pupins, wo er am vergangenen Samstag, dem 5./17. Oktober, anlässlich des Todestages von Chopin (17. Oktober 1849) einen ganzen Abend ausschließlich dessen Kompositionen widmete und mit außerordentlicher Wärme, Herz und mit einem Wort - er war Feuer und Flamme.

Hier ist das Programm für diesen Abend: 1.) Vier Präludien (cis-moll, A-dur, fis-moll, h-moll). 2.) Mazurka fis-moll. 3.) Sechste Etüde (Liszt gewidmet). 4.) Polonaise (c-moll) mit Hilfe aus einem Manuskript, das er in Warschau gesehen hat. 5.) Sonate (b-moll) mit Trauermarsch. 6.) Nocturne Des-dur.) 7.) Drittes Scherzo.

Abschließend teilte ich Rimski-Korsakow mit, dass ich über die Pipins ein wunderbares Bild von Liszt aus Weimar bestellt habe, dass ich einen Amateurfotografen (Tschernyschewski) beauftragt habe, mir ein großes Porträt von Chopin anzufertigen, und dass meine Wohnung bald mit zwei neuen und schönen Gemälden geschmückt sein werde.

Bevor ich ging, zeigte mir Michail Nikolajewitsch einen Zeitungsausschnitt aus der Revue bleue, \* der an Nikolai Andrejewitsch geschickt worden war und in dem die Pariser darüber informiert wurden, dass in Kürze, nämlich am 18. Oktober, ein Hauptwerk des berühmten Komponisten M. Rimski-Korsakow, das Spanische Capriccio (une oeuvre importante du celebre compositeur M. Rimski-Korsakow), in einem Konzert von Lamoureux aufgeführt werden würde.\*\* Ah, die Franzosen!

\* Die Blaue Revue (fr.) ist der Name einer französischen Zeitschrift.

\*\* Ein herausragendes Werk des berühmten Komponisten Rimski-Korsakow. (fr.).

D'Alheim hat gestern Rimski-Korsakow besucht, aber Nikolai Andrejewitsch nicht zu Hause angetroffen und ihm deshalb eine erkennbare Karte hinterlassen. Heute Abend will Rimski-Korsakow doch noch zur Chorprobe von Boris gehen.

11. Oktober

Ich war bei einer Chorprobe von Boris, wo ich Nikolai Andrejewitsch traf, der sich nach dem Befinden meiner Frau und meiner Kinder erkundigte und mir mitteilte, dass er sich geweigert habe, das Konzert der Musikgesellschaft zu dirigieren. Es stellte sich heraus, dass Bessel Recht hatte, Tschaikowskys Der Opritschnik<sup>47</sup> zu verbieten, da die Direktoren ihm (Bessel) kein Honorar für die Veröffentlichung zahlen wollten, da sie alles unter die neuen Gesetze stellen wollten.

Was Sadko betrifft, so habe ich gelacht und Rimski-Korsakow gesagt, dass er einen Fehler begangen hat, indem er den Klaviersatz für das 2. Bild des III. Aktes (d.h. das Unterwasserreich) zu sehr vereinfacht hat, da nun der ganze Geschmack dieses wunderbaren, kühnen Wechsels von ausgedehnten Dreiklängen (gegen ein ausgehaltenes g verloren gegangen ist und man nur noch einen Dreiklang e, gis, his hören kann).

Auf Goldenblums Bemerkung, dass es in dem neuen Klavierauszug von Boris Godunow einige Unterschiede (natürlich nur in kleinen Details) zur neuen Partitur gebe, erklärte Rimski-Korsakow, dass dies offensichtlich der Eile geschuldet sei und weil vieles auswendig arrangiert worden sei, mit wenig oder gar keinem Bezug zur Partitur, aus der er meist nur die Stimme ausgeschrieben habe.

Als ich mit Rimski-Korsakow über den neuen Text des indischen Liedes (mit dem Vogel Phönix) sprach, sagte ich Nikolai Andrejewitsch, dass mir persönlich der frühere Text dieses wundersamen Liedes des Ostens, mit dem Fluss Ganges, den sich verdunkelnden Palmenhainen und den Tempeln des Gottes Brahma viel besser gefiel, \* und dass es in der neuen Fassung gut wäre, das Wort schließen in der letzten Phrase zu ändern: Flügel spreizen sich, das Meer schließt sich.

\* Siehe Erinnerungen, 15. August 1895.

Rimski-Korsakow ist offenbar mit meiner Bemerkung einverstanden. Als ich ging, sagte ich Nikolai Andrejewitsch, dass ich in Zukunft die ganze Rolle von Nikola zu schreiben gedenke, die kaum das Licht der Welt erblicken würde, da sie von der Zensur kaum zugelassen werden würde. Ich vergaß zu erwähnen, dass ich vorhin, als ich mit Rimski-Korsakow über Mussorgskys Boris sprach, erfuhr, dass Rimski-Korsakow Pierre d'Alheim gar nicht getroffen hatte. Und was soll's, - schloss Nikolai Andrejewitsch. - Wir können auch ohne einander leben.

14. Oktober

Ich war bei den Rimski-Korsakows und habe diesmal die Zeilen des Chores aus dem 4. und 7. Bild von Sadko kopiert, die sich auf Nikola beziehen und die deshalb nicht mit einem richtigen Text erscheinen sollten. Hier sind sie:

1.) Im 4. Bild der Oper Sadko (auf den Seiten 185-187) hätten die Wandersänger anstelle der Worte: Wir singen Gott, dem Herrn, die Ehre, auch allen Bogatyrn, die Ehre singen sollen, indem sie ihre Strophe über Das Buch der Tauben fortsetzen: Ehre sei Gott im Himmel mit dem Wohltäter Nikola .

2.) Im 7. Bild (siehe Finale, S. 400-403) dieselben Wandersänger anstelle von Und Ehre sei dir, o Herr. Ehre allen mächtigen Helden, Verteidigern des russischen Landes, Verteidigern des schönen Volkes sollten sie bei ihrem Einzug singen: Und Ehre dir, o Herr, mit dem heiligen Nikola, dem Beschützer der blauen Meere, dem Schutzpatron von Nowgorod . Und schließlich 3.) im selben 7. Bild (siehe S. 405-406), während einer Chorimitation, die Sadko singen sollte, nimmt er das Psalterium in die Hand: \*\*

\*\* Die Lobpreisungs-Hymne an Nikola wurde von Rimski-Korsakow in Des-dur geschrieben, und das Manuskript dieses Chors trägt einen Vermerk des Autors: Beethoven hielt Des-dur für eine feierliche Tonart.

Ehre, Ehre dem heiligen Nikola, dem blauen Meer der Vorübergehenden , während dieser Chor jetzt zu den Worten gesungen wird: Ehre dem Älteren, Gedenken dem Mächtigen, für das schöne Volk der Fürsprecher . So hat die Idee der slawischen Götterdämmerung stark gelitten.

Nun, kümmert sich die Zensur um die künstlerischen Ziele dieses oder jenes literarischen Werks, und erst recht um jedes Libretto, da Umstände eintreten, die dem Buchstaben des Gesetzes widersprechen.

Wir sprachen über d'Alheim und seinen Plan, Rimski-Korsakow bei seiner Rückkehr nach Paris für die Neuinszenierung von Boris Godunow \* zu zerschlagen, und auch über Delignes absurden Artikel im Figaro , in dem der zügellose Franzose, obwohl er die offizielle Biographie von Nikolai Andrejewitsch erfahren hatte, bewusst aufgeblasen log und völlig falsche Informationen verbreitete, als ob Rimski-Korsakow unter dem Einfluss von Turgenjew zur Musik gekommen wäre.

\* Der ehrwürdige Dozent hat wahrscheinlich einen einfachen Umstand übersehen, nämlich dass seine viel gerühmte Chowanschtschina auch von Rimski-Korsakow bearbeitet wurde und dass folglich Mussorgskys eigene Musik, die Chowanschtschina , dem naiven Pierre d'Algeim nie bekannt gewesen war.

Ich erfuhr, dass Snegurotschka in Charkow gespielt wurde <sup>48</sup> und las sogar zwei Telegramme: eines von Esposito (dem Dirigenten des Orchesters), in dem er über die Aufführung von Snegurotschka informiert und gebeten wurde, ihm einen angenehmen Besuch zu bereiten; das andere, in dem das gesamte Ensemble Rimski-Korsakow zum Erfolg seiner Oper gratulierte.

Rimski-Korsakow hat mir versprochen, mir die Orchesterpartitur von Wagners Siegfried von Glasunow zur Rezension zukommen zu lassen. Im Allgemeinen war Nikolai Andrejewitsch heute sehr lebhaft.

Am Abend desselben Tages trafen wir ihn bei einer Aufführung von Boris wieder, wo ich übrigens L. D. Iljina und M. P. Suchomlinowa (geborene Limantowa) kennenlernte.

Als er über die Scheherazade und ihren Erfolg im Ausland sprach, sagte Rimski-Korsakow lachend: Merken Sie sich meine Worte, aber jetzt wird dieses Werk in Deutschland noch lange Zeit in jedem Konzert gespielt werden, und trotz seines Erfolges wird niemand auf die Idee kommen, etwas anderes zu spielen.



Kürzlich erhielt Nikolai Andrejewitsch von Glasunow ein Exemplar der Partitur seiner Fünften Symphonie, die S. Tanejew gewidmet war und die gerade veröffentlicht worden war. Tanejew, natürlich mit der Widmung des Autors an Maestro R.-Korsakow .

19. Oktober

Heute war die erste Bühnenaufführung von Boris unter der Regie von O. Palechek. Der gesamte Prolog wurde gesungen. Zur gleichen Zeit übten in den Nebenräumen einige der Solisten ihre Parts, wobei sie abwechselnd von einem Studenten, dann von Goldenblum, dann von Alexei Dawidow, dann von Nikolaj Andrejewitsch begleitet wurden. Im Laufe des Abends gelang es ihnen, die gesamte Taverne (Taverne - M. Suchomlina, Warlaam - M. Korjakin, Misail - Warzar und Grischa - G. Morskoj) sowie den gesamten Polnischen Akt - zweimal - abwechselnd mit Nosilowa und Suchomlina als Marina durchzuspielen. Beim allgemeinen Gesang wurde der Polizeihauptmann von Popow gespielt, der sich sehr gefreut haben muss, mich, seinen alten Molas-Bekanntem, im Publikum zu sehen. Bei einem Gespräch mit Rimski-Korsakow in der Pause erfuhr ich, dass Graf Scheremetjew eingewilligt hatte, mir seine Vertonungen von Boris zu überlassen. Dem Himmel sei Dank! Zumindest wird es für unsere musikalischen Brüder einfacher sein.

M. A. Goldenblum hat mir freundlicherweise versprochen, mir den Originaltext eines Danktelegramms zu besorgen, das Clara Schumann anlässlich der Aufführung von Genoveva durch ihren Mann an den Kreis geschickt hat.

21. Oktober

Ich war bei den Rimski-Korsakows und erfuhr, dass Nadeschda Nikolajewna die ganzen Tage krank gewesen war, sich eine Erkältung zugezogen hatte, es ihr aber jetzt viel besser ging. Sie sprachen über die außerordentliche Nachlässigkeit der Verantwortlichen unseres Musikkreises, mit Ausnahme von Alexej Dawidow und Goldenblum, und auch über den Brief, den Nikolai Andrejewitsch gerade von einem gewissen Désiré Pâque (einem belgischen Komponisten) erhalten hatte, in dem er Rimski-Korsakow bat, ihm die Ehre zu erweisen, indem er ihm erlaubte, ihm sein Streichquartett zu widmen.

Im Rahmen des Gesprächs teilte mir Nikolai Andrejewitsch mit, dass kürzlich in Ostende das Spanische Capriccio und in Genf Rimski-Korsakows Das Märchen gespielt worden seien, dass am 9. Oktober 1896 die Scheherazade von Nikollaus Rimsky Korsakow im Ersten Sinfoniekonzert in Dresden\* uraufgeführt wurde und zeigte mir das ausführliche Programm für das Konzert mit Kommentaren von Friedrich Brandes, das ihm zugesandt worden war.

\* Königliche Musikkapelle (dt.).

Etwa acht Seiten der Broschüre sind einer thematischen Analyse der Scheherazade (im Stil von Wolzogen) gewidmet, wobei der Text selbst mit 16 Notenbeispielen illustriert ist.

Bevor ich ging, unterhielt ich mich mit Rimski-Korsakow über Hanslicks Buch und war überrascht, dass er trotz der eher unsympathischen Einstellung des Autors zur Programmmusik viele gute Gedanken darin fand.

28. Oktober

Ich war bei Rimski-Korsakow. Diesmal ging es um meinen Brief an Ljadow, in dem ich Anatoli Konstantinowitsch anbot, meine Aufnahmen von Volksliedern für seine Sammlung zu verwenden. Es stellte sich heraus, dass Ljadow von meinem Brief sehr gerührt war, aber da er meine Adresse verloren hatte, konnte er meine Nachricht bis jetzt nicht beantworten. Ich erzählte Nikolai Andrejewitsch von Solowjows jüngstem Besuch bei Bulitsch, bei dem der Autor von Schmied Wakula, nachdem er Sergej Konstantinowitsch im Voraus davon überzeugt hatte, einen Artikel für das Enzyklopädische Wörterbuch<sup>49</sup> über die Bedeutung der russischen Musik zu schreiben, und nachdem er im Voraus zugestimmt hatte, kein einziges Wort in Bulitschs Notiz zu ändern (wie sehr Solowjow selbst nicht wünschte, etwas Ewiges über seine Feinde zu schreiben), Solowjow begann, sich über sein bitteres Schicksal zu beklagen und darüber, dass er sich durch seine Geradlinigkeit so viele Feinde gemacht hatte, wie z. B. César Kjuj. Wenn ich über ihn schreibe, so Nikolai Feopemptowitsch, - leugne ich sein Talent nicht - im Gegenteil, ich lobe sogar sein Wiegenlied. Anschließend sprach ich mit Nikolai Andrejewitsch über die beiden geplanten Privatkonzerte zum Gedenken an P. I. Tschaikowsky, von denen eines von Artur Nikisch und das andere von Naprawnik dirigiert werden sollte, bei denen unter anderem Tschaikowskys Fünfte und Sechste Symphonie, seine Romeo - Overtüre und seine symphonische Dichtung Francesca da Rimini aufgeführt werden sollten.

Ich erfuhr, dass fast der gesamte Sadko, mit Ausnahme der letzten Szene, bereits zum Druck nach Leipzig geschickt worden war, und dass das Konservatorium letzte Woche Donnerstag, am Vorabend von Pjotr Iljitschs Tod (25. Oktober 1893), das zwanzigjährige Bestehen von Professor Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow feierte<sup>50</sup>.

An diesem Abend trafen wir Nikolai Andrejewitsch bei einer Probe von Boris Godunow, oder besser gesagt bei der so genannten Tanzstunde, denn heute lernten der Chor und Marina (Iljina) unter Palecheks Aufsicht Polnisch.

In der Pause unterhielten sie sich beim Tee mit Rimski-Korsakow über Max Schillings Oper Ingwelde,<sup>51</sup> die trotz des jungen Alters des Autors (28 Jahre) stilistisch eine Art komplizierte Götterdämmerung darstellte, aber nicht ohne Talent.

Außerdem traf ich bei der heutigen Probe einen gewissen Alexandr Georgiewitsch Swerschanski, einen glühenden Verehrer der russischen Musik im Allgemeinen und der Musik von Rimski-Korsakow im Besonderen, den ich sofort einlud, sich mir anzuschließen.

Nach dem Tee haben wir die ganze Szene in der Taverne mit Korjakin als Warlaam und Frau Warlich<sup>52</sup> als Gastgeberin durchgespielt.

31. Oktober

Ich war bei einer allgemeinen Chorprobe von Boris, die übrigens nicht besonders gut lief. Ich habe mit Rimski-Korsakow über meinen gestrigen Besuch bei Fride gesprochen, wo ich Balakirew gesehen habe. Ich erzählte Nikolai Andrejewitsch, dass ich gestern Morgen einen entzückenden Brief von Ljadow erhalten hatte, in dem er sich erstens für sein langes und, wie er sich ausdrückte, taktloses Schweigen entschuldigte und zweitens sagte, dass er natürlich sehr dankbar, schrecklich dankbar, furchtbar dankbar für meine Lieder sein würde. \* Es wurde beschlossen, dass ich diese Melodien morgen selbst zu Anatoli Konstantinowitsch bringe, direkt ins Konservatorium.

\* Das heißt, die Volkslieder, die ich aufgenommen habe (siehe Erinnerungen, 28. Oktober 1896).

Wie bereits erwähnt, verlief die heutige Probe eher schlecht, und so ging ich nach Hause, ohne ihr Ende abzuwarten.

4. November

Ich war bei Rimski-Korsakow, der sich dafür entschuldigte, dass er mich erst jetzt aufgesucht hatte, und mir gleichzeitig mitteilte, dass heute Morgen die erste Korrekturprobe von Boris mit dem Hoforchester stattgefunden hatte. Viel wurde über d'Alheims Buch gesagt, das für einen Ausländer vergleichsweise gut ist, wenn auch in Teilen recht absurd, wenn es um Ethnographie und die Beschreibung des Lebens des russischen Bauern geht.

Was die französischen Übersetzungen der Mussorgsky-Texte betrifft, so sind sie, von wenigen Ausnahmen abgesehen, sehr gewissenhaft gemacht, abgesehen von dem äußerst komischen Teilstück von Mussorgskys Romanze Swetik Sawischna. Die Franzosen haben diesen Text folgendermaßen übersetzt: Ma lumiere Sawichna, mon clair tauconaime-moi, l'intense \*\* usw.

\*\* Meine liebe Sawischna, mein klarer Falke, liebe mich, ein Verrückter. (fr.).

Fahren Sie fort, - sagte Rimski-Korsakow, - uns Russen erscheint vieles von dem, was d'Alheim geschrieben hat, lächerlich, während in Paris seine Vorlesungen über Mussorgsky ein großes Aufsehen erregt haben. D'Alheim erhielt bei dieser Gelegenheit eine Fülle aller möglichen Briefe, die er veröffentlichte. Hier sind einige der Antworten aufgeführt:

Bourgault-Ducoudray schrieb an d'Alheim: Hätte Mussorgsky nichts anderes als die Partitur von Boris Godunow geschrieben, würde er immer noch zu den mutigsten und originellsten Musikern unserer Zeit zählen.

Reymond-Bouillet: Der Autor von Boris Godunow ist eine starke und lebendige Natur, die der Üppigkeit des Kummers ein Ende setzt. Borodin und Balakirew, überschwänglicher, sind weniger subjektiv: Er hatte nicht genug Talent für sein Genie, sagten sie über Berlioz, und dasselbe gilt für Mussorgsky.

Jules de Brayer: Wie perfekt seine (d.h. Mussorgskys) musikalische Technik ist. Vieles hätte er in dieser Hinsicht sogar Cesar Franck selbst und vielen anderen, die als tadellos bekannt sind, beibringen können.

André Fontaine schrieb: Mussorgskys Orchestrierung ist wahrscheinlich üppig, neu, etwas rau, wie die von Balakirew.

Alexandre Georges sagte: Ich hätte den 'Tanz der Perser' und seine östliche Wildheit, seine Trägheit und seinen Animalismus noch mehr bewundert, wenn ich nicht den Einfluss von Balakirew, dem brillanten Sensualisten, erkannt hätte. - Was für eine Meinung!

Doch unter der Fülle von Schmeicheleien, die d'Alheim über Mussorgsky erhielt,\* gab es auch Tadel, und zwar einige recht harsche. So schrieb beispielsweise Clément Lippache an d'Alheim:

\* Einige bewunderten Mussorgsky so sehr, dass sie ihn ausdrücklich als Gigant , Genie und fast ebenbürtig mit Beethoven bezeichneten.

Ich finde es schwierig, Mussorgskys Werke zu beurteilen. Musikalisch ist es inkohärent, verworren, uneinheitlich, künstlerisch im Charakter eines Irrenhauses gehalten. Aber ich glaube gerne, dass sie im Bereich des Schönen großen Erfolg haben kann, jedenfalls frei von Banalitäten und Wiederholungen des bereits Gehörten.

Alfred Brunot behauptete, dass alle lächerlichen Kritiken, die an Wagners Musik geübt werden, auch auf Mussorgsky zutreffen , während Saint-Saëns (und andere) unverblümt feststellten, dass Mussorgsky nur ein verrückter, dummer und hässlicher Rezitator war .

Schließlich unterhielten wir uns mit Nikolai Andrejewitsch über Iljina und darüber, dass das Timbre ihrer Stimme für die Rolle der Marina eigentlich nicht gut geeignet ist. Wir sprachen über meinen kürzlichen Besuch bei Fride, wo ich Balakirew traf, der den Wunsch geäußert hatte, an ihrem bevorstehenden Konzert (in der 3. Woche der Fastenzeit) teilzunehmen, und er bat Nina Alexandrowna um die Erlaubnis, ein Programm dafür zusammenzustellen.

Als ich ging, nahm ich die Zeitungen von Charkow mit, in denen die Aufführung Snegurotschkas beschrieben war, um sie zu lesen. Ich habe von Rimski-Korsakow gehört, dass er gestern (3. November) den Klavierauszug Sadko beendet hat.

Am Abend, bei der Chorprobe von Boris , trafen wir Rimski-Korsakow wieder, und ich erzählte ihm den anekdotischen Unsinn, den ich einmal von Lapschin gehört hatte, dass ein Deutscher gesagt hatte: In Russland sind nur zwei berühmte Komponisten: Rimski-Korsakow und... Nischny Novgorod, \*\* und sagte auch, dass in der Samstagausgabe von Le Figaro vom 17. Oktober 1896 die lächerlichste Erklärung von Dargomyschskis Kosakentanz gedruckt wurde, die ich hier zitiere: La cosatchouque de Dargomijski est celebre a Saint-Petersbourg. C'est une danse militaire que ce compositeur a development et dont il a fait une rapsodie difficile a jouer, mais excellente pour les doigts. "\*\*\*\*

\*\* In Russland gibt es nur zwei berühmte Komponisten: Rimski-Korsakow und... Nischni Nowgorod (dt.).

\*\*\*\* Der Kosakentanz von Dargomyschski ist in St. Petersburg berühmt. Es handelt sich um einen militärischen Tanz, den der Komponist entwickelt und ihm die Form einer Rhapsodie gegeben hat, die schwierig aufzuführen ist, aber gut für die Finger ist (fr.).

So viel zum Westen

*10. November*

Um 21 Uhr trafen wir Nikolai Andrejewitsch auf der Hochzeit von W. I. Belskij, der eine sehr hübsche Blondine, Agrippina Konstantinowna Iwanowa, heiratete. Diesmal sprachen wir mit Rimski-Korsakow über die Pseudo-Kirchenmusik in unserem Alltag.

Als die Rimski-Korsakows herausfanden, dass ich nicht beim gestrigen Konzert von Artur Nikisch,<sup>53</sup> dem brilliantesten Dirigenten überhaupt, gewesen war, nahmen die Geschichten kein Ende. In einem Gespräch mit Nikolai Andrejewitsch über die Gedichte des Grafen Alexei Tolstoi erfuhr ich, dass Rimski-Korsakow das Gedicht und die Erzählung Sadko nicht mochte, weil er sie zu grob, aber typisch fand.

*11. November*

Ich kam zu den Rimski-Korsakows und fand Nikolai Andrejewitsch in bester Stimmung vor. Übermorgen sollte ein neues Gebäude des Konservatoriums eingeweiht werden, und Rimski-Korsakows Orden waren ihm abhanden gekommen, und er wusste nicht, wie er sie auf seinen Smoking nähen sollte, in welcher Menge und in welcher Reihenfolge. Über Nikischs wunderbare - im wahrsten Sinne des Wortes - inspirierte Aufführung von Tschaikowskys Fünfter Symphonie sagte Rimski-Korsakow, dass er keinen besseren Dirigenten kenne. Er erfuhr, dass er für Boris das größte gemischte Orchester der Welt einladen wollte: Es werden Barbaren, Skythen, Ostgoten, Westgoten, Tscheremer und Mordowier sein, ein paar von allen, sagte er.

Schließlich erfuhr ich, dass die erste Orchesterprobe von Godunow für Mittwoch (den 13.) ohne Solisten und die zweite für Donnerstag (den 14.) um 13 Uhr mit Solisten und Chor angesetzt ist.

Zum Abschied bat ich Nikolai Andrejewitsch, für Bulitsch ein Exemplar von Boris in einer neuen Fassung zu besorgen.

*14. November*

Am Morgen nahm ich an der ersten Orchesterprobe von Boris teil. Wir haben den Prolog (beide Bilder) ohne Lunatscharki, den gesamten Polnischen Akt und die Szene mit den Wandersängern durchgespielt. Am Ende der Probe gab es eine hitzige Debatte mit dem Orchester über die nächsten Proben.

Trotz zahlreicher Schwierigkeiten wurde beschlossen, mindestens fünf Orchesterproben abzuhalten: am 16., 17. (morgens), 18., 20. und 22. November abends sowie zwei Generalproben am 24. und 26. November, wobei die Aufführung am 28. November stattfinden sollte.

*16. November*

Um 9 Uhr morgens ging ich wieder zu den Proben von Boris Godunow. Zunächst die Szene von Marinas Trauer (mit Frau Iljina), dann die ganze Szene von Boris' Tod (mit Lunatscharki), die Bojaren-Duma und der gesamte II. Akt.

Es gibt nur wenige Streicher, und deshalb klingt das Orchester nicht üppig genug. Dies wird auch durch die ekelhafte Akustik des Theaters selbst begünstigt.

Übrigens finden sich bei Rimski-Korsakow heute keine Einleitungen für Chöre oder Solisten.

Die nächste Vormittagsvorstellung ist für morgen geplant.

*17. November*

Diesmal dauerte die Probe von 9 Uhr bis halb zwei, und es wurde fast die ganze Oper geprobt, mit Ausnahme der Szene mit Pimen, der Szene im Gasthaus und der Szene von Boris' Tod. Korjakin ( Warlaam) war krank (Angina pectoris), Popow (Vogt) war anscheinend auch ernsthaft krank, aber Morskoi (Hochstapler) sang ausgezeichnet, musikalisch und rhythmisch, Marina (Julia Nosilowa) war gut und an sich besonders interessant. Was Rangoni (Tutschapski) betrifft, so war er äußerst schwach.

Wir sammeln für ein Geschenk an Rimski-Korsakow, das Nikolai Andrejewitsch bei der Uraufführung von Boris von W. W. Stassow überreicht werden soll.

*18. November*

Da die Probe für 7 Uhr angesetzt war, obwohl es Montag war, ging ich nicht hinein, um die Rimski-Korsakows zu besuchen.

Am Abend trafen wir uns zu einer Klavieraufführung von Boris . Dieses Mal haben wir die ganze Oper geprobt. Der neue Warlaam, Strawinsky, war sehr gut und typisch. Nadeschda Nikolajewna, die sich die Szene der Zerschlagung von Boris anhörte, bemerkte mir gegenüber nicht ohne Verärgerung, dass der Chor nun viel schlechter klang als der von Mussorgsky, und außerdem, - sagte sie, - verzeihe ich keine Umarbeitungen und Änderungen jeglicher Art .

Eine Viertelstunde später sagte Rimski-Korsakow im Gespräch mit mir über Boris : Sie glauben gar nicht, wie sehr ich es jetzt bedauere, dass ich den Prolog vergleichsweise so wenig überarbeitet habe, denn wenn man sich das anschaut, stellt man fest, dass das, was nicht angetastet wurde, keinen Sinn ergibt.

*20. November*

Ich war wieder bei der Orchesterprobe von Boris Godunow . Diesmal führten sie die gesamte Oper von Anfang bis Ende auf. Vieles davon ist jetzt recht anständig, aber die Chöre hinter der Bühne sind abgesenkt, und die Szenen mit den Jesuiten und dem Gottesnarren sind arg lahm.

Von den Landschaften waren das Schloss und der Garten von Mnischek in Sandomierz besonders gelungen und kunstvoll.

Bei der Probe war u. a. A. K. Glasunow anwesend, den ich an die Spanische Sammlung erinnerte und auch bat, mir in Zukunft die Orchesterpartitur von

Wagners Siegfried zur Durchsicht zu leihen. Von den Balakirews war Kasanli dabei.

*22. November*

Die Orchesterprobe von Boris mit dem Bühnenbild verlief reibungslos. Rangoni war abwesend und so wurde die Bühne mit Marina verlassen. Neben den Rimski-Korsakows und dem jungen Belskij war auch Glasunow da.

*24. November*

Die erste Generalprobe von Boris verlief recht gut, außer dass der Frauenchor Über der Weichsel aus irgendeinem Grund von unseren Damen nicht akzeptiert wurde, egal wie oft er wiederholt wurde. Unter den wenigen Zuhörern (nur Mitglieder der Gesellschaft waren zugelassen) waren Balakirew und Rimski-Korsakow. Glasunow, Goldenblum, F. Blumenfeld, Belskij, Goffe, die beiden Timofejew, Schtrup und Ossowskij, mit dem ich fast die ganze Zeit an seiner Seite saß und ausgiebig über den neuen Boris, Rimski-Korsakow und meine Erinnerungen sprach. Auch heute habe ich Nikolai Andrejewitsch nur flüchtig gesehen.

Die Probe dauerte von viertel nach zwei bis halb sieben.

Die zweite und letzte Orchesterprobe ist für den 27. November geplant. Die Kostüme und Kulissen sind gut.

*25. November*

Ich war bei den Rimski-Korsakows, und diesmal saß ich bis dreiviertel nach acht dort, da Nikolai Andrejewitsch am Nachmittag nicht ruhte. Sie sprachen darüber, dass die dritte Aufführung von Boris am Dienstag statt am Sonntag stattfinden würde (das Repertoire des Mariinski-Theaters kommt dazwischen), und dass Nosilowa nur an einer zweiten Aufführung teilnehmen würde, da sie die ganze Woche nicht zur Verfügung stand. Ich habe gehört, dass W. W. Stassow vor kurzem Maria Pawlowna Suchomlina in der Rolle der Kortschmarka gelobt hat, weil sie Leonowa sehr ähnlich sei. Im Allgemeinen ist sie in den alltäglichen Rollen gut, - sagte Stassow - aber für den echten Gesang hat sie natürlich nicht genug Talent.

Wir haben weiter erörtert, dass alle Sequenzen aus stark dissonanten Akkorden im Allgemeinen eher monoton klingen, dass aber jeder dieser Akkorde, wenn er plötzlich und unerwartet eingesetzt wird, einen extrem starken und unverwechselbaren Eindruck erzeugt. Nehmen wir zum Beispiel die Szene von Pimen mit Grischka (in der Zelle) aus Boris Godunow : was für ein herrlicher Nonachord bei dem Wort Licht hier erklingt, und das alles nur, weil dieser Akkord in dieser Szene nie zuvor oder gar später verwendet wurde. Im Gegenteil, die Harmonien waren überwiegend rau und einfach.

Dann wandte sich das Gespräch irgendwie unmerklich dem Thema Konservatorium zu, und ich erfuhr, dass zu den neuen Studenten Rimski-Korsakows in diesem Jahr auch Ossowski gehörte, mit dem Nikolai Andrejewitsch sehr

zufrieden war, da Alexandr Wjatscheslawowitsch seiner Meinung nach ein äußerst fleißiger und kluger Mann war. Aus Rimski-Korsakows Worten könnte ich ableiten, dass er es wahrscheinlich bedauert, dass ich keinen Artikel über Boris schreibe. Bevor ich ging, erfuhr ich, dass Rimski-Korsakow die Virtuosität sehr schätzte und dass Nikolai Andrejewitsch kürzlich (am 16. Dezember 1896) zusammen mit Antokolski, Repin, Ropet, Benois und Juri Arnold zum Ehrenmitglied der Kiewer Literatur- und Kunstgesellschaft gewählt wurde.

Auf dem Heimweg erfuhr ich von R. I. Belskij, dass Graf Sergej Scheremetjew seine 400 Rubel noch nicht bezahlt hatte, und auch T. I. Filippow hatte seine 500 Rubel noch nicht bezahlt, obwohl es vom ersten einen Brief gibt, in dem er versprach, sie rechtzeitig zur Auszahlung zu bringen. Belskij hat mir außerdem mitgeteilt, dass alle Solisten *kostenlos* singen.

27. November

Am Tag zweier Jubiläen - Glinkas Leben für den Zaren und der fünfundzwanzigste Jahrestag des literarischen und künstlerischen Wirkens von Nikolai Nikolajewitsch Karasin - fand die zweite Generalprobe von Boris Godunow statt, die im Großen und Ganzen recht gut verlief, auch wenn es zeitweise einige kleinere Ausfälle bei den Solisten und dem Orchester gab. Heute wurde die Rolle des Fürsten Schuisky von Safonow gesungen, Marina von Nosilowa, Suchomlina war die Mutter von Xenia, Kortschmicha von Warlich und Pimen von Matchinski; die anderen waren die gleichen. Die Probe war voll von Menschen - alle Rimski-Korsakows, mit Ausnahme ihres Kindermädchens und einer jungen Schneiderin, alle Molas', Filippow und sein Sohn, Stassow, Glasunow, Beljajew, Lawrow, Felix Blumenfeld. Skrjabin, N. Sokolow, die Studenten des Konservatoriums (Theoretiker), Wladimir Wassiljewitsch Wenzel mit seiner Verlobten Jelena Michailowna Trochimowskaja, wir - die Jugend - und so weiter.

Alexandra Nikolajewna Molas bleibt empört über Rimski-Korsakow, aber Stassow scheint schließlich zu erweichen und trifft sogar Nikolai Andrejewitsch und küsst ihn für Boris, worauf Rimski-Korsakow halb scherzhaft bemerkt: Ich danke Ihnen, Wladimir Wassiljewitsch, dass Sie den Zorn in Barmherzigkeit verwandelt haben. Als Antwort auf I. I. Lapschin, was Stassow von dem neu geschaffenen Boris Godunow halte, sagte Wladimir Wassiljewitsch, dass es wirklich ein großes Verdienst Rimski-Korsakows um das Andenken Mussorgskys sei, ja, dass es nicht nur ein Verdienst, sondern geradezu eine Meisterleistung sei. Man kann nur eines beanstanden, - sagte Stassow, - dass man nicht alle unbedingt in voller Montur gehen lässt.<sup>54</sup> Am Ende der Probe ging Wladimir Wassiljewitsch an mir vorbei und verabschiedete sich: Erstaunlich, - woraufhin ich zu ihm sagte: - Und ob, es hätte gar nicht anders sein können.

Bislang wurden 3.000 Rubel gesammelt. Die Kostüme sind alle neu, dank des energischen Eingreifens von Fürst Wolkonski, der darauf bestanden hat. Solowow wollte sie für 600 Rubel verschenken, und er hatte sie bereits als alt verschenkt. Ich vermute allerdings, dass Solowow einen Aufpreis für die neuen Kostüme verlangen wird.

Das Orchester wurde von Goldenblum dirigiert. Was die Kritiker angeht, so gab es heute Abend keine.



Die Szenerie ist wunderbar, vor allem in der Szene am Springbrunnen.

28. November

Am 28. November fand schließlich die Uraufführung von Boris Godunow statt.<sup>55</sup> Das Publikum war sehr zahlreich und das Orchester wurde von Rimski-Korsakow dirigiert. Die Oper verlief recht reibungslos, und nur im I. Bild des Prologs kam der Chor der Wandersänger ein wenig zu spät und verursachte dadurch einen schlechten Eindruck.

Es sangen: Boris - Lunatscharski, Xenia - Larin, Xenias Mutter -Suchomlina (Antarowa), Zarewitsch - Frau Wardo, Warlaam -Strawinsky, Misail - Warzar, Marina - Iljina, Samoswanpa - Morskoi, Fürst Schuisky - Safonow, Pimen - Schdanow, Jesuit Rangoni - Kedrow, Kortschmicha - Frau Warlich, der Gottesnarr - Karklin, Polizeihauptmann - Popow, Schtschelkalowa -Tutschapskij und andere.

Zu den Zuhörern gehörten: Stojanowsky, der Herzog von Mecklenburg, Cesar Kjuj, die Stassows, die Molas, die Rimski-Korsakows, die Dianins, Glasunow, Ljadow, Johannson, Auer, Samus, Solowjow, Baskin und Iwanow, die Boris aus der alten Orchesterpartitur folgten; außerdem die Bulitschs, meine Frau, meine Mutter und ich, alle Stange, die Belskijs, die Lapschins, die Lamanskis, die Petrowskis und sogar der wagneristische Architekt aus Wilna, Prosorow. Laroche war abwesend.

Nach dem II. Akt überreichten wir jungen Leute Rimski-Korsakow durch das Orchester einen großen silbernen Dirigentenstab mit der Aufschrift:

Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow - 28. November 1896 Das Werk Gottes ist vollendet .

Eigentlich war es W. W. Stassows Aufgabe, den Stab weiterzugeben, aber er hat gekniffen und war im Moment der Übergabe verschwunden.

Die Inszenierung von Boris war sehr gut, sogar der Brunnen auf der Bühne war echt. Die Kostüme waren luxuriös, frisch und schön, und im Polnischen Akt stachen die Kostüme von Marina (Iljina) selbst hervor.

29. November

Die zweite Aufführung von Boris verlief sogar noch besser, obwohl nur wenige Zuschauer anwesend waren. Die Sammlung erbrachte nur 500 Rubel.

Julia Nikolajewna Nosilowa sang die Rolle der Marina unvergleichlich, vom Schauspiel bis zum Gesang selbst. Auch Lidia Dmitriewna Iljina war als Zarewitsch sehr schön. Suchomlina war eine typische Schankwirtin; Warlich sang erfolgreich Njanka, Timofejew war kein schlechter Misail und Warzar war ein guter Schuiski. Die Oper wurde mit großer Begeisterung aufgenommen. Nach der brillanten Szene am Brunnen und am Ende der Oper wurde Rimski-Korsakow gerufen.

Unter den Zuhörern waren Stojanowski, Johannsen, Samus, Wladimir Stassow, Glasunow, van Ark, Kamenskaja, Menschutkin, Repin, Ginsburg, Lawrow, Gabel, S. T. Filippow und seine Frau, Canille, usw.

Heute war das Tamtam sehr brauchbar und klang pünktlich, was sich ganz einfach dadurch erklären lässt, dass Nikolai Andrejewitsch es selbst spielte. Kamenskaja war von Boris begeistert und antwortete auf den Rat von Rimski-

Korsakow, diese Oper am Mariinski-Theater aufzuführen, wie folgt: Ich habe heute auch den ganzen Tag über unsere Narren verflucht.

Der Dirigent war Goldenblum. Nach dem Polnischen Akt wurde Suchomlina ein Blumenkorb überreicht.

Die Oper endete, wie schon am Vortag, um fünf Minuten nach eins.

## 2. Dezember

Ich war bei Rimski-Korsakows. Ich habe erfahren, dass die vierte Aufführung von *Boris* wahrscheinlich nicht stattfinden wird, da Morskoi die ganze Woche über gesungen hat. Die einzige Hoffnung ist, dass sie ihm und Strawinsky morgen einen Kranz und übermorgen oder am 13. einen Blumenkorb bringen. Es wird etwas passieren! Bislang laufen die Karten sehr gut. Wir sprachen über Iwanows merkwürdigen Artikel in *Neue Zeit* <sup>56</sup> und Stassows enthusiastischen Artikel in *Nachrichten* <sup>57</sup> sowie über die Tatsache, dass Findeisen aus irgendeinem Grund *Boris* nie besucht hatte. Im Gespräch mit Nikolai Andrejewitsch über die Instrumentierung von *Boris* erfuhr ich unter anderem, dass die Einleitung und die Polka nicht von Rimski-Korsakow zu Lebzeiten Mussorgskys arrangiert wurden, wie Stassow in seinem Artikel behauptet, sondern nach der Sichtung der Partitur von Wagners *Die Walküre* und im Jahr 1889, als die *Nibelungen* in Petersburg gespielt wurden.

Heute wollte Nikolai Andrejewitsch die Mutter besuchen, beschloss dann aber, in Saint-Saëns' *Samson et Dalila* <sup>58</sup> zu gehen, um mit Morskoi noch einmal über *Boris* zu sprechen und ihn zu überreden, am Mittwoch zu singen.

## 3. Dezember

Die dritte Aufführung von *Boris* war ebenso wie die erste gut besucht. Die Sängerinnen und Sänger setzten sich wie folgt zusammen: Marina - Suchomlina (Antarowa). Zarewitsch Fjodor - Wardo. Kormtschicha - Warlich. Xenias Mutter - Sofia Nikolajewna Rimski-Korsakow. Schuiski und Misail - Warsar (Safonow erkrankte). Pimen - Matschinski. Der Gottesnarr - Seljawin (Xenia, Warlaam, Rangoni, Vogt und Schelkalow - dieselben wie bei der ersten Aufführung).

Zu den Zuhörern gehörten alle Rimski-Korsakows, die jungen Filippows, Dmitri Stassow, Arenski, Findeisen, Ossowski, der Bergbauingenieur Korsuchin, Alexander Wesselowski, J. P. Pypina, Belskij, Walentina Serowa und andere. Stassow und Kjuj waren aus irgendeinem Grund abwesend. Kjuj scheint sich jedoch an etwas in dem Kreis gestört zu haben.

Die Oper verlief reibungslos: Rimski-Korsakow spielte immer noch das Tamtam und Goldenblum dirigierte. Diesmal wurden der Chor, Marina (Suchomlina), Alexei Dawidow, Goldenblum und andere hinzugezogen. Unter den Kostümen fiel besonders das schöne silberne Ensemble von Marina Mnischek mit einer bezaubernden Diamantschärpe auf. Strawinsky und Morskoi erhielten Kränze (oder vielmehr einen Kranz und eine Leier). Ich verbrachte einen Teil der Oper mit Rimski-Korsakow in der unbesetzten Freiloge und fand heraus, dass viele Teile von *Boris* - die Szene in der Zelle, das Liebesduett usw. - von Nikolai Andrejewitsch nach Mussorgskys Wunsch instrumentalisiert worden waren. Die vierte Aufführung findet morgen statt. Die Karten sind bereits für 500 Rubel verkauft worden.

Gott sei Dank!

4. Dezember

Die vierte Aufführung von Boris war dank der Beteiligung von Nosilowa (Marina), Strawinsky (Warlaam), Lunatscharski (Boris) und Morskoi (Hochstapler) besonders erfolgreich. Es waren sehr viele Leute da, darunter die ganze Familie Rimski-Korsakow, alle Kjuis, T. I. Filippow mit seinem Sohn und seiner Schwiegertochter, Ljadow, Glasunow, Blumenfeld, Lawrow, Naprawnik und seine Frau, Wl. Stassow, die Molas, die Belskij, Ossowski, Alexander Hessin, ich selbst mit meiner Frau, meinem Bruder Sascha und meiner Mutter, P. P. Schenschin, W. I. Lamanski, W. A. Bernschtam und ihr Mann, Wanliarski, Gajewski, Prof. van Ark, Majboroda, Kasanli, Ljapunow, Ehepaar Achscharumow, alle Fride, Tschernow, Tschuprynnikow und seine Frau, Kusa und ihr Mann Bleichmann, und von den sogenannten Kritikern - Stanislawski (Rezensent von "Herold"); außerdem war, wie man sagt, Erdmansdörfer schon bei mehreren Aufführungen.

Der Dirigent war Goldenblum, denn Rimski-Korsakow hatte sich den Arm verletzt. Im Laufe des Abends wurden drei Kränze überreicht: an Strawinsky nach der Szene in der Taverne, an Lunatscharski nach dem II. Akt und an Nikolai Andrejewitsch nach "Krem", und zwei Blumenkörbe an die schöne Marina nach dem 1. und 2. Bild des Polnischen Aktes.

Die drei Bänder (in den Nationalfarben) des größten Kranzes, den wir Rimski-Korsakow überreichten\*, waren mit goldenen Kordeln umwickelt und trugen Aufschriften in meiner Handschrift:

\* Der Kranz wurde von meiner Mutter und mir, Wl. Stassow, Ljadow, Glasunow, Belskij, Ossowski, A. Hessin, Schtrup, Lawrow, Blumenfeld und anderen getragen, wobei ich das erste Paar bildete.

Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow, den großen Interpreten und Freund  
Mussorgskys, 4. Dezember 1896  
Von Bewunderern Mussorgskys und Rimski-Korsakows.

Bei der Übergabe des Kranzes an Nikolai Andrejewitsch spielte das Orchester einen Tusch, und die Solisten und der Chor, die zuvor auf die Bühne gekommen waren, begrüßten Rimski-Korsakow mit Applaus und Bravo-Rufen.

Und überhaupt riefen heute während der Aufführung der Chor, die Solisten und der Hauptverantwortliche für den künstlerisch erneuerten Boris - Rimski-Korsakow - sehr freundlich, der übrigens nicht am Anfang erschien, so dass wir nicht ernsthaft Angst hatten, dass unser Applaus ausbleiben würde. Der Beifall für Nikolai Andrejewitsch galt nicht nur uns, den jungen Leuten, sondern dem gesamten Saal, vom Balkon bis zu den hinteren Reihen des Parketts.

Die Gesamtkosten für alle 4 Vorstellungen von Boris Godunow betragen bis zu 6.000 Rubel, davon allein für die heutige Vorstellung bis zu 1.740 Rubel.

Noch eine Anmerkung: Malosemowa, Laroche, Schestakowa, Balakirew und Findeisen waren wieder einmal nicht im Theater anwesend.

6. Dezember

Am Nachmittag, zwischen halb vier und dreiviertel vier, hatten wir Rimski-Korsakow zu Gast, der, wie er selbst sagte, gekommen war, um Nadja persönlich zu

ihrem neugeborenen Kind (Sonja) zu gratulieren, und uns erzählte, dass er gestern beim Bären zu Abend gegessen hatte,<sup>59</sup> wohin er nicht zu gehen beabsichtigt hatte, wo man ihn aber von zu Hause aus mit einer Kutsche und einer sehr freundlichen Nachricht mit vielen Unterschriften geschickt hatte. Stellen Sie sich vor, - fügte er hinzu, - das Abendessen war erst um fünf Uhr morgens vorbei.

Es war die Rede davon, dass Rimski-Korsakow den gesamten Boris fertigstellen und die Noten als separates Supplement veröffentlichen würde. Ich erfuhr, dass Bessel in der Zwischenzeit mehrere alte Boris -Exemplare zusammen mit den neuen Godunow -Klavierauszügen verkauft hatte. Rimski-Korsakow träumt förmlich davon, irgendwie die Erlaubnis von Kjuj zu erhalten, Ratcliff neu zu interpretieren, was im Grunde genommen alles ist, was noch fehlt. Heute war Nikolai in bester Laune und erinnerte sich im Gespräch über Boris, Mussorgskys zweifellos beste Oper, mit besonderer Freude daran, dass er darauf bestanden hatte, die letzte Aufführung von Boris nicht zu dirigieren, unter dem Vorwand von Handschmerzen, was Goldenblum große Freude bereitet hatte und es ihm ermöglichte, die ganze Oper von Anfang bis Ende ohne Sorge zu hören. Nachdem ich Tee getrunken hatte und in den Saal gegangen war, zeigte ich Rimski-Korsakow das wunderbare Porträt von Liszt, das ich aus Weimar erhalten hatte.

Bevor er ging, schrieb Rimski-Korsakow auf meine Bitte hin auf das Titelblatt einer Kopie der Partitur von Die Nacht, die er mir geschenkt hatte, folgende Worte:  
Dem lieben Wassili Wassiljewitsch Jaetrebzew zum Gedenken an seinen geliebten Komponisten der Oper N. R.-Korsakows 'Die Nacht vor Weihnachten'.

*8. Dezember*

Zu Beginn des Besuchs sprachen wir mit Nikolai Andrejewitsch viel über Tschaikowskys Fünfte und Sechste Sinfonie. Rimski-Korsakow lobte das Andante aus der Fünften Sinfonie in den höchsten Tönen, obwohl der Beginn dieses Andantes an Massenets berühmte Arie aus König von Lahore (*Le roi de Lahore*) erinnert.<sup>60</sup> In Tschaikowskys Sechster Sinfonie (Pathétique) gefielen Rimski-Korsakow und mir hauptsächlich nur die Sätze I und IV, während der II. pentatonische Satz eine Art Ballett zu sein schien; übrigens machte ich Nikolai auf die äußerst merkwürdige und witzige Instrumentierung gleich zu Beginn der Vierten Sinfonie aufmerksam, wo eine musikalisch gesehen sehr einfache Hauptmelodie für das Orchester auf sehr eigenartige Weise angelegt ist.

Über Tschaikowskys Manfred mit seiner halbrussischen Melodie, die für Manfred selbst typisch ist, sagte Rimski-Korsakow, dass er diese Sinfonie diesmal nicht besonders mochte, abgesehen von einigen wirklich wunderbaren Momenten in den Sätzen I und III sowie der Coda des II. Satzes selbst. Das gesamte Scherzo erschien ihm karg und wenig poetisch, vor allem das Trio, obwohl es eine Solovioline und sogar eine Harfe gab.

*9. Dezember*

Als ich heute Rimski-Korsakow besuchte, sprachen wir darüber, ob wir Boris noch einmal aufführen und wann, jetzt oder im Frühjahr. Dann ging das Gespräch

unmerklich auf Boitos Mephistopheles über, dessen Musik zwar nicht fade im wörtlichen Sinne des Wortes, aber völlig bedeutungslos war. Übrigens, wissen Sie, - sagte Rimski-Korsakow, - dass ich kürzlich zu dem Schluss gekommen bin, dass, wenn man aus einem Werk kein Potpourri machen kann, es ein klares Zeichen dafür ist, dass die Musik völlig fehlerhaft ist.

Wir haben auch darüber gesprochen, dass die italienischen Kapellmeister eigentlich eine Karikatur von Nikit sind. Und das, - sagte Rimski-Korsakow, - ist das, was unserem Publikum gefällt, das, wie man sieht, noch nicht einmal das Niveau der künstlerischen Entwicklung von Verdi erreicht hat, ohne irgendeine Verschönerung. Ich habe herausgefunden, dass Die Nacht vor Weihnachten, abgesehen von der zweiten Saison, auch am Freitag, den 27. Dezember (außerhalb der Saison) gespielt wird. Auf dem Weg nach draußen nahm ich die handgeschriebene Partitur von Boris zur Durchsicht und zum Studium mit.

Am Abend war Nikolai Andrejewitsch bei seiner Mutter am Empfangstag. Er lobte Saint-Saëns' Samson et Dalila, insbesondere den Männer- und Frauenchor und das Liebesduett.

Rimski-Korsakow sagte, dass Beljajew einen speziellen Korrektor eingestellt hatte, dessen Aufgabe es war, seine Leipziger Ausgaben sehr sorgfältig zu überprüfen. Sie sprachen über die lächerliche Art und Weise, wie die Zensur in Russland gehandhabt wird, so dass ein und dasselbe Werk gleichzeitig verboten und ausgelassen werden kann.

Im Gespräch mit Nikolai über Boris Godunow erfuhr ich unter anderem, dass Rimski-Korsakow die Szene der Verherrlichung von Boris aus dem 2. Bild des Prologs überarbeiten wollte, weil er der Meinung war, dass es ihr an Statur und Glanz fehlte und dass dies nicht gut war; und dass das Moskauer Theater, das Schelaputin-Theater,<sup>61</sup> in Zukunft vielleicht Pskowitjanka aufführen könnte. Auf der kaiserlichen Bühne, - sagte Rimski-Korsakow, - ist Hoffnung nicht gut.

Nach dem Tee wurde viel über Félicien Davids Le désert<sup>62</sup> gesprochen und darüber, dass die bezaubernde Romanze O nuit, o belle nuit \*

\* O Nacht, o schöne Nacht (fr.)

zweifelloos die poetische Musik der zweiten Kavatine von Zar Berendei ( Ein fröhlicher Tag geht ) aus dem III. Akt, 1. Bild von Snegurotschka beeinflusst hat. Betrachten Sie zum Beispiel die Episode bei den Worten (*Notenbeispiel 57*):

57

o nuit, o bel - le nuit,

ta fraî - cheur nous ré - jou - it com - me une

a - man - te com - ble l'at - ten - te d'a - mour

Rimski-Korsakow hat seiner Meinung nach definitiv nicht zugegeben, dass ein echtes, tief künstlerisches Werk einen schweren Eindruck beim Zuhörer hinterlassen kann, egal wie düster es von der Handlung her ist (z. B. das Finale, II. Akt von

Boris von Mussorgsky und anderen), und er war auch nicht der Meinung, dass ein schlechter Mensch durch schlechte Musik oder ein ängstlicher Mensch durch ängstlichen, ungeschickten Gesang dargestellt werden sollte, usw.

Als ich Nikolai Andrejewitsch zu Hause sah, teilte ich ihm mit, dass ich am Donnerstag, dem 19. Dezember, mit ihnen zu Mittag essen würde.

14. Dezember

In der Pause des Sinfoniekonzerts der Russischen Musikgesellschaft ging ich nach unten und bat Rimski-Korsakow um die Erlaubnis, die Orchesterpartitur von Boris Godunow bis Donnerstag bei mir behalten zu dürfen, um etwas anderes zu schreiben, abgesehen von den bereits abgeschriebenen Passagen und Szenen, wie dem Liebesduett von Marina und dem Hochstapler aus dem III. Akt, mit dem bedrohlichen Klang der Bassklarinette, dem Streicherwirbel mit Dämpfern und dem frenetischen, gleißend hellen *ff* der Posaunen.

Ich habe Nikolai Andrejewitsch gesagt, dass ich an diesem Montag nicht da sein werde, weil ich mir Die Nacht vor Weihnachten ansehen werde. Nun, freuen Sie sich, - sagte Rimski-Korsakow lachend, - Sie werden diese Oper endlich mit einer Celesta anstelle des von Ihnen gehassten Glockenspiels hören, obwohl Sie den Klang der Celesta nicht von dem eines gewöhnlichen Klaviers unterscheiden können.

17. Dezember

Ich war bei den Rimski-Korsakows. Als ich hereinkam, verabschiedete sich Nikolai Andrejewitsch von Spendiarow, der dann verschwand. Wir sprachen über die gestrige Aufführung von Die Nacht vor Weihnachten mit Michailowa, Jerschow, Scharonow, Mayboroda, Tschuprynnikow, Strawinsky, Ugrinowitsch, Kamenskaja und Gontscharow; J. I. Johansson war bei der Aufführung anwesend, im 3. Rang sitzend .

Die neunte Aufführung dieser Oper im Rahmen eines Abonnements verlief recht gut. Das Publikum applaudierte zeitweise, woraufhin die Szene des großen Koljadas wiederholt wurde, und am Ende verlangten viele nach dem Autor, aber Rimski-Korsakow kam nicht heraus. Eine Sache war bedauerlich: die Chöre (das erste Lied und vor allem das Teufelslied ) wurden äußerst unordentlich gesungen, aber hier war es, wie man sagt, nicht ohne leichte Intrigen seitens des Chores, und der Chor ging in seinem Protest, wie man sagt, zu weit und wurde sogar ängstlich, als er zum Beispiel während des Teufelsliedes zwei Takte neben dem Orchester sang, aber es gab keine Möglichkeit, dies zu verhindern. Wissen Sie, - sagte Rimski-Korsakow, - das alles ist das Ergebnis der ewigen Feindschaft zwischen der 'Kondratjew-Partei' (Kondratjew, Kasatschenko, Palechek und andere) und der 'Naprawnik-Partei' (Naprawnik, Pomasanskij und andere).

Heute hat Nikolai Andrejewitsch zwei Schnitte in seinen Nächten gemacht, nämlich: 1.) die Schlussakkorde vom Ende des 1. Bildes und 2.) die gesamte Musik vom Ende des 3. Bildes, die die Szene begleitete, in der Wakula die Säcke auf sich laden musste. Dieses Bild endet mit dem Lied des Schmieds.

Rimski-Korsakow geht heute Abend ins Theater, um das Libretto von Sadko zu lesen.

19. Dezember

Ich war bei den Rimski-Korsakows zum Mittagessen und brachte Nikolai Andrejewitsch einen Korb mit Hyazinthen. Rimski-Korsakow war ziemlich spät dran, und so hatte ich ein langes Gespräch mit Nadeschda Nikolajewna, bevor er kam; von ihr erfuhr ich, dass Nikolai Andrejewitsch einen sehr freundlichen Brief von Balakirew erhalten hatte, in dem er gebeten wurde, sich an der Harmonisierung einer neuen Zusammenstellung russischer Volkslieder zu beteiligen, und ihm mitgeteilt wurde, dass er für diese Arbeit niemand anderen als Rimski-Korsakow, sich selbst, Balakirew, Ljapunow und Ljadow haben wollte. Ich denke jedoch, - sagte Nadeschda Nikolajewna, - Nika wird diese Arbeit aus Zeitmangel nicht übernehmen, während Ljadow höchstwahrscheinlich daran teilnehmen wird.

Als Korsinka zurückkam, sprachen wir viel über seine neue Orchestrierung von Boris, deren Partitur ich Nikolai Andrejewitsch heute endlich zurückgegeben habe, und über die Tatsache, dass die gesamte zweite Hälfte des II. Aktes der Oper uns ungewollt mit ihrer wirklich ungewöhnlichen Instrumentierung verblüffte (man denke nur an die Szene aus der Geschichte des Prinzen Schuisky oder die Visionen von Boris). Wahrscheinlich war es kein Zufall, dass Rimski-Korsakow im Winter über die Weigerung der Direktion, diese Oper am Mariinski-Theater aufzuführen, sagte, er werde alle anderen ärgern, indem er dieses Werk so gut wie möglich instrumentiert. \*

\* Siehe Erinnerungen, 5. Februar 1896.

Gegen halb neun standen wir vom Tisch auf. Nikolai besuchte das Mariinski-Theater für eine Aufführung von Die Nacht vor Weihnachten (in der zweiten Spielzeit), und ich schaute bei den Chessins vorbei, um erstens ihrer Schwiegertochter zu gratulieren und zweitens mit Sascha Chessin (Alexander Borisowitsch) über Musik im Allgemeinen und Bayreuth im Besonderen zu plaudern.

Abschließend finden Sie hier die numerischen Angaben für die neue Partitur von Boris Godunow in der Bearbeitung von Rimski-Korsakow. \*\*

\*\* Ebd., 4. Dezember 1896.

Vom 30. Januar bis 4. Februar 1892 instrumentierte Rimski-Korsakow das 2. Bild des Prologs. Zwischen dem 5. und 13. Februar 1892 entstand das 1. Bild des Prologs. Vom 3. bis 14. April und vom 20. November bis 15. Dezember 1893. -1. Bild des III. Aktes. Vom 25. Februar bis 21. März 1894 - 2. Bild des III. Aktes. Vom 27. März bis 5. April 1894 - 1. Bild des I. Aktes.

Vom 15. bis 27. Dezember 1895 wurde das 2. Bild des IV. Aktes inszeniert und dann, wie wir weiter unten sehen werden, zwischen dem 6. und 9. Mai 1896 noch einmal überarbeitet. Am Ende des Bildes befindet sich eine Notiz: 23. Dezember 1895.

Vom 21. Januar bis 11. Februar 1896\*\*\* wurde der II. Akt inszeniert.

\*\*\* Ebd., 4., 5. und 11. Februar 1896.

Vom 10. bis 26. März 1896 - 2. Bild des I. Aktes. Vom 19. April bis 5. Mai 1896 - 1. Bild des IV. Aktes und schließlich vom 6. bis 9. Mai 1896 - 2. Bild des IV. Aktes.



Was die ausführliche Tabelle darüber betrifft, was Rimski-Korsakow in Boris Godunow wann gemacht hat, so führe ich sie weiter unten auf, zumal es hier und da einige bemerkenswerte Anmerkungen von Nikolai Andrejewitsch zum Manuskript gibt.

Prolog Das 1. Bild begann am 5. Februar und wurde am 13. Februar 1892 beendet. Das 2. Bild begann am 30. Januar und wurde am 4. Februar 1892 beendet.

Der erste Akt, das 1. Bild (In der Zelle mit Pimen) vom Anfang bis zu den Worten von Grigori Und ich wachte auf, als ich hinfiel ist mit 27-29 März 1894 markiert; dann zu den Worten von Grigori Warum sollte ich mich nicht amüsieren, wenn ich kämpfe - 3. April 1894; weiter zu den Worten von Otrepjew Lange, verehrter Vater - 4. April 1894 und schließlich, der Schluss dieses Bildes ( Boris, Boris, alles zittert vor dir ) - 5. April 1894.

Das 2. Bild (In der Taverne) wurde am 10. März 1896 begonnen, Warlaams Lied ( Wie es in der Stadt in Kasan war ) wurde am 15. März 1896 markiert.

Der Rest bis zu Wie du fährst wurde am 17. März und der Rest bis zu Die bescheidenen Ältesten, die ehrenwerten Mönche am 20. März 1896 veröffentlicht.

Das Ende des Bildes ist mit dem 21. März 1896 angegeben, obwohl es einen besonderen Vermerk gibt, dass das gesamte Bild am 26. März 1898 und nicht am 21. März vollendet wurde; außerdem gibt es einen Vermerk von Rimski-Korsakow:

Dank an *Glusunow* (!?) (*Glubschäugiger*) für die Durchsicht .

Der zweite Akt (In Godunows Türmen) begann am 21. Januar 1896. (Xenias Klage, usw.). Lied über eine Mücke , Märchen , usw., bis hin zu den Worten von Boris Und du, mein Sohn, was machst du? - ist auf den 31. Januar 1896 datiert, der Rest bis zu den Worten Die rechte Hand des furchtbaren Richters auf den 1. Februar 1896, die Arie des Boris selbst auf den 3. Februar 1896 (im Orchester gibt es 4 Glocken, im Klavierauszug sind es 7, obwohl derselbe Ton, wie in der Partitur zufällige Glocken gesetzt sind, wo nötig).

Bis hin zu den Worten von Fürst Schuisky Ein Hochstapler ist in Litauen aufgetaucht , gekennzeichnet mit 4. Februar 1896.

An den Rändern der handschriftlichen Partitur finden sich die folgenden kuriosen Beschriftungen:

1.) auf S. 87 setzt Rimski-Korsakow drei Buchstaben an den Anfang des Hinweises auf den nahen Bojaren (den Spitzel): N.F.S. , was Nikolai Feopemptowitsch Solowjow bedeutet;

2.) Die Szene von Boris mit Schuisky auf Seite 92 (Manuskript) hat die folgende Aufschrift: Heute Abend um 20 Uhr für Boris nicht im Mar. Theater N. R-Kor.

Doch zurück zu den numerischen Daten:

Der Rest der Szene des Fürsten Schuisky mit Godunow (vor der Erzählung) ist mit dem 8. Februar 1896 gekennzeichnet, und die Erzählung selbst ( In Uglitsch, in der Kathedrale ), die mit Boris' Erwiderung ( Genug ) endet, ist mit dem 9. Februar gekennzeichnet. Der Rest, bis zu den Worten von Boris Da, da drüben... was ist das? - Der Rest, d.h. die raffiniert instrumentierte Szene von Boris' Visionen und das Ende des II. Akts (S. 126-132 des Manuskripts), ist mit dem 11. Februar 1896 gekennzeichnet.

Dritter Akt (Polnischer Akt) - 1. Bild (mit Marina). Der Frauenchor ( An der blauen Weichsel ) ist vom 3. bis 8. April 1893, das Rezitativ von Marina Genug, die schöne Panna (*Fräulein*) ist dankbar und vor den Worten zu ihren Füßen lag, in Glückseligkeit ertrinkend ist vom 14. April 1893.

Der Rest, d.h. die Szene von Marinas Melancholie, von den Worten Nein, es sind nicht diese Lieder, die Panna Mnischek braucht bis zum Erscheinen Rangonis, ist auf den 20. bis 23. November 1893 datiert; es gibt auch eine merkwürdige

Beschriftung von Rimski-Korsakow: Es wurde am 20. November 1893 wieder begonnen. (Nach dem Artikel von Laroche) . (Wie wir sehen können, kann Laroche mit seinen Artikeln manchmal für die russische Kunst nützlich sein).

Marinas Szene mit dem Jesuiten, die mit Marinas Worten Aus meinen Augen endet, ist auf den 14. Dezember 1893 datiert, und das Ende des Bildes (Adagio) Flamme der Hölle, deine Augen leuchteten - 15. Dezember 1893.

Das 2. Bild (Szene am Brunnen) wurde am 26. Februar 1894 begonnen, die Polonaise am 6. März 1894, die Liebesszene Marinas mit dem Hochstapler bis zu den Worten Heiliger Liebesdurst am 9. März 1894, der Rest, der mit einem raffiniert umgearbeiteten Liebesduett endet, am 21. März 1894.

Der vierte Akt - 1. Bild (beim Kreml) - vom Beginn bis zum Chor von Bojar Chruschtschows Lobpreisung ist am 19. April 1896 einschließlich der Eintragung von Nikolai Andrejewitsch: nach dem Singen dieses Chores gekennzeichnet.

Die Szene mit dem Gottesnarren und den Wandersängern ( Die Sonne, der Mond sind verblasst ) ist am 20. April, der Chor ( Der jugendliche Übermut der Jugend hat sich zerstreut ) vor dem Erscheinen der Jesuiten - 30. April 1896; Jesuiten ( Domine, domine salvum fac)\* - vor dem Marsch. Der Rest, wie z.B. der Marsch, die Szene mit dem Betrüger, der Lobpreisungs-Chor und die Klagelieder des Gottesnarren ( Komm, komm, lass deine bitteren Tränen fließen ), sind alle am 5. Mai 1896 entstanden. (St.-Petersburg).

\* Rette, Herr (lat.).

2. Bild (Bojaren-Duma und der Tod Boris ). Obwohl, wie wir bereits oben erwähnt haben, dieses Bild von Rimski-Korsakow bereits im Dezember 1896 betrachtet wurde (es gibt Notizen zum Manuskript: 15. und 27. Dezember 1895), war diese Szene dennoch in ihrer endgültigen Form instrumentiert in der Zeit zwischen dem 6. und 9. Mai 1896.

\*\* So gibt es zum Beispiel in der letzten Szene eine Notiz: 28. Dezember 1895.

Die Bojaren-Duma, Schuiskis Geschichte über Boris, das Erscheinen von Zar Boris und Pimens Geschichte, die Szene von Godunows Abschied von Zarewitsch Fjodor und bis zum Ende der Oper - all das ist markiert am 9. Mai 1896.

*23. Dezember*

Rimski-Korsakow ist außer sich. Die Aufführung von Die Nacht vor Weihnachten im zweiten Abonnement war schlechter als im ersten (außerdem wurde nichts wiederholt).

Man sprach von Hoffmanns brillanter Darbietung von Wagner-Liszts Isoldes Tod<sup>63</sup> sowie von der Musik in Liszts Göttlicher Komödie , und Nikolai Andrejewitsch sagte, dass ihm dieses Werk (vor dem alle Balakirewisten in Ehrfurcht erstarren sollten) diesmal vergleichsweise wenig gefiel, dank der außergewöhnlichen Längen jeder Art, der mörderischen Frustpausen und dieser mathematisch genauen Wiederholung derselben Musikstücke in derselben Besetzung.

Rimski-Korsakow sagte mir dann, dass er im Allgemeinen die Komponisten wie Beethoven, Mozart und teilweise sogar Tschaikowsky, deren Musik nicht tabellarisch erfasst werden kann, heute viel mehr schätze, was ich beanstandete: Im Gegenteil, ich mag diejenigen von ihnen, die wie Wagner, Berlioz, Chopin, Liszt und Rimski-

Korsakow selbst, der Kunst neue künstlerische Horizonte eröffneten, mit anderen Worten, sie sprachen das Eigene und wiederholten nicht das Fremde. Ich sprach mit Rimski-Korsakow auch über die ungenaue Bearbeitung von Isoldes Tod im Klavierauszug oder für ein Orchester ohne das göttliche Fis, über die Tatsache, dass die höchste Violinstimme (im Orchester) nur in Die Nacht vor Weihnachten vorkommt, in der Prozession des Kometen (Triller in fa der 4. Oktave) und im unvergleichlichen Liebesduett von Marina mit Mussorgsky-Rimski-Korsakows Hochstapler, wo nach den Worten Erhebe dich, meine geliebte Zarin, erhebe dich, umarme dich das ganze Orchester im höchsten Soloklang der 4. Oktave einsetzt.

Ich vergaß zu erwähnen, dass Boris eine so gute Ernte einbrachte, dass, obwohl Tertij Iwanowitsch Filippow seine 500 Rubel nicht bezahlt hat (die anderen haben alles wie versprochen bezahlt, mit Ausnahme von Wl. Stassow, von dem Rimski-Korsakow nicht bereit war, die versprochenen 100 Rubel zu nehmen), nicht nur die Produktion bezahlt wurde, sondern auch 600 Rubel für Genoveva bezahlt werden konnten und immer noch, wie man sagt, bis zu 1000 Rubel Nettogewinn in der Kasse blieben.

*31. Dezember*

Zwischen neun und elf Uhr abends war ich bei Rimski-Korsakow und fand Nikolai Andrejewitsch vor, der die Druckfahnen von Sadko, den Klavierauszug, der gerade aus Leipzig geschickt worden war, durchblättert; Nikolai Andrejewitsch war in bester Stimmung.

Wir sprachen über den Jahrestag von Antokolski, der am 29. (einem Sonntag) stattgefunden hatte,<sup>64</sup> begleitet von der Verlesung von Adressen und obskuren Bildern, dann über das Ergebnis der Inszenierung von Boris Godunow, die bis zu 1200 Rubel netto einbrachte, ohne den angeblichen Beitrag von Terti Iwanowitsch. Filippow hatte jedoch die Absicht, seine 500 Rubel zu geben, wenn sie gebraucht würden, so dass man sich nicht zu sehr auf sie verlassen musste. Nikolai Andrejewitsch erzählte von den Briefen, die Wsewoloschski von den Abonnenten der ersten und zweiten Saison erhalten hatte, mit der Bitte, die langweiligen Nächte vor Weihnachten nicht zu inszenieren und sie wenigstens durch die Oper Carmen mit den Figner zu ersetzen; dies war der Grund, warum Iwan Alexandrowitsch selbst diese Oper besuchte und mit ihr sehr zufrieden blieb (Wsewoloschskis Worte).

Wir sprachen über Bessels Absicht, eine von Rimski-Korsakow arrangierte lithografierte Partitur von Boris Godunow zu veröffentlichen, über Belskij und seinen Brief, in dem er Rimski-Korsakow mitteilte, dass in Wagners Tristan nur zwei Zustände mit leidenschaftlicher Intensität ausgedrückt werden: eine wahnsinnige, trunkene Leidenschaft, wie die Wirkung eines Liebestranks, und ein ekstatisches Verlangen nach Selbstzerstörung, und wenn er nicht mit russischer Musik geimpft worden wäre, würde er jetzt wahrscheinlich an seinem Vergnügen ersticken. Der Hauptgrund für die Singbarkeit der Melodie liege nicht in der Melodie selbst, sondern in der Fähigkeit, ihr eine rein äußerliche, singbare Färbung zu geben.

Das legato piano und vor allem das lento, ganz zu schweigen von der Instrumentierung (mit Streichern), sind die beste Art zu schummeln, und oft erscheint eine 3- oder 5-tönige Melodie dank der gleichzeitigen und gelungenen Kombination dieser rein äußeren Elemente grenzenlos und melodiös. Man denke

zum Beispiel an die wunderbar ausdrucksstarke Episode von Jesuit und Marina bei den Worten von Rangoni (Notenbeispiel 58):

58

И про\_сла\_ влять Ма\_ ри\_ ну свя\_ ту\_ ю

пред\_ пре\_ сто\_ лом твор\_ ца 'лу\_ че\_ зар\_ ным.

Anschließend sprachen wir über die geplante Aufführung von Mussorgskys Hochzeit bei Molas. Bevor er ging, erzählte mir Rimski-Korsakow, dass die Frage einer Aufführung von Sadko am Mariinski-Theater in der nächsten Spielzeit geklärt sei, obwohl die Oper anfangs als unglaublich schwierig vom rein dekorativen Standpunkt aus betrachtet worden war.

Diese vermeintliche Peinlichkeit ist nun von selbst verschwunden, da der Theaterausschuss zu einem gegenteiligen Schluss gekommen ist, die Wsewoloschski bereits mitgeteilt wurde.

1897

5. Januar

Zwischen halb vier und halb fünf hatten wir Nikolai Andrejewitsch zu Gast, um uns die Handlung von Slowakskis Lilli Weneda näher anzusehen, von der ich ihm schon einmal erzählt hatte. \*

\* Siehe Erinnerungen , 1. Dezember 1892.

Ich habe Rimski-Korsakow eine komprimierte Nacherzählung dieser Tragödie vorgelesen, und nach einer reifen Diskussion kamen wir beide zu dem Schluss, dass das Thema trotz seines Nutzens für die Musik äußerst obskur und symbolisch ist. Wir sprachen dann von Van Dyck und Tannhäuser ; von der Tatsache, dass Van Dyck 1861, dem Jahr des Misserfolgs dieser Oper in Paris, geboren wurde und er der erste war, der diese Oper bei ihrer Wiederaufnahme in demselben Paris sang; es war, als hätte sie auf ihn gewartet. Auf dem Weg zu mir besuchte Rimski-Korsakow heute Naprawnik, dem er den Klavierauszug Sadko brachte, denn er hatte kürzlich gegenüber Nikolai Andrejewitsch den Wunsch geäußert, dieses Werk besser kennenzulernen. Was den kommenden (14. Januar) Ausschuss <sup>1</sup> betrifft, so äußerte sich Eduard Franzewitsch dahingehend, dass es sich in Bezug auf die Musik von Rimski-Korsakow nur um eine Formalität handele, da seine Werke streng genommen überhaupt nicht zur Diskussion stünden und ausnahmslos alle aufgeführt werden müssten.

Im Allgemeinen, - sagte Rimski-Korsakow, - waren wir die ganze Zeit über mit Naprawnik befreundet, und das geschah aus mehreren Gründen gleichzeitig: zum einen, weil wir beide älter waren und davon überzeugt, dass wir uns im Grunde genommen nie etwas angetan hatten, und zum anderen, weil sich die Ansichten der so genannten Kutschkisten sehr verändert hatten; denn ich selbst hatte in der Pskowitjanka vieles korrigiert, was Naprawnik in seiner früheren Form nicht gefallen hatte. Und schließlich, vielleicht weil ich nach Blarambergs irritierendem Brief an Naprawnik, in dem er Eduard Franzewitsch den Misserfolg seiner Oper Die Welle trotz der Existenz des Komitees vorwarf, die Frage aufgeworfen habe, Blaramberg offiziell im Namen des gesamten Komitees auf seinen taktlosen Brief zu antworten, und dieser Umstand schien Naprawnik besonders berührt zu haben.

Schließlich sprachen sie über Laroche, von dem es heißt, er bleibe zu Hause, gehe nirgendwo hin, lese nichts und treffe niemanden; zuweilen weine er bitterlich, erwarte den Tod und befinde sich allgemein in einem höchst deprimierten, entwürdigenden Gemütszustand.

6. Januar

Am nächsten Tag besuchte ich um die Mittagszeit Rimski-Korsakow, dem ich Band II meiner handschriftlichen Orchesterpartitur von Boris Godunow (bestehend aus dem III. und IV. Akt) übergab, anstelle dessen ich Band I mitnahm. Als ich hereinkam, saß Nikolai Andrejewitsch an seinem Schreibtisch in seinem Arbeitszimmer und sah sich die Korrekturfahnen der Inszenierung des 1. Bildes von Sadko an, die so veröffentlicht wurden, dass die Noten auf beiden Seiten der Seite gedruckt zu sein schienen (eine Neuerung). Beim Mittagessen gab es heute eine sehr hitzige Debatte über Richard Wagner im Allgemeinen und Dargomyschskis Der Steinerner Gast im Besonderen. Nadeschda Nikolajewna verteidigte den Steinernen Gast mit der für sie typischen Zurückhaltung vehement und betonte, dass sie entschieden gegen Wagners ihrer Meinung nach falsche Tendenzen und auch gegen seine Musik sei, die höllisch lang und langweilig sei. Ich für meinen Teil missbilligte den musikalischen Inhalt von Der Gast , oder besser gesagt, ich missbilligte ihn wenig, ausgenommen natürlich die Rolle des Don Carlos und etwas

von Don Giovanni. Als ich mit Rimski-Korsakow über Wagner sprach, machte ich ihn darauf aufmerksam, dass Wagner, wie in der Musik selbst, zur völligen Zerstörung der einzelnen Stücke neigte, so war er in seiner Instrumentierung eindeutig bestrebt, alle Klangfarben des Orchesters zu einer universellen zu verschmelzen, in der kein einzelnes Instrument mehr erkennbar sein würde (man denke nur an die Idee, das Orchester unter die Bühne zu stellen, mit den Streichern davor usw.). In dieser Hinsicht ist die Glinka-Korsakow-Schule der Orchesterleitung diametral entgegengesetzt, da letztere eine sehr klare Form hat und in der Orchestrierung ganz und gar nicht die Verschmelzung der Farben, sondern die Individualisierung jedes einzelnen Instruments anstrebt.

Und ich sage Ihnen, - bemerkte Rimski-Korsakow, - dass ich von allem, was Wagner betrifft, vor allem den Wagnerismus selbst nicht mag, denn er ist eine Art Kult, eine Art Religion in der Kunst, während jede Religion an sich keine Kritik mehr zulässt, und das ist es, was falsch ist. Allerdings, - fuhr Nikolai Andrejewitsch fort, - habe ich immer alles missbilligt, was mir am besten gefiel, wie zum Beispiel Beethoven, Wagner und andere; ich war immer irgendwie besonders beleidigt, wenn ich etwas Mittelmäßiges oder Schlechtes an solchen Genies fand. Dann sprachen wir mit Rimski-Korsakow darüber, dass der Klavierauszug von Sadko hundert Seiten länger ist als der von Die Nacht vor Weihnachten, und darüber, dass Gerüchten zufolge A. Dawidow aus dem Kreditbüro des Finanzministeriums ausgeschieden ist, um mit einem Gehalt von 10000 Rubel in die Internationale Bank einzutreten, und dass er deshalb das Amt des Vorsitzenden der Gesellschaft für musikalische Versammlungen niederlegen wird. Haben Sie bemerkt, - sagte ich zu Rimski-Korsakow, - den nicht unbedeutenden und auf jeden Fall merkwürdigen Umstand, dass Die Nacht vor Weihnachten, wie (seinerzeit) Sneguotschka, trotz seiner nach Meinung des Publikums unvergleichlichen Instrumentierung, in der Orchesteraufführung verloren geht? Und das ist die Stimme von vielen. Als ich anschließend über die Musik von Glinkas Ein Leben für den Zaren sprach, wies mich Nikolai Andrejewitsch darauf hin, dass die Melodie von Wanjas Lied (Wie die Mutter getötet wurde) aus sieben Takten besteht.

Schließlich wurde viel über den kritischen Artikel von Hugo Riemann über die Scheherazade gesagt;<sup>2</sup> ich werde nicht näher darauf eingehen, sondern nur sagen, dass Rimski-Korsakow einen so vernünftigen und klugen Artikel über dieses Werk in russischer Sprache noch nicht verdient hat und in Russland wohl auch in nächster Zeit nicht verdienen wird.

15. Januar

Da ich am Mittwoch statt am Montag bei meiner Mutter war, wurde auch mein Besuch bei Rimski-Korsakow auf Mittwoch verschoben. Rimski-Korsakow war in bester Stimmung. Sie sprachen über Glasunows Fünfte Symphonie<sup>3</sup>, die mir sehr gut gefiel, insbesondere das Andante mit seinem rein parsifalischen Anfang, der Altposaune, die durch die Erfindung der chromatischen Posaune fast völlig aus dem Orchester verdrängt worden war. Sie können selbst beurteilen, - sagte Nikolai Andrejewitsch, - warum sollten wir eine Altposaune schreiben, bei der in der Tat nur die obersten Töne gut waren; inzwischen sind genau diese Töne auf chromatischen Posaunen ausgezeichnet; was die anderen Töne der Altposaune betrifft, so klangen sie schlechter als die entsprechenden Töne der Tenor- und Bassposaune. Aber, - so schloss Rimski-Korsakow, - jetzt ist auch die Bassposaune nicht mehr gefragt, denn

ihre Tiefen sind dank des zusätzlichen Ventils, das alles um ein Quart absenkt, auf der Tenorposaune ausgezeichnet. Dann wurde über die unzweifelhafte Beziehung zwischen der Schönheit der instrumentalen Farbe und der Schönheit der instrumentalen Vorlage, der Schönheit der Stimme, sowie über die angebliche Veröffentlichung der Partitur von Snegurotschka und ob es dafür Abonnenten geben würde, gesprochen. Schließlich war die Rede von Senkewitschs unvergleichlichem Roman *Quo vadis* aus der Zeit Neros und der Feuersbrunst in Rom.

Als ich Rimski-Korsakow verließ, sagte er zu mir: Ich freue mich außerordentlich, dass Ihnen Glasunows Fünfte Symphonie so gut gefallen hat; glauben Sie mir, seine Sechste wird Ihnen nicht weniger gefallen als die Fünfte, denn beide sind ungeheuer talentiert und tiefgründig.

Gestern besuchte Nikolai Andrejewitsch wieder *Samson* von Saint-Saëns, in den er sich völlig verliebt zu haben schien, denn alles an dieser Oper ist subtil, kunstvoll, wunderbar instrumentiert und ganz und gar musikalisch, selbst dort, wo die Musik selbst schwächer ist (davon gibt es nicht viele). Ja, - sagte Rimski-Korsakow, - es ist nicht wie Verdis *Ohtello* oder Boitos *Mephistopheles*, für die ich übrigens keine Geduld habe.

19. Januar

Ich saß da und schrieb die Partitur von *Boris* ab, als es plötzlich klingelte und Rimski-Korsakow auftauchte, der gerade von einer Trauerfeier für Michail Michailowitsch Korjakin kam, der gestern Nachmittag um ein Uhr nach 17 Stunden Todeskampf verstorben war. Nikolai Andrejewitsch schien Trübsal zu blasen, denn er war schließlich davon überzeugt, dass weder *Die Nacht vor Weihnachten* noch *Sadko* bei irgendjemandem so richtig gut ankam, und er führte dies darauf zurück, dass die Musik selbst wahrscheinlich die Ursache dafür war. Wahrscheinlich, - sagte er, - gibt es wenig Inspiration in diesen Werken. Wissen Sie, ich beneide Beethoven unendlich, dass er zu seinem Freund Stefan Bremning, der ein paar Stunden vor seinem Tod neben ihm saß, sagen konnte: Ich hatte doch Talent. Generell finde ich immer mehr Gefallen an den Klassikern - Bach, Beethoven, Haydn und anderen - deren Musik immer noch so frisch und voller Leben ist. Sie werden es nicht glauben, - sagte Rimski-Korsakow, - aber Beethoven allein verfügt über einen so unerschöpflichen Reichtum an Formen und Modulationen, dass die anderen Komponisten in dieser Hinsicht nichts weiter als Pygmäen sind. Und Haydns Zwölfte Symphonie (B-dur) - ist die nicht immer wieder neu? Ist es nicht eigentlich wunderbar instrumentiert? Gegenwärtig, - fuhr Nikolai Andrejewitsch fort, - wenn ich von mir selbst und meinen späten Opern immer mehr enttäuscht bin, habe ich dennoch Freude daran, mit Ihnen zu sprechen, auch wenn ich Ihrem Geschmack nicht ganz trauen kann, denn Sie sind mir notwendigerweise zugeneigt, umso mehr als in Ihrer Gegenwart, sozusagen vor Ihren Augen, aber ich spüre, dass ich und meine Musik hier aufrichtig, wenn auch vielleicht übertrieben, geliebt werden, wodurch auch ich, wenn auch nur vorübergehend, das Gefühl bekomme, dass einiges von dem, was man von mir und meinen späten Werken denkt, unwahr ist, und dass deshalb auch sie jemandem gefallen könnten.

Über Wagners *Feen* <sup>4</sup> mit ihrer extrem schlechten Anfangsmusik und über die Partitur von Tschaikowskys *Eugen Onegin* ist viel gesagt worden.

Auf meine Bemerkung, dass es keine schlechte Idee wäre, wenn Nikolai Andrejewitsch seinen *Antar* vollenden würde, wandte Rimski-Korsakow ein, dass sich das nicht lohne, da seine Musik nicht sehr erfolgreich sei. Ich wollte gerade Rimski-Korsakow zu diesem Werk befragen, als mich plötzlich Nikolai Andrejewitsch völlig unerwartet unterbrach und sagte: Ich bin zu dem Schluss gekommen, dass, wenn ich heute sterben würde - die Kunst dadurch nichts verlieren würde, nur die Familie wäre in schlechteren materiellen Verhältnissen; aber Sie glauben nicht, wie schwer es ist, daran zu denken, und deshalb denke ich, nichts mehr zu schreiben, damit ich dieses Feld mit Ehre verlassen kann. Ich habe vergessen, Ihnen zu sagen, als ich das letzte Mal schrieb, dass das Vorsingen für meinen *Sadko* am Dienstag, dem 14. stattfand und dass niemand es verstanden zu haben scheint. *Naprawnik* ist, wie Sie wissen, kein Mann, der die schmeichelhaftesten Dinge sagt, nicht einmal dem Komponisten selbst gegenüber. Sehen Sie, - sagte Nikolai Andrejewitsch und stand auf, um zu gehen, - der Tod selbst hat wenig Wirkung auf mich, und ich erwarte keine Hölle im Jenseits, weil ich nicht daran glaube. Und das wäre ungeheuerlich.

Wir haben gelacht. Es war bereits halb sieben, als wir das Haus verließen, und ich begleitete Rimski-Korsakow zum Droschkenkutscher und ging zu den Schenschins, um mit der Familie zu Abend zu essen, während Nikolai Andrejewitsch nach *Sagorodny* fuhr.

Es war furchtbar traurig, Rimski-Korsakow in so trauriger Stimmung zu sehen und zu spüren, dass die ganze moralische Bedrückung, die er erlebte, die Folge seiner Musik war, die zu gut und zu zart für ihre Zeit war und die von den Besten unserer Musikwelt kaum verstanden und geschätzt wurde, und so schrieb ich, nicht lange überlegend, um ihn etwas zu trösten, einen Brief an ihn, der noch am selben Tag, oder vielmehr in derselben Nacht (zur zweiten Stunde), in den Briefkasten gesteckt wurde. Dieser Brief erreichte sein Ziel aus unbekanntem Gründen erst fast einen Monat später.

*20. Januar*

Am nächsten Tag brachte ich Nikolai Andrejewitsch, der eine große Vorliebe für Blumen hatte, zur Belustigung einen kleinen Korb mit Hyazinthen. Rimski-Korsakow war sichtlich gerührt von meiner Aufmerksamkeit, auch wenn er es auf sich nahm, mich für zu verschwenderisch zu schelten.

Diesmal wurde sehr ausführlich über Mussorgskys Musik zu Gogols Hochzeit gesprochen, die er innerhalb von vier Wochen komponierte. Auf der ersten Seite des Manuskripts heißt es: Ich begann am Dienstag, dem 11./68 Juni in Petrograd zu schreiben. Die Aktion wurde am Dienstag, den 8./68 Juli, im Tulaer Dorf Schilowo beendet.

M. Mussorgsky \*

\* Das Gleiche ist auf der letzten Seite zu lesen, nur dass dort nicht steht: Dorf Schilowo, sondern 8/68 Juli. Eine Hütte in Schilowo. Eine ähnliche Notiz wurde bei der vorherigen 3. Szene mit der Heiratsvermittlerin gemacht: 2/68. Juli. Eine Hütte in Schilowo.



Wie zu erwarten war, war die Musik zu Die Hochzeit auf ihren 89 Seiten so schlecht, ungebildet und naiv, dass man sofort den auf den ersten Blick seltsamen Umstand verstehen kann, warum Stassow, der dieses Manuskript der Öffentlichen Bibliothek schenkte, zu seinen Lebzeiten verbot, dieses Stück irgendwo anders aufzuführen. Stellen Sie sich vor, - sagte Rimski-Korsakow, - aber in diesem Werk werden solche Dinge musikalisch illustriert, wie zum Beispiel das graue Haar, das aus irgendeinem Grund durch eine kleine Sekunde dargestellt wurde, und so weiter. Abschließend verlas Nadeschda Nikolajewna eine von ihr abgeschriebene, in jeder Hinsicht kuriose Widmung Mussorgskys auf dem Titelblatt des I. Blattes (übrigens die einzige) zu diesem Werk wörtlich. Hier ist sie:

Ich übergebe mein schülerhaftes  
Werk zum ewigen Besitz  
dem lieben Wladimir Wassiljewitsch Stassow zu seinem Geburtstag.  
2. Januar 1873.  
Modest Musorjanin,  
kurz gesagt, Mussorgsky.  
Geschrieben von einer Gans in der Wohnung von  
Stassow: Mochowaja, Haus Melichowa,  
mit erheblichem Drängen des Volkes.  
Er ist Mussorgsky.

Bei seinem kürzlichen Besuch bei Molas, wo unter anderem Mussorgskys Kinderzimmer aufgeführt wurde, erzählte mir Rimski-Korsakow, dass es ihm plötzlich in den Sinn gekommen sei, ein vereinfachtes Kindermädchen zu schreiben.<sup>5</sup> Wissen Sie, - sagte Nikolai Andrejewitsch, - selbst in dieser Serie ist Mussorgskys Harmonie eigenartig absurd: alles ist musikalisches Es-dur . Erinnern Sie sich an die Einleitung zu Rheingold , wo Wagner durch die ständige Verwendung des gleichen Es-dur -Akkords offenbar die Vorstellung in Töne fassen wollte, dass es angeblich nichts auf der Welt gab, bis die Götter das Gold stahlen. Nun, aus rein musikalischer Sicht ist Kinderzimmer auch eine Art Es-dur .

26. Januar

Zwischen viertel nach drei und halb fünf war Rimski-Korsakow bei uns; er war zu Dianin gegangen, aber als er ihn nicht sah, kam er von dort, von der Wyborger Seite, zu mir. Zunächst erzählte ich ihm von meinem gestrigen Gespräch mit einem Mitglied unseres Kreises und dass ein Teil dieser Gesellschaft, nicht im Geringsten verlegen, mehr als einmal solche Meinungen geäußert hatte, dass Rimski-Korsakow in diesem Moment, aller Wahrscheinlichkeit nach nicht zustimmen würde, deren Vorsitzender zu werden, da er bereits die Produktion von Sadko auf der kaiserlichen Bühne erreicht hatte und sich daher nicht mehr um den Kreis zu kümmern brauchte, dem seine Werke bereits zweimal aufgezwungen worden waren ( Pskowitjanka im Jahr 1895 und Boris in seiner Bearbeitung - im Jahr 1896). Wissen Sie was, - unterbrach mich Nikolai Andreevich, - immerhin habe ich kürzlich einen fast offiziellen Bericht über Boris erhalten, und was würden Sie denken - von den 1200 Rubel des Guthabens in der Kasse der Gesellschaft stellte sich heraus es waren nur 40 Rubel 34 Kopeken. Mir scheint, - schloss er, - dass

die Sache hier nicht ganz sauber ist; schließlich haben sie mich nicht umsonst nicht zu ihrem privaten Treffen eingeladen. Daher kam Rimski-Korsakow zu dem Schluss, dass es notwendig sei, von Terti Iwanowitsch eine Quittung für die Nichtzahlung von 500 Rubel zu erhalten, da sonst Gerüchte aufkommen würden, dass das Geld von Nikolai Andrejewitsch selbst zurückgehalten worden sei.

Wir haben darüber gesprochen, dass die erste Oper, *Daphne*, die 1594 aufgeführt wurde, von Peri, Corea und Caccini erfunden wurde,<sup>6</sup> und dass man bei Wagner in seinem *Parsifal* und anderen Werken aus dieser Zeit immer das Gefühl hat, dass er keine Minute an das Publikum und seine Ansprüche denkt, und dass das wunderbar ist und Respekt verdient. Hier erfuhr ich, dass Rimski-Korsakow die Mitte der Einleitung zu *Parsifal* nicht mag, was ich besonders bewundere.

Ich habe auch erfahren, dass Rimski-Korsakow Beethovens erste Messe regelrecht verehrt, während sie mir eher gleichgültig ist. Später kamen wir auch auf die Frage der Musikkritik zu sprechen und wer ist der Richter: der unwissende Musiker Figner oder der Harfensolist Zabel, der nur die Harfe erkennt! Wenn nicht, dann die Herren Solowjow, Slawin und andere.

Wir sprachen über das bevorstehende Konzert am 15. Februar anlässlich des zehnten Todestages von Borodin. Rimski-Korsakow dachte daran, zuerst Borodins Symphonie in h-moll, das Finale aus seiner *Mlada*, dann die der Gräfin Argenteau gewidmete Suite oder die beiden Sätze der unvollendeten III. Symphonie und auch Romanzen aufzuführen, für die er gestern Borodins *Die schlafende Prinzessin* arrangiert hatte, nachdem er zuvor einige harmonische Ausbesserungen vorgenommen hatte; z. B. durch Umwandlung der parallelen Sekunden in eine logische Abfolge von Akkordtönen, ohne Elster-Stimmführung . \*

\* Balakirews Worte über die Vokalisierung in der Einleitung zu *Kjuis Ratcliff* .

Ich erfuhr, dass Glasunow die Partitur von Wagners *Siegfried* an Rimski-Korsakow zur Weiterleitung an mich übermittelt hatte; die Spanische Sammlung war jedoch noch nicht an Rimski-Korsakow geliefert worden, da Alexander Konstantinowitsch selbst einige Themen daraus für ein neues Ballett, *Raimonda*, benötigte. Wissen Sie, - sagte Rimski-Korsakow, - zu der Zeit, als ich mein *Capriccio* schrieb, beschloss Glasunow, eine Spanische Ouvertüre zu komponieren, und deshalb nahm ich im Andante im Grunde das falsche Thema (obwohl es eng damit verwandt war) und überließ es Glasunow, der sich natürlich für dieses Thema entschied. Ich riet Nikolai Andrejewitsch, mit der Neuinstrumentierung von *Ratcliff* zu beginnen, was ihm enormen Auftrieb gab. Wissen Sie, - sagte Rimski-Korsakow fast fröhlich, - ich wollte es selbst in Angriff nehmen, aber ich warne Sie, dass dieses Werk niemandem sonst mitgeteilt werden darf, damit es den nicht allzu ehrgeizigen Autor nicht in Verlegenheit bringt. Wie fänden Sie es, wenn ich etwas vokalisieren würde?

Nun, - sagte ich lachend, - Sie haben meinen persönlichen Segen und gehen niemanden sonst etwas an. Lassen Sie sie sich ärgern.

Über die Bewunderer Rimski-Korsakows sagte ich, dass, so traurig es auch sei, man sagen müsse, dass eigentlich nur ich und W. I. Belskij seine Musik ganz aufrichtig und sinnvoll bewunderten; über die anderen könne man leider mit Ostrowskis Worten aus *Sneguotschka* sagen: Das düstere Land begegnet seinem Frühling auf traurige und kalte Weise . Wir haben gelacht. Schlimmer noch, - fügte Rimski-Korsakow hinzu, - ich bin fest davon überzeugt, dass ich, abgesehen vom Libretto, mit meinem *Sadko* und seiner Musik ganz allein Ihnen gefallen habe. Daraufhin bemerkte ich, dass ich schließlich zu dem traurigen Schluss gekommen sei, dass derjenige, der bei seinen Zeitgenossen dauerhaften Ruhm

erlangen wolle, versuchen müsse, Musik so vulgär wie möglich zu schreiben.

Denken Sie daran, - sagte ich, - dass es für den armen Ruslan einst nicht einmal einen Jastrebzew in ganz Russland gab. Wir haben wieder gelacht.

Für Nikolai Andrejewitsch war es jedoch an der Zeit zu gehen. Wir gingen gemeinsam, und Rimski-Korsakow nahm mich mit zur Ecke, wo wir uns bis morgen verabschiedeten.

*27. Januar*

Als ich am nächsten Tag Rimski-Korsakow aufsuchte, war Nikolai Andrejewitsch bereits zu Hause und verkündete mir zur Begrüßung, dass er Neuigkeiten für mich habe: Ich werde, - so sagte er, - eine Ouvertüre zum Thema Gott schütze den Zaren schreiben. Als er meine Überraschung sah, fügte Rimski-Korsakow hinzu:

Sadko wird nicht gehen, das ist sicher. Ich war heute im Theater und habe mit Kondratjew darüber gesprochen, dann bin ich zu Wsewoloschski gegangen, und Iwan Alexandrowitsch hat mich empfangen, sehr freundlich wie immer, aber er hat mir auch freundlich mitgeteilt, dass der Zar am 24. (Freitag), als er das Repertoire für das nächste Jahr genehmigte, Wsewoloschski für alle seine Aufführungen gesagt hat, dass diese Oper nicht gebraucht wird.

So war es, - sagte Wsewoloschski. - Da der Zar sich nicht im Detail an die Legende von Sadko erinnert, war ich gezwungen, ihm eine Zusammenfassung des Inhalts der Oper zu geben und sogar den Umstand zu erklären, dass die Volkstradition besagt, dass der Heilige Nikola auftreten musste, dass dies aber von Rimski-Korsakow gestrichen wurde, weil er anstelle von Nikola einfach den unbekannteren Ältesten hat, was von den Zensurbehörden völlig erlaubt ist; dass es sich schließlich um die einzige neue Oper eines berühmten russischen Komponisten handelt, die allein schon deshalb im Mariinski-Theater gegeben werden sollte. Als der Zar gefragt wurde, wie die Musik der Oper sei, sagte ich ihm, sie erinnere ihn an *Mlada* und *Die Nacht vor Weihnachten*. Der Zar strich sie von seiner Liste und erwiderte: In diesem Fall hat es keinen Sinn, *Sadko* zu inszenieren, und anstelle dieser Oper kann die Direktion etwas Fröhlicheres finden. Offenbar haben sie auch begonnen, die Musik zu zensieren... Wissen Sie, was das Gute daran ist, - sagte Wsewoloschski scherzhaft und wandte sich an Rimskij-Korsakow, - dass uns auf diese Weise die schreckliche Mühe der Inszenierung erspart bleibt. (Netter Scherz!).

Merkwürdig an all dem, - fuhr Nikolai Andrejewitsch fort, - ist, dass Kondratjew heute bei der Begrüßung meine Hand nicht mehr an seine Brust drückte und sich nicht nach dem Befinden meiner Frau erkundigte, und die anderen Künstler, obwohl höflich, doch auch sie schienen mich ein wenig zu meiden; Ptschelnikow, als er mir bei Wsewoloschskis begegnete, verschwand augenblicklich. Wie Sie sehen, - sagte Rimski-Korsakow, - können wir aus all dem nur schließen, dass die geplante Inszenierung von *Pskowitjanka* in Moskau weit, ja sehr weit entfernt ist. Und überhaupt habe ich in Zukunft nichts mehr, womit ich die Direktion mit ihren neuen und alten Opern belästigen könnte, da mir der Zugang zur Bühne für immer abgeschnitten ist. <sup>7</sup> Nikolai Andrejewitsch war offenbar sehr aufgebracht, obwohl er versuchte, sich zu überwinden und es nicht zu zeigen.

Im Gespräch mit Rimski-Korsakow über die kommende Spielzeit erfuhr ich, dass das Mariinski-Theater *Lalla Rookh* von Félicien David, Mozarts *Don Giovanni*,

Tschaikowskis *Opritschnik*, Giordanos *André Chénier*, eine lächerliche Oper von Puccini, Humperdincks *Hänsel und Gretel*<sup>8</sup> und etwas Lustigeres anstelle des langweiligen und talentlosen *Sadko* aufführen würde.<sup>8</sup> Wahrlich, - sagte ich, - in Russland gibt es Traurigkeit, hoffnungslose Traurigkeit.

Als ich ging, nahm ich Wagners *Siegfried*-Partitur für Glasunows Rezension mit, ebenso wie die Abzüge des Klavierauszuges des 1. Bildes von *Sadko*; was das 2. und 3. Bild in der Partitur betrifft, habe ich es nicht geschafft, sie richtig zu sehen. Als ich mich verabschiedete, bat mich Rimski-Korsakow, W. Belskij von den Geschehnissen zu berichten und Timofejew mitzuteilen, dass er, d. h. Rimski-Korsakow, trotz des totalen Misserfolgs von *Sadko* niemals zustimmen würde, den Vorsitz unseres Musikkreises zu übernehmen.

3. Februar

Ich war bei Rimski-Korsakow und fand ihn in recht guter Laune vor, da ich die zweite Korrektur des *Sadko*-Klavierauszuges sowie die erste Korrekturlesung des 4. Bildes (in der Partitur) erhalten hatte.

Heute sprachen wir mit Nikolai Andrejewitsch über parallele Quinten in der Coda des ersten Chors von *Sadko* (zwischen einer Durchgangsnote und einer Akkordnote); in den letzten Takten von *Sadkos* *O, du dunkler Eichenhain* (zwischen einer Durchgangsnote und einer Akkordnote); die poetische Morgendämmerungsszene aus *Eine Nacht auf dem kahlen Berge*; und die akustischen Quinten am Ende der Einleitung zu Wagners *Parsifal* und in der inspirierten Verherrlichungsszene aus Borodins Prolog von *Fürst Igor* (Frauenchor) *Und auf der Donau singen sie dir die Ehre*.

Das Gespräch drehte sich dann um *Snegurotschka* und einige der Änderungen und Kürzungen, die Rimski-Korsakow an dieser Partitur vorzunehmen gedachte. So wollte Nikolai Andrejewitsch zum Beispiel die Einleitung (Marsch) des II. Aktes streichen, die erste Arie des Frühlings (rein gesanglich) ändern, die Chorzeilen zu Beginn des I. Aktes streichen, die sich auf der Bühne nie durchsetzen und den Verlauf des Stückes nur verzögern, und so weiter.

Wissen Sie was, - fügte Rimski-Korsakow hinzu, offenbar um mich zu necken, - ich habe kürzlich ein neues Thema in den Prolog der *Snegurotschka* eingeführt... von den alten! Welcher es ist, verrate ich Ihnen noch nicht, Sie werden es zu gegebener Zeit selbst sehen...

Nach dem Mittagessen sind wir ins Arbeitszimmer gegangen und haben über die Weigerung der Direktion gesprochen, *Sadko* zu inszenieren. Ich erzählte Rimski-Korsakow, dass Bulitsch, nachdem er von diesem neuen Trick der Theaterleitung gehört hatte, bemerkte: Wir haben also noch einige wirklich talentierte neue Werke, wenn sie sie nicht aufführen. Natürlich, - sagte Rimski-Korsakow, - haben sie mich einerseits durch die Weigerung, *Sadko* aufzuführen, in die Reihe von Komponisten wie Schel, Iwanow und Solowjow gestellt, aber andererseits haben sie mich mit Glinka auf eine Stufe gestellt.

Als ich die Orchestrierung des 4. Bildes von *Sadko* eilig überflog, bemerkte ich die schöne Zeile von *Neschata* (Seite 241 der Partitur). Und nach *Wedenez* sollst du den glorreichen Weg gehen, sagte ich: Wissen Sie, Nikolai Andrejewitsch, der *Akkord* (*Notenbeispiel 59*) in der hier verwendeten Form kommt in Ihrer gesamten Musik nur noch zweimal vor, nämlich in einer der nicht in die Oper aufgenommenen

Skizzen aus dem I. Akt von Snegurotschka und zweitens bei der Harmonisierung des Themas des Priesters aus Mlada (siehe IV. Akt, S. 222), und sonst nirgends.



Nun, das ist Ihre Spezialität, - sagte Rimski-Korsakow lachend, - und in diesem Sinne kennen Sie meine Musik viel besser als ich. Und doch, - fuhr Rimski-Korsakow fort, - sind sie Narren, weil sie meine Oper nicht aufführen wollen. Schließlich kamen wir auf die Idee, eine konzertante Aufführung von Sadko mit dem Orchester, dem Chor und den Solisten zu arrangieren, aber ohne Dekoration; dann sollten sie diese Oper nicht im Mariinski-Theater aufführen.

Vor dem Mittagessen hatte ich ein langes Gespräch mit Nikolai Andrejewitsch über Puccinis Oper La Bohème mit ihrer absurden Harmonisierung ganzer einzelner melodischer Phrasen durch fortlaufende Quinten, und auch darüber, dass Filippow den Brief von Rimski-Korsakow noch nicht beantwortet hatte.<sup>9</sup>

Am Abend desselben Tages waren Nikolai Andrejewitsch und Michail Nikolajewitsch im Haus meiner Mutter. Das Gespräch war sehr angeregt, aber nicht über Musik, so dass ich nicht weiter darauf eingehen werde; ich will nur sagen, dass wir viel über Senkewitschs Quo vadis, Zolas Rom\*, die 40er und 60er Jahre und die Innenpolitik von Zar Nikolaus I., Alexander I. und Alexander II.

\* Rom (fr.) - ein Roman (1896).

Gegen zwölf Uhr brachen wir auf, und es war eine wunderschöne Nacht. Zum Abschied sagte Rimski-Korsakow, er werde mich bald besuchen, seine einzige, wie er mich einmal nannte, Trösterin.\*\*

\*\* Ich habe diesen Spitznamen bekommen, weil ich zu Nikolai Andrejewitsch inmitten aller möglichen Kritiken an Rimski-Korsakow und seinem Sadko gesagt habe: Und doch wird keiner dieser tadelnden Herren jemals in seinem Leben das erste Epos Neschata oder das Indische Lied schreiben.

7. Februar

Bei der Generalprobe des I. Russischen Sinfoniekonzerts waren wie immer nur wenige Zuhörer anwesend, dafür aber ein erlesenes Publikum: Rimski-Korsakow, Sergej Iwanowitsch Tanejew, Glasunow, Ljadow, Sapelnikow, die Stassows, Blumenfeld, Sokolow, Lawrow, Alexander Tanejew, Beljajew, Modest Tschaikowsky und andere.

Heute habe ich Nikolai Andrejewitsch nur kurz gesehen, von dem ich übrigens erfahren habe, dass der Klavierauszug von Sadko bereits fertig (gebunden) ist. Rimski-Korsakow lobte Tschaikowskys Andante (aus Op. 79), das ein wenig im Stil von Kjuis poetischem Andante (aus der Violinsuite) geschrieben ist.

Glasunows Sechste Sinfonie in c-moll <sup>10</sup> war musikalisch sehr gut, obwohl sie den Hörer mit ihrer wahrhaft herkulischen Instrumentierung insgesamt erdrückte.

Ich habe vergessen, ein kuriozes Detail zu erwähnen. Als jemand, der bei der Probe anwesend war, zu Sergej Tanejew bemerkte, dass er in Tschaikowskys ff-Finale nicht zu hören sei, antwortete der Komponist der Orestie vorschnell: Zum Teufel mit mir. Selbst wenn man mich gar nicht hören könnte; die Hauptsache ist hier der Gesamteindruck, die Musik selbst, nicht ich. <sup>11</sup>

Zur Mittagszeit besuchte ich Nikolai Andrejewitsch, dem ich den I. Band seines Manuskripts von Boris brachte und stattdessen den Klavierauszug von Sadko mitnahm, um es durchzusehen.

10. Februar

Ich war mittags und abends (nach dem Tee bei meiner Mutter) im Haus von Rimski-Korsakow. Ich habe erfahren, dass die Rimski-Korsakows gestern S. Tanejew, Ljadow und F. Blumenfeld zum Mittagessen hatten (Glasunow ist aus irgendeinem Grund nicht erschienen). Tanejew und Blumenfeld sahen sich die erste Aufnahme von Sadko an; Tanejew lobte vieles an Sadko, wie z. B. die russisch-gläubige Struktur der Musik selbst und die äußerst natürliche Verwendung des  $\frac{11}{4}$ -Takts in den Chorälen der Äbte. Im Allgemeinen erwischte ich Nikolai Andrejewitsch dieses Mal in guter Stimmung. Sie sprachen über die Orchesterpartitur von Borodins Die schlafende Prinzessin, die Nikolai Andrejewitsch am 25. Januar 1897 schrieb und die bis zu 20 Manuskriptseiten umfasst. Bei der Instrumentierung hat Rimski-Korsakow sehr geschickt den Wechsel der Sekunden vermieden. Hier eine Kostprobe dieser Sekunden - ohne Sekunden (ich nehme zumindest einen Auszug vom Anfang) (*Notenbeispiel 60, S. 438, 439*).

60

Clar. (in B)

*ppp*

Fg.

Corni (in F)

Голос

Спит, спит в ле\_су\_глу\_хом.

*pp*

*ten. assai*

*pp*

Alt. I

Celli

*pp*

спит княжна вол\_шебным сном; спит под кро\_вом тем\_ной но\_чи сон ско\_вал ей креп\_ко о\_чи...  
(*div*) (unis)

Wir hatten dann ein recht langes Gespräch mit Rimski-Korsakow über das Warägerlied (aus Sadko), dieses Meisterwerk der zeitgenössischen beschreibenden Musik (komponiert am 4. August 1895, S. 209-210 des Manuskripts).

Ist dieses schroffe, reckenhafte Lied vom Mitternachtsmeer nicht wie in Granit gemeißelt? Heute habe ich mir die Orchesterpartitur des 5. Bildes von Sadko (S. 358-393) angesehen, die ich gerade erhalten hatte.

Noch vor dem Mittagessen sagte Nikolai Andrejewitsch in einem Gespräch über Findeisens Zeitung: Wissen Sie, ich bin felsenfest davon überzeugt, dass Findeisen nur deshalb nichts über die Überarbeitung des Boris geschrieben hat, weil er ihn aus Prinzip nicht loben wollte und er die Bösartigkeit des Neuen Boris nicht beweisen konnte. Als ich in einem weiteren Gespräch bemerkte, dass es eine (von D. A. Skalon geäußerte) Vermutung gebe, dass Wsewoloschski nie daran gedacht habe, dem Zaren über Sadko zu berichten, sagte Nikolai Andrejewitsch: Und ich werde Ihnen noch eine Kuriosität erzählen. Als bekannt wurde, dass meine Oper nicht aufgeführt werden würde, hat außer Stassow keiner meiner Freunde ein Wort gegen dieses seltsame Dekret gesagt, und das ist typisch: es ist niemandem eingefallen, eines der Konzerte der Musik von Sadko zu widmen. Glasunow protestiert nicht gern gegen irgendetwas (das liegt nicht in seiner Natur), und unter dem Einfluss von Laroches Reden scheinen sie alle endgültig davon überzeugt zu sein, dass niemand jemals die russische Musik verfolgt hat; dass sie immer ungewöhnlich viel Glück gehabt hat und dass, wenn sie jemals Ärger mit der Kritik hatte, dann nur für das, was an ihr verwerflich ist.

Am Abend sprachen wir über die I. Russische Sinfonie, die trotz der Moskauer Gäste (Sofia Andrejewna, Frau des Grafen Leo Tolstoi, und Kaschkina) etwa 100 Zuschauer weniger als sonst hatte. Offenbar haben Tanejews Ouvertüre zu Orestie und Glasunows Sechste Symphonie trotz all ihrer Tugenden unseren ängstlichen Geschmack und unser Talent als Musikliebhaber ernsthaft verschreckt, so dass selbst Tschaikowskys neues poetisches Andante leider nicht in der Lage war, ein mehr oder weniger anständiges Publikum anzuziehen. Als wir uns verabschiedeten, erzählte mir Nikolai, dass Beljajew ein Probekonzert in Moskau geben würde; es bestehe die Hoffnung auf ein Zusammentreffen, denn die Moskauer seien im Allgemeinen begeisterter für russische Musik.

14. Februar

Bei der Generalprobe des II. russischen Sinfoniekonzerts traf ich Nikolai Andrejewitsch, der sich zunächst für meinen anonymen Brief bedankte, den er gestern (vor einem Monat, am 19. Januar) erhalten hatte, er fuhr fort, dass Wl. Stassow gegen Glasunows Scherzo in Borodins Suite<sup>12</sup> war, weil er der Meinung war, dass es das Programm der Suite, das die Geschichte eines Mädchens erzählt, das in ein Kloster geht (Au couvent) und endlich träumt (Nocturne), völlig verzerrt.

Nun ja, - fügte Rimski-Korsakow lachend hinzu, - sie wird jetzt, dank Glasunow, ein wenig fröhlicher träumen, das ist alles. In der Zwischenzeit ist das hier viel besser geworden. Darüber hinaus ist Stassows Programm sehr zweifelhaft, wenn man bedenkt, dass z. B. die Reverie von Borodin viele Jahre vor der Suite komponiert wurde und dass die erste - zugegebenermaßen musikalisch eher dürftige - Mazurka (C-Dur) ursprünglich für die Paraphrase gedacht war.

Schon früher, bei einem Gespräch mit Glasunow, erfuhr ich, dass er zu seinen Lebzeiten eine äußerst schöne Pastorale, in den Worten des verstorbenen



Borodin, über das Thema der Serenade komponiert hat und dass Alexander Konstantinowitsch, noch zu Lebzeiten Alexandr Parfirjewitsch damit sehr zufrieden war, ebenso wie mit einigen anderen eigenen Bearbeitungen, wie der mittleren Reverie u. a., obwohl er im Allgemeinen immer noch erwägt, erneut an der Suite zu arbeiten.

15. Februar

Am zehnten Todestag von A. P. Borodin fand im Saal der Adelsversammlung das II. Russische Symphoniekonzert statt, das ausschließlich dem Autor von Fürst Igor gewidmet war. Hier ist das Programm:

#### Erster Teil

Zweite Symphonie (h-moll) von A. Borodin.  
Die schlafende Prinzessin (Märchen) mit Orchesterbegleitung \*  
(Instrumentierung von Rimski-Korsakow) (zum ersten Mal). Aufgeführt von Frau M. E. Markowitsch.

\* Dieses Stück wurde von F. Blumenfeld dirigiert.

#### Zweiter Teil

Kleine Suite: 1.) Au couvent; 2.) Intermezzo; 3.) Mazurka rustique; 4.) Mazurka; 5.) Reverie 6.) Serenade; 7.) Scherzo-Nocturne - Scherzo orchestriert von Glasunow.

Romanzen: Arabische Melodie , Meine Lieder sind voller Gift (gesungen von M. E. Markowitsch) und das Finale des Opernballetts Mlada von Borodin - Rimski-Korsakow.

Das Orchester wurde von Rimski-Korsakow dirigiert.

Übrigens wurden die Schlafende Prinzessin (mit Orchester), die zweite Mazurka (Des-dur), die Serenade und die Romanze Meine Lieder sind voller Gift wiederholt, und außerdem sang Markowitsch im zweiten Teil als Zugabe zwei weitere Borodin-Romanzen ( An den Ufern einer fernen Heimat und Die Meeresprinzessin ) und die Arabische Melodie .

Zu den Zuhörern dieses Konzerts gehörten Repin, Antokolski, die Rimski-Korsakows, die Molas, die Stassows, Katenin, Korsutschin, Julia Petrowna Pipina, Ljapunow, Ossowski, Findeisen, die Dianins, Ljadow, Felix Blumenfeld, N. Sokolow, Beljajew, Bulitsch, Lawrow, R. Belskij, Lapschin, Wl. Lamanskij, Petrow, Petrowski, Lebedew, A. Chessin, Mutter, meine Frau und ich u. a.

Laut Wladimir Stassow stand heute auf der Bühne (etwas schräg zum Publikum) ein wunderschönes Porträt des verstorbenen Borodin, geschmückt mit Palmen, Blumen und Lorbeer, gemalt von Repin und gewidmet Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow.

17. Februar

Ich war mittags bei den Rimski-Korsakows. Diesmal wandte sich das Gespräch an Sergej Konstantinowitsch Bulitsch, der erklärte, dass das Wort Himalai oder in Sanskrit Simowata bedeute: schneebedeckt, schneereich (das Reich des Winters); daher wäre es wünschenswert, in Sadko zum ursprünglichen Text des indischen Liedes zurückzukehren. \*

\* Siehe Erinnerungen , 15. August 1895.

Es wurde auch gesagt, dass Sadko ein russischer Orpheus ist, und dass die Oper Sadko in ihrer zutiefst folkloristischen Komposition und ihren poetischen Aufgaben eine Art russischer Nibelungen oder eher eine slawische Götterdämmerung ist. In diesem Sinne ist das Werk von Rimski-Korsakow noch höher zu bewerten als das von Igor .<sup>13</sup> Das unvergleichliche Waräger-Lied wurde besprochen, und die Worte in der letzten Zeile dieses Liedes mussten so geändert werden, dass bei Odin die Betonung auf der ersten Silbe lag und Odin entsprechend der skandinavischen Aussprache dieses Wortes gesungen wurde; es wurde vorgeschlagen, das erste Rezitativ von Sadko zu kürzen und die Schubertsche Variation von Auf dem Wasser zu singen \*\* im zweiten italienischen Lied zu ändern sowie die Glinka - Melodie im Duett von Sadko und Ljubawa (aus dem 7. Bild der Oper) etwas zu glätten.

\*\* Titel von Schuberts Romanze (Barkarole). Die wörtliche Übersetzung lautet Singen auf dem Wasser (dt.).

Sie sprachen auch über verschiedene Arten von Anachronismen in Heldenepen im Allgemeinen, einschließlich des unzweifelhaften Anachronismus des Textes des ersten Liedes des Wedenezer Gastes.

Bevor ich ging, begann Nikolai Andrejewitsch über Glasunow und seine zunehmend bizarren Urteile über Musik zu sprechen. Stellen Sie sich vor, - sagte Rimski-Korsakow, - Alexander Konstantinowitsch ist jetzt eindeutig gegen Farben in der Musik und schätzt nur die Schönheit des Klangs, wobei er diese Schönheit natürlich im weitesten Sinne des Wortes versteht. Und nicht nur das: Kürzlich äußerte er die vorausschauende Meinung, dass jeder, der das Finale von Tschaikowskys unvollendetem Klavierkonzert (Op. 79) nicht mag, ein Narr(!) ist. Sie müssen zustimmen, - schloss Rimski-Korsakow, - wenn das so weitergeht, müssen wir uns von ihm trennen, ohne zu streiten.

Ich habe vergessen zu erwähnen, dass wir heute mit Nikolai Andrejewitsch über die Kreis -Wahlen - von Schukowski, Goffe und Korsuchin in den Rat unserer Gesellschaft - gesprochen haben, und auch über die Tatsache, dass Dianin vor kurzem 10 Jahre lang angesammeltes Kapital aus den Gebühren von Fürst Igor in Höhe von 10.000 Rubel gespendet hat, um ein Stipendium (für Theoretiker) am nach Borodin benannten Konservatorium einzurichten (es haben sich keine Erben gefunden).

Zum Abschied nahm ich das 5. und 6. Bild von Sadko (in der Partitur) zur Durchsicht mit.

Terti hat immer noch keine 500 Rubel eingezahlt und nicht einmal die Eintrittskarten bezahlt. Seltsam!

20. Februar

Abends, wie vereinbart, war Rimski-Korsakow bei uns (von dreiviertel 9 bis halb 12) und brachte die Orchesterkorrektur des letzten (7.) Bildes von Sadko, die er gerade von Beljajew erhalten hatte, sowie das Glasunow-Manuskript von Mlada, \* das 15 Seiten umfasst und 61 Takte Musik enthält.

\* Siehe Erinnerungen, 15. August 1895.

Neben Nikolai Andrejewitsch waren heute auch Sergej Konstantinowitsch und Maria Platonowna Bulitsch bei uns. Wir sprachen und stritten viel über Bach und seine erstaunliche Fruchtbarkeit und Tiefe, darüber, dass ich sein Genie wenig schätzte, dass das Volkslied schon so ausgereizt war, dass man oft verschiedene Varianten desselben Liedes vorhersagen konnte und dass ein kontrapunktischer Stil in der Art Bachs, angewandt auf das russische Volkslied, kaum etwas Neues in die zeitgenössische Musik bringen würde. Dann war die Rede von Sadko: über die Notwendigkeit, den ursprünglichen Text des Indischen Liedes wiederherzustellen, wobei das Wort Himalai durch das Sanskrit-Wort Simowata ersetzt werden soll \*\*;

\*\* Ebenda, 17. Februar 1897.

dass die Orgel mit Pedalen in der russischen Musik zum ersten Mal von Rimski-Korsakow in der Rolle des Nikola verwendet wurde, und auch, dass aufgrund der Zensurauflagen einige Dinge im Libretto des Sadko geändert oder, besser gesagt, verfremdet werden mussten, \*\*\* wodurch schließlich die Idee des Sieges des Christentums (Nikola der Heilige) über das Heidentum (den Meereszaren) unpersönlich wurde.

\*\*\* Ebenda, 14. Oktober 1896.

Wir gingen weiter, um darüber zu sprechen, warum niemand die Frage des Einflusses der alten Instrumente auf die kulturelle Musik und zurück untersucht hat, und auch über den Umstand, dass gerade die Tatsache des Fehlens der Orgel in den russischen Kirchen einen verderblichen Einfluss auf unseren Kirchengesang, seinen religiösen Charakter und auf das allgemeine Niveau der Musikalität unseres Volkes hatte und es stark reduzierte.

Rimski-Korsakow berichtete, dass es der Theaterleitung trotz der offensichtlichen Ehrfurcht vor Tschaikowskys Musik gelungen war, seinen Nussknacker ziemlich respektlos zu behandeln, indem sie die Fee Dragee ohne Not in den Pas de deux verlegte \* und durch die Aufnahme einer völlig unnötigen Gavotte von Zibulka in dieses Ballett, ohne dass diese Einfügung angekündigt wurde, als ob sie ebenfalls von Tschaikowsky stamme.

\* Pas de deux ist ein ballettechnischer Begriff (fr.).

Weiß der Teufel, was das ist! - fügte Rimski-Korsakow hinzu. In seiner Rede über das Ballett Das bucklige Pferdchen <sup>14</sup> lobte Nikolai Andrejewitsch das wirklich schöne Kosakin-Motiv (Notenbeispiel 61).



Danach drehte sich das Gespräch plötzlich um das Thema orientalische Musik. Rimski-Korsakow bemerkte, dass er nicht an Terzen und Quarten von Tönen glaubte, die in orientalischen Gesängen vorkommen, insbesondere in den Gesängen der Muezzine, die seiner Meinung nach nur deshalb vorkamen, weil er schwerhörig war. Dieselben Terzen und Quarten finden sich auch im Gesang unserer russischen Dorffrauen wieder. Inzwischen, - fuhr Rimski-Korsakow fort, - wenn es jemandem gelänge, einen talentierten, musikalischen Sänger zu finden, dann würden die orientalischen Melodien überraschenderweise fast vollständig diatonisch, obwohl sie oft auf eine erhöhte Sekunde vorkommen.

Abschließend sahen Nikolai Andrejewitsch und ich uns das Manuskript, das Glasunow mitgebracht hatte, ausführlich an; es stellte sich heraus, dass dieses musikalische Zwischenspiel oder, wie Alexandr Konstantinowitsch es nannte, die Zwischenaktmusik, die dem Auftritt von Ägypten im III. Akt von *Mlada* vorausgehen sollte, von Glasunow über harmonische Elemente und Themen geschrieben worden war, die offensichtlich von Korsakow stammen.

24. Februar

Ich war bei Rimski-Korsakow und brachte ihm die Partitur des 7. Bildes von *Sadko*. Im Zusammenhang mit Goldsteins interessanter Notiz sprachen wir über Borodin; über seine wahrhaft fabelhafte Zerstretheit, dank der er einmal einen Brief aus Perm an sich selbst adressierte, oder wie er an der Grenze beim Unterschreiben des Passes den Namen seiner Frau völlig vergessen hatte, was natürlich unwissentlich den Verdacht des Zollbeamten erregte. Glücklicherweise traf Jekaterina Sergejewna bald ein, und als Borodin sie sah, rief er freudig aus: Katja, um Himmels willen, sag mir deinen Namen.

Man erinnerte sich daran, wie Borodin, als er die Nachricht von seiner Beförderung zum Beamten erhielt, zur allgemeinen Verlegenheit der Anwesenden plötzlich aufschrie und auf alle Fragen ein und dasselbe Wort sagte: *Alter*. Man erinnerte sich an eine andere Episode, die seinerzeit für viel Lärm und Aufregung gesorgt hatte, nämlich an den Fall des großherzoglichen Telegramms, das an Borodin in Jena gerichtet war; hier ist der Text dazu:

Jena. Excellenz A. Borodin. Erwarte Sie morgen abend. Alexander . \*

\* Jena. Eure Exzellenz A. Borodin. Ich erwarte Sie morgen Abend. Alexander. (dt.)

Das Telegramm war an Borodin gerichtet, aber niemand in Jena kannte die Exzellenz. Wie groß war jedoch die Überraschung und Verwirrung der Deutschen, als sich dieser bedeutende General, an den der Großherzog von Weimar selbst Telegramme geschickt hatte, als der gutmütige Dicke sich als Borodin entpuppte, der mit zwei jungen Studenten (Dianin und Goldstein) ganz einfach auf dem Dachboden lebte und oft selbst auf dem Markt oder in der Bäckerei einkaufte. All diese Dinge zusammen machten die berühmte Stadt sehr nervös.

Beim Mittagessen wurde über das erste private Treffen unseres Kreises gesprochen, das mit einer vierhändigen Aufführung (von Goldenblum - A. Dawidow) der zweiten Sinfonie von Borodin eröffnet wurde, ich habe Rimski-Korsakow mitgeteilt, dass ich an diesem Abend so viel wie möglich mitgewirkt habe, indem ich einige Ausschnitte aus seiner *Mlada* gespielt habe: der Chor des II. Aktes,

Ägypten , der phantastische Kolo und die wunderbare Episode aus der Szene von Jaromir mit Mlada ( Mlada, Mlada, in die Welt der Schatten wunderbar ); der Chor und der Chor der Meerjungfrauen (natürlich nicht alle), und das Liebesduett aus Maiennacht , der Koljada-Zug aus Die Nacht vor Weihnachten ; der Mädchenchor aus Pskowitjanka ; die erste Arie von Sadko, das Arioso von Sadkos Frau, das Indische Lied und der Chor von Hoch, hoch unter dem Himmel ; außerdem Kjuis Wiegenlied und Brahms' Wiegenlied (in seiner eigenen Übersetzung) und ein Fragment des Liebesduetts von Kjuis William Ratcliff , die Szene der Beschwörung der Astarte aus Schumanns Manfred und schließlich die Musik des Gralsgottesdienstes aus Wagners Parsifal .

Wissen Sie, - sagte Rimski-Korsakow, - welches Wort Glasunow einmal bei einer Feier von Tschaikowsky gesagt hat? Pjotr Iljitsch, Sie sind ein Gott, - sagte Glasunow, - denn Sie machen alles aus dem Nichts. Aber ich glaube nicht, - fügte Rimski- Korsakow hinzu - dass diese Art von Lob für Tschaikowsky besonders schmeichelhaft war.

Als ich ging, lud mich Nikolai Andrejewitsch ein, am Freitagabend vorbeizukommen: Markowitsch würde da sein.

28. Februar

Der erste (in dieser Saison) Empfangstag\*\* der Rimski-Korsakows

\*\* Anwesend waren: A. Ljadow, Frau Doks, N. Doks, A. Jastrebzewa, M. Newsorowa, M. Markowitsch, Prof. N. Kusnezow, W. Jastrebzew, F. Blumenfeld, die Familie Rimski-Korsakow und Alexandra Kapitonowna (die Schneiderin der Rimski-Korsakows).

verlief ziemlich reibungslos: die Pianistin Nina Wiktorowna Doks, Absolventin des Pariser Konservatoriums, die Nikolai Andrejewitsch durch den Künstler Kusnezow kennengelernt hatte, spielte den ersten Satz der b-moll-Sonate von Chopin, Bachs f-moll-Orgelfuge und eine wunderbare, wenn auch im Allgemeinen ungleichmäßig geschriebene f-moll-Fantasie von Chopin. Anschließend sang Markowitsch vier Romanzen von Rimski-Korsakow ( Wiegenlied , Wange an Wange , Ich glaube, ich liebe und Suleikas Lied ) und drei Romanzen von C. Kjuj ( Den Kopf aus den Wassern heben , Wenn blaue Augen und Du liebst mich nicht!).

So würde ich, - sagte Rimski-Korsakow, - alle Romanzen von Kjuj säubern, denn in jeder von ihnen ist etwas nicht in Ordnung; aber die Stücke sind alle gut. Sie wissen, - fuhr Ljadow fort, - was ich kürzlich herausgefunden habe, nämlich dass der harmonische Dreck unter den folgenden vier Bedingungen fast völlig unhörbar ist: erstens, wenn er schnell gespielt wird; zweitens, wenn ein Stück ungewöhnlich leise gespielt wird; drittens, wenn es schlampig gespielt wird, mit einem konstanten Pedal; und schließlich viertens, wenn die Melodie und die Harmonie gleichzeitig in zwei extremen Registern des gespielten Werks liegen.

Beim Tee erzählte uns Nikolai Andrejewitsch eine kuriose Episode. Tatsache ist, dass Rimski-Korsakow gestern um 4 Uhr morgens ein Telegramm des Pianisten Klimow aus Odessa mit einer Anfrage zu seinem Gesundheitszustand erhielt. Wir haben natürlich nichts verstanden, - sagte Rimski-Korsakow, - und erst heute im Konservatorium wurde dieser Umstand geklärt. Es stellte sich heraus, dass kürzlich ein Bericht in der Kiewer Zeitschrift Leben und Kunst erschienen war, wonach

Nikolai Andrejewitsch so schwer erkrankt sei, dass er sogar gezwungen sei, das Konservatorium zu verlassen. \*

\* Um diese Zeit wurde Johansson gefährlich krank, ein Missverständnis, das offenbar auf die Verwechslung der Namen Johansson und Rimski-Korsakow zurückzuführen ist.

Nach dem Tee gingen alle in den Saal, wo Kusnezow begann, die Gesellschaft mit seinen komischen Geschichten zu unterhalten, und ich überreichte Nikolai Andrejewitsch in der Zwischenzeit eine Glasunow-Kopie von Wagners Siegfried - Orchesterpartitur und erfuhr dabei, dass T. I. Filippow wohl die versprochenen 500 Rubel geben würde.

Gegen ein Uhr morgens begannen die Gäste zu gehen; Kusnezow und ich gingen hinaus. Es stellte sich heraus, dass wir beide Einwohner von Wassileostrowski waren und sogar in derselben Straße wohnten, also mieteten wir eine Kutsche für den halben Preis und fuhren zur Insel. Mein lieber Kusnezow versicherte mir, dass Rimski-Korsakow ein großer Künstler, ein Genie sei, aber dass die Öffentlichkeit ihn übersehen habe, was sie später bereuen werde, aber es sei zu spät, usw.

Ich hatte es ganz vergessen: noch vor dem Tee, als ich mich mit Rimski-Korsakow über den Schlusschor aus der zweiten Fassung von Pskowitjanka unterhielt, sagte Nikolai Andrejewitsch, dass dieser Chor zwar nicht verbrannt sei, aber nicht mehr existiere, weil seine Musik einen anderen Zweck gefunden habe.

Und wo genau, werde ich Ihnen nicht sagen.

### 3. März

Auf meinem Weg zu Rimski-Korsakow traf ich ihn am Tor seines Hauses, wo er mit Tscherepnin stand und etwas besprach.

Über verschiedene Dinge sprechend, erfuhr ich von Nikolai Andrejewitsch, dass sie gestern zwei Konzerte besucht hatten, eines am Nachmittag und eines am Abend <sup>15</sup>, und dass sie mit beiden unzufrieden waren; bei Safonow war das Publikum so verdammt absurd, und bei Galkin sang Wassiljew die erste Kavatine von Zar Berendei ( Voller wunderbarer, mächtiger Natur ) so sinnlos, dass es ekelhaft war, zuzuhören, und es gab überhaupt kein Publikum. Die Rimski-Korsakows erwarten Safonow heute Abend.

Zum Schluss habe ich Nikolai Andrejewitsch gesagt, was Musiker und Freunde von Rimski-Korsakow für das Beste, das Genialste in seiner Musik halten. Dmitri Stassow argumentierte zum Beispiel, dass es nichts Höheres gibt als den Schlusschor von Pskowitjanka und die Abschiedsszene von Pannotschka aus der Maiennacht ; Wladimir Stassow sagte oft, dass die Abschiedsszene aus Snegurotschka und das C-Dur-Lied aus Die Nacht vor Weihnachten Rimski-Korsakows kapitalste Werke seien; Balakirew fand die Musik zu Ägypten aus dem III. Akt von Mlada geradezu brilliant, während Kjuj die prächtige Szene der Pskower Wetsche und die erste Kavatine des Zaren Berendei aus Snegurotschka hervorhob. Ich für meinen Teil bewunderte vor allem die Morgenröte von Korsakow sowie seine inspirierten Bilder der grauen Vergangenheit oder die fantastischen Bilder der Geisterwelt (Meerjungfrauen, Pannotschka, Snegurotschka, Wesna, Mlada, Kaschtschai, Morena, das Unterwasserreich, Meeresprinzessin usw.).

Heute dankte der Kreis sowohl Rimski-Korsakow als auch Sofja Nikolajewna und der Mutter für die Ermöglichung der Aufführung von Boris .

4. März

Unsere Bankfotografen Kurkow und Egorow haben schließlich die Wohnung der Rimski-Korsakows im Lawrow-Haus fotografiert. Bei einem Tee mit Nikolai Andrejewitsch über die bevorstehenden Beljajew-Konzerte erfuhr ich, dass Rimski-Korsakow durchaus daran dachte, dem Publikum eine Ruhepause von seiner Musik zu gönnen, denn das wäre seiner Meinung nach besser. Als ich ging, nahm ich den Korrekturabzug des Librettos der Oper Sadko mit, in dem unter anderem stand, dass die Oper aus 7 Bildern (5 Akten) besteht. Und das stand nur in einer Fußnote: die sieben Bilder der Oper sind in drei oder fünf Akte unterteilt: das 1. und 2. Bild bilden den I. Akt, das 3. und 4. Bild den II. Akt, das 5., 6. und 7. Bild den III. Akt. Oder: das 1. Bild ist der I. Akt; das 2. und 3. Bild sind der II. Akt; das 4. Bild ist der III. Akt; das 5. und 6. Bild sind der IV. Akt; das 7. Bild allein ist der V. Akt.

6. März

Ich verbrachte diesen Abend von viertel nach neun bis halb eins bei Rimski-Korsakows. Als ich anrief, schlief Rimski-Korsakow noch, aber keine fünf Minuten später erschien er im Flur. Soweit ich das beurteilen konnte, war Nikolai Andrejewitsch sehr gut gelaunt und trank mit komödiantischem Vergnügen Kaffee, während ich die Schokolade vertilgte.

Im Arbeitszimmer haben wir dann viel über Berlioz gesprochen. Seine Musik, - so Rimski-Korsakow, - ist eine Art Revolution, die zwar vielen die Hände gebunden und der Kunst neues Leben eingehaucht hat, aber (wie jede Revolution) an sich noch nicht gut genug ist. Ich schließe, - fuhr Nikolai Andrejewitsch fort, - seine wahren Meisterwerke aus, wie zum Beispiel: die ganze Szene der Sylphen, den Racoczy-Marsch (*Ungarischer Marsch*), den genialen nubischen Tanz und einige mehr. Rimski-Korsakow sagte weiter, dass es im IV. Russischen Sinfoniekonzert kein Mlada geben würde, da Beljajew überhaupt nicht vorhatte, Chöre einzusetzen: So sind die Zeiten jetzt. - Es geht nicht um die Zeit, Bojar, es ist zeitlos <sup>16</sup>, wandte ich ein, und wir lachten beide. Wir haben uns auch mit dem Genre des Balletts befasst, das dank des Erfolgs von Tschaikowskys Dornröschen und Nussknacker heute so in Mode ist. Meiner Meinung nach, - so Rimski-Korsakow, - enthält schon die Aufgabe, gute Musik schreiben zu wollen, wo es im Grunde keinen Bedarf dafür gibt, eine Art Vorwurf und weist auf jeden Fall auf die falsche Formulierung der Frage und auch auf die Undankbarkeit der Aufgabe selbst hin.

Während wir über Sadko sprachen, äußerte Nikolai Andrejewitsch seine Absicht, in der nächsten Saison einige Passagen aus dieser Oper aufzuführen, wie den ersten Chor (männlich), die fantastische Prozession und andere, sowie Antar ; ich erfuhr dann, dass er unsere Bitten gehört und das erste Rezitativ von Sadko so weit wie möglich reduziert hatte. Als ich danach mit Rimski-Korsakow über das Libretto von Sadko sprach, riet ich ihm, eine Erklärung für das Wort Steuereintreiber/Weinschenk hinzuzufügen, was Rimski-Korsakow versprach, aber nicht tat, als das Libretto veröffentlicht wurde. Dann, ganz unerwartet, sprachen wir über Brüssel, und Nikolai Andrejewitsch erzählte mir einen vorausschauenden Umstand, nämlich dass Gevaert (ein bekannter Professor) ihm, ich meine Rimski-

Korsakow, ernsthaft versichert hatte, dass man in Russland zwei Sprachen spricht: Russisch und Französisch.

Schließlich hieß es, dass es zu Glinkas Zeit vergleichsweise wenige Liederbücher gab und daher niemand wirklich überprüfen konnte, wie stark das russische Volkslied seine Melodien beeinflusst hatte; dieser Einfluss war jedoch erheblich und unbestreitbar. Kurz bevor er ging, sprach Nikolai Andrejewitsch mit mir über Boris und forderte mich erneut auf, einen Artikel zu schreiben. Aber es war Zeit zu gehen, die Uhr schlug halb zwei, und so stand ich auf und verabschiedete mich.

10. März

Am Montag war ich wie immer bei den Rimski-Korsakows. Als ich mit Nikolai Andrejewitsch über die Sinfoniekonzerte der vergangenen Saison sprach, bemerkte ich: Gott sei Dank geht der Winter zu Ende, so dass wir bald nicht mehr zu allen möglichen Konservatorien und Adelsversammlungen gehen müssen, wobei ich mich auf das geringe Interesse an den Erdmansdörfer- und Beljajew-Konzerten (mit Ausnahme des zweiten, Borodin) bezog.

Wenn die Musik für Sie zur Last wird, - sagte Rimski-Korsakow, - was können Sie dann von anderen verlangen? Glauben Sie mir, all dies bezeugt beredter als Worte, dass die Musik ihre höchste Blütezeit bereits hinter sich hat und dass sie nun endgültig im Niedergang begriffen ist. Schließlich habe auch ich, - fügte Nikolai Andrejewitsch hinzu, - von vielem genug; denn auch ich habe mich während des ganzen Winters höchstens dreimal aufrichtig und tief amüsiert: das erste Mal, als ich Glinkas völlig inspirierten Ruslan hörte; das zweite Mal unter dem Einfluss von Haydns bis dahin reizvoll frischer Zwölfter Symphonie (B-Dur) und das dritte Mal gestern, als ich Galkins gottlos und spontan vorgetragene Leonora III hörte.

Als ich ging, erfuhr ich, dass am Mittwoch das preisgekrönte (500 Rubel) Winkler-Quartett im Russischen Quartett gespielt werden würde; <sup>17</sup> wunderbar, aber nach Rimski-Korsakow, S. Tanejews Quartett in b-Moll und das Zweite (mit einem Scherzo in  $\frac{7}{4}$ ) Tschaikowsky-Quartett.

14. März

Ich war bei der Generalprobe des III. Russischen Sinfoniekonzerts dabei. <sup>18</sup> Die Sinfonie von Rachmaninow hat mich trotz seines unbestrittenen Talents nicht befriedigt, nicht nur in Bezug auf den musikalischen Inhalt, sondern auch in Bezug auf die reine Orchestrierung: sie war sehr verwirrend und entbehrlich. Tschaikowskys symphonische Dichtung Das Schicksal (op. 77) war dagegen ein sehr schönes Stück, leicht und schön komponiert, obwohl es natürlich keinen Schatten von etwas Fatalem in diesem Orchesterstück gab; in dieser Hinsicht sind zwei Takte vom Anfang der Ouvertüre zu Pskowitjanka unermesslich höher und geheimnisvoller.

Zu den Zuhörern gehörten Glasunow (der das Orchester dirigierte), S. Tanejew, C. Kjuj, Felix Blumenfeld, Winogradski, Rachmaninow, Dmitri Antonowitsch Skalon und seine Töchter, die beiden Timofejews (ein Offizier und ein Bergbaustudent), Goffe und andere sowie Nadeschda Nikolajewna, Sofia Nikolajewna und Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow, mit dem ich dieses Mal kein Wort gewechselt habe, weil er immer mit dem alten Winogradski und Tanejew sprach.



Heute habe ich meiner Mutter die ersten Abzüge von Korsakows Wohnung gebracht, die im Großen und Ganzen ganz gut geworden sind, vor allem die Aufnahme von Nikolai Andrejewitsch selbst (im Arbeitszimmer) bei der Durchsicht der Druckfahnen von Sadko .

17. März

Ich war bei Rimski-Korsakow und erzählte ihm von meiner sehr unerwarteten und äußerst interessanten Bekanntschaft (auch dank Balakirew) mit der Familie unseres Kollegen Nikolai Petrowitsch Arsenjew, in deren Haus ich den ersten Abend meines Besuchs von halb zehn bis halb zwei Uhr morgens verbracht hatte. Stellen Sie sich vor, - sagte ich, - wie es dazu kam, dass ich mich, als ich Arsenjew traf, in einer Familie alter Freunde Balakirews aus den späten 50er Jahren wiederfand; er war zum Beispiel mit dem Bruder von Nikolai Petrowitsch, Alexander Petrowitsch (einem Literaten), befreundet und komponierte sogar zwei Romanzen (Nr. 3 Holde Fischerin und Nr. 4 Wiegenlied ) nach seinen Worten. Außerdem waren nicht weniger als fünf der Romanzen des jungen Balakirew den Mitgliedern derselben Familie gewidmet, also: Nr. 1 und 20 ( Räuberlied und Traum ) an den Amateursänger und späteren Admiral Wassili Wassiljewitsch Sacharjin (Schwiegersohn der Arsenjews); Nr. 13 ( Jüdisches Lied ) an Alexander Petrowitsch Arsenjew; \*

\* Rimski-Korsakow hat auch eine Romanze ( Leise brennt der Abend nieder , Text von Fet), die demselben Alexander Arsenjew gewidmet ist.

Nr. 17 ( Das Lied des alten Mannes ) wurde Juri Petrowitsch Arsenjew gewidmet, und Nr. 16 ( Der goldene Fisch ), unbestreitbar die raffinierteste aller modernen Romanzen, wurde Arsenjews Schwester, Awdotja Petrowna Sacharjina, gewidmet.

Ich teilte Rimski-Korsakow mit, dass der berühmte Melodiker und Amateursänger Wladimir Nikolajewitsch Iljinski, dem Nikolai Andrejewitsch übrigens sein Echo und Zauber gewidmet hatte, sowie der alte Opotschinin mit den Arsenjews verwandt waren.

Nachdem wir das Gespräch über das Thema unseres jüngsten Streits wieder aufgenommen hatten, nämlich ob ein Künstler alles erleben muss, was er darstellt, oder ob es ausreicht, wenn er das, was er schafft, in der Natur erleben kann, sagte Nikolai Andrejewitsch lachend: Nun, wenn ersteres notwendig wäre, was für Schurken müssten dann Goethe, Shakespeare, Dostojewski und alle großen Männer im Allgemeinen sein.

Bei der Durchsicht der Orchesterpartitur der Ersten Symphonie von A. Glasunow, auf dessen Umschlag geschrieben stand: Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow von dem Autor, der ihn aufrichtig liebt, 4. Februar 1882 , erfuhr ich, dass Alexander Konstantinowitsch im Sommer 1880, also im Alter von nur 15 Jahren, mit der Komposition dieser Sinfonie begann.

20. März

Ich traf Sinelnikow zufällig und verbrachte die gesamte Probe damit, Glasunows Sinfonie und Rimski-Korsakows Spanisches Capriccio aus den Partituren zu

hören. Im Gespräch mit Alexandr Konstantinowitsch erfuhr ich unter anderem, dass in seiner Ersten Sinfonie (op. 5), die übrigens Nikolai Andrejewitsch\* gewidmet ist, zwei Themen nicht von ihm stammen, sondern volkstümliche polnische Themen sind - nämlich das Thema des Trios (aus dem Scherzo) und das Thema des Finales.

\* Auf der Titelseite der Sinfonie steht (Faksimile): Meinem lieben Lehrer Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow zum Zeichen tiefer Achtung und Dankbarkeit. Der Autor.

21. März

Ich sah Nikolai Andrejewitsch bei der Generalprobe des IV. Russischen Symphoniekonzerts. Rimski-Korsakow lobte Tschaikowskys *Woiwode* op. 78, kritisierte jedoch das quasi-parlando der Bassklarinette, das er für etwas hässlich im Klang hielt. Ansonsten, - so Rimski-Korsakow, - wie gut das alles ist, wie reich das Hauptthema dieser symphonischen Ballade entwickelt ist, und wie üppig und kraftvoll das Cantabile dank der geschickten Instrumentierung klang. Ja, - schloss er, - es ist viel besser als *Das Schicksal* oder das Finale des zweiten Satzes des Klavierkonzertes op. 79 desselben Komponisten.

Heute hörte ich, wie auch bei der Symphonie selbst, Glasunows E-dur-Symphonie aus einer Korsakow-Kopie, die ihm von Beljajew zum zehnten Jahrestag der musikalischen Tätigkeit von Alexandr Konstantinowitsch, also am 17. März 1892, geschenkt wurde.

22. März

Heute Abend fand unter Beteiligung von N. S. Lawrow und Lidija Kjuj der letzte russische Symphonieabend statt. Hier ist das Programm:

- 1.) Glasunows Erste Symphonie (E-dur) (uraufgeführt am 17. März 1882, also vor 15 Jahren).
- 2.) Klavierkonzert von S. Ljapunow (gespielt von Lawrow).
- 3.) *Woiwode*, eine symphonische Ballade (zum ersten Mal) von P. Tschaikowsky.
- 4.) Romanzen (" Ich berührte eine Blume mit meinen heißen Lippen", *Dunkles Wölkchen*, *Gespräch*, *Meine kleine Schelmin*) von Cesar Kjuj (gesungen von seiner Tochter Lidija Cesarewna).
- 5.) *Spanisches Capriccio* von N. A. Rimski-Korsakow.

Nach der Sinfonie wurde Glasunow zweimal vorgeladen und mit einem Kranz ausgezeichnet. Am Ende des Klavierkonzerts wurde Ljapunow eindringlich aufgefordert, aber er kam nicht heraus. Lidija Cesarewna Kjuj wurde ebenfalls mit Beifall bedacht, und sie sang als Zugabe: *Flieg zu uns, stiller Abend* von Kjuj. Im Allgemeinen sang sie recht schön, aber ihre Stimme war sehr unscheinbar und vogelartig.

Als Rimski-Korsakow die Bühne betrat, war das Publikum jedoch ungewöhnlich enthusiastisch und spendete ihm am Ende seines *Capriccios* stehende Ovationen.

23. März

Am nächsten Tag besuchte ich, für mich völlig unerwartet, die Aufführung von Sadko durch die Rimski-Korsakows. \*

\* An der Aufführung von Sadko nahmen A. Ljadow, F. Akimenko, W. Stassow, A. Jastrebzew, A. Glasunow, W. Jastrebzew, F. Blumenfeld und die Familie Rimski-Korsakow teil.

Blumenfeld, der die gesamte Oper von Anfang bis Ende gespielt hat, war offenbar sehr zufrieden damit und stellte fest, dass das musikalische Interesse an der Oper mit jedem Akt zunimmt; Ljadow wiederum lobte Sadko für sein sicherlich interessantes Bühnenlibretto und Wl. Stassow, für den die Oper tatsächlich aufgeführt wurde, lehnte zwar das Wedenezer-Gastlied sowie die meisten Rezitative ab, beglückwünschte Rimski-Korsakow jedoch freudig zur Geburt einer bedeutenden neuen Oper, die eine ähnliche Rolle spielt wie Wagners Nibelungen in seinen anderen Opernreihen.

Beim Tee erfuhr ich unter anderem, dass am 1. April (neuer Stil) Rimski-Korsakows Scheherazade unter Max Pol in Plauen aufgeführt wurde und dass der letzte der wirklich großen zeitgenössischen deutschen Komponisten, Johannes Brahms, gestern im Ausland gestorben ist.

Es war auch von Laroche die Rede. Glasunow sagte etwas Merkwürdiges, nämlich dass Hermann Awgustowitsch die Opern Tschaikowskys und insbesondere die Zauberin nicht mochte, was zum Teil erklärt, warum sein Artikel über Pjotr Iljitsch Tschaikowsky als dramatischer Komponist\*\* so lächerlich war: sie wurde ihm von seinen Freunden aufgezwungen und von Laroche, wie man sagt, gegen seinen Willen geschrieben.

\*\* Siehe Erinnerungen , 13. Februar 1895.

Übrigens, wissen Sie, - sagte Ljadow zu Rimski-Korsakow, - ich habe einen sehr interessanten Brief von Laroche, als ich ihn zum ersten Mal traf, in dem es unter anderem heißt, dass Gluck, Mozart, Meyerbeer, Wagner, Glinka und Rimski-Korsakow alle Musik zur Illustration des Textes haben, während es bei Tschaikowsky selten eine Übereinstimmung zwischen der Musik und dem, was besungen wird, gibt.

Im Gespräch über das gestrige Russische Konzert und den merkwürdigen Eindruck, den L. C. Kjuis Gesang und vor allem ihre Stimme hinterließen, erzählte Anatolij Konstantinowitsch von der Meinung, die er einmal von Lidija Cesarewnas Eltern gehört hatte - dass die wahren Diamanten (das waren L. Kjuis wunderbare Diamantohrringe) nicht in ihren Ohren, sondern in ihrem Hals steckten .

24. März

Am Montag besuchte ich wie üblich die Rimski-Korsakows. Im Gespräch mit mir über die gestrige Aufführung von Sadko und Stassows Glückwunsch behauptete Nikolai Andrejewitsch, er (d. h. Rimski-Korsakow) sei bereit, jede Wette einzugehen, dass Wladimir Wassiljewitsch von der gesamten Oper genau nichts verstanden habe, obwohl er sie mit den Nibelungen verglich.

Das weitere Fotografieren der Wohnung der Rimski-Korsakows wurde vorübergehend ausgesetzt.

31. März

Ich war bei den Rimski-Korsakows, wie immer zur Mittagszeit. Ich erzählte ihm vom letzten Freitag, einem privaten Treffen unseres Musikzirkels, bei dem es neben einer Lesung von Schtrup eine vierhändige Aufführung von Balakirews Tamara und einige neue Romanzen von Kjuj gab, die Romanze Stiller Himmel und Olgas Arioso aus Rimski-Korsakows Pskowitjanka, Mussorgskys Vergessen und Serenade, Wagners Abendstern und die Pastorale aus Berlioz' Trojanern. Außerdem informierte ich Nikolai Andrejewitsch über die Absicht des Kreises, im nächsten Jahr Wagners Walküre aufzuführen, wofür die Deutschen Petersburg bis zu 6.000 Rubel spenden würden, und dass ich kürzlich ein schönes Klavierstück von Rachmaninow gehört hatte, das er für drei Mädchen Skalas - für sechs Hände - bei den Schenschins geschrieben hatte.<sup>19</sup> Bei meiner Abreise nahm ich drei Orchesterpartituren von Tschaikowsky Das Gewitter, Das Schicksal und Woiwode - zur Durchsicht mit.

7. April

Ich war bei Rimski-Korsakow, dem ich letzten Montag die Tschaikowsky-Partituren gebracht habe. Nikolai Andrejewitsch war gut gelaunt, und so erzählte er mir, nachdem ich ihm von der gestrigen Familienfeier bei Stange erzählt hatte (es war die Volljährigkeit der mittleren Tochter Olga und gleichzeitig ihr Hochzeitstag), scherzhaft, dass er neben der Durchsicht der Druckfahnen von Sadko gerade die Oper Hero und Leander komponiere, aber bisher nur ein Finale des II. Aktes geschrieben habe. In dem anschließenden Gespräch über Koptjajews kürzlich erschienenen bizarren Artikel im Kosmopolit mit dem Titel Porträt Glasunows,<sup>20</sup> in dem Dinge berichtet wurden, die für Glasunow nicht sehr glaubwürdig waren, deutete Rimski-Korsakow an, dass er eine Art Interview überhaupt nicht anerkenne oder mit ihm sympathisiere.

10. April

Trotz der Butterwoche war ich bei Rimski-Korsakow, wo ich den Abend verbrachte.

Wir sprachen mit Nikolai Andrejewitsch über den Einfluss von Balakirews Musik auf seine Musik. In der Tat, wenn man die beiden Komponisten sehr genau

analysiert, wird man einige Analogien finden: die Ouvertüre zu Lear von Balakirew enthält an einigen Stellen Elemente, die später in die melodische Charakterisierung von Iwan der Schreckliche (aus Pskowitjanka ) eingeflossen sind; mit Tamara und Das Georgische Lied \* wurde ein neuer, so genannter balakirewischer Orient in die moderne Kunst eingeführt, \*\* ein Abglanz davon finden wir in Ägypten (in Mlada ) und im Indischen Tanz (mit einem Chor aus demselben Werk) und im III. Teil von Scheherazade , wenn die Prinzessin auf einer Sänfte weggetragen wird, usw. Dieselbe Tamara deutet auch die Klarinettenkadenzen der Scheherazade und das Mlada -Thema selbst an, obwohl seine wahre Heimat natürlich nicht in Tamara , sondern in Liszts Heiliger Elisabeth oder Wagners Parsifal zu suchen ist. Balakirews brillanter Goldener Fisch deutet teilweise die melodischen Elemente von Pannotschka und Lewkos poetischem Duettino (aus Maiennacht ) und die harmonische Episode (*Notenbeispiel 62*) an, die Teil von Rimski-Korsakows unsagbar poetischer, bezaubernd magischer Charakterisierung der Gazelle (Peri Gul-Nasar) aus Antar wurde. Schon in Balakirews Barcarole Holde Fischerin mit den Worten Sprich zu mir usw. kann man eine reizvolle melodische Wendung erkennen (*Notenbeispiel 63*), die uns später in Rimski-Korsakows poetischer Romanze Ich glaube, ich liebe mit den Worten Er kann nicht heucheln begegnet, nur ist diese Phrase hier viel schöner und wirkungsvoller. Ganz zu schweigen von der letzten Romanze (Nr. 20, Traum ) aus der ersten Serie der Balakirew-Romanzen, in der die Worte Das Wort der Liebe wurde manchmal unterbrochen oder Trübe Sternenaugen (*Notenbeispiele 64, 65*) Teile von Balakirews Südlicher Nacht (*Notenbeispiele 66, 67*) enthalten, die melodisch absolut identisch sind.

62

Про\_зра\_чен твой по\_кров .

63

64 (несколько ускоряя)

Сло\_ во люб\_ ви пре\_ ры\_ ва\_ ла по\_ ро\_ ю

(несколько ускоряя)

Detailed description: This block contains the musical notation for measure 64. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The vocal line consists of a series of eighth and quarter notes. The piano accompaniment includes a dense sixteenth-note texture in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The instruction "(несколько ускоряя)" is written below the piano part.

65

(замирая)

Туск\_ лы\_ е звезд\_ ны\_ е о\_ чи

(замирая и замедляя) *ppp*

Detailed description: This block contains the musical notation for measure 65. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has three sharps and the time signature is 3/4. The vocal line has a few notes with a fermata. The piano accompaniment features a long, sustained chord in the right hand and a melodic line in the left hand. The instruction "(замирая и замедляя)" is written below the piano part, along with the dynamic marking "ppp".

66

Ди\_ кой во\_ ли пол\_ на, за\_ хо\_ дй\_ ла вол\_ на,

*mf*

Detailed description: This block contains the musical notation for measure 66. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has three sharps and the time signature is 3/4. The vocal line consists of a series of quarter notes. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamic marking "mf" is written above the vocal line.

67

*ritard.*

По\_ спе\_ шай на сви\_ да\_ нье люб\_ 'ви

*ritard.* *dim.* *(a tempo)*

Detailed description: This block contains the musical notation for measure 67. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has three sharps and the time signature is 3/4. The vocal line consists of a series of quarter notes. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The instruction "ritard." is written above the vocal line, and "dim." is written below the piano part. The instruction "(a tempo)" is written above the piano part.

Die Frage nach dem Einfluss von Balakirew auf Rimski-Korsakow ist mit diesen Fällen noch nicht erschöpft.

Rimski-Korsakow ist, wie er selbst sagt, Mozart, Beethoven (die ersten beiden Stile) und Haydn sehr zugetan, und er erholt sich bei ihnen, so wie ein des Stadtlebens überdrüssiger Mensch sich körperlich und moralisch erholt, wenn er die wunderbare, saubere Landluft einatmet oder sich mit ehrlichen, unprätentiösen und schlichten Menschen unterhält.

Wir sprachen auch über den II. Teil von *Antar*, wo die künftige Harmonie von *Morena* (aus *Mlada*) bereits zu Beginn von *Süße Rache* zu hören ist (*Notenbeispiel 68*), und über den IV. Teil dieser orientalischen Suite; Nikolai Andrejewitsch persönlich liebt diesen Teil über alles, vor allem das Ende, als ob es in den geheimnisvoll sanften Konsonanzen der Nonakkorde verschmilzt. Und doch, - so Rimski-Korsakow, - gibt es in *Antar* etwas, das neu instrumentiert werden muss, und die Hauptsache ist, die Bedeutung der Streichinstrumente zu erhöhen. \*

\* Siehe *Erinnerungen*, 14. und 20. November 1897.

68 Allegro

(увелич. трезвучие)

(уменьш. трезвучие)

Dann kamen wir auf das Thema meines geplanten Artikels über die Oper *Sadko* zu sprechen. Ich teilte Nikolai Andrejewitsch mit, dass ich im Allgemeinen daran denke, eine Reihe von Artikeln zu schreiben, in denen ich darauf hinweisen werde, dass, abgesehen vom Kupala-Kult, jedes Werk von Rimski-Korsakow immer die eine oder andere charakteristische harmonische Kombination aufweist; so zum Beispiel in der Fantasie *Sadko* - die Ton-Halbtton-Skala und die Harmonie im Märchen in der Dritten Sinfonie, der *Scheherazade* und teilweise in der Oper *Mlada* gibt es Tonalitäten in Form einer erhöhten Quarte oder einer erniedrigten Quinte; in *Pskowitjanka* gibt es Akkordtypen (*Notenbeispiel 69*), in *Maiennacht* und *Snegurotschka* gibt es parallele Sekunden in Sekunden und Quinten sowie erweiterte und verminderte Dreiklangsakkorde; in *Mlada* gibt es kleine Sekundschritte und verminderte Septakkorde (in *Schwarzer Dienst*, *Träume von Jaromir* und *Schatten*) *Morena*-Akkorde, Harmonien des Typs (*Notenbeispiel 70*), deren erste Andeutungen bereits in der Fantasie von *Sadko* sowie am Anfang und Ende von *Das Märchen* zu finden sind, ganz zu schweigen von der Oper *Sadko*; dann in *Die Nacht vor Weihnachten* - abwechselnde Dreiklänge, Nonakkorde und Sekundakkorde in hohen und tiefen Terzen; vergrößerter Dreiklang; ein Nebeneinander von Akkorden des Typs (*Notenbeispiel 71*) und Moll-Akkorden in Stufen eines verminderten Dreiklangs, oder durch eine verminderte Quinte voneinander beabstandet; schließlich werden in *Sadko* die Skala Ton-Halbtton und die Skala in ganzen Tönen, der vergrößerte Dreiklang und der

verminderte Septakkord, der Septakkord im 7. Schritt, der kleine Nonakkord in Kombination mit dem verminderten und vergrößerten Dreiklang, Tonalitäten in Form von kleinen Terzen und der Wechsel von Sekundakkorden in Form von Terzen usw. bis an die letzten Grenzen entwickelt.



Es hieß auch, dass Nikolai Andrejewitsch in der Szene, in der Sadko allein auf der Meeresoberfläche steht (*Notenbeispiel 72*), eine auffallend kühne und unerwartete Einführung des siebten Schrittes in der Tonika eines Es-dur-Dreiklangs (S. 289) verwendete, um den höchsten Kontrast zu erzielen und durch dieses wahrhaft geniale Mittel einen unvorstellbar auffälligen Unterschied zwischen der Fantasiewelt (der Unterwasserwelt) und der Realität zu schaffen. \*

\* Meiner Meinung nach verblasst der berühmte Übergang zu Ägypten (von Mlada ) gegenüber diesem einzigartigen Kontrast.

**72 Andantino** ( $\text{♩} = 65$ ) *Xop*

Wissen Sie, - sagte Rimski-Korsakow, - aber ich habe seit Mlada eine große Liebe für den verminderten Septakkord, wie gut er ist! In der Tat, erinnern wir uns wenigstens daran:

1.) Orientalische Romanze (*Notenbeispiel 73*), 2.) das Chorrezitativ vor den Träumen aus Mlada , 3.) Poco agitato aus der ersten Arie der Wesna in Snegurotschka , 4.) der poetische Reigen aus dem III. Akt mit den Worten Zerrissene Blumen (*Notenbeispiel 74*); 5.) Eine inspirierte Episode aus der Helden-Opern Sadko (siehe das Finale der 4. Szene mit den Worten Ah und des Kaufmanns Gast, die junge Nachtigall Sadko ) (*Notenbeispiel 75*) oder das



märchenhafte Pizzicato aus der Einleitung zum II. Akt von Snegurotschka (Notenbeispiel 76), ganz zu schweigen von der Schneeschmelzszene in Snegurotschka oder der vorangehenden Szene, in der sich die Meeresprinzessin Wolchowa in den Fluss Wolchow verwandelt.

73

pp

Musical score for measure 73, featuring a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The piece is marked *pp* (pianissimo). The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes, with some beamed sixteenth notes. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern.

Musical score for measure 74, featuring a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The melody in the treble clef continues with eighth and sixteenth notes. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern.

74

рва\_ ла цве\_ ты, рва\_ ла цве\_ ты

Musical score for measure 74, featuring a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The piece is marked *pp* (pianissimo). The melody in the treble clef includes vocal lines with lyrics: "рва\_ ла цве\_ ты, рва\_ ла цве\_ ты". The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern.

75

Musical score for measure 75, featuring a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The melody in the treble clef continues with eighth and sixteenth notes. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern.

The image shows a musical score for measures 76 to 80. It consists of three systems of staves. The first system includes a Flute part (marked '+Fl.') and a piano accompaniment. The Flute part has a dynamic marking of *p* and a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The piano accompaniment has a dynamic marking of *p* and a sequence of notes: G3, A3, Bb3, C4, Bb3, A3, G3. The second system includes a Clarinet part (marked '+Cl.') and a piano accompaniment. The Clarinet part has a dynamic marking of *p* and a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The piano accompaniment has a dynamic marking of *p* and a sequence of notes: G3, A3, Bb3, C4, Bb3, A3, G3. The third system shows the piano accompaniment continuing with a sequence of notes: G3, A3, Bb3, C4, Bb3, A3, G3.

Auf meine Bemerkung, dass es für einen Großteil der neuen russischen Musik bereits eine Periode bewusster und nüchterner Kritik gab, sagte Rimski-Korsakow: Und das liegt daran, dass der Zyklus abgeschlossen ist: alles ist gesagt. Was Glasunows letzte Fünfte und Sechste Sinfonie und die Werke Skrjabins betrifft, so hat mit ihnen bereits etwas Neues auf diesem Gebiet begonnen, und es bleibt die Frage, wie es weitergehen wird.

Als ich ging, bekam ich das lang ersehnte Manuskript (Rohentwurf) der Oper Sadko, aber Rimski-Korsakow riss Seite 1 heraus und sagte, niemand dürfe sie sehen.

14. April

Heute, am Montag, war ich wie immer bei den Rimski-Korsakows, wo ich die Achscharumows und Juri Molas traf.

Bis zum Mittagessen drehte sich das Gespräch um politische Themen. Dann, bereits im Esszimmer, erzählte mir Nikolai Andrejewitsch, dass er kürzlich zu dem Schluss gekommen sei, dass die Musik die wahrhaftigste aller Künste ist und dass es darüber hinaus nicht den Schatten einer Täuschung in ihr gibt.

Ich erfuhr, dass Rimski-Korsakow Flageolets, wie hoch sie auch sein mögen, so klar und deutlich hört wie jede andere Note in einem Orchester oder auf einem Flügel, und dass zwei Themen in Sadko von Rimski-Korsakow aus seiner früheren Musik übernommen wurden: eines ganz bewusst und absichtlich - aus einem unveröffentlichten und unbekanntem Werk - und das andere unbeabsichtigt, durch Vergesslichkeit, aus einem bereits gedruckten Werk. Siehe die Szene der Trauer von Ljubawa (*Notenbeispiel 77*) und Suleikas Lied.



21. April

Ich besuchte die Rimsky-Korsakows zur Mittagszeit. Die Rimski-Korsakows schienen mit irgendetwas beschäftigt zu sein, so dass das Gespräch nicht gut verlief. Ich erfuhr, dass sie noch kein Haus gemietet hatten, da das ihnen angebotene völlig ungeeignet war, während Wetschascha bereits belegt war. Es bleibt uns nur noch eines übrig, - sagte Nikolai Andrejewitsch, - wir müssen zum Tschereenez-See fahren.

Bevor ich ging, zeigte mir Rimski-Korsakow ein Porträt von ihm, das er kürzlich als Geschenk erhalten hatte. Es wurde nach einer Fotografie in Ölfarbe von Kun Kely gemalt, der sein ganzes Leben im Ausland gelebt und Rimski-Korsakow nie persönlich gesehen hatte.

28. April

Heute war Rimski-Korsakow relativ gut gelaunt. Es war die Rede von wahrhaft fabelhaften Projekten für unseren Musikkreis im kommenden Jahr. So wird gemunkelt, dass die Gesellschaft in dieser Saison zwei Opern aufführen will:

Pskowitjanka und eine von Wagners Walküren oder Die Meistersinger mit Malten und außerdem bis zu sieben Sinfonieabende mit einem Orchester unter der Leitung von Balakirew, wobei Letzteres ganz davon abhängt, ob Ljapunow zum Vorsitzenden gewählt wird oder nicht. Wenn nicht, wird es keine Konzerte geben. Dann war die Rede von den Liszt- Idealen , ihrer exorbitanten Länge und dem ziemlich unglücklichen und schrecklichen Programm.

Im Gespräch mit Nikolai Andrejewitsch über Lamoureux' Konzerte in Paris erfuhr ich unter anderem, dass am 18. Oktober 1896 das Concert du festival de Reouverture, \*

\* Wiederaufnahme des Konzertfestivals (fr.) [der Konzerte von Lamoureux nach der Auflösung des Orchesters im Sommer 1897 und der Einstellung eines neuen Orchesters].

neben Beethovens Pastoralsinfonie , Redemption \*\*

\*\* Erlösung (fr).

von Cäsar Franck, La jeunesse d'Hercule \*\*\*

\*\*\* Die Jugend des Herkules (fr.).

Saint-Saëns und die Ouvertüre zu Wagners Nürnberger Meistersinger wurden von der Uraufführung von Rimski-Korsakows Spanischem Capriccio begleitet, \*\*\*\*

\*\*\*\* Siehe Erinnerungen , 7. Oktober 1896.

mit einer kurzen biografischen Notiz, die teilweise aus C. Kjuis *La musique en étude* stammt. Kjuis Buch *La musique en Russie* \*\*\*\*\*,

\*\*\*\*\* Musik in Russland (fr.)

das zum Teil von ihm selbst verfasst wurde und daher von keinem ernsthaften Interesse ist. Rimski-Korsakow und ich diskutierten abschließend viel über die zweifellos wunderbare Instrumentierung von Webers *Freischütz* sowie über den unzweifelhaften Einfluss der Musik im berühmten *Wolfsschlucht* (aus der Jagdszene) während des Chors für die Szene *Durch Berg und Thal* \*\*\*\*\*

\*\*\*\*\* Über Berge und Täler (dt.).

(*Notenbeispiel 78*) zu einer harmonischen Episode aus Mussorgskys *Eine Nacht auf dem kahlen Berge* (S. 14-40 der Partitur) (*Notenbeispiel 79*); zum Schluss noch etwas zur altslawischen Gusli und dazu, dass nach Meinung von Alexandr Sergejewitsch Faminzin (siehe seine Forschungen zu dieser Frage auf den Seiten 67-68, 75 usw.),<sup>21</sup> die Wiege dieses Werkzeugs im Nahen Osten, in der assyrisch-babylonischen Welt liegt, von wo aus es nach Kleinasien und dann durch die Vermittlung der Mauren nach Europa, genauer gesagt nach Byzanz, gelangt ist. Von Byzanz aus gelangte die Gusli Federharfe ( Bergahorn ) zu den Südslawen (der Baum Ahorn oder platanus \*

\* Platane (lat.).

wuchs nur im Süden Russlands), weiter zu den Großrussen, d. h. zu den Nordostslawen; von hier aus geht es weiter zu den Finnen ( Kantele ) und Esten ( Kannel ); dann zu den Litauern ( Kankles ) und den Letten ( Kukles ); danach taucht die Gusli bei den Russen wieder auf, die ihr ursprüngliches Musikinstrument bereits vergessen haben. Interessant ist hier, dass die slawischen Gusli, oder richtiger gesagt, Gusli, von den Tataren Gusti , von den Tscheremern Kusele und von den Tschuwaschen Gjussle genannt wurden.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. It contains several measures of music with various note values and rests. The second system begins at measure 79 and is more complex, featuring a grand staff with a treble clef on the upper staff, a middle staff with a treble clef, and a bass staff with a bass clef. It includes dynamic markings such as 'f' (forte) and 'f' (piano) and shows a more intricate melodic and harmonic structure.

9. Mai

Am Geburtstag von Nikolai Andrejewitsch war ich abends bei den Rimski-Korsakows, wo ich bis 12 Uhr abends blieb. Außer mir und meinen beiden Nichten (Alessja Erichsen und Sokolowa) hatten die Rimski-Korsakows Glasunow dabei. Während er mit mir über verschiedene Dinge sprach, erzählte mir Nikolai Andrejewitsch, dass er mehrere Romanzen nach Texten von Maikoff, Fet, Puschkin, Mey (eine Übersetzung von Mizkewitsch), Alexej Tolstoi, Lermontow und anderen<sup>22</sup> verfasst hatte und dass er daran dachte, mehr in diesem Genre zu komponieren, darunter das Ende von Antschar. Aber, - so fügte Rimski-Korsakow hinzu, - alle 16 Romanzen, die ich bereits geschrieben habe, sind nicht nach Ihrem Geschmack, denn sie zeichnen sich weder durch eine besonders tiefe Harmonie noch durch übernatürliche Schönheit aus. Außerdem erfuhr ich, dass Rimski-Korsakow sich bereit erklärt hatte, für eine Weile den Vorsitz unseres Kreises zu übernehmen, und dass er seine Arbeit mit einer Wiederaufnahme von Boris Godunow beginnen wollte, und dann so Gott will... .

Schließlich sagte Nikolai Andrejewitsch, dass sie bereits eine Datscha gemietet hätten, und zwar die am Tscheremenez-See, 20 Werst von Luga (und 5 Werst von Stelewo) entfernt, und dass dieses Glinka-Mawrin-Anwesen Golubkowo genannt werde.<sup>23</sup>

Am Morgen wurden die Rimski-Korsakows von Beljajew, Ljadow, Swerjanskij, G. N. Timofejew und anderen beglückwünscht. (Blumenfeld war der einzige, der weg war).

12. Mai

War bei den Rimski-Korsakows. Nikolai Andrejewitsch, offenbar sehr müde von den Prüfungen. Es war die Rede von einem kuriosen Werk von Fr. Liszt mit dem Titel *Abschied*, das Alexandr Siloti gewidmet war;<sup>24</sup> und außerdem von der Tatsache, dass beim Brand des Staatlichen Zirkustheaters (heute Mariinski-Theater) im Jahr 1859 Glinkas Partitur von *Ruslan* verbrannt war und auch die Orchestrierung für Militärorchester verbrannte, die 1842 von Kapellmeister Baron Rahl auf Wunsch und unter Aufsicht des Autors geschrieben worden war; als die vollständige Partitur dieser Oper später veröffentlicht wurde, musste Rimski-Korsakow daher die verlorene Orchestrierung wiederherstellen. Und so hat er, Nikolai Andrejewitsch, wie Ludmilla Iwanowna Schestakowa in ihrem Vorwort zu *Ruslan* schreibt, die von Glinka für das Militärorchester vorgesehene Musik in Form einer Partitur detailliert, die in einem besonderen Anhang am Ende der Oper steht. Nicht umsonst, so scheint es, ist der *Tschernomor-Marsch* mit seinem berühmten Unisono so herrlich brilliant.

Auch heute hat Rimski-Korsakow kein Wort über seine neuen Romanzen verloren.

19. Mai

Da ich wusste, dass Rimski-Korsakow zu dieser Zeit sehr beschäftigt war, beschloss ich, ihn nicht mit einem gesonderten Abschiedsbesuch zu belästigen, und so besuchte ich ihn wie immer am Montagmittag und brachte ihm sein Rohmanuskript der Oper *Sadko* sowie die vierhändigen Noten (*Scheherazade*, Quartett usw.), die er sich ausgeliehen hatte. Nikolai Andrejewitsch war offenbar in bester Stimmung.

Ich erfuhr, dass seine Familie morgen in das Landhaus umziehen würde; dass der Klavierauszug von *Sadko* bis zu meinem Besuch in Petersburg im Juni wahrscheinlich vergriffen sein würde, worüber mich Rimski-Korsakow zu gegebener Zeit unter meiner Stadtadresse informieren und mir mitteilen würde, wo ich das versprochene Exemplar erhalten könnte; und schließlich, dass Rimski-Korsakow mir eine seiner 16 neuen Romanzen (zu Puschkins *Die fliegende Wolkenreihe* lichtet sich) gewidmet hatte. Ich habe Ihnen meine Romanzen nicht vorgespielt, - sagte Rimski-Korsakow lachend, - weil Sie selbst mir einmal verboten haben, etwas nach *Sadko* zu schreiben.

Auf meine Frage, um was für eine Art von Romanze es sich handeln würde, sagte Nikolai Andrejewitsch, dass es nicht die von mir so geliebten Sequenzen geben würde, sondern eine ungewöhnlich schwierige Begleitung.

Nadeschda Nikolajewna musste für die letzten Einkäufe in die Stadt fahren, und Nikolai Andrejewitsch musste um 8 Uhr im Konservatorium sein, um die Prüfungen zu kontrollieren. Wir standen also vom Tisch auf und verließen gegen halb neun das Haus.

Am Tor trennten sich unsere Wege, und nachdem wir Rimski-Korsakow zum Abschied geküsst und ihm noch einmal für sein Engagement gedankt hatten, verabschiedeten wir uns von ihm für den ganzen Sommer.

So wurde auch diese Saison verbracht, und zwar auf eine interessante Art und Weise.

15. Juni

Am 15. Juni erhielt ich in Kasjanowo durch F. D. Schwedow, der aus Petersburg gekommen war, um die Schenschins zu besuchen, eine Nachricht von Nikolai Andrejewitsch, die mir von Rimski-Korsakow an die Stadtadresse geschickt wurde, und lag daher in einer leeren Wohnung bis zur nächsten Gelegenheit.

30. Juni und 1. Juli 1897\*

\* Entwurf in Kasjanowo bis 18. August und komplett neu geschrieben in Petersburg am 31. August.

### Ein Ausflug nach Smytschkowo (Chotino-Gut)

Ich nutzte die günstigen Tage und verbrachte vom 28. Juni bis zum 1. Juli im Kreis Luga, zunächst in Satischje (in der Nähe des Dorfes Schilowa) in der Datscha von Stange, dann bei den Rimski-Korsakows, zu denen ich am Tag ihrer Silberhochzeit, also am Montag, dem 30. Juni, kam und wo ich bis zum Abend des nächsten Tages blieb. Die Sonne stand schon hoch, als ich das Anwesen der Chotino erreichte; es schien etwa halb zwei Uhr morgens zu sein. Nikolai Andrejewitsch und überhaupt alle, die Achscharumows nicht ausgenommen, freuten sich sehr über mein Erscheinen, was sehr dadurch erleichtert wurde, dass ich aus Luga Briefe, Zeitungen und Telegramme mitbrachte, die an sie in Smytschkowo adressiert waren. Gegen zwei Uhr nachmittags wurden wir zum Frühstück eingeladen, danach gab es Schokolade. Als Schwiegersohn machten wir alle einen Spaziergang, zuerst zum malerischen Ufer der Luga und dann zu einem hohen Hügel mit einer verbrannten Kiefer, von dem aus wir einen schönen Blick auf Felder, Wiesen und eine Mühle in der Ferne hatten. Es heißt, Nikolai habe im Juni 17 neue Romanzen komponiert, darunter einige Duette, und er wolle in diesem Stil weiter schreiben.

Außerdem erfuhr ich, dass Glasunow weit von der Fertigstellung seines Balletts *Raimonda* entfernt war und dass Rimski-Korsakow die Musik dieses Balletts für überraschend gut hielt, ein Umstand, der dieses Werk bei Ballettliebhhabern zweifellos durchfallen lassen würde. Außerdem sprachen wir mit Rimski-Korsakow über Dargomyschskis *Der steinerne Gast*, dessen Klavierauszug Nikolai Andrejewitsch in dieser Zeit sorgfältig überarbeitet hat und zu dem traurigen Schluss gekommen ist, dass es eine Menge harmonischen Unsinn enthält, der korrigiert werden müsste, bevor er mit der Neuinstrumentierung dieser Oper beginnen kann. Hier, in diesem Werk, lag nach Nikolai Andrejewitschs Meinung die Wurzel des harmonischen Übels in Mussorgskys Werken. Ich bin geradezu versucht, - sagte Rimski-Korsakow, - einen Artikel über die Frage der kompositorischen Taubheit zu schreiben; eine Taubheit, die nicht nur Mussorgsky und Dargomyschski aus der Zeit des *Steinernen Gastes* betraf, sondern auch Beethoven und Wagner und Liszt und sogar Tschaikowsky; von den Herren d'Indy und seinesgleichen spreche ich gar nicht erst. Man denke an den Beginn des zweiten Presto des Finales der Neunten Sinfonie, vor dem Rezitativ: *O Freunde, nicht diese Töne*, in dem die folgenden Noten gleichzeitig im Orchester gespielt werden: d, e, f, g, a, b und cis - ein Akkordtyp (*Notenbeispiel 80*); erinnern Sie sich an die musikalisch lächerliche Charakterisierung von Hagen aus Wagners *Götterdämmerung* (*Notenbeispiel 81*); die seltsamen fis vs. f Kontrabässe auf den Seiten 46-47 der Liszt'schen Mephisto-

Walzer-Partitur, sowie der völlig unverständliche des-Dreiklang auf dem Orgelpunkt auf dem d bei Tschaikowsky. Unwillkürlich kommt man zu dem Schluss, - fuhr Nikolai Andrejewitsch fort - dass es in der Musik, wie auch in anderen Künsten, zweifellos Gesetze Gottes gibt, die durch direkte Schöpfung entstanden sind, und die Gesetze des Menschen, die durch eine einfache Laune des einen oder anderen Künstlers in die Kunst eingeführt wurden, wie die Verwendung eines Quartsext-Akkords, nicht in einer Schlusskadenz oder als übergehender Dreiklang, sondern als eigenständiger Akkord inmitten eines musikalischen Satzes; und die ersteren - göttlichen - Gesetze sind den letzteren unermesslich überlegen. Und deshalb ist es streng genommen kaum noch möglich, in der Kunst wirklich neue Wege zu beschreiten, und ob es nicht nur eine Fortsetzung in direkter Richtung dessen ist, was seit langem, wenn auch nur im Keim, der klassischen Musik gegeben ist. Denn sobald sich ein Künstler scharf zur Seite drehte, wie z.B. Berlioz, Mussorgsky, Richard Strauss, d Indy, kam der größte Unsinn zum Vorschein.



Wir näherten uns bereits dem Haus, als Rimski-Korsakow erneut das Wort ergriff: Sie werden es nicht glauben, - sagte er, - ich bin tief bewegt von der Tatsache, dass Tschaikowsky in der Lage war, gleich zu Beginn seiner Karriere ein für alle Mal alles für die Musik aufzugeben; diese Entscheidung spricht Bände über seine tiefe künstlerische Natur. Ich zum Beispiel, - fuhr Nikolai Andrejewitsch fort, - habe diesen Schritt nicht gewagt und habe weiter gedient; das war schade, denn dann hätte ich die Pskowitjanka, den Sadko oder den Antar nicht überarbeiten müssen.

Als wir nach Hause zurückkehrten, sprachen wir darüber, dass es für den zukünftigen Ruhm von C. Kjuj besser gewesen wäre, wenn seine kritischen Artikel nie veröffentlicht worden wären und in Form von Findeisens Bibliographischem Index geblieben wären, sonst wäre es eine Schande gewesen!

Dank des hervorragenden Wetters wurde der Tisch im Garten gedeckt, und so verlief das Essen selbst mit Eis, Vorspeisen und Champagner, das von sechs bis halb neun Uhr abends dauerte, sehr fröhlich und lebhaft. Nach Beendigung des Essens begab sich die ganze Gesellschaft in den Saal, wo Nikolai Andrejewitsch auf unsere Bitte hin in mehreren Empfängen alle seine Juni-Romanzen und -Duette vortrug, mit Ausnahme der Ballade Switesjanka, die er für Tenor, Sopran, Chor und Orchester nach Worten von Mizkewitsch (Meja) geschrieben, aber noch nicht ganz vollendet hatte.

Hier eine detaillierte Liste dieser Werke:

1.) Er schläft, der große Pan. Das Duett wurde am 5. Juni 1897 in streng lydischem Ia-Dur\* geschrieben

\* A-Dur

(Anmerkung: Dieses Duett wurde bereits am 9. Mai in Petersburg begonnen). Ebenfalls am 5. Juni komponierte Rimski-Korsakow zwei weitere Romanzen: 2.)



Nicht der Wind, der von den Höhen herabweht und 3.) Ich schneide mein Schilf (Text von Maikow).

6. Juni geschrieben 4.) Eine Lerche singt lauter (nach Worten von A. Tolstoi).

7. Juni verfasst: 5.) Erwachen ( Träume, Träume, wo ist deine Süße? ) (nach Worten von Puschkin) und 6.) Oktawa (nach Worten von Maikow).

Am 8. Juni wurde die Romanze 7.) zu den Worten von Fet Frisch und duftend ist dein üppiger Kranz verfasst.

9. Juni - 8.) zu den Worten von A. Tolstoi Das Meer schäumt nicht .

10. Juni - 9.) Zu den Worten von A. Tolstoi: Die Welle bricht und plätschert und plätschert . \*\*

\*\* Beide Romanzen tragen den Titel Am Meer .

Am 19. Juni 10.) wurde das Echo (Puschkins Worte) geschrieben.

22. Juni 11.) Der Prophet (Text von Puschkin) wurde komponiert.

Am 23. Juni wurde 12.) ein Duett zu den Worten aus dem Hohelied ( Ich bin eine Blume des Feldes ), übersetzt von Meja, geschrieben und 13.) Antschar (Worte von Puschkin), begonnen am 3. September 1882, beendet.

Am 25. Juni schrieb er zwei Romanzen: 14.) Leise, leise das blaue Meer (nach Texten von Maikow) und 15.) Zwischen den drei Meeren ein Turm (aus Maikows Neugriechisch ).

Am 29. Juni wurde eine sehr düstere Romanze 16.) zu Puschkins Worten Der schattige Tag ist verblasst geschrieben.

Zwischen den Romanzen sprachen wir über den Schriftsteller Wladimir Korolenko und seine herrlichen Romane: Makars Traum , Der Wald rauscht , Der Mörder , Der alte Glöckner und Der blinde Musiker , dieses Wunder der modernen Psychologie und der Schönheit der Gedanken und der Form. Gegen 12 Uhr nachts verteilten wir uns alle auf unsere Zimmer: Ich wurde Andrej (anstelle von Wolodja) zugeteilt, die Achscharumows gingen in das Arbeitszimmer von Nikolai Andrejewitsch, und Wolodja ging in den Salon.

*1. Juli*

Am nächsten Tag stand ich recht früh auf. Bald kam jedoch der Kaffee, und danach gingen Nikolai Andrejewitsch und ich im Garten spazieren. Wir sprachen über Rimski-Korsakows neues Duett Er schläft, der große Pan (nach Texten von Maikowski), das im streng griechischen Stil geschrieben ist und gerade wegen seines antiken Zuschnitts dem Publikum nie gefallen würde, und auch über den auffallend inspirierten und luftigen Anfang und Schluss des Blumenchors aus Glinkas Ruslan .

Dann sprachen wir ausführlich über Haydns wunderbare Sinfonien (die ersten 12), die voller Leben und musikalischem Inhalt sind und in denen man etwas sehr Innovatives in Bezug auf die Harmonie entdecken kann. Und diese Werke, die voller Leben und Klänge sind, - sagte Rimski-Korsakow, - schrieb Kjuji zu seiner Zeit, dass sie, wie andere Werke der klassischen Musik, trocken und ohne musikalischen Inhalt sind.

Als ich nach Hause zurückkehrte, spielte ich mit Erlaubnis Rimski-Korsakows persönlich die neuen Romanzen von Nikolai Andrejewitsch am Flügel und lernte, wie ich es bei solchen Gelegenheiten immer tue, etwas auswendig. Im Gespräch mit

Nikolai Andrejewitsch über Sadko erfuhr ich erstens, dass sowohl die Partitur als auch der Klavierauszug gleichzeitig, am 15. Juli, veröffentlicht werden würden (zumindest sagte das Beljajew in seinem Glückwunschsreiben), und zweitens, dass Rimski-Korsakow im Moment überhaupt nicht an die Oper dachte, so als hätte es sie nie gegeben.

Rimski-Korsakow küsste mich zum Abschied und bedankte sich herzlich für meine Aufmerksamkeit und dafür, dass ich nicht zu faul war, persönlich in ihr Haus zu kommen. Gegen 18 Uhr brachen ich, Andrej und die Achscharumows auf, und schon bald verschwand das Chotino-Anwesen hinter dem nächsten Wäldchen.

## 8. September

Da ich wusste, dass die Rimski-Korsakows am Samstag, dem 6. September, aus ihrer Datscha zurückkehren würden, nutzte ich meinen Aufenthalt in der Tschernyschow-Gasse, um die Rimski-Korsakows am 8. September zu besuchen.

Nikolai Andrejewitsch war offensichtlich mit irgendetwas beschäftigt, und so kam das Gespräch zunächst irgendwie nicht zustande, obwohl Rimski-Korsakow und ich uns zwei Monate lang nicht gesehen hatten. Zunächst teilte ich Rimski-Korsakow mit, dass ich vor kurzem eine Reihe von Manuskripten, die seinem verstorbenen Bruder Alexandr Petrowitsch gehörten, von meinem früheren Geschäftsführer N. P. Arsenjew geschenkt bekommen hatte, nämlich: das Originalmanuskript von Balakirews Roman *Eine jüdische Melodie*, und von Mili Alexejewitsch am 30. August 1859, dem Tag des heiligen Mustafa, d. h. Alexandr Arsenjew, der Weigela von Schweden und seine unheiligen Krieger besiegte, vollendet; das Manuskript von Schamils Festmarsch,<sup>25</sup> komponiert von Mod. Mussorsky (unterzeichnet ohne den Buchstaben g) vom 11. Oktober 1859, der ebenfalls dem Bruder von Nikolai Petrowitsch gewidmet ist, sowie 12 Briefe von Balakirew aus den Jahren 1859 und 1862 an Mustafa, d.h. an denselben Alexandr Petrowitsch, in denen u.a. erwähnt wird, dass: Korsinka seine Arbeit noch nicht beendet hat, weil er durch seine Prüfungen von der Musik abgelenkt ist (offensichtlich sein Abschluss des Marinekorps - siehe Brief vom 28. März 1862); ferner, dass er ein ausgezeichnetes Finale (der Ersten Symphonie) schreibe, obwohl das Scherzo und das Andante noch nicht fertig sind, und dass Korsinka herrlich orchestriert wird (siehe Brief vom 5. Mai 1862).

Dann zeigte ich Nikolai Andrejewitsch die Kopie eines Briefes, den ich in diesem Sommer von einem Verwandten meiner Frau erhalten hatte (einem Enkel von Iwan Fjodorowitsch Afremow, einem bekannten Astronomen und Archäologen der Tulaer Gutsbesitzer, der Puschkin persönlich gekannt und einst ihr Gut Salniza, Turgenjew, Lermontow und andere besucht hatte, und korrespondierte mit dem berühmten Alexander Humboldt über Angelegenheiten, die seinen *Kosmos* betrafen) das Original von Puschkins Brief an N. A. Polewoi. Hier ist der Inhalt dieses kuriosen Manuskripts:

Mein lieber Herr Nikolai Alexejewitsch, ich danke Ihnen aufrichtig für die Zusendung des Fernschreibens, das für mich ein angenehmer Beweis dafür ist, dass unsere literarische Meinungsverschiedenheit unsere früheren Beziehungen nicht ganz gestört hat. Ich bedaure, dass ich Ihnen noch nicht den B. Godunow überbringen kann, der bereits erschienen ist, den ich aber noch nicht erhalten habe. Ich habe die Ehre, Ihr gehorsamer Diener zu sein

Alexander Puschkin. 1. Jan. 1831.

Aus einem Gespräch mit Nikolai Andrejewitsch über seine Kompositionen im Juli und August erfuhr ich, dass Rimski-Korsakow seit dem Frühjahr 34 Romanzen, 2 Duette, die bereits fast vollständig instrumentierte Ballade Switesjanka sowie Mozart und Salieri (ein Opernwerk in zwei Szenen, nach Puschkin) geschrieben hatte. Übrigens, - sagte Rimski-Korsakow, - sehen Sie sich die Korrekturlesung meiner ersten acht Romanzen (Op. 39-40) an. Ich warne Sie, Ihre Romantik ist nicht in ihnen. Schließlich stritten wir uns über die Musik des berühmten Recordare (*Notenbeispiel 82*). Der springende Punkt ist, dass ich persönlich an einigen Klangkombinationen zwischen einzelnen Passagen Anstoß genommen habe (wie auf dem Musikbeispiel durch ein Zeichen (?!) angezeigt wird), während Nikolai Andrejewitsch sie tadellos schön fand (!) und sogar auf das mitgebrachte Fragment dieser Übereinkunft, nachdem er meine Bemerkung vorher durchgestrichen hatte, sofort schrieb: rein bedingungslos .

Bevor ich ging, signierte Rimski-Korsakow das Exemplar der Oper Sadko , das er mir geschenkt hatte\* und das ich von Beljajew erhalten hatte, und versprach, in Zukunft alle seine Sommeropern aufzuführen, Salieri nicht ausgenommen.

\* Meinem Tröster, dem lieben Wassili Wassiljewitsch Jastrebzew, in Erinnerung an den Komponisten N. A. Rimski-Korsakow. 8. September 1897, Petersburg.

Heute erhielt Nikolai Andrejewitsch aus Prag zwei Exemplare der gleichen Ausgabe der Lokalzeitung Svetozor vom 4. Cervna 1897 (cislo 30/1563 u Prace, 4 cervna 1897. Rocnik XXXI), die neben einem hervorragend gedruckten Porträt von Rimski-Korsakow einen wohlwollenden Artikel eines gewissen Boleslav Kalensky unter dem Titel Nikolaj Andrejevic Rimskij-Korsakov [Nikolai Andrejevic Rimski-Korsakow] enthielt, in dem Rimski-Korsakow als sverazny, genialni osobnost umelecka [eine Art geniale Künstlerpersönlichkeit] anerkannt wurde, und vsestranne vzdslan e hudebniho genia jeho [die volle Entfaltung seines musikalischen Genies], der bis zu seiner Inszenierung von Maiennacht 1896 in Prag bereits unter anderem durch sein symphonisches Werk (symfonicky ch skladby) bekannt war, die bei den Slawischen Konzerten aufgeführt wurden ( Antara ,

Sadko und Spanelske capriccio ), aber zu dieser Zeit wurden sie kaum gewürdigt. Den Tschechen gefiel es vor allem wegen der geradezu brillanten Aufführung der Scheherazada im Orchester durch den Moskauer Safonow, \*\* dessen Uspech laut der Zeitung byl zozhodny [Erfolg ... war hervorragend], und so wurde die Scheherazada , wie sie sagen, opakovana [wiederholt].

\*\* Siehe Erinnerungen , 22. Januar 1896.

Es folgten einige biografische Details, wie die Tatsache, dass Nikolai Andrejewitsch 1844 V Tichnive (statt Tichwin) geboren wurde; dass er seine Ausbildung V Petrohrade v akademii namornicky [in Petrograd an der Marineakademie] erhielt; dass Rimski-Korsakow 1860\*\*\*

\*\*\* Falsch; dies geschah im Jahr 1861.

Balakirew, den berühmten Dirigenten und Gründer der Besplatne Skoly [Freien Schule], kennenlernte und unter seiner Anleitung ucil se skladbe [Komposition studierte], obwohl Nikolai Andrejewitsch in allem anderen ausschließlich sich selbst verpflichtet war und in diesem Sinne wie seine anderen Mitstreiter ( soudruzi ) war: Balakirev, Kjuj, Musörgsky, Borodin [Balakirew, Kjuj, Musorgsky, Borodin], eine Art Autodidakt ( samoukem ).

Ferner, dass Rimski-Korsakow einst namornim dustojnikem [Marineoffizier] war, sich dann aber ganz der Kunst widmete: er leitete ( Riditel ) nach Balakirew die Konzerte der Freien Schule und setzte im Allgemeinen die von Glinka vorgegebene und dann von Balakirew wiederbelebte Liszt-Berlioz-Richtung in der Musik fort (Odchovane Balakirevem) und wurde Mitglied des so genannten Mächtigen Häufleins ( hromadka Balakirevova ) [Balakirews Gruppe]. Schließlich, dass er [Rimski-Korsakow] einen ungewöhnlich originellen Orient in der Musik schuf, der in Rusi takoho umeleckeho stopne ze Zapadni Evropa nad jejimi krasami se pozostavi v obdluv gelang [in Russland von einem solchen musikalischen Kaliber, dass Westeuropa seine Schönheiten bewundert]. Was die von Faminzin, einem Freund des eklektischen und fanatischen Wagneristen Serow, im Druck geäußerte Meinung betrifft, als ob Rimski-Korsakow: nenasluhuje ani povsimnoti, ze jest smesne, chce - li byti skladatelem, ze kazdy sumarz venkovskeho orchestru nad neho vynika [nicht einmal der Aufmerksamkeit wert, ist lächerlich, will Komponist sein, während jeder verirrte Musiker aus dem Dorforchester über ihm steht], ist Unwahrheit und Verleumdung ( Bezduvodne, nespravedliva krvda [Beleidigung, ungerechte Unwahrheit], ganz zu schweigen von der beleidigenden Meinung, dass Rimski-Korsakow, dieser große Symphoniker und Opernkomponist, der in Russland für seine Noblesse ebenso bekannt ist wie z.B. Liszt, Brahms in Deutschland, ein unwissender und unreifer Dilettant ist, usw.

Wissen Sie, - sagte Rimski-Korsakow, - man ruft mich nach Prag zu einer Aufführung meiner tschechischen Oper Mlada , aber ich fahre nicht hin.

15. September

Ich war bei Rimsky-Korsakow . Wir sprachen über die ersten beiden Werke (39 und 40) seiner Frühlingsromanzen, und ich sagte Nikolai Andrejewitsch, dass das erste Heft dieser Romanzen \*

\* Oh, wenn du nur könntest , 2.) Der Westen verblasst in blassem Rosa , 3.) Die Stille senkt sich auf die gelben Felder , 4.) Schlaf, trauriger Freund .  
und das von op. 40 \*\*

\*\* 1.) Wenn das vergilbende Gras sich wälzt , 2.) Ein Engel flog über den Mitternachtshimmel , 3.) Worüber in der Stille der Nacht und Ich wartete auf dich in der Grotte in der Stunde der Dunkelheit .

mir am besten der Engel gefiel, der Scherebzowa Jerejanowa gewidmet ist, und am wenigsten das sogenannte Arioso, das Felix Blumenfeld gewidmet ist - dem übrigens auch Rimski-Korsakow zustimmte. Dann wandte sich das Gespräch unserer gestrigen Generalversammlung zu, in deren Ergebnis Glasunow mit 29 von 39 Stimmen zum Vorsitzenden, Ossowski, Tucholka und Schtrup zu Ratsmitgliedern, Goffe zum Schatzmeister (wegen der Ablehnung durch Schukowskij), und ich\*

\* Gewählt mit  $26 \frac{1}{2}$  gegen

$13 \frac{1}{2}$  Stimmen.

und Lunatscharskij zu Kandidaten für die Mitgliedschaft gewählt wurden; damit wurde (mit einer Mehrheit von 28 zu 14 Stimmen) die Wiederholung von Boris Godunow beschlossen. Abschließend zeigte Nikolai Andrejewitsch eine Kopie der Orchestereinleitung zum III. Akt von Ratcliff , die er kürzlich von César Antonowitsch erhalten hatte, mit folgendem Vermerk: An den lieben Nikolai Andrejewitsch R-Korsakow von dem treuen und dankbaren alten Genossen C. Kjuj.

Bevor ich ging, zeigte ich Rimski-Korsakow eine handschriftliche Abschrift von Mussorgskys Feierlichem Marsch von Schamil \*\*,

\*\* Am 17. September 1897 übergab ich dieses Manuskript von Mussorgsky an Rafail Iwanowitsch Belskij.

den ich letztes Mal erwähnte, als ich über Arsenjew und die Manuskripte sprach, die ich von ihm erhielt. Als ich mich verabschiedete, nahm ich die folgenden acht Romanzen von Rimski und Korsakow mit, um sie zu rezensieren, darunter auch meine (d. h. eine mir gewidmete) Romanze.

*22. September*

Wie immer besuchte ich am Montag Nikolai Andrejewitsch, der diesmal relativ gut gelaunt war und viel über seine nächsten beiden Werke zu den Mai-Romanzen (41 und 42) sprach.

Ferner sprachen wir über eine erwartete Aufführung der Oper Sadko im Moskauer Solodownikow-Theater (Mamontow), ein Umstand, der trotz aller Bemühungen Kruglikows aller Wahrscheinlichkeit nach nicht eintreten wird, da Mamontow wegen eines Rechtsstreits über die Rechte am Theater immer noch fast kein Ensemble und somit niemanden hat, der diese unglückselige Oper einstudieren könnte. Dann wandte sich das Gespräch unmerklich dem gestrigen Besuch Rimski-

Korsakows des jungen Belskis zu, von dem Nikolai Andrejewitsch erfuhr, dass sowohl Beethoven als auch Mozart und sogar Liszt in Deutschland sehr beliebt seien, da ihre Konzerte, so ernst das Programm auch sein möge, vom Publikum eifrig besucht würden; dann erzählte ich Rimski-Korsakow, dass Balakirew seine Erste Symphonie bereits fertiggestellt habe, worauf Nikolai Andrejewitsch scherzhaft antwortete: Und so weiß ich, - sagte er, - die neueste Nachricht, dass Mili Alexejewitsch, obwohl er seine ganze Symphonie bereits vollendet hat, noch einige andere Dinge darin vollendet.

Beim Mittagessen, als ich mich mit Rimski-Korsakow über die bevorstehende Opernsaison unterhielt, erfuhr ich unter anderem, dass Glasunow aller Voraussicht nach im Oktober sein Ballett *Raimonda* fertigstellen würde, das im Januar im Mariinski-Theater aufgeführt werden würde.<sup>26</sup>

29. September

Ich war bei Nikolai Andrejewitsch. Diesmal wurde viel über Serow gesprochen, über den auffallend schönen Schluss des I. Aktes von *Judith* (*Notenbeispiel 83*), die musikalisch aussichtslose Arie der Judith selbst aus dem II. Akt: Ich will Leinen anziehen, was an einen allgemein schlechten Walzer im Stile Gounods erinnert; dann über einen sehr schönen und sogar poetischen Frauenchor *Am Fluss Euphrat* (*Odaliskenchor*), mit einer leider alles andere als zuverlässigen Begleitung und einem eher zweifelhaften orientalischen zweiten Thema; noch mehr über Serows äußerst zweifelhaftes Libretto, über die entsetzlichen Rezitative in dieser Oper und die extreme Unkultiviertheit ihrer Musik, trotz der hier und da gezeigten wirklich musikalischen und theatralischen Absicht, wie etwa in der *Karussell-Szene*. Dennoch gibt es einige interessante Episoden in *Feindliche Kräfte*, nämlich den Gesamtcharakter der Musik in der Szene, in der Dascha in Tränen ausbricht (S. 45-53), die an eine reizvolle Abschiedsszene des Prinzen Golizyn oder die *Wahrsageszene der Marfa aus Chowanschtschina* von Mussorgsky-Rimsky-Korsakow erinnert. Ferner haben wir das übernatürliche Falsett auf dem oberen c der *Karussell-Szene* (S. 336) (*Notenbeispiel 84*), \* begleitet wie beim Spielen einer Balalaika, ein Mittel, das uns, wenn auch sicherlich in etwas abgewandelter und veredelter Form, in dem berühmten *Lied vom Kopf* aus Rimski-Korsakows *Maiennacht* begegnet. Schließlich singen die Feiernden im IV. Akt von *Feindliche Kräfte* in der *Karussellszene* eine Melodie, die melodisch fast identisch ist mit der bekannten Phrase in Rimski-Korsakows *Snegurotschka* (aus dem Prolog) (*Notenbeispiel 86*),\*

\* Dasselbe Thema ist bekanntlich in den Schlusstakten des Liebesduetts von *Snegurotschka* mit Misgir (siehe S. 237-239) und in den Abschiedsklängen des *Ariosos* von *Snegurotschka* (siehe S. 302-303 des Klavierauszugs) zu finden, allerdings in einem etwas anderen Rhythmus, und auch mit dem *Andantino cantabile* in der Szene am Brunnen (S. 148) aus einer alten Ausgabe von Mussorgskys\*

\* In der neuen Fassung dieser Oper wird die Szene zwischen Rangoni und dem Hochstapler herausgenommen.

Boris (*Musikbeispiel 87*), wo trotz der ungewöhnlichen Helligkeit, Brillanz und Stärke der harmonischen Begleitung dieser Kantilene das gleichzeitige Erklingen von gis, fis, ais, gegen e, h so auffallend für das Ohr war.

83

„Спа си ра бов тво их, спа си ра бов тво их, Из ра  
-и ля гос подь

*pp*

84  
Альт

Как у на ше го дво ра при у ка та на го ра...

Тенор

85

Мед ны де неж ки зве нят, в ка ба чок ид ти ве лят.

86

Без песен жизнь не радость, не радость

87 САМОЗВАНЕЦ

Возведу ее с собою на царский престол

cresc. ?!

?! и пр.

Ich erfuhr, dass Serow für Wassjas Lied vom Ende des I. Akts von Die Macht des Feindes , Eh, freue dich, sei stolz , eine Volksmelodie aus der ihm verhassten Sammlung von Balakirew übernahm (siehe das lange Lied aus Nischni Nowgorod: Was um alles in der Welt ist grausam , Nr. 36).

In einem früheren Gespräch mit Nikolai Andrejewitsch über die Sammlung von 119 Liedern des russischen Volkes , die in den Provinzen Archangelsk und Olonez von F. M. Istomin und G. O. Djutsch im Jahre 1886 und 1894 unter der Leitung von T. I. Filippow veröffentlicht und von Istomin und Ljapunow herausgegeben, sagten wir, dass die Menschen ihre Lieder fast nie an ihren Melodien erkennen können, und dass allein die Worte ihnen eine klare Vorstellung von einer bestimmten Melodie geben können.

Heute hat Rimski-Korsakow verkündet, dass dank Glasunows Bemühungen die russischen Opernkünstler in unserem Boris singen dürfen.

5. Oktober

Am Nachmittag, zwischen dreiviertel drei und halb vier, besuchte uns Rimski-Korsakow und brachte mir ein Exemplar meiner Romanze, die er gerade aus Leipzig erhalten hatte. Nikolai Andrejewitsch war allem Anschein nach gut gelaunt, und unter anderen Umständen hätten wir viel über andere Dinge sprechen können. Leider hatte es Rimski-Korsakow eilig: er musste noch vor dem Abendessen bei



Scherebzowa sein, so dass sich unser Gespräch diesmal fast ausschließlich auf Bachs Wohltemperiertes Klavier beschränkte, wobei ich erfuhr, dass Nikolai Andrejewitsch den ersten Band am liebsten mochte: 1. (C-Dur), 2. (c-moll), 4. (cis-moll), 8. (es-moll), 9. (E-dur), 16. (g-moll - Pastorale) und 24. (h-moll) Präludien sowie aus den Fugen: 2. (c-moll), 4. (cis-moll), 5. (D-dur), der Anfang von 8. (es-moll), 14. (fis-moll), 16. (g-moll), 24. (h-moll), mit einem sehr komplexen ersten Thema; aus Band II: 2. (c-moll), 7. (es-dur), 9. (E-dur) und 18. (gis-moll) Präludien und Fugen.

Kurz bevor er ging, teilte Rimski-Korsakow der Gruppe mit, dass es unwahrscheinlich sei, den Saal des Konservatoriums für Boris zu bekommen, und dass daher die Möglichkeit einer Wiederaufnahme der Oper sehr fraglich sei.

6. Oktober

Ich war gegen sechs Uhr bei den Rimski-Korsakows. Als ich das Esszimmer betrat, fand ich die ganze Familie in großer Aufregung vor. Neulich veröffentlichte die tschechische Zeitung Narodni Listy einen empörenden Artikel, in dem Naprawnik beschimpft wurde, weil er nicht nur die tschechische Musik in Russland nicht fördere, sondern sogar eindeutig die russische Kunst unterdrücke und verfolge und die Aufführung neuer russischer Werke nicht zulasse; dies alles tue er angeblich im Namen seiner Vereinbarung mit Anton Rubinstein (!), und wenn Sadko nicht auf der kaiserlichen Bühne steht, ist das einzig und allein die Schuld von Naprawnik. Abschließend verweist der Autor, wie zum Beweis seiner Worte, direkt auf die Quelle, aus der er alle seine Informationen zu diesem Thema bezogen hat, nämlich auf die Worte von Rimski-Korsakows berühmtem Freund Schtrup. Was zum Teufel ist das! - rief Nikolai Andrejewitsch. - Es ist notwendig, dieses Missverständnis so schnell wie möglich aufzuklären: woher kommt es und was hat Nikolai Martynowitsch eigentlich gesagt? Und, - fuhr Rimski-Korsakow fort, - Naprawnik ist sehr beleidigt, da er glaubt, dass ich die Hauptursache für die Anschuldigungen bin, die zu Unrecht gegen ihn erhoben werden.

Doch mein Erscheinen beruhigte Rimski-Korsakow ein wenig, und wir kamen bald auf mein gestriges Treffen mit Balakirew bei den Pupins zu sprechen, wo er ein interessantes Programm aufführte, das ausschließlich den Werken von Frédéric Chopin gewidmet war: eine Polonaise-Fantasie; zwei Präludien (c-moll und Es-dur); eine Etüde (es-moll),\*

\* Von denen, die F. Liszt gewidmet sind.

4. eine Ballade (f-moll); eine Sonate (b-moll) und eine wunderbare, von grenzenloser Traurigkeit erfüllte Mazurka (f-moll). \*\*

\*\* Es ist bekannt, dass diese Mazurka von Chopin kurz vor seinem Tod skizziert wurde und aufgrund seiner extremen Schwäche nicht einmal auf dem Klavier ausprobiert wurde.

Mili Alexejewitsch erhielt kürzlich einen Brief von Wanda Landowska, einer völlig unbekanntem Polin aus Warschau, und vier ihrer Klavierstücke ( Wiegenlied , Herbstnacht , Im Frühling (Quelle) und En valsant . \*

\* Walzer (fr.).

Die junge Komponistin, für die Musik nach ihren eigenen Worten alles war, bat Balakirew um eine Rückmeldung zu ihren Kompositionen. Und wissen Sie was, - sagte Mili Alexejewitsch - ich war von ihren Werken begeistert, entgegen meinen Erwartungen waren sie, trotz einiger, wenn auch unbedeutender, rein technischer Fehler, brillant begabt.

Aus meinem Gespräch mit Rimski-Korsakow erfuhr ich, dass Nikolai seine Frühlings -Romanzen bereits Ende März zu schreiben begann und dass er das mir gewidmete Stück in der zweiten Aprilhälfte (nach Ostern) komponiert hatte, aber er wusste nicht mehr, wann genau.

Während des Mittagessens berichtete Rimski-Korsakow ein sehr kuriose Detail, nämlich, dass Wladimir Stassow, als er heute mit ihm über die neue geplante Ausgabe von Mussorgskys Fest 27 (mit französischem Text) sprach, Rimski-Korsakow erzählte, dass er (d.h. Stassow) vor kurzem den Text dieser Romanze unterschrieben hatte und dabei versehentlich bemerkte, dass die Rezitation von Mussorgskys Fest , obwohl die Rhythmen häufig wechselten, nicht korrekt war, da der Text der Romanze nicht ganz richtig war, weshalb Wladimir Wassiljewitsch Rimskij-Korsakow bat, bei der Wiederveröffentlichung dieses Werks einige Dinge zu korrigieren. Gerne, - sagte Rimski-Korsakow, - aber ich bin überzeugt, dass ich gleichzeitig mit der Korrektur der Deklamation auch einige Akkorde korrigieren muss; und zwar nicht nur in dieser Romanze, sondern auch in dem tadellosen Kinderzimmer . Warum haben Sie, Nikolai Andrejewitsch, ihm das nicht gesagt, als Mussorgsky noch lebte? - entgegnete Stassow. Und zwar aus zwei Gründen, - antwortete Rimski-Korsakow: - erstens, weil ich Modest Petrowitsch nicht alles gesagt habe, was ich über ihn und seine Musik dachte, um ihn nicht umsonst zu kränken, und zweitens, weil ich - und das ist der Hauptgrund - damals selbst nicht viel wusste oder verstand.

Als ich mich von ihm verabschiedete, bat mich Rimski-Korsakow, ihn an einem Abend in dieser Woche zu besuchen. Sonst, - sagte er, - kann man bei den Montagsbesuchen nicht richtig über etwas reden, geschweige denn Musik machen. Außerdem versprach Nikolai Andrejewitsch, mir seinen Manuskriptentwurf von Sadko zu besorgen und ihn mir auf unbestimmte Zeit zu überlassen.

*10. Oktober*

Vor dem ersten kostenpflichtigen Abend unseres Kreises \*\* erblickte ich Nikolai Andrejewitsch, der mich am Dienstag zu sich nach Hause einlud: Wladimir Stassow würde da sein.

\*\* Programm: Sonate (A-dur, op. 100) für Klavier und Violine, Ballade (g-moll, op. 118 Nr. 3), Intermezzo (b-moll, op. 117 Nr. 2), Romanze (F-dur, op. 118 Nr. 5) und Rhapsodie (g-moll, op. 78 Nr. 2) von Brahms; Einöde und Höre ich deine Stimme von Balakirew; Liszts Mignon ; Das Meer rauscht nicht und An Neman (aus Mizkewitsch Sonetten) von C. Kjuj; Hylas' Matrosenlied (Akt V, Szene 1); Didons Duett mit Aeneas (Akt IV, Szene 7) aus Berlioz' Die Trojaner und zwei Chöre aus Boris Godunow ( Wandersänger aus dem Prolog und Kein Falke fliegt ) von Mussorgsky.

14. Oktober

Der erste musikalische Empfangstag bei den Rimski-Korsakows fand am Dienstag, dem 14. Oktober, statt. Es waren viele: Wladimir Wassiljewitsch Stassow, Beljajew, Glasunow, Ljadow, Felix und Sigismund Michailowitsch Blumenfeld, Schtrup, Dianin, Wladimir Iwanowitsch Belskij mit Agrippina Konstantinowna, schließlich A. G. Scherebzowa, Efremowa und ich.

Der Abend begann mit der Aufführung (laut Manuskript) einer poetischen Ballade für Chor, Tenor und Sopran, Switesjanka, die bereits im Juni komponiert und am 3. September 1897 in Smytschkowo instrumentiert wurde.

Danach sang Scherebzowa zweimal hintereinander neun neue Nikolai Andrejewitsch-Romanzen: 1.) Oh, wenn du nur könntest, 2.) Der Westen verblasst in blassem Rosa, 3.) Auf gelbe Felder, 4.) Schlaf, trauriger Freund (aus op. 39), 5.) Wenn das vergilbende Gras sich wälzt, 6.) Engel, 7.) Worüber in der Stille der Nacht, 8.) Ich wartete in der Grotte (aus op. 40) und 9.) Schau in deinen Garten (4. aus op. 41).

Nach dem Tee führten die Brüder Blumenfeld zwei wunderbare Romanzen auf: Antschar und Der Prophet (nach Texten von Puschkin), die auf Wunsch von Stassow wiederholt wurden, der davon absolut begeistert war, sowie Mussorgskys Rayok. Im Allgemeinen war der Abend sehr lebhaft, so dass wir zur zweiten Stunde der Nacht auseinandergingen.

24. Oktober

Bei unserem privaten Musiktreffen am 24. Oktober waren nur wenige Besucher anwesend. Lunatscharski spielte die ersten drei Romanzen von Rimski-Korsakow aus op. 39, nämlich: Oh, wenn du nur könntest, Der Westen verblasst im blassen Rosa und Auf den gelben Feldern, die er auf Wunsch der Anwesenden wiederholte.

Dann sang A. D. Larina zwei ungewöhnliche Arien aus Alfred Brunos Messidor sowie die Arie der Janique aus C. Kjuis Flibustier.

Im Laufe des Abends wurde viel über Brunos Musik und die unvorstellbar bizarre Handlung seiner unglaublich seltsamen Oper diskutiert, in der Solja und Bruno zum Beispiel im III. Akt aufgefordert werden, die Mutter Gottes mit dem ewigen Kind auf die Bühne zu bringen, aus deren Hand Gold fließt.

5. November

War bei den Rimski-Korsakows zu einem musikalischen Abend. Vor dem Tee führten die Brüder Blumenfeld Mozart und Salieri auf, das nur 35 Minuten dauerte (1. Szene - 22 Minuten, 2. Szene - 13 Minuten). Bei der Einsichtnahme in das Orchestermanuskript dieses Werks stellte sich außerdem heraus, dass es nicht nur komponiert, sondern auch bis zum 5. August 1897 in Smytschkowo instrumentiert worden war und dass Nikolai Andrejewitsch die Absicht hatte, diese dramatischen Szenen dem Gedenken an Dargomyschski zu widmen. Nach dem Tee spielte Glasunow seine neue Romanze Die Muse (nach Puschkin), die Nina Alexandrowna Fride gewidmet ist, und vier Nummern aus seinem Ballett

Raimonda , nämlich die bezaubernde Einleitung zum 2. Bild des I. Aktes, die Einleitung zum letzten Akt, eine pikante Polka und einen schönen Walzer; außerdem spielte F. Blumenfeld Korsakows Pan . Schließlich wurde auf unseren Wunsch hin Mozart und Salieri wiederholt. Wladimir Wassiljewitsch Stassow war begeistert von Salieri .

Ich habe immer gesagt, Nikolai Andrejewitsch, - sagte Stassow, - dass man keine Rezitative schreiben kann. Heute nehme ich es zurück, denn ich bin absolut begeistert von Ihrem Mozart; außerdem bewundere ich Ihren Mut, eine Oper im Stil von Der steinerne Gast zu schreiben. Und auch dafür gebührt Ihnen Ehre und Ruhm. Rimski-Korsakow antwortete halb im Scherz, halb im Ernst, dass er dieses Werk hauptsächlich aus Egoismus geschrieben habe und dass er, wenn er sich jemals dem Alter nähern würde, unbedingt Der geizige Ritter und Ein Fest während der Pest schreiben würde, weil es viel einfacher sei, in diesem Stil (dem Stil des Steinernen Gastes ) zu schreiben. Andernfalls, - sagte Nikolai Andrejewitsch, - werde ich zu meinem alten Stil zurückkehren.

Auf dem Weg nach draußen habe ich die Orchesterabzüge von Sadko zur Durchsicht mitgenommen. Ich habe herausgefunden, dass Ljadow und Stassow die Walküre verehren, während Glasunow dieser Oper völlig gleichgültig gegenübersteht und im Gegensatz dazu Wagners Siegfried anbetet. \*

\* Beim musikalischen Mittwoch am 5. November waren Beljajew, F. Blumenfeld, Schtrup, Ljadow, S. Blumenfeld, W. Stassow, Belskaja, Glasunow, Jastrebzew, W. Belskij, N. A. Sokolow, Nikolai Andrejewitsch, Nadeschda Nikolajewna, Wladimir, Nadeschda und Michail Rimski-Korsakow anwesend.

*14. November*

Am nächsten Tag besuchten meine Frau und ich frühmorgens die Generalprobe des I. Russischen Sinfoniekonzerts. Diesmal habe ich beim Blättern im Manuskript von Antar übrigens herausgefunden, wann Rimski-Korsakow diese orientalische Suite ausgearbeitet hat.\*\* Offenbar: Teil I wurde am 2. März 1897 neu instrumentiert, Teil II am 14. März, Teil III am 9. April und Teil IV am 17. und 19. April.

\*\* Antar wurde bekanntlich (siehe Erinnerungen , 23. Oktober 1894) vor fast 30 Jahren verfasst: I Teil - 16. Januar 1868 und neu arrangiert am 1. April 1875; II Teil (in seiner ursprünglichen h-moll Form) wurde am 11. und 12. März 1868 geschrieben, und in seiner jetzigen Form (in cis-moll) wurde er im Mai desselben Jahres komponiert; III Teil - August 1868; IV Teil - 31. Januar 1868.

Ich hatte Nikolai Andrejewitsch heute noch nicht gesehen und nur auf dem Weg nach draußen begrüßt. Nina Alexandrowna Fride sang die Arie der Ljubawa aus Sadko äußerst elegant und edel. Die Aufführung wurde mit drei Aufführungen von Ljadow reizvoller und ungewöhnlich gut instrumentierter Musikalischer Spieluhr abgeschlossen.

15. November

Das Programm für das I. Russische Sinfoniekonzert war wie folgt:

Antar von Rimski-Korsakow (neue Fassung).  
Arie der Ljubawa aus Rimski-Korsakows Sadko (erste Fassung). Gesungen von N. A. Fride (2 mal).  
Intermezzo von Mussorgsky - Rimski-Korsakow.  
Musikalische Spieluhr von A. Ljadow.  
Zentralasien von A. Borodin.  
Romanzen: Ich liebte ihn , Der rötliche Sonnenuntergang brennt nieder von M. Balakirew; Einmal, erinnerst du dich und Oceano nox . \*

\* Eine Nacht auf dem Meer ( lat.).

(2 mal) von C. Kjuj und als Zugabe Flieg zu uns, stiller Abend von C. Kjuj und Rimski-Korsakows Garten (vorgetragen von N. Fride).  
Die Rus von M. Balakirew.

Trotz der schlechten Begleitung durch Sigismund Blumenfeld gab Nina Alexandrowna Fride eine sehr kunstvolle Darbietung der Arie von Ljubawa (zweimal), der Romanze Der rötliche Sonnenuntergang brennt nieder von Balakirew und des ihr gewidmeten Garten von Rimski-Korsakow. Was eine weitere ihr gewidmete Romanze betrifft: Balakirews Ich habe ihn geliebt war ein Misserfolg für sie, aber Kjuis poetisches Lied Flieg zu uns, stiller Abend wurde von ihr vorgetragen, eine wahrhaft perfekte Mischung aus Perfektion und Kunstfertigkeit, die kein schmachsender Scherebzowa je singen könnte. In Bezug auf Antar , das das Hauptinteresse des Programms war, möchte ich zwei Umstände anmerken: erstens dauert diese orientalische Suite nur 30 oder 31 Minuten (I-Teil - 13 Minuten, II-Teil - 6 Minuten, III-Teil -  $4\frac{1}{2}$  Minuten, IV-Teil - 7 Minuten); zweitens war in der Originalausgabe dieser Komposition (ich meine das Manuskript von 1868) das Programm des IV-Teils etwas anders als das heute gedruckte. Ich gebe den Originaltext vollständig wieder, wobei die in der Ausgabe ausgelassenen Episoden des Programms kursiv dargestellt sind.

Teil IV. ...Noch einmal erschien Antar in den Ruinen von Palmyra, *um sie nicht mehr zu verlassen*. Das dritte und letzte Vergnügen war die Süße der Liebe. Antar flehte Peri an, sich das Leben zu nehmen, sobald sie das geringste Anzeichen von Abkühlung bei ihm bemerken würde, und sie schwor, dies zu tun. Als Peri nach langem gemeinsamen Glück einmal bemerkte, dass er abgelenkt war und nachdenklich in die Ferne blickte, *da rannen zwei große Tränen aus ihren Augen*, sie umarmte Antar leidenschaftlich, ihr Feuer flog mit einem starken Funken in sein Herz, und Peri vereinte mit einem letzten Kuss Antars Seele mit der ihren, und er schlief für immer an ihrer Brust ein.

*Antar ist tot, aber seine Seele wird für immer in der Seele seiner Freundin mit Liebe weiterleben, ohne die Bitterkeit zu schmecken, die diesem Vergnügen folgt.*

Wie kann man indessen die letzten 12 Takte der Musik in Antar erklären, die in der grenzenlosen Zärtlichkeit der Liebe verschmelzen, ohne das obige Programm und vor allem dessen letzte Zeilen vor Augen zu haben.

Heute wurden Rimski-Korsakow und Fride Kränze überreicht. Wladimir Wassiljewitsch Stassow war mit der Umarbeitung von *Antar* sehr unzufrieden, was ihn jedoch nicht davon abhielt, nach *Die Süße der Rache* als Erster eine Zugabe zu rufen.

20. November

Heute sind bei Rimski-Korsakows außer mir noch Ljadow, Schtrup und Sigismund Blumenfeld. Wir besprachen Romanzen von Glinka und Dargomyschski; Anatoli Konstantinowitsch trauerte förmlich um Glinkas Lieder und schimpfte gleichzeitig über Balakirew. Glinka ist eine Eiche, - schloss Ljadow bedeutungsvoll, nachdem fast alle Romanzen Glinkas aufgeführt worden waren.

Beim Tee sprachen wir mit Rimski-Korsakow über Maikow, sein unendlich schönes und kraftvolles Poem *Brunhilde* (aus der Zeit der mythischen Legenden der skandinavischen *Edda*) und auch über seinen großartigen, hochinteressanten Artikel, mit dem Titel *Die Geschichte von Igors Feldzug*, in der übrigens eine Charakteristik der musikalischen und künstlerischen Tätigkeit von Nikolai Andrejewitsch selbst enthalten ist, die von dem ehrwürdigen Chronisten Nestor (im XI.-XII. Jahrhundert) formuliert wurde: Die Fabeln der Dämonen sind Fabeln mit einer summenden Saite.

Nach dem Tee machte ich mich auf den Weg ins Arbeitszimmer und begann, das neue Manuskript von *Antar* durchzusehen.

Der erste Teil, *fis-moll*, ist in der neuen Instrumentalfassung etwas unhandlich.

Der zweite Auftritt der *Wüstenakkorde* erfolgt eine Oktave höher (gut).

*Antars* Thema ist mit Celli und Englischem Horn klangvoller instrumentiert. Die sekundäre Bearbeitung dieses Themas erfolgt nicht in *fis-moll*, sondern in *h-moll*.

In der Szene, in der *Peri Gul-Nasar* auftritt, gibt es meiner Meinung nach weniger Glanz und Eleganz, und die Harmonisierung selbst ist irgendwie blasser, gewöhnlicher. (Mit dieser Änderung kann man nicht einverstanden sein.) In der Szene des Fluges des monströsen Vogels werden die Streicher durch Klarinetten und Fagotte verdoppelt. Aber die gesamte Mitte des ersten Satzes ist sicherlich reicher und üppiger.

An einigen Stellen wurden kontrapunktische Fagotte und Pizz.-Celli hinzugefügt, dann gibt es Flöten und Oboen und Imitationen im Allgemeinen, mit einem Blick auf das *Antar*-Thema im Orchester; an einigen Stellen ist die Musik selbst neu komponiert; die letzten 6 Takte vor der Kadenz stehen in tiefen Terzen; während der Harfenkadenz wird das Flageolett-Tremolo der zweiten Violinen divisi (*Notenbeispiel 88*) anstelle des gewöhnlichen Tremolos der beiden ersten Violinen divisi (*Notenbeispiel 89*) verwendet.



Die Harfen (die drei Versprechen von Peri Gul-Nasar) werden als nächstes übersprungen. Schade.

In der Musik, die dem Verschwinden der phantastischen Vision vorausgeht, sind 8 Takte lang oszillierende Passagen von Klarinetten, Fagotten und Bratschen zu hören, als ob sie schmachttende Seufzer darstellen sollten; die letzten 6 Takte, die den Moment des Verschwindens des Zauberschlosses von Peri Gul-Nasar darstellen, sind etwas anders gestaltet: der Gesang der Odaliskin, der in drei Oktaven simuliert wird, verblasst auf der Piccoloflöte zum *pp*.

Zu beachten ist allerdings, dass die Wendung *piccolo* trotz vorgeschriebenem *pp* *mf* klingt und zudem ziemlich scharf, und in diesem Sinne das Abklingen des Tons auf der Flöte (wie in der Urfassung) erzeugte einen poetischeren Eindruck, so dass Rimski-Korsakow wieder daran dachte, die Piccoloflöte durch eine Flöte zu ersetzen.

Der Schluss dieses Teils ist heller und kräftiger: die Wüstenakkorde setzen eine Oktave höher ein, was durchaus logisch ist; das Antar-Thema liegt eine Quart höher, und Posaunen und Trompete werden in den letzten beiden Takten eingesetzt. (Eingesetzt am 2. März 1897).

Der zweite Teil (d-moll) ist von düsterer Erhabenheit. Die Süße der Rache wird in der neuen Ausgabe von as-moll nach d-moll verlegt und klingt, wie der erste Teil, etwas sperrig. Es gibt kein Tympanon am Anfang (eine Große Trommel). Die Musik des *Molto allegro* ist kräftiger und klangvoller, und den Streichern wird eine größere Rolle eingeräumt, die Coda um einen Halbton, und die Melodie der Violinen (in der Coda) wird um eine Quinte erhöht. Was den Schluss der Coda selbst betrifft, so ist er ein wahres Wunderwerk der Korsakowschen Orchestrierung (viel besser als zuvor). (Instrumentierung vom 14. März 1897).

Dritter Teil (h-moll, D-dur) Die Süße der Macht. In der Neuausgabe erfolgt der Anfang des Marsches im dorischen Modus (in dorischem D-Dur).

Die erste Variation (mit Harfen) ist viel schlechter als das Original, dumpfer, aber während des donnernden Posaunensolos über das Antar-Thema weist die neue Version sehr gelungene Bassbewegungen auf und außerdem haben die Trompetenfanfaren die entgegengesetzte Bewegung zu den Waldhörnern\* (auch ein sehr geschicktes Detail).

\* Und dann gibt es noch eine Bleistiftnotiz von Nikolai Andrejewitsch am Rande der handschriftlichen Partitur: Glasun (*Glubschäugiger, Glasunow*) bietet einen C-dur'-Akkord (siehe S. 117 der Originalausgabe von Antar).

Außerdem werden zwei Takte vor der Episode von Des-dur hinzugefügt. Der Schluss des Antar -Teils III ist in der neuen Bearbeitung äußerst klangvoll und majestätisch, viel besser als seine ursprüngliche Form. (Orchestriert 9. April 1897).

Der vierte Teil (G-dur, Des-dur), die Süße der Liebe, der beste und vollkommenste der vier Teile des Antar, beginnt in der neuen Fassung eine Quarte tiefer, d. h. in G-dur statt in D-dur, wobei das Orchester eine völlig identische (d.h. dieselbe Figuration der drei Flöten) einführt. In der neuen Fassung begann das Orchester mit einer völlig identischen (d. h. der gleichen wie im ersten Satz) Drei-Flöten-Figur, die sich im Wesentlichen nicht vom ursprünglichen Antar unterscheidet, gefolgt von einem wunderbar schönen, poetischen Oboensolo mit zwei Klarinetten anstelle des früheren, klanglich weniger gelungenen Englischhornsolos mit Fagotten.

Wie man sieht, geht dieses Solo in Ges statt in Des, also eine Quarte höher als in der Originalfassung, was ebenfalls sehr zur Schönheit und Transparenz dieser Musik beiträgt.

Der Rest in der neuen Version ging auch in den vorherigen Zeilen weiter. Von den anderen Änderungen möchte ich eine weitere wichtige hervorheben. Die Sache ist die, dass im ursprünglichen Teil IV, in dem Moment, wo Peri Antar leidenschaftlich umarmt und ihr Feuer zu seinem Herzen geht (ich meine S. 161 - 165), ein wunderbares, von der Konzeption her sforzando der Waldhörner (>>>) zu schwach war und daher im allgemeinen Klanggewebe verloren ging, als Folge davon wurde diese wunderbar originelle Episode in rein musikalischer und rhythmischer Hinsicht immer irgendwie abgeschwächt und ging verloren. In der neuen Instrumentalfassung wurde dieser Orchesterfehler von Rimski-Korsakow durch die Einführung von Posaunen, Fagotten und Trompeten brillant korrigiert. So wurde der IV. Teil des Antar zu einem gewaltigen musikalischen Meisterwerk, das letzte Wort in Korsakows zeitgenössischer Instrumentation, subtil und transparent und zugleich phantasievoll. (Instrumentierung vom 17.-19. April 1897).

Als ich ging, bat ich Rimski-Korsakow, mir das Manuskript für eine Weile zu leihen, was er auch tat. Was meine Bemerkungen über einige instrumentale Mängel in der neuen Partitur von Antar betrifft, so stimmt Nikolai Andrejewitsch ihnen im Allgemeinen zu, und er wird sogar vor der Veröffentlichung das Manuskript gründlich überarbeiten und vielleicht einige Teile von I und II dieser orientalischen Suite neu instrumentieren.

Als ich die Rimski-Korsakows verließ, zeigte die Uhr halb zwei Uhr morgens.

*27. November*

Gegen 18 Uhr erhielt ich einen offenen Brief von Nikolai Andrejewitsch, in dem er mir mitteilte, dass er heute nicht zu Hause sein würde. Da ich wusste, dass Ruslan heute gespielt wurde, nahm ich an, dass Rimski-Korsakow die Absicht hatte, ins Theater zu gehen, aber tatsächlich war es anders, wie sich später herausstellte: Rimski-Korsakow war zu Hause, aber Ljadow sollte zu ihm kommen, um sich mit S. Tanejews Linie <sup>28</sup> vertraut zu machen, woraufhin die oben erwähnte Notiz verschickt wurde.

*28. November*

Am 28. November fand das vierte private Treffen unseres Musikkreises statt, das diesmal ausschließlich den Werken von M. I. Glinka gewidmet war.

Hier das Programm:

- 1.) Grand Septuor \* (Es-dur), geschrieben 1832 in Mailand.
- 2.) Duett Du sollst nicht wiederkommen (1837).
- 3.) Romanzen: Venezianische Nacht (1832); Barcarole , Das Blau schlief (1840); Wo ist unsere Rose (1837); Wiegenlied (1837); Margaretes Lied (1848).
- 4.) Rezitativ und Chor aus der Oper Ruslan und Ludmila (Akt V, Nr. 25). Dieses Stück wurde am 27. November 1842 uraufgeführt. Die Musik ist wunderbar gut.



5.) Trio pathétique , \*\* d-moll, geschrieben für Klavier, Klarinette und Fagott, Mailand, 1833.

6.) Romanzen: Ich erinnere mich an einen wunderbaren Augenblick (1840); Virtus antiqua \*\*\* (1840); Du wirst mich bald vergessen (1847); Jüdisches Lied (Rachels Traum) aus Fürst von Holm (1840) (Zugabe).

7.) Gebet (Quartett) Vom Himmel hoch (1828).

8.) Ein Gebet , das Glinka selbst 1855 aus einem 1847 komponierten Klavierstück für Solo, Chor und Orchester arrangierte

9.) Polonaise (Es-dur) für Chor mit Klavierbegleitung (1837).

\* Das große Septett (fr.).

\*\* Pathétique trio (fr.).

\*\*\* Antike Tapferkeit (lat). [Bekannt als Die ritterliche Romanze ].

An diesem Abend nahmen unter anderem Miklaschewski, Nikolajew, Nalbandjan, Morskoj, Seljawin, Matchinskij, Sofia Nikolajewna Rimskaja-Korsakowa, Kamenskaja, Larina und andere teil, wobei A. W. Ossowskij den Chor leitete.

Es war eine große Menschenmenge anwesend, darunter alle Rimski-Korsakows, mit Ausnahme von Nadeschda Nikolajewna, die sich unwohl fühlte. Nikolai Andrejewitsch wurde den ganzen Abend über nicht gesehen.

## 6. Dezember

Das III. Sinfoniekonzert der Russischen Musikgesellschaft enthielt unter anderem Beethovens Heroische Sinfonie, Tschaikowskys b-moll-Konzert und die so genannte Suite für Orchester und Chor aus dem Opernballett Mlada von Rimski-Korsakow. O. Gabrilowitsch machte große Fortschritte: er wurde mehrmals vorgeladen und gezwungen, eine Zugabe zu spielen. Was Safonow betrifft, so schien er mir diesmal ein ganz gewöhnlicher Dirigent zu sein, d. h. sowohl Beethovens Sinfonie als auch die Suite aus Mlada wurden sehr grob und konventionell geleitet. Ich werde immer enttäuscht von unseren einheimischen Dirigenten.

## 8. Dezember

Als ich von der Beerdigung von Julia Petrowna Pypina zurückkam, bei der außer meiner Frau und mir viele Menschen anwesend waren, darunter Stasulewitsch, A. Weselowski, Koni, W. Stassow, Balakirew und andere, erhielt ich von Nikolai Andrejewitsch eine Einladung für Mittwoch, die wie folgt lautete:

Lieber Wassili Wassiljewitsch, Mozart und Salieri und andere Sachen werden am Mittwoch um 8 1/2 Uhr aufgeführt. Ich erwarte Sie. Bitte leiten Sie meine Einladung an Timofejew weiter, dessen Adresse ich nicht kenne, und hoffen Sie, dass er mir den Umweg verzeihen wird. Mit freundlichen Grüßen N. R.-Korsakow. 7. Dezember 1897.

An diesem Abend traf ich Rimski-Korsakow bei meiner Mutter, die er zu einem musikalischen Abend eingeladen hatte. Wir sprachen über Berlioz' Harold und darüber, dass er mir trotz aller Erwartungen nur sehr wenig gefiel, auf jeden Fall weitaus weniger als Fausts Tod . Selbst der berühmte Marsch der Pilger hat mich nicht beeindruckt.

Es mag Ihnen seltsam vorkommen, - sagte Rimski-Korsakow, - aber die Instrumentierung von Berlioz ist trotz all ihrer unbestrittenen Vorzüge heute etwas veraltet, und das ist keineswegs ihre Schuld.

Anschließend unterhielten wir uns mit Nikolai Andrejewitsch über seinen Mozart und Salieri, den er für kleines Orchester arrangierte, wobei Rimski-Korsakow feststellte, dass Opern im Stil von Der steinerne Gast zu schreiben bedeutet, ärmer zu sein.

Ich erfuhr, dass Cesar Antonowitsch vor kurzem seine Sarazenen, <sup>29</sup> oder besser gesagt eine Oper nach Dumas-Vater Drama Charles VII chez ses grands vassaux, \* fertiggestellt hatte und dass Rimski-Korsakows Snegurotschka in diesem Herbst dreimal am Bolschoi-Theater in Moskau aufgeführt wurde. Apropos Moskau und Rachmaninow: Nikolai Andrejewitsch teilte mir mit, dass man dort am Solodownikow- (Mamontow-) Theater die Oper Sadko unter der Leitung von Herrn Esposito am 20. Dezember aufführen will. Ich glaube jedoch, - fügte Rimski-Korsakow hinzu, - dass die Aufführung äußerst dürftig sein wird, denn sowohl der Chor als auch das Orchester sind klein. Aber so Gott will, ist das so. Rimski-Korsakow bat Beljajew, die Orchesterpartitur des III. Aktes von Mlada separat zu veröffentlichen, damit die Musik zumindest im Konzert unabhängig von der Oper aufgeführt werden konnte.

Gegen elf Uhr verabschiedete sich Nikolai Andrejewitsch und wir gingen gemeinsam hinaus, wobei ich ihn zu Beljajew begleitete.

20. Dezember

Am Mittwoch, dem 10. Dezember, fand bei den Rimski-Korsakows ein großer musikalischer Abend statt, an dem etwa fünfzig Personen teilnahmen. \*

\* Vier Molas und Muromzew (der Verlobte von Tatjana Nikolajewna); zwei Stassows, Dianin, Glasunow, Beljajew, Ljadow, Canille, zwei Blumenfelds, N. Sokolow, Witol, Lawrow, zwei Achscharumow, zwei Tschuprynnikow, zwei Janow, drei Belski, Lappschin, Schtrup, Ossowski, Akimenko, I. Dawidow, G. Timofejew, drei Sokolow (Verwandte), Baron Spengler, Morskoj, Lunatscharski, Frau Geide (ein Schüler von Marchesi und Schützling von Ljudmila Iwanowna) und meine Mutter und ich.

Vor dem Tee trugen sie vor: 1.) Sadkos Langes Lied (aus dem 2. Bild), 2.) Das Liebesduett der Seeprinzessin mit Sadko, 3.) Das Indische Lied (zweimal), 4.) Einleitung und Wiegenlied (aus dem 7. Bild), 5.) Duett von Ljubawa und Sadko und 6.) Mozart und Salieri (gesungen von Tschuprynnikow, Geide, Sofia Nikolajewna, Lunatscharski und Morski).

Nach dem Tee sang M. W. Janowa eine Reihe von Korsakows Romanzen, nämlich: 7.) In den hohen Himmeln flog die Seele lautlos; 8.) Ich wartete in einer Grotte (2 mal); 9.) Die fliegende Wolkenreihe lichtet sich; 10.) Ich liebe dich, Mond; 11.) Worüber in der Stille der Nächte (2 mal); 12.) Engel. 13.) Mozart und Salieri (Lunatscharski und Morski) wurde in zweiter Linie aufgeführt. 14.) Romanze Ich bin hässlich (2 Mal) (Morskaja). 15.) Arioso Ljubawa (aus dem 3. Bild von Sadko) (Sofia-Nikolajewna R.-Korsakowa) und schließlich zwei Romanzen: 16.) Oh, wenn du nur könntest; 17.) Der Westen verblasst im blassen Rosa (Lunatscharski).

Die Musik zog sich bis weit nach Mitternacht hin.

Heute nahm ich Rimski-Korsakows neue Orchestrierung von *Antar* zur Hand und erfuhr dabei, dass das 1. Bild von *Der steinerne Gast* zwischen dem 22. November und 9. Dezember 1897 von Nikolai Andrejewitsch neu instrumentiert worden war.

*18. Dezember*

Da ich nicht vorhatte, am 19. Dezember bei Rimski-Korsakow zu sein, schrieb ich ihm einen Glückwunschbrief, änderte dann aber meine Meinung und schickte ihn nicht an die Adresse.

*19. Dezember*

Am 19. Dezember besuchte ich, wie immer an diesem Tag, die Rimski-Korsakows, aber diesmal blieb ich nicht länger als eine halbe Stunde bei ihnen. Aus meinem Gespräch mit Nikolai Andrejewitsch erfuhr ich, dass *Sadko* am 26. bei Mamontow in Moskau inszeniert werden würde, mit einigen Kürzungen und sogar... so sollten z.B. vor der Nr. 245 (siehe S. 391 der Partitur) die ganzen 11 Seiten des musikalischen Bildes *Sadko* eingefügt werden - beginnend mit der 13. bis zur 24. Seite -, um die nötige Zeit für den Szenenwechsel zu gewinnen und direkt ins Unterwasserreich zu gelangen, ohne die Musik zu unterbrechen, denn die Techniker hatten keine Zeit, die azurblauen Villen des Meereszaren zu bauen.

Als ich mich verabschiedete und bereits im Vorzimmer stand, sagte mir Rimski-Korsakow plötzlich und nicht ohne Irritation, dass er für den Kreis gestorben sei, weil sich dort Klatsch und allerlei untergründige Intrigen breit gemacht hätten. Daraufhin wandte ich gegenüber Nikolai Andrejewitsch ein, dass seine Schlussfolgerungen über unsere Gesellschaft zumindest verfrüht seien, da er vieles von dem, was er wissen sollte, nicht kenne.

Am Abend desselben Tages fand das fünfte private Treffen unseres Kreises im Saal der Petersburger Musikschule statt. Lunatscharski trug unter anderem zwei neue Romanzen von Rimski-Korsakow (aus op. 39) vor: *O, wenn du nur könntest* und *Der Westen verblasst im blassen Rosa*. Außerdem spielte der Pianist N. D. Nikolajew *Islamei* und die wunderbare Dritte Mazurka von Balakirew.

*27. Dezember*

Das II. Russische Sinfoniekonzert fand am 27. Dezember statt; das Orchester wurde von Rimski-Korsakow dirigiert. Hier ist das Programm für diesen Abend:

#### I. Teil

- 1.) Tschaikowskys Zweite Symphonie (c-moll).
- 2.) Romanzen von Tschaikowsky: *So schnell vergessen*, *Schlaf, mein Kind, schlaf*, *Herrscht der Tag* und als Zugabe *Das war der frühe Frühling*. \*

\* A. G. Scherebzowa Jewreinowa sang, begleitet von Sigismund Blumenfeld, der nicht nur der Sängerin schlecht folgte, sondern auch die Werke von Tschaikowsky

selbst ziemlich unzeremoniell behandelte, indem er seine letzten beiden Romanzen nicht beendete, darunter eine brillante wie *Das war der frühe Frühling* .

## II. Teil

3.) Glasunows *Wald* (Fantasie, op. 19).

4.) Neue Romanzen von Rimski-Korsakow: *Engel* (aus op. 40) (2 mal); *Ich liebe dich, Mond* (aus op. 41); *Oh, wenn du könntest* (aus op. 39) (2 mal); *Flüster, scheuer Atem* (aus op. 42) und als Zugabe die gleiche Korsakow-Romanze *O was in stillen Nächten* (aus op. 40).

5.) *Feierlicher Marsch* von C. Kjuj.

Nachdem ich mir die Romanzen angehört hatte, war ich endgültig davon überzeugt, dass Scherebzowa weit davon entfernt ist, eine ideale Interpretin von Vokalmusik zu sein, vor allem, wenn die Dinge, die sie vermittelt (wie die Romanzen von Rimski-Korsakow), nicht nur eine allgemeine Musikalität, sondern auch eine tiefsinnige und poetische Natur der Sängerin selbst erfordern.

Der Gesamteindruck wurde auch dadurch getrübt, dass Sigismund Blumenfeld sich als mittelmäßiger und unsauberer Begleiter entpuppte, dessen Spiel mit seinem groben, hässlichen Ton, seinen positiven anti-künstlerischen Eigenschaften mich unwillkürlich an das Spiel des Komponisten M. M. Iwanow, Autor von *Potemkinscher Feiertag* , des Balletts *Vestalin* und der Oper *Zabava Putyatichna* erinnerte.

Ich saß im Chor und bin in der Pause nicht nach unten gegangen, deshalb habe ich Nikolai Andrejewitsch nicht gesehen.

*29. Dezember*

Um sechs Uhr hielt ich am Haus der Rimski-Korsakows. Es stellte sich heraus, dass sie mit einem Schnellzug auf dem Weg nach Moskau waren, um die dritte und vierte Aufführung von *Sadko* zu besuchen, und so verschwand ich, nachdem ich Nikolai Andrejewitsch zu dem erstaunlichen Erfolg dieser wunderbaren Oper gratuliert und ihm mitgeteilt hatte, dass wir morgen die dreißigste Aufführung von *Fürst Igor* besuchen würden. Als ich mich von Rimski-Korsakow verabschiedete, erzählte ich ihm, dass Jekaterina Lebedewa, die bei der Uraufführung von *Sadko* anwesend war, ihm gesagt hatte, dass diese Oper später zu einem Nationalschatz werden würde und dass ihre Chöre ( *Ist die Höhe, die Höhe des Himmels* usw.) zusammen mit einigen der Chören aus *Pskowitjanka* (wie zum Beispiel *Herrscher von Pskow* , *Unter dem Hügel, unter dem grünen* usw.), werden in Russland so gesungen wie Tassos Strophen in Italien.

Nun ist es interessant, nachzuvollziehen, was in den besten Moskauer Zeitungen über *Sadko* geschrieben wurde. In der Nr. 7 der *Russischen Nachrichten* erschien ein sehr ausführlicher Artikel des berühmten Moskauer Kritikers Kaschkin, in dem es direkt heißt: ... Die Russische Privatoper des Solodownikow-Theaters hat die Ehre und sogar das historische Verdienst, zum ersten Mal ein so bemerkenswertes Werk aufzuführen, das wir in der Vorstellung vom 26. Dezember gesehen haben.

Schon am nächsten Tag nach der Uraufführung von *Sadko* erschien in den Moskauer Nachrichten (Nr. 356) eine sehr wohlwollende Notiz mit der Unterschrift W , verfasst von Jewgeni Petrowitsch Weinberg (Sohn von P. I. Weinberg).

Der Erfolg von *Sadko* in Moskau ist unbestreitbar und auf seine eigene Art und Weise grandios. Die gesamte Moskauer Presse war der neuen Oper gegenüber äußerst wohlwollend eingestellt und übertraf in dieser Hinsicht unsere hochnäsigen und neidischen Petersburger Kritiker bei weitem.

## ANMERKUNGEN

1886 1891

1. Ein Zyklus von Konzerten, der die Entwicklungsgeschichte der Klaviermusik vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart darstellt (7 Programme), wurde von Rubinstein in der Saison 1885/86 in Petersburg, Moskau, Berlin, Leipzig und Paris aufgeführt. London und Wien. Darüber hinaus gab Rubinstein in Dresden und Brüssel jeweils drei Konzerte mit einem gekürzten Programm.

2. Russische Sinfoniekonzerte, organisiert in Petersburg (1885) von M. P. Beljajew. Mitte der 80er Jahre brachte Beljajew einen Kreis fortgeschrittener russischer Musiker zusammen, der von N. A. Rimski-Korsakow angeführt wurde und das Erbe der Kutschkisten antrat. Die Treffen des Kreises (Freitage) fanden freitags in Beljajews Haus statt und dienten der Aufführung von Streichquartetten und anderen Instrumentalensembles sowie der Bekanntmachung der Mitglieder mit neuen Werken und anderer zeitgenössischer Musikliteratur. Am 24. Oktober 1887 wurde das erste Russische Sinfoniekonzert der Saison unter der Leitung von Rimski-Korsakow zum Gedenken an A. P. Borodin aufgeführt. Das Programm bestand ausschließlich aus Werken von Borodin. Darunter seine Zweite Symphonie in h-moll, die Ouvertüre zu seiner Oper Fürst Igor, zwei Sätze der unvollendeten a-moll-Symphonie und die Romanzen An den Ufern eines fernen Vaterlandes und Arabische Melodie. Polowetzer Marsch aus der Oper Fürst Igor.

3. Das Dritte (in der Saison 1889/90) Russische Sinfoniekonzert unter der Leitung von Rimski-Korsakow fand am 25. November 1889 statt.

4. *Antar* - Symphonische Suite (Zweite Symphonie) nach einem Märchen von O. I. Senkovsky, geschrieben von Rimski-Korsakow im Jahr 1868, veröffentlicht im Jahr 1880, die zweite Ausgabe der Suite stammt aus dem Jahr 1897, die dritte aus dem Jahr 1903.

5. Finale aus Borodins Opernballett *Mlada* (nicht fertiggestellt), orchestriert von Rimski-Korsakow, uraufgeführt.

6. Mazurka für Orchester *Ländliche Szene im Gasthaus* von A. K. Ljadow (op. 19, 1887).

7. *Islamei*. *Orientalische Fantasie* für Klavier M. A. Balakirew (1869); wurde von F. M. Blumenfeld aufgeführt.

8. Zweite Ouvertüre über griechische Themen (op. 6, 1882).

9. Das vierte (in der Saison 1889/90) Russische Sinfoniekonzert wurde am 10. Dezember 1889 von Tschairowsky und Rimski-Korsakow aufgeführt.

10. Symphonisches Bild *Sadko* (1867), 1892 neu instrumentiert.

11. *Hamlet* - Fantasie-Ouvertüre von Shakespeare (op. 67, 1888); uraufgeführt am 12. November 1888 auf der III. Symphoniesitzung der Russischen Musikgesellschaft (RMG) in Petersburg. Konzertfantasie für Klavier und Orchester (op. 56, 1884), aufgeführt von Blumenfeld.

12. 1887- 1889 leitete L. S. Auer die Sinfoniekonzerte der RMG. Nach Jastrebowzews weiteren Notizen zu urteilen, stammt das beschriebene Treffen mit Rimski-Korsakow aus dem Jahr 1888.

13. *Snegurotschka*, Frühlingsmärchenoper in 4 Akten mit einem Prolog (1881). Das Libretto ist dem Theaterstück von A. N. Ostrowski entlehnt.

14. *Eugen Onegin* - Oper (lyrische Szenen) in 3 Akten von Tschairowsky (op. 24, 1878).

15. Es handelt sich um eine Tetralogie von R. Wagners *Der Ring des Nibelungen* (1853 - 1874), bestehend aus dem Prolog *Rheingold* (1853-1854) und

den drei Opern: Die Walküre (1854-1856), Siegfried (1856-1871),  
Götterdämmerung (1869-1874).

16. *Tristan und Isolde* (1857-1859), *Lohengrin* (1846-1848)-Wagners Opern.

17. *Schmied Wakula* - Oper von N. F. Solowjow nach der Handlung von Die Nacht vor Weihnachten von N. W. Gogol, geschrieben 1875, uraufgeführt am 12. Januar 1880. Das Stück wurde am 12. Januar 1880 vom Petersburger Musikalischen und Dramatischen Zirkel uraufgeführt. Sie wurde für den Opernwettbewerb eingereicht, der 1873 von der RMG zum Gedenken an A. N. Serow ausgeschrieben worden war. Das Libretto wurde von Polonski für Serow geschrieben, aber der Komponist starb, bevor er mit der Komposition beginnen konnte.

18. Dies bezieht sich auf Glinkas Oper *Ruslan und Ludmila* .

19. Am 3. Dezember 1890 wurde Tschaikowsky im Petersburger Konservatorium anlässlich seines 25-jährigen musikalischen Wirkens geehrt.

20. *Goldenes Blatt* - eine Adresse in Form einer aufgeklappten vergoldeten Schriftrolle mit einem von W. W. Stassow verfassten Grußtext in slawischer Schrift. Unter dem Text stehen die Faksimile-Unterschriften der Träger (aufbewahrt im Staatlichen Forschungsinstitut für Theater und Musik (ITM), Archiv von N. A. und A. N. Rimski-Korsakow). Stassow beschränkte sich nicht darauf, die Verleihung des Goldenen Blattes zu organisieren, sondern schrieb anlässlich des Jahrestages des Artikels Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow (Nordischer Herold, 1890, Nr. 12; im selben Jahr separat veröffentlicht; nachgedruckt in der Ausgabe W. W. Stassow, Ausgewählte Werke in drei Bänden, Bd. III, Moskau, 1952, S. 336).

21. Szene aus der Oper *Pskowitjanka* .

22. Das Restaurant Dominika befand sich an der Ecke des Newski-Prospekts und der Bolschaja Konjuschennaja-Straße (heute Scheljabowa-Straße).

23. C. A. Kjuj war Professor für Festungsbau an der Allgemeinen Ingenieurschule (Ingenieurschule und Akademie von Nikolajew), an der Akademie des Generalstabs von Nikolajew und an der Michailowski-Akademie der Artillerie.

24. *Scheherazade* - symphonische Suite aus 1001 Nacht für Orchester (op. 35, 1888).

25. *Lobpreisung* (Fanfaren) für Blechbläser und Schlaginstrumente, Werk von A. K. Ljadow und A. K. Glasunow, aufgeführt bei der Feier zu Rimski-Korsakows 25. Geburtstag am 22. Dezember 1890.

26. Unter den Ansprachen, die Rimski-Korsakow zu seinem Jubiläum überreicht wurden, befand sich keine Ansprache oder Gratulation des Marineamtes, wo er von 1873 bis 1884 als Inspekteur der Musikerchöre (Orchester) tätig war.

27. Das Sechste Russische Sinfoniekonzert (Saison 1890/91) unter der Leitung von Rimski-Korsakow und Glasunow.

28. *Der Kreml* - Glasunows symphonisches Bild (op. 30, 1891) in 3 Teilen; 1. Volksfest, 2. In der Nähe des Klosters, 3. Treffen und Einzug des Fürsten. Zum ersten Mal durchgeführt, vom Autor geleitet.

29. Dabei handelte es sich um eine Opernaufführung im Rahmen der Frühjahrsprüfung durch Studenten des Konservatoriums, zu denen Schüler verschiedener Berufe gehörten - Sänger, Instrumentalisten und Dirigenten (letztere wurden in der Klasse für Kompositionstheorie ausgebildet). Am 17. März 1891 wurden Auszüge aus Kjuis *Der Gefangene des Kaukasus*, Rimski-Korsakows *Snegurotschka* und Solowjows *Der Schmied Wakula* aufgeführt. Die Aufführung fand in einem sehr engen und ungemütlichen Saal des alten Konservatoriums statt.

30. In den Jahren 1883-1894 war Rimski-Korsakow stellvertretender Leiter der Hofkapelle, wo er das Unterrichtssystem rationalisierte und unter besonderer Berücksichtigung des Instrumentalunterrichts ein Symphonieorchester aus den Schülern der Kapelle organisierte.

31. Ljadow unterrichtete 1891 eine obligatorische Harmonieklasse am Petersburger Konservatorium.

32. Märchen für großes Orchester (op. 29, 1880).

33. Nummer der Wohnung von Rimski-Korsakow in der Hofkapelle (B. Konjuschnaja-Straße, Nr. 11, Wohnung 66).

34. 100 russische Volkslieder, Sammlung (op. 24, 1877).

35. Eine Sammlung von russischen Volksliedern. Der Text und die Melodien wurden gesammelt und die Musik für Klavier und siebenstimmige Gitarre von Michail Stachowitsch bearbeitet (Theater. I-IV). St. Petersburg, 1851, 1852, 1854.

36. Russische Volkslieder, gesammelt von N. A. Lwow (100). Die Melodien wurden von Iwan Pratsch aufgezeichnet und harmonisiert, 1790; 2. Auflage - 1806 (150 Lieder), 3. - 1815, 4. - 1955

37. Sammlung russischer Volkslieder, zusammengestellt von Balakirew (1866), Nr. 9 Und wir säten Hirse, Reigentanz.

38. Intermezzo symphonique in modo classico (h-moll) komponiert 1861, bearbeitet für Orchester 1867.

39. Borodins He, uchnem ist in Form von groben Skizzen des Anfangs und der Coda überliefert (siehe Rimski-Korsakows Archiv Nr. 110a, b, c - in der Manuskriptabteilung des GPB).

40. Der Gedanke an ein Orchestrierungsbuch beschäftigte Rimski-Korsakow oft. Seine ersten Aufzeichnungen über allgemeine Fragen der Akustik, die Klassifizierung von Blasinstrumenten, eine detaillierte Beschreibung ihrer Konstruktion usw. stammen aus den Jahren 1873-1874. In den Jahren 1891-1893 kehrte er zum Lehrbuch zurück. Diese Skizzen sind in den Notizbüchern des Komponisten erhalten, und das unvollendete Vorwort ist in der Sammlung N. A. Rimski-Korsakow, Musikalische Artikel und Notizen (1869-1907) veröffentlicht. St. Petersburg, 1911. Unzufrieden mit dem, was geschehen war, zerstörte Rimski-Korsakow den größten Teil des Manuskripts und stellte die Arbeit an dem Lehrbuch ein. 1905 schrieb Rimski-Korsakow die ersten sechs Kapitel des Lehrbuchs, die die Grundlage für das veröffentlichte Buch bilden. Die Arbeit wurde jedoch erneut durch die Komposition der Oper Der goldene Hahn unterbrochen. Im Sommer 1908 begann Rimski-Korsakow in Lubensk mit der Fertigstellung und Umschreibung des ersten Kapitels des Lehrbuchs. Das Kapitel wurde am 7. Juni, einen Tag vor dem Tod des Komponisten, abgeschlossen. Die Grundlagen der Orchestrierung (2 Teile) wurden erstmals 1913 unter der Herausgeberschaft von M. O. Steinberg veröffentlicht. (siehe N. A. Rimski-Korsakow, Chronik meines musikalischen Lebens, M., 1955).

41. Eine Studie von F. Fetis über arabische Musik findet sich in Band II seines Hauptwerks Histoire generale de la musique les temps les plus anciens jusqu'a nos jours. Paris, ed. Didot Freres Fils et C-nie.

42. Wagners Oper Die Meistersinger von Nürnberg (Die Nürnberger Meistersinger), 1862-1867.

43. *Zoragaida* ist eine Legende für Sinfonieorchester (nach einem Roman von W. Irving) des norwegischen Komponisten J.-S. Swensen.

44. Die Programmsymphonie Harold in Italien (freie Interpretation eines byronischen Themas). G. Berlioz, 1834.



45. Es wird auf folgende Werke von Berlioz verwiesen: Flucht nach Ägypten - Teil II der Trilogie Die Kindheit Christi , 1854; Nubischer Tanz aus dem III. Akt der Oper Die Trojaner in Karthago (Teil II der Trilogie Die Trojaner , 1856-1858); Ballett der Sylphen aus der dramatischen Legende Die Verdammnis des Fausts (1846); Flucht in den Abgrund - vom gleichen Ort.

46. *Finsternis-Akkorde* - charakteristische harmonische Sequenz, die den Moment der Sonnenfinsternis im Prolog von Borodins Oper Fürst Igor begleitet.

47. Das erste (in dieser Spielzeit) russische Sinfoniekonzert unter der Leitung von Rimski-Korsakow fand am 30. November 1891 statt.

48. *Fürst Cholmsky* - Glinkas Musik zur Tragödie von Nikolai Kukolnik für Orchester und Sologesang (1840).

49. Dies ist der II. Teil der Katakomben Mit den Toten in der toten Sprache - aus den Bildern einer Ausstellung von M. P. Mussorgsky. Die Bilder einer Ausstellung (nach Zeichnungen von W. A. Hartmann), orchestriert von M. M. Tuschmalow, wurden am 30. November 1891 im I. Russischen Sinfoniekonzert zum ersten Mal nach dem Manuskript aufgeführt.

50. Das Sinfoniekonzert des RMG fand am 14. Dezember 1891 statt.

51. Der erste von Beljajew organisierte russische Quartettabend fand am 14. Dezember 1891 statt; dabei wurde das Slawische Quartett (op. 26, 1888) von Glasunow uraufgeführt.

52. *Der steinerne Gast* - Oper von A. S. Dargomyschski nach einem unveränderten Text von A. S. Puschkin. Das Werk wurde 1866 begonnen und durch den Tod des Komponisten (1869) unterbrochen. Die Oper wurde von Kjuj vollendet und von Rimski-Korsakow orchestriert.

53. Es wird auf Rimski-Korsakows Bearbeitung von Mussorgskys Oper Boris Godunow verwiesen, die von ihm teilweise 1889 begonnen, 1893 fortgesetzt und im Mai 1896 abgeschlossen wurde.

54. Dies bezieht sich auf die Musik von Jaromirs Träumen aus dem III. Akt der Oper Mlada .

## 1892

1. *Die Walküre* (1854-1856) - Teil II von Wagners Ring der Nibelungen - Tetralogie. *Tannhäuser* (1845) - Wagners Oper nach seinem eigenen Text; die Handlung basiert auf Varianten germanischer und römischer Sagen.

2. Liebesszene (orchestrales Adagio) aus Teil III von Romeo und Julia von Berlioz (1839).

Rimski-Korsakow orchestrierte 1870 Dargomyschskis *Der steinerne Gast* , das wegen des Todes des Autors (1869) unvollständig war. (die erste Aufführung im Mariinski-Theater fand am 16. Februar 1872 statt). Der Komponist war in der Folge mit dieser Orchestrierung nicht mehr zufrieden und orchestrierte die Oper neu: das 1. Bild 1897 und die anderen 1902. Jastrebow hat in diesem Text eine Ungenauigkeit gemacht. Das musikalische Bild von Sadko wurde von Rimski-Korsakow 1867 geschrieben, drei Jahre vor der Orchestrierung von *Der steinerne Gast* .

4. Wir sprechen über eines der symphonischen Gemälde von N. S. Klenowski *Mirages* , geschrieben auf der Handlung der fantastischen Geschichte "Der goldene Topf" von E. T. A. Hoffmann (der Student Anselm, der unglückliche Held dieser Geschichte, hat beim Kopieren des kostbaren Manuskripts einen großen Tintenleck

verursacht). Mirages wurden beim Russischen Sinfoniekonzert am 2. Februar 1891 unter der Leitung des Autors aufgeführt.

5. Der Musiktheoretiker, Dirigent und Kleinkomponist K.K. Zike wurde tatsächlich von Byrons Geheimnis inspiriert.

6. *William Ratcliff* - Oper in 3 Akten nach Heines Sujet, komponiert von Kjuj in den Jahren 1861 - 1868; Uraufführung im Mariinski-Theater am 14. Februar 1869.

7. Das zweite Russische Sinfoniekonzert der Saison fand am 25. Januar 1892 unter der Leitung von Rimski-Korsakow statt.

8. *Stelewo*, das Marianow-Gut im Kreis Luga, Gouvernement Petersburg; Sommerresidenz der Familie Rimski-Korsakow im Jahr 1880. Der gesamte Entwurf der Oper *Snegurotschka* wurde in Stelewo (1. Juni bis 12. August) gefertigt.

9. Das *Zarenkonzert*, ein Konzert der Hofkapelle in Anwesenheit von Mitgliedern der Zarenfamilie.

10. Die Polonaise in A-dur von Chopin wurde von Rimski-Korsakow im Auftrag von Balakirew für den blasmusikbegeisterten Alexandr III. für Blasinstrumente orchestriert. Der Verbleib der Partitur ist unbekannt. In groben Notizen aus Jastrebzews Erinnerungen an Balakirew vom 4. Februar 1892 findet sich folgende Anmerkung: Über Chopins A-dur-Polonaise (von Rimski-Korsakow für die Blasinstrumente allein instrumentalisiert - für den Zaren) sagte Balakirew: Hören Sie, wie spektakulär es klingt (Unveröffentlichte Erinnerungen von W. Jastrebzew über M. A. Balakirew, ITM, Archiv von N. A. und A. N. Rimski-Korsakow, f. Jastrebzew).

11. Schauspieler in F. Schillers Drama *Die Räuber*.

12. Musik von E. F. Naprawnik zum dramatischen Gedicht *Don Giovanni* von A. K. Tolstoi für Solisten, Chor, Orchester und Rezitation (op. 54, 1891).

13. Unvollendete Oper von F. Mendelssohn.

14. *Ägypten* - 2. Bild des dritten Aktes der Oper *Mlada* von Rimski-Korsakow; die Handlung spielt im Palast der ägyptischen Königin Kleopatra. *Vögel* - Vogelgezwitscher gegen das Rauschen des Waldes - Ende des 11. Aktes von *Mlada*.

15. *Rheingold* - Prolog zu Wagners Tetralogie *Der Ring der Nibelungen*.

16. *Nussknacker* - Tschaikowskys Ballettschauspiel in 2 Akten (3 Bilder), Libretto von M. I. Petipa nach Hoffmann (op. 71, 1892).

17. Dies bezieht sich auf die Jury des paneuropäischen Quartett-Wettbewerbs, der 1891 von der Petersburger Kammergesellschaft ausgeschrieben wurde. Das Geld für die Preise wurde von Beljajew gestiftet. Von 134 eingesandten Quartetten ging der erste Preis an den tschechischen Geiger und Komponisten M. Weber.

18. In der Zeitung *Sonntagsblatt für Musik und Werbung* (1879, Nr. 9) erschien ein Artikel *Episoden aus dem Leben russischer Künstler und Komponisten* (unterzeichnet von P. S. M-w), in dem berichtet wurde, dass Werstowski die Oper *Askolds Grab* im Spiel von A. E. Warlamow gewann. Dieser Bericht ist eine komplette Fälschung.

19. Rimski-Korsakow erinnert hier an seine Artikel, die 1869 in der *St. Petersburger Zeitung* abgedruckt wurden: *Die Nischni Nowgoroder*, eine Oper von E. Naprawnik (3. Januar, Nr. 3) und *William Ratcliff*, eine Oper in 3 Akten von C. Kjuj (21. Februar, Nr. 52); wiederveröffentlicht in Rimski-Korsakows Sammlung *Musikalische Artikel und Notizen* Seiten 3, 15. Angesichts der bevorstehenden Inszenierung von *Ratcliff* am Mariinski-Theater unter Naprawnik lehnte Kjuj, um seine Beziehungen zu Naprawnik nicht zu erschweren, eine Rezension seiner Oper *Nischni Nowgoroder* ab, die bei den Mitgliedern des Balakirew-Kreises auf wenig Gegenliebe stieß, und überredete Rimski-Korsakow, die Rezension zu übernehmen.

20. Die dritte Überarbeitung von *Pskowitjanka*, die 1891-1892 entstand, war in Wirklichkeit eine Rückkehr zur ersten Fassung der Oper in einem neuen Stadium des Könnens des Komponisten.

21. *Romeo und Julia* - Fantasie-Ouvertüre von Shakespeare, komponiert 1869, zweite Auflage 1870, dritte Auflage 1880. Orchestersuite aus der Musik von Tschaikowskys Ballett *Der Nussknacker* (1892). Erstmals aufgeführt in Petersburg im Symphoniekonzert des RMG am 7. März 1892 unter der Leitung des Komponisten.

22. Melodie aus J. Offenbachs Operette *Die Herzogin von Gerolstein* (1867).

23. J. S. Bachs *Matthäus-Passion* (1729).

24. Dies war die Einleitungs- und Schlusszene des *Parsifal*, der im X. Symphoniekonzert (14. März) unter der Leitung von L. S. Auer uraufgeführt wurde.

25. Um welchen Artikel es sich handelt, konnte nicht festgestellt werden.

26. *Zu neuen Ufern* - Mussorgskys Aufruf in einem Brief an W. W. Stassow vom 18. Oktober 1872. Die künstlerische Darstellung der Schönheit allein, - schreibt Mussorgskij, - ist in ihrer materiellen Bedeutung rohe Kindlichkeit, die Kindheit der Kunst; die feinsten Züge der menschlichen Natur und der menschlichen Massen, in diesen unerforschten Gebieten herumzustochern und sie zu erobern - das ist die wahre Berufung des Künstlers. *Zu neuen Ufern!* furchtlos durch Stürme, Untiefen und Unterwasserfelsen, zu neuen Ufern! (M. P. Mussorgsky, Briefe und Dokumente. M. - L., 1932).

27. *Die Neue Russische Musikschule* war eine progressive künstlerische Bewegung in der russischen Musik der 60er und 70er Jahre des XIX. Jh., die auch als Balakirew-Kreis oder Kutschkisten bekannt war. Ihm gehörten zunächst Balakirew, Borodin, Mussorgsky, Rimski-Korsakow und Kjuj an, später kamen Komponisten der jüngeren Generation hinzu, die dem so genannten Beljajew-Kreis angehörten (Glasunow, Ljadow und andere).

28. Musikalisches Bild für Orchester *Sadko* (op. 5), komponiert 1867, wurde 1892 mit einer Neuausgabe von P. I. Jurgewson neu orchestriert

29. D. W. Stassow mit Frau.

30. Wahrscheinlich Malwina Rafailowna Kjuj (die Frau von Cesar Antonowitsch) und ihre Tochter Lidija Cesarewna (Sängerin).

31. Dabei handelt es sich um die öffentliche Aufführung der Prüfungskantaten durch die Studenten des Konservatoriums, die den Kurs Kompositionstheorie abgeschlossen haben.

32. *König Saul* - Text von J. Byron, übersetzt von P. A. Koslowski.

33. Kjuj arbeitete an der Moskauer Zeitschrift *Künstler* (1887-1895) mit, deren Musikredakteur S. N. Kruglikow war, ein Musikkritiker, der Rimski-Korsakow nahe stand.

34. Die neue *Mlada* ist ein Opernballett von Rimski-Korsakow. Es wurde 1890 verfasst; uraufführung am Mariinski-Theater - 20. Oktober 1892. Die alte *Mlada* ist eine unvollendete Märchenoper nach einem Drehbuch des Direktors der kaiserlichen Theater S. A. Gedeonow, zu der 1871-1872 Musik von Borodin, Mussorgsky, Rimski-Korsakow und Kjuj geschrieben wurde.

35. - Die Familie Rimski-Korsakow verbrachte den Sommer 1892 in Neschgowiz, dem Glinka-Mawrin-Gut, 18 km von Luga entfernt, in der Nähe des Tscheremenez-Sees (die Rimski-Korsakows lebten dort im Sommer 1888, 1889 und 1890).

36. 20. Oktober 1892 auf der Bühne des Mariinski-Theaters unter der Leitung von Naprawnik.

37. Das *"Pflügen der Dörfer"* ist ein Ritual, das in einigen russischen Dörfern während Seuchen und Epidemien durchgeführt wurde. Um Mitternacht gingen die

Frauen mit dem Pflug um das Dorf herum, säten Sand in die Furche und sagten:  
Wenn unser Sand sich erhebt, wird der Tod zu uns kommen .

38. Auftritt der Königin Kleopatra im 2. Bild des III. Aktes von *Mlada* .

39. *Tamara* ist eine symphonische Dichtung für Orchester von Balakirew nach einem Gedicht von M. J Lermontow (1884).

40. *Kolo* (Rad) - schneller slawischer Kreistanz.

41. Gemeint ist der Gesang von Kaschei (Unisono-Chor der Tenöre) in Szene 3 des III. Akts von *Mlada* .

42. Balakirew betrachtete die Szene, in der Jaromir auftritt, als Imitation von Franz Liszts symphonischer Dichtung *Ungarn* ( *Hungaria* , 1853).

43. *Redowa* (Melonen-Redowa) ist ein tschechischer schneller Dreiltaktanz in der 3. Szene des I. Akts der Oper *Mlada* , den Balakirew mit dem *Rondo a la Mazur* von Chopin verglich.

44. *Vogelgesang*. Balakirew bezog sich auf das Vogelgezwitscher im II. Akt, Szene 2 in Wagners Oper *Siegfried* .

45. Die Schüler des Hofsängerchores. Balakirew war zu dieser Zeit Leiter des Chores.

46. W. Stassow, Zum Gedenken an Glinka. *Nordischer Herold* , 1892, Nr. 11; der Artikel wurde anschließend als Broschüre veröffentlicht.

47. Der neunzackige Stern. Auf den Satinbändern (Sternstrahlen) sind Musikzitate aus der Oper *Ruslan und Ludmila* aufgestickt. In der Mitte befindet sich ein Lorbeerkranz mit der Inschrift *Glinka* (aufbewahrt im Historiensaal des ITM). Der 50. Jahrestag der Erstaufführung von *Ruslan und Ludmila* war der 27. November 1892.

48. J. Słowackis Tragödie über den Kampf zwischen den legendären slawischen Stämmen der Wenden und der Lechiten, die Grausamkeit der Sieger und die aufopferungsvollen Heldentaten von Lilli Weneda. Das Werk ist reich an dunkler Fantasie und scharfen romantischen Kontrasten. Das Rimski-Korsakow-Archiv in der Staatlichen Öffentlichen Bibliothek von Salnikow verfügt über eine Reihe von Kopien des Werks. Das Skript der Tragödie *Lilli Weneda* , von unbekannter Hand abgeschrieben und auf den 17. Dezember 1892 datiert, befindet sich in der Staatlichen Öffentlichen Bibliothek M. E. Saltykow-Schtschedrin (GPB), Nr. 180, 6.

49. "*Sadko*" - Helden-Oper. Libretto von N. A. Rimski-Korsakow (unter Mitwirkung von W. W. Stassow, N. M. Schtrup und W. I. Belskij,- 1896) Die Idee, eine Oper *Sadko* zu schreiben, beschäftigte Rimski-Korsakow schon seit vielen Jahren. Über den von N. F. Findeisen vorgeschlagenen Plan der Oper *Sadko* schrieb Rimski-Korsakow in der *Chronik meines musikalischen Lebens* unter 1894: Kurz vor der Ankunft in Wetschaschtscha erhielt ich einen Brief von N. F. Findeisen, in dem er mich überredete, eine Oper zum Thema *Sadko* zu verfassen, und einen Plan für das Libretto *Sadko* anbot, da mich das Operntheema schon in den achtziger Jahren mehrmals interessiert hatte. Der Gedanke von Findeisen hat mich wieder daran erinnert. Zwischendurch, also mitten in der Komposition von *Die Nacht vor Weihnachten* , begann ich von Zeit zu Zeit an *Sadko* zu denken. Mein Plan war etwas anders als der von Findeisen (N. A. Rimski-Korsakow, *Chronik meines musikalischen Lebens*, S. 196).

50. Die dritte (in dieser Saison) Symphonieversammlung des RMG fand am 21. November 1892 statt.

51. Anfangsphrase der Kavatine von Gorislawa aus der Oper *Ruslan und Ludmila* .

52. *Adlige Landbank in Petersburg*, dem Dienstort Jastrebzews.

53. Die Handlung der Helden-Oper *Sadko* ist dem Volksmärchen entnommen. Die berühmteste Aufzeichnung des letzteren, erstellt von A. Hilferding vom Erzähler A. P. Sorokin (A. Hilferding, *Onega-Epen*, Bände I-III, St. Petersburg, 1873).

54. *Jewpati Kolowrat* ist ein Held des Rjasaner Volksmärchens aus der Zeit der Baty-Invasion, der die Tataren in Susdal besiegte. Die Geschichte von Jewpati Kolowrat ist in der Erzählung über die Invasion von Rjasan durch das Batu-Khanat enthalten. Das Rimski-Korsakow-Archiv (Staatliche Öffentliche Bibliothek, Nr. 180, kk) enthält ein Manuskript der Oper in 4 Akten mit einem Prolog *Jewpati Kolowrat* (nach Mej).

55. *Die Geschichte von König Saul und David* ist eine Episode aus der Bibel. Der junge David war zunächst der Liebling König Sauls, aber diese Liebe wurde bald durch Hass ersetzt. David wurde nach Sauls Tod König von Juda. Das Rimski-Korsakow-Archiv (Staatliche Öffentliche Bibliothek, Nr. 180, sch) enthält ein Manuskript für die Oper *David und Saul* und ein separates Blatt mit Rimski-Korsakows eigener Handschrift mit dem Titel der Oper und einer Zusammenfassung des Prologs, der sechs Szenen und des Epilogs, datiert auf den 26. März 1891.

56. *Die Bergwerke zu Falun* - eine Erzählung von E. T. A. Hoffmann, Teil von den *Serapionsbrüder*. *Nal und Damayanti* ist ein Gedicht (Indische Novelle) von W. A. Schukowski, der eine Episode des indischen Gedichts *Mahabharata* (nach der deutschen Übersetzung von F. Rückert) umarbeitet. *Die schöne Melusine* (eine provenzalische Legende) ist eine mittelalterliche Erzählung von der Liebe der schönen Nymphe Melusine zum Ritter Raymund; in der deutschen Literatur in zahlreichen Bearbeitungen bekannt. *Die Hussiten*. Der heldenhafte Kampf der tschechischen Patrioten, der Anhänger von Jan Hus, für die Freiheit der Heimat hat zahlreiche Dichter und Romanciers der Welt inspiriert. In diesem Fall handelt es sich nicht um ein bestimmtes literarisches Werk.

57. *Der Fliegende Holländer* ist eine alte Geschichte über einen holländischen Kapitän, der dazu verdammt ist, auf einem Phantomschiff für immer über die Meere zu fahren und entgegenkommenden Schiffen den Untergang vorzusagen. Das Märchen wurde von Heine, Wagner und anderen überarbeitet. *Ahasver oder der Ewige Jude* ist eine Legende. Ihr Held, Ahasver, erschlug Christus auf seinem Weg nach Golgatha und wurde zu ewiger Verbannung verurteilt. Das Thema der Legende wurde von vielen Dichtern und Künstlern aufgegriffen. *Die schreckliche Rache* ist eine Geschichte von Gogol. Das Rimski-Korsakow-Archiv (GPB, Nr. 180, j) enthält ein Manuskriptlibretto von P. A. Wiskowatys *Katerina*, eine Oper in 5 Akten (nach der Erzählung Gogols *Schreckliche Rache*), *Die Erzählung von den Hyperboreern* ist ein uralter Mythos über die Hyperboreer, Bewohner eines glücklichen Landes, das weder Alter noch Krankheit kennt und unter einer ewig klaren Sonne lebt. *Amor und Psyche* ist eine antike Legende über den Liebesgott Amor und die schöne Psyche, die Teil des berühmten Buches *Metaphern oder Der goldene Esel* des römischen Schriftstellers Apuleius ist. *Wohlklang der Glocken* (in Rimski-Korsakows Oper *Die Legende von der geheimnisvollen Stadt Kitesch*) ist ein Glockenschlag, der auf bestimmte Töne eingestellt ist, die es ihm ermöglichen, Melodien und Akkorde zu bilden. Der Name stammt aus der belgischen Stadt Malines (in der Nähe von Antwerpen), wo in der Kathedrale erstmals ein solcher Glockensatz installiert wurde. Eingeführt in Russland unter Peter dem Großen. Der spezifische Hinweis auf den Wohlklang der Glocken im Zusammenhang mit *Kitesch*-Geschichte deutet darauf hin, dass Jastrebzew wahrscheinlich mehr an der Möglichkeit interessiert war, die Musik der Glocken zu verwenden, als an der tiefen patriotischen und moralischen Bedeutung der Volkslegende. *Todesengel* - in Anlehnung an Lermontows gleichnamiges Gedicht

*Der Prophet Oleg* - Puschkins Ballade Das Lied des Propheten Oleg . *Mila und Nolly* - eine der Geschichten der schnurrenden Katze . Die schnurrende Katze ist das Pseudonym von N. P. Wagner.

58. *Rustam und Zohrab* ist ein Gedicht von Schukowski, das eine der Episoden des altiranischen Gedichts *Schähnāme* (*Buch der Könige*) von Firdausi (in der deutschen Übersetzung von Rückert) aufgreift. *Himmel und Erde* ist ein Mysterium Byrons. In den Jahren 1898-1899 und 1905-1906 dachte Rimski-Korsakow weiter über Opernwerke zu diesem Thema nach. Erste Entwürfe sind in den Notizbüchern des Komponisten überliefert.

59. *Salammbö* ist eine unvollendete Oper von Mussorgsky (1863-1866), die auf dem gleichnamigen Roman von Flaubert basiert.

60. Mit einem neuen Gemälde bezieht sich Ge offensichtlich auf Die ersten Vorböten der Auferstehung Christi ( *Der Morgen* ), 1867.

61. Diese Genauigkeit erklärt sich aus der Tatsache, dass es sich um Kjuj handelt, der 1892 56 Jahre alt war.

62. "*Flibustière*" (russische Übersetzung: *Am Meer* ) ist eine lyrische Komödie in 3 Akten auf Französisch nach einem Gedicht von J. Richepin, Musik von Kjuj. Es wurde am 20. Januar 1890 im Russischen Sinfoniekonzert unter der Leitung von Rimski-Korsakow (Einleitung, Tänze und Zwischenspiel zum III. Akt - nach dem Manuskript) und im Februar 1892 im Sinfoniekonzert der Petersburger Filiale des RMG unter der Leitung von Auer aufgeführt. Es wurde erstmals 1894 in Paris aufgeführt. Es war kein Erfolg.

63. Die Oper *Snegurotschka* wurde am 26. Januar 1893 in Moskau im Bolschoi-Theater aufgeführt.

64. *Ein Tag in Petersburg* - Szenen aus dem Leben in der Hauptstadt in 3 Bildern von M. I. Tschaikowsky. Die erste Aufführung fand am 23. November 1892 im Alexandrinski-Theater statt (siehe Jahrbuch der kaiserlichen Theater für 1892-1893, S. 129-130).

65. Aus dem IV. Akt des Opernballetts *Mlada* , das von Borodin 1871-1872 geschrieben wurde (siehe Anmerkung 34).

66. Episode aus Jaroslawnas Arioso ( 2. Bild des I. Aktes von Fürst Igor ).

67. Es handelt sich um Borodins Manuskripte für seine Oper *Fürst Igor* , die unter der Redaktion von Rimski-Korsakow und Glasunow veröffentlicht wurden. Über die Arbeit von Rimski-Korsakow und Glasunow am Schluss der Oper siehe A. K. Glasunows Notiz zu Borodins Version von *Fürst Igor* . *Russische Musikzeitung* , 1896, Nr. 2.

68. Die dritte Fassung der Oper *Pskowitjanka* wurde 1892 fertiggestellt.

## 1893

1. Die erste Ausgabe von *Sadko* stammt aus dem Jahr 1867; sie wurde Anfang 1892 neu orchestriert.

Serows Oper über ein biblisches Thema (1861-1862), die 1863 in Petersburg aufgeführt wurde.

3. Rimski-Korsakow schreibt in seiner *Chronik meines musikalischen Lebens* (S. 58) über seine und Balakirews Beteiligung an der Inszenierung von Kjuis Oper *William Ratcliff* : Außerdem arrangierte ich im Sommer 1868 auf Bitten von Kjuj, der sich beeilte, die Partitur von *Ratcliff* zu vollenden, die Instrumentation von Nr. 1 seiner Oper, d. h. den Hochzeitschor in C-Dur und die Segnung des Brautpaares.

Die Orchestrierung eines fremden Werkes, vor allem des Tutti, überstieg meine Fähigkeiten und führte nicht zu einem guten Ergebnis; dennoch wurde das Stück in meiner Orchestrierung in der Oper aufgeführt. In vielen Fällen nutzte er die Ratschläge von Balakirew und mir. Aber welchen guten Rat konnte ich ihm zu diesem Zeitpunkt geben? Apropos, die berühmte Romanze Marias im III. Akt wurde von Balakirew orchestriert.

4. Die Analogie ist hier das Zarenreich Berendei, das mythische Land, in dem Rimski-Korsakows Oper *Snegurotschka* spielt.

5. *Es lebte ein König in Thule* ist eine Ballade (gotisches Lied) der Margarita aus Teil III der dramatischen Legende *Fausts Verdammnis* von Berlioz, Text von G. de Nerval (nach Goethe).

6. *Switesjanka* ist eine Kantate für Sopran, Tenor, gemischten Chor und Orchester (op. 44) nach einem Text von A. Mizkewitsch in der Übersetzung von L. A. Mej. Es wurde 1897 nach der Musik einer Romanze von Rimski-Korsakow zu demselben Text aus dem Jahr 1867 umgearbeitet.

7. Mit dem *ersten goldenen Fisch* meint Jastrebzew Balakirews Lied vom goldenen Fisch aus Lermontows Gedicht *Der Mzyri* (1860).

8. Das bezieht sich auf N. F. Solowjow.

9. Gegenstand der Diskussion war das streng formalistische System der Musikästhetik, das der Wiener Musikkritiker Hanslick in seiner berühmt-berüchtigten Abhandlung *Vom Musikalisch-Schönen* (Über das musikalisch Schöne) (1854) vorstellte, die zahlreiche Auflagen erlebte und von Michail Iwanow (1885) sowie von Henryk Laroche, einem glühenden Verfechter Hanslicks (1895), ins Russische übersetzt wurde. Hanslick war ein Gegner von Wagner und ein Bewunderer von Brahms. Er betrachtete die russische Musik mit Geringschätzung.

10. Er bezieht sich auf Professor L. A. Sacchetti vom Petersburger Konservatorium und seinen Vortrag *Über das Verhältnis von Musik und Text*, den er am 4. Dezember 1892 vor der Neophilologischen Gesellschaft und am 18. Februar 1893 im Petersburger Konservatorium hielt. Dieser Vortrag wurde später in Sacchettis *Aus dem Bereich der Ästhetik und Musik* abgedruckt. Petersburg 1896, herausgegeben von L. Turygina, S. 96-111.

11. Professor N. F. Solowjow des Petersburger Konservatoriums.

12. Romanzen von Rimski-Korsakow: *Auf den Hügeln Georgiens* (op. 3 Nr. 4), Lieder von Puschkin: *Du und Du* (op. 27 Nr. 3), Text von Puschkin, N. N. Rimski-Korsakowa gewidmet; *In einem dunklen Hain schweigt die Nachtigall* (op. 4 Nr. 3), Text von Nikitin, Kjuj gewidmet; *Ich glaube, ich liebe* (op. 8 Nr. 6), von Puschkin, Balakirew gewidmet; *Das Geheimnis* (op. 8 Nr. 19), von Chamisso, A. N. Purgold gewidmet; *An mein Lied* (op. 25 Nr. 1), von Heine, übersetzt von M. L. Michailow, W. W. Stassow gewidmet; *Das Märchen der Prinzessin Lada* aus dem I. Akt der Oper *Pskowitjanka*.

13. Als Reaktion auf einen Artikel von W. W. Stassow über die dritte Ausstellung von Gemälden von M. M. Antokolski (*Nachrichten*, 1893, 16. Februar, Nr. 46) schrieb der reaktionäre Journalist A. A. Djakow, Mitarbeiter von Suworins *Neue Zeit* (und nicht von W. P. Burenin, wie Jastrebzew fälschlicherweise behauptete), unter dem Pseudonym *Einwohner* ein verleumderisches Feuilleton *G. Stassow und die Kritik der Kunst* (*Neue Zeit*, 1893, 21. Februar).

14. In seiner *Chronik* der ideologischen und schöpferischen Krise, die er zwischen 1891 und 1893 erlebte, zeigt Rimski-Korsakow die Probleme auf, die ihn besonders beunruhigten und die zur Konzeption von drei musikästhetischen und kritischen Werken führten: *Ästhetik der musikalischen Kunst*, ein Buch über die *Russische Schule der Musik* und eine selbstkritische Rezension seiner eigenen

Werke. Allerdings nennt Rimski-Korsakow kein gesondertes Buch über poetische Darstellungen in der Musik, das von Jastrebow erwähnt wird. Es ist anzunehmen, dass dieses Problem in Form eines eigenen Abschnitts oder Kapitels in das Hauptwerk über die Ästhetik der Musik aufgenommen wurde, das der Autor am 21. Januar 1894 verbrannte. Diese Vermutung ist umso wahrscheinlicher, als Rimski-Korsakow, wie aus den erhaltenen Passagen der Ästhetik hervorgeht, Musik im Allgemeinen als *die Kunst des poetischen Gedankens*, ausgedrückt in der Schönheit des musikalischen tonisch-rhythmischen Gewebes verstand. Andererseits stimmt diese Vermutung auch mit der Behauptung von Jastrebow überein, dass das Manuskript des Buches über poetische Darstellungen in der Musik von seinem Autor verbrannt wurde (siehe Die Chronik meines musikalischen Lebens , S. 178, 179, 185, 187, 193, 201). Die erhaltenen Fragmente des musikalischen und ästhetischen Werks von Rimski-Korsakow sind in seinem Buch Musikalische Artikel und Notizen , herausgegeben von N. Rimskaja-Korsakowa, mit einer Einführung von M. F. Gnesin, Petersburg, 1911, veröffentlicht.

15. Rimski-Korsakow, der sich damals intensiv mit Fragen der Philosophie, der Ästhetik, der Psychologie, der Soziologie, der Kulturgeschichte und der Kunst beschäftigte, sollte das Problem des Ursprungs und der Entwicklung der Künste nicht auf so unwissenschaftliche, naive und konfuse Weise lösen dürfen, wie Jastrebow darlegt. Das Denken des letzteren neigte generell zur Vulgarisierung, insbesondere im Bereich des humanistischen Wissens.

16. W. F. Djutsch

17. Kinderszenen (op. 15, 1838) ist eine Serie von 15 Klavierstücken von R. Schumann. № 1. „Von fremden Ländern und Menschen“ („Von fremden Ländern und Menschen“).

18. M. M. Iwanow.

19. Les Adieux ( Abschied ), Sonate Nr. 26 (op. 81); Erzherzog Rudolf gewidmet.

20. "Bajazzo" - Musikdrama in 2 Akten, Musik und Libretto vom italienischen Komponisten-Urgestein R. Leoncavallo; Uraufführung im Mariinski-Theater am 23. November 1898.

21. *Cavalleria rusticana* (russische Übersetzung: Ländliche Ehre ) ist eine Oper des italienischen Komponisten P. Mascagni, die 1890 in Rom uraufgeführt wurde und am 18. Januar 1893 im Mariinski-Theater in St. Petersburg Premiere hatte.

22. W. W. Stassow veröffentlichte einen Artikel Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow (Zum 25. Jahrestag) im "Nördlichen Boten", 1890, Nr. 11. Nachgedruckt in W. W. Stassow, Ausgewählte Werke in drei Bänden , Bd. III, Moskau, 1952, S. 366.

23. Trifonovs Bericht über die Fertigstellung von Borodins Oper Fürst Igor steht in gewissem Widerspruch zu Rimski-Korsakovs Bericht in der Chronik meines musikalischen Lebens (S. 161): Ich will nicht sagen, wie ich und alle, die ihm nahe standen, von diesem unerwarteten Tod getroffen wurden. Sofort kam der Gedanke auf, was mit der unvollendeten Oper Fürst Igor und anderen unvollendeten und unvollendeten Werken geschehen sollte. Zusammen mit Stassow ging ich sofort in die Wohnung des Verstorbenen und nahm alle seine Musikmanuskripte mit. Nach der Beerdigung von Alexandr Porfirjewitsch auf dem Friedhof des Newski-Klosters sortierte ich zusammen mit Glasunow alle Manuskripte aus, und wir beschlossen, alles nach A. P., was nach seinem Tod übrig geblieben war, zu beenden, zu vervollständigen und aufzuräumen und bereiten alles für die Veröffentlichung, zu der M. P. Beljajew beschlossen hat, vor. Fürst Igor wurde von Rimski-Korsakow und Glasunow nach den erhaltenen Notizen und Skizzen Borodins fertiggestellt.



Glasunow schrieb die Ouvertüre, nachdem er sie vom Autor gehört hatte, und benutzte Borodins Plan und die erhaltenen Skizzen dazu. Weitere Einzelheiten über die Arbeit an der Oper finden sich in A. K. Glasunows Notiz zu Borodins Version von Fürst Igor . Russische Musikzeitung , 1896, Nr.2

24. Der Bericht von Jastrebzew ist ungenau. In der Chronik meines musikalischen Lebens (S. 190) schreibt Rimski-Korsakow über den von der St. Petersburger Quartettgesellschaft ausgeschriebenen Quartett-Wettbewerb folgendes: Im März wurden die für den Wettbewerb der St. Petersburger Quartettgesellschaft eingesandten Quartette geprüft. Der Wettbewerb war diesmal nur für russische Themen ausgeschrieben, und das Geld wurde von M. P. Beljajew gestiftet. Ich saß zusammen mit Tschaikowsky und Laroche in der Jury. Es wurden nicht viele Quartette eingesandt. Wir haben zwei dritte Preise vergeben. Einer ging an meinen ehemaligen Schüler Al. Awg. Dawidow (der Bruder von I. A. Dawidow, ebenfalls ein Schüler von mir, den ich bereits erwähnt habe); der andere ging an Ewald, den Cellisten des Beljajew-Quartetts.

25. Dies bezieht sich auf Berlioz' Römischen Karneval (1843), die zweite Ouvertüre zu seiner Oper Benvenuto Cellini , und auf Glasunows neues Werk Karneval - eine Ouvertüre für großes Orchester mit Orgel ad libitum (op. 45), das am 26. Juni 1893 vollendet wurde.

26. Nach dem Abschluss des Marinekadettenkorps am 8. April 1862 wurde Rimski-Korsakow zu einer Fernreise auf dem Klipper Diamant berufen. Der Zweck der Reise war es, vor dem Bestehen der praktischen Prüfung zu üben, bevor man in die Offizierslaufbahn eintritt. Die Reise, die am 20. Oktober 1862 begann und am 21. Mai 1865 beendet wurde, hat der Komponist in seiner Chronik meines musikalischen Lebens ausführlich beschrieben.

27. *Stenka Rasin* - symphonische Dichtung für Orchester (op. 13, 1885) *Der Wald* - Fantasie für großes Orchester (op. 19, 1881 - 1887). *Das Meer* ist eine Fantasie für verstärktes Orchester (op. 28, 1889). *Die Nürnberger Sängler* - Wagners Oper *Die Meistersinger von Nürnberg* oder *Die Meistersinger* (1862-1867). *Feierlicher Marsch* zu Ehren der Kolumbianischen Weltausstellung in Chicago 1893. (400. Jahrestag der Entdeckung Amerikas) für großes Orchester und Chor (op. 40, 1892). Der Marsch wurde von Glasunow für das Ausstellungskomitee in Auftrag gegeben. In Russland wurde er unter der Leitung des Autors beim II. Russischen Sinfoniekonzert am 16. Januar 1893 uraufgeführt. *Huldigungsmarsch* für Wagner-Sinfonieorchester (1864). *Dritte Symphonie* für großes Orchester (op. 33, 1890).

28. *Götterdämmerung* (in der russischen Ausgabe - Götterdämmerung ) ist der letzte Teil von Wagners Ring der Nibelungen -Tetralogie.

29. *Tuba mirum* ( Trompete des Weltgerichts ) - Episode aus Teil II von Berlioz' Requiem mit 5 Orchestern und 16 Pauken.

30. Das ist der Effekt von mehreren Orchestern, die in unterschiedlichen Höhen angeordnet sind, wie die Chöre in Parsifal , die in drei Stufen angeordnet sind.

31. 1862-1896. Das Petersburger Konservatorium bewohnte mehrere Jahre lang das Privathaus von Demidow (Ecke Demidow-Gasse und Moika) und war dann viele Jahre lang im Gebäude des Innenministeriums in der heutigen Straße des Architekten Rossi untergebracht. Die Räumlichkeiten waren eng und für Musikunterricht ungeeignet. Am 13. Januar 1888 wandte sich A. G. Rubinstein an Alexander III. mit einem Bericht über die Notwendigkeit eines Neubaus für das Konservatorium, wodurch 1889 das Gebäude des Bolschoi-Theaters zur dauerhaften Nutzung des Konservatoriums mit dem Recht übertragen wurde den notwendigen Umbau für seine Bedürfnisse vorzunehmen. Der Umbau, nach dem

Projekt des Architekten W. W. Nikol, begann im April 1891 und wurde 1896 abgeschlossen. Der Bau kostete 1.900.000 Rubel.

32. *Was man auf dem Berg zu hören ist* - eine symphonische Dichtung von Liszt, die auf Hugo ( Die Bergsymphonie , 1849) basiert.

33. *Yankee Doodle* - eine einfache Melodie aus dem späten XVIII. Jahrhundert; wurde in den USA mit verschiedenen Texten weit verbreitet; wurde chauvinistisch.

34. *Mazeppa* - symphonische Dichtung für großes Orchester von Hugo (1850).

*Tasso* ist eine symphonische Dichtung für großes Orchester, die auf Goethes Tragödie Torquato Tasso (1849) basiert. *Faust* ist eine Sinfonie für Orchester und Männerchor in drei charakteristischen Bildern (Porträts) von Goethe. 1. Bild - Faust, 2. - Margarita, 3. - Mephistopheles (1854).

35. *Mephisto-Walzer* und *Nachtprozession* . - Stücke für Orchester über zwei Episoden aus dem *Faust* -Poem von N. Lenau. Letzteres ist auch in der Klavierbearbeitung des Autors (1859) verfügbar.

36. Das *Offertorium* (Himmelfahrt der Opfergaben) ist Teil des katholischen Gottesdienstes und folgt dem Credo ( Ich glaube ) aus Liszts so genannter Graner Messe, die für die Eröffnungsfeier des Graner Doms (1855) geschrieben wurde.

37. Die Apotheose (Schlusschor) von Liszts Sinfonie zu Dantes Göttlicher Komödie zum Text des Lobgesangs ( Magnificat! ) der katholischen Kirche. *Die Legende der heiligen Elisabeth* ist ein Oratorium von Liszt (1862).

38. *Hunnenschlacht* - symphonische Dichtung für großes Orchester zum Thema des Gemäldes des deutschen Malers der Romantik W. Kaulbach (1857).

39. *Preludes* - eine symphonische Dichtung für großes Orchester auf das Gedicht von A. Lamartine aus der Reihe seiner poetischen Betrachtungen (1850). In den Präludien betrachtet Liszt das menschliche Leben mit seinen Freuden, Kämpfen und Leiden als eine Reihe von Präludien für ein zukünftiges ideales Leben jenseits des Grabes .

40. *Hungaria* ( Ungarn ) ist eine symphonische Dichtung für großes Orchester (1853). *Orpheus* ist eine symphonische Dichtung für großes Orchester, die im Zusammenhang mit der von Liszt dirigierte Weimarer Aufführung von Glucks Oper Orpheus (1854) auf der Grundlage eines antiken Mythos geschrieben wurde.

41. *Ideale* ist Liszts symphonische Dichtung, die auf Schillers gleichnamigem Gedicht (1857) basiert. Die Strophen dieses Gedichts, die in der Partitur zwischen dem Notentext abgedruckt sind, dienen der Interpretation einzelner Episoden der Musik.

42. Zwei Briefe von Serow an seine Schwester S. N. Dutourd (31. Oktober und 28. November 1845, Simferopol) wurden von Findeisen in der Zeitschrift Russische Antike für März 1893 veröffentlicht, Neue Materialien für die Biographie von Alexander Nikolajewitsch Serow , S. 616- 624.

43. Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow. Eine kurze Skizze seines Lebens und seiner Arbeit . Geschrieben zum 25. Jahrestag seiner musikalischen Tätigkeit (19. Dezember 1865 - Uraufführung der Ersten Symphonie von Rimski-Korsakow in einem Konzert der Freien Musikschule unter der Leitung von Balakirew); der Artikel wurde zuerst im Nördlichen Boten , 1890, Nr. 11 veröffentlicht; nachgedruckt in W. W. Stassow, Ausgewählte Werke, Bd. III, Moskau, 1952, S. 366. Jastrebzew gibt den ungenauen Titel von Stassows zweitem Artikel an, der im Original den Titel Fünfundzwanzig Jahre russische Kunst trägt und einen Abschnitt über Unsere Musik enthält. Erstmals veröffentlicht im Bulletin Europas , 1882, November, Dezember; 1883, Februar, Juni, Oktober; nachgedruckt in W. W. Stassow, Ausgewählte Werke in drei Bänden, Bd. II, Moskau, 1952, S. 522.

44. Aus Glinkas Oper *Ruslan und Ludmila* , I. Akt (nachdem Ludmila von Tschernomor entführt wurde).

45. *Esclarmonde* - romantische Oper in 4 Akten mit Prolog und Epilog von Massenet (1889). Aufgeführt in Petersburg im Mariinski-Theater am 6. Januar 1892.

46. Am 29. April 1893 veröffentlichte die Petersburger Zeitung ein Gespräch zwischen dem Zeitungskorrespondenten und A. G. Rubinstein unter dem Titel *Ohne Titel* . In einem Bericht über Rubinsteins Absicht, für immer ins Ausland zu gehen, zitiert der Autor des Artikels den Komponisten: Nur dort kann man gegenwärtig ein ernsthaftes Musikleben finden... Musik wird dort geliebt, verehrt und geschätzt. Aber erlauben Sie mir, ich spreche ausschließlich von Deutschland; Frankreich, England und Italien zählen nicht... Und Russland? Für hundert Millionen Menschen gibt es nur zwei Opernhäuser, in Petersburg und Moskau, während es in Deutschland für dreißig Millionen Menschen hundert gibt.

47. N. F. Solowjow.

48. Aus Glinkas Oper *Ruslan und Ludmila* .

49. Armenisches Lied von Balakirew wurde in der armenischen Sammlung *Arzunkner* ( Tränen ) veröffentlicht, die 1901 zugunsten der hungernden Armenier herausgegeben wurde. Auch das Liedchen von Rimski-Korsakow (in dorisch *D-dur*) wurde dort gedruckt.

50. *Persisches Lied* - offenbar eine von Balakirews Aufnahmen von Liedern, über die es keine Informationen gibt.

51. *Sanheribs Niederlage* - Chor von Mussorgsky nach einem Text von Byron (1867), teilweise orchestriert von Rimski-Korsakow im Jahr 1874.

52. Balakirews schöpferische Langsamkeit war nicht auf Faulheit zurückzuführen, wie Rimski-Korsakow meinte, sondern auf die für den Komponisten charakteristische Skepsis und einseitige Kritik, die sich nicht nur in seiner Haltung gegenüber anderen, sondern auch gegenüber sich selbst manifestierte. Aus diesem Grund war es für Balakirew schwierig, seine Ideen zu verwirklichen, und es dauerte oft Jahre oder sogar Jahrzehnte, bis sie zum Erfolg führten. Was die orientalischen Melodien betrifft, die Balakirew Anfang der 60er Jahre im Kaukasus gehört hat, so hat er sie nicht aufgeschrieben, sondern sich auf sein phänomenales Gedächtnis verlassen.

53. Tschaikowsky war zu dieser Zeit in Petersburg auf dem Weg nach England.

54. Tschaikowsky besuchte die Uraufführung von *Judith* am 16. Mai 1863, woraufhin er die Arie der *Judith* *Ich will mich in Leinen kleiden* aufnahm.

55. Verfahren zur Verleihung des Dokortitels *honoris causa* an Tschaikowsky durch die Universität von Cambridge ( zu Ehren ) fand am 1. (13.) Juni 1893 statt.

56. *Lucia di Lamermoor* - Oper von G. Donizetti (1835).

57. Nach seinem Ausscheiden aus dem Amt des Direktors des Petersburger Konservatoriums im Jahr 1891 lebte A. G. Rubinstein vorübergehend in Dresden.

58. Am 13. Mai 1893 reiste Rimski-Korsakow nach Jalta, wo sich seine Frau mit ihrer kranken Tochter Mascha aufhielt.

59. In der Spielzeit 1893/94 führte das Mariinski-Theater in Petersburg Leoncavallos *Bajazzo* und Mascagnis *Cavalleria rusticana* auf.

60. Zu den geplanten Werken der Saison 1893/94 gehörten die Russischen Symphoniekonzerte unter der Leitung von Rimski-Korsakow: 18. Dezember 1893 *Karneval* , *Chopiniana* (*Les Sylphides*), Glasunows *Konzertwalzer* (zum ersten Mal); Rimski-Korsakows *Antar* . 22. Januar 1894 - Vierte Symphonie von Glasunow (zum ersten Mal unter der Leitung des Autors); zwei Chöre mit Orchester: a) *Vers über Alexej, den Gottesmann* , b) *Ruhm* - von Rimski-Korsakow. 17. Dezember 1894 *Ouvertüre über russische Themen* von Balakirew (1862). *Karneval* - Glasunows

Ouvertüre für großes Orchester mit Orgel (op. 45, 1892). *Chopiniana* ist eine Suite mit Werken von F. Chopin für großes Orchester von Glasunow. Glasunows Konzertwalzer für großes Orchester (op. 47, 1893). Glasunows Vierte Symphonie für großes Orchester (op. 48, 1893). Sinfonie Nr. 1 von Borodin (1862-1867). Die Nacht auf dem Kahlen Berg ist eine Fantasie für Orchester von Mussorgsky (1866) in einer Bearbeitung von Rimski-Korsakow (1886). Konzert für Klavier und Orchester von S. M. Ljapunow (op. 4). Antar - die Zweite Symphonie (symphonische Suite) von Rimski-Korsakow (op. 9, 1868, 1903). Märchen für Orchester von Rimski-Korsakow (op. 29, 1880). Vers über Alexej, den Gottesmann für Chor und Orchester von Rimski-Korsakow (1887). Ruhm - Nebenlieder für Chor und Orchester von Rimski-Korsakow (op. 21, 1880).

61. Berlioz wurde auf Drängen von Balakirew nach Russland eingeladen.

62. Berlioz' Unveröffentlichte Korrespondenz mit Anmerkungen von D. Bernard (Hrsg. 1878).

63. Das Konzert in Nischni Nowgorod (1870) war für Balakirew ein völliges Desaster. Über seine Situation schrieb Borodin an seine Frau: Seine (Balakirews) Angelegenheiten sind sehr schlecht, so schlecht, dass er in dieser Saison vielleicht keine Konzertreihe geben wird. Nischni Nowgorod war für ihn, wie Mili es ausdrückte, ein Sedan. (1871 kapitulierte Napoleon III. vor den Deutschen, der bei Sedan von der deutschen Armee umzingelt war, was das Ende des Zweiten Kaiserreichs bedeutete). Siehe A. P. Borodins Briefe, Bd. I, Moskau, 1927, S. 234.

64. Die Herausgabe der Partituren der beiden Opern Glinkas wurde 1876 von seiner Schwester Schestakowa übernommen. Balakirew war der Hauptredakteur, unterstützt von Rimski-Korsakow und Ljadow. Die Partitur von Ruslan und Ludmila wurde 1878 veröffentlicht, die von Ein Leben für den Zaren (Iwan Sussanin) 1881. Rimski-Korsakow kritisierte diese Ausgaben später. 1907 veröffentlichte die Belyaev-Edition eine neue Ausgabe der Partitur der Oper Iwan Sussanin von Rimski-Korsakow und Glasunow.

65. Die von Jastrebzew zitierten Worte von Rimski-Korsakow über Balakirews vollständige Isolation in den Jahren 1872-1873 sind nicht ganz korrekt: letzterer besuchte jedoch in diesen Jahren gelegentlich Schestakowa, D. W. Stassow und I. W. Bessel und traf sich mit Mussorgsky (siehe M. P. Mussorgsky, Briefe und Dokumente. M.-L. 1932, S. 236-237).

66. *Peterhof* ist die Sommerresidenz des Hofsängerchors.

67. Die ersten Skizzen zu Balakirews C-Dur-Sinfonie stammen aus dem Jahr 1864. In den folgenden Jahren hat der Komponist offenbar nicht mehr daran gearbeitet und sich erst im Sommer 1893 wieder an die Komposition des I. und II. Satzes der Sinfonie gemacht.

68. Hier geht es um die Chronik meines musikalischen Lebens. Rimski-Korsakow begann seine Arbeit an den Chroniken am 30. August 1876, der letzte Eintrag datiert vom 22. August 1906. Die Kapitel III, IV, VI und VII beschreiben den jungen Balakirew und die Zeit der 60er Jahre. Eine detaillierte Chronologie der Abfassung der Chronik nach Kapiteln findet sich in zwei Tabellen im Anhang der Chronik, M., 1955.

69. Jastrebzews Erinnerungen an Balakirew sind nicht veröffentlicht worden. Das Manuskript wird im ITM-Archiv von N. A. und A. N. Rimski-Korsakow aufbewahrt.

70. In der Auferstehungs-Ouvertüre (Hoher Feiertag, 1888).

71. Am 12. September 1893 erschien in der Petersburger Zeitung ein Interview mit E. F. Naprawnik im Zusammenhang mit der geplanten Reform der Statuten des Opernhauses. Darin ging Naprawnik auf den Zustand der Oper, die Musikausbildung

in Russland, die Ausbildung von Opernsängern und Trends im Schaffen russischer Komponisten ein.

72. *Don Giovanni* - Musik zu Tolstois Schauspiel (Solisten, Chor, Orchester, Rezitation), op. 54, 1891.

73. Pskowitjanka wurde am 1. Januar 1873 im Mariinski-Theater uraufgeführt. ,

74. Zu Rimski-Korsakows Arbeit an der zweiten Auflage von Pskowitjanka siehe Chronik meines musikalischen Lebens , Seiten 101-104, 114.

75. Ballade für Orchester (1883).

76. Der Name des Komponisten F. Kücken ist zu einer gängigen Bezeichnung für deutsche bürgerliche süßlicher Musik geworden.

77. Dies bezieht sich auf die Sinfoniekonzerte der RMG.

78. Jastrebzew bezieht sich auf Tschaikowskys Sechste Symphonie, hält sie aber fälschlicherweise für sekundär geschrieben . Jastrebzew hat offenbar die in Skizzen geschriebene Es-dur-Symphonie (die die sechste wäre) mit einer Variante der Sechsten Symphonie verwechselt, während die Es-dur nichts mit der pathetischen Sechsten Symphonie in h-moll (1893) zu tun hat. Nachdem er mit der Orchestrierung des ersten Satzes der Es-dur-Sinfonie begonnen hatte, war Tschaikowsky mit ihr als Sinfonie unzufrieden und verzichtete auf weitere Orchestrierungen. 1893 schuf Tschaikowsky aus dem I. Satz der Sinfonie das Dritte Klavierkonzert (op. 75), und er bearbeitete das Andante und das Finale der Sinfonie zu einem separaten Stück für Klavier und Orchester (op. 79), obwohl er keine Zeit hatte, es zu komponieren (veröffentlicht mit der Instrumentierung von S. I. Tanejew).

79. Nikolajewskaja Straße (jetzt Marata Straße), Haus 50.

80. *Paraphrasen* , d. h. eine Fantasie über ein Thema, das Rimski-Korsakow als Kind komponierte. Das Manuskript dieses ungedruckten Werks, das ungefähr auf das Jahr 1879 datiert ist, befindet sich im ITM-Archiv von N. A. und A. N. Rimski-Korsakow.

81. Die Identität von Nepljujew ist noch nicht geklärt.

82. Als Inspektor der Orchester des Marineministeriums veranstaltete Rimski-Korsakow jährlich Konzerte dieser Orchester in Kronstadt (das erste Konzert fand am 27. Oktober 1874 statt), die 1884 mit der Aufhebung seines Amtes endeten.

83. Dies bezieht sich auf Rimski-Korsakows Buch *Ästhetik der musikalischen Kunst* , das vom Autor verbrannt wurde.

84. Findeisens Zeitschrift *Russische Musikzeitung* , die seit 1894 erschien und in der Jastrebzew mehrere Artikel abgedruckt hatte.

85. Sie bezieht sich auf das Buch *Esquisse historique de la musique arabe* ( *Historische Skizze der arabischen Musik* , 1863) von N. Christianowitsch. Er besitzt auch eine Artikelsammlung *Briefe über Chopin, Schubert und Schumann* (1875).

86. Dies bezieht sich auf das Englischhorn-Solo (41 Takte) im III. Akt von Wagners Oper *Tristan und Isolde* .

87. Am 23. Oktober 1893 feierte die Erste Quartettversammlung der RMG das 25-jährige Bestehen von Auers künstlerischer Tätigkeit in Russland. 1868 wurde Auer vom Direktorium der RMG zum Professor des Petersburger Konservatoriums ernannt. Von diesem Zeitpunkt an begann er seine fruchtbare Karriere als Lehrer, Dirigent, Solist und Leiter des RMG-Quartetts. Am 1. September 1893 feierte Auer sein Jubiläum am Petersburger Konservatorium.

88. Die Adresse von Tschaikowskys letztem Wohnsitz ist die Gogol-Straße (Ecke Malaja-Morskaja-Straße und Gorochowaja-Straße), Haus 13, die Wohnung seines Bruders Modest Iljitsch Tschaikowsky. An der Wand des Hauses befindet sich eine Gedenktafel.

89. Das bei Künstlern beliebte Restaurant Leiner's am Newski-Prospekt (Ecke Herzen-Straße).

90. Siehe Anmerkung 78.

91. Laut Spielplan wurde Mussorgskys Oper *Chowanschtschina* am 29. Oktober 1893 im Kononow-Saal uraufgeführt (siehe die Spielpläne der kaiserlichen Theater von Petersburg für 1893), und nicht am 27. Oktober, wie Jastrebzew schreibt.

92. Tschaikowskys *Fantasie für Orchester Francesca da Rimini* wurde in Petersburg am 5. März 1887 in einem Konzert der Philharmonischen Gesellschaft im Saal der Adelsversammlung aufgeführt. Das Programm bestand aus Werken von Tschaikowsky und wurde von ihm dirigiert.

93. Das Russische Sinfoniekonzert zum Gedenken an Tschaikowsky, das ausschließlich aus seinen Kompositionen besteht und von Rimski-Korsakow dirigiert wird, fand am 20. November 1893 statt.

94. Tschaikowsky dirigierte *Der Sturm* beim Russischen Symphoniekonzert in Petersburg am 17. Dezember 1888.

95. Dies bezieht sich auf die geplanten Wagner-Aufführungen in Petersburg durch das Ensemble von B. Pollini unter der Leitung von G. Mahler.

96. Borodin starb am 15. Februar 1887 plötzlich an einem Herzschlag.

97. Aus der Oper *Fürst Igor*.

98. Aus der Oper *Chowanschtschina*.

99. *Freischütz* (*Der Zauberschütze*) - eine Oper von K.-M. Weber nach einer deutschen Volkssage, Text von Kind (1820-1821).

100. *Invitation a la valse* (*Einladung zum Walzer*) - ein Stück für Klavier von Weber, instrumentiert von Berlioz.

101. *Romeo und Julia*, eine Oper von Gounod, Libretto von Carré und Barbier (1867). Rimski-Korsakow hörte es offenbar am 4. November 1893 im Mariinski-Theater.

102. Am 3. November 1893 reichte Rimski-Korsakow seinen Rücktritt ein, der u. a. mit folgenden Gründen erklärt wurde: angespannte Beziehungen zu Balakirew, Rimski-Korsakows direktem Vorgesetzten; die im Chor herrschende Atmosphäre der Denunziation und Unterwürfigkeit; schwere nervliche Erschöpfung; schließlich die Möglichkeit, dank der zehnjährigen Tätigkeit für den Chor eine Pension zu erhalten. Nach dem Weggang von Rimski-Korsakow war S. M. Ljapunow von 1894 bis 1902 stellvertretender Leiter des Hofsängerchores.

103. Die Idee, ein Harmonielehrbuch zu erstellen, ist schon vor langer Zeit entstanden. Im Sommer und Herbst 1884 schrieb Rimski-Korsakow ein Lehrbuch der Harmonielehre, das aus seinen eigenen Unterrichtserfahrungen und gemeinsamen Diskussionen mit Ljadow über die Methoden des Harmonielehrens am Konservatorium entstand. Im Jahr 1893 kehrte er zu dieser Arbeit zurück. Zu Beginn meines Aufenthaltes in Jalta verlegte ich die *Pskowitjanka* - Instrumentierung ein wenig und begann, das Lehrbuch der Formen und das Lehrbuch der Harmonielehre zu verfassen, aber statt einfacher und vernünftiger Lehrbücher begann ich, philosophische Träumereien zu produzieren, - schrieb Rimski-Korsakow in der *Chronik* über die Ergebnisse der Arbeit in dieser Zeit (siehe *Chronik meines musikalischen Lebens*, S. 192-193). Das *Praktische Lehrbuch der Harmonielehre* wurde 1884 im lithografischen und 1886 im typografischen Verfahren veröffentlicht. Die 17. überarbeitete und ergänzte Auflage unter der Redaktion von M. O. Steinberg wurde 1949 veröffentlicht.

104. Der genaue Wortlaut der Widmung der Vierten Symphonie: *Meinem besten Freund* (N. F. von Meck).

105. Dieser Artikel, der in der Theaterzeitung (1893, 3. November, Nr. 23) abgedruckt wurde, trägt den Titel Mussorgsky und seine Chowantschchina . Laroche beschuldigte Rimski-Korsakow des Perfektionswahns , dem es zu verdanken sei, dass Mussorgskys hässliches Werk auf der Bühne gelandet sei, so Laroche.

106. Jastrebzew hat keinen speziellen Artikel über Francesca geschrieben. Er sprach darüber nur in einem Artikel mit dem Titel Aus meinen Erinnerungen an P. I. Tschaikowsky , veröffentlicht in der Russischen Musikzeitung , 1899, Nr. 10.

107. Rimski-Korsakow bezog sich auf die öffentlichen Symphoniekonzerte, die von der Petersburger Abteilung der RMG unter der Leitung von N. W. Galkin organisiert wurden.

108. Intermezzo symphonique in modo classico - Stück für Klavier, (1861, überarbeitet und orchestriert vom Autor 1867). Die Frage nach dem Verhältnis zwischen russischen und gesamteuropäischen Elementen in diesem Intermezzo wird von W. W. Stassow richtig beantwortet: Es... der Autor selbst nennt es Intermezzo symphonique in modo classico (im klassischen Stil), was durch die allgemeine Struktur und sogar das Hauptthema, das ein wenig an Bach erinnert, tatsächlich gerechtfertigt ist. Aber es ist bemerkenswert, dass dieses Werk trotz all seines äußerlichen Klassizismus und Europäismus einen national-russischen Inhalt in sich trägt (W. W. Stassows Gesammelte Artikel über Mussorgsky und seine Werke. Moskau, 1922, S. 12).

109. Mussorgskys Vokalstück zu seinem eigenen Text: Ach du, betrunkenes Moorhuhn ( Aus den Abenteuern Pachomowitschs ), komponiert 1867 und gewidmet W. W. Nikolski, dem Freund des Komponisten, Professor für Literatur am Alexandrow-Lyzeum in Petersburg. Pachomowitsch ist der Spitzname Nikolskis. Das Stück wurde erst 1926 veröffentlicht.

110. Unzutreffend. Das zweite Quartetttreffen der RMG, das dem Andenken Tschaikowskys gewidmet war, fand am 11. November (Donnerstag statt Sonntag) 1893 statt und konnte Rimski-Korsakow daher nicht daran hindern, am Sonntag eine Aufführung von Boris Godunow im Molas-Haus zu besuchen.

111. *Oresteja* , die musikalische Trilogie von Tanejew nach einem Libretto von A. A. Winkstern; die Handlung ist der gleichnamigen Trilogie von Aischylos (1887-1893) entlehnt. Die Uraufführung fand am 17. Oktober 1895 im Mariinski-Theater statt.

112. G. E. Konjus' Suite für Sinfonieorchester Aus dem Leben der Kinder , die von Tschaikowsky enthusiastisch gelobt wurde, wurde am 27. November 1893 beim IV. Sinfonietreffen der RMG unter der Leitung von Tanejew uraufgeführt.

113. *Lelio, oder die Rückkehr ins Leben* ist ein lyrisches Monodrama für Rezitator, Orchester, Chor und Solist von Berlioz auf seinen eigenen Text (op. 14, 1832). Konzipiert als Fortsetzung der Symphonie fantastique .

114. Hier geht es um die Aufführung der Szene von Farlaf und Naina aus der Oper Ruslan und Ludmila von Glinka durch A. P. Arsenjew und Mussorgsky beim Hausmusiktreffen mit Balakirew im Jahr 1860.

115. Das Salz des Borodinschen Humors liegt in der phantasievollen Betonung der kindlichen Hilflosigkeit der Musik in Santis Oper Jermak (Aufführung 1873).

116. *Serenade für Cello* mit Klavierbegleitung. (op. 37, 1893), herausgegeben von Beljajew. Mazurka über drei polnische Volksthemen für Violine und Orchester, komponiert 1888; sie blieb im Manuskript. Im Jahr 1949 wurde es in der Bearbeitung des Autors für Violine mit Klavierbegleitung veröffentlicht.

117. 50-jähriges Jubiläum (1843-1893) von D. W. Grigorowitsch - Schriftsteller, Autor von Anton Goremyka und Die Fischer , Gründer des Museums für angewandte Kunst , persönlicher Bekannter von W. W. und D. W. Stassow.

118. Die persönliche Bekanntschaft zwischen W. W. Stassow und L. N. Tolstoi fand in den späten 70er Jahren statt, und es entstand eine lange Freundschaft und Korrespondenz zwischen Stassow und Tolstoi, die bis zu Stassows Tod andauerte. Stassow war in Jasnaja Poljana stets willkommen; er besuchte Tolstoi in den Jahren 1880, 1891, 1892, 1899, 1902, 1903 und 1904 (siehe Wl. Karenin, Wladimir Stassow, Teil II, L., 1927, S. 576-577; I. Ginsburg, Stassow bei Tolstoi - in der Sammlung Unvergesslicher Wladimir Wassiljewitsch Stassow . St. Petersburg, S. 26-34).

119. Rimski-Korsakows Streichquartett in F-Dur (op. 12, 1875) wurde beim Russischen Quartettabend am 8. Dezember 1893 aufgeführt. Das Quartett wurde am 1. November 1875 in der Dritten Kammerversammlung der RMG uraufgeführt. Über die Komposition des Quartetts lesen wir in einem Brief von Rimski-Korsakow an Tschaikowsky vom 1. Oktober 1875: Als ich von meiner Datscha in Petersburg ankam und die Notizen durchsah, fand ich den ersten Satz des Quartetts, den ich sogar für verloren hielt. Nachdem ich es mir angesehen hatte, wollte ich das ganze Stück neu komponieren, und das tat ich in zwei Tagen, was mich veranlasste, ein neues Finale zu schreiben, was ich auch tat, und dann ein Andante, das ich auch sofort vorlegte; ich hatte auch ein Scherzo für das Quartett geschrieben, das ich eines Tages überarbeiten werde, und dann wird das Quartett fertig sein ( Sowjetische Musik , dritte Artikelsammlung, 1945, S. 127).

120. Bei der Generalprobe des II. Russischen Sinfoniekonzerts unter der Leitung von Rimski-Korsakow am 18. Dezember 1893.

121. Während der Vorbereitungen für die Feierlichkeiten zum 25. Jahrestag der Herrschaft Alexanders II. im Jahr 1880 schrieben S.S. Tatischschew und P. Korwin-Krukowski das Drehbuch für ein großes Theaterstück, das aus den Dialogen des Genius von Russland und der Geschichte besteht und von 12 Echtzeitbildern begleitet wird. Die Musik zu diesen Bildern sollte von A. G. Rubinstein, Tschaikowsky, Rimski-Korsakow, Borodin, Mussorgsky, Kjuj, Ljadow, Naprawnik, K. J. Dawydow, Solowjow, Iwanow, K. N. Geller geschrieben werden. Folgende Werke wurden komponiert: das programmatische Orchesterbild In Zentralasien von Borodin, der Marsch Die Einnahme von Kars von Mussorgsky, der Chor Ruhm von Rimski-Korsakow über das Thema des Nebenliedes usw. (Siehe N. A. Rimski-Korsakow, Chronik meines musikalischen Lebens , S. 124).

122. Chopins unbetiteltes Stück (Moderato E-dur) wurde von Chopin 1843 in Paris in das Album der Mutter von Graf S. D. Scheremetjew geschrieben. Letztere veröffentlichte es 1894 in einer lithographierten Ausgabe. In der Notiz heißt es, dass die Echtheit des Autographs von Balakirew bescheinigt wird (eine Kopie der lithographierten Ausgabe des Stücks wird im Balakirew-Archiv in der Handschriftenabteilung der GPB aufbewahrt).

123. Die Rolle der Kontschakowna in Fürst Igor am 21. Dezember 1893, gespielt von M. I. Dolina.

124. Am 2. Januar 1894 jährte sich W. W. Stassows Geburtstag zum 70. Mal, und seine Karriere jährte sich zum 50. Mal. Zum Jubiläum wurden Ansprachen von der alten und jungen Musikergeneration gehalten. Die erste davon wurde von Rimski-Korsakow gelesen (siehe Russische Musikzeitung , 1894, Nr. 2, S. 41).

125. A. Rubinstein, Musik und ihre Repräsentanten. Gespräch über Musik, Moskau, 1891.



126. Dies könnte sich wahrscheinlich auf das bevorstehende Wohltätigkeitskonzert von A. G. Rubinstein im Saal der Adelsversammlung am 2. Januar 1894 beziehen.

## 1894

1. Dies war A. G. Rubinsteins letztes Konzert in Russland (im Saal der Adelsversammlung) für einen wohltätigen Zweck, mit einem Programm, das ausschließlich aus Werken des Pianisten selbst bestand.

2. Leoncavallos Oper *Bajazzo* und Bizets komische Oper *Djamila* wurden am selben Abend, dem 6. Januar 1894, im Mariinski-Theater aufgeführt.

3. *Rogdana* ist eine unvollendete magisch-komische Oper, an der Dargomyschski in den frühen 60er Jahren arbeitete. Der Komponist schrieb drei Chöre, ein komisches Lied, zwei Duettinos usw.; die Chöre wurden von Rimski-Korsakow orchestriert.

4. In der neuen Instrumentierung von 1892.

5. Das III. Russische Sinfoniekonzert wurde von Rimski-Korsakow am 22. Januar 1894 aufgeführt. Dieses Konzert war eine Hommage an ihn.

6. Die Konzerte der Odessaer Filiale des RMG unter der Leitung von Rimski-Korsakow fanden am 5., 12. und 13. Februar 1894 statt. Das erste dieser Konzerte war dem Gedenken an Tschaikowsky gewidmet, im zweiten wurden Werke von Rimski-Korsakow aufgeführt und im dritten (zugunsten des Orchesters) Werke von Tschaikowsky und Rimski-Korsakow. Die Konzerte fanden im Stadttheater von Odessa statt.

7. Rimski-Korsakow stellte zwar einige Mängel in der Orchestrierung der Vierten Symphonie fest, lobte aber dennoch Glasunows orchestrale Fähigkeiten in diesem Werk. So lesen wir in seinem Tagebuch vom 29. November 1907: Gestern, nach meinem unglücklichen Canzonett-Vorspiel, dirigierte Glubschauge Glasun seine 4. Symphonie. Wie wundervoll, edel und ausdrucksstark sie klingt! (Chronik meines musikalischen Lebens, S. 242).

8. Die *Serenade* für Orchester (op. 33) wurde am 22. Januar 1894 im III. Russischen Sinfoniekonzert unter Rimski-Korsakow zum ersten Mal nach dem Manuskript aufgeführt.

9. Für die Inszenierung von Kjuis Oper *William Ratcliff* am Mariinski-Theater im Jahr 1869 hatte Rimski-Korsakow 1868 auf Wunsch von Kju den Hochzeitschor und die Szene der Segnung des Brautpaares arrangiert. Die Oper als Ganzes wurde nicht neu instrumentiert.

10. Russische Musikzeitung .

11. Im Archiv von N. A. und A. N. Rimski-Korsakow (ITM) befindet sich das Manuskript der Einleitung und des Zwischenspiels zum III. Akt von Kjuis Oper *William Ratcliff*, das von Rimski-Korsakow orchestriert wurde und am 8. Februar 1894 in Odessa signiert wurde (f. A Nr. 312).

12. Am 22. Januar 1894 wurde Rimski-Korsakow beim III. Russischen Sinfoniekonzert anlässlich seines 10-jährigen Jubiläums als Dirigent dieser Konzerte geehrt. W. W. Stassow hielt eine Begrüßungsrede zum Jubiläum und überreichte ihm einen Kranz (siehe Petersburger Blatt . 1894, 23. Januar, Zu Ehren von N. A. Rimski-Korsakow ).

13. Im Petersburger Blatt vom 24. Januar 1894 wurden ein Artikel und ein Feuilleton über die Ehrung Rimski-Korsakows beim III. Russischen Sinfoniekonzert abgedruckt. Die anonymen Autoren machten sich über die

Aktivitäten der Russischen Symphoniekonzerte, das Jubiläum von Rimski-Korsakow und die Begrüßungsrede von Stassow lustig (siehe *Theaterecho* und *Schnappschuss* ).

14. Das *Capriccio über spanische Themen* (op. 34, Sommer 1887) wurde am 31. Oktober 1887 im Russischen Sinfoniekonzert unter der Leitung des Komponisten zum ersten Mal aufgeführt. In einem Brief an Rimski-Korsakow vom 30. November 1887 schrieb Tschaikowsky: Ihr Spanisches *Capriccio* ist ein kolossales Meisterwerk der Instrumentierung.

15. Aus der Oper *Fürst Igor* von Borodin.

16. Das Petersburger Büro der kaiserlichen Theater wurde von W. P. Pogoscheje geleitet. Derselbe Posten in Moskau wurde von P. M. Ptschelnikow besetzt.

17. Moskauer Generalgouverneur des Großherzogs Sergei Alexandrowitsch.

18. *Dubrowski* - Oper von Naprawnik nach dem gleichnamigen Roman von Puschkin, Libretto von M. I. Tschaikowsky (op. 58, 1894), uraufgeführt am 3. Januar 1895 im Mariinski-Theater.

19. *Tuschinoer* - Oper von P. I. Blaramberg nach der Handlung des Dramas *Tuschino* von Ostrowski. Uraufführung am 24. Januar 1895 in Moskau.

20. Es handelt sich um eine satirische und humorvolle Aufführung in 3 Akten und 10 Bildern der *Neuen Petersburger Umschau 1893-1894* von S. A. Ukolow (musikalische Bearbeitung von N. P. Artemjew, Produktion unter der Regie von W. W. Charkow), die im Februar 1894 im Maly-Theater aufgeführt wurde. Eine der Aufführungen fand am Vorabend der Aufnahme von Jastrebzew am 20. Februar statt. Unter den Schauspielern des Stücks ist der *Trommler der Kutschkisten* - eine offensichtliche Parodie auf W. W. Stassow.

21. Lieder des russischen Volkes. Gesammelt in den Provinzen Archangelsk und Olonez im Jahr 1886. Aufgenommen: Text von F. M. Istomin, Melodien von G. O. Djutsch . Hrsg. von der Russischen Geographischen Gesellschaft, St.-Petersburg, 1894.

22. Die Initiale *B* steht für W. P. Burenin. Die Kontroverse zwischen W. W. Stassow und Burenin fand auf den Seiten der Zeitungen *Nachrichten* und *Neue Zeit* im Zusammenhang mit dem Artikel von I. E. Repin *Briefe über die Kunst* statt, die in der *Theaterzeitung* vom 31. Oktober 1894, Nr. 22, veröffentlicht wurde. Burenin unterzog diesen Artikel einer spöttischen Kritik, warf dem Autor *phänomenale Ignoranz* vor und sprach von der Unzulässigkeit, in Printmedien *Künstler zu Wort kommen zu lassen* ( *Ärger, wenn ein Künstler beginnt, Artikel zu schreiben* ), wobei er an Wereschtschagin, Antokolski und Repin dachte. Stassow verteidigte Repin, indem er die völlige Hilflosigkeit und Unwissenheit Burenins in Sachen Kunst bewies, und verteidigte das Recht der Künstler, sich in der Presse zu äußern (siehe *Neue Zeit* , 1894, 28. Januar und 18. Februar, *Nachrichten* und *Börsenblatt* , 1894, 6. Februar und 22. Februar).

23. Dieses Thema wurde Mussorgsky von der Sängerin L. I. Karmalina berichtet, die es im Nordkaukasus aufnahm.

24. Die Parallele zwischen Jastrebzews ursprünglicher *Chowanschtschina* und Rimski-Korsakows Bearbeitung, die die eigenständige Bedeutung von Mussorgskys Musik verleugnet, zeugt von einem äußerst engen musikalischen Horizont des Autors der Erinnerungen.

25. Dies bezieht sich auf den Quartett-Wettbewerb der St. Petersburger Kammergesellschaft am 1. März 1894.

26. *Mors et vita* ( *Tod und Leben* ) (1885) - Gounods geistliche Trilogie zu Texten aus dem katholischen Gedenkgottesdienst und Evangelion besteht aus drei Teilen: 1.) *Der Tod* ; 2.) *Das Jüngste Gericht* ; 3.) *Das Leben* . Die Trilogie wurde

am 6. März 1894 in Petersburg in einem Konzert unter der Leitung von N. W. Galkin, organisiert zugunsten des Fonds für den Bau des Wintergartengebäudes.

27. *Romeo und Julia*, Gounods Oper nach Shakespeare (1867).

28. Die Adresse vom Orchester der Hilfsgesellschaft der Kaufleute in Moskau wurde Rimski-Korsakow zum 50. Jahrestag seiner Geburt (1844-1894) überreicht. Unter den Unterschriften befindet sich die Unterschrift von J. K. Arnold mit folgendem Vermerk: Da ich immer eine aufrichtige Liebe zu unserer heimatlichen russischen Kunst hatte, konnte und durfte ich nicht umhin, mit der Wiedergeburt und der nationalen Ausrichtung der jungen Orchestergesellschaft russischer Amateure herzlich zu sympathisieren, und deshalb nahm ich mit besonderer Freude an ihrem ersten Debüt teil. In diesem Sinne sehe ich es als meine angenehme Pflicht an, mich den oben genannten Glückwünschen und Herzenswünschen anzuschließen. Der Senior-Musiker Juri Arnold (die Adresse befindet sich im ITM-Archiv von N. A. und A. N. Rimski-Korsakow, f. A Nr. 353).

29. Laroche's Feuilleton *G. Suworin und die Musik* (Nachrichten, 1. Ausgabe, 1894, 18. Februar Nr. 49) ist der Entlarfung des Publizisten von *Neue Zeit* gewidmet. Anhand geschickt ausgewählter Beispiele beweist Laroche, dass es ihm an musikalischem Gehör, Geschmack und Gespür mangelt.

30. *Miete in Höhe von 1.000 Rubel* - Zuschlag, der Rimski-Korsakow anlässlich des 25-jährigen Jubiläums seiner Kompositionstätigkeit gewährt wurde.

31. Artikel ohne Titel, signiert von E. P-ski (E. M. Petrowski) mit einer Inschrift, die einer Anzeige entnommen ist, die in den Gängen des Mariinski-Theaters hing: Der Vorstand der kaiserlichen Theater gibt bekannt, dass jede Missbilligung der Künstler durch das Publikum der kaiserlichen Theater streng verboten ist (*Russische Musikzeitung*, 1894, März, Nr. 3). In diesem Artikel protestiert Petrowski gegen den Ausschluss klassischer russischer Opern aus dem Repertoire.

32. Eine Studie über Mussorgskys Werk aus den von Jastrebzew genannten Positionen wurde von ihm nie geschrieben.

33. Es handelt sich um Hausaufführungen von Werken der Mitglieder des Balakirew-Kreises mit Dargomyschski, W. F. Purgold, Schestakowa, W. W. und D. W. Stassow und Rimski-Korsakow in den späten 60er und frühen 70er Jahren, mit N. N. Purgold (Rimski-Korsakowa) als Pianist-Begleiter.

34. *Fantasie über serbische Themen* für Orchester (op. 6) von Rimski-Korsakow (1867).

35. *Paraphrasen über ein unveränderliches Thema* (Tati-tati) - Gemeinschaftswerk von Borodin, Kjuji, Rimski-Korsakow, N. Schtscherbatschow und Ljadow: 24 Variationen, Finale und 15 separate kleine Stücke für Klavier zu 4 (3) Händen (hrsg. 1879).

36. *Die Braut von Messina* (op. 28) - Kantate für 4 Stimmen Solo, gemischten Chor und Orchester auf den Text des Finales von Schillers gleichnamigem Drama; komponiert von Ljadow als Prüfungsstück im Jahr 1878.

37. S. M. Ljapunow, Mitglied der Liedkommission der Russischen Geographischen Gesellschaft, reiste 1893 in die Provinzen Wologda, Wjatka und Kostroma, um russische Volkslieder aufzunehmen; veröffentlicht 1899. Der Amateurchor der staatlichen Kontrollbeamten, organisiert vom staatlichen Rechnungsprüfer T. I. Filippow.

38. *Leben und Kunst* ist eine literarisch-politische und künstlerische Tageszeitung, die in den Jahren 1893 (ab 28. November) und 1894 in Kiew erschien. Der Verleger war I. I. Manukow, der Herausgeber war M. E. Krainskij.

39. O. E. Naprawnik, geb. Schroeder, Ehefrau von E. F. Naprawnik, Sänger.

40. *Barbier* (fr.). - Barbier; abgekürzter Titel von Rossinis Oper *Il Barbiere di Sevilgia* ( *Der Barbier von Sevilla* , 1816).

41. Jastrebow vergleicht seine Suche nach musikalischen Zufällen offensichtlich erfolglos mit den Forschungen des französischen Naturforschers J. Cuvier, der es möglich machte, ausgestorbene zoologische Arten aus fossilen Überresten (*ossements fossiles*) wiederzufinden. Rimski-Korsakow bezeichnet diese Angewohnheit von Jastrebow als polizeiliche Schnüffelei . Dennoch gelang es Jastrebow, der über ein gutes musikalisches Gedächtnis verfügte, in einer Reihe von Fällen, eine echte Übereinstimmung oder Verwandtschaft zwischen verschiedenen Melodien und harmonischen Abfolgen zu finden.

42. Aus Mussorgskys Oper *Boris Godunow* . Rimski-Korsakows Arbeit an Mussorgskys Oper erstreckte sich über den Zeitraum von Dezember 1895 bis Mai 1896. Sie begann schon viel früher: 1889 instrumentierte Rimski-Korsakow die *Polonaise aus Boris Godunow* neu. In den Jahren 1891-1892 wurde das gesamte 2. Bild der Oper - die Zarenkrönung - nachorchestriert.

43. Berlioz' dramatische Legende *Fausts Tod* wurde am 27. März 1894 im Saal der Adelsversammlung unter der Leitung des Pariser Dirigenten E. Colonna mit dem berühmten Tenor van Dyck aufgeführt.

44. Das Dorf Nikolskoje, 5 Werst von Luga entfernt, in der Nähe des Nelaj-Sees.

45. Nach Tschaikowskys Tod erschien ein kleiner, oberflächlicher Artikel von Baskin mit dem Titel *P. I. Tschaikowsky* in der Zeitschrift *Niwa* (siehe *Niwa* , 1893, Nr. 45, S. 1030-1031).

46. *La Damnation de Faust* ( *Fausts Verdammnis* ) ist eine dramatische Legende von Berlioz (1846).

47. Kruglikows Artikel *William Ratcliff. Oper von C. A. Kjuj*. (Zum 25. Jahrestag der Uraufführung) wurde veröffentlicht in der Zeitschrift *Künstler* , 1894, Februar, Nr. 34, S. 161. Bei der Beschreibung des Werks von Kjuj weist der Autor auf die Verwandtschaft seiner Musik mit der von Schumann hin. G. Kjuj, - schreibt Kruglikow, - ist einer der bedeutendsten Schumannisten unserer Zeit... Noch richtiger wäre es, ihn den russischen Schumann zu nennen: das würde genau die Idee der Wesensverwandtschaft ausdrücken und nicht den Gedanken der Nachahmung aufkommen lassen .

48. Mittagessen an einem bestimmten Tag.

49. Die fünftaktige Oper *Sigurd* von E. Reje (1884 in Brüssel uraufgeführt) wurde 1894 in Petersburg im Maly-Theater von einer französischen Wandertruppe aufgeführt. Die Handlung von *Sigurd* ist germanisch-skandinavischen Sagen entnommen und ähnelt derjenigen von Wagners *Götterdämmerung* . Eines der frühesten Beispiele für den Einfluss Wagners in Frankreich.

50. Die Theorie der Unterchöre wurde erstmals von J. N. Melgunow in seinem Werk *Russische Lieder, direkt von den Stimmen des Volkes aufgezeichnet* , 2 Auflagen, 1879 und 1885, dargelegt. Im Vorwort spricht Melgunow über den polyphonen Stil der russischen Lieder, d. h. die Unabhängigkeit und Gleichheit aller Chorstimmen (Varianten).

51. Jastrebow's Mutter.

52. *Nachtprozession* . - Die erste der beiden symphonischen Dichtungen Liszts mit dem Titel *Episoden aus Lenaus Faust* (1862).

53. Sammlung von 216 ukrainischen Volksliedern, aufgezeichnet von A. Rubez , herausgegeben im Jahr 1871.

54. Mit dieser Aussage unterschätzt Rimski-Korsakow eindeutig die herausragende und vielfältige Rolle von Lyssenko in der Entwicklung der ukrainischen Musikkultur.

55. *Angelo* , die Oper von Kjuj nach dem Drama von Hugo (1876).
56. Verse aus Ostrowskis *Snegurotschka* und Rimski-Korsakows Oper.
57. Die neue Oper, deren Thema Rimski-Korsakow Jastrebzew nicht verraten wollte, war die Geschichte des Koljadas *Die Nacht vor Weihnachten* , mit dessen Arbeit im Frühjahr 1894 begonnen wurde. In der *Chronik* schreibt Rimski-Korsakow: Konzerte, eine Reise nach Odessa, das Verlassen des Chores, Beschäftigung mit *Pskowitjanka* - all das zusammen lenkte meine Aufmerksamkeit von fruchtlosen, trockenen und beunruhigenden Studien und umherschweifenden Gedanken in philosophischer und ästhetischer Wildnis ab. Ich wollte eine Oper schreiben. Tschaikowskys Tod schien das Thema von *Die Nacht vor Weihnachten* , das mich schon immer fasziniert hatte, zu befreien... Im Frühjahr 1894 beschloss ich schließlich, *Die Nacht vor Weihnachten* zu schreiben und begann selbst mit der Arbeit am Libretto, wobei ich mich genau an Gogol hielt ( *Chronik meines musikalischen Lebens* , S. 195).
58. Die Idee, eine Oper über ein biblisches Thema auf der Grundlage eines bestehenden Entwurfs von Belskis Libretto *König Saul* zu schreiben, wurde nicht verwirklicht, obwohl Rimski-Korsakow mehrmals darauf zurückkam.
59. 1891 beabsichtigte Rimski-Korsakow, die Oper *Morgendämmerung* ( *Nacht am Scheideweg* ) nach einem Thema von W. I. Dahl zu schreiben. Vor dem Sommer 1891 beschäftigte ich mich mit *Morgendämmerung* ( *Nacht am Scheideweg* ), aber nicht lange; dennoch begann ich, einige musikalische Gedanken zu dieser Handlung zu haben, die mir später nützlich waren ( *Chronik meines musikalischen Lebens* , S. 176). Erst im Herbst 1906 gab Rimski-Korsakow dieses Thema endgültig auf.
60. Romanze von Dargomyschski nach Texten von J. W. Schadowskaja *Ich liebe ihn immer noch* , die früher *die Verrückte* hieß.
61. Rimski-Korsakow bezieht sich auf Afanassjews Hauptwerk *Poetische Ansichten der Slawen über die Natur* (1865-1869), das die langjährigen Forschungen des Autors zur slawischen Mythologie zusammenfasst und nach wie vor eine wichtige Quelle auf diesem Gebiet ist.
62. Es wird auf das Werk von I. P. Sacharow *Erzählungen des russischen Volkes* (2 Bde., 1849) verwiesen, das Rituale, Weissagungen, Beschwörungen, Volkskalender usw. enthält.
63. Die Familie Rimski-Korsakow verbrachte die Sommer 1894, 1895, 1898, 1899, 1904 und 1905 auf dem Gut *Wetschascha* (Bezirk Luga, in der Nähe der Station *Pljussa*, Warschauer Bahnhof). Hier komponierte Rimski-Korsakow seine Opern *Die Nacht vor Weihnachten* , *Sadko* , *Die Zarenbraut* , *Das Märchen vom Zaren Saltan* und *Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch* .
64. Dreifaltigkeitsallee (heute *Rubinstein Straße*), Haus 24, wo Jastrebzew wohnte.
65. *Ein Fest während der Pest* - Kjujs Oper in I Akt nach dem Originaltext der kleinen Tragödie von Puschkin (1900).
66. *Die Hochzeit* - ein unglaubliches Ereignis in drei Akten. Erfahrung der dramatischen Musik in Prosa auf den Originaltext der *Ehe* von Gogol; gewidmet W. W. Stassow (1868). *Der Seminarist* - ein Bild für Gesang und Klavier nach dem Text des Komponisten selbst (1866). Es wurde aufgrund des Verbots der russischen Zensur, die in dem Text eine Blasphemie gegen die Religion sah, im Ausland veröffentlicht.
67. Schtrups Artikel war für die Lektüre und Diskussion im Hauskreis geschrieben und nicht für den Druck bestimmt.

68. Die Einleitung der Oper *Die Nacht vor Weihnachten* wurde gespielt, die die feierliche Stille eines sternklaren Winterabends schildert.

69. Gemeint ist die preisgekrönte Oper *Schmied Wakula* 1875 von Tschaikowsky, die in einer neuen Fassung (1885) *Die Pantöffelchen* genannt wird.

70. Anlässlich des Namenstages von Rimski-Korsakow.

71. L. Bussler, Lehrbuch der musikalischen Formen. Übersetzung von N. Kaschkin und S. Tanejew. Moskau, 1883.

72. *Cordelia* (1885) und *Schmied Wakula* (1875) - Opern von N. F. Solowjow.

73. *Gala-Konzert* (fr.). - ein besonders feierliches Festkonzert.

74. Im Winter 1898/99 dachten Rimski-Korsakow und W. I. Belskij über das Thema von Byrons *Himmel und Erde* für eine Mysterienoper nach. Im Jahr 1906 kehrte der Komponist zu diesem Thema zurück und hielt eine Reihe von musikalischen Skizzen für die Oper in seinen Notizbüchern fest. Die Oper blieb unvollendet.

75. In den Jahren 1873 - 1874 baute W. Crookes ein Gerät, das auf dem thermischen Effekt des Lichts basierte, um die Energie von Lichtstrahlen zu messen. Dieses Gerät wurde Crookes Radiometer genannt.

76. W. A. Bernschtam und ihr Ehemann.

77. *Baba-Yaga* - symphonisches Gemälde für großes Orchester (op. 56, 1905). Als Programm für dieses Werk wählte Ljadow eine Episode aus dem zauberhaften Volksmärchen *Wassilissa die Schöne* (aus der Märchensammlung von A. N. Afanasjew).

78. Auf dem Programm des ersten (im Sommer 1894) Musik- und Gesangsabends im Pawlowskij-Bahnhof standen neben Rimski-Korsakows *Sadko* (in einer neuen Fassung) und Borodins *Kleiner Suite*, orchestriert von Glasunow, Schumanns *Manfred -Ouvertüre*, A. Vieuxtins *Fünftes Konzert* und Mendelssohn-Bartholdys *Vierte Symphonie*. Der Dirigent war Galkin.

79. *Ein Sommernachtstraum* - Konzertouvertüre (op. 21, 1826); 5 Sinfonien: Nr. 1 c-moll (op. 1, 1824); Nr. 2 Sinfonie-Kantate *Lobgesang* (op. 52); Nr. 3 a-moll (*Schottische*, op. 56, 1830-1842); Nr. 4 A-dur (*Italienische*, op. 90, 1833); Nr. 5 d-moll (*Reformation*, op. 107, 1830-1832). Oktett für Streicher (op. 20, 1825); *Die Hebriden* (*Die Fingalshöhle*) - Konzertouvertüre (op. 26, 1830, 1832); Musik zu Racines Tragödie *Athalia* (op. 74, 1843-1845); *Meeresstille und glückliche Fahrt* - Konzertouvertüre (op. 27, 1828); *Ruy Blas* - Konzertouvertüre (op. 95, 1839); *Lieder ohne Worte* für Klavier (8 Notizbuch, op. 19, 30, 38, 53, 62, 67, 85, 102, 1834- 1845).

80. *Chopiniana* (op. 46) und *Konzertwalzer* (op. 47) wurden 1894 veröffentlicht (M. P. Beljajew, Leipzig). Auf dem Titelblatt des gedruckten Exemplars des *Konzertwalzers*, das der Komponist Rimski-Korsakow schenkte, findet sich eine autographe Schenkungsinschrift von Glasunow: Dem lieben Nikolai Andrejewitsch, der sich nicht weigerte, den Walzer in der Adelsversammlung zu dirigieren, zum Andenken an den Komponisten, der ihn liebt. 20. Mai 1894 (ITM, Archiv von N. A. und A. N. Rimski-Korsakow).

81. P. A. Trifonow.

82. Es handelt sich um den jährlichen Rubinstein-Preis (Klavierkonzert), der 1889 von der Petersburger Klavierfabrik Schroeder anlässlich des 50-jährigen Jubiläums der künstlerischen Laufbahn Anton Rubinsteins gestiftet wurde. Der Preis wurde vom künstlerischen Rat des Petersburger Konservatoriums an einen verdienstvollen Pianisten verliehen, der in einem bestimmten Jahr sein Studium am Konservatorium abgeschlossen hatte.

83. Für Rossinis Oper *Der Barbier von Sevilla*.

84. *Sorjuscha* ( Sorjuschkka ) ist Ljadows noch nicht aufgeführte Oper, die auf Dahls Drama Die Nacht am Scheideweg oder der Morgen ist weiser als der Abend basiert. Das Drehbuch für die Oper wurde von Ljadow und W. W. Stassow verfasst. Ljadow arbeitete in den Jahren 1889-1890 an der Oper, einige grobe Skizzen sind erhalten geblieben.

85. *Der magische See* . Fabelhaftes Bild für Orchester (op. 62, veröffentlicht 1909).

86. *Die Wüste Sham* - Szene aus Teil I von Rimski-Korsakows symphonischer Suite Antar .

87. Sofia Nikolajewna Rimskaja-Korsakowa.

88. *Wagner Revue* - Zeitschrift, die zwischen 1885 und 1888 in Paris erschien.

89. Serows Briefe an seine Schwester S. N. Dutourd, gedruckt in der Russischen Musikzeitung 1894-1895. Separat veröffentlicht von Findeisen im Jahr 1896.

90. Schumanns Gedanken zur Musik sind in Lebensregeln und Ratschläge für junge Musiker , übersetzt von P. I. Tschaikowsky, 4. Auflage, 1895, und in Aus dem Notizbuch von Maestro Raro, Florestan und Eisebius , übersetzt von I. Korsuchin. Russische Musikzeitung , 1894, Nr. 7.

91. Das Gut, auf dem Rimski-Korsakow im Sommer 1880 seine Oper Snegurotschka komponierte.

92. Namen der Güter des Kreises Luga im Petersburger Gouvernement.

93. Waldrauschen aus Wagners Oper Siegfried .

94. Jastrebzew bezieht sich auf das Stoßen einer Ziege aus Mussorgskys weltlichem Märchen Die Ziege (op. 3, 1867).

95. Artikel Thematik der Oper Snegurotschka von N. A. Rimski-Korsakow . Russische Musikzeitung , 1894, April, Nr. 4.

96. Sammlung Weißrussische Volkslieder (1874) des Sammlers und Forschers der Volkskunst P. W. Shein .

97. Dieser mythologische Name bezieht sich auf die Aktivitäten des Mächtigen Häufleins.

98. Die Sammlung von P. I. Rybnikow Lieder... Volkssagen, Heldenepen und Legenden (4 Teile, 1861-1867. Die zweite Auflage von 1909-1910 in 3 Bänden unter der Herausgeberschaft von A. E. Grusinski). Kirscha Danilow ist der Autor der Manuskriptsammlung (Mitte des XVIII. Jahrhunderts) der russischen Folklore der mündlichen Poesie: Heldenepen, historische Lieder und satirische Gedichte. Die Sammlung umfasst Musikaufnahmen. Die Sammlung wurde 1804 ohne Musik veröffentlicht; die zweite Ausgabe mit Musik unter dem Titel Die alten russischen Gedichte 1818. Die letzte Ausgabe ist unter der Redaktion von S. K. Schambinago 1938 erschienen. Es handelt sich um die 10 Ausgaben der Gesammelten Lieder von P. W. Kirejewski , die in den Jahren 1860-1879 unter der Redaktion von P. Bessonow veröffentlicht wurden.

99. Rimski-Korsakow war im Sommer 1891 in Sonnenberg (Schweiz).

100. Laroches Werk M. I. Glinka und seine Bedeutung in der Musikgeschichte wurde 1867-1868 in dem Russischen Boten veröffentlicht und nachgedruckt Sammlung musikkritischer Artikel , Bd. I Moskau, 1913, Seiten. 1-162.

101. Variationen über ein Thema von Glinka für Klavier (B), op. 35, herausgegeben im Jahr 1895.

102. Ballettsuite für großes Orchester (op. 52, 1894), an der Glasunow zwischen Juli und November 1894 arbeitete und die am 17. Dezember 1894 im II. Russischen Symphoniekonzert unter der Leitung von Rimski-Korsakow uraufgeführt wurde. Das

*Meer* ist eine Fantasie für erweitertes Orchester (op. 28, 1889). *Der Wald* - Fantasie für großes Orchester (op. 19, 1881-1887).

103. Lombrosos Buch *Genie und Wahnsinn* (1872) wurde 1885 in der russischen Ausgabe von Pawlenkow herausgegeben.

104. M. Nordau kritisierte die zeitgenössische europäische Kultur und das Leben von einem bürgerlich-individualistischen Standpunkt aus. *Paradoxien*, 1885, und *Die Renaissance*, 1893. *Paradoxien* wurde ins Russische mit *Auf der Suche nach der Wahrheit* übersetzt.

105. Auf dem Fest, als Sadkos Mitbewohner ihn hinauswerfen.

106. *Chronik meines musikalischen Lebens*.

107. Beeinflusst von A. N. Molas' Unzufriedenheit mit Jastrebezows Unbescheidenheit.

108. *Kleine Sonate* von d Indy (op. 9, 1880).

109. N. N. Figner plante die Ausschreibung eines Opernwettbewerbs mit Preisen zur Förderung russischer Komponisten.

110. Wahrscheinlich über R. E. Lenz.

111. Am 16. Oktober 1894 jährte sich das 25-jährige Bestehen des Musikverlages W. Bessel und Co. Die Firma W. Bessel & Co. (gegründet von den Brüdern W. W. und I. W. Bessel) war einer der herausragenden Verlage in Russland, was die Anzahl und den Wert der von ihm veröffentlichten Musikwerke angeht. Es veröffentlichte viele bedeutende Werke russischer Komponisten - Dargomytschski, Rimski-Korsakow, Mussorgsky, Borodin, Tschaikowsky, Kjuj, Glasunow, A. G. Rubinstein und andere. Darüber hinaus gab W. W. Bessel Musikzeitschriften heraus *Musikalisches Blatt* (1872-1877) und *Musik-Revue* (1885-1889).

112. Rimski-Korsakow hielt Gluck für einen schwachen Musiker und mochte seine Musik nicht, wie die Auslassung von Puschkins Versen über Gluck in seiner Oper *Mozart und Salieri* anschaulich zeigt.

113. Rimski-Korsakows *Märchen* und Schumanns Oratorium *Das Paradies und Peri* wurden bei der I. Symphonie des RMG am 15. Oktober 1894 aufgeführt.

114. W. G. Walter.

115. Eine abfällige Verzerrung (im Plural auf Russisch) des italienischen Titels von Mascagnis Oper *Cavalleria rusticana* (Ländliche Ehre).

116. *Mystischer Kanon* - Kanon aus dem I. Akt von Glinkas Oper *Ruslan und Ludmila* (nach Ludmilas Entführung).

117. *Askolds Grab* - Oper (1835) von Werstowski nach dem gleichnamigen Roman von M. N. Sagoskin (mit verändertem glücklichem Ausgang).

118. Schtrups Projekt wurde formalisiert, indem er die Aktivitäten der Gesellschaft für Musikalische Versammlungen, die bereits über eine genehmigte Satzung verfügte, neu organisierte und erweiterte.

119. Das Arioso für Bass in *Antschar* wurde 1882 komponiert (und teilweise orchestriert), stellte den Autor aber nicht zufrieden. Die letzte Überarbeitung von *Antschar* stammt aus dem Jahr 1897. 1907 wurde die Partitur der Romanze veröffentlicht.

120. Das Autograph der Oper *Snegurotschka*, geschrieben auf dem Gut Stelewo.

121. Artikel von R. I. Semenkowski *Ideale der Kunst*, veröffentlicht in der Zeitschrift *Historisches Bulletin*, 1894, Juni-Juli.

122. Das Gemälde von Repin. Aus ähnlichen Gründen missfiel Rimski-Korsakow Repins Porträt von Mussorgsky.



123. *Die Süße der Rache* ist der II. Satz der symphonischen Suite *Antar* von Rimski-Korsakow.

124. *Lohengrin oder die bestrafte Neugier* - ein Artikel von Kjuj über die Uraufführung von Wagners Oper *Lohengrin* im Mariinski-Theater am 4. Oktober 1868 - St. Petersburg Nachrichten , 1868, Nr. 278. Der Artikel war Rimski-Korsakow gewidmet.

125. Serows Aussagen über Glinkas Oper *Ruslan und Ludmila* finden sich in vielen seiner Artikel. Am ausführlichsten kommen sie in seinem Hauptartikel *Ruslan und die Ruslanisten* zum Ausdruck (siehe A. N. Serow, Kritische Artikel, Bd. IV. St. Petersburg, 1895, S. 1667; der Artikel wurde in *Ausgewählte Artikel* , Bd. I, M. - L., 1950, S. 193 aufgenommen). Gesonderte Bemerkungen von A. G. Rubinstein über die Oper *Ruslan und Ludmila* finden sich in seinem Buch *Musik und ihre Repräsentanten. Ein Gespräch über Musik* .

126. Die Oper *Pskowitjanka* wurde von der Gesellschaft für musikalische Versammlungen auf Initiative und unter tatkräftiger Mithilfe eines Mitglieds der Gesellschaft, Schtrup, inszeniert.

127. *Lucia di Lamermoor* ist eine Oper von Donizetti (1835). *Die Hugenotten* von G. Meyerbeer (1836). *Aida* - eine Oper von G. Verdi (1871). *Der Prophet* - Oper von Meyerbeer (1849). *Die Puritaner* - Oper von V. Bellini (1835).

128. *Helden* - Musik von Borodin zu dem satirischen Stück von Krylow (1867). Das Werk war als Parodie auf die großen Opern von Meyerbeer, Rossini und anderen westeuropäischen Komponisten sowie auf Serows *Rogneda* konzipiert. Die Musik von *Helden* besteht aus 22 Nummern; vieles ist aus den Opern dieser Komponisten parodiert worden.

129. Solowjows Quadrille für Klavier über Themen aus Rimski-Korsakows *Pskowitjanka* wurde nicht gefunden; sie scheint vom Autor vernichtet worden zu sein.

130. Von den von Jastrebzew erwähnten Manuskripten von Mussorgsky, Borodin und anderen besitzt das Rimski-Korsakow-Archiv in der Manuskriptabteilung der GPB derzeit einige: 1.) *Der Sorotschinsker Jahrmarkt* von Mussorgsky - Partitur der Einleitung und *Dumka Parasi* für Gesang und Orchester; 2.) *König Saul* für Gesang und Orchester von Mussorgsky, mit Instrumentation von N. S. Klenowsky (Datum: 25. November 1883); 3.) Borodins *Trauermarsch und Requiem* sind zwei kleine Stücke aus den Paraphrasen, die gemeinsam von Rimski-Korsakow, Borodin, Ljadow, Kjuj und Schtscherbatschow geschrieben wurden.

131. *Der verhexte Platz* - ein musikalisches Gemälde für Sinfonieorchester nach Gogols Erzählung von N. N. Rimski-Korsakowa (in zwei- und vierhändiger Bearbeitung), Mussorgsky gewidmet (1872) (siehe Rimski-Korsakows Archiv, Nr. 79, 86, 122a, g, 169, 270, 271).

132. Dieser kleine Artikel ( *Der Künstler* , 1894, Nr. 42), der über die Wiederaufnahme der Oper *Maiennacht* auf der Bühne des Mariinski-Theaters geschrieben wurde, bestand aus dem üblichen privaten Lob und kritischen Tadel für Kjuj über Rimski-Korsakow.

133. In der Einleitung zu Wagners Oper *Rheingold* befinden sich die 8 (und nicht 4) Waldhörner des *Ring der Nibelungen* in einer kontinuierlichen imitatorischen Bewegung.

134. *Kain* ist ein unvollendetes Oratorium auf der Grundlage von Byrons Drama, an dem Rubinstein im letzten Jahr seines Lebens arbeitete. Laut A. G. Rubinsteins Testament wurde die *Ouvertüre* am Tag der Eröffnung des neuen Konservatoriumsgebäudes am 12. November 1896 unter Galkin uraufgeführt (siehe

Nachrichten- und Börsenblatt , 1896, 13. November, Artikel Eröffnung des Konservatoriums ), die Suite für Orchester (Es-dur, op. 119) ist der RMG gewidmet.

135. *Raffael* - musikalische Szenen aus der Renaissance in 1 Akt, Libretto von A. Krjukow. *Raffael* wurde für den Ersten Kongress der russischen Künstler geschrieben. Die erste öffentliche Aufführung fand im April 1894 in Moskau statt.

136. Pianist F. M. Blumenfeld.

137. Romanze von W. S. Serowa zum Text des Gedichts in Turgenjews Erzählung *Lied der triumphierenden Liebe* .

138. *Uriel Acosta* , eine Oper von Serowa nach dem gleichnamigen Drama von K. Gutzkow, die 1885 am Bolschoi-Theater in Moskau aufgeführt wurde.

139. Balakirew war von 1883 bis 1894 Leiter des Hofsängerchores.

140. Artikel von M. M. Iwanow Anton Grigorjewitsch Rubinstein (über seinen Tod am 8. November 1894) wurde in der Zeitung *Neue Zeit* , 1894, 14. November, Nr. 6722 veröffentlicht. In diesem Artikel beweist der Autor Rubinsteins kreative Originalität und künstlerische Unabhängigkeit und fügt hinzu: Hätte Rubinstein eine bessere Begabung für die Instrumentierung, wie sie z.B. Herr Rimski-Korsakow besitzt, so würde die Genialität seiner Kompositionen auch für den unbedarftesten Hörer klar erkennbar sein.

141. Borissowa - O. W. Anitschkow.

142. Fabel I. A. Krylows *Das Schwein unter der Eiche* .

143. Werke von Rubinstein: *Babylonisches Pandämonium* , eine geistliche Oper nach einem Text von J. Rosenberg (1870). *Der Dämon* ist eine Fantasieoper in 3 Akten, Libretto von P. A. Wiskowaty nach einem Gedicht von Lermontow (1875).

*Feramors* ist eine lyrische Oper in 3 Akten, Text von J. Rosenberg nach T. Moores *Lalla Rookh* (1863). *Die Makkabäer* , eine Oper in 3 Akten, Libretto von Mosenthal, nach dem gleichnamigen Drama von O. Ludwig (1875). *Asra* - eine Romanze, op. 32. *12 persische Lieder* nach Texten des aserbaidyschanischen kaukasischen Barde Mirza-Shafn, ins Deutsche übersetzt von Bodenstedt, op. 34.

*Don Quijote* ist ein musikalisches Gemälde für Sinfonieorchester, op. 87.

144. Rimski-Korsakow war Laroche's Persönlichkeit und seinen musikalischen Ansichten gegenüber sehr abgeneigt. Aus diesem Grund war die Freundschaft zwischen Rimski-Korsakow und Laroche, die in den 90er Jahren von einer Gruppe Petersburger Komponisten (insbesondere Ljadow und Glasunow) begründet wurde, eine Quelle der Unzufriedenheit und Besorgnis. Rimski-Korsakow hielt Tanejew für einen konservativen Musiker, der in seinen Überzeugungen Laroche nahe stand. In der zweiten Hälfte der 90er Jahre wich er jedoch von dieser Auffassung ab. Über Tanejews Haltung gegenüber den Musikern in Petersburg schrieb Rimski-Korsakow: Diese Veränderung fiel gewissermaßen mit dem Beginn einer neuen Periode seines Komponierens zusammen, als er sich, nachdem er seine markante Kontrapunkttechnik bewahrt hatte, freier dem Schreiben hingab und sich von den Idealen der zeitgenössischen Musik leiten ließ ( *Chronik meines musikalischen Lebens* , S. 215). Tanejews reife, herausragende Werke (die Oper *Oresteja* , die Sinfonie c-moll) wurden von Rimski-Korsakow hoch gelobt.

145. *La Musique en Russie* wurde erstmals in der Pariser Musikzeitschrift *Revue et Gasette musicale* abgedruckt und 1880 in einer eigenen Ausgabe in Paris veröffentlicht.

146. Jastrebzews *Schema* Einführung in die Instrumentierung ist eine von Rimski-Korsakows Versionen dieses Werks und wurde nicht in seine endgültige Ausgabe aufgenommen.

147. Am 17. Dezember 1894 fand das II. Russische Sinfoniekonzert unter der Leitung von Rimski-Korsakow statt, bei dem die Suite für großes Orchester *Scenes de ballett* (op. 52, 1894) von Glasunow unter der Leitung des Autors uraufgeführt wurde. Die Suite besteht aus acht Stücken. Preambule, Marionettes, Mazurka, Scherzino, Pas d'action, Orientalischer Tanz, Walzer, Polonaise.

148. Welche Jubiläumsplakate Rimski-Korsakow von Jastrebzew erhielt, ist schwer zu sagen. Möglicherweise bezog sich Jastrebzew, der bei jeder Gelegenheit Jubiläen zu begehen pflegt, auf die vier von Rimski-Korsakow dirigierten Russischen Sinfoniekonzerte, die für den 3. und 17. Dezember 1894, den 14. Januar und den 4. Februar 1895 angekündigt waren, da sie zu Beginn von Rimski-Korsakows 30-jährigem Wirken als Komponist stattfanden.

149. In der Zeitschrift *Nordischer Herold*, 1894, Nr. 11 und 12, wurden zwei Artikel von W. W. Stassow unter dem Titel *Eine neue Biographie von Liszt* abgedruckt. Diese Artikel wurden im Zusammenhang mit der Veröffentlichung einer zweibändigen Liszt-Biographie von L. Ramann und einer dreibändigen Ausgabe seiner Briefe geschrieben, die von dem Musikschriftsteller La Mara für den Druck vorbereitet wurde. In diesen Artikeln untersucht W. W. Stassow die Frage nach dem Verhältnis von Liszt zu Chopin, Berlioz, Schumann und Wagner.

150. Die Familie von Rimski-Korsakows älterer Schwester Sofja Nikolajewna, mit ihrem Ehemann Achscharumow.

151. T. I. Filippow.

## 1895

1. A. S. Arenskis Besuch bei Rimski-Korsakow scheint im Zusammenhang mit der Vakanz des Postens des Leiters des Hofsängerchores zu stehen (nach dem Weggang von Balakirew und der Weigerung Rimski-Korsakows, diesen Posten zu übernehmen). Arenski hatte dieses Amt von 1895 bis 1901 inne.

2. Jeden Samstag versammelten sich alle Zöglinge des Marinekorps im großen Speisesaal, bevor sie in den Urlaub fuhren, wo die Fleißigen mit Äpfeln und Birnen belohnt wurden, während diejenigen, die eine Eins oder eine Null bekamen, ausgepeitscht wurden.

3. *Von der Dunkelheit zum Licht* - Glasunows Fantasie für großes Orchester (op. 53, 1894); sie wurde am 4. Februar 1895 im IV. Russischen Symphoniekonzert unter der Leitung von Rimski-Korsakow uraufgeführt.

4. Die Uraufführung von *Snegurotschka* in Kiew fand am 23. Januar 1895 statt.

5. Rachmaninows Oper *Aleko* wurde am 18. Oktober 1893 in Kiew unter der Leitung des Autors uraufgeführt. Die Produktion, die in aller Eile entstand, war sehr schlecht vorbereitet (siehe *Der Künstler*, M., 1893, Nr. 32, S. 179).

6. Die *Lichter* aus Gedeonowskis *Mlada* sind in die Szene *Snegurotschka* mit *Misgir* (III. Akt der Oper) übergegangen und werden hier zu *Glühwürmchen*.

7. Die *Salzstadt* ist ein Gebäude am Fontanka-Ufer (gegenüber dem Sommergarten), das auf dem Gelände des alten Salzlagers errichtet wurde und in dem Vorträge, Konzerte und Ausstellungen stattfinden.

8. Sinfonie (h-moll) A. T. Gretschaninows wurde zum ersten Mal im III. Russischen Sinfoniekonzert am 14. Januar 1895 unter der Leitung von Rimski-Korsakow aufgeführt.

9. Diese Reise wurde auf Initiative und auf Kosten von Beljajew organisiert, um russische Musik auf der Weltausstellung in Paris zu präsentieren. Die beiden Konzerte, die am 22. und 29. Juni 1889 im Saal des (heute nicht mehr

existierenden) Trocadero-Palastes stattfanden, wurden von Rimski-Korsakow und Glasunow dirigiert; der Solist war N. S. Lawrow.

10. Eine private Musikschule, die 1888 von dem Pianisten I. A. Worowkoi, einem ehemaligen Professor des Petersburger Konservatoriums (1878-1887), gegründet wurde, befand sich an der Ecke des Newski-Prospekts und der Bolschaja-Morskaja-Straße (der heutigen Herzen-Straße).

11. Der spielerische Vergleich der durch Schumanns romantische Fantasie entstandenen Die Bruderschaft Davids mit der Gesellschaft der Musikalischen Versammlungen, zu deren Gründern die beiden Dawidow-Brüder Iwan und Alexej Awgustowitsch gehörten.

12. Dieser Artikel von Laroche, Tschaikowsky als dramatischer Komponist ( Jahrbuch der kaiserlichen Theater , 1893-1894, Bd. 1), enthielt eine Reihe von Schmähungen gegen Komponisten der jungen russischen Schule .

13. Findeisens Artikel Mili Alexejewitsch Balakirew (Skizze seiner musikalischen Tätigkeit) wird in der Russischen Musikzeitung , 1895, Nr. 1, veröffentlicht. In derselben Ausgabe finden sich Porträts von Balakirew, Kjuji, Borodin, Mussorgsky und Rimski-Korsakow mit erläuternden Texten.

14. Glasunows *Krönungskantate* für Sopran, Mezzosopran, Tenor, Bass, Chor und Orchester, Text von W. A. Krylow (op. 56, 1895), wurde am 14. Mai 1896 in Moskau im Facetten-Saal aufgeführt.

15. M. I. Figner.

16. Dies bezieht sich auf die Feier von Beljajew anlässlich des 10-jährigen Bestehens der von ihm 1885 gegründeten Russischen Symphoniekonzerte.

17. Der Aufführung von Snegurotschka in Kiew wurde 1895 in der Lokalzeitung Leben und Kunst ein Artikel von L. Gontscharow gewidmet, einem großen Bewunderer der Musik von Rimski-Korsakow (23., 24. und 28. Januar - Informationsnotizen; 2. und 7. Februar - eine ausführliche Analyse der Oper). Diese Artikel üben zwar Kritik an den Darstellern, dem Künstler und dem Regisseur, gehen aber nicht auf die Ursache und den Inhalt des von Jastrebzew beschriebenen Konflikts ein.

18. Der Artikel Ein Musikkritiker der besonderen Art ( Russische Musikzeitung , 1895, Nr. 1) wurde von Ossowski über ein soeben erschienenenes ignoranten Buch von Baskin über Tschaikowsky geschrieben (W. S. Baskin, Russische Komponisten. P. I. Tschaikowsky. Skizze seiner Aktivitäten. Hrsg. von L. F. Marx), die er einer vernichtenden Kritik unterzog.

19. *Das tschechische oder böhmische Streichquartett* wurde 1892 von begabten jungen Leuten gegründet, die das Prager Konservatorium absolviert hatten: erste Geige - K. Hoffmann, zweite Geige - I. Suk, Bratsche - O. Nedbal, Cello - O. Berger (ab 1897 - H. Wigan). Die tschechischen Musiker traten bei den Quartettsitzungen der RMG am 6. und 18. Februar 1895 auf.

20. Der Artikel von Laroche macht in der Tat einen seltsamen Eindruck. Abgesehen von einigen wertvollen Überlegungen zur Opernästhetik im Allgemeinen und zu Tschaikowsky im Besonderen ist es voller Widersprüche, Zweideutigkeiten und Paradoxien, es ist extrem zerstreut, mit Abschweifungen persönlicher Art, reichlich Blumen der Beredsamkeit , und es bietet keine eindeutige Schlussfolgerung über Tschaikowsky als Musikdramatiker. Ein solcher Stil der Kritik war für Rimski-Korsakow völlig inakzeptabel.

21. Am 16. Februar 1895 erhielt Glasunow den dritten Preis für sein Quartett Nr. 4 (a-moll).

22. In den Jahren 1894 und 1895 veröffentlichte die Russische Musikzeitung eine Reihe von Artikeln, Kritiken, Rezensionen und Übersetzungen von Ossowski.

23. W. W. Wereschtschagin hatte diese Melodie in Indien gehört.
24. Dies war Balakirews erste C-Dur-Sinfonie, die er 1862 begann und erst 1898 vollendete.
25. *Choristen-Genies* - junge Komponisten, die von Balakirew gefördert wurden, Schüler der Choristen: F. S. Akimenko, W. A. Solotarew, S. A. Barmotin und andere.
26. Kjuis Vortrag über die russische Romanze wurde am 23. Februar 1895 in der Gesellschaft für musikalische Versammlungen in Petersburg in der Petersburger Musikschule gehalten. Eine Aufzeichnung des Vortrags wurde im selben Jahr in der Zeitschrift *Der Künstler* und in der Zeitung *Die Woche* unter dem Titel *Ein Essay der Entwicklung der russischen Romantik* veröffentlicht, die von Findeisen separat als *Russische Romantik* (1896) herausgegeben wurde.
27. *Nal und Damayanti* - Oper von Arenskij in 3 Akten und 6 Bildern (op. 47, 1891 - 1897); die Handlung ist dem indischen Gedicht *Magabharata* in einer poetischen Bearbeitung von Schukowski entnommen, Libretto von M. I. Tschaikowsky. *Griechische Rhythmen* ist ein Zyklus von Stücken (6) für Klavier mit dem Titel *Essais sur des rythmes oubliés*, in dem Arenski antike griechische poetische Metren verwendet (op. 28). *Basso ostinato* (op. 5 Nr. 5) aus *Six morceaux* für Klavier.
28. Glasunows Notiz über Borodins Revision von 'Fürst Igor', veröffentlicht in der *Russischen Musikzeitung*, 1896, Februar, Nr. 2.
29. Eine Parodie auf die neun Generationen Israels in der Bibel (Abraham zeugte Isaak, Isaak zeugte Jakob, Jakob zeugte Juda...).
30. *Apis* ist der heilige Stier der ägyptischen Mythologie.
31. *Manja* - familiäre Verkleinerungsform des Namens Hermann.
32. Laroche's Overtüre zu seiner geplanten Oper *Karmosina* (nach der Handlung der Komödie von Alfred de Musset) wurde in einem Konzert der RMG am 16. Oktober 1893 unter der Leitung von Tschaikowsky bei seinem letzten Besuch in Petersburg aufgeführt.
33. F. Schuberts Symphonie in C-Dur wurde am 4. März 1895 unter der Leitung von Naprawnik beim VI. Symphonietreffen der RMG aufgeführt.
34. Brief an G. A. Laroche (Anlässlich der russischen Musik) wurde von W. W. Stassow in der Zeitung *Nachrichten*, 1895, Nr. 65 veröffentlicht. In diesem Artikel erteilte der Autor Laroche eine wohlverdiente Rüge für seinen *Offenen Brief an N. N. Figner* (*Nachrichten*, 1895, Nr. 47 und 49), in dem Laroche die Idee entwickelte, dass russische Komponisten auch ohne Preise (es ging um den von Figner ausgeschriebenen Wettbewerb für die beste Oper) zu viel komponieren.
35. Die *Hunnenschlacht* ist eine symphonische Dichtung von Liszt (1856).
36. *Lenora* ist eine romantische Ballade des deutschen Schriftstellers H.-A. Bürger (1773), die von Schukowski übersetzt wurde.
37. *Der letzte Tag von Pompeji* - Oper in 3 Akten von J. Arnold. Begonnen in den 1840er Jahren, fertiggestellt 1860.
38. *Isländische Melodien* von Svendsen - Arrangement isländischer Volkslieder für kleines Orchester; Teil einer Reihe ähnlicher Arrangements norwegischer und schwedischer Volkslieder.
39. Das Anwesen der Wetschaschas
40. Auer unterbrach das Orchester bei einem RMG-Konzert am 18. März 1895.
41. *Die Grotte der Venus* in Wagners Oper *Tannhäuser*.
42. W. S. Baskin, *Russische Komponisten*. M. P. Mussorgsky, Skizze von Mussorgskys musikalischer Tätigkeit. Hrsg. von Jurgenson, Moskau, 1887.
43. Die *Auseinandersetzung* zwischen Laroche und Iwanow fand 1895 in den Zeitungen *Nachrichten* und *Neue Zeit* statt, wo Laroche in seinem Artikel

Konzert unter der Leitung von M. M. Iwanow in der Adelsversammlung Iwanow als Komponisten, Dirigenten und Musikkritiker einer vernichtenden Kritik und Spott aussetzte. Iwanow antwortete mit einem ebenso harschen Artikel, in dem er behauptete, Laroche habe sich von einem Mann, der einmal Hoffnung gezeigt hatte, in einen hohlköpfigen Mann verwandelt, der sowohl für als auch gegen etwas schreiben kann (siehe Nachrichten- und Börsenblatt, 1895, 22. März; Neue Zeit, 1895, 27. März).

44. Es handelt sich um Glasunows Fünfte Symphonie (op. 55) und seine Ballettsuite für großes Orchester (op. 52). Der Bericht von Jastrebzew ist ungenau. Die Fünfte Symphonie wurde im Oktober 1895 vollendet. Der Titel des anderen Werks ist ebenfalls unzutreffend. In der Ballettsuite gibt es den Orientalischen Tanz (Nr. 6), dessen Titel Jastrebzew auf die gesamte Suite übertragen hat.

45. Der Musikalische Wegweiser zu Mlada. Der Name Karl Baedeker, Verfasser des populärsten Reiseführers, ist mittlerweile ein Begriff.

46. Rimski-Korsakows Oper Pskowitjanka wurde am 7., 13. und 16. April 1895 im Panajewski-Theater aufgeführt, die Orchesterproben wurden von Rimski-Korsakow und I. A. Dawidow geleitet. Das Panajewski-Theater befand sich am Ufer der Newa in der Nähe der Palastbrücke, direkt neben dem Admiralitätspavillon. Es brannte 1917 nieder.

47. *Quellwasser* - A. N. Alferakis Romanze, Nr. 1, aus dem Zyklus Neun Romanzen (op. 15). Glasunows Frühling - ein musikalisches Gemälde für Orchester (op. 34, 1891).

48. *Stescha* ist eine Figur aus der Oper Pskowitjanka, gesungen von der sehr schönen Sängerin L. D. Iljina (nach ihrem Ehemann Kobeljzskaja).

49. *Miltiades* war ein griechischer General, der bei Marathon (490 v. Chr.) siegte.

50. Waxels Artikel signiert V. P. wurde in der französischen Zeitung Journal de St.-Petersbourg, 1895, 9. April, Nr. 94, unter dem Titel Reprise de la Pskovitaine de M. Rimsky-Korsakow veröffentlicht.

51. Dies bezieht sich auf C. Balmonts Übersetzungen von Shelley. Die Übersetzungen zeichnen sich durch ihren freien Umgang mit dem Original aus.

52. Ein Faksimile von Rimski-Korsakows Autograph wurde in der Russischen Musikzeitung 1895, Nr. 5 und 6, als Illustration zu Jastrebzews Artikel Ein paar Worte über die 2. und 3. Ausgabe von Pskowitjanka und von volkstümlichen Themen veröffentlicht. Rimski-Korsakow in dieser Oper.

53. Ein offener Brief an N. N. Figner wurde von Laroche als Antwort auf eine Einladung geschrieben, an der Arbeit einer Kommission teilzunehmen, die gebildet wurde, um die Statuten oder Regeln für den Wettbewerb um den Preis für die beste Oper auszuarbeiten. In diesem Brief lehnt Laroche die Teilnahme an der Kommission entschieden ab, da er eine grundsätzlich ablehnende Haltung gegenüber Wettbewerben einnimmt und davon überzeugt ist, dass das Umwerben von Komponisten sinnlos, zwecklos und sogar schädlich ist. Laroche ist der Meinung, dass russische Komponisten eher eine gnadenlos ehrliche Kritik als eine monetäre Förderung brauchen, denn in Russland gibt es nicht zu wenig, sondern zu viel. Die Werke russischer Komponisten finden im Vergleich zu denen westeuropäischer Musiker sofort ihre Anwendung. Das russische Publikum, so Laroche, sei nur A. G. Rubinstein gegenüber ungerecht gewesen und habe seine Musik hartnäckig ignoriert (siehe Nachrichten- und Börsenblatt, 1895, 17. und 19. Februar).

54. *Feramors* - lyrische Oper in 3 Akten nach einem Text von J. Rodenberg, basierend auf Lalla Rookh von T. Moore (1863); uraufführung in Dresden 1863, in Petersburg - 24. April 1884 beim Musikalischen Drama-Amateurkreis.

55. Siehe Anmerkung 52.

56. Glasunows *Ballettsuite* wurde auf dem X. Symphonietreffen der RMG am 15. April 1895 aufgeführt (nach dem Manuskript unter der Leitung des Autors).

57. Glasunows *neue Richtung*, eine Bühne für Tanz-Ballettmusik mit symphonischem Charakter.

58. Glinkas 'Notizen zur Instrumentierung' wurden 1852 von Serow nach seinen Worten aufgezeichnet. Auf Glinkas Bitte hin veröffentlichte Serow sie ("Musik und Theater Bulletin", 1856. Nr. 2 und 6). Später wurden die "Notizen zur Instrumentierung" mehrfach nachgedruckt.

59. Rimski-Korsakow bezog sich auf Glasunows Fünfte Symphonie (B-dur, op. 55, 1895). Der Komponist arbeitete von April bis Oktober 1895 an dem Werk.

60. Variationen über ein russisches Thema für Streichquartett. Gemeinsame Werke von Arzybuschew, Skrjabin, Glasunow, Rimski-Korsakow, Ljadow, Witol, Blumenfeld, Ewald, Winkler und Sokolow.

61. In seiner Rezension von Turyginas Buch *Ein Leitfaden für die Geschichte der Musik* (St.-Petersburg, 1895) kritisiert Iwanow insbesondere die vom Autor angegebene Liste der ausgezeichneten Spezialwerke zur Musikgeschichte und stellt fest, dass sie alles enthält von den romantischen Wahnvorstellungen Elisa Polkos über Paganini ... zu den unbedeutenden Artikeln von Herrn Porfirij Trifonow. Der Bericht schließt mit einem Rückblick auf das Konzert, das zugunsten der kranken D. M. Leonowa, bei dem Auszüge aus Solowjows Oper *Cordelia* und Rimski-Korsakows *Sneguotschka* aufgeführt wurden, mit der Frage: Warum kehren sie nicht wieder an den Platz zurück, den sie im Mariinski-Theater so ehrenvoll einnahmen?

62. Siehe Anmerkung 60.

63. Das Buch *Byzantinische Emailen* des Sammlers A. W. Swenigorodski, das in drei Sprachen erschienen ist, wurde in der Öffentlichen Bibliothek in einer speziellen Kiste ausgestellt, die nach den Zeichnungen des Architekten I. P. Ropet angefertigt wurde. W. W. Stassow war aktiv an der Veröffentlichung des Buches beteiligt.

64. 9. Mai - Namenstag Rimski-Korsakows.

65. *Glubschaug*, ein Spitzname Glasunows im Kreis Beljajews.

66. *Sarabande* (Nr. 2) aus der Sammlung von Werken für Streichquartett *Freitage*, hrsg. 1899.

67. Er bezieht sich auf den Artikel von Findeisen: *Pskowitjanka* - eine Oper von N. A. Rimski-Korsakow. Seine Aufführung in einer neuen Version auf der Bühne des Panajewski-Theaters durch die Gesellschaft für musikalische Versammlungen. *Russische Musikzeitung*, 1895, Nr. 5 und 6.

68. Ein Artikel mit dem Titel *Die Staatliche Akademische Kapelle* (*Neue Zeit*, 1895, 19. und 20. Mai, Nr. 6903 und 6904) enthält Klagen über den Rückgang der Leistungen in der Kapelle und den weltlichen Charakter des Unterrichts. Dieselben Gedanken werden in dem Artikel *Die Staatliche Akademische Kapelle und ihre Aufgaben* (*Neue Zeit*, 1895, 23. Oktober, Nr. 7059) wiederholt.

69. L. A. Kaschperowas Kantate *Orwasi* für Solo, Chor und Orchester, deren Text auf einem Gedicht von Mereschkowski basiert, wurde unter der Leitung des Autors beim öffentlichen Frühlingsakt der Absolventen des St.-Petersburger Konservatoriums im Jahr 1895 aufgeführt. Kaschperowa absolvierte ihr Kompositionsstudium in der Solowjow-Klasse des St. Petersburger Konservatoriums.

70. Ab dem 24. Mai 1895, als Rimski-Korsakow für den Sommer auf das Landgut Wetschascha abreist, gibt es eine Pause in Jastrebzews Erinnerungen, in der Briefe

zwischen Rimski-Korsakow und dem Memoirenschreiber ausgetauscht werden. Die Tagebucheinträge werden vorübergehend vom 12. bis 15. August wieder aufgenommen, als Jastrebzew die Datscha der Rimski-Korsakows besuchte, und werden ab dem 4. September 1895, als Rimski-Korsakow in seine Wohnung in Petersburg zurückkehrte, wieder regelmäßig geführt.

71. *Mlada* ist ein Opernballett in 4 Akten, Sujet von S. A. Gedeonow, Libretto von Rimski-Korsakow (1890). Uraufführung im Mariinski-Theater am 20. Oktober 1892. Das Intermezzo zwischen den Szenen Tschernobogs und Kleopatras im III. Akt von *Mlada* wurde auf Wunsch von Rimski-Korsakow von Glasunow geschrieben (1892). Die Bühnenbildner haben mir versichert, dass man zwischen den Szenen von Tschernobog und Kleopatra keinen sauberen Szenenwechsel machen kann, wie es in der Partitur vorgesehen war. Da ich mich müde fühlte und nicht mehr in der Lage war, weiter an *Mlada* zu arbeiten, bat ich Glasunow, ein Intermezzo über meine Themen zu komponieren, um die Musik während des Szenenwechsels nicht zu unterbrechen. Glasunow war einverstanden und komponierte das Intermezzo geschickt, indem er meine Art und Weise nachahmte (N. A. Rimski-Korsakow, *Chronik meines musikalischen Lebens*, S. 176). In der Inszenierung wurde das Intermezzo jedoch nicht verwendet, da der Szenenwechsel unmittelbar erfolgte (ebd., S. 181). Das Manuskript dieses Intermezzos wurde nicht veröffentlicht, es wird derzeit in der ITM, Archiv N. A. und A. N. Rimski-Korsakow, f. M. O. Steinberg aufbewahrt.

72. Arenskis Oper *Raffael* wurde am 13., 17., 20., 21. und 29. Dezember 1895 im Mariinski-Theater aufgeführt.

73. *Die geheime Ehe* - komische Oper in 3 Akten, Musik von D. Cimarosa, Libretto von Bertati (1792). Aufgeführt im September, Oktober und November 1895 im Michailowski-Theater.

74. Tanejews *Oresteja* wurde am 17. (zum ersten Mal), 19., 30. Oktober und 7. November 1895 im Mariinski-Theater aufgeführt. -

75. Rimski-Korsakows *Die Nacht vor Weihnachten* wurde am 28. (zum ersten Mal) und 29. November sowie am 1., 4., 7., 12. und 26. Dezember 1895 aufgeführt.

76. *Werther* - lyrisches Drama in 4 Akten und 5 Szenen, Musik von Massenet. Libretto (nach Goethe) von E. Blo, P. Millier und J. Hartmann, (1886) Uraufführung in Petersburg am 17. Januar 1896 im Mariinski-Theater.

77. *Symphonietta a-moll* (op. 31), 1884 von Rimski-Korsakow aus einem Streichquartett über russische Themen bearbeitet.

78. Serows Bemerkungen über Rimski-Korsakows *Serbische Fantasie* wurden in seiner Rezension *Das 2. und 3. Konzert der Russischen Musikgesellschaft* abgedruckt (siehe A. N. Serow, *Kritische Artikel*, Bd. IV, St.-Petersburg, 1895, S. 1835).

79. Drei Quartettskizzen (Suite) *Namenstag*, geschrieben von Glasunow, Ljadow und Rimski-Korsakow im Jahr 1887 und Beljajew gewidmet. Rimski-Korsakow gehörte der letzte Satz (Reigen).

80. Ljadows Sammlung russischer Volkslieder für Gesang und Klavier-Begleitung (op. 43) wurde 1898 von Beljajew veröffentlicht.

81. Im Panajewski-Theater.

82. Glasunows Brief an Rimski-Korsakow, in dem er sich über belgische Musiker äußert, befindet sich nicht im Rimski-Korsakow-Archiv des GPB.

83. Inhaltlich richtig, aber chronologisch ungenau: *Die heimliche Ehe* wurde von Cimarosa 1792 geschrieben, also nach Mozarts Tod.

84. Im Herbst 1895 kündigte die Direktion der Kaiserlichen Bühnen 4 Abonnements zu je 5 Vorstellungen unter der Leitung des Hamburger



Theaterdirektors B. Pollini an. Vom 11. Februar bis 17. März 1896 gab es 20 Aufführungen, darunter Wagners Walküre , Siegfried und Tristan und Isolde , Beethovens Fidelio und Humperdincks Hänsel und Gretel .

85. G. O. Djutsch.

86. *Rayok* ist eine scharfe musikalische Satire von Mussorgsky (eigener Text) gegen die Feinde des Mächtigen Häufleins (1870). Das Werk ist W. W. Stassow gewidmet.

87. A. A. Israilew.

88. *Der Barbier von Bagdad* ist eine nicht realisierte Idee für eine komische Oper von Rimski-Korsakow. I. F. Tjumenjew zitiert in seinen Erinnerungen an Rimski-Korsakow den Komponisten: Abgesehen vom Russischen denke ich immer noch daran, eine Oper zu schreiben, aber sie wird klein sein, in einem Akt, über das Thema von Tausendundeiner Nacht . Es gibt da eine Geschichte über den Barbier von Bagdad, eine sehr lustige Geschichte. Der Barbier ist ein großer Schwätzer, er erzählt ständig von seinen Freunden und Brüdern und zeigt ihnen, wie sie singen und tanzen, und so weiter und so fort. Ich habe einen Librettisten für die Oper im Auge. Sie kennen wahrscheinlich den Dichter Welitschko und erinnern sich vielleicht daran, wie gut sein östliches Element zum Ausdruck kommt. Ihn möchte ich ansprechen. ( Musikalisches Erbe . Rimski-Korsakow. Studien, Materialien und Briefe, Bd. II, Moskau, 1954, S. 208). Die Umriss der Themen für diese Oper finden sich im Notizbuch Rimski-Korsakows mit dem Vermerk Der Barbier von Bagdad - Oktober 1895 . Das Libretto der Oper ist in A. A. Gozenpuds Artikel Die unrealisierte Opernhandlung (ebd., S. 255) veröffentlicht.

89. Die Daten der Erstaufführungen der Oper Oresteja von Tanejew und des Dramas Die Macht der Finsternis von Tolstoi in Petersburg sind ungenau angegeben; tatsächlich fand die Uraufführung von Orestie am 17. Oktober 1895 auf der Bühne des Mariinskis mit Rimski-Korsakows Anmerkung Barbier von Bagdad - Oktober 1895 , im Alexandrinski-Theater statt.

90. Teil I von Glasunows Fünfter Symphonie (op. 55, 1895).

91. Eine Anspielung auf die Schwierigkeiten, auf die der Komponist bei der Aufführung der Oper Die Nacht vor Weihnachten stieß.

92. Glinkas *Venezianische Nacht* - Romanze auf Worte von I. I. Koslow (1832).

93. Siehe N. A. Rimski-Korsakow, Chronik meines musikalischen Lebens. Moskau, 1955, S. 202.

94. 1852 wurde Turgenjew wegen seines Nachrufs auf Gogol, den er in den Moskauer Nachrichten veröffentlicht hatte, verhaftet und auf sein Landgut im Dorf Spasskoje-Lutowinowo in der Provinz Orjol abgeschoben.

95. Die Uraufführung von Die Nacht vor Weihnachten war für den 21. November 1895 zugunsten des verdienten Bühnenlehrers O. O. Palechek (25. Jahrestag seines Wirkens) geplant; tatsächlich wurde die Oper am 28. November aufgeführt.

96. Nikolaus II., der die Aufführung der Oper mit der Zarin als einer der Hauptfiguren erlaubt hatte, wurde von Großfürst Wladimir Alexandrowitsch dazu gebracht, sein Wort zurückzuziehen. Ich hielt meinen Fall für aussichtslos, denn der Zar hatte Berichten zufolge Wladimir recht gegeben und seine eigene Erlaubnis zur Aufführung meiner Oper widerrufen. Wsewoloschski, der den Nutzen von Palechek und seiner eigenen Produktion retten wollte, schlug mir vor, die Zarin (Mezzosopran) durch eine Koryphäe (Bariton) zu ersetzen... Sie tat mir zwar leid und ich kam mir lächerlich vor, aber gegen ein Horn kann man nicht ankämpfen, und so stimmte ich zu. Wsewoloschski fing an, um Erlaubnis zu bitten, durch wen, weiß ich nicht, aber er bekam die Erlaubnis, Die Nacht vor Weihnachten mit seiner Koryphäe anstelle

der Zarin aufzuführen (Rimski-Korsakow, Chronik meines musikalischen Lebens, S. 202).

97. *Festklänge*, symphonische Dichtung für Orchester von Liszt (1853, 1860); aufgeführt beim VI. Symphonietreffen der RMG am 25. November 1895.

98. Am 28. November fand die erste Aufführung der Oper *Die Nacht vor Weihnachten* statt. In *Chronik meines musikalischen Lebens* (S. 202) schreibt Rimski-Korsakow: Ich war bei der ersten Aufführung nicht dabei und blieb mit meiner Frau zu Hause. Ich wollte zumindest meine Unzufriedenheit mit allem, was passiert ist, zum Ausdruck bringen. Meine Kinder waren im Theater. Die Oper war ein ziemlicher Erfolg. Jastrebow hat mir einen Kranz nach Hause gebracht.

99. Solowjows Artikel ohne Titel, unterzeichnet mit N. S., wurde in der Zeitung *Licht* unter der Rubrik *Theater und Musik* abgedruckt (*Licht*, 1895, 1. Dezember, Nr. 290). Solowjow sieht das *Sakrileg* von Rimski-Korsakows Oper *Die Nacht vor Weihnachten* darin, dass in der heiligen Nacht die Sterne Balletttänze aufführen, der Weihnachtsstern selbst in Gestalt einer schönen Dame erscheint und man in den Liebesergüssen des Dyaks an Solocha den ehrfürchtigen Gesang der Klöster hört.

100. *Midas* war ein griechischer mythischer König. Er musste bei einem künstlerischen Wettstreit zwischen Apollo und Pan als Richter fungieren. Er bevorzugte das Spiel des letzteren, wofür er mit Eselsohren belohnt wurde.

101. In einem Artikel *Rimski-Korsakows neue Oper* (*Nachrichten*, 1895, 10. Dezember, Nr. 340) erkennt Laroche Rimski-Korsakow zwar als tadellosen akademischen Künstler an, hält seine Partitur aber für sehr melodiearm (der Komponist meidet die Melodie im tiefsten Sinne, die Melodie im höchsten Sinne meidet den Komponisten) und findet die neue Oper musikalisch viel ärmer als *Snegurotschka* und *Maiennacht*. Die besten Seiten der Oper sind die häuslichen Szenen und Chöre, in denen das volkstümliche Element mit dem richtigen Geschmack, Takt und Verständnis entwickelt wird, die Rimski-Korsakow in diesen Fällen nie verlassen. Die komische Seite ist am wenigsten erfolgreich. Über die gesamte Musik der Oper erstreckt sich, wie ein blauer Himmel über Wüsten und Oasen, die tadellose Instrumentierung dieses erstaunlichen Korsakow-Orchesters.

102. *Paraphrasen* - gemeinsam geschrieben von Rimski-Korsakow, Borodin, Kjuj, Ljadow und Scherbatschow, 24 Variationen und 15 kleine Stücke für Klavier zu 4 (3) Händen über das unveränderliche Thema des sogenannten *Hundewaltzers* (*Flohwalzer*), veröffentlicht 1879. Jastrebow hat in seiner Erzählung fälschlicherweise zwei verschiedene Bücher von A. W. Wereschtschagin unter einem Titel zusammengefasst: *In Bulgarien und im Ausland* und *Zu Hause und im Krieg*. In seinem Buch *Bei den Bulgaren und im Ausland* (Teil II, Kapitel *Liszt*) erzählt Wereschtschagin, dass er, als er Liszt besuchte und kein Musiker war, auf Wunsch von Liszt einen *Katzenwalzer* spielte, mit Schwierigkeiten, zwei Fingern, und Liszt und seine Schüler improvisierten abwechselnd über dieses Thema.

103. Liszt war mit Weimar seit 1848 durch seinen Dienst als Kapellmeister, seine Kunst (seine besten symphonischen Werke wurden hier komponiert) und seine engen Freundschaften verbunden.

104. Am 11. und 14. Dezember 1895 fanden auf Einladung des RMG zwei Notquartett-Treffen der Künstler des Böhmisches Quartetts statt. Sie spielten Quartette von Schumann (A-dur), Schubert (g-moll), Dvořák (d-moll), Tanejew (b-moll), Haydn (D-dur), und Afanasjew (Wolga-Quartett),

105. Arenskis Suite (op. 33 Nr. 3, Variationen für Orchester) aufgeführt 16. Dezember 1895 im RMG-Konzert.

106. Am 19. Dezember 1865 wurde im ersten Konzert der Freien Musikschule die Erste Symphonie von Rimski-Korsakow unter der Leitung von Balakirew uraufgeführt.

107. Die *Humperdinckianer* waren Bewunderer (angeführt von Laroche) des deutschen Komponisten der Wagner-Schule, Humperdinck. Humperdincks Opernmärchen *Hänsel und Gretel* ( *Lebkuchenhaus* ), geschrieben auf ein Libretto von A. Wette (1893), war in Russland bekannt und beliebt. Die Oper wurde in Petersburg am 2. Januar 1896 im Panajewski-Theater und am 24. Oktober 1897 im Mariinski-Theater unter der Leitung von Naprawnik uraufgeführt.

108. Dies ist eines von Balakirews Privatkonzerten für Schülerinnen. Am 19. Dezember fand ein Konzert für Schülerinnen von Instituten und weiblichen Gymnasien statt (das Programm des Konzerts ist unbekannt).

109. Offenbar nahm Jastrebzew Rimski-Korsakows Ironie über seine Leidenschaft, überall ähnliches musikalisches Material zu finden, ernst. *Im Wald*, J. Raffs Dritte Sinfonie mit programmatischem Charakter, wurde am 23. Dezember 1895 auf dem X. Sinfonietreffen der RMG aufgeführt.

110. Artikel von N. Kaschkin *Die Nacht vor Weihnachten*. Die Geschichte des Koljadas nach einer Erzählung von N. W. Gogol. Oper in 4 Akten von N. Rimski-Korsakow wurde in der Zeitung *Russische Nachrichten* vom 18. Dezember 1895, Nr. 349, veröffentlicht.

111. Dies bezieht sich auf das Konzert der St. Petersburger Philharmonischen Gesellschaft am 30. Dezember 1895. J. I. Bleichmann leitete die Konzerte der Gesellschaft in den Jahren 1895-1897.

112. *Pater Laroche* Heiliger Vater Laroche - ein böser Spott, der auf dem Gleichklang mit dem Namen des Jesuiten Pater Lachaise, dem Beichtvater Ludwigs XIV.

## 1896

1. Notiz Autograph *Finale*. In Erinnerung an Gogol aus der Oper *Die Nacht vor Weihnachten* erscheint in der *Weltillustration*, 1896, Januar, Nr. 1405.

2. In den Jahren 1895-1896 organisierte Beljajew, fasziniert von Skrjabins strahlendem Talent, organisierte auf eigene Kosten eine Konzertreise des Komponisten ins Ausland. Skrjabins Auftritte mit Programmen aus seinen eigenen Klavierwerken waren ein großer Erfolg in Paris, Brüssel, Amsterdam, Berlin und anderen Städten. Belyaev begleitete den Darsteller überall hin.

3. *Die Äolsharfe* - Kjuis Romanze nach einem Text von A. N. Majkow (1867). *Meniskus* ist eine epische Passage auf die Worte von Majkow, die Rimskow-Korsakow (1868) gewidmet ist.

4. Anfang 1896 fanden in Petersburg mehrere Konzerte von J. Hoffmann statt. Neben der Teilnahme an Konzerten der RMG (zwei), der Philharmonischen und der Wohltätigkeitsgesellschaft gab Hoffmann vier weitere unabhängige Konzerte. Humperdinks Oper *Hänsel und Gretel* wurde zum ersten Mal am 2. Januar 1896 im Panajewski-Theater aufgeführt. Die Rimski-Korsakows waren bei einer der folgenden Aufführungen, wahrscheinlich am 12. Januar. Die Proben zu Mussorgskys Oper *Chowantschina* fanden im Haus von A. N. Molas statt. *Genoveva*, eine Oper von Schumann, wurde am 1. April 1896 im Michailowski-Theater von der Gesellschaft für musikalische Versammlungen aufgeführt. Das I. Russische Sinfoniekonzert fand am 20. Januar 1896 statt. Am 17. Januar 1896 wurde im

Mariinski-Theater *Werther* , eine lyrische Oper von J. Massenet (nach Goethe), und am 22. Januar *Othello* , eine Oper von G. Verdi, aufgeführt.

5. Fünf Romanzen für Streichquartett (op. 15, 1886).

6. Ein Artikel mit dem Titel *Die Nacht vor Weihnachten* erschien in der Russischen Musikzeitung , 1896, Nr. 1.

7. *Sebastian der Märtyrer* ist eine geistliche Legende in 3 Teilen von J. Bleichman; es wurde in einem Konzert der St.-Petersburger Philharmonischen Gesellschaft am 13. Januar 1896 aufgeführt. Kjuis giftige Rezension - ein Artikel über das Konzert im *Nachrichten und Börsenblatt* vom 15. Januar 1896, Nr. 15. Theater und Musik. Drittes Konzert der Philharmonischen Gesellschaft unter der Leitung von Herrn Bleichmann.

8. *Der Fels* ist eine Fantasie für Sinfonieorchester (op. 7, 1893). Das Titelblatt der Partiturabschrift trägt eine Inschrift - die Anfangsworte von Lermontows Gedicht *Der Fels* , aber Rachmaninows Widmung an Tschechow auf der veröffentlichten Abschrift weist darauf hin, dass Tschechows Erzählung *Auf dem Weg* mit derselben Inschrift als Programm für dieses musikalische Werk diene. Die Uraufführung von *Der Fels* in Petersburg fand am 20. Januar 1896 im Russischen Symphoniekonzert unter der Leitung von Glasunow statt.

9. Suite für Orchester *Kaukasische Skizzen* (op.10, 1895).

10. Jastrebzew vergleicht die beiden reaktionären Musikkritiker Solowjow und M. W. Stanislawski (ein Mitarbeiter der Zeitung *St.-Petersburger Herold* ) mit den Protagonisten in Wagners *Rheingold* . Der kleine Solowjow wird mit dem Zwerg Mime verglichen und Stanislawski mit dem Riesen Fafner.

11. Die Dritte Symphonie von Rimski-Korsakow wurde am 20. Januar 1896 im I. Russischen Symphoniekonzert unter der Leitung des Autors aufgeführt. Am 22. Januar wurde im *Nachrichten und Börsenblatt* (1896, Nr. 22) unter der Rubrik *Musikalische Notizen* ein Artikel von Kjuj über *Werther* , ein lyrisches Drama von Massenet, abgedruckt. Das Erste Russische Sinfoniekonzert (Rimski-Korsakow, Borodin, Rachmaninow, Ippolitow-Iwanow) . Jastrebzew stimmt offensichtlich mit Kjuis Meinung überein: Im Allgemeinen ist Rimski-Korsakows Dritte Symphonie ein herausragendes Werk, das Inspiration und Perfektion der Technik, Inhalt und Form harmonisch miteinander verbindet (C. A. Kjuj, *Ausgewählte Artikel*. L., 1952, S. 451).

12. Siehe vorherige Anmerkung.

13. Der Artikel Iwanows A. N. Serow. (Zum 25. Jahrestag seines Todes) , unsigned, wurde in der Beilage Nr. 262 der Zeitung *Neue Zeit* vom 20. Januar 1896 veröffentlicht. Der Artikel verweist auf den enormen Erfolg von Serows Opern *Judith* und *Rogneda* .

14. Kjuis *Skizze der Entwicklung der russischen Romantik* wurde in separaten Artikeln in der Zeitschrift *Der Künstler* abgedruckt. (1895, Nr. 45, 46), dann in der Zeitung *Die Woche* (1895, Nr. 25-31) und war eine Veröffentlichung der Transkription des Autors des vollständigen Textes eines Vortrags, den Kjuj 1895 in der Gesellschaft für musikalische Versammlungen in den Räumen der Petersburger Musikschule hielt. Im Jahr 1896 veröffentlichte Findeisen dieses Werk als Buch unter dem Titel *Russische Romantik* (St.-Petersburg). Einige Auszüge aus dem Buch sind in der Sammlung C. A. Kjuj, *Ausgewählte Artikel* , S. 439 abgedruckt.

15. Am 28. Dezember 1895 wurde die 120. Ausstellung der Gemälde von I. K. Aiwasowski eröffnet, auf der 80 Gemälde des Künstlers gezeigt wurden, darunter die jüngsten Werke *Von der Flaute zum Orkan* , *Olymp* , *Neptun* usw. Fast zur gleichen Zeit wurde eine Ausstellung von W. W. Wereschtschagins Werken eröffnet, die unter anderem Gemälde zum Einmarsch Napoleons in Russland zeigte. (Für

Rezensionen der Ausstellungen siehe die Zeitung Nachrichten , 1896, 15. Januar, Nr. 15, Artikel von L. E. Obolenski Die 120. Ausstellung der Gemälde I. K. Aiwasowskis , und Nachrichten , 1896, 11. Januar, Nr. 11, Auf der Ausstellung der Gemälde von W. W. Wereschtschagin ).

16. Von diesen Opern führte das Mariinski-Theater in der Spielzeit 1896/97 folgende auf: Boitos Mephistopheles (Dezember, Januar und Februar), Leoncavallos Bajazzo (Dezember, Januar und Februar), Saint-Saëns' Samson und Dalila (Premiere am 19. November), Massenets Esclarmonde (Februar) und Minkus' Ballett Mlada (September, Oktober, November, Dezember, Februar, April).

17. Der Borodin innewohnende Humor zeigte sich auch in der Komposition von musikalischen Scherzen, die, von wenigen Ausnahmen abgesehen, unveröffentlicht blieben. Ein solcher Scherz von Borodin war auch ein Landsknecht (ein Modetanz der Mitte des XIX. Jahrhunderts) zur Melodie eines Kirchenliedes.

18. *Die Trojaner in Karthago* , eine Oper von Berlioz (1863).

19. Dies bezieht sich auf die Besprechung der Oper Wassilissa Melentjewa von O. M. Bartenewa am 26. Februar 1896 durch das Theaterkomitee, bestehend aus: Rimski-Korsakow, Naprawnik, Kruschewski, Laroche und Kutschera (der zweite Kapellmeister des Mariinski-Theaters).

20. Es handelt sich um zwanzig Romanzen von Balakirew, die zwischen 1857 und 1865 entstanden sind. Insgesamt hat Balakirew 43 Romanzen geschrieben.

21. R. Strauss entwickelte vor allem die farbliche Seite der Musik und ordnete Harmonie und Vokalisierung der Orchesterfarbe unter. Bei Strauss nehmen sentimentale Melodien im Stile Mendelssohns einen breiten Raum ein; das Hauptthema seines symphonischen Werks Ein Heldenleben (1898) ist sogar Mendelssohns Streichoktett entlehnt. Vieles in Strauss' Programmwerken erreicht den Hörer wegen der exorbitanten Klangfülle nicht. Rimski-Korsakow kritisierte Strauss' klassische symphonische Dichtung Till Eulenspiegel , in der sich Strauss noch auf einem Kompromissweg zwischen Willkür und den von seiner Zeit akzeptierten musikalischen Normen befand.

22. Die Russische Musikzeitung (1896, Nr. 4, S. 486) berichtet: Unter den Opern, die besprochen und nicht zur Aufführung im Mariinski-Theater angenommen wurden, waren: das neueste Werk des talentierten Moskauer Professors P. Blarambergs Die Welle , und Simons Oper Die Fischer .

23. *Don Giovanni* - ein Roman in Versen von Byron (1823).

24. Die Direktion der RMG stellte den bedeutendsten Musikern - den Ehrenmitgliedern der Gesellschaft - bei allen Konzerten kostenlos Ehrensessel zur Verfügung.

25. Der Besuch von M. K. Blaramberg bei Rimski-Korsakow wurde durch eine Komplikation nach der Missbilligung der Oper Die Welle ihres Mannes durch das Theaterkomitee verursacht. Naprawniks Eintrag in seinem Gedenkbuch Nr. IV erklärt die Natur des Vorfalls: Der Autor... schimpfte in einem Brief an den Direktor der kaiserlichen Theater über diese Missbilligung und gab Naprawnik die alleinige Schuld, woraufhin die Kommission: Korsakow, Laroche, Kutschera und Kruschewski einen gemeinsamen Brief an den Direktor schrieben, von dem eine Kopie offiziell an Blaramberg weitergeleitet wurde (ITM, E. F. Naprawniks Archiv).

26. Das Wedenezer-Gastlied in der Oper wird beibehalten.

27. Glasunows Fantasie für großes Orchester Von der Dunkelheit zum Licht (op. 53, 1894) trägt die Widmung: Dem Freund Feruccio Busoni .

28. Die russische Erstaufführung von Schumanns Genoveva fand am 1. April 1896 im Michailowski-Theater statt. Diese Produktion wurde von der Musikalischen

Versammlungsgesellschaft unter Mitwirkung des Scheremetjew-Orchesters unter der Leitung von Goldenblum aufgeführt.

29. Der Inhalt des Briefwechsels zwischen Rimski-Korsakow und Findeisen, der Jastrebzew nicht bekannt ist, betraf die Arbeit des Komponisten am Drehbuch und Libretto für die Oper *Sadko*. Dass Rimski-Korsakow darüber schwieg, lag nicht an seiner Zerstretheit, sondern an seiner Furcht vor Jastrebzews Geschwätzigkeit, wie aus dem Inhalt ihres vorangegangenen Gesprächs hervorgeht.

30. Artikel Kjuj *Genoveva*, eine Oper von Robert Schumann, abgedruckt in der *Nachrichten und Börsenzeitung* vom 3. April 1896, Nr. 91, unter der Rubrik *Theater und Musik*. Der Artikel ist nachgedruckt in der Sammlung C. A. Kjuj, *Ausgewählte Artikel*, S. 452.

31. Am 3. April 1896 erschien in der Zeitung *Neue Zeit* ein von Iwanow (nicht unterzeichneter) Artikel über eine Aufführung von Schumanns *Genoveva* im Michailowski-Theater durch die Petersburger Gesellschaft für musikalische Versammlungen. Nach Ansicht des Autors hält diese Oper weder als Opernmusik noch als Musik für sich genommen der mildesten Kritik stand; sie ist nichts als Wasser. Solowjow war der gegenteiligen Meinung; er befürwortete im Gegenteil die Wahl der *Genoveva* für die Inszenierung durch die Gesellschaft (siehe *Börsenbulletin* vom 3. April 1896 *Erstaufführung der Oper Genoveva*).

32. Im eleganten Restaurant *Donona*.

33. Dies bezieht sich auf Kjuis scharf negative Rezension von Tschaikowskys Abschlusskantate auf Schillers Verse *An die Freude* (*St.-Petersburger Nachrichten*, 1866, 24. März, Nr. 82).

34. Tschaljapin war von 1895 bis zum Frühjahr 1896 Künstler am Mariinski-Theater.

35. Der Name der Datscha in Ligowo.

36. 1896 erschienen zwei Werke von P. d'Alheim über Mussorgsky: 1.) *Moussorgski - Societe de Mercure de France. Paris*. 2.) *Conferences sur Moussorgski et enquete - Magazin. Intern. Paris*.

37. In Mussorgskys Originalpartitur (wie auch in Rimski-Korsakows Bearbeitung von *Boris Godunow*) wird das große Glockengeläut vom Orchester imitiert. Welche Art von Glockengeläut die Franzosen für die Aufführung in Paris am Tag der Krönung von Nikolaus II. vorschrieben, ist schwer zu beurteilen.

38. Kjuj war von 1896 bis 1904 Vorsitzender der Petersburger Abteilung der RMG.

39. Jastrebzew spielt mit den Worten: bezahlte und kostenlose Musikschule und möchte sagen, dass die Gesellschaft für Musikversammlungen (auf einer anderen Grundlage) die progressive Linie der Freien Musikschule fortsetzt, die 1862 von Lomakin organisiert wurde auf Initiative von W. W. Stassow und Balakirew. Rimski-Korsakow selbst war für das Einstudieren und die Vorbereitung der Oper *Boris Godunow* verantwortlich, wobei er von Goldenblum und Dawidow unterstützt wurde.

40. Ballett *Daita* (nach einer japanischen Vorlage) von Konjus, aufgeführt im Bolschoi-Theater 1896.

41. Die erste Idee, *Ljubawa Buslajewna*, Sadkos Frau, in die Oper einzubeziehen, stammte von W. W. Stassow, der sich aktiv an der Diskussion über das Drehbuch der Oper beteiligte. Auf seinen Rat hin entstand auch die Szene auf dem Platz mit den Nachbildungen von *Ljubawa*, das Treffen von *Ljubawa* mit *Sadko* im Finale der Oper usw.

42. Die Karikatur befindet sich auf der letzten Seite des Umschlags der Zeitschrift *Wecker*, 28. April 1896, Nr. 16.

43. W. I. Belskij.

44. Die Biographie Ljadows, geschrieben von W. G. Walter, herausgegeben von der Witwe des Komponisten, erwähnt zwei Auslandsreisen zwischen Ljadow und Beljajew und eine Reise durch Russland sowie Ljadows Reise in den Kaukasus zur Behandlung, jedoch in allen Fällen fehlen die Daten dieser Reisen (siehe Sammlung A. K. Ljadow. Leben. Porträt. Schaffen. Aus Briefen . P., 1916, Hrsg. - Kuratorium zur Förderung russischer Komponisten und Musiker. Artikel Walters: Leben A. K. Ljadows. Biografischer Essay , S. 36).

45. *Obikhod*, eine Sammlung aller alten Gesänge der orthodoxen Kirche, die täglich während aller Arten von Gottesdiensten gesungen werden.

46. Dies ist das neue Konservatorium, das 1891-1896 aus dem Bolschoi-Theater (Opernhaus) umgebaut wurde. Sie wurde am 12. November 1896 eingeweiht.

47. *Der Oprichnik* - Oper in 4 Akten (5 Bilder). Libretto und Musik von Tschaikowsky (1872).

48. Die Premiere der Oper *Snegurotschka* fand am 11. Oktober 1896 in Charkow statt.

49. Solowjow leitete die Musikabteilung des Enzyklopädischen Wörterbuchs von Brockhaus und Efron.

50. Am 25. Oktober 1896 veranstaltete das Petersburger Konservatorium eine Feier zum 25-jährigen Bestehen von Rimski-Korsakows Professur, die ohne das Wissen des Komponisten vorbereitet wurde. An der Feier nahmen Vertreter der Direktion der RMG, Professoren, Lehrer und Studenten des Konservatoriums teil. Kjuj und der Direktor des Konservatoriums Johansson hielten Begrüßungsansprachen.

51. *Ingwelde* , Musikdrama in 3 Akten; 1894 in Karlsruhe uraufgeführt.

52. Ehefrau von G. I. Warlich.

53. Am 9. und 10. November 1896 fanden in Petersburg zwei Konzerte zum Gedenken an Tschaikowsky und für die Tschaikowsky-Stiftung im Saal der Adelsversammlung statt. Das Programm bestand aus Werken von Tschaikowsky. Am 9. November wurde das Konzert von Nikit und am 10. November von Naprawnik geleitet.

54. Dennoch ist Stassow der Version des Autors der Oper treu geblieben.

55. Die Uraufführung von Mussorgskys Oper *Boris Godunow* in der von Rimski-Korsakow überarbeiteten Fassung fand am 28. November 1896 im Großen Saal des Konservatoriums unter der Leitung von Rimski-Korsakow statt. Am 29. November, 3. und 4. Dezember wurde die Aufführung von Goldenblum geleitet.

56. M. Iwanow, *Tristan und Isolde* , ein Musikdrama in 3 Akten von Wagner ( *Neue Zeit* , 1896, 4. und 18. November).

57. W. Stassow, *Rimski-Korsakows Dirigierstab* . Der Artikel ist der ersten Inszenierung der Oper *Boris Godunow* gewidmet, die von Rimski-Korsakow orchestriert wurde. Die Inszenierung wird als großes Ereignis und die Orchestrierung der Oper durch Rimski-Korsakow als große Pflicht gegenüber seinem verstorbenen Freund bezeichnet ( *Nachrichten* , 1896, 1. Dezember).

58. Rimski-Korsakow besuchte am 2. Dezember 1896 eine Aufführung der Oper *Samson und Dalila* von Saint-Saëns im Mariinski-Theater. Die Premiere fand am 19. November statt.

59. *Der Bär* ist ein Restaurant in Petersburg in der Bolschaja Konjuschennaja-Straße, in der Nähe des Newski-Prospekts.

60. *König von Lahore* - Oper von Massenet (1877).

61. Das Theater, das dem Moskauer Kaufmann Schelaputin gehörte (heute Zentrales Kindertheater am Swerdlow-Platz).

62. *Die Wüste* - eine Ode-Symphonie (1844) des französischen Komponisten Félicien David.

63. *Isoldes Tod* ist die Schlusszene aus Wagners Oper *Tristan und Isolde*. Hoffmann spielte es in Liszts Transkription für Klavier (1858).

64. Am 29. Dezember 1896 fand in den Räumen der Kaiserlichen Gesellschaft zur Förderung der Künste eine Feier zu Ehren Antokolskis anlässlich des 25-jährigen Bestehens seiner künstlerischen Tätigkeit statt. An der Jubiläumsfeier nahmen die Vizepräsidenten der Akademie der Künste und der Akademie der Wissenschaften, die Maler Repin, Makowski, Kuindschi, Benois, Botkin sowie W. W. Stassow und andere teil. (siehe Börsenbulletin, 1896, 30. Dezember, Nr. 359, Rubrik Chronik).

## 1897

1. Dem Theaterrausschuss der Direktion der kaiserlichen Theater für die Auswahl der in diesen Theatern aufzuführenden Opern.

2. H. Riemann, N. Rimski-Korsakow. *Schecherazade*, op. 35. Der Musikführer. Frankfurt a/M. Bechhold.

3. Die Fünfte Symphonie für großes Orchester (op. 55, 1895) wurde im VII. Symphoniekonzert der RMG am 11. Januar 1897 unter der Leitung von Erdmannsdorfer aufgeführt.

4. *Die Feen* (von C. Gozzi), Wagners erste Oper (1833).

5. Sie bezieht sich auf die erste Nummer *Mit dem Kindermädchen* - aus Mussorgskys *Kinderzimmer*, die Rimski-Korsakow in seiner Fassung geschrieben hat. Auf dem Manuskript hat Rimski-Korsakow neben dem Titel *Mit dem Kindermädchen* vermerkt: Vereinfachte Nacherzählung (siehe Archiv von N. A. Rimski-Korsakow, Nr. 60, in der GPB).

6. Die Musik der ersten Oper, *Daphne* (1594), nach einem Text des Dichters O. Rinuccini, wurde von dem Berufsmusiker J. Peri komponiert.

7. Nach einer Inszenierung von *Die Nacht vor Weihnachten* im Jahr 1895 wurden Rimski-Korsakows Opern drei Jahre lang nicht mehr am Mariinski-Theater aufgeführt. Erst am 15. Dezember 1898 wurden sie mit einer Aufführung von *Snegurotschka* wieder aufgenommen.

8. In der Spielzeit 1896/97 führte das Mariinski-Theater Mozarts *Don Giovanni*, Tschaikowskys *Oprichnik* und Humperdincks *Hänsel und Gretel* auf. Die Aufführungen der Opern *Don Giovanni* und *Der Oprichnik* wurden wieder aufgenommen, die erste am 2. September 1896, die zweite am 22. Januar 1897, und die Premiere der Oper *Hänsel und Gretel* fand am 24. Oktober 1897 statt.

9. Siehe Eintrag vom 26. Januar 1897.

10. Die Sechste Sinfonie für großes Orchester (op. 58, 1896) wurde am 9. Februar 1897 im I. Russischen Sinfoniekonzert unter der Leitung von Glasunow zum ersten Mal (nach dem Manuskript) aufgeführt.

11. Tanejew spielte den Klavierpart in Tschaikowskys orchestriertem Werk *Andante und Finale für Klavier und Orchester*, das der Komponist aus dem Material der geplanten Sinfonie (Es-dur) angefertigt hatte, das aber nach Tschaikowskys Tod unorchestriert blieb. Veröffentlicht von Beljajew im Jahr 1897 unter op. 79. In diesem Konzert wurde auch die Ouvertüre zu Tanejews Oper *Oresteja* aufgeführt.



12. Das Programm des II. Russischen Sinfoniekonzerts (15. Februar 1897) war den Werken Borodins im Zusammenhang mit dem 10. Todestag des Komponisten gewidmet. Zu den Werken, die unter der Leitung von Rimski-Korsakow aufgeführt wurden, gehörte auch die von Glasunow orchestrierte Kleine Suite . Wir sprachen über das letzte Stück der Suite - Nocturne, das von Glasunow modifiziert wurde, nämlich das kleine Scherzo ohne Trio, das separat von der Suite existierte und das Glasunow mit Nocturne kombinierte, indem er letzteres zum Mittelteil (Trio) des Scherzos machte.

13. In diesem Fall zitiert Jastrebow zweifellos nur eine persönliche, sehr subjektive Einschätzung der Oper Sadko .

14. *Das bucklige Pferdchen* ist ein Zauberballett in 4 Akten und 8 Bildern, Musik von Puni, Libretto von Saint-Léon (die Handlung ist dem gleichnamigen Märchen von Jerschow entlehnt). Die Rede ist von *Das bucklige Pferdchen* , weil es am 20. Januar im Mariinski-Theater aufgeführt wird.

15. Am 2. März 1897 wurden das Klavierkonzert von W. I. Safonow und das Morgenkonzert der RMG unter der Leitung von Galkin (mit Werken russischer Komponisten) aufgeführt.

16. Zitiert aus der Oper Pskowitjanka .

17. Quartett in C-Dur, op. 7, von A. A. Winkler.

18. Am 15. März 1897 wurde das III. Russische Sinfoniekonzert veranstaltet, bei dem u. a. Rachmaninows Erste Sinfonie (d-moll, op. 13) und Tschaikowskys Sinfonische Dichtung *Das Schicksal* aufgeführt wurden. Zur erfolglosen Aufführung der Symphonie siehe Rachmaninows Brief an A. W. Satajewitsch vom 6. Mai 1897 (siehe S. W. Rachmaninow, Briefe, Moskau, 1955, 106).

19. Walzer für Klavier zu 6 Händen (ohne opus, 1891) wurde von Rachmaninow für die Aufführung durch die drei Cousins zweiten Grades des Komponisten, W. D., L. D. und N. D. Skala, auf das Thema eines von N. D. Skala komponierten Walzers geschrieben. Das Werk ist N. D. Skala gewidmet. Der seinerzeit von L. Gutheil herausgegebene Walzer wurde 1948 von der Leningrader Abteilung von Musgis unter der Redaktion von N. N. Satorny nach dem Originalmanuskript nachgedruckt: Zwei Stücke für Klavier zu sechs Händen: 1. Walzer. 2. Romanze.

20. A. P. Koptjajew, in seinem anspruchsvoll geschriebenen Artikel Musikportraits. A. K. Glasunow liefert kurze biografische Informationen über den Komponisten und gibt eine allgemeine Beschreibung seiner schöpferischen Orientierung, wobei Glasunows Streben nach dem westeuropäischen Kult der strengen Form , die Europäisierung der russischen Musik , seine Leidenschaft für den reinen Klang usw. erwähnt werden. (siehe Zeitschrift Kosmopolit , 1897, Nr. 3, S. 179-186. Der Aufsatz ist in Koptjajews Aufsatzsammlung Musik und Kultur abgedruckt).

21. A. S. Faminzin , *Die Gusli*. Historischer Abriss. St.-Petersburg., 1890. Für diese Arbeit wurde der Autor von der Akademie der Wissenschaften mit einer Silbermedaille ausgezeichnet.

22. Siehe den Eintrag vom 15. Juni 1897, in dem Jastrebow eine Liste der Romanzen aufführt.

23. Der Name des Anwesens ist nicht Golubkowo, sondern Smytschkowo.

24. Zum Abschied. Ein russisches Volkslied (1885) wurde von Liszt auf eine Variante des russischen Volksliedes *Erwarte dich, meine Steppe, meine Steppe Mosdok* geschrieben und war A. Siloti gewidmet

25. Mussorgskys Werk wurde 1859 geschrieben, um das Ende des 25-jährigen Kampfes Russlands mit Imam Schamil, dem Anführer der Muriden in Dagestan und

Tschetschenien, zu markieren, der sich 1859 den russischen Truppen ergeben hatte.

26. Glasunows Ballett *Raimonda* nach einem Thema von L. Paschkowa und M. Petipa (op. 57) wurde am 21. Oktober 1897 fertiggestellt und am 7. Januar 1898 im Mariinski-Theater im Rahmen einer Benefizveranstaltung für die Ballerina P. Legnani uraufgeführt.

27. *Das Fest* ( Die Tore des Tesos öffneten sich ) - eine Erzählung für Gesang mit Klavier, Text von Kolzow (op. 5 Nr. 3, 1867). Es wurde erstmals 1868 von A. Johannsen in Petersburg veröffentlicht. Es wurde 1908 von Beljajew in Leipzig mit der französischen Übersetzung von I. Serschennua neu aufgelegt.

28. *Das Lineal von S. Tanejew* - eine bewegliche Tabelle der Indikatoren des vertikalen Kontrapunkts. Dieses Lineal ist Tanejews Buch *Der bewegte Kontrapunkt der strengen Schrift* (1909) beigelegt.

29. *Die Sarazener* ist eine Oper in 4 Akten von Kjuj (1896-1898). Die Oper wurde am 2. November 1899 im Mariinski-Theater uraufgeführt.

## INHALTSVERZEICHNIS

M. Jankowski. W. W. Jastrebzew und seine Erinnerungen  
1886-1891  
1892  
1893  
1894  
1895  
1896  
1897  
Kurze Kommentare und Anmerkungen

Wassili Wassiljewitsch  
Jastrebzew

NIKOLAI ANDREJEWITSCH  
RIMSKI-KORSAKOW

### **ERINNERUNGEN**

Redakteur  
I. W. Golubowski

Kunstredakteur  
Ch. G. Saibatalow

Künstler  
B. W. Woronezki

Technischer Redakteur  
J. W. Olchowskaja

Korrektor S. E. Fogelson

Unterzeichnet 6/X 1958. M-45443. Papierformat 60 x 92,1/16. Papierformat 16,5  
Zeilen. Gedruckte Seite 33. Anmerkung des Herausgebers. 38.0 л. Auflage 2.500  
Stück.

Preis 21 Rubel. Einband 2 S. Bestellnummer 429. Ausgabe Nummer 1746.  
Getippt und matriziert

in der nach A.M. Gorki benannten Druckerei "Hofdruckerei" Nr. 1, Druckerei  
Lensownarchos, Leningrad, Gatschinskaja, 26

---

Gedruckt nach Matrizen in der Transscheldorisdat-Druckerei 2, MPS, Prawda-Str.,  
Haus 15, Leningrad.

### **KORREKTUR**

Auf S. 518 die 3. Zeile von unten muss lauten: Theater unter Kruschewski und Die  
Macht der Finsternis am 18. Oktober 1895.