

Nikolay Rimsky-Korsakov

(b. Tikhvin nr. Novgorod, 18 March 1844 – d. St. Petersburg, 21 June 1908)

Suite from the opera

The Story of the Tsar Saltan

Preface

The four late operas of the Russian composer Nikolay Rimsky-Korsakov (1844–1908) defined two of his key areas of interest: mythology and psychology. Amongst the works are: *The Story of the Tsar Saltan*, *Kashchey the Immortal*, *The Legend of the Invisible City of Kitezh* and *the Maiden Fevroniya*. They were written at the turn of the 20th century, when the composer found himself at a turning point in his creative output. Initially, the idea for the opera *Tsar Saltan* came from Vladimir Stasov, his friend and famous music critic. Choosing Pushkin's work wasn't accidental either, as the year marked the celebration of the writer's 100th birthday, even though Stasov had already suggested to work with a fairy tale in the 1880s.

Rimsky-Korsakov based the opera libretto on the work of the Russian poet Vladimir Belsky. Though, at that time they were already working together on the operas *Sadko* and *Kitezh*.

Rimsky-Korsakov orchestrated the opera in autumn 1899, then completed it by January 18 of 1900. Unfortunately there is no full score autograph available today. The premiere of the opera took place on October 21 in 1900 in partnership with the Russian Private Opera (Moscow) under Mikhail Ippolitov-Ivanov as well as on 22nd of December, 1902 in the Big Conservatory Hall (St Petersburg). The publishing house *V. Bessel and Co.* edited and published the accompanying score.

Pushkin's text was slightly edited to suit the libretto. The Tsarine is called Militrisa for example, and embodies the role of beauty, poetry and art in the opera. The King of Saltan, a very comic and absurd hero, is renamed as Tmutarakan, his ways and manners portrayed with irony. The mythical kingdom is juxtaposed with the wonderful City of Ledenets situated on the island of Buyan. Rimsky-Korsakov accurately depicted the boundaries of the mythical realm here, as demonstrated by the orchestral movements on the one hand and vocal parts on the other.

The score was published in September 1901, but the arrangement for voices and piano did not appear until later on in October 1900. The composer did not plan to have an opera overture, and thus replaced it by the acting prologue. Every act includes an orchestral introduction with references to the future content. As Rimsky-Korsakov summarised himself, "beginning with rather long orchestra introductions to the 1st, 2nd and fourth Act, I have decided to compile an orchestra suite entitled 'Pictures of the fairy tale of Tsar Saltan'."1 He realised this plan long before the edition of the score.

The first symphonic pictures were performed by the author on 4 December, 1899 in St Petersburg as part of the Second Russian symphonic concert. Other pieces featured in the program included *Lyrical Symphony* by A. Koreschenko, an overture to the opera *Nala and Damayanti* by A. Arensky, *Polish* by A. Liadov, *Romantic overture* by A. Mikhailov. In the annotation to the program, one can find the following information: "Musical pictures are instrumentation parts (introduction) of an opera just finished". These included Pushkin's text in all of the three parts – an epigraph to music. The concert was met with extraordinary success. As Rimsky-Korsakov's true friend and colleague the musical writer Vasilii Yastrebtsev pointed out, after "every part the author was forced to bow uncountable amount of times. Moreover, Rimsky-Korsakov had to repeat the first part, starting with *forte* and then melting the whole orchestra into pianissimo later on."2

On 19 January, 1900 Yastrebtsev showed Rimsky-Korsakov a letter to addressed Belyaev that was signed by 60 people. What was requested was a repeat of the Suite from *Saltan*. The petition was accepted and on 11th of

March 1900 Rimsky-Korsakov conducted his Suite again with the third Russian symphony concert. A hardworking chronicler recorded the events of that day: "Today, the concert ended at a quarter past ten, in spite of the call on the stage of all authors (Rimsky-Korsakov, Zolotarev, and Akimenko) and repeat of an extract from the *Saltan*. Leaving the concert, I met Vladimir Vasilievich Stasov who apparently was very pleased with the appearance of *Tsar Saltan*. I forgot to say: today at the concert there were all the critics - Laroche, Ivanov, Soloviev, Cui, Baskin and so on, and so on. In addition, among the audience there were Napravnik, all Stasov's family, Liadov, Glazunov, an academician Repin and others."3

While working on the opera Rimsky-Korsakov did a lot of preliminary sketches in dedicated notebooks. Surprisingly so, the themes of the characters recorded there were practically left unchanged by the composer. This allows for the following conclusion, namely that the concept of the piece was already formed at the very early stages of the composition process. Though it is possible to see how he perfected the melody, that is, the main tool for disclosing the feelings of the characters. Moreover, sketches of colourful orchestral sounds, typical chord combinations and sequences as well as interesting textures can be found there. As for the symphonic episodes, he sketched the theme of Tsar Saltan, the sea, the appearance of thirty stalwart knights and lastly the theme of a squirrel. An important detail is that the fanfare theme is absent in the initial sketch books. Indeed this appeared much later on. The musicologist Abraham Gozenpoud, while studying the sketches drew attention to the fact, that Rimsky-Korsakov indicated performance nuances and references to the future instrumentation. The researcher cites a passage from the 'sea' image: "orchestration for trombe, trombone, glissando, corni trillo."4 In the score of the suite Rimsky-Korsakov kept a triple orchestra. Minor changes were made compared to the opera set. He replaced the gran cassa and excluded the tambourines.

The prologue as well as every act or scene begins with the same short trumpet fanfare, which was the symbol for a calling or invitation, accentuating the listener's attention to what is happening on stage. Such deliberate repetition and other exaggerated elements of the musical text lead us back to the fairy-tale structure as illustrated by Pushkin's poetic text. His work contains a few phrases, playing here the role of the refrain: "Wind on the sea surface", "Wind fun noise, the ship on the sea waves" and others. The composer especially avoided elements of "chastushka", which cites a dominant use of jokes and primitivist styles. Rather it was the "musical painting," - that he paid so much attention to.

Introductions to the first and second acts, as well as to the second scene of the fourth act are accompanied with the preface of Pushkin's fairy tale.

This is continued by a march-like introduction to first act that paints a portrait of Saltan himself. The second act is preceded by a

magnificent musical picture of sea waves. The theme of the sea is at its most vivid here. As a leitmotif of the composer's creative life, it appears in different forms. It would seem that after *Scheherazade* and the opera *Sadko*, where the sea theme is so comprehensive, Rimsky-Korsakov felt at liberty to exclude this layer from the new opera. Nevertheless, the composer keeps an interest in the elements and characters associated with the sea. In *Saltan* the sea is a cradle, a place of calm and warmth. "And this universe is the tent of the night sky and the sea, it takes men and protects mothers and children... *Saltan* sea is a powerful force, miraculous and benevolent to mankind. It fulfils desires and creates miracles, offers miraculous escapes – a wonderful kingdom, a wonderful swan princess. At the same time, it is the space that separates and simultaneously connects Tmutarakan and Ledenets, the world of Saltan and Guidon, father and son respectively."

The symphonic episode "Three miracles" can be interpreted as an independent work. This instrumental interlude of the opera summarises the plot of last scene with orchestral tools. After the fanfare sounds, cheerful, ringing and intricate sounds appear to illustrate the city of Ledenets, the place that inhabits the three wonders. Such are the squirrel, whose melody is based on the Russian song "In the grove or in the garden" ("Vo sadu li, v ogorode") and is whistled by a flute piccolo. It is contrasted by fanfares, inviting us to meet the next wonder. In the background there is noise constructed of a growing roar of the basso motif, then followed by the theme of the thirty three stalwart knights and their procession. It then returns to the fanfares, while preparing the introduction of a new theme, namely that of the swan.

The melody includes intricate breaks, capricious ups and downs. It gradually gets warmer until it results in a broad cantilena, illustrating the magical transformation into a beautiful princess.

The paintings are of living and changing nature, a fact so beloved by the composer, that these are represented densely in the operatic score. It includes the light music of the splashing sea (Act 3 introduction), a picturesque sound painting of a sunrise, gradually marked frames of the fairy-tale Ledenets (Act 2), and a poetic sketch of a nightscape (Act 4). The opera contains many pages of sound painting, such as "the flight of the bumblebee" – a brilliant scherzo in perpetuum mobile-style that is organically woven into the course of the action.

As for the instrumentation of the opera the composer used all the resources of sound, light and colour available in order to underscore the storyline. Every detail is carefully worked out here. When comparing the scores of the opera and suite, only a single modification of texture is apparent and that is when the composer depicts the calm and peaceful sea –rarefying the texture and muting some strings. As a result the sound becomes more fragile, dissolving in the timbre of the winds.

For the purpose of teaching Rimsky-Korsakov created a list of supporting material, a remarkable record that clearly shows his principles of orchestration. Moreover, he finally collected examples of his own works. *Tsar Saltan* was surely among them. He describes an interesting technique, wherein he shows us a simple and fixed harmonic background: the tonic triad (in the woodwinds) are superimposed by the dissonant figurations at strings. In the introduction to the 2nd act we re-experience a similar technique. Here Rimsky-Korsakov adds a feeling of un-reality, of mysteries and undercurrents (paragraph 19).

The best example of woodwind solo usage can be found in the part of the "three wonders", as well as the squirrel theme, where the piccolo flute is playing solo.

In the fourth chapter of the book *Principles of Orchestration*, written by Rimsky-Korsakov's student Maximilian Steinberg according to his teachers' sketches, there is a description of general orchestral texture. The composer focuses on different types of orchestration of the same musical content. Directing a student to the definition of his or her own intentions, Rimsky-Korsakov pays close attention to the issues of composing form, the aesthetic value of the moment, the musical content and colour of surrounding orchestral episodes. The theme of the Act 1 introduction is an example of different orchestration within the same content with the aim to change colour or strength of sound. Lending unique hints at how to achieve such as thing technically, Rimsky-Korsakov uses four similar themes of the opera for the purpose of demonstration. Here the theme is doubled, thickened, and modified with the help of the other solo instruments. In some cases he completely changes the nature of the melody or character, developing and sharpening it (compare to the opening theme, 3, 10). At a previous point, Rimsky-Korsakov already named this section as a notable example, pointing to the particular features of the combination of stringed and woodwinds instrument (lyrical theme of the first part of Suite)), to the depersonalization of each instrument's nature, especially those of woodwinds.

The Russian critic Nikolay Kochetov attended the opera premiere at the Moscow opera and stated in his review, that while listening to *Saltan* he admired the work also from the point of view of an expert: "The opera contains an abyss of wonderful details, interesting sound combinations, multiple episodes. It is charming in sound beauty... and all orchestrated with a unique skill that distinguishes its author ... But none of his operas are as mosaic as *Saltan*, Rimsky-Korsakov never before paid so much attention to details."

The Tale of Tsar Saltan demonstrates great virtuosity in instrumental writing. It is rich in orchestral colours and bright in its timbre combinations. Not without reason the composer called this score "a guide to focus".

Lidia Ader, Senior researcher of the

N. Rimsky-Korsakov museum-apartment (St. Petersburg, Russia), 2015

For performance material please contact *Verlag Neue Musik*, Berlin.. Reprint of a copy from the *Musikabteilung der*

Leipziger Städtischen Bibliotheken, Leipzig.

1 Rimsky-Korsakov, Nikolay. Complete collected works. Literary works and correspondence. Vol. 1. Moscow, 1955. p.214

2 Rimsky-Korsakov, Nikolay. Memoires of Vasiliy Yastrebtsev. Vol. 2. 1898-1908. Leningrad: State Musical Publishing House, 1960. p.100

3 Ibid. p.110

4 Ibid. p.119

Nikolai Rimsky-Korsakov

(geb. Tichwin bei Nowgorod, 18. März 1844 – gest. St. Petersburg, 21. Juni 1908)

Suite aus der Oper

Das Märchen vom Zaren Saltan

Vorwort

Vier späte Opern des russischen Komponisten Nicolai Rimsky-Korsakov illustrieren die beiden thematischen Schwerpunkte, die ihm am Herzen lagen: fantastische und psychologische Themen. Zu diesen Werken gehören *Das Märchen vom Zaren Saltan*, *Der unsterbliche Kaščeij*, und *Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch und der Jungfrau Fevronija*. Zur Jahrhundertwende, als der Komponist sich daran machte, eine neue Oper zu schreiben, befand er sich am Beginn einer neuen kreativen Phase. Die Idee zur Oper *Zar Saltan* stammte von seinem Freund Wladimir Stassow, einem berühmten Musikkritiker. Die Wahl eines Werkes von Puschkins war nicht zufällig. Man feierte 1899 den 100sten Geburtstag des Schriftstellers, und Stassow hatte das Werk bereits in den 1880er Jahren vorgeschlagen.

Rimsky - Korsakov bat den russischen Dichter Wladimir Belsky um die Abfassung des Libretto. Zu dieser Zeit arbeiteten sie bereits gemeinsam an den Opern *Sadko* und *Kitezha*.

Rimsky - Korsakov orchestrierte *Saltan* im Herbst 1899 und vollendete die Partitur am 18. Januar 1900. Leider ist das Autograph der Orchesterpartitur verschollen. Die Premiere fand als partnerschaftliche Veranstaltung am 21. Oktober 1900 in der Russischen Privatoper in Moskau und am 22. Dezember 1902 in der Grossen Hasple des Konservatoriums in St. Petersburg statt. Der Verlag *V. Bessel und Cie.* gab das Werk als Partitur heraus.

Verglichen mit dem Originaltext Puschkins hatte man das Libretto leicht verändert. Die Zarin heisst hier Militrisa und wird als Verkörperung von Schönheit, Poesie und Kunst dargestellt. Das Königreich von Saltan, der hier ein komischer und absurder Held ist, heisst Tmutarakan; Leben und Sitten des Landes werden ironisch erzählt. Ganz das Gegenstück zu diesem Ort ist die wunderbare Stadt Ledenets auf der Insel Buyan. Rimsky - Korsakov trennt sehr deutlich die fantastische Sphäre von der realen: erstere wird durch das Orchester vertreten, während die vokalen Partien für das zweite stehen.

Im September 1901 wurde die Partitur veröffentlicht, die Fassung für Stimme und Klavier erschien im Oktober 1900. Der Komponist hatte für die Oper keine Ouvertüre vorgesehen, sondern schuf stattdessen einen Prolog mit Handlung. Jedem einzelnen Akt ist eine orchestrale Einleitung vorangestellt, die auf die zukünftigen Ereignisse anspielte. Rimsky - Korsakov bemerkt hierzu: „Ich hatte mich entschieden, aus den ziemlich langen Einleitungen zu Akt 1, 2 und 4 eine Orchestersuite zusammenzufassen, die ‚Bilder aus dem Märchen Zar Saltan‘ heissen sollte.“¹ Dieses Vorhaben verwirklichte er lange vor der Herausgabe der Opernpartitur.

Erstmals wurden dieses symphonische Gemälde unter Leitung des Komponisten am 4. Dezember 1899 in St. Petersburg als Teil der Zweiten Russischen Symphoniekonzerte aufgeführt. Neben dieser Komposition wurden die *Lyrische Symphonie* von A. Koreschenko gespielt, eine Ouvertüre zur Oper *Nala und Damayanti* von A. Arensky, *Polnisch* von A. Liadov und von A. Mikhailov die *Romantische Ouvertüre*. Das Programmheft vermerkt: „Die musikalischen Bilder sind die Instrumentalteile (Einleitung) einer gerade vollendeten Oper“. Ebenfalls abgedruckt wurden der vollständige Text Puschkins zu allen drei Teilen - sozusagen als Motto zur Musik. Das Konzert war ein grandioser Erfolg. Ein wahrer Freund Rimsky - Korsakov, sein Kollege Vasilij Yastrebtsev, betonte: „Nach jedem Teil mußte sich der Komponist unzählige Male verbeugen. Darüber hinaus wurde der erste Teil, der mit einem *forte* beginnt, und in dem das gesamte Orchester später zu einem *pianissimo* dahinschmilzt, von Rimsky - Korsakov wiederholt.“²

Am 19. Januar 1900 zeigte Yastrebtsev seinem Freund einen gemeinschaftlichen Brief an Belaieff, der von 60 Personen unterzeichnet war. Sie baten um die Wiederholung der *Saltan* - Suite. Das Gesuch stiess auf offene Ohren, und so dirigierte Rimsky - Korsakov am 1. Mai 1900 im Dritten Russischen Symphoniekonzert seine Suite ein weiteres Mal. Chronisten zeichneten die Ereignisse des Abends auf: „Heute endete das Konzert um Viertel nach zehn, inklusive dem Erscheinen aller Autoren auf der Bühne ((Rimsky-Korsakov, Zolotarev und Akimenko) und der Wiederholung eines Aufzugs aus *Zar Saltan*. Beim Verlassen des Konzerts traf ich Vladimir Vasilievich Stassow, der äusserst angetan war von dem Werk. Ich vergass zu berichten: im heutigen Konzert konnte man die gesamte Kritikergarde erleben - Ivanov, Soloviev, Cui, Baskin und so weiter, und so weiter ... Ausserdem Napravnik, die gesamte Familie Stassow, Liadov, Glazunov, den gelehrten Repin und andere.“³

Während der Vorbereitung der Oper schrieb Rimsky - Korsakov zahlreiche vorbereitende Entwürfe in ein spezielles Notizbuch. Überraschenderweise übernahm er später zahlreiche seiner musikalischen Charakterstudien unverändert. Daraus kann man schliessen, dass das Konzept des Werks bereits bei den ersten Schritten des Kompositionsprozesses klar war. Man kann hier gut verfolgen, wie Rimsky - Korsakov seine Melodien perfektionierte, mit denen er hauptsächlich die Gefühle seiner Personen charakterisierte. Überliefert sind darüber hinaus Skizzen von farbenprächtigen Orchesterklängen, typischen Akkordkombinationen und Sequenzen und interessante strukturelle Entwürfe. Zu den symphonischen Episoden skizzierte er das Thema des Zaren Saltan, des Meer, weiterhin zum Auftritt der 33 standhaften Ritter sowie das Thema des Eichhörnchen. Ein wichtiges Detail ist das Fehlen des Fanfarenthemas im ersten Skizzenbuch. Dieses taucht erst zu einem späteren Zeitpunkt auf. Der Musikwissenschaftler Abraham Gozenpoud, der die Aufzeichnungen studierte, lenkt unsere Aufmerksamkeit auf die Tatsache, dass Rimsky - Korsakov Details der Aufführung und Referenzen zur zukünftigen Instrumentation niederschrieb. Der Musikforscher zitiert eine Passage aus dem „Meer“-Bild:

„Orchestrierung für Trombe, Posaune, Glissando und Corni trillo.“⁴ In der Partitur zur Suite wird die dreifache Orchesterbesetzung beibehalten, die Basstrommel ersetzt und die Tamburine gestrichen.

Der Prolog und jeder einzelne Akt begann mit der gleichen kurzen Fanfare, ein Ruf oder eine Einladung an die Aufmerksamkeit des Publikums, sich auf das zu richten, was auf der Bühne bald passieren würde. Solche gewollten Wiederholungen und andere überspitzten Elemente des musikalischen Textes führen uns zur märchenhaften Struktur zurück, die den poetischen Text Puschkins bestimmt. Sein Werk enthält einige Phrasen, die als Refrain dienen: „Wind beim Meerspaziergang“, „Wind, Spass, Lärm, es fährt das Schiff auf dem Meer“ und andere.

Der Komponist vermied Elemente der „chastushka“, das heisst der Dominanz der Witze, des primitiven Stils. „Musikalische Malerei“ - so lautet sein Hauptinteresse.

Die Einleitungen zum ersten und zweiten Akt wie auch zur zweiten Szene des vierten Aktes sind mit einem programmatischen

Vorwort aus Puschkins Märchen versehen.

Es folgt eine marschartige Einleitung zum ersten Akt, die den Zaren portraitiert. Dem zweiten Akt vorangestellt ist ein überwältigendes Bild von den Wellen auf See - an dieser Stelle ist das Thema des Meeres am lebhaftesten dargestellt. Als Leitmotiv aus des Komponisten kreativen Lebens erscheint es in unterschiedlichen Formen. Eigentlich könnte man meinen, dass nach *Scheherazade* und der Oper *Sadko*, wo das Meeresthema sehr im Vordergrund steht, Rimsky - Korsakov nun auf dieses Motiv in seiner neuen Oper verzichten könnte. Jedoch hält der Komponist an seinem Interesse an den Elementen und Charakteren, die mit der See verbunden sind, fest. In *Saltan* ist das Meer ein Ort der Stille, Wärme und Geborgenheit. „Und dieses Universum ist das Zelt des Nachthimmels und der See, es fordert den Mann und schützt Mutter und Kind ... Saltans See ist machtvoll, rätselhaft und dem Menschen wohlgesonnen. Sie erfüllt die Wünsche und erschafft Wunder, bietet unerwartete Zuflucht, ein wunderbares Königreich, wundervolle Schwanenprinzessin. Und gleichzeitig ist sie der Raum, der Tmutarakan und Ledenets trennt und vereint, die Welten von Saltan und Guidon, Vater und Sohn.“

Die symphonische Episode „Drei Rätsel“ kann auch als unabhängiges Werk betrachtet werden. Dieses instrumentale Zwischenspiel aus der Oper fasst die Handlung der letzten Szene mit orchestralen Mitteln zusammen. Nach dem Erklingen der Fanfare hört man verspielte, eindringliche und komplexe Klänge aus Ledenets, der Stadt der drei Wunder. Bei diesen handelt es sich um Eichhörnchen, deren Melodie sich aus dem russischen Volkslied „Im Hain oder im Garten“ („Vo sadu li, v ogorode“) herleitet und von der Piccoloflöte vorgetragen wird. Hiermit kontrastieren die Fanfaren, die zum nächsten Wunder einladen. Vor einem Hintergrundgeräusch, das aus dem lauter werdenden Dröhnen des Bassmotivs besteht, erscheint das Thema der Prozession der 33 standhaften Ritter. Im Vorüberziehen führt es uns zu den Fanfaren zurück und bereitet die Erscheinung des neuen Themas des Schwans vor. Eine Melodie voller komplizierter melodischen Brüche, kapriziöses Auf und Ab wird nach und nach wärmer und führt in eine breite Kantilene. Man erlebt die magische Verwandlung in eine schöne Prinzessin.

Musikalische Bilder der lebendigen und sich wandelnden Natur, die der Komponist so liebte, sind umfassend in der Opernpartitur präsentiert. Darunter eine leichte Musik, die die spritzenden See (Einleitung Akt 3) darstellt, ein pittoreskes Klanggemälde des Sonnenaufgangs, in dem die Stadt Ledenets (Act 2) nach und nach erscheint, eine poetische Skizze einer nächtlichen Landschaft (Akt 4). In der Oper selbst finden sich viele Beispiele für Klangmalerei, darunter der *Hummelflug*, ein brillantes Scherzo im perpetuum mobile - Stil, ganz natürlich in den Gang der Handlung verwoben.

Für die Instrumentierung der Oper nutzte der Komponist alle verfügbaren Mittel von Klang, Licht und Farbe, um die Handlung herauszuarbeiten. Jedes Detail ist sorgfältig ausgearbeitet. Vergleicht man die Partitur der Oper mit der Suite, findet man nur eine einzige Änderung in der Struktur. Bei der Schilderung des Meeres - ruhig und friedvoll - verfeinert der Komponist die Textur, indem er einige Streicher dämpft. So wird der Klang zerbrechlicher und löst sich in der Klangfarbe des Windes auf.

Bemerkenswert ist, dass Rimsky - Korsakov zu Lebzeiten eine Liste von Beispielen zu Prinzipien der Orchestrierung erstellte, zusammengestellt aus Ausschnitten seiner Werke, darunter auch *Saltan*. Eine interessante Technik, die er in diesem Zusammenhang beschreibt, zeigt einen schlichten und fixierten harmonischen Hintergrund, tonale Dreiklänge (in den Holzbläsern), die von dissonanten Figurationen der Streicher überspielt werden. In der Einleitung zum zweiten Akt erklingt wieder eine ähnliche Technik, in der Rimsky - Korsakov ein Gefühl von Unwirklichkeit, Geheimnis und Untergründigkeit einfließen lässt (Paragraph 19).

Ein Beispiel für den herausragenden Einsatz eines solistischen Holzbläser ist das Thema des Eichhörnchens in den „Drei Wundern“, das die Piccoloflöte spielt.

Im vierten Kapitel von *Prinzipien der Orchestrierung*, das Rimsky - Korsakovs Student Maximilian Steinberg nach Aufzeichnungen seines Lehrers schrieb, findet man einen allgemeinen Text zu strukturellen Fragen der Orchestrierung. Der Komponist befasst sich hier mit den unterschiedlichen Typen der Orchestration anhand eines identischen Inhalts. Er führt den Studenten dahin, sich über seine eigenen Absichten klar zu werden und widmet sich dann Fragen der kompositorischen Form, des ästhetischen Werts von Stimme und Augenblick, des musikalischen Gehalts und der Farbe der umgebenden orchestralen Episoden. Das Thema aus Akt 1 dient als Illustration unterschiedlicher Orchestrierungen bei gleichem Gehalt mit dem Ziel, die Klangfarben und Kraft des Klangs zu verändern. Rimsky - Korsakov gibt einzigartige Hinweise auf Methoden, wie man dies technisch verwirklichen kann. Er wählt vier ähnliche Themen aus der Oper, die er verdoppelt, verdickt und modifiziert mit Hilfe weiterer Soloinstrumente. In einigen Fällen verändert er die Natur der Melodie und des Charakters vollständig, indem er sie durchführt und verschärft (vergleiche mit dem Eröffnungsthema, 3, 10). Bereits zuvor wählte der Komponist diese Sektion als bedeutendes Beispiel aus und wies auf die unterschiedlichen Wirkungen der Kombination von Streichern und Holzbläsern hin (lyrisches Thema aus dem ersten Teil von *Saltan*) und auf die Entpersönlichung der Natur jedes Instruments, insbesondere der Holzbläser.

Der russische Kritiker Nikolay Kochetow beschrieb in seiner Besprechung der Premiere der Oper, wie sie auch ihm als Kenner Bewunderung abnötigte: „Die Oper enthält einen Abgrund an wundervollen Details, interessanten Klangkombinationen, vielfältigen Episoden und Liebreiz des Klanges; alles ist mit einzigartiger Geschicklichkeit orchestriert, die den Komponisten auszeichnet ... aber keine seiner Opern war so mosaikartig angelegt wie *Saltan*, nie war Rimsky - Korsakov so gut in den Details.“

Das Märchen von Zar Saltan ist ein Musterbeispiel für die Virtuosität instrumentalen Komponierens, reich an orchestralen Farben und hell in den Kombinationen der Klangfarben. Nicht ohne Grund nannte der Komponist seine Partitur einen „magischen Führer.“

Lidia Ader, N. Rimsky-Korsakov Museum, St. Petersburg, 30 January, 2015

Aufführungsmaterial ist von Verlag Neue Musik, Berlin, zu beziehen. Nachdruck eines Exemplars der Musikabteilung der *Leipziger Städtischen Bibliotheken, Leipzig.*

1 Rimsky-Korsakov, Nikolay. Gesamtausgabe. Literarische Werke und Korrespondenz. Band 1. Moskau, 1955. 214 p.

2 Rimsky-Korsakov, Nikolay. Erinnerungen von Vasilij Yastrebtsev. Band 2. 1898-1908. Leningrad: Staatsverlag, 1960. p.

