

?Nikolai Rimski-Korsakow

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

Skaska

«Märchen» op. 29

Symphonische Dichtung für großes Orchester

Vorwort

In vielen der faszinierenden Werke Nikolai Rimski-Korsakows (1844-1908) werden russische Legenden mit den ihm zur Verfügung stehenden kompositorischen Mitteln nacherzählt. Am deutlichsten kommen solche Erzählungen in seinen Opern zum Ausdruck, in denen Fantasie und Realität im Verlauf der Erzählung ineinander übergehen. Durch drei Jahrzehnte hindurch entsprangen der musikalischen Vorstellungskraft Rimski-Korsakows solch bemerkenswerte Opernwerke wie Das Mädchen von Pskow (1873), Die Mainacht (1880), Schneeflöckchen (1882), Sadko (1898), Die Zarenbraut (1899), Zar Saltan (1900), Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch (1907) und Der goldene Hahn (1909). Im gleichen Zeitraum komponierte er auch einige seiner höchst stimmungsvollen sinfonischen Werke: Neben den drei nummerierten Symphonien – Nr. 1 (1884), Nr. 2 („Antar“, 1897) und Nr. 3 (1886) – finden sich in seinem Oeuvre auch die Ouvertüre über russische Volksliedthemen (1880), Capriccio espagnol (1887), die viersätzig Suite Scheherezade (1888), die Ouvertüre Russisches Ostern (1888) und Sadko (1890). Während die Opern Rimski-Korsakows auf Libretti fußen, die dem Zuhörer über den erzählerischen Inhalt genau informieren, fehlen den sinfonischen Dichtungen, den Konzertouvertüren und anderen programmatischen Werken ähnlich detaillierte Informationen über eine zugrundeliegenden Handlung.

So verhält es sich auch bei dem Orchesterwerk Skaska, das zu einem Zeitpunkt entstand, als sich Rimski-Korsakow mit der Komposition seiner Oper Schneeflöckchen beschäftigte. Ursprünglich sollte die neue Tondichtung „Baba-Jaga“ heißen und eine Widmung an den befreundeten russischen Komponisten Balakirew tragen, jedoch wurden schließlich Titel und Widmung aus persönlichen Gründen verworfen und durch den eher gattungsspezifischen Titel Skaska („Märchen“) und eine Widmung an Glazunow ersetzt sowie mit einem Zitat aus dem Prolog zu Puschkins Gedicht Ruslan und Ludmila versehen. Obwohl das Libretto von Glinkas Oper Ruslan und Ludmila auf das gleichnamige Gedicht Puschkins zurückgeht, hatte der Textdichter Walerijan Schirkow von dem dramatischen Prolog Puschkins keinen Gebrauch gemacht. Am Ende des Prologs wird der Leser eingeladen, einer der nachfolgenden Erzählungen zuzuhören – eine Einladung, die als passender Auftakt zu Skaska dient. Durch diesen interessanten literarischen Bezug wird das Publikum dazu aufgefordert, eine Erzählstruktur in die stimmungsvolle Musik des Orchesterwerks hineinzudichten, die jedoch nunmehr mit den fantastischen Abenteuern der Baba-Jaga nicht unbedingt im Zusammenhang stehen muß.

Auf diese Weise vermitteln die inhaltliche Thematik und die Orchestrierungskunst von Skaska auch etwas vom Inhalt solcher Werke wie Ouvertüre über russische Volksliedthemen oder der Ouvertüre Russisches Ostern, in denen die musikalischen Stilmittel auch einige Aspekte der Handlung innerhalb der eigenen musikalischen Erzählstrukturen tragen. Will der Zuhörer jedoch vom außermusikalischen Inhalt noch mehr wissen, so ist er auf die eigene Vorstellungskraft angewiesen. Obwohl sich diese Werke auch anhand der eingesetzten kompositorischen Mittel völlig begreifen lassen, besitzen sie auch eine assoziative Bedeutungsschicht, die durch den Werktitel oder die damit einhergehenden Programme hervorgerufen wird. So verhält es sich etwa bei der Orchestersuite Scheherezade mit dem Bedeutungskomplex des Werktitels sowie mit den spezifischen Erzählungen, die durch die vier Satztitel jeweils suggeriert werden. Bei einigen seiner Werke war Rimski-Korsakow jedoch über den außermusikalischen Inhalt weniger mitteilend, wie beispielsweise bei der Ouvertüre

über russische Volksliedthemen oder der Ouvertüre Russisches Ostern, in denen der musikalische Charakter eher durch die Themen angedeutet wird. Dabei hat jedoch die musikalische Struktur über irgendein Programm – wie auch immer geartet – immer den Vorrang.

Bei der frühen Tondichtung Skaska werden andererseits durch den gattungsspezifischen Titel „Märchen“ verschiedenartige fantastische Legenden ins Bewußtsein gerufen, die Elemente von Fantasie und Zauberkunst, von Magie, Zauberern und Fabelwesen wie Greifen und Drachen enthalten oder auch unzählige Szenarien anklingen lassen, wie sie etwa in den Märchen von Perrault, dem Gebrüder Grimm, Bechstein, Andrew Lang u.a. zu finden sind. Der Titel gibt dem Zuhörer lediglich dazu Anlaß, seiner Vorstellungskraft freien Lauf zu lassen. Ohne sich auf eine spezifische Legende festlegen zu lassen, erteilt Rimski-Korsakow dem Zuhörer die Erlaubnis, mehrere Erzählungen in Erinnerung zu rufen, ohne daß die eine oder andere Anspruch auf Richtigkeit hätte. Tatsächlich sind in diesem Rahmen widersprüchliche Handlungslinien nicht nur möglich, sondern geradezu erlaubt, denn sie unterstützen das Primat der musikalischen Struktur gegenüber rein verbalen Beschreibungen, die dem jeweiligen Werk von Kommentatoren auferlegt werden können.

Gelegentlich trägt die Tondichtung Skaska auch den Untertitel „Baba-Jaga“ in Anspielung auf die sagenumwobene russische Hexe, die eine Hütte auf Hühnerbeinen bewohnt – wie etwa die Häuser einiger Völkerstämme der zentralasiatischen Steppe. Mit Baba-Jaga wird zwar keine bestimmte Erzählung in Verbindung gebracht, ihr Bild wird jedoch durch verschiedene Beschreibungen geprägt: Sie fährt auf einem eisernen Trog, sie ist zwar ungeheuer mager, jedoch gleichermaßen gefräßig, böartige Taten werden ihr zur Last gelegt, jedoch ist sie auch zum Guten fähig und wird zuweilen sogar als weiser Erd-geist betrachtet. Zudem fließt ihr Wesen auch in die Musik von Modest Mussorgsky hinein, dessen Werke Rimski-Korsakow teilweise zur Aufführung brachte. Das Bild Baba-Jagas wird im vorletzten Teil der Bilder einer Ausstellung nachgezeichnet, und die Hexe gehört angeblich auch zu den Greisinnen, die es mit Tschernobog bei den heidnischen Riten der Nacht auf dem kahlen Berge herumtreiben. Zugleich stehen die Zauberkünste Baba-Jagas mit der Legende von Kastschei dem Unsterblichen in Verbindung, die Rimski-Korsakow in seiner gleichnamigen Oper nacherzählte. Auch in der darauffolgenden Generation russischer Komponisten taucht die Person des Kastschei wieder auf, nämlich im Ballett Feuervogel von Igor Strawinsky. Die Anziehungskraft des Baba-Jaga-Stoffes scheint jedoch gerade in der Wandelbarkeit der mit ihr verbundenen Geschichten zu liegen. Indem sich die Hexe auf keine spezifische Erzählung festlegen läßt, bleibt sie eine Figur, die gewissermaßen nach Belieben kommt und geht. Genau so wie sie über Zauberkünste verfügt, so hat sie auch eine Vorliebe für gute Taten. Wer ihre Geschichte nacherzählen will, darf ihr Wesen demnach im Sinne der jeweiligen Erzählstruktur frei gestalten. Eine solche Freiheit führt dazu, daß die Geschichten rund um Baba-Jaga mit der Fantasie des jeweiligen Erzählers wachsen und wuchern können.

Was die Tondichtung Skaska selber anbelangt, so ruft die Einleitung durch die Orchestrierung einen exotischen Handlungsort hervor. Wie bei den kurz darauf entstandenen Tondichtungen Richard Strauss' wird durch die fragmentarische Motivik und der stets sich verändernde Orchestersatz jener „Es-war-einmal“-Grundton suggeriert, der auch etwa in Till Eulenspiegels lustigen Streichen musikalisch zum Ausdruck kommt. Und dennoch: Die Motivfragmente am Anfang von Skaska münden allmählich in eine Schlußkadenz, der die formale Anlage deutlich umreißt. Nun werden die kurzen melodischen Einfälle, die bisher gegeneinander ausgespielt wurden, durch vollständige Themen ersetzt, die im Hauptteil des Werkes einer thematisch-motivischen Behandlung unterzogen werden. Dabei überschneiden sich einige der eher dramatischen, rezitativ-ähnlichen Gesten mit Blechfiguren, die die verschiedenen Abschnitte des einsätzigen Werks abgrenzen. Die thematischen Einfälle werden auch von verschiedenen Holzbläser- und Streicherfiguren begleitet, die eine gewisse Ähnlichkeit mit der ausdrucksstarken Musik Mussorgskys oder auch Carl Maria von Webers aufweisen. Zuweilen

erinnern die Melodielinien der Blechinstrumente an andere Werke Rimski-Korsakows, ohne jedoch als reine Zitate zu fungieren. Auch das Zwischenspiel der Themengruppen unterstützt die musikalische Erzählstruktur, wobei die ausgedehnte Tutti-Passage gleich vor dem musikalischen Höhepunkt eine kurze Anspielung an die Bacchanal-Musik aus der Nacht auf dem kahlen Berge in sich birgt. Dennoch hat Rimski-Korsakow die von Mussorgsky bevorzugten musikdramatischen Kontrastwirkungen der Satzweisen eher gemieden und statt dessen die Themen durch unterschiedliche Orchesterfarben erforscht. Allmählich verwandeln sich die musikalischen Gedanken in kürzere Themen und Themenfragmente, die die anfänglichen Themen auflösen, und das Werk endet wie am Anfang in einer langsam verebbenden Coda. Diese durchaus wirkungsvolle Behandlung der formalen Gesamtanlage nimmt die Bogenformen vorweg, die später von einigen Komponisten des 20. Jahrhunderts eingesetzt werden sollten. Dennoch bleibt das Werk mit dem Grundcharakter Rimski-Korsakows völlig im Einklang: Ganz abgesehen von den zufälligen Ähnlichkeiten mit seinen anderen Werken stellt Skaska ein glänzendes Beispiel für die stilistische Reifezeit des Komponisten dar und erweist sich – obwohl von der Beliebtheit eines Werkes wie Scheherezade noch weit entfernt – als einer tieferen Auseinandersetzung und eines wiederholten Zuhörens durchaus würdig.

James L. Zychowicz, 2007

Aufführungsmaterial ist von der Fleisher Orchestral Library, Philadelphia zu beziehen.
Nachdruck eines Exemplars der Musikbibliothek der Münchner Stadtbibliothek, München.

Nikolai Rimsky-Korsakov

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

Skazka

«Fairy Tale»

Symphonic poem for full orchestra, op. 29

Preface

In many of his fascinating musical works Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908) told Russian stories through the various means at his disposal. His most explicit narratives found expression in his operas, in which fantasy and reality blur as the stories unfold. Over three decades, his musical imagination helped to create such memorable operas as *The Maid of Pskov* (1873), *May Night* (1880), *The Snow Maiden* (1882), *Sadko* (1898), *The Tsar's Bride* (1899), *Tsar Saltan* (1900), *The Legend of the Invisible City of Kitezh* (1907) and *Le coq d'or* (1909). During the very same time, Rimsky-Korsakov also composed some of his highly evocative symphonic music. In addition to his three numbered symphonies (Symphony no. 1, 1884; Symphony no. 2 *Antarî*, 1897; and Symphony no. 3, 1886), his legacy includes the *Overture on Russian Themes* (1880), the *Capriccio espagnol* (1887), the four-movement suite *Sheherezade* (1888), the *Russian Easter Overture* (1888), and *Sadko* (1890). While Rimsky-Korsakov's operas involve librettos so that his audiences know the specific details of their narratives, his symphonic poems, concert overtures, and other programmatic music lack such explicit information about their intended plots.

A similar situation exists for *Skazka*, which emerged around the time when Rimsky-Korsakov worked on the opera *The Snow Maiden*. Rimsky-Korsakov intended to call the symphonic poem «*Baba Yaga*» (with a dedication to his fellow Russian composer Balakirev), but for personal reasons dropped that specific title and dedication in lieu of the more generic one, *Skazka*, or «*Fairy Tale*,» and dedicated the work to Glazounov along with a quotation from the prologue to Pushkin's *Ruslan and Ludmilla*. While the libretto to Glinka's opera *Ruslan and Ludmilla* is based on Pushkin's work, the librettist Valerian Shirkov did not draw on Pushkin's

prologue, which ends by inviting the listener to hear one of the tales about to be told – an invitation that serves as a fitting incipit to *Skazka*. Such an intriguing reference allows the imagination of the audience to infer a narrative to the evocative music, which may no longer be limited to a version of the fantastic adventures of Baba Yaga.

In this way, the thematic content and orchestration of *Skazka* contribute some suggestion of the content of such works as the *Overture on Russian Themes* and the *Russian Easter Overture*. In those works the musical structures also convey some aspects of plot within their own musical narratives, and if the audience needs to know more of the extramusical content, they must use their imaginations to do so. Completely understandable through the musical structures that Rimsky-Korsakov used, these works contain a connotative level suggested by their titles or through the programs associated with them. Such is the case with *Sheherezade*, with its framework conveyed in the title and the specific stories suggested by the titles of each of the four movements of the suite. Yet for some works Rimsky-Korsakov was less explicit about the extramusical content, as with the *Overture on Russian Themes* and the *Russian Easter Overture*, where the themes suggest the character of the music. At the same time, the musical structure takes precedence over any kind of program.

Yet in his earlier symphonic poem *Skazka*, the generic title 'fairy tale' brings to mind various kinds of fantastic stories that can contain elements of fantasy and enchantment, magic and magical personages, mythical creatures like gryphons and dragons, or any number of scenarios that could be found in the stories of Perrault, the Brothers Grimm, Bechstein, Andrew Lang, or others. The title only gives the listener the permission to let the imagination soar. Without committing to a specific story, Rimsky-Korsakov allows the listener to call various narratives to mind without validating one or the other. In fact competing story lines are not only possible but permissible in this framework, since they reinforce the primacy of the musical structure over verbal descriptions that commentators can superimpose upon it.

At times Rimsky-Korsakov's *Skazka* bears the subtitle 'Baba Yaga' and thus alludes to the mythical Russian witch who is known to live in the hut on chicken's legs – like the dwellings of some of the tribes in the steppes. No specific narrative is associated with 'Baba Yaga,' but various descriptions have become part of her image: she rides a mortar; she is legendarily thin, but has a voracious appetite; even though malevolent deeds are ascribed to her, Baba Yaga has the capacity for good and is sometimes treated like a wise earth spirit. Moreover, her persona is part of the music of Modest Mussorgsky, whose works Rimsky-Korsakov brought to performance. The image of Baba Yaga is the penultimate painting in Mussorgsky's *Pictures at an Exhibition*, and she is also allegedly one of the crones to cavort with Chernobog in the pagan rites depicted in *The Night on Bald Mountain*. At the same time, Baba Yaga's enchantments are connected to the story of *Kaschei the Immortal*, which Rimsky-Korsakov retold in an opera. The figure of *Kaschei* emerges in the next generation of Russian composers as a figure in Igor Stravinsky's ballet *The Firebird*. With Baba Yaga, though, her attraction seems to reside in the mutability of her story. Not tied to a specific narrative, Baba Yaga remains a personality who comes and goes freely. As much as she can practice sorcery, Baba Yaga also has a penchant for doing good. Those who tell her story are free to adapt her persona to the story they want to tell, and such latitude allows the tales that involve Baba Yaga to grow with the imagination of the individual recounting it.

As to the tone poem itself, the introduction suggests an exotic setting through the orchestration. Like the tone poems that Richard Strauss would compose not long after Rimsky-Korsakov, the fragmentary ideas and shifting scoring suggests the 'once upon a time' formula that finds musical expression in such pieces as *Till Eulenspiegels lustige Streiche*. Yet in *Skazka* the fragmentary motives in the opening gradually give way to a formal cadence that delineates the form. At this point, the shorter ideas that played off each other are supplanted by themes that Rimsky-Korsakov allows to develop in the body of the work. Intersecting some of the more

dramatic gestures that resemble recitative are brass figures that punctuate the various sections of the single-movement work. The thematic ideas are also accompanied by various figures in the woodwinds and strings that resemble gestures found in some of the more evocative music of Mussorgsky or Carl Maria von Weber. At times Rimsky-Korsakov's brass lines seem close to some of his other music, but those resemblances stop short of any actual quotation. The interplay of thematic groups contributes to the musical narrative in this piece, with an extended tutti section near the climax of the movement that includes a brief evocation of some of the bacchanale-like music from Mussorgsky's *Night on Bald Mountain*. Yet Rimsky-Korsakov did not use the same kind of musico-dramatic contrast of textures found in Mussorgsky's work. Instead, he explores the themes through various scorings and textures. The musical ideas gradually dissolve into shorter themes and fragments that resolve the ones with which the movement began, and this work ends as it had begun, with a coda that fades into silence. It is an effective way to treat the structure of the work, evoking the arch-like structures that some early twentieth-century composers would later pursue. Yet the work is wholly that of Rimsky-Korsakov. Resemblances with any other music aside, *Skazka* is a fine example of the composer's mature style, and while it may not have attained the popularity of a work like *Sheherezade*, it bears further study and rehearsals.

James L. Zychowicz, 2006

For performance material please contact the publisher Fleisher Orchestral Library, Philadelphia. Reprint of a copy from the Musikbibliothek der Münchner Stadtbibliothek, München.