

Nikolai Rimsky-Korsakow

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

Mozart i Saljeri

(“Mozart und Saljeri”), op. 48 (1897)

Dramatische Szenen nach Alexander Puschkin

Vorwort

Die unzähligen Bewunderern des brillanten Theaterstücks Amadeus (1979) von Peter Shaffer sowie die Millionen Liebhaber der noch brillanteren Verfilmung durch Milos Forman (1984) dürfte es überraschen, daß Grundhandlung, Darstellung der Personen und dramaturgischer Kern dieses Werks mehr als anderthalb Jahrhunderte früher in den vier Kleinen Tragödien (1830) von Alexander Puschkin vorweggenommen wurden. Wie bei so vielen weiteren Texten dieses maßgebenden russischen Dichters, der als Gründer der modernen russischen Literatur gilt, zog auch sein Stück Mozart und Saljeri die Aufmerksamkeit der Opernkomponisten auf sich, ebenso wie bereits Glinka durch Ruslan und Lyudmila (1820), Dargomyshky durch Rusalka (1856) und den Steinernen Gast (1872), Mussorgsky durch Boris Godunow (1874) und Tschaikowsky durch Eugen Onegin (1879) und Pique Dame (1890) angeregt wurden. In unserem Falle handelt es sich um den Komponisten Nikolai Rimsky-Korsakow, dessen Opernvertonung Mozart und Saljeri zu den Kleinoden des schmalen Repertoires an Operneinakter gehört und das den ersten neoklassizistischen Beitrag zur Geschichte der Gattung darstellt.

Als im Sommer 1897 der damals 53jährige Rimsky-Korsakow Mozart und Saljeri vertonte, stand er bereits auf dem Gipfel seiner künstlerischen Kraft und wurde allerorten als der Vertreter der russischen Musikbühne anerkannt. Dennoch fühlte er sich von dem neuen Projekt auf zweierlei Weise besonders herausgefordert: Erstens wagte er sich in neue kompositorische Gefilde (die „Rezitativoper“), in denen bereits Dargomyshky einen locus classicus mit seinem Steinernen Gast geliefert hatte – einem Werk, das ebenfalls auf einer der Kleinen Tragödien Puschkins basierte, und für das Rimsky-Korsakow selber die Orchestrierung beitrug. Die zweite Herausforderung war noch respekteinflössender: einen „neumozartschen“ Schreibstil zu schaffen, der gleichzeitig das musikalische Ethos des ausgehenden 19. Jahrhunderts reflektierte und zugleich der handwerklichen Vollkommenheit des Titelhelden Rechnung trug. Die Notizbücher Rimsky-Korsakows aus dieser Zeit sind mit Übungen im Fugestil und Analysen von Mozart und Bach gefüllt, alles in der Absicht, das beachtliche handwerkliche Können dieses ewig selbstkritischen Komponisten noch weiter zu verfeinern. Rimsky-Korsakow wußte genau, daß dieses kleine Werk, dem er nur wenige Erfolgchancen einräumte, einen Wendepunkt in seiner eigenen künstlerischen Entwicklung darstellen würde: “Ich wurde mir bewußt, daß ich in eine neue Schaffensperiode eintrat und im Begriff war, mir eine musikalische Handschrift anzueignen, welcher ich mich vordem nur zufällig und ausnahmsweise bedient hatte.” Anders als bei seiner vielen anderen Werken aus früheren und späteren Zeiten ging er diesmal in einem „rezitativisch-arios angelegten Schreibstil“ von den Vokalstimmen aus und fügte erst im nachhinein die Orchesterbegleitung hinzu: “Dieses Werk ist in der Tat eine reine Gesangskomposition. Zuallererst entwarf ich, genau den Wendungen des Textes folgend, das melodische Gewebe der Singstimmen; die recht anspruchsvolle Begleitung entstand später, wobei ich feststellen mußte, daß die endgültige Form des Orchesterparts weitgehende Abweichungen gegenüber dem ersten Entwurf aufwies. Ich war zufrieden mit dem Werk, das für mich etwas ganz Neues bedeutete und dem Stil Dargomyshskis im ‘Steinernen Gast’ sehr nahekam. “

Passend zum kleinen Format des neuen Theaterwerks wurde der Orchesterapparat auf ein Kammerensemble reduziert, das aus einer einfachen Bläserbesetzung, zwei Hörnern und Streichern nebst Soloklavier und Chor ad libitum hinter der Bühne besteht. Gekonnt eingeflochten in die kompositorische Faktur sind Mozart-Zitate aus Figaro, Don Giovanni (die

Aria der Zerlina “Batti, batti, o bel Masetto”) sowie vor allem – wie bei Shaffer/Forman – ein fünfminütiger Auszug aus dem Requiem am Ende des Werkes, bei dem ein Chor ad libitum mitsingen darf. Nicht weniger herausfordernd waren die Stilimitationen, die die Orchestereinleitungen der beiden Szenen und das fugierte Intermezzo zwischen den Szenen ausmachen, sowie die auskomponierte „Klavierimprovisation“ für Mozart selber in der ersten Szene – ein weiterer Effekt, der etwas abgeschwächt seinen Weg in Shaffer/Forman fand:

“Stellen Sie sich jemanden vor – nun,
Sagen wir mal mich – obwohl etwas jünger –
Verliebt – aber nicht zu sehr – nur hingezogen –
Ich bin mit irgendeiner Dame – oder mit einem Freund – mit Ihnen etwa;
Ich bin fröhlich ... Plötzlich ein Anhauch des Todes,
Die Dunkelheit sinkt herab – oder irgend etwas Ähnliches.
Nun hören Sie zu. (Er spielt)“

Wie bei der Holberg-Suite Griegs oder den Variationen über ein Rokokothema von Tschaikowsky sah sich Rimsky-Korsakow hier vor die Aufgabe gestellt, eine Musik zu schreiben, die den Stil eines früheren Zeitalters nachahmt, ohne sie jedoch zu persiflieren oder das mühelos fließende kompositionstechnische Niveau zu verlassen, das dem künstlerischen Genie Mozarts gebührt. Das Ergebnis gehört zu den feingliedrigsten Partituren, die Rimsky-Korsakow je hervorbrachte. Dennoch: Die Passagen in dreifachem Kontrapunkt werden nie aufdringlich, sondern dienen immer dem höheren dramatischen Zweck.

Mozart und Saljeri verfügt gleich über zwei Grundsituationen, aus denen sich die Dramatik des Werks ernährt, und zwar jene, die der Komponist vom Dichter Puschkin übernahm, und eine weitere, die er selbst wählte. Zum einen handelt es sich um den Konflikt zwischen dem Bild des Komponisten als Handwerker (Salieri), das dem 18. Jahrhundert entspringt, und dem Kult des Komponisten als Genie (Mozart), das im 19. Jahrhundert neu entstanden war. Bereits im ersten Monolog Saljeris wird dieser Konflikt in die Handlung eingeführt: “Wo ist Gerechtigkeit, wenn solch ein Schatz, / Wenn solch unsterblich Genius nicht rühmt / Brennender Liebe, nicht der Selbstauf-opfrung, / Des Fleißes nicht und nicht des Arbeitseifers, / Sondern umstrahlt das Haupt eines fidelen / Und liederlichen Toren?”

Daß dieses Mozart-Bild dem prüfenden Blick der Musikgeschichtsschreibung nicht standhalten kann (Mozart – wie alle anderen Komponisten des 18. Jahrhunderts – hat fleißig an seinem Handwerk gearbeitet), schmälert keineswegs dessen dramatische Wirkungskraft in Puschkins Theaterstück, Rimsky-Korsakows Oper oder der neuerlichen Inkarnation Amadeus.

Beim zweiten Motor der Oper handelt es sich um den Kontrast zwischen dem rezitativisch-arios angelegten Dialog der beiden Vokalpartien und dem vergleichbaren “Dialog” der Vokalstimmen und der Orchesterbegleitung. Hier erhält das Orchester die Aufgabe, als objektiv-distanzierter Beobachter die Handlung zu kommentieren, indem es den realistischen Bühnendialog, den Rimsky-Korsakow vom Theaterstück Puschkins praktisch unverändert übernahm, kontrapunktiert und zugleich vertieft. Wenn die Größe und das Farbspektrum des Orchesters auch bewußt reduziert wurden, so wurde im Gegenzug die dramaturgische Rolle des Orchesters umso mehr betont.

Mozart und Saljeri wurde am 7. Dezember 1898 in Moskau in der Privaten Russischen Oper Sawwa Mamontows uraufgeführt. Obwohl Rimsky-Korsakow von seinem kleinen musiktheatralischen Experiment nichts Großes erwartete, erwies sich das Werk sofort als Erfolg, nicht zuletzt wegen der kongenial brillanten Inszenierung (das Klavier hinter der Bühne wurde beispielsweise durch keinen geringeren als Rakhmaninov gespielt), vor allem aber dank des Auftritts von Fjodor Schaljapin (1873-1938) als Saljeri, der wie bei Shaffer/Forman die tatsächliche Hauptperson und der tragische Held der Oper ist. Die Aufführung wurde Schaljapin

zum entscheidenden Durchbruch, und die Oper wurde bald zum Vehikel einer sagenumwobenen Karriere, die sich über die nächsten vier Jahrzehnte erstrecken sollte. Es war Schaljapin, der diese Hauptrolle bei den frühen triumphalen Aufführungen 1899 am Petersburger Konservatorium, 1901 am Moskauer Neuen Theater, 1902 in der Petersburger Eremitage und schließlich 1905 am Marjinsky-Theater vortrug, als das Werk zusammen mit Pagliacci das Programm bestritt. Schalyapin hat sogar nachweislich das ganze Werk alleine gesungen, indem er beide Gesangspartien selbst übernahm (die Rolle Mozarts überschreitet nicht die Tonhöhe g'). Auch in der Diskographie Schaljapins befinden sich mehrere Platteneinspielungen von Auszügen aus Mozart und Saljeri, die neuerdings auf dem Label Naxos nachgepreßt wurden. Später schlug sich der Einakter mit einigem Erfolg durch die internationale Opernwelt: London (1927, 1934), Warschau (1929), Würzburg (1932), die Pariser Opéra-Comique (1932) und sogar Unity House/Forest Park im amerikanischen Bundesstaat Pennsylvania (1933). Seine Rezeptionsgeschichte beschränkt sich jedoch vorwiegend auf Rußland, wo es 1977 auch ins Repertoire des Bolschoi-Theaters aufgenommen wurde. Entsprechend sind die meisten Tonaufnahmen des Werks in Rußland und in russischer Sprache erschienen, mit der denkwürdigen Ausnahme einer hervorragenden Einspielung in deutscher Sprache mit Peter Schreier, Theo Adam und der Staatskapelle Dresden unter der Leitung von Marek Janowski (1980).

Ein Jahr nach der Uraufführung erschien Mozart und Saljeri als Partitur und Klavierauszug beim Leipziger Verlag Belaieff in Druck. In einem Anfall von Minderwertigkeitsgefühlen hatte Rimsky-Korsakow kurz vor der Premiere das Intermezzo-Fughetta zwischen den beiden Szenen der Oper gestrichen. In der deutschen Übersetzung seiner Memoiren heißt es, er habe diese Zwischenmusik „eliminiert“, was jedoch nicht bedeutet, er habe die dazugehörige Partitur zerstört, denn sie fand sich in seinem Nachlaß unversehrt wieder und wurde seitdem als Anlage zum Partiturdruk mit veröffentlicht. In den heutigen Inszenierungen wird – dem Willen des Komponisten zum Trotz – diese entzückende Zwischenmusik in das Werk meistens wieder einverleibt, was alle Freunde der Orchestermusik Rimsky-Korsakows nur gutheißen dürften.

Handelnde Personen

Mozart (Tenor)

Saljeri (Bariton)

Ein blinder Geiger (stumme Rolle)

Chor hinter der Szene ad libitum

Ort der Handlung:

Wien 1791

Zusammenfassung der Handlung

1. Bild, Zimmer mit Klavier: Saljeri denkt über seinen Weg zum Komponisten nach. Seine Reflexion über Kunst, künstlerisches Handwerk und Ruhm endet bei Mozart, dessen Genie er neidvoll erkennt. Mozart, mit Saljeri verabredet, bringt einen blinden Straßengeiger mit und amüsiert sich über dessen recht und schlecht gefidelte Arie aus Don Giovanni. Saljeri hingegen ist empört über solche Pietätlosigkeit gegenüber großer Kunst. Nachdem Mozart eine neue Komposition vorgespielt hat, deren „Tiefe, Kühnheit und Harmonie“ Saljeri erschüttern, beschließt er, den „Amadeus“ zu vergiften.

2. Bild, Gasthaus, separates Zimmer mit Klavier: Mozart spricht über seine von unheilvollen Ahnungen bedrückte Stimmung: Er komponiere gerade ein Requiem, von einem unbekanntem schwarzgekleideten Auftraggeber bestellt, dessen Bild ihn verfolge. Saljeri versucht ihn mit einem Trinkspruch von Pierre Augustin Caron de Beaumarchais aufzuheitern. Mozart jedoch ist von Todesahnungen heimgesucht und spielt aus seinem Requiem. Als Saljeri eben im

Begriff ist, das Gift in Mozarts Becher zu schütten, meint dieser, noch einmal im Hinblick auf Beaumarchais, Genie und Verbrechen schlossen einander aus. Mit diesem Satz, als Urteil über sich selbst, bleibt Saljeri allein, nachdem Mozart den Becher geleert hat.

Bradford Robinson, 2008

Aufführungsmaterial ist von Belaieff, Pinneberg zu beziehen. Nachdruck eines Exemplars der Musikabteilung der Leipziger Städtische Bibliotheken, Leipzig.

Nikolai Rimsky-Korsakov

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

Mozart i Sal'yeri

(“Mozart and Salieri”), op. 48 (1897)

Dramatic scenes after Alexander Pushkin

Preface

The many thousands of admirers of Peter Shaffer’s brilliant stage play *Amadeus* (1979), and the many millions of Milos Forman’s even more brilliant film adaptation (1984), may be surprised to discover that its plot, characterization, and dramatic core were laid down over a century and a half earlier by Alexander Pushkin in one of his four Little Tragedies of 1830. Like so many writings by this seminal Russian poet, the founder of modern Russian literature, his *Mozart and Salieri* drew the attention of opera composers, just as Glinka had been attracted by *Ruslan and Lyudmila* (1820), Dargomyzhsky by *Rusalka* (1856) and *The Stone Guest* (1872), Mussorgsky by *Boris Godunov* (1874), and Tchaikovsky by *Eugene Onegin* (1879) and *The Queen of Spades* (1890). In our case the composer was Nikolai Rimsky-Korsakov, and the resultant theater piece, *Mozart and Salieri*, was to become one of the gems in the admittedly slender repertoire of one-act operas and the first fully neo-classical work in the history of the genre.

When the fifty-three-year-old Rimsky-Korsakov composed *Mozart and Salieri* in the summer of 1897 he was at the height of his powers and already recognized as a leading composer for the Russian stage. Yet he felt especially daunted by the new project in two respects: first, he was venturing onto new compositional territory (the “recitative opera”) for which Dargomyzhky had already created a classic example in *The Stone Guest*, itself a setting of another of Pushkin’s Little Tragedies, and one for which Rimsky himself had supplied the orchestration. The second challenge was still more daunting: the need to create a neo-Mozartian style that would reflect a late nineteenth-century musical ethos while upholding the bejewelled craftsmanship of the work’s titular hero. Rimsky-Korsakov’s notebooks of this period are filled with exercises in fugue and studies of Mozart and Bach, all in an attempt to polish the already masterly technique of this congenitally self-critical composer. He was aware that this little work, for which he held out small chances of success, represented a watershed in his artistic evolution: “I realized that I was entering upon a new period in my creative life, and that I was about to adopt a method which I had hitherto used only accidentally or in exceptional cases.” Unlike so many of his works, both earlier and later, he proceeded this time from the vocal lines in a “recitative-arioso style” and only added the orchestral accompaniment later: “This composition is purely vocal: indeed, the melodic web of the voices, following the sinuosities of the text, was composed before all else; the fairly complicated accompaniment only came about later, and the final form of the orchestral part differed greatly from its first draft. I felt content: the result was something new for me, and very close to the manner of

Dargomyzhky in his *Stone Guest*.

Befitting the small scale of the new work, the orchestra was limited to a chamber ensemble with single winds, two horns, and strings, plus a solo piano and ad libitum chorus behind the scenes. Mozart quotations are unobtrusively woven into the compositional fabric throughout the score: from Figaro, *Don Giovanni* (Zerlina's "Batti, batti, o bel Masetto"), and most notably, as in Shaffer/Forman, a five-minute quotation from the Requiem at the work's conclusion (hence the optional off-stage chorus). Equally challenging were the stylistic imitations in the introductions to the work's two scenes, the fugal interlude separating them, and a written-out piano "improvisation" for Mozart himself in the first scene, another effect that found its way, in diluted form, into Shaffer/Forman:

"Just imagine someone – well,
Let's say myself – a trifle younger, though –
In love – but not too deeply – just enamored –
I'm with some lady – or a friend – say, you;
I'm cheerful ... Suddenly a glimpse of death,
The dark descends – or something of the sort.
Now listen. (He plays)"

As in Grieg's *Holberg Suite* or Tchaikovsky's *Variations on a Rococo Theme*, Rimsky-Korsakov was here called upon to write music that apes an earlier style, but this time without a hint of satire, and with a compositional fluency commensurate with the genius of the work's protagonist. The resultant score was one of his most intricate; yet even its passages of triple counterpoint never stand out, always dutifully serving a greater dramatic purpose.

Mozart and Salieri has two dramatic motors, the one inherited from Pushkin, the other imposed by the composer upon himself. The first is the conflict between the eighteenth-century view of the composer as artisan (Salieri) vs. the new nineteenth-century cult of the artist as untutored genius (Mozart). Salieri's first monologue brings this conflict directly into play: "Where is justice when the holy gift of immortal genius is bestowed not as a reward for fervent love of art, self-sacrificing labor, prayer and zeal, but lights upon the head of a dunce, an idle gadabout?"

That this picture of Mozart has not withstood historical scrutiny (Mozart worked hard at his craft, like any other eighteenth-century composer) in no way diminishes its dramatic force, either here or in its later incarnation in *Amadeus*. The second motor of the opera is the contrast between the recitative-arioso dialogue of the two vocal parts and the comparable "dialogue" between the voices and the orchestra. Here the orchestra is given the task of serving as a detached observer of the actions, counterpointing and deepening the realistic stage dialogue, which Rimsky took over virtually unchanged from Pushkin's play. If the orchestra's size and range of colors have been deliberately restricted, its role in the drama has been made all the more significant.

Mozart and Salieri received its première on 7 December 1898 in Moscow, where it was given in Savva Mamontov's Private Russian Opera. Although Rimsky-Korsakov had low expectations for his little experiment, it proved to be instantaneously successful, thanks not least of all to a sympathetic and brilliant production (the off-stage piano was played by none other than Rakhmaninov) and especially to the appearance of Fyodor Shalyapin (1873-1938) in the role of Salieri – for as in Shaffer/Forman, Salieri is the work's leading character and true tragic hero. The performance marked Shalyapin's initial breakthrough, and the work soon became a vehicle for a stellar career that would span the next four decades. It was Shalyapin who starred in the work's subsequent early triumphs at St. Petersburg Conservatory (1899), Moscow's New Theater (1901), St. Petersburg's Eremitage (1902), and finally at the Mariinsky Theater (1905), where it was featured on a double-bill with *Pagliacci*. Shalyapin is even known

to have sung the entire work by himself in both roles (the part of Mozart does not go above g'), and he left behind excerpts from the opera in his recorded legacy (re-released on Naxos). Later Mozart and Salieri traveled abroad to London (1927, 1934), Warsaw (1929), Würzburg (1932), Paris (Opéra-Comique, 1932), and even Unity House/Forest Park in Pennsylvania (1933). Its subsequent reception has, however, been mainly confined to Russia, where it entered the permanent repertoire of the Bolshoy in 1977. Consequently, most recordings of the work have been in Russian, one notable exception being an outstanding reading in German with Peter Schreier, Theo Adam, and Marek Janowski conducting the Dresden Staatskapelle (1980).

A year after its première, *Mozart and Salieri* was published in full score and vocal score by Belaieff in Leipzig. Rimsky-Korsakov, in a fit of false modesty, withdrew the Intermezzo-Fughetta between the two scenes just before the première, claiming (in the English translation of his memoirs) that it was “destroyed.” For destroyed read “carefully preserved,” for it was found fully intact among his posthumous effects and has since been regularly published as a supplement to the score. Productions today usually thwart the composer’s intentions by including this delightful interlude in performance – a decision that all lovers of Rimsky’s orchestral music will find hard to fault.

Cast of Characters

Mozart (tenor)

Salieri (baritone)

A blind fiddler (dumb role)

Off-stage chorus ad libitum

Synopsis of the Plot

Setting: Vienna, 1791.

Scene 1, a room with a piano: Salieri broods on the path that made him a composer. His thoughts on art, craftsmanship, and fame end at Mozart, whose genius he enviously concedes. Mozart arrives, at Salieri’s invitation, accompanied by a blind street violinist and laughing as the latter saws away at an aria from *Don Giovanni*. Salieri, however, is outraged at such lack of humility toward great art. Mozart plays one of his new compositions at the piano, after which Salieri, shattered by its “depth, audacity, and harmony,” resolves to poison “*Amadeus*,” the beloved of the gods.

Scene 2, a separate room with piano in a tavern: Mozart speaks of his downcast mood, full of evil premonitions: he is composing a Requiem commissioned by an unknown benefactor dressed in black whose image continues to pursue him. Salieri tries to cheer him up with a toast by Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, but Mozart is haunted by thoughts of death and plays passages from his Requiem. As Salieri is just about to pour the poison into his glass, Mozart suggests, again with a reference to Beaumarchais, that genius and criminality are mutually exclusive. With this thought suspended over him like a judgment, Salieri, once Mozart has emptied his glass, remains alone.

Bradford Robinson, 2008

For performance material please contact the publisher Belaieff, Pinneberg. Reprint of a copy from the Musikabteilung der Leipziger Städtische Bibliotheken, Leipzig.