

С. РАХМАНИНОВ  
(1873 - 1943)

## 1. Интродукция

*Andante cantabile* *rit.*

2 Flauti  
2 Oboi  
2 Clarinetti (B)  
2 Fagotti

4 Corni (F)  
2 Trombe (B)  
3 Tromboni  
e  
Tuba

Timpani

Arpa

*Andante cantabile* *rit.*

Violini I  
Violini II  
Viole  
Violoncelli  
Contrabassi

## Sergey Vasil'yevich Rachmaninov

(b. Weliki Nowgorod, 1. April 1873 – d. Beverly Hills, 28. March 1943)

### Aleko

#### Preface

Opera is not the first thing that comes to mind when one thinks of Sergey Rachmaninov. Yet the stage occupies a significant place in the early career of the celebrated pianist-composer. At the age of twenty-four, in 1897–98, he worked as an assistant conductor for the Moscow Private Opera venture led by the famous art patron Savva Mamontov, where he acquired valuable experience in the art of conducting. Rachmaninov was to become a respected opera conductor. Between 1904 and 1906 he led the Bolshoy, and it was during this engagement at the crown stage that Rachmaninov premiered his two one-act operas *Francesca da Rimini*, on a libretto by Modest Tchaikovsky, and *The Miserly Knight*, derived directly from one of Pushkin's Little Tragedies, like Dargomizhsky's famous operatic experiment *The Stone Guest*.

But of all his involvement with the genre of opera, it is probably his first completed opera, his graduation piece *Aleko*, that made the greatest impact on his career. Rachmaninov had already graduated early in the piano class of the Moscow Conservatory in the spring of 1891, where he had studied with his older cousin Aleksandr Siloti. The next year, he and his two fellow students in the composition class, Lev Conus and Nikita Morozov, were set the task of composing a one-act opera to a libretto provided by the Conservatory within the time of one month. The subject was Pushkin's narrative poem *The Gypsies*, which had been adapted for the stage by Vladimir Nemirovich-Danchenko. It was 'a wonderful subject', Rachmaninov wrote in a letter of 23 March, and added humbly that he did not know yet whether there would be wonderful music to match.

Aleksandr Pushkin's *The Gypsies* (*Tsigani*) was written in 1824. It is the last poem completed during his exile in Russia's South, and usually considered one of the finest works of this period. The story is situated in Bessarabia and revolves around the Romantic hero Aleko, who has abandoned civilized society and joined a gypsy caravan. He has adapted to their way of life and has a child with one of them, Zemfira. Zemfira, however, is unfaithful to Aleko, and when he catches her with an unnamed young gypsy, he kills them both in a rage. His actions show how his values still differ completely from that of the gypsies, since they do not share his injured sense of honour and do not believe in punishment. Hence, they do not seek to avenge the two deaths, but they do expel Aleko from their ranks. The poem concludes with a small epilogue in which the narrator tells us that he, too, had once lived and loved among the gypsies, enjoyed their songs and simple way of life. 'But', he warns, 'there is no happiness among you either, / Poor sons of nature! [...] Fateful passions are all around / And there is no protection against fate.'

Nemirovich-Danchenko left many of Pushkin's verses intact, but since much of the original poem is narrated, he resorted to transferring lines from one character or the narrator to others at several points. The final four lines of the epilogue, for instance, ended up in the story of the Old Man, Zemfira's father, early in the opera (no. 3). His method has produced excellent individual numbers, but as a stage work it is somewhat lacking in internal logic and continuity.

Rachmaninov's one-act opera with its onstage violence has often been related to the vogue for *verismo* at the time, and the two most famous examples, Mascagni's *Cavalleria rusticana* (1890) and Leoncavallo's *Pagliacci* (1892), reached the stages of Russia's capital around the time of *Aleko*'s premiere. Indeed, the subject of Pushkin's poem suits these late-nineteenth-century tendencies perfectly, and it is worth noting that, as much as *Aleko* was an offshoot of the *verismo* movement, the Russian poem also attracted the attention of one of its champions, Leoncavallo, who used it for his *Zingari* in 1912. It has even been suggested that *The Gypsies* inspired Prosper Mérimée in his *Carmen*, which, by way of Bizet's opera, places the subject at the very beginnings of this type of operatic realism.

With only a month to set the libretto to music, nineteen-year-old Rachmaninov set to work with remarkable speed, and the dates recorded in his manuscript show him composing at the rate of one or two days' time for each number. Hence he was able to present his opera to the Exam Committee not only in time, but in neat copy and bound with a golden imprint. Rachmaninov passed his final exam on 7 May and was awarded the Great Gold Medal, a rare distinction for those excelling in both performance and composition, which had previously been accorded only to Sergey Taneyev, his counterpoint professor, and Arseny Koreshchenko, who had received the same honour the year before.

Like Koreshchenko's *Belshazzar's Feast*, Rachmaninov's opera was scheduled for performance at the Bolshoy Theatre, where it premiered on 27 April 1893 in a double bill with Tchaikovsky's *Iolanta*. Tchaikovsky, impressed with the young composer's talents, had suggested this himself, and as Rachmaninov recalled in an interview with *The Musical Times* in 1930, 'to be on the poster with Tchaikovsky was about the greatest honour that could be paid to a composer' and he felt it was to him he owed this 'first and possibly deciding success in my life'. Tchaikovsky attended the rehearsals and advised him in the negotiations with the publisher Gutheil, who was to publish the vocal score along with several other of Rachmaninov's works. Rimsky-Korsakov, meanwhile, promoted the work in St Petersburg by performing the Women's

Dances in the Russian Symphony Concerts series organized by Mitrofan Belyayev, although it seems the piece did not make much of an impression at that occasion. Rachmaninov was then invited to conduct the opera himself in Kiev the next season.

*Aleko* is an engaging and colourful score, although Rachmaninov's youthful music does not yet display the degree of individuality he would develop as a mature composer. One of the attractive features of the subjects must surely have been the setting among the gypsies, which required a suitably exotic 'group colour' for their musical portrayal. (Apparently, work on the opera only whetted Rachmaninov's appetite for gypsy music, since practically the first thing he wrote after completing it were sketches for his *Capriccio on Gypsy Themes*, Op. 12). The opera's exotic atmosphere is evoked by a variety of means, for instance the repeated approaches of an open fifth in the introduction (no. 1), the chromatic lines accompanying the Old Gypsy Woman, or the whole tones progressions accompanying the concluding chorus 'mi diki, net u nas zakonov' ('we are wild, we don't have laws') in the finale (no. 13). And, perhaps telling of the occasion for which he wrote it, Rachmaninov alternated these devices with more traditional displays of his craft like the use of fugato when the gypsy camp comes to life after the murders. In the opening chorus (no. 2), Rachmaninov employed many of the markers of the exotic 'otherness' as developed by previous generations of Russian musicians: a tonic pedal with an incidental move to the submediant; chromatic passing notes in the middle voice; and slightly excessive melodic undulations around the tonic at the ends of the phrases, twice in the voices, once in the oboe. These methods had been tried and tested since the time of Glinka, and in this case the result is that Rachmaninov's gypsy chorus is more than likely to remind one of the Polovtsians from Borodin's *Prince Igor*. In the nineteenth-century tradition of orientalism, such similarities did not have to be a problem, since the point was to establish Pushkin's female gypsies as exotic and alluring in the mind of the audience, and in that sense the chorus definitely succeeds. It is worth noting, as with the Polovtsians, the stereotype is different for the men than for the women: in the section for the passive and enticing women, any 'active' tonal functions are suspended, whereas the contrasting section in F minor in which the male gypsies join in, suddenly gains a lot of momentum, in what is basically a chain of subdominant and dominant functions. The Men's Dance (no. 6) in the centre of the opera is also considerably more wild than the preceding Women's Dance (no. 5). Significantly, the device of the tonic pedal with chromatic middle voice returns not only in the introduction to this latter dance, but also in the love duettino (no. 8), when the Young Gypsy begs Zemfira for 'one more caress, just one more caress'.

Notwithstanding the strong emphasis on gypsy colouring, the most successful number of the score is probably Aleko's cavatina (no. 10), in which the protagonist bewails his betrayed love. The cavatina shows a talent for lyricism that would become one of Rachmaninov's greatest strengths, and has become the most famous number of the score due to the recordings of the legendary Fyodor Chaliapin. Chaliapin and Rachmaninov had become friends during their time at the Mamontov opera, where Chaliapin starred in productions of Aleksandr Serov's *Judith*, Rimsky-Korsakov's *Mozart and Salieri*, and Musorgsky's *Boris Godunov*, scores which the two had studied together in the summer of 1898. The singer performed *Aleko* at the centenary of Pushkin's birth in 1899, and later sung the role at the Bolshoy in 1904 under the composer himself.

Towards the end of Rachmaninov's life there were some efforts to revise and expand the opera. In 1935, Chaliapin expressed the wish to end his career with a work of his friend, and he had his eyes set on the upcoming centenary Pushkin's death in 1937, where he could sing Aleko for the last time, as his farewell to the stage. He regretted, however, that the background and motivations of the opera's main character were completely unclear, and asked Lidiya Nelidova-Fiveyskaya to write a prologue. With this prologue in hand, he went to see Rachmaninov in Luzern to convince the composer to write music for it.

Rachmaninov does not appear to have been thrilled by the suggestion. Not only did he doubt whether Chaliapin in his sixties would still make an appropriate Aleko, he also had second thoughts about his old graduation work. Already in 1899, he was reluctant to have it performed at a national event like the Pushkin celebrations, and wrote to Anton Arensky that if he had only been notified earlier, he might have composed something new for the occasion, 'more worthy of staging'. For the 1937 event, he insisted on a revision of the score before he could consent to a performance, which in the end prevented *Aleko* from being staged. As Fiveyskaya recalled, Rachmaninov claimed he was still planning to revise the score if only he could free himself from his performing schedule, but this was never realized. The organizers who had voted in favour of the opera's staging naturally regretted the course of events. Siloti moaned that they should never have asked his cousin: 'We would simply have staged it and that's it! He wouldn't have said a word! Others are staging *Aleko* without ever asking for Rachmaninov's blessing...'

And so, people have continued to do up to the present day, and the Russian repertoire is richer for it.

Rutger Helmers, 2014

For performance material please contact *Boosey & Hawkes, Hamburg*. Reprint of a copy from the *Musikabteilung der Leipziger Städtischen Bibliotheken, Leipzig*.

**Sergei Wassiljewitsch Rachmaninow**  
(geb. Weliki Nowgorod, 1. April 1873 – gest. Beverly Hills, 28. March 1943)

### Aleko

#### Vorwort

Denkt man an Sergei Rachmaninow, kommt einem die Oper sicherlich nicht als erstes in den Sinn. Jedoch belegt die Bühne einen bedeutsamen Platz in der frühen Karriere des gefeierten Pianisten und Komponisten. In den Jahren 1897 - 98 arbeitete der damals 24 - jährige als Assistentdirigent für die Moskauer Privatoper, eine Unternehmung, die von dem berühmten Kunstmäzen Savva Mamontow geleitet wurde, in der er sich wertvolle Erfahrungen in der Kunst des Dirigierens erwarb. Rachmaninow sollte ein geachteter Operndirigent werden. Zwischen 1904 und 1906 leitete er das Bolschoi, und es war während seines Engagements an der Bühne des Zarenhofs, dass er seine zweiaktigen Opern uraufführte, *Francesca da Rimini* nach einem Libretto von Modest Tschaikowsky und *Der geizige Ritter*, der ebenso wie Dargomyshskis berühmtes Opernexperiment *Der steinerne Gast* unmittelbar Puschkins *Kleinen Tragödien* entnommen war.

Aber von seinen Beiträgen zur Opernwelt ist es wahrscheinlich seine erste vervollständigte Oper, die Abschlussarbeit *Aleko*, die den grössten Einfluss auf seine Karriere haben sollte. Bereits im Frühjahr 1891 hatte Rachmaninow die Klavierklasse am Moskauer Konservatorium abgeschlossen, wo er mit seinem älteren Cousin Aleksandr Siloti studiert hatte. Im darauffolgenden Jahr war ihm und seinen Mitstudenten Lev Bonus und Nikita Morozow die Aufgabe gestellt worden, innerhalb eines Monats eine einaktige Oper nach einem Libretto zu komponieren, das vom Konservatorium beigesteuert wurde. Es handelte sich um Puschkins Gedicht *Die Zigeuner*, das bereits von Vladimir Nemirowitsch - Danchenko für die Bühne bearbeitet worden war. „Ein wundervolles Thema“, schrieb Rachmaninow in einem Brief vom 23. März, und fügte bescheiden hinzu, dass er jedoch nicht wisse, ob er auch ebenso wundervolle Musik für das Werk liefern könne.

Alexander Puschkins Poem *Die Zigeuner (Tsigani)* wurde 1824 geschrieben. Es ist das letzte Gedicht, das während seines Exils im Süden Russlands vollendet wurde, und es wird gemeinhin als einer der gelungensten Texte dieser Periode angesehen. Die Geschichte spielt in Bessarabien, der romantische Held Aleko wendet sich von der zivilisierten Gesellschaft ab und schliesst sich einer Zigeunerkarawane an. Er passt sich deren Lebensweise an und hat ein gemeinsames Kind mit der Zigeunerin Zemfira. Zemfira jedoch ist Aleko untreu, und als er sie mit einem ungenannten jungen Zigeuner inflagranti erwischt, tötet er beide in einem Anfall von Wut. Diese Tat zeigt, dass sich seine Wertvorstellungen immer noch von denen der Zigeuner unterscheiden, denn sie teilen nicht sein verletztes Ehrgefühl und glauben nicht an den Sinn von Strafe. So sind die Zigeuner nicht daran interessiert, die Tat zu rächen, sondern verbannen Aleko aus ihrer Sippe. Das Gedicht endet mit einem kleinen Epilog, in dem der Erzähler berichtet, dass auch er einst unter Zigeunern gelebt und geliebt und sich an deren Liedern und einfachem Leben erfreut habe. „Aber“, so warnt er, „unter euch gibt es kein Glück, / Arme Söhne der Natur! [...] Schicksalsschwere Leidenschaft sind allüberall / Und vor dem Schicksal kann man sich nicht schützen.“

Nemirowich - Danchenko liess viele der originalen Verse unverändert, aber da ein grosser Teil des Gedichts erzählenden Charakter hat, sortierte er an zahlreichen Stellen Textzeilen eines Charakters oder des Erzählers auf andere Personen um. So finden sich zum Beispiel die letzten vier Zeilen des Epilogs schon früh im Werk wieder, in der Geschichte des alten Mannes, Zemfiras Vater (Nr.3). Diese Methode verhalf Rachmaninow zu exzellenten Nummern, aber als Werk für die Bühne lässt es innere Logik und Kontinuität vermissen.

Wegen der auf der Bühne dargestellten Gewalt wird Rachmaninows einaktige Oper häufig mit der Welle des Verismo jener Zeit in Zusammenhang gebracht, und die beiden berühmtesten Beispiele, Mascagnis *Cavalleria rusticana* (1890) und Leoncavallos *Pagliacci* (1892) erreichten die Opernwelt der russischen Hauptstadt etwa um die Zeit von Alekos Premiere. Tatsächlich passt die Thematik von Puschkins Gedicht perfekt zu dieser Strömung des 19. Jahrhunderts, und es soll nicht ungesagt bleiben, dass, wie Aleko ein Nebenzweig der Verismo - Bewegung war, das russische Gedicht selbst auch die Aufmerksamkeit eines Verismo - Verfechters erregte, Leoncavallo, der es für sein *Zingari* im Jahr 1912 verwendete. Es wird gar vermutet, dass *Die Zigeuner* Proper Mérimée zu seiner *Carmen* inspirierte, die mit Hilfe von Bizets Oper diese Thematik bereits an den zeitlichen Beginn dieser Art von Opernrealismus platziert.

Bei nur einem Monat Produktionszeit zur Vertonung des Libretto machte sich der 19 - jährige Rachmaninow mit bemerkenswerter Geschwindigkeit an die Arbeit, und die Daten, die in seinem Manuskript vermerkt sind, besagen, dass die Komposition je einer Nummer ein bis zwei Tage beanspruchte. So gelang es ihm, nicht nur die Oper dem Prüfungskomitee rechtzeitig vorzulegen, sondern dazu auch in einer schmucken Abschrift, gebunden mit goldenem Eindruck. Rachmaninow machte sein Abschlussexamen am 7. Mai und wurde mit der grossen Goldmedaille ausgezeichnet, eine seltene Ehrung für überragende Leistungen in Aufführung und Komposition, die vor ihm nur sein Lehrer für Kontrapunkt Sergei Tanejew erhalten hatte, und ein Jahr zuvor Arsen Koreshchenko.

Wie Koreshchenkos *Belsazars Fest*, wurde Rachmaninows Oper für eine Aufführung im Bolschoi - Theater gebucht, wo sie am 27. April 1893 in einem Doppelprogramm mit Tschaikowskys *Yolante* uraufgeführt wurde. Tschaikowsky, der

beeindruckt war von den Talenten des jungen Komponisten, hatte dies selbst vorgeschlagen, und wie sich Rachmaninow in einem Interview mit der *Musical Times* im Jahr 1930 erinnert, war es „die grösste Ehre, die man einem Komponisten zollen konnte, gemeinsam mit Tschaikowsky auf einem Plakat zu erscheinen“, und er war überzeugt, das er Tschaikowsky den „ersten und möglicherweise entscheidenden Erfolg“ in seinem Leben zu verdanken habe. Tschaikowsky besuchte die Proben und beriet Rachmaninow bei seinen Verhandlungen mit dem Verleger Gutheil, der den Klavierauszug und zahlreiche andere seiner Werke veröffentlichen sollte. Rimsky - Korsakow währenddessen förderte das Werk in St. Petersburg, indem er den Tanz der Frauen in der Reihe der Russischen Symphonie - Konzerte aufführte, die von Mitrofan Belajew organisiert wurden, obwohl es den Anschein hatte, dass das Stück bei dieser Gelegenheit nicht viel Aufmerksamkeit erregte. Darauf wurde Rachmaninow eingeladen, das Stück selbst in der nächsten Spielzeit in Kiew zu dirigieren.

Obwohl Rachmaninows jugendliche Musik noch nicht das Maß an Individualität besitzt, die er als reifer Komponist entwickeln sollte, ist *Aleko* eine mitreissende und farbenprächtige Partitur. Eines der attraktiven Sujets war sicherlich die Tatsache, daß die Oper unter Zigeunern spielt, was nach einer passenden „Gruppenfarbe“ für das musikalische Portrait verlangte. (Offensichtlich weckte die Arbeit an der Oper Rachmaninows Appetit auf mehr Zigeunermusik, denn praktisch das erste, das er nach der Vollendung des Werks schrieb, waren die Skizzen zu seinem *Capriccio auf Zigeunerthemen op. 12*). Die exotische Atmosphäre der Komposition wird durch verschiedene Mitteln heraufbeschworen, wie zum Beispiel der wiederholte Gebrauch offener Quinten in der Einleitung (Nr.1), die chromatischen Linien in der Begleitung der alten Zigeunerfrau oder die Ganzton - Fortschreitungen, die den abschliessenden Chor „mi diki, net u nas zakonov“ („Wir sind wild, wir haben keine Gesetze“) im Finale begleiten (Nr.13). Möglicherweise als Reflex der Situation, in der Rachmaninow dieses Werk schuf, mischte Rachmaninow diese Hilfsmittel mit traditionelleren Beweisen seines handwerklichen Könnens wie die Verwendung des Fugato, wenn das Lager der Zigeuner nach dem Mord zum Leben erwacht. Im Eröffnungsschor verwendet der Komponist viele der „Markenzeichen“ für exotische Andersartigkeit, wie sie von vorhergehenden Generationen russischer Komponisten entwickelt wurden: ein Pedal auf der Tonika mit einer einleitenden Bewegung zur Submediante, chromatische Durchgangstöne in den Mittelstimmen und leicht exzessive Wellenbewegungen in der Melodie um die Tonika am Ende von Phrasen, zweimal in den Stimmen, einmal in der Oboe. Diese Methoden sind seit der Zeit Glinkas erprobt und überprüft, und in vorliegendem Fall führt es dazu, dass Rachmaninows Zigeunerchor ausserordentlich stark an die *Polowetzer Tänze* aus Borodins *Fürst Igor* erinnern. In der Tradition des Orientalismus im 19. Jahrhundert stellten diese Ähnlichkeiten kein Problem dar, denn es ging in der Hauptsache darum, ein exotisches und verführerisches Bild von Puschkins Zigeunerinnen in den Zuhörern zu erzeugen, und in diesem Sinne funktioniert der Chor perfekt. Es ist zu anzumerken, dass wie auch in den *Polowetzer Tänzen* dieses Stereotyp für Männer anders ist als für Frauen: in der Sektion der passiven und verführerischen Frauen wird jede „aktive“ tonale Funktion vermieden, während die kontrastierende Sektion in f - Moll, in der die Männer hinzukommen, plötzlich durch eine Kette subdominantischer und dominantischer Funktionen deutlich an Schwungkraft gewinnt. Der Tanz der Männer (Nr.6) im Zentrum der Oper ist demnach beträchtlich wilder als der vorhergehende Tanz der Frauen (Nr.5). Bezeichnenderweise kehrt das Hilfsmittel des Tonika - Pedals mit chromatischen Mittelstimmen nicht nur in der Einleitung zu letzterem Tanz wieder, sondern auch im Liebesduettino (Nr.8), in dem der junge Zigeuner Zemfira anfleht: „Noch eine Zärtlichkeit, nur noch eine Zärtlichkeit“.

Trotz der starken Betonung einer „zigeunerhaften“ Klanglichkeit ist die erfolgreichste Nummer wahrscheinlich Alekos Cavatina (Nr.10), in der der Protagonist seine betrogene Liebe beweint. Die Cavatina beweist ein lyrisches Talent, das zu Rachmaninows grössten Stärken werden sollte. Sie wurde die berühmteste Nummer der Partitur dank der Aufnahmen mit dem legendären Fyodor Chaliapin. Chaliapin und Rachmaninow waren während ihrer Zeit am Mamontow - Theater Freunde geworden, wo der Sänger in Produktionen von Aleksandr Serows *Judith*, Rimsky - Korsakows *Mozart und Salieri* und Musorgskys *Boris Godunov* auftrat, Partituren, die die beiden gemeinsam im Sommer 1898 studiert hatten. Der Sänger führte *Aleko* 1899 anlässlich der Feier zum 100. Geburtstag von Puschkin auf und sang später die Rolle am Bolschoitheater unter dem Dirigat des Komponisten.

Gegen Ende von Rachmaninows Leben gab es Bestrebungen, die Oper zu überarbeiten und zu erweitern. Im Jahr 1935 brachte Chaliapin seinen Wunsch zum Ausdruck, seine Karriere mit dem Werk seines Freundes zu beenden, und er hatte sein Auge auf die Feier zu Puschkins 100. Todestag im Jahr 1937 geworfen, wo er *Aleko* zum letzten Mal aufführen wollte, als Abschied von der Opernbühne. Er bedauerte, dass der Hintergrund und die Motivationen der Hauptperson des Werks gänzlich unklar seien, und bat Lidia Nelidowa - Fiveiskaja, einen Prolog zu verfassen. Mit diesem Text in Händen reiste er zu Rachmaninow nach Luzern, um dem Komponisten zu überzeugen, den Text zu vertonen.

Rachmaninow indes schien nicht sehr angetan zu sein von diesem Vorschlag. Nicht nur bezweifelte er, ob Chaliapin in seinen sechziger Jahren einen angemessenen Aleko abgeben würde, sondern er hatte auch weitere Gedanken zu seinem Abschlusswerk. Schon 1899 war er abgeneigt angesichts der Vorstellung, das Werk anlässlich einer nationalen Feier wie dem Puschkingedächtnis aufgeführt zu sehen, und er schrieb an Anton Arensky, das, wenn man ihn nur früher gefragt hätte, er etwas Neues für diesen Anlass komponiert hätte, etwas „Wertvolleres für die Bühne“. Für die Feier im Jahr 1937 bestand er auf einer Revision des Werks, bevor er in eine Aufführung einwilligen wolle, was schliesslich die Aufführung der Oper verhinderte. Wie sich Fiveyskaja erinnert, behauptete Rachmaninow, dass er immer noch eine Neufassung des Werks im Auge habe, wenn er sich nur von seinen Aufführungsverpflichtungen frei machen könne, aber dazu kam es nie. Die Orga-

nisatoren, die sich für die Produktion der Oper eingesetzt hatten, bedauerten natürlich den Gang der Dinge. Siloti beklagte, dass man seinen Cousin überhaupt um Erlaubnis bat: „Wir hätten sie einfach aufführen und es dabei belassen sollen! Nie hätte er eine Silbe gesagt! Andere produzieren Aleko, ohne je Rachmaninow um seine Segen gebeten zu haben ...“.

Und so wurde es bis zum heutigen Tag gehalten, und das russische Repertoire ist dadurch reicher geworden.

*Rutger Helmers, 2014*

Aufführungsmaterial ist von *Boosey & Hawkes, Hamburg*, zu beziehen. Nachdruck eines Exemplars der *Musikabteilung der Leipziger Städtischen Bibliotheken, Leipzig*.