

Tschaikowsky-Gesellschaft

Mitteilungen 23 (2016)

S. 39-50

Die Akademische Gesamtausgabe von P. I. Čajkovskijs Werken als Aufgabe der heutigen Musikforschung (Polina Vajdman)
aus dem Russischen von Lucinde Braun

Abkürzungen, Ausgaben, Literatur sowie
Hinweise zur Umschrift und zur Datierung:
http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_htm_files/abkuerzungen.pdf

Copyright: Tschaikowsky-Gesellschaft e.V. / Tchaikovsky Society
<http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/impressum.htm>
info@tschaikowsky-gesellschaft.de / www.tschaikowsky-gesellschaft.de

Redaktion:
Thomas Kohlhase (1994-2011),
zusammen mit Kadja Grönke (2006-2008),
Lucinde Braun und Ronald de Vet (seit 2012)

ISSN 2191-8627

Die Akademische Gesamtausgabe von P. I. Čajkovskijs Werken als Aufgabe der heutigen Musikforschung¹

Polina Vajdman

aus dem Russischen von Lucinde Braun

Die Akademische Gesamtausgabe der Werke Petr Il'ič Čajkovskijs (AČE), ein Projekt, das vom Staatlichen Institut für Kunstwissenschaften (Moskau) und dem GMZČ (Klin) gemeinsam getragen wird, ist im Jahr 2013 im Rahmen der Vorbereitung des 175. Jubiläums des Komponisten gegründet worden. Die Editionsleitung des Projekts besteht aus folgenden Personen:

- Vladimir Ivanovič Fedoseev, künstlerischer Leiter und Chefdirigent des Staatlichen akademischen Großen Čajkovskij-Symphonieorchesters, Volkskünstler der SSSR
- Michail Vasil'evič Pletnev, künstlerischer Leiter und Chefdirigent des Russischen Nationalorchesters, Volkskünstler Russlands
- Aleksandr Izrailevič Rudin, künstlerischer Leiter und Chefdirigent des Akademischen Kammerorchesters „Musica viva“, Volkskünstler Russlands
- Dr. habil. Polina Efimovna Vajdman, Leitende wissenschaftliche Mitarbeiterin des GMZČ, wissenschaftliche Leiterin des Projekts
- Dr. phil. Daniil Rustamovič Petrov, Dozent des Staatlichen Moskauer Čajkovskij-Konservatoriums
- Dr. phil. Tamara Zakirovna Skvirskaja, Leiterin der Handschriftenabteilung der Musikwissenschaftlichen Bibliothek des Staatlichen Sankt Petersburger Rimskij-Korsakov-Konservatoriums, Dozentin

Die Herstellung der Bände liegt beim Verlag Music Production International (MPI) in Čeljabinsk (Russland).

Die Edition wurde mit dem Auftrag in Angriff genommen, die musikalische und literarische Hinterlassenschaft des Komponisten, so wie sie sich zu Beginn des 21. Jahrhunderts darstellt, in ihrer Gesamtheit zu erfassen. Als Grundlage dienen dabei die Forschungsergebnisse der vergangenen Jahre, die jedoch einer kritischen Bewertung zu unterziehen sind. Der zu publizierende Text der musikalischen und literarischen Werke Čajkovskijs wird so das Ergebnis einer umfassenden neuerlichen Auseinandersetzung mit den auf uns gekommenen Quellen sein.

In methodologischer Hinsicht verpflichtet sich das Projekt zu Objektivität und wissenschaftlicher Nachvollziehbarkeit der vertretenen Lösungen in Bereichen wie der Datierung von Textquellen oder der Feststellung ihrer chronologischen Reihenfolge. Die Frage der Datierung verschiedener Typen von Quellen bedarf in jedem einzelnen Fall eines spezifischen, der jeweiligen Sachlage angemessenen Lösungsansatzes. So ist es wichtig, nicht nur

¹ Der Text bietet eine offizielle Darstellung des neu begründeten Projekts einer Russischen Čajkovskij-Gesamtausgabe, das die abgebrochene New Čajkovskij Edition (NČE), die unter einer deutsch-russischen Editionsleitung im Schott-Verlag verlegt wurde, ablöst.

die Existenz und die Entstehungszeit eines bestimmten Dokuments anzugeben, sondern auch die einzelnen Arbeitsschritte des Autors zeitlich so genau wie möglich zu rekonstruieren. Es ist die Aufgabe eines wissenschaftlichen Herausgebers, sämtliche Schichten der im Haupttext erkennbaren Korrekturvorgänge, Eingriffe und Ergänzungen nachzuweisen, die der Komponist oft im Abstand vieler Jahre oder gar Jahrzehnte vornahm. Besondere Aufmerksamkeit verdient außerdem die Datierung der zu Lebzeiten erschienen Druckausgaben der musikalischen Werke Čajkovskij, soweit sie zum gegenwärtigen Zeitpunkt greifbar sind.

Bekanntlich erschienen Notendrucke des 19. Jahrhunderts in Russland wie auch in Europa überwiegend ohne dass das Erscheinungsdatum genannt wurde. In Russland mussten lediglich Musikdrucke, die über einen unterlegten Vokaltext verfügen, eine Druckgenehmigung von der Zensurbehörde erhalten. Diese wurde stets mit einem Datum versehen und dient so als wichtige Datierungshilfe. Es kommt allerdings oft vor, dass bei Folgeabzügen das Zensurdatum weiterverwendet wurde, obwohl am Notentext Veränderungen und Korrekturen erfolgt waren. Die Rekonstruktion solcher Eingriffe, die im Druck nicht immer als neue Auflage gekennzeichnet wurden, muss von den wissenschaftlichen Herausgebern mit besonderer Achtsamkeit durchgeführt werden.

Berücksichtigung finden müssen auch die Informationen, die sich den in der Čajkovskij-Forschung gebräuchlichen Nachschlagewerken des 19. und 20. Jahrhunderts hinsichtlich der Entstehungsgeschichte von Čajkovskijs Werken, der Herkunft bestimmter Textvarianten, der Veröffentlichung vom Komponisten autorisierter Ausgaben usw. entnehmen lassen. Grundsätzlich werden die hier tradierten Fakten zur Werküberlieferung und -gestalt kritisch zu hinterfragen sein mit dem Ziel, eine objektive Basis für die Faktenslage zu liefern und Annahmen, für die keine überzeugenden Beweise vorliegen, auszuschließen.

Der geschilderte Forschungsansatz resultiert in einer exakt durch Dokumente belegten Entstehungs- und Publikationsgeschichte jedes einzelnen Werks des Komponisten und einer genauen chronologischen Verortung der Quellen. Auf dieser Grundlage fußen dann die kritischen Kommentare zum Notentext.

Das Bemühen, den vom Autor geschaffenen Text eines musikalischen Werks, der die Ideen des Komponisten in authentischer Weise spiegelt, in maximaler Vollständigkeit wiederzugeben, wird im vorliegenden Editionsprojekt mittels einer strengen Befolgung des von Čajkovskij selbst in seinen Niederschriften angewandten Systems eingelöst. So werden beispielsweise in der Partituranordnung charakteristische Abweichungen von der üblichen Stimmenanordnung beibehalten. Ein besonderes Augenmerk gilt der genauen Reproduktion aller Notationsdetails, die die musikalische Orthographie betreffen – spezielle Balkensetzungen, Stricharten, Akkorddispositionen, die Art der Behalsung und die genaue Positionierung der dynamischen Vorzeichnungen. Letztere etwa beziehen sich bei Čajkovskij oft nicht auf die komplette Vertikale, sondern nur auf eine Einzelstimme. Alle von den Herausgebern festgestellten Fehler, ob es sich um Druckfehler oder ein Verschreiben des Komponisten handelt, müssen in den Quellen der publizierten Werke genau nachgewiesen werden; die von den Wissenschaftlern für die Edition vorgeschlagenen Emendationen sind argumentativ zu begründen.

Die Akademische Gesamtausgabe der Werke Čajkovskijs berücksichtigt auch die praktischen Editionserfahrungen, die in den Publikationen des 19. und 20. Jahrhunderts gemacht worden sind. Die Herausgeber werden sich so intensiv mit allen Notenausgaben beschäftigen, die zu Lebzeiten des Komponisten in Russland, Europa und den USA erschienen sind. Exakt zu rekonstruieren ist der Anteil, den Čajkovskij selbst an jeder einzel-

ner dieser Ausgaben gehabt hat, so dass die „Bewegungen des musikalischen Textes“ in allen Phasen der Werkgeschichte greifbar werden. Ziel dieser Recherchen ist es, ein Gesamtverzeichnis der vom Komponisten autorisierten Notendrucke und Abschriften zu erstellen, auf das die Editionsleitung jederzeit zurückgreifen kann.

Mitrofan Beljaev hat nach dem Tod Čajkovskijs in seinem Verlag eine ganze Reihe zuvor unpublizierter Kompositionen herausgebracht ebenso wie mehrere nur als Skizze überlieferte Werke, die von Sergej Taneev rekonstruiert und vervollständigt worden waren. In diesen Fällen gilt es, die Rolle des Herausgebers und Bearbeiters sorgfältig zu bestimmen und den Anteil von Čajkovskijs Musik gegenüber den fremden Zusätzen klar abzugrenzen. Bei den unvollendeten Werken muss das überlieferte Skizzenmaterial präsentiert werden. Bei den nicht zu Lebzeiten publizierten, aber vollendeten Kompositionen gilt Čajkovskijs Text als maßgeblich, die posthum erschienenen Editionen, deren Fassungen in die musikalische Praxis Eingang gefunden haben, sind dagegen als Vergleichsquellen heranzuziehen. Wenn es um die Veröffentlichung unvollendeter Werke geht, dient als Hauptquelle der Text des ersten Herausgebers, der mit dem Entwurf des Komponisten verglichen werden muss. Dieser Entwurf wird im kritischen Kommentar detailliert beschrieben und möglichst auch als Faksimile reproduziert.

Ein Gesamttableau der zu Lebzeiten innerhalb und außerhalb Russlands erschienenen Čajkovskij-Ausgaben ist bislang noch nicht verfügbar. Dies hängt zum einen damit zusammen, dass bei weitem nicht alle bekannten Drucke in konkreten Exemplaren vorliegen. Zum anderen fehlen historische Verlagskataloge der betroffenen russischen und ausländischen Firmen. Gerade bei Werken, die unter dem Verlagsnamen ausländischer Firmen herausgebracht wurden, lässt sich so nicht immer feststellen, ob es sich tatsächlich um eigenständige Ausgaben handelt oder ob die Verleger Druckplatten der Firma Jurgenson verwendeten, die ihnen von ihrem russischen Verlagspartner zur Verfügung gestellt wurden. Noch entscheidender ist allerdings die Frage, inwieweit der Autor an der Vorbereitung der Druckausgaben beteiligt war. Es empfiehlt sich, in jedem Fall die Lesarten der westeuropäischen Notendrucke mit denjenigen zu vergleichen, die Jurgenson in direkter Zusammenarbeit mit dem Komponisten herausbrachte.

Ein weiteres substanzielles Problem stellt die genaue Datierung der vorhandenen historischen Drucke dar. Dies betrifft sowohl ausländische, als auch russische Ausgaben, selbst wenn sie aus dem Verlag Jurgenson stammen. Man stößt immer wieder auf den Fall, dass dieselbe Plattennummer bei mehreren Varianten eines musikalischen Textes auftaucht, die zu unterschiedlichen Zeiten gedruckt wurden. Häufig wurden die einmal vergebenen Plattennummern sogar noch nach Čajkovskijs Tod beibehalten, auch wenn sich der Notentext aufgrund von redaktionellen Eingriffen seitens dritter Personen erheblich vom Erstdruck entfernt hat. Die Namen dieser Redakteure und der Zeitpunkt ihrer Arbeit lassen sich nicht immer feststellen.

Auch die Angaben in den Verlagskatalogen des 19. Jahrhunderts, soweit sich diese überhaupt erhalten haben, sind bei weitem nicht immer zuverlässig. Diverse Probleme stellen sich so bei der Arbeit mit den Katalogen von Čajkovskijs Hauptverleger Petr Jurgenson, dessen Archive und Notenlager in den Wirren nach 1917 schwere materielle Schäden davontrugen. In den 1930er Jahren wurde darüber hinaus auch ein großer Teil von Jurgensons Kanzleiarchiv zerstört – ein unersetzbarer Verlust, der uns immer wieder vor Informationslücken stellt, die sich auch durch die Hinzuziehung diverser anderer Quellenkomplexe nicht schließen lassen.

Während des Zweiten Weltkriegs gingen auch in Europa die Archive wichtiger Verlagshäuser verloren, die ebenfalls Werke Čajkovskijs zu seinen Lebzeiten verlegt hatten, in

einigen Fällen sogar mit seiner direkten Beteiligung. Die Forschung steht hier in jedem einzelnen Fall vor der Aufgabe, den Verbleib solcher Ausgaben zu eruieren und sich mit der Geschichte der Musikverlage auseinanderzusetzen.

Die Erfahrung hat mittlerweile gezeigt, dass die auf vielen zeitgenössischen Ausgaben wiederkehrende Angabe, es handele sich um eine vom Autor durchgesehene und verbesserte Auflage, nicht immer den Tatsachen entspricht. Dieses Problem erweist sich als umso größer, als uns in der Regel Vertragsdokumente aus der Verlagskorrespondenz fehlen, in denen das Verhältnis zwischen russischen und europäischen Verlegern festgelegt und die Autoren- und Herausgeberrechte geklärt wurden. Selbst im Falle Jurgensons sind die juristischen Rahmenbedingungen nicht systematisch erforscht worden, obwohl der Verleger ein beinahe exklusives Vertriebsrecht auf Čajkovskijs Werke besaß, dessen Interessen bis zum Ende seines Lebens treu und ergeben hütete und wesentlich zur Verbreitung der Notenausgaben mit seinen Werken in Russland, Europa und den USA beitrug.

Wie Modest Čajkovskij bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts schrieb, „sind von den zweihunderttausend gestochenen Platten, die in dem feuersicheren Lager seiner [Jurgenson] gewaltigen Notendruckerei in Russland aufbewahrt werden, siebzigtausend, oder sogar etwas mehr, den Werken P. Čajkovskij gewidmet.“² Jurgenson stellte praktisch für alle Aufführungen von Čajkovskijs Orchesterwerken und Symphonien das Notenmaterial zur Verfügung – auch für die meisten Konzerte, die im Ausland stattfanden.

Bemerkenswert ist in dieser Beziehung ein Brief, den Jurgenson Modest Čajkovskij etwa ein Jahr nach dem Tod des Komponisten schrieb. Er schildert darin die aktuelle Lage des Verlags, der sich bemühte, die letzten noch unpublizierten und teilweise unvollendeten, von Taneev komplettierten Werke Čajkovskijs herauszubringen:

Im Ausland können wir das Editionsrecht nur unter der Bedingung behalten, dass die Werke dort früher oder mindestens gleichzeitig im Druck erscheinen. Fast neun Monate habe ich mit großen deutschen Verlagen korrespondiert und habe sieben Absagen erhalten. Am Ende war ich gezwungen, Rahter zu bitten, zum Schein und auf meine Rechnung als Herausgeber zu fungieren. Dafür muss ich ihm formal das Eigentumsrecht für Deutschland übertragen. Er stellt jedoch so ungünstige Bedingungen (10 Pfennig = 4,5 Kopeken für ein Blatt), dass mir rein gar nichts übrigbleibt. Eine andere Lösung gibt es indessen nicht. Ich werde ihm heute schreiben und eine Lieferung zu 15 Pfennig das Blatt vorschlagen.

Vor ein paar Tagen hat sich endlich eine Londoner Firma bereit erklärt, die Ihnen bekannten vier Werke bei mir für Amerika und England zu kaufen, wodurch sich das Erscheinen dieser Stücke erneut bis zu jenem Termin verschiebt, wenn sie von allen gleichzeitig an dem festgesetzten Tag zum Kauf freigegeben werden dürfen. – Das Schicksal des Konzerts hat sich noch nicht geklärt; ich möchte nicht schon wieder zu den Germanischen Herausgebern pilgern und werde daher Schäffer – Rahter bitten, meine Vertreter zu sein. Ebenso Novello in London....³

² „... из двухсот тысяч гравированных досок, хранящихся в негораемой кладовой его [Юргенсона] крупной нотопечатни в России, семьдесят тысяч, и даже несколько более посвящены произведениям П. Чайковского.“ *Žizn' Č* 1, S. 215–216.

³ „За границу мы можем сохранить право издания только под условием, чтобы там они раньше, или, по крайней мере, одновременно вышли из печати. Почти 9 месяцев я находился в переписке с крупными германскими издателями и получил семь отказов. Наконец я был вынужден просить Ратера сделаться издателем для виду и за мой счет. Для этого я должен формально передать ему право собственности для Германии. Он ставит однако условия столь невыгодные (10 пфеннигов = 4 с половиной коп[ейки] за лист), что мне буквально ничего не остается. Между тем другого выхода нет. Я сегодня ему пишу и предлагаю поставку за 15 пфеннигов за лист.“

Наконец несколько дней тому назад одна Лондонская фирма согласилась купить у меня для Америки и Англии известные Вам 4 сочинения, вследствие чего появление из печати этих пьес снова от-

Nach dem im 19. Jahrhundert in Europa geltenden Urheberrecht erhielt ein Verleger, der beim Komponisten dessen Werke erwarb, für fünfzig Jahre das ausschließliche Recht, diese in seinem Land sowie in jedem anderen Land, mit dem sein Land eine Konvention zum gegenseitigen Schutz der Urheberrechte abgeschlossen hatte, herauszugeben. Da Russland keine internationalen Urheberrechtskonventionen unterschrieben hatte, wurden die Notenausgaben russischer Verlage von ausländischen Firmen häufig einfach nachgedruckt, ebenso wie es in Russland üblich war, ausländische Noten nachzudrucken. Mit diesen „Raubdrucken“ umgingen die Musikverlage auf beiden Seiten die Notwendigkeit, den Komponisten ein Honorar zu zahlen, wodurch sie größere Gewinne erzielen konnten.

Jurgenson war stets bemüht, illegale Nachdrucke von Čajkovskijs Werken durch europäische Verlage aufzuspüren und zu unterbinden und den gesamten Prozess zu legalisieren. So war er bereit, Verlegern wie Daniel Rahter (Hamburg) oder Félix Mackar (Paris) größere Summen zu bezahlen, damit ihre Verlagsnamen auf den Titelblättern dafür bürgen konnten, dass die Ausgabe von einem europäischen Verlag stammte. Auf diese Weise übernahmen diese Partnerverlage die Vertriebsrechte für Europa und schützten das Werk vor weiteren illegalen Nachdrucken. Dies ist der Hintergrund für den in Jurgensons Brief geschilderten „fiktiven“ Verkauf von Čajkovskijs posthumen Werken ins Ausland. Über den wichtigsten Vertragsabschluss in diesem Bereich, den mit der deutschen Firma D. Rahter, berichtete Jurgenson dem Komponisten:

In Petersburg habe ich mich mit Rahter herumgeschlagen. [...] er wird der fiktive Miteigentümer der Sachen werden und wird sie in Deutschland auf meine Rechnung, aber unter seinem Namen herausbringen. Ich werde ihn dafür bezahlen. Wenigstens werden die neuen Sachen in Sicherheit vor den Fürstners und Erlers sein.⁴

Es gibt noch einige andere europäische Musikverlage, die Jurgensons Druckplatten verwendet haben und dabei ihre Firmennamen auf das Titelblatt setzten. Die vertragsrechtlichen Hintergründe sind in diesen Fällen bisher nicht genau bekannt.

Aufgrund der noch sehr rudimentären Erforschung der rechtlichen Basis und der täglichen Praxis des internationalen Musikaliendrucks und -vertriebs wird es im Projekt der AČE notwendig sein, die Publikationsgeschichte jedes einzelnen Werks des Komponisten genauestens zu durchleuchten und den gesamten Radius an europäischen Nachdrucken zu rekonstruieren. Als Hilfsmittel stehen dafür der Quellenkatalog RISM,⁵ die Notenbestände der großen russischen und internationalen Musikbibliotheken sowie Nachschlagewerke wie „Hofmeister XIX“⁶ zur Verfügung.

Die erste Čajkovskij-Gesamtausgabe wurde 1940 ins Leben rufen, und zwar aufgrund eines Beschlusses des Rates der Volkskommissare der UdSSR vom 5. Mai 1940, also zum hundertsten Geburtstag des Komponisten. Abgeschlossen wurde dieses Editionsprojekt im Jahr 1990. Zwei Prospekte wurden zu dieser Gesamtausgabe herausgegeben, einer zum

кладывается до момента общего срока, когда в известный день можно будет всем пустить их в продажу. – Судьба Концерта еще не выяснилась; опять странствовать по Германским издателям я не желаю и потому буду просить Шефера – Ратера быть моим представителем. То же с Новелло в Лондоне...“ GMZČ, b¹⁰, Nr. 7276.

⁴ „...в Питере возился с Ратером. [...] он [Ратер] будет фиктивным собственником твоих вещей и будет их издавать в Германии за мой счет, но под своим именем. Я ему за это плачу. По крайней мере новые вещи будут в безопасности от Фюрстнеров и Эрлеров.“ Brief Petr Jurgensons an Čajkovskij, 29. Januar 1880, GMZČ, a⁴, Nr. 6124. Erstmals publiziert in: ČJu 1 – 2011, S. 192.

⁵ <http://opac.rism.info/index.php>.

⁶ <http://www.hofmeister.rhul.ac.uk/2008/index.html>.

Auftakt im Jahre 1940, ein zweiter dann nochmals 1946. Man findet darin eine Ankündigung der Bände mit konkreten Inhaltsangaben, die jedoch im folgenden mit einigen Abweichungen umgesetzt wurden. So war im Rahmen der Serie „Literarische Werke und Briefwechsel“ auch die Publikation der Gedichte, der Romanzen- und Chortexte sowie der Opernlibretti vorgesehen, die Čajkovskij selbst verfasst hat. Doch dieser Band wurde nicht realisiert, ebenso wenig wie der Band mit Notizbüchern und Tagebüchern. Die zwischen 1940 und 1990 erschienenen musikalischen Werke füllen 63 Bände.⁷

Im Jahr 1993 wurde von den Verlagen Muzyka (Moskau) und Schott (Mainz) der Versuch unternommen, eine Neue Gesamtausgabe der Werke Čajkovskijs (New Čajkovskij Edition, NČE) zu initiieren. Verglichen mit der ersten Gesamtausgabe sollte das künstlerische Erbe des Komponisten in neuer und umfassenderer Form vorgestellt werden. Als Ordnungsprinzip wählte man dasjenige der Gattungen. Innerhalb der insgesamt zwölf Serien folgten die Werke chronologisch aufeinander.⁸ Von den geplanten 76 Notenbänden erschienen zwischen 1993 und 2008 fünf Bände, doch das Projekt wurde nicht abgeschlossen.⁹

Die Grundlage des gegenwärtigen Projekts bildet eine analytisch fundierte Erforschung der Quellen jedes zu publizierenden Werks von den ersten Skizzen bis zur Fassung letzter Hand, eingeschlossen die zu Lebzeiten erschienenen Ausgaben, an deren Vorbereitung der Komponist beteiligt war. Für die Publikation wird eine Hauptquelle bestimmt, die mit den Nebenquellen zu vergleichen ist; in einigen Fällen wird es notwendig sein, mehrere Fassungen eines Werks als künstlerisch eigenständige Variante zu veröffentlichen. Gibt es von einem Werk mehrere vom Autor stammende Fassungen, die alle eine selbständige künstlerische Bedeutung haben, so werden sie komplett ediert.

Alle Varianten und Lesarten im Notentext der zu vergleichenden Quellen werden im Kritischen Bericht beschrieben und kommentiert. Ein Stern (*) im Notenteil verweist auf eigene Anmerkungen Čajkovskijs, die am unteren Rand der Seite als Fußnote mit dem Hinweis „(Anm. d. Autors)“ wiedergegeben werden. In den Quellen, vor allem in Čajkovskijs Partiturotographen, findet man solche Zusätze normalerweise innerhalb des Notentextes. Aus graphischen Gründen können sie im Druckbild nicht so reproduziert werden wie in der originalen Vorlage, ihr Wortlaut und die genaue Platzierung sollen jedoch in der Edition stets angemessen dargestellt werden. Im größten Teil der im 20. Jahrhundert veröffentlichten Werkausgaben sind diese Anmerkungen weggelassen worden.

Bei der Veröffentlichung der Texte der Bühnenwerke werden als Anhang sämtliche erhaltenen Szenarien, Szenari entwürfe, Libretti und Librettoentwürfe ediert. Falls diese Quellen vom verbalen Text, wie er in der Partitur verwendet wird, abweichen oder Varianten enthalten, die während der Vorbereitung der Inszenierung entstanden, werden sie im kritischen Bericht beschrieben. Der vom Komponisten in der Partitur fixierte sprachliche Text wird im Projekt der AČE als verbindliche Hauptquelle angesehen.

Alle musikalischen und literarischen Werke Čajkovskijs erhalten ihre ursprünglichen musikalischen und verbalen Texte zurück, wozu auch die vom Autor gewählten Titel und Widmungen zählen. In den Fällen, in denen der Komponist seinen Werken Titel in französischer oder italienischer Sprache gegeben hat, werden die russischen Übersetzungen in der Version angegeben, die einst vom Komponisten autorisiert worden ist – im Autograph oder

⁷ ČPSS 1–62, Moskau 1940–1971; 63, Moskau 1990.

⁸ Vgl. zur Konzeption: *Editionsrichtlinien der Neuen Čajkovskij-Gesamtausgabe (NČE)*, hrsg. von Ljudmila Korabel'nikova u. a., Mitteilungen. Sonderheft 1, Tübingen 2001, http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_htm_files/Sonderheft1.pdf. [Anm. d. Übers.]

⁹ NČE 39 a–c; 96 a–b, Moskau–Mainz: Jurgenson, Schott, 1993–2008.

in einer von ihm freigegebenen Druckausgabe. Eine Ausnahme bilden Bezeichnungen, die die Gattungszugehörigkeit angeben, z. B. „Konzert“, „Sinfonie“ usw. Sie werden als allgemein gebräuchliche Begriffe in russischer Sprache wiedergegeben. Im Kommentar allerdings müssen die von Čajkovskij selbst im Autograph des jeweiligen Werks und in den von ihm autorisierten Druckausgaben verwendeten Begriffe genau dokumentiert werden.

Zu den Aufgaben des Projekts gehört es auch, Čajkovskijs Erbe von den unzähligen Kürzungen und redaktionellen Eingriffen zu bereinigen, die sich im Laufe der Zeit aufgrund verschiedenster Umstände eingebürgert haben. Ein nicht geringer Teil dieser Änderungen betrifft Zensurmaßnahmen aus politisch-ideologischen Gründen. Daneben jedoch hat auch der Autor im Zusammenhang mit Aufführungen seiner Werke immer wieder Kürzungen zugelassen oder selbst vorgenommen. Sie waren durch spezifische konkrete Umstände bedingt und erfolgten oft aus aufführungspraktischen Zwängen oder aufgrund von Wünschen der beteiligten Solisten und Dirigenten. Der Herausgeber wird in diesen Fällen auf die vom Komponisten in der Quelle gemachten Kürzungen hinweisen, gleichzeitig aber in der Edition die gestrichenen Stellen beibehalten. Auf diese Weise kann der heutige Interpret entscheiden, ob er die vollständige Werkform als Grundlage wählt oder die vom Komponisten autorisierten Striche bevorzugt. Für seine Wahl stehen ihm alle Varianten für einen kritischen Fassungsvergleich zur Verfügung.

Eine andere Lösung ist hinsichtlich der dynamischen Zeichen und zusätzlichen Tempoangaben, die der Komponist im Zuge der Aufführung seiner Werke eintrug, vorgesehen. Sie werden in der Regel mit einer Angabe von Zeit und Entstehungsumständen des Zusatzen in den zu publizierenden Haupttext aufgenommen. So verfuhr auch Čajkovskij selbst, wenn er seine Symphonien nach dem Partiturotograph dirigierte und dann in die Druckvorlage alles aufnahm, was er während der Probenarbeiten in sein Dirigierexemplar eingetragen hatte. Man findet solche Zusätze auch in Partiturdrukken, die der Komponist als Dirigent verwendete. Dabei handelt es sich öfter um Werke, die lange Zeit vor der Aufführung durch ihren Urheber entstanden und gedruckt worden waren. Seine Ergänzungen fügte Čajkovskij danach meist in die Neuauflagen des Werks ein – es handelt sich also im Grunde um einen eigenständigen Korrekturvorgang. Als Quelle für diese wichtige letzte Etappe der Arbeit an einem Werk dienen die Dirigierpartituren Čajkovskijs, die sich teils in seiner persönlichen Bibliothek im GMZČ, teils in anderen Archiven erhalten haben.

Eine zentrale Aufgabe, die sich den künftigen wissenschaftlichen Herausgebern der AČE stellen wird, betrifft die Unterscheidung künstlerisch selbständiger Fassungen. In mehreren Fällen hat Čajkovskij abgeschlossene Werke einem Revisionsprozess unterzogen, so dass es von demselben Werk mehrere, aus unterschiedlichen Zeiten stammende gültige Versionen gibt. Revisionen machte der Komponist kurz nach Abschluss des Werks, bei der Anfertigung der Druckvorlage, während des Korrekturprozesses oder auch bei der Vorbereitung der Uraufführung, soweit es sich um symphonische und musikdramatische Werke handelt. Doch selbst wenn der Autor die Druckfahnen Korrektur gelesen hatte, entsprach der publizierte Notentext längst nicht in jeder Hinsicht dem Autograph. Denn oft überprüfte Čajkovskij den gestochenen Notentext nach dem Gedächtnis, ohne seine autographe Partitur zum Vergleich heranzuziehen, so dass ihm immer wieder Details entgingen. Auf diese Weise kam es zu einzelnen Ungenauigkeiten im Druck, die der Komponist nicht bemerkt hatte und die aufgrund des von ihm erteilten Imprimatur formal autorisiert wurden. Daneben kam es gelegentlich vor, dass Čajkovskij beim Korrekturlesen Änderungen vornahm, die einer neuen künstlerischen Intention entsprachen und manchmal aufgrund einer spontan aufgekommenen seelischen Verfassung eine andersartige emotionale Färbung aufwiesen. In ähnlicher Weise wurden Folgeauflagen durchgeführt, so dass der

Text am Ende deutlich von demjenigen des Autographs abweichen konnte. Ein gutes Beispiel für diese Praxis bietet die Erstausgabe des *Detskij al'bom* (*Kinderalbums*), in der nicht nur einige Aspekte des Notentextes verändert wurden, sondern auch die Reihenfolge der Stücke im Zyklus, womit die ursprüngliche Konzeption erheblich abgewandelt erscheint.

Die neuen Fassungen der 1. und 2. Symphonie, der Ouvertüre *Romeo und Julia* sowie einiger anderer Werke entstanden dagegen primär aufgrund von werkimmanenten, künstlerischen Problemen, die den Autor beschäftigten. Die spürbaren Eingriffe in die ursprüngliche Gestalt der Oper *Evgenij Onegin* (*Eugen Onegin*) wiederum hängen mit den Inszenierungen des Werks auf den Bühnen der Kaiserlichen Theater zusammen – 1880 in Moskau und 1885 in Sankt Petersburg. Schließlich tauchten neue Varianten bei der Vorbereitung weit zurück liegender Werke für einen Neudruck auf. So fielen Čajkovskij 1891 zufällig die Druckfahnen der Fantasie *Burja* (*Der Sturm*) in die Hände, die Aleksandr Ziloti für die Publikation vorbereitet hatte. Nachdem er die Korrekturen gesehen hatte, schrieb Čajkovskij dem Pianisten:

In Moskau habe ich die zwei von Dir geschickten Partiturseiten des *Sturms* erhalten. Auf diesen zwei Seiten habe ich zu meiner Verwunderung eine große Menge grober Fehler entdeckt. Wie das passieren konnte, verstehe ich nicht. Gleichzeitig hast Du offenbar die Druckgenehmigung erteilt. Erschrocken habe ich die ganze Partitur angefordert, die ich jetzt durchzusehen beginne. Außer den Fehlern, von denen ich auf den anderen Seiten sehr wenige finde, mache ich Korrekturen bei den Zeichen p., f., cresc. usw., setze Metronomzahlen und werde [die Partitur] danach in den Druck geben.¹⁰

Einige Tage später wandte er sich diesbezüglich auch an Jurgenson:

Während meiner Anwesenheit in Moskau habe ich zufällig erfahren, dass eine neue Ausgabe des *Sturms* gedruckt wird, d.h. dass Ziloti schon alle Korrekturen gemacht und den Druck genehmigt hat. Für jeden Fall habe ich ihn gebeten, mir den Abzug zu schicken. Ich habe gut daran getan!!! Wie kann man eine zweite Auflage herausbringen, ohne sie dem Autor zu zeigen und ihn zu informieren? Erstens war Ziloti offenbar von seinen Korrekturen ermüdet und hat den *Sturm* nicht besonders aufmerksam durchgesehen. Zweitens wollte ich gerade verschiedene kleine Änderungen und Kürzungen durchführen. Mit einem Wort, obwohl ich mich mit dieser Korrektur abgequält und nicht wenig geärgert habe, wird der *Sturm* jetzt so herausgegeben, wie es sich gehört.¹¹

Einen interessanten Fall bietet auch die Oper *Čarodejka* (*Die Bezaubernde*), in deren Klavierauszüge der Komponist während der Vorbereitung der von ihm am 20. Oktober 1887 im Mariinskij teatr geleiteten Uraufführung verschiedene Dirigieranmerkungen ein-

¹⁰ „В Москве я получил присланные тобой 2 стран[ицы] партитуры „Бури“. На этих 2-х страницах, к моему удивлению, я нашел большое количество грубых ошибок. Отчего это произошло – не понимаю. Между тем оказывается, что ты велел печатать. Испугавшись, я потребовал всю партитуру, которую теперь и начну просматривать. Кроме ошибок, которых я нахожу на остальных страницах очень мало, я делаю поправки в знаках p., f., cresc. и т.д., выставлю метрономы и уже тогда отдам в печать.“ Majdanovo, 11. Juni 1891, ČPSS XVI-A, S. 135.

¹¹ „В бытность мою в Москве я случайно узнал, что печатается новое издание „Бури“, т. е. что Зилоти все корректуры уже сделал и разрешил печатать. На всякий случай я просил прислать оттиск. И хорошо сделал!!! Как можно пускать в свет 2-е издание, не показав его автору и не предупредив его? Во-1-х, Зилоти, очевидно, устал от корректур и просматривал „Бурю“ не особенно внимательно. Во-2-х, я именно нуждался в разных маленьких изменениях и сокращениях. Одним словом, хоть я и намучился с этой корректурой и злился немало,— но зато „Буря“ будет издана как следует.“ Majdanovo, 14. Juni 1891, ČJu 2 (2013), S. 381.

getragen hat.¹² Es handelt sich dabei um Kürzungen, Tempoänderungen, redaktionelle Eingriffe in die Gesangsstimmen und metrische Nuancen. Die *Čarodejka*-Partitur wurde erst nach Čajkovskijs Tod herausgebracht. Als Hauptquelle verwendete man das Partiturotograph, während die handschriftliche Partiturnachbildung, nach der der Komponist im Mariinskij teatr dirigierte, keine Beachtung fand. Für die wissenschaftliche Edition der Oper im Rahmen der ACE werden nun erstmals alle drei Quellen einbezogen: das Partiturotograph, der Klavierauszug mit den Dirigieranmerkungen des Komponisten und die Abschrift, die bei der Uraufführung als Dirigierpartitur diente.

Ein spezielles editionsphilologisches Problem, das sich bei den von Čajkovskij selbst angefertigten Klavierauszügen seiner Bühnenwerke, Konzerte und Konzertstücke stellt, besteht darin, dass Partitur und Klavierauszug auf einigen Ebenen (Dynamik, Stricharten, seltener Tempoangaben) nicht kongruent sind. Es gibt dafür mehrere Gründe. Einer besteht darin, dass der Komponist oft nach der Beendigung seines Kompositionsentwurfs gezwungen war, zunächst einen Klavierauszug auszuarbeiten, der dann umgehend in den Druck gegeben wurde. Er diente als erste Grundlage für die Vorbereitung der Aufführung. Die Partitur wurde kurze Zeit nach dem Klavierauszug geschaffen, häufig parallel zur Arbeit an der Druckausgabe des Klavierauszugs. In dieser Phase des Schaffensprozesses erfuhren die ursprünglichen Absichten des Komponisten häufig gewisse Modifikationen. In den Fällen, wo der Klavierauszug zeitlich vor der Partitur entstand, ist ersterer als frühere Textfassung anzusehen, auf die dann die endgültige Fassung – also die Partitur – sowie spätere Bearbeitungen des Werks folgen.

Es gab jedoch auch andere Gründe für abweichende Lesearten in Partitur und Klavierauszug. Es gehört zu den Traditionen des 19. Jahrhunderts, dass im musikalischen Salon symphonische Werke ebenso wie Opern und Ballette am Klavier aufgeführt wurden. Die Bearbeitungen solcher Kompositionen für ein oder zwei Klaviere, für Klavier und Solovioline, Solovioloncello oder auch für Sänger, stellen de facto Neuinstrumentierungen des Werks dar. Nicht nur die instrumentale Faktur des Orchesterparts musste dabei an den Klaviersatz angepasst werden. Auch die Stimmen der Soloinstrumente in den Klavierfassungen der Konzerte und Konzertstücke erfuhren Abänderungen im Bereich der Strichanweisungen, der Dynamik und der Tempovorzeichnungen, so dass manchmal nicht unerhebliche Unterschiede zur Partitur der Orchesterfassung bestehen.

Es kommt auch vor, dass der Komponist in seine noch vor Abschluss des Werks angefertigten Klavierauszüge Instrumente eintrug, die er in der Partitur verwenden wollte. Im Verlauf der weiteren Arbeit kam er dann zu anderen Lösungen. In den Klavierauszug-Ausgaben sind jedoch die ursprünglich angegebenen Instrumentenbezeichnungen erhalten geblieben, ohne dass Čajkovskij das je korrigiert hätte. Später vergrößerte sich der Abstand zwischen Partitur und Klavierauszug immer mehr, da die Editionen beider Werkfassungen ein Eigenleben zu führen begannen. Nur vereinzelt haben die Herausgeber im 20. Jahrhundert auf solche Varianten hingewiesen, meistens wurde diese Frage gar nicht gestellt. Auffällig ist dieses Versäumnis etwa in der im Rahmen der Čajkovskij-Gesamtausgabe der Jahre 1940–90 erschienenen Edition der Oper *Pikovaja dama* (*Pique Dame*), deren Klavierauszug sich teilweise erheblich von der Partitur unterscheidet, ohne dass dies von den Herausgebern erwähnt würde. Insbesondere in den Arien der Hauptfiguren finden sich so starke Abweichungen in der Dynamik, dass man von zwei emotional-bildhaften Versionen ein- und derselben Arie sprechen kann.

¹² GMZČ, a¹, Nr. 164, 165.

In der nun geplanten Ausgabe, in der wegen der Erfordernisse der Aufführungspraxis die Partituren maßgeblich sind, müssen die Herausgeber die Texte von Čajkovskijs eigenen Klavierauszügen mit denjenigen der Partituren in Übereinstimmung bringen. Bei der Publikation von Čajkovskijs Klavierauszügen zu seinen Bühnenwerken und Konzerten bzw. Konzertstücken werden die Stimmen der Solisten nach denjenigen in den Partituren der entsprechenden Werke ediert, alle abweichenden Lesarten werden im Kritischen Bericht zu beschreiben sein. Dieses Vorgehen bietet den Interpreten, Pädagogen und Forschern, die die ACE benutzen, genauen Einblick in die Fassungen der Solostimmen in den autographen bzw. vom Komponisten autorisierten Quellen und ermöglicht es ihnen gleichzeitig, bei einer Aufführung auf in jedem Detail identische Texte in Partitur und Klavierauszug zurückgreifen zu können.

Eine interessante und wichtige Gruppe der im Projekt zu bearbeitenden Quellen bilden die Ausgaben früher Werke, die Čajkovskij in seiner ersten Schaffensphase unmittelbar nach dem Abschluss des Konservatoriums und vor der Entstehung der 4. Symphonie komponiert hatte – im Zeitraum zwischen 1865 und 1877, in dem Čajkovskijs Individualstil sich noch herausbildete. Aufgeführt und verbessert hat der Autor diese Werke zwischen 1880 und 1890, d.h. in seiner letzten, reifen Schaffensphase. Teilweise konnte Čajkovskij seine Korrekturen und Retuschen in die von ihm noch betreuten Neuauflagen der entsprechenden Werke einfließen lassen. Manchmal aber haben sich auch nur die handschriftlichen Einträge in seine Dirigierpartituren als Referenz für den heutigen wissenschaftlichen Herausgeber erhalten.

Bemerkenswert ist in dieser Hinsicht das Partiturexemplar einer seiner frühen symphonischen Kompositionen, der Fantasie *Burja* nach Shakespeares *The tempest*.¹³ Das Werk stammt aus dem Jahr 1873. Seine Anmerkungen hat der Komponist dagegen erheblich später hinzugefügt, im Zusammenhang mit den insgesamt fünf Aufführungen des Werks, die er geleitet hat. Seine Dirigieranmerkungen beziehen sich auf die erste dieser Aufführungen, wie zweifelsfrei aus einem handschriftlichen Zusatz des Komponisten hervorgeht: „Alle mit schwarzem Bleistift gemachten Bemerkungen stammen von mir, dem Autor, 17. Dez[ember] 1888. P. Čajkovskij.“ („Все отметки черным карандашом сделаны МНОЙ, автором, 17 Дек. 1888. П. Чайковский.“)

Offenbar war sich der Komponist der künftigen Bedeutung aller Korrekturen und Veränderungen, die er an der Partitur vorgenommen hatte, bewusst, wenn er sogar das Datum und einen entsprechenden Hinweis niederschrieb. Auf S. 65 notierte er: „Все это – у всех и очень ярко, резко, грубо, feroce. Замечания для буд[ущих] дирижеров у нас в Москве. 17 Дек. 88“ („Das alles bei allen und sehr stark, scharf, grob, feroce. Anmerkungen für künftige Dirigenten bei uns in Moskau. 17. Dez. 88“). Den größten Teil der hier fixierten Veränderungen ‚legitimierte‘ Čajkovskij in der Neuauflage der Partitur, die 1891 erschien. Im Laufe der Zeit hat sich die semantische Seite des musikalischen Texts für Čajkovskij immer wieder verändert, der Schaffensprozess setzte sich in gewissem Sinn weiter fort. Für die künftige neue akademische Gesamtausgabe seiner Werke wird eines der zentralen editionsphilologischen Anliegen darin bestehen, alle Veränderungen greifbar zu machen, die der musikalische Text eines Werks im Verlauf des gesamten Schaffensweges erfahren hat, damit die Interpreten künftig die Möglichkeit erhalten, die Konzeption des Autors in ihrer Totalität zu spüren und zu verstehen.

¹³ GMZČ, a¹, Nr. 173.

* * *

Čajkovskijs musikalische und literarische Werke werden in der AČE in XVII Serien publiziert. Die Bände innerhalb jeder Serie erhalten eine eigene Nummerierung. Serie XVIII umfasst eine Čajkovskij-Enzyklopädie und Registerbände zur Gesamtedition. Als Basis für die Gattungssystematik dient das 2006 erschienene Werkverzeichnis (ČS 2006). Folgende Gliederung ist vorgesehen:

I. MUSIKALISCHE WERKE:

SERIE I. Bühnenwerke: Opern, Ballette, Bühnenmusiken, Einlagen zu musikdramatischen Werken anderer Komponisten. Partituren, eigene bzw. autorisierte Klavierauszüge.

SERIE II. Orchesterwerke. Partituren, eigene bzw. autorisierte Klavierauszüge (Symphonien, Suiten, Ouvertüren, Fantasien und andere Orchesterwerke)

SERIE III. Konzerte und Konzertstücke für Soloinstrument und Orchester. Partituren, eigene bzw. autorisierte Klavierauszüge

SERIE IV. Kantaten und Chorwerke mit Orchester. Chormusik a cappella. Partituren, eigene bzw. autorisierte Klavierauszüge

SERIE V. Geistliche Werke

SERIE VI. Kammermusik. Partituren, eigene bzw. autorisierte Klavierauszüge

SERIE VII. Klavierwerke und Klaviertranskriptionen

SERIE VIII. Werke für Violine und Klavier, eigene bzw. autorisierte Klavierauszüge

SERIE IX. Bearbeitungen und Herausgabe von Volksliedern

SERIE X. Instrumentierungen fremder Werke

SERIE XI. Romanzen und Lieder, Duette, Vokalensembles, Albumblätter, Musikalische Briefe

SERIE XII. Studentische Kompositionen: Eigene Werke und Instrumentierungen von Werken anderer Komponisten

II. LITERARISCHE WERKE:

SERIE XIII. Musiktheoretische Arbeiten, pädagogisches Erbe

SERIE XIV. Musikkritische Aufsätze, offene Briefe an Redaktionen von Zeitungen und Zeitschriften, Reden, Interviews

SERIE XV. Übersetzungen von Lehrbüchern und anderen Texten westeuropäischer Autoren (J.C. Lobe, F.-A. Gevaert, R. Schumann), Übersetzungen von literarischen Texten musikalischer Werke (M.I. Glinka, A.G. Rubinstein, W.A. Mozart, G. Meyerbeer)

SERIE XVI. Gedichte, poetische Texte für eigene Romanzen und Chöre

SERIE XVII. Tagebücher, Notizbücher, Briefe, Briefwechsel

SERIE XVIII. Čajkovskij-Enzyklopädie, Register zu den Bänden der AČE

Jeder Band der musikalischen Werke Čajkovskijs hat folgenden Aufbau:

- Vorwort (allgemeines, zur Serie, zu den jeweiligen Bänden)
- Einführung: Werkgeschichte, Quellengeschichte, Ausgaben zu Lebzeiten des Komponisten, Verzeichnis der verwendeten Quellen, Quellenbewertung, Begründung der Auswahl von Haupt- und Nebenquellen, philologische und editorische Konzeption des zu publizierenden Notentextes
- Notentext
- Kritischer Bericht
- Anhänge

Die Datierung der Dokumente und Ereignisse berücksichtigt den in Russland im 19. Jahrhundert gebräuchlichen Julianischen Kalender, der vom gregorianischen Kalender um zwölf Tage abweicht. Zur genauen Bezeichnung der Chronologie werden alle Ereignisse doppelt datiert, wobei an erster Stelle das Datum nach dem julianischen Kalender angeführt wird (alter Stil) und durch einen Schrägstrich getrennt an zweiter Stelle das Datum nach dem gregorianischen Kalender (neuer Stil). Doppelte Datierungen in originalen Dokumenten werden als Zitat angegeben, wobei in Klammern die Daten nach beiden Kalendern in der oben erläuterten Standardform ausgewiesen werden.

Im Jahr 2015 sind die Bände 1–4 der Serie III mit den Partituren und den vom Komponisten erstellten Klavierauszügen des Konzerts für Klavier und Orchester Nr. 1 op. 23 erschienen. Das gesamte Projekt wurde von Polina Vajdman geleitet, an der wissenschaftlichen Edition war daneben Ada Ajnbinder beteiligt. In der Musikwelt hat die Bereitstellung der ersten und zweiten Fassung des bekannten Werks bereits viel von sich reden gemacht und vor Augen geführt, dass das Klavierkonzert sich in einer vom Komponisten nicht nachweislich autorisierten Fassung im kulturellen Gedächtnis festgeschrieben hat. Die zweite Fassung erklang nach langer Zeit so erstmals wieder in Klin (2014, 2015), in Moskau (2015, 2016) und in Deutschland, wobei das Große Čajkovskij-Symphonieorchester unter Vladimir Fedoseev und das Orchester der Gelikon-Oper unter V.A. Pon'kin sowie die Pianisten A. Korobejnikov und Kiril Gerštejn sich um die Wiederentdeckung der „Autoren“-Fassung verdient machten.¹⁴

Momentan läuft die editorische Arbeit an folgenden Bänden aus den Serien I, V und IV, die alle im Laufe des Jahres 2016 in Druck gehen sollen:

- die *Liturgija Svjatogo Ioanna Zlatoustogo (Liturgie des Heiligen Johannes Chrysostomos)*: Partitur mit Klavierauszug des Komponisten in zwei Fassungen in den Schlüsseln *Sol* und *Fa* sowie in der Autorenfassung in *Do*, wissenschaftlicher Herausgeber Metropolit Ilarion (Alfeev)
- die Kantate *Gimn k Radosti (Ode an die Freude)*: Partitur und Klavierauszug von Ju. N. Pomerancev, wiss. Herausgeberin Tamara Skvirskaja
- die Oper *Undina*: Rekonstruktion, Partitur und Klavierauszug, wiss. Herausgeberin A.E. Maksimova

Begonnen wurde außerdem die Vorbereitung der Partituren und Klavierauszüge zum Ballett *Lebedinoe ozero (Schwanensee)*; wiss. Herausgeber(innen): P.E. Vajdman, A.G. Ajnbinder, S.A. Konaev), zur Oper *Iolanta* (wiss. Herausgeberin A.G. Ajnbinder) und zum Konzert für Violine und Orchester op. 35 (wiss. Herausgeberin P.E. Vajdman).

¹⁴ Siehe dazu auch die Einspielung durch Kiril Gerštejn: <http://www.wsj.com/articles/shining-new-light-on-an-old-standard-1429294719>.