

**I. CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE ÎN DOMENIUL CREAȚIEI MUZICALE
DIN REPUBLICA MOLDOVA**

**O TRACTOVKE POÉTICÉSCOIO IȘTÓCÉNICÓO ÎN
VOCÁLÉNO-SIMFÓNICÉSCOIO CÍCLÉ PÉNU BÓRITÓNO ȘÍ ORCÉSTRÓO
APRÈS UNE LECTURE (PO PRÓCÉTEÉNIÍ) GÉNNÓDÍO ČÓBÓNU**

CU PRIVIRE LA TRATAREA SURSEI POETICE
ÎN CICLUL VOCAL-SIMFONIC PENTRU BARITON ȘI ORCHESTRĂ
APRÈS UNE LECTURE DE GHENADIE CIOBANU

ABOUT THE INTERPRETATION OF THE POETIC SOURCE
IN THE VOCAL-SYMPHONIC CYCLE FOR BARITONE AND ORCHESTRA
APRÈS UNE LECTURE BY GHENADIE CIOBANU

ИРИНА ЧОБАНУ-СУХОМЛИН,
профессор, доктор искусствоведения,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

Автор рассматривает особенности музыкального воплощения образцов современной румынской поэзии в вокально-симфоническом цикле „Après une Lecture” Геннадия Чобану. Стихотворения, принадлежащие поэту Эмилиану Галайку-Пэун, извлеченные композитором из первой части «Карантин» монографического сборника „a-z.best” (2012), несмотря на различные масштабы и образные сферы, перенасыщены знаками и символами. Постмодернистский контекст поэтической ткани, демонстрирующей вибрирующие смыслы слов, иррадирующих или резонирующих с различными культурными пространствами, потребовал полистилистического музыкального решения для первого стиха. В статье применяется интертекстуальный подход к анализу трактовки поэтического источника композитором. Выявляется особая чувствительность к смыслу слов, ассоциативность, параллелизм и парадоксальность их связей, свободное оперирование различными традициями, диалог с культурами прошлого и настоящего, объединяющие творческие методы поэта и композитора.

Ключевые слова: *Après une Lecture, поэзия, вокально-симфонический цикл, поэма, постмодернизм, полистилистика*

Autorul reliefează particularitățile de întruchipare muzicală a unor mostre de poezie românească modernă în ciclul vocal-simfonic „Après une Lecture” de Ghenadie Ciobanu. Poemele scriitorului Emilian Galaicu-Păun, preluate de compozitor din prima parte "Carantină" a culegerii monografice „a-z.best” (2012), în ciuda deosebirilor existente în dimensiuni și sferile de imagine, sunt suprasaturate de semne și simboluri. Contextul postmodern al materialului poetic care manifestă sensuri vibratoare ale cuvintelor, iradiind spre sau consunând cu spații culturale diverse, a solicitat o soluție muzicală polistilistică pentru primul vers. În articol se aplică abordarea intertextuală cu privire la tratarea sursei poetice de către compozitor. Autoarea dezvăluie sensibilitatea sporită a compozitorului față de sensul cuvintelor, asociativitatea, paralelismul și natura paradoxală a raporturilor dintre acestea, se relevă operarea familiară cu diverse tradiții și dialogul cu culturile trecutului și prezentului, toate acestea asociind metodele creative ale poetului și compozitorului.

Cuvinte-cheie: *Après une Lecture, poezie, ciclul vocal-simfonic, poem, postmodernism, polistilistică*

The author considers the features of the musical embodiment of the samples of modern Romanian poetry in the vocal-symphonic cycle "Après une Lecture" by Ghenadie Ciobanu. The poems by the Romanian poet Emilian Galaicu-Păun, taken by the composer from the first part of "Quarantine" of the monographic collection "a-z.best" (2012), despite various scales and figurative spheres, are oversaturated by signs and symbols. The postmodern context of the poetic material showing the vibrating meanings of the words, irradiating or resounding with various cultural spaces, needed a polystylistical musical solution for the first verse. In this article, the author applies an intertextual approach to the analysis of the treatment of the poetic source by the composer. Emphasis is laid on the special sensitivity to the meaning of the words, their associativity, overlapping and the paradoxicality of their relations, the

free operation with various traditions, the dialogue with the cultures of the past and the present; all these unite the creative methods of the poet and composer.

Keywords: "Après une Lecture", poetry, vocal-symphonic cycle, poem, postmodernism, polystylistics

Вокально-симфонический цикл для баритона и оркестра *Après une Lecture* (2014) Геннадия Чобану задуман композитором как многочастное сочинение, в основу которого положены образцы современной румынской поэзии. На сегодняшний день музыкальный цикл включает две поэмы на тексты небольших стихотворений из ультрановой поэтической коллекции *a-z.best* (2012) Эмиля Галайку-Пэуна — поэта из Республики Молдова [1]. Выявление особенностей поэтического текста, послужившего литературной основой произведения Геннадия Чобану, и их музыкальной интерпретации является задачей данной статьи.

Нарочито упрощенные по своей графической форме, лаконичные и аллюзивные по содержанию, поэтические строки Э. Галайку являют собой типичные образцы постмодернистской поэтики. В первом из них — *nici istoricul bolii* — quasi-«медицинская» тематика с ее характерными атрибутами (история болезни, рентгеновский снимок, кровь, лейкоциты) причудливым образом эстетизируется, порождая ряд визуальных ассоциаций — с японским эстампом, «веточкой крови», «лепестками лейкоцитов» [1, с. 28].

Приводим оригинальный текст белого стиха с сохранением графической формы и его перевод автора статьи:

*

nici istoricul bolii nici fotografia roentghen nu-o mai pot exprima.

poate stampa

japoneză-a țesutului viu: o crenguță de sânge tresare la cea mai ușoară

adiere, petale de leucocite

căzând

„...in aeternam”

*

ни история болезни, ни рентгеновский снимок не могут больше это выразить.

может японский эстамп живой ткани: веточка крови вздрагивает от дуновения самого легкого ветерка, лепестки лейкоцитов

падая

«...в вечность»

Поэтический текст отличается дискретностью — схвачены отдельные элементы целого, в нем явно намечено почти кинематографическое движение, когда камера переходит с предмета на предмет: от вполне вещественных историй болезни и рентгеновского снимка — к японскому эстампу как воплощению утонченного декоративного искусства, замирая к концу на абстрактной конструкции философского характера (падая «...в вечность»).

Поэт прибегает к индивидуальным, авторским метафорам — «веточка крови», которая «вздрагивает от легкого дуновения ветерка», как аналог устойчивой метафоры «сосудистая веточка». Искушенный знаток поэзии увидит в упоминании о лепестках традиционный флорообраз — лепестки розы как символ любви и нежности, соединяемый в тексте Э. Галайку с лейкоцитами («лепестки лейкоцитов» — еще одна авторская

метафора). Пространственная метафора падения как движения эмоций, вкупе со множественным отрицанием — ни...ни, не — должна бы характеризовать состояние эмоционального спада, придавать негативный оттенок заключению. Однако это падение вверх, «...в вечность» («...in aeternum»¹). В конце концов, вечность, противопоставляемая бытийному, как пара оппозиций, — история болезни, рентгеновский снимок, фиксирующие мгновения человеческой жизни, — тоже является метафорой. Хотя на онтологическом уровне падение в вечность может трактоваться как метафора конца человеческого бытия.

Однако поэт не ограничился поэтическими метафорами и символами. Онтологические (биологические) реалии поэт осмысляет как объекты красоты. Экзистенциальные фразы соседствуют с эстетическими и метафизическими, соотнося тем самым сиюминутность и вечность мира. Этот выход за пределы „жизни“ может быть оценен как трансцендирование — осмысление человеческого бытия в духе философской антропологии либо психологии бессознательного.

У образа (мотива) падения есть еще одна коннотация — христианская, как и у мотива крови — основы, носителя жизни, корреспондирующего с образом святого Грааля.

Постмодернистское смешение образов и смыслов поэзии Э. Галайку дополнено игрой с графикой и синтаксисом текста. Творение информационной эпохи, текст молдавского поэта является образцом «облегченной» или нарочито неправильной пунктуации. Она заключается в неправильно разбитых строках (разрыв строки), почти полном отсутствии знаков препинания (отсутствие необходимых запятых, заглавных букв), вуалировании начала стиха (отсутствие названия), «пунктирном» расположении трех последних слов и т.п. Все это вместе взятое выступает здесь как осознанный художественный прием, воплощая атрибуты неформальной и персонифицированной речи.

Справедливости ради надо отметить, что эта сторона поэтического первоисточника не была подхвачена композитором. Однако ему пришлось решать проблему заглавия частей музыкального цикла — проблему, которая возникла из-за описанных особенностей презентации текста Э. Галайку в издании *a-z.best*. Поэт никак не обозначил избранные стихотворения из первой части *Карантин* своего сборника, если не считать таковыми выделенные полужирным начертанием (bold) инципиты: «ни история болезни ни» первого стиха и «белый жест: несделанный» второго. (Заметим, что эти же инципиты приведены в разделе *Содержание сборника*, выполняя, тем самым, функцию заглавия).

Композитор пошел иным путем, снабдив свой вокально-симфонический цикл, а также каждую из его частей самостоятельным заглавием. Таким образом, название цикла *Après une Lecture (По прочтении, дословно – После чтения)* Г. Чобану, названия двух

¹ Форма выражения „...in aeternam“, точнее, его окончание — *am* нуждается в корректировке. Это слово используется обычно в виде прилагательного либо наречия и входит в состав многих латинских выражений. *In aeternum* — навек, навсегда, навечно — наречие (например, *Vivat rex in aeternum!*)
Ad aeternum — «навечно», до скончания века; вечно, навечно — наречие.
Ad vitam aeternam — «к вечной жизни», «во веки веков» — прилагательное женского рода.
Requiem aeternam — вечный покой

Aeternus — прилагательное муж. р. ед. ч., номинатив, ср. р. ед. ч. — aeternum.

С предлогом *In* — в винительном падеже (Acc.): (Acc. sg.)

aeternum (муж. р. ед. ч. (Acc.))

aeternam (жен. р. ед. ч. (Acc.))

Следовательно, правильной формой этого словосочетания была бы *In aeternum*.

составляющих его частей: 1. *Постмодернистская поэма* и 2. *Рэп-поэма*, так же как и жанровое обозначение (поэмы), принадлежат композитору.

В заглавии вокально-симфонического цикла молдавского автора можно усмотреть следование одной поэтической традиции XIX в. — создания поэм под названием *По прочтении (После чтения)*. В этом ряду — поэма *После чтения Данте* Виктора Гюго, назвавшего так одно из своих стихотворений из поэтического сборника *Внутренние голоса (Les Voix intérieures, 1837, XXVII)*, поэма *Après une Lecture* Альфреда де Мюссе и т.д.

При всей «прямолинейности» аналогии с программным шедевром романтической эпохи — *Après une Lecture de Dante: Fantasia quasi Sonata* Ференца Листа, а также философской кантатой *По прочтении псалма* С. Танеева, музыкальное сочинение Г. Чобану также можно считать возникшим под впечатлением от прочтения постмодернистской поэзии его современника. Традиция «прочтений» словесных текстов в музыке, отмеченная композиторами, простирается от программных симфонических поэм до хоровых симфоний: на одном полюсе таких работ в XX в. — *По прочтении Саади* М. Мирзоева (1967) и *Подросток* (по прочтении романа Ф. Достоевского) Б. Чайковского (1984), на другом — хоровая симфония-действие *Перезвоны* В. Гаврилина (1984) с подзаголовком «по прочтении В. Шукшина».

Тем не менее, не образуя самостоятельную жанровую разновидность, сочинения такого рода, несомненно, группируются по признаку определенного отношения к литературно-поэтическому прообразу, послужившему для них основой. И отношение это характеризуется, как правило, таким уровнем свободы от каких-либо структурно-композиционных схем, что уместным оказывается применение термина «фантазия». Однако, этот термин потерял свою актуальность в современной музыке в связи с достигнутой свободой в области техники музыкальной композиции, что, впрочем, не исключает использования в области названия — собственно титуле или подзаголовке — синтагмы *После чтения (По прочтении)*, которая, с одной стороны, отсылает к первоисточнику, а с другой предполагает свободное сочетание техник, стилей и жанров.

Однако в отличие от бестекстовых симфонических творений с подобным заглавием, выводящим на уровень программности и тем самым проясняющим идею, сочинение Г. Чобану содержит поэтический текст, в то же время не являясь ни распеваемой поэзией, ни одним из известных музыкально-поэтических жанров. Согласно авторской аннотации на произведение, «одна из идей сочинения заключалась в выявлении различных ипостасей в соотношении музыкального и поэтического текстов» [2]. Комментируя содержание произведения, композитор писал: «В рамках культурологического подхода, музыкальные языки, ассоциируемые с различными эпохами и культурами (представляя стили классической, а также традиционной музыки), использованные в музыкальном тексте первых двух поэм на стихи Эмиля Галайку-Пэуна (названные мною *Постмодернистская поэма* и *Рэп-поэма*) из цикла *По прочтении*, придают поэзии дополнительные значения» [ibid.].

Для того, чтобы понять смысл этой краткой, но емкой по своему содержанию авторской характеристики вокально-симфонического цикла *Après une Lecture* Г. Чобану, в котором смешиваются на основе ассоциативности различные музыкально-выразительные средства далеких временных и культурных пространств, обратимся к нотному тексту — музыкальной партитуре сочинения.

На наш взгляд, знаковым моментом для сочинения Г. Чобану является включение прямой вагнеровской цитаты, особенности использования которой в данном сочинении проливают свет на метод трактовки его поэтического источника в целом. Композитор ввел в свою партитуру готовую цитату из оперы-мистерии *Парсифаль* Р. Вагнера — фрагмент *Des Weihgefäßes* (выделен полужирным шрифтом) баритоновой арии (монолог) Амфортаса *Wehvolles Erbe, dem ich verfallen* («Тяжко наследье, что мне досталось!») из заключительной сцены I действия (с.81 клавира² [3]):

Темп	Текст на нем. яз.	Перевод на русс. яз.
Lebhaft	Wehvolles Erbe, dem ich verfallen, ich, einz'ger Sünder unter allen, des höchsten Heiligtums zu pflegen, auf Reine herabzuflehen seinem Segen! O, Strafe! Strafe ohne gleichen des, ach! gekränkten Gnadenreichen	Тяжко наследье, что мне досталось! я, только я один греховен, и мой удел — служить святыне, безгрешных питать великой благодатью! Спаситель, мною оскорблённый, меня карает страшной карой!
Langsamer werdend. Sehr Mäßig	Nach Ihm, nach seinem Weihegruße, muß sehnllich mich's verlangen; aus tiefster Seele Heilesbuße zu Ihm muß ich gelangen.	К Нему, в его утехе кроткой в тоске душа стремится: из мрачной тьмы, где сердце стонет, Его достичь я должен!
Immer langsamer	Die Stunde naht: ein Lichtstrahl senkt sich auf das heilige Werk: die Hülle fällt.	Вот час настал, И луч нисходит на святыню святынь... Покров упал...
Sehr langsam (ausdruckvoll)	Des Weihgefäßes göttlicher Gehalt erglüht mit leuchtender Gewalt; durchzückt von seligsten Genusses Schmerz, des heiligsten Blutes Quell	Небесный дар, божественный хрусталь сиянным пурпуром горит... И болью сладостной охвачен я: источник святейшей крови
(Mit mildem Ausdruck)	fühl ich sie gießen in mein Herz;	вливает мне в сердце благодать...

Определенный опыт художественной разработки цитируемого материала в своем творчестве у композитора имеется давно: достаточно вспомнить его произведения конца 80-х–90-х гг., в которых можно обнаружить цитаты, квазицитаты и аллюзии на стили прошлого, позволяющие отнести произведения на их основе к области полистилистики. Как правило, композитор намеренно «играл» стилями, что отразилось в названиях таких сочинений как *Кишиневской филармонической публике*, *Идея нововенского марша*, *Прогулки с квартетом Spaziotusica*. Однако в нулевые годы второго тысячелетия композитор оттачивает новый метод — интеграции заимствованного интонационного материала в собственную музыкальную ткань, метод органичного стилистического взаимопроникновения, который наиболее ярко проявился в *Codul Enescu* (2007).

Оценивая особенности заимствованного материала, контекст его звучания в оригинальной партитуре, а затем и в авторском музыкальном тексте Г. Чобану, можно констатировать новаторское решение в трактовке поэтического первоисточника, которое

² Композитор работал с клавиром оперы, изданным Edition Peters [3].

заключается в достижении органичного единства музыкальной композиции с полистилистическим текстом.

Сакральный сюжет вагнеровского *Парсифаля* — «торжественной сценической мистерии», по определению композитора, воплощается, как известно, с помощью сакральной драматургии особого рода — ритуалов, направленных на трансцендентное переживание собственного опыта персонажами оперы. Священные символы, которыми так богаты оперы Вагнера, играют большую роль в мистериальном действе *Парсифаля*, в том числе — в монологе страждущего Амфортаса из I действия оперы, послужившем цитатой для *Постмодернистской поэмы* Г. Чобану. Так, десятитактный фрагмент, избранный композитором в качестве цитаты, предваряется лейтмотивом святого Грааля (*Immer langsamer*), в двухтактном вступлении фрагмента *Sehr langsam* звучит лейтмотив Тайной вечери (соединение лейтмотивов чаши и раны), отдельно повторен лейтмотив раны, сменяемый лейтмотивом копья, переходящий в лейтмотив Амфортаса в начале следующего раздела *Allmählich etwas belebter*. Заметим, что голос (баритон) Амфортаса в избранном фрагменте звучит на фоне оркестра в высоком регистре (мелодическое содержание лейтмотивов — в первой октаве, на тремоло во второй октаве). В партии баритона преобладает речитация, поэтому произносится большой объем текста на языке оригинала — немецком, к концу фрагмента партия несколько мелодизируется.

Типичное для опер Вагнера насыщение лейтмотивами, скрепляющими музыкальную ткань подобно скелету, в данном контексте сочинения Г. Чобану рождает евангельский ассоциативный ряд: Тайная вечеря, чаша, рана, копье. Чаша Тайной вечери (святой Грааль), стала сосудом, в который Иосиф Аримафейский, как гласит новозаветное предание, собрал кровь из раны от копья, пронзившего Иисуса на кресте Голгофы. Таким образом, очевидно, что основанием для использования данного оперного фрагмента композитором послужила текстовая параллель, образуемая между поэтическим и литературным текстами: «лепестки лейкоцитов» и «источник святейшей крови». (Вспомним текст, исполняемый в этот момент Амфортасом: «Небесный дар, божественный хрусталь сияющим пурпуром горит... И болью сладостной охвачен я: источник святейшей крови вливает мне в сердце благодать...»). Композитор достроил музыкально-семантический ряд к определенным элементам поэтического текста своего современника, воспользовавшись вагнеровским творением.

Музыкальное решение Вагнера резонирует в произведении Г. Чобану, который бережно перенес цитату в новый контекст, не изменив ни ее тональность *c-moll*, ни оркестровку. Оставлен «трепет» тремолирующих струнных, солирующие деревянные (гобой и кларнет), в унисон исполняющие основные лейтмотивы на *p*, а также подключающиеся низкие инструменты (виолончели и фаготы), дублированные вторым и третьим кларнетами.

Введение цитаты в авторский текст заслуживает отдельного обсуждения: отметим медленные темпы (начальное *Largo sostenuto*, сменяемое *Largo trasognanto*), педали струнных, сменяемые оригинальным приемом оркестровки — резонансной педалью оркестра в разделе *Largo trasognanto*, гармонической основой которой стал увеличенный септаккорд, удерживаемый на протяжении целого фрагмента, при неизменной педали контрабасов на звуке *d*. Благодаря этому гипертрофированному присутствию септаккорда с уменьшенным трезвучием, гармонический язык раздела *Largo trasognanto* напоминает

Парсифаль, несмотря на то, что Г. Чобану не использует другие элементы его, такие как напряженные альтерации, оттягивание разрешений и т.п. Каденция в тт.34–36 подводит к тональности цитаты *c-moll*. Музыкальные средства, избранные композитором, создают ощущение завораживающей статики и должны органично подвести к вагнеровской цитате из монолога Амфортаса, снабженной в оригинальной партитуре ремаркой *vor sich hinstarrend* («устремив неподвижный взгляд в пространство»).

Упоминание о японском эстампе в поэтическом тексте резко меняет музыкальную стилистику произведения Г. Чобану (2 тт. до раздела *Carezzando* — лаская). Арпеджиато арфы и тремоло струнных приближаются по звучанию к азиатским щипковым инструментам, а краткие реплики первой флейты в контрапунктическом чередовании с первым кларнетом напоминают инструментальные наигрыши японской бамбуковой флейты шакухачи. Тем более что гармоническое содержание этого раздела складывается из полимодального сочетания двух модусов. Первый из них, диатонический, звучит у голоса и первого кларнета, впоследствии дополненного вторым и третьим кларнетами, а также бас-кларнетом, и представляет собой четырехзвучную белоклавишную пентатонику *d – e – g – a*, многократно обыгрываемую в ритмическом и мотивном отношении. Второй, также диатонический и узкообъемный, включает преимущественно черные клавиши, а вместе оба модуса формируют хроматическое поле. Модусы разделены не только в тембровом, но и в регистровом отношении.

Еще одно резкое изменение стилистики происходит в разделе *Abbagliante* (ит. ослепительный), и спровоцировано оно повторяющейся синтагмой текста „...*in aeternam*”. Первой ассоциацией, которую она вызывает у музыканта, является реквием, где с этим словом связана основная жанровая концепция: „*Requiem aeternam*” («Вечный покой даруй им, Господи»). Однако Г. Чобану предлагает другое решение. Более подвижный темп, регулярно-акцентная ритмика, периодичные конструкции, императивный характер мотивов, передающих музыкальный архетип призыва, воссоздают стихию инструментального музицирования в духе неоклассицистских творений XX в. В этих особенностях музыкального претворения поэтического первоисточника и его концепции в данном разделе не в последнюю очередь просматриваются «наследственные» черты барокко. Поводом для этого утверждения стали не только описанные средства, но и такой фактурный элемент как альбертиевы басы (т.99 у вторых и третьих флейты, гобоя и кларнета, дублируемых также альтами), характерные, впрочем, не только для мастеров эпохи барокко, но и для представителей венского классицизма. В целом музыкальное звучание в тт.99–119 и далее, до т.157 напоминает соответствующие разделы если не *concerti grossi*, где эпизоды *tutti* сменяются музицированием *sol*, то быстрые финалы инструментальных форм эпохи классицизма.

Следовательно, композитор предлагает объективизацию поэтического содержания к концу своего сочинения, что в определенном смысле является противоположным содержательной концепции поэта, трансцендирующего от объективной реальности к высшим сферам. В определенном смысле такое прочтение соответствующего текста поэтического первоисточника можно считать жанрово-стилевой модификацией-снижением.

В заключение подведем предварительные итоги исследования.

1. В процессе анализа поэтического текста Эмиля Галайку-Пэун и его музыкального воплощения в вокально-симфоническом цикле для баритона и оркестра *Après une Lecture* Геннадия Чобану выявляется их смысловая емкость и многослойность, которые складываются на основе особых приемов — цитирования, тематического заимствования, стиливого снижения или возвышения, свободного декодирования знаков и символов.

2. Установлено, что названия двух частей цикла — *Постмодернистская поэма* и *Рэп-поэма*, — отсутствующие у поэта (выделившего лишь инципиты) и предложенные композитором, являются ключом к их музыкальному стилю.

3. Жанровое уточнение музыкальных разделов в виде поэм также принадлежит Г. Чобану, который тем самым отсылает слушателей к жанру программного романтического произведения в свободной форме, и в то же время продолжает композиторскую традицию XX в. именовать поэмами вокальные или вокально-инструментальные произведения лирико-драматического или лирико-повествовательного характера.

4. В результате исследования обнаруживается полистилистическая трактовка поэтического текста первой части *Постмодернистская поэма*, в которой индивидуальный авторский стиль композитора вступает в свободные сочетания с цитатами из музыки Вагнера и различными стиливыми аллюзиями, порождаемыми литературным источником. Поэтическое содержание и модернистская форма «поэм» позволили композитору включить в музыкальную партитуру своего сочинения самые разноплановые элементы.

Библиографические ссылки

1. GALAICU-PĂUN, E. *a-z.best*. Chișinău: Arc, 2012. ISBN 978-9975-61-704-8.
2. *Programa concertului din cadrul Festivalul Internațional Zilele Muzicii Noi din 08.06.2014 la Sala cu Orgă*. Interp. Vitalie Cebotari (voce bariton) și Orchestra Simfonică a Companiei publice Teleradio-Moldova. Chișinău, 2014.
3. WAGNER, R. *Parsifal. Klavierauszug mit text von Felix Mottl*. Leipzig: C.F. Peters, 1914. Plate 9808.