

Peter Iljitsch Tschaikowsky

12 Stücke mittleren Schwierigkeitsgrades

12 Pieces of Medium Difficulty

für Klavier
for Piano

Herausgegeben von / Edited by
Polina Vajdman und / and Ljudmila Korotkova

Mit einem Vorwort von / With a preface by
Thomas Kohlhase

Hinweise zur Aufführung von / Notes on performance by
Lev Vinocour

ED 20095
ISBN 979-0-01142993-0

PREVIEW
Low Resolution

Vorwort

Seinen prominenten Platz in der europäischen Musikgeschichte des späten 19. Jahrhunderts hat Tschaikowsky mit seinen Opern, Balletten, Orchesterwerken, Konzerten und seiner Kammermusik errungen. Dagegen sind seine Romanzen und Lieder sowie seine Klavierkompositionen (jeweils etwa hundert an der Zahl), in Russland seit Anbeginn und bis heute populäres Allgemeingut, im Westen nicht gleichermaßen präsent. Beide Gattungen hat Tschaikowsky stetig in seiner gesamten Komponistenlaufbahn gepflegt: vom „Scherzo à la russe“ op. 1 Nr. 1 und den Romanzen op. 6 (erschienen 1868 und 1870) bis zu den Achtzehn Stücken op. 72 und den Romanzen op. 73 (1878). Nicht selten wird ihnen außerhalb Russlands das unreflektierte Etikett „Salonmusik“ angeheftet. Die Musikwissenschaft sagt besonders den Klavier-Opera bei aller handwerklichen Meisterschaft nach, die sie in Form und idiomatische Beliebigkeit nach und erklärt diese Eigenschaften, sozusagen entschuldigend, mit der Bestimmung dieser Kompositionen für kultivierte Laien im häuslichen Ambiente. Sie sieht dabei die besondere stilistische Ausprägung beider Gattungen in der russischen Musik und ihre eminente gesellschaftliche Funktion. Tschaikowskys Streben nach musikalischer „Schönheit“ als dem entscheidenden Kriterium seiner Kunst zeigt sich auf unterschiedlichen Ebenen des Stils und der Kommunikation aus. Ob ihn in seinen späten Schaffen Opern und Bühnenwerken die ewigen Themen des Menschseins umtreiben oder er sich in Romanzen und Klavierstücken mit leichter Geste und in allgemein verständlichem Ton gefällig und unmissverständlich immer wieder die Aufrichtigkeit seiner Sprache und der „Gefühlsreichtum seiner Lyrik“ (Boris Assafjew) dem zeitgenössischen Schönheitsideal verpflichtet. (Mussorgsky, sein ästhetischer Antipode, hat sich in seinem Brief an den Komponistenkollegen Wladimir Stassow, den Propagandisten des „Mächtigen Häufleins“, bissig über Tschaikowskys Formschönheit lustig gemacht. Gibt es wohl zwei gegensätzlichere komponierende Zeitgenossen als den Autor des „Iwan der Schreckliche“ und den des „Ewgenij Onegin“?)

Während nur wenige Klavierkompositionen Tschaikowskys überhaupt für den Konzertsaal gedacht sind (darunter die beiden Klaviersonaten cis-Moll op. 1 Nr. 80 und c-Moll op. 37 sowie „Dumka“ op. 59, eine „russische ländliche Szene“), richten sich die meisten anderen russische, tschechische, polnische, ernste und eher sentimentale Charakterstücke, vorwiegend in dreiteiliger Form – als „russische Dumka“ – auf den Salon. Tschaikowskys Hauptverleger Peter I. Jurgenson waren diese Klavierstücke hochwillkommen, denn sie waren sehr viel leichter als Partituren und Klavierauszüge von Orchester- und Bühnenwerken. Und davon profitierten natürlich auch ihr Schöpfer.

In den Jahren 1875/76 entstehen vier von Tschaikowskys bedeutendsten und beliebtesten Klavierwerken: neben den zwölf, die er in Zusammenarbeit mit dem Komponistenkollegen Modest Musorgsky komponiert, die „Zwölf Stücke“,¹ der „Grande Sonate“ G-Dur op. 37 (1875/76),² der Folge von vierundzwanzig lustigen Klavierminiaturen „à la Schumann“ für Kinder („Kinderalbum“ op. 39) und der „Zwölf Stücke mittlerer Schwierigkeit“ op. 40 (ebenfalls 1878 komponiert, gewidmet dem Bruder Modest – während Tschaikowsky die gleichzeitig entstandenen Sechs Romanzen op. 38 dessen Bruder Anatolj dediziert. Die Brüder begleiten den Komponisten nach seiner russischen Zusammenbruch während seiner Rekonvaleszenz in Italien und der Schweiz; ihnen, denen er zeitlebens große und kleine Widmungen widmet, verdankt er seine Genesung und die Rückkehr und Erstarung seiner schöpferischen Kraft. In der Vorrede zu den „Zwölf Stücken“ weist er sich auch an seine Vertrauten und Mäzenin, Nadjeshda von Meck, die, zutiefst dankbar und begeistert von der russischen Musik, ihn ermutigt und ihm durch ihre materielle Hilfe eine Existenz als freier Künstler ermöglicht. Ihre Unterstützung ermöglicht Tschaikowsky sein symphonisches Hauptwerk jener Jahre, die Vierte Symphonie op. 36.⁴

Die „Zwölf Stücke“ komponiert Tschaikowsky von Februar bis Juli 1878. Am 12. / 24. Februar schreibt er Frau von Meck aus Pflanzgarten: „Vorgestern [...] überfiel mich plötzlich und ganz unerwartet eine grundlose Schwermut [...]. Ich saß am Klavier und in mich hingeschaut und hineingehört hatte, entdeckte ich bald ihren Grund. Das Gewissen fing an mich zu zermalmen und mir mein Nichtstun vorzuwerfen. Wie ich mich auch bemühte, mich mit dem Gedanken zu beschäftigen, ich gleich nach Beendigung zweier großer Arbeiten [gemeint sind „Ewgenij Onegin“ und die Vierte Symphonie] die Feder niederlegen sollte, um auszuruhen und zu faulenz, fuhr mein Gewissen doch fort, mich zu sticheln. Endlich verstand ich, daß es einfach zu arbeiten beginnen muß. Aber was? Für ein großes Werk brauche ich das Alleinsein, deshalb muß ich bis zum Herbst warten. Aber nichts hindert mich daran, eine ganze Reihe kleiner Sachen zu komponieren, und ich habe den Entschluß, jeden Tag am Morgen eine kleine Sache zu schreiben. Gestern habe ich eine Romanze geschrieben und heute ein kleines Klavierstück, und die heitere Stimmung kehrte auch sofort zurück.“ Am 30. April beendet Tschaikowsky die Konzeptschrift der Zwölf Stücke op. 40 und am 13. Juli, im ukrainischen Werbowka, bei der Familie seiner Schwester Alexandra, die „Umschrift“. (So nennt er das detailliert ausgearbeitete zweite Autograph eines Werks: die Vorlage für den Erstdruck.) Parallel beendet er Konzept (Ende Mai) und „Umschrift“ der Sechs Romanzen op. 38 (13. Juli).

In den Schlußnummern beider Werke erweist der Komponist dem Land seine Reverenz, in dem er in den schwierigen Monaten nach seinem Zusammenbruch wieder zu sich selbst findet – Italien: Dem zweiten Teil (Moderato) der „Rêverie interrompue“ op. 40 Nr. 12 liegt das von Tschaikowsky aufgezeichnete Lied eines venezianischen Straßensängers zugrunde, das „fast jeden Abend unter seinem Fenster gesungen wurde“ (wie Modest Tschaikowsky in seiner großen Biographie des Bruders berichtet; deutsche Fassung, Band 1, S. 538). Und „Pimpinella“ op. 38 Nr. 6 geht auf ein volkstümliches Lied des jungen Florentiner Straßensängers Vittorio zurück, den Tschaikowsky verschiedentlich gehört und dessen Stimme ihn bezaubert hat (vgl. Tschaikowskys Brief vom 28. Februar / 12. März 1878 an Frau von Meck). Im Klavier-Opus 40 greift Tschaikowsky im übrigen auf zwei eigene Kompositionen aus dem Jahre 1876 zurück: Der Walzer fis-Moll (Nr. 9) stellt eine ausgearbeitete Version der Erstfassung dar, die Tschaikowsky 1876 in ein Album seines früheren Schülers Sergej Tanejew eingetragen hatte. Und die Mazurka Nr. 10 ist eine zweite Fassung jenes „Russischen Tanzes“, den er im Februar 1877 als zusätzliche Nummer für die Moskauer Ballerina Pelageja Karpakowa als Odile / Odette im Ballett „Der Schwanensee“ komponiert hatte. Eine weitere Fassung in enger Anlehnung an op. 40 Nr. 10 findet sich in der 19. Ausgabe nach Abschluß der Zwölf Stücke für das „Album per pianoforte alla memoria di Vincenzo Bellini“ op. 212-218. (Faksimile des Autographs in: Čajkovskij-Studien 3, Mainz 1998, S. 21-25; vgl. auch die Ausgabe von Riccardo Zandoni, 1885, in: Tschaikowsky-Gesellschaft, Mitteilungen 3, Tübingen 1997, S. 21-25.)

Tschaikowskys Opus 40 wird man nicht als Zyklus in dem Sinne bezeichnen können, wie absichtsvoll in sich geschlossene und dramatisch oder poetisch sich entwickelnde Werke, die ein künstlerisches Ganzes bilden. Es handelt sich vielmehr um eine Sammlung von charakteristischen Klavierstücken verschiedener Genres, die freilich nicht willkürlich zusammengestellt, sondern sorgfältig und nach musikalischen Gesichtspunkten gruppiert sind. „Etude“ (Nr. 1, G-Dur) und „Scherzo“ (Nr. 11, d-Moll) bilden die beiden äußeren Grenzen in neutralen Rahmen, die „Rêverie interrompue“ (Nr. 12, As-Dur) bildet den Schlußpunkt. In der Mitte folgen die „Chanson triste“ (Nr. 2, g-Moll), deren Wirkung in der folgenden, ausgedehnten „Valse“ (Nr. 3, c-Moll) emotional verstärkt wird, und „Chant sans paroles“ (Nr. 6, a-Moll) repräsentiert die lyrische Seite des Genres. „Chant sans paroles“ op. 2 Nr. 3 in fis-Moll ist ein populäres Lied, das Tschaikowsky seit seinem populären und von Zerkow bearbeiteten „Chant sans paroles“ op. 2 Nr. 3 in fis-Moll zum Entzücken der Moskauer Musikliebhaber kennen gelernt hatte. „Mazurka“ und „Valse“, zwei beliebte Gesellschaftstänze, die Tschaikowsky auch in seinen Klavierbüchern elegant und prächtig zu inszenieren wußte, knüpfen an die russische Tanzmusik an. „Mazurka“ (Nr. 7, a-Moll/C-Dur) und „Danse russe“ (Nr. 10, a-Moll) sind zwei weitere Beispiele für Tschaikowskys Vorliebe für seine inventionslaune, jeweils zwei Exemplare unter dem Titel „Russischer Charakter“ (Nr. 8 und 9, C-Dur und D-Dur; Nr. 8 und Nr. 9, zwei Walzer, As-Dur und c-Moll) stehen für den russischen Charakter. „Au village“ (Auf dem Dorf) entsprechen jenen „Russischen Charakteren“ (Nr. 10, 11, 12) in der Hinsicht, daß sie melancolischen Charakter haben. „Au village“ (Nr. 11, c-Moll) ist ein Lied, das Tschaikowsky einige Jahre später, 1886, in dem brillanten, für den französischen Musikliebhaber Louis Bruch komponierten „Scène rustique russe“ c-Moll op. 59 aufgegriffen hat.

Der zweite Teil des zweiten Auszugs folgt demjenigen im betreffenden Band 69a der New Čajkovskij Edition (NČE). Die Widmung ist hier auf die Widmung in der NČE, die weitgehend auf die vor allem in praktischen Hinsichten „Widmungsakzidentien“ verzichtet. Das heißt: Vorzeichen gelten jeweils nur für einen Takt, ein System für eine einzige Oktavlage.

Die Takte 30 und 34 sowie 118 und 122, unteres System, sind Quellen sowie alte und neue Gesamtausgabe (NČE) gegenübergestellt. Die Takte 30 und 34 sind zu korrigieren: 300 statt 302.

Tübingen, Oktober 2007
Thomas Kohlhase

© Edition Schott, ED 20094 (2008).
© Edition Schott, ED 9725 (2004).
© New Čajkovskij Edition, Schott / Universal Edition, UT 50134 (2000).

* „Meinem Freunde“ sollte die Widmung zunächst lauten; so hatten es Komponist und Widmungsträgerin in ihrer Korrespondenz im Jahre 1877 abgesprochen, weil Frau von Meck nie persönliche Widmungen akzeptierte und wohl auch, weil beide Briefpartner ihre freundschaftliche Beziehung keinem öffentlichen Gerede preisgeben wollten. Vgl. Tschaikowskys Briefe vom 27. Mai / 8. Juni und 3. / 15. Juli sowie Frau von Mecks Brief vom 26. Juni / 8. Juli. Am 6. / 18. Juli schreibt sie: „Von ganzer Seele danke ich Ihnen für die Widmung, diese Symphonie wird die Sonne meines Lebens sein.“ Schließlich ließ Tschaikowsky „Meinem besten Freunde“ auf das Titelblatt setzen; vgl. seinen Brief an den Verleger P. I. Jurgenson vom 27. März / 8. April 1878.

† Neuausgabe: Edition Schott, ED 20448 (2009).

Hinweise zur Aufführung

In Tschairowskys Werken für Klavier verbinden sich, wie man das bei kaum einem anderen Komponisten findet, ein schier unglaublicher Reichtum an melodischen Einfällen mit einer essentiell gesanglichen Natur dieser Musik und der schwer wiederzugebenden scheinbaren Einfachheit des ausgebreiteten Materials. Berücksichtigt man dazu noch das Fehlen jeglicher extrovertierter virtuoser Effekte, wird ohne weiteres verständlich, warum Tschairowskys Klavierkompositionen, etwa im Gegensatz zu seinen allgemein bekannten Ballettmusiken und symphonischen Werken, viel weniger populär sind. Die folgenden Hinweise sollen angehenden sowie konzertierenden Pianisten anschauliche und praktische Empfehlungen geben, die vor allem den eminent vokalen Charakter dieser Musik berücksichtigen.

Voraussetzung für eine adäquate Aufführung von Tschairowskys Klavierkompositionen ist die Kunst des Singens auf dem Klavier, das heißt: des Musizierens mit vornehmlich schönem, singendem Intonieren und Phrasieren sowie feinem Differenzieren von Melodie und Begleitung. Die häufige polyphone Elemente enthält. Auch die durchweg symphonische Gestaltung der Tschairowskys gilt es zu berücksichtigen. Die ganze Palette seiner Orchesterfarben und Klangnuancen, vom tiefen bis zum spitzen Staccato (dem Pizzicato der Streichinstrumente ähnlich), ist in den Klavierpartituren.

Mit der Kunst des Singens auf dem Klavier ist die Kunst des Pedalgebrauchs untrennbar verbunden. Tschairowsky selbst hat extrem wenig Pedalgebrauch eingetragenen; er verläßt sich generell, wie es in einer Klavierpartitur heißt, „auf den Geschmack der Pianisten“, die seine Kompositionen „der Aufführung würdig erscheinen“, unter Berücksichtigung der spieltechnischen Gegebenheiten moderner Konzertsäle und der Konzertverföhrung, in der vorliegenden Ausgabe die sinnvollsten Möglichkeiten des Pedalgebrauchs angegeben. Man beachte besonders die Verwendung des verzögerten, ununterbrochenen Pedals, das durch ein Sternchen als „Auflösungszeichen“.

Auch mit dem Fingersatz hat Tschairowsky sich sehr beschäftigt. Gelegentlich findet man entsprechende Eintragungen in seiner Partitur, die von entscheidender Bedeutung. Die volle, weiche, gleichmäßige Artikulation und Ausdrucksstärke der polyphonen Elemente lassen sich nur dann erreichen, wenn die verschiedenen physiologischen Eigenschaften der einzelnen Finger beachtet werden. Die Leichtigkeit des kleinen Fingers, die Zärtlichkeit und Sanftmütigkeit des Ringfingers, die Treffsicherheit des Zeigefingers. In der vorliegenden Ausgabe werden die wichtigsten Fingersätze von Tschairowsky angegeben, die von mir vorgeschlagenen in gerader Type gedruckt.

Um den Fließcharakter der Tschairowskys zu unterstützen, habe ich hektische Bewegungen in schnellem Passagenwerk zu vermeiden, die sich nur durch die Verteilung des Materials auf die Hände, und zwar durch die Zusätze r.H. und l.H. (rechte Hand, linke Hand) vermeiden lassen. Diese Vorschläge sind schon deshalb gerechtfertigt, weil der Komponist in seiner Partitur einige aufführungspraktische Aspekte, die sich insbesondere im Kochen und im Kochen nicht ließen.

Düsseldorf, Oktober 2007
Lev Vinocour

Preface

Tchaikovsky earned a prominent place in late nineteenth-century European musical history with his operas, ballets, orchestral works, concertos and chamber music. Yet his Romances, songs and piano compositions (he wrote about a hundred of each), though they have always been popular in Russia, are not equally well known in the West. Tchaikovsky worked in both genres throughout his career as a composer, from the 'Scherzo à la russe' Op. 1 No. 3 and Romances Op. 6 (published in 1868 and 1870) to his Eighteen Pieces Op. 72 and Romances Op. 38 (1878). Often in Russia these have often been dismissively labelled as 'palm court music', with his piano works in particular receiving a harsh academic appraisal, despite their masterly craftsmanship; accusations of 'idiomatic wilfulness' have been paired with the explanation that these compositions were written for amateurs in a domestic setting. This is to overlook the distinctive stylistic features of these compositions, their beauty, though, and their vital social function. Tchaikovsky's quest for beauty in music, the ideal of beauty that he finds expression on various stylistic and communicative levels. Whether drawing on the grand, symphonic mode in his late symphonies and stage works or using a lighter touch and generally accessible and sustaining mode in his Romances and piano pieces, the clarity of Tchaikovsky's musical language and the richness of his poetry' (Boris Asafiev) reflects an ideal of beauty very different from that of the more austere Alexander Scriabin, who was totally opposed to this aesthetic, derided Tchaikovsky's music as 'bourgeois' and 'vulgar'. Vladimir Stasov, the influential critic who promoted the work of The Five, could not understand why he opposed contemporary composers than the author of 'Boris Godunov' and 'Eugene Onegin'.

While only a few of Tchaikovsky's piano pieces were originally written for performance (including the two piano sonatas in C minor Op. post. 80 and G major Op. 37 and the 'Russian rural scene') most of his other compositions – lyrical, humorous and satirical – were intended for amateur musicians. Tchaikovsky's piano pieces, generally written in three sections – were much easier to sell than his operas, ballets and stage works – and this of course benefited their composers too.

Four of Tchaikovsky's most significant piano pieces were written in the years 1875-1878: besides 'The Seasons' Op. 37b, twelve pieces Op. 38, 'Grande Sonate' in G major Op. 37 (1878) and a series of twenty-first century 'Album' Op. 39 of 1878. They are dedicated to his friend Modest Mussorgsky, who accompanied him to Italy and Switzerland during his convalescence after his illness. Tchaikovsky was deeply indebted to them for their friendship and support. He was also grateful to his friend and enthusiastic supporter, who gave him the encouragement and financial support needed to complete his chief symphonic work of that period, 'Eugene Onegin'.

The Twelve Pieces Op. 40 were composed between February and July 1878. On 12/24 February Tchaikovsky wrote to his friend Modest: 'The day before yesterday [...] I was suddenly and quite unexpectedly overcome by a melancholy mood. When I took a walk in myself and listened to my heart, I soon discovered the reason for it. A melancholy mood was approaching me for my idleness. However hard I tried to console myself with my work, my conscience nevertheless continued to prick me. Eventually I realized that I must work. On what, though? For a major work I need solitude, so I must wait until the Autumn. To prevent me composing a whole series of little pieces and I decided to write a little something. Yesterday I wrote a Romance and today a little piano piece – and straight away I feel more cheerful.' Tchaikovsky completed the first draft of his Twelve Pieces Op. 40 and on 13 July, while staying with his friend Alexander's family in Verbovka in the Ukraine, he completed the 'transcription' (this is what he called the second revised manuscript score of a work, used as the template for the first edition.) During the same period he completed the first draft (at the end of May) and 'transcription' of his Six Romances Op. 38 (on 13 July).

In the final movements of both works the composer pays homage to Italy, the country where he recovered his sanity in the difficult months that followed his breakdown. The second section (*moderato*) of the *'Rêverie interrompue'* Op. 40 No. 12 is based on the song of a Venetian street singer which 'was sung outside his window almost every evening' (as Modest Tchaikovsky recounts in his comprehensive biography of his brother; translated from the German version, Vol. 1, p. 538). 'Pimpinella' Op. 38 No. 6 was inspired by a folk tune sung by the young Florentine street singer Vittorino, whom Tchaikovsky heard several times and whose voice enchanted him (see Tchaikovsky's letter of 21 January / 12 March 1878 to Frau von Meck). In his piano piece Opus 40 Tchaikovsky draws on material from two of his compositions written in 1876: the Waltz in F# minor (No. 9) constitutes a reworked version of the early draft that Tchaikovsky set down on 4 June 1876 in an album belonging to his former pupil Sergei Taneyev. The *'Danse russe'* (No. 10) is a second version of the 'Russian Dance' he had composed in February 1877 (see the manuscript, Op. 20a) for the Moscow ballerina Pelageia Karpakova as Odile / Odette in the *'Ballet de la nuit'*. Tchaikovsky wrote another version very similar to Op. 40 No. 10, shortly after completing the *'Symphonie pour le piano'* in the *'Album per pianoforte alla memoria di Vincenzo Bellini'*, Milan 1885, p. 21 (see the facsimile of the first edition in *Cajkovskij-Studien 3*, Mainz 1998, p. 192 f.; facsimile of the first edition in *Journal für Musikwissenschaft-Gesellschaft, Mitteilungen 3*, Tübingen 1996, p. 21-25.)

Tchaikovsky's Opus 40 cannot be described as a cycle in the sense of being delineated as a coherent and complete dramatic or poetic sequence developing through a series of interlocking movements. It is a collection of individual character-pieces in various genres, though not just juxtaposed but also woven together with the pieces carefully juxtaposed to provide effective contrasts. 'Etude' (No. 1 in G major) and 'Chanson triste' (No. 2 in G minor) form a virtuoso frame that is neutral in mood, with the *'Rêverie interrompue'* (No. 3 in C minor) as an emotional epilogue at the end. 'Chanson triste' (No. 2 in G minor) has its impact reinforced by the 'Chanson sans paroles' (No. 3 in C minor) that follows it, while 'Chant sans paroles' (No. 4 in A minor) provides a second example of the 'Song without words' with which Tchaikovsky had been delighting his contemporaries. The popular 'Mazurka sans paroles' Op. 2 No. 3 in F major, which his contemporaries artfully transformed into an instrumental 'Mazurka' and 'Valse', two popular ballroom dances of the time which Tchaikovsky transformed into two elegant and splendid dances, contrast with the two 'Danse russe' (No. 4 and No. 5, two Mazurkas in F major and F# minor). The 'Danse russe' (Russian Dance) and, in even more elegant style, 'Danse russe' (No. 10 in A minor) and 'Danse russe' (No. 10 in A minor). Full of inventive ideas, the two dances (No. 4 and No. 5, two Mazurkas in F major and F# minor) and 'Danse russe' (No. 10 in A minor) and 'Danse russe' (No. 10 in A minor) have the two sections of the 'Dumka' (slow, expressive) and 'Dumka' (fast, virtuosic) followed by fast virtuoso variations) which Tchaikovsky wrote for the French music market, 'Dumka. Scène de ballet' (No. 11 in A minor).

The original score

The musical score is based on the original score found in the relevant volume 69a of the New Cajkovskij Edition (NCE). It is drawn to the marking of accidentals in the NCE, which generally omits the original accidentals used in the first editions. This means that accidentals apply in each case to a

single system, and not to the whole system. In the lower system, the following error found in source documents and both editions should be corrected: $\text{♯} \text{♯} \text{♯}$ instead of $\text{♯} \text{♯}$

Tübingen, October 2007
Thomas Kohlhasse
Translation Julia Rushworth

© Schott, 52/2009 (2009)

© Schott, ED 9795 (2004)

© Schott, Universal Edition, UT 50134 (2000)

¹ 'To my friend' was to have been the original dedication, as agreed by the composer and dedicatee in letters written in 1877, because Frau von Meck never accepted personalised dedications and probably also to protect both correspondents from exposing their friendship to public gossip. See Tchaikovsky's letters of 27 May / 8 June and 3 / 15 July and Frau von Meck's letter of 26 June / 8 July. On 6 / 18 July she wrote: 'My heartfelt thanks for this dedication; this symphony will be the light of my life.' Tchaikovsky eventually had 'To my best friend' put on the title page; see his letter to his publisher P. I. Jurgenson of 27 March / 8 April 1878.

² New edition: Edition Schott, ED 20448 (2009).

Advice on performance

To an extent hardly to be found in the work of any other composer, Tchaikovsky's piano works combine an incredible richness of melodic invention with an essentially vocal musical style and an apparent simplicity of content that is difficult to convey in performance. When one considers the absence of any extravagant virtuoso displays, it is easy to understand why Tchaikovsky's piano compositions are so much less popular than his generally well-known ballet and symphonic works. The following advice is offered to aspiring pianists and concert performers alike, with the intention of giving the clearest possible practical recommendations for bringing out the vocal inspiration of these works.

Mastering the art of producing a singing tone on the piano is essential to the performance of Tchaikovsky's piano compositions. This means playing with a rich and lovely tone, expressive intonation and a sensitive relationship between melodic lines and accompaniment that often contains complex polyphonic textures. In order to understand the symphonic approach in Tchaikovsky's musical language, the entire range of dynamic contrasts and nuanced sounds is to be found in these piano scores, from a sonorous *fortissimo* (often similar to *pizzicato* as played on string instruments).

The art of producing a singing tone on the piano is inextricably linked to the sensitive use of pedalling. Tchaikovsky himself put very few pedal markings in his manuscripts and published editions. As explicitly stated in some piano scores, he relied upon the good taste of the performer. In his compositions worthy of performance, in the present edition, bearing in mind the technical demands of concert instruments and drawing on many years of experience in concert performance, I have given suggestions for the best use of pedalling, using asterisks to indicate the release of the pedal.

Tchaikovsky paid only marginal attention to fingering, with only a few markings in his manuscripts. In respect of performance practice, however, this subject is of great importance. Perfectly suited to both legato playing, singing melodies and expressive polyphonic textures, the fingering is chosen to exploit the anatomical qualities of the individual fingers: the power of the thumb, the strength of the middle and ring fingers, the tender gentleness of the third and fourth fingers and the agility of the little finger. In the present edition, a few original fingerings appear in italics, while those suggested by the editor are in a regular type.

In order not to disturb the flow of the music, I have sometimes changed the allocation of notes (e.g. the way they are grouped across the two systems) from one hand to the other by using *Hand 1* and *Hand 2* markings. In some cases, I have also used brackets around the notes in question. These suggestions can be omitted if the conditions were not a concert pianist himself and may not have considered some of the technical difficulties which are particularly noticeable in concert performance.

Düsseldorf, October 2007

Lev Vinocour

Translation Julia Rushworth