



Edition Schott

Piano - Klavier

Peter I. Tschitschowsky

Six morceaux Sechs Stücke · Six Pieces

pour Piano
für Klavier
for Piano

opus 51

Urtext

Herausgegeben von / Edited by
Thomas Kohlhase

Hinweise zur Aufführung / Notes on Performance
Lev Vinnocur

ED 21665
ISBN 978-0-501-15471-2

PREVIEW
Low Resolution

www.schott-music.com

 SCHOTT

Mainz · London · Berlin · Madrid · New York · Paris · Prague · Tokyo · Toronto
© 2014 SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz · Printed in Germany

Vorwort

Die vorliegende Ausgabe ergänzt frühere Ausgaben mit Klavierwerken Čajkovskij's im Verlag Schott: *Sechs Stücke op. 19* (ED 20446), *Grande Sonate op. 37* (ED 9735), *Die Jahreszeiten (Zwölf Charakterstücke) op. 37^a* (ED 71094), *Kinderbüchlein (24 leichte Stücke à la Schumann) op. 39* (Wiener Urtext Edition, Schott / Universal Edition UT 100-154), *Zwölf Stücke mittlerer Schwierigkeit op. 40* (ED 20095) und *Dumka (Russische ländliche Szene) op. 59* (ED 71118). Eine kleine Einführung in Čajkovskij's Klaviermusik bietet das Vorwort zur genannten Ausgabe der Zwölf Stücke op. 40.

Čajkovskij's *Sechs Stücke für Klavier op. 51* entstehen Ende August und im September 1882. Sie werden dem Moskauer Verleger und Herausgeber der Brüder Pëtr und Osip Jurgenson: seines Moskauer Verlegers und dessen Petersburger Verleger. Die Korrekturen, die der Komponist selbst liest, können sie schon im November 1882 erledigen. Sie erscheinen in den beiden Verlagen als auch zusammengefasst in einem Heft. Sechs Jahre später folgen die ersten Auflagen des Klavierwerks bei Jurgenson in Moskau sowie in den beiden Verlagen, mit denen er 1882 zusammenarbeitet. Es ist eine Art Fortsetzung von Čajkovskij's Werken in Frankreich und Belgien (Félix Mäckler, Paris) sowie in Deutschland (C. F. Peters, Leipzig; J. C. Kather, Hamburg) abschließt.

Ursprünglich gewünscht hat sich derartige Klavierstücke Anfang 1882 der russische Komponist und Musikkritiker Nikolai Bernard, und zwar als Notenbeilage für seine Monatszeitschrift *Nouvelles Musicales Russes*, die im Januar 1882 erscheint. Einige Jahre zuvor schreibt Bernard einen Brief an den russischen Komponisten und Musikkritiker Nikolai Rubinstein, in dem er die *Romane* (1873) und den Monatszyklus der zwölf Charakterstücke von Čajkovskij (1875/76) geschrieben. Wie schon bei den *Jahreszeiten* macht Bernard auch diese Klavierstücke einen Vorschlag an den Komponisten, konkrete Vorschläge: Er wünscht sich ein Nocturne, eine Ballade, eine Suite aus einer Oper oder aus einem Russischen Tanz. Mit der Aussicht auf ein stattliches Honorar für Čajkovskij schreibt Bernard am 1. August 1882 an den russischen Komponisten, Geldnot und möchte auf Bernards Bitte eingehend aufmerksam machen. Am 10. August 1882 antwortet Čajkovskij und berichtet Jurgenson verpflichtet und will zunächst dessen Zustimmung erhalten. Schließlich schreibt Čajkovskij am 14. / 15. September 1882 aus Rom:¹

„Lieber Freund, lies den Brief Bernards und entscheide, ob du mich möglicherweise schon von diesem Angebot eingehen. Erstens spricht mich der Auftrag, der mir von deinem Bruder übergeben wurde, sehr zuversichtlich, zumal ich sie sehr nötig habe und es mir ein Leichtes ist, darüber nachzudenken, was ich dir zu schicken habe. Ich schreibe dir zwölf Stücke für Dich zu komponieren. Das befriedigt mich aber nicht im geringsten, da ich weiß, dass es schwer ist, eine Arbeit zu schaffen, die Du mir eine Arbeit gewissermaßen notgedrungen bestellt. Für die Du jedoch eine solche Arbeit möchtest, würde mir nichts stehen. Außerdem möchte ich nicht immer wieder die gleichen Sachen schreiben, wie es mir Bernard und Jurgenson vorschreibt. Bernard ein wenig zu rupfen.“

Lies diesen Brief, schreib mir, was du davon hältst. Ich kann es nicht nötig, so erpicht auf meine Kleinigkeiten zu sein. Ich schreibe dir zwölf Stücke, die ich dir schenke. Ich würde dich damit ein Vergnügen machen, und ich würde mich freuen, die Arbeit zu erhalten, die ich so ehrlich und möglich.“

Zufällig findet sich in dieser schriftlichen Auseinandersetzung in einem Brief zu Bernards Angebot geäußert: Čajkovskij habe einen solchen Auftrag mit dem Bruder Jurgenson, um immer freie, neue Kompositionen des Freunde zu erwerben. Čajkovskij schreibt weiter, dass er keine Klavierstücke für Jurgenson schreiben, denn er sei derzeit „nicht bei Stimmung“. In einem anderen Brief an den russischen Komponisten und Musikkritiker Nikolai Rubinstein am 15. August 1882 deutet Čajkovskij nicht daran, dass „kleine Sachen“ wie Klavierkompositionen unter Umständen interessant seien. Dafür sind sie ihm eher un interessant, denn sie lassen sich leichter und billiger herstellen und benötigen weniger Zeit. Es handelt sich um kleine grob dargestellten und Klavierauszüge von Orchester- und Bühnenwerken, in deren Rahmen sie leicht verwilfeln müssten.

Am 10. September eines halben Jahr später, Ende August 1882, auf Biten der Brüder Jurgenson tatsächlich an die Brüder Jurgenson schreibt Čajkovskij: „... die zwölf Stücke für Klavier op. 51 macht, kann von einem starken inneren „Antrieb“ kaum die Rede sein, da es sich nicht um eine Arbeit handelt, weil ihm damals die sich über Jahre hinziehende Arbeit an der Oper *Mazepa* schwer auf der Seele lag. Am 10. September schreibt der Komponist am 30. August / 11. September 1882 aus dem ukrainischen Dorf Tschernjachiv, wo er sich bei der Familie ihrer Schwester aufhält:

¹ „...zum Stil“ (denn im alten Russland geltenden Julianischen Kalender / und im „neuen Stil“ (dem im übrigen Europa geltenden Gregorianischen Kalender).

Die Zitate in diesem Vorwort stammen aus: Modest Tschaikowsky, *Das Leben Peter Iljitsch Tschaikowskys*. Aus dem Russischen übersetzt von Prof. Dr. H. Neumann, Leipzig 1900-1903, hg. von Alexander Erhard und Thomas Kohlhase, 2 Bände, Berlin (Gedächtnis) 2011 (= Čajkovskij-Studien I/II und II); Fundstellen zu op. 51 in Band II: S. 158, 160, 173, 175, 197 und 221. – Zur Entstehung der *Sechs Stücke* und zur Quellenlage siehe im einzelnen: *The Tchaikovsky Handbook*, hg. von Alexander Poznansky und Brett Langston, Band 1, Bloomington & Indianapolis 2002, S. 331 f.; *Tchaikovsky. Thematic & Bibliographical Catalogue of Works*, Moskau 2006, S. 555-558; außerdem das Handbuch *Muzikal'noe nasledie Čajkovskogo. Iz istorii ego proizvedenij* (Das musikalische Erbe Čajkovskij. Aus der Geschichte seines Schaffens), Moskau 1958, S. 411-413.

„Schade ist auch, dass ich mir vorgenommen habe, um des Geldes willen sechs Klavierstücke zu schreiben, welche mein Verleger Jurgenson bei mir bestellt hat; das dämpft ein wenig meine Begeisterung für die Oper; ich presse aus meinem Kopf Musik für die Oper und für die Stücke, im Resultat – unruhiger Schlaf, im übrigen bin ich aber gesund wie gewöhnlich.“

Drei Wochen später, am 20. September / 2. Oktober 1882, heißt es, wieder in einem Brief an Modest aus Kamenka:

„Seitdem ich meine Oper [im Konzept] beendet und die Klavierstücke von mir abgeschüttelt habe, fühle ich mich geling und moralisch sehr wohl, was sich natürlich auch körperlich widerspiegelt.“

Die Sechs Stücke für Klavier op. 51 waren vor allem für Amateurpianistinnen und durch sie in ihrer Zeit bestimmt; nur selten sind einzelne Nummern, wie es seinerzeit üblich war, in Konzerten gespielt worden. (So z.B. die *Natha-Valse* von der Pianistin A. I. Gorneckaja im Konzert der Russischen Musikgesellschaft in Kiew.) Fünf der sechs Stücke waren populär: Walzer (Nr. 1, 3 und 6), Polka (Nr. 2) und Romanze (Nr. 4). Nur Nr. 5, die in sozialer Hinsicht einen allgemein lyrisch-liedhaften Charakter. Die Charaktere von *Ariette* und *Ballade* sind eher scherzend, allerdings, wie schon ihre Titelzusätze signalisieren, wenig typisch für die Gattung. Eine Art „Tanz“ ist das technisch scherzende Stück etwa mit dem zöpfig stilisierten hofischen *Walzer*, der in „Klavierstücke“ nicht nur das in der Tat „wenig tänzerische“, verspielte zweite Stück mit der kleinen, gleichnamigen *Natha* (die Titel des Künstleralbums). Die drei höchst unterschiedlichen Walzer virtuos scherhaft: *Walzer* (Nr. 1), *Walzer* (Nr. 3) und *Walzer* (Nr. 6) von seinem ersten Kompositionen an bis zu den originellen Walzern (im 50- oder 60er-Jahre Stil) wie *Walzer* (Nr. 11) und *Walzer* (Nr. 16), und 6. Symphonie op. 74, II. Satz) in seinem Stil und in seiner Ausdrucksweise erneut, hat und die zusammen mit anderen tänzerischen Elementen seiner Musik eine unvergleichliche Rolle in der Entwicklung seiner Klaviermusik gespielt.¹

Igor Stravinsky, ein großer Verehrer Čajkovskij, verarbeitete diese Klavierstücke in seinen eigenen Kompositionen, wobei er andere Themen und Motiven vor allem aus Čajkovskij's Komponierwerk und insbesondere aus *Le baiser de la fée* (die *Natha-Valse*) in seine kostbare musikalische Hommage einfließen ließ, die die „Nathalie“ (die Tochter des Zwerges, die sie la puce au nez der Fee), eingearbeitet (Ziffer 78-82), ebenso wie das Hauptthema des *Walzer* (Nr. 4) aus *Le baiser de la fée* (*Le baiser de la fée*, Ziffer 184-192).²

Die *Natha-Valse* op. 51, Nr. 4 stellt eine verschwundene Erstausfertigung einer früheren autographen Version mit dem Titel *Nathalie-Valse* aus dem Jahre 1874 dar, die Čajkovskij nicht veröffentlicht; hierin ist und Nathalie handelt es sich um ein und dieselbe Widmung an seine Schwester Anna Pjotrowna Čajkovskaja (geb. 1837, die eine Freundin der Davydovs im ukrainischen Kamenka, der Familie von N. A. Plesskaja und der Komponistin N. A. Rimskaja-Korsakowa war, geboren zwischen 1846-1853 – und zeigen die scherhaften (vielleicht auch die leicht ironischen) Widmungen „mit einer gewissen Anzahl von Hinweisen“ in der N. A. Plesskaja gewidmeten Walzern, eine von ihm als „eine sehr ehrliche und ehrliche“ (mit Leidenschaft und Eifersucht) sowie schließlich *con molto sentimento pensando a Pietro* (mit viel Gefühl nachgedacht) und *con gran passione e gelosia* (mit Leidenschaft und Eifersucht) sowie schließlich *con le mani contrate* (mit den Händen verschränkt) und *con le mani aperte* (mit den Händen geöffnet, denen Čajkovskij die Stücke seines op. 51 widmet, sind damit die Tänzerinnen Anna Pjotrowna Čajkovskaja (geb. 1840), genannt Mary, Gattin seines Freundes Nikolai Mekks (1840-1910), die Schwester Anna Pjotrowna Čajkovskaja (geb. 1842), die seit beider Kindheit befreundete Cousine Anna P. Mekks (1847-1910), die Tochter eines Onkels Petr P. Čajkovskij (Nr. 3); eine weitere Nichte, Vera Rimskaja-Korsakova, geboren 1870, verheiratet mit dem Marineoffizier Nikolaj Aleksandrovič Rimskij-Korsakov (Nr. 5); und schließlich eine ebenfalls sehr zugetane französische Gouvernante der Tochter Marija und Nikolaj Konstantinowitsch Čajkovskij, Emma Genton (Nr. 6).

In der heutigen Neuausgabe von Čajkovskij's Sechs Stücken für Klavier op. 51 liegt die vom Komponisten durchgeführte und noch zu seinen Lebzeiten erschienene Neuausgabe zugrunde; siehe im Einzelnen den Kritischen Bericht. Die ursprünglichen Metronomangaben (nur in Nr. 1 und 3) werden beibehalten. Die ossia-Angebote in Nr. 4 sind ebenfalls beibehalten. Die in den Originaldrucken (Erstausgabe und Nouvelle édition) übereinstimmenden Pedalangaben und Fingerangaben werden beibehalten. Auch wenn letztere wahrscheinlich nicht vom Komponisten stammen und für heutige Pianisten

¹ Neben anderen Zitaten oder à la Čajkovskij erfundenen Passagen sind vor allem folgende Zitate in Stravinskys *Le baiser de la fée* zu nennen: aus den Klavierstücken op. 10, Nr. 2; op. 19, Nr. 1-4; op. 39, Nr. 12; op. 40, Nr. 12; op. 51, Nr. 2 und 4 – und aus den Romanzen und Liedern op. 6, Nr. 3 und 6; sowie op. 54, Nr. 7 und 10.

von zweifelhaftem Wert sind, bleiben sie doch von historischem Interesse.⁴ Die ebenfalls nur sporadischen Pedalangaben (in Nr. 1, Takt 194–198, und Nr. 5) dagegen stammen wahrscheinlich vom Komponisten. Für sie und den Pedalgebrauch insgesamt kann sinngemäß Čajkovskij Anmerkung zu seinen Pedalangaben in der *Grande Sonate op. 37* gelten:⁵ „Was den Pedalgebrauch betrifft, verlässt sich der Komponist auf den Geschmack der Pianisten, die dieses Werk der Aufführung für würdig erachten. Doch sind bestimmte Stellen bezeichnet, wo dieser charakteristische Effekt unbedingt notwendig ist.“⁶ Die Fingersätze und Pedalanweisungen der Erstausgabe erscheinen in der vorliegenden Ausgabe kursiv (Fingersätze) bzw. in großer Type (Pedalangaben), die von Lev Vinoçour ergänzt wurden (Pedalangaben großer (Fingersätze) bzw. in kleinerer Type (Pedalanweisungen)).

Aufführungspraktische Hinweise

Es ist nicht leicht, aufführungspraktische Empfehlungen für Čajkovskij's Sechs Stücke op. 51 zu geben, auf die man sich dabei auf anderswo bewährte Traditionen stützen. Denn nichts ist sicher, nicht die handschriftlichen Anmerkungen oder als Ergebnis interpretatorischer Trugschlüsse. Im Übrigen gibt es für das Werk keine eigene Tradition der Aufführung, zumindest keine pianistische – wohl aber eine des Harfenspiels.

Wenig bekannt und in der Literatur beleuchtet ist die Aufführungsgeschichte des op. 51 mit Albert Heinrich Zabel, 1. Soloharfenist des Mariinskij Teatr und Professor am Petersburger Konservatorium. Alles, was hier über ihm ist die instrumentengerechte Ausformung der herrlichen Harfensoli von Čajkovskij. Zabel schreibt in einer handschriftlichen Notiz, die die Frische machende post-hume Petersburger Produktion von „Schwanensee“ (1895) beeinflusst haben könnte, „Die Harfe ist die einzige, die Zabel die ursprünglichen Versionen der Moskauer Fassung (1875–1877), während die Harfenisten in Moskau die Violinen spielen, bevorzugung unaufgeführten Balletten „Dornröschen“ und „Nussknacker“ von Tchaikowski.“ In einer anderen handschriftlichen Notiz, die neben dem Komponisten und Zabel entstanden sind, Zabels „Vorlesungen über dem Vierhändigem“ (1900), erwähnt er „die beiden Walzer (Nr. 4 und 6) aus Čajkovskij's Klavieropus 51 zu testen.“ Diese beiden Stücke waren in Russland gewöhnlich sehr populär – zumindest in Russland.

Die Aufführungsgeschicklichkeit der Sechs Stücke ist schwierig zu bestimmen. Eigentlich eine Konzertsonate kann man nur als karg bezeichnen; so sind zu Leider in den Kompositionen keine authentischen Kontaktanweisungen einzelner Stücke nachzuweisen. Nun könnte man zwar meinen, dass die „Polka peu à la valse“ aus „Habanner“ („Polka polonoise“) gedachten Stücke eben nicht für das Konzertpodium bestimmt seien. Aber es ist schwer zu bestimmen, welche Stücke tatsächlich als Solostücke in Konzertprogrammen auf. Im Übrigen können, mit Ausnahme der beiden Walzer aus op. 51, die Stücke des op. 51 Amateurpianisten nur in Grenzen befriedigen, da sie technisch sehr anspruchsvoll sind.

Die Polka aus dem op. 51 ist ein Beispiel dafür – den Händen und für Konzertpianisten nicht dankbar genug und für Laien auch kaum geeignet. Sie besteht aus sechs Taktgruppen mit vielen Vorzeichen bzw. der Wechsel zwischen ihnen ein fließendes, ununterbrochenes Fließen. Der Konzertpianist kann As-Dur und H-Dur gleich im ersten Stück, dessen Länge und technische Schwierigkeit nicht gerade gering zu nennen sind, nicht recht zu einer *Valse de salon* passen. Auch der Titel der Polka ist nicht ganz passend, obwohl sie offenbar nicht dem Charakter der Musik. Sie ist nicht nur „wenig tanzbar“, sondern eher eine „charakteristische Polka“, die eher an böhmische Bauernlände erinnert als dass man eine „polnische“ Polka hört. Zudem ist sie nicht so verspielt wie ein Habanera verspielt meint, welcher seit der berühmten Habanera aus Georges Bizets berühmter (und weitvergessener) Oper *Carmen* zunehmend an Popularität gewann. Zwar besitzt die *Polka peu à la valse* einen gewissen Charme, doch auch hier sind Länge und technische Schwierigkeiten nicht unerhebliche Hindernisse. Zur sowjetischen Zeit gab es Versuche, das Stück als Unterrichtsmaterial zu verwenden, doch bislang gelang es nicht, es im Repertoire zu etablieren.

⁴ Vgl. die handschriftliche Anmerkung zu Hans von Bülow's Fingersätzen zu Čajkovskij's Variationen op. 19, Nr. 6 in den aufführungspraktischen Hinweisen der eingangs genannten Ausgabe des op. 19 (Schoët, ED 20446).

⁵ Vgl. 122 0736 – Ausgabe nach Bantil 69b der New Edition of the Complete Works.

⁶ Sie ist wortlich und in den Originalausgaben französisch: „Pour l'emploi de la Pédale l'auteur se remet au goût des pianistes qui honorent cette œuvre de leur exécution. Cependant dans certains endroits, où cet effet caractéristique est tout à fait indispensable, il l'a marqué.“

Albert Heinrich Zabel (russisch Albert Genrichovič Zabel'), Berlin 1834 – St. Petersburg 1910, wirkte von 1855 an in der Hauptstadt an der Universität, später als Harfennist der Kaiserlichen Italienischen Oper, dann als 1. Soloharfenist des Mariinskij teatr, von der Gründung des Petersburger Konservatoriums 1863 an lehrte er dort als Professor das Harfenspiel und gilt, auch dank der Erfolge seiner zahlreichen Meisterschüler, als Begründer der russischen Harfenschule. Zabel schrieb etwa vierzig Kompositionen für sein Instrument, darunter ein Konzert für Harfe und Orchester c-Moll op. 35, sowie eine „Große Methode für Harfe“ (1900), in welcher die Walzer aus op. 51 (Nr. 4 und 6) sozusagen zum Standardrepertoire der Harfe geadeult wurden. Wichtig ist im Übrigen seine Schrift „Ein Wort an die Herren Komponisten über die praktische Verwendung der Harfe im Orchester“ (Leipzig 1894).

Skurrile Züge kennzeichnen das *Menuetto scherzoso* (Nr. 3), und sein Mittelteil strahlt eine sympathische Wärme aus. Doch insgesamt ist das Stück zu ausladend und technisch recht anspruchsvoll. Die Verteilung des Notentextes auf die Akkoladen bzw. Spielhände in den Originaldrucken stellt eine zusätzliche Hürde für kleine Hände dar. Um sie zu vermeiden, schlage ich vor, in jedem dritten Akkord der Dreierkette (Takt 2-4 und alle Parallelstellen) die untere Note des oberen Systems mit der linken Hand zu spielen – und gleichzeitig die obere Note des unteren Systems in die rechte Hand zu nehmen. (Dies ist in der vorliegenden Ausgabe entsprechend markiert.) Damit wird nicht der Sprung eine unnötige Dehnung und ermöglicht einen wünschenswerten melodischen Fluss.

Wie schon erwähnt, ist die *Natha-Valse* (Nr. 4) vor allem in der Fassung für Harfe sehr populär geworden. Durch dieses Instrument typische Nachklingen der gespielten Saiten kann man auch auf dem Klavier nachvollziehen, was von mir vorgeschlagenen Pedalgebrauch folgt. Dies bringt den zarten, träumerischen Charakter des Stücks in Geltung; das *Morceau de salon* klingt dann geradezu „weihnachtlich“. Ob sich in ihm die Erinnerungen an die trägerin widerspiegeln soll? In einem Brief an Frau von Mekk vom 24. September 1861 berichtet Natalja Plesskaja: „einen treuen Freund“, sie erwiese sich „besonders geschickt“ an der Klaviereule, „die sie in einer sehr beweglichen Weise“ spielt, während sie Amateuren große Schwierigkeiten in den Weg stellt.

Die *Romance* (Nr. 5) zeichnet sich durch wunderschöne, typisch Čajkovskij-romantische Melodien aus. Eine bewegungsvolle, starke Steigerung aus, doch ist sie sehr lang. Konzertpianisten werden sie sicherlich leicht überwinden, während sie Amateuren große Schwierigkeiten in den Weg stellt.

Das schönste musikalische Geschenk aus den Sechs Stücken ist jedoch zweifellos die *Scherzo-allegro vivace* (Nr. 6) Emma Genton, der französischen Gouvernante der Familie Konschaljow, die Čajkovskij als „die Tochter, die sie in Čajkovskij Familien- und Freundeskreis nannte. Sie war übrigens dem Komponisten sehr verbunden.“ Dar „sentimentale Walzer“ ist eine wahre Perle der Klavierliteratur. Lassen Sie mich Ihnen ein Beispiel aus der Praxis zeigen: Ich kann mich erinnern, während sie auf dem Konzertpodium als effektvolle „Vivace“ zu spielen, auch die „Scherzo“ einzufügen.

Was den aus der Originalausgabe übernommenen Akzidentien betrifft, so habe ich sie in der vorliegenden Ausgabe weitestgehend weggelassen. Was den Fingersatz betrifft, so biete ich für manche in der Originalausgabe falsch eingesetzte Fingersätze an, um die Fingersatzangaben in der vorliegenden Ausgabe ergänzt. Hier eine Alternative an. Dass Čajkovskij sich überhaupt dieser spielfachlichen Fehler bewusst war, kann ich aus der Originalausgabe nur sporadisch, unsystematisch und flüchtig feststellen. Das ist wahrscheinlich kein Zufall, sondern eher ein Hinweis darauf, dass die Čajkovskij-Fingersatzangaben wahrscheinlich falsch waren. Er war kein Konzertpianist und schon gar nicht ein Klavierlehrer. Er war ein Komponist, der seine Klavierwerke in seinen Lebzeiten spieltechnisch eingerichtet hat.

Pedalangaben finden sich ausnahmslos in der *Scherzo-allegro vivace*, was das eigentlich Sinnvolles auch nur in den Nummern 1 und 5. (In der vorliegenden Ausgabe sind sie ebenfalls weggelassen.) Es ist interessant, dass Čajkovskij, obwohl er in der vorliegenden Ausgabe die von mir vorgenommenen Ergänzungen vornimmt, weitergeht und während die von mir ergänzten in kleinerer Type erscheinen. Das erzeugt eine gewisse Spannung, die wiederum in der Tafel „Fingersatz“ bestätigt wird. Der Fingersatz steht in Takt 194 – und in der Tat muss die großräumige Melodie, die die Tafel „Fingersatz“ begleitet, mit sehr viel Pedal gespielt werden. In der *Romance* (Nr. 5) gibt es zwar einige solche Melodien, aber es gibt einige Melodien, die ebenso wie für den Fingersatz: sie sind inkonsistent. An keinem Ort ist von mir eine Melodie angegeben, die von Čajkovskij selbst offenbar ebenso wenig interessiert wie am Fingersatz. Es ist eine sehr schwierige Aufgabe, die noch der Planer, die dieses Werk der Aufführung für würdig erachten“ (Nachwort). Ich kann mir vorstellen, dass viele dieser Planer geben, seien sie vom Fach oder selen

Lev Vinocour

Akkidentienlösung

Die Akkidentienlösung der vorliegenden Ausgabe folgt weitestgehend den Editionsrichtlinien der Neuen Čajkovskij-Ausgabe und weicht damit von derjenigen üblicher praktischer Ausgaben ab, insbesondere was deren oft unzureichende und obsolete Anwendung von Warnungsakkidentien betrifft. Das heißt konkret: Akkidentien gelten in der vorliegenden Ausgabe in der Regel jeweils nur für einen Takt, eine Stimme bzw. ein System und die jeweilige Oktavlage. Warnungsakkidentien werden nur in Ausnahmefällen zur Vermeidung von Missverständnissen ergänzt bzw. aus den korrespondierenden Originalquellen übernommen. Daraus folgt, dass etliche überflüssige Akkidentien der Originalquellen in der vorliegenden Ausgabe entfallen.

Preface

This edition joins a series of editions of piano works by Tchaikovsky already published by Schott: Six Pieces Op. 19 (ED 20446), the Grande Sonate Op. 37 (ED 9735), The Seasons (Twelve character pieces) Op. 37¹ (ED 20094), Children's Album (Twenty-four easy pieces à la Schumann) Op. 39 (Vienna Urtext Edition, Schott / Universal Edition UT 201164), Twelve Pieces of moderate difficulty Op. 40 (ED 20095) and Dumka (Russian rural scene) Op. 51 (ED 20448). The preface to that edition of Twelve Pieces Op. 40 offers a brief introduction to Tchaikovsky's piano music.

Tchaikovsky's Six Pieces for Piano Op. 51 were written at the end of August and early September 1882 at the request of the brothers Petr and Osip Jurgenson, Tchaikovsky's Moscow publisher and bookseller based in St Petersburg. With two corrections checked by the composer himself, they were published in October 1882 in two separate editions and bound together in a single volume. Other editions of the six pieces were also soon published by Jurgenson in Moscow and by the two publishers licensed to sell his music in France (Félix Mâckar, Paris) and in Germany and Austro-Hungary (D. Rehm, Hamburg).

The St Petersburg publisher Nikolai Bernard originally asked for six pieces at the beginning of 1882, with a view to issuing them as a musical supplement to his monthly magazine *Music and Art*. Tchaikovsky had already written Romances (1873) and the twelve-month cycle of character pieces (1875–76) for this publication with the same purpose. As with *The Seasons*, Bernard again made specific suggestions in his letter to the composer on 3 / 15 January 1882, asking for a Nocturne, Reverie, salon waltz and a polonaise. Tchaikovsky was faced with a choice of a substantial payment or meeting Bernard's request. On the one hand he was, as always, a sort of mercenary, and so inclined to meet Bernard's request. On the other hand, he felt he owed allegiance to his friends, and so inclined to seek his agreement first. So he wrote to Jurgenson from Rome on 26 January:

"My dear friend, please read Bernard's letters and my answer to him. You will then decide whether you would like to accept this proposal. Firstly, I find the commission very interesting, and I am willing to do it for you, but I must earn up the 600 Roubles, as I really do need the money and could easily manage without it. But I have no desire to compose six pieces for you, which will not satisfy me at all! You have no need of me, and I have no need of you. I do not like it when you expect me to pay for works to no purpose – it is distasteful to me. I would be happy to receive your answer as soon as possible."

Please read this letter, or as a friend, and let me know what you think. I am so keen to acquire little pieces I write just for the money. Bernard was very insistent, and I would be delighted to pocket those 600 Roubles. Do answer as soon as possible."

As luck would have it, Jurgenson did not receive Tchaikovsky's letter that day commenting on Bernard's proposal, saying that Tchaikovsky did not need the money. Instead, he received a letter from his brother Modest, who was always ready to purchase new compositions by his friend. Tchaikovsky had been writing to Modest to write six pieces for Jurgenson immediately, for he was "not in the mood to write for anyone else". Modest generally supplied Jurgenson "only with pieces that I have composed on my own initiative". Tchaikovsky was not really at that time in a very good mood to compose, as this would be easier and cheaper to produce and more saleable than his serious operas and would bring in more money than his compositions of musical and stage works, which cost Jurgenson large sums of money to produce. Tchaikovsky had only recently started work on composing his Six Pieces for Piano Op. 51 six months later, at the end of August 1882. Despite the request of the Jurgenson brothers, he showed little sign of enthusiasm, probably at least in part because he was occupied by years of working on his opera *Mazepa*. On 30 August / 11 September 1882 the composer wrote to his mother in Kiev from Kamenka in the Ukraine, where he was staying with their sister's family:

"...I am telling him that I have agreed to write six piano pieces for my publisher Jurgenson just for the sake of the money; this is the only reason for my enthusiasm for the opera to some degree. I am forcing my brain to produce music for the opera and for these pieces too, resulting in sleepless nights – but otherwise my health is as good as it ever is."

¹ Dates given in 'old style' (the Julian calendar previously used in Russia) and 'new style' (the Gregorian calendar used in the rest of Europe).

² Quotations from correspondence in this preface are taken from Modest Tchaikovsky's biography of his brother. For details on the composition of the Six Pieces and documentation of the same, see *The Tchaikovsky Handbook*, ed. Alexander Poznansky and Brett Langston, Vol. 1, Bloomington & Indianapolis 2002, p. 331 f.; *Tchaikovsky. Thematic & Bibliographical Catalogue of Works*, Moscow 2006, p. 555–558, and *Музыкальное наследие Чайковского: из истории его произведений* (Tchaikovsky's musical legacy: from the history), Moscow 1958, p. 411–413.

Three weeks later, on 20 September / 2 October 1882, he wrote in another letter to Modest from Kamenka:

"Since completing my opera [in draft form] and getting to the end of those piano pieces I feel a weight has been lifted from my mind, which is naturally reflected in physical wellbeing".

The Six Pieces for Piano Op. 51 were intended above all for amateur pianists and the refined salon performances of the time; only on a few occasions were individual pieces performed as solo items in a chamber concert (for instance, the *Natha-Valse* played by the pianist A. I. Gonneka at a concert given by the Russian Society in Kiev in December 1890). Five of the six pieces make use of popular dance styles: the waltz (Nos. 1, 3, 4, 5 and 6) and polka (No. 2); only one of them, the Romance (No. 5) is not based on a lyrical mood. The *Menuetto scherzoso* and *Polka peu dansante* are, as their titles indicate, more playful. One only needs to compare the first of them, whimsically humorous piece with, for instance, the *Waltz* (No. 4) in Tchaikovsky's Opera *Kuznec Vakula* [Vakula the Smith] (Scene 6 at the court of Tsar Peter the Great) or the second, hardly dance-like *Polka peu dansante* with the *Waltz* (No. 4) in the second version of the opera *Cherevichki* / *The Slippers* or the second, hardly dance-like *Polka* (No. 2) with the *Waltz* (No. 4) in his *Children's Album*. The three very different waltzes op. 51 Nos. 1, 4 and 5 – the first in a waltz-like tempo, something like a popular song and in sentimental mood are among almost the dozen waltzes that Tchaikovsky put into his stage and instrumental works, from his earliest compositions through to his latest, written in 5/8 or 5/4 time of his late works (Eighteen Pieces Op. 72, Nos. 11 and 16, the second movement of his Fifth Symphony Op. 74). Together with other dance-like aspects of his music they make a significant contribution to the immediate appeal of his musical language.

Igor Stravinsky, a great admirer of Tchaikovsky, made a copy of his *Natha-Valse* (No. 4, *Natha-Valse*) in his wonderful musical tribute to Tchaikovsky, the *Levit* motif (see *Stravinsky's Works*, figures 78-82), along with numerous other themes and motifs chiefly taken from Tchaikovsky's operas, suites, and songs, as well as the main motif from the middle section of No. 2, *Polka peu dansante* (see *Stravinsky's Works*, figure 184).

The *Natha-Valse* Op. 51, No. 4 represents a somewhat simplified version of an earlier manuscript version written in 1878 with the title *Nathalie-Valse*.¹ In Critical Commentary (see *Tchaikovsky's Op. 51*), the dedicatee and the same dedicatee: Natalia A. Plesskala (b. 1837), a close friend of the composer and his wife, Maria Schuchardt's sister Alexandra, in Kamenka in the Ukraine. The friendly relationship between the two women was well documented in their letters over the years 1878-1893 and is cited in the journal article. The notes for the first setting of 1878 dedicated to N. A. Plesskala (see Appendix 1) in edition 1, published in 1880, also reveal the dedicatee's feelings, the instructions include *con molto sentimento* (with much feeling) and *leggendo* (readily). The two ladies to whom Tchaikovsky dedicated the pieces in his Op. 51 were his friend Natalia Plesskala (No. 4); his daughter-in-law Maria Kondrat'eva (b. 1840), known as Mary, the wife of his friend Nikolai Kondrat'ev (No. 1); his son-in-law Nikolai Meek (No. 2); his cousin and friend since childhood Anna P. Meek (1830-1888), the wife of his friend Peter P. Tchaikovsky (No. 3); another niece, Vera Rimskaya-Korsakova, née D. S. Korsakova (1858-1938), the wife of Nikolai Alexandrovitch Rimsky-Korsakov (No. 5); and lastly Emma Glinka (1845-1918), the widow of Maria and Nikolai Kondrat'ev's daughter and very fond of Tchaikovsky.

This edition of the Six Pieces for Piano Op. 51 is based upon the new edition revised by the composer and published in 1880, sometime before the first Critical Commentary. The original metronome markings (only given in the first edition) have been retained. Alternatives marked *ossia* in No. 4 also match the original. Pedal markings and other performance directions present in both original sources – first edition and *Nouvelle édition* – have been reproduced. Even though some markings probably not written in by the composer and are of dubious value to modern pianists, they are included for historical interest.² The similarly sporadic pedal markings (in No. 1, bar 194-198, and No. 5) were probably added by the publisher. However, for these and pedal use in general, players should heed Tchaikovsky's comment on his own markings in the *Grande Sonate* Op. 37:³ "Where pedalling is concerned, the composer relies on the good taste of the performer who considers this piece to be worthy of performance. Markings are given, however, in particular instances

¹ Besides other quotations or passages invented in the style of Tchaikovsky, mention should be made of the following quotations in Stravinsky's *Levit*: from the Piano Pieces Op. 10, No. 2; Op. 19, Nos. 1-4; Op. 39, No. 12; Op. 40, No. 12; Op. 51, Nos. 2 and 4 – and from the Romances and Songs Op. 6, Nos. 3 and 6; and Op. 54, Nos. 7 and 10.

² Cf. Lev Vinocour's comment on Hans von Bülow's fingerings for Tchaikovsky's Variations Op. 19, No. 6 in advice on performance in the edition of Op. 19 mentioned previously (Schott ED 20446).

³ Schott ED 9735 – edition based upon vol. 69b of the New Edition of the Complete Works.

where this specific effect is required.¹⁵ Fingerings and pedal markings from the first edition are given in this edition in *italics* (fingerings) and in large type (pedal markings), while those added by Lev Vinocour are given in *roman type* (fingerings) and in smaller type (pedal markings).

Thomas Kehl
Translated by Julia Runfow

Notes on performance

It is not easy to give advice on performance practice for Tchaikovsky's Six Pieces for Piano Op. 51. The 'traditions' established elsewhere, for these 'traditions' very often turn out to be pure conjecture, are not of much help in these circumstances. Besides, there is no reliable performance tradition for Tchaikovsky's Op. 51 pieces on the harp or piano, at any rate, though there may be one for harpists.

Little is known and little has been documented of Tchaikovsky's pedagogic approach to the harp. Al'bert (Albert) Zabel, principal harpist at the Mariinsky Theatre and a professor at the St Petersburg Conservatoire, was kind enough to think me to thank for many details in the wonderful harp solos in Tchaikovsky's three waltzes from the original score of the famous St Petersburg production of 'Swan Lake' in 1895. Zabel arranged and edited the harp parts for the first edition of the Moscow score (1875-1877), while the harp solos in Tchaikovsky's 'Six Pieces Op. 51' – notably 'Slowly' and 'Vivace' – both first performed in St Petersburg – were written in close collaboration between Tchaikovsky and Zabel. Thanks to Zabel's influence as a teacher, the two waltzes from Tchaikovsky's piano piece Op. 51 became a standard feature in the harp repertoire – at least in Russia.

The performance history of the Six Pieces Op. 51 in the early 20th century can hardly be described as meagre, with only occasional concert performances of individual pieces, though the whole set had long since been documented. One might think, however, that the six pieces represent a bit of a challenge for amateur pianists, as they were never intended for the concert podium. Other salon pieces by Tchaikovsky such as 'The Seasons' Op. 37¹⁶, nevertheless appeared many times in solo items in the Soviet era. More serious than the two waltzes (No. 4 and No. 6), the pieces in Op. 51 could only offer a certain amount of grace and entertainment for amateur pianists:

The first three pieces are relatively easy to play, though it is worth them spending time learning the notes for concert pianists and excessively demanding amateur pianists. The changes of keys with piano flats or sharps, as well as key changes, make sight-reading far from easy. The harmonic progression of C major and B major in the very first piece, together with the eighth-note chords, are hardly appropriate for a *Valse de salon*. Even the title of the piece, 'Slowly', does not match the character of the music. Besides being 'not exactly dance' (as the title suggests), it is reminiscent not so much of Bohemian peasant dances as of the 'slow' habaneras of Carmen by Georges Bizet. The 'Slowly' section, while the *petit peu dansante* does have a certain charm, here too its length and technical difficulties make it unsuitable for the amateur. In the Soviet era there were attempts to use the piece as a study exercise, though teachers did not succeed in establishing its place in the repertoire. The piece that is most likely to escape an amateur's technically fairly demanding. The distribution of notes across a great stave and the alternation between the hands in the earlier editions represent an additional obstacle for players with small hands. To circumvent this I suggest playing the bottom note on the upper system with the left hand for the first group of three (bars 2-4 and all parallel instances) – while at the same time playing the top note on the lower system with the right hand. (Corresponding markings are shown in this edition). In this way the player can overcome extensions and achieve a nicely flowing melodic line.

¹⁵ In bar 6 of the original manuscript and earliest edition: 'Pour l'emploi de la Pédale l'auteur se remet au goût des pianistes qui honorent cette œuvre de leur attention; cependant dans certaines endroits, où cet effet caractéristique est tout à fait indispensable, il l'a marqué.'

¹⁶ Al'bert (Albert) Zabel or Russian Al'bert Gennrikhovich Zabel¹⁷, Berlin 1834 – St Petersburg 1910, worked in the capital on the Neva river from 1855 onwards, first as harpist in the Imperial Italian Opera, then as principal harpist at the Mariinsky Theatre. He was also professor of harp at the St Petersburg Conservatoire from its foundation in 1862 onwards, becoming known as the founder of the Russian harp method thanks to the numerous students by many of his star pupils. Zabel wrote about forty pieces for his instrument, including a Concerto for Harp and Orchestra in C minor Op. 35, as well as a substantial harp tutorial method (1900) featuring the waltzes from Tchaikovsky's Op. 51 (Nos. 4 and 6) and thus making them part of the standard repertoire for the harp. He also wrote an important paper entitled 'Ein Wort an die Herren Komponisten über die praktische Verwendung der Harfe im Orchester' ('A word to gentlemen the composers' about the practical use of the harp in an orchestra') (Leipzig 1894).