

Tschaikowsky-Gesellschaft

Mitteilungen 21/I (2014)

S. 109–119

Petr Il'ič Čajkovskij: *Sechs Stücke für Klavier
über ein einziges Thema* op. 21 (1873)
(Hartwig Eichberg, Thomas Kohlhase)

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,
Sodener Str. 45a, D-61462 Königstein im Taunus
info@tschaikowsky-gesellschaft.de / www.tschaikowsky-gesellschaft.de

Redaktion: Lucinde Braun und Ronald de Vet
ISSN 2191-8627

Petr Il'ič Čajkovskij
Sechs Stücke für Klavier über ein einziges Thema
op. 21 (1873)¹

von Hartwig Eichberg und Thomas Kohlhasse

Zur Entstehungsgeschichte

Čajkovskijs *Sechs Stücke für Klavier über ein einziges Thema* op. 21 – mit dem französischen Originaltitel *Six morceaux pour le piano composés sur un seul thème* – entstehen im letzten Quartal des Jahres 1873, und zwar auf Wunsch von Vasilij V. Bessel², der 1863–1865 zur gleichen Zeit wie der Komponist als Bratschist² am Petersburger Konservatorium studiert und 1869 einen Musikverlag in der Hauptstadt an der Newa gegründet hatte.

Zwar trübt sich das geschäftliche und menschliche Verhältnis zwischen den ehemaligen Kommilitonen im Laufe der Jahre; aber in der ersten Hälfte der 1870er Jahre überlässt Čajkovskij, dessen Hauptverleger vom op. 1 an (erschieden 1868) Petr I. Jurgenson in Moskau bleibt, Bessel² einige seiner Werke: die Oper *Opričnik* (Erstausgabe des Klavierauszugs: 1874), die 2. Symphonie op. 17 (Erstausgabe des vierhändigen Klavierauszugs der ersten Fassung: November 1873), die Romanzen op. 16 und op. 25 (Erstausgaben: 1873 und 1875) sowie die *Sechs Stücke für Klavier* op. 21 (Erstausgabe: 1873/74). Zuvor, nämlich 1869 und 1871, hatte Čajkovskij als Auftragsarbeiten vierhändige Klavierarrangements von zwei einsätzigen Orchesterwerken („Musikalischen Bildern“) seines früheren Kompositionslehrers Anton G. Rubinštejn für Bessel² angefertigt: *Ivan Groznyj* (*Ivan der Schreckliche*) op. 79 und *Don-Kichot* (*Don Quijote*) op. 87, deren Originalpartituren in denselben Jahren bei Bessel² erschienen sind. Größtenteils bei Bessel² herausgekommen sind auch diejenigen deutsch-, französisch- und italienischsprachigen Lieder A. Rubinštejns,³ zu denen Čajkovskij in den Jahren 1869–1872 russische Übertragungen der Liedtexte beigetragen hatte.

Zwei der genannten, von Bessel² publizierten Werke sind keine Auftragskompositionen: die dem Großfürsten Konstantin Nikolaevič, von 1873 an Präsident der Russischen Musikgesellschaft, gewidmete Oper *Opričnik* und die der Moskauer Abteilung der Musikgesellschaft gewidmete 2. Symphonie. Über die Gründe, warum Čajkovskij diese Werke nicht seinem Hauptverleger Jurgenson anvertraut, kann man nur Vermutungen anstellen. Für die Oper, die er Bessel² – zu für ihn selbst sehr ungünstigen Bedingungen – überlässt und die er auf der Bühne des Petersburger Marientheaters uraufgeführt sehen möchte, will sich Čajkovskij offenbar der Bemühungen und Beziehungen eines Verlegers „vor Ort“ versichern. Und bei der 2. Symphonie mit ihren ukrainischen Volksliedern und dem hinreißenden Finale über das à la Glinka variierte „Kranich“-Lied – dieser Satz entzückt die Mit-

¹ Den werkgeschichtlichen Daten, Ausführungen und Zitaten dieses Vorworts liegen folgende Quellen zugrunde: ČPSS I-XVII, ČMN und Dombaev 1, TchH 1 und ČS (2006).

² Als solcher wirkte er bei der Uraufführung von Čajkovskijs Streichquartettsatz B-Dur am 30. Oktober 1865 im Petersburger Konservatorium mit.

³ Aus A. Rubinštejns op. 32, 33, 34, 72, 76 und 83. Siehe ČS (2006), Werknummern 633–663, und TchH 1, Werknummern 334–339. Nur die *Persischen Lieder* op. 34 sind bei Jurgenson in Moskau erschienen, die anderen Lieder hat Bessel² publiziert.

glieder des Petersburger „Mächtigen Häufleins“ um Stasov und Balakirev so sehr, dass sie Čajkovskij fast zu den Ihren zu zählen geneigt sind – mag eben diese Annäherung an die „Novatoren“ den Ausschlag für den Petersburger Verlag geben, aber zweifellos auch Bessel's verlegerisches Interesse.

Wie bei den meisten von Čajkovskijs Kompositionen bis Mitte der 1870er Jahre liegt die Entstehungsgeschichte auch des op. 21 nicht in allen Details zutage. Dennoch bieten die Briefe des Komponisten und die Nachforschungen der werkgeschichtlichen Dokumentationen von 1958 und der beiden Werkverzeichnisse von 2002 und 2006 wesentliche Hinweise und Daten.

In seinem Brief vom 3. September 1873 entschuldigt sich Čajkovskij bei Bessel', der ihn offenbar gebeten hatte, die im Sommer desselben Jahres entstandene Symphonische Fantasie *Der Sturm* op. 18 verlegen zu dürfen. Dieses Werk habe er schon Jurgenson zugesagt. „Ich verspreche Dir jedoch mein nächstes Werk, ich nehme an, dass es Klavierstücke sein werden.“⁴ Am 30. Oktober kündigt er dem Verleger an: „In den nächsten Tagen schicke ich Dir drei Stücke.“⁵ Wahrscheinlich sind dies die Nummern 5 (*Mazurka*) sowie 1 und 2 (*Prélude* und *Fugue*) der *Sechs Stücke* op. 21; denn sie wurden zuerst entworfen, offenbar unmittelbar nach Abschluss der *Sechs Klavierstücke* op. 19 am 27. Oktober.⁶ Warum die weitere Arbeit stockt, begründet Čajkovskij in seinem Brief an Bessel' vom 5. November:

Ich habe außerdem eine große Bitte an Dich. Ich befinde mich derzeit unter dem Eindruck einer tragischen Katastrophe, die einen mir nahestehenden Menschen betrifft, und meine Nerven sind furchtbar erschüttert. Ich bin nicht in der Lage, mir irgendetwas vorzunehmen. Darum bitte ich Dich, mich nicht mit den Klavierstücken zu drängen, Du erhältst sie bestimmt, aber ich verbürge mich nicht, dass dies in nächster Zeit sein wird. Du musst zwei bis drei Wochen warten.⁷

Drei Tage zuvor, am 2. November 1873, hatte sich der neunzehnjährige Édouard Zak das Leben genommen. Čajkovskij kannte Édouard Zak, einen Cousin des Moskauer Konservatoriumsstudenten Rudolph Köber, vermutlich seit Zaks Eintritt ins Konservatorium 1867/68,⁸ kümmerte sich um ihn – und liebte ihn. Noch vierzehn Jahre nach Zaks Tod, am 4. und 5. September 1887, klagt Čajkovskij in seinem Tagebuch:

[4. September 1887] Bevor ich schlafen ging, habe ich viel und lange über Eduard nachgedacht. Viel geweint. Gibt es *ihn* wirklich *nicht* mehr??? Ich glaube es nicht.⁹

[5. September 1887] Habe wieder nachgedacht und mich an *Sack [Zak]* erinnert. *Wie erstaunlich lebhaft meine Erinnerung an ihn ist: der Klang seiner Stimme, seine Bewegungen, aber*

⁴ „Тебе же я обещаю отдать первое, что напишу; полагаю, что это будет фортепьянные пьэски.“ – ČPSS V, Nr. 317.

⁵ „На днях я высылаю тебе три пьэсы.“ – Ebenda, Nr. 323.

⁶ Nach TchH 1, S. 317.

⁷ „У меня кроме того большая к тебе просьба. Я теперь нахожусь под впечатлением трагической катастрофы, случившейся с одним близким мне человеком, и нервы мои потрясены ужасно. Ничего делать я не в состоянии. Поэтому прошу тебя не торопить меня с фортепьянными пьэсами. Ты их наверняка получишь, но я не ручаюсь, что это будет в самом близком будущем. Недели две, три подожди.“ – ČPSS V, Nr. 324.

⁸ Nach WileyTch, S. 76 (mit Hinweis auf Polina Vajdman).

⁹ Tagebücher, S. 225. „Перед отходом ко сну много и долго думал об Эдуарде. Много плакал. Неужели *его* теперь вовсе *нет*??? Не верю.“ – ČD, S. 176. – Zu Čajkovskij und Édouard Zak siehe das Kapitel „Desires and Flames“ in: Poznansky 1991, S. 119–123. Poznansky spricht von „some complex and intensive psychodrama almost hidden from view, one in which Tchaikovsky, probably without actual guilt, felt himself guilty“ (S. 121). – Außerdem, vorsichtiger: WileyTch, S. 76 f.

besonders sein zuweilen ungewöhnlich schöner Gesichtsausdruck. Ich kann mir nicht vorstellen, daß es ihn jetzt nicht mehr gibt. Der Tod, d.h. sein völliges Nichtsein, geht über meinen Verstand. Mir scheint, ich habe niemanden so sehr geliebt wie ihn. Mein Gott! Was hat man mir *damals* nicht alles gesagt, und wenn ich mich auch noch so sehr beruhigen will – meine Schuld vor ihm bleibt entsetzlich! Und dennoch habe ich ihn geliebt, d.h. nicht, ich habe ihn geliebt, sondern liebe ihn immer noch, und die Erinnerung an ihn ist mir heilig!¹⁰

Zweifellos komponiert Čajkovskij die *Marche funèbre* as-Moll, Nr. 4 der *Sechs Stücke* op. 21, mit ihrem zweimaligen Zitat der *Dies-irae*-Sequenz unter dem Eindruck von Édouard Zaks Tod; zusammen mit den beiden anderen noch fehlenden Nummern des Zyklus, Nr. 3 und 6 (*Impromptu* und *Scherzo*),¹¹ entsteht sie nach dem 5. und bis zum 28. November 1873. An diesem Tage schreibt er dem Verleger:

Ich habe für Dich die sechs Klavierstücke vollkommen beendet;¹² jetzt bin ich mit ihrer Umschrift beschäftigt,¹³ und in allernächster Zeit erhältst Du sie. Alle sechs Stücke sind auf ein Thema komponiert und werden den gemeinsamen Titel Suite tragen.¹⁴ Nr. 1) Prélude, 2) Fugue, 3) Impromptu, 4) Mazurka, 5) Marche funèbre, 6) Scherzo. Diese Sache wird Anton Rubinštejn gewidmet. Ich habe Dich mit diesen Stücken hingehalten, weswegen ich mich entschuldige; die Sache ist die, dass ich auch Jurgenson mein Wort gegeben hatte, sechs Stücke zu komponieren,¹⁵ – außerdem gab es noch viel [anderes] zu tun und viele Unannehmlichkeiten.¹⁶

Am 6. Dezember berichtet Čajkovskij dem Verleger vom unmittelbar bevorstehenden Abschluss seiner Druckvorlage zum op. 21: „Von meinen sechs Stücken ist nur das letzte noch nicht umgeschrieben. Ich werde das morgen machen, und übermorgen schicke ich sie Dir.“¹⁷

¹⁰ Tagebücher, S. 225 f. „Опять думал и вспоминал об *Заке*. Как изумительно живо помню я его: звук голоса, движения, но особенно необычайно чудное выражение лица его по временам. Я не могу себе представить, чтобы его *вовсе не* было теперь. Смерть, т.-е. полное небытие *его* выше моего понимания. Мне кажется, что я никого так сильно не любил, как его. Боже мой! ведь что ни говорили мне *тогда* и как я себя не успокаиваю, но вина моя перед ним ужасна! И между тем я любил его, т.-е. не любил, а и теперь люблю и память о нем священна для меня!“ – ČD, S. 176 f.

¹¹ Reihenfolge der drei Stücke in der Konzeptschrift: *Impromptu*, *Marche funèbre*, *Scherzo*.

¹² Und zwar im Konzept.

¹³ Allgemein zu Čajkovskijs Arbeitsweise: Im Anschluss an die Konzeptschrift arbeitet Čajkovskij die Komposition in einem zweiten Autograph (der Druckvorlage) aus; diesen Vorgang nennt er bei Klavierkompositionen und Romanzen „abschreiben“ bzw. „umschreiben“. Im Falle des op. 21 sind beide Autographe erhalten geblieben.

¹⁴ Diesen Titel hat Čajkovskij später durch den Titel *Stücke über ein einziges Thema* ersetzt. – Die originelle Idee dieses einzigartigen Zyklus unter Čajkovskijs Klavierkompositionen besteht darin, die Themen aller sechs Stücke aus einem melodischen Kernmotiv zu entwickeln. So geht in der Konzeptschrift des op. 21 den Stücken selbst (Reihenfolge dort: Nr. 5, Nr. 1–4 und Nr. 6) jeweils der Entwurf ihrer Themen voraus.

¹⁵ Gemeint sind die im Sommer und Herbst desselben Jahres entstandenen *Sechs Stücke für Klavier* op. 19.

¹⁶ „Я совершенно окончил для тебя шесть фортепьянных пьес; теперь я занят их перепиской, и в самом ближайшем будущем ты их получишь. Все шесть пьес написаны на одну тему и будут носить общее заглавие Suite. №№: 1) Прелюдия, 2) Фуга, 3) Impromptu, 4) Мазурка, 5) Marche funèbre, 6) Scherzo. Посвящается эта вещь А. Г. Рубинштейну. Я задержал тебя с этими пьесами, в чем извиняюсь; дело в том, что и Юргенсону я тоже дал слово написать 6 пьес, да еще много других дел и неприятностей было.“ – ČPSS V, Nr. 326.

¹⁷ „Из моих шести пьес только последняя еще не переписана. Я это сделаю завтра, а послезавтра вышлю.“ – Ebenda, Nr. 332.

Zu den Herstellungsarbeiten im Verlag Bessel' und den Korrekturgängen gibt es keine näheren Hinweise. Die Erstausgabe des op. 21 erscheint in sechs Einzelheften sowie als Gesamtheft im „Dezember 1873“¹⁸ bzw. „1874“.¹⁹ Wie die Bemerkung des Komponisten in einem Brief an Bessel' vom 30. Mai 1874 („Ich danke für die Übersendung der Stücke [in korrigierter Form]“)²⁰ zu verstehen ist, bleibt unklar. Ist die Ausgabe der sechs Nummern in einem Gesamtheft gemeint, nachdem zunächst nur sechs Einzelhefte erschienen waren – oder, eher unwahrscheinlich, eine (korrigierte) Nachauflage? Von den Pressenotizen über Čajkovskijs op. 21, die zwischen März 1874 und Januar 1885 erscheinen, sei hier nur diejenige von Cezar' Kjuj, der Petersburger Komponistengruppe um Balakirev angehörend und oft bis zur Feindseligkeit verbissener Kritiker Čajkovskijs, vom 29. Januar 1876 in der *Petersburger Zeitung* erwähnt: „Dieses Heftchen mit Klavierstücken ist sehr bemerkenswert, und man muss sie zu den besten Werken Čajkovskijs zählen.“²¹ Außerhalb Russlands ist das op. 21 zuerst in Leipzig (Nr. 6, *Scherzo*, 1877 bei Leuckart) und Berlin (komplett 1883 bei Fürstner) erschienen.

Zur Widmung an Anton Rubinštejn

Der Widmungsträger von Čajkovskijs op. 21 ist sein ehemaliger Lehrer in den Fächern Freie Komposition und Instrumentation am Petersburger Konservatorium 1862–1865: Anton G. Rubinštejn (1829-1894), die seinerzeit dominierende Figur der russischen Musikkultur, europaweit gefeierter Klaviervirtuose und hochgeschätzter Komponist eines umfangreichen Gesamtwerks, Initiator und Professor des Petersburger Konservatoriums und von dessen Gründungsjahr 1862 bis 1867 sowie 1887–1891 Direktor dieses ersten Instituts seiner Art in Russland. Zeitlebens hat Čajkovskij den nur etwa zehn Jahre Älteren als großen Künstler und noblen Menschen geschätzt, ja verehrt. So hat er auch nicht gezögert, die ihm angetragene musikalische Leitung der beiden großen Konzerte zu übernehmen, die im November 1889 anlässlich von Rubinštejns 50-jährigem Künstlerjubiläum in Petersburg veranstaltet wurden,²² zum Festdiner am 18. November in der Adelsgesellschaft zwei Kompositionen beizutragen und diese auch selbst zu dirigieren bzw. zu spielen.²³

Bei aller emphatischen Wertschätzung seines früheren Lehrers hat Čajkovskij dessen qualitativ stark schwankende Produktivität als Komponist nicht selten in Briefen und Tagebuchnotizen kritisiert. Aber vor allem hat er das reservierte Verhalten, das angeblich fehlende Interesse seines Idols und den Mangel jeglicher Förderung durch ihn beklagt. So etwa in einem ausführlichen Brief vom 24. Mai / 5. Juni 1892 an den deutschen Rubinštejn-Biographen Eugen Zabel, der ihn gebeten hatte, ihm seine Erinnerungen an den Meister mitzuteilen.²⁴ Die wahrscheinlichste Erklärung für „diese verletzende Gleichgültigkeit“

¹⁸ So in TchH 1, S. 317 (bezogen auf die Einzelhefte?).

¹⁹ So in ČS (2006), S. 529 (bezogen auf das Gesamtheft).

²⁰ „Благодарю за присылку пиэс (в исправленном виде) [...]“ – ČPSS V, Nr. 353.

²¹ „Эта тетрадка с фортепианными пьесками весьма замечательна и ее следует причислить к самым лучшим произведениям Чайковского.“ – Zitiert nach Dombaev 1, S. 511.

²² Am 19. und 20. November 1889 mit etlichen Orchester- und Vokalwerken des Jubilars. Programme im Einzelnen und Ausführende: ČPSS XVa, S. 178, Anmerkung 3.

²³ Den vierstimmigen gemischten Chor *Gruß an A. G. Rubinštejn* ČS 72 und das Impromptu für Klavier *As-Dur* ČS 184, das in ein zum Jubiläum vorgelegtes Album mit Klavierstücken ehemaliger Schüler Rubinštejns eingefügt wurde.

²⁴ Dieser zu Beginn und am Ende deutsch, im wesentlichen aber französisch geschriebene Brief ist im Original und in russischer Übersetzung mit Anmerkungen enthalten in: ČPSS XVIb, Nr. 4696. – Zabels Buch *Anton Rubinstein. Ein Künstlerleben* ist 1892 im Leipziger Verlag Barthoff Senf erschienen.

(bzw. „Lauheit“), so Čajkovskij, sei, „dass Rubiňštejn meine Musik nicht liebt, dass ihm meine musikalische Eigenart unsympathisch ist.“²⁵

Auch wenn Čajkovskij mit seiner Annahme wahrscheinlich recht hat, kann man Rubiňštejn nicht vorwerfen, dass er seinem ehemaligen Schüler jegliche künstlerische Aufmerksamkeit verweigert hätte. Rubiňštejn hat in den Jahren 1865/66 bis 1887 immerhin acht Werke Čajkovskijs in Petersburg dirigiert,²⁶ und er hat einige seiner Klavierkompositionen öffentlich gespielt: neben den ihm gewidmeten *Sechs Stücken* op. 21 am 3. April 1883 und 1884 (also etwa zehn Jahre nach deren Erscheinen) vier weitere Stücke, und zwar mehrmals in seinen „Historischen Konzerten“²⁷ und in folgender Reihenfolge: *Chant sans paroles* op. 2, Nr. 3, *Valse-Scherzo* op. 7, *Romance* op. 5 und *Scherzo à la russe* op. 1, Nr. 1.²⁸

Dass Rubiňštejn so lange mit der Aufführung des ihm gewidmeten op. 21 gewartet hat, kommentiert Čajkovskij mit bitterem Unterton in einem Brief vom 14. / 26. April 1883 aus Paris an seinen Hauptverleger Jurgenson; gleichzeitig erklärt er diesem, warum er die *Sechs Stücke* seinerzeit Bessel' überlassen habe:

Du wirfst mir vor, dass die Stücke [op. 21], die Rubinstein [am 3. April 1883] gespielt hat, Bessel gehören. [...] Ich bedaure das sehr, möchte aber zu meiner Rechtfertigung Folgendes anführen: hätte ich damals, d. h. vor zwölf[, zehn] Jahren, auch nur geahnt, dass es eine grosse Entbehrung für Dich bedeuten würde, etwas von meinen Sachen nicht zu besitzen, so hätten mich keinerlei Erwägungen darauf gebracht, Dir untreu zu werden ... Damals habe ich mir nicht denken können, dass Dein Ehrgeiz dadurch gekränkt werden könnte, dass ich zu Bessel ging. Ich würde jetzt viel darum geben, ihm die Stücke zu entreissen! Ein merkwürdiger Mensch, A. G. Rubinstein! Warum konnte er diesen Stücken nicht schon vor zehn Jahren seine Aufmerksamkeit schenken? Warum konnte er nicht schon damals auch nur eine Note von

²⁵ Im Original: „La supposition la plus vraisemblable pour expliquer cette tiédeur blessante, c'est que R. n'aime pas ma musique, que mon individualité musicale lui est antipathique.“

²⁶ Examenskantate *An die Freude* (29. Dezember 1865, im Konservatorium), Ouvertüre F-Dur (2. Fassung; 1. Mai 1866, in einem Wohltätigkeitskonzert im Michailovskij-Palast), die beiden Mittelsätze der 1. Symphonie (11. Februar 1867, in einem Symphoniekonzert der Russischen Musikgesellschaft), *Tänze der Landmädchen* aus der Oper *Voevoda (Der Wojewode)*, 25. Januar 1869, ebenso), Ouvertüre 1812 (26. März 1883, ebenso), Kantate *Moskva (Moskau)*, 8. Januar 1884, in einem Wohltätigkeitskonzert der Patriotischen Gesellschaft), *Manfred*-Symphonie (27. Dezember 1886, in einem Symphoniekonzert der Musikgesellschaft) und das Violinkonzert (mit dem Solisten Adol'f Brodskij; 31. Januar 1887, ebenso). – In der Saison 1886/87 leitete Anton Rubiňštejn die Symphoniekonzerte der Petersburger Abteilung der Russischen Musikgesellschaft.

²⁷ Mit seinen „Historischen Konzerten“ erregte Anton Rubiňštejn in der Saison 1885/86 sowohl in Russland (St. Petersburg und Moskau, Januar / Februar 1886) als auch im europäischen Ausland großes Aufsehen. Die Programme der Konzerte 1–6 im Überblick: 1) Werke von Byrd, Bull, beiden Couperins, Rameau, Scarlatti, J.S. Bach, Händel, C.Ph.E. Bach, Haydn, Mozart. – 2) Beethoven (acht Sonaten). – 3) Schubert, Weber, Mendelssohn Bartholdy. – 4) Schumann (u. a. *Fantasie* C-Dur, *Kreisleriana*, *Etudes symphoniques*, *Fantasiestücke*, *Carnaval*). – 5) Clementi, Field, Hummel, Moscheles, Henselt, Thalberg, Liszt. – 6) Chopin (*Fantasie* f-Moll, Balladen, Sonate b-Moll, *Préludes*, *Barcarolle*, Walzer, Nocturnes, Polonaisen). – (Programm des 7. Konzerts siehe nächste Anmerkung.)

²⁸ Die letztgenannten (aus op. 1–7) hatten ihren Platz im Programm des letzten, siebten seiner „Historischen Konzerte“ mit Etüden Chopins, eigenen Kompositionen und Stücken anderer russischer Komponisten (in Moskau fand es am 18. Februar 1886 statt): Chopin, elf Etüden; je drei Stücke von Glinka und Balakirev (darunter *Islamej*), zwei Stücke von Kjuj, drei von Rimskij-Korsakov sowie zwei von Ljadov, die oben genannten vier Stücke von Čajkovskij, Rubiňštejns eigene 5. Sonate op. 41 sowie einzelne Sätze aus seinen Sonaten 2 und 4, und zum Abschluss ein Albumblatt und ein Walzer As-Dur seines 1881 verstorbenen Bruders Nikolaj, Gründer und Direktor des Moskauer Konservatoriums, Mentor Čajkovskijs. Das detaillierte Programm findet man in ČPSS XIII, S. 286, Anmerkung 2. – Zum Programm der Festveranstaltung, die am 10. Februar 1886 zu Ehren Rubiňštejns anlässlich seiner „Historischen Konzerte“ im Moskauer Bol'shoj teatr stattfand, siehe ČPSS XIII, S. 260, Anmerkung 1.

mir spielen? Das wäre wenigstens ein Verdienst gewesen! Ich bin zwar auch jetzt sehr dankbar, doch ist es ein grosser Unterschied ...²⁹

Im Jahre 1884 hat Anton Rubiňštejn außerdem vier der sechs Stücke aus op. 21 verschiedene Male aufgeführt.³⁰ In einem Brief Čajkovskijs vom 16.–19. April dieses Jahres aus dem ukrainischen Kamenka an Nadežda F. fon Meck ist zu lesen:

Sie sind nicht ganz gerecht gegen Anton Rubiňštejn, teure Freundin.³¹ Es ist wahr, dass er im Verlauf einer langen Reihe von Jahren nirgends und niemals irgendeine meiner Kompositionen gespielt hat, aber seit einiger Zeit spielt er überall vier von den sechs Klavierstücken, die ich einmal geschrieben und ihm gewidmet hatte. Es ist wahr, dass diese Stücke ausgerechnet nicht zu meinen besten gehören. In Paris spielte er diese vier Stücke während meiner Anwesenheit dort im März im ersten seiner zwei Konzerte.³²

Nach Rubiňštejns Aufführungen 1883 und 1884 sind offenbar nur noch einzelne Nummern des Zyklus zu Čajkovskijs Lebzeiten bzw. bis kurz nach seinem Tod öffentlich gespielt worden, so das *Prélude* (Nr. 1) von F. K. Kessner in einem Kammerkonzert der Russischen Musikgesellschaft in Tiflis am 29. März 1891³³ und der *Trauermarsch* (Nr. 4) von Feliks M. Blumenfel'd in einem Symphoniekonzert zum Gedenken an Čajkovskij am 30. November 1893 in St. Petersburg.³⁴

²⁹ ČSt 13/II, S. 191 f. „Ты мне прислал попрек, что пиэсы, игранные Рубиňштейном, принадлежат Бесселю. [...] Очень раскаиваюсь в этом, но впрочем, скажу тебе в оправдание следующее. Если бы тогда, т. е. 12, 10 лет тому назад, я так же, как теперь и как уже давно, сознавал бы, что для тебя составляет хоть малейшее лишение не иметь чего-либо моего, – то, конечно, никакие соображения в мире не заставили бы меня изменить тебе. [...] Помнится, что тогда я был еще далек от мысли, что твое издательское достоинство немножко пострадает от того, что я полезу к Бесселю. Дорого бы я дал, чтобы выхватить эти вещи от него. Какой странный человек А. Рубиňштейн! Чтò бы ему было обратить внимание на мои ф[орте]п[ианнные] пиэсы 10 лет тому назад? Что бы ему тогда хоть одну мою какую-нибудь нотку сыграть? Какая бы это была заслуга? Теперь я все-таки очень ему благодарен, но разница большая.“ (ČJu 1 – 2011, S. 449.)

³⁰ Welche vier der sechs Stücke das waren, ist bisher nicht bekannt. Nach ČJu 1 – 2011, S. 618 (Kommentar zu Brief Nr. 449) spielte der Pianist am 3. April 1883 in Petersburg den ganzen Zyklus op. 21.

³¹ In ihrem Brief vom 9. März 1884 hatte N. F. fon Meck Rubiňštejn kritisiert, weil er keine Kompositionen Čajkovskijs spiele, vgl. ČM 3, Nr. 194, S. 264.

³² „Вы не совсем справедливы к Антону Рубиňштейну, дорогой друг. Правда, что он в течение длинного ряда годов нигде и никогда не играл никаких моих сочинений, но с некоторых пор он повсюду играет четыре из шести фортепьянных пиэс, когда-то мною написанных и ему посвященных. Правда, что эти пиэсы, как нарочно, не из самых лучших. В Париже, в мою бытность там, в марте, на первом из двух своих концертов он играл эти 4 пиэсы.“ (ČPSS XII, Nr. 2467, S. 352 f.) – Von vier Stücken ist die Rede. Ob Čajkovskij sich irrt, und es sich tatsächlich um diejenigen vier Stücke gehandelt hat, die Rubiňštejn 1885/86 ins Programm des siebten seiner „Historischen Konzerte“ aufgenommen hat? (Siehe oben.) Die bisher bekannte Besprechung des Pariser Konzerts vom März 1884 gibt leider keinen Aufschluss darüber, welche Klavierstücke Čajkovskijs der Pianist aufführte, vgl. ČSt 15, S. 72.

³³ Nach Dombaev 1, S. 511, und TchH 1, S. 317.

³⁴ Ebenfalls nach Dombaev 1, a.a.O.

Die Quellen

Tschaikowskys *Sechs Stücke über ein einziges Thema* op. 21 von 1873 sind in autographen Quellen und in Originaldrucken überliefert.

AUTOGRAPHE³⁵

1. Konzeptschrift (Bleistift) der *Sechs Stücke* op. 21: GDMČ, Signatur a¹, Nr. 6. Skizzenbuch von 1873/74, S. 8–21 (sic, nach ČS [2006], S. 528); Folge der Stücke: *Mazurque* (Nr. 5), *Prélude* (Nr. 1), *Fugue à 4 voix* (Nr. 2), *Impromptu* (Nr. 3), *Marche funèbre* (Nr. 4), *Scherzo* (Nr. 6); neun Blätter im Format 36,8 x 25,4 cm (nach ČS [2006], S. 959, Nr. 20) bzw. 36 x 25,5 cm (nach TchH 1, S. 317). – „The drafts are alternated with variants of the theme (every variant is in the key of the next piece). The same book contains drafts of the piano pieces Op. 19 [...], the Second Quartet [...], the First Symphony [...], the opera *Vakula the Smith* [...]“ (ČS [2006], S. 528 f.).

2. „Umschrift“ des Konzepts, d. h. Autograph der endgültigen Fassung als Druckvorlage für die Erstausgabe: VMOMK („Glinka-Museum“), Moskau, Signatur f. 88 (das ist der große Čajkovskij-, „Fond“ des Museums), Nr. 112; zehn Blätter im Format 26,5 x 38 cm (nach TchH, S. 317) bzw. drei Bögen mit je zehn Systemen pro Seite, 27 x 36,5 cm (nach ČS [2006], S. 529). – Autographertitel: „À Monsieur Antoine Rubinstein. 6 Morceaux pour le piano composés sur un seul thème par P. Tchaïkowsky. Op. 21.“ (Widmung und Komponistennamen sind unterstrichen.) – Notation in schwarzer Tinte. „Pagination by an unidentified person. Author’s modifications and corrections of single notes, dynamic markings, articulation marks“ (ČS [2006], S. 529). Zusätze von der Hand des Verlegers sowie Platten- bzw. Verlagsnummern (Nr. 1: 459 bis Nr. 6: 500).

ORIGINALDRUCKE

In ČS (2006), S. 529, werden folgende zeitgenössische Ausgaben genannt: zwei Ausgaben des Gesamthefts mit Nr. 1–6 beim Originalverleger Bessel³, 1874 und [1880] (ein Hinweis auf Ausgaben der einzelnen Nummern fehlt in ČS [2006]), eine Ausgabe des *Scherzos* (Nr. 6 bei Leuckart in Leipzig [1877]³⁶ und Einzelausgaben der Stücke bei Fürstner in Berlin [1883].³⁷ In TchH 1, S. 317, wird, wie grundsätzlich in diesem Verzeichnis, nur die Erstausgabe verzeichnet, und zwar mit dem Erscheinungsdatum „Dec. 1873“. Die Divergenz „1873“ (TchH) / „1874“ (ČS) könnte sich daraus ergeben haben, dass Ende 1873 zunächst die Einzelhefte der sechs Nummern erschienen sind, bevor Anfang 1874 das Gesamtheft folgte. – Čajkovskij’s Hauptverleger Jurgenson hat das op. 21 nicht von Bessel³ übernommen; im *Catalogue thématique des œuvres de P. Tchaïkowsky*, Moskau etc. 1897 (Reprint: London 1965), werden die *Sechs Stücke* op. 21 mit dem Hinweis auf den Verlag „W. Bessel & Co.“ verzeichnet.

³⁵ Die Hinweise zu den Autographen sind den in Fußnote 1 genannten Werkverzeichnissen entnommen.

³⁶ Ein Hinweis auf diese Ausgabe findet sich auch in: Friedrich Hofmeister, *Musikalisch-literarischer Monatsbericht*, Januar 1877; vgl. die Tabelle „Čajkovskij’s Werke in deutschen Musikverlagen 1876–1878“, bei: Lucinde Braun, „Bei Brandus in Paris gibt es alle meine Werke“. *Zur frühen Verbreitung von Čajkovskij’s Musik in Frankreich*, in: *Mitteilungen* 19 (2012), S. 45–73, Tabelle: S. 47 f.

³⁷ Zu den bei Fürstner erschienenen Werken Tschaikowskys siehe ebenfalls die in der vorangehenden Anmerkung genannte Tabelle sowie: *Mitteilungen* 8 (2001), S. 112–114.

Bei der uns vorliegenden Originalausgabe des op. 21 handelt es sich um ein Exemplar der Bessel'-Ausgabe als Gesamtheft (in Kölner Privatbesitz), mit einem Stempel der Musikalienhandlung Bessel' („Музыкал'наја торговлја V. Bessel' i K° S. Peterburg“, Lieferant des kaiserlichen Hofes). Ob es sich dabei um ein Exemplar der Erstausgabe von 1874 oder des Nachdrucks bzw. der (korrigierten?) Neuausgabe (?) von [1880] handelt, lässt sich nicht sagen, da uns keine Vergleichsexemplare vorliegen.

Das nicht gebundene Heft besteht aus einem blauen Außenumschlag (S. 1 Titel, S. 3–4 leer) und einem Innenteil, der aus sieben ineinandergelegten Bögen (Doppelblättern), S. [1]–14 und 17–29 (S. [30]: leer) mit einem Einzelblatt in der Mitte (S. 15/16) besteht.

Außertitel: „P. TSCHAIKOVSKY | OP. 21. | SIX MORCEAUX | pour le | PIANO. | No. [Lücke] r. [= Rubel, folgt erneut eine Lücke] cop. [= Kopeken]“; hier sollten also die Nummer[n] des / der vom Außertitel umschlossenen Stücks / Stücke ergänzt werden. | „S^T. PETERSBOURG | chez B.³⁸ BESSEL et C^{ie}“. Der Außenumschlag sollte also sowohl für die Einzelausgaben als auch für das Gesamtheft gebraucht werden. Innentitel S. [1]: „A Monsieur | Antoine Rubinstein. | SIX MORCEAUX | pour le | PIANO | composés sur un seul thème par | P. TSCHAIKOVSKY. | (OP. 21.)“ Es folgen, zweispaltig, die Titel der sechs einzelnen Nummern mit Preisangaben in Kopeken (zwischen 40 und 75 c.) bzw. Rubeln (Nr. 5 und 6: je 1 r.). „Complet 3 r.“. Darunter Verlagsangabe: „Propriété des éditeurs pour tous pays. | S^T. PETERSBOURG | chez B. BESSEL et C^{ie}“. Links und rechts von den Verlagsangaben Abbildungen der Medaillen, mit denen der Verlag ausgezeichnet wurde; Legenden: links „MOSCOU 1872.“; rechts „VIENNE 1873.“

Der Notenteil S. 2–29 ist doppelt paginiert: jeweils unten, und zwar außen von 2 bis 29 (in kleinerer Type); und jeweils oben (in größerer Type): 2–3 (Nr. 1), 3–5 (Nr. 2), 2–3 (Nr. 3), 3–9 (Nr. 4), 2–7 (Nr. 5) und 2–9 (Nr. 6). Dass die sechs Einzelausgaben der Stücke eher erschienen sind als das Gesamtheft, ergibt sich aus der Position der Seitenzahlen. Auch in den Einzelheften folgte offenbar die Positionierung der Seitenzahlen der üblichen Regel: jeweils außen, das heißt: auf ungeraden Seiten rechts, auf geraden links. Nun beginnt der Notentext einiger Stücke mit S. „2“ (Nr. 1, 3, 5 und 6) und anderer mit S. „3“ (Nr. 2 und 4). Im Gesamtheft folgen die Notenseiten aber unmittelbar aufeinander, so dass die Außenposition der Seitenzahlen nur in Nr. 1 und 4–6 korrekt ist, während die Seitenzahlen von Nr. 2 und 3 jeweils innen stehen.

Weitere Angaben auf den Notenseiten, und zwar jeweils unten, in der Mitte: Platten- bzw. Verlagsnummer, Nr. 1: „459“, Nr. 2: „496“ usw. bis Nr. 6: „500“. Auf der ersten Seite jeder Nummer unten links: „Propriété des Éditeurs“, unten rechts: „S^t. Pétersbourg, chez Bessel et C^{ie}“. – Auf der letzten Seite jeder Nummer, unten rechts: „Нотопечатное Заведение V. Бесселя i K°. Екат. пр. N°. 14.“ (Notendruckanstalt von V. Bessel' & Co., [Adresse:] Ekaterinenprospekt Nr. 14.) Nummerierung der Stücke mit römischen Zahlen I. bis VI., zu Beginn jeder Nummer oben rechts Komponistenname und Opuszahl: „P. Tschaikovsky, Op. 21.“ und jeweils vor ersten Akkolade jeder Nummer: „PIANO.“

Th. K.

³⁸ Französisch „Basile“ statt russisch „Vasilij“.

Zur Musik der *Sechs Stücke* op. 21

Übersicht über die sechs Stücke:

1. *Prélude* H-Dur / gis-Moll. *Allegro moderato*. Viervierteltakt
2. *Fugue à 4 voix* (Fuge zu vier Stimmen) gis-Moll. *Andante*. Viervierteltakt
3. *Impromptu* cis-Moll. *Allegro molto*. Viervierteltakt
4. *Marche funèbre* (Trauermarsch) as-Moll. *Tempo di marcia. Moderato*. Viervierteltakt
5. *Mazurque* (Mazurka) as-Moll. *Allegro moderato*. Dreiachteltakt
6. *Scherzo* As-Dur. *Allegro vivace*. Sechsstückeltakt

Kurz nach Vollendung der Konzeptschrift seiner sechs Klavierstücke kündigt Čajkovskij sie seinem Verleger gegenüber als „Suite“ an (siehe oben, Entstehungsgeschichte, seinen Brief vom 28. November 1873). In der nur neun Tage später abgeschlossenen autographen Druckvorlage aber wählt er den Titel *Six Morceaux pour le piano composés sur un seul thème* (Sechs Stücke für Klavier über ein einziges Thema); und unter diesem Titel erscheinen sie auch. Die anfängliche Unsicherheit bei der Bezeichnung dieses Opus wirft die Frage auf, wie der Komponist diese Sammlung verstanden hat: als Einzelstücke, verbunden allein durch die interessante, aber lediglich konstruktive Besonderheit eines einheitlichen Themas, aber ganz nach Belieben separat oder je nach Gefallen in beliebiger Zusammenstellung zu spielen – oder aber als sechsteiligen Zyklus, der als solcher in seiner Gesamtheit und in der gegebenen Reihenfolge der sechs Stücke aufzuführen ist.

Ungewöhnlich ist, dass das „EINZIGE THEMA“, genau genommen, lediglich eine einheitliche Tonfolge ist. Aus der lyrischen Melodie der ersten zwei Takte des *Prélude* gewinnt Čajkovskij durch Veränderungen von Rhythmus und Metrum in einem Variationsverfahren ganz eigener Art für jedes der folgenden Stücke Nr. 2–6 ein jeweils neues Thema. Dieser Vorgang lässt sich in der Konzeptschrift nachvollziehen: Jedes neue Thema wird zunächst entworfen, bevor das betreffende Stück auskomponiert wird. Jedes der sechs Stücke hat seinen ganz eigenen Charakter, sowohl in der musikalischen Faktur als auch im Ausdruck und in der emotionalen Wirkung. Ungewöhnlich sind übrigens auch die vorzeichenreichen Tonarten der sechs Stücke: gis-Moll (Nr. 1: *Prélude* und Nr. 2: *Fugue*) bzw. as-Moll (Nr. 4: *Marche funèbre* und Nr. 5: *Mazurque*), cis-Moll (Nr. 3: *Impromptu*) und As-Dur (Nr. 6: *Scherzo*).

Das PRÉLUDE (*Allegro moderato*) nimmt mit seiner Einfachheit und Eindringlichkeit unmittelbar gefangen. Sein zauberhafter Charakter mit den chromatischen Umspielungen der Terz sowie den vielerlei Vorschlägen versetzt uns in eine exotische Welt (etwa des Kaukasus oder Mittelasiens), von der sich auch Čajkovskijs Zeitgenosse Borodin anziehen ließ.

In der folgenden FUGUE À 4 VOIX (*Fuge zu vier Stimmen, Andante*) ist das Thema zunächst tonal geglättet, der untere Halbton durch einen Ganzton ersetzt. Auf diese Weise gewinnt es eine Einfachheit anderer, sozusagen strengerer Art. Der daktylische Rhythmus deutet – trotz seiner zunächst verhaltenen Dynamik – die Energie eines Volkstanzes an. Es setzt ein geheimnisvolles, ungreifbares Weben ein, das sich mehr und mehr, auch durch die Wiederkehr des doppelten Halbtons sowie in Engführungen, verdichtet. Plötzlich jedoch verändert sich der Charakter, indem sich der daktylische Rhythmus freibricht und die Urgewalt des Volkstanzes das Fugenthema regelrecht überwältigt.

Das IMPROMPTU (*Allegro molto*) hat einen eher improvisatorischen Gestus. Es ist von innerer Erregung bestimmt, die sich sozusagen schubweise äußert und sich manchmal

fast zu verlieren scheint. Selbst der kurze, ruhigere Mittelteil hat einen drängenden Charakter. In gewisser Weise hat das Stück eine Übergangsfunktion.

Die MARCHE FUNÈBRE (*Trauermarsch*, *Tempo di marcia. Moderato*) erscheint in Ausdehnung und musikalischem Gewicht als Kern-, ja Herzstück des Zyklus. Die Niedergedrücktheit des Anfangsteils wandelt sich in dem trioartigen Mittelteil in beglückende Erinnerungen an einen jung Verstorbenen und erhebt sich zu grandioser Verklärung. „Ich liebe ihn immer noch, und die Erinnerung an ihn ist mir heilig!“, schrieb Čajkovskij noch etliche Jahre nach der Selbsttötung des geliebten Menschen.³⁹ Auf dem monumentalen Höhepunkt des Stücks erscheint jedoch in nahtlosem Übergang und deutlich vernehmbar das wuchtige Thema der lateinischen Totensequenz *Dies irae* und erinnert an die furchtbare Realität, „daß es ihn jetzt nicht mehr gibt“. Die Wiederholung des Anfangsteils endet schließlich mit dem nochmaligen Zitat des *Dies irae*, nun im Pianissimo, gleichsam als endgültigem Verdikt.

Die folgende MAZURQUE (*Mazurka*) bringt uns mit ihrer tänzerischen Vitalität ins Leben zurück. Der Exotismus des doppelten Halbtonschritts hat seinen Vorgänger in den Mazurken von Frédéric Chopin.

Das abschließende SCHERZO, das einzige Dur-Stück des Zyklus, ist von wirbelnder Lebhaftigkeit und hat die elfenhafte Leichtigkeit Mendelssohns. Die musikalische Sprache aber ist „typischer Čajkovskij“. Die kreisenden Wiederholungen mögen im Notenbild allzu schematisch aussehen und bei steifer, pedantischer Darbietung auch so klingen – werden aber bei lebendigem, inspirierten Spiel unweigerlich mitreißen.

Wie aus der vorangehenden Beschreibung der einzelnen Nummern hervorgeht, wird man den Vortrag sämtlicher sechs Stücke in der gegebenen Reihenfolge durchaus als sinnvoll, ja stringent bezeichnen können. Dafür spricht auch, dass die ersten drei Nummern, für sich genommen, (im Gegensatz zu den letzten drei) wenig Eigenständigkeit haben. Sie sind nicht nur relativ kurz, sondern enden überdies (Nr. 1 und 2) in einer Weise, die neue musikalische Ausdruckswelten eröffnet und dabei gleichzeitig eine Verbindung zum jeweils folgenden Stück schafft. Bemerkenswert ist außerdem die Tatsache, dass Čajkovskij gegenüber der Nummernfolge in der brieflichen Ankündigung an den Verleger⁴⁰ die Reihenfolge *Mazurka – Trauermarsch* in Konzept und Druckvorlage geändert hat: *Trauermarsch – Mazurka*.

Die neue Reihenfolge war ihm also wichtig und, wie mir scheint, im Hinblick auf das emotionale Gewicht und Eindringlichkeit der *Marche funèbre* vorteilhaft für die geschlossene Darbietung des Zyklus. So entsprechen interessanterweise auch die Stücke 4–6 des op. 21 der traditionellen Satzfolge Sarabande – Menuett – Gigue der barocken Suite; Čajkovskij deutet sie gewissermaßen in zeitgenössische Tanzformen um. Auch die Eröffnung des Zyklus durch das Satzpaar *Praeludium – Fuge* ist nicht so ungewöhnlich, wie sie auf den ersten Blick wirken mag. Sie findet sich nicht nur in Händels Klaviersuiten und Bachs Partiten, sondern auch in den (Čajkovskij bekannten und von ihm geschätzten) von 1861 an erschienenen Orchestersuiten von Franz Paul Lachner, wenn auch bei diesem jeweils in einem Satz zusammengefasst: *Introduction und Fuge*. Mit einem solchen Satz, *Introduzione e Fuga*, hat Čajkovskij selbst 1878/79 seine 1. Orchestersuite op. 43 eröffnet.

So bleibt die Frage, weshalb Čajkovskij den ursprünglich offenbar beabsichtigten Werktitel *Suite* fallengelassen hat. Hier kann man nur spekulieren. War ihm der Hinweis auf das einheitliche („einzig“) Thema wichtiger und der Titel *Suite* unzeitgemäß oder zu anspruchsvoll? Wie auch immer – für mich kann kein Zweifel darüber bestehen, dass die

³⁹ Siehe oben, S. 110 f., die betreffenden Tagebuchaufzeichnungen des Komponisten.

⁴⁰ Siehe oben, S. 111.

Sechs Stücke op. 21, als Ganzes und in der gegebenen Reihenfolge der Autographe und des Originaldrucks gespielt, ihre größte und schönste Wirkung entfalten und ein großartiges Werk von reizvoller Eigenart darstellen.

Etliche von Čajkovskijs Klavierstücken sind oft und in verschiedenster bunter Kombination als Ballettmusiken verwendet worden – das *Scherzo* aus op. 21 zum Beispiel in Roland Petits Ballett *Le chat botté* (*Der gestiefelte Kater*, 1986; Musikarrangement von John Lanchbery). Igor' Stravinskijs *Le baiser de la fée* (*Der Kuss der Fee*) ist wohl das schönste und originellste Beispiel dafür. Ich kann mir Čajkovskijs *Sechs Stücke* op. 21 sehr gut als Vorlage für eine Choreographie und gerade in ihrer Gesamtheit als wirkungsvolles Tanzwerk vorstellen. Auch höre ich in Gedanken schon viele orchestrale Farben: eine Oboe in der eröffnenden Melodie des *Prélude*, Streicherweben in der *Fuge*, bis plötzlich Blechbläser hervortreten, die Klarinette in der *Mazurka* – um nur ein paar naheliegende Beispiele zu nennen. Es bleibt abzuwarten, welcher Arrangeur und welcher Choreograph sich berufen fühlen ...

H. E.