

Tschaikowsky

Kinderalbum

P. Tschaikowsky

柴科夫斯基
儿童曲集 Op. 39

Kohlhase / Satz

Wiener Urtext Edition

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

此種天斯德
凡靈由神 Op. 28

— 100 —

— 100 —

— 100 —

— 100 —

图书在版编目(CIP)数据

柴科夫斯基《儿童曲集》/(俄罗斯)柴科夫斯基作
曲. —上海:上海教育出版社,2007.8
(维也纳原始版本乐谱)
ISBN 978-7-5444-1297-1

I.柴... II.柴... III.钢琴—器乐曲—俄罗斯—选集
IV.J657.41

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第083676号

P.I.Tschaikowsky

Kinderalbum op.39

© 2000 by Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges.m.b.H. & Co.,K.G.,Wien
柴科夫斯基《儿童曲集》(Op.39)

责任编辑:王 琳

柴科夫斯基《儿童曲集》(Op.39)

上海世纪出版股份有限公司出版发行
上海教育出版社

易文网:www.ewen.cc

(上海永福路123号 邮政编码:200031)

各地新华书店经销 上海界龙艺术印刷有限公司印刷

开本 960×1280 1/16 印张 4

2007年8月第1版 2007年8月第1次印刷

ISBN 978-7-5444-1297-1/J·0056 定价:18.00元

序

2005年8月,上海世纪出版股份有限公司上海教育出版社通过德国朔特音乐出版公司,引进出版了二十四册奥地利维也纳原始版本钢琴乐谱,对推动中国音乐界学习、研究原始版本,尤其对钢琴教育的规范化,是一件大好事。钢琴教育——无论是业余的还是专业的进步,首先依赖于采用好的乐谱版本,这是理解、表现音乐作品的原始出发点。一个充满谬误的乐谱版本只能将学生和教师引入歧途;而一个忠实于作曲家原意的原始版本,则是学习和研究音乐作品、接近作曲家心灵的最可靠依据。

朔特 & 环球版的维也纳原始版本乐谱,是集中了欧美音乐学家对大量音乐作品所做的精细入微、追根溯源、认真负责、呕心沥血的研究工作的结晶。采用这一版本,实际上是在使用世界音乐学界的最新研究成果。

在上海教育出版社引进的第一批维也纳原始版本钢琴乐谱中,集中了六位作曲家的经典钢琴音乐作品:J.S.巴赫的《英国组曲》、《法国组曲》、《托卡塔》、《六首帕蒂塔》、《创意曲》、《小前奏曲与赋格》、《意大利协奏曲》,以及被称为“音乐圣经中的《旧约》”的《平均律钢琴曲集》(两卷),海顿的《钢琴奏鸣曲全集》,莫扎特的《钢琴奏鸣曲集》,舒伯特的《即兴曲·音乐瞬间》,门德尔松的《无词歌》及肖邦的《练习曲》(Op.25, Op.10)、《叙事曲》、《谐谑曲》等。以上钢琴乐谱已经是个伟大的音乐宝库!

这次出版的第二批维也纳原始版本钢琴乐谱与第一批有所不同。一方面,包括了更多钢琴艺术史上的经典作品;另一方面,又增添了音乐大师们专为初学者和少年儿童使用的曲集,因而更具实用性。

巴赫的《半音阶幻想曲与赋格》(BWV903)是巴赫创作的一首悲天悯人、充满激情、震撼心灵、境界深远的巨作,属于巴洛克时期键盘作品的最高典范之一。《法国前奏曲》(BWV831, 831a)别具一格,是巴赫作品中精神自由、挥洒自如的篇章。

贝多芬的钢琴作品是这次出版的重头戏。出版的乐谱中不但包括了三十二首被称为“音乐圣经中的《新约》”的《钢琴奏鸣曲集》(三卷),而且包括《钢琴变奏曲集》(两卷)、《钢琴四手联弹作品全集》(两卷)、《钢琴作品精选》。贝多芬是维也纳古典主义音乐的巨人,他的钢琴音乐不仅在他本人音乐创作中与交响乐、室内乐一样,占有重要的地位,而且至今仍被广泛地演奏。但是,贝多芬的钢琴作品在版本上最为混乱,歧义最多,谬误也最多。在速度、力度、分句、踏瓣标记等重要细节上,都有大量不符作曲家原意的曲解存在。维也纳原始版本的一大功绩,就是使读者接触到一个真实、准确的“贝多芬”。这次出版的乐谱,基本上涵盖了贝多芬的主要钢琴作品(尚有一些不在其内),对我国钢琴演奏与教学均有重大意义。

这一批乐谱中还包括了莫扎特的《钢琴变奏曲集》(两卷),他的变奏曲和贝多芬的变奏曲都是学琴学生的必弹曲目。

勃拉姆斯的音乐深刻动人,在我国演奏还不够普遍。这批出版的乐谱中,有勃拉姆斯的《两首狂想曲》(Op.79)、《匈牙利舞曲》、《叙事曲》(Op.10)、《幻想曲》(Op.116)。这些作品均属普及一类的曲目。作曲家还有更多的钢琴作品等待着人们去熟知,我们期待着能在第三批引进乐谱中见到它们。

肖邦的钢琴作品在钢琴艺术发展史上独树一帜，没有一个学琴、弹琴、表演钢琴的人会没有弹过他的作品。除了第一批出版的四册钢琴乐谱外，这次又出版了三册肖邦最重要的作品。《二十四首前奏曲》(Op.28)是一部结构紧密、内容丰富、变化多端的杰作。它既可以作为一首巨作整体演奏，又可以将每首乐曲单独演奏。《夜曲》是肖邦最精美的作品。每首夜曲都是扣人心弦的经典之作，同时也是每个钢琴学生或演奏家的必弹曲目。《玛祖卡》是肖邦最具波兰民族精神的作品，在节奏、和声、调式、音响诸方面均体现出作曲家最伟大的创造。这三册肖邦作品原始版本的出版，同样可以纠正某些版本中存在的许多谬误。

德彪西的《前奏曲》是标志着作曲家印象派风格成熟的第一部作品，它以独特的色调开拓了钢琴前所未有的音响世界。

在这批原始版本乐谱中，还包括三部大师们专为少年儿童创作的作品。

柴科夫斯基的《儿童曲集》(Op.39)虽篇幅短小、技术简易，却内容丰富、性格鲜明，可以引起儿童的丰富联想，因而受到学生们的喜爱。如关于“洋娃娃”的系列作品，各种民间风情舞曲，都十分贴近儿童心理，可使儿童在习琴过程中获得更多的音乐享受和习琴乐趣。

布格缪勒也写过大量为儿童所用的音乐，其中《二十五首练习曲》(Op.100)是一本经时间验证的好教材。它技术目的明确，音乐性格突出。每首乐曲都有标题，可以启发学生对音乐的理解和想象。

德彪西的《儿童乐园》(又译为《儿童之角》)在技术上相对难一些，但音乐指向明确，音响新颖，值得大力推广。

维也纳原始版本的钢琴乐谱，采用以作者手写原稿为基础，将其他多渠道、多来源的版本，如作曲家或亲人的手抄本、历史上的第一版等，经过比较，进行差异分析，剔除谬误后，挑选出最可靠的结果进行编辑。这种严肃的编辑态度使维也纳原始版本具有较高的价值和可信度。

上海音乐学院教授



丙戌年小年夜

VORWORT

Pjotr Iljitsch Tschaikowskys *Kinderalbum* op. 39, Anfang Juli 1878 im ukrainischen Kamenka entworfen sowie im Juli desselben Jahres revidiert und „umgeschrieben“¹, ist zuerst im November 1878 bei P. I. Jurgenson in Moskau erschienen. Alle bisherigen Neuausgaben folgen prinzipiell diesem autorisierten Erstdruck oder dessen (revidierten) Nachdrucken, die sich vor allem in der Reihenfolge der Stücke vom Autograph unterscheiden, und zwar offenbar vor allem aus druck- und wendetechnischen Gründen. Authentisch scheint diese inhaltlich problematische Umstellung ebenso wenig zu sein, wie es die Varianten der Drucke im Notentext von Nr. 12, 14 und 17² (in der Reihenfolge des Autographs) sind sowie die zahlreichen Auslassungen und Ungenauigkeiten in Dynamik, Artikulation und Phrasierung. Bisher lassen sich weder in Briefen noch in anderen Dokumenten Hinweise auf die Änderungen in der Reihenfolge der Stücke und auf die Varianten des Notentextes finden; auch Korrektur-exemplare sind nicht erhalten. Zwar wird man ohne weiteres Tschaikowskys Einverständnis mit der Fassung des Erstdrucks voraussetzen können (er lobt sie gegenüber dem Verleger Jurgenson sogar als fehlerlos); dass sie aber von ihm veranlasst und dass er selbst die Korrekturgänge des im Detail offenbar wenig sorgfältigen Erstdrucks im einzelnen betreut hätte, lässt sich bisher nicht belegen und muss als unwahrscheinlich gelten. Die vorliegende Ausgabe bietet das *Kinderalbum* daher in der Fassung von Tschaikowskys Autograph als der authentischen Fassung des Zyklus.

Vorwort, Notentext und Kritische Anmerkungen folgen Band 69b mit *Grande Sonate* op. 37 und *Kinderalbum* op. 39 in: P. I. Čajkovskij. *New Edition of the Complete Works*, Moskau – Mainz 1999³; neben der autographen Fassung des *Kinderalbums* ist dort auch die Fassung der vom Komponisten durchgesehenen Neuausgabe veröffentlicht.

Dem Zentralen Museum für Musikkultur (*Glinka-Museum*) in Moskau sowie dem Staatlichen Tschaikowsky-Haus-Museum in Klin (Bezirk Moskau) ist der Herausgeber für die Erlaubnis verpflichtet, die dort aufbewahrten Autographe und Originaldrucke benutzen zu dürfen; Prof. Dr. Ludmila Korabelnikowa, Dr. habil. Walentina Rubzowa (beide Moskau) und Dr. Polina Waidman (leitende Archivarin in Klin) dankt er für vielfältige Hinweise und Hilfe, Dr. Irmgard Wille (Tübingen) für die Übersetzung von Briefzitatens aus dem Russischen.

*

Am 14./26. Februar⁴ 1878 teilt Tschaikowsky seinem Verleger Pjotr I. Jurgenson aus Florenz mit: *Ich will versuchen, eine Reihe leichter Stücke zu komponieren, Kinderstücke. Für mich wird das angenehm sein, für Dich aber, wie ich glaube, sogar von Vorteil, d. h. vergleichsweise* (ČPSS⁵ VII, S. 120). Nadjeschda F. von Meck gegenüber begründet der Komponist seine Absicht in einem Brief aus Kamenka vom 30. April 1878: *Morgen mache ich mich an eine Sammlung von Miniaturstücken für Kinder. Ich habe schon lange darüber nachgedacht, daß es gut wäre, nach Kräften dazu beizutragen, die musikalische Kinderliteratur, die sehr arm ist, zu bereichern. Ich will eine ganze Reihe absolut leichter und mit Kinder verlockenden Titeln versehener Stückchen machen, wie bei Schumann* (ČPSS VII, S. 238).

Die Stichworte, die in den beiden zitierten Briefen fallen, finden später Eingang in den Titel der Sammlung: *Kinderalbum. Sammlung leichter Stücke für Kinder à la Schumann*.

Den Entwurf der 24 Stücke schreibt Tschaikowsky in nur vier Tagen, vom 1. bis zum 4. Mai 1878 im ukrainischen Kamenka, wo er sich seit 1865 immer wieder, vor allem im Sommer, im Kreise der Familie seiner Schwester Alexandra, seines Schwagers Lew Dawydow und seiner Nichten und Neffen aufhält. In der Nachschrift seines Briefes vom 4. Mai 1878 aus Kamenka schreibt der Komponist Frau von Meck: *Ich habe den Entwurf einer Sammlung von 24 kleinen Kinderstücken fertiggestellt* (ČPSS VII, S. 247). Dieser Entwurf ist nicht erhalten; auch ihm vorausgehende Skizzen gibt es nicht mehr – falls sie überhaupt existiert haben. Nach seiner Ankunft in Kamenka am 11. April hatte Tschaikowsky in der Nähe des Dawydowschen Hauses ein kleines Häuschen für sich, mit zwei Räumen und Küche. Der Schwager hatte ihm ein Klavier besorgt, so dass der Komponist in seiner „Hütte“ ungestört arbeiten konnte, wenn er wollte⁶. Revidiert und „umgeschrieben“ hat Tschaikowsky das *Kinderalbum* ebenfalls bei den Dawydows, und zwar im Juli 1878 auf deren nahe bei Kamenka gelegenen Landgut Werbowka.

Nach einer letzten Revision (erkennbar an Bleistifteintragungen im sonst mit Tinte geschriebenen Autograph) übergibt Tschaikowsky sein Autograph Alexandra Peresleni, einer Nichte seines Schwagers Lew Dawydow, zusammen mit den druckfertigen Autographen der *Grande Sonate* op. 37, der *Zwölf Klavierstücke* op. 40, der *Sechs Romanzen* op. 38 und der *Chrysostomos-Liturgie* op. 41, damit sie alles am 30. Juli, an dem er selbst nach Brailow reist, nach Moskau mitnimmt. Der beigelegte Brief an den Verleger Jurgenson ist am 29. Juli datiert und enthält auch Tschaikowskys Honorarwünsche⁷.

Über die Herstellungsarbeiten im Verlag und die Korrekturgänge sind wir im einzelnen nicht informiert. So lassen sich auch über das Zustandekommen der gegenüber dem Autograph geänderten Reihenfolge der Stücke im Erstdruck und einiger gravierender Varianten im Notentext nur Vermutungen anstellen. Wie aus einem Brief Tschaikowskys an Jurgenson vom 10. Dezember 1878 hervorgeht, haben er selbst und Nikolaj Kaschkin Korrektur gelesen, wenn auch im Hinblick auf Dynamik, Artikulation und Phrasierung offenbar nicht sehr sorgfältig. Eher beiläufig erteilt der Komponist dem Verleger, der ihn am 18. Oktober 1878 gefragt hatte, ob man das *Kinderalbum* drucken könne⁸, zwei Tage später sein Imprimatur: *Die Kinderstücke kann man drucken* (ČPSS VII, S. 432). Dies geschieht offenbar in der ersten Novemberhälfte⁹.

Innentitel und Inhaltsübersicht sind mit je zwölf runden Miniaturstichen von Aleksej Stepanov verziert, die die einzelnen Stücke thematisch und atmosphärisch illustrieren¹⁰. (Auch die Ausgabe der *Sechzehn Kinderlieder* op. 54, Moskau 1884, enthält Illustrationen von Stepanov.) Das poetische Stück *Süße Träumerei* erfährt dabei eine recht triviale Interpretation durch Stepanov: dem schlafenden Kind träumt von einer Konditorei ...

Gleich nach Erscheinen der neuen Werke – Klavierauszug des *Violinkonzerts* op. 35, *Romanzen* op. 38 und *Kinderalbum* – schreibt Jurgenson dem Komponisten am 16. November nach Florenz; und am 2. Dezember kündigt er eine Notensendung mit den genannten Aus-

gaben an (ČJu 1, S. 58). Tschaikowsky bedankt sich am 24. November/6. Dezember 1878 (ČPSS VII, S. 475). Etwa zwei Wochen später hat er auch die Ausgaben selbst erhalten und lobt ihre Qualität (Florenz, 10./22. Dezember, wieder an Jurgenson) – mit einer Einschränkung:

Ich bedaure, daß mir nicht der Gedanke gekommen ist, Dich zu bitten, das Kinderalbum in einem anderen Format herauszugeben [nämlich in Quer- statt in Hochformat]. Wolodja Dawydow [dem das Kinderalbum gewidmet ist] wird ja im Stehen spielen müssen, um in die Noten schauen zu können! Die Bildchen stehen künstlerisch Raffaels Sixtinischer Madonna bedeutend nach – aber das macht nichts, es geht schon, Kinder werden sie schon interessieren (ČPSS VII, S. 526f.).

Schon früh wurde das *Kinderalbum* auch im Ausland beachtet und gut ein Jahr nach Erscheinen der Moskauer Erstausgabe zum ersten Mal nachgedruckt, und zwar in Deutschland und England. Sein Verleger Jurgenson teilt dem Komponisten am 3. Januar 1880 mit: „Ich erhielt heute morgen einen Brief von Fürstner [aus Berlin]. Er teilt mir mit, daß er Dein ‚Valse-Scherzo‘ [für Violine und Klavier op. 347], das ‚Kinderalbum‘ und die ‚12 morceaux‘ [für Klavier op. 40] nachgedruckt hat“ (ČJu 1, S. 134). Und am 14. März berichtet Jurgenson:

*Eine angenehme Neuigkeit für Dich: Dein ‚Kinderalbum‘ wurde in London unter dem Titel ‚Christmas-Album‘ nachgedruckt.*¹¹

Die wichtigste Neuauflage ist die in Band IV der siebenbändigen Ausgabe von Tschaikowskys *Oeuvres complètes pour le piano*, die Jurgenson in den Jahren 1884–1890 (Band I–IV) und nach dem Tod des Komponisten (Band V–VII) publizierte. Das *Kinderalbum* ist zusammen mit den *Zwölf Stücken* op. 40 in Band IV enthalten. Nur die Bände I–IV der *Oeuvres complètes*, die Jurgenson auch in seine seit 1884 erscheinende *Erste billige russische Ausgabe in [Sammel-] Bänden* aufnahm¹², sind zweifelstfrei eine *Nouvelle édition revue par l’auteur*, wie es in den Titeln aller sieben Bände heißt. Ob, wie zum Beispiel im Fall von Tschaikowskys *Grande Sonate* op. 37, etwa gleichzeitig mit dem betreffenden Band der *Oeuvres complètes* eine revidierte Einzelausgabe des *Kinderalbums* erschienen ist, ist derzeit zwar unbekannt, kann aber als wahrscheinlich gelten. Nicht nachzuweisen und unwahrscheinlich ist, dass Tschaikowsky die Jurgenson-Nachdrucke der Klavierbände mit dem Zusatz *Nouvelle édition revue par l’auteur en 1891* tatsächlich noch einmal durchgesehen hat¹³.

Das *Kinderalbum* ist ein reiches musikalisches Kaleidoskop mit einer Fülle russischer und europäischer Charaktere: Es enthält Volkslieder und -tänze, europäische Gesellschaftstänze sowie kontrastreiche Genreszenen aus der Kinderwelt. Wohl in keinem anderen Werkzyklus Tschaikowskys gibt es so viele Stücke, deren Material aus eigenen oder fremden Quellen stammt oder später in eigene oder fremde Kompositionen übernommen wurde. Zwei russische Volkslieder (Nr. 12 und 14), zwei italienische Straßenlieder (Nr. 15 und 24), die Tschaikowsky in Florenz bzw. Venedig gehört und aufgezeichnet hatte, sowie eine französische Chansonnette (Nr. 16) lassen sich nachweisen. Tschaikowsky lässt sich von Glinka anregen (Nr. 14, Kamarinskaja) und regt seinerseits Strawinsky an (Nr. 13). Zwei Stücke sind Bearbeitungen eigener Arbeiten (Nr. 12 und 18), ein Stück hat Tschaikowsky noch im Entstehungsjahr des *Kinderalbums* in einer weiteren Fassung vorgelegt (Nr. 24) und zwei Nummern schließlich verwendet er in späteren Werken wieder (Nr. 16 und 23). Die einzelnen Nachweise findet

man in den Kritischen Anmerkungen jeweils zu Beginn der Bemerkungen zu den betreffenden Nummern.

Tschaikowsky war offenbar ein einfühlsamer und phantasievoller (Spiel-) Gefährte seiner zehn Jahre jüngeren Zwillingbrüder Modest und Anatolij¹⁴. Und er hat diese Rolle gleich hingebungsvoll mit seinen Nichten und Neffen in Kamenka gespielt. Das *Kinderalbum* spiegelt dies in schöner und anrührender Weise wider. Zuweilen scheinen auch ganz konkrete Stoffe des kindlichen Alltags in Kamenka in die Sammlung Eingang gefunden zu haben, so zum Beispiel die Episode von der neuen Puppe, die erkrankt, stirbt und zu Grabe getragen wird: Sie stammt aus dem populären Kinderbuch *Les malheurs de Sophie* (zuerst 1864 in Paris erschienen) der in St. Petersburg geborenen Sophie de Ségur (née Rostopchine), das offenbar auch im Hause der Dawydows gelesen wurde.

Kapitel I und II des Buches (mit insgesamt 22 episodenhaften Kapiteln) sind überschrieben: *La poupée de cire* („Die Wachpuppe“) und *L’enterrement [de la poupée]* („Das Begräbnis [der Puppe]“). Schon im Erscheinungsjahr der französischen Originalausgabe wurden z. B. eine russische und eine deutsche Übersetzung publiziert: die russische mit dem Titel *Sonečkas Abenteuer* und die deutsche als *Sophiens Leiden*¹⁵. Das bis in die heutige Zeit immer wieder aufgelegte Buch war in Russland sehr verbreitet, sowohl im französischen Original als auch in zahlreichen Übersetzungen. Eine zweite erschien schon 1869 unter dem Titel *Sonjas Streiche*. Wie Tschaikowskys Großnichte Xenia Ju. Dawydowa berichtet hat¹⁶, gehörte das Buch der Sophie de Ségur tatsächlich zur häuslichen Lektüre der Dawydow-Kinder in Kamenka, ob in der französischen oder russischen Fassung, ist nicht bekannt. Im übrigen wurde in den Familien Tschaikowsky und Dawydow natürlich, wie in allen adligen und großbürgerlichen Familien Russlands, seit Generationen französisch gesprochen. Die Kinder dieser Familien lernten die „Sprache der Gebildeten“ von früh an bei ihren Gouvernanten und Hauslehrern. Von Tschaikowsky z. B. sind aus seiner Kindheit in Wotkinsk französische Gedichte erhalten¹⁷; und seine Briefe aus den Jahren 1848–1856 sind vorwiegend oder ausschließlich französisch geschrieben¹⁸. Bei den Dawydow-Kindern eine Generation später wird all dies ähnlich gewesen sein.

Außer dem *Kinderalbum* gibt es noch weitere „Kinderszenen“¹⁹ in Tschaikowskys Werk, Musik für oder über Kinder, die von seiner sensiblen Affinität zu dieser reichen, ganz eigentümlichen und nicht nur unbeschwerten Welt der Phantasie zeugen. Erwähnt seien hier lediglich der IV. Satz, *Rêves d’enfant*, der 2. Orchestersuite op. 53 und die *Sechzehn Kinderlieder* op. 54 (beide von 1883) oder das Ballett *Der Nussknacker* op. 71 (1891/92).

Thomas Kohlhasse

¹ So nennt der Komponist den Vorgang, die Konzeptschrift einer Komposition in einem neuen Autograph auszuarbeiten, das dann in der Regel als Druckvorlage dient.

² Siehe die betreffenden Hinweise im Notentext und in den Kritischen Anmerkungen.

³ Herausgegeben von Th. Kohlhasse; Texte russisch und englisch; deutschsprachige Fassung des Kritischen Berichts in: Čajkovskij-Studien 3, Mainz usw. 1998, S. 439–533.

⁴ Die Datierung von russischen Dokumenten und Ereignissen erfolgt in der vorliegenden Ausgabe ‚original‘ nach dem im alten Russland geltenden *Julianischen Kalender*, also im ‚alten Stil‘, der vom westlichen *Gregorianischen Kalender*, dem ‚neuen Stil‘, im 19. Jahrhundert um 12 Tage differierte. (Tschaikowskys Todestag zum Beispiel ist nach dem

Julianischen Kalender der 25. Oktober, nach dem Gregorianischen Kalender der 6. November 1893.) Die doppelte Datierung von russischen Dokumenten, die im Ausland datiert sind, wird beibehalten.

- ⁵ ČPSS + römische Bandzahl: *P. Čajkovskij. Polnoe sobranie sočinenij. Literaturnye proizvedenija i perepiska* („P. Tschaikowsky. Sämtliche Werke. Literarische Arbeiten und Briefe“, Moskau seit 1953).
- ⁶ Vgl. Alexander Poznansky, *Tchaikovsky: The Quest for the Inner Man*, London 1993, S. 297f.
- ⁷ Für die Sonate op. 37: 50 Rubel, die Romanzen op. 38: 150 Rubel, das Kinderalbum op. 39: 240 Rubel, die 12 Klavierstücke op. 40: 300 Rubel sowie die Liturgie op. 41: 100 Rubel.
- ⁸ ČJu (= *P. I. Čajkovskij. Perepiska s P. I. Jurgensonom* [„P. I. Tschaikowsky, Briefwechsel mit P. I. Jurgenson“], hg. von W. A. Shdanow und N. T. Shegin, 2 Bände, Moskau 1938–1952), Band 1, S. 50.
- ⁹ Vgl. Tschaikowskys Brief an N. F. von Meck vom 6. November 1878 aus Kamenka, ČPSS VII, S. 447, oder Jurgensons Brief an Čajkovskij vom 16. November (ČJu 1, S. 54).
- ¹⁰ Nachgedruckt sind diese Miniaturen auf dem Außenumschlag der Ausgabe des *Kinderalbums* bei Muzyka, Moskau 1992, und Muzyka (Moskau) – Schott (Mainz etc.) 1994 (ED 8310).

- ¹¹ ČJu 1, S. 142. Vielleicht in Anlehnung an den ursprünglichen Titel Weihnachtsalbum von Robert Schumanns *Album für die Jugend* op. 68 (1848).
- ¹² Und zwar als Band 47–51 sowie 707 und 708.
- ¹³ Was das *Kinderalbum* in Band IV der *Oeuvres complètes pour le piano* betrifft, so stimmt die angeblich 1891 revidierte Ausgabe in allen Details mit der früheren Ausgabe von 1890 überein.
- ¹⁴ Vgl. dazu etwa Poznansky, a. a. O., Kapitel *His Brothers' Keeper*, S. 68–82, vor allem das Zitat aus Modests Erinnerungen, S. 72.
- ¹⁵ Nicht „Leiden“ sind es, sondern „Unglücksfälle“, die die etwa vierjährige Sophie – kokett, gefräßig, unverbesserlich ungehorsam und zu Zornausbrüchen neigend – durch ihre ausgefallenen und nie versiegenden „Ideen“ verursacht, nicht immer nur zum eigenen Schaden.
- ¹⁶ Diesen Hinweis verdanke ich Frau Prof. Dr. Ludmila Korabelnikowa (Moskau).
- ¹⁷ Vgl. dazu David Brown, *Tchaikovsky: A Biographical and Critical Study*, Band 1, London 1978, S. 22–26; Poznansky, a. a. O., S. 6f.; und *Čajkovskij-Almanach* 1, zusammengestellt von Polina Waidman und Galina Belonowitsch, Moskau 1995, S. 31–41.
- ¹⁸ Vgl. ČPSS V, S. 3–59.
- ¹⁹ Vgl. Th. Kohlase, *Musikalische Kinderszenen bei Čajkovskij*, in: *Čajkovskij-Studien* 3, Mainz usw. 1998, S. 417–438.

HINWEISE ZU FINGERSATZ UND VORTRAG

Es gibt verschiedene Arten, Musikwerke herauszugeben. Die verbreitetste Art besteht darin, dass der Bearbeiter die Noten mit einer Fülle von Interpretationshinweisen zu Dynamik, Agogik, Phrasierung, zum Einsatz des Pedals usw. versieht, was einer starren Interpretation des Werkes durch den Herausgeber gleichkommt. Das Ziel der vorliegenden Ausgabe besteht jedoch darin, den Text des Komponisten Tschaikowsky in seiner ursprünglichen Gestalt zu präsentieren; daher hat sich der künstlerische Betreuer dieser Edition eine bescheidenere Aufgabe gestellt, nämlich jene, einen Fingersatz vorzuschlagen, nachdem der Komponist selbst dies unterlassen hat.

Dabei steht außer Zweifel, dass für die hier vorliegenden Noten zahlreiche Varianten von Fingersätzen in Frage kommen. Nehmen wir ein Beispiel: Am Beginn des Stückes *Baba-Jaga* wurde der ‚normale‘ 5-Fingersatz gewählt. Es wäre jedoch auch folgende Lösung möglich:

Očen' skoro – Sehr schnell – Very fast



Oder eine Aufteilung der Noten auf beide Hände:

Očen' skoro – Sehr schnell – Very fast



Welche Prinzipien waren also bei der Wahl des Fingersatzes ausschlaggebend? Zunächst der Primat der

Natürlichkeit und der Tatsache, dass die gewählten Lösungen rein physisch für die Hand bequem sein sollten; allerdings sind dies relative Begriffe: Was für eine große Hand angenehm ist, kann für eine kleine unangenehm sein, und dies gilt oft auch umgekehrt. Dabei sollte man auch nicht vergessen, dass die Finger zwar ein wichtiges Element darstellen, aber doch nur ein Teil der Hand sind, und der Fingersatz daher nicht nur angibt, welcher Finger welche Taste anschlägt, sondern vor allem die Position der Hand auf der Tastatur bestimmt (insbesondere eine höhere oder niedrigere Stellung des Handgelenks). In diesem Zusammenhang müssen wir uns beispielsweise von der heute veralteten Ansicht verabschieden, dass der erste Finger auf den schwarzen Tasten nichts zu suchen habe. Die hier verhältnismäßig häufig empfohlene Verwendung des ersten Fingers soll dazu angetan sein, dem Schüler die typisch kindliche Angst vor den schwarzen Tasten zu nehmen. Sie soll ihn auch von der schlechten Gewohnheit abbringen, die weißen Tasten am vorderen Rand der Klaviatur anzuschlagen und dann, wenn plötzlich schwarze Tasten gespielt werden sollen, eine spastische Bewegung in Richtung Klavierdeckel zu vollziehen, weil dadurch oft der natürliche Lauf der Musik erheblich gestört wird. Noch wichtiger ist bei der Wahl des Fingersatzes das Gesamtbild der Handbewegung: So kann es zum Beispiel vorkommen, dass sich eine Handposition, die für einen einzelnen Takt günstig erscheint, beim Übergang vom Vortakt zu diesem oder beim Wechsel zum nächsten Takt als völlig unpraktisch erweist. Entscheidend ist also nicht die Statik der jeweiligen Lage, sondern die Dynamik der Handbewegung. Wovon hängt nun diese allgemeine Handbewegung ab? Selbstverständlich vom Sinn der Musik, von ihrem Charakter, ihrer Bildhaftigkeit, ihrem emotionalen Gehalt, dem gewünschten Klang, von den Angaben zur Vortragsart, der Phrasierung und vielem mehr.

Die Prinzipien, die die Auswahl des vorliegenden Fingersatzes bestimmten, wurden zunächst bewusst in

der umgekehrten Reihenfolge beschrieben. De facto lassen sie sich jedoch wie folgt darstellen: An oberster Stelle steht der Sinn, also die Aussage der Musik, die in der Geschmeidigkeit der Handbewegung ihren Niederschlag findet; diese wiederum beinhaltet und vereint in sich verschiedene Lagen der Hand, die mit Hilfe des eigentlichen Fingersatzes verwirklicht werden. Als Grundprinzip gilt: Der Fingersatz muss der Ausführung künstlerischer Aufgaben, und nicht abstrakt verstandenen ‚Bequemlichkeitsüberlegungen‘ dienen. Wenn dabei Faktoren, wie das Alter des Interpreten, der Bau seiner Hand und der Grad der Geschicklichkeit seiner Hände berücksichtigt werden, so sind diese Erwägungen dem Primat der künstlerischen Ziele unterzuordnen.

Ferner wurde bewusst darauf verzichtet, Pedalanlagen zu machen. Der Einsatz des Pedals in diesem Zyklus scheint recht klar zu sein: Das Pedal sollte die klassische Transparenz der Musik nicht verdunkeln, den Charakter der Vortragsarten in den Tanzstücken erhalten, in den Stücken mit lyrischem oder Chorcharakter sollte der Interpret hingegen mit dem Pedal feinfühlig auf die Wechsel der Harmonien reagieren. Trotzdem müssen im Zusammenhang mit dem Fingersatz auch ein paar Worte über den Einsatz des Pedals gesagt werden. Wir gehen davon aus, dass *legato* am Klavier nicht nur, bzw. nicht so sehr eine physisch verbundene Bewegung der Finger auf den Tasten ist, sondern vor allem ein Klangtypus, den man beim Spielen einer Melodie auch gegebenenfalls durch ein Abheben der Hand von einer Taste und einem anschließenden Senken der Hand auf eine andere Taste erreichen kann, wobei das Fortklingen des Tones durchaus durch Treten des Pedals erzielt wer-

den kann. Auf so eine Kombination von Fingerführung und Pedaleinsatz zielt der Fingersatz ab, der für die Takte 2–3 und 21–22 der *Süßen Träumerei* (Nr. 21) oder den Takt 8 des *Deutschen Liedchens* (Nr. 17) gewählt wurde.¹

Die Auswahl des Fingersatzes ist ein wichtiger und integraler Bestandteil der technischen Verwirklichung von Musik, und je früher ein junger Musiker es lernt, dieses Problem bewusst und künstlerisch-kreativ zu lösen, desto günstiger wird sich das auf seine Entwicklung als Pianist auswirken. Wenn die in dieser Ausgabe vorgeschlagenen Fingersätze Pädagogen und Schüler dazu inspirieren könnten, selbstständige Lösungen zu suchen, würde ihr Autor seine Aufgabe als erfüllt ansehen.

Alexandr Satz
(aus dem Russischen von Heinrich Pfandl)

¹ Im Zusammenhang mit der Interpretation von lyrischen, kantilenartigen Stücken sei an dieser Stelle vor einer vor allem in pädagogischen Kreisen verbreiteten Irrmeinung gewarnt, derzufolge das Ende eines Bogens unbedingt durch ein Abheben der Hand von der Tastatur begleitet sein muss. Dabei gibt es nichts Unpassenderes und Antimusikalischeres, als beispielsweise eine derartige Interpretation des *Alten Französischen Liedchens* (Nr. 16). Diese Bögen, welche die Klavierliteratur von den Streichern übernommen hat, bedeuten dort nichts anderes, als einen Bogenwechsel. Streichinstrumentalisten wenden Jahre harter Arbeit dafür auf, um diesen Wechsel möglichst unbemerkt zu gestalten, während Pianisten glauben, diese Bögen ganz gegen ihr natürliches Empfinden, ja gegen den Hausverstand durch eine „stotternde“ Phrasierung unterstreichen zu müssen.

PREFACE

The *Children's Album* op. 39 by Pyotr Il'yich Tchaikovsky was sketched at Kamenka in the Ukraine at the beginning of July 1878 before being revised and 'rewritten'¹ in the same month and first published by P. I. Jurgenson in Moscow in November 1878. All previous new editions have, in principle, followed this authorised first edition or its (revised) reprints which differ from the autograph, above all, in the order of the pieces apparently for reasons of printing and page turning. This reordering, with its attendant problem of content, appears no more authentic than the variants in the musical text of numbers 12, 14 and 17² (numbered according to the order of the autograph) which occur in the printed edition, or its numerous omissions and inaccuracies in dynamics, articulation and phrasing. No indications for these changes to the order of the pieces or for the variants in the musical text have yet been found in either letters or other documents nor are any corrected proofs extant. While one can, without doubt, take Tchaikovsky's approval of the version of the first edition for granted (to the publisher Jurgenson he even praises it as faultless), there is no evidence and it must be considered as unlikely that he initiated it and that he proof-read the corrections of what seems to be, in detail, a less than thorough first edition. The present edition thus presents the *Children's Album* in the version of Tchaikovsky's autograph as the authentic version of the cycle.

The Preface, musical text and Critical Notes follow Volume 69b with the *Grande Sonate* op. 37 and the *Children's Album* op. 39 in: *P. I. Čajkovskij, New Edition of the Complete Works*, Moscow – Mainz 1999³ which publishes both the autograph version of the *Children's Album* and the version of the new edition which the composer looked through.

The editor is indebted to the *Glinka State Central Museum of Musical Culture* in Moscow and the *State Tchaikovsky-House Museum* in Klin (Moscow District) for permission to use the autographs and original editions preserved there. He would also like to thank Prof. Dr. Ludmila Korabelnikova, Dr. Valentina Rubzova (both in Moscow) and Dr. Polina Waidman (senior archivist in Klin) for their numerous references and assistance and Dr. Irmgard Wille (Tübingen) for the translation of quotations from letters in Russian.

*

On 14th/26th February⁴ 1878 Tchaikovsky, writing from Florence, informs his publisher Pyotr I. Jurgenson: 'I want to try and compose a series of easy pieces, children's pieces. This will be a pleasure for me but for you, I believe, even to your advantage, i. e. comparatively' (ČPSS⁵ VII, p. 120). The composer explained his intentions to Nadezhda F. von Meck in a letter from Kamenka dated 30th April 1878:

'Tomorrow I will begin a collection of miniature pieces for children. For some time I have been thinking that it would be good to contribute, to the best of my abilities, to the enrichment of the musical literature for children which is very poor. I want to write a whole series of really easy little pieces with titles to attract children as Schumann did' (ČPSS VII, p. 238).

The key words which occur in the two letters later find their way into the title of the collection: *Children's Album. Collection of Easy Pieces for Children à la Schumann*.

Tchaikovsky drafted the twenty-four pieces in only four days from 1st to 4th of May 1878 at Kamenka in the Ukraine where he often spent time, above all in summer, with his sister Alexandra, his brother-in-law Lev Davidov and his nieces and nephews. In the postscript of his letter of 4th May 1878 from Kamenka the composer writes to Madame von Meck: 'I have completed the draft for a collection of 24 small children's pieces' (ČPSS VII, p. 247). This draft has not survived and neither are any prior sketches extant if there ever were any. After arriving in Kamenka on 11th April Tchaikovsky had a small house close to that of the Davidovs with two rooms and a kitchen for himself. His brother-in-law had provided him with a piano so that the composer could work undisturbed in his 'hut' when he wanted to⁶. Tchaikovsky also revised and 'rewrote' the *Children's Album* at the Davidovs' on their country estate Verbovka near Kamenka during July 1878.

After the last revision (recognisable through pencil markings in the autograph which was otherwise only written in ink) Tchaikovsky passed his autograph on to Alexandra Peresleni, a niece of his brother-in-law, along with the autographs of the *Grand Sonate* op. 37, the *Twelve Piano Pieces* op. 40, the *Six Romances* op. 38 and the *Liturgy of Saint John Chrisostom* op. 41 prepared for printing so that she was able to take everything to Moscow on 30th July, the day he himself travelled to Brailov. The enclosed letter to the publisher Jurgenson is dated 29th July and also includes Tchaikovsky's payment wishes⁷.

We have no information about the details of the production process and corrections during publication. It is thus only possible to make assumptions about how the changes in the order of the pieces between the autograph and the first edition and some serious changes in the musical text came about. A letter from Tchaikovsky to Jurgenson dated 10th December 1878 makes it clear that the composer himself and Nicolai Kashkin read the proofs even if not very carefully in respect of dynamics, articulation and phrasing. In a letter of 18th October 1878, the publisher asks Tchaikovsky if the *Children's Album* could be printed⁸ and the composer gives his *imprimatur* rather perfunctorily two days later: 'the *Children's Album* can be printed' (ČPSS VII, p. 432). The printing apparently followed in the first half of November⁹.

The title and contents pages are each decorated with twelve round miniature engravings by Alexei Stepanov which present thematic and atmospheric illustrations of the individual pieces¹⁰. (The edition of the *Sixteen Children's Songs* op. 54, Moscow 1884 also contained illustrations by Stepanov.) Stepanov gives the poetic piece *Sweet Dream* a rather trivial interpretation: the sleeping child dreams of a cake shop ...

On November 16th Jurgenson writes to the composer in Florence immediately after the publication of the new pieces – the piano version of the *Violin Concerto* op. 35, *Romances* op. 38 and *Children's Album* – and on 2nd December he announces the dispatch of the music of the mentioned publications (ČJu 1, p. 58). Tchaikovsky expresses his thanks on 24th November / 6th December 1878 (ČPSS VII, p. 475). Approximately two weeks later he received the publications and praises their quality (Florence, 10th/22nd December, again to Jurgenson) – with one restriction: 'I regret that I did not think to ask you to print the *Children's Album* in

an other format [i.e. in an oblong instead of a folio format]. Volodya Davidov [to whom the *Children's Album* is dedicated] will have to play standing to see the notes! The pictures are considerably second to Raphael's Sistine Madonna – but it doesn't matter, they are acceptable, they are bound to interest children' (ČPSS VII, pp. 526sq.).

The *Children's Album* quickly gained attention abroad too and it was first reprinted in Germany and England a good year after the Moscow first edition had appeared. On 3rd January 1880 the composer's publisher Jurgenson informs him that: 'this morning I received a letter from Fürstner [from Berlin]. He informed me that he has reprinted your *Valse-Scherzo* [for violin and piano op. 34], the *Children's Album* and the *12 Morceaux* [for piano op. 40]' (ČJu 1, p. 134). On 14th March Jurgenson reports: 'good news for you: your *Children's Album* has been reprinted in London under the title *Christmas Album*'¹¹.

The most important edition is that of Volume IV of the seven-volume edition of Tchaikovsky's *Oeuvres complètes pour le piano* published by Jurgenson in the years 1884–1890 (volumes I–IV) and after the composer's death (volumes V–VII). The *Children's Album* is included in Volume IV together with the *Twelve Pieces* op. 40. Only volumes I–IV of the *Oeuvres complètes* which Jurgenson also included in his 'first inexpensive Russian edition in [collected] volumes' published in 1884¹² are without doubt a *Nouvelle édition revue par l'auteur* as described in the titles of all seven volumes. That, as for example, in the case of Tchaikovsky's *Grande Sonate* op. 37 a revised individual edition of the *Children's Album* along with the corresponding volume of the *Oeuvres complètes* was published at the same time can be assumed though is unknown at present. It is neither proven nor likely that Tchaikovsky actually read through Jurgenson's reprints of the piano volumes with the subtitle *Nouvelle édition revue par l'auteur en 1891*¹³.

The *Children's Album* is a rich musical kaleidoscope with a variety of Russian and European features. It comprises folk songs and dances, European ballroom dances as well as widely contrasted genre scenes from the world of children. There is probably no other cycle of works by Tchaikovsky where so many pieces contain material derived from his own or foreign sources or that would be taken up later in his own works or those of others. Two Russian folk songs (no. 12 and 14), two Italian street songs (no. 15 and 24) which Tchaikovsky heard and noted in Florence and Venice, as well as a French chansonette (no. 16) can be traced. Tchaikovsky is inspired by Glinka (no. 14, *Kamarinskaya*) and himself inspires Stravinsky (no. 13). Two pieces are arrangements of his own works (no. 12 and 18) and the composer also produced a further version of one of the pieces (no. 24) in the same year he wrote the *Children's Album* while he also used two pieces (no. 16 and 23) in later works. Individual references for the pieces can be found in the Critical Notes at the beginning of the commentary on each relevant number.

Tchaikovsky seems to have been a sensitive and creative (play) companion for his twin brothers Modest and Anatoli¹⁴ who were ten years his junior and he also played this role devotedly with his nieces and nephews in Kamenka. The *Children's Album* is a beautiful and touching reflection of this. Quite concrete material from the children's daily life in Kamenka seems at times to find its place in the collection, for example the episode of the new doll which falls ill, dies and is carried to the grave. It is drawn from the popular children's book *Les*

malheurs de Sophie (first published in Paris in 1864) by Sophie de Ségur (née Rostopchine, and born in St. Petersburg) that would appear to have been read in the home of the Davidovs.

Chapters I and II of the book (with a total of 22 episodic chapters) are headed: *La poupée de cire* (The Wax Doll) and *L'enterrement [de la poupée]* (The Burial [of the doll]). Translations in Russian and German, for example, were published in the same year the original French edition appeared; the Russian with the title 'Sonečka's Adventure' and the German as 'Sophie's Suffering'¹⁵. The book was widely read in Russia in both the French original and numerous translations and has been reprinted many times down till today. Already by 1869 a second book under the title *Sonja's Pranks* had appeared. As reported by Tchaikovsky's great-niece Xenia Ju. Davidova¹⁶, the book by Sophie de Ségur was in fact part of the Davidov children's reading at home in Kamenka though it is unknown whether it was the French or Russian version. Apart from that, French had, of course, been spoken in the Tchaikovsky and Davidov families for generations as it had been in all aristocratic and bourgeois families in Russia. The children of such families learned the 'language of the educated' from their governesses and teachers from an early age on. Poems in French by, for example, Tchaikovsky written in his childhood in Votkinsk have survived¹⁷, and his letters from the years 1848–1856 are mainly or exclusively written in French¹⁸. The same will have been true for the Davidov children a generation later.

Apart from the *Children's Album* there are other 'Scenes from Childhood'¹⁹ in Tchaikovsky's work, music for or about children that bears witness to his sensitive affinity to this rich, very peculiar and not only carefree world of fantasy. Only the fourth movement, *Rêves d'enfant*, from the Second Suite for Orchestra op. 53 and the *Sixteen Children's Songs* op. 54 (both from 1883) or the ballet *The Nutcracker* op. 71 (1891/92) need be mentioned here.

Thomas Kohlhasse
(Translation Brian Long)

¹ This is how the composer referred to the process of working out a composition's conceptual draft into a new autograph which then, as a rule, served as the engraver's copy.

² See the relevant remarks in the musical text and in the Critical Notes.

³ Edited by Th. Kohlhasse; texts in Russian and English.

⁴ The dating of Russian documents and events in the present edition follows the 'original' according to the 'Julian Calendar' that was valid in old Russia, thus in 'old style' which differs from the Western 'Gregorian calendar' of the 'new style' by 12 days. (Tchaikovsky died, for example, according to the Julian calendar on 25th October, according to the Gregorian calendar on 6th November 1893.) The double dating of Russian documents which are dated abroad is retained.

⁵ ČPSS + volume number as roman numeral: *P. Čajkovskij, Polnoe sobranie sočinenij. Literaturnye proizvedenija i perepiska* (P. Tchaikovsky, Complete Works. Literary Works and Letters), Moscow, since 1953.

⁶ Cf. Alexander Poznansky, *Tchaikovsky: The Quest for the Inner Man*, London 1993, pp. 297sq.

⁷ 50 roubles for the *Sonata* op. 37, 150 roubles for the *Romances* op. 38, 240 roubles for the *Children's Album* op. 39, 300 roubles for the *Twelve Pieces for Piano* op. 40 and 100 roubles for the *Liturgy* op. 41.

⁸ ČJu (= *P. I. Čajkovskij. Perepiska s P. I. Jurgensonom* ['P. I. Tchaikovsky. Correspondence with P. I. Jurgenson'], ed. by W. A. Shdanov and N. T. Shegin, 2 volumes, Moscow 1938–1952), vol. 1, p. 50.

⁹ Cf. Tchaikovsky's letter to N. F. von Meck from Kamenka dated 6th November 1878, ČPSS VII, p. 447, or Jurgenson's letter to Tchaikovsky from 16th November (ČJu 1, p. 54).

- ¹⁰ These miniatures are reprinted on the cover of the edition of the *Children's Album* printed by Muzyka, Moscow 1992, and Muzyka (Moscow) – Schott (Mainz etc.) 1994 (ED 8310).
- ¹¹ ČJu 1, p. 142. Perhaps a reference to the original title *Weihnachtsalbum* for Schumann's *Album für die Jugend* op. 68 (1848).
- ¹² Namely as volumes 47–51 as well as 707 and 708.
- ¹³ Regarding the *Children's Album* in vol. IV of the *Oeuvres complètes pour le piano*, the supposedly revised 1891 edition agrees in all details with the previous 1890 edition.
- ¹⁴ Cf., for example, Poznansky, *loc. cit.*, chapter 'His Brother's Keeper', pp. 68–82, above all the quote from Modest's memoirs, p. 72.

- ¹⁵ It is not so much 'suffering' as 'misfortunes' that the approximately four-year old Sophie – coquettish, voracious, incorrigibly disobedient, and with a tendency to outbursts of rage – causes through her extravagant and endless 'ideas' and not always at her own cost only.
- ¹⁶ I am grateful to Prof. Dr. Ludmila Korabelnikova (Moscow) for this reference.
- ¹⁷ Cf. David Brown, *Tchaikovsky: A Biographical and Critical Study*, vol. 1, London 1978, pp. 22–26; Poznanski, *loc. cit.*, pp. 6sq.; and *Čajkovskij-Almanach* 1, collected by Polina Waidman and Galina Belonovitch, Moscow 1995, pp. 31–41.
- ¹⁸ Cf. ČPSS V, pp. 3–59.
- ¹⁹ Cf. Th. Kohlhasse, 'Musikalische Kinderszenen bei Čajkovskij', in *Čajkovskij-Studien* 3, Mainz etc. 1998, pp. 417–438.

NOTES ON FINGERING AND PERFORMANCE

There are various ways of editing musical works. The most common method occurs when the person at work provides the notes with a wealth of interpretational remarks regarding dynamics, agogic, phrasing, the use of the pedals etc. that is the equivalent of a rigid interpretation of the work by the editor. The objective of the present edition, however, is to present the composer Tchaikovsky's text in its original form. The artistic adviser of this edition has, therefore, set himself a modest task: that of suggesting fingerings as the composer himself omitted to do so.

There are, without doubt, numerous variations in fingering that come into consideration for the present edition. Let us take an example: the 'normal' 5-fingering was chosen at the beginning of the piece *Baba-Jaga*. Yet the following solution would also be possible:

Oč'en' skoro – Sehr schnell – Very fast



Or a division of the notes over both hands:

Oč'en' skoro – Sehr schnell – Very fast



Which principles were thus decisive by the selection of fingerings? Initially the primacy of naturalness and the fact that the chosen solution should be comfortable for the hand in a purely physical sense. These concepts are, however, relative: something that is comfortable for a large hand can be uncomfortable for a small and this is often so in reverse. At the same time it should not be forgotten that the fingers are, though important, still only a part of the hand and that the fingering thus not only determines which finger strikes which key but above all the position of the hand on the keyboard (in particular a higher or lower position of the wrist). In this connection we must, for example, take our leave from the outmoded view that the first finger has nothing to do with the black keys. The relatively frequent recommendation to use the first finger is intended to relieve the

student's typically childish fear of the black keys. It should also stop the bad habit of striking the white keys at the front edge of the keyboard and then when black keys are suddenly to be played, of making a spasmodic movement in the direction of the piano lid as this often seriously disturbs the natural flow of the music. The overall hand movement is even more important in the consideration of fingering. For example, it can occur that a hand position which seems advantageous for one individual bar turns out to be totally impractical at the change from the preceding bar to this one or at the change to the following one. It is thus not the static nature of the position concerned but the dynamic of the hand movement that is decisive. So, what does this general hand movement depend on? Naturally on the sense of the music, on its character, its imagery, its emotional content, the desired sound, the performance instructions, the phrasing and much more.

The principles that define the choice of the present fingerings have consciously been described in reverse order. De facto, they can be presented as follows: the sense, i.e. the music's meaning, which finds its expression in the fluency of the hand movements, is of utmost importance. This fluency, however, includes and combines various hand positions in itself that can be realised by means of the actual fingering. The basic principle is: the fingering must serve the performance of artistic tasks and not abstract 'considerations of comfort'. If factors such as the performer's age, the build of their hands and the level of skill of their hands are considered, then these considerations are to be subjected to the primacy of the artistic objectives.

In addition, the inclusion of pedalling was consciously omitted. The use of the pedal in this cycle seems quite clear. The pedal should not obscure the classical transparency of the music, should maintain the performance styles in the dance pieces while in pieces with a lyrical or choral character the performer should react to the change of the harmonies with sensitive use of the pedal. Nevertheless, a few words must be said about the use of the pedal in connection with the fingering. We assume that *legato* on the piano is not only or not so much a physically joined movement of the fingers on the keys but rather a type of sound which, in the performance of a melody, can also be achieved in when necessary through the lifting of the hand from a key followed by a subsequent dropping of the hand on an other key whereby the further sounding of the note certainly can be reached by depressing the pedal. The fingering which was chosen for bars 2–3 and 21–22 of *Sweet Dream*

(No. 21) or bar 8 of the *German Song* (No. 17) was intended for such a combination of fingering and pedalling¹.

The selection of fingering is an important and integral component of the technical realisation of music and the earlier a young musician learns to consciously and creatively solve this problem the better their development as a pianist will be. If the suggested fingerings of the present edition are able to inspire teachers and students to independently seek solutions, then the author will view his task as fulfilled.

Alexandr Satz
(Translation Brian Long)

¹ In connection with the performance of lyrical, cantilena-like pieces it is important here, to warn against the erroneous idea which is particularly wide spread in pedagogical circles that the end of a slur must necessarily be accompanied by a lifting of the hand from the keyboard. There can be nothing more unsuitable and unmusical as, for example, such a performance of the *Old French Song* (No. 16). These slurs which the piano literature took over from the strings mean nothing more than a change of bow. String players spend years working hard to make these changes of bow as unnoticeable as possible while pianists believe they must underline these slurs through a 'stuttering' phrasing that is quite against their natural feeling and common sense.

INHALT / CONTENTS

Vorwort	V
Hinweise zu Fingersatz und Vortrag	VII
Preface	IX
Notes on Fingering and Performance	XI
Detskij Al'bom – Kinderalbum – Children's Album	
1. Utrennjaja molitva – Morgengebet – Morning Prayer	1
2. Zimnee utro – Wintermorgen – Winter Morning	2
3. Mama – Mama – Mummy	4
4. Igra v lošadki – Pferdchenspiel – Hobbyhorse	6
5. Marš derevjannyh soldatikov – Marsch der Holzsoldaten – The Wooden Soldiers' March	8
6. Novaja kukla – Die neue Puppe – The New Doll	10
7. Bolezn' kukly – Die Krankheit der Puppe – The Doll's Illness	12
8. Pohorony kukly – Das Begräbnis der Puppe – The Doll's Funeral ...	13
9. Val's – Walzer – Waltz	14
10. Pol'ka – Polka	17
11. Mazurka	18
12. Russkaja pesnja – Russisches Lied – Russian Song	20
13. Mužik na garmonike igraet – Der Bauer spielt auf der Harmonika – Farmer Playing on the Accordion	21
14. Kamarinskaja	22
15. Ital'janskaja pesenka – Italienisches Liedchen – Italian Song	24
16. Starinnaja francuskaja pesenka – Altes französisches Liedchen – Old French Song	25
17. Nemeckaja pesenka – Deutsches Liedchen – German Song	26
18. Neapolitanskaja pesenka – Neapolitanisches Liedchen – Neapolitan Song	27
19. Njanina skazka – Ammenmärchen – Nanny's Tale	30
20. Baba-Jaga	32
21. Šladkaja grěza – Süße Träumerei – Sweet Dream	34
22. Pesnja žavoronka – Lied der Lerche – The Lark's Song	36
23. V cerkvi – In der Kirche – At Church	38
24. Šarmanščik poet – Der Leierkastenmann singt – The Organ-Grinder Sings	39
Kritische Anmerkungen / Critical Notes	40
Quellen / Sources	40
Einzelanmerkungen / Detailed Notes	41

DETSKIJ AL'BUM

CHILDREN'S ALBUM

KINDERALBUM

OPUS 39

Pjotr Iljitsch Tschaikowsky
(1840-1893)

1. Utrennjaja molitva
Morgengebet

Prière du matin
Morning Prayer

ČW 150

Tiho – Ruhig – Calm

The musical score is written for piano in 3/4 time, key of D major. It consists of 20 measures. The piece begins with a piano (p) dynamic and a calm tempo. The melody is simple and melodic, with a few chromaticisms. The bass line provides a steady accompaniment. The piece ends with a very soft (pp) dynamic.

Measures 1-6: Treble staff has a series of chords and single notes, mostly quarter and eighth notes. Bass staff has a steady accompaniment of quarter notes. Dynamics: p.

Measures 7-12: Treble staff continues the melody with some grace notes. Bass staff has a steady accompaniment. Dynamics: mf, p.

Measures 13-18: Treble staff has a more active melody with some sixteenth notes. Bass staff has a steady accompaniment. Dynamics: p.

Measures 19-20: Treble staff has a final melodic phrase. Bass staff has a steady accompaniment. Dynamics: pp.

2. Zimnee utro
Wintermorgen

Le matin en hiver
Winter Morning

ČW 151

Skoro – Schnell – Fast

The musical score is written for piano in 2/4 time, featuring a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Skoro – Schnell – Fast'. The score is divided into five systems, each with a measure number at the beginning of the first staff.

- System 1 (Measures 1-6):** Starts with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*). The right hand features a series of eighth-note chords with fingerings 5, 4, 1, 3, 2, 4, 1, 5, 2. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment with fingerings 2, 4, 2, 4, 2, 4, 2, 4, 1, 2, 3, 5. A mezzo-forte (*mf*) dynamic appears in measure 5.
- System 2 (Measures 7-12):** Continues the piano accompaniment with a crescendo (*cresc.*) starting in measure 10. Fingerings in the right hand include 5, 4, 1, 3, 2, 4, 1, 5, 2, 4, 1, 5, 2.
- System 3 (Measures 13-18):** Features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand has fingerings 5, 4, 1, 3, 2, 4, 1, 5, 2, 4, 1, 5, 2. The left hand has fingerings 1, 4, 1, 4, 4, 5.
- System 4 (Measures 19-25):** Continues the piano accompaniment with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand has fingerings 5, 4, 1, 3, 2, 4, 1, 5, 2, 4, 1, 5, 2. The left hand has fingerings 1, 4, 1, 4, 4, 5.
- System 5 (Measures 26-31):** The final system, continuing the piano accompaniment with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand has fingerings 5, 4, 1, 3, 2, 4, 1, 5, 2, 4, 1, 5, 2. The left hand has fingerings 1, 4, 1, 4, 4, 5.

33

dim.

40

p cresc. mf

46

p cresc. mf

52

mf dim. p

58

pp