

Lucinde Braun (München)

„Bilder des Nordens“ Čajkovskijs Klavierzyklus *Die Jahreszeiten* und seine frühe Verbreitung in Europa¹

Petr Čajkovskijs Werke wurden seit den 1870er Jahren in zahlreichen ausländischen Verlagen nachgedruckt. Als Quellen für den musikalischen Text einer Komposition spielen solche Ausgaben in der Regel keine Rolle. Interessant werden die zeitgenössischen Editionen vor allem, wenn man sie als materielle Zeugnisse eines kulturellen Transfers begreift. Der Notendruck mitsamt dem international verflochtenen Musikalienhandel trug erheblich dazu bei, dass das europäische Musikleben über die Jahrhunderte hinweg von mannigfaltigen Austauschprozessen geprägt werden konnte. Im späten 19. Jahrhundert führte der technische Fortschritt zu einer starken Beschleunigung und Intensivierung dieser Vorgänge. Nahm die Herstellung von Notendruckern mit Innovationen wie der 1863 von der Stecherei Carl Gottlieb Röder (Leipzig) eingeführten Steindruckerschnellpresse einen neuen, massenmäßigen Charakter an, erleichterte der Ausbau des Eisenbahnnetzes die Distribution der Ausgaben, erweiterte den Radius des Notenhandels und gewährleistete eine rasche Kommunikation zwischen Komponisten, Verlegern und Händlern.

In der Musikwissenschaft gibt es anders als in den Literaturwissenschaften mit einer Fülle von Spezialstudien zu verschiedensten Aspekten des Buchwesens bislang nur wenige Arbeiten, die sich mit dem Notendruck als wichtiger Schnittstelle zwischen Autor und Rezipient beschäftigen.² Die vorliegende Fallstudie konzentriert sich auf ein einzelnes Werk, Čajkovskijs Klavierzyklus *Die Jahreszeiten* (*Vremena goda*, 1876), dessen europäische Ausbreitung anhand früher Nachdrucke nachgezeichnet und interpretiert werden soll. So selbstverständlich dieser Prozess im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts zu sein scheint, lässt er sich doch keineswegs leicht rekonstruieren. Bereits das Notenmaterial dieser Periode, das in den Musiksammlungen unserer Bibliotheken so reichlich vertreten ist, stellt den Forscher vor erhebliche Schwierigkeiten, insbesondere wenn es um eine international ausgerichtete Bestandsaufnahme geht. Eine kulturanalytisch ausgerichtete Studie muss sich so der Herausforderung stellen, gleichzeitig auch das ihr als Basis dienende Material zu ermitteln. In

-
- 1 Die Arbeit an diesem Beitrag resultiert aus dem DFG-Projekt „Tschairowsky und Frankreich – Biculturalität auf dem Prüfstand“ (LMU München) und diente dazu, für den französischen Rezeptionskontext einen Vergleichsmaßstab zu gewinnen. Für die Möglichkeit, Archiv und Bibliothek des Staatlichen Tschairowsky-Haus-Museums (Klin bei Moskau) zu nutzen, sei der Direktorin, Frau Galina Belonovič, herzlich gedankt. Ebenfalls gedankt sei den Mitarbeitern der Musikabteilungen der Bibliothèque nationale (Paris) und der Bayerischen Staatsbibliothek (München). Beide Bibliotheken haben freundlicherweise erlaubt, Illustrationen von Ausgaben aus ihrem Bestand zu verwenden. Für vielfältige Anregungen bin ich Dr. habil. Polina Vajdman tief verbunden.
 - 2 Vgl. etwa Damien Erhardt, „Der französische und der deutsche Erstdruck von Robert Schumanns *Carnaval*“, in: *Robert Schumann und die französische Romantik. Bericht über das 5. internationale Schumann-Symposium der Robert-Schumann-Gesellschaft am 9. und 10. Juli 1994 in Düsseldorf*, hrsg. von Ute Bär, Mainz 1997, S. 205–217; Feliks Purtov, „Russkaja muzyka v nemeckich notoizdatel'skich firmach vtoroj poloviny XIX-načala XX veka“, in: *Nemecko-russkie muzykal'nye svjazi*, hrsg. von Alja K. Kenigsberg, Sankt Petersburg 2002, S. 62–87.

unserem Fall wird dies durch die Beschränkung auf eine einzige Komposition erleichtert.

Durch die Rekonstruktion verlags- und editionsgeschichtlicher Aspekte lässt sich eine wenig bekannte frühe Etappe der Čajkovskij-Rezeption ausleuchten. Während das Vordringen der symphonischen und musikdramatischen Werke ins westlichere Europa in den Grundzügen seit langem bekannt ist,³ sind die Vorstellungen über die Rezeption von Čajkovskijs Klaviermusik noch unscharf, obwohl gerade sie am frühesten im Ausland greifbar wurde. Die Beschäftigung mit diesem Teilbereich eröffnet einen Blick auf den Rezipientenkreis und die Rezeptionsanlässe, für die ein Zyklus wie die *Jahreszeiten* geschaffen wurde. Dass in der zeitgenössischen Salonkultur der Bezugspunkt für Čajkovskijs regelmäßige Produktion an kleineren, leicht spielbaren Klavierstücken zu sehen ist, gehört zu den zahlreichen Aspekten, die in der russischen Čajkovskij-Forschung bisher keine Beachtung gefunden haben und die unbedingt stärker Berücksichtigung finden sollten.

Die vorliegende Fallstudie versteht sich schließlich auch als Beitrag zu einer bislang kaum untersuchten Phase in der Rezeption russischer Musik, die insofern von Interesse ist, als sie der spektakulären Aufnahme, die Sergej Džagilevs „Saisons russes“ in Europa erfahren sollten, unmittelbar vorangeht. Die Integration von Čajkovskijs Klaviermusik in die Musizierpraxis des bürgerlichen Europas, die sich den ermittelten Editionen zufolge während der 1880–90er Jahre abspielte, stellt nur ein kleines Segment dieser vorbereitenden Phase dar, lenkt aber die Aufmerksamkeit auf die Vielschichtigkeit jener kulturellen Transferprozesse, die letztlich die Voraussetzung für das Zustandekommen eines musikhistorischen Ereignisses erster Größenordnung bildeten.

Die erste Ausgabe außerhalb Russlands: Robert Forberg

Die Entstehungs- und Druckgeschichte des 1876 von dem Petersburger Verleger Nikolaj Bernard zunächst in zwölf monatlichen Lieferungen als musikalische Beilage zur Zeitschrift *Nuvelist*, dann auch als separater Druck publizierten Klavierzyklus *Vremena goda. 12 charakternych kartin* ist in neuerer Zeit ausführlich dokumentiert worden.⁴ Aus der Korrespondenz des Komponisten seit langem bekannt sind überdies zwei frühe ausländische Drucke: zum einen eine von Karl Klindworth bei Adolph Fürstner herausgegebene Ausgabe, über die Petr Jurgenson sich 1881 ereiferte, weil auf dem Titelblatt der Name des Pianisten grafisch gegenüber demjenigen des Komponisten stark hervorgehoben wurde;⁵ zum anderen eine im französischen Verlag Julien-Aimable Hamelle erschienene, die Čajkovskij 1883 überrascht im Schaufenster einer Pariser Musikalienhandlung erblickte.⁶ Im Verzeichnis der frühen

- 3 Viele Hinweise enthält Modest Čajkovskijs Biografie *Žizn' Petra Il' iča Čajkovskogo. Po dokumentam, chranjaščimsja v archive imeni pokojnogo kompozitora v Klinu*, 3 Bände, Moskau 1900–1902, gekürzte deutsche Fassung: *Das Leben Peter Iljitsch Tschairowsky's*, deutsch von Paul Juon, 2 Bände, Moskau / Leipzig 1900–1903 (überarbeitete Neuauflage Mainz 2011). Angaben zu wichtigen Erstaufführungen bietet außerdem die Chronik *Dni i gody P. I. Čajkovskogo. Letopis' žizni i tvorčestva*, hrsg. von Vasilij V. Jakovlev, Moskau / Leningrad 1940.
- 4 Vgl. Petr Il'ič Čajkovskij, *New Edition of the Complete Works / Novoe polnoe sobranie sočinenij* (NČPSS), Band 69 a, hrsg. von Polina Vajdman und Ljudmila Korabel'nikova, Moskau / Mainz 2008, S. 150–166; *P. I. Čajkovskij Sočinenija. Tematiko-bibliografičeskij ukazatel' sočinenij P. I. Čajkovskogo* (ČS), hrsg. von Polina Vajdman, Ljudmila Korabel'nikova, Valentina Rubcova, Moskau 2006, S. 533–536; P. I. Čajkovskij, *Vremena goda. Urtekst i faksimile*, hrsg. von Polina Vajdman, Moskau 2011, S. 105–108.
- 5 Vgl. Petr Jurgensons Brief an Čajkovskij, Moskau, 3/15.12.1881, in: P. I. Čajkovskij – P. I. Jurgenson, *Perepiska*, Bd. 1 (1866–1885), hrsg. von Polina Vajdman, Moskau 2011, S. 314.
- 6 Vgl. Čajkovskijs Brief an Jurgenson, Paris, 1/13.3.1883, ebd., S. 426.

Ausgaben, die das neue Čajkovskij-Werkverzeichnis dem Forscher bietet, steht jedoch als erste, auf 1878 datierte ausländische Ausgabe eine Einzeledition des sechsten Stücks (*Barcarole*) durch den Leipziger Verleger Robert Forberg.⁷ Dass man sich damit bisher nicht beschäftigt hat, liegt daran, dass der Rolle Forbergs für die Verbreitung von Čajkovskijs Werken in Deutschland generell zu wenig Beachtung geschenkt worden ist.⁸ Forbergs Verlagskatalog von 1894 zeigt nämlich, dass es keineswegs bei der Einzelausgabe der *Barcarole* blieb.⁹ Neben der Ausgabe des kompletten *Jahreszeiten*-Zyklus findet man hier auch eine Fassung für Klavier vierhändig sowie Bearbeitungen der Nr. 6 für Violine und Klavier und der Nr. 11 für zwei Klaviere zu vier Händen.

Anhaltspunkte für eine Datierung dieser Forberg'schen Drucke liefern die *Musikalisch-literarischen Monatsberichte*, in denen der Leipziger Verleger Friedrich Hofmeister regelmäßig ein Verzeichnis der ihm zugesandten neuen Notenausgaben veröffentlichte. Die Einzelausgabe der *Barcarole* sowohl in der Klavier- als auch in der Klavier/Violin-Fassung wurde im Februar 1878 annonciert.¹⁰ Diese Erstausgaben konnten bisher nicht aufgefunden werden. Den einzigen Eindruck von der Violin-Fassung vermittelt eine knappe Notiz vom 6. März 1879 in der *Neuen Berliner Musikzeitung*: „Barcarole von P. Tschairowsky, bei R. Forberg in Leipzig. Ein hübsches einfaches Stimmungsbild, G-moll 4/4. – Dieselbe Composition ist für Violine und Pianoforte von Ed. Herrmann arrangirt, und giebt das Original getreulich wieder, bis auf die letzten sechs Tacte, in welchen die Geige plötzlich mit laufenden Sechszehnthteilen auftritt, die gar nicht zum Character der Barcarole passen.“¹¹ Der Geiger und Komponist Eduard Herrmann (1850–1937) wirkte von 1878–1881 als Konzertmeister des Kaiserlichen Orchesters in Sankt Petersburg, ehe er in den Vereinigten Staaten Karriere machte.¹² Es ist gut denkbar, dass der erste Impuls, die besonders erfolgsversprechende *Barcarole* in Forbergs Verlagsprogramm aufzunehmen, von dem deutschen Geiger ausging.

Eine wichtige neue Erkenntnis ergibt sich bei der Datierung der kompletten Ausgabe des Klavierzyklus. Es zeigt sich nämlich, dass die in Forbergs Verlagskatalog angeführte revidierte und mit Fingersatz versehene Ausgabe eine zweite, verbesserte Auflage darstellt, die bei Hofmeister im Februar 1881 verzeichnet ist.¹³ Die Erstauflage dagegen hatte Forberg bereits anderthalb Jahre zuvor hergestellt – sie wird im Juli 1880 beschrieben.¹⁴ Auch in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* wird das Werk in der regelmäßig geschalteten Annonce des Verlags („Neuigkeiten-Sendung. N^o 4. 1880“) am 4. August 1880 beworben.¹⁵ Die im Čajkovskij-Werkverzeichnis vorgeschlagene Datierung für Forbergs komplettes Set an Ein-

7 Zur Datierung vgl. NČPSS 69a, S. 160. ČS, S. 535.

8 Vgl. etwa die sehr knappe Darstellung bei Thomas Kohlhasse und Peter Feddersen, „Der Briefwechsel des Hamburger Verlegers Daniel Rahter mit P. I. Čajkovskij 1887–1891“, in: *Mitteilungen der Tschairowsky-Gesellschaft* 8 (2001), S. 111 f. In der Übersicht über die bei Forberg erschienenen Kompositionen fehlen hier die *Jahreszeiten*.

9 *Verzeichnis des Musikalien-Verlages von Rob. Forberg in Leipzig*, Leipzig 1894, S. 94.

10 Vgl. Friedrich Hofmeister, *Musikalisch-literarischer Monatsbericht*, Februar 1878, S. 36, 52.

11 H. D., „Für das Pianoforte, zweihändiges“, in: *Neue Berliner Musikzeitung*, 6. März 1879, Jg. 33/ Nr. 10, S. 77.

12 Vgl. Eduard Herrmann, *Sextett* op. 3, nach dem Erstdruck hrsg. von Bernhard Päuler, Winterthur 2009, Vorwort, <http://www.amadeusmusic.ch/attachments/BP1599_VF.pdf>, ISBN 979-0-015-15990-0, 18.12.2012. In den einschlägigen deutschen und amerikanischen Lexika fehlen Einträge zur Person Herrmanns.

13 Hofmeister, Februar 1881, S. 32.

14 Vgl. Hofmeister, Juli 1880, S. 201.

15 Vgl. *Allgemeine musikalische Zeitung* XV (1880), Nr. 31, 4. August 1880, S. 495.

zelausgaben der zwölf Sätze – „vor 1893“¹⁶ – muss also auf 1880 zurückverlegt werden. Da bis zur revidierten Ausgabe im Februar 1881 nur wenige Monate verstrichen, ist es begreiflich, dass von diesem westeuropäischen Erstdruck des Zyklus kaum Exemplare in Umlauf kamen. In den großen deutschen Bibliotheken liegt anscheinend nur eine Einzelausgabe der *Barcarole* vor, deren Titelblatt eine Übersicht über sämtliche 12 Sätze sowie Hinweise auf die Bearbeitung für Violine und Klavier bietet.

Die Jahreszeiten.
12
Characterstücke
für
Pianoforte
componirt
von
P. TSCHAIKOWSKY.
Op. 37.

Nº 1. Januar. Am Kamin	Pr. 1 Mk. 50 Pf.	Nº 7. Juli. Lied des Schmitzers Pr. 1 Mk. 75 Pf.	
2. Februar. Carneval	1 „ „	8. August. Die Ernte	1 „ „
3. März. Lied der Lerche	75 „ „	9. September. Jagdlied	1 „ „
4. April. Schneeglöckchen	75 „ „	10. October. Heißlied	75 „ „
5. Mai. Helle Nächte	1 „ „	11. November. Frohnfahrt	1 „ „
6. Juni. Barcarolle	1 „ „	12. December. Weihnachten	1 „ „

Nº 6. Barcarolle für Violine und Pianoforte v. Ed. Hermann Pr. 1 Mk. 50 Pf.

Signatur des Verlegers.
eingetragen in das Preuss. Archiv.
LEIPZIG, ROB. FORBERG.
2719-22. 2325. 2724-29.
2321.

MUSIK-VERLAG
ROB. FORBERG
LEIPZIG

1880

ABBILDUNG 1: Die Jahreszeiten. 12 Charakterstücke für Pianoforte componirt von P. Tschaïkowsky, Op. 37 N° 6. Juni. Barcarolle, Leipzig: Rob. Forberg [1880], Pl. Nr. 2325, D-Ms: 4°Mus. Pr. 11015.

Weiter verbreitet war dann der 1881 folgende revidierte Druck unter dem Titel *Die Jahreszeiten. 12 Charakterstücke für Pianoforte componirt von P. Tschaikowsky. Op. 37. Neue mit Vortragszeichen und Fingersatz versehene Ausgabe*. Neu an der revidierten Ausgabe waren Korrekturen von Druckfehlern, die Forberg in seiner deutschen Erstausgabe unterlaufen waren, sowie die Hinzufügung von Fingersätzen, dynamischen Vorzeichnungen, Artikulationsangaben (Staccatopunkte, Legatobögen), Arpeggien und Hinweisen zum Pedaleinsatz.¹⁷ Die revidierte Version wurde mehrfach neu aufgelegt. In nach 1882 erschienenen Exemplaren finden sich auf der Übersicht des Titelblatts bereits Hinweise auf den vierhändigen Druck. Hier wurde nun auch der Name des Redakteurs angegeben: *Die Jahreszeiten: 12 Charakterstücke für Pianoforte zu zwei Händen op. 37, Neue Ausgabe, revidiert von W. Krüger*.¹⁸ Dass der *Jahreszeiten*-Zyklus erfolgreich war, davon zeugt das Erscheinen einer als dritte bezeichneten Auflage.¹⁹ Schließlich gibt es noch eine auf 1897 datierte Auflage,²⁰ sowie zahlreiche Nachdrucke aus dem 20. Jahrhundert.²¹

Dass die Initiative zur Verbreitung von Čajkovskijs op. 37^{bis} damit auf Robert Forberg zurückging, bestätigt das Bild, das neuere Forschungen ergeben haben. Demnach handelte es sich bei Forberg um den ersten deutschen Verlag, der systematisch begonnen hatte, seit 1876 vor allem die Klavierkompositionen und Romanzen Čajkovskijs außerhalb Russlands in den Handel zu bringen.²²

Es ist typisch für den Musikalienmarkt im aufstrebenden Deutschen Kaiserreich mit seiner boomenden Wirtschaft, dass die Verlage einen harten Konkurrenzkampf um Marktpositionen ausfochten. Fragen des Urheberrechts spielten dabei eine untergeordnete Rolle. So lässt sich bei Forbergs ersten Čajkovskij-Ausgaben verfolgen, dass eine ganze Reihe der Werke, nämlich die Klavier-Opera 2, 5, 9 und 10, nahezu gleichzeitig auch von Leuckart (Leipzig) gedruckt wurde.²³ Eine solche Konkurrenz beförderte Strategien, um das eigene Produkt überlegen erscheinen zu lassen. Offenbar als Reaktion auf Leuckarts Vorstoß gab Forberg die Opera 1, 2, 4, 5, 7–10 und 19 nach nur einem Monat unter dem Titel „Nouvelle Edition“ heraus.²⁴

17 Überprüft werden konnte dies anhand der kompletten Ausgabe von 1881 aus Det Kongelige Bibliotek, Kopenhagen. Für die unkomplizierte Überlassung von Kopien bin ich Iben Brodersen zu herzlichem Dank verpflichtet.

18 So bei den Exemplaren aus dem Besitz der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg. Unter der Signatur D-Hs: M B/8681 vereinigt sind Einzelausgaben der Stücke Nr. 1, 2, 4, 6, 7, 8, 11, 12. Für die Informationen danke ich Dr. Jürgen Neubauer sehr herzlich.

19 So auf dem Titelblatt der Einzelausgabe des 11. Stücks (*Troika*) für 2 Klaviere, D-Mbs: 4° Mus. pr. 64115. Diese Auflage ist auf die Zeit zwischen 1884 (Erscheinen der Bearbeitung der *Troika* für 2 Klaviere) und 1894 (Forbergs Verlagskatalog) zu datieren. Ein komplettes Exemplar besitzt nach Angabe des Karlsruher virtuellen Katalogs die Badische Landesbibliothek Karlsruhe.

20 Vgl. das Exemplar D-Mbs: 4 Mus. pr. 27676 Beibd. 7, mit dem Titel: P. Tschaikowsky, Op. 37, *Die Jahreszeiten. 12 Charakterstücke für Pianoforte, sorgfältig redigirt und mit Fingersatz versehen. Complet in 1 Bande*, Leipzig: Rob. Forberg ©1897.

21 Im Karlsruher virtuellen Katalog nachgewiesen sind folgende Ausgaben: Leipzig um 1900 (Universitätsbibliothek Potsdam, Landesbibliothek Schwerin); Leipzig um 1920 (Hochschule für Musik Karlsruhe); Leipzig 1948 (Fanz Liszt-Hochschule Weimar, Deutsche Nationalbibliothek); Bonn 2005 (Deutsche Nationalbibliothek).

22 Vgl. Lucinde Braun, „Bei Brandus in Paris gibt es alle meine Werke‘ – Zur frühen Verbreitung von Čajkovskijs Musik in Frankreich“, in: *Mitteilungen der Tschaikowsky-Gesellschaft* 19 (2012), S. 47 f.; dies., „Hans Schmidt und die Anfänger der Čajkovskij-Rezeption in Deutschland“, in: ebd., S. 91–93.

23 Siehe die Tabelle bei Braun, „Bei Brandus in Paris gibt es alle meine Werke“, S. 47 f.

24 Vgl. Hofmeister, Juli/August 1876, S. 171.

Die deutsche Editions-geschichte der *Jahreszeiten* lässt sich kaum verstehen, ohne dass man einen Blick auf diesen wirtschaftlichen Wertkampf wirft. Die systematische Auswertung der Hofmeister-Verzeichnisse macht deutlich, dass Forbergs 1876 gestartetes Čajkovskij-Projekt, für das der Unternehmer sogar die deutsche Übertragung sämtlicher bis dahin bei Jurgenson verfügbaren Romanzen in Auftrag gab,²⁵ bereits 1878 ins Stocken geriet. Dass im Jahr 1879 keine deutschen Editionen von Werken des Russen herauskamen, scheinen andere Verleger sofort registriert zu haben. Nach einem ersten, gescheiterten Versuch, Čajkovskij die Rechte für Deutschland abzuschmeicheln, ging der Berliner Verlag Adolph Fürstner in die Offensive und sandte Jurgenson im Januar 1880 seine gerade erschienenen Čajkovskij-Ausgaben: *Valse-Scherzo* op. 34, *Kinderalbum* op. 39 und *12 Morceaux* op. 40.²⁶ Ein wenig länger brauchte Fürstner für die deutsche Version der *Romanzen* op. 38, die in der Übersetzung durch Ferdinand Gumbert im Sommer nachfolgten.²⁷ Der Verleger setzte damit seine Herausgebertätigkeit an dem Punkt in der Chronologie der Werke fort, an dem Forberg – aus bisher unbekanntem Gründen – aufgehört hatte. Diese Tatsache gab Fürstner berechnete Hoffnung darauf, dass er in der Folgezeit zum Hauptvertreter von Čajkovskijs Werken in Deutschland werden könnte. Dass sein diesbezügliches Angebot an Jurgenson diesen in Weißglut versetzen und ihn zu schlimmsten antisemitischen Ausfällen veranlassen würde, konnte er sicher nicht voraussehen. Fürstners Andeutung, dass „irgendeine andere ‚geschäftstüchtige Firma‘ sie herauszugeben plante“ („какая-то другая ‚деятельная фирма‘ собиралась их издать“)²⁸, brachte Jurgenson vermutlich auf den Gedanken, sich einen ihm genehmeren Geschäftspartner in Deutschland zu suchen, der ihn mit einer Niederlassung vertreten sollte. In seinem Brief vom 29.1./10.2.1880 berichtete Jurgenson, dass er in Daniel Rahter einen solchen Vertreter gefunden habe.²⁹ Eine Annonce im Februarheft der *Monatsberichte* machte dies in Deutschland publik.³⁰

Forberg, dem sicher weder Fürstners Engagement noch Jurgensons Verbindung zu Rahter entgangen waren, beschränkte sich darauf, im Sommer 1880 mit seiner deutschen Erstausgabe der *Jahreszeiten* eines jener wenigen Werke Čajkovskijs zu präsentieren, auf die nicht Jurgenson die Rechte besaß. Um das Potential dieses erfolgversprechenden Werks zu nutzen, brachte er überdies die schon erwähnte vierhändige Fassung des gesamten Zyklus heraus, die im April 1882 unter dem Titel *Die Jahreszeiten. 12 Charakterstücke für Pianoforte zu 4 Händen bearbeitet von W. Krüger* erschien.³¹ Im Oktober 1884 publizierte Forberg außerdem das November-Stück „Troïka-Fahrt“ in einer Bearbeitung von Robert Ludwig für zwei Klaviere zu vier Händen.³²

25 Vgl. Braun, „Hans Schmidt“, S. 91.

26 Vgl. Jurgensons Brief, Moskau 2–3/14–15.1.1880, P. I. Čajkovskij – P. I. Jurgenson, *Perepiska*, Bd. 1, S. 187 f. Den Erscheinungstermin bestätigen die *Musikalisch-literarischen Monatsberichte*: vgl. Hofmeister, Januar 1880, S. 9, 30 f., März 1880, S. 92.

27 Vgl. Hofmeister, August 1880, S. 240.

28 P. I. Čajkovskij – P. I. Jurgenson, *Perepiska*, Bd. 1, S. 187.

29 Vgl. ebd., S. 192 f.

30 Vgl. Hofmeister, Februar 1880, S. 70.

31 Vgl. Hofmeister, April 1882, S. 110. Erneut – wohl als 2. Auflage – im November 1885, S. 324.

32 Vgl. Hofmeister, Oktober 1884, S. 264.

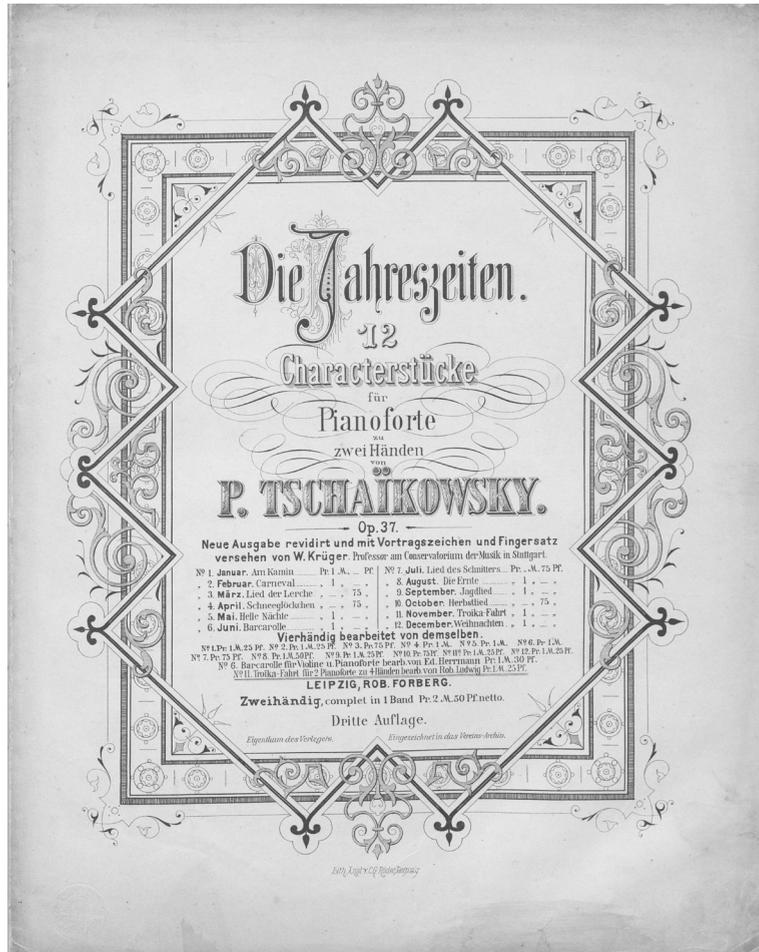


ABBILDUNG 2: Die Jahreszeiten. 12 Charakterstücke für Pianoforte componirt von P. Tschaïkowsky. Op. 37. N^o 11. Troïka-Fahrt für 2 Pianoforte zu 4 Händen bearb. von Rob. Ludwig, Leipzig: Rob. Forberg [1884], D-Mbs: 4^oMus. Pr. 64115.

Forbergs Konkurrent: Adolph Fürstner

Der Berliner Verleger Adolph Fürstner ließ sich durch Jurgensons ablehnendes Verhalten und den offensichtlichen Rechtsstatus Rahters nicht beirren. Als neue Strategie brachte er eine von Karl Klindworth betreute Edition der Čajkovskijschen Klavierwerke auf den Markt. Eröffnet wurde dieses große Projekt 1881 ebenfalls durch die *Jahreszeiten*, ein Werk, das Fürstner möglicherweise schon länger im Blick gehabt hatte.³³ Kleine Abweichungen in

33 Die Plattenummer der *Jahreszeiten* (2025–2036) steht an erster Stelle in der Reihe der Fürstner'schen Čajkovskij-Drucke, unmittelbar gefolgt von den schon im Januar 1880 erschienenen Klavierstücken op. 40 (2037–2049) sowie der Ausgabe des *Valse-Scherzo* op. 34 (2050). Dies könnte bedeuten, dass Fürstner bereits Anfang 1880 fertige Druckplatten für die *Jahreszeiten* besaß, die er dann aber doch für revisionsbedürftig hielt und zunächst zurückzog.

der Übersetzung der Titel unterstreichen die Differenz zu Forbergs Ausgabe: *12 Charakteristische Bilder* statt *12 Charakterstücke; Im Mai, Die Jagd, Im Dreigespann* (Fürstner) für *Helle Nächte, Jagdlied, Troika-Fahrt* (Forberg).

Hofmeisters *Monatsberichte* geben Fürstners Ausgabe im November/Dezember 1881 an. Genau zu diesem Zeitpunkt erhielt auch Jurgenson die Noten zugesandt.³⁴ Obwohl bei diesem Werk sein Rechtsanspruch nicht betroffen war, ereiferte er sich doch gegen die Anmaßung Klindworths, seine editorische Leistung so stark in den Vordergrund zu rücken – in der Tat erscheint der Name des Herausgebers auf dem Titelblatt in erheblich größeren Lettern als derjenige des Komponisten.

Den *Jahreszeiten* ließ Fürstner in kürzesten Abständen weitere Klavierkompositionen folgen: op. 1, 2 und 9³⁵, op. 19,³⁶ op. 7,³⁷ op. 5 und 10,³⁸ schließlich op. 21.³⁹ Eine große Annonce seiner Čajkovskij-Edition in den *Signalen für die musikalische Welt* fasste das Resultat dieser systematischen Initiative zusammen.⁴⁰ Provozierend wirkte auf Čajkovskijs russischen Hauptverleger offenbar die plakative Überschrift der ganzseitigen Anzeige, die Zeile „Carl Klindworth's kritisch revidirte mit Fingersatz versehene Ausgaben älterer und neuerer Clavier-Musik“.⁴¹ Darunter fanden sich in erheblich kleinerer Schrift drei Sonaten Beethovens und zwei Mozarts. Gefüllt wurde die Seite zum wesentlichen Teil von der Übersicht über Čajkovskijs Klavierkompositionen, die in zwei Spalten mit Angabe der Titel aller einzelnen Sätze angeführt sind.⁴² Diese Aufmachung war von Fürstner sicher nicht als Affront gegen den Verlag Jurgenson gemeint. Viel eher unterstrich er damit seinen Führungsanspruch gegenüber dem Verlag Forberg, seinem unmittelbaren Konkurrenten, dessen bestehende Editionen er durch seine eigenen zu verdrängen bestrebt war.

Die Anzeige markiert den Gipfel wie auch den Endpunkt der von Klindworth betreuten Edition. Dass Adolph Fürstner sich erlaubt hatte, auch die Suite op. 43, die Daniel Rahter als legale Lizenzausgabe ediert hatte, nachzudrucken, hatte Jurgenson bereits Anfang 1883 veranlasst, gerichtliche Schritte gegen den Berliner Verlag zu unternehmen.⁴³ Der aus Vasilij Bessel's Verlagsprogramm übernommene Klavierzyklus op. 21, der im Frühjahr 1883 in Klindworths Ausgabe erschien, sollte daher auch der letzte Band der umstrittenen Klavier-Edition bleiben.⁴⁴ Fürstner hat danach nur 1884 noch eine Ausgabe der Romanzen op. 6 in einer neuen Übersetzung durch Ferdinand Gumbert folgen lassen,⁴⁵ auch dies vor allem ein Akt der Konkurrenz gegenüber der 1878 von Hans Schmidt für Forberg realisierten

34 Dies ergibt sich aus Petr Jurgensons Brief vom 3.12.1881, P. I. Čajkovskij – P. I. Jurgenson, *Perepiska*, Bd. 1, S. 314.

35 Vgl. Hofmeister, März 1882, S. 76.

36 Vgl. Hofmeister, August 1882, S. 228.

37 Vgl. Hofmeister, September 1882, S. 270.

38 Vgl. Hofmeister, Oktober 1882, S. 309.

39 Vgl. Hofmeister, März/April 1883, S. 63 und 129.

40 Siehe Jurgensons Brief vom 6/18. April 1883 P. I. Čajkovskij – P. I. Jurgenson, *Perepiska*, Bd. 1, S. 447.

41 *Signale für die musikalische Welt*, 1883, Nr. 28, S. 447.

42 Die Liste enthält die Werke: op. 1, 2, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11 (Andante, für Klavier bearbeitet von Karl Klindworth) 19, 21, 37, 40, 29 (recte op. 39: Diese Sammlung hatte nicht Klindworth herausgegeben, sondern Otto Lessmann mit Fingersätzen versehen.)

43 Vgl. Jurgensons Briefe vom 6/18.1.1883 und 10/22.1.1883, P. I. Čajkovskij – P. I. Jurgenson, *Perepiska*, Bd. 1, S. 407 f.

44 Vgl. Hofmeister, März/April 1883, S. 63, und nochmals Juni 1883, S. 129.

45 Vgl. Hofmeister, April 1884, S. 104.

deutschen Fassung. Im Handel freilich blieb Fürstners Ausgabe weiterhin ganz offiziell, wie der Verlagsprospekt zeigt.⁴⁶

Čajkovskij nahm im Verhältnis zu den illegalen deutschen Nachdrucken seiner Klavierwerke einen anderen Standpunkt ein als sein Verleger.⁴⁷ So hatten die deutschen „verbesserten“ Auflagen zur Folge, dass Jurgenson den Komponisten drängte, seine in der Tat von zahlreichen Druckfehlern entstellten und aufgrund fehlender Fingersätze wenig benutzorientierten Erstausgaben selbst zu revidieren und in einer autorisierten Neuedition auf den Markt zu bringen, gegen die andere Verleger chancenlos wären. Čajkovskij verspürte dazu wenig Lust, er fühlte sich im Gegenteil geehrt, dass ein so kompetenter und berühmter Pianist wie Karl Klindworth diese Sache für ihn in die Hand genommen hatte. Der Vergleich mit Krügers und Klindworths Ausgaben würde zeigen, dass die meisten Lösungen der später vom Komponisten revidierten Neuauflage hier bereits vorweggenommen sind, da sie sich aus konkreten spielpraktischen Erfordernissen ergeben. Auch Klindworth selbst hat sicher nicht nur eigennützig gehandelt. In seinem Brief an Čajkovskij hebt er ganz ohne Argwohn hervor: „Ich habe aber Gottlob nicht mehr Bahnbrecher für Ihr bewundernswürdiges Werk hier in Berlin zu sein. Die Bemühungen Bilses freilich, Ihre Compositionen hier heimisch zu mache, dürften, deßen Beschränktheit wegen, etwas zweifelhafter Art gewesen sein, dahingegen hat Wüllner bereits Ihre ersten beiden Suiten u. zwar mit bedeutendem Erfolge hier eingeführt und Ihre Klaviercompositionen sind Eigenthum der einsichtsvollen pianistischen Jüngerwelt geworden, seitdem Fürstner hier mit meiner Hülfe die wirklich lobenswerte Ausgabe des größten Theiles Ihrer Tastenwerke verlegt hat.“⁴⁸

Einige Jahre später scheint Čajkovskij ähnlich wohlwollend auf Hugo Riemann eingegangen zu sein. Der Musiktheoretiker war ein großer Verehrer des russischen Komponisten, setzte sich intensiv mit dessen Schaffen auseinander und unternahm viel für seine Verbreitung in Deutschland. Nachdem sich die beiden in Hamburg kennengelernt hatten,⁴⁹ wandte sich Riemann am 28. Januar 1889 an Čajkovskij, erkundigte sich nach den Eigentumsrechten an einigen seiner frühen Kompositionen und versprach: „Ich werde – im Vertrauen

46 Vgl. *Verzeichnis des Musikalien-Verlages von Adolph Fürstner (C. F. Meser) Königlich sächs. Hof-Musikalienhandlung*, Berlin 1888, S. 107. Fürstners Ausgabe scheint dennoch weniger weit verbreitet gewesen zu sein als Forbergs. Der Komplettdruck liegt vor in der Staatsbibliothek Berlin sowie in der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe (nach KVVK). Marina Demina danke ich sehr für die Kopien eines Exemplars aus der Kgl. Bibliothek Stockholm, das laut Autograph auf dem Titelblatt 1902 von einer Dame namens Ingrid Swedmark erworben wurde. Die Übersicht über Čajkovskijs Kompositionen im Verlag Fürstner auf der Rückseite dieses Exemplars der *Jahreszeiten* teilt mit einem * mit, welche Werke Eigentum des Verlegers waren. Hatte Fürstner die Romanzenzyklen op. 16 und 25 offenbar von Besel erworben, findet man bei den anderen Ausgaben den Stern nicht neben der Opuszahl, sondern neben dem Vermerk zum Bearbeiter, im Falle der *Jahreszeiten* also neben der Angabe „Revidirte m. Fingersatz versehene Ausgabe von Carl Klindworth“. Auch Emile Saurets Bearbeitungen für Violine und Klavier weisen das Sternchen auf.

47 Vgl. Čajkovskijs Brief vom 12/24.6.1882, P. I. Čajkovskij – P. I. Jurgenson, *Perepiska*, Bd. 1, S. 372 f.

48 Karl Klindworth an Čajkovskij, Berlin, 26.12.1885, zitiert nach: Thomas Kohlhase, „Čajkovskijs Briefwechsel mit Karl Klindworth“, in: *Mitteilungen der Tschaiowsky-Gesellschaft* 7 (2000), S. 21.

49 Siehe Peter Feddersen, *Tschaiowsky in Hamburg. Eine Dokumentation* (= Čajkovskij-Studien 8), Mainz 2006, S. 35.

gesagt – etwas besonderes zur Popularisierung Ihrer Werke thun, aber ohne die Nötigung mit Ihrem Originalverleger mich auseinanderzusetzen!“⁵⁰

Wie bereits Thomas Kohlhasse bemerkte,⁵¹ bezieht sich dieser Plan offenbar auf die Sammlung *27 Kompositionen für Pianoforte von Peter Tschaikowsky. Phrasierungsausgabe mit Fingersatz von Dr. Hugo Riemann* (Leipzig: Steingräber), deren Erscheinen sich auf den September 1890 datieren lässt.⁵² Aus den *Jahreszeiten* sind hier die Stücke 1, 3–6 und 10–12 aufgenommen worden.

Wenn der Komponist solche Editionen unterstützte, die Jurgensons (und damit auch seine eigenen) merkantilen Interessen unterwanderten, trug er damit gleichwohl zur raschen Breitenwirkung seiner Werke erheblich bei. Die von Jurgenson vorangetriebene offizielle Neuausgabe der Klavierwerke wurde so in Deutschland erst im November 1888 durch den Hamburger Verlag Rahter eröffnet.⁵³ Im Zuge dieser Maßnahme konnte man die *Jahreszeiten* schließlich seit 1891 auch in der vom Komponisten revidierten Fassung unter der Opuszahl 37^{bis} erwerben.⁵⁴ Seit dem Ende der 1890er Jahre folgten zahlreiche von verschiedenen Redakteuren eingerichtete Komplettausgaben.⁵⁵ Zuvor aber waren deutsche Musikliebhaber auf die Editionen angewiesen, die Forberg und Fürstner verlegt hatten. Auf diesen wichtigen Umstand wies der Kritiker Emil Krause in seiner Besprechung von Čajkovskijs Hamburger Konzert am 20. Januar 1888 ausdrücklich hin. Er machte seine Leser auf die verfügbaren Editionen aufmerksam, wobei ihm die Fürstner'sche Ausgabe „der ersten Clavierstücke und Romanzen (von op. 1 mit Unterbrechungen bis zu op. 38) [...] mit Applicationen von Karl Klindworth“⁵⁶ besonderer Erwähnung wert war. Die von einer Initiative aus Russland unabhängige Rezeption von Čajkovskijs Werken beschränkte sich nicht auf Deutschland. Im Schlüsseljahr 1881 erschienen nicht nur die Krüger'sche Ausgabe der *Jahreszeiten* bei Forberg und die Klindworth'sche bei Fürstner; auch die Königliche Hofbuchhandlung Kopenhagen brachte eine Ausgabe,⁵⁷ zu der wir noch weiter unten kommen sollen. Überdies machte der Verlag Hamelle (Paris) 1881 den Zyklus in Frankreich verfügbar. Gerade dieses Opus erfuhr damit eine ungewöhnlich starke Beachtung.

Die Jahreszeiten in Frankreich: Julien-Aimable Hamelle

Das Verlagswesen in Frankreich unterscheidet sich historisch deutlich von demjenigen in Deutschland. Zum einen macht sich die wirtschaftliche Unterlegenheit gegenüber dem

50 Zitiert nach: Ljudmila Korabel'nikova, „Čajkovskij im Dialog mit Zeitgenossen“, in: *Internationales Čajkovskij-Symposium Tübingen 1993*, hrsg. von Thomas Kohlhasse (= Čajkovskij-Studien 1), Mainz 1995, S. 193 f.

51 Vgl. ebd.

52 Vgl. Hofmeister, September 1890, S. 372.

53 Vgl. Hofmeister, November 1888, S. 477 f., Oktober 1889, S. 416 (op. 2), November 1889, S. 483 (op. 5 und 10) usw.

54 Exemplar: D-Bs: Mus. Kc 57/5. Hier findet sich unter demselben Titel *12 Charakterstücke für Pianoforte. Einzige autorisierte, vom Komponisten revidierte Ausgabe* auch ein von Breitkopf & Härtel (Leipzig 1891) realisierter (Raub?-)Druck (D-Bs: Mus. Kc 57).

55 Z. B. *The Seasons*, hrsg. von Heinrich Germer, Leipzig: Bosworth & Co., 1896 (D-Bs: Kc 57/2); *Die Jahreszeiten*, bearbeitet und mit Fingersatz versehen von Hugo Hartmann, Berlin: Klenz, o. J. (D-Bs: Kc 57/3). Es folgten weitere englische und dänische Editionen, die sich aus den Katalogen der entsprechenden Nationalbibliotheken ergänzen lassen.

56 Zitiert nach Feddersen, S. 54.

57 Vgl. Hofmeister, November/Dezember 1881, S. 292.

deutschen Musikalienmarkt⁵⁸ darin bemerkbar, dass im Frankreich des letzten Jahrhundertdrittels eine vergleichbare Fülle konkurrierender Ausgaben nicht begegnet. Zum anderen waren die Urheberrechte hier fester etabliert. Aufgrund einer seit 1860 bestehenden vertraglichen Regelung zwischen Deutschland und Frankreich⁵⁹ konnten die deutschen Čajkovskij-Ausgaben nicht illegal nachgedruckt werden. Auch im Verhältnis zu den russischen Drucken fällt auf, dass es von Anfang an einen regulierten Vertrieb auf Kommissionsbasis gab. Seit etwa 1876 hatte Čajkovskijs Verleger Jurgenson in Louis Brandus einen festen Partner, der die in Russland hergestellten Noten in Frankreich vermarktete.⁶⁰ Dass dieser alteingesessene Verlag Anfang der 1880er Jahre in eine akute wirtschaftliche Krise geriet,⁶¹ mag einer der Gründe dafür gewesen sein, dass der Verleger Julien Hamelle Interesse an Čajkovskijs Kompositionen bekundete. Ein anderer Grund war zweifellos das wachsende Ansehen Čajkovskijs, dessen Name und künstlerisches Profil in Frankreich seit dem Ende der 1870er Jahre mehr und mehr an Kontur gewonnen hatte.⁶²

In der russischen Čajkovskij-Forschung fehlten bislang Anhaltspunkte zu Hamelles *Jahreszeiten*-Ausgabe, die offenbar nicht in russische Bibliotheken gelangte.⁶³ Eine frühe Ausgabe befindet sich heute im Besitz der Tschaikowsky-Gesellschaft (Tübingen).⁶⁴ Anhand der Plattenummern lässt sich die Herstellung auf das Jahr 1881 festsetzen.⁶⁵ In der Pariser Bibliothèque nationale werden zwei weitere Exemplare von Opus 37^{bis} aufbewahrt. Im Zettelkatalog der Musikabteilung wird das ältere (F-Pn: Vmg 20443) auf 1903 datiert.⁶⁶

Julien Hamelles Interesse an Čajkovskijs Œuvre beschränkte sich nicht auf den Klavierzyklus op. 37^{bis}. Am 18./30. März 1883 berichtete Jurgenson seinem Komponisten von einem umfassenderen Angebot des Pariser Verlags,⁶⁷ auf das er sich aber nicht einließ. *Die Jahreszeiten* hatte Hamelle offenbar im Einverständnis mit Nikolaj Bernard verlegt.⁶⁸ Die Tatsache, dass dieses Opus nicht unter die zwischen Jurgenson und Brandus ausgemachte Lizenz fiel, ermöglichte so den ersten selbständigen französischen Druck eines Werks von

58 Eine Statistik mit den Zahlen der deutschen Notenimporte nach Frankreich zeigt eindrücklich, wie französische Produkte zwischen 1868 und 1908 in einem kontinuierlichen Prozess von den deutschen Masseneditionen verdrängt wurden, vgl. Anik Devriès-Lesure, „Un siècle d’implantation allemande en France dans l’édition musicale (1760–1860)“, in: *Le Concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914*, hrsg. von Hans Erich Bödeker, Patrice Veit, Michael Werner, Paris 2002, S. 40 f.

59 Vgl. Christian Sprang, *Grand opéra vor Gericht*, Baden-Baden 1993, S. 235–241.

60 Vgl. Braun, „Bei Brandus in Paris gibt es alle meine Werke“, S. 49–52.

61 Vgl. Anik Devriès, „La Maison Brandus. Heurs et malheurs d’un commerce d’éditions musicales au XIXe siècle“, in: *RMI* 70 (1984), S. 80 f.

62 Vgl. Braun, „Bei Brandus in Paris gibt es alle meine Werke“, S. 53–61.

63 ČS, S. 535, Fußnote 9. Im kritischen Bericht von NČE 69a, S. 161, liest man: „There presently seem to be no surviving copies of the Hamelle edition.“

64 *Les Saisons (ou les 12 Mois de l’Année). 12 Tableaux caractéristiques du Nord pour Piano par P. Tschäikowsky*. Op. 37. Propriété de l’Editeur: Paris, Maison J. Maho, Editeur. J. Hamelle Succ.^r. 25 Rue du Faubourg St. Honoré. Für die Bereitstellung einer Kopie danke ich herzlich Dr. Alexander Vuia.

65 Die Plattenummern lauten J. 1803.1. H. bis J. 1814.12. H. Vgl. die Datierung in: *Dictionnaire des éditeurs français*, Bd. 2: *De 1820 à 1914*, Genf 1988, S. 209.

66 Das zweite Exemplar (F-Pn : VM Casadeus – 720) stammt aus der Sammlung des Pianisten Robert Casadeus (1899–1972) und dürfte um einiges jünger sein.

67 Vgl. P. I. Čajkovskij – P. I. Jurgenson, *Perepiska*, Bd. 1, S. 435 f.

68 Vgl. Jurgensons Brief vom 8./20.3.1883, ebd., S. 431.

Čajkovskij, denn Brandus hatte stets nur die aus Moskau gelieferten Noten vertrieben.⁶⁹ Die Frage, in welcher Weise eine Absprache zwischen dem russischen Verlag Bernard und dem französischen Verlag Hamelle zustande gekommen war, sollte später in der Korrespondenz zwischen Jurgenson, Čajkovskij und dem Pariser Verleger Félix Mackar wiederkehren.⁷⁰ Der Umstand, dass es Mackar – seit 1885 offizieller Vertreter von Čajkovskij Werken für Frankreich und Belgien – bei diesem Opus nie gelungen ist, die französischen Rechte zu erwerben, obwohl Petr Jurgenson selbst Bernard 1885 im Zuge einer größeren Transaktion die Rechte an dem Klavierzyklus abgekauft hatte,⁷¹ spricht dafür, dass Hamelle einen rechtsgültigen Vertrag mit Bernard abgeschlossen hatte, den er nicht zugunsten Mackars auflösen wollte. Um seinen Rechtsanspruch zu unterstreichen, fügte Hamelle auf späteren Auflagen der *Jahreszeiten* den Vermerk „Seule Edition autorisée en France et en Belgique“⁷² hinzu. Damit grenzte sich der Verleger deutlich gegenüber dem hauptsächlichen Propagator von Čajkovskijs Werken in Frankreich ab, dem Unternehmen Mackar & Noël. Parallele Drucke des Werks scheint es in Frankreich, anders als in Deutschland, nicht gegeben zu haben.⁷³

Die französische *Jahreszeiten*-Edition entstand im übrigen in direkter Zusammenarbeit mit deutschen Partnern, zu denen Hamelle enge Kontakte besaß. Der erst 1877 gegründete Verlag vertrieb als Kommissionär des Leipziger Verlags Breitkopf & Härtel die Kompositionen von Johannes Brahms und Antonín Dvořák in Frankreich. Die Herstellung von Stich und Druck der *Jahreszeiten* hatte 1881 die Firma Roeder in Leipzig übernommen.⁷⁴ Bei dem in der Bibliothèque nationale aufbewahrten, auf etwa 1903 datierten Exemplar findet man dann jedoch unter dem untersten Notensystem der letzten Seite die Angabe: „Imprimé en France. Imp. Laroche (S.A.)“.⁷⁵ Obwohl Hamelle immer noch die von Röder in Leipzig gestochenen Platten verwendete, weist er auf diesen Umstand nicht mehr hin. Stattdessen erfährt man, dass die Druckabzüge – ob aus wirtschaftlichen oder aus patriotischen Erwägungen – in Frankreich hergestellt wurden.

69 Zuvor wurde lediglich die Romanze op. 6, Nr. 6 „Ah! qui brûla d’amour“ („Net tol’ko tot kto znal“ – „Nur wer die Sehnsucht kennt“) als Beilage zur Zeitschrift *Revue et gazette musicale de Paris* im März 1879 gedruckt. Erst Mackar und Noël sollten nach 1886 dann auch eigene Čajkovskij-Ausgaben drucken, vor allem die Klavierwerke und die ins Französische übersetzten Romanzen.

70 Vgl. Čajkovskijs Brief vom 22.11. / 4.12.1885, Petr Čajkovskij, *Polnoe sobranie sočinenij. Literaturnye proizvedenija i perepiska*, Bd. 13, Moskau 1971, S. 201.

71 Vgl. NČE 69a, S. 161.

72 Exemplar F-Pn: Vmg 20443, Titelseite.

73 Nicht geklärt werden konnte im Rahmen dieser Untersuchung, was es mit dem in ČS, S. 536, angegebenen Druck: Paris, Mackar & Noël [1891?] auf sich hat. In der Bibliothèque nationale, die die Pflichtexemplare Mackars archiviert hat, gibt es eine solche Edition nicht. Auch die Übersichten über Čajkovskijs Werke auf den Rückseiten von Mackar & Noël’s Editionen klammern op. 37^{bis} regelmäßig aus.

74 Vgl. das Exemplar aus dem Besitz der Tschaikowsky-Gesellschaft.

75 Vgl. das Exemplar F-Pn: Vmg 20443, S. 61.

Die 1903 erschienene Neuauflage listet auch verschiedene Bearbeitungen des Werks auf.

MUSIQUE
Vmg
20443

Seule Edition autorisée en France et en Belgique.

LES SAISONS

(ou les 12 Mois de l'Année)

12

Tableaux caractéristiques du Nord
pour Piano

par
P. TSCHAIKOWSKY

Op. 37.

	à 2 mains	à 4 mains par Krüger		à 2 mains	à 4 mains par Krüger
N°1 Janvier. Au Coin du Feu	Pr: 5 Fr.	Pr: 6 Fr.	N°7 Juillet. Chant du Fauqueur	Pr: 5 Fr.	Pr: 5 Fr.
• 2. février. Au Carnaval	• 6 -	• 6 -	• 8 Août. La Moisson	• 6 -	• 750-
• 3. Mars. Le Chant de l'Alouette	• 5 -	• 5 -	• 9. Septembre. La Chasse	• 5 -	• 6 -
• 4. Avril. La Perce Neige	• 5 -	• 6 -	• 10. Octobre. Chant d'Automne	• 5 -	• 6 -
• 5. Mai. Nuits blanches	• 5 -	• 6 -	• 11. Novembre. En Traineau	• 5 -	• 6 -
• 6. Juin. Barcarolle	• 6 -	• 6 -	• 12. Décembre. La Fête de Noël	• 6 -	• 750-

Le Recueil complet des 12 morceaux } à 2 mains Pictet 8 Fr.
à 4 mains (arrang. par W. Krüger) Pictet 8 Fr.

Propriété de l'Éditeur
PARIS, J. HAMELLE, ÉDITEUR
ANCIENNE MAISON J. MAHO
22, Boulevard Malesherbes, 22
J. 1003 à 1004 H.

Les N^{os} 2, 6, 11, 12 arrang. pour 2 Pianos à 4 mains
Les N^{os} 6, 10 et 11 arrang. pour Violon et Piano
Les N^{os} 6 et 10 arrang. pour Violoncelle et Piano

Prix: chaque 6 Fr.
6 -

ABBILDUNG 3: Les Saisons (ou les 12 Mois de l'Année). 12 Tableaux caractéristiques du Nord pour Piano par P. Tschai'kowsky, Op. 37, Paris: J. Hamelle [1903], F-Pn: Vmg 20443.

Die angeführten Fassungen der Nummern 2, 6, 11 und 12 für zwei Klaviere zu vier Händen, der Nummern 6, 10 und 11 für Violine und Klavier sowie der Nummern 6 und 10 für Violoncello und Klavier, sowie die komplette Ausgabe zu vier Händen entsprechen genau den Bearbeitungen, die auch in Jurgensons Katalog von 1897 aufgezählt sind.⁷⁶ In der Musikabteilung der Bibliothèque nationale finden sich darüber hinaus weitere Arrangements etwa für Harmonium von Henri Toby, die ebenfalls von Jurgenson vertrieben wurden. Hamelle bezog seine bearbeiteten Fassungen jedoch nicht nur von dem russischen Verlag. Von

76 Vgl. *Catalogue thématique des œuvres de P. Tchaïkowsky*, rédigé par B. Jurgenson, Moscou 1897, S. 32.

besonderem Interesse ist die Nennung des Arrangeurs der vierhändigen Ausgabe, Wilhelm Krüger, der diese Version im Verlag Forberg (Leipzig 1882) ediert hatte. Hamelle orientierte sich also bei seiner Arbeit gleichzeitig an Editionen Bernards, Jurgensons und Forbergs. Es wäre noch zu prüfen, ob die von Jurgenson im Februar 1887 herausgebrachte vierhändige Fassung,⁷⁷ die ohne Name des Arrangeurs erschien, nicht gleichfalls auf Krügers Version zurückgreift. Auch bei der von Jurgenson verlegten Bearbeitung der Nummern 6 und 11 für Violine und Klavier durch Emile Sauret, könnte es sich um einen Nachdruck einer ebensolchen Bearbeitung handeln, die Fürstner im März 1885 herausgebracht hatte.⁷⁸ Die zur Überprüfung dieser Vermutung notwendigen Ausgabenvergleiche konnten im Rahmen dieser Studie nicht durchgeführt werden.

Die Jahreszeiten als Salonmusik

Bezeichnete Grigorij Moiseev noch aufgrund einer schmalen Quellenbasis⁷⁹ die frühe Phase der Čajkovskij-Rezeption (1878–1888) in Deutschland als geprägt von Ablehnung und Unverständnis,⁸⁰ so zeigt unser Beispiel ganz im Gegenteil, in welcher kurzer Zeit das hier untersuchte – und nicht nur dieses – Werk in verschiedensten ausländischen Druckausgaben greifbar wurde. Damit aber drängt sich die Frage auf, wie es zu einem so starken Interesse an einem gerade erst bekannt werdenden Musiker kommen konnte.

Persönlichkeiten wie Wilhelm Krüger (1820–1883), Professor am Konservatorium Stuttgart, der seit 1882 wieder in Berlin wirkende Karl Klindworth, der dort eine private Klavier-Schule gründete, oder der am Hamburger Konservatorium lehrende Hugo Riemann bezeugen ein breites, vornehmlich aus der musikpädagogischen Praxis hervorgehendes Interesse an den Klavierstücken. Die von ihnen betreuten Ausgaben sind im Kontext einer gesamteuropäischen Unterrichtskultur anzusiedeln, deren Protagonisten aufgrund vielfacher Ortswechsel ein Netzwerk ausgebildet hatten, von dem ein Komponist wie Čajkovskij immer wieder profitieren konnte.

Den unmittelbaren wirtschaftlichen Grund für die rasche Aufnahme der *Jahreszeiten* in europäische Verlagsprogramme hat man in jener Massenproduktion an technisch nicht allzu anspruchsvoller Klavierliteratur zu suchen, mit der die Verlage vor allem seit den 1870er Jahren auf eine nicht nachlassende Nachfrage reagierten. Die sozialhistorischen Aspekte dieses Phänomens sind in Andreas Ballstaedts und Tobias Widmaiers Studie zur Salonmusik mus-

77 Vgl. P. I. Čajkovskij, *Vremena goda. Urtekst i faksmile*, S. 107. Ein Exemplar der Krüger'schen vierhändigen Ausgabe findet man unter: D-Bs: Mus. Kc 57/19 sowie in der Hochschule für Musik, Saarbrücken (Pkl 662).

78 Vgl. Hofmeister, März 1885, S. 59. Siehe zu Fürstners Eigentum an dieser Bearbeitung Fußnote 45.

79 Einen repräsentativen Eindruck von dem, was seit längerem zu diesem Thema greifbar ist, gibt die von Thomas Kohlhasse zusammengestellte Dokumentation „*An Tschaikowsky scheiden sich die Geister*“. *Textzeugnissen der Čajkovskij-Rezeption 1866–2004*, Mainz 2006. Für die deutsche Rezeption bis 1881 findet man hier neben Auszügen aus Hans von Bülow's Briefen lediglich dessen 1874 in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* veröffentlichten Artikel über russische Musik, Eduard Hanslicks Rezensionen der Fantasie-Ouvertüre *Romeo und Julia* (1876) und des Violinkonzerts (1881), den biografischen Artikel aus Hermann Mendels *Musikalischem Conversations-Lexikon* (Berlin 2¹⁸⁸¹) sowie eine aus Wolfgang Glaabs Spezialstudie zur Frankfurter Čajkovskij-Rezeption stammende Konzertbesprechung von 1879.

80 Vgl. Grigorij Moiseev, „K probleme vosprijatija muzyki Čajkovskogo v Germanii na rubeže XIX–XX vekov. Riman i Čajkovskij“, in: *Russkaja muzyka. Rubeži istorii. Materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii*, hrsg. von S. I. Savenko u. a., Moskau 2005, S. 294 f.

tergütig dargestellt worden⁸¹ – von Statistiken, die die rasante Zunahme an Klavierlehrern in Deutschland nachweisen, über den Klavierbau, der in dieser Zeit so standardisiert und verbilligt wurde, dass das Instrument in kaum einem bürgerlichen Haushalt fehlen durfte, bis hin zur Analyse der spieltechnisch simplen, gleichzeitig aber durch Effekte oder Sentiment vortragstauglich gemachten kleinen Stücke, mit denen sich die „höhere Tochter“ in Gesellschaft produzieren konnte. Für diese Gebrauchsmusik benötigte man einen ständigen Zustrom neuer Werke, die nicht zwangsläufig triviale Massenproduktion zu sein brauchten.

Musikkritiker und Klavierpädagogen waren stets auch bestrebt, den Tendenzen zu einer Verflachung der musikalischen Praxis entgegenzuwirken. Günstige Klassikerausgaben oder Sammelalben mit ausgewählten Werken „alter“ Musik waren daher ebenso im Umlauf wie aktuelle Erzeugnisse junger, noch zu entdeckender Komponisten. Wie genau man den Notenmarkt verfolgte und wie rasch man dabei auf Čajkovskij aufmerksam wurde, zeigt Carl F. Weitzmanns *Geschichte des Clavierspiels und der Clavierliteratur* (Stuttgart 1879). Weitzmann (1808–1880), der einige Jahre in Sankt Petersburg verlebt hatte und mit Franz Liszt und Hans von Bülow befreundet war, rühmt das Klavierkonzert Nr. 1 des „genialen Russe[n] Peter Tschaikowsky“⁸² und weist dann auf die ihm aus dem Verlag Forberg bekannten, weniger „himmelstürmenden“ kleineren Klavierstücke hin. Seine kurze Beschreibung fasst er mit den Worten zusammen: „Alle diese sauber ausgearbeiteten Salonpiècen sind eigenthümlich ihren Harmoniefolgen, verständlich und anziehend ihrem Inhalt, und fließend und bequem ihrem Claviersatze nach; sie berechtigen zu den kühnsten Hoffnungen für die nunmehr folgenden Werke dieses originalen Tonsetzers.“⁸³ Der Begriff „Salonpièce“ liefert hier eine neutrale Kategorie, die dazu dient, die technisch gut spielbaren Stücke für die Leser einzuordnen.

Die Integration von leichter Salonmusik und künstlerisch wertvollen Kompositionen hatte sich der Klavierlehrer Herman Wettig in seinem *Führer durch die Klavier-Unterrichts-Literatur* zum Prinzip gemacht. Seine Überlegungen haben nichts an Aktualität eingebüßt: „Bei der Auswahl hat der Verfasser nur diejenigen Stücke berücksichtigt, die wirklich musikalischen und instruktiven Wert haben. Dass auch sogenannte Salonmusik gebührende Berücksichtigung gefunden hat, wird man nicht als einen Nachteil des Werkes ansehen, da auch sie ihre volle Berechtigung hat und für viele Schüler erst den Weg zur klassischen Musik bildet. Auch muss der Lehrer, wenn er beim Klavierunterricht die Lust und Liebe zum Klavierspiel bei seinen Zöglingen stetig erhalten will, sehr häufig zu ihr als Aufmunterungs- und Erfrischungsmittel seine Zuflucht finden.“⁸⁴

Čajkovskijs Werke ordnet er überwiegend in die Kategorie „Instruktive Werke, Klassische Sachen, Charakterstücke, Etüden und Sonaten“ ein. Die *Jahreszeiten* finden sich dabei sowohl in der Schwierigkeitsstufe V (in der Forberg-Ausgabe)⁸⁵ als auch in Stufe VI (in Fürstners Ausgabe).⁸⁶ In die Rubrik „Gute Salon- und Unterhaltungs-Musik, Balltänze, Märsche und Transskriptionen“ fielen dagegen lediglich die *Polka de Salon* op. 9, Nr. 2⁸⁷,

81 Andreas Ballstaedt/Tobias Widmaier, *Salonmusik*, Stuttgart 1989.

82 Carl F. Weitzmanns *Geschichte des Clavierspiels und der Clavierliteratur*, Stuttgart 1879, S. 211.

83 Ebd., S. 211 f.

84 Hermann Wettig, *Führer durch die Klavier-Unterrichts-Litteratur. Ein Wegweiser und Ratgeber bei der Wahl geeigneter Musikalien*, Bernburg 1884, S. V.

85 Ebd., S. 101.

86 Ebd., S. 114 f.

87 Ebd., S. 145.

das *Valse-Scherzo* op. 7 und die *Rêverie* op. 9, Nr. 1.⁸⁸ Die Verleger haben diese Grenze teilweise anders gezogen. Ein Stück, das in zahlreichen Einzelausgaben angeboten wurde und das rasch auch in Salonmusik-Alben vordrang, war vor allem Čajkovskijs *Lied ohne Worte* op. 2, Nr. 3.⁸⁹

Da für die Salonmusik nicht ein geschlossener Zyklus, sondern in der Regel nur das effektvolle Einzelstück in Betracht kam, stößt man früh auf die Tendenz, bevorzugte Sätze aus den *Jahreszeiten* zu isolieren. An erster Stelle stand hier von Anfang an die *Barcarole*.⁹⁰ Sie durfte – neben den Nummern 5, 11 und 12 – in Litolffs Album *Morceaux célèbres pour piano de Tschai-kowsky* (1889) nicht fehlen.⁹¹ *Troika* und *Barcarole* finden sich als erfolgreichste „Schlager“ in mehreren Salon-Alben⁹² und wurden in verschiedenen Arrangements angeboten.⁹³

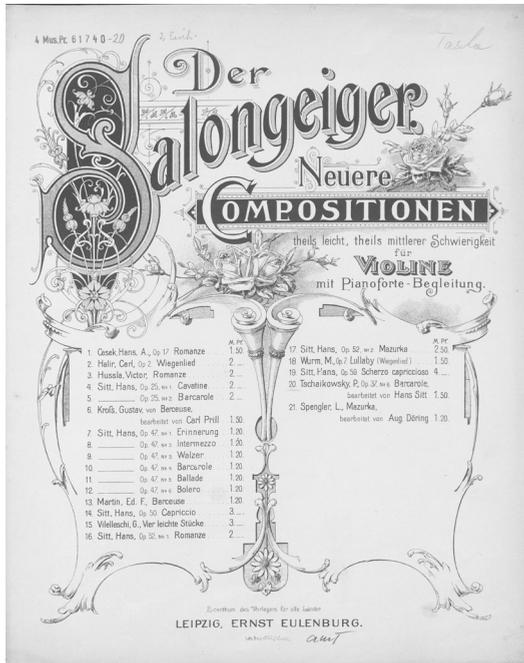


ABBILDUNG 4: Rückumschlag von: Barcarole von P. Tschai-kowsky. Aus Op. 37. Für Violine bearbeitet von Hans Sitt (Der Salongeiger. Neuere Compositionen theils leicht, theils mittlerer Schwierigkeit für Violine mit Pianoforte-Begleitung, Nr. 20), Leipzig: Ernst Eulenburg, Pl. Nr. E. E. 1454, Copyright 1897. D-Mbs: 4° Mus. pr. 61740, aus dem Nachlass Henri Marteau.

88 Ebd., S. 159.

89 Eduard Kremser, *Salon-Album* N.F. 3 Nr. 9 (D-Bs: Mus. 20476); *Salonmusik* (Steingräber) Bd. 2, Nr. 18 (D-Bs: Mus. 62351).

90 Vgl. P. I. Čajkovskij, *Vremena goda. Urtekst i faksmile*, S. 107.

91 Nach: Hofmeister, November 1889, S. 483.

92 Eduard Kremser, *Salon-Album*, N.F. 3 Nr. 3, 11 (D-Bs: Mus. 20476); zu vier Händen in: Eduard Kremser, *Salon-Album* Bd. 1, Nr. 4 und Bd. 2, Nr. 5 (D-Bs: O.7188); nur *Barcarole* in: *Salonmusik* (Steingräber) Bd. 2, Nr. 19 (D-Bs: Mus. 62351).

93 Zahllose Bearbeitungen weist der Katalog der Musikabteilung der Staatsbibliothek Berlin nach.

Von der großen Beliebtheit des Zyklus zeugt nach der Jahrhundertwende eine komplette Ausgabe im Verlag Carl Rühle Leipzig, die 1904 vorlag. Rühle nahm Čajkovskijs op. 37^{bis} in seine *Musikalische 20-Pfennig-Bibliothek* auf, die aufgrund ihres günstigen Preises nachgerade jedermann erreichen wollte. Die Verlagsannonce auf dem Rückumschlag beschreibt verschiedene Salon-Alben des Verlegers. In der Reihe *Da Capo-Alben für das Pianoforte zu 2 Händen: Bd. 1. Mittelschweres Da Capo-Album. 13 klassische und moderne, brillante Vortrags-Stücke* stand die *Barcarole* gemeinsam mit Carl Maria von Webers *Aufforderung zum Tanz*, Robert Schumanns *Träumerei* und *Schlummerlied* aus *Albumblätter* op. 124 neben einer bunten Mischung reiner Salonmusik. Für den Band 2 der Serie wählte Rühle erneut zwei Sätze aus den *Jahreszeiten*, das *Lied der Lerche* (Nr. 3) und das *Lied der Schmetter* (Nr. 7). Betrachtet man zudem die marktschreierische Reklame, die vor allem den niedrigen Preis herausstreicht, so genügt dies, um zu verstehen, welches Potential Čajkovskijs Klavierstücke – und zwar besonders einige aus Opus 37^{bis} – für deutsche Verlage boten.

Neue Salon-Alben für das Pianoforte aus Carl Rühle's Musik-Verlag, Leipzig.

Ausgabe Carl Rühle, Leipzig.
Weltausstellung St. Louis 1904. 8. Grosser Preis.
Inserat der von Herrn deutschen der Musikverleger veranstalteten deutschen
Ausstellung auf der Weltausstellung in St. Louis als Teilnehmer mit der höchsten
Auszeichnung bedacht.

Salon-Abende.

Sammlung wirksamer Vortrags-Stücke
für das Pianoforte zu 2 Händen.

<p>BAND I. 16 beliebte melodische Salonstücke.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Liszt, Ch. B., op. 181. Petite Romance. 2. Debussy, Cl., op. 26. Doite nocte. (Sous l'arche) Canto italiano. 3. Schumann, R., op. 15. No. 7. Träumerei aus dem Kinderreigen. 4. Liszt, Fr., op. 284. Laideuse Angles. (Les yeux rieurs). Morceau à la Gavotte. 5. Liszt, Fr., op. 4. Herz, such' dich Herz, warum so traurig? Salonstück. 6. Wagner, J., op. 234. Adonis im Paradies. Salonstück. 7. Heller, W., op. 29. Adonis im Paradies. Salonstück. 8. Fuchs, R., op. 38. Adonis im Paradies. Salonstück. 9. Liszt, Fr., op. 54. Der Tonica. Romanza sans Paroles. 10. — op. 11. Folia. 11. — op. 31. Le Balade. Caprice. 12. Schumann, R., op. 15. No. 7. Träumerei. Salonstück. 13. Schumann, R., op. 15. No. 7. Träumerei. Salonstück. (Chiffre de la Forest-Sopra. — (Chiffre de la Forest-Sopra) (Chiffre de la Forest-Sopra). 14. — op. 112. Ein Morgen im Gebirge. (Un matin dans les montagnes) Fugue. 15. Weyman, A. P., Vague Argentine. (Sous l'arche). Taux aus dem Kinderreigen. Salonstück. 16. Weyman, A. P., Vague Argentine. (Sous l'arche). Taux aus dem Kinderreigen. Salonstück. (Chiffre de la Forest-Sopra. — (Chiffre de la Forest-Sopra) (Chiffre de la Forest-Sopra). 	<p>BAND II. 16 beliebte melodische Salonstücke.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Liszt, Fr., op. 181. Petite Romance. 2. Schumann, R., op. 15. No. 7. Träumerei. Salonstück. 3. Liszt, Fr., op. 284. Laideuse Angles. (Les yeux rieurs). Morceau à la Gavotte. 4. — op. 284. Laideuse Angles. (Les yeux rieurs). Morceau à la Gavotte. 5. Liszt, Fr., op. 4. Herz, such' dich Herz, warum so traurig? Salonstück. 6. Wagner, J., op. 234. Adonis im Paradies. Salonstück. 7. Heller, W., op. 29. Adonis im Paradies. Salonstück. 8. Fuchs, R., op. 38. Adonis im Paradies. Salonstück. 9. Liszt, Fr., op. 54. Der Tonica. Romanza sans Paroles. 10. — op. 11. Folia. 11. — op. 31. Le Balade. Caprice. 12. Schumann, R., op. 15. No. 7. Träumerei. Salonstück. 13. Schumann, R., op. 15. No. 7. Träumerei. Salonstück. (Chiffre de la Forest-Sopra. — (Chiffre de la Forest-Sopra) (Chiffre de la Forest-Sopra). 14. — op. 112. Ein Morgen im Gebirge. (Un matin dans les montagnes) Fugue. 15. Weyman, A. P., Vague Argentine. (Sous l'arche). Taux aus dem Kinderreigen. Salonstück. 16. Weyman, A. P., Vague Argentine. (Sous l'arche). Taux aus dem Kinderreigen. Salonstück. (Chiffre de la Forest-Sopra. — (Chiffre de la Forest-Sopra) (Chiffre de la Forest-Sopra).
---	---

In dieser Zusammenstellung und Auswahl und zu sich! niedrigem Preise fast einzig in seiner Art!

Diese neuen **SALON-ALBENS** werden daher allen Musiktreibenden hochwillkommen sein!

Aus obigem Inhalt ist ersichtlich, dass nur die allerbeliebtesten u. melodischsten Salonstücke Aufnahme gefunden haben.

Erstaunlich billig ist der Preis!

Noch vor kurzen würden die 16 Stücke eines jeden Bandes im Einzel-Ankauf 90—25 Mark gekostet haben, die jetzt in **schöner Ausstattung** gross und deutlich gestochen, zu je einem Bande von 60 Seiten **verlegt, nur à Band 1 Mark kosten.**

Dieses ganz Neue, Klavierartige und Modernes an Ausstattung bieten wir diesmal durch den Durchbruch im Jahre 1904 Band II. Wir sind sicher, dass für eine wirklich gute und nobel gestaltete Ausgabe ein Wirksamkeit alle bisher dagewesene schlagen und weitragen wir.

Da Capo-Alben

für das Pianoforte zu 2 Händen.

Band I. Mittelschweres Da Capo-Album.

13 klassische und moderne, brillante Vortrags-Stücke.

- No. 1. Martin, H., op. 23. Ach einmal blüht im Jahr der Mai. Brillante Fantasie über das Heiserische Lied.
2. Holländer, V., Barcarole.
3. Tschakowsky, P., op. 37, No. 6. Barcarole (Juni) aus den Jahreszeiten.
4. Bittlermann, H., Ständ' herbei ihr Völkerscharen. (Reinhold von Peters) Capriccio.
5. Martin, H., op. 23. Lächelndes Scherz-Polka.
6. Schumann, R., op. 15. No. 7. Träumerei aus dem Kinderreigen.
7. — op. 124, No. 18. Schlummerlied aus Albumblätter.
8. Kluge, R., op. 114. Wägenlied.
9. Doppler, J., op. 258. Was schön bist du. Fantasie über das Weintische Lied.
10. Die kleine Walzer eines Waldnarrigen.
11. Södermann, A., Bärenhochzeit (Dollige) Marsch.
12. Zausch, C., op. 12. Vignettes Frühlingstiel. Scherz-Polka.
13. Weber, C. M. v., op. 65. Aufforderung zum Tanz.

Band II. Mittelschweres Da Capo-Album.

12 brillante Vortrags-Stücke.

- No. 1. Bohl, A., op. 83, No. 4. Halki Galop brillant.
2. Ellenberg, H., op. 40. Goldblühend.
3. Henzes, A., op. 174. Gondelfahrt.
4. Michalek, W. G., op. 24. La Galat.
5. Toph, A., op. 41, No. 1. Im Nadeln.
6. Grottscher, F., op. 83. La reine du ciel.
7. Tschakowsky, P., op. 37, No. 3. Lied der Lerche.
8. — op. 37, No. 7. Lied der Schmetter.
9. Henzes, A., op. 202. Wanderlied.
10. Krug, D., op. 172, No. 3. Airs aus Rosetta Stabat mater.
11. Henzes, A., op. 17. Frühlingstiel.
12. Krug, D., op. 172, No. 3. Etrusca aus: Stradella. Brillante Fantasie.

Band III. Leichtes Da Capo-Album.

12 klassische und moderne Bravour-Stücke in leichterem Genre.

- No. 1. Necke, H., op. 288. Ein Liebesraum. Salonstück.
2. Ellenberg, H., op. 48. Tausendmal. Lyrisches Tonstück.
3. Necke, H., op. 287. Spinn. spin! Fantasie über das schwedische Volkslied.
4. Henzes, A., op. 404. Falschgeimung.
5. Hüsser, H., op. 47. Altscherchen. Ländler. Arrangiert von F. Behr.
6. Necke, H., op. 286. Ach einmal blüht im Jahr der Mai. Ledetier Fantasie über das Heiserische Lied.
7. Harmsen, J. W., Auf Indiens Fluß. Salonstück. Erleichtert von H. Necke.
8. Schumann, R., op. 15, No. 7. Träumerei von dem Kinderreigen. Leicht bearbeitet von H. Necke.
9. — op. 124, No. 18. Schlummerlied aus dem Albumblättern. Leicht bearbeitet von H. Necke.
10. Heller, W., A. H. Spinnliedchen. Salonstück.
11. Henzes, A., op. 266, No. 3. Etrusca. Salonstück.
12. Liebe, A., op. 83. Etrusca. Brillante Salon-Runde. Erleichtert vom Komponisten.

Preis jeder Band I M. 50 Pf.

Bendel-Album

für das Pianoforte zu 2 Händen.

14 besonders beliebte ausgewählte Stücke

Preis zusammen in einem Bande I Mark.

steigt besondert in steifen, modern Umschlag (altzeitig geschaltet).

Umfang 68 Seiten Notenpapier.

1. Barcarole. Elvira's Salonstück.	10. Frühlingstiel. Salonstück.
2. Der kleine Fährer. Op. 107, No. 2.	11. Spinnliedchen. (In sechs Spinnstube)
3. Schlummerlied. (In sechs Spinnstube)	12. Liebesraum. (Lied ohne Worte) Salonstück.
4. Ach einmal blüht (Juni). Op. 14, No. 1.	13. Liebesraum. (Lied ohne Worte) Salonstück.
5. Bessert. (Juni). Op. 14, No. 2.	14. Au Levant. (Ständchen) Salonstück.
6. Barcarole. (Juni). Op. 14, No. 3.	15. Traus aus dem Jahre 1840. Salonstück.
7. Barcarole. (Juni). Op. 14, No. 4.	16. Barcarole. (Juni). Op. 14, No. 5.
8. Barcarole. (Juni). Op. 14, No. 6.	17. Barcarole. (Juni). Op. 14, No. 7.
9. Barcarole. (Juni). Op. 14, No. 8.	18. Barcarole. (Juni). Op. 14, No. 9.

In dieser Zusammenstellung, ihrem Aufbau, ihrer Ausstattung und in diesem billigen Preise unerreicht und einzig dastehend! — Nur die allerbeliebtesten und melodischsten Stücke fanden in unserer Ausstattung Aufnahme!

ABBILDUNG 5: Rückumschlag von: Peter Tschaikowsky, Die Jahreszeiten. 12 Charakterstücke zu 2 Hdn., hrsg. von Herrmann Scholtz, Leipzig: Rühle 1904, Pl. Nr. C. 6499 R. D-Mbs: 4° Mus. pr. 10523.

Da Čajkovskij gleichzeitig ein seriöser Komponist war, der schon frühzeitig als wichtigster Vertreter der russischen Musik seiner Zeit eingestuft wurde, ergab sich genauso gut die Möglichkeit, ihn als „beliebten Klassiker“ zu vermarkten. Der Verlag der Gebrüder Hug (Zürich – Leipzig) hatte 1889 ebenfalls eine Auswahl der populärsten Klavierkompositionen des Russen verlegt.⁹⁴ Sie erschienen in der Serie „Klassische und moderne Stücke für Pianoforte“, deren Titelblatt mit Porträtmedaillons von Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Wolfgang Amadeus Mozart, Carl Maria von Weber, Felix Mendelssohn Bartholdy und Robert Schumann geschmückt war. Das hier abgebildete Exemplar einer Einzelausgabe der *Barcarole* trägt eine handschriftliche Widmung „Meiner liebsten Louise, z[um] 11.6.1890, v. EvL.“⁹⁵ Sie lässt vermuten, dass die Noten als zum aktuellen Monat passendes Geburtstagsgeschenk für eine Tochter oder Freundin verwendet wurden. Dieser Fall einer Einzelrezeption veranschaulicht so genau den Anlass und die Zielgruppe, für die solche Ausgaben gemacht wurden.

4^o Mus. Pr.
14446

Widmung: *Meiner liebsten Louise, z. M. d. 1890. v. EvL.*

Klassische und moderne Stücke
für
Pianoforte

BACH, Gavotte H moll	80
BEETHOVEN, Türkischer Marsch	50
BOCCHERINI, Menuett	50
DÖHLER, Nocturne Op. 24	1
Traveller Op. 39	1 50
DUSSEK, La Consolation Op. 62	1
CHOPIN, Nocturne Es dur Op. 9 N°2	80
Toussainmarsch Op. 35	80
FIELD, Nocturne N°1 Es dur	80
HAYDN, Serenade	50
HUMMEL, Rondo Es dur Op. 11	1
KALKBRENNER, La femme du marin	80
KREUTZER, Tempo di Menuetto	1 50
MARTINI, Gavotte	50
MENDELSSOHN, Frühlingslied	80
Hochzeitsmarsch	80
OGINSKI, Polonaise Amoll (Les idées)	50
RUBINSTEIN, Melodie Op. 3 N°1	80
Trot de Cavallere	1
SCARLATTI, Tempo di ballo	50
SCHUBERT, Menuett aus Op. 78	50
Moment musical Op. 94 N°3	50
SCHUMANN, Warum aus Op. 12	50
SCHUMANN, Des Abends aus Op. 12	80
Träumerei und Kinderszenen Op. 15	50
Romance Fa dur Op. 28 N°2	50
Novellette H moll aus Op. 39	80
Schumannlied Op. 124 N°12	80
TSCHAIKOWSKY, Chant sans paroles	
Op. 2 N°3	80
Romance As dur Op. 3	1
Am Kamien Op. 27 N°1	1
Barcarolle Op. 27 N°6 Jahres	1
Herbstlied Op. 27 N°10 Jahres	80
Im Dreigesange Op. 27 N°11	1
MONIUSZKO, Valse	1

Eigentum der Verleger für Alle Länder
Leipzig, Gebrüder Hug, Zürich.
Basel, Straßburg, Luzern, St. Gallen, Constanz, Feldkirch.
B. N. 733-749.

PAUL DIERHEIMANN
POTS DAM

ABBILDUNG 6: Peter Tschaïkowsky, *Barcarolle* Op. 27 N°6 aus *Jahreszeiten*, Leipzig – Zürich: Gebrüder Hug [1889], D-Mbs: 4°Mus. Pr. 14446.

94 Vgl. Hofmeister, Oktober 1889, S. 416: op. 2, Nr. 3; op. 5; op. 37 (bis), Nr. 1, 6, 10, 11.

95 D-Mbs: 4°Mus. Pr. 14446.

Die *Jahreszeiten* als „Tableaux du Nord“

Die vorgestellten deutschen Ausgaben verdeutlichen die Mechanismen der Breitenrezeption, die den Komponisten Čajkovskij einerseits schon Ende der 1880er Jahre als Vertreter der klassischen europäischen Musiktradition erscheinen lassen, die andererseits aber mit ihrer starken Selektion auch die Gefahr bargen, ihn primär als sentimental Salonkomponisten wahrzunehmen.⁹⁶ Sie geben darüber hinaus wenig preis über die ästhetische Einstufung von Čajkovskijs *Jahreszeiten*-Zyklus. Die Faszination, die gerade von diesem Klavierwerk – und nicht etwa von der Klaviersonate oder den ganz andersartig angelegten Zyklen op. 19 und 21 – ausging, hat zweifellos mit der Bildhaftigkeit der Konzeption zu tun.⁹⁷

Diesen Aspekt akzentuiert die in Paris erschienene Ausgabe, deren Titel gegenüber dem russischen Original einen bemerkenswerten Zusatz aufweist. Der Komponist selbst scheint über die Veränderung gestutzt zu haben, denn ein Werk dieses Namens hatte er nicht komponiert: „Unlängst sah ich im Fenster eines Musikgeschäfts die ‚Tableaux du Nord‘ par P. Tschaiovsky. Es stellte sich heraus, dass es Bernards Stück aus dem ‚Nuvellist‘ war.“⁹⁸

Der volle Titel der französischen Ausgabe lautet: „Les Saisons / (ou les 12 Mois de l'Année) / 12 Tableaux caractéristiques du Nord / pour Piano / par / P. Tschaiowsky.“ Ergänzt gegenüber der russischen Vorlage ist die Spezifizierung „oder die 12 Monate des Jahres“. Außerdem ordnete Hamelle den originalen Begriff „charakternye kartinki“, übertragen als „tableaux caractéristiques“, einer speziellen geografischen Region zu: der nordischen, zu der man Russland zumindest mit einigen Teilen seines großen Territoriums hinzurechnen konnte.⁹⁹ Man kann vermuten, dass Hamelle sich dabei von der graphischen Gestaltung von Bernards Erstausgabe (Moskau 1876) inspirieren ließ. Denn die zwölf Vignetten auf dem Titelblatt stellen Szenen aus dem russischen Volksleben dar – selbst die *Barcarole* entpuppt sich hier als Kahnpartie einer Bauerngruppe in nationaler Tracht, die auf einem nördlichen Gewässer Lieder zur Balalaika anstimmt.¹⁰⁰ Während in Deutschland das malerische Moment in den Editionen weniger hervorgehoben wird – Forberg etwa publizierte den Zyklus mit dem neutralen Untertitel „12 Charakterstücke“, zeichnet sich die französische Rezeption skandinavischer und russischer Musik durch eine besondere Sensibilität für den bildhaften, malerischen Charakter der Werke aus.¹⁰¹

96 In der deutschen Musikwissenschaft der Nachkriegszeit wurde diese Wertung durch Theodor W. Adorno festgeschrieben (vgl. „Musikalische Warenanalysen“, in: *Quasi una fantasia*, Frankfurt am Main 1963, S. 64–66). Vgl. auch Carl Dahlhaus, „Über musikalischen Kitsch“, in: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1967, S. 63–67; Wolfram Steinbeck, *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert. Teil 1: Romantische und nationale Symphonik* (= Handbuch der musikalischen Gattungen 3,1), Laaber 2002, S. 259–275.

97 Die Verwendung von Titeln gilt auch als *conditio sine qua non* der Salonmusik, vgl. Ballstaedt / Widmaier, S. 315–319, mit Nachweisen zahlreicher ähnlich betitelter Naturszenen, Jagdstücke und Gondellieder.

98 „Недавно видел на окне музыкального магазина ‚Tableaux du Nord‘ par P. Tschaiovsky. Оказалось, что это пьеса Бернарда из ‚Нувеллиста‘.“ Brief vom 1./13.3.1883, P. I. Čajkovskij – P. I. Jurgenson, *Perepiska*, Bd. 1, S. 426.

99 So konnte Čajkovskij als „musicien du Nord“ bezeichnet werden, vgl. Camille Bellaigue, *L'année musicale*, Octobre 1887 à Octobre 1888, Paris 1889, S. 162.

100 Vgl. die Abbildung in: P. I. Čajkovskij, *Vremena goda. Urtekst i faksimile*, S. 3.

101 Vgl. Harald Herresthal, „Edvard Grieg und Frankreich“, in: *Musik-Konzepte* Bd. 127 (2005), S. 42 f.; Heinrich W. Schwab, „Nationalkomponist – Heimatkünstler – Europäer: Wechselnde Ansichten des Grieg-Bildes vom 19. zum 20. Jahrhundert“, in: ebd., S. 13 f.; Braun, „Bei Brandus in Paris gibt es alle meine Werke“, S. 66–70.

Beide nationale Musikschulen waren in Frankreich noch so gut wie unbekannt: Hatten die Konzerte der Weltausstellung 1878 erstmals Gelegenheit geboten, Kompositionen russischer und norwegischer Musiker zu hören, begann die wahre Entdeckung dieses Repertoires in den 1880er Jahren.¹⁰² Man besaß daher zunächst noch wenig Anhaltspunkte für eine Distinktion von russischer und skandinavischer Musik.¹⁰³ Erst 1886 hat Camille Benoît auf die Unterschiede aufmerksam gemacht.¹⁰⁴ 1881 dagegen konnte der Begriff des „Nordischen“ durchaus noch weiter gefasst werden.

Hinzu kommt, dass die Kategorie eines nordischen Tons schon seit längerem zur Verfügung stand.¹⁰⁵ Wie Siegfried Oechsle in seinen Überlegungen zu dieser Thematik festhält, ist es nicht leicht, den oft bemühten nordischen Ton auch musikalisch dingfest zu machen: „Eine komplexe historische Dynamik an semantischen Zuschreibungen wird [...] getragen von einem relativ dünnen Bestand an musikalischen Elementen und Strukturen.“¹⁰⁶

Eine sehr allgemeine Festschreibung des Nordischen bezieht sich so auf die Aspekte des Archaischen und Düsteren,¹⁰⁷ die auch mit der Herkunft aus der Ballade, der nordischen Heldendichtung und dem Ossianismus zu tun haben. Čajkovskij selbst hat in seiner frühen Schaffensphase zu ebendieser Tradition beigesteuert, als er seine Klavierstücke op. 2 mit *Souvenir de Hapsal* betitelte, in Erinnerung an einen Ferienaufenthalt in dem an der Ostseeküste gelegenen estnischen Ort Haapsalu, der eine malerische mittelalterliche Burgruine und eine große gotische Kathedrale besitzt. Insbesondere in *Ruines d'un Château* op. 2, Nr. 1 mit ihrer monotonen Begleitung aus zwei leeren Quinten im Quintabstand, die die harmonische Funktion von Spannungsaufbau und Spannungslösung außer Kraft setzt, entsteht ein geheimnisvolles, düsteres Bild, wie aus ferner Zeit, in das als dramatischer Kontrast die akustische Klangkulisse von Jagdhörnern und Fanfaren interpoliert wird.

Zu den hergebrachten Kennzeichen des nordischen Tons zählte ferner die bereits seit dem Ende des 18. Jahrhunderts aus skandinavischen Volksliedaufzeichnungen bekannte „nordische Skala“, die in einer dorischen und einer phrygischen Variante vorkam.¹⁰⁸ Der Rückgriff auf modale Wendungen spielt aber auch in der russischen Musik eine zentrale Rolle. Der Einsatz eines „dorischen“ Moll ohne erhöhte siebte Stufe, der Čajkovskijs *Impromptu*

102 Siehe Harald Herresthal, Ladislav Reznicek, *Rhapsodie norvégienne. Les musiciens norvégiens en France au temps de Grieg*, Caen 1994, S. 126-129, 131 ff.

103 Dies zeigt beispielsweise der Vergleich von Edouard Lalos *Concert russe und Rhapsodie norvégienne* (1878/79), die das fremde Kolorit in beiden Fällen mit ähnlichen Mitteln evozieren.

104 Vgl. Harald Herresthal / Ladislav Reznicek, S. 144.

105 Vgl. Heinrich W. Schwab, „Der ‚nordische Ton‘ in der Musik des 19. Jahrhunderts“, in: *Wahlverwandtschaft – Skandinavien und Deutschland 1800 bis 1914*, Ausstellungskatalog, Berlin 1997, S. 228–231; Siegfried Oechsle, „Eine Erscheinung aus den ‚Buchenwäldern Dänemarks‘ – Niels W. Gades 2. Sinfonie im Diskurs des Nordisch-Erhabenen“, in: *A due. Musical Essays in Honour of John D. Bergsagel & Heinrich W. Schwab*, hrsg. von Ole Kongsted u. a., Kopenhagen 2008, S. 567–589.

106 Siegfried Oechsle, „Der ‚nordische Ton‘ als zentrales musikgeschichtliches Phänomen“, in: *Die Tonkunst* 4 (2010), S. 240.

107 Grieg selbst wies als Grundzug des norwegischen Volksliedes „tiefe Melancholie“, „geheimnisvolle Düsterteit“ und „unbändige Wildheit“ aus, vgl. Hella Brock, „Nationale und internationale Komponenten des Liedschaffens von Edvard Grieg im Spiegel von Selbstzeugnissen des Komponisten“, in: *Lied und Liedidee im Ostseeraum zwischen 1750 und 1900. Referate der 8. Internationalen Musikwissenschaftlichen Tagung „Musica Baltica – Interregionale Musikkulturelle Beziehungen im Ostseeraum“*. Greifswald – Lubmin, November 1998, hrsg. von Ekkehard Ochs u. a., Frankfurt am Main 2002, S. 256. Siehe auch Walter Werbeck, „Zwischen nordischem Ton und eigenem Stil: Die Lieder von Edvard Grieg“, in: ebd., S. 269.

108 Vgl. Schwab, „Der ‚nordische Ton‘ in der Musik des 19. Jahrhunderts“, S. 229.

es-Moll op. 1, Nr. 2 an zahlreichen Stellen einen von den harmonischen Normen der Zeit abweichenden Charakter verleiht, veranlasste so Riemann zu einer Anmerkung: „Das national-russische Kolorit dieses Stücks beruht ausser der heftigen Rhythmik speciell in der dem reinen Mollgeschlecht (der dorischen Tonart der Griechen, dem phrygischen Kirchentone) angehörigen melodischen Bildung *ces-des-b*.“¹⁰⁹ Die „Leittonlosigkeit“, die daraus resultiert (z. B. Takt 4–5), ist auch in Kompositionen skandinavischer Musiker immer wieder als nationales Merkmal hervorgehoben worden.¹¹⁰

Die schon von Friedhelm Krummacher festgehaltene Beobachtung, dass die Übergänge zwischen der skandinavischen und der slawischen Musik, so wie sie sich in der Kunstmusik des 19. Jahrhunderts präsentierten, fließend waren,¹¹¹ bestätigt auch das einzige dezidiert volkstümliche Stück der *Jahreszeiten*, das *Lied des Schnitters* (Juli, Nr. 7). Die Kerntöne des Eingangsthemas ($g^1-b^1-c^2$) basieren genau auf jener Intervallkonstellation, die als eines der wenigen und daher umso verbindlicheren Elemente des „nordischen Tons“ gilt.¹¹² Nimmt man die bordunartige Begleitung der ersten Takte hinzu, so begegnet man noch einer weiteren Ingredienz skandinavischer Musik.¹¹³ Ein direkter Anklang an Grieg findet sich im *Lied der Lerche* (März, Nr. 3): Hier gipfelt die Melodie im sogenannten „Grieg-Motiv“ (T. 4–5), wie es auch zu Beginn von Griegs Klavierkonzert a-Moll op. 16 exponiert wird (1. Satz, T. 2).

Dieser Vergleich soll indessen den Stellenwert nationalen Kolorits in den Klavierstücken Čajkovskijs oder Griegs nicht mindern. Denn von zeitgenössischen Hörern wurden solche Differenzphänomene stärker wahrgenommen als heute – eine kleine Dosis genügte, um einen ausreichenden Grad an Fremdheit und Exotik zu erzeugen. Erscheinen dem modernen Musikwissenschaftler Griegs *Lyrische Stücke* op. 12 als recht maßvoll in ihrer Verwendung nationaler Stilelemente,¹¹⁴ so empfand der bereits zitierte Weitzmann dies anders. Weitzmann zufolge „benutzt Grieg, wie in vielen anderen seiner Compositionen, melodisch und rhythmisch interessante norwegische Motive, doch wird auch hier das Ohr oft unangenehm berührt durch frappante, aber unschöne Incorrectheiten, wie z. B. in dem A moll-Walzer die harte Sexte Fis häufig statt der, diese Molltonart charakterisirenden weichen Sexte F eintritt. Die Ballade in Form von Variationen über eine norwegische Melodie, op. 24 (ebd.), zeigt in beiden Theilen des Themas übelklingende Quintenparallelen, die, wenn auch vorsätzlich angebracht, dennoch den rathenden und helfenden musikalischen Freund vermissen lassen.“¹¹⁵

Erst während der 1880er Jahre nahm die Sensibilisierung und Öffnung für jene musikalischen Welten, die nach der Jahrhundertwende zur Sensation werden sollten, langsam ihren Anfang. So hob 1889 der Rezensent von Čajkovskijs Klavierstücken op. 40 insbeson-

109 27 *Kompositionen für Piano für Peter Tschaikowsky* S. 4.

110 Vgl. Friedhelm Krummacher, „Niels W. Gade und die skandinavische Musik der Romantik“, in: ders., *Musik im Norden. Abhandlungen zur skandinavischen und norddeutschen Musikgeschichte*, hrsg. von Siegfried Oechsle u. a., Kassel u. a. 1996, S. 107 f.

111 Vgl. Friedhelm Krummacher, „Gattung und Werk – Zu Streichquartetten von Gade und Berwald“, in: *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens. Referate der Kieler Tagung 1980*, hrsg. von Friedhelm Krummacher u. a., Kassel u. a. 1982, S. 165.

112 Vgl. Jing-Mao Yang, *Das „Grieg-Motiv“. Zur Erkenntnis von Personalstil und musikalischem Denken Edvard Griegs*, Kassel 1998, S. 1–5.

113 Vgl. etwa Griegs „Norwegisch“, *Lyrische Stücke*, Band 1 (1867), Nr. 6.

114 Vgl. Joachim Dorfmueller, „Nordisch gehört: das Lyrische. Zum Charakteristikum schlechthin in Edvard Griegs Klavierschaffen“, in: *Musik-Konzepte* Bd. 127 (2005), S. 87.

115 Carl F. Weitzmanns *Geschichte des Clavierspiels und der Clavierliteratur*, S. 209 f.

dere den *Russischen Tanz* Nr. 10 als interessant hervor und äußerte den Wunsch, künftig vor allem mehr solcher Sätze zu hören.¹¹⁶

In den *Jahreszeiten* präsentierte der Komponist kein betont russisches Kolorit. Dennoch band er in gut dosierter Form kompositorische Verfahren der „russischen Schule“ in einen stark am lyrischen Klavierstück post-Schumann'scher Prägung ausgerichteten Zyklus ein. So dürfte ein Stück wie die *Troika* Nr. 11 bei einer insgesamt transparenten Struktur und einer leicht eingängigen Klangmalerei seine Wirkung besonders aufgrund der aparten pentatonischen Anlage der Melodie entfaltet haben. Auch die spezielle Farbigkeit des Satzes, der die Melodie zuerst in eintönigen Oktaven vor einem monochromem Hintergrund präsentiert, um sie dann um neue klangliche Facetten zu erweitern, dürfte die damaligen Rezipienten fasziniert haben. Zur „Andersartigkeit“ des Stücks trägt schließlich der Rhythmus bei, der dem Thema zugrunde liegt. Die Abfolge von fünf Schlägen – zweimal kurz, lang, zweimal kurz – basiert auf einem in der slawischen Folklore beheimateten rhythmischen Modell.¹¹⁷ Es korreliert mit dem russischen Fünfsilbler, der als „Kol'covskij pjatisložnik“ seit der Romantik in der russischen Kunstdichtung bekannt war und von dort schon früh in die Musik Eingang fand.¹¹⁸ Der fünffüßige Vers („pjatidol'nik“) besitzt eine Betonung auf der mittleren Silbe, die von einer zweihebigen Ankruse und einer daktylischen Endung begleitet wird. Während Michail Glinka diesen spiegelsymmetrisch angelegten Vers in seinen Kompositionen mehrfach mit einem 5/4-Takt verband, prägt Čajkovskij hier eine andere rhythmische Variante, die für sein Schaffen besonders typisch zu sein scheint. Seine Umsetzung dieses spezifisch russischen Metrums kollidiert nicht direkt mit westeuropäischen Konventionen, ja kann auch in manchen Fällen völlig unauffällig erscheinen;¹¹⁹ häufiger jedoch entsteht der Eindruck einer leichten Irritation. Dies gilt auch für die anapästischen Rhythmen, die schon seit dem frühen 19. Jahrhundert als Charakteristikum russischer Metrik gedeutet worden waren.¹²⁰ Der auf dem vollen Takt ansetzende anapästische Rhythmus erweist sich als ein wiederkehrendes Motiv des Zyklus. Er begegnet in den Stücken Nr. 1, 5, 6 und 7 im Zusammenhang von rhythmischen Formeln, die sich als Transformationen des in *Troika* exponierten Grundmodells lesen lassen.

Als wie irritierend diese rhythmischen Erscheinungen wirkten, verdeutlicht Riemanns Beispiel. Riemann setzt in seiner Čajkovskij-Ausgabe die Prinzipien der von ihm entwickelten Phrasierungslehre um. Wie das Vorwort erläutert, ordnet der Herausgeber die Takte einem Periodengerüst zu, das im Idealfall jeweils achttaktige Phrasen aneinanderreicht. Die Zahlen 2, 4, 6 und 8 unter den Taktstrichen bezeichnen die Grenzen dieser Untergliederungen. Komplizierter wird diese Kennzeichnung, wenn durch „Anfänge ex abrupto, Einschal-

116 Vgl. *Signale für die musikalische Welt*, 47. Jg. Nr. 10, Februar 1889, S. 149.

117 Vgl. die ausführliche musikethnologische Untersuchung dieses Phänomens durch Izalij Zemcovskij, *Po sledam vesnjanki iz fortepiannogo koncerta P. Čajkovskogo*, Leningrad 1987. Zemcovskij weist die in mehreren Varianten existierende rhythmische Formel in der Folklore verschiedener slawischer Völker nach. Auch zu der im *November*-Stück vorliegenden Spielart mit einem stark gedehnten mittleren Ton führt er ein paralleles Beispiel aus einem ukrainischen Frühlingslied an, vgl. S. 14 f.

118 Vgl. die grundlegende Untersuchung von Valentina N. Cholopova, „K voprosu o specifikke russkogo muzykal'nogo ritma (Russkie muzykal'nye daktily i pjatidol'niki)“, in: *Problemy muzykal'nogo ritma. Sbornik statej*, hrsg. von Valentina N. Cholopova, Moskau 1978, S. 170–185.

119 In der *Dolce-cantabile*-Passage des August-Stücks (T. 68 ff.) etwa ließe sich dem aus fünf Tönen bestehenden rhythmischen Basismodell ebenfalls ein Fünfsilbler unterlegen, ohne dass die regelmäßige Periodik und die Einbettung in einen 6/8-Takt den Hörer stutzen ließen.

120 Vgl. Cholopova, S. 169, 176–178.

tungen, Auslassungen, Dehnungen, Drängungen und Verschränkungen¹²¹ Abweichungen von dem regelmäßigen Schema vorliegen.

Während Tanzsätze oder die *Variationen* aus op. 19 keine Probleme boten, stellte der erste Satz aus *Jahreszeiten*, „Am Kamin“, für Riemann eine Herausforderung dar. Das Verhältnis von Hebungen und Senkungen stimmte aus seiner Sicht nicht mit den Taktgrenzen überein. Er erlaubte sich daher einen echten Eingriff, indem er das Stück mit einem Auftakt beginnen ließ und die Taktgrenzen konsequent versetzte. Dazu erläuterte er: „Die Verschiebung der Taktstriche dieses Themas um ein Viertel hat die ausdrückliche Billigung des Komponisten. H. R.“¹²²

A M K A M I N .

A LA CHEMINÉE. * BEFORE THE CHIMNEY.

Die Jahreszeiten, 12 Charakterstücke, JANUAR.
Op. 37 № 1.

Moderato semplice ma espressivo⁹⁾

Meno mosso.

⁹⁾ Die Verschiebung der Taktstriche dieses Themas um ein Viertel hat die ausdrückliche Billigung des Komponisten. H. R.

409

ABBILDUNG 7: 27 Kompositionen für Pianoforte von Peter Tschaikowsky. Phrasierausgabe mit Fingersatz von Dr. Hugo Riemann, Leipzig: Steingraber, [1890], Pl. Nr. 409. D-Mbs: 4°Mus. Pr. 22398.

121 27 Kompositionen für Pianoforte von Peter Tschaikowsky. Phrasierausgabe mit Fingersatz von Dr. Hugo Riemann (Leipzig: Steingraber, Pl. Nr. 409), Vorwort, S. 3.

122 Ebd., S. 91. Diese Bemerkung weist auf eine Fortsetzung seines Dialogs mit Čajkovskij hin, die bisher leider nicht rekonstruiert worden ist.

Die Verschiebung des Taktstrichs setzt allerdings die „russische“ musikalische Intention außer Kraft: Die ersten zwei Achtel mutieren zum Auftakt, was eine stärkere Akzentuierung der (ursprünglich) zweiten Viertel in jedem Takt zur Folge hat und einen dem Stück wesensfremden, schmissigen Charakter erzeugt. In den Takten 18–20 schließlich kann Riemanns Lösung dem rhythmisch-metrischen Geschehen gar nicht mehr gerecht werden, denn hier liegt im Grunde eine Struktur vor, die sich aus der Abfolge $3/4 - 2/4 - 2/4 - 2/4$ zusammensetzt.

Auch andere Sätze des Zyklus weisen Taktgefüge auf, die sich dem Akzentstufentakt entziehen und auf eine andersartige, additive Metrik hinstreben, wie sie in der slawischen Volksmusik bekannt ist. Ohne folkloristisch zu sein, bringt etwa der $3/4$ -Abschnitt der *Barcarole* (T. 40–44) mit seiner fünftaktigen Periode und dem anapästischen, aber nicht auftaktig gedachten Rhythmus die ebene Melodik dieser Komposition aus dem Gleis.

Im *Lied des Schnitters* (Nr. 7) verbindet sich der anapästische Rhythmus mit einer siebentaktigen, nicht in das regelmäßige Taktschema der klassisch-westeuropäischen Musik hineinpassenden Phrase (T. 1–7). Im 5. Stück wiederum unterwandert die Phrasengliederung des Themas konsequent den vorgeschriebenen $9/8$ -Takt und lässt in der Schwebelage, ob es sich nicht eher um einen $6/8$ -Takt handle. Dadurch dass die anapästische Anakrusse sowohl auf dem vollen Takt als auch in Auftaktposition zu stehen kommt, wird besonders deutlich, dass die Gesetze des Akzentstufentaktes hier außer Kraft gesetzt sind. Das Resultat dieser Mehrdeutigkeit besteht darin, dass der Interpret sich von dem Korsett der Taktgrenzen freimacht und einen gleichmäßigen melodischen Fluss erzeugt. Durch solche fein dosierten Mittel gewinnt Čajkovskijs Musik an Raffinement und Idiomatik und hebt sich weit von der üblichen Salonmusik der Zeit ab.

Die *Jahreszeiten* als „Gesamtkunstwerk“

Man möchte es nach diesen Überlegungen nicht als Zufall ansehen, wenn der Zyklus *Jahreszeiten* gerade in seiner dänischen Erstausgabe in einen ihm angemessenen, ja geradezu idealen ästhetischen Kontext gerückt erscheint, der zugleich ein „nordischer“ Kontext ist. Im Jahre 1881 erschien das Werk in Kopenhagen im Kgl. Hof-Musikhandels Forlag unter dem Titel *Aarstiderne. Samling af Digte af Holger Drachmann, skrevne som Vignetter til Tolv karakterstykker for Piano af P. Tschajkowsky. Op. 37. Med Illustrationer af Danske kunstnere*.¹²³

Die im Čajkovskij-Museum Klin¹²⁴, in der Königlichen Bibliothek Kopenhagen, der Statens Musik- og teaterbibliotek Stockholm¹²⁵ sowie in der Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz¹²⁶ vorhandene Ausgabe zeichnet sich durch eine gediegene künstlerische Ausstattung aus. Während alle anderen vorgestellten ausländischen Nachdrucke auf eine Wiedergabe der Gedichtepigraphie verzichten, wird hier der Gedanke eines intertextuellen Spiels über die Kunstgattung hinweg fortgesponnen. Der Verleger Bernard hatte 1876 zu den Čajkovskij für die Anlage des Zyklus vorgegebenen Monatsnamen und Szenenüberschriften die Elemente „Gedichtepigraph“ und „Titel-Vignette“ nachträglich hinzugefügt,

123 *Jahreszeiten. Sammlung von Gedichten von Holger Drachmann, geschrieben mit Vignetten für Zwölf Charakterstücke für Klavier von P. Tschajkowsky. Op. 37. Mit Illustrationen dänischer Künstler.*

124 GDMČ, a⁴ Nr. 2216, vgl. NČE 69a, S. 161.

125 S-Skma: Noter rar 36.

126 D-Bs: Mus. 19 804.

so dass sich ein komplexes, mit mehr oder weniger Glück interpretierbares Sinngefüge ergab.¹²⁷

Wie Marina Demina, die als erste auf den Druck aufmerksam gemacht hat,¹²⁸ rekonstruieren konnte, waren die für die dänische Ausgabe verwendeten Gedichte Holger Drachmanns und die von mehreren bekannten Malern angefertigten Zeichnungen – anders als der Titel nahelegt – nicht eigens für die Edition von Čajkovskijs Komposition in Auftrag gegeben worden. Es handelt sich vielmehr um ein zufälliges Aufeinandertreffen einer gleichartigen künstlerischen Idee. Henrik Hennings, Leiter des Königlichen Musikverlags Kopenhagen, hatte im Juni 1880 Drachmann gebeten, einen Gedichtzyklus zu den zwölf Monaten des Jahres zu verfassen, den er mit entsprechenden Illustrationen 1880 im Dezemberheft der Zeitschrift *Ude og Hjemme* publizierte.¹²⁹ Seine Intention war es, in einem weiteren Schritt Musiker zur Komposition passender musikalischer Sätze anzuregen. Dazu kam es indessen nicht, da Henning offenbar auf Čajkovskijs Komposition aufmerksam wurde und diese als eigenständiges Seitenstück zu den schon vorliegenden Gedichten und Bildern gesellte. Dies erklärt, weshalb der Bezug zwischen Musikstück und Text/Bild unterschiedlich eng ist. Das Programm der zwölf Monate gewährleistet gleichwohl einen gemeinsamen Fokus.¹³⁰

Die dänische Ausgabe führt Bernards ursprüngliche Idee einer sich ergänzenden malerischen, musikalischen und poetischen Umsetzung der Jahresthematik mit erheblich höherem Anspruch fort. Drachmanns Gedichte sind aus einer Hand entstanden und ersetzen das „Patchwork“ der Erstausgabe durch einen thematisch analogen lyrischen Zyklus. Ebenso wurden für die Monatsillustrationen mehrere anerkannte bildende Künstler engagiert. Medaillons zieren auch hier das Titelblatt, allerdings sind es nur vier Abbildungen, die die vier Jahreszeiten in klassizistischer Manier, mit griechisch stilisierten Figuren, behandeln.¹³¹ Der Frühling, mittig am linken Bildrand, zeigt drei Kinder verschiedenen Alters, die mit Blumen spielen. Der Sommer oben wird durch ein junges Liebespaar vor Getreideähren symbolisiert. Am rechten Bildrand sieht man eine Familienszene, die den Herbst zur Darstellung bringt: Eine Mutter mit ihrem Kind auf dem Schoß begrüßt ihren mit Jagdbeute und Trauben heimkehrenden Gatten. Schließlich folgt am unteren Bildrand ein Innenraum mit einem greisen Ehepaar, das sich an einer Kohlenpfanne wärmt (Winter). Verbunden werden die vier Allegorien der Jahreszeiten und gleichzeitig der Lebensalter durch ein Holzspalier, um das sich realistisch wiedergegebene Pflanzen ranken, dürre, winterliche Zweige, Getreidegarben, Efeu, Buchen- und Eichenlaub sowie Farne. Damit ordnet das dänische Titelbild die folgenden Monatsdarstellungen einem mehrfach strukturierten Weltbild zu, dessen Grundlage der natürliche Kreislauf der Jahreszeiten ist. Überlagert werden diese vom Kreislauf des Menschenlebens, das sich seinerseits durch verschiedene Tätigkeiten in die wechselnden Jahreszeiten einzufügen hat. Während die von Bernard ausgewählten Vignetten Szenen aus dem russischen Volksleben schildern, die in ihrer realistischen Ästhetik nur bedingt zu Čajkovskijs musikalischer Umsetzung der Monate passen, steht die dänische

127 Vgl. Reinhard Lauer, „Literarisierung der Musik – Čajkovskijs ‚Jahreszeiten‘“, in: *Mitteilungen der Tschaikowsky-Gesellschaft* 14 (2007), S. 12–27.

128 Als ‚Rarität des Monats‘ im Januar 2012 auf der Webseite der Musik- und teaterbiblioteket Stockholm, Marina Demina, *Aarstiderne: Tjajkovskij i danska mästarses sällskap*, <http://www.muslib.se/hand/manadens_raritet/1201/rqritet1201.html>, 18.12.2012.

129 Siehe ebd.

130 Siehe ebd.

131 Siehe die Abbildungen bei Marina Demina, *Aarstiderne*.

Ausgabe in der Tradition einer romantischen, klassizistisch gebändigten Kunsttradition, die sehr wohl als Horizont für Čajkovskijs Zyklus dienen kann.

Im Inneren des Bandes ist vor jede Komposition eine eigene Titelseite mit der Angabe des Monats eingeschaltet. Auf diese Weise erscheinen die einzelnen Stücke wie in sich selbständige Kapitel eines Buchs. Zu jedem dieser „Kapitel“ gehört zunächst eine Seite mit Drachmanns Gedicht, dem eine größere selbständige Zeichnung beigesellt ist. Auf der rechten Bandseite korrespondiert dazu Čajkovskijs Musik. Die Idee eines solchen Albums, das man abwechselnd lesend-betrachtend und am Klavier spielend zur Hand nehmen kann, besitzt eine lange Tradition. Wie Bernhard Appel kürzlich dargelegt hat, war auch Robert Schumanns *Album für die Jugend* ursprünglich als Band geplant, der die Musikstücke durch Illustrationen ergänzen und ein romantisches Wechselspiel der Künste inszenieren sollte.¹³² Es ist denkbar, dass die Idee eines die Künste verbindenden musikalischen Albums in den nordosteuropäischen Randgebieten eine späte Blüte erlebte.¹³³

Čajkovskijs Klavierzyklus fügte sich so in mehrere bereitstehende Rezeptionsräume ein. Er befriedigte die Bedürfnisse der damals für die Musizierpraxis der großbürgerlich-aristokratischen Schichten typischen Salonmusik, indem er anregendes Material für den Unterricht „höherer Töchter“ bot. Zugleich kam der an manchen Stellen angeschlagene slawische Ton dem in den 1880er Jahren langsam aufkeimenden Interesse an nationalen Kulturen mit ihrer als exotisch wahrgenommenen Musik entgegen. Die gegenseitige Befruchtung und Durchdringung der Künste, aus der deutschen Romantik bekannt, gewann gleichzeitig im skandinavisch-russischen Raum nochmals neue Aktualität. Alle diese Bereiche waren Teil einer kosmopolitischen Gemeinschaftskultur, die in Europa bis zum Ersten Weltkrieg Bestand hatte.¹³⁴ Die in der Musikpädagogik wie auch im Musikverlagswesen seit langem bestehende Praxis internationaler Kommunikation sorgte für eine außerordentlich rasche Ausbreitung von Čajkovskijs Klaviermusik und ließ einen Herzenswunsch des Komponisten in Erfüllung gehen – nämlich mit seinen Werken ganz ohne eigene Anstrengung „ernstlich die russische Grenze zu überschreiten“ („серьезно перешагнуть через русскую границу“).¹³⁵

132 Vgl. Bernhard R. Appel, *Robert Schumanns „Album für die Jugend“. Einführung und Kommentar*, Mainz 2010, S. 73–85.

133 Zumindest begegnet dieser Ansatz auch bei dem deutsch-baltischen Dichter-Musiker Hans Schmidt, vgl. Braun, „Hans Schmidt“, S. 89.

134 Dazu grundlegend: *Europa – ein Salon? Beiträge zur Internationalität des literarischen Salons*, hrsg. von Roberto Simanowski, Horst Turk und Thomas Schmidt, Göttingen 1999.

135 Brief an Jurgenson, 26.11./9.12.1879, P. I. Čajkovskij – P. I. Jurgenson, *Perepiska*, Bd. 1, S. 178.