

Brahms

Fantasias Op.116

UT 50072

Johannes Brahms

勃拉姆斯

幻想曲 Op.116

Stockmann / Pressler

中外文对照

Wiener Urtext Edition

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

约翰内斯·勃拉姆斯
Johannes Brahms

幻想曲 Op.116 Fantasien op.116 Fantasias Op.116

伯恩哈德·斯托克曼根据作曲家手稿、原版和其他可靠的原始资料编辑

梅纳赫姆·普莱斯勒编写指法与演奏建议

Nach Autograph, Originalausgabe und anderen authentischen Vorlagen
herausgegeben von Bernhard Stockmann

Fingersätze und Vorschläge zur Interpretation von Menahem Pressler

Edited from the autograph, original edition and other authentic sources
by Bernhard Stockmann

Fingering and suggestions for performance by Menahem Pressler

李曦微 译

序

上海世纪音乐教育文化传播公司斥巨资为我国音乐界隆重引进维也纳原始出版社出版的一批伟大作曲家——J.S. 巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦等的钢琴乐谱,这是一件值得庆贺的大事。

维也纳原始出版社向来以出版最具权威性的依据作曲家手稿及第一次出版(俗称“原版”)的版本而著称。这种“净版本”(或称“原始版本”),即 URTEXT,对每个细节做出详细而殷实的考证,对多种有据可查的最初来源进行比较分析,以最接近作曲家原始意图为其追求目标。因此,“维也纳原始版本”在世界音乐界享有盛誉,业已成为一切严肃的音乐学家、乐器演奏家、作曲家、音乐教育家研究音乐作品本来面貌的最可靠的出发点。巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦是在钢琴艺术发展史中起巨大影响的作曲家,他们的钢琴作品被出版过不计其数的不同版本,由此造成的混乱也最严重。

J.S. 巴赫基本上不在手稿上注明任何演奏指示,通常无速度标志、无强弱记号、无表情术语、无连跳记号(articulation)、无踏板记号,仅有几个例外。现在通行的巴赫版本,如车尔尼版、穆杰里尼版、布索尼版、齐洛季版,加注大量演奏记号,其中有些可给以启示,但亦有大量不合理之处,甚至违背巴赫原意,有着许多过于浪漫、与风格不符的解释;极少数的有“修改”巴赫原作,对音符进行“增删”之举。

对莫扎特的注释常有改动音符、改动术语、增添过多强弱记号的现象。充斥我国市场的某种版本(韦森伯格注释)公然多处“修改”莫扎特原作,连旋律、音区都被“改”了。这种以讹传讹只能使错误信息广为传播。

在出版史上,对贝多芬的任意篡改是最严重、最普遍的,造成的混乱也最大。有的版本把自己的注释混同在贝多芬的原作之中,使人真伪难辨;有的改动贝多芬强弱记号、分句连线的位置,使音乐句法和性质发生异变;有的更公然去掉贝多芬原注,添加自己的注解,也有增删音符的。在踏板记号上,问题尤其严重。过多的踏板记号严重损害了贝多芬音乐的清晰音响。

至于被称为“钢琴诗人”的肖邦,其版本遭遇更为“悲惨”。一方面,肖邦本人常为同首作品写出两个甚至三个手稿版本,其中有不少重大差异;另一方面,热爱肖邦的注释者甚多,他们也常常将一己之见强加给肖邦。广为流传的著名钢琴大师柯托版、帕德莱茨基版也不例外。诚然,在这些版本中不乏真知灼见,但不少十分“私人化”的注释亦难免给人以误导。

鉴于以上版本混乱之严重情况,“净版”或曰“原始版”就显得十分重要。这对任何想以钢琴为事业,任何想贴近作曲家原作真实面貌,任何想对上述几位大师作品做出切合实际判断的音乐家,都必须以拥有“净版本”作为他们的首选。因为这是他们的学术依靠,这是他们从事演奏和研究的出发点。“净版本”可以使他们免去许多误解,避免大量由于误传信息所引起的歧解。

所以,我在此呼吁,每个学习巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬、舒伯特、肖邦等杰出的钢琴音乐的人,都应当拥有一套放在你们面前的“维也纳原始版”。

赵晓生

译者序

上海世纪音乐教育文化传播公司热诚地请我为他们引进的维也纳原始版本钢琴谱中的几本作文字翻译,逐渐又扩展到小提琴谱。细心研读后,我感到能为推广学术质量如此高的版本尽一点微薄之力是我的荣幸并欣然受命。

这个版本的质量可以定义为是历经两百余年发展的西方 Critical Edition 的完美典范。这门音乐学分学科可以译为“版本批判学”,取其严格全面的资料搜集、背景和细节研究,以准确深刻的历史和风格知识为基础的批判性精神辨伪和取舍编辑之意。不过如果批判二字容易引起历史性曲解的不快,也可以译为“版本评注学”。该学科的所有基本规则和方法论都在维也纳原始版中得到真正学者式的、一丝不苟的体现。

每本乐谱中的文字不尽相同,但核心文章都是前言、演奏评注和版本评注三部分。我选择译出前二者,以及附录和脚注。决定不译版本评注的理由一是其篇幅太长,更重要的是因为它是对多种手稿、早期版本、作曲家在准备出版过程中的修改以及学生用谱上由作曲家写的改动等等资料间的细节对比。我国读者几乎没有机会接触这些资料,所以很难完全理解这个部分的内涵和意义。不过,那些外文和音乐理论基础都坚实,又有兴趣研究西方版本评注学的同仁会发现这个部分是十分有趣又有益的。因为从中可以看出严肃的、功底最深厚的音乐编辑以及音乐学家和演奏家在编辑权威性原始版本时遵循的许多基本准则和程序。他们对原始资料的搜集、筛选和对比评估所做的工作之包罗万象和深刻精准令人叹为观止。我甚至认为,那些有将“版本评注学”作为一个独立学科引进中国的雄心的学者们,不妨考虑将此原始版谱中的“版本评注”作为该学科的实用教材。

版本依据的主要资料来源:在最理想的情况下,用作曲家手抄的定稿,或者是可以确定是经作者最终审阅过的印刷版。如果没有已知的作曲家手抄谱存在(如巴赫的《半音阶幻想曲与赋格》),则用最早的手抄谱中经多方考据为最可信者。如果某种较后期的版本中包含许多改动,用同样的方法证明很可能出自作者的意图,也收集在附录中(同上述作品)。有的作曲家习惯不断修改自己的作品,甚至在作品出版后也是如此。阿尔坎杰洛·科雷利的《小提琴与通奏低音奏鸣曲 Op.5》是一个范例,它经过数年近于苛刻的修改。其中的装饰音写法,编辑参照了不同时期的多种版本,对各种类型做了历史性的、有说服力又有演奏指导意义的分析。再如肖邦在学生用的教学谱上对某些片段做的改动和增加的变体。那些有重要意义的或者被加在正谱上,或者放在脚注及附录中。即使真实性没有疑问的作曲家手抄定稿或者首版谱,其中仍然可能有笔误或印刷错误,经仔细鉴定后可以肯定处,编辑做出改动并加注。

原始版中的前言涉及作品的创作年代、体裁、风格特征、历史地位、与最初构思相关的各种因素——可能是文学、美术、自然景物、时代风尚、哲理、人文或者作曲家生活中的事件;作曲家个性化的写作习惯、风格、记谱法以及该作品传播历史的概述等等。文章不长,内容却几乎是百科全书式的。作者们对历史资料的选择标准是:只采用对作品的个性与质量有直接影响又可以至少在很大程度上确认为可靠的资料。这种严肃的学者式规范赋予该版本的乐谱和文字极高的可信性和指导性。

演奏评注都出自在特定体裁、历史风格或者作曲家的研究方面被公认为权威的学者之手。内容包括速度、力度、音色、装饰音、指法、踏板、声部关系以及作曲家所用乐器的性能等,常常是十分简明但切中要害。关注的问题对如何准确地理解和表现出特定时代、流派、作曲家和作品的风格与个性至关重要。例如,莫扎特为拨弦键琴、击弦键琴和钢琴(涉及到键盘乐器的译名,我想顺便提及。欧洲传统的键盘乐器的种类和名称繁多,根据其发声原理,主要有管风琴、簧风琴、拨弦键琴和击弦键琴。有些传统说法可能不够准确或者模棱两可。

比如“羽管键琴”，其拨子并不一定用羽管。“古钢琴”更不见于国外的学术性论著中。在阅读外文文献时，需要准确判断作者究竟意指何种乐器）写的作品有不同的音响构思；巴赫的琶音记谱法和当时通行的弹法；“历史指法”与“现代指法”的比较；肖邦的装饰音；德彪西作品的踏板用法；莫扎特的《钢琴与小提琴奏鸣曲》，原来为拨弦键琴构思的音栓配置变化，如何用现代钢琴的踏板获得近似的效果等等，都有令人信服的考证和非常实用、有益的建议。

与绝大多数其他版本相比，维也纳原始版的优点是显而易见的，其价值远远超过一般的“乐谱”。该版本提供了最忠实于作者原来意图的谱子，有助于澄清由于传言和虚构造成对经典作品的大量歪曲误解，用详实可靠的考据为风格这个表演艺术中最复杂困难的领域贡献了全面深刻的见解，对许多演奏细节一方面强调了历史和传统的真实性，同时也给“现代解释”和个性风格留有余地。上海世纪音乐教育文化传播公司引进这个杰出的版本，为中国的钢琴和小提琴教师、学生和音乐理论家做了一件大好事，其影响将是深远的。我对他们的眼光和魄力表示感谢和赞赏。

李曦微



作曲家手稿第一页：第一首的开始部分

Erste Seite des Autographs: Beginn von Nr. 1

First page of the autograph: beginning of No. 1

汉堡国立和大学图书馆

Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg

(勃拉姆斯档案室)

(Brahms-Archiv)

前言

约翰内斯·勃拉姆斯的《幻想曲》Op.116 写于 1892 年夏天,当时他正在奥地利州度假胜地巴德伊舍休假。6 月,他写信给维也纳音乐之友协会档案馆员尤西比乌斯·曼德彻夫斯基,请他寄一些谱纸。在信中他这样写道,“请你寄给我一些 24-36 页厚度的宽面钢琴谱纸。你知道这里有许多弹钢琴的女士,而且她们喜欢嘴巴和手指都一直忙碌着。”¹

作曲家手稿中没有线索可以支持马克斯·卡尔贝克的假设,即认为这些钢琴曲中有一些肯定写于若干年前。手抄版本是很快就写下来的,而且有时看来是匆促的,在记谱时划掉了一些乐谱内容,不像根据较早版本抄写的。也没有什么证据能够支持勃拉姆斯传记作者卡尔贝克提出的另一个观点:第六首间奏曲和第七首随想曲是在付印之前不久才补充的。

有一些乐谱细节和指法用铅笔添加,这显然是后来勃拉姆斯在维也纳自己用钢琴复审这些幻想曲时所为。同年 11 月,他在著名的维也纳医生西奥多尔·比尔罗特家的小范围聚会上演奏了至少是 opus 116 的一部分音乐作品。

原版的印制版并没有用作作曲家手稿作为制版稿。后者(制版稿的抄谱者版本)不知去向。1892 年末,opus 116 发表以前,克拉拉·舒曼和汉斯·冯·比

洛已经有这些幻想曲的抄谱。“这一次,舒曼夫人没有抱怨这些曲子的难度,她充满热情地演奏了它们,并且不久后要为约阿希姆演奏。比洛审慎地在柏林将他的那份抄谱还给了我,我直到此时此地才知道他抄了一份这部作品,极其工整和细致,其中也包括这首曲子”(勃拉姆斯致弗里茨·西姆罗克的信,1892 年 10 月 20 日)。²

目前的新版本以原版为基础,不过,参照了我们的版本第一次使用的作曲家手稿,并对上一版中所发现的偶尔出现的不准确处进行了更正。手抄谱中的不同解读在“版本评注”中提及。勃拉姆斯写的标记和指法分别用圆括号和斜体字标示,很少的踏板标记也出自作曲家本人。我感谢那些善意地允许我查看原始资料的图书馆。

伯恩哈德·斯托克曼

1.“约翰内斯·勃拉姆斯与尤西比乌斯·曼德彻夫斯基的通信”,冯·卡尔·盖林格报道。发表在:《音乐学期刊》卷十五,1933 年。

2.《约翰内斯·勃拉姆斯:与弗里茨·西姆罗克的通信》,马克斯·卡尔贝克编辑,卷四,柏林 1919 年。

演奏建议

第一首 随想曲

这首随想曲在演奏时感情处理必须极为强烈,演奏者要非常细心地遵照句法。在主题和由它派生出的所有音型中,重音都在第三个八分音符上,第 4、5 和 6 小节用 *sf* 加以强调。形成对比的是第 8 小节,这里的韵律重拍是第一个八分音符,要传达出温暖的表情。第 9-12 小节左手部分的分解和弦弹奏时重心要往大拇指倾斜。第 21 小节以后:双手持续交替,三对二节奏;第 25 小节,旋律(第 28 小节达到高峰)从左手转移到右手。乐句的第一部分(第 21-28 小节)从第 21 小节开始就要一直保持“弱”的音量,尽管“渐

强”与“渐弱”标记提示出有细微的表情差别。而第二部分(第 29-36 小节)标记出的“渐强”应该在第 36 小节达到高潮。第 38 小节的八度需要单独练习大拇指,才可能使力量平衡分布并达到应有的“连贯”。第 56 小节之前要有一个短暂的喘息,从而可以用恰当的力度落在 *sf* 上(不要生硬!)。从第 86 小节开始,清楚地表现出间隔八度的 e—*♯*d“呼应”;同样还有左手声部的 *♭*g—f(第 99-100 和 101-102 小节)。第 170 小节的开始部分最好比 *sf* 稍弱一些,直到第 174 小节都保持紧张性。尾声要尽量保持“加速”,同时又不减弱段落力度,从而全曲终止于最突出的和弦上。

第二首 间奏曲

这首乐曲的个性是忧愁的,充满顺从和渴望。它没有大的高潮,然而却是令人满足的。触键要细腻,不太快的急板段落(**non troppo—presto—section**)不仅应该弹得连贯,而且有一种自由感,有如自然的流露。请记住一句至理名言:越柔和的乐曲需要越坚实的手指。第1-2和5-6小节,身体向键盘倾斜,有助于音乐的起伏。第10-11小节:主题的反复应有不同的色彩,从而强调出更多的柔情。不太快的急板(**Non troppo presto**):特别注意作曲家标记($J. = \text{♩}$)表示的速度关系。我建议手比较小的演奏者用替代指法弹第19-21小节:



转动手掌,这样就可以把大拇指作为手掌的延伸,而不是单纯的手指动作。第40小节:最高音是a",随后旋律线持续下降至a。第47小节要有所保留,左手开始于正常的“弱”,如此才能有一个“渐弱”的过程直到双小节线。注意第55-56小节的“甜美”,编辑将倚音处理在拍点上。第63小节:双手从第二个八分音符一起开始这个乐句;D大调和弦(第64小节第三个八分音符)是隐含的最低点;通过“加速”导向D大调和弦(第65小节第一个八分音符),然后是第65小节最后两个八分音符的最大限度的“渐慢”。为了使全曲有终止感,“渐弱”应该主要用在第86小节的最后两个音。

第三首 随想曲

这是一首火热的、充满动力的乐曲,很容易被夸张,常常被弹得太生硬。我建议手臂要放松,手腕要柔软,从而可以正确地处理 sf 。注意,此曲必须弹成二二拍子。第1、5和7小节的 sf 有所不同:左手声部的 sf 是之前的爆发的强化。第9-10及相似小节:突出骨干音 b_e 、 $\sharp f$ 和 d 。第24-28小节应该有一个自然的“渐强”(不要渐慢),“渐强”应该持续到休止处,这样第1小节的扩展会有英雄性的激昂的感觉。稍慢的快板(**Un poco meno Allegro**):应该弹得有如赞美诗。注意,两个四分音符对四分音符三连音节奏要很精确。第42小节到第43小节的 sf 要连续;同样还有第43小节到第44小节的 sf 。第47小节:尝试用特别的方法将G大调和弦弹得富

于色彩。第55-56小节:保持左右手三连音的互动。从第57小节开始“渐强”,累积紧张性,在略微延缓之后,在第57小节的 sf 达到高峰。第67-69小节:不要渐慢。勃拉姆斯用转变为四分音符的三连音来表示“渐慢”。我们有关第一部分所说的都适用于反复部分的演奏,而且紧张性应该更强烈。结束当然应该是宏伟的。我建议从这首曲子的第二部分开始练习,从而可以确定自己的最大力度,并且依据它来弹奏第一部分。第101小节:从左手的手D开始“渐强”。第103小节:右手的和弦与左手的手g'同时弹出。

第四首 间奏曲

这里,我们有一首最美妙动人的乐曲,简洁紧凑,十分完美。这首乐曲需要练习和实验,从而可以弹出多变的音色与织体,以及用最自然的“伸缩节奏”产生的,自由自在的表达。这首曲子直到第36小节都是对话式的。第1小节左手声部的三连音应该从十分弱开始,第2小节的低音E提供了饱满的支撑。右手声部回应以深情的 $\sharp g''$ — $\sharp c'''$ 、 $\sharp f''$ —a'要弹得像一位歌手在呼唤某人。手指应该贴近琴键,不要敲击而是按下。第10小节:右手的长音 b' 保持得略长一点点,作为补偿,之后的三连音稍微向前推动。开始于第11到14小节的三连音的段落做类似处理。第14小节:左手的三连音音型应该弹成音响充实的“弱”,同类音型出现的地方也一样。第21小节:右手要单独练习,以便细心地找到声部应有的力度平衡,导向第25小节的高潮,其中各声部得到解决(最高声部 $\sharp a'$ 到 $\sharp g'$,第二声部 $\sharp c'$ 到 b),然后加入了左手的三连音。要始终留心织体,八分音符进行不能受到任何阻碍。第36小节“甜美的,用弱音踏板”:又一次,手指必须贴近琴键,不要敲击,按下琴键,产生弦乐式的音响。第45和46小节是一个整体。注意第44和46小节的第三拍有轻微的重音,而第45和47小节的解决则没有。第52-56小节:这里也一样,需要分声部练习。注意第60小节双手的“表情滑音”,以及第61-63小节出现的美妙的“连奏”。第64小节:重音标记出现在第三拍,不过这一次回应出现在第65小节。第69小节:从弱起拍的a到第70小节的 $\sharp g$ 、 $\sharp f$ 和 c 要持续“渐弱”,不过旋律线不能模糊。

第五首 间奏曲

这首短小的乐曲要想弹得平衡,耳朵需要非常敏感。摇篮曲式的节奏应该是摆动的,没有一点沉重感。我建议初次练习这首曲子的人应该寻找旋律线(b'、c"、b'、#a'、b'、c"等等)。这样,尽管乐句很短,也可以保持长的线条。我还建议第一个结束处有一点“渐强”——从弱起拍到第12小节——从而使反复有解决感和真正的“甜美”音响。第15-23小节:要小心,别将小节中间的附点四分音符误弹成重音,它是伴奏的一部分。第25小节:开始于音响丰满的“弱”,留有充分的余地给从弱起拍到第29小节真正的 pp 之间的“渐弱”。注意“极其柔美”的主题反复提高了四度。结束处(第37-38小节)的轻微的“渐强”要弹得很有乐感。我想引用勃拉姆斯的弟子佛罗伦斯·梅的话:“他充分运用了众所周知的双音连奏的效果,无论力度轻响,从他对此方面要求的坚持,我知道他用这个标记有特别的意义。”¹手小的人我建议重新安排那些伸张很大的地方;例如开始的和弦,可以用右手弹e'、g'、b',左手弹e、g、b。不过要注意正确的声部平衡。

第六首 间奏曲

这首高雅忧郁的间奏曲,其和声很精致,需要有敏锐的听辨力,手臂要放松,做到“十分连贯”。正如勃拉姆斯的作品常常需要的,大拇指转换应该细心练习。请注意,本曲的速度是小行板,不要太慢、太拖沓,正常的音乐表现即可。本曲应该弹得类似“小步舞曲速度”,中间声部的旋律线悠长,美妙地分布在不同音域。伴奏部分留意持续的三连音,必须平均地流动,完全无重音。弹奏者需给#g"(第9小节前的弱起拍)以足够的分量,从而可以延续两个四分音符,在和声变化过程中一直凸显。从第9小节开始的全曲都应该注意八分音符三连音与两个八分音符的对置。第13小节:将最大限度的“保持时值”用在第14小节。第22小节:右手的和弦应该与左手的B同时出现。第43小节:再现应该弹成梦幻般的 pp (十分弱),与开始时歌唱性的 p (弱)形成对比。第52小节:最后两个八分音符作为弱起拍。第60-63小节:高音声部(#g'、#f'等等)与中音声部(#c'、

b、a、#g)要平衡,强调高音声部的#f',从而使它可以在解决到e'之前延续四拍。

第七首 随想曲

这首随想曲的性质是火热的,交叉节奏使它具有动荡不安的感觉,即使是美妙的,舒曼式的中段也无法压制它。华彩性的段落把我们带回乐曲的开始,需要累积的内在紧张性,以便使乐曲开始部分的返回像是一个高潮。最后的 $\frac{3}{8}$ 段落之前要有足够的保留,这个段落必须是更狂放的,导向D大和弦。这不仅是这首乐曲,也是整部作品的终极和弦。第1-6小节:小心,第二拍不要有错误的重音。最好专门练习左右手的互动(右手四分音符f"到八分音符e"和左手的#c到d,等等)而不需要考十六分音符。第9小节:导向第一个和弦。第11-14小节:注意, sf 只用于右手。第19小节:导向切分音和弦,要感觉到并且听到它在第20小节最后两个八分音符的解决。要练习中段,使左手声部的三连音由右手声部的三连音完成。由于勃拉姆斯在主题开始处(第21小节)为两个四分音符加了断音点,我想建议,第23、25和27小节也做同样的处理,这样可以与第29小节开始的“一直很连贯”有更大的对比。第36小节:突出左手声部的d"、c'、b,并请遵守中段的两个反复。第47小节:开始于柔和的“弱”。第48小节: f 必须持续一个四分音符,然后解决到e。第52-56小节也这样处理,以便给快速进行的十六分音符以旋律轮廓。第59小节:从第59小节第二拍到第61小节保持“渐强”;包括四分休止符。第74-75小节:音符的时值要充分保持,从而使开始于第76小节的段落更激动。从第82小节开始,突出 sf 和弦并且将它们弹成“渐强”,最高点是第90小节的D大和弦。每一个 sf 和弦之后是“连奏”的八分音符,没有重音,但是要有增长的紧张性。最后一次,第86小节, sf 后的四个八分音符开始于 mf ,从而最终达到丰满的 ff (不要敲击!)。第91小节:注意左手的分解和弦,以及终止和弦以前极轻微的延迟。

1. 佛罗伦斯·梅:《约翰内斯·勃拉姆斯的生平》,威廉·里夫斯,图书有限公司,伦敦1905年(新版1948年)。

VORWORT

Die *Fantasien Op. 116* schrieb Johannes Brahms im Sommer des Jahres 1892, den er zur Erholung im oberösterreichischen Bad Ischl verbrachte. Im Juni bittet er Eusebius Mandyczewski, den Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, um die Zusendung von Notenpapier. „So ein 24–36 Seiten quer Format für Clavier könnten Sie mir wohl schicken. Sie wissen, hier giebt's viel Clavier-Spielerinnen u. Sie bedenken, daß diese den Mund u. die Finger gern voll nehmen.“¹

Die Vermutung von Max Kalbeck, daß einige dieser Klavierstücke wohl viele Jahre zuvor entstanden seien, bestätigt das Autograph nicht. Die rasch ausgeführte und gelegentlich flüchtig wirkende Niederschrift, in der manche Lesarten sogleich wieder getilgt wurden, scheint nicht auf einer älteren Vorlage zu fußen. Wenig einleuchtend ist auch eine andere Meinung des Brahms-Biographen, *Intermezzo Nr. 6* und *Capriccio Nr. 7* seien nachträglich, kurz vor dem Druck, hinzugefügt worden.

Einzelne der Lesarten und Fingersätze sind mit Bleistift ergänzt worden, offenbar später, als Brahms die *Fantasien* in Wien auf seinem Flügel einübte. Im November des Jahres spielte er zumindest Teile dieses Opus vor einem kleinen Kreis im Hause des bekannten Wiener Arztes Theodor Billroth.

¹ Johannes Brahms im Briefwechsel mit Eusebius Mandyczewski, mitgeteilt von Karl Geiringer. In: Zeitschrift für Musikwissenschaft, Jg. 15, 1933.

Die Platten der Originalausgabe wurden nicht nach dem Autograph gestochen. Über den Verbleib der Stichvorlage (Kopistenschrift) ist nichts bekannt. Vor dem Erscheinen, Ende 1892, waren Abschriften der *Fantasien* im Besitz von Clara Schumann und Hans von Bülow. „Frau Schumann klagt mit keinem Wort, wie sonst immer, über Schwierigkeit, sie spielt sie mit Schwärmerei und freut sich, sie nächstens Joachim vorzuspielen. Bülow brachte sie mir diskreterweise in Berlin zurück; ich habe erst hier gesehen, daß er sie auf das feinste und sorgfältigste abgeschrieben und auch dies beigelegt hatte.“ (Brahms an Fritz Simrock, 20. Oktober 1892.)²

Die vorliegende Neuausgabe folgt der Originalausgabe. Der Vergleich mit dem Autograph, das hier erstmals ausgewertet worden ist, forderte jedoch die Berichtigung einzelner Ungenauigkeiten. Die abweichenden Lesarten der Urschrift sind in den Kritischen Anmerkungen notiert. Hinweise in runden Klammern rühren von Brahms her, gleichfalls original sind die kursiv gesetzten Fingersätze und die sparsam verwendeten Pedalzeichen. Den Bibliotheken, die freundlicherweise die Einsichtnahme in die Quellen gestatteten, sei an dieser Stelle gedankt.

Bernhard Stockmann

² Johannes Brahms: Briefe an Fritz Simrock, hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 4. Berlin 1919.

VORSCHLÄGE ZUR INTERPRETATION

Nr. 1 Capriccio

Das *Capriccio* muß mit großer Leidenschaft und unter sorgfältiger Beachtung der Phrasierung gespielt werden. Im Thema und in allen aus ihm abgeleiteten Figuren liegt die Betonung jeweils auf dem 3. Achtel, in den T. 4, 5 und 6 verstärkt durch *sf*. Im Kontrast hierzu trägt in T. 8 das erste Achtel das metrische Gewicht, was mit Wärme im Ausdruck vorzutragen ist. Die arpeggierten Oktaven in der linken Hand, T. 9–12, werden mit Gewichtsverlagerung zum Daumen hin gespielt. Ab T. 21 ist Vorsicht geboten: konsequentes Abwechseln beider Hände im hemiolischen Rhythmus; in T. 25 die Melodie, deren Höhepunkt in T. 28 liegt, von der linken Hand in die rechte Hand übergeben. Der erste Teil der mit T. 21 beginnenden Phrase (T. 21–28) bleibt trotz der durch *crescendo*- und *decrescendo*-Gabeln geforderten expressiven Nuancen im *p* als Grunddynamik, während im zweiten Teil (T. 29–36) das vorgeschriebene *crescendo* in T. 36 seinen Höhepunkt finden soll. Die Oktaven von T. 38 an übe man mit dem Daumen separat, um durch gleichmäßig ausbalancierte Gewichtsverteilung das geforderte *legato* zu erreichen. Vor T. 56 ein ganz kurzes Atemholen, um mit Gewicht (nicht hart!) auf dem *sf* zu landen. Von T. 86 an die „Echos“ e-dis, die eine Oktave auseinanderliegen, deutlich herausarbeiten, ebenso das *ges-f* in der linken Hand (T. 99/100 und 101/102). T. 170 etwas weniger laut als *ff* beginnen und mit Intensität bis T. 174 spielen. Möglichst das *stringendo* der Coda durchhalten, ohne an Kraft zu verlieren, um dann das Stück mit den krönenden Schlußakkorden zu beenden.

Nr. 2 Intermezzo

Der Charakter dieses Stückes ist melancholisch, voller Resignation und Sehnsucht. Obwohl ohne große Höhepunkte, ist es dennoch überzeugend. Es verlangt einen zarten Anschlag und im Non-troppo-presto-Teil nicht nur *legato*, sondern auch Sinn für Freiheit, um dem Spiel Spontaneität zu verleihen. Man denke an die wichtige Regel: Je zarter das Stück, umso stärker die Finger. T. 1/2 und 5/6 sollte man sich „in die Tasten legen“, um das Anschwellen des Tones zu erreichen; T. 10/11 die Wiederholung des Themas dann mit verändertem, besonders zartem Klang. Non troppo presto: Man beachte die vom Komponisten vorgeschriebene Temporelation ($\text{♩} = \text{♩}$). T. 19–21 alternativer Fingersatz für kleinere Hände:



Man drehe die Hand so, daß der Daumen in einer Achse mit dem Unterarm steht und gewissermaßen die Hand erweitert; er soll nicht mit aktiver Fingerbewegung gespielt werden. T. 40: Höhepunkt auf *a''* und der Linie abwärts folgen bis zum tiefen *a*. T. 47 zurückhaltend, linke Hand in nicht zu schwachem *p*, damit das *decrescendo* bis zum Doppelstrich gelingt. Das *dolce* in den Takten 55–56 beachten. Der Herausgeber spielt den Vorschlag auf dem Taktschlag. Phrasierungsvorschlag des Herausgebers für T. 63/64: Von T. 63, 2. Achtel (beide Hände) bis zum D-Dur-Akkord T. 64, 3. Achtel; mit dem *stringendo* ziele man auf das D-Dur, T. 65, 1. Achtel; das *ritardando* hauptsächlich

lich auf die beiden letzten Achtel in T. 65. Das *diminuendo* am Schluß vor allem für die beiden letzten Noten (T. 86) zurückhalten, um das Stück gleichsam „aushauchen“ zu lassen.

Nr. 3 Capriccio

Dies ist ein feuriges, vorwärtsdrängendes Stück, aber die Gefahr, diesen Charakter zu übertreiben, ist groß. Oft wird es hart gespielt. Der Herausgeber schlägt vor, mit freiem Arm und geschmeidigem Handgelenk zu spielen, damit das *sf* gelingt. Man beachte, daß das Stück *alla breve* notiert ist. Das *sf* in T. 1 soll in verschiedenen Schattierungen geübt werden. T. 5 und 7: Das *sf* in der linken Hand ist als Intensivierung des ersten Ausbruchs zu verstehen. T. 9/10 usw.: Man hebe das Gerüst *es-fis-d* hervor. Von T. 24–28 baue man ein organisches *crescendo* auf (kein *ritardando*) und lasse es über die Pause hinweg andauern, so daß die Augmentation des Anfangsmotivs (T. 1) ab T. 29 wie eine heroische Bestätigung wirkt. Un poco meno Allegro: Dieser Abschnitt sollte wie ein Choral gespielt werden. Dabei ist darauf zu achten, daß die zwei Viertel und die Viertel-Triolen jeweils rhythmisch genau gegeneinander gespielt werden. T. 42 verbinde man mit dem *sf* von T. 43, ebenso T. 43 mit dem *sf* von T. 44. T. 47: Der G-Dur-Akkord sollte durch besondere Klangfärbung hervorgehoben werden. T. 55–56: Das Wechselspiel der Triolen in der rechten und linken Hand ganz gleichmäßig ablaufen lassen. Man kann in T. 57 ein *crescendo* beginnen, das nach minimaler Verzögerung im *sf* T. 59 kulminiert. T. 67–69: Nicht langsamer werden. Brahms hat das *ritardando* „auskomponiert“: durch den Übergang von Triolen zu Viertelnoten. Was über den ersten Teil gesagt wurde, gilt auch für die Wiederholung von Tempo I, wobei die Intensität noch zu steigern ist. Der Schluß muß grandios klingen. Der Herausgeber schlägt deshalb vor, mit dem Üben des ganzen Stückes bei T. 71 zu beginnen, um die höchste zu Gebote stehende Kraft festzustellen, und dann erst mit entsprechender Disposition den ersten Teil zu spielen. Ab T. 101: *crescendo*, beginnend mit dem D der linken Hand. T. 103: Der Herausgeber empfiehlt, den Akkord der rechten Hand zusammen mit dem g' der linken Hand anzuschlagen.

Nr. 4 Intermezzo

Eines der schönsten, empfindungsreichsten Stücke und – was die Ausgewogenheit der musikalischen Mittel angeht – wahrhaft perfekt. Man muß immer wieder üben und experimentieren, um die vielfältigen Klangfarben und Strukturen darzustellen, ebenso die notwendige Freiheit der Gestaltung zu erreichen, die sich in einem ganz natürlichen *rubato* ausdrückt. Bis T. 36 ist das Stück als Dialog zu verstehen. Die linke Hand T. 1 beginnt mit nicht zu zartem *p*, dem das tiefe E in T. 2 ein klangvolles Fundament gibt. Die Antwort der rechten Hand, *dolce* *gis*–*cis*–*gis*–*a*–, sollte klingen, als ob ein Sänger einen Namen ruft. Die Finger nahe an die Tasten bringen, nicht schlagen, sondern die Tasten weich niederdrücken. T. 10: Man halte die lange Note *h'* in der rechten Hand einen Bruchteil zu lang und gleiche dies wieder aus, indem man die Triolen etwas vorwärtsdrängend spielt. Ähnlich kann man in T. 11–14 verfahren. T. 14: Die Triolen, wie zu Anfang, mit voll klingendem *p*, ebenso überall dort, wo sie sonst noch erscheinen. T. 21: Man übe die rechte Hand allein, um die Stimmführung in der geforderten Dynamik sorgfältig auszubalancieren und führe diesen Abschnitt zum Höhepunkt in T. 25, wo die Stimmen sich auflösen – die Oberstimme von *ais*– nach *gis*–, die Mittelstimme von *cis*– nach *h*. Dann füge man die Triolen-Begleitung der linken Hand hinzu, wobei man sich stets

der Struktur dieser Takte bewußt sein muß. Keinesfalls darf das Gleichmaß der Achtelbewegung beeinträchtigt werden. T. 36 *dolce*, *una corda*: Auch hier wieder die Finger nahe an den Tasten, nicht schlagen, sondern die Tasten niederdrücken, um einen streicherähnlichen Klang zu erreichen. T. 45 und 46 eng aneinander anschließen. Wichtig der leichte Akzent im 3. Taktteil von T. 44 und 46, während die entgegengesetzt geführte Bewegung in T. 45 und 47 keinen hat. T. 52–56: Diese Stelle wieder mit jeder Hand einzeln üben. Den klanglichen Gegensatz des Portamentos in beiden Händen in T. 60 und des wundersamen Legato-Stimmengewebes in T. 61–63 sorgfältig herausarbeiten. T. 64: Auf den Akzent im 3. Taktteil achten, diesmal hat auch die Erwiderung in T. 65 ein Akzentzeichen. T. 69ff.: Man spielt vom Auftakt *a* an über *gis*, *gis* bis *e* mit kontinuierlichem *diminuendo*, ohne jedoch die große Linie zu verlieren.

Nr. 5 Intermezzo

Dieses kurze Stück verlangt vom Spieler einen fein abgestimmten Sinn für Ausgewogenheit. Der Rhythmus sollte wie bei einem Wiegenlied ganz leicht, ohne jeden Rest von Schwere, schwingen. Der Herausgeber schlägt vor, bei der Erarbeitung zunächst der Melodie (*h'*, *c*–, *h'*, *ais*–, *h'*, *c*– usw.) zu folgen. So kann sich trotz der kurzen Phrasen eine große Linie entwickeln. Vor der ersten Wiederholung, Auftakt zu T. 12, schlägt der Herausgeber ein leichtes *crescendo* vor, das der Wiederholung den Charakter einer Bestätigung gibt und sie gleichzeitig besonders zart klingen läßt. T. 15–23 achte man darauf, daß die punktierten Viertel in der Taktmitte, die Teil der Begleitung sind, keinen falschen Akzent erhalten. T. 25: Mit vollem *p* beginnen, damit genügend Klangreserve für das *diminuendo* bleibt, das mit dem Auftakt zu T. 29 zu einem wirklichen *pp* führen soll. Wichtig das *dolcissimo* bei der Wiederkehr des Themas eine Quarte höher (T. 29). Das *crescendo* in der Schlußkadenz (T. 37/38) spiele man mit Empfindung. An dieser Stelle sei Florence May, eine Schülerin von Brahms zitiert, die geschrieben hat: „Er machte sehr viel aus dem wohlbekannten Effekt zweier gebundener Noten, ob in großer oder geringer Lautstärke, und aus seiner Beharrlichkeit hierin mir gegenüber weiß ich, daß diese Notierung in seiner Musik eine besondere Bedeutung hat.“* Für kleinere Hände können einige weite Griffe entsprechend eingerichtet werden, z.B. kann der Anfangsakkord folgendermaßen gespielt werden: *e-g-h* in der linken Hand, *e'-g'-h'* in der rechten Hand. Man achte aber auf die rechte klangliche Balance, die sich aus der Kreuzung der Oktavgriffe in der linken und rechten Hand ergibt.

Nr. 6 Intermezzo

Das Intermezzo, ein Stück von melancholischer Grazie, verlangt ein gutes Ohr für seine harmonischen Feinheiten und einen lockeren Arm, um das *ben legato* zu erreichen. Wie so oft bei Brahms, ist es vor allem das Weiterführen des Daumens, das sorgfältig geübt werden muß. Man beachte, daß das Stück ein Andantino ist, also nicht langsam und schleppend gespielt werden darf – eine Versuchung, der man allzuleicht erliegt. Es sollte in Richtung eines „tempo di minuetto“ genommen werden. Der Mittelteil mit seiner langen melodischen Linie ist wundervoll in verschiedenen Klangregistern gesetzt. In der Begleitung achte man darauf, daß die fortlaufenden Triolen gleichmäßig ohne die Spur eines Akzents gespielt werden. Das *gis*– (Auftakt zu T. 9) sollte so viel Gewicht bekommen, daß es

* Florence May: The Life of Johannes Brahms, William Reeves, Bookseller Ltd., London 1905 (Neuaufgabe 1948).

– über 2 Viertel gehalten – auch noch im folgenden Harmonienwechsel hörbar bleibt. Ab T. 9 und das ganze Stück hindurch muß die gleichmäßige Ausführung der Triolen gegen die Achtelbewegung mit großer Sorgfalt geübt werden. T. 13: Man spare sich das volle *sostenuto* für T. 14 auf. T. 22: Den Akkord in der rechten Hand zusammen mit dem H der linken Hand bringen. T. 43: Die Wiederholung (*pp*) spiele man im Gegensatz zum gesanglichen *p* am Anfang träumerisch-verhalten. Die beiden letzten Achtel in T. 52 sind als Auftakt zu T. 53 aufzufassen. T. 60–63: Oberstimme (gis', fis', e') und Mittelstimme (cis', h, a, gis) sollten gut aufeinander abgestimmt werden mit besonderer Betonung auf dem fis' in der Oberstimme, das über vier Schläge weiterklingen muß, bevor es sich nach e' auflöst.

Nr. 7 *Capriccio*

Der Charakter dieses Stückes ist feurig, und der komplementäre Gegenrhythmus erzeugt eine Empfindung von Ruhelosigkeit, die sogar der schöne Schumanneske Mittelteil nicht dämpfen kann. Der Abschnitt T. 47ff. im Stil einer freien Kadenz, die zum Beginn zurückführt, sollte mit innerer Spannung aufgebaut werden, damit diese Rückkehr wie ein Höhepunkt klingt. Man hebe sich genug Reserven für den letzten 3/8-Abschnitt auf, der wilder als alles Vorgegangene sein muß und zu den D-Dur-Akkorden führt, die den krönenden Abschluß dieses Stückes ebenso wie des ganzen Opus bilden. T. 1–6: Vorsicht, daß der 2. Taktschlag nicht einen Akzent erhält. Es wäre ratsam, das Wechselspiel zwischen rechter und linker Hand (Viertel gegen Achtelnote: f'-e' in r.H., cis-d in l.H. etc.) zu üben, indem man die Sechzehntelnoten wegläßt. T. 9: Sich mit

vollem Gewicht in den ersten Akkord „hineinlegen“. T. 11–14: Man beachte, daß das *sf* nur für die rechte Hand gilt. T. 19: Hier liegt das Gewicht auf dem synkopierten Akkord, dessen Auflösung man in den letzten zwei Achteln von T. 20 spüren und hören muß. Den Mittelteil übt man so, daß die Triolen der linken und der rechten Hand ineinander übergehen. Da Brahms am Anfang des Themas über die beiden Viertel Punkte setzte (*non legato*), sei das gleiche für die T. 23, 25 und 27 vorgeschlagen, um einen größeren Kontrast zu dem *sempre ben legato* ab T. 29 zu schaffen. T. 36: Man arbeite d', c', h in der linken Hand heraus. Die beiden Wiederholungen dieses Mittelteils dürfen auf keinen Fall ausgelassen werden. T. 47: Mit einem gedämpften *p* beginnen. T. 48: Man halte die Viertelnote f' in ihrem vollen Wert aus und mache sich die Auflösung zum e' bewußt; ähnlich sind die T. 52–56 zu spielen, damit in der schnellen Sechzehntel-Bewegung die Melodieführung deutlich herausgearbeitet wird. T. 59: Vom zweiten Viertel an ein *crescendo* bis über die Viertelpause in T. 61 hinweg aufbauen. T. 74/75: Diese Noten spiele man in ihrer vollen Dauer, was dem in T. 76 beginnenden Abschnitt noch größere Erregtheit verleiht. Beginnend mit T. 82, hebe man die *sf*-Akkorde deutlich ab und spiele sie als eine *crescendo*-Reihe, die im D-Dur-Akkord (T. 90) kulminiert. Nach jedem *sf*-Akkord beginne man die folgenden 4 Achtel *legato*, ohne Akzent, aber mit steigender Intensität. Nach dem letzten *sf* (T. 86) die Achtel im *mf* beginnen, um das *crescendo* zu einem klangvollen *ff* aufzubauen (nicht schlagen!). T. 91: Nach den links arpeggierten Akkorden eine fast unmerkliche Verzögerung vor dem Schlußakkord.

Menahem Pressler

PREFACE

Johannes Brahms composed the *Fantasias opus 116* during the summer of 1892 while on holiday in the Upper Austrian resort of Bad Ischl. In June he wrote to Eusebius Mandyczewski, the archivist of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna, asking him to send music paper: *You might send me some 24–36 pages of broadside sheets for piano. You know that there are many ladies here who play the piano, and you will realise that they love to keep their mouths and fingers busy.*¹

There is no evidence in the autograph manuscript to bear out Max Kalbeck's supposition that some of these piano pieces must have been written several years previously. The handwritten version, committed to paper quickly and sometimes, it seems, hurriedly, with a number of the readings crossed out again while writing, does not appear to have been based on an earlier version. There is also little evidence to support another view put forward by Kalbeck, Brahms' biographer: that *Intermezzo No. 6* and *Capriccio No. 7* were interpolated at a later date, shortly before the work was printed.

Some of the readings and fingering were added in pencil, clearly later when Brahms was working through the *Fantasias* at his own piano in Vienna. In November of the same year he played at least some of opus 116 to a small circle of guests at the house of the famous Viennese doctor Theodor Billroth.

The plates of the original edition were not engraved using the autograph manuscript as an engraver's copy. The whereabouts of this latter (the copyist's version) are not known. Before opus 116 was published, in late 1892, Clara Schumann and Hans von Bülow possessed copies of the *Fantasias*. *Frau Schumann for once has made no complaints about the difficulty of the music, she plays it with the greatest enthusiasm and is looking forward to performing it shortly for Joachim. Bülow discreetly returned it to me in Berlin; it was not until I was here that I noticed he had made a copy of it with the greatest neatness and care and had also included this*" (Brahms to Fritz Simrock, 20th October 1892).²

The present new edition is based on the original edition. Correlation with the autograph manuscript, which has been made use of here for the first time, did however require the correction of occasional inaccuracies. The divergent readings in the handwritten manuscript are referred to in the Critical Notes. Markings printed in round brackets are those given by Brahms, while the fingering printed in italics and the sparse pedal markings are also the composer's own. My thanks are due to the libraries which kindly allowed me to inspect the sources.

Bernhard Stockmann

¹ Johannes Brahms im Briefwechsel mit Eusebius Mandyczewski, mitgeteilt von Karl Geiringer. In: Zeitschrift für Musikwissenschaft, volume 15, 1933.

² Johannes Brahms: Briefe an Fritz Simrock, edited by Max Kalbeck, volume 4. Berlin 1919.

SUGGESTIONS FOR PERFORMANCE

No. 1 Capriccio

This Capriccio must be played with extremely intense feeling, observing the phrasing with great care. In the theme as in all the figures deriving from it the accentuation is on the third quaver in each case, reinforced by *sf* in bars 4, 5 and 6. By contrast, in bar 8 it is the first quaver which carries the metrical stress, and this must be conveyed with warmth of expression. The arpeggiated chords in the left hand in bars 9–12 should be played with the weight tending towards the thumb. From bar 21 onwards: consistent alternation of both hands in hemiolic rhythm; in bar 25 transfer the melody (which culminates in bar 28) from the left hand to the right hand. The first part of the phrase (bars 21–28) which begins at bar 21 retains *piano* as the overall dynamic level despite the expressive nuances implied by the *crescendo* and *decrescendo* markings, whereas in the second part (bars 29–36) the marked *crescendo* should reach its climax in bar 36. The octaves in bar 38 need to be practised with the thumb separately in order to achieve the required *legato* by keeping the weight evenly balanced. Before bar 56 a brief respite in order to land on the *sf* with the necessary weight (not hard!). From bar 86 onwards bring out clearly the “echoes” e–d sharp separated by an octave; similarly g flat–f in the left hand (bars 99/100 and 101/102). Begin bar 170 rather less strongly than *ff* and play through to bar 174 with intensity. Try as far as possible to keep up the *stringendo* of the coda without diminishing the strength of the passage, so that the piece ends with the crowning final chords.

No. 2 Intermezzo

The character of this piece is melancholy. It is full of resignation and longing. It has no great climax, yet it is satisfying. It requires a delicate touch, and in the Non-troppo-presto-section it requires not only a *legato*, but also a sense of freedom that gives the playing spontaneity. Please remember an important maxim: the softer the piece, the stronger the fingers. In bars 1/2, and 5/6 lean into the keyboard to achieve the swell. Bars 10/11: colour the repeat of the theme differently so as to bring it out with great tenderness. Non troppo presto: take special note of the tempo relationships indicated by the composer ($\text{♩} = \text{♩}$). I would suggest an alternative fingering for smaller hands for bars 19–21:



Rotate the hand so as to use the thumb as an extension of the hand, not as a finger motion. Bar 40: climax on a^{'''}. Follow the line down to the low a. Save in bar 47 and begin the left hand in good *piano* so as to have a *decrescendo* to the double bar-line. Observe the *dolce* in bars 55/56. The editor plays the appoggiatura on the beat. Bar 63: the phrase starts with both hands on the second quaver; suggested low point – D major chord (3rd quaver in bar 64); aim *stringendo* to D major (first quaver in bar 65) and maximum *ritardando* in the last two quavers of bar 65. Save most of the *diminuendo* for the last two notes in bar 86, in order to give the piece a sense of expiration.

No. 3 Capriccio

This is a fiery and driving piece which can be easily exaggerated, and is often played hard. I would like to suggest the use of a free arm and a supple wrist in order to do justice to the *sf*. Note that the piece is to be played *alla breve*. Vary the *sf* in bar 1. Bars 5 and 7: play the *sf* in the left hand as an intensification of the first outburst. Bars 9/10 etc.: bring out the skeleton e flat, f sharp, d. Build an organic *crescendo* from bar 24 to 28 (no *ritardando*). Let the *crescendo* continue through the rest so that the augmentation of the first bar comes like a heroic statement. Un poco meno Allegro: should be played like a chorale. Take care to be rhythmically exact in playing the two crotchets against the crotchet triplets. Join bar 42 to the *sf* in bar 43; do the same in joining bar 43 to the *sf* in bar 44. Bar 47: try to colour the G major chord in a special way. Bars 55/56: keep the interplay between the right hand and left hand triplets continuous. Start *crescendo* in bar 57, culminating, after the slightest wait, in the *sf* in bar 59. Bars 67–69: no *ritardando*. Brahms has indicated the *ritardando* by changing the triplets into crotchets. Whatever has been said about the first half applies with even greater intensity to the repeat. The ending, of course, has to sound grandiose. I suggest that one practice the piece by starting with the second half first in order to determine one's maximum strength, and then play the first half accordingly. Bar 101: start *crescendo* on D in left hand. Bar 103: play the right hand chord together with the g' in the left hand.

No. 4 Intermezzo

Here we have a most beautiful and sensitive piece, and in its economy, a truly perfect one. One has to practice and experiment in order to produce a variety of colours and textures as well as freedom which expresses itself in a most natural *rubato*. Up to the 36th bar the piece is a dialogue. The first bar should start with a full *p* in the left hand triplets, the low E in the second bar giving in a rich underpinning. The right hand response in *dolce* g sharp–c sharp, f sharp–a' should be played like a singer calling a name. The fingers should be close to the keys, not striking, but pressing. Bar 10: hold the long note b' in right hand a fraction longer and make up for it by playing the triplets with a forward motion. Do something similar in the section starting with the triplet in bar 11 to bar 14. Bar 14: play the triplet figure in the left hand with full-sounding *p*, and wherever else it appears. Bar 21: practice right hand alone so as to balance the voices carefully, in the required dynamics, and lead to the climax in bar 25, in which the voices resolve (the top voice a sharp' to g sharp', and the second voice c sharp' to b). Then add the left hand triplets. Always be aware of the texture. Nothing must interfere with the quavers. Bar 36 *dolce, una corda*: again, keep fingers close to the keys, not hitting, but pressing down the keys to achieve a string-like sound. Bars 45 and 46 belong together. Observe the slight accent in the 3rd beat of bars 44 and 46 while the resolution in bars 45 and 47 has none. Bars 52–56: again work the voices separately. Pay attention to the *portamento* in both hands in bar 60, and to the beautiful *legato* weave in bars 61–63. Bar 64: the accent

mark in the 3rd beat, but this time the response in bar 65 has a accent mark as well. Bar 69: play from the upbeat a to bar 70 through g sharp, f sharp, e with continuous *diminuendo* but without ever losing the line.

No. 5 Intermezzo

This short piece demands a finely tuned ear for balances. The rhythm, like a lullaby, should swing without a hint of heaviness. I would suggest that when first working on the piece one should follow the melodic line (b', c'', b', a sharp', b', c'', etc.). One will then be able to keep a large line in spite of the short phrases. I would also suggest a slight *crescendo* in the first ending – from the upbeat to the 12th bar – so as to give the repeat a sense of resolution and a true *dolce* sound. Bars 15–23: be careful not to give a false accent in the middle of the bar to the dotted crotchet, which is a part of the accompaniment. Bar 25: start with a full *p* so as to have enough *diminuendo* to come down to a real *pp* from the upbeat to the 29th bar. Notice the *dolcissimo* at the return of the theme a fourth higher. Play sensitively the slight *crescendo* in the final cadenza (bars 37/38). I would like to quote Florence May, a pupil of Brahms, who wrote: "He made very much of the well-known effect of two notes slurred together, whether in loud or soft tone, and I know from his insistence to me on this point that the mark has a special significance in his music."^{*} For small hands I suggest re-arranging some of the larger stretches; for example, the opening chord could be played e', g' b' in right hand and e g b in the left hand. However, be careful to keep the correct balance.

No. 6 Intermezzo

This intermezzo of melancholic grace demands a keen ear for its harmonic refinement, and a loose arm to achieve a *ben legato*. As so often in Brahms, it is the transfer of the thumb that must be carefully practiced. Please observe that the piece is an andantino, and not slow and dragging, a common enough temptation. It should be played something like a "tempo di minuetto". The middle part, with its long melodic line, is beautifully set in different registers. In the accompaniment be aware of the continuous triplets that have to be even flowing without a trace of an accent. Take the g sharp" (upbeat to bar 9) with sufficient weight so that it will be sustained for two crotchets and be heard above the harmonic change. Beginning with bar 9, and throughout the piece, be careful with the triplets against two quavers. Bar 13: Save maximum *sostenuto* for bar 14.

Bar 22: bring the chord in right hand together with the B in the left hand. Bar 43: play the return *pp* and dreamily, in contrast to the singing *p* in the beginning. Bar 52: use last two quavers as upbeat. Bars 60–63: balance the top line (g sharp', f sharp', e) against alt line (c sharp', b, a, g sharp) with emphasis on the f sharp' in the top line so as to sustain 4 beats before resolving into e'.

No. 7 Capriccio

The character of this capriccio is fiery and the cross rhythm gives it a sense of restlessness which even the beautiful Schumannesque middle section cannot subdue. The cadenza-like section, which returns us to the beginning, should be built with inner tension so that the return to the beginning should sound like a climax. Have enough reserves for the last 3/8 section which must be wilder and leading up to the D major chords, the crowning chords of this piece as well as of the whole opus. Bars 1–6: be careful not to give the second beat a false accent. It would be advisable to practice the right hand and left hand interplay (crotchet to quaver: f', e'' in the right hand, c sharp, d in left hand, etc.) leaving out the semiquavers. Bar 9: lean into the first chord. Bars 11–14: observe that the *sf* is only in the right hand. Bar 19: lean into the syncopated chord and feel and hear it resolve in the last two quavers in bar 20. Practice the middle section so that the triplets in the left hand are completed by the triplets in the right hand. Since Brahms indicated at the beginning of the theme (bar 21) two crotchets with staccato dots, I would suggest the same in bars 23, 25 and 27, in order to create a greater contrast with the *sempre ben legato* at the beginning of bar 29. Bar 36: bring out the d', c', b in the left hand. Please observe the two repeats in the middle section. Bar 47: start with a subdued *p*. Bar 48: hold f a full crotchet value and release to e. Do the same in bars 52–56 in order to give those fast-running semiquavers a melodic design. Bar 59: keep *crescendo* from second beat of 59 through bar 61; including the crotchet rest. Bar 74/75: give the notes full value in order to give the section starting in bar 76 greater excitement. Starting with bar 82 isolate the *sf* chords and play them as a *crescendo* series culminating in the D major chord in bar 90. After each *sf* chord start the four quavers *legato* without an accent, but with increasing intensity. The last time, in bar 86, start the four quavers after the *sf* with *mf* in order to achieve a rich *ff*. (Don't hit!) Bar 91: observe the arpeggiated chords in the left hand and the slightest hesitation before the final chord.

Menahem Pressler

^{*} Florence May: The life of Johannes Brahms, William Reeves, Bookseller Ltd., London 1905 (new ed. 1948).

目 录

前 言	VIII
演奏建议	VIII
Vorwort	XI
Vorschläge zur Interpretation	XI
Preface	XIII
Suggestions for Performance	XIV

第一首 随想曲 / Nr. 1 Capriccio ... 2



第四首 间奏曲 / Nr. 4 Intermezzo ... 15



第二首 间奏曲 / Nr. 2 Intermezzo ... 7



第五首 间奏曲 / Nr. 5 Intermezzo ... 18



第三首 随想曲 / Nr. 3 Capriccio 10



第六首 间奏曲 / Nr. 6 Intermezzo 20



第七首 随想曲 / Nr. 7 Capriccio 22



版本评注	26
------------	----

Kritische Anmerkungen

Critical Notes	27
----------------------	----

约翰内斯·勃拉姆斯
Johannes Brahms

幻想曲 Op.116 Fantasien op.116 Fantasias Op.116

伯恩哈德·斯托克曼根据作曲家手稿、原版和其他可靠的原始资料编辑

梅纳赫姆·普莱斯勒编写指法与演奏建议

Nach Autograph, Originalausgabe und anderen authentischen Vorlagen
herausgegeben von Bernhard Stockmann

Fingersätze und Vorschläge zur Interpretation von Menahem Pressler

Edited from the autograph, original edition and other authentic sources
by Bernhard Stockmann

Fingering and suggestions for performance by Menahem Pressler

李曦微 译

随想曲 / FANTASIEN

Opus 116

1892

Capriccio

Presto energico

1

7

13

20

27

f

sf

sf

sf

sf

p ben legato

cresc. p