

Brahms

Hungarian Dances, Version for two hands

UT 50180

Johannes Brahms

勃拉姆斯 匈牙利舞曲

(独奏版)

Herttrich / Roggenkamp

中外文对照

Wiener Urtext Edition

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

维也纳原始版

UT 50180

约翰内斯·勃拉姆斯

Johannes Brahms

匈牙利舞曲

Ungarische Tänze

Hungarian Dances

独奏版 / zweihändige Fassung / Version for two hands

恩斯特·黑特里赫根据首版编辑，彼得·罗根坎波编写指法与演奏建议

Nach der Erstausgabe herausgegeben von Ernst Herttrich

Fingersätze und Hinweise zur Interpretation von Peter Roggenkamp

Edited from the first edition by Ernst Herttrich

Fingering and Notes on Interpretation by Peter Roggenkamp

李曦微 译

Wiener Urtext Edition

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

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,对贝多芬的任意窜改是最严重、最普遍的,造成的混乱也最大。有的版本把自己的注释混同 in 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

前言

勃拉姆斯的《匈牙利舞曲》现在主要以其管弦乐队版而闻名,并成为“通俗”音乐会的常备曲目。在作曲家生活的年代里它们有三种正式的版本:1. 21首舞曲全部为钢琴四手联弹:第一至十首发表于1869年2月,第11至21首发表于1880年6月。2. 第一至十首作为钢琴独奏曲,出版于1872年3月(特欧多·科赫那改编的第11至21首钢琴独奏版发表于1881年)。3. 第一至三首和第十首的管弦乐谱出现于1874年10月(安东宁·德沃夏克改编的第17至21首管弦乐谱出现于1881年)。

这些舞曲的起源相当复杂,在1870年的出版物上曾引起激烈的争议。1848年匈牙利反抗奥地利的起义失败,匈牙利小提琴家埃德·霍夫曼(1828-1898,他称自己为赖梅尼)逃到汉堡。勃拉姆斯结识了他,从而产生了写这些作品的最初灵感。勃拉姆斯与他的第一次会面应该不会早于1852年底,因为当时赖梅尼从美国和法国巡回演出回来,再次在汉堡开音乐会,1853年1月初汉堡人民首次见到这两位年轻艺术家。同年4月19日他们一起举行巡回音乐会,曲目包括“匈牙利歌曲与舞曲”。两位演奏家到过的城市中有汉诺威,在那里赖梅尼把自己的钢琴伴奏介绍给本国同胞约瑟夫·约阿希姆——这次会面成为勃拉姆斯一生中最重要的事情之一。离别前,他们给了约阿希姆一份写了三首匈牙利旋律的谱纸,并题“来自你的朋友赖梅尼和勃拉姆斯的一个纪念品”。

这是勃拉姆斯记录匈牙利旋律最早的一些乐谱。勃拉姆斯又用了许多这类谱纸记录匈牙利旋律。他毕生都在搜集德国和其他国家的民间旋律,并把它们记录在那些包罗万象的手册中。1854年6月8日罗伯特·舒曼过生日,勃拉姆斯将这类旋律汇集成册送给克拉拉·舒曼。该册子中除了德国和瑞典民歌旋律以外,还有十首“匈牙利民歌”。当时,人们普遍对民间音乐感兴趣,其中匈牙利旋律尤其流行。当然,总的来说这些并非真正的匈牙利民间音乐,它们首先被吉卜赛表演团体带到维也纳,然后又带到欧洲其他地区的。不过,勃拉姆斯对民间音乐的真

实性是特别认真的,这从1856年2月26日他给克拉拉·舒曼的回信中可以看出:“我尤其期待着你告诉我你对匈牙利和吉卜赛民间音乐的看法,那是一种特殊的民间音乐。赖梅尼教给我的东西不正宗,他添加了许多自己错误的理解。”1858-1859年冬,克拉拉·舒曼到维也纳和布达佩斯巡回演出,她写信给勃拉姆斯,向他报告说当地的音乐听众对他的作品很赞赏。

在勃拉姆斯给克拉拉·舒曼的“匈牙利民歌”中有《匈牙利主题变奏曲》Op.21 No.2的主题。该曲以一首发表于1862年的匈牙利歌曲为基础。还有歌曲《玛捷尔》Op.46 No.2的主题,《匈牙利舞曲》第三首和第七首的开头,以及李斯特的《匈牙利狂想曲》第十四首的初始动机。每一个主题都附有部分钢琴谱。

勃拉姆斯在与赖梅尼合作的巡回音乐会中可能弹过一些这类的匈牙利传统歌曲。但是他是否曾经写下这些改编并不清楚。1872年2月3日,为了一些即将出版的《匈牙利舞曲》第一至十首钢琴独奏版的更正事宜,勃拉姆斯在给出版商辛姆洛克的信中写道:“我刚刚收到那些匈牙利曲子的更正。当时我曾经多次要求你寄给我一份合订本,这样我可以在钢琴上校对和做些改进。要把已经随心所欲地弹了许久的东西写下来是很困难的,而写下来的应该尽量实用。”可以想象,勃拉姆斯此前曾经凭记忆演奏过这些舞曲,亦即“随心所欲地”。另一方面,克拉拉·舒曼肯定拥有一些勃拉姆斯的《匈牙利舞曲》的钢琴手稿。无论如何,上文我已提到过,在她的维也纳和布达佩斯的巡回音乐会节目单中有几首这类的舞曲。然而,勃拉姆斯与出版商讨论的究竟是哪几首舞曲不得而知。勃拉姆斯自己增加了这种迷惑:他在1869年1月19日给另一位出版商莱特·比德曼的信中写道:“我没有违背诺言。这些即将完成的《匈牙利舞曲》中没有一个音符来自舒曼夫人拥有的并公开演奏过的那些曲子。快要问世的新作品确实是我写的,它们是匈牙利民间旋律,我只是把它们改编一下。”显然莱特·比德曼曾经抱怨说勃拉姆斯本

来承诺过要把《匈牙利舞曲》给他,但是却给了辛姆洛克。所以瑟尔福·辛格弗里德·克洛斯在他的长篇《勃拉姆斯传记》(波恩,1997年,卷二,第575页)中写道:“这是对一位失望的出版商提出的保护性借口,究竟在什么程度上只能是个疑问。”不管怎么样,在勃拉姆斯与舒曼夫人的通信中从未提及他那些原作。值得注意的是,他在各种手稿册中总共记录了15首匈牙利旋律,其中只有两首用在出版的21首匈牙利舞曲中。他肯定也从已出版的匈牙利旋律集中取材。第三和第四集舞曲中有几首看来完全是他自己创作的。1880年3月,他通知辛姆洛克说又有“12首新的匈牙利舞曲”,并说“其中有些完全是我自己的创造”。不幸的是他没有说明究竟是哪几首。约瑟夫·约阿希姆告诉传记作家卡尔贝格说他相信第11、第14和第16首是“勃拉姆斯的原创”(卡尔贝格,卷一,第66页)。根据资料,第12首也可能是“勃拉姆斯的原创”。因为,在瑞士的一处私人收藏中有一份这首曲子的制版者抄本,勃拉姆斯在两个地方增加了许多小节。如果这谱子是别人的,他不大可能会做这样的改动。

《匈牙利舞曲》四手联弹版的记载最早见于克拉拉·舒曼1868年11月1日在奥登堡写的日记,她写道:“今天晚上在黑尔·冯·波黑乌家有个招待会,约翰内斯(勃拉姆斯)和我一起弹了几首美妙的匈牙利舞曲,朋友们都赞美我们,并为我们举杯庆祝。”他们在杜赛多夫和波恩时认识了奥伯特·底特里赫,当时他任奥登堡的音乐总监,后来回忆起那天晚上他俩的视奏,称道“激情热烈,使得人人欣喜若狂”。如果底特里赫所言是准确的,那么事实上这些被“视奏”的四手联弹曲子就应该是那时刚完成不久的。

在奥登堡音乐会后仅仅五个星期,勃拉姆斯就通知他的出版商辛姆洛克关于新的“匈牙利舞曲”事宜,并说:“顺便提一下,它们是真正普斯塔和吉卜赛人的孩子,不是我的。我只是在早餐时将它们编成曲子。它们将作为四手联弹曲出版,然后可能还会有独奏版。”1869年1月2日他终于将一份亲笔手抄本作为制版定稿寄给辛姆洛克,并写道:“同时,我寄上两本匈牙利曲子。可能它们是一个最不实用的人创作出的最实用的作品。标题是:匈牙利舞曲

/钢琴四手联弹/J.B.改编/在某个时候,它可能会包括‘钢琴独奏版’。或者用另一个标题?一至五第一本,六至十第二本。标题页要准备好,这样第三和第四本可以用。这是我目前想要的顺序,然后独奏曲可以独立出版。……如果你喜欢这些普斯塔歌曲,能否寄给我一份合订本,我好在上面作修改。我知道我已有一些抄本,但是已经有各种改动,不好用。请不要刻印曲中的反复,除非是我标明的。无论如何这些谱子应该是够厚的了。”

这封信有两个方面很有意思:

1. 独奏版本是从一开始就计划好的,虽然直到三年后它们才出版,尽管勃拉姆斯自己后来只改编了第一和第二集中的十首曲子,第11至21首的独奏改编版留给特奥多尔·科赫那去完成了。

2. 封面的设计表明勃拉姆斯从一开始就考虑到要用正确的著作权术语:“J.B.改编”。二月份发行的第一版的封面准确地用了勃拉姆斯的措词。但是以后辛姆洛克把“改编”一词从封面删除,可能是出于商业的考虑。这个做法造成了令人不快的影响。1874年6月,一位著名的通俗音乐作曲家,出生于斯洛伐克的匈牙利人贝拉·凯勒在《柏林通俗音乐报》上载文指责勃拉姆斯对他那些匈牙利旋律有著作权的声称。其后,赖梅尼也提出前10首匈牙利舞曲中有7首是他作的(纽约时报,1879年1月18日)。勃拉姆斯曾经问辛姆洛克,是否应该为第三和第四集舞曲写个简明的前言。很可能他本来准备写一个辩解性的回应。不管辛姆洛克的行为是昧良心的还是正确的判断,所幸的是公众从来没有因此而抛弃这些作品。总之,那些指责完全无法影响匈牙利舞曲的广泛流行。

独奏版本的作曲家手稿没有保存下来。所以首版成为唯一的原始资料。这是令人遗憾的,最重要的是因为独奏版本与四手联弹版本之间有许多不同处,“版本评注”中对此作了讨论。

编辑衷心感谢维也纳音乐之友协会,他们慷慨地为我提供了原始资料的复印本。

恩斯特·黑特里赫

(由布莱恩·朗格翻译成英文)

演奏评注

童年时的勃拉姆斯很幸运,他的父亲把他托付给两位汉堡的杰出而又负责任的音乐教师。他的第一位钢琴教师是奥托·F.W.柯赛尔,后来1843到1853年由爱德华·马克森教他钢琴和作曲。这位年轻音乐家受到以巴赫和贝多芬为中心的音乐教育。当勃拉姆斯最初完全成熟的作品首次公演时,他也已经是一位技巧精湛、经验丰富、成功的钢琴独奏家和室内乐音乐家。

早在勃拉姆斯在维也纳生活时(从1862年起),他就经常以钢琴家的身份出现,那时他专注于作曲和指挥。他的演奏曲目除了自己的作品外,还偏爱巴赫、贝多芬、舒伯特和舒曼的作品。公开演奏其好友罗伯特·舒曼那些高难度的作品验证了勃拉姆斯作为钢琴家的完美技艺。他演奏过的舒曼的作品包括《六首帕格尼尼随想曲主题练习曲》Op.10,《F小调第三奏鸣曲》Op.14和《A小调钢琴协奏曲》Op.54。

勃拉姆斯最早同意付印的六首作品中有四首是钢琴独奏曲:三首奏鸣曲Opp.1、2和5,以及《谐谑曲》Op.4。后来他不再写钢琴独奏奏鸣曲,而是集中精力创作变奏组曲,晚年时则多写特性乐曲。勃拉姆斯从小就感到弹钢琴得心应手。即使当他已经在除了歌剧以外的所有音乐体裁上都卓有建树后,钢琴仍然是他创作的中心。他的键盘音乐,为钢琴与各种乐器组合写的室内乐,还有钢琴伴奏的歌曲都位居19世纪最重要的音乐作品之列。

勃拉姆斯20岁时就已经开始接触匈牙利的通俗音乐。匈牙利小提琴家爱德华·霍夫曼以赖梅尼这个名字为人所知,他是把匈牙利的吉卜赛歌曲和舞曲介绍给勃拉姆斯的第一个人。他们于1853年合作举办了一系列音乐会。移居维也纳后,勃拉姆斯时常到咖啡馆去听吉卜赛乐班表演。到布达佩斯巡回演出时,他又进一步加深了对这类音乐的印象。同时,勃拉姆斯喜欢在朋友圈子里和公开音乐会上演奏吉卜赛音乐。另一方面,他的新家——多瑙王朝首都维也纳给他的影响表现在对舒伯特的深入研究上。他师从马克森时就已经熟悉舒伯特的音乐了。其钢琴四手联弹《匈牙利嬉游曲》D818(1824年)是受匈牙利影响创作的音乐作品的早期范例。

匈牙利吉卜赛音乐的影响可以在约翰内斯·勃拉姆斯的许多作品中发现。最明显的是那些在标题中有“匈牙利”或“吉卜赛”这样的字眼作品:变奏曲Op.21, No.2,以匈牙利歌曲为主题;钢琴四重奏No.1 G小调, Op.25(末乐章:“吉卜赛风格的回旋曲”);《吉卜赛歌曲》Op.103;六首四重奏Op.112中的“四首吉卜赛歌曲”以及《匈牙利舞曲》WoO1。匈牙利风格还出现在下列作品中:《第一弦乐六重奏》Op.18(变奏曲乐章);《第二钢琴四重奏》Op.26(末乐章);圆舞曲Op.39;《B小调随想曲》Op.76 No.2;《小提琴协奏曲》Op.77(末乐章);《第二钢琴三重奏》Op.87(第二乐章)和《第二弦乐四重奏》Op.111(第二、第四乐章)。1860年,勃拉姆斯将上文提到的Op.18的变奏曲乐章改编为钢琴独奏曲并题献给克拉拉·舒曼的生日。

1868年勃拉姆斯写了最开始的两集钢琴四手联弹《匈牙利舞曲》(Nos.1-10)并于1869年初出版。它们属于舞曲风格的套曲,勃拉姆斯的这些作品不仅是为音乐厅也是为家庭音乐会而写的。它们也代表了一种“流行音乐”,不过是最高质量的。属于这类作品的除了《匈牙利舞曲》外,还有16首圆舞曲Op.39;《情歌圆舞曲》Op.52和Op.52a以及《新情歌圆舞曲》Op.65和Op.65a。勃拉姆斯还将上述作品改编为不同乐器组合的乐曲。

1880年,又有两本钢琴四手联弹《匈牙利舞曲》面世。不过,勃拉姆斯只为第一首到第十首写了独奏版本并于1872年出版。在改编过程中,有两首四手联弹乐曲转了调性:第四首从F小调转到 $\sharp F$ 小调,第七首从A大调转到F大调。

两个版本最明显的不同是独奏版本对演奏者的技术要求。这个版本比四手联弹版更注重技巧问题。大多数技巧性段落出现在右手声部,多数指法建议也用在这些地方。四手联弹版本的织体更清晰,类似室内乐,更强调对位写法和模仿,有时甚至还出现二重对位。作曲家为了避免和弦分布的音域太大,将乐曲交由两位演奏者分别弹奏,并用了更显而易见的键盘风格写法。这个版本意在不仅为专业钢琴家而且也作为家庭音乐活动所使用。

演奏勃拉姆斯的作品需要手很大并且灵活,可以伸张到九度,最好是十度。独奏版《匈牙利舞曲》要求大范围的手位移动,快速跳进到极限音域,例如第四首中段中一直下降到最低的 $\sharp A$ 。双手的八度都很常见,尤其是第七首。一般都认为勃拉姆斯的键盘风格很少用持续的快速音阶性与和弦性音型。然而,在目前的选集中,他常常用这类技巧,例如第六首中的快速音阶性段落(第39、50小节等等),以及第一首中分布在几个八度内的琶音(第29、35小节等等)。上述这些地方所用的技巧也出现在李斯特的钢琴作品中,用以产生终止的效果,直到当代所谓“流行音乐”的钢琴作品中还在使用。

有一些地方勃拉姆斯提供了“也可以是”(ossia)的选择性方案,有时它们同等有效,不过有时则只是为了演奏比较容易。例如第三首(第49-59小节)就属于后者:此处,他十分典型的键盘写法——左手声部音域宽广的音型可以代之以简单的震音(还可以参见《根据原主题的变奏曲》Op.21, No.1, 1857年)。《匈牙利舞曲》的这个版本还有另外一个特点,为第八首中的双手八度滑奏(第114小节)提供了比较容易的替代弹法。勃拉姆斯已经在《帕格尼尼主题变奏曲》Op.35(1862/1863)中处理过这种问题,尽管只是右手声部(卷一,变奏曲13)。

负责任的《匈牙利舞曲》的演奏要求演奏者对各声部的地位以及它们之间的关系时刻保持清楚。几乎一直有主要的和对比的声部,同时还有“伴奏声部”,它们常常具有差不多同等的重要性。勃拉姆斯的作品中绝无“不重要的”音符,每一个音符都是深思熟虑的。

短暂的重新安排两手交替(“双手布局”)是可行的,如果它们有助于音乐内容的表现。以下情况有时我们提供指法建议:例如,第一首(第77小节),左手第一拍的 g' 可以用右手弹,让左手有更多的时间准备跳进。不是所有的可能性都被包括,例如第二首(第20小节):如果演奏者想把左手的八分音符弹得很短促干脆,不用踏板,就可以用左手弹右手声部第二拍的 e' ,以便右手能够用5-3或者5-2的指法,将高音声部弹成连奏。两手分布可能有帮助,但是也有产生意外困难的风险,缺少清晰性或者不均匀。重要的是应该仔细检查,首先是靠听觉,某种双手分布是否是最佳解决方案。

勃拉姆斯只为一些有问题的地方加了指法;它们用斜体字印出。两个方面应该注意:他喜欢运用手指连奏大跨度音程,例如八度(第二首第1-2小节)(译者注:指不用踏板帮助连接),以及拇指从下方的跨越只用在全部手指包括小指都弹完后,从而可以弹得更快(对比上文提及的第一首第29小节的琶音以及其他地方)。为了提高音响质量,演奏勃拉姆斯的钢琴作品当然要用右踏板。不过不能影响声部清晰这个原则必须得到尊重。勃拉姆斯从不讳言研究J.S. 巴赫的作品对于他有多么重要。建议在他的作品中用频繁但是分散独立的踏板,持续变换的踏板可以连接旋律线与和声进行。而且,踏板的使用并不表示应该完全踩下去。应该利用各种可能的踏板用法。演奏者需要细心考虑踏板用法,始终用挑剔的耳朵加以评估。这可以使他们的踏板用法灵活,并且能够适应不同乐器和不同演奏场合的要求。

在《匈牙利舞曲》的独奏版中,作曲家偶尔添加踏板标记,并不要求,甚至没有暗示任何统一的用法。很多标记得不准确和无标记的地方也应该用踏板。这些地方比准确记谱的片段更要求演奏者有高水平的风格鉴定力与责任感。以下片段是踏板用法的例子:

第一首曲子第5-6、11-12小节和其他类似处的情况是很清楚的:每一个乐句终止处的踏板标记适用于建立在一个和弦上的两个小节(建议:每个第二小节的中间可以慢慢地放开踏板,支持“渐弱”的过程)。第二首第63-68小节也很明确:为了产生不同的音色,勃拉姆斯的意图是每两个小节的第一个用踏板,而第二个小节不用。

第一首曲子第61-63小节和其他类似地方的情况则不太明确:第61小节勃拉姆斯写了*col Ped.*(用踏板),没有任何进一步的说明。很清楚每一个四分音符应该换踏板,这样既可以使八度旋律连贯,又可以避免和声含糊不清。弹奏低音声部的三个断奏八分音符可能有一点问题。不过鉴于要求的速度,这些音应该弹得很短促,将它们弹得比八度轻会有帮助。

第四首(第1-2小节)和类似片段的踏板问题很容易处理。低音需要保持,给这个片段一个基础,并且可以做出“渐强”。还有,第一小节勃拉姆斯通过宽广的音域和“震音”的指法表明三度音程 $\sharp f'-a'$ 不

可能用手指保持：踏板必须持续到第2小节的第二个八分音符才能换。按照上述原则，无标记的片段也应该用踏板，尽管并没有强制性的要求。例如，第一首的开始（第1-4小节），每一个第一和第四个八分音符都可以换踏板，这适用于这首相对比较长的乐曲的全曲，偶然有例外。与此相反，第七首的开始，演奏者应该尽量避免用踏板，虽然低音的第一和两个四分音符可以用短踏板加强。

踏板用法不仅是风格的问题，而且与演奏者的个性密切相关。研究键盘作品的管弦乐版本及其配器有助于在考虑踏板用法时有听觉的想象。勃拉姆斯本人于《匈牙利舞曲》第一、三和十首分别写了管弦乐版。

勃拉姆斯在他的作品中仅有极少数几个地方加了节拍器速度标记。在他的键盘音乐作品中，只有《第二钢琴协奏曲》^bB大调Op.83加了标记。他在《第一钢琴协奏曲》Op.15第一乐章的手稿中加的节拍器速度标记在付印时被取消了。今天看来，这个标记被取消的原因在于这个乐章的实际速度应该比他原先用的建议速度（♩=58）慢得多。勃拉姆斯避免用

极端的速度和个性化的标记。作曲家的文字说明传达了他的意图。在这方面，值得对他的不同作品及其中的段落所做的各种标记和指示做一个比较。

勃拉姆斯的《匈牙利舞曲》是钢琴音乐的杰作，它们自从出版以后一直受到极其广泛的欢迎。第三和第四本四手联弹出版后（第11-21首），伊丽莎白·冯·赫佐根伯格于1880年7月23日在给作曲家的信中说道：“……你对这些旋律做出了最权威的诠释，赋予它们完美和自由。令我印象最深的是，你将只是美丽的东西升华成真正的艺术品，并达到最纯净的境界，同时却未失去一点原有的野性和自然的生命力。”¹

彼得·罗根坎波

（由布莱恩·朗格翻译成英文）

1. 马克斯·卡尔贝格（编辑）：《约翰内斯·勃拉姆斯与海因里希和伊丽莎白·冯·赫佐根伯格通讯录》，柏林1907年；两卷本，卷一，第124-127页。

VORWORT

Die *Ungarischen Tänze* von Brahms, heute hauptsächlich in ihrer Orchesterversion bekannt und als solche nach wie vor fester Bestandteil „populärer“ Klassikkonzerte, erschienen zu Lebzeiten des Komponisten in drei authentischen Fassungen: 1. Alle 21 als vierhändige Klavierarrangements; Nr. 1–10 im Februar 1869, Nr. 11–21 im Juni 1880. – 2. Die Nummern 1–10 für Klavier zu zwei Händen im März 1872 (die zweihändige Fassung von Nr. 11–21 erschien 1881 in der Bearbeitung von Theodor Kirchner). – 3. Die Nummern 1, 3 und 10 als Orchestertänze im Oktober 1874 (eine Orchesterbearbeitung der Nummern 17–21 von Antonín Dvořák erschien 1881).

Die Entstehungsgeschichte der Tänze ist ziemlich kompliziert und war in den 1870er Jahren Anlass für viele Anfeindungen in der Presse. Ausgangspunkt war Brahms' Bekanntschaft mit dem ungarischen Geiger Eduard Hoffmann (1828–1898), der sich Reményi nannte und nach dem Zusammenbruch des ungarischen Aufstandes gegen Österreich 1848 nach Hamburg geflohen war. Brahms lernte ihn wohl erst Ende 1852 kennen, als Reményi nach Reisen in die Vereinigten Staaten und nach Frankreich erneut Hamburg besuchte und dort Konzerte gab. Anfang Januar 1853 konzertierten die beiden jungen Künstler erstmals gemeinsam in Hamburg, am 19. April brachen sie zu einer Konzertreise auf, bei der auch „Ungarische Lieder und Tänze“ auf dem Programm standen. Die Reise führte sie u. a. nach Hannover, wo Reményi seinen Begleiter mit seinem Landsmann Joseph Joachim bekannt machte – eine Begegnung, die für Brahms eine der wichtigsten seines Lebens werden sollte. Zum Abschied schenkten die beiden Joachim ein Blatt, auf dem sie drei ungarische Melodien notiert hatten, dazu die Widmung *Emlék Reményi és Brahms* (= zur Erinnerung an die Freunde Reményi und Brahms).

Es ist das früheste einer ganzen Reihe solcher Blätter, auf denen Brahms sich ungarische Melodien notierte. Er sammelte zeit seines Lebens deutsche und fremdlandische Volksmelodien und notierte sie in umfangreichen Konvoluten. Zum Geburtstag von Robert Schumann am 8. Juni 1854 hatte er eine solche Sammlung zusammengestellt und sie Clara Schumann geschenkt. Sie enthielt neben deutschen und schwedischen Volksliedern auch zehn „Ungarische Volksweisen“. Das Interesse an Volksmusik war damals weit verbreitet und „ungarische“ Melodien waren besonders beliebt. Freilich handelte es sich dabei in der Regel nicht um echte ungarische Folklore, sondern um Stücke, die Zigeunerkapellen zunächst nach Wien und dann nach ganz Europa gebracht hatten. Dass Brahms aber doch ein besonderes Gefühl für Authentizität hatte, geht aus seiner Antwort vom 26. Februar 1856 an Clara Schumann hervor, die ihm von einer Konzertreise nach Wien und Budapest im Winter 1858/59 begeistert von der dortigen Musik berichtet hatte. *Überhaupt, schrieb er, freue ich mich darauf, was Sie mir von den Ungarn und Zigeunern erzählen werden. Das ist doch ein besonderes Volk. Von Reményi konnte ich nicht das Rechte lernen, er brachte zuviel Lüge hinein.*

Unter den „Ungarischen Volksweisen“ für Clara Schumann befanden sich das Thema zu den 1862 erschienenen Variationen op. 21 Nr. 2 über ein ungarisches Lied, das Thema des Liedes op. 46 Nr. 2 (*Magyarisch*) und die Anfänge der *Ungarischen Tänze* Nr. 3 und 7 – außerdem

noch das Motiv, mit dem Liszts *Ungarische Rhapsodie* Nr. 14 beginnt. Dabei ist zum Teil auch schon ein Klaviersatz angedeutet.

Auf jener gemeinsamen Konzertreise mit Reményi mag Brahms einige dieser ungarischen Weisen gespielt haben. Ob er sich die jeweiligen Arrangements aufschrieb, ist ungewiss. In einem Brief an den Verleger Simrock vom 3. Februar 1872, in dem es um die Korrektur der damals kurz vor der Veröffentlichung stehenden zweihändigen Fassung der Tänze Nr. 1–10 ging, schrieb er: *Ich bekam soeben die Korrektur der Ungarischen. Nun hatte ich aber seinerzeit recht sehr gebeten, mir einen exemplarmäßigen [als Heft gebundenen] Abzug zu schicken, damit ich die Geschichte besser am Klavier betrachten und bessern kann. Was man so lange und wild bloß gespielt hat, ist unbequem aufzuschreiben, und es sollte so praktisch wie möglich sein.* Daraus könnte man schließen, Brahms habe diese Tänze früher jeweils aus dem Gedächtnis, d. h. *wild* gespielt. Andererseits muss Clara Schumann Manuskripte verschiedener ungarischer Tänze im Brahms'schen Klaviersatz besessen haben. Jedenfalls standen mehrere auf den Programmen ihrer bereits erwähnten Konzertreise nach Wien und Budapest. Um welche Tänze es sich dabei handelte, ist jedoch unbekannt. Brahms selbst trug zur Verunsicherung bei, indem er am 19. Januar 1869 an den Verleger Rieter-Biedermann schrieb: *Ich bin nicht wortbrüchig geworden. In den ‚Ungarischen‘, die jetzt herauskommen sollen, ist nicht eine Note von denen, die früher Frau Schumann hatte und öffentlich spielte. Diese waren wirklich von mir komponiert; jene neuen sind Ungarische National-Melodien, von mir nur gesetzt.* Offensichtlich hatte Rieter-Biedermann sich beklagt, dass Brahms die *Ungarischen Tänze* ursprünglich ihm versprochen und nun Simrock gegeben hatte. Siegfried Kross meint denn auch in seiner großen Brahms-Biographie (Bonn 1997, Band II, S. 575), es müsse offen bleiben, *wieviel davon Schutzbehauptung gegenüber einem enttäuschten Verleger war; von originalen Werken war jedenfalls in der Korrespondenz mit Frau Schumann nicht die Rede gewesen.* Andererseits ist doch auffallend, dass von den insgesamt 15 ungarischen Melodien, die Brahms sich in verschiedenen eigenhändigen Sammlungen notierte, nur zwei in die 21 Tänze aufgenommen wurden, die er dann schließlich veröffentlichte. Mit Sicherheit zog er als Quelle auch gedruckte Sammlungen mit ungarischen Melodien heran. In Heft III und IV stammen offensichtlich einige Stücke ganz von Brahms selbst. Als er nämlich im März 1880 Simrock ein neues *Dutzend ungarischer Tänze* ankündigte, schrieb er dazu: *Hier ist nämlich manches ganz meine Erfindung.* Leider ließ er offen, um welche Stücke es sich dabei handelte. Joseph Joachim hielt, wie er gegenüber dem Biographen Kalbeck äußerte, die Stücke Nr. 11, 14 und 16 für *ureigenste Brahms* (Kalbeck, Band I, S. 66). Dem Quellenbefund nach könnte auch die Nr. 12 ein *ureigenster Brahms* sein, denn bei diesem Stück fügte er in der Stichvorlage (Privatbesitz Schweiz) an zwei Stellen nachträglich mehrtaktige Abschnitte ein, was er bei einer fremden Vorlage vielleicht nicht getan hätte.

In ihrer vierhändigen Fassung sind die *Ungarischen Tänze* erstmals erwähnt in Clara Schumanns Tagebucheintrag vom 1. November 1868 in Oldenburg. *Heute Abend*, heißt es dort, *war Gesellschaft bei Herrn von Bolien, wo wir, Johannes und ich, die wundervollen*

ungarischen Tänze spielten und mit Lorbeeren und Toasten gefeiert wurden. Albert Dietrich, der Freund aus Düsseldorfer und Bonner Tagen, damals Musikdirektor in Oldenburg, erinnerte sich später, die beiden hätten an diesem Abend vom Blatt gespielt, mit einer Begeisterung und einem Feuer, daß Alles in Jubel ausbrach. Wenn Dietrichs Bericht zutrifft, würde die Tatsache, dass bei dieser Gelegenheit vom Blatt gespielt wurde, bedeuten, dass diese vierhändigen Fassungen nicht lange vorher entstanden waren.

Schon fünf Wochen nach diesem Oldenburger Konzert kündigte Brahms seinem Verleger Simrock die *Ungarischen Tänze* an und meinte: *Es sind übrigens echte Pußta- und Zigeunerkinde. Also nicht von mir gezeugt, sondern nur mit Milch und Brot aufgezogen. Namentlich sollen sie 4händig erscheinen, jedoch auch wohl 2 händig.* Am 2. Januar 1869 schließlich schickte er sein Autograph als Stichvorlage an Simrock und schrieb dazu: *Ferner lege ich 2 Hefte Ungarische bei. Wohl der praktischste Artikel, den ich unpraktischer Mensch liefern kann. Der Titel lautet: Ungarische Tänze / für das Piano-forte zu 4 Händen / gesetzt / von / J.B. / Seinerzeit kann unten bemerkt werden: „Ausgabe für das Piano-forte zu 2 Händen“. Oder ein besonderer Titel? 1-5 erstes, 6-10 zweites Heft. Es darf eingerichtet werden, daß auf den Titel auch ein 3tes und 4tes Heft kommen kann. Einstweilen wünsche ich diese Heftordnung, später könnte namentlich die 2händige einzeln kommen . . . Kommen Ihnen die Pußtasöhne recht, so bitte ich seinerzeit um einen exemplarmäßigen Revisionsabzug. Es gibt zwar schon Kopien, aber die Änderungen usw. erlaubten nicht, daß ich's gehörig probieren konnte. Teilwiederholungen bitte ich dringend nicht ausstechen zu lassen – nur, wo es angegeben. Die Hefte werden ohnedies stark.*

Dieser Brief ist in doppelter Hinsicht interessant:

1. Obwohl sie noch drei Jahre auf sich warten ließ, war die Publikation der zweihändigen Fassung von Anfang an geplant, auch wenn Brahms dann später nur die zehn

Stücke der Hefte I und II selbst bearbeitete und das zweihändige Arrangement der Nrn. 11–21 Theodor Kirchner überließ.

2. Wie aus dem Titellentwurf hervorgeht, legte Brahms von vornherein Wert auf die urheberrechtlich korrekte Angabe *gesetzt von J.B.* Der Titel der im Februar erschienenen Erstausgabe hielt sich auch genau an Brahms' Wortlaut. Auf dem Umschlag allerdings ließ Simrock das *gesetzt* weg, möglicherweise absichtlich aus verkaufspsychologischen Gründen. Das hatte üble Nachwirkungen. Im Juni 1874 nämlich erhob der damals weithin bekannte Komponist populärer Unterhaltungsmusik, der aus dem slowakischen Ungarn gebürtige Béla Kéler, in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung Berlin* den Vorwurf, Brahms habe sich fälschlich die Urheberschaft an diesen Melodien angeeignet. Auch Reményi behauptete später (in der *New York Times* vom 18. Januar 1879), die ersten zehn Tänze stammten bis auf drei alle von ihm. Brahms hatte wohl ursprünglich vor, der Ausgabe von Heft III und IV eine entsprechende Rechtfertigung voranzustellen, denn er fragte Simrock, ob er dazu nicht *ein paar grobe Worte Vorwort* schreiben solle. Mag es nun Simrocks schlechtes Gewissen oder besseres Einsehen gewesen sein, jedenfalls unterblieb glücklicherweise eine solche öffentliche Entgegnung. Der Beliebtheit der Tänze hatten die Vorwürfe ohnehin keinen Abbruch tun können.

Ein Autograph zur zweihändigen Fassung ist nicht erhalten. Die einzige Quelle ist daher die Erstausgabe. Das ist vor allem deswegen bedauerlich, weil es doch einige erhebliche Abweichungen zwischen der zweihändigen und der vierhändigen Fassung gibt. Sie sind in den Kritischen Anmerkungen jeweils vermerkt. Der Herausgeber dankt der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, die freundlicherweise Quellenkopien zur Verfügung gestellt hat.

Ernst Herttrich

HINWEISE ZUR INTERPRETATION

Johannes Brahms hatte das Glück, dass er auf Veranlassung seines Vaters schon als Kind zwei ebenso vortrefflichen wie verantwortungsbewussten Hamburger Pädagogen anvertraut wurde. Zunächst unterwies ihn Otto F. W. Cossel im Klavierspiel, dann Eduard Marxsen 1843–1853 im Klavierspiel und in Komposition. Der junge Musiker genoss eine Ausbildung, die im Wesentlichen an Bach und Beethoven orientiert war. Als er sich mit seinen ersten vollgültigen Kompositionen einer breiteren Öffentlichkeit vorstellte, war er auch zu einem vorzüglichen Pianisten gereift, der mit Solo- und Kammermusikwerken reüssierte.

Brahms trat häufig als Pianist auf, sogar noch in seiner Wiener Zeit (ab 1862), in der Komponieren und Dirigieren mehr in den Vordergrund rückten. Sein Repertoire als Pianist umfasste neben eigenen Werken bevorzugt solche von Bach, Beethoven, Schubert und Schumann. Einen Rückschluss auf den hohen Standard seines Klavierspiels lassen schon die sehr anspruchsvollen Werke seines Freundes Robert Schumann zu, die er öffentlich spielte; zu diesen gehörten u. a. die *Sechs Konzertetüden nach Capricen von Paganini* op. 10, die Sonate Nr. 3 f-Moll op. 14 sowie das Klavierkonzert a-Moll op. 54.

Unter den ersten sechs Werken, die Brahms zum Druck freigab, befinden sich allein vier für Klavier solo: die drei Sonaten opp. 1, 2 und 5 sowie das *Scherzo* op. 4. Danach schrieb er für Klavier allein keine Sonaten mehr, sondern zur Hauptsache Variationszyklen und in späteren Jahren Charakterstücke. Das ihm seit seiner Kindheit vertraute Klavier steht im Zentrum seines Schaffens, auch wenn in seinem Werkverzeichnis so gut wie alle musikalischen Gattungen außer der Oper vertreten sind. Mit dem Klavierwerk ebenso wie mit der Klavierkammermusik in verschiedenartigen Besetzungen und mit den Klavierliedern legte er Kompositionen vor, die zu den bedeutendsten gehören, die im 19. Jahrhundert geschrieben wurden.

Schon als Zwanzigjähriger kam Brahms mit populärer Musik aus Ungarn in Berührung. Sein Konzertpartner im Jahre 1853, der ungarische Geiger Eduard Hoffmann, genannt Reményi, machte ihn als erster mit Liedern und Tänzen aus der Zigeunkultur seiner Heimat bekannt. Seit seiner Übersiedlung nach Wien hatte Brahms oft Gelegenheit, in Kaffeehäusern Zigeunerkapellen zu erleben; weitere Eindrücke sammelte er auf Konzertreisen nach Budapest. Er spielte selbst gern im Freundeskreis

und auch auf öffentlichen Konzerten Zigeunermusik. Der Einfluss seines neuen Lebensraums, der Hauptstadt der Donau-Monarchie, zeigte sich zudem in intensiver Beschäftigung mit Schubert, dessen Musik er schon während des Unterrichts bei Marxsen kennengelernt hatte. Schubert hatte mit seinem *Divertissement à la hongroise für Klavier zu vier Händen* D 818 (1824) eine gewichtige, von ungarischer Musik beeinflusste Komposition vorgelegt.

Einflüsse ungarischer Zigeunermusik sind im Werk von Johannes Brahms vielfach zu erkennen. Dies wird am deutlichsten in Kompositionen, deren Titel Worte wie *ungarisch* oder *Zigeuner* enthalten: *Variationen über ein ungarisches Lied* op. 21 Nr. 2, Klavierquartett Nr. 1 g-Moll op. 25 (letzter Satz: *Rondo alla Zingarese*), *Zigeunerlieder* op. 103, *Vier Zigeunerlieder*, in: *Sechs Quartette* op. 112 und *Ungarische Tänze* WoO 1. Ungarisches Kolorit ist zudem in Werken wie dem Streichsextett Nr. 1 op. 18 (Variationssatz) zu erkennen, dem Klavierquartett Nr. 2 op. 26 (Schlusssatz), den Walzern op. 39, dem Capriccio h-Moll op. 76 Nr. 2, dem Violinkonzert op. 77 (letzter Satz), dem Klaviertrio Nr. 2 op. 87 (zweiter Satz) und dem Streichquintett Nr. 2 op. 111 (zweiter und vierter Satz). Den erwähnten Satz aus Opus 18 arrangierte Brahms 1860 für Klavier solo und widmete ihn Clara Schumann aus Anlass ihres Geburtstages.

1868 schrieb Brahms die beiden ersten Hefte der *Ungarischen Tänze für Klavier zu vier Händen* (Nr. 1–10), die zu Beginn des Jahres 1869 publiziert wurden. Sie gehören zu einer Reihe von zyklischen Werken mit Tanzcharakter, die Brahms nicht nur für den Konzertsaal schuf, sondern auch zum häuslichen Musizieren. Sie bilden gleichsam eine Art von „Unterhaltungsmusik“, allerdings auf höchstem Niveau. Außer den *Ungarischen Tänzen* können noch die 16 Walzer op. 39 dazu gezählt werden, die *Liebeslieder-Walzer* op. 52 und op. 52a sowie die *Neuen Liebeslieder-Walzer* op. 65 und op. 65a. Von diesen Werken hat Brahms jeweils mehrere unterschiedlich besetzte Versionen geschrieben.

1880 erschienen zwei weitere Hefte der *Ungarischen Tänze für Klavier zu vier Händen* (Nr. 11–21). Doch nur von den Stücken 1–10 hat Brahms eine zweihändige Fassung geschrieben und diese 1872 veröffentlicht. Dabei wurden zwei der vierhändigen Stücke in andere Tonarten transponiert: Nr. 4 von f-Moll nach fis-Moll und Nr. 7 von A-Dur nach F-Dur.

Den auffälligsten Unterschied zwischen den beiden Fassungen bildet die Tatsache, dass die zweihändige einen Spieler ausgesprochen virtuosenschnitzi erfordert: in dem kompakten Satz stehen spieltechnische Probleme mehr im Vordergrund als in der vierhändigen Vorlage. Da die virtuosenschnitzi Passagen überwiegend in der rechten Hand liegen, steht dort auch die Mehrzahl der angebotenen, hinzugefügten Fingersätze. Die vierhändige Version ist durchsichtiger und eher kammermusikalisch gesetzt; kontrapunktische Arbeit mit Imitationen und gelegentlich sogar doppeltem Kontrapunkt nehmen dort einen höheren Rang ein. Der Komponist umging das Problem allzu großer Griffe, indem er die Ergebnisse seiner Klangvorstellung auf zwei Spieler verteilte und zudem einen durchsichtiger angelegten Satz schrieb. Er hatte diese Version nicht nur für professionelle Pianisten vorgesehen, sondern auch für den Bereich der Hausmusik.

Brahms-Interpretation setzt Spieler mit großen, dehnbaren Händen voraus, die Nonen und tunlichst auch Dezimen greifen können. In der zweihändigen Version der *Ungarischen Tänze* verlangt der Komponist weitgespannte Griffe und schnelle Sprünge bis in extremste Lagen, im Mittelteil von Nr. 4 z. B. bis zum Subkontra-

Ais. Beidhändiges Oktavspiel kommt mehrfach vor, besonders in Nr. 7. Es gilt geradezu als ein Charakteristikum des Klavierstils von Brahms, dass Tonleiterpassagen bzw. durchgehendes Laufwerk ebenso selten verwendet werden wie schnelle Spielfiguren aus arpeggierten Akkorden. In der vorliegenden Sammlung setzt er solche Stilmittel aber des öfteren ein, z. B. schnelle Tonleiterpassagen in Nr. 6 (Takt 39, 50 und weiterhin) oder über mehrere Oktaven arpeggierte Akkorde in Nr. 1 (Takt 29, 35 und weiterhin). An diesen Stellen erzielt Brahms durch die erwähnten Techniken Schlusswirkungen, wie wir sie eher in Klavierstücken von Liszt erwarten, und wie sie sich bis heute im Klavierspiel in der sog. U-Musik erhalten haben.

An einigen Stellen hat Brahms *ossia*-Versionen angeboten, manchmal als gleichberechtigte Alternativen, gelegentlich aber auch, um Erleichterungen zu ermöglichen. Letzteres gilt z. B. für Nr. 3 (Takt 49–59): Die für seinen Klavierstil charakteristische, weit gespannte Figur der linken Hand (siehe auch *Variationen über ein eigenes Thema* op. 21 Nr. 1 von 1857) darf durch ein einfaches Tremolo ersetzt werden. In den *Ungarischen Tänzen* gibt es Erleichterungen auch für das beidhändige Oktaven-Glissando in Nr. 8 (Takt 114); in den *Variationen über ein Thema von Paganini* op. 35 (1862/1863) hatte Brahms dieses technische Problem schon einmal behandelt, allerdings nur in der rechten Hand (Heft 1, Variation 13).

Eine verantwortungsvolle Interpretation der *Ungarischen Tänze* setzt voraus, dass sich der Spieler in jedem Augenblick über die Wertigkeit der Stimmen und damit über deren Verhältnis zueinander im Klaren ist. Fast immer sind Haupt- und Gegenstimmen vorhanden, und nur selten weniger bedeutungsvolle „Begleitstimmen“. Es gibt bei Brahms keinen „unwichtigen“ Ton, jeder ist genau durchdacht.

Kleine Umverteilungen von einer Hand in die andere (*Arrangements*) sind denkbar, wenn sich dadurch für den Spieler bessere Möglichkeiten zur Realisierung des Notentextes ergeben. Vorschläge dazu wurden gelegentlich, aber nicht immer, durch den Fingersatz angezeigt: In Nr. 1 (Takt 77) z. B. kann auf dem ersten Viertel das g' der linken Hand von der rechten mit übernommen werden, damit die linke mehr Zeit zum Springen hat. Nicht eingezeichnet wurde z. B. eine Möglichkeit in Nr. 2 (Takt 20): Wenn der Spieler die Achtel in der linken Hand ganz kurz und trocken ohne Pedal spielen will, kann er das e' der rechten auf dem zweiten Viertel mit der linken Hand übernehmen, um die Oberstimme der rechten Hand mit dem Fingersatz 5–3 oder 5–2 zu binden. *Arrangements* können hilfreich sein, bergen aber auch die Gefahr in sich, dass ungewollt andere Schwierigkeiten bzw. Unklarheiten oder Unregelmäßigkeiten auftreten. Es empfiehlt sich, genau zu prüfen, vor allem mit dem Gehör, ob ein *Arrangement* die beste Lösung bietet.

Brahms hat Fingersätze nur an einigen problematischen Stellen beigezeichnet; diese sind durch Kursivdruck gekennzeichnet. Auffällig sind zwei Dinge: er bietet gern Möglichkeiten an, große Intervalle wie Oktaven durch ein Fingerlegato zu verbinden (z. B. Nr. 2, Takt 1–2), und er begrenzt die Zahl der Daumenuntersätze durch Ausspielen der Hand bis zum fünften Finger, um ein schnelles Tempo zu erreichen (vgl. die bereits erwähnten arpeggierten Akkorde in Nr. 1, Takt 29 und an weiteren Stellen).

Das (rechte) Pedal sollte in der Klaviermusik von Brahms aus klanglichen Gründen ganz selbstverständlich benutzt werden. Es muss aber die Maxime gelten, dass die Klarheit der Stimmführung nicht beeinträch-

tigt werden darf. Brahms hat nie verleugnet, wie wichtig das genaue Studium der Werke von J. S. Bach für ihn war. In seinem Werk ist ein häufiger, aber diskreter Pedalgebrauch ratsam, mit ständigen Wechseln, die an den Verlauf von Melodik und Harmonik gebunden sind. Zudem bedeutet die Benutzung des Pedals nicht, dass dieses ganz heruntergetreten werden muss; vielmehr sollten die Möglichkeiten unterschiedlicher Hebelwirkung genutzt werden. Spieler sollten ihr Pedalspiel gut durchdenken und ständig durch kritisches Hören überprüfen. Sie werden dann zu variabler Gestaltung fähig sein und sich den jeweiligen Gegebenheiten von Instrument und Raum anpassen können.

In die zweihändige Version der *Ungarischen Tänze* hat der Komponist gelegentlich Pedalangaben eingetragen, ohne Vollständigkeit anzustreben oder gar eine Methodik daraus abzuleiten. Das Pedal sollte auch an vielen nicht genau bezeichneten bzw. unbezeichneten Stellen eingesetzt werden. Stilverständnis und Eigenverantwortung des Spielers sind hier in noch höherem Maße gefragt als in genau fixierten Abschnitten. Einige Stellen mögen als Beispiele für Pedalbehandlung dienen:

Eindeutig ist die Lage im ersten Stück in den Takten 5–6, 11–12 und an entsprechenden Stellen: Das Pedalzeichen am Ende der Melodiephrase gilt immer für die zwei auf jeweils einem Akkord aufgebauten Takte. (Anregung: Zur Unterstützung des *decrescendo* kann man den Pedalhebel etwa ab Mitte des jeweils zweiten Taktes langsam nach oben bewegen). Eindeutig sind auch die Takte 63–68 in Nr. 2: Brahms will, um verschiedene Klangfarben zu erzielen, jeweils den ersten von zwei Takten unter einem Pedal zusammenhalten, den zweiten aber nicht.

Fast eindeutig ist die Lage im ersten Stück in den Takten 61–63 und an den Parallelstellen: Brahms schreibt in Takt 61 *col Ped.* und verzichtet auf weitere Hinweise. Es ist klar, dass das Pedal auf jedem Viertel gewechselt werden muss, einerseits, um ein *legato* der Oktavenmelodie zu unterstützen, andererseits, um nicht die Harmonien zu verwischen. Als kleines Problem kann man die Ausführung des *staccato* auf den Achtelnoten im Bass ansehen. Diese drei Töne werden aber, in Anbetracht des erforderlichen Tempos, sowieso schnell verklingen, und man kann den Vorgang stützen, indem man sie leiser spielt als die Oktaven.

Das Pedalproblem in Nr. 4 (Takt 1–2) und an Parallelstellen ist unschwer zu lösen. Der Bassklang muss erhalten werden, um der Stelle ein Fundament zu geben und das *crescendo* zu ermöglichen. Zudem hat Brahms in Takt 1 durch die weite Lage und den Fingersatz für das *trem.* angezeigt, dass die Terz *fis'-a'* mit den Fingern nicht gehalten werden kann: Das Pedal darf erst auf dem zweiten Achtel von Takt 2 gewechselt werden. An ganz unbezeichneten Stellen sollte das Pedal unter Berücksichtigung

der oben aufgeführten Kriterien eingesetzt werden, wobei es keine verbindlichen Regeln gibt. Am Beginn von Nr. 1 (Takt 1–4) z. B. könnte man jeweils auf dem ersten und dem vierten Achtel Pedal wechseln, aber im Verlauf des relativ langen Stücks manchmal Abweichungen davon vornehmen. Am Anfang von Nr. 7 hingegen sollte weitgehend auf Pedal verzichtet werden, aber die Basstöne auf dem ersten und zweiten Viertel könnten durch kurzes Pedalspiel klanglich gestützt werden.

Pedalspiel ist nicht nur ein stilistisches Problem, sondern auch eines, das eng mit der Individualität des Spielers verknüpft ist. Zur Entwicklung von Klangvorstellungen ist es hilfreich, auch was Pedalspiel anbetrifft, Orchesterpartituren zu studieren und sich eine Instrumentation des gerade erlernten Klavierstücks vorzustellen. Brahms selbst hat die *Ungarischen Tänze* Nr. 1, 3 und 10 auch für Orchester gesetzt.

Brahms hat, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, in seinem Schaffen auf Metronomziffern verzichtet. Im Klavierwerk hat er nur im zweiten Konzert B-Dur op. 83 Angaben dazu gemacht. Eine für den ersten Satz des ersten Konzerts op. 15 vorgesehene Fixierung hat er nicht vom Manuskript in den Druck übernommen. Die Problematik fehlender Metronomzahlen zeigt sich in den heute für diesen Satz gepflegten Tempi, die durchweg erheblich langsamer sind als es die ursprüngliche Angabe des Komponisten ausweist ($\text{♩} = 58$). Extreme Tempo- bzw. Charakterbezeichnungen hat Brahms schon in jungen Jahren gemieden. Durch seine verbalen Bezeichnungen verleiht er seinen Vorstellungen einen recht genauen Ausdruck. Es lohnt sich, unter diesem Aspekt die unterschiedlichen Angaben zu den einzelnen Stücken bzw. zu deren Teilen zu vergleichen.

Mit den *Ungarischen Tänzen* hat Brahms ein Meisterwerk der Klaviermusik geschaffen, das sich seit seiner Veröffentlichung großer Beliebtheit erfreut. Nach Erscheinen der Hefte drei und vier der vierhändigen Version (Nr. 11–21) schrieb Elisabet von Herzogenberg am 23. Juli 1880 an den Komponisten: ... *Sie haben für so viele dieser Melodien das letzte erlösende Wort gesprochen, das ihnen erst zur vollen Entfaltung und Freiheit verhalf. Was mir aber am meisten an Ihrer Leistung imponiert, ist, daß Sie alles das, mehr oder weniger, doch nur Elemente der Schönheit in sich Bergende, zu einem Kunstwerk und in die reinste Atmosphäre emporhoben, ohne daß es im mindesten von seiner Wildheit, von seiner elementaren Gewalt einbüßte.*¹

Peter Roggenkamp

¹ Max Kalbeck (Hg.): *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabet von Herzogenberg*, 2 Bde., Berlin 1907; Bd. I, S. 124–127.

PREFACE

Today the 'Hungarian Dances' by Brahms are known primarily in their orchestral version and, as such, are still a regular feature of "popular" concerts. During the composer's lifetime they appeared in three authentic versions: 1) all 21 dances as four-hand piano arrangements; Nos. 1–10 in February 1869, Nos. 11–21 in June 1880. – 2) Nos. 1–10 for two-hand piano in March 1872 (the two-hand version of Nos. 11–21 was published in 1881 in an arrangement by Theodor Kirchner). – 3) Nos. 1, 3 and 10 as orchestral dances in October 1874 (an orchestral version of Nos. 17–21 by Antonín Dvořák appeared in 1881).

The genesis of the dances is rather complicated and occasioned considerable dispute in the press during the 1870s. The initial impetus was the acquaintance Brahms made of the Hungarian violinist Eduard Hoffmann (1828–1898), who called himself Reményi and fled to Hamburg after the collapse of the Hungarian uprising against Austria in 1848. It is unlikely that Brahms met him before the end of 1852, when Reményi once again gave concerts in Hamburg after returning from tours to the United States and France. The two young artists first appeared together in Hamburg in early January 1853 and on 19 April they began a concert tour the program of which included 'Hungarian songs and dances'. The journey led the two performers to cities including Hannover, where Reményi introduced his accompanist to his compatriot Joseph Joachim – a meeting that was to become one of the most important in Brahms' life. On leaving, the two gave Joachim a sheet of paper on which they had written three Hungarian melodies and the dedication *Emlék Reményi és Brahms* ('a souvenir from your friends Reményi and Brahms').

This is the earliest of a series of such sheets Brahms used to notate Hungarian melodies. Throughout his life he collected folk melodies from Germany and abroad notating them in comprehensive volumes. On the occasion of Robert Schumann's birthday on 8 June 1854 Brahms put together one such collection and presented it to Clara Schumann. In addition to German and Swedish folk songs, it included ten 'Hungarian folk songs'. There was broad interest in folk music at the time and 'Hungarian' melodies were especially popular. In general these were, of course, not real Hungarian folklore, but pieces gypsy bands had brought first to Vienna and then to the rest of Europe. Brahms, however, did have a special feeling for authenticity as can be seen in his answer to Clara Schumann of 26 February 1856 who had reported approvingly to him of the local music scene she had encountered on a concert tour to Vienna and Budapest in winter 1858/59. 'In particular', he wrote, 'I look forward to hearing what you have to say about the Hungarians and the gypsies. Now there is a special folk. Reményi did not teach me the right thing, he added too much false invention of his own.'

Among the 'Hungarian folk songs' for Clara Schumann is the theme of the Variations Op. 21 No. 2 on a Hungarian Song published in 1862, the theme of the song Op. 46 No. 2 (*Magyarisch*) and the beginning of the 'Hungarian Dances' Nos. 3 and 7 as well as the initial motif of Liszt's 'Hungarian Rhapsody' No. 14. In each case a keyboard setting is also partly indicated.

Brahms may have played some of these traditional Hungarian songs on the concert tour with Reményi. It is

unknown whether he wrote down such arrangements. In a letter to the publisher Simrock dated 3 February 1872 and dealing with corrections to the forthcoming publication of the two-hand version of the dances Nos. 1–10, Brahms wrote: 'I have just received the corrections to the Hungarian pieces. At that time, I made many requests for a bound copy to be sent to me, so I could check and improve the thing at the piano. It is difficult to write down things one has played wildly for such a long time and it should be as practical as possible.' One could assume that Brahms had previously played these dances from memory, i.e. 'wildly'. On the other hand, Clara Schumann must have possessed manuscripts of various Hungarian dances in Brahms' keyboard notation. In any case, a number of them appeared on the programs of her concert tours to Vienna and Budapest mentioned above. Exactly which dances are referred to is, however, unknown. Brahms himself contributed to the confusion as he wrote to the publisher Rieter-Biedermann on 19 January 1869: 'I have not broken my word. The 'Hungarians' that are coming out now don't contain a single note from those that Frau Schumann had and has played in public. They were actually composed by me but the new ones are Hungarian national melodies merely arranged by me.' Rieter-Biedermann had apparently complained that Brahms had originally promised him the 'Hungarian Dances' but had given them to Simrock. Therefore Siegfried Kross in his large Brahms biography (Bonn 1997, vol. II, p. 575), states it must remain 'open to what extent this was a protective excuse to a disappointed publisher. In any case, there is no talk of original works in the correspondence with Frau Schumann. And yet it is noticeable that from the total of 15 Hungarian melodies that Brahms notated in various manuscript collections, only two were included in the 21 dances he went on to publish. He certainly also referred to printed collections with Hungarian melodies as sources. Some of the pieces in book III and IV appear to be entirely by Brahms himself. In March 1880, as he announced a new 'dozen Hungarian dances' to Simrock, he added: 'some of these pieces are entirely my own creation.' Unfortunately he omitted to elaborate on which pieces they were. Joseph Joachim told biographer Kalbeck that he believed the pieces Nos. 11, 14 and 16 to be 'original Brahms' (Kalbeck, vol. I, p. 66). According to the sources, No. 12 could also be 'original Brahms' as at two points in the engraver's copy (in a private collection in Switzerland) of this piece, he added multi-bar sections, something he probably would not have done with a source from someone else's hand.

The four-hand version of the 'Hungarian Dances' is first mentioned in Clara Schumann's diary entry of 1 November 1868 in Oldenburg. 'This evening', as she writes, 'was a reception at the home of Herr von Bolieu, where we, Johannes and I, played the wonderful Hungarian dances and were honoured with laurels and toasts.' Albert Dietrich, the friend from Düsseldorf and Bonn days, and Musical Director in Oldenburg at the time, later recalled the two performers sight-reading that evening and 'with such enthusiasm and fire, that everybody broke into jubilation.' If Dietrich's report is accurate, then the fact that the pieces were 'performed by sight-reading', indicates that this four-hand version had only recently been completed.

Only five weeks after this Oldenburg concert Brahms informed his publisher Simrock of the new 'Hungarian Dances' and added: 'they are, by the way, real Pussta and gypsy children. Not my progeny, just brought up by me on milk and bread. They are to be published for four hands, then presumably for two.' He finally sent Simrock his autograph as an engraver's copy on 2 January 1869 with the comments: 'in addition, I have included two books of the Hungarian pieces. Probably the most practical article, an impractical person can produce. The title is: Hungarian Dances / for four-hand pianoforte / arranged / by / J.B. / When it comes to the time, it could include: 'Edition for two-hand pianoforte'. Or another special title? 1-5 the first, 6-10 the second book. The title page should be set up so that a third and fourth book is possible. For now, this is the order I would like, then later the two-hand versions can come out individually ... If you are happy with these sons of the Pussta, I would you like to send me a bound copy for revision. I know there are already copies, but the changes etc. did not allow me to try it out properly. Please do not engrave the repeats - only where marked. The books will be thick enough any way.'

This letter is interesting in two respects:

1. Although three years were to pass before the two-hand version was published, it was planned from the beginning, even if later Brahms himself only arranged the ten pieces of books I and II and left the two-hand arrangement of Nos. 11-21 to Theodor Kirchner.

2. The title page design shows that from the beginning Brahms was concerned to have the correct copyright ter-

minology: 'arranged by J.B.' The title page of the first edition, which appeared in February, followed Brahms' wording exactly. And yet Simrock omitted the word 'arranged' from the cover, possibly for commercial reasons. This was to have unwelcome repercussions. In June 1874, a widely known composer of popular music of the day, the Slovak-born Hungarian Béla Kéler, writing in the *Allgemeine Musikalische Zeitung Berlin*, accused Brahms of falsely claiming the copyright of the melodies. Reményi also later claimed authorship for seven of the first ten dances (in the *New York Times* of 18 January 1879). Brahms asked Simrock if he should not write 'a few words as a rough preface' to precede books III and IV and would appear to have originally intended to pen a corresponding justification. Whether it was Simrock's bad conscience or better judgement, a public denial fortunately never appeared. In any case, the popularity of the dances was in no way jeopardized by the accusations.

An autograph of the two-hand version is no longer extant. The first edition is thus the only source. This is regrettable, above all, because there are some considerable differences between the two and four-hand versions which are referred to in the Critical Notes.

The editor would like to thank the Gesellschaft der Musikfreunde in Wien for generously providing copies of the sources.

Ernst Herttrich
(Translation Brian Long)

NOTES ON INTERPRETATION

As a child, Johannes Brahms was fortunate that his father entrusted him to two excellent and responsible Hamburg teachers of music. His first piano teacher was Otto F. W. Cossel, before Eduard Marxsen taught him piano and composition in 1843-1853. The young musician received a musical education focused on Bach and Beethoven. When Brahms made his debut to the wider public as a composer with his first fully valid compositions, he had also matured into a superb pianist who was successful as a soloist and chamber musician.

Brahms frequently appeared as a pianist even during his Viennese years (from 1862), a time when composing and conducting increasingly occupied him. His repertoire as a pianist encompassed not only his own works but preferably also those of Bach, Beethoven, Schubert and Schumann. The fact that Brahms played the highly demanding works of his friend Robert Schumann in public testifies to the high standard of his playing as a pianist. Works by Schumann that Brahms played included the 'Six Etudes on Caprices of Paganini' Op. 10, the Sonata No. 3 in F minor Op. 14 and the Piano Concerto in A minor Op. 54.

The first six works Brahms approved for printing, include four for piano solo: the three Sonatas Opp. 1, 2 and 5 along with the *Scherzo* Op. 4. Later he stopped writing sonatas for solo piano, concentrating on cycles of variations and, in later years, character pieces. Since childhood Brahms felt at home on the piano and it is central to his oeuvre, even when almost all musical genres except opera are represented in his catalogue. His

keyboard music, piano chamber music in various instrumental combinations, and his songs with piano accompaniment are some of the most important compositions of the 19th century.

Brahms had already come into contact with Hungarian popular music at the age of twenty. His concert partner in 1853, the Hungarian violinist Eduard Hoffmann, known under the name Reményi, was the first to introduce Brahms to the songs and dances of Hungarian gypsy culture. After moving to Vienna, Brahms often had the opportunity to hear gypsy bands in cafés while also gaining further impressions during concert tours to Budapest. In addition, Brahms enjoyed playing gypsy music both among friends and in public concerts while the influence of his new home town, the capital of the Danube monarchy, also revealed itself in intensive study of Schubert, whose music he had known since his student days with Marxsen. Schubert had already set an important precedent for compositions with a Hungarian influence in his *Divertissement à la hongroise* for four hand piano D 818 (1824).

The influence of Hungarian gypsy music in the works of Johannes Brahms can be seen in many compositions. This is most apparent in pieces whose titles contain the words 'Hungarian or Gypsy': 'Variations on a Hungarian Song' Op. 21 No. 2, Piano Quartet No. 1 G minor Op. 25 (last movement: *Rondo alla Zingarese*), *Zigeunerlieder* Op. 103, *Vier Zigeunerlieder* in Six Quartets Op. 112 and 'Hungarian Dances' WoO 1. Hungarian flavour can also be found in works such as the String

Sextet No. 1 Op. 18 (variation movement), the Piano Quartet No. 2 Op. 26 (finale), the Waltzes Op. 39, the Capriccio in B minor Op. 76 No. 2, the Violin Concerto Op. 77 (last movement), the Piano Trio No. 2 Op. 87 (second movement) and the String Quartet No. 2 Op. 111 (second and fourth movements). In 1860 Brahms arranged the movement from Op. 18 mentioned above for solo piano and dedicated it to Clara Schumann for her birthday.

Brahms wrote the first two books of the 'Hungarian Dances' for piano 4-hands (Nos. 1–10) in 1868 and they were published at the beginning of 1869. They belong to a series of cyclical works with a dance character Brahms wrote not only for the concert hall but also for domestic music making. They also represent a type of "popular music", but of the highest quality. Apart from the 'Hungarian Dances', other works which belong to this group include the 16 Waltzes Op. 39, the *Liebeslieder-Walzer* Op. 52 and Op. 52a along with the *Neue Liebeslieder-Walzer* Op. 65 and Op. 65a. Brahms wrote a number of versions of each of these works for different instrumental combinations.

In 1880 two more books of 'Hungarian Dances' for piano 4-hands (Nos. 11–21) appeared. Yet, Brahms wrote two hand versions only of dances Nos. 1–10 and published them in 1872. In the process, two of the four-hand pieces were transposed into different keys: No. 4 from F minor to F sharp minor and No. 7 from A major to F major.

The most obvious difference between the two versions is the virtuoso demands made of the player in the two-hand version. This version puts greater emphasis on technical problems than does the four-hand version. Most of the virtuoso passages are in the right hand and the majority of the suggested fingerings also appear there. The four-hand version is more transparent and is akin to chamber-music with greater importance given to contrapuntal work and imitation even with an occasional double counterpoint present. The composer avoided the problem of excessively wide chords by dividing his musical ideas between two players and by writing a more transparent keyboard style. This version was intended not only for professional pianists but also for music at home.

Performing Brahms requires large, flexible hands that can span ninths and, advisably, tenths. The two-hand version of the 'Hungarian Dances' demands broad hand positions and quick leaps to extreme ranges, down to *sub-contra A sharp* for example in the central section of No. 4. Octaves in both hands are quite common, particularly in No. 7. It is considered typical of Brahms's keyboard style that scales and continuous running passages are just as seldom as rapid figures on arpeggiated chords. But in the present collection he makes frequent use of such elements, e.g. rapid scale passages in No. 6 (bars 39, 50 and so on) or chords arpeggiated over several octaves in No. 1 (bars 29, 35 and so on). At these points the techniques mentioned achieve cadential effects found in the piano music of Liszt and have survived down to today's piano literature in so-called popular music.

At some places Brahms offers *ossia* alternatives, sometimes as equally valid options, but also on occasion to make performance easier. The latter is true, for example, of No. 3 (bars 49–59): where the wide-reaching figure of the left hand so characteristic of his keyboard writing (see also the 'Variations on an Original Theme' Op. 21 No. 1 of 1857) may be replaced by a simple tremolo. The 'Hungarian Dances' also feature an easier alternative for the dual-hand octave glissando in No. 8 (bar 114). Brahms had already dealt with this problem in the

'Variations on a Theme by Paganini' Op. 35 (1862/1863) although only in the right hand (Book 1, Variation 13).

A responsible performance of the 'Hungarian Dances' requires the performer to be clear about the value of the voices and their relationship to one another at any time. There are principal and counter voices present almost continuously, along with "accompanying voices" which are, more often than not, of almost equal importance. There are never any "unimportant" notes with Brahms, each one is precisely thought out.

Small redistributions from one hand to the other (*arrangements*) are feasible if they help to give the performer enhanced possibilities of realizing the musical text. The fingering does, on occasion, make suggestions in this respect: for example in No. 1 (bar 77) the *g*' on the first beat in the left hand can be taken by the right allowing the left more time for the leap. Not all possibilities have been included, for example in No. 2 (bar 20): if players want to perform the quavers of the left hand quite short and dry without the pedal, they can move the right hand *e*' on the second beat to the left hand, allowing a *legato* in the upper voice of the right hand with the fingering 5–3 or 5–2. Arrangements can be helpful but run the risk of producing unintended difficulties, lack of clarity or irregularities. It is important to check carefully, above all aurally, whether an arrangement offers the best solution.

Brahms included fingerings only at several problematic points; these are printed in italics. Two things are noticeable: he likes to offer the possibility of linking large intervals such as octaves with a finger *legato* (e.g. No. 2, bars 1–2), and he limits the turning under of the thumb by using the whole hand through to the fifth finger to achieve a quicker tempo (compare the arpeggiated chord mentioned above in No. 1, bar 29 and at other points).

The (right) pedal should, of course, be used in the piano music of Brahms for reasons of sonority. But the principle of not interfering with the clarity of the voices must be respected. Brahms never made a secret of how important the study of the works of J. S. Bach was for him. A frequent but discrete application of the pedal is advisable in his music, with continuous changes connected to the melodic flow and harmonic progression. Moreover, the use of the pedal does not indicate that it must be fully depressed. The possibilities of varied pedalling should be exploited. Performers should carefully think through their pedalling and continuously assess it with a critical ear. This will make them capable of flexible pedalling and able to adapt to the demands of different instruments and performance places.

In the two-hand version of the 'Hungarian Dances' the composer occasionally added pedal markings without any claim to completeness or even presuming any particular methodology. The pedal should also be applied at many imprecisely marked and unmarked points. A high level of stylistic understanding and individual responsibility on behalf of the player are required here more than in precisely fixed passages. The following passages serve as examples of pedalling:

The situation is unequivocal in bars 5–6, 11–12 of the first piece and the corresponding points: the pedal marking at the end of the melodic phrase applies in each case to the two bars built around one chord. (Suggestion: to support the *decrescendo* the pedal can slowly be lifted from around the middle of the second bar in each case). Bars 63–68 of No. 2 are also quite clear: to realize varying tone colours, Brahms intends the first of each pair of bars to be bound under one pedal without, however, using the pedal in the second of each pair.