

Brahms

Paganini Variations

UT 50172

*Johannes Brahms*

勃拉姆斯

帕格尼尼变奏曲 Op.35

Behr/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 50172

约翰内斯·勃拉姆斯  
Johannes Brahms

---

帕格尼尼变奏曲 Op.35

Paganini-Variationen op. 35

Paganini Variations Op. 35

Variations Paganini op. 35

---

约翰内斯·贝尔根据原始资料编辑

彼得·罗根坎波编订指法并撰写演奏评注

Nach den Quellen herausgegeben von Johannes Behr

Fingersätze und Hinweise zur Interpretation von Peter Roggenkamp

Edited from the sources by Johannes Behr

Fingering and notes on interpretation by Peter Roggenkamp

Edité d'après les sources par Johannes Behr

Doigtés et notes sur l'interprétation de Peter Roggenkamp

李曦微 译

Wiener Urtext Edition

---

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

勃拉姆斯帕格尼尼变奏曲 Op.35 / (德)勃拉姆斯作曲. —上海:上海教育出版社, 2010.6

ISBN 978-7-5444-2957-3

I. ①勃... II. ①勃... III. ①钢琴—变奏曲—德国—选集 IV. ①J657.412

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2010)第 110826 号

责任编辑 陈 茜

封面设计 郑 艺

© (year of the original edition)

By WIENER URTEXT EDITION Ges.m.b.H.& Co.KG, Wien

## 勃拉姆斯帕格尼尼变奏曲 Op.35

---

编 订 约翰内斯·贝尔 彼得·罗根坎波

译 者 李曦微

出版发行 上海世纪出版股份有限公司

上海教育出版社

地 址 上海市永福路 123 号

邮 编 200031

网 址 [www.ewen.cc](http://www.ewen.cc)

经 销 各地新华书店

印 刷 上海书刊印刷有限公司

开 本 960×640 1/8

印 张 10

版 次 2010 年 6 月第 1 版

印 次 2010 年 6 月第 1 次印刷

印 数 1-2,250 册

书 号 ISBN 978-7-5444-2957-3/J·0172

定 价 20.00 元

---

## 序

上海教育出版社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  
乙酉清晓于  
上海音乐学院附中

## 译者序

上海教育出版社音乐出版中心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。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。这门音乐学分支学科可以译为“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意义的。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。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。上海教育出版社音乐出版中心引进这个杰出的版本,为中国的钢琴教师、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

2010年3月30日

## 前 言

《钢琴练习曲——帕格尼尼主题变奏曲》Op.35 出版于 1866 年 1 月,根据勃拉姆斯自己手写的作品目录,此曲早在 1862/1863 年冬天就写了。那几个月正是勃拉姆斯第一次在维也纳逗留,在他结识的人中间有技巧高超的钢琴家卡尔·陶西格。这次偶遇使马克斯·卡尔贝格在他的勃拉姆斯传记中推测这部作品是两位艺术家之间友谊的一个持久纪念,勃拉姆斯“为了这双‘钢琴上的帕格尼尼’之手创作了这部十分完美的作品”。<sup>1</sup>虽然,在卡尔贝格以后有关勃拉姆斯的文献中经常提到这种联系,但是实际上并没有证据可以支持它。直到 1867 年 4 月,这首变奏曲才出现在陶西格的音乐会节目单上,这说明在出版前陶西格并不知道此曲。同样,该作品也没有题献给陶西格,如果那样就说明一种可能性,即他作为钢琴作品解释者的个性成为此曲的灵感来源(例如《小提琴协奏曲》Op.77 题献给约瑟夫·约阿希姆)。与此相反,有些证据可以表明勃拉姆斯的《变奏曲》不是为陶西格写的,而是十分适合他自己的手。1865 年秋天以后他多次演奏这部作品,甚至早在 1862/1863 年冬季,勃拉姆斯作为钢琴家的活动就可能触发他改编帕格尼尼主题的想法。将帕格尼尼的小提琴独奏《随想曲》Op.1, No.24 的主题改编为变奏类型的钢琴练习曲的想法可能在勃拉姆斯创作之前就已经在他脑海里有一段时间了,因为罗伯特·舒曼的《变奏曲式的练习曲》Op.13(被称为《交响练习曲》)、《帕格尼尼随想曲主题练习曲》Op.3 和 Op.10 以及他去世后发表的为全部 24 首帕格尼尼《随想曲》写的钢琴伴奏作品可能给予了他重要的灵感。勃拉姆斯第一次在维也纳逗留期间开始将这个想法付诸实施并非巧合。为了把自己介绍给维也纳的音乐界,他以钢琴家、指挥家和作曲家的身份举行了几场音乐会。听众和评论家们对勃拉姆斯于 1862 年 11 月和 1863 年 1 月举行的两场音乐会特别感兴趣,其中他演奏了巴赫、贝多芬、舒曼和自己的一系列高难度钢琴作品。极有可能勃拉姆斯为了表演成功而做了非常充分的准备,他在演出前全面练习了自己的钢琴技巧,这种情形很可能是创作第一批帕格尼尼练习曲的原动力。

最早的一些变奏曲恐怕并不是设计为自成一体的“作品”,而是以实用的钢琴练习为目的的一些独

立小曲,以松散集子的形式出现,“这些是我的手指练习!”勃拉姆斯有了这个想法,所以,有一次当一位钢琴学生见到他在弹奏这些作品时他就这样说了。<sup>2</sup>的确,即使这些作品后来成为成型“作品”,其练习性质也没有完全消失。这种性质保留在《变奏曲》II/11 与《51 首练习曲》第 29 首的相似性中,但后者早在其 1893 年出版前就已经存在了。这点还表现在用同时值音符写变奏,以便全面地解决技术问题,这种写法在《51 首练习曲》中经常出现,至少有一次出现在《帕格尼尼变奏曲》(II/8)中,同时还有一些演奏法的变体,不但在上述变奏 II/8 中,而且在整部作品中出现(人们只弹一本,还是两本都弹,如果这样,主题会不会重复出现?),最后还有那个双重标题,明显地将这些变奏曲与“练习曲”相关联。

据称,存在的 1862/1863 年的练习曲集中有一部分可能保存在手稿 A 中(参见“版本评注”中有关资料来源的说明)。其中有一首独立的无编号的变奏曲(II/1)流传了下来。它的曲式结构指向更早的起源,因为与其他资料相比,它在细节上有许多不同。勃拉姆斯不把这首写在双页谱纸上的、《帕格尼尼变奏曲》唯一幸存的手抄资料保留在他的庄园里的原因大概只可能是,事实上他后来在其中一面空白页上抄下了舒曼作品中的几个小节。

最迟在 1863 年秋天,勃拉姆斯将几首当时已完稿的帕格尼尼练习曲按变奏的顺序组合,寄给克拉拉·舒曼。她在 10 月 18 日的回信中写道:“为了这些迷人的变奏曲,我想向你表示我特别的谢意。我开始非常感兴趣地排练它们,不过我觉得它们不太适合用于公开演出,业余者第一次听会觉得它们的组合太不可预测和难以接受。我想应该在段落中间加入一些较单纯的和声,这样人们(比如听众)就能够平静一点。你能否重新考虑一下:我很喜欢 3、5、6、10、17、18 和 19 变奏,其他几首一旦我能弹好也会如此。”<sup>3</sup>无疑克拉拉·舒曼收到了手稿 B,即第一本合订的作为“作品”形式的誉清稿,其中有主题和 21 个变奏。在她建议勃拉姆斯增加一些比较平静的变奏,使整部变奏曲的顺序更适合音乐会演奏之后,她肯定从他和他以前的老师爱德华·马克森那里得知,她那份手稿并没有包括所有已有的变奏,这使得她很快

就在11月25日要求：“你是否愿意寄给我你手上另外一些迷人的变奏？一首赋格，正如马克森[原文如此]告诉我的，还有几段速度较慢的变奏？你是否已经为音乐会演奏用写了结束段？”<sup>4</sup>即使在这时，肯定已经有了那首长篇的终曲(I/14)以及几首较慢的变奏(可能是II/4、5、12、13)，还有一首赋格变奏，不过它没有留下任何可追溯的痕迹。因此，看来直到1863年秋天，全作的布局安排尚未完成。勃拉姆斯可能专门为克拉拉·舒曼写了一份手稿，这里称为手稿B，作为这部作品创作过程的一个中间阶段，不过他并没有寄给他的朋友任何其他的变奏，他尚未决定是否将它们包括在这部作品中。

在以后的几个月里，勃拉姆斯应该在继续写这部变奏曲，因为早在1864年2月底，他已经认为这部作品暂时算是完成了，并将它交给莱比锡的布莱特科波夫与哈特爾出版社付印。勃拉姆斯立即收到了出版社肯定的答复，<sup>5</sup>但是他又放弃了出版的决定，暂时把这部作品放在一边。不管怎样，将这些变奏曲交给出版商，说明当时已经有一份实用的版本存在，并可以付印。极有可能在日后的重新安排之前，手稿C是这部作品的清样，当时分两册，分别包括14首和17首变奏曲。手稿B中的所有曲子都在其中，不过顺序不同，有一些加以扩展(I/14)，并有许多细节改动。有10首变奏曲是第一次出现(II/4、5、10、12-14，最后一首包括四段，中间不停，还有可能成为II/8的主要变奏)。

我们不知道为何勃拉姆斯在1864年春天最终决定不发表这些变奏曲，看来他搁置了这部作品长达一年多，甚至连克拉拉·舒曼都无法说服他重新进行这个创作计划。1864年7月19日她曾写过一封信：“我刻苦地练习这些《帕格尼尼变奏曲》，但是练得越多，我发现它们越难。我仍然不会停止，直到能够弹好它们，因为它们巧妙的组合方式使我感兴趣。不过我还是觉得它们不适合音乐会场合，因为人们，甚至音乐家都无法跟上所有这些独特的复杂变化和吸引人的转折，而且如果听众感到他们进入了一个密码的迷宫，欣赏的困难就会更大得多。”<sup>6</sup>事实上，克拉拉·舒曼用几乎完全一样的言辞重提她前一年表示的批评意见使我们设想她仍然持有那份手稿B，而且并不知道手稿C中的新版本。这个推论在她写于三天后的另一封信中得到进一步的证实，信中她再次要求得到已经包括在手稿C中的扩展后的终曲。

直到1865年春天，勃拉姆斯才重新致力于这部

作品。看来这次他想要在完成这部作品的最后润色之前再次审阅老手稿B，因此他要求克拉拉·舒曼把它寄回。当时克拉拉·舒曼正在举行巡回音乐会，4月4日她从布拉格回信：“我带着那些迷人的变奏曲，我会寄给你……在周末，这样你就不用重写任何不需要的东西。不过夏季我需要它们，我可以拿回来吗？”<sup>8</sup>的确不用等到夏季，勃拉姆斯就在写于4月中旬左右的一封信中宣称他将寄出“一些东西”，其中就有《帕格尼尼变奏曲》的手稿C。当时克拉拉·舒曼尚不知道此事。信中写道：“也许你可以找到一点空闲的时间，在钢琴上让它们刺激刺激你，还有，也许你能写几句话告诉我，如果我现在出版这些变奏曲(共两册)是否有一点用处和意义。请让我知道你的意见。”<sup>9</sup>于是，克拉拉·舒曼此时就可以了解这部扩展了并分为两册的作品，并且于5月1日在伦敦写了一封长信表达了她的意见：“既然你希望，我很高兴能提供我对这些变奏曲的坦诚的看法。你可以想象，我怀着最大的兴趣，反复地从头到尾弹了这些曲子。以前我不知道第一首终曲，也不知道其中一些变奏，不过每次我都回到自己的结论——我喜欢它们合并成一册，删掉其中一部分，并且终曲用第一册的，因为我发现它比第二册的更有趣、更活跃。不太能理解把它们安排成两册的原因，因为在艺术上只有两册的特性完全不同才是有道理的，而且分成两册对于出版商也是不实用的。除了对它有特殊兴趣的艺术家外，谁会愿意购买用同一个主题写成的两本变奏曲？然而如果你决定坚持你的想法，我也不建议将那首三度的变奏曲作为第二册的第一首，它使人从一开始就像在令人头晕目眩的高度，这种感觉可能后来是有趣的，但是一开始是让人不舒服的，由于人们不太可能有时间去看‘地面’。顺便提一句，我特别喜欢这首变奏曲，它很大胆！如果我是你，就会把它们合并为一册，去掉第一册的第8首，因为它听起来一点都不好，还有第二册中的第4、11、12、7a和16，用三连音结束的那首。如此一来，这一册也不会太冗长。如果有人想在公开演奏时不弹多出来的一首，也可以这么做。每当看到这些变奏曲时，总是记得那个标题‘变奏曲式的练习曲’，我认为对于这部作品它十分恰当。我期待着能够再次练习它们。”<sup>10</sup>

克拉拉·舒曼的评论，核心仍然认为这些变奏曲不是很适宜用在音乐会场合，但是她的意见无法使勃拉姆斯对这部作品作出重大改动。所以，手稿C中

出现许多细节的修改,但是仍然分为两册,而且第二册还是将那首“大胆的”三度变奏曲作为开始。原有的曲子没有一首被删除,而且他还为这个系列写了另一首变奏(Ⅱ/6)。

1865年初夏,勃拉姆斯让一位抄写员抄了一份变奏曲全集。后来他在这个基础上又作了修改,于7月22日寄给他在温特图尔的出版商莱特-比德曼作为制版稿。可能在同年秋天他收到一份刻印谱的长条校样,在这上面他又作了一些并非无足轻重的改动。其中包括从制版稿上删除了第二首终曲中的12个小节。1865年11月25日以及29日勃拉姆斯分别在苏黎世和温特图尔的音乐会上首次公开演奏这部作品,在这之后的1866年1月,《帕格尼尼变奏曲》终于出版了。

约翰内斯·贝尔  
(黑特·菲尔里奇亚译)

1. 马克思·卡尔贝格,《约翰内斯·勃拉姆斯》,卷Ⅱ/1,柏林,1921,再版:图青,1976,第40页和第43页。

2. 同上,第43页。

3. 《克拉拉·舒曼,约翰内斯·勃拉姆斯,通信集1853-1896》,贝尔侯德·里茨曼编辑,卷1,莱比锡,1927,第431页。

4. 同上,第434页。

5. 参见《约翰内斯·勃拉姆斯与布莱特科波夫与哈特尔,巴尔托夫·森夫,J.莱特-比德曼,C.F.彼特斯,E.W.弗里茨和罗伯特·里那乌的通信》,威廉·奥特曼编辑,柏林,1921,再版:图青,1974,第93页以后;通信日期1864年2月27日到1864年3月1日。

6. 《舒曼—勃拉姆斯通信》(见注3),第459页以后。

7. 同上,第462页;1864年7月22日的信。

8. 同上,第503页。

9. 同上,第504页。

10. 同上,第507页以后。

## 演奏评注

当1865年11月25日约翰内斯·勃拉姆斯在苏黎世首次演奏他的《帕格尼尼变奏曲》时,他作为作曲家和音乐家已经受到极广泛的赞誉并因此成名。他童年时很幸运,因为他的父亲将他送到汉堡的两位杰出又负责任的教师那里:奥托·F.W.科塞尔教他钢琴,爱德华·马克森教他钢琴和作曲。这位年轻音乐家获得的训练很大程度上受到巴赫和贝多芬的影响。他将自己的作品介绍给较大范围的公众时,已经成为一位在独奏和室内乐方面都很成功的出色的钢琴家。

勃拉姆斯还是爱德华·马克森的学生时,已经显露出对高度挑战性的钢琴演奏技巧的特殊爱好。在他改编的卡尔·马利亚·冯·韦伯《C大调第一钢琴奏鸣曲》的回旋曲中,他把韦伯为右手写的无穷动式的炫技手法换到左手,并且自己演奏了这个在技术上难以置信的困难的改编版。1852年他把自己的改编版记成谱,并且把它放入他的《五首钢琴练习曲》中,最终他把这部作品分成两组,分别于1869年和1878年出版。

这位作曲家、钢琴家和经验丰富的教师的教学生涯不但产生了《帕格尼尼变奏曲》和《五首钢琴练习曲》,更重要的是他的《51首钢琴练习曲》(新版:维也纳原始版 UT50231)。勃拉姆斯在出版了他的最后几首钢琴作品后,于1893年出版了这套独特的练习曲。在这本集子里他将自己的钢琴技巧做了示范性的演示,这与他的作曲风格有着密不可分的联系。他有意在标题中避免使用“手指练习”一词:弹勃拉姆斯的作品的确需要良好的手指技巧,不过单靠这一点是不够的,很重要的是,他所要求的声音要靠一种全身各部分全面配合的演奏方式才能产生。《51首钢琴练习曲》是为高水平演奏者所写的教学性钢琴文献中最有价值的作品之一。

变奏曲 Op.35 的全称是《钢琴练习曲——帕格尼尼主题变奏曲》。“练习曲”这个称谓无论是从作曲的角度还是钢琴的角度看都是完全正确的。勃拉姆斯没有亲自听到那位小提琴天才帕格尼尼(1782-1842)的演奏。然而舒曼和李斯特感受过他的高超技艺和魔鬼般的影响力,并且因此受到了启迪而创造了一些作品。帕格尼尼的主要作品,小提琴独奏《24

首随想曲》Op.1 出版于1820年,这已激发了舒曼的灵感并使他写下《练习曲》和《帕格尼尼随想曲的练习曲》Op.3(1832)和 Op.10(1833)。不过,这些作品都不是以A小调的第24首随想曲为基础,但勃拉姆斯却选择将它作为主题。1838年李斯特写了第一首钢琴改编曲“帕格尼尼练习曲”,第二首改编曲写于1851年。他还改编了《随想曲》第24首,帕格尼尼写的此曲包括主题和11个变奏加上一个简短的结束部。李斯特用帕格尼尼的整部作品,例如主题和所有的变奏,改编成辉煌、迷人的炫技钢琴曲。与此相比,勃拉姆斯只用了主题,自己创作新的、独立的变奏。其中只有几首直接与帕格尼尼的变奏曲有关联:I/1、2和13的动机与帕格尼尼的第二变奏相似;I/14(从第36小节起)和II/7令人回忆起他的第八变奏。在20世纪帕格尼尼的第24首随想曲也被用作变奏曲主题:分别是拉赫玛尼诺夫、卢托斯瓦夫斯基和布拉黑尔,他们的作品尤其著名。

勃拉姆斯在他的 Op.35 中概括地表现出他在钢琴领域的创造性和可能性,该作品的全面性超过了他的任何其他钢琴作品;他的成熟、复杂的作曲技巧也同样得以有效的展现。勃拉姆斯高度个性化的钢琴风格即使在他早期的奏鸣曲中也清晰可辨,这不仅影响了布索尼、雷格尔、勋伯格和其他作曲家,这种影响力到了20世纪相当长的时期内还存在。

克拉拉·舒曼已经对《亨德尔变奏曲》感到为难,显然她从来没有公开演奏过《帕格尼尼变奏曲》。她称它们为“迷人的变奏曲”,并且建议勃拉姆斯删除其中许多首,其余的则合为一册出版,勃拉姆斯没有让这些反对意见影响自己,他仍然出版了整部手稿。在后来的一段时间,克拉拉·舒曼屡次建议出一个缩编本,不过都没有奏效。在音乐厅里人们可以演奏一册或者两册。在任何情况下都不能省略那个在第二册一开头重现的主题,尤其是因为勃拉姆斯在此处标明力度 *piano*——与第一册主题的 *forte* 形成对比。

勃拉姆斯在每一个变奏中处理至少一个特别的技术难题,这些难题贯穿在左右两手中,给予两手相同的重要性。虽然音阶式的快速弹奏(比如II/14)技巧在他的其他钢琴作品中只是偶尔出现,但他并没

有轻视。勃拉姆斯的钢琴作品风格特点是两手都在乐器的所有音区弹奏(比如 I/9)。所以只要有可能,演奏者就应该使用一种在必要时身体可以往两侧稍微移动的琴凳。

众所周知,双音是勃拉姆斯作品中的主要难点之一。第一册一开始马上就是六度,然后是八度,接着是夹着三度的八度。第二册开始于三度,很快接着是六度和八度。这里只有几个方面应该注意:自然音阶和半音阶的八度经过段,以及其中加入音程的,当然还有与大跨度跳进相连的地方。特别的难点包括快速八度进行中加入八度滑音(I/13),I/5中的分解八度和更大的跳进(左手),加上节奏和连音、断音的困难,II/7中的八度结合了拍子和节奏的问题,II/11中反向进行中的“隐藏”八度。这里有必要用相当轻的触键,才可以使这个作品听起来像是精致的技巧性乐曲,有着拨弦式的效果,而不是纯粹的一首练习曲。最后提及的那首变奏是唯一一首勃拉姆斯经过修改后用在他的《51首练习曲》中的。在这里它是第29首,速度标记为 **Presto**(急板);在 Op.35 中,速度标记是 **Vivace**(活泼的快板)。

在节奏方面,勃拉姆斯为弹奏他的作品的人提出了一个新课题,它后来被一些作曲家如艾夫斯、梅西昂、南卡罗和利盖蒂进一步发展,勋伯格视勃拉姆斯为现代派的先驱,他写道:“当勃拉姆斯要求钢琴家用一只手弹二连音或者四连音,同时另一只手弹三连音时,人们不喜欢,说让人头晕。但是,当代许多用复节奏结构的谱子就可能以此为起点。”<sup>1</sup>勃拉姆斯已经同时使用了不同的拍子,要求一个演奏者能熟练地处理。变奏曲 I/5 和 II/7 就是这种多层次技巧的范例。必不可少的是要极仔细地读谱和加以研究,甚至在开始练习之间就要这样做;例如,有必要弄清每一个声部的进行,还要对连音、断音方法和音乐中复杂的数字比例关系有深入的理解。并且还应该考虑两手之间如何最好地跨越而不互相阻碍。在慢速练习时,要注意手腕保持轻松灵活,以便在需要时能够很容易地抬起或降低。建议演奏者分声部练习,然后再结合两个声部。提示语 *leggiero*(轻巧的)同样适用于两首变奏曲;在 II/7 中,这个术语出现在开头,以后又在接近曲终处出现,在 I/5 中,提示语甚至强调为 *molto leggiero*(十分轻巧的)。勃拉姆斯在他的《51首练习曲》中也提供了针对节奏难点的非常好的练习曲。这方面要特别提到练习第 1a-f 和第 18a-b,还有《30首进阶练习曲》中的第一首(这部作

品中的大部分首次在 UT50231 中出版,第 76 页以后)。任何试图练习《51首练习曲》的人同时也会很快意识到作曲家在这部作品的演奏指示中如此频繁地使用 *leggiero* 这个词。

总体来说,除了少数例外,勃拉姆斯是避免在他的作品中使用节拍器数字标记的,在他的钢琴作品中,唯一用节拍器数字确定速度的是《第二钢琴协奏曲》Op.83。在《帕格尼尼变奏曲》中,用在主题上的术语 **Non troppo presto**(不太急的急板)是一种基本速度的说明,它在第二册中比在第一册中的可变性幅度更大。还有,要注意前后曲子之间的速度关系,勃拉姆斯在有些地方标明了这种关系。

勃拉姆斯为变奏 II/8 和 II/14 的结尾写了供选择的变体,前者以和声变化为特点。必须准确地按照那些深思熟虑的力度级别演奏;尤其引人注目的是勃拉姆斯极少用力度 *fortissimo*。那首作为变奏 II/4 的 A 大调慢速华尔兹格外显眼。关于此曲卡尔贝说:“第二册中,第四变奏以优雅的华尔兹对维也纳舞曲音乐女神表示了崇高的敬意。”<sup>2</sup>

勃拉姆斯在 Op.35 中只写了很少的踏板标记。虽然有一些地方作曲家没有明确表示要用踏板,但显然还是可以也应该用的,不过要保证线条性声部的清晰不受到影响。勃拉姆斯从来没有否认过,详尽地研究约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的作品对他有多么重要。有一些地方,比如变奏 II/6 和 II/11,非常明显用踏板是完全不恰当的。

勃拉姆斯只是偶然标出指法,而这些指法并不是根据有章可循的方法所得到的。本版本中的指法是在资料的基础上综合的,并用斜体字加以区分。当它们出现在技术难度大的段落时,特别有助于深入理解。变奏 II/13 的开始段标有典型的勃拉姆斯式的指法,此处,作曲家在低音声部用换指来达到真正的连音效果。在《51首练习曲》中,勃拉姆斯常常要求连音,这成为该曲集的一个中心难题。特殊的情况还有,比如第四练习曲,其中他要求 4 指跨越 5 指,还有两手的 2 指跨越 1 指,以及第 25 练习曲 a-c 中有精彩的滑指。至于 Op.35 变奏 I/4 中的颤音,勃拉姆斯只为第 9-16 小节的右手标记了指法。这说明此段落意在练外指——4 指和 5 指的颤音练习。同时,还建议演奏者也练习别的指法,比如 3-4 和 3-5,然后再决定哪一种最适合自己的手。在任何情况下谨慎地使用踏板(半踏板)持续五个甚至六个十六分音符,能为使用较强有力的手指创造条件。比如在第 9

小节用 3-4/2-3,甚至 3-4/1-3。勃拉姆斯没有为第 1-4 小节的颤音标记指法,此处可以尝试用外指,4-5 指法。尽管如此,第 2 小节第二个和弦最后的“#g”音无法用 2 指保持,除非演奏者的手有如勃拉姆斯一样具有极大的伸张性。如果演奏者在这里用踏板保持到第四或第六个十六分音符,以下指法比如 5-3/2-3 或者 5-3/1-3 就成为可能,如此会将这个段落演绎得十分精彩。左手那些比较容易的颤音,建议用 1-2 或 2-1 的指法。

勃拉姆斯的《钢琴练习曲——帕格尼尼主题变奏曲》给了我们这样一个创造,即它在作曲和钢琴方面都是钢琴文献中最伟大的杰作之一。

彼得·罗根坎波

(希瑟·费尔里其亚翻译)

1. 阿诺尔德·勋伯格,“音乐评价标准”,引自《风格与观念》,伊万·弗特赫编辑,法兰克福/缅因,1992,第 178 页。

2. 马克斯·卡尔贝格,《约翰内斯·勃拉姆斯》,卷 II/1,柏林,1921,再版:图青,1976,第 41 页。

## VORWORT

Die *Studien für das Pianoforte – Variationen über ein Thema von Paganini* op. 35, die im Januar 1866 im Druck erschienen, waren nach Brahms' eigener Datierung in seinem handschriftlichen Werkverzeichnis bereits im Winter 1862/63 entstanden. Gerade in diesen Monaten hielt sich der Komponist erstmals in Wien auf und machte dort unter anderen Bekanntschaften auch die des technisch brillanten Pianisten Carl Tausig. Das Zusammentreffen der Ereignisse führte Max Kalbeck in seiner Brahms-Biographie zur Annahme, das Werk sei ein *bleibendes Denkmal der Freundschaft zwischen den beiden Künstlern*, welches Brahms dem „Paganini des Klaviers“ ... so recht in die Finger komponiert habe<sup>1</sup>. Auch wenn ein solcher Zusammenhang in der Brahms-Literatur seit Kalbeck immer wieder unterstellt wurde, ist er tatsächlich durch nichts zu belegen. Auf Tausigs Konzertprogrammen erschienen die Variationen erst ab April 1867, so dass er das Werk vor der Publikation nicht notwendigerweise gekannt haben muss. Auch eine Widmung an Tausig, die auf eine Anregung durch dessen Interpretenpersönlichkeit hätte hinweisen können (wie etwa beim Violinkonzert op. 77 die Widmung an Joseph Joachim), blieb aus. Es spricht umgekehrt einiges dafür, dass Brahms die Variationen nicht Tausig, sondern sich selbst „in die Finger komponierte“. Er spielte das Werk von Herbst 1865 an mehrfach in seinen Konzerten, und schon im Winter 1862/63 dürfte Brahms' eigene Tätigkeit als Pianist die Bearbeitung des Paganini-Themas angeregt haben. Die Idee zu pianistischen Studien in Variationenform über das Thema aus Paganinis Caprice für Violine solo op. 1 Nr. 24 mag Brahms bereits länger verfolgt haben, denn es ist denkbar, dass sie sich an bestimmten Kompositionen Robert Schumanns entzündet hatte: den *Etudes en Forme de Variations* op. 13 (den sogenannten *Symphonischen Etüden*), den *Studien nach Capricen von Paganini* op. 3 und op. 10 sowie den nachgelassenen Klavierbegleitungen zu sämtlichen 24 Paganini-Capricen. Dass Brahms nun gerade während seines ersten Wien-Aufenthalts mit der Realisierung dieser Idee begann, ist gewiss kein Zufall. Um sich in die Wiener musikalischen Kreise einzuführen, stellte er sich in mehreren Konzerten als Pianist, Dirigent und Komponist vor. Insbesondere zwei eigene Konzerte im November 1862 und Januar 1863, in denen er anspruchsvolle Klavierwerke von Bach, Beethoven, Schumann und sich selbst vortrug, standen bei Publikum und Kritik im Mittelpunkt des Interesses und dürften vom Konzertgeber entsprechend gründlich vorbereitet worden sein. Sicherlich feilte Brahms vor jenen Auftritten noch einmal intensiv an seiner Klaviertechnik, und durchaus denkbar ist es, dass in diesem Zusammenhang die ersten Paganini-Studien entstanden.

Die ersten Variationen waren wohl noch nicht als geschlossenes „Werk“ konzipiert, sondern stellten eher eine lockere Sammlung einzelner Stücke dar, deren Zweck zunächst ein pianistisch-praktischer war. *Das sind meine Fingerübungen!* sagte Brahms in diesem Sinne einmal zu einer Klavierschülerin, die ihn beim Spielen antraf<sup>2</sup>. Der Studiencharakter ging auch in der späteren Fassung als „Werk“ nicht ganz verloren. Erhalten blieb er in der Übereinstimmung von Variation II/11 mit Nr. 29 der 1893 veröffentlichten, doch weit

früher entstandenen *51 Übungen*. Er äußert sich ferner in der Bildung gleichrangiger Varianten zur umfassenden Bearbeitung eines technischen Problems, was in den *51 Übungen* häufig und in den *Paganini-Variationen* immerhin einmal vorkommt (II/8), darüber hinaus in einer gewissen Variabilität bei der Ausführung nicht nur der erwähnten Variation II/8, sondern auch des Werkes insgesamt (spielt man nur ein Heft oder beide Hefte, in diesem Fall mit oder ohne Wiederholung des Themas?) und schließlich im doppelten Titel, der die Variationen ausdrücklich als „Studien“ bezeichnet.

Ein Fragment der mutmaßlichen Studiensammlung von 1862/63 könnte in Manuskript A erhalten geblieben sein (siehe Quellenbeschreibung in den Kritischen Anmerkungen). Überliefert ist hier eine einzelne, nicht nummerierte Variation (II/1) in einer Fassung, deren zahlreiche Detailabweichungen von den übrigen Quellen auf eine frühere Entstehungszeit hindeuten. Von Brahms wurde das Doppelblatt, die einzige Handschrift zu den *Paganini-Variationen* aus seinem Nachlass, wohl nur aufgrund der späteren Aufzeichnung einiger Schumann-Takte auf einer der freigebliebenen Seiten aufbewahrt.

Spätestens im Herbst 1863 stellte Brahms eine Anzahl seiner bisher entwickelten Paganini-Studien zu einer Variationenfolge zusammen und schickte sie Clara Schumann, die am 18. Oktober antwortete: *Für die Hexen-Variationen noch meinen ganz besonderen Dank – ich habe sie mit großem Eifer zu studieren angefangen, zum öffentlich Spielen aber scheinen sie mir doch nicht zu passen, die Kombinationen sind zu überraschend, für den Laien das erstemal ungenießbar. Ich glaube, es müssten einige harmonisch einfachere dazwischen kommen, man (der Zuhörer nämlich) käme dann mehr zur Ruhe. Überlege das doch 'mal: die 3., 5., 6., 10., 17., 18. und 19. sind meine besonderen Lieblinge – manche andere werden es noch werden, wenn ich sie erst schön spiele.*<sup>3</sup> Ohne Zweifel hatte Clara Schumann Manuskript B erhalten, die erste Reinschrift einer „Werk“-Fassung mit dem Thema und 21 Variationen in einem einzigen Heft. Nach ihrer Anregung, die Variationenfolge durch Einfügung ruhigerer Nummern konzerttauglicher zu machen, muss sie von Brahms sowie von dessen ehemaligem Lehrer Eduard Marxsen erfahren haben, dass ihr Manuskript keineswegs alle existierenden Variationen enthielt, worauf sie am 25. November nachfragte: *Willst Du mir nicht 'mal schicken, was Du noch hast zu den Hexenvariationen? Fuge, wie mir Marxen [sic] sagt, auch einige langsame Variationen? Auch schreibst Du mir von einem Schluß daran, für Konzert-Spiel eingerichtet?*<sup>4</sup> Bereits zu dieser Zeit scheinen also das erweiterte erste Finale (I/14) und mehrere langsamere Stücke (vielleicht II/4, 5, 12, 13) existiert zu haben sowie außerdem eine Variation in Fugenform, von der sich keine Spur erhalten hat. Im Herbst 1863 war demnach die Konzeption des Werkes noch nicht abgeschlossen. Als eine Art Zwischenstand im Kompositionsprozess hatte Brahms mit Manuskript B eine vorläufige Fassung wohl eigens für Clara Schumann niedergeschrieben. Weitere Variationen, über deren Aufnahme in das Werk noch nicht entschieden war, schickte er der Freundin vorerst nicht.

In den folgenden Monaten muss sich Brahms weiter mit den Variationen beschäftigt haben, denn bereits Ende Februar 1864 betrachtete er das Werk zwischenzeitlich als abgeschlossen und bot es dem Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel zum Druck an. Der Komponist erhielt umgehend positive Antwort<sup>5</sup>, ließ aber seine Publikationsabsicht doch wieder fallen und scheint das Werk fürs erste beiseitegelegt zu haben. Die konkrete Erwähnung der Variationen gegenüber einem Verlag deutet aber darauf hin, dass zu dieser Zeit tatsächlich bereits eine weitgehend druckfertige Fassung existierte. Sehr wahrscheinlich handelte es sich um Manuskript C vor der späteren Überarbeitung, eine Reinschrift des Werkes in nunmehr zwei Heften mit 14 bzw. 17 Variationen. Sämtliche Stücke aus Manuskript B finden sich hier wieder, allerdings umgestellt, teilweise erweitert (I/14) und in zahlreichen Details modifiziert; zehn Variationen begegnen zum ersten Mal (II/4, 5, 10, 12–14, letztere bestehend aus vier ineinander übergehenden Nummern, sowie die spätere Hauptvariante von II/8).

Weshalb Brahms die Variationen im Frühjahr 1864 schließlich doch nicht veröffentlichte, ist unbekannt. Er scheint das Werk über ein Jahr liegengelassen zu haben und ließ sich auch von Clara Schumann nicht zur Wiederaufnahme des Projekts anregen, als sie in einem Brief vom 19. Juli 1864 schrieb: *Ich habe jetzt fleißig an den Paganini-Variationen studiert, je mehr ich aber daran studiere, desto schwerer finde ich sie, ruhe aber doch nicht, bis ich sie kann, dazu interessieren sie mich durch ihre geistreichen Kombinationen. Für den Konzervortrag scheinen sie mir aber nicht geeignet, denn nicht 'mal der Musiker kann all den originellen Verzweigungen und pikanten Wendungen folgen, und wieviel mehr steht dann das Publikum davor wie vor Hieroglyphen.*<sup>6</sup> Da Clara Schumann hier ihre Kritik vom Vorjahr beinahe wortgleich erneuerte, kann als sicher gelten, dass sie noch immer im Besitz von Manuskript B war und die neue Werkfassung von Manuskript C nicht kannte. Zu bestätigen ist dies aus einem weiteren Brief, in dem sie drei Tage später ihre Bitte um Sendung des erweiterten Finales wiederholte, welches in Manuskript C bereits enthalten war<sup>7</sup>.

Erst im Frühjahr 1865 wandte sich Brahms dem Stück wieder zu und scheint den Wunsch verspürt zu haben, vor der endgültigen Fertigstellung des Werkes auch das ältere Manuskript B noch einmal zu sehen. Er bat also Clara Schumann, die sich eben auf einer Konzertreise befand, um Rücksendung, worauf sie am 4. April aus Prag antwortete: *Die Hexen-Variationen habe ich bei mir und will sie Dir Ende dieser Woche ... schicken, damit Du nichts Unnötiges noch 'mal schreibst. Im Sommer bekomme ich sie dann doch wieder?*<sup>8</sup> Nicht erst im Sommer, sondern schon etwa Mitte April kündigte Brahms in einem nur fragmentarisch erhaltenen Brief an, *allerlei* zu schicken, darunter das für Clara Schumann neue Manuskript C der *Paganini-Variationen*: *... vielleicht hast Du eine freie Stunde, die Sachen durchzuklimpern, und vielleicht noch eine, mir ein Wort zu schreiben, namentlich ob es einen ungefähren Sinn und Zweck hat, wenn ich die Variationen (2 Hefte) herausgebe. Bitte darüber ein Wort.*<sup>9</sup> Erst jetzt also lernte Clara Schumann die erweiterte und in zwei Hefte geteilte Fassung des Werkes kennen und ließ sich am 1. Mai in einem Brief aus London ausführlich darüber aus:

*Über die Variationen will ich Dir gern meine ganz offene Meinung sagen, da Du es wünschst. Ich habe sie mehrmals ganz genau durchgegangen und, wie Du denken kannst, mit dem höchsten Interesse, das erste Finale kannte ich noch nicht, und manche der Variationen, ich mußte aber jedesmal zu dem Schlusse kommen, daß ich sie in e i n e m Hefte wünschte, dann aber einige ausgelassen, und das Finale des ersten Heftes, das ich bei weitem interessanter und schwungvoller finde als das zweite. Ich kann das Motiv, 2 Hefte zu machen, nicht recht finden, fände künstlerisch genommen dies nur, wenn die 2 Hefte ganz verschiedenen Charakters wären, dann scheint es mir auch gar nicht praktisch für den Verleger. Wer, außer Künstlern, die noch ein ganz besonderes Interesse daran haben, kauft sich 2 Hefte Variationen über e i n Thema? Dann aber, bleibst Du dabei, so würde ich die Terzenvariation nicht zur ersten des 2. Heftes machen, denn sie führt einen gleich in schwindelnde Höhe, das ist, so interessant auch später, im Anfang unerquicklich, man hat sich ja noch kaum unten auf der Erde umgesehen. Übrigens liebe ich gerade diese Variation sehr, sie ist so kühn! – Wäre ich Du, ich machte nur e i n Hefte, ließe die 8. Variation im ersten Hefte, die gar nicht gut klingt, dann vom zweiten Hefte Nr. 4, 11, 12, 7a und die 16., die sich in Triolen verläuft, weg, dann würde auch das e i n e Hefte nicht zu lang, und wer dann beim öffentlich Spielen eine oder die andere weglassen will, kann es ja noch tun. Mir fällt bei den Variationen immer der Titel „Etudes en forme de Variations“ ein, der eigentlich sehr gut dafür paßt. Ich freue mich darauf, wenn ich sie erst wieder studieren kann.*<sup>10</sup>

Clara Schumanns Kritik, die im Kern noch immer auf eine nach ihrer Meinung eingeschränkte Konzertauglichkeit der Variationen abzielte, konnte Brahms nicht mehr zu einer grundsätzlichen Umarbeitung bewegen. So zeigt Manuskript C zwar viele Änderungen im Detail, doch es blieb bei zwei Heften und der Eröffnung des zweiten Heftes mit der „kühnen“ Terzenvariation. Es wurde auch keine Nummer gestrichen, sondern sogar noch eine hinzukomponiert (II/6).

Im Frühsommer 1865 ließ Brahms durch einen Kopisten eine vollständige Abschrift der Variationen anfertigen, die er anschließend noch einmal überarbeitete und am 22. Juli als Stichvorlage an den Verleger Rieter-Biedermann in Winterthur schickte. Wohl im Herbst erhielt er einen Korrekturabzug der gestochenen Noten und nahm hierin nicht nur kleinere Berichtigungen vor, sondern scheint erst jetzt im zweiten Finale zwölf Takte gestrichen zu haben, die in der Stichvorlage noch vorhanden waren. Im Januar 1866 erschienen die *Paganini-Variationen* schließlich im Druck, nachdem Brahms sie bereits am 25. und 29. November 1865 in Zürich bzw. Winterthur erstmals öffentlich gespielt hatte.

Johannes Behr

<sup>1</sup> Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. II/1, Berlin <sup>3</sup>1921, Reprint Tutzing 1976, S. 40 und 43.

<sup>2</sup> Ebenda, S. 43.

<sup>3</sup> *Clara Schumann Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896*, hg. von Berthold Litzmann, Bd. 1, Leipzig 1927, S. 431.

<sup>4</sup> Ebenda, S. 434.

<sup>5</sup> Siehe *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Breitkopf & Härtel, Bartolf Senff, J. Rieter-Biedermann, C. F. Peters, E. W. Fritsch und Robert Lienau*, hg. von Wilhelm Altmann, Berlin 1921, Reprint Tutzing 1974, S. 93f.; Briefe vom 27. 2. und 1. 3. 1864.

<sup>6</sup> *Briefe Schumann-Brahms* (siehe Fußnote 3), S. 459f.

<sup>7</sup> Siehe ebenda, S. 462; Brief vom 22. 7. 1864.

<sup>8</sup> Ebenda, S. 503.

<sup>9</sup> Ebenda, S. 504.

<sup>10</sup> Ebenda, S. 507f.

# HINWEISE ZUR INTERPRETATION

Als Johannes Brahms am 25. November 1865 in Zürich seine *Paganini-Variationen* uraufführte, hatte er als Komponist und Konzertpianist schon erhebliche Aufmerksamkeit auf sich gezogen und war berühmt geworden. Schon als Kind hatte er das Glück, dass er auf Veranlassung seines Vaters zwei ebenso vortrefflichen wie verantwortungsbewussten Hamburger Pädagogen anvertraut wurde: Otto F. W. Cossel im Klavierspiel und Eduard Marxsen in Klavierspiel und Komposition. Der junge Musiker genoss eine Ausbildung, die im Wesentlichen an Bach und Beethoven orientiert war. Als er sich mit seinen ersten Kompositionen einer breiteren Öffentlichkeit vorstellte, war er auch zu einem vorzüglichen Pianisten gereift, der mit Solo- und Kammermusikwerken reüssierte.

Eine besondere Affinität zur Darstellung technisch schwieriger Probleme auf dem Klavier kommt bereits im Unterricht bei Eduard Marxsen zum Ausdruck. In seiner Fassung des Rondos aus der Klaviersonate Nr. 1 C-Dur von Carl Maria von Weber verlagerte Brahms das durchgehende, virtuose Laufwerk, das Weber der rechten Hand zugewiesen hatte, in die linke und spielte diese technisch ungemein anspruchsvolle Version selbst. 1852 brachte er seine Bearbeitung in schriftliche Form und reichte sie in seine *Fünf Studien für das Pianoforte* ein, die er schließlich in zwei Gruppen 1869 und 1878 veröffentlichte.

In noch stärkerem Maße als in den *Paganini-Variationen* und den *Fünf Studien für das Pianoforte* tritt die pädagogische Seite des Komponisten, Pianisten und erfahrenen Klavierlehrers in den *51 Übungen für das Pianoforte* (Neuauflage: Wiener Urtext Edition UT 50231) hervor. Brahms veröffentlichte dieses einzigartige Studienwerk im Jahre 1893, nach seinen letzten Klavierstücken. Er hat in dieser Sammlung seine eigene Klaviertechnik, die untrennbar mit seinem Kompositionsstil verbunden ist, exemplarisch dargestellt. Die Bezeichnung *Fingerübung* hat er im Titel bewusst gemieden: Brahms-Spiel setzt zwar eine gute Fingertechnik voraus, doch darf diese nicht isoliert eingesetzt werden; vielmehr muss der Klang durch einen umfassenderen Spielapparat erzeugt werden, der gleichsam den ganzen Körper einschließt. Die *51 Übungen* gehören zu den wertvollsten Arbeiten pädagogisch ausgerichteter Klavierliteratur für fortgeschrittene Spieler.

Der vollständige Titel der Variationen op. 35 lautet: *Studien für das Pianoforte – Variationen über ein Thema von Paganini*. Die Bezeichnung *Studien* ist sowohl für die pianistische als durchaus auch für die kompositorische Arbeit gültig. Den Wundergeiger Paganini (1782–1840) hatte Brahms selbst nicht mehr gehört. Schumann und Liszt hingegen hatten dessen Virtuosität und Dämonie erlebt und als Ansporn für eigenes Wirken empfunden. Paganinis kompositorisches Hauptwerk, die 1820 veröffentlichten 24 Capricen op. 1 für Violine solo, hatte schon Schumann zu seinen *Studien* bzw. *Etüden nach Capricen von Paganini* op. 3 (1832) und op. 10 (1833) inspiriert. Keines dieser Stücke basiert allerdings auf der Caprice Nr. 24 in a-Moll, die Brahms als Vorlage wählte. – Liszt schrieb 1838 die erste Version seiner *Paganini-Etüden*, der er 1851 eine zweite folgen ließ. Er bearbeitete auch die Caprice Nr. 24, die bei Paganini aus einem Thema mit elf Variationen und einem kurzen Finale be-

steht. Liszt übertrug Paganinis vollständige Vorlage, also Thema und Variationen, in ein phantastisches, virtuosos Klavierwerk. Brahms hingegen komponierte über das Thema neue, eigenständige Variationen. Nur wenige von diesen nehmen direkten Bezug auf Paganinis Variationen: I/1, 2 und 13 gehen motivisch auf Variation 2 von Paganini zurück, I/14 (ab Takt 36) sowie II/7 auf dessen Variation 8. – Die Caprice Nr. 24 von Paganini wurde auch im 20. Jahrhundert gerne als Thema für Variationen gewählt; berühmt geworden sind vor allem die entsprechenden Werke von Rachmaninow, Lutoslawski und Blacher.

Brahms stellt in seinem Opus 35 mehr als in jedem anderen Klavierwerk ein Kompendium seiner pianistischen Erfindungen und Möglichkeiten vor; seine ausgereifte, komplex angelegte Kompositionstechnik kommt darin gleichermaßen eindrucksvoll zur Geltung. Brahms' sehr persönlicher Klavierstil, der schon in den frühen Sonaten deutlich ausgeprägt ist, strahlt über Busoni, Reger und Schönberg bis weit ins 20. Jahrhundert aus.

Clara Schumann, die schon mit den *Händel-Variationen* ihre Schwierigkeiten gehabt hatte, hat die *Paganini-Variationen* anscheinend nie öffentlich gespielt. Sie nannte letztere die „Hexen-Variationen“ und schlug Brahms vor, diese unter Auslassung etlicher Stücke in einem Heft zusammenzufassen. Brahms ließ sich von solchen Einwendungen nicht beeindrucken und gab das vollständige Manuskript zum Druck. In der Folgezeit kam es immer wieder zu Vorschlägen für eine verkürzte Fassung, doch konnte sich keine durchsetzen. Im Konzert kann man entweder eines der beiden Hefte spielen oder beide. Es besteht auch keine Notwendigkeit, das zu Beginn des zweiten Teiles erneut abgedruckte Thema wegzulassen, zumal Brahms dort die Dynamik *piano* vorgeschrieben hat – im Gegensatz zum *forte* in Heft I.

Brahms legt jeder Variation mindestens ein spezielles technisches Problem zugrunde, das er durchweg sowohl in der rechten als auch in der linken Hand durchführt: beide behandelt er gleichrangig. Er verschmäht auch nicht das schnelle Spiel von Tonleiterpassagen (z.B. II/14), eine Technik, die in seinem Klavierwerk sonst nur selten zu finden ist. Charakteristisch für den Brahms'schen Klavierstil ist, dass jede Hand in jedem Register des Instruments eingesetzt wird (z.B. I/9). Der Spieler sollte daher möglichst einen Klavierschemel benutzen, der – je nach Erfordernis – eine leichte seitliche Verschiebung des Körpers zulässt.

Das Spiel von Doppelgriffen bildet bekanntermaßen eines der Hauptprobleme bei Brahms. Heft I beginnt sogleich mit Sexten, darauf folgen Oktaven, schließlich Oktaven mit integrierten Terzen. Heft II startet mit Terzen, denen bald auch Sexten und Oktaven folgen. Von den zahlreichen Aspekten können hier nur einige angedeutet werden: Oktavpassagen diatonischer und chromatischer Art, auch mit Zwischenintervallen, sind der Normalfall, auch in Verbindung mit großen Sprüngen. Besondere Probleme bilden zum Beispiel schnelle Oktavfolgen, die durch Glissandi in Oktaven unterbrochen werden (I/13), zerlegte Oktaven und deren Erweiterung (linke Hand) in I/5, kombiniert mit Problemen in Rhythmik und

Artikulation, ferner Oktaven in Verbindung mit metrischen und rhythmischen Problemen in II/7 sowie die „blinden“ Oktaven in Gegenbewegung in II/11. Große Leichtigkeit im Spiel ist hier nötig, damit das Stück nicht bloße Übung bleibt, sondern ein köstliches Virtuosenstück über Pizzicato-Effekte wird. Letztgenannte Variation ist die einzige, die Brahms – in modifizierter Form – in seine *51 Übungen* übernommen hat. Sie trägt dort die Nr. 29 mit der Überschrift *Presto*; in Opus 35 ist sie mit *Vivace* bezeichnet.

Auf rhythmischem Sektor hat Brahms seinen Spielern neue Aufgaben erschlossen, die später von Komponisten wie Ives, Messiaen, Nancarrow und Ligeti weiterentwickelt wurden. Schönberg sieht Brahms als Wegbereiter der Moderne, wenn er schreibt: *Als Brahms verlangte, daß der Pianist mit der einen Hand Duolen oder Quartolen spielen sollte, während die andere Hand Triolen spielte, mißfiel dies den Leuten, und sie sagten, es mache sie seekrank. Jedoch war dies vermutlich der Anfang der polyrhythmischen Struktur vieler zeitgenössischer Partituren*<sup>1</sup>. Eine Gleichzeitigkeit verschiedener Taktarten, die noch dazu von einem Spieler gemeistert werden muss, gibt es schon bei Brahms. Die Variationen I/5 und II/7 legen Zeugnis von damit verbundener Mehrschichtigkeit ab. Es ist unabdingbar, den Notentext schon vor dem Üben genau zu lesen und zu studieren; man muss zum Beispiel den Verlauf jeder einzelnen Stimme erkennen, die Artikulation und die komplizierten Zahlenproportionen durchschauen. Nicht zuletzt gilt es zu überlegen, wie die Hände sich am besten aneinander vorbei bewegen können, ohne dass Verkrampfungen entstehen. Bei anfangs langsamem Tempo sollte darauf geachtet werden, dass die Handgelenke leicht und elastisch bleiben, damit sie je nach Erfordernis ohne Anstrengung hoch bzw. tief gestellt werden können. Es sei empfohlen, zunächst jede Stimme für sich allein zu üben, und danach je zwei Stimmen miteinander zu kombinieren. Für beide Variationen gilt die Spielanweisung *leggiro*; in II/7 erscheint das Wort am Beginn und noch einmal gegen Ende, in I/5 steht sogar *molto leggiro*. Brahms hat auch in seinen *51 Übungen* zu rhythmischen Problemen sehr gute Studien angeboten. Dies gilt besonders für die Übungen Nr. 1 a–f, 18 a–b sowie die erste der *30 weiteren Übungen* (größtenteils erstveröffentlicht in UT 50231, S. 76ff.). Wer sich mit den *51 Übungen* beschäftigt, wird schnell erkennen, wie häufig der Komponist auch hier *leggiro* fordert.

In seinem gesamten Schaffen hat Brahms – von wenigen Ausnahmen abgesehen – auf die Angabe von Metronomziffern verzichtet. Im Klavierwerk hat er überhaupt nur im zweiten Klavierkonzert op. 83 die Tempi metronomisch festgelegt. In den *Paganini-Variationen* gibt die Bezeichnung *Non troppo presto* über dem Thema ein gewisses Grundtempo vor, das im zweiten Heft variabler abgewandelt wird als im ersten. Zu beachten sind ferner die Temporelationen zwischen aufeinander folgenden Stücken, die Brahms einige Male anzeigt.

In Variation II/8 und am Schluss von II/14 bietet Brahms Ossia-Versionen an, wobei sich die erstere durch Modifikationen in der Harmonik auszeichnet. – Die ausgefeilte dynamische Abstufung ist genau zu beachten; bemerkenswert ist vor allem, wie sparsam Brahms mit der Lautstärkebezeichnung *fortissimo* umgeht. – Auffällig ist der langsame Walzer in A-Dur, der als Variation II/4 fungiert. Kalbeck meint dazu:

*Im zweiten Heft bringt die vierte Veränderung mit ihrem graziösen Walzer der Wiener Tanzmuse eine schmeichlerische Huldigung dar*<sup>2</sup>.

Nur ganz wenige Pedalangaben hat Brahms in seinem Opus 35 eingezeichnet. Das Pedal kann und sollte selbstverständlich auch dann benutzt werden, wenn der Komponist es nicht ausdrücklich vorgeschrieben hat. Es muss aber die Maxime gelten, dass die Klarheit der linearen Stimmführung nicht beeinträchtigt werden darf. Brahms hat nie verleugnet, wie wichtig das genaue Studium der Werke von Johann Sebastian Bach für ihn war. An manchen Stellen, wie zum Beispiel in den Variationen II/6 und II/11, verbietet sich Pedalspiel von selbst.

Fingersätze hat Brahms nur gelegentlich und ohne erkennbare Methodik angegeben. Sie wurden aus den für diese Ausgabe benutzten Quellen zusammengetragen und durch Kursivdruck kenntlich gemacht. Aufschlussreich sind sie besonders dann, wenn sie an technisch komplizierten Stellen stehen. Ein für Brahms typischer Fingersatz steht am Beginn von Variation II/13, wo der Komponist in der Oberstimme durch Fingerwechsel ein gutes Legato erzielen will. In den *51 Übungen* verlangt Brahms vom Spieler häufig ein Legato, das geradezu ein Kernproblem der Sammlung bildet. Als Besonderheiten bietet er zum Beispiel in Übung Nr. 4 für beide Hände ein Übersetzen des vierten Fingers über den fünften sowie des zweiten über den ersten an, in Nr. 25 a–c exzellente Gleitfingersätze. Bei den Trillern der Variation I/4 von Opus 35 hat Brahms nur für die rechte Hand in den Takten 9–16 Angaben zur Applikatur gemacht. Diese zeigen, dass er die Stelle als Trillerübung für die Außenfinger 4–5 gesehen hat. Es sei empfohlen, hier zusätzlich andere Fingersätze wie 3–4 und 3–5 zu üben und später zu entscheiden, welcher für die eigene Hand am besten passt. Da auch ein vorsichtiger Pedaleinsatz (Halbpedal) über jeweils fünf oder gar sechs Sechzehntel denkbar ist, ergeben sich Möglichkeiten, stärkere Finger einzusetzen, in Takt 9 zum Beispiel 3–4/2–3 oder gar 3–4/1–3. Auch für die von Brahms nicht bezeichneten Triller in den Takten 1–4 sollte ein Fingersatz mit den Außenfingern 4–5 versucht werden. Es wird sich allerdings zeigen, dass spätestens im zweiten Akkord von Takt 2 das *gis* nicht mit dem zweiten Finger festgehalten werden kann, wenn man nicht über die Biegsamkeit von Brahms' Händen verfügt. Nimmt man an der Stelle das Pedal bis zur vierten oder sechsten Sechzehntelnote zu Hilfe, wäre ein Fingersatz wie zum Beispiel 5–3/2–3 oder 5–3/1–3 denkbar, mit dem der Stelle mehr Brillanz verliehen werden kann. Bei den (leichteren) Trillern in der linken Hand bietet sich ein Fingersatz 1–2 und auch 2–1 an.

Mit den *Studien für das Pianoforte – Variationen über ein Thema von Paganini* hat Brahms eine Schöpfung vorgelegt, die kompositorisch wie pianistisch zu den größten Meisterwerken der Klavierliteratur gehört.

Peter Roggenkamp

<sup>1</sup> Arnold Schönberg, *Kriterien für die Bewertung von Musik*, in: *Stil und Gedanke*, hg. von Ivan Vojtech, Frankfurt/Main 1992, S. 178.

<sup>2</sup> Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. II/1, Berlin 31921, Reprint Tutzing 1976, S. 41.

## PREFACE

The 'Studies for the Pianoforte – Variations on a Theme by Paganini' Op. 35 published in print in January 1866, Brahms had written, according to his own records in his hand-written catalogue of works, as early as in winter 1862/63. It was during those months that the composer stayed in Vienna for the first time, among others making the acquaintance of technically brilliant pianist Carl Tausig. This coincidence of events led Max Kalbeck to assume in his Brahms biography that the work was 'a lasting memorial of the friendship between the two artists', which Brahms had 'composed quite perfectly for the hands of this "Paganini on the piano"'.<sup>1</sup> Although such a link was repeatedly claimed in Brahms literature since Kalbeck, there is actually no evidence confirming it. The variations did not appear on Tausig's concert programmes until April 1867, indicating that he not necessarily had to know the work before it was published. Similarly, there is no dedication to Tausig that could shed light on a possible inspiration through his personality as an interpreter (like the dedication to Joseph Joachim in case of the violin concerto Op. 77). On the contrary, there is some evidence that Brahms did not write the variations for Tausig, but instead quite perfectly for his own hands. He repeatedly performed the work in his concerts after autumn 1865, and even as early as winter 1862/63, Brahms's own activities as a pianist might have served to inspire him to an arrangement of the Paganini theme. The idea for pianist studies in the form of variations on the theme from Paganini's Caprice for solo violin Op. 1 no. 24 may have occupied Brahms for some time beforehand, for it is conceivable that Robert Schumann's compositions gave him the crucial inspiration, namely the *Études en Forme de Variations* Op. 13 (the so-called 'Symphonic Etudes'), the 'Studies on Caprices by Paganini' Op. 3 and Op. 10 and the posthumous piano accompaniments for all 24 Paganini Caprices. The fact that Brahms began to realize his idea just at the time of his first stay in Vienna is no coincidence. He presented himself in several concerts as a pianist, conductor and composer in order to introduce himself to the musical circles in Vienna. The audience and critics were especially interested in two of Brahms's own concerts in November 1862 and January 1863 when he performed demanding piano works by Bach, Beethoven, Schumann and himself. It is very probable that the performer took great care to prepare himself appropriately. Certainly, Brahms thoroughly practised his piano skills before those performances, and it is quite possible that this was the context for the origin of the first Paganini studies.

The first variations probably were not designed as a self-contained 'work', but rather presented a loose collection of individual pieces intended for practical pianist purposes. "These are my finger exercises!" Brahms once said with this in mind, addressing a piano student who encountered him playing.<sup>2</sup> Indeed, the character of exercises was not completely lost even in the later version as a 'work'. It was retained in the agreement of variation II/11 with no. 29 of the '51 Exercises' published in 1893 although invented much earlier. It is also expressed in the writing of variants of equal value in order to comprehensively deal with a technical problem, something that frequently occurs

in the '51 Exercises' and at least once in the 'Paganini Variations' (II/8), as well as in a certain amount of variability for performance not only in the above-mentioned variation II/8, but in the entire work (does one play only one book or both of them, and, if so, with or without repetition of the theme?) and finally in the double title that expressly refers to the variations as 'studies'.

One fragment of the alleged study collection dating back to 1862/63 might have survived in manuscript A (see source description in the Critical Notes). Here, a single, unnumbered variation (II/1) is transmitted. Its form points to an early time of origin because of many deviations in details in comparison to the other sources. It is likely that the only reason for Brahms to keep this double leaf, the only hand-written source of the 'Paganini Variations' from his estate, was the fact that he later jotted down some bars by Schumann on one of the empty pages.

In autumn 1863 at the latest, Brahms combined a number of his Paganini studies completed by that time in a sequence of variations, sending them to Clara Schumann who replied on October 18: 'I would like to extend my special gratitude for the witch variations – I started rehearsing them with great enthusiasm, but I feel that they are not quite right for public playing, the combinations are too unexpected, and unpalatable for lay-people upon first hearing. I believe that some others of more harmonic simplicity should be put in between, for one (i.e. the listener) would then be able to calm down a little more. Why don't you think this over: The numbers 3, 5, 6, 10, 17, 18 and 19 are my favourites – some others will be so once I can play them well.'<sup>3</sup> There is no doubt that Clara Schumann had received manuscript B, the first fair copy of a 'work' version with the theme and 21 variations in a single book. Following her suggestion to make the sequence of variations more suitable for concerts by adding some calmer numbers, she must have learned from Brahms and his former teacher Eduard Marxsen that her manuscript did not include all existing variations, which prompted her to inquire on November 25: 'Wouldn't you like to send me the other pieces you have for the witch variations? A fugue, as Marxsen [sic] told me, and some slower variations? And you wrote about a finale intended for concert use?'<sup>4</sup> Even at this time, there must have been the extended first finale (I/14) and several slower pieces (perhaps II/4, 5, 12, 13), as well as a variation in fugue form of which no trace has survived. In autumn 1863, it seems therefore, the design of the work had not been completed. Brahms probably wrote a preliminary version especially for Clara Schumann, namely manuscript B, as a kind of intermediate stage in the process of composition, but he did not send his friend any other variations the inclusion of which into the work he had not yet decided.

Brahms must have continued his work on the variations in subsequent months, for he regarded them as temporarily complete as early as at the end of February 1864 and offered them to the Leipzig publishing house of Breitkopf & Härtel for printing. The composer immediately received an affirmative response<sup>5</sup>, but he still abandoned his intention to publish again and seems to have put the work aside for the time be-