

Brahms

Hungarian Dances, Version for two hands

Johannes Brahms

勃拉姆斯
匈牙利舞曲

(zweihändige Fassung)

Herttrich / Roggenkamp

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《匈牙利舞曲》/(德)勃拉姆斯作曲. —上海:
上海教育出版社, 2007.8
(维也纳原始版本乐谱)
ISBN 978-7-5444-1302-2

I.勃... II.勃... III.钢琴—舞曲—德国 IV.J657.418

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第083671号

J. Brahms

Ungarische Tänze

© 2002 by Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges.m.b.H. & Co.,K.G.,Wien

勃拉姆斯《匈牙利舞曲》

责任编辑:王琳

勃拉姆斯《匈牙利舞曲》

上海世纪出版股份有限公司出版发行
上海教育出版社

易文网:www.ewen.cc

(上海永福路123号 邮政编码: 200031)

各地新华书店经销 上海界龙艺术印刷有限公司印刷

开本 960×1280 1/16 印张 4

2007年8月第1版 2007年8月第1次印刷

ISBN 978-7-5444-1302-2/J·0061 定价:18.00元

序

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

在这批原始版本乐谱中，还包括三部大师们专为少年儿童创作的作品。

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

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

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

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

上海音乐学院教授



丙戌年小年夜

VORWORT

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 fremdländische Volksmelodien und notierte sie sich 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 Bolieu, 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 Zigeunerkinder. 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 Pianoforte zu 4 Händen / gesetzt / von / J.B. / Seinerzeit kann unten bemerkt werden: ‚Ausgabe für das Pianoforte 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 Hestordnung, 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 verkaufpsychologischen 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 Hertrich

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 Zigeunerkultur 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 virtuosen Zuschnitts erfordert: in dem kompakten Satz stehen spieltechnische Probleme mehr im Vordergrund als in der vierhändigen Vorlage. Da die virtuoseren 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 beigesteuert; 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 Édouard 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-contr* *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.

The position in bars 61–63 and parallel instances of the first piece is not quite clear: in bar 61 Brahms writes *col Ped.* without making any further indications. It is clear the pedal must be changed on every crotchet, on the one hand, to support a *legato* in the octave melody, on the other, to avoid confusing the harmonies. The performance of the *staccato* on the three bass quavers can be viewed as a minor problem. These notes will, however, be quite short in view of the required tempo and playing them softer than the octaves can support this.

The pedal problem in No. 4 (bars 1–2) and parallel passages is easily resolved. The bass needs to be held to give the passage a foundation and make the *crescendo* possible. In addition, in bar 1 Brahms shows through the broad span and the fingering for the *trem.* that the third *f' sharp-a* cannot be held by the fingers: the pedal must not be changed until the second quaver of bar 2. In unmarked passages the pedal should be applied with respect for the criteria mentioned above although there are no obligatory rules. At the beginning of No. 1 (bars 1–4), for example, the pedal could be changed on each first and fourth quaver with occasional exceptions from this scheme during this relatively long piece. In contrast, the performer should largely abstain from using the pedal during the beginning of No. 7 although the bass notes on the first and second crotchet could be supported with short application of the pedal.

Pedalling is not only a problem of style but also one closely associated with the individuality of the player. The study of the orchestral scores and of instrumentations of the keyboard pieces will help to develop an aural image when considering pedalling. Brahms himself orchestrated Nos. 1, 3 and 10 of the 'Hungarian Dances'.

Except for very few examples, Brahms did not include metronome markings in his music. His keyboard works include such markings only in the Piano Concerto No. 2 in B flat major Op. 83. A planned metronome indication for the first movement of the Piano Concerto No. 1 Op. 15 was not taken over from the manuscript to the printed version. The problems associated with the lack of metronome markings is seen today in the tempos used for this movement which are considerably slower than the composer's original indication suggests ($\text{♩} = 58$). Even at the beginning of his career Brahms avoided extreme tempo and character markings. The composer's verbal indications communicate his ideas. In this respect, it is worthwhile comparing the varied indications for the individual pieces and their sections.

Brahms' 'Hungarian Dances' are a masterpiece of piano music that have enjoyed great popularity since they were published. After the publication of books three and four of the four-hand version (Nos. 11–21), Elisabet von Herzogenberg wrote to the composer on 23 July 1880: '... you have uttered the final word on so many of these melodies and brought them to fruition and freedom. What, however, most impresses me about your achievement is that you have elevated what, more or less, was merely beautiful, to a work of art and up into the purest spheres, without it losing any of its wildness, and primal energy.'¹

Peter Roggenkamp
(Translation Brian Long)

¹ Max Kalbeck (ed.): *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabet von Herzogenberg*, 2 Vols., Berlin 1907; Vol. I, pp. 124–127.

奥地利维也纳原始版本乐谱出版目录

WIENER URTEXT EDITION

- 巴赫 《英国组曲》
巴赫 《法国组曲》
巴赫 《创意曲》
巴赫 《意大利协奏曲》
巴赫 《小前奏曲与赋格》
巴赫 《六首帕蒂塔》
巴赫 《托卡塔》
巴赫 《平均律钢琴曲集》(一)
巴赫 《平均律钢琴曲集》(二)
巴赫 《半音阶幻想曲与赋格》(BWV 903)
巴赫 《法国前奏曲》(BWV 831a, 831)
贝多芬 《钢琴奏鸣曲集》(一)
贝多芬 《钢琴奏鸣曲集》(二)
贝多芬 《钢琴奏鸣曲集》(三)
贝多芬 《钢琴变奏曲集》(一)
贝多芬 《钢琴变奏曲集》(二)
贝多芬 《钢琴四手联弹作品全集》(一)
贝多芬 《钢琴四手联弹作品全集》(二)
贝多芬 《钢琴作品精选》
勃拉姆斯 《叙事曲》(Op.10)
勃拉姆斯 《幻想曲》(Op.116)
勃拉姆斯 《两首狂想曲》(Op.79)
勃拉姆斯 《匈牙利舞曲》
勃拉姆斯 《圆舞曲》(Op.39)
勃拉姆斯 《帕格尼尼主题变奏曲》
布格缪勒 《二十五首练习曲》(Op.100)
肖邦 《叙事曲》
肖邦 《谐谑曲》
肖邦 《练习曲 Op.10》
肖邦 《练习曲 Op.25》
肖邦 《二十四首前奏曲》(Op.28)
肖邦 《夜曲》
肖邦 《玛祖卡》
德彪西 《儿童之角》
德彪西 《前奏曲》
海顿 《钢琴奏鸣曲全集》(一)
海顿 《钢琴奏鸣曲全集》(二)
海顿 《钢琴奏鸣曲全集》(三)
海顿 《钢琴奏鸣曲全集》(四)
门德尔松 《无词歌》
莫扎特 《钢琴奏鸣曲集》(一)
莫扎特 《钢琴奏鸣曲集》(二)
莫扎特 《钢琴变奏曲集》(一)
莫扎特 《钢琴变奏曲集》(二)
舒伯特 《即兴曲·音乐瞬间》
舒伯特 《钢琴奏鸣曲全集》(一)
舒伯特 《钢琴奏鸣曲全集》(二)
舒伯特 《钢琴奏鸣曲全集》(三)
舒曼 《少年曲集》
柴科夫斯基 《儿童曲集》

上海世纪出版股份有限公司上海教育出版社还将陆续出版该系列的乐谱。

地址：上海市永福路 123 号
邮编：200031
电话：(021) 64377165 * 4332
网址：<http://www.seph.com.cn>
E-mail：seph_music@126.com

INHALT/CONTENTS

| | |
|-----------------------------------|------|
| Vorwort | III |
| Hinweise zur Interpretation | IV |
| Preface | VII |
| Notes on Interpretation | VIII |

Ungarische Tänze / Hungarian Dances

Erstes Heft / Book I

| | |
|---|----|
| 1. <i>Allegro espress.</i> <i>mf</i> | 1 |
| 2. <i>Allegro non assai</i> <i>f</i> | 8 |
| 3. <i>Allegretto grazioso</i> <i>p</i> | 13 |
| 4. <i>Poco sostenuto</i> <i>la melodia f ed espress.</i> <i>trem.</i> | 16 |
| 5. <i>Allegro</i> <i>f passionato</i> | 22 |

Zweites Heft / Book II

| | |
|---|----|
| 6. <i>Vivace</i> <i>poco sostenuto</i> <i>f</i> <i>tr</i> <i>f</i> <i>p</i> | 26 |
| 7. <i>Allegretto vivace</i> <i>molto sostenuto</i> <i>poco</i> <i>p</i> | 32 |
| 8. <i>Presto</i> <i>pp</i> | 35 |
| 9. <i>Allegro</i> <i>f</i> <i>tr</i> | 41 |
| 10. <i>Presto</i> <i>f</i> <i>f</i> <i>f</i> | 44 |

| | |
|-----------------------------|----|
| Kritische Anmerkungen | 48 |
| Critical Notes | 49 |

Ungarische Tänze

Für Pianoforte gesetzt von
Johannes Brahms
(1833 - 1897)

Erstes Heft

1. *Allegro*
espress.

mf *p legg.*

6 *espress.* *mf* *p legg.*

12 *espress.* *p*

18 *p* [*]

The score consists of four systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system is marked '1.' and 'Allegro espress.' with dynamics 'mf' and 'p legg.'. The second system starts at measure 6 and includes a first ending bracket with a '1' above it. The third system starts at measure 12 and includes a second ending bracket with a '5' above it. The fourth system starts at measure 18 and includes a third ending bracket with a '5' above it. There are asterisks (*) under the bass staff in the second, third, and fourth systems. The piece concludes with a double bar line and a [*] symbol.

25

mf

sf

Red.

*

31

sf

Red.

[*]

37

sf

Red.

[*]

43

sf

Red.

*

49

p leggiero *rf* *p*

54

rf *f*

59

p legg. *col Ped.*

64

sf *p* *sf*

69

f

*) Siehe Einzelanmerkungen / See Detailed Notes