

Vorwort

Wie viele andere Komponisten des 19. Jh. ließ es sich auch Brahms nicht nehmen, ein Werk des berühmten Geigers Niccolò Paganini, damals Inbegriff des Virtuosen schlechthin, als Vorlage zu einer Komposition für sein Instrument, das Klavier, zu verwenden. Wie in fast allen Fällen ist es auch bei Brahms eines der berühmten Capriccios op. 1, die Nr. 24 in a-moll. Die so genannten Paganini-Variationen Opus 35 entstanden zum größten Teil im Winter 1862/1863 in Wien. Der Brahms-Biograph Max Kalbeck nennt das Werk ein „Denkmal der Freundschaft“ mit dem Klaviervirtuosen Carl Tausig, den Brahms kurz zuvor in der Donaumetropole kennen gelernt hatte. Brahms selbst soll, nach derselben Quelle, die Variationen als seine Fingerübungen bezeichnet haben. Tatsächlich ist nicht auszuschließen, dass sie zunächst gar nicht für eine Veröffentlichung vorgesehen waren. Jedenfalls ließ sich der Komponist damit lange Zeit, war sich auch unsicher, welchem Verleger er das Werk anbieten sollte. Ende Februar 1864 schrieb er zunächst an Breitkopf & Härtel, um die Stichvorlage dann jedoch über ein Jahr später, Ende Juli 1865, schließlich dem Verlag Rieter-Biedermann zu schicken, bei dem Opus 35 im Januar 1866 erschien. Schon kurz vor der Veröffentlichung, am 25. November 1865, hatte Brahms das Werk bei einem Konzert in Zürich selbst erstmals öffentlich gespielt. Auch Carl Tausig nahm die Variationen in sein Repertoire auf und spielte sie häufig. Dagegen scheint Clara Schumann, der Brahms im Herbst 1863 ein erstes Manuskript geschickt hatte und die sich zunächst sehr für die „Hexenvariationen“ interessiert hatte, das Werk nicht öffentlich gespielt zu haben. Für sie stand wohl die pädagogisch-technische Seite dieser Komposition im Vordergrund, die Entwicklung neuer Klaviertechniken, die über Chopin, Schumann und auch Liszt hinausgehen. Verglichen mit dessen Variationen über dasselbe Thema (Nr. 6 der

Grandes Etudes d'après Paganini, 1851) bietet Brahms' Werk ein weitaus reichhaltigeres Spektrum pianistischer Spielformen mit allen Problemen der Doppelgriff- und Sprungtechnik, polyrhythmischen Kombinationen usw. In jeder Variation wird ein bestimmtes technisches Problem konzentriert, fast fingerübungsartig verarbeitet. Die einzelnen Variationen sind dabei sehr „streng“ durchgeführt. Ihr harmonischer Ablauf weicht kaum von dem des Themas ab, lediglich in den langsamen und in den Dur-Stücken ist er freier gehandhabt.

Als handschriftliche Quellen sind nur noch ein Autograph von Heft I (The New York Public Library) und ein autographes Einzelblatt mit der ersten Variation aus Heft II (Wien, Gesellschaft der Musikfreunde) erhalten, dazu eine von Brahms korrigierte Abschrift des ganzen Werks (ebenda), die als Stichvorlage diente. Ein Autograph des Gesamtwerks, das bis 1943 in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg aufbewahrt wurde, ist während des Zweiten Weltkriegs verschollen (erste Seite in einem Faksimile erhalten); es stand noch für die Edition der 1927 erschienenen GA zur Verfügung, in deren Revisionsbericht einige Varianten dieses Manuskripts mitgeteilt sind (siehe vor allem die Variationen I/4 sowie II/14). Als Hauptquelle wurde die Erstausgabe benutzt, und zwar das Handexemplar des Komponisten aus dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Die Manuskripte wurden vor allem für die Wiedergabe der in ihnen sorgfältigeren und differenzierteren dynamischen Bezeichnung herangezogen. In den Quellen fehlende, aber musikalisch notwendige oder durch Analogie begründete Zeichen sind in Klammern gesetzt. Die Abschrift enthält am Ende der Variationen I/1, 3, 5, 8, 11, 13, 14 und II/2, 5, 10 jeweils Fermaten über dem Schluss-Strich (siehe die Variationen II/6, 7, 12, 13). Sie dürften wohl im Sinn von Zäsuren aufzufassen sein; wo keine Fermaten stehen, wäre demnach die jeweils folgende Variation *attacca* anzuschließen. Im Autograph und in der Erstausgabe sind diese Fermaten nicht enthalten.

In den *Bemerkungen* am Ende des Bandes sind Angaben zu unterschiedlichen Lesarten zu finden.

Den beiden Bibliotheken, die freundlicherweise Quellen zur Verfügung gestellt haben, sei an dieser Stelle herzlicher Dank gesagt.

Wien, Sommer 1985

Hans Kann

Preface

Like many other 19th-century composers, Brahms was in no way averse to using a piece by the celebrated violinist Niccolò Paganini – considered at that time the virtuoso par excellence – as a basis for writing a work for his own instrument, the piano. As in most other instances, the work he chose was one of the famous Capriccios op. 1, namely no. 24 in a minor. The so-called Paganini Variations op. 35 were written largely in Vienna during the winter of 1862–1863. Brahms's biographer Max Kalbeck called the work a “monument of friendship” with the virtuoso pianist Carl Tausig, whom Brahms had met in the Austrian capital a short time previously. Kalbeck also states that Brahms himself referred to the variations as his finger exercises. In fact, it is conceivable that at first he did not even intend them for publication. Whatever the case, the composer was in no hurry to publish his piece, and was uncertain which publisher to choose. He first approached Breitkopf & Härtel toward the end of February 1864, only to send the engraver's copy over a year later, in late July 1865, to the publisher Rieter-Biedermann,

who issued the work in January 1866. On 25 November 1865, shortly before the work appeared in print, Brahms himself played the first public performance of his variations at a concert in Zurich. Tausig likewise included the variations in his repertoire, and played them frequently. On the other hand, Clara Schumann, who at first showed great interest in the “witch’s variations” (Brahms had sent her an initial manuscript copy in autumn 1863), apparently never played the work in public. Her interest probably centred on the technical and pedagogical aspects of the piece – its development of new piano techniques beyond Chopin, Schumann, and even Liszt. Compared to Liszt’s variations on the same theme (no. 6 of the *Grandes Etudes d’après Paganini*, 1851), Brahms’s work offers a far wider range of pianistic devices, probing all the difficulties of leaps, double chords, polyrhythmic combinations, and many other problems. Each variation concentrates on a particular technical difficulty, approached almost in the manner of a finger exercise. The variations themselves are kept “strict”, seldom departing from the harmonic progression of the theme. Only in the slow variations and those in the major mode does Brahms allow himself a somewhat greater leeway.

The only surviving manuscript sources are an autograph of volume I (The New York Public Library) and a single autograph leaf with the first variation of volume II (Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna), as well as a copy of the entire work (also in the Gesellschaft der Musikfreunde, with corrections in Brahms’s hand) which served as the engraver’s copy. An autograph of the entire work, located until 1943 in the Hamburg Staats- und Universitätsbibliothek, disappeared during the Second World War (first page surviving in a facsimile); it was available to the editors of the Brahms Complete Edition (1927), who mention several variants of this manuscript in their editorial notes (see in particular variations I/4 and II/14). The composer’s personal copy of the first edition, likewise in the archives of the

Gesellschaft der Musikfreunde, has served as our principal source. The manuscript versions were drawn upon mainly for their more careful and detailed rendering of dynamic markings. Signs lacking in the sources but justified for musical reasons or by comparison with parallel passages have been added in parentheses. At the end of variations I/1, 3, 5, 8, 11, 13, 14 and II/2, 5, 10 the copy contains fermatas over the final double bar line (see variations II/6, 7, 12, 13). They should probably be understood as caesuras, that is, where there are no fermatas the following variation should be played *attacca*. These fermatas do not appear in the autograph or in the first edition.

The *Comments* at the end of this volume provide detailed information on alternative readings.

At this point we wish to extend our thanks to both aforementioned libraries, who graciously placed these sources at our disposal.

Vienna, summer 1985

Hans Kamm

Préface

Comme nombre d’autres compositeurs du 19^{ème} siècle, Brahms n’a pas manqué l’occasion d’écrire pour son instrument, le piano, une composition sur le modèle d’une œuvre du célèbre violoniste Niccolò Paganini, lequel était à l’époque le virtuose par excellence. Il s’agit chez Brahms, comme dans la plupart des autres cas, de l’un des fameux Caprices, op. 1, en l’occurrence le N° 24 en la mineur. Le compositeur a écrit la majeure partie de ses Variations d’après Paganini,

opus 35, pendant l’hiver 1862/63, à Vienne. Max Kalbeck, le biographe de Brahms, appelle cette œuvre un «monument de l’amitié», qui liait Brahms à Carl Tausig, pianiste virtuose que le compositeur avait rencontré peu avant dans la métropole des bords du Danube. Selon cette même source, Brahms lui-même parlait de ses «exercices de doigté» à propos des variations, et il est fort possible en effet qu’elles n’aient pas été prévues initialement pour la publication. En tout cas, le compositeur a attendu longtemps avant de se décider et a hésité sur le choix de l’éditeur auquel il proposerait son œuvre. C’est seulement fin février 1864 qu’il écrivit à Breitkopf & Härtel en ce sens, puis, après plus d’un an, il se décida finalement à envoyer son manuscrit à la maison d’édition Rieter-Biedermann, fin juillet 1865, où l’œuvre fut publiée en janvier 1866. Peu avant la publication, le 25 novembre 1865, Brahms avait joué lui-même pour la première fois ses variations en public, lors d’un concert à Zurich. Carl Tausig aussi les inscrivit à son répertoire et les interpréta fréquemment. Il semble par contre que Clara Schumann, à qui Brahms avait envoyé à l’automne 1863 un premier manuscrit et qui avait tout d’abord manifesté un vif intérêt pour ces «variations sabbatiques», n’ait jamais joué l’œuvre en public. Elle s’intéressait sans doute en premier lieu à l’aspect technique et pédagogique des variations, à l’élaboration de nouvelles techniques pianistiques qui allaient au-delà de Chopin, de Schumann et même de Liszt. Comparée aux variations écrites par ce dernier sur le même thème (N° 6 des *Grandes Etudes d’après Paganini*, 1851) l’œuvre de Brahms offre une palette beaucoup plus riche de formes pianistiques, présentant tous les problèmes techniques tels que doubles notes, sauts, combinaisons polyrythmiques, etc. Chaque variation se concentre sur un problème technique particulier, pratiquement traité à la façon d’un exercice. Les différentes variations sont conduites selon un développement très «strict», qui ne diffère pour ainsi dire pas sur le plan harmonique de celui du thème; les variations sont seulement traitées plus li-

brement dans les morceaux lents et dans le mode majeur.

Les seules sources manuscrites conservées sont un autographe du volume I (The New York Public Library) et un autographe sur feuille séparée de la première variation du volume II (Vienne, Gesellschaft der Musikfreunde), ainsi qu'une copie de l'œuvre complète (ibid.) corrigée par Brahms et prise comme modèle pour la gravure. Un autographe de l'œuvre complète conservé jusqu'en 1943 à la Staats- und Universitätsbibliothek de Hambourg a disparu pendant la Deuxième Guerre mondiale (la première page est conservée dans un facsimilé); il a servi de base pour l'Édition Complète publiée en

1927, édition dont le commentaire de révision cite quelques variantes de ce manuscrit (cf. avant tout les variations I/4 et II/14). Nous avons utilisé comme source principale la première édition, nous basant sur l'exemplaire personnel du compositeur conservé dans les archives de la Gesellschaft der Musikfreunde de Vienne. Les manuscrits ont été principalement consultés en ce qui concerne les indications dynamiques, celles-ci y étant notées de façon plus précise et plus différenciée. Les signes faisant défaut dans les sources mais justifiés sur le plan musical ou par analogie sont placés entre parenthèses. La copie comporte à la fin des variations I/1, 3, 5, 8, 11, 13, 14 et II/2, 5, 10 un point d'orgue au-dessus

de la double barre de mesure (cf. les variations II/6, 7, 12, 13). Ce point d'orgue doit probablement être interprété en tant que césure; il faudrait alors enchaîner *attaca* la variation suivante en cas d'absence d'un tel point d'orgue. L'autographe et la 1^{ère} édition ne reprennent pas ces points d'orgue.

Les *Remarques* à la fin du volume fournissent des indications détaillées sur les diverses lectures.

L'éditeur exprime ici tous ses remerciements aux deux bibliothèques qui ont aimablement mis les sources à sa disposition.

Vienne, été 1985
Hans Kann