




Zur Wiedergabe des Vivace-Mittelteils aus dem Ungarischen Tanz Nr. 5

Unter den 21 von Johannes Brahms (1833–97) für Klavier zu vier Händen gesetzten *Ungarischen Tänzen* zählt die Nr. 5 in fis-moll zweifellos zu den populärsten. Doch bei kaum einem anderen Stück der Sammlung scheinen Herausgeber und Interpreten so unsicher über die Wiedergabe zu sein wie im Mittelteil dieses Allegro (Vivace, T. 49–76). Betroffen sind die Takte 51, 54, 57, 60–62, 65 f., 69 f. und 73 f.


Üblicherweise werden in den genannten Takten die durch Bögen verbundenen Achtel-Zweiergruppen  im oberen System der Primo-Partie wie Viertelnoten gespielt, die Bögen also als Haltebögen gelesen. Die zwischen die beiden Primo-Systeme gesetzten, in dieser Lesart aber unausführbaren Crescendogabeln werden dabei gewissermaßen als „suggestiv“ Dynamikangabe gedeutet: Durch die (gemäß der Anweisung ) etwas lauter nachschlagenden Arpeggio-Akkorde der linken Hand soll mit Hilfe geschickten Pedalgebrauchs der Anschein eines Crescendierens der Viertelnoten in der rechten Hand erreicht werden. Solche Theorie soll dann auch erklären, warum Brahms für die rechte Hand nicht einfach Viertelnoten notierte, sondern die kompliziertere Version mit gebundenen Achtel-Repetitionen wählte. Bemerkenswerterweise verzichteten die einschlägigen älteren und neueren Ausgaben an all diesen Stellen auf entsprechende Aufführungshinweise und Fingersätze.

Völlig unbeachtet blieb bisher, dass sich Brahms in einem Brief an den Berliner Musikschriftsteller, Musikforscher und Kritiker Wilhelm Tappert (1830–1907) eindeutig dazu geäußert hat, wie die betreffenden Takte ausgeführt werden sollen. Auf eine

(verschollene) Anfrage Tapperts hin antwortete Brahms auf einer am 14. Mai 1874 in Bonn abgestempelten Postkarte:

„Geehrtester Herr; Allerdings wünsche ich an der fragl. Stelle das zweite Achtel angeschlagen u. meine daß mit gutem Anschlag die beabsichtigte Wirkung u. die vorgeschriebene Bezeichnung () hervorzu bringen ist[.] Durch die Art wie ich den Bogen setzte glaubte ich m. Absicht deutlich zu machen – Alles ähnlich etwa wie in der letzten Asdur-Sonate v Beethoven[.] Verzeihen Sie die Eile u. Kürze! Mit vorzüglicher Hochachtung sehr ergeben J. Brahms.“

Brahms' Schreiben, das sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindet, wurde bereits 1912 in Wolfgang Alexander Thomas-San-Gallis Buch *Johannes Brahms* (München 1912, zwischen S. 160 und 161) mitgeteilt. Dass der Inhalt der Postkarte rund ein Jahrhundert lang unbeachtet blieb, lag einerseits wohl daran, dass Brahms' schwer lesbare Handschrift nur im Faksimile ohne Transkription abgebildet wurde. Andererseits aber sorgte eine irreführende Erläuterung dafür, dass das aufführungspraktisch so wichtige Schreiben gewissermaßen lebendig begraben war. Denn Thomas-San-Galligab in der Bildunterschrift an, die Postkarte beziehe sich „vermutlich auf die Klavierausgabe der Haydn-variationen“, die tatsächlich einige Monate vor dem Schreiben im Druck erschienen war. Doch weder die Klavier- noch die Orchesterfassung der *Haydn-Variationen* enthalten eine Passage, auf die Brahms' Schreiben auch nur im Entferntesten zutrifft.

Dagegen passen sämtliche Aussagen perfekt zum Vivace-Teil des *Ungarischen Tanzes* Nr. 5: das anzuschlagende „zweite Achtel“, der „Bogen“, das -Zeichen, der erforderliche „gute Anschlag“ und der Hinweis auf Ludwig van Beethovens „letzte Asdur-Sonate“, also die Klaviersonate Nr. 31 Asdur op. 110. Denn deren 3. Satz (*Adagio ma non troppo*)

fordert im rezitativisch freien Takt 5 ähnliche bebungsartig „sprechende“ Repetitionen der Note a^2 mit dem Fingersatz 4–3.

So sollen auch die betreffenden Achtelfolgen im Mittelteil des *Ungarischen Tanzes* Nr. 5 repetiert und dabei klanglich so weit wie möglich gebunden und dynamisch etwas gesteigert werden. Dadurch wollte Brahms sicherlich „ungarisch“-freie Sing- oder Streicheffekte und entsprechend wirkungsvolle Bewegungen der Musizierenden nachahmen. Erfordert dies vom Primo-Spieler tatsächlich einige Einübung, so bietet es sich an, für die einstimmigen Repetitionen der Takte 54, 60–62 und 65 auch einmal den „Beethoven-Fingersatz“ 4–3 auszuprobieren. Zumindest sollten Spieler dessen fast automatisch „richtige“ Klangwirkung mit ihrem eigenen Fingersatz zu erzielen versuchen.


Eine Vorlage für den Vivace-Mittelteil findet man übrigens in Nr. 8 der 1858 in Pest (Budapest) erschienenen Sammlung *50 eredeti nép- és magyar dal* (50 originale Volks- und ungarische Lieder) von Ignác Bognár. Dort enthält die Gesangsstimme an den Stellen, die den Takten 51, 54, 57 und 60 des *Ungarischen Tanzes* Nr. 5 entsprechen, lediglich Viertelnoten (ohne dynamische Angaben). Für alle anderen genannten Takte aber sind ebenfalls Achtelrepetitionen mit Bogen und einem Akzent auf dem zweiten Achtel unter dem Bogenende notiert!

Vielleicht hätte Brahms besser eine solche Notation verwendet, um seine Absicht deutlich zu machen. Doch auch das in seiner aufführungspraktischen Bedeutung nun wiederentdeckte Schreiben an Tappert von 1874 stellt eindeutig klar, wie Brahms die betreffenden Takte gespielt wissen wollte.

Kiel, Frühjahr 2013
Michael Struck

On the performance of the Vivace middle section of the Hungarian Dance no. 5

Of the 21 *Hungarian Dances* that Johannes Brahms (1833–97) wrote for piano four-hands, no. 5 in $f\sharp$ minor is undoubtedly one of the most popular. But more than any other of the dances in this collection this piece has prompted uncertainty among editors and performers, for it has long been unclear how to play the middle section of the Allegro (the Vivace, mm. 49–76). The problem is posed by measures 51, 54, 57, 60–62, 65 f., 69 f. and 73 f.

Usually, the slurred eighth-note pairs in the primo player's upper staff, , are played as quarter notes (thus the slur is read as a tie). But this makes it impossible to execute the crescendo hairpins inserted between the primo player's two staves. So these have been interpreted as being more or less "suggestive" dynamics. With a dexterous use of the sustaining pedal, the somewhat louder arpeggiated off-beat chords in the left hand (as suggested by the indication \llcorner) may give the impression that there is indeed a crescendo on the quarter notes in the right hand. This theory is also supposed to explain why Brahms did not merely notate quarter notes in the right hand, but chose the more complicated version with repeated, tied eighth notes. It is worthy of note that both old and new editions of the work refrain from any performance indications and fingerings in all of these passages.

It has hitherto gone completely unnoticed that Brahms wrote a letter to the Berlin music writer, researcher and critic Wilhelm Tappert (1830–1907) in which he explained clearly how the measures in question should be played. Tappert must have written to ask him about them, and though his letter is

today lost, we do have Brahms's reply, written on a card postmarked 14 May 1874 in Bonn:

"Dear Sir; indeed, I want the second eighth note in the passage in question to be played, and I think that with a good touch the intended effect and the indication given (\llcorner) are achieved. I thought I had made my intention clear by the manner in which I wrote the slur – it is all similar, for example, to the last $A\flat$ major Sonata by Beethoven. Forgive my haste and brevity! Yours faithfully, J. Brahms."

Brahms's note, which is held by the archive of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna, was already published in 1912 in Wolfgang Alexander Thomas-San-Galli's book *Johannes Brahms* (Munich 1912, between p. 160 and p. 161). The content of this postcard, so important for the performance of the work in question, has remained unnoticed for a century. This is partly because Brahms's handwriting is so difficult to decipher (the note being given only in facsimile without any transcription), and partly because of a misleading comment that left this source more or less "buried alive". For in the caption below the facsimile, Thomas-San-Galli wrote that the card referred "presumably to the piano edition of the *Haydn Variations*" that had indeed been published just a few months before the card was written. But neither the piano nor the orchestral version of the *Haydn Variations* contains any corresponding passage to which Brahms's note could even remotely refer.

However, it all fits perfectly to the Vivace section of the *Hungarian Dance* no. 5: the "second eighth note" that is to be played, the "slur", the \llcorner sign, the "good touch" necessary and the reference to Beethoven's "last $A\flat$ major Sonata", i. e. the Piano Sonata no. 31 in $A\flat$ major op. 110. For in the third movement of the latter work (Adagio ma non troppo) the free "recitative" passage in the fifth measure

requires a similar, vibrato-like, "speaking" repetition of the note a^2 , with the fingering 4–3.

Thus the paired eighth notes in the middle section of the *Hungarian Dance* no. 5 should also be repeated, while being "slurred" as much as possible and with an increase in dynamic each time. Brahms presumably wished to imitate a "Hungarian" improvisatory singing or bowing effect as well as the emphatic movements of the imaginary musicians themselves. While this might indeed require a degree of practice on the part of the primo player, the note repetitions in measures 54, 60–62 and 65 may be tried with Beethoven's fingering, namely 4–3. At the very least, players should endeavour to attain with their own fingerings the "correct" sound effect that is almost automatically produced with this fingering.



As it happens, we find a model for the Vivace middle section in no. 8 of the collection *50 eredeti nép- és magyar dal* (50 original folk and Hungarian songs) by Ignác Bognár in Pest (today Budapest) in 1858. At the passages that correspond to measures 51, 54, 57 and 60 of the *Hungarian Dance* no. 5, the vocal part has only quarter notes (without any dynamics), but in all the other measures in question the edition gives repeated eighth notes with a slur and an accent on the second eighth note under the end of the slur!

Perhaps Brahms should have notated these passages in this fashion in order to make his intention clear. But in any case, his note to Tappert in 1874, whose relevance to performance practice has now been rediscovered, makes absolutely clear how Brahms wanted these measures to be played.

Kiel, spring 2013
Michael Struck


Comment jouer la partie centrale Vivace de la Danse hongroise n° 5

Parmi les 21 *Danses hongroises* pour piano à quatre mains de Brahms (1833–97), la n° 5 en fa♯ mineur compte sans aucun doute parmi les plus prisées. Pourtant, il semble que ce soit justement cette pièce du recueil, plus précisément sa partie centrale Vivace (mes. 49–76), qui pose le plus problème aux éditeurs et aux interprètes. Les doutes sur les intentions du compositeur concernent les mesures 51, 54, 57, 60–62, 65 s., 69 s. et 73 s.


Dans ces mesures, les groupes de deux croches liées  dans la portée supérieure du primo sont généralement jouées comme des noires, les liaisons étant interprétées comme une indication de tenue et non un phrasé. Les crescendos placés entre les deux portées du primo, infaisables si les notes sont ainsi tenues, sont en conséquence considérés comme une sorte d'indication «suggestive»: les accords arpégés de la main gauche sur la deuxième croche étant joués plus fort (conformément à l'indication ) , il doit être possible, en faisant un usage adroit de la pédale, de donner l'impression d'un crescendo des noires de la main droite. Cette théorie expliquerait que Brahms n'ait pas noté à la main droite de simples noires, mais ait choisi une notation plus complexe de croches répétées avec liaison. Fait remarquable, aux endroits en question les éditions courantes anciennes et modernes renoncent à toute indication de jeu et à des doigtés.

Cependant, il est passé complètement inaperçu jusqu'ici que Brahms s'est clairement exprimé sur la façon dont ces mesures doivent être jouées dans une lettre au musicographe, chercheur et critique Wilhelm Tappert (1830–1907). À une demande d'éclaircisse-

ment (disparue) de Tappert, il répondit sur une carte postale oblitérée à Bonn à la date du 14 mai 1874:

«Cher monsieur; en fait, je souhaite à l'endroit en question que la deuxième croche soit attaquée, et je pense qu'il est possible de produire avec une bonne attaque l'effet voulu et l'indication requise (). Par la manière dont j'ai mis la liaison il m'a semblé indiquer clairement mon intention – c'est à peu près la même chose que, par exemple, dans la dernière Sonate en Lab majeur de Beethoven. Pardonnez mon empressement et ma brièveté! Avec ma parfaite considération, votre très dévoué J. Brahms.»

La carte de Brahms, conservée à Vienne dans les archives de la Gesellschaft der Musikfreunde, avait déjà été reproduite en 1912 entre les pages 160 et 161 du *Johannes Brahms* de Wolfgang Alexander Thomas-San-Galli (publié à Munich). Si le contenu de cette carte est passé inaperçu pendant un siècle, cela tient tout d'abord à l'écriture manuscrite de Brahms, difficile à déchiffrer dans une illustration fac-similé non retranscrite. Il y a cependant une autre raison qui fit que ce document si important pour jouer correctement la *Danse hongroise* n° 5 fut pour ainsi dire enterré vivant: Thomas-San-Galli indiqua en légende que la carte se référait «probablement à l'édition pour piano des *Variations Haydn*», laquelle était effectivement parue quelques mois avant le message de Brahms. Cependant, ni la version pour piano des *Variations Haydn* ni celle pour orchestre ne comportent un passage auquel les quelques lignes du compositeur pourraient se rapporter, même de loin.

En revanche, toutes les indications de Brahms correspondent parfaitement au Vivace de la *Danse hongroise* n° 5: la «deuxième croche» qu'il faut attaquer, la «liaison», l'indication , la «bonne attaque» requise et la référence à la «dernière Sonate en Lab majeur» de Beethoven, c'est-à-dire la Sonate pour piano n° 31 op. 110. Effectivement, on trouve à la mesure 5

du troisième mouvement de cette Sonate (Adagio ma non troppo), dans un passage libre en récitatif, un *la*² répété par groupes de deux notes, «quasi parlando», comme dans le Vivace de Brahms, avec le doigté 4–3.

Par conséquent, les croches par deux du Vivace de la *Danse hongroise* n° 5 doivent être répétées de la même manière, liées le plus possible et jouées légèrement en crescendo. Brahms voulait ainsi certainement imiter les effets «hongrois» et les mouvements impressionnants qui s'y rapportent produits par les instrumentistes à cordes ou les chanteurs en interprétant ce type de musique. Si ces notes répétées nécessitent un certain apprentissage du côté du joueur de la partie primo, on pourra essayer le «doigté de Beethoven» 4–3 aux mesures 54, 60–62 et 65, là où une seule note est répétée – ou en tout cas tenter de rendre avec son propre doigté le «juste» effet sonore que produit presque automatiquement le 4–3 de l'opus 110.

Il existe du reste un modèle de cette partie centrale Vivace, à savoir le n° 8 dans le recueil *50 eredeti népek magyar dal* (50 Chants populaires et Chants hongrois originaux) d'Ignác Bognár, paru à Pest (Budapest) en 1858. Aux endroits qui correspondent aux mesures 51, 54, 57 et 60 de la *Danse hongroise* n° 5, la partie vocale comporte simplement des noires, sans indications de nuance. Aux autres mesures mentionnées figurent cependant aussi des croches répétées avec une liaison et un accent sur la deuxième croche sous la fin de la liaison!

Peut-être Brahms aurait-il mieux fait d'utiliser cette notation avec accent pour indiquer clairement son intention. Pour autant, la carte qu'il écrivit à Tappert en 1874, dont on découvre aujourd'hui la véritable signification, lève le voile sur la manière dont il voulait que l'on joue les mesures incriminées.

Kiel, printemps 2013
Michael Struck