

Edition Eulenburg  
No. 805

# BRAHMS

---

VARIATIONS  
on a Theme by Joseph Haydn  
for Orchestra  
Op. 56a



Eulenburg

---

JOHANNES BRAHMS

---

# VARIATIONS

on a Theme by Joseph Haydn  
for Orchestra  
Op. 56a

Edited by/Herausgegeben von  
Richard Clarke



Ernst Eulenburg Ltd

London · Mainz · Madrid · New York · Paris · Prague · Tokyo · Toronto · Zürich

---

# CONTENTS

---

Preface .....	III
Vorwort .....	V
Préface .....	VII
Variations on a Theme by Joseph Haydn. Chorale St. Antoni. Andante ..	1
Variation I. Poco più animato .....	3
Variation II. Più vivace .....	7
Variation III. Con moto .....	11
Variation IV. Andante con moto .....	17
Variation V. Vivace .....	21
Variation VI. Vivace .....	29
Variation VII. Grazioso .....	34
Variation VIII. Presto non troppo .....	38

© 2011 Ernst Eulenburg & Co GmbH, Mainz  
for Europe excluding the British Isles  
Ernst Eulenburg Ltd, London  
for all other countries

All rights reserved.

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system,  
or transmitted in any form or by any means,  
electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise,  
without the prior written permission of the publisher:

Ernst Eulenburg Ltd  
48 Great Marlborough Street  
London W1F 7BB

---

# PREFACE

---

In 1873 Brahms spent his summer vacation at Tutzing, a village on the shores of Lake Starnberg that he described as follows in a letter to a friend written shortly after his arrival there:

Tutzing is far more beautiful than anything that we could have imagined. We've just had a magnificent storm, the lake was almost black, a wonderful green on the shores – normally it's blue, but more beautiful, a deeper blue than the sky, also the chain of snow-capped mountains – you can never tire of looking at them.<sup>1</sup>

While enjoying the countryside and relaxing, Brahms also found time for composition, completing his two String Quartets Op.51/1 in C minor and Op.51/2 in A minor and writing both versions of his *Variations on a Theme by Joseph Haydn*: Op.56b for two pianos and Op.56a for large orchestra. The lack of relevant source material makes it impossible to say whether he first worked on this set of variations during the summer of 1873 or if he was returning to sketches that he had previously noted down and which he now proceeded to elaborate and complete. The same uncertainty applies to the question as to whether Brahms originally intended the piece for two pianos, whether he conceived it as an orchestral work or whether he planned the two versions in parallel from the outset. Conversely, there have been numerous attempts to explain why this new work was a set of variations and why Brahms specifically chose a theme by Haydn.

First and foremost, there is the genre and principle of variation form, both of which appealed to Brahms's thinking and to his whole way of working as a composer, leading to an impressive number of previous contributions to the medium, including his *Variations on a Theme by Robert Schumann* Op.9, his *Variations and Fugue on a Theme by Handel* Op.24 and his

*Paganini Variations* Op.35. For it was Brahms's creative ideal to develop everything from a single idea, a technique of thematic development that Schoenberg was later to term 'developing variation' in his essay 'Brahms the Progressive'.<sup>2</sup> It is a technique, moreover, whose importance for avant-garde composers of the 20th century was repeatedly stressed by Schoenberg.

Almost as important in this context was Brahms's respect and, indeed, reverence for Haydn as a composer. He had no time for the picture of a vaguely ridiculous 'old Papa Haydn' that exercised so many of his contemporaries. 'What a fellow! How wretched we are in comparison to something like that!'<sup>3</sup> Brahms is said to have exclaimed with reference to Haydn's symphonies, which he admired less as a precursor of the great symphonies of Beethoven than for their independent artistic merits, describing them as 'works of art that are just as perfect in their own way and which have exactly the same right to the term as those of other composers'.<sup>4</sup> In November 1870, Brahms was able to examine a number of Haydn manuscripts at the home of his friend Carl Ferdinand Pohl, who had written extensively on Haydn and who was the archivist of the *Gesellschaft der Musikfreunde* in Vienna. Among these manuscripts was the second movement of a divertimento headed 'Chorale St. Antoni' that he presumably copied out at this time and that ultimately formed the basis of his Haydn Variations. Scored for two oboes, three bassoons, two horns and serpent, this divertimento, which was described by Hanslick as 'folklke and devout in expression'

<sup>2</sup> Arnold Schoenberg, 'Brahms the Progressive', in: Leonard Stein (ed.), *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg* (London, 1975), 398–441

<sup>3</sup> Thus Haydn, quoted in Bernhard Rzehulka, *Variationen über ein Thema von Joseph Haydn*, in: Renata Ulm (ed.), *Johannes Brahms. Das Symphonische Werk. Entstehung, Deutung, Wirkung* (Kassel, Basel, London, New York, Pargue, 1996), 75

<sup>4</sup> Kalbeck, *Johannes Brahms* (note 1), i.318

<sup>1</sup> Letter to Hermann Levi, quoted from Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, 4 vols., 2nd edition (Berlin, 1912), ii.437

#### IV

and whose St Anthony Chorale goes back to an early pilgrims' chant from Burgenland, is almost certainly not by Haydn at all: research since the 1950s had increasingly called his authorship into question, Ignaz Pleyel now being proposed by many writers as the original composer. But for Brahms and his contemporaries, the piece was pure Haydn, the chorale a theme that he found particularly attractive from a compositional point of view. According to the Classical norm, musical periods were generally constructed in groups of two, four or eight bars, whereas the opening section of the St Anthony Chorale falls into two periods of five bars each. Its harmonic writing often achieves its traditional ends through applied dominants that result in chromatic lines in the part-writing; and its predominantly dotted rhythm positively demands variation treatment. Eight variations are linked together by means of a progressive build-up of tension leading to the climactic final movement. In spite of the fact that their musical expression is constantly changing, they retain a memory of the original. The culminant final movement is cast in the form of a passacaglia on a ground bass derived from the original theme, very much in the spirit that Brahms advocated on a theoretical level in 1869:

With the theme of a set of variations, it is really only the bass that has any meaning for me. But this is

sacrosanct to me, it is the firm foundation on which I then build my ideas. What I do with the melody is merely to play around with it – ingenious playing around. [...] If I vary the melody, I can hardly do more than be clever or charming or lend depth to a beautiful idea, albeit in a way that is genuinely atmospheric. But on a given bass I can truly invent something new, I can invent new melodies for it, I can be genuinely creative.<sup>5</sup>

The orchestral version of the *Variations on a Theme by Joseph Haydn* was successfully premièred in Vienna under the composer's own direction on 2 November 1873. The reviews of this performance spoke of the composer's polyphonic and contrapuntal mastery and of his genuine musical creativity. Also mentioned were Brahms's skilful handling of the orchestra and the ingenuity of his orchestral part-writing. In this much-admired version for large orchestra, Brahms's Op.56a represents a link with the composer's symphonic endeavours of 1876 onwards. As such, we would do wrong to underestimate its significance, for it is an important stage on his journey to that goal – suffice it to mention the final movement of the Fourth Symphony, which is likewise cast in the form of a passacaglia.

Klaus Döge

Translation: Stewart Spencer

<sup>5</sup> Letter to Adolf Schubring, February 1869, quoted in: Christian Martin Schmidt, *Reclams Musikführer Johannes Brahms* (Stuttgart, 1994), 170

# VORWORT

Die Sommerferien des Jahres 1873 verbrachte Johannes Brahms in Tutzing, einem kleinen Ort am Starnberger See, über den er kurz nach seiner Ankunft an einen Freund schrieb:

Tutzing ist weit schöner, als wir uns neulich vorstellen konnten. Eben hatten wir ein prachtvolles Gewitter, der See war fast schwarz, an den Ufern herrlich grün, für gewöhnlich ist er blau doch schöner, tiefer blau als der Himmel, dazu die Kette schneebedeckter Berge – man sieht sich nicht satt.<sup>1</sup>

Neben dem Genießen der Landschaft und dem Erholen widmete sich Brahms dort auch der kompositorischen Arbeit. In Tutzing vollendete er die beiden Streichquartette op. 51/1 (c-Moll) und op. 51/2 (a-Moll) und schrieb seine *Variationen über ein Thema von Joseph Haydn* in beiden Fassungen – in der für zwei Klaviere op. 56B und in der für großes Orchester op. 56A – nieder. Ob er dabei erst im Sommer 1873 diese Variationen als neue Komposition überhaupt in Angriff nahm oder auf bereits zuvor Entworfenes zurückgriff, dies weiter ausführte, konkretisierte und als Werk abschloss, lässt sich der fehlenden Quellen wegen nicht beantworten. Ähnliches gilt für die Frage, ob Brahms sein Opus 56 primär als ein Werk für Klavier oder als eines für das Orchester geplant, oder ob er beide Fassungen von Anfang an in seiner Werkkonzeption parallel verfolgt hatte. Erklärungen dazu aber, warum dieses neue Opus gerade ein Variationen-Werk war und warum ausgerechnet eines über ein Thema von Haydn, lassen sich mehrere finden.

Dazu gehören erstens und allem voran die Gattung und das Prinzip der Variation, die beide dem kompositorischen Denken und Arbeiten von Brahms geradezu entgegenkamen und bereits vor den Haydn-Variationen zu Werken wie den Variationen über ein Thema von Robert Schumann op. 9, den Variationen über ein Thema

von Georg Friedrich Händel op. 24 oder den Paganini-Variationen op. 35 geführt hatten. Denn es war Brahms' schaffensmäßiges Ideal, kompositorisch aus einem Gedanken alles Weitere zu entwickeln. „Entwickelnde Variation“ hat später Arnold Schönberg in seinem Artikel „Brahms, der Fortschrittliche“<sup>2</sup> diese Brahms'sche Technik der thematischen Arbeit genannt und dabei ihre Tragweite für das avantgardistische Komponieren des 20. Jahrhunderts immer wieder betont.

Den zweiten Punkt in diesem Zusammenhang stellen Brahms' Respekt und Verehrung des Komponisten Joseph Haydn dar. Es war eine Verehrung, in der – im Gegensatz zu vielen seiner Zeitgenossen – das Bild vom leicht belächelten „alten Papa Haydn“ keinen Platz hatte. „Das war ein Kerl! Wie miserabel sind wir gegen so was!“<sup>3</sup>, soll Brahms angesichts der Haydn'schen Sinfonik geäußert haben, einer Sinfonik, die er weniger nur als bloßen Vorläufer zur großen Sinfonie Beethovens, denn als eigenständigen künstlerischen Wert, „ein in seiner Art ebenso vollkommenes, den Namen der Gattung mit demselben Rechte führendes Kunstwerk, wie die der anderen Meister“<sup>4</sup> verstand und schätzte. Im November des Jahres 1870 konnte er bei seinem Freund Carl Ferdinand Pohl, dem Haydn-Biographen und Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, einige Haydn'sche Handschriften einsehen, darunter auch den zweiten, mit „Chorale St. Antoni“ überschriebenen Satz eines Divertimentos, den er sich vermutlich damals abschrieb und schließlich als Thema seinen *Haydn-Variationen* zugrunde legte. Dabei

<sup>2</sup> Arnold Schönberg, „Brahms, der Fortschrittliche“, in: *Gesammelte Schriften I*, hg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt 1976, S. 35–71.

<sup>3</sup> So Haydn, zitiert nach Bernhard Rzehulka, „Variationen über ein Thema von Joseph Haydn“, in: Renate Ulm (Hg.), *Johannes Brahms. Das Symphonische Werk. Entstehung, Deutung, Wirkung*, Kassel, Basel, London, New York, Prag 1996, S. 75.

<sup>4</sup> Zitiert nach Kalbeck, a. a. O., Bd. 1, S. 318.

<sup>1</sup> Brief an Hermann Levi, zitiert nach Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. 2, zweite Auflage, Berlin 1912, S. 437.

## VI

stammt dieses Divertimento für 2 Oboen, 3 Fagotte, 2 Hörner und Serpent samt dem, auf einen altburgenländischen Wallfahrergesang zurückgehenden „Chorale St. Antoni“ mit seinem „volkstümlichem, frommen Ausdruck“ (Hanslick) höchstwahrscheinlich – wie Forschungen seit Anfang der 1950er Jahre aufdeckten und im Laufe der Zeit immer mehr untermauerten – gar nicht aus der Feder von Joseph Haydn (als Komponist wird verschiedentlich Ignaz Pleyel angenommen). Für Brahms (wie auch für seine Zeitgenossen) aber war es purer Haydn und der Choral ein Variations-Thema voller kompositorischem Reiz. Entgegen der klassischen Norm der melodischen Quadratur ist sein Anfangsteil in fünf plus fünf Takte gegliedert; seine Harmonik erreicht die traditionellen Hauptfunktionen oft über Zwischendominanten, die chromatische Stimmführungslinien ausprägen; und sein alles dominierender punktierter Rhythmus fordert ein variatives Durchbrechen geradezu heraus. Acht, durch eine übergreifende Steigerungsform miteinander verbundene Variationen und ein Finale umfasst Brahms' Opus 56; Variationen, die trotz immer neuem musikalischen Ausdruck die Erinnerung ans Original wahren; und ein Finale als Höhepunkt, das als Passacaglia auf eine vom Themenoriginal abstrahierte Bassformel gestaltet ist, ganz in dem Sinne, wie Brahms dies 1869 theoretisierte:

[...] bei einem Thema zu Variationen bedeutet mir eigentlich, fast, beinahe nur der Baß etwas. Aber dieser ist mir heilig, er ist der feste Grund, auf dem ich dann meine Gedanken aufbaue. Was ich mit der Melodie mache, ist nur Spielerei oder geistreiche Spielerei [...] Variiere ich die Melodie, so kann ich nicht leicht mehr als geistreich oder anmutig sein oder, zwar stimmungsvoll, einen schönen Gedanken vertiefen. Über den gegebenen Baß erfinde ich wirklich neu, ich erfinde ihm neue Melodien, ich schaffe.<sup>5</sup>

Ihre erfolgreiche Uraufführung erlebten die *Variationen über ein Thema von Joseph Haydn* in der Orchesterfassung am 2. November 1873 in Wien unter der Leitung des Komponisten. Von polyphoner und kontrapunktischer Meisterschaft und echt musikalisch gestaltender Kraft war in den Uraufführungs-Kritiken die Rede. Und auch Brahms' kunstvolle Behandlung des Orchesters sowie seine artifizielle orchestrale Stimmführung fanden dabei Erwähnung. Gerade in dieser bewunderten Ausrichtung für Orchester stellt das Opus 56A (man denke nur an den ebenfalls als Passacaglia gestalteten Finalsatz der Vierten) ein nicht zu unterschätzendes Bindeglied und eine wichtige Station auf dem Weg zum Brahms'schen Symphonieschaffen ab 1876 dar.

Klaus Döge

<sup>5</sup> Brief an Adolf Schubring vom Februar 1869, zitiert nach Christian Martin Schmidt, *Reclams Musikführer Johannes Brahms*, Stuttgart 1994, S. 170.