

Johannes
BRAHMS

Liebeslieder-Walzer
op. 52

Walzer für vier Singstimmen
und Pianoforte zu vier Händen

Waltzes for four voices
and piano for four hands

herausgegeben von / edited by
Michael Musgrave

Partitur / Full score



Carus 40.211

Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-propos	3
1. Rede, Mädchen (SATB) <i>Tell me, maiden</i>	8
2. Am Gesteine rauscht die Flut (SATB) <i>O'er the rocks the tide roars on</i>	12
3. O die Frauen (TB) (in A-Dur) <i>O the Ladies</i>	14
4. Wie des Abends schöne Röte (SA) <i>As the evening's radiant sunset</i>	15
5. Die grüne Hopfenranke (SATB) <i>The green and trailing hopvine</i>	16
6. Ein kleiner, hübscher Vogel (SATB) <i>A little, pretty bird</i>	18
7. Wohl schön bewandt war es (S[A]) <i>How beautiful it was</i>	25
8. Wenn so lind dein Auge mir (SATB) <i>When your eyes so softly gaze</i>	26
9. Am Donaustrande (SATB) <i>By Danube's waters</i>	28
10. O wie sanft (SATB) <i>O how gently</i>	32
11. Nein, es ist nicht auszukommen (SATB) <i>No, there is no putting up</i>	34
12. Schlosser, auf, und mache Schlösser (SATB) <i>Locksmith, up, and make your locks</i>	36
13. Vögelein durchrauscht die Luft (SA) <i>Little bird wings through the air</i>	38
14. Sieh, wie ist die Welle klar (TB) <i>See, how clear the ripples</i>	40
15. Nachtigall, sie singt so schön (SATB) <i>Nightingale, she sings so fine</i>	41
16. Ein dunkeler Schacht ist Liebe (SATB) <i>A well dark and deep is love</i>	44
17. Nicht wandle, mein Licht (T) <i>Don't wander, beloved</i>	48
18. Es bebet das Gesträuche (SATB) <i>A trembling stirs the bushes</i>	50
Appendix	
3. O die Frauen (TB) (in B-Dur) <i>O the Ladies</i>	54
Kritischer Bericht	55

Aufführungsmaterialien:

Partitur (CV 40.211) und Chorpartitur (CV 40.211/05).
Die *Liebeslieder* op. 52 und *Neuen Liebeslieder* op. 65 sind mit dem Kölner Kammerchor unter der Leitung von Peter Neumann auf CD eingespielt worden (CV 83.118).

Vorwort

Die *Liebeslieder-Walzer* op. 52 und die nachfolgenden *Neuen Liebeslieder-Walzer* op. 65 gehören zu den populärsten Werken von Johannes Brahms (1833–1897). Neben den *Walzern* op. 39 und den *Ungarischen Tänzen* waren es diese *Liebeslieder*, die Brahms in den späten 1860er und frühen 1870er Jahren bekannt machten und ihm darüber hinaus auch ein geregelteres Einkommen sicherten, denn der Markt für gesellige Musik, die gern im häuslichen Kreise musiziert wurde, war groß. Von Brahms' großen Chorwerken wie dem *Deutschen Requiem* und dem *Schicksalslied* abgesehen, die sich bei den vielen im In- und Ausland florierenden Chorvereinen wachsender Beliebtheit erfreuten, war es um Gelegenheiten, seine Chormusik oder Orchesterwerke zu hören – also Werke, für die Brahms heute berühmt ist – schlecht bestellt. Sie erreichten das Publikum vor allem in Form von Bearbeitungen für Klavier zu vier Händen für das Musizieren im privaten Kreis. So herrschen unter den von Brahms zum Druck gebrachten Werken Gesangs- und Klavierstücke vor.

Mit der ungewöhnlichen Besetzung der *Liebeslieder* für Klavier zu vier Händen und Vokalquartett vereinigt Brahms zwei Besetzungstypen, die in seinem Werk einen großen Raum einnehmen: das Vokalquartett mit Klavier zu zwei Händen (in op. 31, 64, 92, 103, 112) und die Klaviermusik zu vier Händen (wie die *Ungarischen Tänze* und die *Walzer* op. 39, die – obwohl sie vor allem in der Version für Klavier solo bekannt sind – ursprünglich für Klavier zu vier Händen veröffentlicht worden waren). Und um den Kreis von Besetzungsmöglichkeiten zu schließen, arbeitete Brahms sogar später die *Liebeslieder* und die *Neuen Liebeslieder* für Klavier zu vier Händen ohne Gesang (op. 52A und 65A) um und warf damit ein neues Licht auf die originalen Sing- und die Klavierstimmen. (Obwohl diese originale Fassung publiziert ist, werden heute noch viele Aufführungen der Klavierversion aus der Partitur mit den Singstimmen musiziert.)

Schon der *Walzer* op. 39, 5, der vor seiner Klavierfassung bereits in einer Version für Vokalquartett und Klavier (op. 31, 3) mit dem Titel „Der Gang zum Liebchen“ existierte, macht den engen stilistischen Bezug zwischen Lied und Tanz lebhaft deutlich. Brahms setzte mit der Komposition der *Liebeslieder* und *Neuen Liebeslieder* hier an und erweiterte mit Vokalsoli und Duetten in beiden Sammlungen sowie einleitenden und abschließenden Passagen für Klavier solo in op. 52 (sie finden sich im Autograph, wurden aber in der Erstausgabe gestrichen) noch die Palette stilistischer Mittel. Die lange Coda „Zum Schluß“ von op. 65 rückt die Musik vor allem durch die bewegte Begleitung und eine A-cappella-Passage stilistisch in die Nähe der Chorkompositionen.

Die Bezeichnung „mit Gesang ad. lib.“, die sich im Titel von op. 52 findet und vom Verleger hinzugefügt wurde, um den Käuferkreis zu erweitern, ist verwirrend, da sie sich hinsichtlich der Besetzung nicht auf Quartett oder Chor festlegt. Doch fanden alle frühen Aufführungen der *Liebeslieder* durch ein Vokalquartett statt, und die häufigen

Finessen der Musik, das geschickte Vermischen und Ausbalancieren der Sing- und Klavierstimmen legen dieses auch als die ideale Besetzung nahe, ganz zu schweigen von den Solonummern, die oft vokaltechnisch anspruchsvoll sind. Tatsächlich hat Brahms auch von Vokalquartett gesprochen, als er eine Instrumentierung von neun aus beiden Sammlungen zusammengestellten Nummern mit Ernst Rudorff besprach.¹ Er hat die Angabe „mit Gesang ad. lib.“ im Titel der *Neuen Liebeslieder* fortgelassen, doch auch diesmal wurden alle frühen Aufführungen des Werkes von einem Vokalquartett gesungen.

Wenngleich die beiden Sammlungen ihre Käufer wohl vor allem unter den Anhängern der Hausmusik fanden, so eignen sich beide Zyklen vom kompositorischen Anspruch und Schwierigkeitsgrad her für Konzertaufführungen. Die erste Aufführung des gesamten Zyklus' von op. 52 fand öffentlich statt, und zwar am 5. Januar 1870 im Kleinen Redoutensaal in Wien; die Ausführenden waren Louise Dustmann, Rosa Girzick, Gustav Walter und Emil Krauß mit Brahms und Clara Schumann am Klavier. Auch Voraufführungen einzelner Lieder hatten in der Öffentlichkeit stattgefunden.

Die *Liebeslieder* op. 52 weisen innerhalb der durch den Walzer gegebenen Beschränkungen, wie dem 3/4 Takt und dem gemäßigten Tempo, einen bemerkenswerten Reichtum auf. Die Bezeichnung „Im Ländler Tempo“ im ersten Walzer wird innerhalb des Zyklus' nur zweimal durch andere ersetzt: durch „Grazioso“ in Nr. 6 und „Lebhaft“ in Nr. 16 (siehe dazu auch die Hinweise zur Aufführungspraxis am Ende des Vorworts).

Das bekannte Walzer-Modell (drei Viertelnoten – eine in der linken Hand und zwei in der rechten Hand des Klaviers), das gleich im ersten Stück im zweiten Klavier das Fundament des Satzes bildet, findet sich in mehreren Nummern wieder, wenngleich auf verschiedenste Weisen realisiert. Doch für den ganzen Zyklus noch typischer als dieses klassische Walzer-Idiom ist ein bereits im Vokalsatz des ersten Stückes erscheinendes auftaktiges Motiv (meist ein Auftakt von drei Achteln). Durch häufigen Wandel der Satzstrukturen und des harmonischen Charakters und Wechsel zwischen einer teils kraftvoll erzählenden teils mehr lyrischen Ausdrucksweise erzeugt Brahms mit engem Bezug zum Text und mit einfachen Mitteln eine außerordentliche Gefühlsbreite.

Die meisten Walzer haben eine zweiteilige Form, wobei jeder Teil wiederholt wird und im zweiten Teil eine Reprise des Anfangs vom ersten Teil erfolgt. Zwei Lieder (Nr. 6 und 9) sind weiter ausgedehnt und enthalten kontrastierende Mittelteile. Nr. 9, „Am Donaustrande“, erinnert durch die am Anfang suggerierten, aus der Ferne erklingenden Hörner fast an Johann Strauß' berühmten Orchesterwalzer „An der schönen blauen Donau“.

¹ Brief vom Januar 1870 (mit dem Poststempel vom 2.2.1870), in: *Brahms Briefwechsel*, Bd. 3, hg. von Wilhelm Altmann, Berlin 1908, S. 156.

Für die Komposition der *Liebeslieder-Walzer* scheint kein spezieller Anlaß vorgelegen zu haben. Von den früheren Klavierwalzern op. 39 von 1865 über die vielen Daumer-Gedichte, die Brahms schon vertont hatte (in op. 32, 46, 47), zieht sich ein kontinuierlicher Faden zu den *Liebesliedern* hin, die gewiß auch spontaner Ausdruck der glücklichen Stimmung des Komponisten sind, der in den späten 1860er Jahren seinen festen Wohnsitz in Wien genommen hatte. Ein erster Hinweis auf das Werk erscheint in Clara Schumanns Tagebuch am 16. Juli 1869:

Johannes brachte mir im Anfang dieses Monats reizende Walzer zu vier Händen mit vier Singstimmen, abwechselnd zwei und zwei, zuweilen alle vier, nach sehr hübschen, meist volkstümlichen Texten ... sie sind von ganz besonderem Liebreiz (auch sogar ohne den Gesang schon reizend) und spiele ich sie mit großer Freude.²

Florence May behauptet, daß Brahms zu diesem Zeitpunkt bereits zwanzig der Stücke komponiert habe, was bedeuten würde, daß auch schon zwei der *Neuen Liebeslieder* op. 65 vollendet gewesen wären, da die *Liebeslieder* op. 52 nur 18 Nummern umfassen.³ Diese These wird von der Beobachtung untermauert, daß die Skizzen für op. 52 auch Skizzen für das spätere op. 65 enthalten, nämlich Nr. 5 und 14 (obwohl zugleich nicht schon alle *Liebeslieder* in den Skizzen vorhanden sind). Max Kalbeck ist der Meinung, daß die Stücke aus op. 52 erstmalig bereits im vorangehenden Sommer (1868) Rosa Girzick, der Altistin der Uraufführung, gegenüber erwähnt wurden.⁴ Weder die Skizzen noch das Autograph sind datiert, doch das letztere muß offensichtlich bereits fertiggestellt gewesen sein, als Clara Schumann die Lieder spielte. Andere Werke, die sich unter den Skizzen befinden (op. 53, 81 und 113/9), stellte Brahms erst später fertig.

Das Werk wurde gewiß nicht gleich als Gesamtes konzipiert. Die Abfolge der Stücke ist nämlich im Autograph eine andere als im Erstdruck. Die ursprüngliche Abfolge lautete: 1, 2, 3, 4, 6, 5, 8, 10, 11, 12, 7, 9, 13, 14, 15, 17, 18, 16. Zwischen Nr. 16 und 18 der ursprünglichen Reihenfolge stand eine Coda, die nicht ganz vervollständigt und durchgestrichen wurde, die Brahms jedoch später, in op. 65, Nr. 14, wieder aufgriff. Vor der Veröffentlichung des Zyklus' nahm Brahms auch noch eine Reihe von kleineren Änderungen vor bezüglich Akkordverteilungen und Stimmfortschreitungen in den Sing- und den Klavierstimmen.⁵

Die Texte entnahm Brahms einer Sammlung europäischer Volksgedichte, *Polydora, ein weltpoetisches Liederbuch*, 1855, die von Georg Friedrich Daumer (1800–1875) zusammengestellt und ins Deutsche übersetzt worden war. Es sind Gedichte verschiedener Nationen: russische (Nr. 1, 5), russisch-polnische Tanzlieder (Nr. 2–4, 10, 12–15), polnische (Nr. 7, 8, 11) und magyrische Lieder (Nr. 6, 9, 16–18). Sie handeln auf ernsthafte, humorvolle, ironische und aufrichtige Weise von den verschiedenen Aspekten der Liebe. Sie drücken die verschiedensten Gefühle von Liebenden beiderlei Geschlechts aus oder ergehen sich in allgemeinen Beobachtungen über die Liebeswelt, meist mit Bildern aus der Natur, vor allem der Vögel als Boten und Symbole der Freiheit.

Herausgeber und Verlag danken der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien, dafür, daß sie für diese Ausgabe Kopien der autographen Partitur, der Skizzen und des Handexemplars von Brahms zur Verfügung gestellt hat.

New York, Januar 1998
Übersetzung: Barbara Mohn

Michael Musgrave

Hinweise zur Aufführungspraxis

In einem Brief an Ernst Rudorff äußerte sich Brahms über das Tempo der Lieder: „Ich brauche nicht zu sagen, daß das Tempo eigentlich das des Ländlers ist: mäßig“.⁶ Da er das erste Stück der *Liebeslieder* mit „Im Ländler Tempo“ überschrieb, kann ein gemäßigtes Tempo als Grundlage für die folgenden Stücke angenommen werden, wenn der Komponist nicht ausdrücklich anderes vermerkt hat (in Nr. 6 „Grazioso“, in Nr. 16 und 18 „Lebhaft“ und in Nr. 17 „Mit Ausdruck“). Tatsächlich schreibt Brahms in dem Brief weiter: „... Sonderlich die lebhafteren mäßig (c-Moll, a-moll), die sentimentaleren bitte nicht schleppend (Hoffenranke) [Nr. 5].“ Im Handexemplar befindet sich oben auf Seite 28 in Nr. 11 der handschriftliche Eintrag „Pause“, der sich auf das Ende des Stückes zu beziehen scheint. An dieses schließt sich nämlich ein gleichermaßen bewegtes und kraftvolles Stück an, was für den Übergang zwischen den beiden Stücken nicht unproblematisch ist. Der autographische Eintrag „tempo“, der in den letzten drei Takten des letzten Walzers (Nr. 18) steht, ist vermutlich dahingehend zu verstehen, daß kein Schlußrallentando gemacht werden soll.

² Berthold Litzmann, *Clara Schumann, Ein Künstlerleben*, Leipzig 1909, Bd. 3, S. 230.

³ Florence May, *The Life of Brahms*, 2. Auflage, London 1948, Bd. 2, S. 439.

⁴ Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, Berlin 1908, Bd. 2, S. 293.

⁵ Alle diese Änderungen sind im Vorwort der Werkausgabe im Rahmen der Gesamtausgabe (*Johannes Brahms, Sämtliche Werke*, Wiesbaden, 1926–8, Bd. 20) kommentiert.

⁶ *Brahms Briefwechsel*, *ibid.*

Foreword

The *Liebeslieder Waltzes* op. 52 and their successors the *Neue Liebeslieder Waltzes* op. 65 are among the most popular works of Brahms (1833–1897). Together with the *Waltzes* op. 39 and the *Hungarian Dances*, the *Liebeslieder* helped to make Brahms's name (and a steady income) in the later 1860s and early 1870s in the wide market for convivial music, much of which was played at home. With the exception of his major choral works, especially the *German Requiem* and the *Song of Destiny*, which became steadily popular among the many choral societies which flourished in Germany and abroad, the choral and orchestral works for which Brahms is so well known today would have been rarely heard, save through the domestic medium of piano duo arrangement. Vocal and keyboard compositions dominate Brahms's published output. The unusual medium of the *Liebeslieder*, which combines piano duo with vocal quartet, unites two distinctive parts of this output: the vocal quartet with solo piano (in opp. 31, 64, 92, 103, 112) and original piano duo composition, such as the *Hungarian Dances*, and, in their first published form, the *Waltzes* op. 39 (though they are best known in the version for solo piano). Indeed, Brahms later completed the circle of relationship by recomposing the *Liebeslieder* and *New Liebeslieder* as purely duo music (opp. 52A and 65A), casting yet new light on both the vocal and piano parts of opp. 52 and 65 (though many duo performances are still given from the vocal scores of opp. 52 and 65).

The intimate stylistic relation between song and dance is made vividly clear in the waltz op. 39, No. 5, which was also set in a version for vocal quartet and piano as op. 31/3 to the title "Der Gang zum Liebchen" before appearing in its instrumental form. Thus in composing full sets of such waltzes, Brahms was exploring existing features of his style and developing them more fully. The presence of vocal solos and duets in both sets, and also of introductory and concluding passages for piano alone in op. 52 (present in the original autograph but deleted in the published score) reveals further stylistic sources. With the extended coda to the last number of op. 65, Brahms includes unaccompanied vocal writing, which, with the more florid accompaniment, brings the style closer to his choral compositions.

The qualification "mit Gesang ad. lib." which appears in the title of op. 52, added by the publisher to extend sales, is confusing in suggesting hesitation in specifying precise vocal forces, quartet or choir. All the early performances were for vocal quartet, and the intricacy of much of the music, which skilfully blends and balances the voices with the piano parts, suggests this as the best medium, to say nothing of the solo numbers, which are often vocally demanding. Indeed, Brahms specified quartet in discussing the orchestration of nine numbers drawn from both sets with Ernst Rudorff.¹ He omitted this qualification in the title of the *Neue Liebeslieder*, and the first and early performances of the work were again for vocal quartet. Though the sales of the work would have been largely from domestic use, the difficulty of the parts suggests that Brahms also thought in terms of concert performance. The first full performance of op. 52 was given publicly, in the

Kleine Redoutensaal in Vienna on 5 January 1870, by Louise Dustmann, Rosa Girzick, Gustav Walter and Emil Krauß, with Brahms and Clara Schumann at the piano, and preliminary performances were also in public.

The style of the *Liebeslieder* op. 52 produces a remarkable variety within the confines of the waltz style, $\frac{3}{4}$ time and moderate tempo. The first piece is marked "Im Ländler Tempo" and this is only substituted twice in the set: "Grazioso" in No. 6 and "Lebhaft" in No. 16 (see also comments under Suggestions for Performance). The familiar idiom of the first piece, with three crotchet beats divided between the hands as foundation in Piano II, serves for several numbers, though in different ways. But an up-beat pattern, which also appears in the vocal part of this number, and most often with a three quaver anacrusis, is more typical for the set as a whole. By changing texture and harmonic character, by varying between a forceful and lyrical manner, Brahms draws an extraordinary range of feeling from the simple elements, in intimate response to the texts. Most pieces are in binary form, in two repeating parts (sometimes with a reprise of the opening in the second part), but two are extended pieces with contrasted middle sections (Nos. 6 and 9), No. 9 "Am Donaustrande" almost recalls the style of Johann Strauß's famous orchestral waltz "An der schönen blauen Donau," with its suggestion of distant horns at the outset.

No special occasion appears to have prompted the composition. The relation of the style to the earlier piano waltzes op. 39 of 1865 and of the texts to the many Daumer translations he had already set (in opp. 32, 46, 47) shows them as works of continuity, although they probably also reflect his new sense of happiness in finally making Vienna his permanent place of residence in the late 1860s. First reference to the work appears in Clara Schumann's diary for 16 July 1869:

At the beginning of the month, Johannes brought me charming waltzes for four hands and four vocal parts, alternating two and two, sometimes all four, with very pretty mostly folk-like texts ... they are especially charming (even charming without the voice part) and I play them with great pleasure.²

Florence May claims that Brahms had already written twenty of the pieces at this time,³ which suggests that two of the *Neue Liebeslieder* were already completed, as the *Liebeslieder* only includes eighteen numbers; this would accord with the fact that the sketches for op. 52 also include those for op. 65, Nos. 5 and 14 (though not all the *Liebeslieder* are included in these sketches): Max Kalbeck is of the view that the op. 52 pieces were first mentioned to Rosa Girzick (who sang in the first performance) in the preceding summer, 1868.⁴ Neither the sketches nor the autograph score are dated, but the latter was obviously completed by the

¹ Letter of January 1870 (postmarked 2.2.70), Brahms Briefwechsel, vol. 3, ed. Wilhelm Altmann (Berlin 1908), p. 156.

² Berthold Litzmann, *Clara Schumann, Ein Künstlerleben* (Leipzig 1909), vol. 3, p. 230.

³ Florence May, *The Life of Brahms*, 2nd ed. (London 1948), vol. 2, p. 439.

⁴ Max Kalbeck, *Johannes Brahms* (Berlin 1908), vol. 2, p. 293.

time Clara began to play them. Other works in the sketches (opp. 53, 81 and 113/9) were completed later.

The work was certainly not conceived as a whole immediately. The sequence of pieces in the autograph differs from the first edition. The sequence originally ran 1, 2, 3, 4, 6, 5, 8, 10, 11, 12, 7, 9, 13, 14, 15, 17, 18, 16. Between Nos. 16 and 18 in the original sequence was a coda, not quite completed and crossed out, which Brahms later adapted for use in op. 65, No. 14. He also made a number of small changes to the layout of chords and details of progression in both the vocal and piano parts before publication.⁵

The texts were taken from *Polydora, ein weltpoetisches Liederbuch*, 1855, a collection of European folk poems collected and translated into German by Georg Friedrich Daumer (1800–1875). The national sources were as follows: Russian (No. 1, 5), Russian-Polish Tanzlieder (Nos. 2–4, 10, 12–15), Polish (Nos. 7, 8, 11), Magyar (Nos. 6, 9, 16–18). The texts deal with aspects of love, serious, humorous, ironical, sincere; the poems express the varied feelings of individuals of both sexes, or observe the general scene, with much nature imagery, especially of birds symbolising freedom, or as messengers.

The editor and publisher thank the Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna, for providing copies of the autograph score, the sketches and Brahms's personal copy ["Handexemplar"] of the first edition.

New York, January 1998

Michael Musgrave

Additional suggestions for performance

In a letter to Ernst Rudorff Brahms commented of the waltzes that "I don't need to tell you that the actual tempo of the Ländler is: moderate [mässig]." ⁶ Since Brahms marks the first piece of the *Liebeslieder* "Im Ländler Tempo," a moderate tempo can be taken as basic for the following pieces, unless indicated otherwise. Indeed he comments further: "otherwise the lively ones moderate (C minor, A minor) [Nos. 11 and 12, No. 2], the sentimental ones please without dragging (Hopfenranke [No. 5])." These comments suggest that he required a greater contrast of expression in the waltzes with added markings, namely "Gracioso" in No. 6, "Lebhaft" in No. 16 and 18, and "Mit Ausdruck" in No. 17. The autograph marking "Pause" at the top of the page in No. 11 in Brahms's personal copy (Source A in the Critical Report) seems to refer to the end of the piece, where this animated and forceful movement is succeeded by another, with consequent danger for the ensemble of the respective closing and opening passages. The autograph marking "tempo" at the end of the final item of the score (No. 18) is apparently a cautionary marking to prevent a *rallentando* in the closing bars.

⁵ All the changes are detailed and illustrated in the preface to the edition of the work included in the collected edition of Brahms's works (*Johannes Brahms, Sämtliche Werke*, Wiesbaden, 1926–8, vol. 20).

⁶ *Brahms Briefwechsel*, *ibid.*

Avant-propos (abrégé)

Les *Valses des Liebeslieder* op. 52 appartiennent, tout comme les Valses suivantes des *Neue Liebeslieder*, aux œuvres les plus populaires de Johannes Brahms (1833–1897). En dehors des *Walzer* op. 39 et des *Ungarische Tänze*, ce sont les Valses des *Liebeslieder* qui contribuèrent à faire connaître Brahms à la fin des années 60 et au début des années 70 du XIX^e siècle en lui assurant en outre un revenu régulier, car le marché de la musique divertissante, une musique interprétée volontiers dans les foyers, était important. Contrairement aux grandes œuvres chorales de Brahms, le *Deutsches Requiem* et le *Schicksalslied* qui connurent une popularité croissante en Allemagne et à l'étranger grâce au développement des sociétés chorales, les œuvres chorales et les œuvres orchestrales pour lesquelles Brahms est aujourd'hui si connu étaient rarement entendues. Elles atteignaient surtout le public sous la forme d'arrangements pour piano à quatre mains destinés à l'usage domestique. C'est ainsi que les œuvres vocales et les œuvres pour piano occupent la place principale dans les compositions imprimées du compositeur.

Brahms réunit dans les *Liebeslieder* deux genres de formation grâce à l'écriture peu habituelle pour piano à quatre mains et quatuor vocal : le quatuor vocal avec piano (dans les op. 31, 64, 92, 103, 112) et le duo pour pianos représenté par les *Ungarische Tänze* et les *Walzer* op. 39 qui, bien que plus connues dans la version pour piano solo, furent publiées à l'origine pour piano à quatre mains. Pour fermer le cercle des formations possibles, Brahms recomposa même plus tard les *Liebeslieder* et les *Neue Liebeslieder* (op. 52A et op. 65A) pour piano à quatre mains sans chant, jetant ainsi un nouvel éclairage sur les voix de la version pour chant et piano à quatre mains.

Déjà la valse op. 39, n° 5 qui existait tout d'abord pour quatuor vocal et piano sous le numéro d'opus 31,3 et sous le titre « der Gang zum Liebchen » avant de paraître pour le piano seul souligne vivement et clairement le rapport stylistique étroit entre lied et danse. Brahms a donc exploré et approfondi des éléments existant préalablement dans son style en composant toute une série de ces valses. Soli vocaux et duos des deux recueils ainsi que passages servant d'introduction et de conclusion confiés au piano solo dans l'opus 52 (ils se trouvent dans le manuscrit autographe mais ont été supprimés dans la première impression) accroissent encore la palette des moyens stylistiques. La longue Coda « Zum Schluß » de l'opus 65 entraîne la musique vers les compositions chorales, en particulier grâce à l'accompagnement animé et à un passage a cappella.

L'indication « mit Gesang ad. lib. » qui se trouve dans le titre de l'opus 52 et qui fut rajoutée par l'éditeur pour accroître le cercle des acheteurs prête à confusion en laissant le choix entre quatuor vocal et chœur. Cependant, les premières interprétations des *Liebeslieder* eurent toutes lieu avec un quatuor vocal et les raffinements fréquents de la musique, le mélange et l'équilibre subtil des voix et des parties de piano font voir en cette distribution la distribution idéale sans compter les numéros solos qui sont souvent techniquement ardu. De fait, Brahms a lui aussi parlé

de quatuor vocal quand il discutait avec Ernst Rudorff d'une instrumentation de neuf numéros extraits des deux recueils.¹ Il omit cette indication dans le titre des *Neue Liebeslieder* et les premières interprétations eurent lieu elles aussi avec un quatuor vocal.

Bien que les deux recueils aient trouvé d'acheteurs parmi les rangs des amateurs se consacrant en privé à la musique, la difficulté des parties laisse penser que Brahms envisageait également une exécution en salle de concert. La première exécution du cycle complet de l'opus 52 eut lieu en public le 5 janvier 1870 dans la petite Salle de la Redoute de Vienne ; les interprètes étaient Louise Dustmann, Rosa Girzick, Gustav Walter et Emil Krauß avec Brahms et Clara Schumann au piano. Certains des lieder avaient été interprétés en public au préalable.

Malgré les contraintes innérentes à la valse, telles que la mesure à 3/4 et le tempo modéré, les *Liebeslieder* op. 52 font preuve d'une remarquable richesse. L'indication « sur un tempo de laendler » de la première valse est seulement remplacé deux fois dans le cycle : par un « *grazioso* » au n° 6 et par un « vif » dans le n° 16.

Le modèle de valse fort connu (trois noires – une à la main gauche et deux à la main droite) qui, dès le premier morceau, forme la base de la phrase au second piano, se retrouve dans plusieurs pièces, même si c'est de différentes façons. Encore plus typique de tout le cycle que cet idiome classique de la valse est un motif d'anacrouse, la plupart du temps en trois croches, apparaissant dès la partie vocale de la première pièce. Grâce à des mutations fréquentes des structures de l'écriture et du caractère harmonique, grâce aussi à l'alternance d'un style récitatif puissant à un style plus lyrique, Brahms crée en collant au texte une large palette de sentiments avec de simples moyens.

La plupart des vales ont une forme en deux parties, chaque partie étant répétée et une reprise du commencement de la première partie se déroulant dans la deuxième. Deux lieder (n° 6 et n° 9) sont plus étendus et comportent des parties médianes contrastantes. Le début du n° 9 « Am Donaustrande » rappelle presque la célèbre valse pour orchestre de Johann Strauss « An der schönen blauen Donau » par la suggestion de cors résonnant au lointain.

Aucune circonstance particulière ne semble avoir été à l'origine de la composition des vales des *Liebeslieder*. Un fil continu semble mener des plus anciennes vales pour piano op. 39 de 1865 en passant par les nombreux poèmes de Daumer que Brahms a déjà mis en musique (dans les op. 32, 46, 47) jusqu'aux *Liebeslieder* qui sont certainement aussi l'expression spontanée de l'atmosphère de bonheur entourant le compositeur qui s'était installé à Vienne à la fin des années 1860. Une première mention de l'œuvre apparaît dans le journal de Clara Schumann à la date du 16 juillet 1869 :

Johannes m'a apporté au début de ce mois de ravissantes vales à quatre mains et pour quatre voix alternant deux par deux, parfois les quatre ensemble, sur de très beaux textes, la plupart populaires ... Ils sont d'un charme tout à fait particulier (et même déjà charmant sans la musique) et je les joue avec grande joie.²

Florence May prétend que Brahms aurait à ce moment écrit déjà vingt des pièces, ce qui signifierait que deux des *Neue Liebeslieder* op. 65 auraient été déjà terminés à cette date, car les *Liebeslieder* op. 52 ne comportent que 18 numéros.³ Cette thèse s'appuie sur la remarque que les esquisses de l'opus 52 comportent aussi des esquisses des numéros 5 et 14 de l'opus 65 (et bien que tous les *Liebeslieder* ne soient pas conservés en esquisses). Max Kalbeck pense que les pièces de l'opus 52 furent mentionnées pour la première fois dès l'été précédent (1868) en présence de Rosa Girzick, l'alto qui créa l'œuvre.⁴ Esquisses et manuscrit autographe ne comportent aucune date, cependant, le dernier devait être vraisemblablement terminé lorsque Clara Schumann jouait les lieder. D'autres œuvres qui se trouvent parmi les esquisses (op. 53, 81 et 113/9) furent terminées plus tard par Brahms.

L'œuvre ne fut certainement pas conçue dès le début comme un tout. La suite des pièces n'est en effet pas la même dans le manuscrit autographe et dans la première impression. L'ordre originel est 1, 2, 3, 4, 6, 5, 8, 10, 12, 7, 9, 13, 14, 15, 17, 18, 16. Entre les numéros 16 et 18 de la série originelle se trouvait une coda qui n'a pas été entièrement rédigée et fut ensuite rayée, mais que Brahms reprit dans le n° 14 de l'opus 65. Avant la publication du cycle, Brahms entreprit une série de changements minimes concernant des répartitions d'accords et des progressions de voix dans les parties vocales et de piano.⁵

Brahms emprunta les textes à un recueil de poèmes populaires européens, *Polydora, ein weltpoetisches Liederbuch*, qui avait été assemblé et traduit en allemand par Georg Friedrich Daumer (1800–1875). Ce sont des poèmes d'origines diverses, des danses russo-polonaises (n° 2–4, 10, 12–15), des chants russes (n° 1, 5), polonais (n° 7, 8, 11) et hongrois (n° 6, 9, 16–18). Ils sont consacrés aux différents aspects de l'amour et utilisent divers langages, tantôt sérieux, tantôt pleins d'humour, tantôt ironiques, tantôt sincères. Ils expriment les sentiments les plus différents des amoureux des deux sexes ou s'étendent en remarques générales sur le monde de l'amour en utilisant des images provenant de la nature, surtout les oiseaux, ambassadeurs et symboles de la liberté.

Pour les conseils d'exécution voir l'avant-propos allemand ou anglais.

New York, janvier 1998

Michael Musgrave

Traduction : Jean Paul Ménière

¹ Lettre de janvier 1870 (cachet de la poste du 2. 2. 1870), dans : *Brahms Briefwechsel*, vol. 3, édité par Wilhelm Altmann, Berlin, 1908, p. 156.

² Berthold Litzmann, *Clara Schumann, Ein Künstlerleben*, Leipzig, 1909, vol. 3, p. 230.

³ Florence May, *The Life of Brahms*, 2^e édition, Londres, 1948, vol. 2, p. 439.

⁴ Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, Berlin, 1908, vol. 2, p. 293.

⁵ Tous ces changements sont commentés dans l'avant-propos de l'œuvre dans l'édition complète (*Johannes Brahms, Sämtliche Werke*, Wiesbaden, 1926–8, vol. 20).

1. Rede, Mädchen

Johannes Brahms

1833–1897

Im Ländler-Tempo

Sopran

Alt

Tenor

Baß

Pianoforte I

Pianoforte II

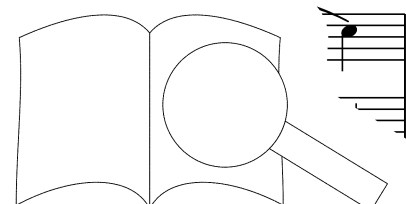
Re-de, Mäd - chen, all - zu lie - bes, das mir in die
 Tell me, maid - en, dear - est maid - en, who my un - re -

p dolce

Brust, die küh - lert mit dem Blick - ke die - se
 spon - sive feel - ed with your glanc - es in - to

Brust, die küh - lert mit dem Blick - ke die - se
 spon - sive feel - ed with your glanc - es in - to

p dolce



Available on CD with *Kölner Kammerchor*, conducted by Peter Neumann (CV 83.118).

Aufführungsdauer/Duration: ca. 22 min.

© 1998 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 40.211

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten./ Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

edited by Michael Musgrave
 English version by the editor

wil - den Glut - ge - fñh - le! Willst du nicht dein Herz er - wei - chen,
 wild and burn - ing pas - sions. Won't you let your heart be soft - ened,

wil - den Glut - ge - fñh - le! Willst du nicht dein Herz er - wei - chen,
 wild and burn - ing pas - sions. Won't you let your heart be soft - ened,

gva

willst du, ei - ,om - me, ra - sten oh - ne
 will you, like her - mit live with - out the

willst du, ber - from - me, ra - sten oh - ne
 will you, ous her - mit live with - out the

(8va)

Ra-sten
Live with-

Ra-sten
Live with-

trau - te Won - ne, o - der willst du, willst du, daß ich kom - me?
pur - est rap - ture, or would rath - er, rath - er that I come?___

trau - te Won - ne, o - der willst du, willst du, daß ich kom - me?
pur - est rap - ture, or would rath - er, rath - er that I come?___

gva

p dolce

oh - ne trau - te Won rap - ter will ich bü - ßen.
out the pur - est rap out ter to im - ag - ine.

oh - ne trau - te Wor - so bit - ter will ich bü - ßen.
out the pur - ar - too bit - ter to im - ag - ine.

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Kom-me nur, du schwar-zes Au-ge, kom-me, wenn die
 On-ly come you black-eyed beau-ty when the stars are

Kom-me nur, du schwar-zes Au-ge, kom-me, wenn die
 On-ly come you black-eyed beau-ty when the stars are

willst du, daß ich kom-me,
 rath-er that I come?

willst du, daß ich kom-me,
 rath-er that I come?

8 va

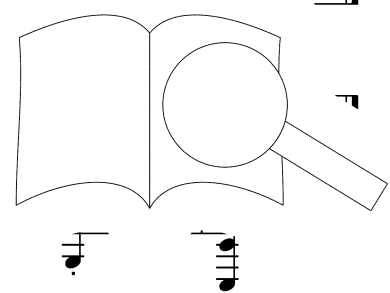
Ster-ne grü-ßen, wen-
 greet-ing, come, Ben- reet - - - Ben-ing.

Ster-ne grü-ßen, die ne-
 greet-ing, come, the are grü-ßen, Ben-ing.

willst du, daß ic-
 rath-er that I will-er, daß ich kom-me?

willst du, daß ich kom-me?
 rath-er that I come?

(8 va)



PROBENPARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

9 *p*

wer da nicht zu seuf-zen weiß, wer da nicht zu seuf-zen
 He who knows not how to sigh, he who knows not how to

wer da nicht zu seuf-zen weiß, wer da nicht zu seuf-zen
 He who knows not how to sigh, he who knows not how to

wer da nicht zu seuf-zen weiß, wer da nicht zu seuf-zen
 He who knows not how to sigh, he who knows not how to

wer da nicht zu seuf-zen weiß, wer da nicht zu seuf-zen
 He who knows not how to sigh, he who knows not how to

15

weiß, lernt es ur ben, ben.
 sigh, love will be er. er.

weiß, lernt Lie ben, ben.
 sigh, love teach er. er.

weiß, term Lie ben, ben.
 sigh, his teach er. er.

weiß, un term Lie ben, ben.
 sigh, be his teach er. er.

cre

4. Wie des Abends schöne Röte

Sopran
Wie des A - bends schö - ne Rö - te möcht ich
As the e - ve - ning's ra - di - ant sun - set I poor

Alt
Wie des A - bends schö - ne Rö - te möcht ich
As the e - ve - ning's ra - di - ant sun - set I poor

6
ar - me Dir - ne glüh. ei
maid - would like - ne glow. glow, jus ei
1. 2. *espress.* me to

11
zu Ge - der En - de Won - ne sprüh, sprüh.
one man e - ter - nal - ly to show, show.
1. 2.

PROBENPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

5. Die grüne Hopfenranke

p

1. Die grü - ne Hop - fen - ran - ke, sie schlän - gelt auf der Er - de
 2. hö - re, grü - ne Ran - ke! Was hebst du dich nicht him - mel -

1. The green and trail - ing hop - vine, it creeps a - long close to the
 2. *p* lis - ten you green hop - vine, why not your - self rise heav - en -

1. Die grü - ne Hop - fen - ran - ke, sie schlän - gelt auf der Er - de
 2. hö - re, grü - ne Ran - ke! Was hebst du dich nicht him - mel -

1. The green and trail - ing hop - vine, it creeps a - long close to the
 2. lis - ten you green hop - vine, why not your - self rise heav - en -

10

hin. wärts?
ground. wärts?

hin. wärts?
ground. wärts?

1. Die jun - ge schr
 2. Du hö - re, sc

1. The young and
 2. O lis - te

1. Die im
 2. Du

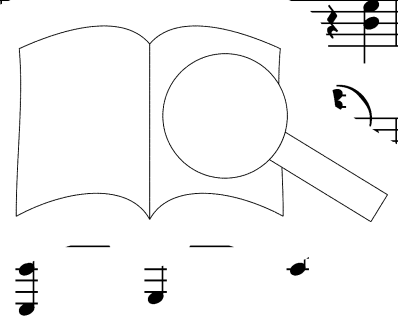
1. Th
 2. (

1. Die jun - ge schr o trau - rig ist ihr Sinn!
 2. Du hö - re, sc ne! Was ist so schwer dein Herz?

1. The young and how sor - row - ful she seems.
 2. O lis - te why is your heart so sad?

1. Die im - ne, so trau - rig ist ihr Sinn!
 2. Du ne! Was ist so schwer dein Herz?

1. Th - den how sor - row - ful she seems.
 2. (- en, why is your heart so sad?



PROBENPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

hō - be sich die Ran - ke, der kei - ne Stüt - ze Kraft ver - leiht?
 could the vine rise up - wards with - out sup - port to lend it strength?

hō - be sich die Ran - ke, der kei - ne Stüt - ze Kraft ver - leiht?
 could the vine rise up - wards with - out sup - port to lend it strength?

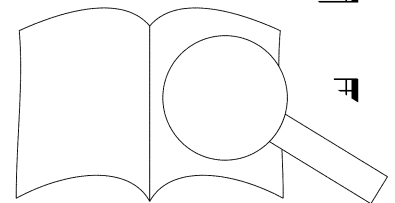
esc.

Wie wä-re die Dir - ne fröh - lich, Wie
 How could the maid be hap - py way? How

Wie wä-re die Dir - ne fröh - lich, Wie
 How could the maid be hap - py love's a - way? How

Wie wä-re die Dir - ne fröh - lich, Wie
 How could the maid be hap - py dear her love's a - way? How

Wie wä-re die Dir - ne fröh - lich, Wie
 How could the maid be hap - py ch, wenn ihr der Lieb - ste weit?
 py when her dear love's a - way?



6. Ein kleiner, hübscher Vogel

Grazioso

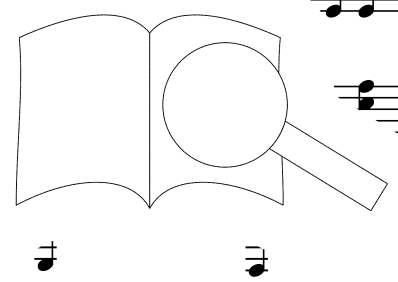
Ein klei - ner, hüb - scher Vo - gel nahm den Flug zum
 A lit - tle, pret - ty bird took flight in - to the

p sotto voce

Gar - ten hin, ge - nug.
 gar - den fair - ti - ful.

Wenn ich ein hüb - scher, klei - ner Vo - gel
 Were I a pret - ty, pret - ty lit - tle

Wenn ich ein hüb - scher, klei - ner Vo - gel
 Were I a pret - ty, pret - ty lit - tle



wär, ich säum-te nicht, ich tä - te so wie der.
 bird, I'd not de - lay, I'd do - the same as he.

wär, ich säum-te nicht, ich tä - te so wie der.
 bird, I'd not de - lay, I'd do - the same as he.

Leim - ru - ten Arg - list
 Treach - er - ous lime trap

wär, ich säum-te nicht, ich tä - te so wie der. Leim - ru - ten Arg - list
 bird, I'd not de - lay, I'd do - the same as he. Treach - er - ous lime trap

8va
tr
sf tr

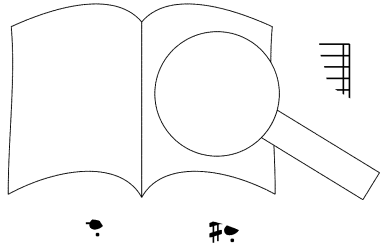
konn-te nicht mehr fort,
 he could not es - cape.

lau-ert an dem Ort, ar - Vo - gel konn-te nicht mehr fort,
 lies in wait, r - me lit - tle bird he could not es - cape.

lau-ert an dem Ort, ar - Vo - gel konn-te nicht mehr fort,
 lies in wait, lit - tle bird he could not es - cape.

(8va)

PROBEPARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Leim - ru - ten Arg - list lau-ert an dem Ort; der ar - me Vo - gel
 Treach - er - ous lime trap lies in wait; poor lit - tle bird

Leim - ru - ten Arg - list lau-ert an dem Ort; der ar - me Vo - gel
 Treach - er - ous lime trap lies in wait; poor lit - tle bird

Leim - ru - ten Arg - list lau-ert an dem Ort; der ar - me Vo - gel
 Treach - er - ous lime trap lies in wait; poor lit - tle bird

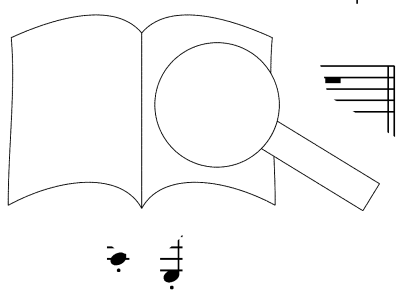
Leim - ru - ten Arg - list lau-ert an dem Ort; der ar - me Vo - gel
 Treach - er - ous lime trap lies in wait; poor lit - tle bird

konnte nicht mehr fort, nicht fort.
 he could not es - cape, es - cape.

konnte nicht mehr fort.
 he could not es - cape.

konn - te nicht, k nicht fort, nicht fort. Wenn
 could not es es - cape, es - cape. Were

konn - te fort, nicht fort, nicht fort.
 could cape, es - cape, es - cape.



Wenn ich ein hü - scher,
 Were I a pret - ty,

Wenn ich ein hü - scher,
 Were I a pret - ty,

ich ein hü - scher, klei - ner Vo - gel wär, ich säum - te doch, ich tä - te nicht wie der,
 I a pret - ty lit - - tle bird, I'd think a - gain, not do the same as he,

Wenn ich ein hü - scher,
 Were I a pret - ty,

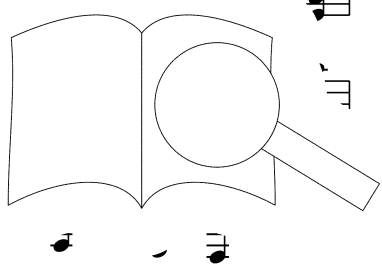
klei - ner Vo - gel wär, ich säum - te nicht wie der,
 pret - ty, lit - tle bird, I'd think a - gain, not do the same as he,

klei - ner Vo - gel wär, ich tä - te nicht wie der, nicht wie
 pret - ty, lit - tle bird, I'd think a - gain, not do the same as he, not as

klei - ner Vo - gel wär, ich tä - te nicht wie der,
 pret - ty, lit - tle bird, I'd think a - gain, not do the same as he,

nicht wie
 not as

PROBENPARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



nicht wie der, nicht wie der, wie der.
 not as he, not as he, as he.

der, nicht wie der, nicht wie der, wie der.
 he, not as he, not as he, as he.

der, nicht wie der, nicht wie der, wie der.
 he, not as he, not as he, as he.

nicht wie der, nicht wie der, wie der.
 not as he, not as he, as he.

Der Vo - gel kam in ei - ne schö - ne Hand,
 The bird, it came in - to a lov - ing hand,

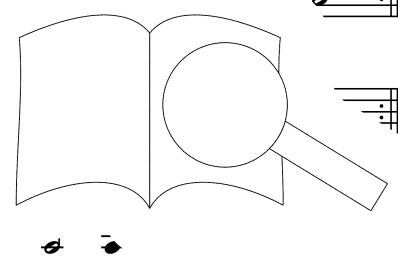
Der Vo - gel kam in ei - ne schö - ne Hand,
 The bird, it came in - to a lov - ing hand,

Der Vo - gel kam in ei - ne schö - ne Hand,
 The bird, it came in - to a lov - ing hand,

Der Vo - gel kam in ei - ne schö - ne Hand,
 The bird, it came in - to a lov - ing hand,

gva

molce



da tat es ihm, dem Glück - li - chen, nicht
 and there was safe, the luck - - - y

da tat es ihm, dem Glück - li - chen, nicht
 and there was safe, the luck - - - y

da tat es ihm, da tat es ihm, dem Glück - li - chen, nicht
 and there was safe, and there was safe, the luck - - - y

da tat es ihm, dem Glück - li - chen, nicht
 and there was safe, the luck - - - y

8va

85

and.
one.

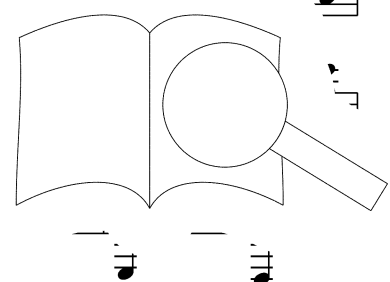
and.
one.

and.
one.

and.
one.

Wenn ich ein hüb - scher, klei - ner Vo - gel
 Were I a pret - ty, pret - ty lit - tle

p



Wenn ich ein hübscher, kleiner Vogel
 Were I a pretty, pretty little
 wär, ich säumte nicht, ich täte doch wieder,
 bird, I'd not de-lay, I'd do the same as he,

Wenn ich ein hübscher, kleiner Vogel
 Were I a pretty, pretty little

wär, ich säumte nicht, ich täte doch wieder, wieder.
 bird, I'd not de-lay, I'd do the same as he, as he.

wär, ich säumte nicht, ich täte doch wieder, wieder, wieder.
 bird, I'd not de-lay, I'd do the same as he, as he, as he.

wär, ich säumte nicht, ich täte doch wieder, wieder, wieder, wieder, wieder.
 bird, I'd not de-lay, I'd do the same as he, as he, as he, as he, as he.

PROBENPARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

7. Wohl schön bewandt war es

Sopran
(Alt)

Wohl schön be-wandt war es vor-e-he mit mei-nem Leben, mit mei-ner Lie-be,
 durch ei-ne Wand, ja durch zeh-n Wän-de er kann-te mich des Freun-des
 How beau-ti-ful it was be-fore both with my life and with my love,
 when through a wall, yes through ten walls, his gaze would come straight-way to

espress. *p* *8va* **1.**

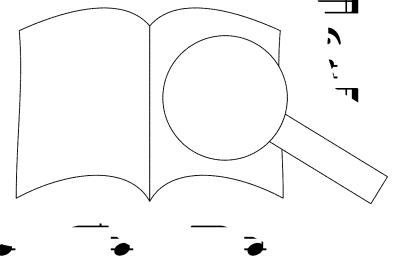
8 **2.**
 Se-he, doch jet-zo, we-he, wenn ich dem Kal-t sta-d-ern Au-ge
 me, but now, a-las, how-ev-er close no warmth to

2. *(8va)* *2#*

17 **1.** **2.**
 ste-wards au-ge, sein Her-ze nicht.
 nowl-edge, his heart is cold.

1. **2.**

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



8. Wenn so lind dein Auge mir

p (2 da sempre *pp*)

Wenn so lind dein Au - ge mir und so lieb - lich
 When your eyes so soft - ly gaze and so full of

p (2 da sempre *pp*)

Wenn so lind dein Au - ge mir und so lieb - lich
 When your eyes so soft - ly gaze and so full of

p (2 da sempre *pp*)

Wenn so lind dein Au - ge mir und so lieb - lich
 When your eyes so soft - ly gaze and so full of

p (2 da sempre *pp*)

Wenn so lind dein Au - ge mir und so lieb - lich
 When your eyes so soft - ly gaze and so full of

p dolce
(2 da sempre *pp*)

p dolce (2 da sempre *pp*)

schau - et, je - de letz - te Trü - be fi um - grau - et.
 love, ev' - ry fi - nal sor - r that trou - bled - me,

schau - et, je - de letz - te Trü - che mich um - grau - et.
 love, ev' - ry fi - na' - ry - thing that trou - bled - me,

schau - et, je - de ant, wel - che mich um - grau - et.
 love, ev' - ry ees, ev' - ry - thing that trou - bled - me,

schau - et, be flieht, wel - che mich um - grau - et.
 love, - row flees, ev' - ry - thing that trou - bled - me,

p dolce (2 da sempre *pp*)

PROBEKOPPIE - Evaluation Copy - Quality may be reduced. Carus-Verlag

pp (2 mal)

Die-ser Lie-be schö-ne dear *Glut,* laß sie nicht ver-
 this warm glow of our dear love, nev-er let it

Die-ser Lie-be schö-ne dear *Glut,* laß sie nicht ver-
 this warm glow of our dear love, nev-er let it

Die-ser Lie-be schö-ne dear *Glut,* laß sie nicht ver-stie-
 this warm glow of our dear love, nev-er let it die!

Die-ser Lie-be schö-ne dear *Glut,* laß sie nicht ver-stie-
 this warm glow of our dear love, nev-er let it die!

stie-ben! *Nim-mer* wird, wie ich, so - rer lie-ben.
 die! Nev-er will an-oth-er's one so stead-fast.

stie-ben! *Nim-mer* wird, wie ic, ein And- rer lie-ben.
 die! Nev-er will an-oth-er's as mine so stead-fast.

- ben! *Nim-er* dich ein And- rer lie-ben.
 Nev-er be as mine so stead-fast.

ben! so treu dich ein And- rer lie-ben.
 - er's love be as mine so stead-fast.

poco

PROBENPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

9. Am Donaustrande

Am Do - nau - stran - de, da steht ein
 By Dan - ube's wa - ters, there stands a

Am Do - nau - stran - de, da steht ein
 By Dan - ube's wa - ters, there stands a

Am Do - nau - stran - de, da steht ein
 By Dan - ube's wa - ters, ther steht ein a

p

p dolce

cantando

p dolce

Haus, _____ aut a Maid - - si - ges Mäd - chen
 house, _____ en - - en she gaz - es

Haus, _____ ein ro - - si - ges Mäd - chen
 house, _____ cheeked maid - - en she gaz - es

Haus, _____ da schaut ein ro - - si - ges Mäd - chen
 he a ros y cheeked maid - - en she gaz - es

8va



aus. out. Das Mäd-chen, es ist wohl gut ge - hegt,
 So well is she guard - ed, so well is she guard -

(8 va) cantando
 p pp p

ed, zehn ei-ser-ne sind vor die Tü-re ge - legt.
 that ten i - ron they stand be - fore the door.
 ed, zehr the ars gel sind vor die Tü-re ge - legt.
 they stand be - fore the door.
 ed, gel sind vor die Tü-re ge - legt.
 they stand be - fore the door.

p



49

stran - - de, da steht ein Haus, da
 wa - - ters, there stands a house, a

de, da steht ein Haus, da schaut, da
 ters, there stands a house, a ros - y, a

stran - - de, da steht, da steht ein Haus, da schaut, da
 wa - - ters, there stands, there stands a house, a ros - y

56

schaute ein ro - - si en aus.
 ros - y cheeked maid - - en - - es out.

schaute ein ro - - chen aus.
 ros - y cheeked maid - - es es out.

schaute ein Mä - chen aus.
 cheeked - - she gaz - es out.

pp rit.

PROBENPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

10. O wie sanft

p
 O wie sanft die Quel - le sich durch die Wie - se win - -
 O how gent - ly does the stream through the fields me - an - -

p
 O wie sanft die Quel - le sich durch die Wie - se win - -
 O how gent - ly does the stream through the fields me - an - -

p
 O wie sanft die Quel - le sich durch die Wie - se win - -
 O how gent - ly does the stream through the fields me - an - -

p
 O wie sanft die Quel - le sich durch die Wie - se win - -
 O how gent - ly does the stream through the fields me - an - -

p dolce

p dolce

9
 det! der! ...nn Lie-be sich zu der Lie - be
 der! ...al - when love finds love in an -

det! der! O wie schön, wenn
 der! O how beau-ti-ful

det! der! ...ön, wenn Lie-be sich zu der Lie - be fin - -
 der! ...au - ti-ful when love finds love in an - oth - -

det! der! O wie
 der! O how

17

fin-det!
oth-er.

O wie schön, wenn Lie-be sich
O, how beau-ti-ful when love

Lie-be sich zu der Lie-be fin-det!
when love finds love in an-oth-er!

det!
er.

O wie schön, wenn Lie-be sich zu der
O, how beau-ti-ful when love finds love

schön, wenn Lie-be sich zu der Lie-be fin-det!
beau-ti-ful when love finds love in an-oth-er!

25

zu der Lie-be fin-det,
finds love in an-oth-er,

Lie-be fin-det!
love in an-oth-er.

O wie schön, wenn Lie-be sich zu
O, how beau-ti-ful when love finds

zu der Lie-be fin-det!
finds love in an-oth-er.

Lie-be fin-det!
in an-oth-er.

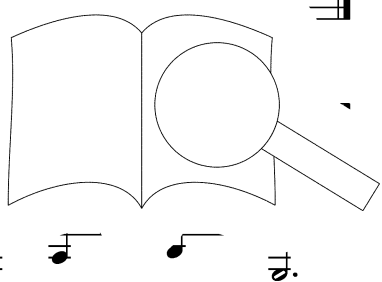
zu der Lie-be fin-det!
finds love in an-oth-er.

sich fin-det,
love finds love,

zu der Lie-be fin-det!
finds love in an-oth-er.

PROBENPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



11. Nein, es ist nicht auszukommen

Nein, es ist nicht aus-zu-kom-men mit den Leu-ten; al - les wis-sen sie so gif-tig aus-zu-deu-ten.
 No, there is no put-ting up with oth-er peo-ple; ev' - ry-thing they hear they give dis - tort-ed mean-ing.

Nein, es ist nicht aus-zu-kom-men mit den Leu-ten; al - les wis-sen sie so gif-tig aus-zu-deu-ten.
 No, there is no put-ting up with oth-er peo-ple; ev' - ry-thing they hear they give dis - tort-ed mean-ing.

Nein, es ist nicht aus-zu-kom-men mit den Leu-ten; al - les wis-sen sie so gif-tig aus-zu-deu-ten.
 No, there is no put-ting up with oth-er peo-ple; ev' - ry-thing they hear they give dis - tort-ed mean-ing.

Nein, es ist nicht aus-zu-kom-men mit den Leu-ten; al - les wis-sen sie so gif-tig aus-zu-deu-ten.
 No, there is no put-ting up with oth-er peo-ple; ev' - ry-thing they hear they give dis - tort-ed mean-ing.

Bin ich hei-ter, he-^r be; bin ich still, so heißt's, ich wä-re
 If I'm hap-py, the-^r - cret; if I'm si - lent, that I am by

Bin ich hei-ter, he-^r - se Trie - be; bin ich still, so heißt's, ich wä-re
 If I'm hap-py, the-^r is in se - cret; if I'm si - lent, that I am by

ich lo - se Trie - be; bin ich still, so heißt's, ich wä-re
 I've lusts in se - cret; if I'm si - lent, that I am by

ne-gen soll ich lo - se Trie - be; bin ich still, so heißt's, ich wä-re
 then they say I've lusts in se - cret; if I'm si - lent, that I am by

12. Schlosser, auf, und mache Schlösser

Schlos - ser, auf, und ma - che Schlös - ser, ma - che Schlös - ser,
 Lock - smith, bö - sen, bö - sen Mäu - ler will ich schlie - ßen,
 e - vil mouths I'll fet - ter, yes I'll fet - ter,

Schlos - ser, auf, und ma - che Schlös - ser, ma - che Schlös - ser,
 Lock - smith, bö - sen, bö - sen Mäu - ler will ich schlie - ßen,
 e - vil mouths I'll fet - ter, yes I'll fet - ter,

Schlos - ser, auf, und ma - che Schlös - ser, ma - che Schlös - ser,
 Lock - smith, bö - sen, bö - sen Mäu - ler will ich schlie - ßen,
 e - vil mouths I'll fet - ter, yes I'll fet - ter,

Schlos - ser, auf, und ma - che Schlös - ser, ma - che Schlös - ser,
 Lock - smith, up, denn die bö - sen Mäu - ler will ich schlie
 and make your locks, make your locks,
 for the e - vil mouths yes I'll

8va

Schlös - ser oh - ne Zahl, denn die
 schlie - ßen all - zu - mal, For the
 locks, with - out end! For the
 fet - ter once for all,

Schlös - ser oh - ne Zahl, denn die
 schlie - ßen all - zu - mal er For the
 locks, with - out once for

Schlös - ser oh denn die bö - sen, denn die
 schlie - ßen er will ich schlie - ßen, for the
 locks, For the e - vil, for the
 fet - ter yes I'll fet - ter,

Schlös schlie loc. denn die bö - sen,
 For the e - vil,

1.

10

2.

will ich schlie - Ben, will ich schlie - Ben,
 yes I'll fet - ter, yes I'll fet - ter,

will ich schlie - Ben, will ich schlie - Ben,
 yes I'll fet - ter, yes I'll fet - ter,

will ich schlie - Ben, will ich schlie - Ben,
 yes I'll fet - ter, yes I'll fet - ter,

schlie - Ben, schlie - Ben, will ich schlie - Ben,
 fet - ter, fet - ter, yes I'll fet - ter,
 will ich
 yes I'll

2. *8va*

f *p* *f* *p*

15

1. 2.

denn die bö - sen Mäu - ler will ich schlie - Ben all - zu - mal, mal!
 for the e - vil mouths I'll fet - ter, fet - ter once for all, all.

denn die bö - sen Mäu - ler will ich schlie - Ben all - zu - mal, mal!
 for the e - vil mouths I'll fet - ter, fet - ter once for all, all.

Mäu - ler will ich schlie - Ben all - zu - mal, mal!
 mouths I'll fet - ter, fet - ter once for all, all.

Mäu - ler will ich schlie - Ben all - zu - mal, mal!
 mouths I'll fet - ter, fet - ter once for all, all.

1. *8va* 2.

13. Vögelein durchrauscht die Luft

Sopran *f*

Vö - ge - lein durch - rauscht die Luft, durch - rauscht die Luft,
 Lit - ile bird wings through the air, wings through the air,

Alt *f*

Vö - ge - lein durch - rauscht die Luft, durch - rauscht die Luft,
 Lit - ile bird wings through the air, wings through the air,

poco f

5

sucht nach ei - ste;
 seek - - ing a - - ed - branch;

sucht nach
 seek - - in - - A - - ed - ste;
 clud - - ed - branch;

9

p und das Herz, ein Herz be - gehrts, wo es
and *each* *heart* *years* *for* *heart,* *wherein* *to*

p und das Herz, ein Herz be - gehrts, wo es
and *each* *heart* *years* *for* *heart,* *wherein* *to*

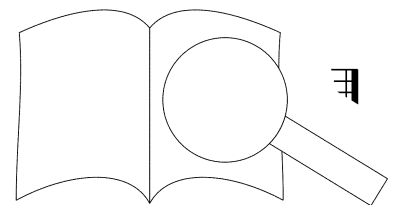
p *f* 8va

14

1. se - lig ra - ra - ste.
rest *hap* *py.*

se - lig r ra - ra - ste.
rest *hap* *py.*

2. 8va



14. Sieh, wie ist die Welle klar

Tenor *p* *dolce*

Sieh, wie ist die Wel - le klar, — blickt der Mond her - nie - der!
 See, how clear the rip - ples are — when the moon looks down - ward.

Baß *p* *dolce*

Sieh, wie ist die Wel - le klar, — blickt der Mond her - nie - der!
 See, how clear the rip - ples are — when the moon looks down - ward.

p dolce *pp*

p dolce *pp*

9

Die du mei - ne Lir - ve lie - be du mich wie - der!
 You, who are my tru ve, come a - gain to love me!

Die du mei - ne Lir - ve lie - be du mich wie - der!
 You, who are my tru ve, come a - gain to love me!

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

15. Nachtigall, sie singt so schön

p

Nach - ti - gall, sie singt so
 Night - in - gale, she sings so

p

Nach - ti - gall, sie singt so
 Night - in - gale, she sings so

p

Nach - ti - gall, sie singt so
 Night - in - gale, she sings so

p

Nach - ti - gall, sie singt
 Night - in - gale, she sings

8 *va*

p *dolce*

p *dolce*

6

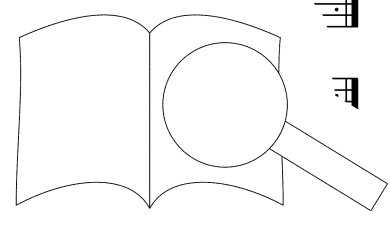
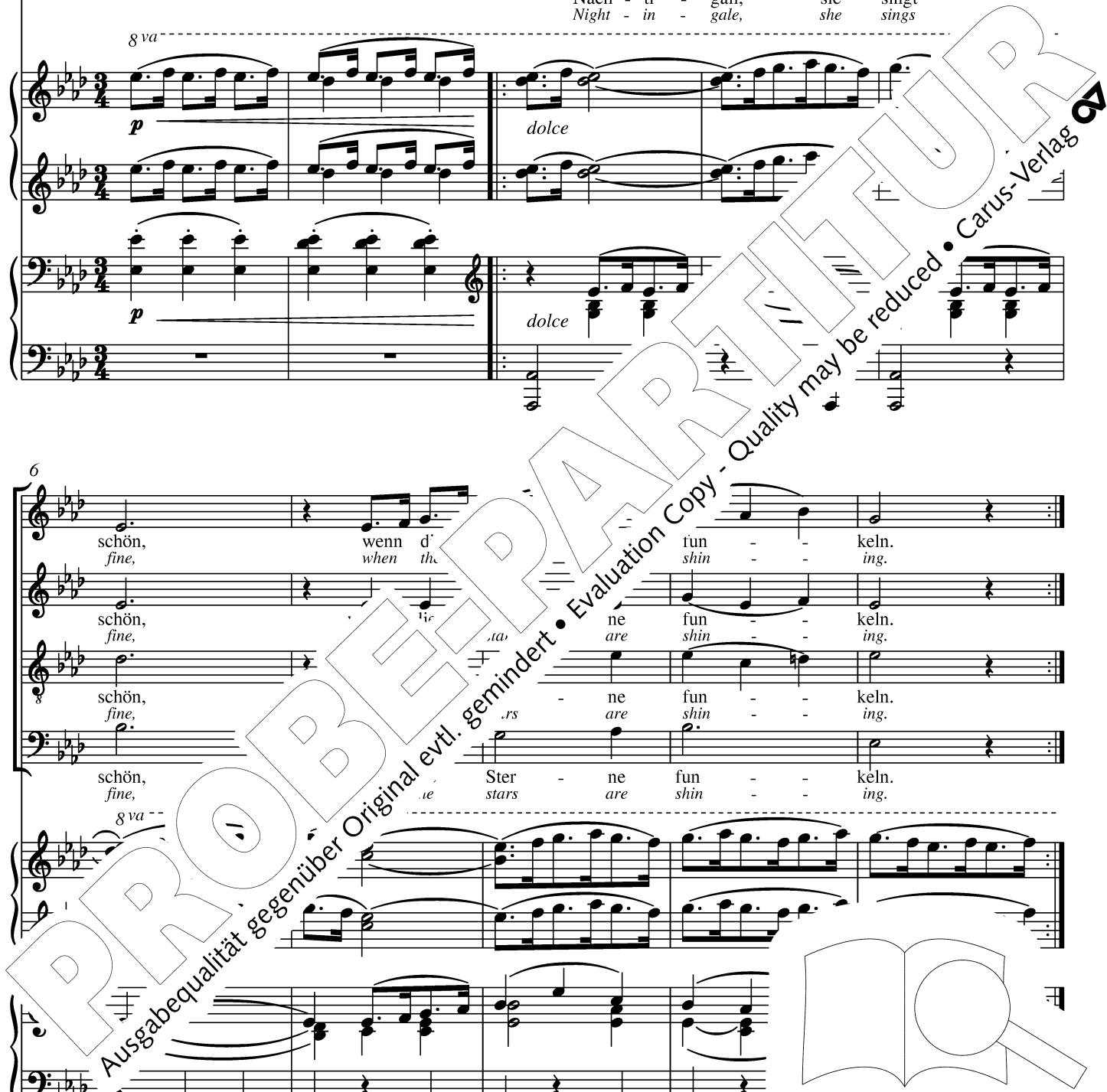
schön, wenn d' fun keln.
fine, when the shin - - ing.

schön, ne fun keln.
fine, are shin - - ing.

schön, ne fun keln.
fine, are shin - - ing.

schön, ne fun keln.
fine, stars are shin - - ing.

8 *va*



Lie - be mich, ge - lieb - tes Herz,
 Love me, o be - lov - ed heart,

Lie - be mich, ge - lieb - tes Herz,
 Love me, o be - lov - ed heart,

Lie - be mich, ge - lieb - tes Herz,
 Love me, o be - lov - ed heart,

Lie - be mich, ge - lieb - tes Herz,
 Love me, o be - lov - ed heart,

8 va

küs - se mich keln, im
 kiss me in ness, the
 küs - se mich n the keln, im
 kiss me in the ness, the
 küs - se n. ae Dun keln, im
 kiss n. ae dark ness, the
 küs - se n. ae im Dun keln, im
 kiss n. ae the dark ness, the

p *pp* *pp* *pp*

8 va

PROBENPARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

19

1.

Dun - - - keln!
dark - - - ness!

Dun - - - keln!
dark - - - ness!

Dun - - - keln!
dark - - - ness!

Dun - - - keln!
dark - - - ness!

1.

gva

pp

pp

23

2.

Dun - - - keln!
dark - - - ness!

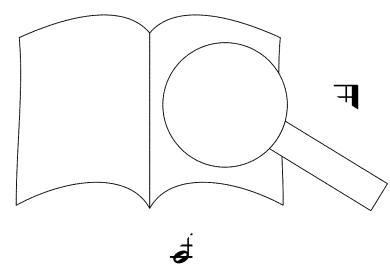
Dun - - - keln!
dark - - - ness!

Dun - - - keln!
dark - - - ness!

Dun - - - keln!
dark - - - ness!

2.

gva



16. Ein dunkler Schacht ist Liebe

Lebhaft

Ein A dun well ke dark ler and Schacht deep ist is Lie love, - - be, ein a

Ein A dun well ke dark ler and Schacht deep ist is Lie love, - - be, ein a

Ein ein dun ke ler Schacht
a a gar well zu ge fähr
much too dark too and pre deep car

gar much zu too ge pre fähr car - - - - - nen,

gar much zu too ge pre fähr car Bron spring, - - - - - nen,

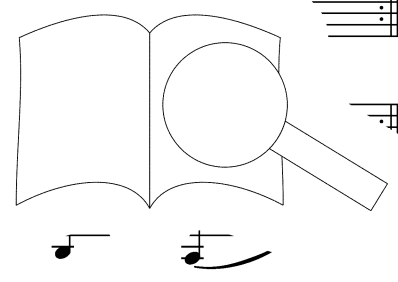
gar much zu too cher ous Bron spring, - - - - - nen,

Lie cher lov - - - - - ist Lie - - - - - be, - - - - - nen;

ous - - - - - is - - - - - love, - - - - - spring;

PROBENPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



da fiel ich hin - ein, ich Ar
 in - to it I fell, poor fool, - -

da fiel ich hin - ein, ich Ar
 in - to it I fell, poor fool, - -

da fiel ich hin - ein, ich Ar
 in - to it I fell, poor fool, - -

da fiel ich hin - ein, ich Ar
 in - to it I fell, poor fool, - -

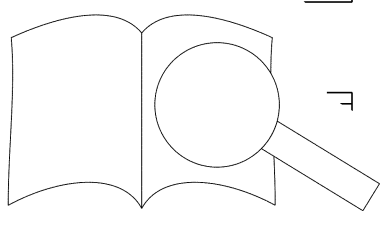
da - fiel ich hin - ein, ich Ar
 in - to it I fell, poor fool, - - mer, kann we - der
 can nei - ther

musical notation for piano accompaniment, including treble and bass clefs, with dynamic markings like *f*.

14

mer, kann we noch sehn,
 can nei see,
 mer, kann we ren noch sehn,
 can ne' nor see,
 mer, kann hö - ren noch sehn,
 can hear nor see,
 hö - ren noch sehn,
 hear nor see,

musical notation for piano accompaniment, including treble and bass clefs.



PROBEPARTITUR
 Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

18

p

nur den - ken an mei - ne Won - - nen, an mei - -
 and on - ly re - mem - ber plea - - sures, re - mem - -

nur den - ken an
 and on - ly re -

nur den - ken an mei - ne Won
 and on - ly re - mem - ber plea - -

p *espress.*

espress.

24

ne ber Won ple - - - - - ,roan, - - - - - nen, nur
 ber ple - - - - - and stöh - - - - - groan, - - - - - nen, nur
 mem - - - - - ber ple - - - - - es, and stöh - - - - - groan, - - - - - nen, nur
 8 nes, and - - - - - nen, nur and stöh - - - - - groan, - - - - - nen, nur
 sures, nur and - - - - - and stöh - - - - - groan, - - - - - nen, nur
 - - - - - e - - - - - mei mem - - - - - ne ber Won ple - - - - - nen, sures, nur
 - - - - - and

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

gva

cresc

PROBENPARTIENUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

29

1.

stöh - nen, nur stöh - nen in mei - - - nen
 groan, - - - - - and groan - - - - - in all - - - - - my

stöh - nen, nur stöh - - - - - nen in mei - - - - - nen
 groan, - - - - - and groan - - - - - in all - - - - - my

stöh - - - - - nen, - - - - - nur stöh - - - - - nen in mei - - - - - nen
 groan, - - - - - and groan - - - - - in all - - - - - my

stöh - - - - - nen, - - - - - nur stöh - - - - - nen in mei - - - - - nen
 groan, - - - - - and groan - - - - - in all - - - - - my

8va

1.

35

2.

Wehn, pain, mei all Wehn. pain.
 Wehn, pain, me. all nen my Wehn. pain.
 Wehn, pain, - - - - - nen my Wehn. pain.
 Wehn, pain, - - - - - nen my Wehn. pain.

PROBENPARTITUR

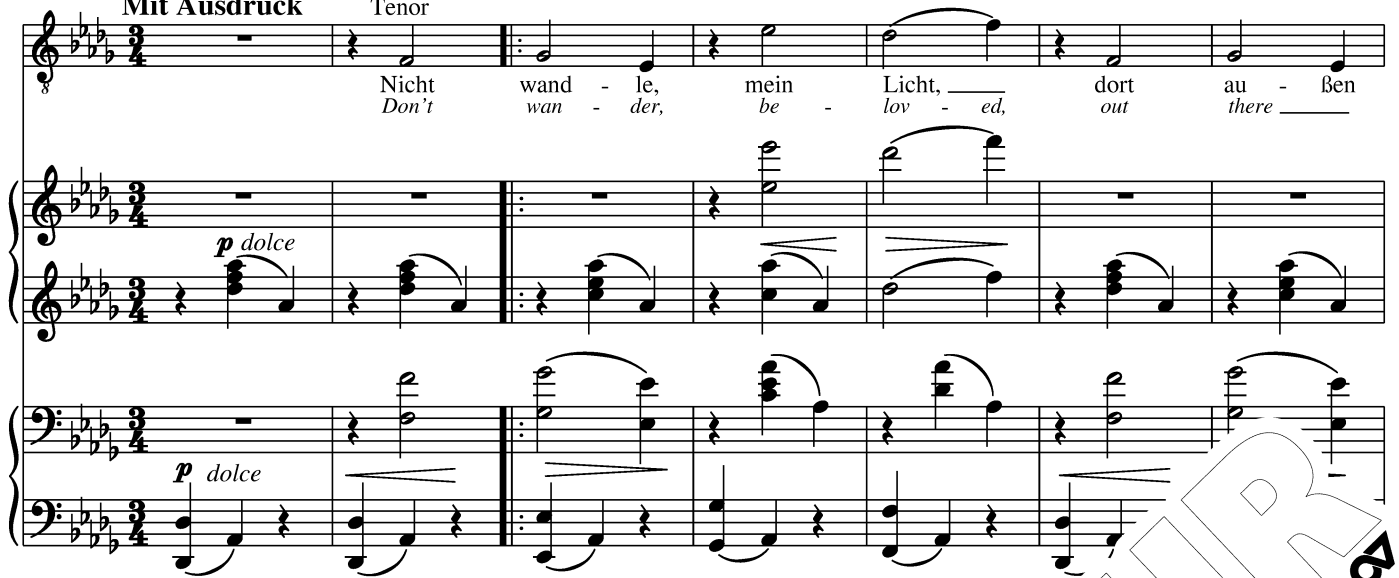
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

17. Nicht wandle, mein Licht

Mit Ausdruck

Tenor

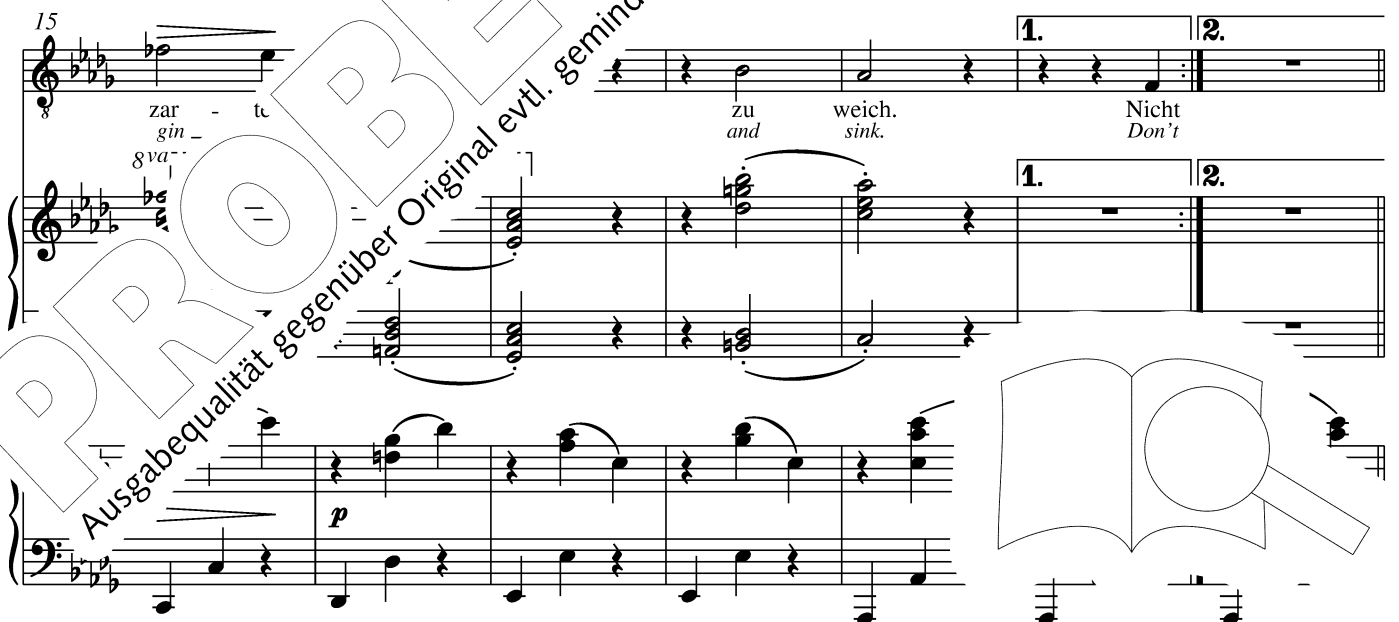
Nicht wand - le, mein Licht, dort au - ßen
Don't wan - der, be - lov - ed, out there



im Flur - be - reich! Die Fü - ße wür - den
in mead - ows soft, your ten - der feet



zar - t zu weich. Nicht
gin - and sink. Don't
8va



All ü - ber - strömt sind dort — die We - ge, die Ste - ge dir;
 For all the paths you take there, are cov - ered ov - er,

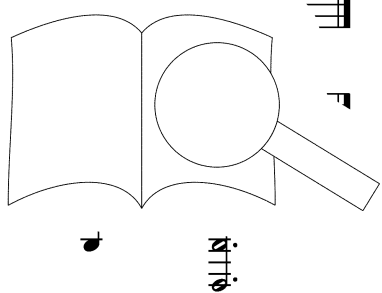
8va

legato cresc.

so ü - ber - reich - lich trän - en
 so great the stream - ing flood

8va

Au - there mir.
 there wept.



18. Es bebet das Gesträuche

Lebhaft *pp*

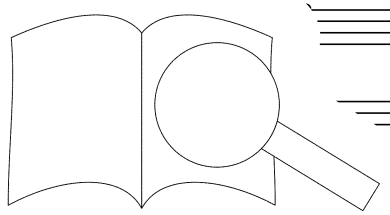
Es bebet das Gesträuche
A trembetling das stir Ge-sträuch
pp trembetling das stir Ge-sträuch
pp trembetling das stir Ge-sträuch
pp trembetling das stir Ge-sträuch

8 va

pp *non legato*

6

che, es, gestreift im Flu
a bird flight,
 che, es, 'ift es brushed im Flu
 che, es, hat has es brushed im Flu
 che es hat has es brushed im Flu
 (8 va)



10

ge ein Vö - - - ge - - - lein, ein
 has has brushed - - - in - - - flight, has has

pp

(8va)

dim.

dim.

15

Vö - - - ge - - - lein, In
 brushed has in flight. In

Vö - - - ge - - - Es In
 brushed has in j. A In

Vö - - - Es In
 brushed has h. A In

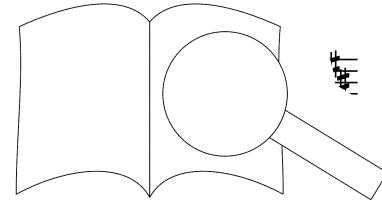
Vö - - - Es In
 brushed has ght. A In

(8va)

pp

pp

1. 2.



espress.

glei - cher Art er - be - bet die See - le mir, er - schüt - -
 just this way, with tremb - bet ling, my soul is o - ver - come

espress.

glei - cher Art er - be - bet die See - le mir, er - schüt - -
 just this way, with tremb - bet ling, my soul is o - ver - come

espress.

glei - cher Art er - be - bet die See - le mir, er - schüt - -
 just this way, with tremb - bet ling, my soul is o - ver - come

espress.

glei - cher Art er - be - bet die See - le mir, er - schüt - -
 just this way, with tremb - bet ling, my soul is o - ver - come

p

p

p

tert von Lie - be, Lust und Lei - - be, Lust und Lei -
 by love and joy and sa - ve and joy and sad -

p

tert von Lie - be, Lust von Lie - be, Lust und Lei -
 by love and joy and by love and joy and sad -

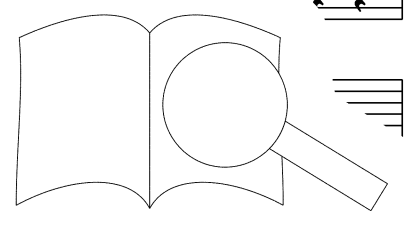
p

tert von Lie - de, von Lie - be, Lust und Lei -
 by love - ness, by love and joy and sad -

p

tert von Lei - - de, von Lie - be, Lust und Lei -
 sad - - ness, by love and joy and sad -

pp



34

p *pp* **1.**

de, ge - denkt sie dein, ge - denkt sie
 ness, and thinks of you, and thinks of

de, ge - denkt sie dein, ge - denkt sie
 ness, and thinks of you, and thinks of

de, ge - denkt sie dein, ge - denkt sie
 ness, and thinks of you, and thinks of

de, ge - denkt sie dein, ge - denkt sie
 ness, and thinks of you, and thinks of

(8va)

p *dim.*

pp *dim.*

41

2.

dein. In denkt
 you. In thinks

dein. In de.
 you. In think

dein. sie dein.
 you. of you.

dein. sie dein.
 you. of you.

(8va)

pp *dim.*

3. O die Frauen Variante in B

Tenor *p*

O die Frau - en, o die Frau - en, wie sie Won - ne, Won - ne
O the La - dies, o the La - dies, with what charm they do en -

Baß

p

8va

tau - en! Wä - re lang ein Mönch ge - wor - re ein
trance us. Long a - go a monk I'd be, a

(8va)

p

15

Mönch ge ren nicht die Frau - en, die Frau - en!
monk I'd re it not for the La - dies, the La - dies.

p

p *tr* *p*

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

Die vorliegende Ausgabe der *Liebeslieder-Walzer* op. 52 fußt auf Brahms' persönlichem Handexemplar der Erstausgabe, Gesellschaft der Musikfreunde, Wien (Quelle **A**). Da Brahms selbst die Drucklegung des Werkes überwachte, muß die Erstausgabe gegenüber dem Autograph (Gesellschaft der Musikfreunde, Wien) als die zuverlässigere Quelle erscheinen. Das Autograph ist nicht vollständig und wurde als Kopie für den Stecher abgeschrieben, doch hat sich diese Stichvorlage nicht erhalten.

Die Erstausgabe der Partitur erschien im Oktober 1869 mit dem Titel *Liebeslieder. Walzer für das Pianoforte zu vier Händen (und Gesang ad libitum), componirt [sic] von Johannes Brahms. OP. 52*, im Verlag Simrock, Berlin, Plattennummer 364. Sie enthält 47 Seiten im Folio-Format. Die erste Notenseite ist überschrieben mit: *Walzer (Verse aus „Polydora“ von Daumer)* (Quelle **B**). Eine zweite Auflage erschien im August 1870 mit der Plattennummer 7024. Eine Version mit deutschem und englischem Text erschien 1874 mit den Plattennummern 7024/7025. Brahms' Fassung für vier Stimmen und Klavier zu zwei Händen, die ebenfalls deutschen und englischen Text enthielt, erschien im April/Mai 1875 mit der Plattennummer 7522. (Für die *Neuen Liebeslieder* op. 65 schuf Brahms keine solche Fassung für vier Stimmen und Klavier zu zwei Händen).

II. Zur Edition

Die Notation dieser Neuausgabe folgt gegenüber der Erstausgabe heutigen Gebräuchen. So wurden z. B. Augmentationspunkte des Originals durch Bindungen ersetzt, wenn diese sich über einen Taktstrich erstrecken. Die Stellung und Form der Crescendo-Gabeln, Stellung der Punkte, Pausen und Satzzeichen wurde standardisiert.

Brahms unterscheidet nicht immer klar zwischen einem Bogen über zwei Noten, der nur die artikulatorische Funktion erfüllt, daß zwei Noten auf eine Silbe gesungen werden, und Phrasierungs- und Legatobögen. Dies hat Bedeutung für die Phrasierung im ganzen Stück. Um nicht die interpretatorischen Möglichkeiten einzuschränken und weil diese Zeichen oft auch im Klavierpart wiederholt sind, behält unsere Ausgabe die Phrasierung der Erstausgabe genau bei.

Die Ausgabe enthält eine neue englische Übersetzung vom Herausgeber. Sie will vor allem den Sinn der Worte und ihren Bezug zur Musik wahren und ist deshalb nicht in ein Reimschema gepreßt worden, durch das, mit wenigen Ausnahmen, keine idiomatische Übersetzung des Deutschen hätte zustande kommen können.

III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: B = Baß, Kl li Hand = Klavier linke Hand, Kl re Hand = Klavier rechte Hand, T = Tenor. Quellensigle: **A** = Handexemplar der Erstausgabe, **B** = Erstausgabe. Zitierweise: Nr., Takt, Stimme, Zeichen im Takt (Note oder Pause)

Nr. 3

In **B** steht der Walzer in B-Dur. **A** trägt am Rand die Bemerkung „NB A-Dur“. Der Grund für die Transposition muß darin liegen, daß die Tonart für den Tenor zu hoch lag. Doch auch in der späteren Version für Soloklavier und Vokalquartett wurde die Tonart nicht geändert. (op. 52A ist in diesem Zusammenhang nicht bedeutsam, da keine Singstimmen enthalten sind.) Brahms wählte vermutlich am Anfang B-Dur aufgrund der Tonartenfolge (Nr. 1–4: E-Dur, a-Moll, B-Dur, F-Dur). Da Brahms jedoch beide Transpositionen abgeprüft zu haben scheint, werden sie zur Erleichterung bei Aufführungen als Alternativen in dieser Ausgabe angeboten: die Version in A-Dur im Hauptteil, die in B-Dur im Anhang.

Nr. 8

18, Tutti : **B** ohne *pp*, doch **A** trägt Brahms' Vermerk 2 mal *pp*. Obwohl das *pp* schon vorher, in der ersten Hälfte des Stückes, erscheint und damit ein erneutes *pp* überflüssig wäre, wurde es in unserer Ausgabe aus dem gleichen Grund beibehalten, aus dem wohl auch Brahms es einsetzte: Die musikalische Entwicklung legt nämlich ab T. 18 ein Anwachsen der Lautstärke nahe, doch wird diese in T. 26 nur mit *p* anzeigt.

Nr. 8

13, 3, Kl II, re Hand: **B**: *es'*, **A**: zu *e* korrigiert

Nr. 14

5, T, B: **B**: *p*, **A**: *p* durch *dolce* ersetzt und in Klavier I/II *pp* ergänzt. Da dies eine deutlich gewollte Ausdrucksänderung für die Takte 5–8 darstellt, ist diese Korrektur in unsere Ausgabe übernommen worden.

Nr. 15

3, Kl II, li Hand: **B**: Rhythmus: Viertel (Oktave), Viertelpause, Viertel (Oktave), **A**: letztes Viertel gestrichen und 1. Viertel zu Halbenote korrigiert. Diese Änderung stellt eine Parallele zu dem sonst identischen Takt 5 her und wurde als verbesserte Lesart in die Ausgabe übernommen.

Nr. 15

15–16, Kl I, li Hand: **B**: in rechter Hand nur obere Stimme mit Oktavzeichen notiert, linke Hand hat Melodie in dreigestrichener Oktave. **A**: Brahms übernahm die Stimme der linken Hand in die rechte und dupliziert sie in der linken Hand, um die Sonorität zu erhöhen. Als verbesserte Lesart in die Ausgabe übernommen.

Nr. 15

16, T, 1: **B**: *as*. **A**: Handexemplar: *as* durch *h* ersetzt; vielleicht, um Stimmkreuzung zu vermeiden, obwohl dadurch die unabhängigen Stimmen auf nur drei reduziert werden. Das *as* wurde in unserer Ausgabe beibehalten.

Sologesang / Solo voice

- Opus 37,3. Regina coeli (L/G)
arr. Paul Horn Soli SA, Org 40.701/10
- Opus 121. Vier ernste Gesänge (G)
– arr. Helmut Bornefeld / Solo A (B), Org 29.205
– arr. Karl Michael Komma / Solo A (B)
+ 3223-4231, Timp, 2 Vl, Va, Vc, Cb, Arpa 40.796

Frauenchor / Female choir

- Opus 12. Ave Maria (L/E)
– Version 2: Coro SSAA, Org / ● 40.180/03
– Version 1: Coro SSAA
+ 2200-2000, 2 Vl, Va, Vc, Cb 40.180
- Opus 27. Der 13. Psalm „Herr, wie lange“ (G)
– Version 1: Coro SSA, Org / ● 40.182/03
– Version 2: Coro SSA, 2 Vl, Va, Vc, Cb 40.182
- Opus 37. Drei geistliche Chöre (L/G) / ●
1. O bone Jesu. Coro SSAA
2. Adoramus te. Coro SSAA
3. Regina coeli. Soli SA, Coro SSAA 40.701

Gemischter Chor / Mixed choir a cappella (sacred)

- Opus 22. Sieben Marienlieder (G) / Coro SATB / ● 40.209/10
- Opus 29. Zwei Motetten für fünfstimmigen Chor (G)
1. Es ist das Heil uns kommen her
Coro SATBB / ● 40.121/10
2. Schaffe in mir, Gott / Coro SAATBB / ● 40.121/20
- Opus 74. Zwei Motetten für gemischten Chor (G)
1. Warum ist das Licht gegeben
Coro SSATBB / ● 40.120/10
2. O Heiland, rei die Himmel auf
Coro SATB / ● 40.120/20
- Opus 109. Fest- und Gedenksprüche (G)
Coro SATB/SATB / ● 40.122
1. Unsere Väter hofften auf dich / ● 40.122/10
2. Wenn ein starker Gewappneter / ● 40.122/20
3. Wo ist ein so herrlich Volk / ● 40.122/30
- Op. 110. Drei Motetten (G)
1. Ich aber bin elend / Coro SATB/SATB / ● 40.123/10
2. Ach, arme Welt / Coro SATB / ● in 40.123/10
3. Wenn wir in höchsten Nöten / SATB/SATB / ● 40.123/20
- WoO 18,2. Benedictus (L) / Coro SSAT (SSAA) in 40.702

Gemischter Chor / Mixed choir a cappella (secular)

- Opus 42. Drei Gesänge (G) / Coro SSATBB / ● 40.206
- Opus 62. Sieben Lieder für gemischten Chor (G) / ● 40.207
in Einzelausgaben / available in separate editions:
– Von alten Liebesliedern op. 62,2
Coro SSAATTBB / ● in 40.207/20
– All meine Herzgedanken op. 62,5
Coro SSATBB / ● 40.207/50
– Fünf Lieder (arr. Gottwald)
op. 19,4; op. 49,4; op. 86,2; op. 96,1+2
SATBB-SSAATTBB 9.143

Gemischter Chor / Mixed choir with piano or organ

- Opus 30. Geistliches Lied (G) / Coro SATB, Org / ● 40.183
- Opus 45. Ein deutsches Requiem (G)
Soli SB, Coro SATB, Pfte (2hdg., Brahms) / ● 27.055/03
Soli SB, Coro SATB, Pfte (4hdg., Brahms) 50.999
Soli SB, Coro SATB, 2 Pfte (4hdg., A. Grüters) 23.006/03
- Opus 52. Liebeslieder-Walzer (G/E)
Coro SATB, Pfte 4hdg. / ● 40.211
- Opus 65. Neue Liebeslieder-Walzer (G/E)
Coro SATB, Pfte 4hdg. / ● 40.212
- Opus 103. Zigeunerlieder (G/E) / Coro SATB, Pfte 40.213

- Opus 31. Drei Quartette (G/E) / SATB, Pfte 40.215
- Opus 64. Drei Quartette (G/E) / SATB, Pfte 40.216

Gemischter Chor / Mixed choir with instruments

- Opus 13. Begräbnisgesang „Nun laßt uns den Leib“ (G/E)
Version 1 (orig.): Coro SATBB + 0222-2031, Timp
Version 2: Coro SATBB, Org / ● 40.181
- Opus 45. Ein deutsches Requiem (G)
Soli SB, Coro SATB + 2222-4231, Picc, Timp, Arpa,
2 Vl, Va, Vc, Cb, [Cfg, Org] / ● 27.055
- Bearb. für Kammerensemble (Linckelmann)
Soli SB, Coro SATB + 1111–1000,
Timp, 2 Vl, Va, Vc, Cb 27.055/50
- Bearb. d. Orchestersatzes für 2 Pfte (Grüters) 23.006/03
– Bearb. d. ganzen Werkes für Pfte 4hdg (Brahms) 50.999

Volksliedbearbeitungen (works based on German folksongs)

- WoO 33 posth., daraus
Sieben deutsche Volkslieder
für Vorsänger, Coro SATB, Pfte 40.205
- WoO 34. Vierzehn deutsche Volkslieder
Coro SATB 40.208
in Einzelausgaben / available in separate editions:
– Vier Volkslieder Nr. 1, 3, 13, 14 40.208/20
– Es flog ein Täublein weiße (Nr. 5) in 40.414/40
– In stiller Nacht (Nr. 8) in 40.207/20
- WoO 35 posth. Zwölf deutsche Volkslieder
Coro SATB 40.208/30
- Aus WoO 33, 34, 35. Fünf deutsche Volkslieder 40.208/10

Posters / Postcards

- Pastel portrait by Ludwig Michalek. poster
40.387
- Pastel portrait by Ludwig Michalek. postcard
40.387/10
- Etching by Ludwig Michalek (b/w) poster
40.386

Compact Discs

- Chorlieder / Choral songs op. 42, 62, 92
Kölnener Kammerchor / Thomas Palm, Klavier
Peter Neumann 83.107
- Ein deutsches Requiem op. 45
Kammerchor Stuttgart
Klassische Philharmonie Stuttgart / Frieder Bernius 83.200
- Geistliche Chormusik
Motetten und andere geistliche Werke / Motets and
other sacred works
op. 12, 22, 27, 29, 30, 37, 74, 109, 110
The Schütz Choir of London / Roger Norrington 83.117
- Liebeslieder-Walzer op. 52, Der Abend op. 64,2
Neue Liebeslieder-Walzer op. 65, Sechs Quartette op. 112
Andreas Rothkopf und Barbara Nußbaum, Klavier
Kölnener Kammerchor / Peter Neumann 83.118
- Wach auf, meins Herzens Schöne.
op. 10, 31, 64, 93a, 118, (WoO 34, 55)
Vokalensemble Rastatt / Holger Speck 83.448
- Warum ist das Licht gegeben. Musica sacra
op. 12, 13, 30, 74, 109, 110, Missa canonica
(WoO 17, 18) für Coro SATB und Orgel
Kammerchor Stuttgart / Frieder Bernius 83.201

() = Alternativbesetzung / alternative scoring, [] = ad libitum

● = available on Carus CD.

12/2012